

NÉHÁNY BEVEZETŐ GONDOLAT A SZÖVEGEK KÖZÖTT ÚJ KÖTETÉHEZ*

FRIED ISTVÁN

Szép hagyomány honosult meg a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén: időről időre megjelentet, előbb papírformában, majd meghallva az idők szavát, immár a világhálón egy olyan szövegyüttest, amely egyetemi hallgatók, illetőleg ebből a célcsoportból kikerült posztgraduális kurzusban tevékenykedő diákok válogatott tanulmányait tartalmazza. Általában az Országos Tudományos Diákkör éves konferenciáin feltűnt, díjazott, mindenesetre a figyelmet magára fölhívó értekezésekből történik a válogatás. Másképpen úgy fogalmazhatnók meg: a feltehetőleg legjobbnak, legérdekesebbnek, legígéretesebbnek tűnő írások összegyűjtésére, megszerkesztésére, közzétételére kerül sor. Egyetlen megkötése van a szerkesztőknek: a dolgozat színvonalas legyen. A szerkesztők lehetővé teszik a külföldi doktori iskolák, eltérő elméletet érvényesítő diákköri műhelyek, a bölcsészettudomány legváltozatosabb diszciplínáiban munkálkodók számára, hogy bekerüljenek egy

* A kötetben szereplő tanulmányok a 2019. április 24-26. között az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán megrendezett XXXIV. Országos Tudományos Diákköri Konferencia (OTDK) Humán Tudományi tagozatában benyújtott dolgozatok, elhangzott előadások szerkesztett, olykor átdolgozott változatai. A *Szövegek között* című sorozat a kezdetektől fogva feladatának tekinti az országban – és kiemelten a Szegedi Tudományegyetemen – megszületett legkiválóbb humántudományi, főleg komparatistikai, modern filológiai munkák nyilvánosságához segítségét, s ezzel a hallgatói tudományos kutatások, aktivitások ösztönzését. (A szerkesztők megjegyzése)

olyan kötetsorozatba, amely évtizedek óta változatlan intenzitással és eredményességgel jelzi: – bármilyenek legyenek is a kutatás feltételei – mindig akadnak olyan elszánt, elkötelezett és nem utolsósorban tehetséges fiatalok, akiket vonz a kutatás, sarkall az újat felfedezés, ösztönöz a gondolatok rendszerezésének tudományos kísérlete. Téma-vezető tanáraik pedig érzékelhetik, viszontláthatják a közös munkának a diákköri tanácskozásokon szóban, majd írásban közölt eredményeit.

A több évtizedes tapasztalat igazolja, hogy, a szó legjobb értelmében véve, mennyire szórt igyekvő diákjaink érdeklődése. A jelen gyűjtemény klasszika filológiai, germanisztikai, angliai-amerikanisztikai, romanisztikai, kitágítva az Európa-centrikusnak mondható kört, turkológiai írásokat tartalmaz. Más szemszögből tekintve át a gyűjteményt, részt kér és kap az irodalom és társzművészetek tárgyköre, ezen belül irodalom és képzőművészet, irodalom és zene, a térpoétikára alapozó elemzés, olyan vizsgálat, amely mentalitástörténettel tart rokonságot, a szövegköziség, a nyugat-keleti találkozások értelmezése a török író regényének bemutatásakor, nem utolsósorban az önazonosság minden korszakban alapproblémaként felvetődő témája – ezúttal egy Euripidész-színmű ürügyén; de ne maradjon említetlen más, a kortársi irodalom- és művelődésszemléletben fontos szerepet játszó „testpoétika”, „feminizmus”, illetőleg ezzel együtt, ezek háttérben (vagy éppen előtérben) megannyi elbeszéléseleméleti kérdésfelvetés. Talán csak a véletlen játéka, hogy kötetünkben a lírai műfaj áttételesen van jelen, Patti Smith sokirányú tevékenységét megvilágítva nem marad rejtve előadói-dalhoz kötött személyisége.

Ám ez a sokféleség jólesően árulkodik diákjaink érdeklődésének tágasságáról, nem meglepően a transliterális kutatás célszerűségéről, amely korántsem tagadja, hogy az irodalmi mű nyelvi műalkotás, amelynek közege azonban nemcsak nyelvi, hanem a művészetek, a tudományok, a szociokulturális feltételek széles területén azokkal kölcsönviszonyt épít ki, nem utolsósorban ebben a bonyolult-összetett szerkezetben mutatja föl a maga „igazság”-át.

Nyilván az sem kerüli el a figyelmesen olvasó tekintetét, hogy feltűnően csekély a régebbi korszakot tárgyaló dolgozatok száma, jószerivel a klasszika filológiai írás képviseli a régi idők szellemiségét, zömében a XIX-XX. század irodalma/művészete vonzza a gyűjtemény szerzőit, pillantást vetve a jelenkorra is. Ugyanakkor a világirodalom történetének olyan perdöntően fontos szerzőiről esik szó, mint többek között a német romantikus próza egyik legfontosabbja, E. T. A. Hoffmann, a viktoriánusok közül Thackeray, a XIX. század közepi Anglia ma sem korszerűtlen alakja, kortásaink közül viszont csehbből franciává váló Kundera (közép-európaiságát azonban nem vitathatjuk), vagy a

regényeivel „Európá”-val egy ismeretlen világot megismertető Orhan Pamuk – és nem utolsósorban a világszerte népszerűvé vált kanadai Margaret Atwood; vele és az Európa-fáradtságából a messzi idegenben kilépni akaró festővel, Paul Gauguinnal immár elhagytuk az „Óvilág”-ot.

Mindenképpen sok érdekességet tartalmaz a gyűjtemény. A legérdekesebbek talán a gyűjtemény szerzői, akik első lépéseiket teszik meg a tudományos publikáció messze nem könnyen meghódítható terepén. Az ő felkészültségük, előadókészségük, meggyőzőési stratégiájuk az, ami eltérővé teszi ezt a vállalkozást a többi hasonlótól, a sikeres elődökétől és a remélhetőleg nem kevésbé sikeres utánuk következőkétől. Mert az első lépések bizonyára legalább annyira árulkodnak az őket kibocsátó műhelyekről; de a továbbiakban – megtartva, ami megtartásra érdemes és produktív – már maguk kerülnek döntési helyzetbe: mely elméleti megfontolásokból mennyit fogadnak el, vagy kísérletezni kezdenek egy másikkal, szabadon tájékozódnak az irányok között, és kialakítják a maguk hozzáállásának mikéntjét. Aszerint, személyiségüknek, választott témájuknak mi felel meg a leginkább, mitől (és kiktől) remélnék helyeslést, jószándékú bírálatot... De ez majd a következő lépés lesz. Egyelőre marad a válogatóknak, a szerkesztőknek a tiszta öröm, hogy rátaláltak erre a tíz vállalkozóra, és nem kevés elégtétellel tölti el őket a tudat, hogy sikerült tehetséges fiatalokat megnyerni ehhez a gyűjteményhez.

A kötet szerkesztői ráléptek egy útra, amely küzdelmes lesz és fáradtságos. Amelynek csak köztes állomásai vannak. Végállomása nincs. Viszont a befektetett munka eredményekkel kecsegtet. És részei lehetnek a tudományos közösségnek, hozzájárulásuk beépülhet a tudományszak véget nem érő történetébe. Az első lépést megtették. Várjuk a következőket...

IMPRESSZUM

SZÖVEGEK KÖZÖTT 22.

Identitás és elbeszélés

Komparatistikai tanulmányok

Alapító főszerkesztő: Fried István

Szerkesztők: Jancsovics Klaudia, Szmeskó Gábor, Tóth Ákos

Borítóterv: Buschné Káldy Sára

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,

Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék,

Szeged, 2020

A borítón felhasznált grafika forrása:

FreeVector.com

AZ IDENTITÁS KÉRDÉSEI EURIPIDÉSZ IÓNJÁBAN

KONDÁS KRISZTINA

A DOLGOZAT ELMÉLETI ALAPVETÉSEI ÉS CÉLKITŰZÉSE

Amikor napjainkban az identitásról, mint személyünket, létünket érintő fogalomnak a meghatározásáról beszélünk, összetett elméleti kérdéssel találjuk szembe magunkat. Maga az identitás fogalma elsősorban az azonosságot, önmagunk megítélésének viszonylag tartós egységét jelenti, amely során az Én-hez alapvetően hozzátartozik a másoktól való eltérés, a tőlük megkülönböztető, saját léthez való viszony. A személyes identitás fogalmának igényéről történelmi távlatokba visszanyúlva onnantól beszélhetünk, hogy a „Mi az ember?” kérdésről a fókusz áttevődött a „Ki vagyok én?”-re, ezzel egy napjainkban középpontba kerülő, önreflexív folyamatot indítva útjára.¹

Saját életünk mindennapi tapasztalataira hagyatkozva is könnyű belátunk, hogy az önmagunkkal való azonosulás során szerepek hosszú sorát éljük meg – nemünkből, korunkból, foglalkozásunkból adódóan különféle társadalmilag (is) meghatározott szemüvegen át tekintünk önmagunkra, és mindig valamihez képest viszonyítva alkotjuk meg a szubjektumfogalmunkat. Míg a „*Cogito ergo sum*”-ot valló Descartes szerint a kiindulási pont az „élményen alapuló saját tapasztalás”, addig az empirista filozófusok a modern én-felfogás alapját a világ „varázstalanításában” látták, a lélek folyamatainak

¹ Vö.: Révész György, „Személyiség, társadalom, kultúra – a pszichoszociális fejlődés erikson-i koncepciója”, in *Vázlatok a személyiségről: a személyiséglélektan alapvető irányzatainak tükrében*, szerk. Gyöngyösiné Kiss Enikő, Oláh Attila (Budapest: Új Mandátum, 2007), 224-243.

meghatározásánál mechanikus magyarázatokra tartva igényt (akárcsak egy természeti jelenség vizsgálatának esetében).²

Bár a klasszikus kor társadalmi berendezkedése és mentalitása merőben eltért napjaink viszonyaitól, mégis már az európai kultúra bölcsőjeként értelmezett ókori (mai elnevezéssel) Görögországban is lényeges szerepe volt annak, hogy az emberek minek tartották önmagukat, mihez képest gondolkodtak önmagukról. A homéroszi korban a legnagyobb, minden egyént érintő identitásképző egységet a nemzetség (vagy annak hiánya) jelentette. Az olyan fontos társadalmi kérdések, mint a rabszolgaság intézményének létjogosultsága, a politikai egyenjogúság és az egyén függetlenedése szintén mind-mind hatottak az önmeghatározásra – az emberek elkezdtek felfedezni, hogy tetteik következményeit nekik kell viselniük, az esetleges kudarcok esetén pedig a nemzetségbeli társaik segítségét nem élvezhetik, ezáltal egy külön kis szubjektív részegységet képezve a nagyobb közösségen belül. A magát önálló személyiségként megtapasztaló egyénnek lépésenként el kellett jutnia addig, hogy meghatározza saját személyes viszonyulását a világhoz – ez a jelenség, az egyéni érzelmvilág és személyiség színrevitele az irodalomtörténet során először az archaikus kor görög lírájában érhető tetten.³

Ha az antikvitás tragédiaköltészetét és a szélsőséges érzelmvilágú, az addigi hagyományokhoz görcsösen ragaszkodó művészetet elvető hozzáállást említjük, vizsgálódásunk során megkerülhetetlen számunkra Euripidész alakja. Szophoklész, az ókori tragikus triász méltán közismert költője kortársát a következőképpen jellemezte: „Én úgy ábrázolom az embereket, amilyeneknek lenniük kellene, Euripidész úgy, amilyenek a valóságban”⁴ – s valóban, újszerű szemléletével és a számos formabontó újítás megvalósításával a költő a közönséget az élet színpadon addig kevésbé kifejezett, többpólusú voltának és az istenalakok merev determináltságának ellentmondásaira szándékozta ráébreszteni.

Bár a téma szempontjából Euripidész több releváns művét is érdemesnek tartanám külön-külön is megvizsgálni, az identitás korokon átívelő általános antropológiai, kulturális és társadalmi kérdéseinek szempontjából jelen dolgozatom alapjául csak egy művet, a magyarországi Euripidész-recepció részéről méltánytalanul csekély

² Csepeli György, *Szociálpszichológia* (Budapest: Osiris, 1997), 327.

³ Németh György, Ritoók Zsigmond, Szilágyi János György, *Görög művelődéstörténet* (Budapest: Osiris, 2006), 95.

⁴ Arisztotelész, *Poétika*, ford. Ritoók Zsigmond (Budapest: Kossuth, 1997), XXV.

figyelemben részesülő *Iónt* választottam.⁵ Korábbi tanulmányaim során a tragédiaköltő vizsgálendő művén túl a *Médeia*, a *Hippolütosz* és a *Helené* tanulmányozására is nyílt már lehetőségem, amikor is az idegenségkonstrukciók és „megtúrtság”-alakzatok aspektusából vizsgáltam a tragédiákat, a címszereplő Médeiát, Hippolütoszt és Helenét mint *renden kívülieket* értelmezve és Bernhard Waldenfels gondolatainak tükrében pozicionálva.⁶ A jelenlegi témaválasztásom motivációja is akkoriban fogalmazódott meg bennem: Ión alakjának, valamint a műben megmutatkozó, Ión személyét közvetlenül érintő, az ő identitásának és idegenségének problematikájára vonatkozó kérdéseknek a dráma magyarországi szakirodalmában elhanyagolt kutatása arra ösztönzött, hogy a korábbi Euripidész-kutatásomat az *Iónra* is kiterjesztve – sőt leginkább erre fókuszálva – vágjak bele ebbe a dolgozatba. Szövegemben eltekintek az előtanulmányaim ismertetésétől és az idegenség waldenfelsi aspektusának implicit vizsgálatától, s a drámára fókuszálva kifejezetten az identitás kérdéseit/ problematikáját vizsgálom, a legnagyobb hangsúlyt az *Ión* esetében a címben foglalt mitológiai alak és a főbb szereplők identitásmódosulataira, azok egymásra gyakorolt hatására helyeztem.

Fontosnak látom annak nyomatékosítását, hogy Euripidész műveinek értelmezésekor számolnunk kell egy egyénenként jelentősen különböző értelmezői attitűddel (nem csak műfordítói,⁷ de befogadói szempontból is), és nem is véletlen, hogy a költő megítélése koronként ennyire hangsúlyosan eltérőnek bizonyul. Ahogy azt munkájában John Porter is megemlíti, az antikvitás irodalmában a drámaírók célja nem elsősorban a szórakoztatás volt, hanem egyfajta szembesítés a megszokottól eltérő magatartásmintákkal, és hogy utat mutassanak a nézőknek⁸ – Euripidész formabontó és provokatív eszmeiségű tragédiaköltészetét a modern recepcióesztétika már ezen gondolatok fényében vizsgálja, ám az antik kortárs közeg korántsem volt ilyen elnéző az innovatív megoldásokkal szemben.

⁵ A továbbiakban a tragédia szövegét Devecseri Gábor fordításában idézem az alábbi kiadásból, a sorok számának főszövegben történő megadásával: *Euripidész összes drámái*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984)

⁶ Vö.: Waldenfels, Bernhard, „*Felelet arra, ami idegen. Egy reszponzív fenomenológia vázlata*”, ford. Tengelyi László, *Gond* 20 (1990): 5-17.

⁷ Lényeges leszögeznünk, hogy ha műfordításból dolgozunk, az mindig problematikussá teszi az értelmezést, hiszen az így (re)konstruált művek kivédhetetlenül hordoznak egyfajta fordítói szubjektivitást és értékítéletet. A Magyarországon is növekvő számú fordításelméleti és -módszertani munkák közül most csupán egy, a jelen téma szempontjából is fontos, a különböző fordítási paradigmákat figyelembe vevő szakirodalomra utalok: Polgár Anikó, „Euripidész Médeiájának magyar fordításairól”, in *Studia Litteraria*, 56 (1-4), 23–36. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4095/3959>

⁸ Porter, John, *Introduction to Euripides' Ion* (University of Saskatchewan, 2002), <https://homepage.usask.ca/~jrp638/CourseNotes/Ionbckgnd.html>

Arisztotelész úgy nyilatkozott a *Poétikában*, hogy „Euripidész – ha egyebekben nem is jól építi fel a szerkezetet – jóval tragikusabbnak bizonyul a többi költőnél”,⁹ rosszalló megítélést sugallva az olvasónak. A posztmodern kor számára azonban művészetének éppen azok a jellegzetességei teszik érdekessé Euripidészt, amelyeket kora alkotói sérelmeztek: a már meglévő hagyományrendszerhez való reflektált hozzáállása, a deheroizált/humanizált szereplők, az emberek magatartásmódjaiban rejlő gyengeségek hangsúlyozása, a perspektívák sokfélesége, a racionális és irracionális erők sajátos viszonyrendszere, a megreformált tragédia-felfogás és a csípős irónia mind-mind izgalmas és élvezhető olvasmánnyá teszik műveit korunk befogadói számára. Éppen ezekből a sajátosságokból adódik, hogy Euripidész tragédiaköltői munkásságát műfaji vízvázlatként is számon tarthatjuk: egyes művei már az *új tragédia* jellegzetességeit hordozzák, élesen szembehelyezkedve az korábbi attika tragédia műfaji elvárásaival. Ilyen kritériumok voltak például, hogy egy „náluk kiválóbbak” körében játszódó, *pathosszal* (vagyis szenvedéssel) átszőtt, tragikus véget érő történetet formáljanak meg, amelynek több (mint például az általam vizsgált *Ión*) darab sem tesz eleget. Az új tragédia elnevezésén túl sok eltérő terminussal illetik ezt a fajta újszerű műfaji megközelítést: bonyodalmas tragédiának, tragikomédiának, romantikus tragédiának/drámának, regényes cselszövés-darabnak, boldog végű regényes mesének, románcnak, (proto)komédiának és melodrámának egyaránt nevezi a szakirodalom.¹⁰ Ismertetőjegyeik közé tartozik a téma tragikus felhangjának és a tragikus bukásnak a hiánya, a magánéleti témaválasztás (amelyeknek a kevésbé feldolgozott, vagy ismert mitológiai történetek szolgálnak alapul), a tragikus hős helyett a magányos hős alakjának megjelenése, az elhanyagolható szerepű jellemalkotás, a melodramatikus cselekménybonyolítás (pl. cselszövések, véletlenek, egymásra ismerések, csodálatos megmenekülések), laza szerkezet és epikusság, jellegzetes motívumok (pl. eskü, levél, terv), egzotikus elemek, a hangnem ironikussága, (nyitott) boldog vég.¹¹ Az imént felsorakoztatott, már Menandrosz újkomédiái irányába mutató motívumok gyakran érhetőek tetten Euripidésznél, amelynek egyik talán legszemléletesebb példajaként éppen az *Ión* említhető (amelyre a darab értelmezésekor majd részletesebben is kitérek), és amelynek az addig megszokott attikai tragédiával szembeni új szellemiségű dramaturgiai építkezése a szereplők identitásának kérdésével is összefügg.

⁹ Arisztotelész, *Poétika*, XXV.

¹⁰ D. Tóth Judit, „Együtt lehessünk végre mindig boldogok!” Az euripidészi melodráma kérdéséhez, in *„Szirt a habok közt”: Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*, szerk. Bényei Péter Gönczy Monika, S. Varga Pál (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014), 46-58.

¹¹ Uo.

IDENTITÁS AZ IÓNBAN

Az *Ión* első előadásáról nem áll rendelkezésünkre arra utaló információ, hogy mely darabok társaságában vihették színre, vagy hogy a költő milyen helyezést érhetett el vele a drámai versenyen. A bemutatás ideje szintén bizonytalan – a képlékeny 419-es évet, amikor a kutatók feltételelesen datálják a művet, csak azért fogadjuk el, mert körülbelül ez volt az egyetlen olyan év, mely során egy jobb, az *ión* egység megteremtésének kedvező korszak megvalósulásának gondolata jogosan körvonalazódhatott az athéniaiak szemében.¹² A darabot a delphoi Apollón-templom előtt Hermész prologosza nyitja meg, aki beszámol róla, hogy Eretheusz athéni király lányán, Kreúszán Apollón erőszakot tett, a lány pedig félelmében kitette a megfogant fiút egy barlangban. A gyermeket Apollón parancsára Püthia nevelte fel, majd Apollón szolgájaként nőtt fel. Kreúsz idő közben Xuthosz felesége lett, de a házasságukból nem született utód, így Xuthossal együtt egy gyermekáldással kapcsolatos jóslatért érkeztek Delphoiba, ahogy ezt már a prologusban Hermésztől megtudjuk (64-66). A hamarabb megérkező Kreúsz szót váltott Iónnal, akinek elmesélte a múltját egy barátnője történeteként feltüntetve. Majd mikor a jóslatát időközben megkapó Xuthosz is betoppant, a férfi fiaként üdvözölte Iónt, mivel Apollón azt a félrevezető jóslatot adta közre a számára, hogy akit a templomból kilépve először meglát, az lesz az ő fia (amit Xuthosz múltja is félrevezetően alátámasztott, hiszen fiatalon megerőszakolt egy lányt Dionüszosz ünnepén). Xuthosz titokban akarta tartani a történeteket a felesége előtt, de az athéni nők kara hírül vitte Kreúszának az eseményeket. Kreúsz erre földühödve bosszút forralt agg nevelője közbenjárásával: Ión megmérgezésére határozták el magukat. A terv azonban nem sikerült, mert Ión isteni sugallatra kiöntötte a borát, és az abba belekóstoló galambok elpusztultak. A tervet kivitelező aggastyán elárulta úrnője részét a merényletben, így üldözőbe vették Kreúszát, aki az oltárhoz menekült. Az eseményeket a közben megérkező Püthia terelte új mederbe, aki Apollón parancsára előhozta a személyes tárgyakkal teli kosarat, amelyben Iónt csecsemőként kitették, és ezt meglátva Kreúsz is azonnal fiára ismert Iónban. A befejezésben Pallasz Athéné előrevetítette Ión sorsát, és arra intette az anyát és fiát, hogy Apollón akarata szerint hagyják meg Xuthoszt abban a tudatban, hogy ő Ión vérszerinti apja.

¹² Devecseri utószava, in: *Euripidész összes drámái*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 1002.

Ión alakjában az identitás kérdése, annak ingatagsága, sokrétű függési rendszere kiválóan vizsgálható. Ennek oka, hogy a teljes cselekmény a fő- és címszereplő (ön)azonosságának, hovatartozásának értelmezése köré szerveződik, és azáltal, hogy Ión nemzetségteremtő alakként jelenik meg a darabban, a mű aitológiai funkciót is betölt. Az iónok/jónok a görög nép három nagy törzséhez tartoztak, kulturális szempontból pedig az egyik legkiemelkedőbbeknek számítottak: nevük már az ékíratokban Juna, a hieroglifákban Junan, az ótestamentumban Javan, a hinduk szent könyveiben pedig Javana változatban is fellelhető. A görögök ősmondájában és Euripidész darabjában is megformált Ión szerepelt az iónok ősatyjaként.¹³

A fentebb már említett nemzetségekhez tartozás jelentősége az ókori görögök identitásában visszatükröződik az Iónban. A következő, a Kar szájába adott szövegrészlet összetett képet ad Euripidész korának több nagyra becsült identitásösszetevőjéről:

Kar: Mert a halandók ragyogó
jósorsának ez adja
talpkövét, a szilárdat,
hogya mint gyümölcs, gyerekek
ragyognak az apai
házban, viruló fiatalság;
s amit ott örökölnék,
apjuktól mit kapnak, az ő
fiaikra tovább száll.
Ez véd meg a vész között,
s jósors idején öröm;
a honi földre fegyverük
oltalma sugárzik.
Nehéz kincsnél több nekem, és
királyi termeknél is a jó
utódok gondos nevelése.
A gyerektelen életet,
s aki kedveli, gyűlölöm;
ha szerény javakat, de derék fiakat
nyújt sorsom – öröm lesz. [472-491]

¹³ Kertész István, *Héraklész unokái: a lovas makedónok története Nagy Sándor haláláig* (Budapest: Mundus, 2002), 11.

Az idézet előrevetíti Kreúsa és Xuthosz gyermektelenségének jelentőségét, vagyis a nemzetség továbbörökítésének fontosságát, amelyre – az előbbi idézetre reflektálva – lón sajnálkozó szavai is utalnak: „lón: Szegény, te másban dús, ez egyben nincstelen!” (307)

Jan Assmann a következőképp nyilatkozik a klasszikusokról, külön kiemelve Euripidész alakját: „Az írástudók úgy tekintenek vissza a prófétákra, mint a filológusok a klasszikusokra: mint egy végérvényesen lezárt, folytathatatlan korszak alakjaira. Ez a korszak Izraelben »Mózesztől Artaxerxészig« (Ezsdrás és Nehémiás), Görögországban Homérosztól Euripidészig terjed.”¹⁴ Az antikvitás-korabeli egyének identitásösszetevőit is ebben az Assmann által folytathatatlanságnak nevezett feszes keretrendszerben kell hát tárgyalnunk, az akkori morált, önazonossági sémahálót is végérvényesen lezártak, vizsgálhatóan determináltak tekintve.

Ennek fényében ha a görögök önmeghatározó gesztusairól beszélünk, mindenképpen külön vizsgálati szempontként kell kezelnünk a tényt, hogy a magukat görögnek vallók készek voltak meghalni a *görögségükért*. Ez a feltevés azonban azt a kérdést indukálja, hogy miben is áll maga ez a *görögség*, amelynek megvédéséért, mihez fűződő lojalitásukért megérte számukra a teljes önmegadás, akár az életük feláldozása is?

Hérodotosz történeti munkájának VIII. könyve több ilyen görögsgszegmenset is tárgyal: az ő fogalomrendszerében a görög mivolt részét képezte a vér- és nyelvazonosság (*homaimón te kai homoglósszon*), a rítusok és szentségek közös tisztelete, ezeken túl pedig az egységes erkölcsi szemlélet (*ethea te homotrapa*).¹⁵ Ahhoz, hogy a drámai előadások- és versenyek kiemelkedő jelentőséggel bírtak a polisz lakosainak életében, nem férhet kétség: a tragédiaköltők a műveikben egy meghatározott identitásképzetet dolgoztak ki, amelynek témája szorosan összefüggött a polisz polgárainak életével és problémáival.¹⁶ Ahogy Erika Fischer-Lichte idézte a német Christian Meiertől, az ókori görögök számára természetesnek hatott, hogy „az ember mindenekelőtt polgár volt és semmi más”,¹⁷ és az előadások elsődleges funkciója is a kollektív identitás megszilárdítása volt, mely során az egyén ősapái és a rájuk visszavezethető közösség leszármazottjaként identifika önmagát.¹⁸

¹⁴ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet: írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* (Budapest : Atlantisz, 2004), 279.

¹⁵ Hérodotosz. *A görög-perzsa háború*, ford. Muraközi Gyula (Budapest: Osiris, 2007), 37.

¹⁶ Fischer-Lichte, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 26.

¹⁷ Uo., 27.

¹⁸ Fischer-Lichte, *A dráma története*, 24.

A hőskultusz szerves jelenléte egyfajta felmagasztaló önmeghatározást generált a görögökben: a történeteket saját múltjukká fogadták, családjaikat legendás alakokra vezették vissza, erősen elválasztva a „mostani halandók” világától. Ebben a héroszi szemléletben továbbá lényegesek a heroikus múlt önmagukra szabása által a mindennapokat is meghatározó fogalmak bevezetése: a *themis* (isten törvény), a *nemeszisz* (erkölcsi felháborodás), az *aidosz* (szégyen, becsület, a közvélemény tisztelete), de heroikus vonás az *eleosz* (együttérzés, szájalom) és a *timé* (hírnév, dicsőség, közmegebecsülés) is.¹⁹

A heroizmuson túlmenően maga Ión Kreúszával és Xuthosszal folytatott párbeszéde során is hangot ad annak, hogy számára mik a leglényegesebb önmeghatározó mérőföldkövek, vagyis mi alapján tulajdonít értéket, jelentőséget(?) saját személyének. Dolgozatomban Ión identitásának szűkebb értelemben vett trichotómiájára térek ki, amelynek összetevőin, a *haza*, a *származás* és a *név* fogalomkörein túl a tárgyi identitásképző attribútumok jelentőségét is kifejttem. A bevont fogalmakat a retorikai gyakorlat toposzrendszeréből vettem át, mivel ezek (az eredetileg kissé eltérő formában jelenlévő) a dicsőítő és halotti beszédek szerves részét képező elemek hatékonyan alkalmazhatóak Ión identitásának vizsgálatakor. A dicsőítő és halotti beszédek szoros összefüggéseket mutatnak egymással, hiszen a halottakat, kiknek tiszteletére a beszéd megfogalmazódott, a dicsőítő beszédekre emlékeztető magasztaló részekkel egészítették ki a rétorok, ám a halotti beszédeket jól elkülönítették a dicsőítő verziótól a sirató, vigasztaló szövegrészek.

A halotti és dicsőítő beszédek egyaránt alkalmazták a *haza* (*patrisz*), a *származás* (*genosz*) és a *tettek* (*praxeisz*) toposzait – Ión esetében helyénvalóbbnak láttam ez utóbbi fogalom helyett a *név* (*onoma*) jelentőségét értelmezni, ugyanis a halotti és dicsőítő énekekben megjelelő, az egész közösség szempontjából nagy tettek nem jellemzőek Iónra. A *patrisz* és *genosz* toposzai szoros kapcsolatban állnak egymással, a *patrisz* vizsgálatakor különös hangsúlyt fektetve az autochtóniára, vagyis tősgyökeres származásra (ez Kreúsz esetében világosan megnyilvánul az athéniság kapcsán), míg a *genosz* tárgyalásánál fontossá válik az istenek által meghatározott héroszi eredet, a szülői gondoskodás, táplálás motívuma (*trophé*), valamint magának a neveltetésnek (*paideia*) a mibenléte.

¹⁹ Mogyoródi Emese, *Akhilleusz és Szókratész : morálpszichológia és politikafilozófia a görög archaikus és klasszikus korban* (Budapest: Gondolat, 2012), 20-21.

A *praxeisz* szempontját Ión esetében azért láttam jelenlegi megközelítésemben elhanyagolhatónak, mert személyéhez a darab során nem kötődnek háborús és/vagy a közösség életére gyökeresen ható cselekedetek, harc árán megszerzett hírnév (*timé*), sokkal inkább van szó arról, hogy akaratán kívülálló körülmények befolyásolják sorsát, isteni származásának kivételével pedig a herosz-identitás nem érhető nála tetten. Erika Fischer-Lichte úgy nyilatkozott a tettek jelentőségéről, hogy azok a törzsi identitás megképződésének leglényegesebb elemei, míg a szavak alapvető identitásképző tényezőkként a politikai identitás legfőbb konstruáló elemei.²⁰ A *patrisz* és *genosz* terén Ión két vonatkozásban is kötődik Athénhez: politikai értelemben Kreúsza (és az általa jogokat nyert Xuthosz) leszármazottjaként Athén királyi felmenőkkel rendelkező, kiemelt jogokkal bíró szülötte, mitikus értelemben pedig Erikhthoniosz isteni leszármazású utóda, aki athéni királyként fonja mitikus gyökerekkel a városhoz.

A *paideia* és *trophé* tárgyalásánál Ión esetében nem beszélhetünk a görögség körében hagyományosnak számító, erősen retorikai és militáris irányultságú neveltetési körülményekről és családi gondoskodásról: Apollón papjaként tudatosan szakrális, gyakorlati oktatásban részesült, hiszen életének rendeltetése az isten szolgálatában merült ki. Anyai gondoskodásban nem az édesanyja, Kreúsza részesítette, hanem Ión az őt felnevelő Püthiát tartotta anyjának, melyet két szöveghely is jelez: „Ión: Üdv, jó anyám – ha nem szültél is, ez neved.” (1324) Illetve: „Püthia: Isten veled, mint gyermekemet ölellek át.” (1363) Püthia azonban Apollón papnőjeként egyfajta vallási útmutatóként, „felettesként” is szolgált számára, ezzel nem (csupán) a családi melegséghez kapcsolható anya-képet erősítve.

Első részletesebben tárgyalt szöveghelyül Ión és Kreúsza első találkozásakor váltott dialógusát választottam, amelyben Apollón jóshelyére belépő Kreúszának személyéről érdeklődik az őt fogadó, Apollón szolgájaként látható Ión: [Ión:] „Ki vagy? Milyen föld otthonod? Ki volt apád?/ Illő beszéddel milyen néven szólíthatunk?” (258-259)

A szöveghely vizsgálatakor releváns szempont az elhangzó kérdésekben megfogalmazott identitásszegmensek sorrendje. Ión a legáltalánosabb „Ki vagy?” kérdéssel egy olyan gondolatsort nyit meg, amely a generikusabb meghatározásoktól halad a legbelsőbb, legszubjektívabb, az én-nek leginkább megfeleltethető kategória felé. A „Milyen föld otthonod?”-ban megfogalmazott felvetés a görögség számára alapvetően meghatározó ismertetőjegy, a földrajzi (és társadalmi-kulturális) hovatartozás felől érdeklődik. Ión személyében is elhanyagolhatatlan jelentőséggel bír

²⁰ Fischer-Lichte, *A dráma története*, 40.

ez a lokális azonosságban rejlő dilemma, hiszen pusztán Xuthosz, Apollón fondorlatos jóslata folytán vélt apja révén nem élvezhetett volna állampolgári jogokat az athéni társadalomban. Xuthosz effajta kívülállásának Kreúsza többször is hangot ad: „Ión: S milyen athéni férfi lett a hitvesed?/ Kreúsza: Nem athéni polgár, más földről bevándorolt.” (289-290)

Kreúsza fia ellen irányuló gyilkossági kísérlete utáni párbeszédükben ismét férje földrajzi származásából fakadó jogtalan hatalmát emlegeti:

Kreúsza: Erővel elragadtad volna otthonom.

Ión: Ki megszerezte, adta nékem azt: apám.

Kreúsza: Az Aiolosz-fi? Pallasz városát, neked?

Ión: E földet ő nem pusztá szóval óvta meg.

Kreúsza: A föld felett a megsegítő még nem úr. [1295-1299]

A nevelő, aki Kreúszát egyfajta megelőző bosszú gyanánt értelmezhető gyilkos tette sarkallja,²¹ így nyilatkozik Xuthoszról: „Nevelő: Hisz városunkba ő idegenként érkezett, || S hogy téged elvett, házat és kincset kapott” (813-814)

A feltételezett apa származásbeli kívülállóságával élesen szembehelyezkedik Kreúsza autochtóniája, tősgyökeres athéniséga, amely tény birtokában Kreúsza a legmagasabb származásbeli kategóriának válik képviselőjévé, ezzel majd később jogokat indukálva fia, Ión számára is. Kreúszának ezt a fajta hangsúlyozott, büszke athéniségét az Ión által feltett kérdéssorozatra adott válaszainak sorrendje is szemlélteti: az általános kategóriák (pl. területi hovatartozás) helyett a legszubsztívebb réteg (név) kibontásával nyitja meg a sort („Nevem Kreúsza, Eretheusztól származom, || szülőházam Athén népének városa.” (260-261), felfedve ezzel nevét, és csak ezután nevezi meg az apját és szülővárosát, ez utóbbira ezáltal nagy hangsúlyt fektetve. Ión reflexiójából is kitűnik az athéniség kiemelt pozícióként való számon tartása, hiszen Kreúsza szavaira először azzal a megjegyzéssel csatol vissza, hogy „Nagyhírű város lánya vagy” (262), mit – kiegészítve a szüleinek nemes származásával – Ión „áhitattal néz” (263).

A cselekmény azon pontja után, mikor Xuthosz Apollón félrevezető jóslatának következtében Iónt fiaként üdvözli, Ión is reagál az athéniség mibenlétére. A Xuthosszal való párbeszéde folyamán, amely során az édesanyjához fűződő sajnó

²¹ Ez a befolyásoló, a – *Hippolitosz*-ban valós, itt viszont csak lehetőségként megjelenő, majd pozitív kimenetelbe átforduló – tragikumhoz esszenciálisan hozzájáruló szerep a *Hippolitosz*-ban is tetten érhető a dajka alakjában.

hiányérzetének ad hangot, így sopánkodik:

Lón: ó, bár athéni polgárnő lehetne ő,
szólásjogom, hogy révén is lehetne majd.
A tiszta-vérű városban, ki bevándorolt,
ha polgárnak mondják is, szolga-zár
kerül ajkára, és a nyílt beszédhez nincs joga. [671-675]

Ezzel a megnyilatkozásával Lón kora aktuálpolitikai, társadalmi valóságára reflektál, de egyben implicit módon (vélt) apja kívülállóságának is hangot ad – Xuthosz Kreúsza, mint tősgyökeres athéni polgárnő által nyert jogai hiányában a darab folyamán betöltött társadalmi hatásköréhez csak erősen korlátozva férne hozzá. Xuthosz pozíciójának kettős megítélését az Lónnal váltott szavai során is megtapasztalhatjuk. Míg Xuthosz így invitálja fiát:

Xuthosz : ...apáddal egyetértve már Athénba jöjj,
hol rád apád boldog kormánypálcája vár,
és nagy vagy; mert két nagy bajból egy se bánt;
nem lesz neved se nemtelen, se nincstelen,
mivel nemes vagy, és éppen nem kincstelen., [578-582]

Saját érdemeivel, javaival és hatalmával hivalkodva, addig Lón a saját, Xuthosz révén nyert pozícióját ekképp határozza meg: „Lón: nevem bevándoroltnak sarja s fattyu lesz” (592), magát apja révén egy jogfosztott, athéniségra méltatlan egyénként tartva számon.

A vizsgált mű ezen pontjánál Lón még nincs az anyja által birtokba veendő identitásának a tudatában, holott Kreúsza leszármazottjaként egy olyan ősi nemzetség tagjának számít, amely az önértelmezését gyökeresen befolyásolhatná. A Kar is szóvá teszi Xuthosz jogtalan uralmát, amire csak Kreúszán keresztül tett szert:

Kar: Zokog a városunk, ha idegen törhet
tolakodón belé.
Legyen az úr csupán az, ki volt:
Erektheusz király. [719-722]

Ezzel a Kar egy olyan mítoszt idéz fel, amely Kreúsa – ezzel együtt pedig Ión – eredettörténetét foglalja magában. A mítosz szerint Erikhthoniosz (akinek alakja később egybemosódott unokájával, a Kar énekében említett Eretheuszéval) Héphaisztosz Pallasz Athénéé combjáról Attika földjére hullott magvából fogant, amikor az megpróbált erőszakot tenni az istennőn. Athéné a papnői által gondoskodott a fiú felneveléséről, Erikhthoniosz később pedig Athén királya lett²² – ezzel a pátoszt meglehetősen mellőző, mégis isteni vonatkozású eredettel és Apollón apaságával Ión többszörös isteni származást tudhatott a magáénak. Ezt még Xuthosz feltételezett apasága sem módosítja, hiszen Kreúsa szavai férjének isteni leszármazottságáról tanúskodnak: „Ión: Ki az? Hiszen nemesnek kellett lennie./ Kreúsa: Xúthosz, Zeustól-lelt Aiolosznak gyermeke.” (291-292)

El is érkeztünk Ión identitásának következő, a hazánál, földrajzi hovatartozásnál már szűkebb kategóriát érintő kérdéséhez: „Ki volt apád?”, tehát a származás, a családi háttér témaköréhez. A mű kezdeti szakaszában Ión nem szülők és származás, hanem funkció alapján határozza meg magát:

Ión: Az isten szolgájának hívnak, az vagyok.

Kreúsa: Vásár kínált, vagy város ajánlott föl neki?

Ión: Hogy Loxiászénak hívnak, csak ezt tudom. [309-311]

Ez a magát valakinek a tulajdonaként meghatározó gesztus itt még egy kiemelt pozíciót, isteni privilégiumot takar – Ión hangot ad annak, hogy anyjának Püthiát, Apollón papnőjét tartja (321), Hermész prologoszában pedig fény derül azon részletre, hogy felserdülve a fiú az isten kincstárnoka lett, ezzel egy megtisztelő és jelentős szakrális pozíciót töltve be. Ezt az istentől való függést Ión a kiemelt, egyfajta – külső szemmel indokolatlannak tűnő – pozitív diszkriminációt jelentő árvaságot kegyként élte meg, ellenben az embereknek való kiszolgáltatottságtól, a rabszolgai származástól tartott talán a legjobban: „Ión: Mert hogyha engem szolgáló asszony szült talán,/ anyám fellelni rosszabb, mint elveszteni.” (1382-1383)

Újabb lényeges aktuálpolitikai-társadalmi elemhez érkeztünk el ezzel, ami a darab során döntő kérdéseket feszeget: a nemesség és szolgaság éles kontrasztjához. Kreúsa első belépésénél Ión ekképp fogadja az asszonyt: „Ión: Nemességedre és szép jellemedre vall/ a termeted s az arcod, asszony, bárki vagy.” (236-237)

²² Kerényi Károly, *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia (Budapest: Gondolat, 1977), 321-322.

A nemesség fogalmában jelen esetben összeforr a társadalmi pozíció és a jellembeli erényesség kettőssége, megidézve a homéroszi és azt követő kor kalokagathia-eszményét. Arisztotelész a *Nagy Etikában*²³ kifejti, hogy a kalokagathia a tökéletes erény: a szép és jó eszményi harmóniája, képviselője, a kalokagathosz pedig méltónak és jogosultnak bizonyul a hatalomra, jó származásra és gazdagságra. Ión imént idézett köszöntésén túl Euripidész a darab folyamán megszólaltatott szereplőkben számos egyéb alkalommal is markáns véleményt formál a nemesség mibenlétéről. Kreúza bemutatkozása után Ión így nyilatkozik az asszonyról: „Ión: Nagyhirű város lánya vagy, nemes szülők/ neveltek – áhitattal nézlek, asszonyom.” (262-263) A nevelő ingerült monológja is hűen tükrözi, mennyire befolyásolta egy ember értékének megítélését a nemesi származás:

Nevelő: S a legszörnyebb majd az lesz mind e baj között,
hogy ezt az anyátlan számbasemjövőt, akit
szolgáló szült, lakodba mint urat viszi.
Nem volna ilyen nagy baj, ha nemes nő gyermekét
vinné a házba, tőled kapva engedélyt [836-840]

Ezt kiegészítve a nemességéről és rabszolgaságról alkotott képének árnyalása során hozzátoldja gondolataihoz, hogy:

Nevelő: A rabszolgára szégyent csak egy hoz: neve;
de más egyébben a szabadnál semmivel
sem hitványabb a szolgál, hogyha nemesszivü. [854-856]

Ezzel kifejezi a jellembeli nemesség magasabbrendűségét a hatalmi pozícióval szemben, más szöveghelyeknél viszont mégis a pozícióban rejlő nemesség eredendő értékét hirdeti:²⁴

Nevelő: Lányom, nemes szülőkhöz méltó gondolat
lakik szivedben, s véle földmélyből fakadt
nagy őseidre szégyent nem hozol soha. [735-737]

²³ Arisztotelész, *Eudemoszi Etika, Nagy Etika*, ford. Steiger Kornél (Budapest: Gondolat, 1975), 57.

²⁴ Újabb érdekes értelmezői perspektívát jelentene a származás- és jellembeli nemesség összefüggéseinek, egymáshoz viszonyított értékének (illetve viszonylagosságának, ahogy ez a különböző szereplők irányába más-más módokon megnyilatkozó nevelő esetében is feltűnhet) vizsgálata, ám erre jelen, az identitás más jellegű, Ión tekintetében relevánsabb kérdéseit tárgyaló dolgozatomban nem tértem ki bővebben.

A nevelő ezzel az Erekteusz-eredetmítoszt szólaltatja meg, áttételesen felidézve ezzel lón isteni származását is.

Harmadik, legszűkebb-egyedibb identitásösszetevőnk a *név*. A már említett módon lón nem rendelkezett a származására és nevére vonatkozó tudással, ezért „gazdája”, Loxiász nevéből egy birtokjellel képzett egyedi azonosítóval illették őt saját személynév helyett, de hivatkoztak rá jósfíúként (607), Xuthosz fiaként új identitást nyerve pedig magára vándorként (1209-1210) is utalt lón. Valódi nevét a prologoszban Hermész mondja ki először: „Hermész: S teljes Hellással lónnak neveztetí/ a gyermeket, kí Ázsiát alapítjá majd.” (74-75)

Az istenek által elrendelt név azonban az emberek világába csak Xuthosz szavai által szivárog be, az apa-fia egymásra találás betetőződéseként:

Xuthosz: lón legyen szerencsémhez illő neved,
mivel mikor kiléptem a szentélyből, velem
te jöttél szembe először. [661-663]

Devecseri Gábor jegyzeteiből kiderül, hogy a Xuthosztól imént idézett szavak az lón név szó szerinti etimológiáját magyarázzák, hiszen a név jelentése „jövő”, „közeledő”.²⁵ A későbbi nemzetségnév, az ión is az ő nevéből ered, a darabban is megfogalmazott isteni eredettel felruházva így a leszármazott népet. Az által, hogy a fiú a „Loxiészé” helyett saját, valódi névre tett szert, egy új identitással látta el a (látszólagos) névadója, megteremtve lón számára a „Xuthosz fia” önértelmezési sémát a „Loxiász szolgálja” helyett. A következő ilyen jelentős sémaváltás a „Kreúsza fia”-énkép kialakulásakor megy végbe: a félig apollóni, félig athéni eredet új világot nyit meg lón számára, amely a *dea ex machinában* közbeavatkozó Athéné folytán a „Xuthosz fia”-sággal is összeegyeztetésre kerül, kirajzolva lón végső identitását.

Ehhez a végső, Kreúsza Apollóntól fogant gyermekeként kicsúcsosodó önértelmezéshez a már említett három identitásszegmens, a *hazán, származáson és néven* túl az identitásképző *tárgyak* megemlítése is elhanyagolhatatlan. A műben többször is esik említés olyan használati és egyéb tárgyokról, amelyek egy-egy személy hovatartozását igazolni hivatottak, és ez lón csecsemőként történt kitevésének is fontos kísérőjelensége. A fia elől leleplezett gyilkos szándéka miatt elfutó Kreúzában csak akképp képes édesanyjára ismerni lón, hogy az pontos információkat közöl a kitett

²⁵ Devecseri utószava, in: *Euripidész összes drámái*, 1006.

gyermek mellé helyezett identitásképző- és igazoló tárgyakról: Púthia Apollón által elrendelt megjelenésekor annak szavai egy szalaggal ékes régi ládikáról és egy pólyáról számolnak be, amelynek segítségével Ión fellelheti majd az édesanyját. Kreúza a szentélybe való meneküléskor ezen tárgyakban ismer magára, és a fia hitetlenkedésének felszámolása érdekében a kosárka tartalmáról is vallomást tesz: szól a Gorgóval díszített szőtteséről, a kígyópárral ékesített arany nyakékról²⁶ és az olajágfüzérrel, amelyek alapján fia – elfogadva őt édesanyjaként – eggyé válik a végső Ión-identitással.

Melissa Mueller a kitevést kísérő tárgyakat egy új megvilágításból is értelmezte. Vizsgálata szerint amikor Kreúza ezeket az identitásjelölő objektumokat megnevezi, személyes emlékeket aktivál vele újra, és ezzel egyben a nézőközönségnek „szuveníreket” ajánl fel megosztott múltját a kollektív athéni tudattal kapcsolva össze. Ezek a jelképek Athén történetének ikonikus pillanatait öntik formába, az olajágkoszorúban felidézve a város alapítását Pallasz Athéné jóvoltából, a kígyópárral díszített nyakékkal pedig Erikhthoniosz szintén athéni identitást erősítő mítosza kel életre a kosárkában.²⁷

Az identitásteremtő tárgyi örökségek két kategóriáját különbözteti meg Mueller:²⁸ egyik csoport a Kreúza testén viselt jelképeké, a másik pedig a kosárban rejlő ajándéktárgyak köre. Kreúza ékszere, a családi örökségként továbbadott két csepp gorgóvér (amellyel az anya kis híján megmérgezte fiát, akit az isteni eredetében viszont – rejtett szimbolikával – pont a családi örökségük tett így próbára, amelyet Ión megmenekülésével ki is állt) az aranykarperessel és az Iónra hagyott szőttessel, nyakékkal és olajágfüzérrel egyetemben mind-mind vitathatatlan szálakkal kötik Iónt az isteni szférához és Athénhoz egyaránt. Amikor az isten szolgájaként felnövő Ión delphoi identitását feláldozza athénisága érdekében, a régi önazonosságának szövegben megkonstruált jeleit, a seprűt, a vizes kannát és az íját szimbolikusan cseréli le az őt Athénhoz kötő tárgyi jelképekre.²⁹

²⁶ A kígyópárral díszített nyaklánc hagyományáról már Hermész is szól a prologoszban: "Kreúza(...) ott kitette: vesszen el; || egy jó kerek kosár ölében rejtve el; || megtartva azt az ősz szokást, mi a földszülött || Erikhthonioszról is tovább szállt: hajdanán || emellé Zeusznak lánya, teste őreül || két kígyót rendelt és Agraulosz lányai || gondjára bízta: s most Erikhtheusz népe közt || szentelt szokás a gyermekek nyakát arany || kígyóval övezni." (17-26)

²⁷ Mueller, Melissa, „Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*”, *Arethusa* 43: 3 (2010), 368.

²⁸ Uo., 381.

²⁹ Mueller, „Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*”, 394.

AZ ISTENI IDENTITÁS DEFORMITÁSA – APOLLÓN ÁLSZENTSÉGE

Apollón darabbeli szerepe újabb izgalmas szempontokat vet fel az identitás kérdéskörének vizsgálatakor. Ión vér szerinti apjaként, a címszereplő szentélybeli szolgasága felől közelítve szinte tulajdonosaként jelenik meg a műben – vagyis éppen, hogy nem jelenik meg, ezzel is kérdések sokaságát vetve fel az értelmezők számára.

Olvasatom szerint a darab szereplőit három kategóriába sorolhatjuk: az isteni hatalom képviselői közt jelenik meg előttünk Hermész, Apollón és Athéné alakja, az "egyszerű" földi halandók sorát bővíti Kreúsa, Xuthosz, a nevelő, Kreúsa szolgálja és Kreúsa szolganőinek kara, valamint egy harmadik, köztes karakterként tárgyalhatjuk az Apollónnal szoros együttműködésben élő Iónt és a Püthiát, akik, mivel az emberi és isteni szféra közt kapnak helyet, némi átjárást nyernek a két tartomány között. Ebben a hármas felosztásban éppen az értelmezésem középpontjában álló Ión státusza a legbizonytalanabb, mert miközben az isten szolgájának gondolja önmagát, valójában az isten fia; de mellette Apollón karaktere is megkérdőjeleződik: isteni mivoltához és hatalmához nem fér kétség, ám viselkedésében nem hordoz az egyszerű emberek közül őt kiemelni képes vonásokat. Egyik legfőbb isteni attribútuma, a körmönfont megfogalmazással párosult, ám valós, őszinte tudást hordozó jóstudománya teljesen hiteltelenné válik a műben – bár ismeri a jövőt, mégis önkényesen visszaél ezen szakértelmével és kedvére manipulálja az emberek számára közreadott információkat.³⁰ Apollón a manipulált valóság terhét a darab során folyton másokra helyezi, pl. Püthiára, akinek szájába adja a Xuthosznak szánt hazug jóslatot (bár ez a teher azonnal fel is oldódik a jóslat isteni származásának ténye miatt, Püthia karakterének vádolhatatlan eszközserűsége folytán). Apollón akaratát Püthián túl a prologosz epiphániájában Hermész, az ötödik epeiszodion *dea ex machinájában* pedig Athéné közvetíti az illetékes szereplők (és a közönség) számára. Ez az elhárított felelősségvállalás pedig összecseng az Euripidész által a *Helené* záró soraiba rejtett istenkritikával:

Kar: - Sok alakja van az isteninek,
meglepetést az isten sokat ad;

³⁰ Ez az Euripidész felől tett implicit szemrehányó értékelés jelenik meg a jóslás intézménye felé a *Helenében* is: Theonoé tudatosan valótlán jóvendölése kapcsán, amelyet az Helené kérésére ad Theoklümenosznak, hogy a házások szökését elősegítse. Theonoé ezzel az isteni akarat fölé helyezi magát, egyfajta szubjektív értéket képviselve azáltal, hogy a házások jogosnak ítélt összetartását, Menelaosz Helenére irányuló megalapozott igényét támogatja az istenek esetleges akaratával szemben.

és mire várunk, az sose jó el,
míg a sosemvártnak utat nyit a sors.
Így ért ez is, íme, a célhoz.³¹ (1690-1694)

További Apollónhoz kapcsolható hiteltelenítő elem, hogy bár – többek között – a férfi a szépség és a költészet istene, amelynek következtében magasztos, fennkölt viselkedést várhatna tőle az isteni szférán kívülálló réteg, mégis vágya megélésének érdekében erőszakhoz folyamodik. Nem a csábításhoz számára adott lehetőségeire támaszkodik (pl.: az emberfeletti bájaira), hanem a nyers agresszióra. Az istenek egymáshoz fűződő szolidaritásáról árulkodik Athéné monológja, amelyben mintegy felmenti Apollónt a bűne terhe alól:

Jól intézett Apollón mindent, mert előbb
szülésed könnyítette, hogy titkos legyen,
később pedig, mikor már szültél és fiad
pólyái közt kitetted, Hermészt küldte ki,
hogy templomába hozza őt a karjain,
s itt fölnevelte, és megóvta életét. [1595-1600]

Bár lón önmeghatározását a mű egésze alatt szemléletesen áthatja Apollón személye, a hozzá való viszonyulás és az ő árnyékában történő önpozicionálás, fizikai valójában a tárgyalt istenség mégsem jelenik meg a darab cselekményében, így az identitása is csak közvetett módon, más szereplők megnyilvánulásai által rajzolódik ki. A műben körvonalazódó, aktuális Apollón-jellemről a darabban foglaltak alapján még így is csak következtetni tudunk. Kreúsa szavai, melyek szerint "S igazságot hol kapunk, || ha éppen istenek vétkétől pusztulunk?" (253-254), arról árulkodnak, hogy Apollón személyét meghatározza a körültekintés nélküli pusztítás, amely az ártatlan lányon tett erőszakban jelenik meg, és abban, hogy bár biztosította a fia jövőjét, a házasságon kívüli fogantatással mégis arra kényszerítette, hogy valódi szülők és a neki járó világi javak nélkül nőjön fel. További, már tárgyalt személyiségjegye a felelősség teljes hiánya, a döntéseinek másodkézből való közlése, melynek változatos eszköztárát az emberek és istenek személyei biztosítják a számára.

³¹ Euripidész összes drámái, 711. Közel azonos módon ér véget az *Alkésztisz*, a *Médeia*, az *Andromakhé*, a *Helené* és a *Bakkhánsnők* című darab is, az istenek tetteinek esetleges motiváltságát és hiányos igazságérzetét sajátosan, Euripidészre jellemzően, a véletlenszerűség hangsúlyozásával kiegészítve.

Naomi Weiss Euripidész *Iónjának* identitásfejlődésére összpontosító pszichoanalitikus elemzésekor Kreúza anyaméhét állítja párhuzamba Apollón delphoi szentélyével. Ezen testi és anyagi megnyilvánulásai az anyai és apai princípiumok védelmező és tápláló funkcióinak azt a pszichológiai szemléletet szólaltatják meg, amely szerint az anya és az apa személye szimbolikusan osztozik a terhességen – Kreúza testileg, Apollón pedig allegorikus értelemben „hordja ki”, formálja emberré a fiát a templomában,³² egyaránt részesülve ezáltal a *trophé*-ben. A Püthia által elmondott jóslatok kétértelműsége és Kreúza múltjának homályos, a barátnője sorsaként közreadott ködös értelmezhetősége Iónt mindkét szülője részéről kisebb-nagyobb mértékben ingatag, leggyakrabban egyenesen téves önazonosság kiépítésére készíti, ami a darab végére sem tisztázódik teljesen. Apollón parancsára Ión valódi személyazonosságát ismerők meghagyják Xuthoszt az apasága tudatában, ezzel Iónt és Kreúzákat egy élethosszig tartó színjátékra kényszerítve. Froma I. Zeitlin nyomán megjelenik egy olyan értelmezést is, miszerint a szöveg következetesen tétova a férfi és női szerepek tekintetében, ugyanis a *paideia* és *trophé* kérdésénél nagyon bizonytalanok a szülői minőségek. Amikor a kórus a ház törvényes gyermekét dicsőíti, az értelmezhető mind Kreúzára, mind Apollónra vonatkozóan (475, 487), értve ezt az athéni uralkodói házra és a delphoi szentélyre egyidejűleg.³³

AZ ÚJ TRAGÉDIA DRAMATURGIAI SAJÁTOSSÁGAINAK ÖSSZEFÜGGÉSE AZ IDENTITÁS KÉRDÉSEIVEL

Az új tragédia felé mutató, magánéleti témaválasztás és a politikai szféra háttérbe szorulása a (hétköznapi) egyén sorsának alakulásával szemben egyaránt ideális alkalmat teremtettek ahhoz, hogy az *Ión*-ban megformált karakterek önértelmezését Euripidész árnyaltabban vigye színre. A költőre jellemző módon a prologoszban a bemutatni kívánt események háttértörténetét egy többlettudással rendelkező szereplő, jelen esetben Hermész monológja foglalta össze röviden a közönség számára (ami az *Ión* esetében különleges jelentőséggel bírt, hiszen ahogy már utaltam erre, a költő egy kevésbé ismert

³² Naomi Weiss, „A Psychoanalytical Reading of Euripides' *Ion*: Repetition, Development and Identity”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51: 47 (2008), 39-50.

³³ Froma I. Zeitlin, „Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*”, in *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 296.

történetet dolgozott fel, amelyet saját maga által beemelt részletekkel gazdagított).³⁴ Az újkomédiában megszokott helyzetkomikum keserű hangvételű, groteszkbe hajló jegyeit viseli magán Xuthosz vallomása Lón feltételezett anyján elkövetett nemi erőszak körülményeiről, amely erőszakot Dinonüszosz ünnepén követte el ittasan egy mainaszon³⁵ (541-560), vagy éppen Kreúsza reakciója Xuthosznak a kar pletykája folytán napfényre került apaságáról (752-762). A groteszk elemek sorát bővíti továbbá a darab egy olyan összetevője, amely ugyan könnyűszerrel elkerülheti a befogadó figyelmét, Lón identitásának szempontjából mégis érdemes kitérnünk rá. Lón a darab során (feltételezett) apját és anyját is egyaránt megpróbálja megölni, vagy legalábbis szándékot mutat ennek megtételére: a hamis apollóni jóslat miatt bekövetkező *peripeteia* (sorsfordulat) folyamán Xuthosz fiaként köszönti Lónt (ezzel megvalósítva egy ál-*anagnóriszist*, vagyis egymásra ismerést), aki Xuthosz ölelése következtében feldúltan íjat ragad és fenyegető szavakkal illeti a férfit: „Nem mégy hát, amíg tüdődbe nem fogadtad || fegyverem?” (524-525). Az apa-identitás Apollónról Xuthoszra való helyeződését Lón szavai is indirekten magukban foglalják, amikor a fiú az ál-*anagnóriszisz* jelenetének kezdetén Xuthosz érzelmes közeledésére reagálva azt mondja, hogy „Főmről isten szent füzérét szaggatod” (522). Ahogy az ismeretes, Apollón tiszteletének egyik szent kelléke volt a babérkoszorú/füzér, ami egyben a győzelem, dicsőség jelképe is számított a görögség hagyománykörében, így Lón az őt Apollónhoz kapcsoló, egyfajta szakrális „billogként” funkcionáló füzérének a lehetséges elvesztésében identitásának csorbulását, éne egy darabjának elvesztését látta. A fiú tudatában volt annak, hogy Xuthosz fiaként, aki nem rendelkezik autochtóniával, Athén szemében ő csak egy bevándorolt fattyú volna. Így az apollóni kegyekről, a papság privilégiumáról való lemondás számára komoly, kockázatos fordulatot is jelent, amely az életét minden téren meghatározza: ahogy a kitett árva-Lón nem rendelkezik jogokkal Athénban, úgy a szakrális szempontból fontos pozíciót betöltő, Apollón-pap-Lón hatásköre, a transzcendenssel való bennfentes kapcsolata sem érhető el az athéni polgár-Lón számára. A fiú tehát bármely identitásvariánsát veszi birtokba, az egyben komoly lemondásokat is jelent a számára – az új társadalmi pozíció és jogok ára a vallás „szakmai” jártasságából adódó beavatottság, az istent pusztán imádó, de közvetlenül nem szolgáló egyének kirekesztettségét jelentő elit státusz feladása. Lón esetében

³⁴ Xuthosz nevelőapaságának ötlete is Euripidész leleménye. (Devecseri utószava, in: *Euripidész összes drámái*, 1002.)

³⁵ Uo., 459-460.

ezeknek az identitásformáknak a tudatosulása egyfajta belső *anagnóriszisz*ként jelenik meg – lón újra és újra "magára ismer" bizonyos, a környezete és más személyek által konstruált lón-szerepekben, amelyekkel a körülmények folytán újra és újra azonosulni kényszerül. Ezek a pozíciók mindig valamilyen hiánypótló funkcióval rendelkeznek, hiszen az oly régen várt királyi sarjként, egy meddő pár rég vágyott gyermekeként (Xuthosz esetében pedig a termékenység státuszsimbólumként is funkcionálóg igazolásaként), az isten szolgájaként és egy az lón nemzettség alapító őseként egyaránt társadalmi, szociális és érzelmi űrt tölthetne be a környezete számára.

Xuthosznak az apaságát bizonyító, logikusnak tűnő érvelése visszakoázásra készíti a rémületében nyilát (ál)apjára szegező lónt, azonban ez a szülőgyilkos-indíttatású jelenet később megismétlődik, az utolsó epeiszodion *anagnóriszisz*e előtt, amikor még nem következik be, hanem lón az őt orvul megölni készülő Kreúszát üldözőbe veszi, hogy bosszút álljon rajta. A krízis itt kiteljesedni látszik: valamelyiküknek meg kell halnia, Kreúsza cselének kudarcba fulladásával pedig lón kerül előnyösebb pozícióba – ekkor azonban az asszony az addig szidalmazott Apollónhoz fordul segítségért. Az anya-fiú dialógus során az identitások megingása is jól megfigyelhető:

Kreúsza: A testem itt most istenednek szentelem.

lón: De megmérgezted volna azt, ki az istené!

Kreúsza: Nem Loxiászé, apádé voltál te már.

lón: Előbb voltam – mert még apám se volt – övé.

Kreúsza: Igen, csak akkor! Most övé már én vagyok. [1285-1289]

Apollón és lón szoros együttértelmezése e néhány sorból is kitűnik: Kreúsza Apollónt lón isteneként határozza meg, míg lónt és önmagát egyaránt Apollónénak tartja. Ám az idézett epeiszodion során egy szinte komikus versengés is felfedezhető a két szereplő között, akik egymást majdhogynem túllicitálva, gyerekes hangnemben vetélkednek azért, hogy melyikük is képezze Apollón tulajdonát, ezzel együtt pedig melyikük kerekedjen az isteni védettség által a másik fölé. Ez az isteni hatalomnak való alárendelődés lón részéről a múltjában gyökerezik, Kreúszánál viszont az érdekek kívánják meg: a halál közelségét érezve (új) identitásának kiszolgáltatásában látja az egyetlen menekülési lehetőséget. A nő a halált valóban Apollón közbenjárásának segítségével kerülheti el, aki Kreúsza és lón egymásra ismerésének segítőjeként Püthiát küldi el a szülő-gyermek identifikációt segítő tárgyakkal, ezzel a darabot a megoldáshoz vezetve.

AZ ANAGNÓRISZISZEK SZEREPE AZ ÉN-ÉRTELMEZÉSEKBEN

Lón a későbbi – isteni és emberi – identitásait meghatározó alapokra tesz szert a megfogadásával és megszületésével, ám ez azonnal szerte is foszlik: az Apollón és Kreúsa gyermekeként létrejövő személyazonosság a kitevése pillanatában máris az új tragédia egyik kedvelt elemévé, vagyis *titokká* válik – az emberi szférát képviselő szülőanyján, az égi világot jelentő istenekén és a köztük átmenetet képző Püthián kívül más nincs Lón – jelen esetben a *patrisz-genosz-onoma* hármasságában értelmezett – identitására vonatkozó tudás birtokában. Mivel a fiú sorsát végig Apollón akarata irányítja, így az istent mint szubjektumalkotót is tekinthetjük: Lón önértelmezése Apollón elrendelése mentén zajlik, ő dönt arról, hogy a fiú kit tartson szülőjének (amit az isten által erősen manipulált *anagnórisziszek* tanúsítanak), milyen néven illesse magát, milyen jogokat, kiváltságokat érezzen magáénak.

A darab során az *anagnórisziszek* és az ezeket követő *peripeteiák* kiemelkedő jelentőséggel bírnak az önazonosság kérdésének tárgyalásánál. Lón identitásának szempontjából fontos sorsfordulat a fiú és Kreúsa első találkozása – itt nyerünk betekintést Lón identitásalkotó folyamatába, önmeghatározásának alapelveibe, és abba, hogy hogyan pozicionálja az akkori önmagát, milyen függési rendszerben értelmezi személyét.

Lón mellett Kreúsa sorsát is Apollón determinálja, ám ő a darab kezdetétől tudatában van kiszolgáltatottságának, amelyet folyton ki is játszik: az akaratától függetlenül megszülető fattyú gyermektől megszabadul, és a vele történeteket egy biztonságos, kikezdhetetlen ál-identitást felöltve, egy barátnője történeteként adja közre Lónnak. Identitásának – a darab viszonyait tekintve jelentős mértékű – uralásáról árulkodik, amikor a fia rá irányuló gyilkos üldöztetésekor szinte visszavág és elégtételt zsarol ki magának Apollóntól azzal, hogy „hivatalosan” is felkínálja magát neki, immár ellenszolgáltatás, vagyis védelem fejében. Ezen gesztusok fényében úgy tűnhet a mindenkori befogadó számára, hogy Kreúsa bizonyos értelemben az isten fölé kerekedik, ugyanakkor tudjuk, hogy mindvégig az isten tetteitől függ az élete, az isten tettei miatt kénytelen megvédeni az identitását. Bár Apollón istenként hatalmat gyakorol az emberek felett, a színen mégsem jelenik meg, az asszony viszont helyzetéhez és lehetőségeihez mérten mindent elkövet annak érdekében, hogy irányítsa az életét.

A Xuthosz apaságára vonatkozó apollóni jóvendülés újabb jelentős sorsfordulathoz vezet, mivel a családi viszonyrendszert gyökeresen módosítja. Xuthosz apa-, Lón fiú-

identitást nyer, ezzel Püthia megszűnik „mostohaanyának” lenni, ezt a pozíciót – Xuthosz szemszögéből – Kreúszának adva át. Kreúsza mostoha-identitását a Kar pletykájának következményeként bekövetkezett *peripeteia* írja át édesanya-identitássá. A pletyka folytán körvonalazódó, Ión meggyilkolására irányuló merénylet, majd annak a kudarcba fulladása miatt menekülésre kényszerülő Kreúsza Apollónhoz fordulása és Püthia megérkezése után az anya-fiú *anagnóriszisz* hozza el Ión eredeti, a fogantatásával nyert identitásának felismerését vérszerinti szüleinek ismeretében. A zárlat során Pallasz Athéné *dea ex machinájában* Apollón újra megvillantja a műben végig érzékeltetett hatalmát és leosztja a(z) Iónnak leginkább kedvező) családi szerepeket: a fiából félig isteni, félig tősgyökeres athéni sarjat formál, a politikai-állampolgári jövőjét is biztosítva Xuthosz ál-fiaként.

A BOLDOG VÉG PROBLEMATIKÁJA

Az új tragédia jellegzetes vonása a (látszólag) pozitív végkimenetel, a (nyitott) boldog vég. Devecseri a drámafordításához fűzött jegyzetében tett említést arról, hogy Xuthosz alakjánál kérdéses, hogy tragikus vagy komikus figuraként érdemes-e megítélni, hiszen a mű annak az ígéretével ér véget, hogy a férfi egy tudatlan, kijátszott állapotban éli majd le az életét.³⁶ A választott értelmezési horizontból ez a zárlat több aspektusból is kérdésessé válik. Xuthosz identitásának szempontjából az a tény, hogy az isten becsapja őt, teljesen ellehetetleníti a férfi valódi (jó eséllyel meddő)³⁷ önazonosságának érvényre jutását, hiszen egy hamis önkép birtokában egy nem tőle fogant örökös ál-apjaként tölt be olyan pozíciót, amire nem szolgált rá. Ugyanakkor ez az apollóni csel Xuthosz életébe pozitív változást és boldogságot, családi harmóniát hoz. Szintén problémát vet fel számomra az isteni útmutatást ugyancsak meghallgató, Xuthosz hamis apaságának tudatában lévő Kar funkciója. A darab során a Kar pletykája által jutott Kreúsza tudomására Xuthosz (vélt) apasága, habár a női közösség tudott arról, hogy a fecsegésük következménye valószínűleg a halál lesz. A pletykájuknak egyenes következménye lett a gyilkos csel ötlete és a majdnem betetőződő tragédia – kérdésessé válik számomra tehát, hogy a Kart alkotó asszonyok vakmerőnek lefestett temperamentumának ismeretében ennek a boldog befejezésnek a tartóssága garantáltnak mondható-e.

³⁶ Euripidész összes drámái, 1002.

³⁷ Xuthosz meddőségének tényét Athéné monológja megcáfolja, hiszen Kreúszával két közös fiút jósolt neki (1589-1593), de ennek Xuthosz nincs tudatában.

ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomban Euripidész *Ión* című darabjában tetten érhető identitásformákra, azok változásaira és egymásra történő hatására helyeztem a hangsúlyt. Az *Ión* értelmezésekor, amelyet munkám középpontjába állítottam, az identitás már az ókori görögök által is ismert aspektusait (mint például a retorikai toposzok felőli megközelítést) problémamentesen alkalmazhatónak találtam, használatukat a műben fellelhető identitások megképzéséhez, egymásra hatásuk árnyalt bemutatásához megfelelő eljárásnak véltem.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Arisztotelész. *Eudémoszi Etika: Nagy Etika*. Fordította Steiger Kornél. Budapest: Gondolat, 1975.
- Arisztotelész. *Poétika*. Fordította Ritoók Zsigmond. Budapest: Kossuth, 1997.
- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet: írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz, 2004.
- Csepeli György. *Szociálpszichológia*. Budapest: Osiris, 1997.
- Tóth Judit. „„Együtt lehessünk végre mindig boldogok!” Az euripidészi melódrama kérdéséhez” In „Szirt a habok közt”: *Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*. Szerkesztette Bényei Péter, Gönczy Monika, S. Varga Pál. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.
- http://www.academia.edu/30421397/_Egy%C3%BCtt_lehess%C3%BCnk_v%C3%A9gre_mindig_boldogok_Szirt_a_habok_k%C3%B6zt_Tanulm%C3%A1nyok_Imre_L%C3%A1szl%C3%B3_70._sz%C3%BClet%C3%A9snapj%C3%A1ra_Szerk._B%C3%A9nyi_P%C3%A9ter_-_G%C3%B6nczy_Monika_-_S._Varga_P%C3%A9l_Debrecen_Debreceni_Egyetemi_Kiad%C3%B3_2014
- Euripidész *összes drámái*. Fordította Devecseri Gábor, Kerényi Grácia, Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika. *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- Hérodotosz. *A görög-perzsa háború*. Fordította Muraközi Gyula. Budapest: Osiris, 2007.
- Kertész István. *Héraklész unokái: a lovas makedónok története Nagy Sándor haláláig*.

- Budapest: Mundus, 2002.
- Kerényi Károly, *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia, (Budapest : Gondolat, 1977), 321-322.
- Mogyoródi Emese. *Akhilleusz és Szókratész: morálpeszichológia és politikafilozófia a görög archaikus és klasszikus korban*. Budapest : Gondolat, 2012.
- Mueller, Melissa. „Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*”. *Arethusa* 3 (2010): 368.
- Németh György, Ritoók Zsigmond, Szilágyi János György, szerk. *Görög művelődéstörténet*. Budapest: Osiris, 2006.
- Polgár Anikó. „Euripidés Médeiájának magyar fordításairól”, in *Studia Litteraria*, 56 (1-4), 23–36. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4095/3959>
- Porter, John. *Introduction to Euripides' Ion*. University of Saskatchewan, 2002, <https://homepage.usask.ca/~jrp638/CourseNotes/Ionbckgnd.html>
- Révész György. „Személyiség, társadalom, kultúra – a pszichoszociális fejlődés erikson-i koncepciója.”, in: *Vázlatok a személyiségről: a személyiséglélektan alapvető irányzatainak tükrében*. Szerkesztette Gyöngyösiné Kiss Enikő, Oláh Attila. Budapest: Új Mandátum, 2007.
- Waldenfels, Bernhard, „Felelet arra, ami idegen. Egy reszponzív fenomenológia vázlata”, ford. Tengelyi László, *Gond* 20 (1990): 5-17.
- Weiss, Naomi. „A Psychoanalytical Reading of Euripides' *Ion*: Repetition, Development and Identity”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51 (2008): 39-50
- Zeitlin, Froma. „Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*” In uő. szerk. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 285-338.

FIGURALITÁS, INTERTEXTUALITÁS ÉS SZUBJEKTIVITÁS E. T. A. HOFFMANN AZ *ARANY VIRÁGCSERÉP* CÍMŰ MŰVÉBEN

LOVIZER LILLA

BEVEZETÉS

Az *arany virágcserepet* hagyományosan E. T. A. Hoffmann írói ars poetikájának foglalataként tartja számon a szakirodalom.¹ Jelen írás a mű irodalmiságát abban az intertextuális viszonyrendszerben vizsgálja, amely azt a Goethe-korban népszerű fejlődés- illetve művészregényekhez, elsősorban Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című meseregényéhez fűzi. Ebben a megközelítésben az eddigi recepció, mint a romantikus költő fejlődéstörténetét,² illetve ugyanennek „karikatúrájaként” is interpretálta a művet, mely eszerint már Hoffmann és a korai romantika

¹ Christine, Lubkoll, Harald Neumayer, harg. *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2015), 28.

² Schmidt, Jochen, „Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege”, ford. Szabó Csaba in Günter Sasse, szerk., *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann regények és elbeszélések* (Budapest: Láva Kiadó, 2006), 31–42.

programjának ironikus-kritikus viszonyát is tükrözi.³ Jól látható ez például a *Novalis-regény* és *Az arany virágcserep* közismert kapcsolódási pontján, az Atlantisz-mitologémán; mely mindkét műben a korszakban kedvelt Árkádia-toposz sajátos megjelenési formájaként azonosítható. Amíg azonban Novalis meséje Atlantisz utópikus fikciójában a világ elveszett, harmonikus állapotát állítja helyre, addig *Az arany virágcserep* Atlantisza már az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átiratában, egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként szemantizálódik újjá.⁴

A teljességre törekvő interpretációs igény épp ezért nem hagyhatja megválaszolatlanul a kérdést, hogy a műben megjelenő ironikus ábrázolásmód a nyelvi metaforika mely szintjein, illetve szemantikai struktúrájának milyen kívülről referált szövegelemein keresztül válik azonosíthatóvá, továbbá milyen következményekkel jár a mű értelemvilágának egyéb szegmenseire, így például a műfajiság és a szerzői szubjektum kérdésére nézve. Jelen dolgozat e célból elsődlegesen az említett Novalis-regény és *Az arany virágcserep* szövegközi kapcsolatait elemzi a nyelvi-poétikai megközelítés aspektusai szerint. Ezzel együtt rámutat, hogy a szöveg intertextuális utalásrendjének feltárása során nem kerülhető meg egy újabb, a Goethe-kor filozófiai áramlataira elevenen ható, ám ebben a vonatkozásban eddig még nem vizsgált szerző, Jakob Böhme sem. Köztudott, hogy Böhme teozófikus írásainak misztikus mélysége nem csupán Novalis írásaiban hagyott érezhető nyomot, de a korai romantika számos más képviselőjét is magával ragadta.⁵ Nézetem szerint a mű teoretikus komponenseinek minél teljesebb körű feltérképezéséhez ennek a – Hoffmann és Novalis számára is közös – forrásnak feltárása, a hozzá fűződő textuális viszony tisztázásával együtt szintén kulcsfontosságú.

³ Orosz Magdolna, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, in Kroó Katalin és Ferenczi Attila, szerk., *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás* (Budapest: L'Harmattan, 2007), 178–182.

⁴ Paola, Mayer, „Das Unheimliche als Strafe und Warnung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik”, *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 46 (2000/8): 56–68.

⁵ Hans-Dieter Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann Gesellschaft* 34 (1988): 2. pp.

I. NOVALIS HEINRICH VON OFTERDINGEN CÍMŰ REGÉNYÉNEK MOTÍVUMAI AZ ARANY VIRÁCSERÉP SZÖVEGÉBEN

A műelemzéshez Orosz Magdolna intertextualitás-felfogását véve alapul, az ő rendszerezésének megfelelő elméleti keretet alkalmazom, elsődlegesen az intertextusok jelentéskonstituáló szerepét tartva szem előtt.⁶ Motívumnak tekintem (1.) poétikai értelemben a történetképzés azon komplex jeleit, melyek a műben azonos, szemantikailag értelmezhető kontextusokban ismétlődve jutnak önálló történetalakító funkcióhoz. Ezek lényegében megfeleltethetők az Orosz által is hivatkozott, bernáthi motívumértelmezés *emblémáinak*, melyeknek nagyszámú előfordulása közös, a műértelmezés egészébe beépíthető – feltevésem szerint szándékoltnak komikus –, interpretációjukat teszi nem pusztán lehetővé, de indokolttá is.⁷ Ezzel részint átfedésben motívumnak nevezem (2.) nyelvi egységként is azokat a szövegelemeket – Frejdenberg meghatározása szerint: metaforákat, például a szereplők neveit –, melyek metaforikus többletjelentése a költői beszédmód születésével együtt indukálódik.⁸ A legtágabb, Veszeloovszkij-féle értelemben motívumként kezelem továbbá (3.) az Atlantisz-mitologémát,⁹ mint olyan „szüzsés metaforát,” mely az *Árkádia-toposz* egyik megjelenési formájaként azonosítható a Goethe-korban,¹⁰ s az egyes szerzőknél más-más szüzsét hoz létre, melyeknek megfelelően különböző konnotatív jelentéstartalmakkal képes feltöltődni.¹¹

⁶ Orosz Magdolna, „Az elbeszélés fonala” *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, (Budapest: Gondolat, 2003), 99–116.

⁷ Bernáth Árpád, „Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez”, *ItK* 74 (1970/2): 213. pp.

⁸ Olga, Frejdenberg, „Motívumok”, in Kovács Árpád, szerk., *Poétika és nyelvelmélet, Diszkurzívák* (Budapest: Argumentum, 2002), 299–306.

⁹ Az eredeti Atlantisz-mítosz forrása egyértelműen és kizárólag Platón, aki Timaios, illetve Kritiasz című dialógusaiban ad leírást egy valaha Atlantisz szigetén létező ideális társadalomról, melyet idővel bekövetkező erkölcsi romlása miatt, elsüllyesztettek az istenek. In *Platón összes művei III.*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa, 1984), 321. pp.; 415–432. A mitológéma fogalmáról lásd Kerényi Károly, *Mi a mitológia? Tanulmányok a Homéroszi himnuszokhoz* (Budapest: Szépirodalmi, 1988), 7–26.

¹⁰ Orosz, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, 173.

¹¹ Alexandr Nyikolajevics Veszeloovszkij, „A szüzsé poétikája”, ford. Gilbert Edit, in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei II.* (Pécs: Jelenkor–JPTE, 1996), 195–207.

1.1. Kümmeltürke vs. „költői lélek”

Anselmus diák különös története a Mennybemenetel napján veszi kezdetét, amikor saját ügyetlensége folytán elveszíti az ünnepi mulatságra szánt pénzét, s ezáltal mintegy kirekesztődik az evilági paradicsomból, vagyis Linke vigasságtól hangos kertvendéglőjéből (*Linkische Paradies*). Csalódottan gyújt hát pipára a tavaszi naplementében, s az Elba parton ülve magányos számvetést végez eddigi életének sorozatos baklövéseiről. Elkecseregett, ám egyben mégis nevetséges felsorolása – a megkent felükre eső vajaskenyerek, kiálló szögek szaggatta új kabátok, s a lehető legkínosabb utcai jelenetek mellett –, egyetlen lényegi elemet tartalmaz: „ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, daß ich, als ich denn doch nun dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein und bleiben mußte?”¹² („hát nem szörnyűséges végzet, hogy hiába lettem éppen diák a Sátánnal szembe szegülve, mégis »köménytöröknek« kellett lennem és megmaradnom is?” – saját fordításom). Ez a költői kérdés – megfelelő interpretációval – a mű „romantikus fejlődésregényként” való értelmezésének kiindulópontjához vezethet el.

A *Kümmeltürke* kifejezés Halle városából származik, ahol a 17-18. században rengeteg kömény nőtt, s volt egy terület, melyet kifejezetten emiatt *Köménytörökségnek* (*Kümmeltürkei*) nevezték el. Tükörfordításban tehát az egész kifejezés annyit tesz: ’köménytörök’. Pejoratív mellékíze persze kezdettől fogva adott volt; azokat az unalmas, hétköznapi lokálpatriótákat értették alatta, akik köztudomásúlag sosem hagyták el a várost.¹³ Később a *köménytörök* átkerült a diáknyelvbe, s először ott is azokat az örökre megbélyegzett szerencsétleneket jelentette, akiknek szállása az egyetem közvetlen közelében volt, s akik magukban feltehetőleg nem is igen bántódtak emiatt.¹⁴ Végül a *köménytörök* jelentése egészen a *Philisterig* szélesedett tovább, ami viszont igazi szitokszónak számít a német romantikában.¹⁵ A *filiszter* eredeti jelentése legegyszerűbben a ’már nem diák’ megfogalmazásban adható vissza, s azokat értették

¹² E. T. A. Hoffmann, *Der goldne Topf, Ein Märchen aus der neuen Zeit* (Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1981), 12. [A regény eredeti, német szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.]

¹³ Günter Drosdowski, herausg. und bearb., *Deutsches Universalwörterbuch* (Mannheim–Wien–Zürich: Bibliographisches Institut 1983), 749.

¹⁴ Friedrich Kluge, *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Strassburg: Trübner, 1899), 231.

¹⁵ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Kuemmeltuerke

alatta, akik lediplomáztak, vagy az egyetem mellett/helyett, polgári kenyérkeresetre tettek szert, s nem rendelkeztek többé a diákélet szabadságával. Ebből keletkezett, s a romantika által leginkább használt értelmezésében viszont a valódi *nyárspolgárt* jelenti, aki mindenféle művészet, illetve magasabb szépség iránt érzéketlen, s kizárólag a haszonelvűség szolgája.¹⁶

A szó belső formájának kibontása a szövegben Anselmus történetének nyelvi megformálásán keresztül megy végbe. Eszerint a történet kezdetén a *Kümmeltürke* kifejezést még csak az első két jelentésében kell értenünk, melyek Anselmus életének már valósággá vált állomásai, s amelyek miatt igazán szerencsétlennek hiszi saját magát. Érdekes ugyanakkor, hogy Serpentina, épp ugyanezt a deficitet mint „magasztos ám együgyű szokásokat” és „a világi neveltetés tökéletes hiányát” „*gyermeki, költői lelkületként*” azonosítja a nyolcadik vigíliában. Vagyis Serpentina értelmezésében a „köménytörökségnek ez a szintje”, mint a költői lélek metaforája, új értelemmel gazdagodik, s megjelenítője lesz annak a „benső szellemi természetnek” is, amely miatt Anselmus egyáltalán képes lehet megérteni a kígyócskák s a bodzabokor énekét, illetve érdemessé válhat Serpentina szerelmére. Mindez együtt teljesen explicit utalás Novalis egyik kulcsfogalmára, a költői adottságot jelképező *gyermeki lelkületre* (*kindisches Gemüt*). Ez a metafora a korai romantika azon tételén alapszik, mely a gyermeket, mint természeti-egész lényt határozza meg. Emiatt képes a gyermeklelkű költő egységében érzékelni az őt körülvevő természetet, s feltárni annak legbensőbb lényegét.¹⁷ Novalis főhőse ennek megfelelően igazi kiválasztottként jelenik meg a regényben, a kiválasztottság minden áldásával és küldetéstudatával együtt. *Költői lelkülete* senki előtt nem titok, hisz minden megnyilvánulásában természetesen csillan fel az a magasabb tehetség, melynek kibontakoztatására maga is állandóan alkalmat keres.

»Úgy sejdítjük, hajlamod van a költészethez. Könnyedén beszélsz lelked jelenéseiről; s választékos fordulatok és illő hasonlatok híján sem szűkölködöl. Vonzódol a csodálatoshoz is, amely nélkül nem létezik költő.«

¹⁶ Oskar Walzel, „A német romantika lényegi kérdései”, ford. Kelemen Pál, in Hansági Ágnes és Hermann Zoltán, szerk., *Újragondolni a romantikát, Konceptiók és viták a XX. században* (Budapest: Kijárat, 2003), 54.

¹⁷ Friedrich Schiller, „A naív és szentimentális költészetről”, ford. Szemere Samu, in Kelemen Hajna, összeáll., *A romantika az európai irodalomban* (Budapest: Holnap, 1993), 27–29.

»Nem tudom – szólt Heinrich –, hogyan történhetik ilyesmi. Gyakorta hallottam költőkről és dalnokokról, mégsem láttam egyiküket is. [...] Nem tudok betelni, bármennyit is hallok ezekről a különleges emberekről! Hirtelen olybá tűnik nekem, akárha ifjúságom legmélyén hallottam volna róluk, de már abból mit sem tudok felidézni. Mégis, amit mondotok, minden ízében ismert és világos előttem, és kimondhatatlan gyönyörűségem telik szép környülrásaitokban.«¹⁸

Anselmus ezzel szemben a leghétköznapibb, balszerencse sújtotta *köménytörök*nek hiszi saját magát, épp ezért az ő *költői lelkülete* kizárólag úgy képes megmutatkozni, hogy tulajdonosát különféle szánandó-nevetséges módokon akadályozza a polgári életben való előrejutásban. Mindezt ráadásul nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan Schiller jellemzi a silány korba született *naív költői lelkeket*:

Ebből a naív fajtából való költők egy mesterséges korszakban többé nincsenek ily igazán a helyükön. Egyébként is alig képzelhetők el benne ők, legfeljebb csak úgy, hogy *vadul futnak* a saját korszakukban, s jó sorsuk elrejtí őket a kor csonkító hatása elől. A társadalomból soha, de soha nem tudnak kinőni; rajta kívül jelennek meg néha, inkább csak, mint idegenek, akiket megbámulnak, s jönnek a természet nevetlen gyermekei gyanánt, bosszankodást keltve (kiemelés az eredetiben).¹⁹

Nem kizárt, hogy Hoffmann éppen ezt a schilleri gondolatot próbálta életre kelteni Az *arany virágcserep* főhősében:

Mennybemenetel napján, délután három órakor egy fiatalember rohant át a drezdai Fekete kapun – egyenesen bele egy almával és süteménnyel teli kosárba, úgy, hogy minden, mi szerencsésen megmenekült a széttaposástól, szanaszét repült, és az utcagyerekek vidáman osztozkodni kezdtek a zsákmányon, amit a szeles úrfi juttatott nekik. [...] Anselmus diák (merthogy így hívták az ifjút) [...] még fürgébben szedte a lábát, hogy megszabaduljon a kíváncsi tömeg rá szegeződő pillantásaitól.²⁰ (7–8)

¹⁸ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. ford. Márton László (Budapest: Helikon, 1985). [A regény szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.]

¹⁹ Schiller, „A naív és szentimentális költészetről”, 27.

²⁰ E. T. A. Hoffmann, „Az arany virágcserep”, ford. Horváth Géza, in E. T. A. Hoffmann, *Az arany*

Eszerint az *Ofterdingen* és *Az arany virágcserep* főhőseinek *költői lelkülete* között a különbség egyszerűen annyi, hogy Anselmus diák – szerencsétlenségére – szerzőjével egyidőben, azaz rosszkor született. A középkort Novalis már *A kereszténység, avagy Európa* című tanulmányában is az egységes vallásosság, s az emberi történelem legharmonikusabb időszakává romantizálta át – nagyban hozzájárulva ezzel a korai romantika középkor-eszményének kialakulásához. Ugyanez a mitikus-poétikus történelemszemlélet hatja át az *Ofterdingen* középkorban játszódó cselekményét is,²¹ mely természetesen a neki megfelelő, kitüntetett helyiértéken szerepelteti a *költői tehetség* isteni szikráját. A jelenbe helyezett eszmény azonban, melyet a múltra irányuló, megnemesítő szemlélet immár nem véd, viszonylagossá válik és lefokozódik. Hoffmann így éppen a novalisi biztos háttértől fosztja meg saját hőst, s helyezi át „a kultúra mesterséges állapotába”; egy olyan korba, mikor a *gyermeki költői lelkületet* gyakorta „meggyalázzák”, és gúnyolódhatnak rajta. Ez tehát a magyarázata annak, hogy Anselmus valódi talentuma nem csupán a filisztervilág, de saját maga számára is rejtett maradhat – egészen addig, míg a Serpentina iránti szerelemben, illetve a másik valóság létezésébe vetett hit által végre képessé válik az ön-azonosulásra.

A történet kezdetekor a diák eszerint élete legnagyobb *fordulópontján* áll. Az igazi kérdés tudniillik az, beteljesedik-e fölötte a „köménytörökség” eredeti történeti szemantikájához tartozó, harmadik jelentésfokozata; azaz neki is sikerül betagozódni a korabeli Drezda nyárspolgári társadalmába, avagy – Serpentina metaforájának beigazolódásaként –, Anselmus igazi adottsága tényleg az a költői tehetség, mely saját „magasabb létformájának” elérésére ösztönzi őt, s amelynek kiteljesedése így az eredeti harmadik stádiummal éppen ellentétes eredményre: Anselmus költővé válásához vezet. Ezt a dilemmát tükrözi tehát a *Kümmeltürke* szó jelentésében megjelenő ambivalencia, mely végül Anselmus kristálypalackba záródásán keresztül, vagyis a szó metaforikus státuszának helyreállításával oldódik majd meg. Hoffmann persze addig sem hagyja magára hőst az előtte álló, s máris alaposan megnehezített úton. Számos olyan, ugyancsak Novalistól származó motívummal gazdagítja még a történetet, melyek mind-

virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony (Budapest: Európa, 2013). [A mű magyar szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.]

²¹ „A középkor vallásos-misztikus-szimbolikus világában a világteremtő, egyetemes érvényű költészet születésének autentikus közege ismerhető fel.” In Bence Erika, „A történelmi nevelődési és művészregény (Apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban”, *Létünk* 37 (2007/4): 82. *Az arany virágcserep* történetében feltehetőleg éppen ezt a Novalis-féle középkor-nosztalgiaát jeleníti meg Lindhorst *atlantiszi lovagi birtoka*, ahol végül maga Anselmus is költőként élhet végtelen boldogságban.

mind Anselmus ilyen értelemben vett fejlődését, illetve költővé válását hivatottak elősegíteni – s amelyek az *Ofterdingen*ben persze mind-mind a középkor „mélyérző, romantikus” világ- és hősképéhez voltak hozzárendelve...

1.2. Dämmerung avagy a szürke három árnyalata

A *szürkület* vagy derengés (*Dämmerung*) a Hoffmann-mű legfőbb történetképző motívuma, mely amellett, hogy kétségkívül idegen, illetve integrált szövegelemként van jelen, szorosan összekapcsolódik még több fontos kölcsön-motívummal is. A kifejezés alapját adó *dämmern* ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő 'szürkül' értelmezés mellett használatos még a 'mereng', 'ábrándozik', 'félálomban van' jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is: ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát, melyet a korai romantika szerzői gyakran ki is használtak bármiféle átmeneti stádium, illetőleg az ún. köztes létállapot jelölésére. Az *arany virágcserep* történetében három olyan naplemente van, melyeknek leírásakor Hoffmann ezt a kifejezést használja; más esetekben teljesen eltérő nyelvi formákkal ábrázolja ugyanezeket a fényviszonyokat (pl. *Abendsonne*, *ziemlich finster*, *im tiefen Dunkel* stb.). Megjegyzendő, hogy a magyar fordítások sajnos nem egységesen jelölik a *Dämmerung* egyes megjelenéseit; szürkület, alkonyat, bealkonyodott stb. alakokban egyaránt szerepelnek, így a magyar szövegben a *Kümmeltürke* gazdag jelentéstartalmához hasonlóan ez a motívum sem érzékelhető.

A mű első *szürkülete* (*Dämmerung*) az a már említett naplemente, melyben Anselmus a bodzafa tövében ülve először pillantja meg Serpentinát, beleszeret az igéző kék szempárba s beavatást nyer Atlantisz birodalmába. A második ilyen kitüntetett alkalom a negyedik vigíliában következik el, mikor Anselmus végre kiöntheti szívét Lindhorstnak, aki nem csak hogy bolondnak nem nézi emiatt, de varázsgyűrűje segítségével újra meg is jeleníti neki Serpentinát, s távozása előtt átnyújtja a sárga folyadékkal teli üvegcsét a boszorkány legyőzésére. A történet harmadik, s egyben utolsó *szürkülete* a kilencedik vigíliában szerepel, ahol Anselmus Veronika csáberejének esik áldozatául. Az ominózus *szürkület* éppen addigra áll be, mire Anselmus, Heerbrand és Paulmann aligazgató elfogyasztják a kávé, majd „puncstársasággá” alakulva az éjszaka nagy részét alkohalmámorban töltik.

Hogy ezeknek a Hoffmann-locusoknak a történetstruktúrájában betöltött, valódi jelentőségét megértsük, ugyanígy végig kell néznünk a *szürkületek* szerepét az *Ofterdingen*-ben is. Novalis összesen hat alkalommal használja a *Dämmerung* szót, reggeli- illetve esti *szürkület* jelölésére egyaránt. Különös figyelmet az érdemel, hogy maguk a kifejezések mindig párban szerepelnek az egyes fejezetekben, s az összetartozó *szürkületek* eseményei, illetve elbeszélései között egyértelmű poétikai-szemantikai kapcsolat van.

Rögtön a mű elején *Dämmerung* megnevezést kap Heinrich első, lázálmos éjszakájának hajnali *szürkülete*, melyben a *kék virág*, s annak szirmai közt Mathilde arca először jelenik meg számára. Ennek „párja” az apa álmában szereplő, árny-napfény váltakozása által okozott *szürkeség*, melyben feltehetőleg ő is a *kék virág*-ot látta még ifjúként, de fiával ellentétben nem indult a keresésére; hazatért, megházasodott, s tisztességes kézműves vált belőle. A második fejezetben először a regény cselekményének idejére, vagyis a középkorra vonatkozó nosztalgikus leírás részeként szerepel a *Dämmerung*, melyet Novalis kicsivel lejjebb „a nyers barbár idők és a művelt, soktudó, jó módú kor között nyílt, mélyérző, romantikus idő” –ként aposztrofál (18). Ide tartozó, második előfordulásában szintén köztes létállapotként jelöli Heinrich régi- és új világának határvonalát, vagyis azt a pirkadatot, melyben a fiú Eisenachból elindul Augsburg felé. Végül, a novalisi *Dämmerung* utolsó párja a harmadik fejezetben, vagyis az *Atlantisz* mesében jelenik meg, melyet a kalmárok útközben mondanak el Heinrichnek. Először, mint esti *szürkület* az erdőben, melyben a mesebeli szerelmespár hatalmas viharba keveredik s egy barlangban találnak menedékre, ahol szerelmük az antik hagyományoknak megfelelően beteljesedik.²² Az idetartozó, második *Dämmerung* a következő nap alkonyát jelöli, mikor elhatározzák, hogy a királylány ottmarad szerelmével az erdőben, s egy föld alatti rejtekhelyen fog élni (ismét egy köztes létállapot).

Összefoglalva tehát, Novalisnál az első *Dämmerung*-pár a *kék virág* megjelenését kísérő jegy; ezzel együtt születik meg a főhős lelkében a vágyódás (*Sehnsucht*) érzése valamiféle magasabb tudás (*Erkenntnis*) iránt. A második *Dämmerung*-párban található annak leírása, hogy miért lehet Heinrichre ilyen erős hatással ez a vágyakozás, illetve az, ahogy a fiú valóban elszánja magát a keresésre (*Suchen*) és

²² Vergilius, „Aeneis”, in *Vergilius összes művei*, ford. Lakatos István (Budapest: Európa, 1984), 165–168.

útnak indul. A harmadik *Dämmerung*-párban az ifjú megtalálja az igaz szerelmet (*Vereinigung*), s a szerelem gyümölcse természetesen a gyermek (a poézis szimbóluma; az egyesülésből fakadó felismerés; *Erkenntnis*), akivel később Atlantis királya elé járulhatnak. Az ifjú ekkor győztesként kerül ki a dalnokversenyből s a király fiává fogadja – vagyis a mese szellemi- és természeti világrésze újra tökéletes harmóniában egyesül (beteljesülés; *Erfüllung*). Másképp fogalmazva: ez a három *Dämmerung*-pár Novalisnál magába sűríti a regény első részének teljes szüzsés cselekményét; a főhős költővé válásának szimbolikus útját is.

Mindezt, úgy tűnik, Hoffmann is ugyanígy belátta, s minthogy Anselmus története valójában nem más, mint Heinrich történetének „intertextuális újramondása,” a *szürkületek* itteni szerepének „novalis-alapú” magyarázata igen tanulságos eredményre vezet. Első érdekesség Az *arany virágcserep Dämmerung*-motívumában, hogy az első és második *szürkület* leírásakor szintén kétszer szerepel a szövegben a *Dämmerung* kifejezés, vagyis ugyanolyan „páros alapszerkezetben” van jelen, mint Novalisnál (explicit mintakövetés). Amíg azonban az *Ofterdingen*ben a „szóismétlés” valójában két, időben egymástól távolabb álló eseményt, illetve gondolati tartalmat köt össze, Hoffmannál a pár első tagja a kitüntetett időszak kezdetét, a második pedig „eredményes lezárultát” jelzi. A hoffmanni *szürkület* tehát, nappal és éjszaka közti átmeneti állapotként, azt a röpket, valójában nagyon is szín pompás időintervallumot jelenti, melyben a két világ találkozása megvalósulhat. Az immanens és transzcendens szférák határvonala elmosódik, s a realitás mögül egyszer csak felbukkan a magasabb szintű valóság, amelyet azonban csakis az igaz szerelem hívhat elő. Nézzük most végig ezeket a *szürkületeket* alaposabban, különös tekintettel azokra a társmotívumokra, melyek működésüket leginkább befolyásolják.

1.2.1. Első *Dämmerung* – *Serpentina*

A történet kezdetét jelentő alkonyi *szürkület*ben Anselmus az eszményi szerelemmel, s ennek hatására Atlantis csodájával találkozik: hallani és érteni kezdi az őt körülvevő természet hangjait, s néhány pillanatra birtokába jut a mindent egyként való érzékelés képességének; a költészet valódi gazdagságának. Megsejti egy magasabb világ létezését, s lelkében felébred az utána való vágyakozás (*Sehnsucht*). Az első *Dämmerung* jelentése

tehát tökéletesen megfelel a novalisi regény ugyanezen motívumáénak. Novalis természetfilozófiájában az efféle víziók a *megsejtés* (*Ahnung*) fogalmával egyenértékűek. Ezeket ő a természet nagy titkosírásának (*große Chifferschrift*) megfejtéséhez szolgáló kulcsokként értelmezte,²³ melyek mindenütt és minden apró megnyilvánulásából kiolvashatók. Serpentina nevéhez tehát, s a „benne lévő” kígyóformához, éppen ez a novalisi gondolat adhatta az ötletet. A „*figura serpentinata*” nevezetű szépírástípus, mely eredetileg a manierista képzőművészet fogalmi terméke, a XVIII. század második felében poétikai és esztétikai vonatkozásban is különös jelentőségre tett szert William Hogarth *A szépség analízise* című művében.²⁴

Hogarth mozgás-elmélete folytonos átjárhatóságot posztulál idea és karikatúra között, s azt állítja, hogy a kígyózó vonalak ugyanolyan gyakran jelenhetnek meg a rút, mint a bájos ábrázolási formáiként – természeti képződményeken és művészeti alkotásokban egyaránt.²⁵ Oesterle szerint Hoffmann maga is osztotta ezt a hogarthi véleményt (talán épp emiatt használ kígyó-alakot a boszorkány félelmet keltő inkarnációjához is), s ennek megfelelően Az *arany virágcserep* fantasztikus világában számos megjelenésükre hívja fel a figyelmet. A bodzabokor ágain túl a *figura serpentinata* ott húzódik az Elba fénylő hullámaiban, a női ruhahogásban, a puncs vibráló pezsgésében és Lindhorst arcjátékában, éppúgy, mint az arany virágcserep tükröző felületén vagy a régi kézírások vonalai közt. Érdeemes kiegészíteni ezt még néhány, magában a szövegben fellelhető kígyóvonallal is, melyek szintén a „hogarthi manír” megnyilvánulásai. Ugyanúgy „kiolvasható” a kígyó (*Schlange*) például abból a szerelmes mozdulatból, ahogy Phosphorus az újjáéledt Liliomot öleli magához: „der Jüngling Phosphorus umschlang sie vollglühenden Verlangens himmlischer Liebe” (34) (kiemelés tőlem), vagy Lindhorst aranypántjának formájából, melyet Anselmus időnként látni vél a homlokán: „durch die weißen Löckchen [...] schlang sich ein schmaler goldner Reif” (77) (kiemelés tőlem).²⁶

²³ Novalis, *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*, ford. Óvári Csaba (Budapest: Attraktor, 2014), 7. pp., Novalis természetfilozófiájáról lásd: Horváth Géza, „»A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis« Novalis természetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytörredékben”, *Kellék* (2013/50): 65–75.

²⁴ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, (London: John Reeves, 1753), különösen 59–68.

²⁵ Erről lásd G. Oesterle, „Arabesque, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«”, *Athenäum* (1991/1): 77. Hoffmann, műveinek első, összegyűjtött kiadását eredetileg a *Képek Hogarth nyomán* alcímmel tervezte megjelentetni. In E. T. A. Hoffmann, *Fantáziadarabok Callot modorában* II/1., ford. Horváth Géza, lekt. B. Gaál Márta (Budapest: Cartaphilus, 2007), 189.

²⁶ A *Schlange* kifejezés a németben a kígyómozgásra utaló *schlingen*, *schlang*, *h. geschlungen*, 'körülfog, átfon, hurkol' jelentésű ige tőhangváltós származéka. In Kluge, *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 340.

Serpentina kígyó alakjának eszerint többféle, nagyon is jelentős funkciója van Hoffmannál. Egyrészt, Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően, az írás képe és a beszéd hangja közti „figurális átjárhatóság” biztosítása.²⁷ Ebben az aspektusban Serpentina – magával az írással való azonosíthatósága révén – ugyanúgy megjeleníti a nyelv materialitását, mint ahogy – Anselmus „hallucinációjának” bájos lányalakjaként – fenomenalitását is.²⁸ A hoffmanni diskurzus tehát a prosopopeia alakzatán keresztül a szerelem tárgyát az írás vizuális terébe és formáiba helyezi, illetve az írás intuíció által vezérelt aktusához rendeli hozzá, melynek transzcendentalitásában Serpentina ténylegesen is eggyé válhat a scriptorral.²⁹

Anselmus úgy érezte, mintha a bájos, kedves alak oly szorosan ölelné s fonná körül, hogy nélküle rezzeni és moccani sem tudna, s mintha Serpentina érverése dobbanna minden tagjában és idegszázában; itta minden szavát, mely lelke mélyéig hatolt, s ragyogó sugárként mennyei gyönyört lobbantott lángra benne. (73)

Másrészt azonban Serpentina kígyóvá „redukálása” szándékos kifordítása is annak a novalisi szerelemfelfogásnak, mely az *Ofterdingen*-regény egyik legalapvetőbb fogalmi szervezője, s amelyről a *Dämmerung*-motívum kapcsán részben már szó esett. Novalis szerint a tiszta, érzékenyen túli szerelem érzése nem evilágból ered; ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését és utat nyit a transzcendens felé.³⁰ Heinrich és Mathilde egymásra találása, s időtlen lelki frigye egyértelműen ezt jeleníti meg a regényben:

²⁷ Paul De Man, „Hypogramma és inskripció” in Uő, *Olvasás és történelem, Válogatott írások*, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 405.

²⁸ A Hoffmann-szöveg nyilvánvaló kapcsolatban áll az irodalmi ábrázolás lehetőségeinek és korlátainak romantikus diskurzusával is, mely a nyelvet „általában vett jelrendszerként” fogja fel. Serpentina eszerint éppen az irodalom, vagyis az „írvabeszélő művészet” nyelvének ironikusan megszemélyesített médiumaként értelmezhető. Vö.: Oesterle, „Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen Der goldne Topf.”, 82–84.; lásd még ehhez: Orosz Magdolna, „A nyelv elégtelensége» Képleírás a német romantikában”, *Jelenkor* (2004/7–8): 766–779.

²⁹ Lásd még ehhez Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900* (München: Fink Verlag, 1995), 119–225.

³⁰ „Van néhány virág ezen a világon, melyek nem evilágból valók, melyek az itteni klímán nem nyílhatnak igazán, ezek valójában egy jobb, magasabb szintű létezés hírnökei és hívogató követői. Ide tartozik a vallás és a szerelem.” In Novalis, *Gesammelte Werke*, V., K. Seelig, herausg. (Herrliberg–Zürich: Bühl, 1945), 133.

Igen, Mathilde, örökkévalóak vagyunk, mert szeretjük egymást. [...] Szent vagy, aki vágyaimat Isten elé viszed, aki által Ő megnyilatkozik nekem, aki révén Ő értenem adja szeretetének bőségét. Mi egyéb a vallás, mint szerető szívek végtelen egyetértése, múlatlan egyesülése? [...] Örökkéig lehelek benned, keblem szüntelenül magába fog szívni téged. Te vagy az isteni nagyszerűség; örök élet a legkedvesebb külsőben. (98-99)

Ez a novalisi gondolat jól láthatóan a világokon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése”,³¹ így Mathilde névvel Novalis vélhetőleg szándékosan is az *Isteni színjáték* Matildájára utal, aki Beatrice evilági előképeként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísérőjévé, s megmeríti őt a Léthe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhessen a Mennyei Paradicsomba (*Purg.* 33. 142–145.). Az *Ofterdingen*ben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik meg a világok közti átlépés (*Übergang*).

Heinrich sírva fakadt. Magához szorította Mathildét. »Hol a folyó?« – kérdezte könnyei között. »Hát nem látod a kék hullámokat fölöttünk?« Heinrich fölnezett: a kék áradat halkan hömpölygött a fejük fölött. »Hol vagyunk, drága Mathilde?« – »Szüleinknél.« – »Együtt maradunk?« – »Örökre.« – felelte Mathilde, majd ajkát Heinrichére szorította... (89)

Serpentinához persze, fizikai adottságai miatt, képtelenség volna hozzárendelni bármi ehhez hasonló érzelmi megnyilvánulást, kígyó formájában ugyanakkor szintén egyértelműen kötődik Novalis poétikájához. A *Der Himmel war umzogen* című Novalis-versben nem csupán egy aranyoszöld kígyó szerepel az övével teljesen megegyező szimbolikus funkcióban, hanem az egész vers hovatovább azt a benyomást kelti, mintha *Az arany virágcserep* első *Dämmerung*-jelenete ennek „szerelemmel fűszerezett prózai átirata” lenne. Gardiner elemzése, amellet, hogy éppen azokra az alapvető motívumokra hívja fel a figyelmet (*Dämmerung, Erfüllung der Sehnsucht, Erkenntniss durch Vereinigung*), melyek Novalis szerelmi költészete

³¹ „A szerelem az igazságnak megfelelő fennkölt felfogásban nem más, mint a léleknek szerelme tárgyával való lelki egyesülése.” In *Dante összes művei*, Kardos Tibor, szerk. (Budapest: Helikon, 1962), 122–123. A Dante-Novalis párhuzamról ld. még: G. Bianquis, „L’influence de Dante sur la littérature allemande”, *Etudes italiennes*, III., 1921, 140. pp.

mellett vallás- és természetfilozófiájának is állandó elemei, a kígyó-alakját szintén egyértelműen a Kedveshez kapcsolja.³²

Die Königin der Schlangen
Schlich durch die Dämmerung.
Sie schien gleich goldnen Spangen,
In wunderbarem Prunk.

Ihr Krönchen sah ich funkeln
Mit bunten Strahlen weit,
Und alles war im Dunkeln
Mit grünem Gold bestreut.

Ich nahte mich ihr leise
Und traf sie mit dem Zweig,
So wunderbarerweise
Ward ich unsäglich reich.³³

Serpentina eszerint maga azonosítja be félreérthetetlenül azt az elméleti-metaforikus jelentéstartalmat, melynek egyúttal lehető legkörültekintőbben megalkotott karikatúrája is; s mint ilyen, végső soron viccet csinál az egész novalisi szerelemfelfogásból. Hoffmann szüzséje szerint az eszményi szerelem nem képes már a maga teljességében megmutatkozni ezen a világon, s afféle „attribútumként” lehet csak jelen, mint amelyekben az ókor antropomorf isteneit tisztelték.³⁴ Ahhoz azonban, hogy valaki beleszeressen egy kis zöld kígyóba annak sötétkék szemein keresztül, s azt remélje, hogy egyszer, egy magasabb valóságban majd egymáséi lesznek – valljuk be – különösen erős hitre van szükség. Nem véletlen hát, hogy Dante Matildájával és Novalis Mathildéjével ellentétben, akik mindketten „hagyományos” beavatási szertartást végeznek a maguk folyóvizeivel, Serpentina, szegény, hiába szólítgatja Anselmust az Elba hullámai közül (szintén a teljes lelki megtisztulás

³² H. Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung* (Stuttgart: Metzler, 1991), 328. pp.

³³ Novalis, *Schriften* II., Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, herausg. (Berlin: Reimer, 1837), 52.

³⁴ Ebben a vonatkozásában Isishez, „a tudás elfátyolozott istennőjéhez” kötődik, akinek alakja szintén erősen kapcsolódik Novalis poétikájához (lásd pl. a *Jácint és Rózsavirág* című mesét).

lehetőségével kecsegtetve őt), a diák nem tudja eldönteni, hogy az aranyoszöld kígyót vagy a városi fények csillogó tükörképét látja-e valójában.

1.2.2. Második Dämmerung – Lindhorst

A második *szürkület*ben Lindhorst felfedi Anselmus előtt a bodzabokor alatt átélt látomás igazi jelentését, s ennek hatására a fiú elhatározza, hogy másnap hozzáfog a régi kéziratok másolásához (a novalisi *Suchen* megfelelő tevékenysége). Lindhorst tehát egyértelműen az elérni kívánt rév felé irányítja Anselmust, illetve ettől kezdve ő maga veszi kézbe a fiú további sorsát. A *mester-* vagy *tanító motívum* szintén az *Ofterdingen*ből való átvétel, ahol Klingsohr, a nagy költő, ajánlja fel Heinrichnek, hogy a megfelelő módszerekkel belőle is „költőt farag”:

A poézis leginkább azt követeli meg – folytatá Klingsohr – hogy szigorú művészetként műveljék. Pusztá élvezetként megszűnik poézis lenni. [...] Ha pedig reám bízod magadat, egy nap sem fog elmúlni fölötted anélkül, hogy gazdagodna tudásod és hasznos belátásokra tennél szert. (93)

Heinrich természetesen azonnal aktív részese kíván lenni a Klingsohr által felvázolt programnak és szívből hálás a felkínált lehetőségért:

Óh, drága mester, minő csodás életet szántál nekem! Irányításoddal fogom csak észbevenni, micsoda nemes cél áll előtttem, s hogy ezt, ha valamiképpen, csakis tanácsaid révén érhetem el. (93)

Anselmus esetében viszont ennek épp az ellenkezőjéről van szó: nem csak hogy fogalma sincs róla, miért másoltatják vele a kéziratokat, de Lindhorst még fizet is neki a képzésen való részvételért! További jelentős különbség, hogy Lindhorst, Klingsohrral ellentétben, nem is annyira a költészet varázsának birtokosaként jelenik meg a műben, sokkal inkább, mint afféle hóbortos alkimista mágus. Az *arany virágcserep* alkímiai diskurzusban való értelmezése egyébként is igen komoly potenciált rejt magában, elsősorban épp Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően.

Mint ismeretes, az alkímia igazi célja nem a fizikai értelemben vett aranycsinálás, hanem az emberi lélek szimbolikus megtisztítása.³⁵ Az allegorikus jelentésű alkímiai szövegek tanulmányozása, mely az alkimista hermeneutikus tevékenységének alapja, valójában a praxist végző személy lelki transzmutációjához, vagyis a lélek arannyá változtatásához (halhatatlanná tételéhez) vezet.³⁶ Anselmus ilyen értelemben vett lelki megtisztulása tehát éppen azáltal veszi kezdetét, hogy az aransárga folyadék segítségével ártalmatlanná teszi a boszorkányt (*sublimatio*), és sikerül bejutnia Lindhorsthoz.³⁷ A különös jelekkel teleírt pergamentekercseken végzett másolói munka, a Lindthorsttal való közös étkezések és Serpentina meséje, a teljes megtisztulást szimbolizáló kristálpalackig, illetve a szerelmesek végső egyesülésig mind-mind részét képezik annak az okkult, alkímiai tevékenységnek, melyet Lindhorst a fiú tudta nélkül hajt végre rajta.³⁸ Érezhető hát, hogy a szövegben lévő alkímiai allegóriák eleve vegyítve vannak némi komikummal is. Végül az Atlantiszba való átjutás szándékosan túldimenzionált, s magával Atlantisszal teljesen inkompatibilis szimbólumai az egész kontextust is messzire átlendítik a nevetségesség határain, s mintegy önmaga paródiájává változtatják át (az arany virágcserep rekvizitumának jelentése alkímiai kontextusban pl. nem lehet más, mint maga a Szent Grál, a belőle sarjadó tűzliliomé pedig a benne őrzött krisztusi vér).

1.2.3. Harmadik Dämmerung – Veronika

A hoffmanni szubverzió végül az utolsó *szürkület*ben következik be, éppen azáltal, hogy valójában *semmi sem történik*. Anselmus ekkor először is nem ott van, ahol lennie kéne, ráadásul Veronikának sikerül teljesen el is csábítania. Emiatt nem

³⁵ Erről bővebben ld.: Carl Gustav Jung, *Az alkímiai konjunkció*, (Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1994), Umberto Eco, *Az alkímiai diskurzus és az elhalasztott titok*, in Uő, *Az értelmezés határai* (Budapest: Európa, 2013), 108–133.

³⁶ Kis Gábor, „Anselmus, Aureliano és a Bölcsek köve (Az arany virágcserep és a Száz év magány alkímiai kontextusban)”, *Alföld* 63 (2012/2): 96.

³⁷ A finomítás vagy *sublimatio*, az első számú alkímiai művelet; így nevezik minden földszerű anyag eltávolítását a megmunkálendő fémből. In Hamvas Béla, *Tabula Smaragdina*, (Budapest: Magvető, 1988), 42–47. Mindez tehát megfeleltethető a boszorkány sötét mágiájának, melynek közvetlen hatása alól Anselmus ettől kezdve valóban kivonódik.

³⁸ Megjegyzendő, hogy *Az arany virágcserep* szerzői szubjektuma írás közben valójában maga is az aranycsinálás egy módját (az alkotás aktusában való megtisztulás lehetőségét) kutatja. A narratív fikció szintjén emiatt őhozza kötődik az, a tizenkét vigília által szimbolizált hermetikus újjászületés-sorozat, amely végül őt is ugyanoda vezeti el, mint korábban a főhőst – Atlantiszba.

találhat rá az új világra, holott ennek itt és most meg kellene történnie, hiszen Novalisnál a harmadik *Dämmerung* éppen ezt a funkciót tölti be. Az *arany virágcserep* utolsó *szürkületét* azonban az ellenséges erők beavatottjának, Veronikának jelenléte teljesen működésképtelenné teszi: Anselmus meghasonlik Serpentina iránti hitében és szerelmében, álmai pedig a nyárspolgári értékrend keretei közé szorulnak vissza.

Az *arany virágcserep*ben Veronika az evilági szerelmet testesíti meg, Serpentinával ellentétben a szó minden értelmében, illetve ezzel együtt a főhősre leselkedő szürke filiszterlét beteljesülésének veszélyét is. Itt érdemes felfigyelni arra, hogy már Novalisnál szerepel egy Veronika nevű lányalak, akinek hivatása nagyon hasonlóknak tűnik az imént leírtakhoz. Funkcióját leginkább az adja, hogy saját kontraszjaként minél több tekintetben emelje ki Mathilde idoneitását, – minthogy ő maga egyáltalán nem illik Heinrichhez. Kizárólag azon az estén jelenik meg a történetben, amikor a főhős először találkozik Mathildével, s ottléte, nem számottevő mértékben ugyan, mégis Heinrich és Mathilde egymásra találásával ellentétes irányban hat.

Amilyen keveset szólt Mathilde, olyan bőbeszédű volt Veronika, Heinrich másik asztalszomszédja. [...] Egy és más elszállt Heinrich füle mellett; lélekben ő táncolt még, s bizony szívesen fordult volna többször is jobb kéz felé. Végül Klingsohr vetett véget Veronika csácsogásának. (81–82)

Veronika alakja alig van kidolgozva a regényben, s a történet szempontjából szinte elhanyagolható. Heinrich számára ő jelenthetné az evilági szerelemet, amire persze nincs komoly esély, hiszen kezdettől fogva egyértelmű, hogy a fiú párja csakis a nagy költő egyetlen leánya, Mathilde lehet. Hoffmannak viszont éppen Veronika kell. Ezért nem csupán átveszi Novalistól, hanem Serpentinaéhoz hasonló, igéző kék szemeket is ad neki, s Anselmuson kívül egyedül őt, rövid személyleírással ellátva állítja az olvasó elé: „ein recht hübsches blühendes Mädchen” (24) (kiemelés tőlem).³⁹ Benne látszik tehát tetőfokára hágni az a dezillúzió, melynek szellemében Hoffmann egymás után kasztrálja az *Ofterdingen*-t, s egyben a novalisi poézis legismertebb motívumait. Veronika neve tudniillik nem más, mint a *kék virág* egyetlen metaforikus megjelenési formája Az *arany virágcserep*ben.⁴⁰

³⁹ „egy nagyon csinos, tizenhat éves, *bimbózó* leány” (20)

⁴⁰ Lásd: „Veronica officinalis”, in Dietmar Aichelle, M. Golte-Bechtle, *Mi virít itt? Virágkalauz* (Budapest: Cicero, 1991), 308.

A *kék virág* közismerten Novalis transzcendentális költészetének⁴¹ legfőbb motívuma: elsősorban a *szerelem*, s ezáltal természetesen a *poézis* szimbóluma. Emellett, mint növény, megjeleníti a két világ (*Sein – Dasein*) közti átmenet lehetőségét, s ezt összekapcsolva az első kettővel, jelenti a *tökéletes harmónia* transzcendens birodalmát, illetve ennek egyik allegóriájaként magát Atlantiszt.⁴² Mindezek alapján a *kék virág* egyértelműen az *Ofterdingen*-regény központi mozgatója, s első pillanattól kezdve vezeti a főhőst a költővé válás útján, Mathilde megtalálása, illetve végső célként a kettejük szerelméből megszülető abszolút poézis megvalósulása felé.

Mindezek alapján Az *arany virágcserep* Veronikája leginkább úgy definiálható, mint az eredeti *kék virág* „hamis tükörképének” megszemélyesített motívuma. Anselmus iránta való vonzódása tisztán csak fizikai vágyként jelenik meg a szövegben, mely egyszerű, földhöz ragadt álmokat plántál a szívébe, s folyamatosan elválasztani igyekszik őt Atlantisztól. Neki köszönhetően Anselmus a legnagyobb próbatételt bukja el, valójában már azelőtt, hogy a harmadik *Dämmerung* egyáltalán elkezdődne. Feltehetőleg ezért nincs is ennek a *szürkületnek* szövegbeli „párja,” hiszen valódi funkcióját egyáltalán nem képes ellátni. Ezt teszi egyértelművé a kávé élvezetes elfogyasztása: „als der Kaffee genossen und die Dämmerung bereits eingebrochen” (109), mely színével, de a kávéfőző által is (másutt a boszorkány megjelenésére szolgáló közvetítő eszköz), egyértelműen jelzi, hogy Anselmus felett a sötét erő vette át a hatalmat. Hiába érkezik meg a *szürkülettel* aztán ismét maga Lindhorst is, aki a szellem lángoló szikrájaként úszik a puncsos tálban egész este: Anselmus lelki egyensúlyát már nem lehet visszabillenteni, csak kétségbeesése fokozódik az örület határáig.

Hoffmann ezzel ténylegesen is a feje tetejére állítja a novalisi *Dämmerung*-motívumot, hiszen épp a harmadik *szürkület*, melynek eredeti rendeltetése szerint már a transzcendens, illetve Atlantisz világa felé kellett volna utat nyitnia, ez a harmadik *szürkület* teljesíti be a főhős evilági végzetét, a *köménytörökség* legvégső stádiumát. Anselmus eljövendő nyárspolgári egzisztenciája ezen a ponton szinte láthatóvá válik: ízlésesen berendezett polgárlakás a Schossgasse-n, a szalonban Veronika s egy tál gőzölgő leves várja a munkából hazatérő titkos tanácsost. Másnap tehát ez a „köménytörök-Anselmus” érkezik meg a szokásos másolói munkára, aki nem látja

⁴¹ Lothar Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* (München: Beck, 2000), 219–222.

⁴² B. Gaál Márta, „Novalis, Heinrich von Ofterdingen” in Ambrus Éva, szerk., *Huszonöt fontos német regény, Műelemzések* (Budapest: Maecenas és Lord Könyvkiadó, 1996), 28–30.; Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*, 224–226.

Lindhorst házának csodáit, s természetesen pacát ejt az iratokra – miáltal a *gyermeki költői lélek* kudarca is saját korábbi megnyilvánulási formáinak megfelelően válik teljessé.

Ekkor, mintegy *deus ex machina* jelenik meg a kristály, az alkímia legmagasabb fokú tisztítószimbóluma, melynek purgáló ereje még egy utolsó reménysugár lehet Anselmus és Serpentina szerelmének beteljesülésére. Anselmus büntetése a kristálypalack-fogság, s igazából ott következik be az a "megtisztulás", ami Danténál Matildához és az Evilági Paradicsom határfolyóihoz, Heinrich esetében pedig Mathildéhez és a kék áradathoz köthető. Így végül, habár csak Lindhorst mágiája által, s a palackba záródva, de Anselmusnak is sikerül átkelnie az Elba *hídján* – s mégiscsak elnyerheti az „igaz szerelmet.”

1.3. A kék szín vonzásában

Az eddig tárgyalt kapcsolati elemek mellett, Az *arany virágcserep* leglátványosabban Novalishoz kötődő motívuma kétségkívül maga a *kék* szín, melynek nem csupán szövegbeli halmozott előfordulása árulkodó (harminckét alkalom), hanem minden kontextusában tökéletesen értelmezhető is a „novalisi eredet szerint”. Novalis alkotói intenciójának megfelelően az *Ofterdingen* regényi szüzséjét teljesen áthatja a *kék*,⁴³ s bizonyos értelemben önmagában is képes szimbolizálni mindazt, amit a *kék virág*; legegyszerűbben a transzcendens vonzásának állandó allegóriájaként magyarázható. Ennek megfelelően Serpentina sötétkék szemeiben a földöntúli-makulátlan, míg Veronikáében az evilági-érzéki *szerelem* tükröződik. Lindhorst azúrkék könyvtárszobájának falai a *költészet* itteni birodalmát határolják, s kötik össze az ottanival. Ugyanígy *túlvilági erők* manifesztálódnak a különféle varázslások alkalmával cikázó kék villámokban, s az ég távoli kékje is egy elérhetetlennek tűnő, *magasabb létezés* lehetőségét rejt magában. Végül, a tizenkettedik vigília kék lánggal lobogó itala az *Atlantiszba való átkeléshez* szükséges beavatási rítust jelképezi.

A *kék* színben tehát mindig ugyanazok a transzcendens tartalmak mutatkoznak meg; ez a logika a hoffmanni szöveg egészében töretlenül nyomon követhető. Mégis van azonban a *kék*nek egy olyan előfordulása, amelyik valahogy kilóg ebből a sorból. Noha első pillantásra Heerbrand kék zsebkendője sem tűnik kakukktójának, hiszen az előbbiek szerint ez is

⁴³ Vö. Novalis megjegyzésével a *Berlini vázlatok* között: „Színárnyalat. Minden kék a könyvemben” (165).

tökéletesen beazonosítható lehet akár a Veronika iránt érzett *titkos szerelem*, akár a *költészet iránti eltítkolt vonzalom* metaforájaként. Tárgyi-fizikai megjelenésében mégis messze elmarad a *kék szín* eddigi „hordozói” mögött, nem beszélve arról az evilági, patológiás rendeltetésről, melyre egy zsebkendő általában szolgál – s amely felől az eredeti német kifejezés (*Scnupftuch* – *Schnupfen*: ’nátha’) egyébként kétséget sem hagy. Az irattáros kék zsebkendője ez alapján nem más, mint a mágikus, éteri *kékség* teljes profanizációjának eszköze, mely vaskos humorral bagatellizálja el, s teszi nevetségessé az eredeti Novalis-motívumot. Megjegyzendő, hogy Heerbrand zsebkendője a *kék szín* utolsó evilági manifesztációja a mű szövegében, s a *kék* ezután csak Lindhorst és a fiktív elbeszélő kapcsolati elemeként jelenik meg újra; ekkor már mintegy a szerzői szubjektum túlvilági utazását készítve elő.

II. ATLANTISZ – A TRANSZCENDENS VILÁG MINT „A SZÖVEG ANOMÁLIÁJA”

„A szellemek világa nyitva,
tenlelked zárt; szived meredt.
Fel hát, diák, s a hajnalpírba⁴⁴
füröszd meg földi kebledet.”

Goethe: *Faust*

Atlantisz csodálatos birodalma a mű első *szürkületében* nyilatkozik meg Anselmusnak, s a Serpentina iránt fellobbant szerelemben a tökéletes természeti harmóniát tapasztalja meg. A pillanatnyi idill egységében maga is megérti a bodzabokor, az esti szellő vagy épp a napsugarak hangját, csakúgy, mint a virágok illatának énekét (*natura loquitur*). Ez a leírás tökéletesen megfelel Novalis *Aranykor* fogalmának, mely az „ősharmónia” állapotát jelenti, mikor a szavak igéző ereje még egyaránt ismert volt a természet élő és élettelen elemei előtt.⁴⁵ Ennek, a valaha létezett *Földi Aranykornak* emlékképe az *Ofterdingen* első, Hérodotosz nyomán keletkezett meséjében, Arión történetén keresztül jelenik meg először,⁴⁶ míg a harmadik fejezet Atlantisz meséje már a költővé válás allegóriájaként

⁴⁴ Goethe ezen a szöveghelyen több utalást is tesz Jakob Böhmére, ezek egyike a *hajnalpír* kifejezés, mely Böhme első és legismertebb könyvének címe (*Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, 1605) utal.

⁴⁵ Novalis, *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*, 28–34.

⁴⁶ Hérodotosz, *A görög-perzsa háború*, ford. Muraközi Gyula (Budapest: Osiris, 1997), 18–19.

értelmezhető. A novalisi Atlantisz tehát az eredeti mitológéma új szüzsével ellátott, utópikus jelentéstartalommal mesévé bővített változata, mely a Novalisra jellemző triadikus felépítést követi (harmónia – harmónia felbomlása – harmónia helyreállítása).⁴⁷ Ugyanez az Aranykor,⁴⁸ illetve maga Atlantisz a regény egyre magasabb szinteken ismétlődő cselekménysorozatának betetőzésével, a történet során poétává váló Heinrich költészetének varázsából teremtdőtt volna újjá.⁴⁹ Ennek a klingsohri mese szolgál ugyanilyen beágyazott, párhuzamos allegóriájaként, melyben *János jelenéseinek* biblikus világa az északi mitológiával és Jakob Böhme misztikájával fonódik össze.⁵⁰

Az *arany virágcserep* történeti struktúrájában nincs ilyen allegorikus azonosság az elbeszélés egyes szintjei között. Az intradiegetikus narrációk,⁵¹ a novalisi mesékkel ellentétben, egyetlen fabula egymást követő részei, s habár ugyanazon triadikus felosztás szerint, az elsődleges történet szüzséjétől mégis teljesen különböző modell alapján cselekményesítik és szemantizálják újjá az Atlantisz-mitológémát. Fontos kiemelni továbbá, hogy a hoffmanni eljárás korántsem vezetett olyan egyértelmű eredményre, mint a Novalis-regény; s Az *arany virágcserep* „Atlantisz-mítoszának” interpretációja jelentős méretű vélemény-kavalkádot generált a szakirodalomban. Máig tisztázatlan a kérdés, hogy ezek a szövegrészek visszavezethetők-e Hoffmann egyéb saját, illetve más kortárs szerző/filozófus írásaira, vagy nincs „semmilyen mélyebb jelentéstartalmuk”, és kizárólag ebből a műből kell őket eredeztetnünk. A vélemények egyik fő irányvonala ennek megfelelően a romantikus, műmesei artisztikum fokozott, ha tetszik, hoffmanni megnyilvánulásaként értékeli őket. A másik ág képviselői viszont játékos tréfának tartják Atlantiszt, s rendszerint valamiféle *Aranykor-paródiaként* értelmezik, szintén anélkül azonban, hogy bármilyen konkrét jelentéstartalmat rendelnének hozzá – némelyek (ad absurdum) kifejezetten azt állítják, hogy Hoffmann eredeti szándéka éppen az olvasó „kétségbe ejtése” lett volna.⁵²

⁴⁷ Orosz, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, 174–178.

⁴⁸ A novalisi Aranykor-koncepcióról s a romantika mítoszteremtő programjáról lásd még: Frode Helmich Pedersen, „Mythos und "Goldene Zeit" bei Hermann Broch und Novalis”, *ZMG* (2015): 105–118.

⁴⁹ Vö. pl. a Tieck-féle befejezés egyik vázlatpontjával: „Végső álom és felébredés. Klingsohr visszatér, mint Atlantisz királya.” (152)

⁵⁰ Vö. Márton László jegyzetével in Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 183.

⁵¹ Értve ez alatt a narráción belüli másodlagos narrációt, mikor az elbeszélés aktusa maga is az elbeszélés részét képezi. In Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. by Jane E. Lewin (Ithaca–New York: Cornell University, 1983), 212–262.

⁵² Stefan Kraus, *E. T. A. Hoffmanns "Der goldene Topf": Über die Konstruktion eines "Fantasiestücks"* (Hamburg: disserta Verlag, 2014), 70–73.

Nézetem szerint ezt a kérdést is az intertextualitás vizsgálata felől érdemes megközelíteni, s magából a szövegből próbálni meg „előhívni” Atlantiszt. Ennek megfelelően kiindulásként az olvasó és a szöveg közti afféle *kommunikációs anomáliaként* fogadjuk el, mint amelyről Riffaterre beszél, s amely „nem csak azért erőlteti magát az olvasóra, mert megnehezíti a feladatát, mert zavarja, hanem mert azt sejteti meg vele, hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának.”⁵³ Úgy gondolom, Hoffmann igen különlegesen járt el saját Atlantiszának megalkotásakor. Egyfelől persze valóban „titkosította,” hiszen a beavatott szereplők (Lindhorst és Serpentina) az elsődleges narráció alapján teljességgel azonosíthatatlan szimbólumok mentén beszélnek róla, másrészt viszont, a mű szövegébe mégiscsak bele van kódolva minden, a szimbólumok megfejtéséhez szükséges információ, csupán a megfelelő intertextust kell hozzá megtalálni.

Ebben természetesen szintén Novalist, illetve az ő transzcendens-felfogásának azon elemeit tekinthetjük iránymutatónak, melyek az *Ofterdingen* történetstruktúrájában markánsan vannak jelen, s emellett egyértelműen Jakob Böhme misztikus teozófiájához köthetők. Ilyen például Heinrich metempsichóízisa a regény második, befejezetlen részében,⁵⁴ mely végső soron megfeleltethető Böhme egyik legfontosabb filozófiai elvével, mely ugyanígy az ember saját lelkébe helyezi az intellektuális világot.⁵⁵ Szintén népszerű, böhmei tanítás a szó teremtő erejébe vetett hit,⁵⁶ mely egyben az *Ofterdingen* regény egyik elméleti alapköve is, vagy a morális asztronómia szükségszerűsége, melynek novalisi megtestesülése Astralis.⁵⁷ Nem véletlen hát, hogy Böhme több allegóriája is van a regényben. Az első részben ő az a bányász, akitől Heinrich a misztikus természetszemlélet alapjait sajátítja el, a második részben pedig ugyancsak őt jeleníti meg Sylvester, aki spirituális vezetőként kíséri a fiút annak belső/magasabb szintű utazásán. Sylvester emellett azonos a regény kezdetekor megjelenő vándorral is, akitől a főhős először hall a kék virágról, illetve akivel Heinrich apja is ugyanígy találkozott annak idején.

⁵³ Michael Riffaterre, „Az intertextus nyoma”, ford. Sepsi Enikő, *Helikon* (1996/1–2): 68.

⁵⁴ „A jövő világát a fantázia vagy a magasságba vagy a mélységbe helyezi, vagy a metempsichóízisba, hozzánk: utazásról álmodunk a világmindenségen át – ámde nincs-e bennünk a világmindenség?” In Novalis, *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften* (Köln: Könnemann, 1996), 103.

⁵⁵ G. W. F. Hegel, *Előadások a filozófia történetéről* III., ford. Szemere Samu, Szigeti József, Molnár Erik, Mátrai László, szerk., (Budapest: Akadémiai, 1977), 217.

⁵⁶ Ráfi Dénes, „Az »együgyű« Jakob Böhme és szóalkímiája”, *Különbség* (1993/1): 9–25.

⁵⁷ Vö. Márton László jegyzetével in Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 187.

II.1. Közvetett bizonyítékok: „Böhmerlande” és a „betű szerinti igazság”

Kézenfekvő hipotézis, hogy *Az arany virágcserep* Atlantisz-ábrázolása ugyanúgy novalisi mintát követ, mint ahogy ez Drezda immanens, hétköznapi világának esetében kimutatható. Novalis mintája viszont „túlvilági vonatkozásban” egyértelműen Jakob Böhme volt;⁵⁸ ebből következik tehát, hogy Hoffmann is az ő misztikus írásait vehette alapul. Megerősíti ezt a feltevést Atlantisz első, implicit megjelenése a szövegben, rögtön az Elba-parti *szürkülettel* együtt – mintegy a *Linkische Paradise*, vagyis a „filiszter-paradicsom” ellenpólusaként: „aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande” (11).⁵⁹

Egyértelmű, hogy a *Böhmerlande* ('Csehkon') kifejezés ebben a szövegkörnyezetben Atlantisz birodalmának Böhme nevét rejtő metaforája, noha természetesen ugyanilyen helytálló része az adott geográfiai helymeghatározásnak is. Észlelése így – Riffaterre kifejezésével élve – erősen *aleatorikus*, ahhoz azonban, hogy teljesen tudatos és szándékos utalásról van szó, kétség sem férhet. Ezt egyrészt a kifejezés *Dämmerung*-motívummal való teljes összeforrottsága pontosan érzékelteti, másrészt érdemes ehhez hozzáolvasni még egy részletet a negyedik vigíliából, amely szintén Atlantiszt idézi meg egy másik metafora segítségével: „wie eines pukhafte Erscheinung das alltägliche Leben ganz gewöhnlicher Menschen ins *Blaue* hinausrückte”⁶⁰ (43 – kiemelés tőlem). Látható, hogy *Böhmerlande* nagyon hasonló szövegkörnyezetben, s teljesen ugyanúgy szimbolizálja Atlantiszt, mint a *távoli kékség*, mindezt ráadásul – saját bevallása szerint – a fiktív szerző is igyekszik megsejtenni az olvasóval: „Ekkor azt hiszed majd, hogy e káprázatos birodalom közelebb van hozzád, mint máskülönben gondolnád, és ezt tiszta szívvel kívánom neked, és azon iparkodom, hogy illetéknéppen legalábbis megsejtessem veled” (34). Erre a kijelentésre, úgy gondolom, nem kell különösebb metaértelmezést erőltetni ahhoz, hogy akár ezekre, a szövegbe rejtett „Atlantisz-kulcsokra” is vonatkoztathassuk a sejtetés szándékát.

Konkrétan Atlantiszról Lindhorst beszél először a harmadik vigíliában: ekkor s tőle ismerhetjük meg a szellembirodalom kozmogóniáját. Története végén pedig nem kevesebbet állít hitetlenkedő közönségének, mint hogy: „aber es ist dessen unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint, sondern *buchstäblich*

⁵⁸ Vö. Novalis megjegyzésével a *Berlini vázlatok* között: „A könyv befejezése Jakob Böhme szerint.” (162)

⁵⁹ „és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messi Csehkonról” (10)

⁶⁰ „melyek [ti. Anselmus csodálatos kalandjai] kísérteties jelenésekként az egészen közönséges emberek mindennapi életét oly távoli messzeségbe röpitik” (33).

*wahr*⁶¹ (36 – kiemelés tőlem). A „betű szerinti igazság,” Böhme egyik kulcsfogalma, mely már az *Aurorában* is szerepel, mintegy a misztikus igazság megkérdő-jelezhetetlenségének igazolására. A szakirodalmat ma is egységes zavar jellemzi Böhme iskolázottságát, illetve *Biblián* kívüli olvasottságát illetően, különös tekintettel arra, hogy latinul sem tudott. Az egyetlen szerző, akiről biztosan állítható, hogy Böhme ismerte egynémely írását, Theophrastus Bombast von Hohenheim,⁶² azaz Paracelsus, akinek itteni relevanciája abból is fakad, hogy a *De nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de ceteris spiritibus* című írásában ő azonosította a szalamandrárt a *tűz elementáljaként*.⁶³

II.2. Az intertextus közvetlen nyomai

Hoffmann számára a böhmei misztika a kortárs irodalmi divat⁶⁴ részeként természetesen ismert volt. A hozzá való elméleti viszony vizsgálatára Hans-Dieter Holzhausen vállalkozott egy tanulmányban, részben Eckhart Kleßmann Hoffmann-életrajza alapján (illetve ennek bizonyos megállapításait helyesbítve). Állítása szerint, habár Böhme hatása Hoffmann több művében kimutatható, ez korántsem jelenti kritika nélküli azonosulását a böhmei filozófiával, sőt egy igen alapvető szembenállásra hívja fel a figyelmet.⁶⁵ Böhme talán leglényegesebb tanítása, melyről a *betű szerinti igazság* kapcsán részben szó esett, hogy a másvilág felismerése, vagyis a magasabb szellem általi inspiráció, nem lehet az

⁶¹ „mindazonáltal a legkevésbé sem zagyvaságnak vagy akár csak allegorikus ábrázolásnak szántam; egytől egyig minden szava igaz” (28)

⁶² Christoph Helferich, *Geschichte der Philosophie* (Stuttgart: Metzler, 1992), 150.

⁶³ Az emberiség és a természet közt fennálló konfliktus alapmotívuma Fouqué *Udine* című meséjében jelenik meg először, melynek forrása szintén a paracelsusi pneumatológia, s ezt követően sokáig népszerű témája marad a romantikának. In David Gallagher, *Methamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2009), 352.

Böhme és a szalamandra alakjának közismert összefonódottságáról lásd pl. Angelius Silenius Böhme-epigrammáját in Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, III., *Barok-Mystik*, (Berlin: de Gruyter, 2010), 209.: „Im Wasser lebt der Fisch, die Pflanzen in der Erden, / Der Vogel in der Luft, die Sonn im Firmament, / Der Salamander muss mit Feur erhalten werden: / Und Gottes Herz ist Jakob Boehmens Element.”

⁶⁴ „A németországi romantikus iskola esztelenségeinek sorában külön említést érdemel Jakob Böhme szüntelen dicsőítése és magasztalása. Ez a név valószínű jelszava volt az iskola híveinek.” In Heinrich Heine, „A romantikus iskola” in Uő., *Vallás és filozófia, Három tanulmány* (Budapest: Helikon, 1967), 80.

⁶⁵ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, 2.

ember befolyása alatt; csakis a kiválasztottak kaphatják meg látomások formájában, ajándéku – tanúság erre saját életútja is.

Épp ezért a művészetet és a tudományokat Böhme olyan emberi, következőképp hamis érdemeknek tartja, melyeken keresztül sosem válhat megismerhetővé az igazi transzcendens. Mindezt szemléletesen, s egy eléggé önkényesen citált bibliai utalás kíséretében (Ján. 10,1-11.) magyarázza el a *De incarnatione verbi* című művében. Eszerint a „Régi Ádám” a művészetben és tudományon keresztül akar bejutni [ti. a juhok aklába], azt gondolva, hogy a *betűkben* maga Krisztus is megragadható, de ő tolvaj és rabló, hiszen Krisztus azt mondta „a ki nem az ajtón megy be a juhok aklába, hanem másunnan hág be, tolvaj az és rabló. A ki pedig az ajtón megy be, a juhok pásztora az. [...] Bizony, bizony mondom néktek, hogy én vagyok a juhok ajtaja.”⁶⁶ A műveletlen, kérdéses olvasottsággal rendelkező Böhme tehát elég elmarasztaló véleménnyel van mindenféle művészetről és tudományról, azok „beavatott” művelőivel egyetemben.⁶⁷ Állításai ráadásul gyökeresen mondanak ellent Hoffmann alkotói hitvallásának, mely szerint mindenféle művészetben a transzcendens világ ragyogása csillan fel, illetve ebbe enged bepillantást. Ennek a „*művész-credonak*” legkorábbi összefoglalására hozza Kleßmann példaként a *Gluck lovagot*, melyben szerint Hoffmann egyik állandó témájára (*Lebensthema*) talált rá. Ettől kezdve műveiben következetesen képviseli azt az igényt, hogy a művészeti alkotásokon keresztül az ember isteni eredete tükröződik vissza, illetve ez ad számára lehetőséget a transzcendenssel való találkozásra – még a szürke hétköznapi terhek közepette is.⁶⁸

Mindezt szem előtt tartva aligha lehet véletlen, hogy Böhme-nak ugyanebből az írásából „beazonosítható” a hoffmanni Atlantisz keletkezéstörténetének minden „szereplője” is. A Liliom a böhmei misztika egyik legfőbb szimbóluma; a megváltást, illetve az igaz hitben való újjászületést jelképezi. A *De incarnatione verbi* első részében Böhme a misztika képes-szimbolikus nyelvén többek között azt mondja el, hogy miként keletkezett az ember kettős természete, s hogyan jut a jó örök élethez, a rossz pedig örök kárhozatra.⁶⁹ Ennek megfelelően „Új Ádámnak” vagy „A szűz gyermekének” nevezi az emberben lévő transzcendens jót, mely a keresztségben

⁶⁶ Jakob Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi” in Uő., *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, VI, herausg. K. W. Schiebler (Leipzig: Barth, 1846), 229.

⁶⁷ Sata Lehel, „Von der »Vielheit« zur »Einheit«, Novalis' Die Lehrlinge zu Sais mit Jakob Böhme gelesen”, *Studien zur Germanistik* (2002/8): 181. pp.

⁶⁸ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, 4.

⁶⁹ Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi”, 216–237.

fogant és attól a Szűztől született, akit az ember saját akarata tart meg magában, mint az „Angyal-világ”, illetve a „Szentháromságban lévő tisztaság és szemérmesség tükrképét”. Ez a Szűz a Liliom, aki Máriához hasonlóan az Úr hitvese lesz, s gyermeke, az új „Liliomgyermek,” „a Szűz gyermeke” (*Jungfrauen Kind*) tulajdonképp az emberi lélek, mely a szent szellemben megváltatott.⁷⁰ Mellette azonban továbbra is létezik a „Régi Ádám,” az evilági bűnök és hívságok rabja, a betűk majmolója, aki „Bábel Szajhájától” született, s aki maga is úgy viselkedik, mint *János jelenéseiben* a mindent felzabálni vágyó Sárkány (Jel. 12,4-17.).⁷¹ Innen a böhmei s a bibliai szöveg tulajdonképpen „párhozamosan” fut: a bűnöktől a Sárkány, aki egyben természetesen maga az Ördög, egyre erősödik, üldözi a „Szűz gyermekét” és örökös küzdelem áll fenn kettejük között, mígnem a Sárkány végül az Úr haragjának tüzeiben megsemmisül (Jel. 20,2-10.).⁷² A „Szűz gyermeke” ellenben megmenekül a keresztség által, illetve *János jelenéseit* olvasva tovább, Krisztus által, aki maga küldi el angyalát, hogy a Sárkányt legyőzze, s „hogy az egyházakban tanúsítsa ezeket: Én vagyok Dávid gyökere és sarja, a fényes *Hajnalcsillag*.” (Jel. 22,15-16.) A Phosphorus elnevezést, mely szintén az Esthajnalcsillag latin neve, Böhme természetesen nem használja; végig a Keresztről, illetve Krisztusról beszél. Maga Hoffmann feltehetőleg Schuberttől kölcsönözte, akinek természetfilozófiai írásában – melyet Hoffmann közvetlenül *Az arany virágcserep* megírása előtt olvasott⁷³ – Phosphorus a *szerlem* és a *halál* ókortól fogva ismert allegóriájaként szerepel.⁷⁴ Hésziodosz szerint az Esthajnalcsillag Asztraiosz és Eósz, az Alkony és a Hajnal, vagyis az *Abenddämmerung* és az *Aurora*

⁷⁰ „in dem rechten Glauben gehet die Schwängerung an, denn der Glaube ist Geist und begehret Wesen, und das Wesen ist ohne das in allen Menschen; und fehlet nur daran, daß es der Glaubensgeist ergreife: [...] so blühet und wächst die schöne Lilie aus, nich allein ein Geist, sondern das jungfräuliche Bild wird aus dem Tode ins Leben geboren.” In uo., 226.

⁷¹ „Darum stehet das Jungfrauen Kind gegen dem alten Adam; dieser erzeiget sich mit Begierden der zeitlichen Wollust, Ehren, Macht und Gewalt, und ist ein grimmiger Drache, der nur fressen will, wie ihn die Offenbarung Johannis darstellt, einen feuerspeienden oder einen greulichen scheußlichen Drachen.” In uo, 230.

⁷² „... wenn der Drache seinen Strahl auf das [Jungfrauen Kind] scheußt, so muß sich's beugen und unter das Kreuz treten, so nimmt der Zorn Gottes des Drachen Feuer an.” In uo, 231.

⁷³ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann”, 3.

⁷⁴ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden, Arnold, 1808), 73.

gyermeké;⁷⁵ a névválasztás tehát minden szempontból telitalálat.

Mindezek alapján Atlantisz keletkezéstörténete nem más, mint a *Mysterium Pansophicum*, című műben kifejtett böhmei teremtésszemlélet és az újjászületés-tan együttes, mesei-parodisztikus átírata. A *Mysterium Pansophicum* első öt textusa alapján Atlantisz kozmogóniája teljes mértékben nyomon követhető,⁷⁶ motívumai pedig ugyanazok a misztikus/biblikus szimbólumok, melyekkel Böhme a Szent Szellemben való újjászületés legmagasztosabb problematikáját adja elő; s amelyeket ezúttal – Lindhorst utasítása szerint – éppen a legalacsonyabb, *betű szerinti* jelentésükben, vagyis igazi „mesefigurákként” képzelhetünk magunk elé:

Atlantisz transzcendens világa maga is az idők kezdetén keletkezett, s eleve magában hordozta a *gonoszságot*, habár rejtett alakban. Ennek a gonoszságnak a felébredését és különválását jeleníti meg a fekete dombon nyíló Tűzliliom újjászületése a Phosphorussal való mitikus coitusból. Ekkor valójában a természeti élet tüze és a szellemi élet fénye,⁷⁷ tehát két ellentétes princípium egyesül; melyet sajátos böhmei jellemzőként egy erőltetett bibliai utalás is megelőz (Máté 19,5.). Ennek következtében a természet mélyén szunnyadó *turba*,⁷⁸ harag formájában rögtön felébred, s egy ismeretlen lény sarjad, mely a Liliomot megsemmisíti, hiszen az *essenciális élet* nem képes a *szellemi élet* megragadására.⁷⁹ A Liliom szenvedése és tűzhalála azonban megváltja őt, s tisztán a *fény tinktúrából*⁸⁰ születik újjá, miközben a gonoszság a föld mélyéből előbújít Sárkánnyal válik eggyé. Phosphorus legyőzi a fekete Sárkányt, s kirekeszti Atlantiszból, ám az a gonoszság szuverén képviselőjeként megjelenik a halandó világban. Habár

⁷⁵ Hésziodosz, „Istenek születése”, in uő, *Istenek születése, Munkák és napok*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre (Budapest: Európa, 2005), 19. Böhme szerint az érzékek feletti világban újjászületettek androgün csillaglányok lesznek, akik, bár ismerni fogják, nem vágnak már előző létformájuk alacsonyabb egzisztenciális vonásaira (pl. régi nemükre). Vö. a 19. oldal 48. kérdésével in http://www.bujiferenc.hu/download/forditasok/forditasok_05.pdf

A meghatározhatatlan nemű Astralis, úgy tűnik, éppen ezt a magasabb rendű létállapotot jeleníti meg az *Ofterdingen*ben. Phosphorus latin nevének végződése azonban, habár nyilvánvalóan a novalisi csillaglány „párhuzamos” motívumáról van szó, egyértelmű hímnemet jelöl.

⁷⁶ Jakob Böhme, „Mysterium pansophicum avagy A földi és égi misztérium igaz ismertetése” in Uő., *Szent sóvárgás*, vál. és ford. Isztray Botond, szerk. Károly Péter (Kerepes: Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997), 52–64.

⁷⁷ Uo. 55.

⁷⁸ Uo. 56.

⁷⁹ Uo. 54.

⁸⁰ Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi, 220.

később ismét foglyul ejtik, addigra már saját mágiája és utódai támadnak a földön.⁸¹ Közben beköszönt Atlantis Aranykora: mikor a Liliom királynőként uralkodik a völgyben (NB: a hajdani és eljövendő paradicsomi állapot neve Böhménél szintén *Liliomok Kora*).⁸²

A bonyodalmat aztán ismét az Atlantisban jelen lévő érzékiség – mely a szellembirodalmaktól általánosan elvárható mértéket egyébként messze felülmúlja –, vagyis a szalamandra zöld kígyó iránti fékezhetetlen vágya okozza, s az újonnan felgerjedő harag ezúttal magát a szalamandrárt szállja meg, aki örült dühében pusztítani kezdi Atlantiszt. Phosphorus büntetésből a nyomorult halandók közé számúzi őt: ott kell vezekelnie, s küzdenie a Sárkánytól származó gonosz erővel. Emberi mivoltában azonban „nem csak őrzi ősalapotának emlékét, de újjászületvén szent harmóniában él az egész természettel, megérti csodáit, és rendelkezik a fivéreivé lett szellemek hatalmával” (76) – vagyis archiváriusi alakjában valójában az *abszolút poézis* ölt evilági testet. Lindhorst neve a *Lind/Lint* ('Schlange') és *Horst* ('Gästrauch') összetétel szerint azt jelenti: 'a kígyók bokra',⁸³ s kígyó alakú lánykaival (akik maguk is az anya halálából nyertek megváltást a liliombokor-béli nászt követően) földi küldetésében úgy tűnik leginkább arra hivatott, hogy három „gyermeki lélek”, s a költészet segítségével magát a szerelmet váltsa meg Atlantis számára. Mindez egyelőre persze csak az első delikvenssel, Anselmussal sikerül úgy, ahogy – a teljes „beteljesülés” felől tehát nem lehetünk biztosak. Amennyiben viszont Lindhorst eléri célját, végül ő maga is megtisztulva születhet ismét újjá Atlantisban, s uralkodni fog a teljes szellemvilág felett (mindhárom cserép virágot hoz; újra beköszönt a *Liliomok Kora*).

Fentiek alapján elmondhatjuk, hogy az Atlantisz-mitológia nem csupán strukturális, de funkcionális értelemben is egész másfajta kifejtéshez jut Hoffmannál, mint Novalis meséjében. „A mese Novalis által tételezett utópikus vonása, hogy (legalábbis potenciálisan, egy csodálatos szellemvilágban) helyreállítja a világ elveszett egységét, megalapozza a mese kiterjesztését az egész művészetre, illetve költészetre is, amely ezáltal az így értelmezett mesével azonos lesz, [... s] a vágyott magasabb fejlődési szakaszt reprezentálhatja.”⁸⁴ Novalis meséi tehát az emberiség kulturális fejlődésének is sajátos történeti-filozófiai foglalatát jelentik. Az *arany virágcserep* Atlantisza azonban nem úgy szemantizálódik, mint a földön valaha létezett Aranykor, s ennek egy elképzelt, magasabb szintű helyreállítása,

⁸¹ Böhme, „Mysterium pansophicum avagy A földi és égi misztérium igaz ismertetése”, 57.

⁸² Ernst Benz, *The Mystical Sources of German Philosophy*, transl. Blair R. Reynolds, Eunice M. Paul, *Pittsburgh Theological Monographs* (Pittsburgh: Wipf & Stock, 2004), 106.

⁸³ Kluge, *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 180; 250.

⁸⁴ Orosz, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, 173.

hanem az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átiratában; egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként (vö. pl. a *Don Juan*-beli Dzsinnisztánnal). Hoffmann ezáltal nem csupán a korai romantika „új Aranykor-ideáját” kérdőjelezi meg, hanem annak bármiféle közvetítő eszköz általi megvalósíthatóságát is.⁸⁵

III. A PARÓDIÁTÓL AZ ALKOTÓI SZUBJEKTIVITÁSIG: A MŰFAJ KÉRDÉSÉHEZ

A dolgozat vizsgálati eredményeinek összegzéseként megállapítható, hogy *Az arany virágcserepben* ábrázolt kétféle világszegmens valójában egy igen akkurátusan megkonstruált paródia tökéletesen összeillő darabjait alkotja. A Novalistól, illetve Böhmétől kölcsönzött motívumok együttes jelentéskonstituáló szerepe teljes mértékben megfelel annak az Orosz Magdolna által használt paródia-értelmezésnek, mely szerint a paródia a változtató s egyúttal ironikusan megfordító jelentésintegráció megjelenési formája.⁸⁶ Lényegében ugyanezt állítja az intertextualitás fogalmával szintén erősen összefonódó hutcheoni meghatározás is, mely „kritikai éllel ellátott ismétlő struktúráként” értelmezi a paródiát.⁸⁷ Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy a mű a szürke, nyárspolgári létformát, vagy az ennek keretei közt szorongó, s túlélni törekvő művész-sorsot gúnyolná ki csupán. Hoffmann egyfelől minimum ambivalens viszonyban van a böhmei misztika mindenek fölötti magabiztossággal tett kinyilatkoztatásainak egynémely állításával, másfelől viszont nagyon is valószínű, hogy a böhmei motívumok kizárólag a Novalissal kapcsolatos textuális viszonyon keresztül válhattak *Az arany virágcserep* transzcendens világának alkotóivá. Az „elsődleges szövegközi kapcsolat” eszerint a *Heinrich von Ofterdingen* vonatkozásában azonosítható, mely szemantikai síkon, a számos expliciten jelölt szövegelem által markánsan kirajzolódik, illetve egyéb szövegek bevonásával még tovább nyomozható. Ebbe az összefüggésbe ágyazva jelenik meg aztán az a „másodlagos textuális viszony,” mely a böhmei misztikus-szimbolikus nyelvhasználat egyes elemeihez fűződik.

⁸⁵ P. Mayer, „Das Unheimliche als Strafe und Wahrung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik”, 60–64.

⁸⁶ Orosz Magdolna, „Az utánczolt idegen nyelvű kézírás”, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben* (Budapest: Gondolat, 2006), 157–159.

⁸⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century, Art Forms* (Chicago: University of Illinois Press, 2000), 7–10.

Nézetem szerint *Az arany virágcserep* elsősorban és alapvetően annak a novalisi elképzelésnek a humoros replikája, mely a művészet rendeltetését a valóság öncélú átrozantizálásában keresi és látja, miközben maga az alkotás pusztán a kiválasztottsággal együtt járó feladatként teljesül. Ennek megfelelően az *Ofterdingen*-en keresztül Hoffmann valójában Novalis költői nyelvét, s esztétikai-filozófiai nézeteit is parodizálja. Jól látható ez azokon a tőle származó motívumokon, melyeket a dolgozat első fele tételesen tárgyalt, s amelyek a hoffmanni változtató integráció eredményeként egytől-egyig eredeti jelentésük csonka-komikus torzóiává változtak át. A szöveg más, szintén Novalis nyelvhasználatát idéző kifejezéseit általában a hozzájuk rendelt kontextus túlozza el, vagy halmozott előfordulásuk teszi őket nevetségessé. Egyértelműen ezt a célt szolgálják például a negyedik vigília elején egymásra halmozott novalisi képek (pl. „minden földi élvezet körén túllépő kívánság”; „szigorú neveltetésű, félénk gyermek”; „gyönyörteli fájdalmat, pontosabban vágyat fakaszt benne, mely egy más, magasabb létet ígér” stb.) (33–34), köztük a szöveggel abszolút inkoherens, *elfátyolozott istennő* toposzának citátumával.⁸⁸ A műben megjelenő kétféle alkotó: a költővé váló Anselmus, illetve a fiktív szerzői én ráadásul jól el is különíti egymástól a parodizált és a parodizáló nyelvet, így *Az arany virágcserep* tekinthető akár a bahtyini paródia-meghatározás „direkt etalonjának” is.⁸⁹ Ezen a ponton nem kerülhető meg tehát a műfajiság kérdésköre sem, különös tekintettel arra, hogy a címben szereplő szerzői műfajmeghatározás ellenére (*Az arany virágcserep, Egy mese az új időkből*), mely maga is – úgy tűnik – inkább a megalkotott fiktív világ része, a szöveg több szempontból is *regényi* sajátosságokat mutat.

Anselmus fiktív személyén keresztül Novalis költői nyelve is stilizált-parodisztikus ábrázolás tárgyává válik, minthogy a diák alakjában és nyelvében Hoffmann valójában az *Ofterdingen* főhősének alakját és nyelvét parodizálja. A célpont persze nem egyszemélyben a Novalis-hős, sokkal inkább a korai romantikára jellemző misztikus-szinkretista rajongás s az ehhez rendelt nyelvhasználat, valamint az a patetikus, üdvöztető

⁸⁸ A toposzt Friedrich Schiller *Az elfátyolozott szaiszi szobor* című verse nyomán kapta fel a Goethe-kor, így pl. *A szaiszi tanítványoknak* is állandóan visszatérő eleme. In: Pierre Hadot, *The Weil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, transl. Michael Chase (Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006), 273.

⁸⁹ Mihail Mihajlovics Bahtyin, „Az eposz és a regény”, ford. Hetesi István, in *Az irodalom elméletei* III., szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997), 27–68.

episztemológia, melynek szellemében a Novalis-mesék megfogantak.⁹⁰ Hoffmann tehát – akárcsak az ókor parodisztikus-travesztív alkotásai –, „magát a műfajt, a stílust, a nyelvet teszi [...] idézőjelek közé, azt az ellentmondásos valóságot csúsztatva háttérül mögéjük, amely már nem fér el kereteiken belül.”⁹¹ Vagyis Az *arany virágcserep*, mint a novalisi regény- és mesefelfogás paródiája, mondhatni fölül is írja azokat, illetve bizonyos távolságot vezet be a romantikus műmese univerzalizált, utópikus műfajától.⁹²

Külön érdekessége továbbá a fiktív elbeszélő diskurzusában testet öltő parodizáló nyelvnek, hogy a tizenegyedik vigília befejeztével hirtelen csődöt mond, s az ironia, mely eddig a paródiát táplálta, saját beszédsubjektumát veszi célba. Az egyes szám harmadik személyű, mindent tudó elbeszélő, aki korábban az olvasót is rendszeresen maga instruálta, mit hogyan volna érdemes elképzelnie (ld. a negyedik, hetedik és tizedik vigília metalepsziseit⁹³), most keserű öniróniával jelenti be neki saját inkompetenciáját a történet befejezését illetően, s eddigi jogairól mintegy lemondva, én-elbeszélővé változik át.

...amikor elkedvetlenedve láttam, mennyire homályos minden kifejezés, melyet kiötlöttem, igen fájdalmas érzés támadt lelkemben nyomorúságos környezetem, szűkös kis életembe való bezártságom miatt. Úgy jártam-keltem, mintha álmodtam volna, egy szó, mint száz, olyan állapotba kerültem, mint Anselmus diák, amiről, nyájas olvasó, a negyedik vigíliában beszámoltam. Igencsak elkeseredtem, amikor átfutottam a sikeresen megalkotott tizenegy vigíliát, és azt gondoltam, soha nem adatik meg, hogy hozzátegyem a tizenkettediket... (106)

Gesztusa amellet, hogy végre az olvasói szubjektumnak is teljes önállóságot ad, a saját hősén való kívülre kerülés, azaz a „külső nézőpontból való ábrázolás” lehetetlenségét demonstrálja. Ennek megfelelően „Anselmus evilági alter egójaként,” maga is szerves részévé válik a megalkotott fiktív világnak, s ugyancsak Lindhorsttól kap segítséget, hogy főhősét követhesse Atlantiszba.

⁹⁰ Tánczos P., „Az én misztikája a német koraromantikában”, *Különbség*, XIV. évf. 1(2014), 198. Ehhez ld. még: Valastyán T., *Különvalóság, Novalis és a mese, Híd*, 2006/4.17–24.

⁹¹ Mihail Mihajlovics Bahtyin, „A regénynyelv előtörténetéhez”, ford. Könczöl Csaba, in Uő, *A szó esztétikája* (Budapest: Gondolat, 1976), 231.

⁹² Orosz Magdolna, „Progresszív egyetemes poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák* (Budapest: Gondolat, 2007), 140.

⁹³ Metalepszis alatt a fikció határátlépését értem, mikor a szerző az olvasó felé fordulva avatkozik be saját elbeszélésébe. In Gérard Genette, *Metalepszis, Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. Varga Zoltán (Pozsony: Kalligram, 2006.)

Pontosan tizenegy órákor eloltottam a lámpát íróasztalomon, és lopva elsiettem Lindhorst levéltárhoz, aki már a folyosón várt. [...] Majd a káprázatosan ragyogó kerten át az azúrkék szobába vezetett, ahol megpillantottam az ibolyaszínű asztalt, melynél Anselmus dolgozott. (109)

A narráció szubjektumának önazonossági krízisében, illetve a referenciális valóság felszámolásával, végleg elveszik tehát az az objektíváló beszédmód, mely eddig a parodizáló nyelvet működtette. Az antimetalepszis⁹⁴ eszerint nem csupán az egyetlen releváns nyelvhasználat, mely által a történet befejeződhet, hanem a válságba jutott parodisztikus elbeszélői nyelv feletti ironia megnyilvánulásaként, poétikai funkcióhoz jut.⁹⁵ A történet befejezését megalkotni képtelen elbeszélő alanyiség önfelszámolása egyben arra utal, hogy a narratív szöveg – az elmondott történeten túl – magában hordozza az elbeszélő nyelv, valamint az elbeszélő nyelvnek alárendelt alany történetét is. Ily módon a nyelv átalakulása ugyanúgy elválaszthatatlan a szerzői szubjektum átalakulásától (metaforikus újjászületésétől), mint a szövegsubjektum létrejöttétől.⁹⁶ Ez a differenciált szubjektum-felfogás, mely a hőstől, a fiktív elbeszélőn és szerzőn át egészen az olvasóig kiterjed, szintén ellentmond a mese műfaji hagyományainak, különösen pedig a novalisi mesetradíciónak,⁹⁷ s vele szemben – újabb regényi jellemzőként –, a schlegeli ironia-értelmezést juttatja érvényre.

Schlegel szerint „a szókratészi ironia az egyetlen, valóban szándékolatlan és mégis józanul megfontolt átváltoztatás. [...] A teljes közlés feltétlensége és feltételessége, lehetetlensége és szükségszerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti.”⁹⁸ Hoffmann ironikus szövegalkotói eljárása szintén ezt a szemléletet tükrözi, amennyiben a teljes

⁹⁴ Az antimetalepszis fogalmán azt értve (ugyancsak Genette alapján), hogy „a fikció ártja bele magát a valós életbe...” In uo. 23.

⁹⁵ S. Horváth Géza, „Ironia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról”, *Filológiai Közöny* (2011/4): 356–370.

⁹⁶ A szövegsubjektum fogalmáról ld. Szitár Katalin, „Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről - Kovács Árpád: A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij”, *Literatura* (1996/1): 95–105.

⁹⁷ Novalis a mese műfaját valójában arra használta fel, s ennek irodalmi megjelenítésére vállalkozott az *Ofterdingen* megírásával is, hogy végérvényesen felszámolja az ábrázoló- és az ábrázolt világ közti ontológiai különbséget, mintegy teljesen kiiktatva az ábrázolás feltételét jelentő esztétikai distanciát. Korai halála miatt a regény végül (ténylegesen is) befejezetlen maradt.

⁹⁸ Friedrich Schlegel, „Kritikai töredékek”, in A. W. Schlegel, F. Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia, Tandori Dezső, szerk. Zoltai Dénes, Vészits Ferencné (Budapest: Gondolat, 1980), 231–232.

műalkotás létrejöttéhez ugyanúgy kevésnek tartja a pusztán intuíciót követő mimetikus- (Anselmus), mint a kizárólag tudatos reflexivitáson alapuló, parodisztikus (narrátor) ábrázolást. A romantikus iróniában rejlő távolságtartás célja ugyanakkor sosem pusztán a nevetségességé tétel, hanem éppen ennek a művészi belátásának, „a nem-tudatosság tudatának” abszolútum felé irányuló, közvetítő funkciója.⁹⁹ Az *arany virágcserep* történetében leginkább ennek az „abszolút iróniának” inkarnációjaként értelmezhető Lindhorst transzcendens alakja, aki így az újabb önazonossági krízis küszöbén álló narrátornak is megmentője lehet:

»Ah, boldogságos Anselmus, ki levetetted a hétköznapi élet terhét [...] és immár gyönyörök és örömök közepette élsz lovagi birtokodon Atlantiszban! – Ám nekem, boldogtalannak! [...] vissza kell térnem padlásszobámba, hol a silány élet nyomorúsága szorongatja szellememet, s tekintetemet milliónyi vész háborítja sűrű ködként...« [...] »Csitt, csitt, barátom! Ne bánkódjék. [...] mi más lehetne Anselmus boldogsága, mint élet a poézisben, minden lény szent egybecsengése, a természet legmélyebb titkának kinyilatkoztatása?« (112)

Lindhorst végszavával, mely valójában a művész-én autentikus létezését teszi egyenlővé magával az alkotással, Hoffmann egyértelműen túllép a paródia eddigi értelmezési keretein, s az alkotás új, romantikus mítoszát fogalmazza meg, melyben a művészet, korábbi eszköz jellegéből, tisztán öncéllá változik át. A művész beavatottsága eszerint nem a valóság kijátszására való tragikus elhívás, mely állandóan a magasabb boldogság keresését posztulálja, hanem épp abból a felismerésből fakad, hogy ez a boldogság az alkotás aktusában a szubjektivitás folyamatos elvesztése- és elnyerése során újra és újra megtapasztalható – és csakis ott tapasztalható meg.¹⁰⁰

⁹⁹ B. Gaál Márta, *Romantikus irónia – transzcendentális irónia, A német romantika és A. Blok* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1992), 50.

¹⁰⁰ „Temporális értelemben ez annak tényét jelöli, hogy az irónia cselekvések és tudatállapotok időben végtelen sorozatát hozza létre. [...] Az] irónia nem ideiglenes (vorläufig), hanem repetitív, az önmagát gerjesztő tudatmozgás ismétlődése. E végtelen folyamatról Schlegel olykor szárnyaló szavakkal beszél, nem véletlenül, hiszen az önteremtés szabadságát írja le velük.” In Paul De Man, „A temporalitás retorikája” ford. Beck András, in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei I.*, (Pécs: Jelenkor, 1996), 49. A romantikus irónia fogalmához lásd még: Antal Éva, „A romantikus ironológiáról”, in *Uő, Túl az irónián* (Budapest: Kijárat, 2007), 32–62.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Források:

- Böhme, Jakob. *Jakob Böhme's sämmtliche Werke VI*. Leipzig: Barth, 1846.
- Böhme, Jakob. *Szent sóvárgás*. Fordította Isztray Botond, szerkesztette Károly Péter. Kerepes: Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997.
- Böhme, Jakob. *Az érzékfeletti életről*. Fordította Buji Ferenc. http://www.bujiferenc.hu/download/forditasok/forditasok_05.pdf
- Dante. *Isteni színjáték*. Fordította Nádasdy Ádám. Budapest, Magvető, 2016.
- Dante összes művei*. Fordította Babics Mihály, Csorba Győző, et al., szerkesztette Kardos Tibor. Budapest: Magyar Helikon, 1962.
- Goethe. *Faust*. Fordította Jékely Zoltán, Kálnoky László. Budapest: Európa, 2005.
- Hérodotosz. *A görög–perzsa háború*. Fordította Muraközi Gyula. Budapest: Osiris, 1997.
- Hésziodosz. *Istenek születése, Munkák és napok*. Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest: Európa, 2005.
- Hoffmann, E. T. A. *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony*. Fordította Barna Imre, Gergely Erzsébet, Horváth Géza. Budapest: Európa, 2013.
- Hoffmann, E. T. A. *Der Goldne Topf, Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1981.
- Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Fordította Márton László. Budapest: Helikon, 1985.
- Novalis. *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*. Fordította Óvári Csaba. Budapest: Attraktor, 2014.
- Novalis. *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*. Köln: Könnemann, 1996.
- Novalis. *Gesammelte Werke V*. Herrliberg-Zürich: Bühl Verlag, 1945.
- Novalis. *Schriften II*. Berlin: Reimer, 1837.
- Platón összes művei III*. Fordította Devecseri Gábor et al. Budapest: Európa, 1984.
- Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Fordította Károli Gáspár. Budapest: Magyar Biblia-Tanács, 1991.
- Schlegel, August Wilhelm, Schlegel, Friedrich. *Válogatott esztétikai írások*. Fordította Bendl Júlia és Tandori Dezső, szerkesztette Zoltai Dénes. Budapest: Gondolat, 1980.
- Schubert, Gotthilf Heinrich. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnold, 1808.

Vergilius összes művei. Fordította Lakatos István. Budapest, Európa, 1984.

Szótárak, kézikönyvek:

Aichelle, Dietmar, Golt-Bechtle. M. *Mi virít itt? Virágkalauz.* Fordította Reményi K. András. Budapest: Cicero, 1991.

Deutsches Universalwörterbuch. Szerkesztette Günter Drosdowski. Mannheim–Wien Zürich: Bibliogr. Inst., 1983.

Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm.

<http://woerterbuchnetz.de/cgibin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GK16034>

Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Szerkesztette Friedrich Kluge. Strassburg: Trübner, 1899.

Szakirodalom:

Antal Éva. „A romantikus ironológiáról.” In uő, *Túl az irónián.* Budapest: Kijárat, 2007, 32–62.

Bahtyin, Mihail Mihajlovics. „A regénynyelv előtörténetéhez.” In uő, *A szó esztétikája.* Fordította Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat, 1976, 217–256.

Bahtyin, Mihail Mihajlovics. „Az eposz és a regény.” In *Az irodalom elméletei* III., szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.

Bence Erika. „A történelmi nevelődési és művészregény (Apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban.” *Létünk* 37 (2007/4): 78–91.

Bernáth Árpád. „Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez.” *ItK*, (1970/2), 213–221.

Benz, Ernst. *The Mystical Sources of German Philosophy.* Fordította B. R. Reynolds, E. M. Paul. Pittsburgh: Wipf & Stock Pub, 2004.

Bianquis, Geneviève. „L'influence de Dante sur la littérature allemande.” *Etudes italiennes* III. (1921): 137–154.

B. Gaál Márta. „Novalis, Heinrich von Ofterdingen.” In *Huszonöt fontos német regény,* szerkesztette Ambrus Éva. Budapest: Maecenas és Lord Könyvkiadó, 1996, 25–37.

B. Gaál Márta. *Romantikus irónia – transzcendentális irónia, A német romantika és A Blok.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1992.

De Man, Paul. „Hypogramma és inskripció.” In uő, *Olvasás és történelem, Válogatott írások.* Fordította Nemes Péter. Osiris, Bp., 2002, 395–432.

De Man, Paul. „A temporalitás retorikája.” In *Az irodalom elméletei I.*, szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, JPTE, 1996, 5–60.

- Eco, Umberto, „Az alkímiai diskurzus és az elhalasztott titok.” In uő, *Az értelmezés határai*. Fordította Nádor Zsófia. Budapest: Európa, 2013, 108–133.
- Frejdenberg, Olga. „Motívumok.” In *Poétika és nyelvelmélet*, szerkesztette Kovács Árpád. Budapest: Argumentum, 2002, 299–306.
- Gallagher, David. *Methamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Fordította Jane E. Lewin. Ithaca–New York: Cornell University, 1983.
- Genette, Gérard. *Metalepszis, Az alakzattól a fikcióig*. Fordította Z. Varga Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.
- Hadot, Pierre. *The Weil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Fordította Michael Chase. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2006.
- Hamvas Béla. *Tabula Smaragdina*. Budapest, Magvető, 1988.
- Hegel, G. W. F. *Előadások a filozófia történetéről III*. Fordította Szemere Samu. Budapest: Akadémiai, 1977.
- Heine, Heinrich. „A romantikus iskola.” Fordította Eörsi István. In uő, *Vallás és filozófia, Három tanulmány*. Budapest: Helikon, 1967, 7–148.
- Helferich, Christoph. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Holzhausen, Hans-Dieter. „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaßdes E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann.” *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann Gesellschaft* 34 (1988): 1–10.
- Horváth Géza. „»A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis« Novalis természetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytöredékben.” *Kellék* (2013/50): 65–75.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century, Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Jung, Carl Gustav. *Az alkímiai konjunktio*. Fordította Pikó Gábor Mózes. Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1994.
- Kemper, Hans-Georg. *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit III., Barok-Mystik*. Berlin: de Gruyter, 2010.

- Kerényi Károly. *Mi a mitológia? Tanulmányok a Homéroszi himnuszokhoz*. Budapest: Szépirodalmi, 1988.
- Kis Gábor. „Anselmus, Aureliano és a Bölcsék köve (Az arany virágcserep és a száz év magány alkímiai kontextusban).” *Alföld* 63 (2012/2): 93–110.
- Kittler, Friedrich A. „Der Goldne Topf.” In uő, *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München: Fink Verlag, 1995, 98–138.
- Kraus, Stefan. *E. T. A. Hoffmanns "Der goldene Topf": Über die Konstruktion eines "Fantasiestücks"*. Hamburg: disserta Verlag, 2014.
- Lubkoll, Christine, Neumeyer, Harald, szerk. *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2015.
- Mayer, Paola. „Das Unheimliche als Strafe und Wahrung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik.” *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* (2000/8): 56–68.
- Oesterle, Günter. „Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen Der goldne Topf.” *Athenäum*, 1 (1991): 69–107.
- Orosz Magdolna. „»A nyelv elégtelensége« Képleírás a német romantikában.” *Jelenkor* (2004/7–8): 765–779.
- Orosz Magdolna. „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben.” In *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás*, szerkesztette Kroó Katalin, Ferenczi Attila. Budapest: L'Harmattan, 2007, 171–183.
- Orosz Magdolna. „Az utánczolt idegen nyelvű kézírás”, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*. Budapest: Gondolat, 2006.
- Orosz Magdolna. „Az elbeszélés fonala”, *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat, 2003.
- Orosz Magdolna. „Progresszív egyetem poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák*. Budapest: Gondolat, 2007.
- Pedersen, Frode Helmich. „Mythos und "Goldene Zeit" bei Hermann Broch und Novalis.” *ZMG* (2015): 105–118.
- Pikulik, Lothar. *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck, 2000.
- Ráfi Dénes. „Az »együgyü« Jakob Böhme és szóalkímiája.” *Különbség* (1993/1): 9–25.
- Riffaterre, Michael. „Az intertextus nyoma.” Fordította Sepsi Enikő. *Helikon* (1996/12): 67–81.
- Safranski, Rüdiger. *Romantika, Egy német affér*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Európa, 2010.

- Sata Lehel. „Von der »Vielheit« zur »Einheit«, Novalis' Die Lehrlinge zu Sais mit Jakob Böhme gelesen.” *Studien zur Germanistik* (2002/8): 163–183.
- Schiller, Friedrich. „A naív és szentimentális költészetéről.” In *A romantika az európai irodalomban*, szerkesztette Kelemen Hajna. Budapest: Holnap, 1993, 27–29.
- Schmidt, Jochen. „Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege.” Fordította Szabó Csaba. In *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann Regények és Elbeszélések*, szerkesztette Günter Sasse. Budapest: Láva Kiadó, 2006, 31–41.
- S. HORVÁTH Géza. „Írónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról.” *Filológiai Közlöny* (2011/4): 356–370.
- Szitár Katalin. „Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről - Kovács Árpád: A perszonális elbeszélés, Puskin, Gogol, Dosztojevszkij.” *Literatura* (1996/1): 95–105.
- Tánczos Péter. „Az én misztikája a német koraromantikában.” *Különbség* 14 (2014/1): 197–211.
- Uerlings, Herbert. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Valastyán Tamás. „Különvalóság, Novalis és a mese.” *Híd* (2006/4) 17–24.
- Veszelojszkij, Alexandr Nyikolajevics. „A szűzsé poétikája.” Fordította Gilbert Edit. In *Az irodalom elméletei II.*, szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor–JPTE, 1996, 195–207.
- Walzel, Oskar. „A német romantika lényegi kérdései.” Fordította Kelemen Pál. In *Újragondolni a romantikát, Konceptiók és viták a XX. században*, szerkesztette Hansági Ágnes, Hermann Zoltán. Budapest: Kijarat Kiadó, 2003, 37–56.

AZ EGZOTIZMUS FOGALMA ÉS MEGJELENÉSI FORMÁI PAUL GAUGUIN MŰVÉSZE- TÉBEN

TURAI ESZTER

Mit jelent az egzotizmus fogalma, amely a globalizációnak köszönhetően mára már hétköznapijaink természetes részévé vált, mégis mind a mai napig hatalmas érdeklődést vált ki mind a társadalomtudományok, mind a művészetek területén? Felvetült bennem a kérdés, vajon mi teszi ennyire érdekessé az egzotizmus megnyilvánulását az irodalomban és a festészetben? Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

A fogalom XX. század elején használatos jelentését rögzítő esztétikai definíció ismeretése mellett fontosnak találom, hogy a szó etimológiájára is utaljak. A szó a görög „exotikos”-ból származik, amelynek jelentése „külföldi, kívülálló”.¹ A XV. században kibontakozó nagy földrajzi felfedezések óta használatos ez a kifejezés, amelyet eleinte elsősorban a természettudományok területén, a külföldről Európába érkező növények jelölésére alkalmaztak. Míg az egzotizmus elsősorban az irodalommal kapcsolatban használt esztétikai fogalom, addig az „egzotikus” jelző az Európán kívüli országokat és társadalmakat jelöli. Az egzotizmus fogalma már az ókortól fogva létezik, ugyanakkor bizonyos időszakokban, mint például a XVIII. és a XIX. században előszeretettel használták. A XVIII.

¹ Anne Souriau, „Exotisme” [Egzotizmus] szócikk, in *Vocabulaire d'esthétique*, szerk. Étienne Souriau (Paris : Quadrige / PUF, 2004), 707-708.

századi Franciaországban az egzotizmus az utazás fogalmával kapcsolódott össze: az utazók egy külső szemlélő szerepébe bújva arra törekedtek, hogy távoli társadalmakat ismerjenek meg és képet alkossanak azokról. Bár az egzotizmus fogalma az idők folyamán nagy mértékben megváltozott és a jelentése kibővült, a XVIII. és XIX. században ez a főnév még nem terjedt el a köztudatban. A szó ekkor kettős jelentéssel bírt: egyszerre jelölte azt, ami egzotikus és az egzotizmus iránti érdeklődést.²

Tanulmányomban az egzotizmus fogalmának vizsgálata mellett Paul Gauguin képeinek tanulmányozása is helyet kap, a művész ugyanis tökéletesen megtestesíti az egzotikus világot, mivel életének utolsó éveit egzotikus országokban töltötte, és az itt szerzett tapasztalatait *Noa Noa* című művében mesélte el, amelyet barátjával, Charles Morice-szal³ együtt írt. Mikor a festő belefogott a Tahitin való első tartózkodásáról szóló *Noa Noa* írásába, attól tartva, hogy szerény írói képessége nem felel meg a kor elvárásainak, megkérte Charles Morice író a kézirat gondozására. Festményein Gauguin egzotikus, ugyanakkor bensőséges világot ábrázolt, képeit meghittség hatja át. A képek elemzése révén a következő kérdésekre szándékozom válaszolni: hogyan, milyen eszközökkel ábrázolható az egzotizmus? A festmények képesek-e felkelteni a nézőben az egzotizmus érzését? Véleményem szerint képein a festő egy, az európai civilizáció hatásaitól mentes, egzotikus világ képében alternatívát kívánt nyújtani az európai világnak, s festményein e két civilizáció ellentétét szeretné feloldani. Gauguin képeinek elemzése mellett ugyanakkor azt is fontosnak találom, hogy Victor Segalen halála után megjelent művének elemzését is vizsgálat alá helyezzem, mivel e szerzőt Gauguin képi világa és a polinéz kultúráról írt feljegyzései ihlették művének megírására.

Jelen tanulmány több tudományterületre is támaszkodik: alapvetően a művelődéstörténet és az irodalomtörténet terminológiáját és fogalmait használja, a képelemzések során némi ikonográfiai kitekintéssel. Céлом, hogy választ találjak a következőre: az egzotizmus megjelenik-e – és ha igen, milyen módon jelenik meg – Gauguin festményein, valamint az említett szövegekben, a festő által írt *Noa Noa*-ban és Victor Segalen *Essai sur l'exotisme* [Esszé az egzotizmusról] című művében. Vajon e vizuális és szöveges forrásokban megjelenő egzotizmus megfelel-e annak a misztifikált képnek, amelyet a kora-bel, XIX. század végi és XX. század eleji francia irodalom alkot a fogalommal kapcsolatban, vagy épp ellenkezőleg, gyökeresen eltér tőle?

² Uo., 707.

³ Vö. Paul Gauguin, *Noa Noa* (Paris : Éditions Bartillat, 2017). Magyar fordításban: *Noa Noa*, ford. Dús László (Budapest : Corvina, 1968).

AZ EGZOTIZMUS FOGALMÁRÓL

Az egzotizmus mint esztétikai fogalom

A fogalom meghatározásához elsősorban az Étienne Souriau által szerkesztett *Vocabulaire d'esthétique* című esztétikai szótárra támaszkodom. Az egzotizmusról írt szócikk szerint a fogalom két alappillére az elvágódás (*l'évasion*) és a festőiség (*le pittoresque*),⁴ amelyek valójában elválaszthatatlanok egymástól. Az elvágódás ebben a kontextusban elhagyatottságot jelent, a romantika ideológiája szerint ugyanis nem tudunk elégedettek lenni saját valóságunkban, és ez az érzés minduntalan máshova vezet: messzi tájakra, a saját valóságunktól távolra űz bennünket.

Az egzotizmus fogalmával kapcsolatban szeretnék röviden visszatérni a szó etimológiájára. Az „egzotikus” melléknév valójában már a XVI. századtól fogva létezik, ekkor a külföldről érkező tárgyakat és egyéb termékeket jelölte⁵. A XVII. és XVIII. században azonban az „egzotikus” melléknév már nem csak a növényekre és állatokra, hanem a külföldi országok kultúrájára (nyelvek, szokások és kézműves tárgyak) is vonatkozott. Az egzotizmus mint főnév azonban csupán a XIX. század óta létezik.

Ahogy már említettük, az egzotizmus szorosan összefügg az utazással. Francia vonatkozásban a XVIII. században az egzotizmussal kapcsolatos legfontosabb irodalmi mű Antoine Galland orientalista *Az Ezeregyéjszaka meséinek fordítása* (1704). Ugyancsak említésre méltó ebből a korszakból Diderot *Supplément au Voyage de Bougainville* [Adalék Bougainville utazásához, 1772] vagy Bernardin de Saint-Pierre *Paul és Virginie* című regénye. A XIX. századi francia irodalomban az egzotizmus szerepe a *Vocabulaire d'esthétique* szerint inkább az írások fantasztikus, tündérmesébe illő és szokatlan elemeiben nyilvánul meg, bár másfajta egzotizmus is létezik ekkor, amely a valóság részleteit elegyíti egy képzelt világ elemeivel: színdarabok vagy balettek olyan szereplőket visznek színre, akik más (török, afrikai vagy perzsa) kultúrák ruházatát hordják.

Gauguin-t illetően érdemes megemlíteni, hogy a festő kétszer tartózkodott Tahitin, először 1891-1893 között, később pedig 1895-1900 között. Utolsó éveiben a Marquises-szigetekhez tartozó Hiva Oa-n, Atouna városában élt. Az egzotizmus kutatásával foglalkozó Jean-Marc Moura szerint utazási szokásaik alapján háromféle

⁴ *Vocabulaire d'esthétique*, 707.

⁵ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme* (Paris : Dunod, 1992), 14.

embertípusról beszélhetünk, ezek a következők: a turista, a folklorista és az egzóta. A turista érdeklődése általában valamely kultúra legfelszínebb elemeire terjed ki, a folklorista egzotikus tárgyakat gyűjt, míg az úgynevezett egzóta (ez a neologizmus Segalentől származik) minden apró részletre odafigyel és tiszteletben tartja az ország kultúrájának változatosságát, eltérő voltát (másságát) – vagyis egzotizmusát –, miközben leírja tapasztalatait és megfigyeléseit. Az egzótával kapcsolatban fontosnak találom Victor Segalen megjegyzésének beemelését: *„Csak azok képesek a különbséget érezni, akik erős individualitással rendelkeznek. Az egzotizmus tehát nem a turisták vagy a szokásos nézők kaleidoszkópikus állapota, hanem egy erős individualitás eleven és kíváncsi reakciója egy objektivitásra, melynek távolságát érzékeli és élvezi”*⁶. Segalen azt is említi, hogy az egzóta olyan született utazó, *„aki a különbségek varázslatos világában az eltérő teljes vonzását érzi.”*⁷ A tanulmány későbbi szakaszában említésre kerül majd a Segalen által elgondolt egzotizmus meghatározására a *sokféleségnek* vagy *eltérőnek* egyaránt fordítható „Divers” fogalma, amely Segalen esztétikájával áll összefüggésben. Jean-Marc Moura tipológiája szerint Paul Gauguin kétségkívül az utolsóként említett típushoz tartozik. Ő is egzóta, hiszen nem csupán elbűvölték a csodás tájak, hanem a művész tiszteletben tartja és megpróbálja megmenteni a polinéz kultúrát.

Az egzotizmushoz kötődő jelentésárnyalatokat illetően az elvágyódás mellett az erotika fogalmát is meg kell említeni. Az egzotizmus és az erotika valójában szorosan összefügg, mivel mindkét fogalom magába foglalja a másakra vetett tekintetet. Továbbá mindkét fogalom viszonylagos, mivel a megfigyelt tárgy és a megfigyelő alany között kölcsönhatást feltételez. A „hárem” szó például tiltott helyet jelent, de az európai kultúrában nem úgy értelmezzük, mint a muszlim világban. Miután az egzotizmus mint esztétikai fogalom legfontosabb jellegzetességeit sorra vettem, a következő fejezetben történeti és művelődéstörténeti szempontból mutatom be ezt a fogalmat.

⁶ Tillmann J. A., *A határtalan határára érve. Segalen és az egzotizmus*
<https://ujkonyvek.wordpress.com/2013/05/21/tillmann-j-a-a-hatartalan-hatarara-erve-segalen-es-az-egzotizmus/>

(A Segalen-részleteket részben saját fordításomban közlöm, részben Tillmann J. A. fordítását idézem, ez esetben lábjegyzetben feltüntettem a fordító nevét és a fordítás helyét).

⁷ Uo.

Történeti áttekintés az egzotizmus fogalmáról

Amint már említettem, az egzotizmus mint főnév a XIX. századból származik, viszont a jelenség, amelyre vonatkozik, a XV. századból ered, ugyanis ez a korszak a nagy földrajzi felfedezések időszaka és a francia gyarmatosítás kezdete. Az egzotizmus mint fogalom egészen pontosan 1845-ben tűnik fel, ez nagyjából egyidejű a francia gyarmatosítás (elsősorban algériai) terjeszkedésével.⁸ Az ebből a korból származó művészeti és irodalmi alkotások azt a képet sugallták a forradalom utáni generációnak, hogy az európaiak a gyarmataikon élő népekhez képest felsőbbrendűnek érezték magukat. Azonban a nyugati társadalmaknak ebben a korban mitikus – és misztifikált – elképzelésük volt ezekről a népekről. Ez az elképzelés egyebek között Gauguin alkotásainak köszönhetően változik majd meg, amelyek nagy hatással voltak Segalen egzotizmusról írt, töredékes formában fennmaradt esszéjére.

Érdemes megjegyezni, hogy a XIX. században nem csupán utazók és felfedezők, hanem misszionáriusok is utaztak szigetekre és külföldi országokba. Amikor az európaiak meg akarták téríteni a pogánynak tekintett politeista népeket, az volt a titkos szándékuk, hogy olyanná alakítsák át ezeket a népeket, hogy ez a gyarmatosítók céljainak megfelelő legyen. A bennszülöttek saját kultúrával és szokásokkal rendelkeztek, sajátos életstílusuk tökéletes ellentéte volt az európai szokásoknak. A misszionáriusok azon fáradoztak, hogy minél több embert térítsenek meg: úgy vélték, így egyre több bennszülött fog hozzájuk hasonló módon gondolkodni, s ezáltal hasonlóvá válik a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak közötti kulturális háttér és a nyelv is, amely természetesen a gyarmatosító ország nyelve volt.

A XVIII. században két alapvető típusra oszthatjuk az utazásokat: François Moreau megfogalmazása szerint az egyik az az utazás, amelynek során az utazó úgymond rátalál a másikra, ilyenkor az utazó egyebek között önmagát keresi.⁹ Nem térben való elmozdulásról van ekkor szó, hanem már a reneszánsz óta szokásban levő *translatio de visu*¹⁰, azaz a saját szemmel való látás során történő megtapasztalás megerősítéséről. A másik utazás-típus célja önmagunk felfedezése oly módon, mintha egy „más” szubjektum volna a térben. Ebben az esetben fontos szerep hárul az idegenre vetett tekintet

⁸ Nicolas Schaub, „L'exotisme au XIX^e siècle”, in *Rencontres en Polynésie: Victor Segalen et l'exotisme*, szerk. Roger Boulay és Patrick Absalon (Paris : Somogy, 2011), 40-43.

⁹ François Moreau, L'œil expert: „Voyager, explorer – Présentation”, *Dix-huitième siècle*, n° 22 (numéro thématique „Voyager, explorer”), Paris, Presses universitaires de France, 1990, 6.

¹⁰ U.o., 16

eredetiségére. Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni Raynal abbénak az „univerzális erkölcsről” megfogalmazott véleményét, amely szerint a vallási kérdésekben megfogalmazott véleményektől eltérően az univerzális erkölcs örökké olyan marad, mint amilyen a múltban volt és ez az egyetemes erkölcs minden kulturális és vallási különbözőség ellenére a jövőben is változatlan marad:

Minden nemzet erényként tekintett a jóságra, az irgalmasságra, a barátságra, a hűségre, az őszinteségre, a hálára, a hazaszeretetre, a szülői szeretetre, a gyermeki tiszteletre, minden érzelemre, végül is úgy tekintünk ezekre, mint megannyi, az embereket egyesítő szoros kötelékre.¹¹

Több kortársához, így Diderot-hoz hasonlóan Raynal is három „kódot” (azaz törvényt) határozott meg, ezek a következők: a természeti kód, a polgári kód és a vallási kód, amelyek néha ellentmondásos viszonyban vannak egymással.

A képek elemzése előtt még visszatérek majd a „természeti” kód szerepére és létjogosultságára Paul Gauguin és elsősorban Victor Segalen írásaiban, ám – a XVIII. századi utazásokkal kapcsolatban – fontosnak tartom megemlíteni Louis-Antoine de Bougainville nevét. Ő volt ugyanis az első francia, aki körbeutazta a Földet, és ugyancsak ő volt az első, aki 1768-ban Tahitin járt. Valójában neki köszönhető, hogy a korabeli nyugat-európai társadalom reális képet alkothatott a bennszülöttekről, azokról az emberekről, akiket „vadembernek” hívtak, s az is neki köszönhető, hogy a tahiti emberek bekerültek a francia köztudatba.

Victor Segalen művének keletkezésének körülményei, azaz a gyarmatosítással kapcsolatos irodalom inspirálta. Munkásságának további ismertetése előtt fontos a fogalmi keretek tisztázása. Mivel korábbi kutatásaim munkanyelve a francia volt, ezért „*divers*, *diversité*” fogalmát használtam, azonban a magyar kontextusban – a jelentéstorzulás elkerülése érdekében – az eredeti francia kifejezés helyett Victor Segalen *A jó utazónak való tanács* című versének Somlyó György által készített fordításában alkalmazott „*sokféleség*” kifejezést használom. Tillman J. A. is foglalkozott „*diversité*” fogalmának kérdéskörével *Az eltérő esztétikája* című művében. Jelen tanulmányban nem szándékozom Tillman fogalmát használni, mivel az nem illeszkedik a kutatásomhoz, illetve az „*eltérő*,

¹¹ „Toutes les nations ont honoré comme des vertus la bonté, la commisération, l’amitié, la fidélité, la sincérité, la reconnaissance, l’amour de la patrie, la tendresse paternelle, le respect filial, tous les sentiments, enfin, qu’on peut regarder comme autant des liens propres à unir étroitement les hommes.” Ld. Guillaume Th. Raynal, *Histoire philosophique & politiques des Deux Indes* (Paris: FM/La Découverte, 1981), 354.

eltérés” kifejezések az összehasonlítás folyamatát implikálják, ami a két tárgyalt kultúra esetében nem célozom. A következőkben a francia és a polinéz kultúra közös, univerzális értékeit mutatom be.

A „*sokféleség*” kifejezés használatát indokolja továbbá, hogy jobban alkalmazható a frankofón világ értelmezésére, valamint kulcsszónak is tekinthető a téma tárgyalásával kapcsolatban. Természetesen az „*eltérő*” és „*sokféleség*” fogalmakban egyaránt benne rejlik a „*másság, máshoz való tartozás*” értelme is, de a „*sokféleség*” fogalom erősebben kötődik a frankofón világhoz. A „*sokféleség*” tartalmazza azt a (két kultúra közötti) különbségséget, ami megnyilvánul mind Victor Segalen leírásában, mind pedig Paul Gauguin *Noa Noa* című önéletrajzi ihletettséggű művében, valamint a polinéz világról született képein. Victor Segalen és Paul Gauguin munkásságának közösnek is tekinthető célja, hogy a polinéz világon keresztül mutassák be a gyarmatosító Franciaországot és megértessék, -ismertessék honfitársaikkal a polinéz kultúrkört, azon belül is Tahitit és a Marquises-szigeteket. E két művész a saját eszközeivel közölni szeretne volna a francia néppel, hogy mi is történt egy gyarmatosított néppel, kultúrával és nyelvvel a XIX. század során. Ebből az élményből táplálkozva jönnek létre Gauguin képei, amelyek egyszerre feleltethetők meg (olvashatók) az európai és polinéz kultúrkör jegyei és szimbolikája segítségével. Victor Segalen sajátos szakterületén ugyancsak úttörőnek tekinthető abban az értelemben, hogy létrehozta saját egzotizmus-definícióját, amelyet a következő fejezetben mutatok be.

Victor Segalen: *Esszé az egzotizmusról*

Victor Segalen orvos és etnológus volt, aki – nem sokkal Gauguin halála után – Tahiti szigetére is eljutott, és nagyban hozzájárult ahhoz, hogy honfitársai megismerjék a festő korábban kevésbé respektált művészetét. Segalen elutazott Hiva-Oa-ra, a Marquises-szigetekre, ahol Gauguin élete utolsó éveit töltötte.¹² Az író három hónappal Gauguin halála után érkezett a szigetre. Noha Segalen sohasem találkozott a művésszel, mégis igazán hiteles jellemzést ad róla, amelyben említi, hogy Gauguin igencsak megosztó személyiség volt a szigetlakók körében. Körbekérdezte a helyieket: ők leginkább bolondnak és bálványimádónak tartották a festőt, aki nem követte a katolikus egyház tanításait. Rebellisnek tekintették, mert felszólította a megtért bennszülötteket, hogy ápolják

¹² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers* (Paris: Le Livre de Poche, 1986), 141.

szokásaikat és őrizték meg kulturális identitásukat. A művész nem támogatta a francia gyarmatosítást, mivel így elérte a bennszülötteket a civilizáció, amely elől maga Paul Gauguin is menekült.¹³

Victor Segalen Gauguin hatására alkotja meg saját egzotizmus-definícióját. Az egzotizmus fogalmát nem az európai, hanem a polinéz kultúra tükrében szeretné megérteni – és megértetni.¹⁴ A maori emberekről nyújtott képét nagy mértékben Gauguin művészi elképzelése inspirálja.¹⁵ Segalennél az egzotizmus mint fogalom szorosan kapcsolódik a sokféleség (*Divers*) fogalmához. A továbbiakban az író töredékes szerkezetű szövegére támaszkodva próbálom meghatározni, hogy Segalen számára mit jelentett az egzotizmus fogalma.

Amint már említettem, az író szemében az egzotizmusról való gondolkozás során a kulcsszó a *sokféleség* fogalma. Számos utazása hatására fogalmazta meg a *Sokféleség esztétikáját*. Ezt a fogalmat Segalen történelmi és esztétikai perspektívában határozza meg: párhuzamosságot tételez fel a múltba való visszatekintés (historizmus) és a térbeli távolság (egzotizmus) között,¹⁶ illetve azt is sugallja, hogy az egzotizmus fogalmában egyaránt benne foglaltatik az idő- és a térbeli távolság.¹⁷ A szóban megtalálható „ego” előtag arra utal, ami „kívül” található, így válik később a fogalom definíciójában dominánssá a térbeliség.

Segalen hangsúlyt helyez rá, hogy az egzotizmus fogalmáról leválasszuk azokat a szokványos, gyakran banális jelentésárnyalatokat és asszociációkat, amelyek az évszázadok folyamán hozzátapadtak (ilyen például a kókuszpálma vagy a teve képe), ezek mind a mai napig hatást gyakorolnak a fogalom értelmezésére. Épp ezért a fogalom tisztázását javasolja, és az egzotizmus fogalmát a *sokféleség* észleléseként értelmezi. Ha manapság európai nézőpontból gondolunk a bennszülöttekre, főként a virágok, az erotika, valamint a teljesen természetes, érzelmmel teli életvitelük jut eszünkbe. Így azonban hamis képet alkotunk az egzotizmusról, és magát a fogalmat is erősen idealizáljuk, elidegenítjük a valóságtól. Voltaképpen ennek a jelenségnek az eredménye az a misztifikáció, amely sokáig meghatározta a franciák egzotizmusról alkotott gondolkodásmódját, s amelyet egyebek mellett Gauguin és Segalen művei gyökeresen megváltoztattak.

¹³ Uo., 143-144.

¹⁴ Gilles Manceron, „Segalen et l'exotisme”, Introduction, In Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, 11.

¹⁵ Colette Camelin, „La peinture de Gauguin dans les écrits polynésien de Segalen”, in *Texte / Image: nouveaux problèmes*, éd. Liliane Louvel et Henri Scepi (Rennes : PUR, 2005), 185-199.

¹⁶ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, 33. Ld. ehhez: Christian Doumet, „Écriture de l'exotisme: Les Immémoriaux de Victor Segalen”, *Littérature*, n° 51, 1983, 91.

¹⁷ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, 38-39.

Amint már korábban említésre került, esszéjében Segalen a térbeliséghez kapcsolja az egzotizmus fogalmát. Hangsúlyozza azonban, hogy az egzotizmus nemcsak térben, hanem időben is létezik.¹⁸ A térbeliséggel összefüggésben úgy véli, hogy maga a művészet lehet az a tér, ahol az egzotizmus – például a zenén, az irodalmon és a képzőművészen keresztül – meg tud nyilvánulni.¹⁹ Mindemellett az egzotizmus az utazáshoz is erősen kötődik. Mindig is voltak olyan, Paul Gauguinhez és Victor Segalenhez hasonló emberek, akik – úgyszólván – az életüket tették fel arra, hogy utazzanak. Segalen szavával ők született utazók, azaz egzóták, akiknek alapeleme az utazás, s akik egyszerre térben (egyik tájról a másikra) és időben (a különböző kultúrákhoz tartozó emberek más-hogyan élnek és máshogyan fejezik ki magukat) is utaznak.

A turisták ellenben ál-egzóták, akik csupán felszínesen figyelik meg az országot, a környezetet és a helyi embereket.²⁰ A Raynal abbé kapcsán említett természeti kód fogalma Segalennél is megtalálható, amint ezt érzékelteti az *Esszé az egzotizmusról* következő idézetének parafrázisa: a francia biológus, Quinton egyszer azt mondta Segalennek, hogy minden igazság a természetben lelhető meg, s amit ott megtalálunk, az valamiféleképp bennünk is jelen van.²¹ Gauguin bennszülöttekhez való viszonya is hasonlóságot mutat az így felfogott természettel, ahogyan ez képeinek témaválasztásán is jól visszatükröződik. A festő képei az alábbi kérdést vetik fel: amit a képeken látunk, az a valóság, amit a festő látott és érzékeltetni szeretne, vagy pedig egy idealizált és misztifikált kép a valóságról, amelyet láttatni szeretne a nézővel?

Képelemzés: Manaò Tupapaú

Paul Gauguin 1892-ben festette a *Manaò Tupapaú* című képet. A cím jelentése: a *Halottak szelleme öröklik*. Ez a festmény kétségtelenül az egyik leglenyűgözőbb Gauguin összes olyan képe közül, amely a helyi mitológiához kötődik. Tupapaú a polinéz képzetvilágban állandó félelemben tartja a bennszülötteket, alakja tehát kollektív módon megtestesíti a félelmet. Françoise Cachin művészettörténész szerint a cím rejtélyes, mivel kétféleképpen is lefordítható: egyfelől azt jelenti, hogy az ágyon fekvő nő a szellemre gondol, másfelől épp ellenkezőleg, arra is utalhat, hogy a szellem gondol a nőre. Françoise Cachin az alábbi alapelemek

¹⁸ Uo., 41

¹⁹ Uo., 38-39.

²⁰ Uo., 43.

²¹ U.o., 42

szerint értelmezi a képet: a festmény zeneiségét a vízszintesen hullámzó vonalak adják, a narancssárga és a kék szín összhangja, valamint a lila és sárga találkozása, melyeken a zöldek szikrák csillognak. A képet a halottak szellemének feltűnése, a nap és az éjszaka váltakozása varázsolja költőivé.²² E tulajdonságok együtt rendkívül ritmikus, de egyszersmind diszharmonikus hatást eredményeznek.

A kép előterében a meztelen Teha'amana (másképpen Tehura) látható, aki Gauguin felesége. Hason fekszik egy pareón, s meztelensége előhívja a nézőben az egzotizmus fogalmát. Gauguin ezzel a festménnyel bemutatja, mennyire csodálja a tahiti nők szépségét, mely szemében jelentősen különbözik kora európai szépségkíválmaitól. A kép nem mutatja fel a nőiesség nyilvánvaló attribútumait, hanem gyengéd érzékiséget sugall, a titokzatos alvó nő alakja rejtélyes misztikumot testesít meg. Saját olvasatunkban ezt a festményt már a női karakter kettős jelentése is rejtélyessé teszi, mivel a képalaknak kettős szerepe lehet: a fiatal nő egyfelől úgy van ábrázolva, mint a bibliai Éva az Édenkertből, másfelől általában termékenység és a születést is szimbolizálja. A festő ezáltal a néző elé tárja az élet állandó körforgását, azt a ciklikusságot, amelyet a *Honnan jövünk? Kik vagyunk? Hová megyünk?* című képen fejt ki egészen egyértelmű módon. Az elemzett festményen *Tupapaú* a háttérben húzódik meg, ijesztő és nyugtalanító alak formájában jelenik meg, aki épp belép a szobába és az élőket, az alvókat figyeli. Feljegyzéseiben Gauguin beszámol róla, hogy a tahiti embereknek szokása volt, hogy elalvás előtt lámpát gyújtottak, így akarták távol tartani maguktól az ártó és gonosz szellemeket. Mint ahogyan Gauguin több ízben is utal rá a *Noa Noa*-ban, a maorik *Tupapaú* névvel illették a bolyongó, gonosz szellemet (*esprit malfaisant*), amelyről azt képzelték, hogy éjszakánként zaklatja a békésen alvó embereket. Érdekes ezzel kapcsolatban Gauguin szavait idézni, amelyeket a *Noa Noa*-ban fogalmazott meg:

Tehura mozdulatlanul, meztelenül, hasán feküdt az ágyon, szeme a félelemtől óriásira tágult, s úgy nézett rám, mint aki meg sem ismer: Néhány pillanatig engem is lenyűgözött valami furcsa bizonytalanság. Mintha rám is átragadt volna Tehura rémülete, mintha valami foszforeszkáló fény áradt volna merev tekintetéből. Sohasem láttam még ilyen szépnek, soha ilyen megrendítően szépnek. Mozdulni sem mertem, féltem, hogy az őrjöngésig találom fokozni gyermeki rémületét a félhomályban, amelyet bizonyára veszedelmes kísértetekkel, veszélyes jelenésekkel, gyanús sugallatokkal népesített be képzelete. Még azt sem tudtam e pillanatban, minek lát engem. Nyugtalan,

²² Françoise Cachin, *Gauguin* (Paris: Flammarion, [1988] 2017), 177.

aggódó arcom miatt talán kísértetnek, valamilyen démonnak vagy tupapaunak is nézhetett; fajtája legendái ezekkel a szellemekkel népesítik be az álmatlan éjszakákat.²³

A festmény azt a hatást kelti, mintha a festő egyszerre ábrázolta volna rajta az európai és tahiti nézőpontot, anélkül azonban, hogy e két univerzum találkozása bármiféle diszharmóniát okozna a képen, mivel Gauguin a festészet eszközeivel tökéletesen egyesítette ezt a két különböző világot.

Szimbolikáját tekintve ugyancsak rendkívül gazdag ez a kép: a színek és a téma jól szemlélteti a tahiti kultúra összetettségét. Az ártó szellem, *Tupapaú* az összes negatív érzelmet szimbolizálja, és a festő a szellem alakját kissé eltúlozva ábrázolta, hogy ezáltal is megérintse a nézőt. Képén Gauguin egy, a tahiti kultúrkörből származó, teljességgel hétköznapi jelenetet ábrázolt, de fantáziája, kreativitása révén, a motívum művészi szintre emelésével már a néző is részesülhet a festmény felkínálta spirituális értelemről.

ÖSSZEGZÉS

Amint arra az elemzések során rámutattunk, Victor Segalennek és Paul Gauguinnek alkotásaik által sikerült demisztifiálni az egzotizmus fogalmát, valamint sikerült megszabadítani minden félrevezető értelmezéstől, amely zavarta a fogalom megértését a megelőző századok során. Az európaiak képzelődése a polinéz világról leginkább hallucinációkhoz volt hasonlatos, de Segalen és Gauguin bemutatta ezeknek a klisének a pontatlanságát. Felfigyeltek arra is, hogy az egzotikus országok nem fedik fel hagyományaikat, szokásaikat és titkaikat egy hétköznapi turistának, csupán az egzóták előtt. Az egzotizmus mint jelenség az ókor óta létezett, viszont az elnevezés csupán a XIX. századtól fogva használatos. Jelentése a használatbavétel óta minden évszázadban más-más árnyalattal és tartalommal bővült. Tanulmányomban az egzotizmus fogalmának fejlődését kívántam röviden ismertetni, továbbá bemutatni a legfontosabb korszakokat Segalen vonatkozó műve alapján. A fentiek alátámasztásaként tértem ki arra, hogyan jelentkezik Gauguin művészetében az egzotizmus jelensége. A műelemzések, az itteni gondolatmenet előfeltevése, hogy az egzotizmus univerzális értékeket hordoz magában, ezáltal fejt ki széleskörű hatását, az életünket jellemző-meghatározó értékeken (kódokon) keresztül.

²³ Paul Gauguin, *Noa*, ford. Dús László (Budapest: Corvina, 1968), 34-35.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Cachin, Françoise, *Gauguin*, Paris : Flammarion, 2017.

Camelin, Colette, „La peinture de Gauguin dans les écrits polynésiens de Segalen”, in *Texte / Image: nouveaux problèmes*, éd. Liliane Louvel et Henri Scepti, Rennes : PUR, 2005, 185-199.

Doumet, Christian, „Écriture de l'exotisme: *Les Immémoriaux* de Victor Segalen”, *Littérature*, n° 51, 1983, 91.

Gauguin, Paul, *Noa Noa*, Paris : Éditions Bartillat, 2017.

Gauguin, Paul, *Noa Noa*, ford. Dús László Budapest : Corvina, 1968.

Manceron, Gilles, „Segalen et l'exotisme”, Introduction à Victor Segalen *Essai sur l'exotisme*, 1-30

Moreau, François, „L'œil expert: Voyager, explorer. Présentation”, *Dix-huitième siècle*, n° 22 (numéro thématique « Voyager, explorer »), Paris, Presses universitaires de France, 1990, 5-12

Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, 1992.

Raynal, Guillaume Th., *Histoire philosophique & politiques des Deux Indes*, Paris: FM/La Découverte, 1981.

Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris : L.G.F., 1986.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, (2^e éd.), Paris : Quadrige / PUF, 2004.

Online források :

Tillmann J. A., *A határtalan határára érve. Segalen és az egzotizmus*: <https://ujkonyvek.wordpress.com/2013/05/21/tillmann-j-a-a-hatartalan-hatarara-erve-se-galen-es-az-egzotizmus/>



Paul Gauguin: *Manaò Tupapaú*

(olaj, zsákvászon, vászon, 72.4 cm X 92.4 cm)

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, USA

Forrás: <https://www.albrightknox.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching>

ERÉNY ÉS BŰN

VÁLASZUTAK THOMAS HARDY *EGY TISZTA NŐ* ÉS WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY *HIÚSÁG VÁSÁRA* CÍMŰ MŰVÉBEN

HOLECSKA TÜNDE

„Milyen az erkölcsös férfi? Még élesebben szólva: milyen az erkölcsös nő? Egy jellem szépsége vagy rútsága nem merül ki a teljesítményeiben: céljait és impulzusait is tekintetbe kell venni; igazi története nem a véghezvitt dolgokban, hanem az akart dolgokban áll.”

Thomas Hardy: *Egy tiszta nő*

BEVEZETÉS, PROBLÉMAFELVETÉS

A kapitalizmus megjelenésével forgószélként dúlta fel az európai társadalom addig biztosnak és megingathatatatlannak tűnő értékrendszerét. Az addig uralkodó vallás-erkölcsöt a kapitalizmus a vele szinte egy időben megjelenő eszmeáramlattal, a felvilágosodással karöltve felülbírálta, így a társadalomnak hamarosan rá kellett döbbennie: az erkölcsi értékek viszonylagosak. Ez a viszonylagosság pedig az első és a második ipari forradalom idején, jóval a felvilágosodás kezdete után csak fokozódott. Dolgozatomban két

kérdésre keresem a választ. Egyrészt, hogy a folyamatosan változó és átalakuló, morálisan mégis merevnek megmaradó 19. századi társadalom erkölcsi mércéje miként egyeztethető össze egy egyén belső meggyőződésével? Másrészt, hogy milyen kölcsönhatásban áll az általam vizsgált két angol regényben: Thomas Hardy *Egy tiszta nő* és William Makepeace Thackeray *Hiúság vására* című műveiben a – világi értelemben vett – bűn és erény. Válthat-e az erény a bűn megalapozójává, és fordítva? A korszak irodalmi, gazdasági és filozófiai kontextusának a felvázolásával teremtem meg mindennek háttérét, a század eleji és a század végi Angliát vizsgálva, ahol a leghamarabb és a leglátványosabban fejlődött ki a kapitalizmus, és vele az iparosodás, amely a század végére nagyban átformálta az emberek mindennapjait. A kapitalizmus működésére adott két, ellentétes reakciót pedig a regények főhősnői, Tess d’Urberville és Becky Sharp, valamint ellentéteik jellemein keresztül fogom szemléltetni.

ERKÖLCS ÉS KAPITALIZMUS – ÉRTÉKEK A FELVILÁGOSODÁS UTÁN

Irodalmi előzmények

A felvilágosodás előtt a közgondolkodásra – többek között – a tradicionális szemlélet is igen jellemző volt. Ekkor még az emberek többségét a kevesebb munka jobban vonzotta, mint a magasabb bér.¹

A földrajzi felfedezések azonban átalakították az uralkodó gazdasági szokásokat: kialakult a világgazdaság, ahogy a gyarmatokat is bekapcsolták a kereskedelmi forgalomba. A gyarmatokról beáramló nemesfémtömeggel együtt nemcsak az árak nőttek meg, hanem sokan gazdagabbakká is váltak; a szükségletek és a kereslet megnövekedésével pedig a régi termelési módszerek már nem tudtak lépést tartani. Daniel Defoe-nál láthatjuk is annak a plasztikus példáját, mi történik akkor, ha az új gazdasági rendszer miatt kialakult zűrzavar túl sokáig húzódik. Mivel sokáig nem voltak az üzleti életnek tisztázott szabályozásai, az emberek kiszolgáltatottak voltak egymás kényének-kedvének.

¹ Max Weber. *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, ford. Józsa Péter, Lissauer Zoltán, Somlai Péter, jegyz. Berényi Gábor (Budapest: Cserépfalvi, 1995), 52.

Ha valakinek a származása nem volt elég magas, vagy nem rendelkezett befolyásos kapcsolatokkal, csak a tehetsége, azaz az éles esze vagy némi szerencse segítségével tudott érvényesülni abban az időszakban, amikor egy ember élete nem ért többet a másinak, mint az illetőtől várható haszon. Defoe *Moll Flanders*, a börtönben született tolvaj nő kalandos életét 1722-ben írta meg, a korai kapitalizmus idején. „Flandersné asszony”, eredeti nevén Betty kisasszony eleinte kényszerből kezdett lopni és használta ki szépségét és kezdett a testéből élni, mivel árva lányként nem voltak rendes kilátásai. Róla azonban már a történet elején is kiderül, hogy milyen hiú. Eleinte még Moll azt mondja, „szükségem enyhítésére előnyömre fordítottam azt, amit csinos arcnak neveznek, s szépségem a bűn kerítője lett”.² Később azonban már a nő „nem szükségéből ringyó, hanem hajlamból, magának a bűnnek a kedvéért”.³ A tolvajlásba is egy idő után úgy belejött az asszony, hogy csak úgy, a saját maga kedvéért folytatta.⁴ Nála tehát a két tényező, a szegénység és a hajlam összefonódott: „aminthogy a mohóság minden bűn gyökere, úgy minden kelepce közül a szegénység a legveszedelmesebb”.⁵ Defoe bűnfilozófiája tehát elég összetett: egyrészt elismeri, hogy az elkövető nem feltétlenül velejéig romlott, hiszen a történet végén Flandersné is bűnbánatot gyakorolt a kalandor férjével. Másrészt tudatosítja, hogy karakterének is sokszor csak szerencséje volt, és amiatt kerülte el sokáig (de nem végleg!) a jogos büntetését, hogy jókor volt jó helyen, és kellően gátlástalanul használta ki a lehetőségeit; a bűnösök ugyanakkor, ha kockáztatnak, akkor el is bukhatnak, és ezért vállalniuk kell a felelősséget. Addig azonban ki kell használniuk a rendelkezésre álló összes lehetőséget, ha érvényesülni akarnak, ami alatt nagyrészt a megfelelő kapcsolatok szorgalmas ápolását és kiépítését kell érteni. Hiszen, ahogy a tolvaj nőnek is megmondta az őr, amikor el akarták ítélni: „Flandersné asszony, ha nincsenek nagyon jó barátai, nincs mit keresnie ezen a világon!”⁶

Az emberi élet elértéktelenedésével, a bűn relativizálódásával a keresztény Istenbe és a szentekbe vetett hit idővel már kevésnek bizonyult a változások és az igazságtalanságok megmagyarázására. A racionalitás nevében talán a legmélyrehatóbban a híres-hírhedt francia alkotó, Sade márki bírálta felül az addigi (nagyrészt vallási) értékeket, az ikerregényeiben: a *Justine*-ben és a *Juliette*-ben. A két nővér közül Justine a „jó”, akit az erkölcsiért, melyekhez kategorikusan tartja magát, folyamatosan kínoznak. Velük

² Daniel Defoe, *Moll Flanders*, ford. Vas István (Budapest: Európa, 1983), 201.

³ Uo., 201.

⁴ Uo., 218.

⁵ Uo., 202.

⁶ Uo., 301.

szemben Juliette, a „gonoszabbik” nővér ugyanilyen állhatatosan képviselte a saját értékrendjét, amelynek alapja a bűn. Ő kiforgatja és ezzel démonizálja a katolicizmus tanításait, úgy, hogy visszahozza a kereszténység által tabusított magatartásformákat. Mindezt a felvilágosodás nevében teszi és teheti meg, ugyanis az pontosan ezt követeli meg tőle és a polgároktól általában: hogy vessenek el mindent, amit nem lehet racionálisan megindokolni. Juliette azonban ezt új szintre emeli. Nem pusztán az általános ésszerűtlenségeket veti el mint az érzelmekre való hagyatkozást, hanem az alapvető vallási értékeket is átértékeli: úgy, hogy mindazt kívánatosá teszi, amit a kereszténység tilt, és utálatossá azt, amiben vakon hisznek az emberek, de senki sem bizonyította még őket.⁷ Ebből kifolyólag nála az „erény” magva a nyugalom és az elhatározóképeség;⁸ mivel csak az képes véghezvinni bármit is, aki következetesen tartja magát az előre meghatározott, a tettehez szükséges alapelvekhez. A keresztény etika is erre épül: a mártírok és a szentek önmegtartóztatása és önfeláldozása is csak úgy volt lehetséges, hogy figyelmen kívül hagyták a külső ingereket, és pusztán a belső meggyőződésükre összpontosítottak. Sade mindezt a bűnre vetítette, de „morális közönnyel” társítva:⁹ a másokkal való együtt nem érzéssel. Itt forr össze a nyugalom és az elhatározás: az embertársai iránt közönyös lélek és a civilizált társadalom törvényeit figyelmen kívül hagyó bűnöző akarat. Mindez azonban egy másik törvénnyel: az evolúcióéval tökéletesen egybevág. Azzal, amely szerint az erősebbnek kell uralnia a gyengét, azért cserébe, hogy ő saját magának megtiltja, hogy féljen. Hiszen az uralkodás és a félelem egymással összeférhetetlenek; az egyik az erő, a másik annak megingása. Az erős ezért abban leli örömét, ha minél zavartalanabban élvezheti fölényét- kielégülését pedig Sade-nál a kínban találja meg.¹⁰

Sade filozófiájában tehát az uralkodás, az elnyomás jelenti az erényt, a jóság és a jó tett pedig a bűnt. Adorno és Horkheimer szerint ez amiatt lehet, mert a szánalmat nem-hogy Sade, de a filozófia maga sem igazolja: a részvét mindig „túl kevés”, hiszen csak jóváhagyja, elismeri az egyenlőtlenségek létezését; a megbánás pedig tehetetlenséget jelez.¹¹ Adorno és Horkheimer tehát mindenképpen szükségtelen, előre nem vezető érzésként írja le az emberek egymás iránt tanúsított együttérzését. Azzal azonban nem

⁷ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, „II. exkurzus: Juliette”, in uő, *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*, ford. Bayer József et. al. (Budapest: Gondolat, 1990), 117-120.

⁸ Adorno, Horkheimer, „II. exkurzus: Juliette”, 119.

⁹ Uo., 119.

¹⁰ Uo., 138.

¹¹ Uo., 126-28.

számoltak, hogy van, amikor ezek is felhasználhatók, méghozzá igen produktívan. Hiszen *Hiúság vására* főhősnője, Becky sem tudott volna másképp túlélni, ahogy azt később láthatjuk.

Filozófiai és gazdasági vonatkozások

A felvilágosodás középpontjába állított ész a gondolkodás, így a számítás szerve is. Az önfenntartásé, amely ezért minden tárgyat a leigázás anyagának tekint, melyeket hatalmába kerítve a saját szolgálatába állíthat. Az utópisztikus szemléletben ezt úgy tenné, hogy megszüntetné a tiszta és a gyakorlati ész közötti összeütközést, úgy, hogy az általánost és a kölcsönöst, a fogalmat és az egyedi esetet összehangolja.¹² A szenvedélyek ezen a rendszeren kívül esnek: a felvilágosodás idegenkedik tőlük, mind egyre megy neki. Ahogy a tudomány sem különbözteti meg egymástól az embereket, csupán annyiban, hogy mennyire tudnak élni a saját, józan eszükkel, és aszerint sorolja be őket, amit képesek voltak elérni életükben. Azonban az általános és a különös itt máris elveszíti az összhangját: egy olyan viszonylatban, amely a különöst csak az általános egy esetének fogja fel, az általánost pedig a különös megragadható oldalaként, elkerülhetetlenek az ellentmondások. A tudomány tehát önmagában csak egy eszköz lenne, amivel meg tudjuk ragadni a dolgok mögötti törvényszerűségeket, csakhogy a felvilágosodás azonosítja vele az igazságot.¹³ Pedig az elmélet a megvalósulás során mindig egyre távolabb kerül magától a gyakorlattól. Az ész uralma az ipari társadalom érdekeként jelenik meg, és ebben is teljesedik ki. Ez azonban azt is jelenti, hogy a társadalmi igazságosság eszményét, a „szabadság, egyenlőség, testvériség!” felvilágosodás korabeli jelszavát sosem igazolta igazán a gyakorlat, sőt: ahogy a kapitalizmus egyre fejlettebbé vált az egyes országokban, úgy tartották egyre kevésbé szem előtt az egyenlőséget. A kapitalista emberideál már a különbségekre épít, hiszen, ha mindenki annyit ér, amennyit elér az életében, akkor kell lennie olyannak, aki a profitot termeli – és olyannak is, akinek éppen ez az illető okozza a veszteségét.

Rebecca Sharpnak például a – mintegy száz évvel a felvilágosodás után, javában az első ipari forradalom idején játszódó – történet nem osztott jó lapokat: szegény volt, aztán megárvult, de azelőtt még egy lányiskolába került, édesapja gyakorlatilag egyetlen

¹² Uo.,103-108.

¹³ Uo.,107.

elő kapcsolata révén. Minden esélye egy jobb életre abban állt, hogy mit tud kihozni a helyzetéből, jó származás híján kizárólag a képességei és az adottságai által; hogy mennyire lesz képes alkalmazkodni korának elvárásaihoz, a kapitalista emberideálhoz.

De milyen is volt pontosan ez a kapitalista emberideál az angoloknál? Montesquieu azt mondta róluk, hogy „három fontos dologban jutottak legtovább a világ minden népe között: a jámborságban, a kereskedelemben és a szabadságban.”¹⁴ Max Weber a jámborságukat egyértelműen annak a belső késztetésnek tulajdonítja, hogy az angol polgárok rendszerezett, törekvő, istenfélő életvitelükkel be akarták maguknak biztosítani a túlvilági kiválasztottságukat.¹⁵ Ez a kálvinizmus és a predesztináció hatalma. Ahogy ebből is láthatjuk, a kapitalizmus elvei korántsem függetlenek a vallástól.

Sőt, Walter Benjamin az egy évvel későbbi tanulmányában még azt is kifejti, hogy melyik három dologban van némi vallási színezete a kapitalizmusnak. Az első ilyen vonás, hogy magát a kapitalizmust is egy „kultuszvallásnak” tekinti: „a legszélsőségesebbnek, ami valaha létezett”; a második „a kultusz permanens tartama”, tehát, hogy a kapitalizmusban sosincs „hétköznapi”, kultuszának tisztelete állandó; a harmadik pedig, hogy ez az „első olyan kultusz, amely nem feloldoz a bűnök alól, hanem bűnössé tesz.”¹⁶ Aztán még hozzáteszi, hogy van egy negyedik vonás is: attól még, hogy feloldozást nem várhat senki ettől a „vallástól”, még van a kultusznak istene, csak az „bevonódott az emberi sorsba”¹⁷ – a negyedik vonás tehát, hogy ezt az istent titkolni kell, egészen addig, ameddig az is teljesen el nem adósodott, akár csak hívei. Bár az írása elején még Benjamin leszögezi, hogy arról nem érdemes vitatkozni, hogy van-e a kapitalizmusnak vallási szerkezete avagy sem, a tanulmány legvégén még azt is hozzáteszi, hogy a vallás eredetileg nem egy magasabb rendű dolog volt – csupán a „legközvetlenebbül gyakorlati”¹⁸ érdek. Ez utóbbi állítás összhangban van mindazzal, amit Max Weber is megfogalmaz a kapitalizmus „viselkedési szabályai” kapcsán. Ezek néhány tényezőben összefoglalhatók: az idő pénz, ahogy a hitel is; a pénznek nemzőereje van, ahogy az ember szavának is: aki mindig

¹⁴ Weber, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, 36.

¹⁵ Weber, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, 36.

¹⁶ Walter Benjamin, *A kapitalizmus mint vallás*, ford. Fogarasi György, 4, <http://etal.hu/kote-tek/gazdasagi-teologia-2013/benjamin-a-kapitalizmus-mint-vallas/>.

¹⁷ Uo., 5.

¹⁸ Uo., 7.

pontosan fizet, az bármikor kérhet kölcsön, mindig kapni fog.¹⁹ Samuel Weber azonban még tovább megy: „a hitel nem csupán egy konkrét formája a pénznek, miként Franklin gondolta, hanem a lényege.”²⁰ Itt egyrészt arra utal, amit Benjamin Franklin konkrétan meg is fogalmazott az egyik levelében: „Ne feledd, hogy a hitel pénz. Ha valaki a pénzét a fizetés esedékessége után nálam hagyja, akkor nekem adja a kamatot [...]”.²¹ Másrészt arra, hogy magának a pénznek transzcendentális értelmében is „teremtőereje” van:

Minél többet tűnik birtokolni az egyén — elfelejtkezve Franklin figyelmeztetéséről, miszerint a birtoklás nem feltétlenül tulajdonlás —, annál közelebb tűnik kerülni a vágyott autonómiához, mely által mintha valamelyest maga is szert tehetne az egyedüli és kizárólagos, élet- és világteremtő Isten teljhatalmára.²²

Ez egyben azt is jelenti, hogy hitel is teremtőerővel rendelkezik – így tud az eladósdottakból „bűnösöket” csinálni, akik a kölcsön visszafizetésével „váltatnak meg”.²³

A kapitalista világban való érvényesüléshez tehát a szorgalom, a mértékletesség, a pontosság, a méltányosság és a becsületesség erényei szükségesek²⁴ – amennyiben vannak; ha valaki ezekkel nem rendelkezik, akkor pedig az ügyesen előadott látszatuk is elég. Ennek a látszatnak a mesteri fenntartását mutatja be Becky Sharp története – és ebben a magukat istennek képzelő hitelezőinek a szerepét. A hitelezők szerepét, akikkel Beckynek van egy fontos közös vonása – az a felfogás, amit már Max Weber is fejteget a protestáns etika és a kapitalizmus viszonylatában:²⁵ a vagyonszerzés nem az életszükségletek kielégítése miatt fontos, hanem azért, mert az maga az élet célja.

¹⁹ Weber, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, 38-9.

²⁰ Samuel Weber, *A pénz idő: gondolatok hitelről, válságról*, kiadatlan kézirat, ford. Fogarasi György, 17, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/weber-a-penz-ido/>.

²¹ Benjamin Franklin, *Tanács egy ifjú kereskedőnek — egy öregtől*, újrarend. Fogarasi György, 1, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/franklin-tanacs-egy-ifju-kereskedonek-egy-oregtol/>.

²² Weber, *A pénz idő: gondolatok hitelről, válságról*, 27.

²³ Uo., 27.

²⁴ Weber, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, 38-9.

²⁵ Uo., 42-4.

JELLEMEK ÉS VÁLASZTÁSOK: BECKY ÉS TESS

Az elemzés során mind az öt vizsgált karakter jellemzését a regénybeli narrátorok pozíciójának meghatározásával kezdem, ezt követően pedig bemutatom, hogy a két regényben hogyan rajzolódnak ki a főszereplők jellemei, ugyanezen narrátori szemszögeken keresztül.

A 19. század elején, a napóleoni háborúk korában játszódó *Hiúság vásárának* a narrátora maga a „komédia” rendezője: a bábok mozgatója, saját maga megnevezése szerint az „Előadás Rendezője”. Ez a pozíció tehát egyszerre történeten kívüli és belüli, amellyel érvényesülhet egy távolabbi és egy közelebbi perspektíva is (Taxner-Tóth 1978: 175):²⁶ egy távolabbi, ahonnan mi, nézők szemlélhetjük a vásári színjátékot, illetve egy szűkebb, amely magukat a szereplőket láttatja közelebbről. A kettős perspektíva tehát egyszerre ébreszt rokonszenvet a bűneikben is emberi szereplőkkel és kerüli ki azt, hogy irántuk bárhogya is érezzünk.²⁷ Ezzel az eszközzel éri el Thackeray, hogy megértsük a szereplők motivációit, ugyanakkor tisztában maradjunk a ténnyel: a karakterek, bár életteli bábok, mégiscsak bábok a hazugságok és hiúságok színpadán. A korabeli angol társadalom kapcsán azonban korántsem törekszik hasonlóra. E társadalmat csak hideg, közönyös távolságtartással tudja vizsgálni, hiszen „még ellenségesnek sem hajlandó tekinteni.”²⁸ Ezen a ponton fontos még megjegyezni, hogy az alcím, a *Hős nélküli regény* sem véletlen: a szereplők nem küzdenek nagy eszményekért, és nem szállnak szembe az igazságtalan társadalommal. Az egyén életének eseményei jelentéktelenek maradnak ebben a világban, amelyet, akárcsak egy igazi, valóságos vásárban, az adásvétel és egy nyers, alapvetően vidám, ám féktelen légkör ural.²⁹ A regény uralkodó szemléletét tehát ez a szatirikus, mindent kifigurázó, érzésektől távolságot tartó hang jellemzi – ami miatt Thackerayt bírálták már a saját korában is, mondván, „olyan, mintha mindenben csak nevetne”.³⁰ Jack P. Rawlins azonban tanulmányában rávilágít: az az erős cinizmus, ami Thackeraynél általánosan megjelenik, nagyrészt nem Thackeray „érzékenysége iránti bi-

²⁶ Taxner-Tóth Ernő, *Thackeray világa* (Budapest: Európa, 1978), 175.

²⁷ Uo., 175.

²⁸ Uo., 175.

²⁹ Uo., 176.

³⁰ Jack P. Rawlins, *Thackeray's novels. A fiction that is true* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press XI, 1974), 154.

zalmatlanságából” ered. Sokkal inkább abból, hogy nincs meggyőződve az általa megjelenített, fiktív érzelmek jogosságáról.³¹ A narrátori hang tehát mindvégig realiztikus-szaturikus marad, még akkor is, amikor néhol már azt éreznénk, hogy prédikálni akar.³²

Mindezek szellemében nézzük, hogyan festi le a narrátor Rebecca Sharpot és az ő körülményeit. A történetből kitűnik, hogy lány családjában a kemény munkához – amit a lány mindvégig igyekezett elkerülni – való hozzáállás igencsak kettős volt. Édesanyjáról megtudjuk, hogy balett-táncos volt (tehát nagyon is tisztában lehetett azzal, milyen keményen és fegyelmezetten dolgozni a céljaiért); ám ő fiatalon elhunyt, így a lány nevelése nagyrészt az édesapára hárult. Ő pedig egy részeges, agresszív vérmérsékletű festő, aki feleségét és lányát is gyakran megverte. Azonban egy, Becky története szempontjából nagyon is lényeges erénye is kiderül: még a halála előtt a lányát be tudta juttatni abba a lánynevelő intézetbe, ahol rajzórát adott. Megkérte az intézetvezetőt még a halála előtt, hogy pártfogolja Beckyt – aki, azért cserébe, hogy francia édesanyja révén a nyelvet tökéletesen beszélte és így taníthatta is, ingyen ellátást kapott és némi oktatást, meg pár guineat.

Megtudjuk, hogy már itt is feltűntek a társnőinek és az igazgatónőnek, Pinkerton kisasszonynak a lány különleges „adottságai”: a külseje és a kisugárzása. A kicsi, karcsú lány, akinek sápadt arca és homokszín haja volt, és „nagy, különös és vonzó szeme”³³, annyira megbabonázott egy, az intézetben teázó papot, hogy az feleségül is kérte, egy levélben. Bár ezt a levelet elfogták, így megghiúsult a terv, ez nem maradt mindig így. Rebecca a realista szemléletmódhoz képest is félelmetesnek ábrázolt vonzerejét nem volt rest később sem latba vetni, amennyire szüksége volt rá a céljaihoz.

Az azonban, hogy nincsenek világmegváltó törekvései, nem csupán a narrációból derül ki („[...] ha a világ elhanyagolta Sharp kisasszonyt, ővele se fordult elő soha, hogy bárkivel is jót cselekedett volna”³⁴), hanem már az egyik első megszólalásából is: „Lehet, hogy a bosszú gonoszság, de természetes [...] Nem vagyok angyal”.³⁵ Hamar megtanulta apja mellett, hogy mit kell tennie ahhoz, hogy a hitelezőket rábírja még egy kis türelemre. Az intézetben is kiütökött a csábítási képessége mellett a racionalitása: a kapitalista emberideálhoz híven nemcsak, hogy keresett a francialeckékkel, és megragadott minden lehetőséget a tanulásra, a fejlődésre, hanem a kereseti lehetőségeit is igyekezett bővíteni. A zongoratudását látva

³¹ Uo.,155.

³² Uo.,165.

³³ William Makepeace Thackeray, *Hiúság vására I.*, ford. Vas István (Budapest: Európa, 1966.), 18.

³⁴ Uo.,17.

³⁵ Uo.,16.

Ms. Pinkerton azt szeretette volna, ha ő lett volna a lányok új zongoratanára – de ingyen. Becky válaszából világossá válik, mi a „hősnő” vezérelve a történet során:

Azért vagyok itt, hogy franciául beszéljek a gyerekekkel, nem azért, hogy zenére tanítsam őket, és pénzt takarítsak meg önnek. *Fizessen*, akkor majd tanítom őket. [...] Azért vett ide, mert *hasznot* hajtottam önnek. Szó sem lehet háláról kettőnk között.³⁶

A szorgalom mint kapitalista erény tehát itt már megjelenik Beckynél, ahogy a pontosság is, hiszen mindent számon tart, és tudja, mi jár neki. Az emberi kapcsolatok felfoghatóak üzletként is, melyek akkor működnek jól, ha mindenki megkapja bennük, amit vár. Itt az érzelmek, a személyes rokon- vagy ellenszenv nem számít, maximum annyiban, amennyire felhasználhatóak: Rebecca is tudta, hogy nem azért kap nevelőnői állást Sir Pitt Crawleyéknál, mert az intézetének a vezetője megbékélt vele. Épp ellenkezőleg: mert gyűlölték egymást, ezért mindkettejüknek az állt *érdekében*, hogy a másikat többet ne lássa.

Rebecca sorsának alakulását figyelve amellet, hogy így, már a kezdet kezdetén is a józan észére hallgatva vitte keresztül az akaratát, láthatjuk azt is, milyen hatással van másokra; vonzerejének tudatában kezd el manipulálni, az érzelmeket a maga javára fordítani. Sade *Juliette*-jéhez hasonlóan, ahogy már említettem, az ő világképével is teljesen ellentétes volt a másokon való segítség; ahogy a velejéig romlott sade-i hősnő, úgy Thackeray-é is egy „ifjú embergyűlölő”³⁷ volt, és a „legkevésbé sem volt kedves vagy békés természetű”.³⁸ Csakhogy, amíg Juliette-nél ez egyfajta tudattalan belső döntésként, hajlamként jelenik meg, úgy Beckynél egy válaszként arra, hogy magán kívül másra nem számíthatott. A „szegények szomorú koraérettségével”³⁹ szemlélte azt a világot, amelyből mindenáron ki akart törni, és ehhez időről időre felhasználta a nála jóval szelídebb intézeti barátnőjét (az egyetlen), Amelia Sedleyt is. Aki, mint arról még később is szót ejtek, naiv és jóindulatú természetével tökéletes eszközévé vált a bizalmatlan, számító, sokat tapasztalt Beckynek, a lány regénybeli ellenpontjaként. Hiszen Amelia sosem volt képes színlelni- ellenben Rebeccát, aki ugyan alapvetően „nemigen volt képmutató, most magánya megtanította a tettetésre”.⁴⁰

³⁶ Uo., 21.

³⁷ Uo., 17.

³⁸ Uo., 17.

³⁹ Uo., 19.

⁴⁰ Uo., 20.

Így tudta a későbbiekben is sokáig sikerrel eljátszani mindazokat az erényeket (mértékletesség, megbízhatóság, becsületesség stb.), amelyek nélkül aligha kapott volna hitelt, amiből fennmaradhatott volna. A klasszikus protestáns munkaetikát, ami a szorgalmas, törekvő kapitalista (és nem a gátlástalan!) üzletemberre jellemző volt, ezért sem tette sosem a magáévá; nem volt rá szüksége. Rebecca sokkal inkább egy kalandor lelkesületű, szerencsevadász embertípust testesít meg: akiben élénken él a vágy egy kényelmesebb életre, és ezért nem fél kockázatot is vállalni. Ellene pedig nem használtak a merev viktoriánus erkölcsök sem. Ahogy Max Weber is megfogalmazta: „a nyereszéskedésben megnyilvánuló abszolút és tudatos kíméletlenség gyakran éppen a legszigorúbb tradicionális kötöttség ellenére is észlelhető.”⁴¹

A hagyományos kötöttségekhez kapcsolódva érintenünk kell a tradicionalizmust mint munkaetikát is. Ez azt a beállítódást jelenti, amellyel a kapitalizmus szembehelyezkedett: a megelégedést azzal, ami az embernek az életben jutott. Becky mindig egyre többet akart, sosem érte be annyival, amennyivel „csak” eléldégélhetett. Vele ellentétben Tess Durbeyfield, a 19. század végén, a második ipari forradalom idején játszódó történet, az *Egy tiszta nő* címszereplője, a dolgos parasztlány egyáltalán nem egy nagyravágyó karakter. Ezt nagyjából ugyanazzal lehet magyarázni, mint ami magát a tradicionalizmust is jellemezte: „az ember »természettől fogva« nem pénzt és még több pénzt akar, hanem egyszerűen csak élni akar, úgy, ahogyan megszokta, és annyit akar keresni, amennyi ehhez szükséges.”⁴² E látásmódot Tess szülei ugyan nem osztották – hiszen kapva kaptak a gazdag rokonság lehetőségén –, de maga a lány igen. A lány családja inkább arra volt iskolapélda, hogy „a nép csak azért és addig dolgozik, mert és amíg szegény”.⁴³

A Hardy által alkalmazott narráció nem bír olyan jellegzetes vonásokkal, mint amivel Thackeray-é, talán egy, ám nagyon lényegest kivéve, melyről még a későbbiekben is szót fogok ejteni: a fatalista, mindent a végzetnek alárendelő szemléletet. A történet elbeszélője megfeleltethető a heterodiegetikus narrátor fogalmának.⁴⁴ E/3-ban mesél, úgy, hogy egyáltalán nem szerepel a történetben – ezért még a gondolatolvasást is megengedheti magának, amit szinte az összes szereplőnél alkalmaz is. Azonban az a gyakoribb,

⁴¹ Weber, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, 50.

⁴² Uo., 52.

⁴³ Uo., 52.

⁴⁴ Füzi Izabella, Török Ervin, „Narráció, narrátor és narratív szintek”, in uő, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/tartalom.html).

hogy inkább csak az érzéseiket jeleníti meg az egyes karaktereinek, és jellemeiknek kibontakozását a cselekedeteikre és a szólamaikra bízva. A regény alcíme, *A Pure Woman Faithfully Presented* (*Egy tiszta nő hűen bemutatva*) is erről az író szándékról árulkodik. Hardy reméli, hogy úgy sikerült ábrázolnia főhősnőjét, hogy abból világossá válik Tess tiszta, nemes jelleme – ám azt már olvasóra bízva, ő hogy értékeli azt, amit lát.

Mint Beckynél, úgy Tess-nél sem volt túl kedvező a családi háttér – ám Hardy regényében ez nem egy-egy összefüggőbb leírásból derült ki, mint Thackeraynél, hanem nekik is a véghez vitt tetteikből és a megszólalásaikból. Például abból, hogy apját többször is kocsmából kell Tess-nek hazahoznia, és nem ritkán a lány anyját is. Akinek a túlterheltségéről viszont az a jelenet, amikor először láthatjuk a történetben, nem hagy kétséget: „Anyja ott állt a gyermeksereg közepette, ahogy Tess elhagyta, a hét-fői mosóteknő fölé hajolva, amely a hét végéig sose szokott megüresedni.”⁴⁵ Mind ebből már sejtésre is következhet az, hogy egyik szülő sem lesz komoly támasza a lánynak a történet során, erre a sejtésre pedig a fokozatosan kirajzolódó nagyravágásuk csak ráerősít. Ám az is, hogy Tess nem olyan jellem, aki a szülei hanyag, nem-törődöm bánásmódját bármikor is visszaadná nekik: végig igaz és hű maradt hozzájuk.⁴⁶ A kötelességtudó, a családjáért felelősséget érző lányt, egyből elküldték a gazdag távoli, még élő, „ősi” rokonhoz, d’Urberville asszonyhoz, hogy karolja fel őt – és ezáltal őket, Durbeyfeldeket, amikor tudomást szereztek a létezéséről. Tess pedig ment is és az élete innentől vett végérvényesen tragikus irányt. A családján annyira eluralkodott az arisztokrata származás illúziója, egy jobb élet reménye, hogy ez a hitük indította el őket a nincstelenné válás útján – Tess-t pedig a végleges pusztulásán. Bár addig, ameddig otthon maradt, sem láthattuk őt jobb helyzetben. Hiszen amellett, hogy tanult az elemi iskolában (mivel ő maga is tanítónő szeretett volna lenni), még a testvéreire is figyelnie kellett sokszor, és otthon is besegített a házimunkába, amennyire csak tudott. A helyzetébe viszont sosem tudott beletörődni igazán: álmodozó, idealista természetével sokáig hitt abban, hogy a dolgok jobbra fordulhatnak, annak ellenére, hogy a kilátásai ezt szemmel láthatóan ellehetetlenítették. Csakúgy, mint a naivitása, és az ebből fakadó esetlensége a férfiakkal. A sorsa először akkor vett rossz irányt, amikor Alec d’Urberville, a d’Urberville-ház unatkozó, fiatal ura te-

⁴⁵ Thomas Hardy, *Egy tiszta nő*, ford. Szabó Lőrinc, utószó Kéry László (Budapest: Európa, 1974), 20.

⁴⁶ Norman Thomas Carrington, *Brodie’s Notes on Thomas Hardy’s Tess of the d’Urbervilles* (London: Pan Books Ltd, Cavaye Place, 1977), 32-33.

herbe ejtette, majd később, amikor mindezt Angel Clare-nek, az akkor már hites férjének bevallotta. Őszintesége, keresetlensége végigkísérte az útján, pedig meglelt volna rá a lehetősége, hogy visszaéljen a külső adottságaival: feltűnően szép, egészséges lánynak festi le őt a narrátor. Tess azonban kárhózatossá érzi ezt a szépséget. Rengeteg inzultus éri miatta, emiatt egyszer odáig jut, hogy el is csúfítja magát, csak azért, hogy végre békén hagyják:

Néhány fiatalember kényelmetlen megjegyzéseket tett csinos megjelenésére. [...] a kisollójával, egy zsebtükörbe nézve, könnyörtelenül lecsipdeste a szemöldökét, és ekképpen biztosítva magát a tolakodó csodálat ellen, továbbindult fáradságos útján.⁴⁷

Tess azonban a szerepéhez: az örökös áldozathoz, a látszattól eltérően, teljesen tudatosan marad hű az egész regény során. Azon túl, hogy ezt ki is jelentette, amikor felpofozta a túlságosan rámenős, erőszakos Alecet a kesztyűjével („Egyszer áldozat, mindig áldozat!”⁴⁸), a természet törvényével, mely szerint az erős eltiporja a gyengét, szemmel láthatóan tisztában volt a könyv egy másik jelenetében is. Egy fácánvadászaton után szemtanúja lesz a vergődő madarak haldoklásának. Miközben szájalomból kitekeri a nyakukat, elmereng a lány sorsuk szomorú párhuzamán is:

Kedveskéim, szegények, magamat képzeltem a föld legnyomorultabb teremtményének, olyan szenvedések jelenlétében, amilyen a tiétek! [...] Szégyellte magát éjszakai búskomorsága miatt, aminek semmi megfogható indoka nem volt, csupán az az érzés, hogy elítélte egy önkényes társadalmi törvény, amelynek nincs alapja a természetben.⁴⁹

A narrátor ezen a ponton kapcsol be egy meglátást a természet és a társadalom kölcsönhatásáról. Pont annyira természetellenesnek tünteti fel azt, hogy férfiak, akik „bármilyen nyersnek és vadnak mutatkoztak is, nem voltak egész éven át ilyenek, sőt nagyon udvariasan viselkedtek”,⁵⁰ kedvtelésből leölik a direkt erre a célra tenyésztett fácánokat, mint azt, hogy Tess-t elítéljék csak azért, mert valaki kihasználta naivitását – tehát gyengeségét. Itt jelenik meg talán legtisztábban az együttérző hang, amely az egész regényre

⁴⁷ Hardy, *Egy tiszta nő*, 303-304.

⁴⁸ Uo., 359.

⁴⁹ Uo., 303.

⁵⁰ Uo., 302.

jellemző ugyan, de racionalitás szemszögétől teljesen elüt. Hiszen a fácánvadászat tapasztalatai megegyeznek azzal a természeti törvénnyel, hogy csak az erősebbnek van joga a túléléshez: a gyenge örökre az ő játékszere marad, kivéve, ha fellázad ez ellen. És Tess sosem lázadt fel – ő mindvégig elfogadta a szerepet, amit a sors ráért. Ez betudható egyrészt Hardy már fentebb is említett fatalizmusának:⁵¹ az alakjai beletörődtek abba, hogy a társadalmi igazságtalanság és kiszolgáltatottság ugyan létezik, de ellene nem lehet semmit sem tenni. A passzív fásultságuk abból a tényből fakadhatott, hogy Hardy társadalomszemléletének, így alakjai ábrázolásának is voltak korlátai - ezek mégis „kora társadalomszemléletének nem a legszűkebb, hanem a legtágabb humanista korlátai”⁵² voltak. Mert, bár lehet, hogy nem látott át minden kora kapitalista társadalmi folyamatot, mégis neki sikerült közülni a legtöbbet és a legtisztábban észlelnie, abban az időben, amikor ezeket regénybe foglalta. Máskülönben nem lett volna az *Egy tiszta nő*ből akkora botrány.

Másrészt, már csak abból is kiindulva, mennyire árnyaltan ábrázolta az író Tess-t, és milyen együttérzéssel a sorsát, is következtethetünk arra, hogy a racionalitás törvényei helyett inkább az emberi együttérzés fontosságát szerette volna hangsúlyozni. Ezt azonban, mint Adorno és Horkheimer kijelenti, az észelvőség és a filozófia sosem igazolta.⁵³ Becky ezért is használhatta ki mindvégig a külsejében rejlő erőt és a hatását az emberekre: ő sosem akarta és tudta elfogadni a gyengébb szerepét, mindig élt benne a vágy, hogy bejusson az erősebbek közé. Művészelkű, okos, de romlott apja „örökségét” így hordozta magával az egész *Hiúság vásárán*. Az érzést, hogy ő többre hivatott, rámenősen képviselte mindvégig.

Többek között tehát abban, hogy nemhogy nem használta ki a szépségét („Minden hiúság”⁵⁴), de szégyellte is, már tetten érhető Tess és Becky karakterének ellentétessége – pedig az adottságaik és a körülményeik igen hasonlóak. Mind a ketten okosak, szépek, rossz családi háttérűek, és a vágyaik nem egyeztethetők össze a lehetőségeikkel. Az életvitelük és a hozzáállásuk azonban merőben más. Tess előtt sokáig más lehetőség nem kínálkozik, minthogy keményen dolgozzon és így próbáljon *túlélni* – ő pedig ezt meg is teszi, annak ellenére, hogy az álmaitól egyre távolabb kerül közben. Beckyt pedig a kegyetlen sorsa arra tanította meg, hogyan érje el azt, amit akar; hogyan *érvényesüljön* az emberek manipulációja és az esélyei pontos számbavételei által. A korabeli Anglia két,

⁵¹ Uo., „Utószó”, 433.; Sz. Kiss Csaba. *Hardy világa* (Budapest: Európa, 1976.), 169-172.

⁵² Sz. Kiss, *Hardy világa*, 172.

⁵³ Adorno, Horkheimer, „II. exkurzus: Juliette”, 126.

⁵⁴ Hardy, *Egy tiszta nő*, 301.

egymástól igencsak eltérő társadalmi rétegeből származó alakját figyelhetjük meg a két regényben: a tradicionális értékeket valló szegényparasztot (Tess) és a törekvő, vagyona vágyó angol polgárt – avagy annak az elvadultabb változatát, a (gazdasági) kalandort (Becky, illetve Tess ellenpontja, Alec). Két, a racionalitás törvényei által determinálható sors, két választút rajzolódik ki a regényekben, ahol a karakterek útjai szinte egyenes ívben haladnak a végkifejletük felé. Legalábbis, látszatra. Azonban mindkettejüknél adódnak olyan pontok, amelyeknél eltérhetnének a választott irányaitól; fordulópontok, amelyeknél az íróik szembesítik hőseiket a vallott életfilozófiájukkal. Ezekben részben a regénybeli ellenpontjaiknak, részben az általuk is megmutatkozó, viszonylagos erkölcsöknek van nagy szerepük. Az elkövetkezőkben ezeket veszem górcső alá, a főhősök ellentéteitől: Alec d’Urberville-től és Amelia Sedley-től kiindulva.

AZ ELLENPONTOK: ALEC, ANGEL ÉS AMELIA

Ahogy Tessnél már felibbentettem a kétféle értelmezési lehetőséget; azt, hogy mivel maga Hardy is használt bibliai hasonlatokat regényében, ezért ezek a történetileg specifikus elemek beépíthetők a karakterek jellemzésébe, miközben nem feledkezünk el arról a korról sem, amelyben a történetük játszódik – így ez a kettősség az egész történetre, annak mindhárom fontos, elemzendő szereplőjére ráhúzható. A kétféle szemszög azonban, mint később látni fogjuk, ugyanoda vezet a karakterek értelmezésénél. (*A Hiúság vására* ebből a szempontból némileg más kategória: Thackeray regénye mentes a bibliai utalásoktól, így szereplői csak a kapitalizmus szemszögén keresztül elemezhetők.)

Mindezek alapján, a mitikus mintázatokat is figyelembe véve Tess távoli unokatestvéré, Alec d’Urberville is szemlélhető a népballadák szemüvegén keresztül: Tess az egyszerű, naiv, tiszta lány, aki úri csábítójának meggyilkolásáért halállal bűnhődik; Alec pedig a népballadák sztereotip csábítója, akinek a Tess-hez hasonló lányok könnyen kiszolgáltatottá válhatnak.⁵⁵ Ez azonban csak az első, felszínes megfigyelések egyike lehet a történet olvasása során.

Alecnek ugyanis már a megjelenése is jelentéstöbbletet hordoz. „Démoni vonásai, mefisztói megjelenése” utalnak a történetbeli szimbólumára: arra, hogy ő maga a Sátán

⁵⁵ Sz. Kiss, *Hardy világa*, 167.

megtestesítője,⁵⁶ nemcsak Tess számára, hanem magában a történetben is. Ő az, aki megkísérti a főhősnőt, Sz. Kiss Csaba értelmezésében Éva szimbólumát, aki „maga a természetes hajlamokkal megáldott, jobb sorsra érdemes Emberiség. A rá leselkedő Gonosz pedig a Civilizáció, melynek Alec – a Tess-t alapjában véve mindig hidegen hagyó – anyagi oldalát [...] jelképezi”.⁵⁷ Már Alec egyik megszólalása is sejtet egy ilyen szimbolikát, miközben az meglepi Tess-t az otthonában: „Egy vicces ember azt mondhatná, hogy ez az egész olyan, mintha a paradicsomban volnánk. Maga Éva, én pedig »az a másik«, aki egy alacsonyrendű állat képében magát megkísérteni jön.”⁵⁸ Azonban még akkor is Alecet tekinti a legtöbb értelmezés az ördög alakjának a történetben, ha a szerepét egy másik oldalról közelítjük meg. Alec tehát az egyértelműen negatív, a legnegatívabb karakter szerepét kapja; akkor is, ha értelmezését mitikus szemszögből, és akkor is, ha egy másik oldalról közelítjük meg – a korabeli kapitalista világ egy jellegzetes alakjaként.

Az ő világában, a 19. századi *laissez-faire* kapitalizmus világában (amikor az állam csak minimális mértékben avatkozik bele a gazdasági folyamatokba) – melynek ráadásul ő, gazdag birtokosként egy igen magasan pozicionált képviselője – minden megvásárolható pénzen; az aranyifjak, akiket ő jelképez, nincsenek hozzászokva ahhoz, hogy ez ne így legyen. Az újjgazdagok felemelkedésével párhuzamosan viszont megindul egy másik folyamat is: egy mezőgazdasági krízis, ami ebben az időben a regény (valóságban nem létező) helyszínét, Wessexet is elérte már, a nagyrészt gazdálkodásból élő családokat szezonális vándormunkára kényszerítve.⁵⁹ A kapitalizmus jelensége tehát egyfelől felépített egy teljesen új világot, amelyben, akik alkalmazkodtak, képesek voltak az érvényesülésre; másfelől azonban lerombolta szinte teljesen a régit, amelyben még a hagyományok uralkodtak.

Tess és családja pedig nem tudott alkalmazkodni elég jól – ezért is volt szinte törvényszerű, hogy a lány előbb-utóbb Alec karmaiba kerüljön. A férfi, „az ápolt szakállú, barbár vonásokkal, vad, fürkész szemekkel” rendelkező „démoni szerető”⁶⁰ számára egy csinos lány csak a szexuális kielégülésének tárgyát jelentette, aki pénzen testestül-lelkestül megvehető. Semmi mást, hiszen úgy érezte: neki, az egykor nagyvárú nemesi család „sarjának”, ez alanyi jogon jár. A Tess-hez hasonló falusi lányokat kellően naivaknak tartotta

⁵⁶ Uo., 167.

⁵⁷ Sz. Kiss, *Hardy világa*, 167.

⁵⁸ Hardy, *Egy tiszta nő*, 377-8.

⁵⁹ Ian Gregor, *The Great Web. The Form of Hardy's Major Fiction* (1974) (London-Boston: Faber and Faber Ltd., 1982.), 192.

⁶⁰ Carrington, *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, 39.

ahhoz, hogy belemenjenek abba, amit ő akar. És mivel többségük kellően szegény is, a férfira akár még szükségük is lehetett – hiszen ő meg tud adni nekik mindent. Mindezek szellemében Tess és családja nyomorúságát kihasználva arra apellált, hogy a lány azért, hogy mentse a szeretteit, előbb-utóbb úgyis az ő utcájában találja magát. A Tess iránt érzett szerelme is ilyen önző: csak azt nézi, mi lehet belőle az ő haszna, nem azt, hogy ő mit nyújthat a lánynak – már olyat, ami az anyagiakon túlmutat. Ahhoz szokott hozzá, hogy pénzen bármit és bárkit megkaphat; a regény végéig sem látta be, hogy a tárgyi javakkal nem tudja megvenni a szerelmet.⁶¹ A viselkedése azonban Tess szemében nem volt más, mint „a mai fiatal férfiaké, akik a barátnőik előtt az autóikkal vágnak föl”.⁶² Bár Alec őszintén segíteni akar a lánynak és a családján, a valódi természetét még a frissen felvett vallásossága sem tudta kiirtani belőle: még mindig indulatosan reagált arra, amikor úgy tűnt, nem kapja meg, amit akar, mivel Tess – jó ráérzéssel – nem hitt az ő nagy változásában.⁶³ „Én azonban nem tudok hinni abban, hogy maga megtért, és hogy új szellem telíti. Azok a hirtelen fellobogások, amiket maga érez, Alec, tartok tőle nem maradandók!”⁶⁴, érvelt a férfinak. Az pedig, bár akkor távozott, végül képtelen volt igazolni a maradandó változását. Ugyan később esküdözött neki, hogy csak azért jött vissza, mert azt hitte, azzal Tess-nek valóban a segítségére lehet,⁶⁵ de már akkor lelepleződött, amikor kiderül, hogy a Casterbridge-i búcsúban hiába várják, mivel ott kellett volna prédikálnia. Az ő és a hozzá hasonló érdekemberek hitvallása a legeggyértelműbben akkor derül ki, amikor a Flintcomb-ash-i gazdaságban is meglátogatja Tess-t: „Engem más fából faragtak! Ha nincs senki, aki azt mondja, hogy »Tedd ezt, és jól jársz a halálod után; tedd azt, és rosszul jársz«, akkor én nem tudok átmelegedni”.⁶⁶ Később már nyíltabban is elismeri, hogy „Vallási mániámnak, vagy mondjuk akárminek, vége. Azonban valamicske jószág visszamaradt belőle; remélem, hogy visszamaradt...”⁶⁷ és, bár még jön is segíteni neki a földeken, amellet, hogy a családjának is küld valamit,⁶⁸ az ösztönössége és a birtoklási vágya megjelenik még ekkor is. „Maga az én kedvesem, nem az övé!”⁶⁹ kiált fel

⁶¹ Carrington, *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, 40-41.

⁶² Uo., 40.

⁶³ Uo., 41.

⁶⁴ Hardy, *Egy tiszta nő*, 336.

⁶⁵ Uo., 344.

⁶⁶ Uo., 358.

⁶⁷ Uo., 359.

⁶⁸ Uo., 377-8.

⁶⁹ Uo., 359.

egy ponton hevesen, de még ekkor sem képes felelősséget vállalni azért, amit érez, így valójában a lányért sem: „Maga volt az oka a visszaesésemnek...”⁷⁰

Mindezek ellenére végül Tess, az elhagyottsága és a családi helyzete miatti szorult helyzetében beadja a derekát, így alárendelődve egy olyan férfinak, akit sosem szeretett. Alec azonban helyzetét nem élvezhette sokáig: a férfi veszte pont az lett, hogy visszatért a szeretett, tékozló férj, Angel. Az ő újbóli, váratlan feltűnése ad erőt Tess-nek ahhoz, hogy egy határozott mozdulattal Alec szívébe állítson egy kést – visszaadva neki azt, amit a folyamatos megalázásával a férfitől kapott, nap mint nap. Az ifjabb d'Urberville tehát pont úgy halt meg, ahogy élt: becstelenül.⁷¹ Ez azonban mit sem változtat a tényen, hogy Tess sorsát ő terelte egyre rosszabb irányba: kezdve attól, hogy teherbe ejtette, odáig, hogy kihasználta szorult helyzetét, addig fokozva rajta a nyomást, ameddig az utolsó, döntő ponton a lány, az erény mintaképe maga is bűnössé vált.

Alecet tehát mindvégig az ösztönei vezetik a történetben, és az, hogy megkapja a nőt, akit ő már a feleségének tekint azóta, hogy egyszer az övé lett. Ha viszont összehasonlítjuk a *Hiúság vására* legördögibb női karakterével, észlelhető köztük egy fontos különbség: a szemléletmódjukból. Beckyt ugyanis sosem vezette más, mint a hideg számítás. Csupán a gazdagság és a vagyon reményében keveredett bele különböző érzéki kalandokba, holott tökéletesen meglett volna nélkülük; hiszen még Jos Sedleyhez is képes lett volna hozzámenni, a férfi minden abszurditása ellenére, csak azért, mert az rendelkezett a kellő vagyonnal.⁷² E két negatív karakter, Alec és Becky jellemző hozzáállásbeli különbsége alapvetően az ábrázolt családi hátterekből következik: Becky örökös ellenszenve és irigysége a magasabb rangúak iránt nem szűnt akkor sem, amikor már ott volt ő is közöttük, hiszen még akkor is szembesülnie kellett a lenézésükkel. Ez az érzés annyira meghatározó maradt nála végig a történetben, hogy szeretni is csak úgy-ahogy, a maga módján tudta férjét, Rawdont. Alec pedig túl gazdag volt ahhoz, hogy a történetben bármikor is az anyagiakkal kelljen törődnie; hát elütötte az időt mással, ami vagy aki szórakoztatni tudta – ezt a személyt pedig mindvégig Tess-ben találta meg. Mivel azonban az maradt az alapelve, hogy pénzen bármit meg lehet venni, az érzelmeknek ő sem tulajdonított különösebb szerepet; ez a közös vonásuk adja egyaránt Alec és Becky elszántságát, gátlástalanságát.

⁷⁰ Uo., 359.

⁷¹ Carrington, *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, 41.

⁷² A.E. Dyson, „An Irony Against Heroes (1966)”, in uő *Thackeray: Vanity Fair. A casebook*, szerk. Arthur Pollard (Chippenham: Anthony Rowe Ltd, 1984.), 174.

Alec jeleníti meg tehát regényben a szexualitást, ez különbözteti meg olyan markánsan Tess életének másik problematikus férijától, Angeltől: ő azt az éteri szerelmet jelenti a lány számára,⁷³ amiben Tess sosem szűnt meg hinni. Az elemzés további részében azonban szemléltetni szeretném, hogy Angel a tetteivel és azok hiányával legalább anyyiban előremozdította felesége végzetét, mint Alec pusztító vágyai.

Angel Clare, az álmodozó, tudós alkatú fiúról már a megjelenésének leírásából látszik, hogy nem evilági jelenség- ugyanakkor a narrátor a jellemzésekor azt is sejteti, hogy a személyisége kissé ellentmondásos.

[...] Nem egészen határozott jelenséggént merül elő a múltból, hanem mint megnyerő hang, mint merengő, mozdulatlan és kissé elvont tekintet, és mint mozgékony s férfinak kissé túl kicsi és túl finom vonalú száj, amely azonban időnként váratlanul keményre zár; ami elég, hogy végezzen minden gyanújával a határozatlanságnak. Valami ködös, elfogódott és bizonytalan elem a modorában és viselkedésében mindamellett azt mutatta, hogy még valószínűleg nem ismeri teljesen anyagi jövőjének a célját, és nem is törődik vele eléggé. [...] Legkisebb fia volt apjának, egy szegény lelkésznek [...].⁷⁴

Tehát amellet, hogy a jellemzés elsőre egy tűnődő, félénk fiút sejtet, később kiderül, hogy Angel valójában nagyon határozottan, sokszor mereven ragaszkodik az elveihez – az elveihez, melyek egyáltalán nem egyeznek a szüleiével. Apja nem is győz eléggé megbotránkozni a vallást feleslegesnek tartó, „hitetlen” nézetein (a karakter, akárcsak maga Hardy, az agnosztikus vallást képviselte).⁷⁵ Bár ezen a téren függetlennek és nyitottnak tartotta magát, szólama, amely a számára tökéletes feleséget tárgyalja,⁷⁶ szertefoszlatja a róla kialakulóban lévő olvasói illúziót. Hiszen, mint a regény összes többi szereplője, saját kora hatásainak, eszméinek a rabja volt ő is. Angel szemében is, akárcsak kora társadalmában, megszűnt onnantól Tess tiszta, romlatlan vidéki lánynak lenni; hiába szeretete, egyszerűen képtelen volt megemésztetni a tényt, hogy előtte már másé volt. Ez az ellentmondásosság, ez az elvakult elvhűség pedig csak fokozta Tess zavarát és csalódottságát (aki ezt egyáltalán nem is értette), és Alec mellett még egy oldalról siettette a tragikus végkifejletet. Hiszen a férfi, aki nemcsak, hogy azt az éteri, udvarias, törődő szerelmet testesítette meg Tess számára, amire mindig is vágyott, hanem még a férje is lett,

⁷³ Carrington, *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, 41.

⁷⁴ Hardy, *Egy tiszta nő*, 126.

⁷⁵ Carrington, *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, 42.

⁷⁶ Hardy, *Egy tiszta nő*, 260.

fokozatosan taszította őt el, egyre mélyebben a kilátástalanságba. Ezen a ponton már Angel Tess vallomására adott reakciójával érzékelhetővé válik, hogy mennyire veszélyes is lehet az, ha a szerelmesek idealizálják egymást; ha az álomkép, amit az egyik fél felépít a másikról, egyszerre szertefoszlik: „Ah, Tess, a megbocsátás nem alkalmazható erre az esetre! Valaki voltál; most másvalaki vagy. Istenem, hogyan tudna megbocsátás ellensúlyozni egy olyan... szemfényvesztést, amilyen ez!”⁷⁷ Itt azzal vádolja Tess-t, hogy átverte őt – holott ő verte át saját magát, amikor okatlanul feltételezett olyasmit, amiben sosem lehetett biztos. Ő a lánytól „hamisítatlan vidéki romlatlanságot”⁷⁸ várt, a házasságon kívüli testi kapcsolat, pláne egy gyermek pedig számára jócskán ezen kívül esett. Ugyanis Angel itt nem volt hajlandó figyelembe venni az elveivel szemben sorakozó ellenérveket: az ember „erkölcsi értékét nem a cselekedetei, hanem a szándékai szerint kellett volna számításba venni”⁷⁹, arról nem is beszélve, hogy a távolság lehetővé teszi a „mesterséges erények”⁸⁰ kialakulását; hiszen minél kevésbé ismerünk valakit, annál inkább idealizáljuk – bár ebben az ideálban sokszor nincs semmi valóságos. Így történhetett az, hogy mikor Angel megismerte jobban Tess-t, derült ki, hogy a férfi képtelen az ő elfogadására. Ennek az oka az író szerint csupán az, hogy „mérlegelve, ami Tess nem volt, Angel nem látta azt, ami volt, és elfelejtette, hogy a hiányos több lehet, mint a teljes”.⁸¹ Álmában annál a jelenetnél, amiben Tess-t egy kőkoporsóba helyezi a férfi, szinte „freudi éleslátással”⁸² mutatkozik meg az, ahogy a lány iránt érez: bár megcsókolja őt, de az üres kőkoporsóba helyezve őt⁸³ tulajdonképpen elbúcsúzik tőle. Ez egyrészt a kapcsolatuk váltságát jelzi, másrészt pedig utalhat arra is, hogy a kor gazdasági kényszerekkel zsúfolt, erkölcsi előítéletektől hemzseggő társadalmában – Sz. Kiss Csaba értelmezésében – ez várhat a „természet gyermekeire”, azaz mindazokra, akik tradicionális életmódjukhoz ragaszkodva nem tudnak elég jól alkalmazkodni az új gazdasági feltételekhez.⁸⁴

A tökéletességhajhászó Angel azonban a regény egy pontjától már maga sem marad makulátlan: a brazil utazása előtt meg akarja csalni Tess-t, azáltal, hogy helyette a lány egyik barátnőjét, a szintén a férfiba szerelmes Izzt akarja magával vinni.⁸⁵ Bár ezt végül

⁷⁷ Uo., 250.

⁷⁸ Uo., 260.

⁷⁹ Uo., 289.

⁸⁰ Uo., 289.

⁸¹ Uo., 289.

⁸² Sz. Kiss, *Hardy világa*, 169.

⁸³ Hardy, *Egy tiszta nő*, 270-4.

⁸⁴ Sz. Kiss, *Hardy világa*, 169.

⁸⁵ Hardy, *Egy tiszta nő*, 293-4.

nem teszi meg, mert pont Izz ébreszti rá arra, hogy Tess őt mindennél jobban szereti, bizonytalanságával egyszerre két nő szívét töri össze: mindkettejüket hátrahagyva mégiscsak Dél-Amerikába utazik.

Bár Angel Clare látszólag teljesen az ellentéte Alecnek, néhány vonásukban mégis hasonlítanak. Mind a ketten egy-egy olyan világba nyújtanak Tess-nek betekintést, amiben a lánynak nincs tapasztalata:⁸⁶ a régi nemesi családból származó d'Urberville a gazdagság gátlástalan, minden értéket pénzben mérő oldalába és a sexualitásba, míg a vidéki tiszteletes fia, Clare egy látszólag nyitott és szabad szellemű gondolkodásba és egy tiszta, mély szerelembe, mely a végén azonban csakúgy a lány szenvedéseinek kiváltójává válik, mint Alec korlátokat nem ismerő, ösztöneiből fakadó „szerelme”.

A két karakternek már a neveiben is van némi hasonlóság: Angelt Aleckel Dorothy van Ghent úgy rokonítja, hogy Alecet Jóh könyvének „okoskodó, beképzelt alakjához” („smart aleck”⁸⁷) hasonlítja – aki egy angyal volt. Ezen felül mind a kettő a saját egoizmusának rabja volt: Angel az idealista, Alec az érzéki típusú egoizmusé. Bár Alecet szokás a sátáni alaknak tekinteni, Angel a maga prűdériájában pont annyira látható ördöginek – hiszen az a típusú életidegenség tette nem emberivé, majdhogynem géppé, amit képviselt. Alec vele szemben viszont nagyon is emberi módon képviselte a gonoszságot, a gyarlóságot: ő maga volt az „örületbe hajló ördög, ember képében”⁸⁸, amikor Tess-en erőszakot tett. E két férfi ugyanannyira kívül esik Tess megszokott, falusi közegén, mint amennyire elrugaszkodott a viselkedésük is: a magatartásuk két szélsőséges emberi viselkedés metaforája. Azt jelenítik meg Ghent szerint, mi történik akkor, ha az ember az intellektuális képzettsége vagy a gazdagsága folytán leválik egy közösségről, azon kívülállóvá válik. Végző soron e két, „spirituálisan impotens”⁸⁹ alak egyformán gátolja Tess érvényesülését, akinek teremtmőképessége mégsem vész el teljesen: azzal, hogy kezébe veszi a sorsát a számára egyetlen lehetséges módon, és megöli Alecet, visszaveszi az irányítást az őt korlátozni akaró és elnyomó két férfitől, a bűnök körforgását ezzel megállítva.

⁸⁶ Carrington, *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*, 43.

⁸⁷ Dorothy van Ghent, „The „Omniscient Author” Convention and the „Compositional Centre” Function”, in *Thackeray: Vanity Fair. A casebook*, szerk. Arthur Pollard (Chippenham: Anthony Rowe Ltd., 1984.), 89.

⁸⁸ Uo., 89.

⁸⁹ Uo., 90.

Angel példájából tehát már érzékelhető, hogy egyes erkölcsi tételek nem minden helyzetben állják meg a helyüket; az elsőre „pozitívan” ábrázolt karakterekről is fokozatosan kiderül, hogy megannyi elítélhető jellemvonással rendelkeznek. Ez pedig megkérdőjelezi a két történetben megjelenő erények megítélését is. Amelia Sedley a *Hiúság vásárából* pont olyan elvakult karakter, mint Angel Clare – csak Amelia nem az elveire, hanem az érzéseire hagyatkozik kritikátlanul.

A lány családi hátteréről már a történet elején kiderül, hogy rendezett: apja egy jó módú londoni kereskedő, így egészen a regény számukra tragikus fordulatáig, amikor is elárverezik a házukat, semmiben sem szenved a család hiányt. Külsőjét a történet narrátora így írja le:

Az orra, sajnos, voltaképpen inkább kurtának mondható, orcái pedig jóval kerekesebbek és pirosabbak, semmint egy hösnőhöz illenék; de arca rózsás egészségtől pirosuló, ajka a legüdébb mosolytól, szeme párja pedig a legragyogóbb és legbecsületesebb jó kedélytől szikrázik, kivéve persze, ha könnyel telik meg, ez pedig nagyon is gyakran fordul elő...⁹⁰

Összességében véve tehát egy esztétikus, kellemes jelenség rajzolódik ki a szemünk előtt – akiben azonban nincs semmi különleges. A férfiak is csupán amiatt találják vonzónak, ahogy kinéz, nem azért, amilyen; ugyanis belül tartalmatlan. Bár ugyanabból a nevelőintézetből indult, mint Becky, ő nem tudott az ott kapott nevelésre építeni; talán, mert sokáig egyáltalán nem is volt szüksége arra, hogy érvényesüljön. Az életútjukat a narráció párhuzamosan jeleníti meg, két hol elkülönülő, hogy egymásba futó történetben, amelyből világosan látszik, milyen életet tud biztosítani magának Amelia az elkényeztettségéből fakadó elpuhultságával, életidegenségével és Rebecca azzal a képességével, hogy bármilyen élethelyzethez képes alkalmazkodni, azt önállóan megoldani – hiszen sosem volt más, aki ezt megtette volna helyette. (A két karakter sorsa párhuzamba állítható a már korábban idézett Sade hösnőjével is: Justine alkalmazkodási képtelensége, az emberismeretnek teljes hiánya és az ebből fakadó naivitása megegyezik Ameliáéval, Juliette gátlástalansága, a könnyű, ámde bűnös élet iránti vonzódása pedig Beckyéval.)

Amelia felépítésében egy alapvetően erényes karaktert láthatunk, ugyanakkor Thackeray már róla is kijelenti a legelején, a külseje leírásánál: „[...] *nem hösnő* [...]”⁹¹. Végigkövetve a történetben a George iránt érzett, majdhogynem élete végéig kitartó,

⁹⁰ Thackeray, *Hiúság vására I.*, 11.

⁹¹ Uo., 11.

önfeláldozó szerelmét; Becky iránti barátságát és a tényt, hogy barátnője nagyon sokszor az ő kapcsolataiból húzott hasznot (amikor elkerült hozzájuk nevelőnőnek, és megpróbálta Joseph Sedleyt elcsábítani, vagy éppen Amelia férjét, George Osborne-t szemelte ki férjével, Rawdon Crawleyval az estéjük következő „áldozataként”, akitől elnyerik a pénzét), felmerülhet a kérdés: miért ne lehetne ő a történet egyetlen hőse (az alcím ellenére is)? Hiszen sokat tűrt és szenvedett végig, ameddig azt *várta*, hogy az élete jobbra forduljon. Ezzel pedig részben meg is kapjuk a választ a kérdésre: azért nem, mert csak *várt* – ő maga semmit sem tett a boldogulásáért, nem szállt szembe az élete igazságtalan mozzanataival. A történet narrátora hozzá is végig azzal az ironiával közelít, mint a többi „bábhoz” ebben a vásári színjátékban: hiszen Amelia nem legvégül bukik el, ahogy az egy „rendes”, tragikus regényhősnél lenni szokott, hanem folyamatosan. Az élet elé állított kihívásait nem tudja kezelni, mivel nincs meg benne az az intelligencia, tehetség, bátorság és akaraterő, ami ahhoz kellene, hogy feltalálja magát, amikor az élete rosszra fordul.⁹² Anyaként túl engedékenynek bizonyul, feleségként végig attól retteg, George mikor hagyja el Beckyért (később bebizonyosodik, jogosan) vagy bárki másért. A szegénység, a George iránti, még a férfi holtában is annyi ideig élő, reménytelen szerelme, a végig kitartó vallásossága és a gyermeke iránti szeretete mind-mind olyan tényezők, amelyek megváltoztathatták volna, ezzel is jelképezve a karakter fejlődését – ám Amelia változatlan maradt mindezen események után is.⁹³ A szegénység csak még erősebbé tette benne az önfeláldozásának helyességébe vetett hitét, a gyermeke iránti szeretetét felhasználta a saját érzelmi igényeinek kielégítésére, vallásossága pedig saját önbecsapásának a „megdicsőülése” volt:⁹⁴ a kisfiúban is végig George-ot látta, miatta is szerette őt annyira.

Habár még mindig lehetne belőle passzív, romantikus „hősnő”, aki legvégül elnyeri kitartásának és szenvedésének méltó jutalmát; de mivel maga a regény is a hiúságokat állítja középpontba, Jack P. Rawlinsnak kell igazat adnunk, amikor tanulmányában megjegyzi: „Nem gondolhatjuk komolyan, hogy Thackeray függőnye mögött (Amelia) imái többek vallásos köntösbe bújtatott hiúságnál”⁹⁵. Bár ő lehetne a példa a történetben az erény, a szerelem és az önmegtagadás végső, mindent elsöprő diadalára,⁹⁶ de ő ezt az elvárást képtelen teljesíteni: hiszen egy esemény sem *általa*, az ő akaratából

⁹² Dyson, *An Irony Against Heroes* (1966), 168.

⁹³ Rawlins, *Thackeray's novels. A fiction that is true*, 31.

⁹⁴ Uo., 32.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ Uo., 33.

történik meg, hanem *vele*. Azt, hogy a kis Georgyt az apósa magához veszi, úgy dolgozza fel, hogy elkönnyveli a saját önfeláldozásának.⁹⁷ Nem tesz semmit akkor sem, amikor tönkremegy a családja, és a háborús időkben is összeomlik, ahelyett, hogy, mint Becky, a sarkára állna és igyekezne túljutni a félelmein, hogy kihozza a helyzetből a maximumot. Tess-szel ellentétben sohasem ő dönt, hanem csak hagyja, hogy helyette döntsenek – George, az apósa vagy éppen Becky, aki tökéletes eszközként végig fel is tudja használni őt a céljaira. Neurotikus beállítódása miatt nem is lehet más a sorsa, mint a boldogtalanság,⁹⁸ mindegy, hogy éppen jól vagy rosszul megy a sora. Bár a félelmeit férje halála után elnyomja, és helyette egy mítoszt épít annak alakja köré, ezt is csak arra használja, hogy elhatárolódjon a kötelezettségeitől, mint lány és mint anya, illetve hogy Dobbin szerelmét figyelmen kívül hagyja, egy örök kihívás elé állítva azt. Mindez csak azt jelzi, hogy tulajdonképpen magán kívül soha nem foglalkozott igazán senkivel – de ezt az önzését mindig az erényessége mögé bújtatta.⁹⁹

Összehasonlítva őt Tess-szel, az *Egy tiszta nő* karakterével, ebben Amelia egyértelműen különbözik tőle. Hiszen Tess pont, hogy végig önzetlen maradt; a családján akár a saját maga kárán is képes volt segíteni, amit mi sem mutat jobban, minthogy a végén képes volt miattuk Alechez menni. Azonban, ahogy Becky és Alec összehasonlításánál, Amelia és Tess viszonylatában is fontos kiemelni a karakterek háttereit mint motivációkat. Amíg Amelia végig hagyta, hogy mások a feje fölött hozzanak döntéseket – hiszen családjában mindig elrendeztek neki mindent –, Tess nem volt egy sodródó alkat. Nem is lehetett, ugyanis nem siettek a segítségére sosem a szülei, ha valami történt. Tudatosan vállalta hát magára az áldozat szerepét; részben azért, mert a történet során meggyőződésévé vált, hogy neki az életben úgyis csak a küszködés jutott; másrészt, mert belátta, hogy önfeláldozásával hozzájárulhat a családja jólétéhez – amint az meg is történik a regény végén.

Angel példáján tehát láthattuk, hova vezet a saját, belső hitrendszerhez való kritikátlan alkalmazkodás; Amelia élettörténete ugyanezt igazolja. Ez a két, amint említettem, csupán látszólag erényes karakter is valójában csak hozzájárult mindazon bűnök kibontakozásához, amelyek a két regényben megfigyelhetők. Azt, hogy ez konkrétan hogyan valósult meg, a következő alfejezetben fejtem ki részletesebben.

⁹⁷ Thackeray, *Hiúság vására II.*, 184.

⁹⁸ Dyson, *An Irony Against Heroes* (1966), 179.

⁹⁹ Uo., 180.

A FŐHŐSÖK MINT MORÁLIS TÜKRÖK; AZ ERKÖLCSÖK VISZONYLAGOSSÁGA

A két főszereplő erkölcsének boncolgatásához először általánosságban érdemes tisztázni az erény és a bűn fogalmát. Erénynek a közvélekedés azokat a tulajdonságokat és cselekedeteket tekinti, amik igazodnak az adott társadalom kereteihez – tehát az elfogadott „közjóhoz”. A bűn pedig mindezek áthágása, tehát a devianciák megjelenése. Hogy ezek pontosan micsodák, az, ahogy a történelemből is látjuk, korszakonként változik – pont úgy, ahogy a társadalom, tehát annak az elvárásai is, a korszellemnek megfelelően.

E két fogalom tehát, szemmel láthatóan nem értelmezhető önmagában: ami az egyik korszakban támogatott, elvárt, erényes cselekedet, az a másik korszakban már lehetett egy megvetett, bűnös dolog. Ezen felül pedig van még egy fontos tényező, ami számít: ez pedig az egyén, akire hatnak a szabályok valamilyen módon; aki eldönti, hogy melyiket tartja be közülük és melyikeket nem. A tetteit azonban másképp fogja ő maga megítélni, aki benne van, és másképp a külső szemlélők, így a társadalom is. Arról nem is beszélve, mi történik akkor, ha számolunk az irracionális tényezőkkel is: úgymint a szerelem, a (bal)szerencse vagy a – teljességgel irracionális – együttérzés. (Az emberi, jelen helyzetben a *karakteri* döntéseknél ugyanis az érzelmek is fontos tényezők – a meglétük éppen úgy befolyásolja a cselekedeteket, mint a hiányuk.) Az elkövetkezőkben mindezen tényezőknek a két regényben játszott szerepét és hatását vizsgálom, a két főhős választásain keresztül.

Értékek mint bűnforrások?

Tess d’Urberville-t egy olyan karakternek festette le a történet narrátora már a jellemének leírásában is, akiről már az elején sejthettük, hogy következetesen ragaszkodni fog a tiszta, erkölcsös élethez. Az előfeltevésünk egészen addig megvalósulni látszott, ameddig meg nem jelent újra a történetben Angel, a lány soha be nem gyógyult sebe, így világítva rá arra, hogy Tess addigi törekvései nem vezettek sehová. Hiszen nem biztosította vele az érdemeinek megfelelő életet: a társadalom szerinti erkölcsi értékeket szem előtt tartva a sorsa egyre csak rosszabb lett. Ez pedig, a narratori sugallattól eltérően, valójában nem egy rajta kívül álló dolog: a fordulópontokon ugyanis, amikor dönthetett

volna másképp, is maradt az erényes úton. Ez részben a saját, belső erejének és tartásának, részben a kezdeti naivitásának köszönhető, és mindenekeelőtt a házasságon kívüli kapcsolatának. Alec csak a naivitása miatt ejthette teherbe, a lány ugyanis nem észlelte az intő jeleket; naivitásában bízta rá magát az erdőben a végzetes estén, miközben ő aludt.¹⁰⁰ Őszintesége vezetett oda, hogy ezt a végzetes titkot, illetve kisgyermek halálát elmesélje későbbi férjének, Angelnek. A történet igazi fordulópontja itt következett be: ha ez nem történik meg, Angel vele marad, és élhettek volna boldogan, bár ehhez a lánynak vállalnia kellett volna az örök büntudatot a szívében, hogy valamit eltitkol a szerelme elől. Nem vállalta, és így, hogy évekre távol került egymástól férj és feleség, Tess visszazuhan a kegyetlen realitásába: a szegénységébe, a kilátástalanságába és legfőképpen, az egyedüllétébe. Magánya és eltökéltsége, hogy újra elkezdjen egyedül helyt állni a világban és ne legyen szülei terhére, könnyű prédává tette őt Alec számára, aki nem is habozott kihasználni a lány helyzetét. Tess hozzáment, hogy segítsen a családján, ám végül bebizonyosodott: a gondolatot, hogy elveszítse élete szerelmét, Angelt, már nem tudta elviselni. Ez vezetett ahhoz, hogy a regény végén a lány megölte a férfit, aki egész életét megkeserítette, azért, hogy végre egyszer igazán boldog lehessen a szerelmével. Így váltak egymás végzetévé Aleckel, és kapcsolódott össze a bűn az erénnyel: egy erkölcsös életút végére egy bűn miatt kerül pont, egy erkölcstelen pedig úgy ér véget, amilyen volt – annak a keze által, akinek az életét megmérgezte.

Becky Sharp, a másik véglet képviselője, Tess-szel ellentétben, sosem törekedett története során semmi jóra. Ő csak élni akart, lehetőleg minél jobban, és ezt el is érte: onnantól kezdve, hogy Sedleyékhez került, élte világát, miközben sosem törekedett semmi magasra, nemes dologra, hiszen alapvetően egyvalakit szeretett: önmagát. De hogyan vihette törekvéseit szinte mindvégig sikerre, bukás nélkül? A válasz abban keresendő, hogy ki tudta használni az emberek gyenge pontjait – a maga hasznára tudta fordítani azokat. Hiszen erény nélkül ezt sem tudta volna megtenni: minden „rossznak” kell néhány jó ember, vagy legalábbis naiv, akit kihasználhat. Ebből is látszik: e két fogalom nem létezik egymás nélkül, a regény világában sem. Ha nem lettek volna olyan emberek, akik jóindulattal fordulnak felé, nem tudott volna kiket kihasználni, ezáltal felemelkedni oda, ahová szeretett volna. Ha akkor, amikor visszatértek Rawdonnal, a férjével Angliába, Ragglesék, az öreg komornyikék nem fogadták volna be őket, akkor nem telepedhetnek le újra a szigetországban – mégis magukkal rántották őket is, amikor tönkrementek, mert nem fizettek nekik sosem. (Így váltak, alkalmazva Samuel Weber korábban vizsgált gondolatmenetét a

¹⁰⁰ Hardy, *Egy tiszta nő*, 78-79.

regényre, a hitelezők egyfajta „bukott istenségekké” – amennyiben a pénz és a hitel transzcendens jelentőségét nézzük; lásd 7.o.) Rawdon, miután összeverekedett Lord Steyne-nel, még akkor sem bántotta Beckyt; sőt, még hagyott is neki egy kis pénzt, amiből új életet kezdetett. A válsághelyzetben még az ifjabb Sir Pitt is megígérte, hogy gondját viseli majd Rawdon és Becky kisfiának, és a végén – bár őt nem lehet klasszikusan a „jó” karakterek közé sorolni – még hajlandó is lett volna rá, hogy segítsen kibékülni Beckynek Rawdonnal; a nő könyörgése ugyanis meghatotta.¹⁰¹ Itt tehát mindannyiuknál, még a nem egészen tiszta jellemű karaktereknél is felmerült a filozófiailag és racionálisan sem igazolható *részvét* jelensége. Beckyt azonban az Előadás Rendezője rettenthetetlennek és könyörtelennek alkotta meg; a példáján keresztül szemléltette, hogy alapvetően nem változik az ember jelleme, attól, hogy ideiglenesen „átáll” a nézeteivel teljesen ellentétes oldalra: a nő bukása utáni felemelkedése az erényesek közé már tényleg csak rajta múlt, és lett is volna rá több lehetősége, mégsem tudott élni velük. Vagy azért, mert kísértette a múltja,¹⁰² vagy azért, mert csak egyszerűen unatkozni kezdett az erkölcsös nő tőle teljesen elütő, idegen szerepében.¹⁰³

Akárcsak Tess, ő sem tudta tehát sokáig eljátszani azt, aki nem ő volt. Tess nem tudott a kitarzott, pénzért cserébe bármit elviselő nő szerepében tetszelegni, Becky pedig arra volt képtelen, hogy számára unalmasan, kalandok nélkül éljen, és visszatáljon a normalitáshoz; ahhoz a normalitáshoz, amiben azelőtt még sosem volt része, így nem is tudta azt kezelni. Az addig választott útjukat tehát végső soron e két karakter sosem tudta megtagadni. Végül Tess emelt fővel ment a halálba, mert tudta, hogy ez az ára annak, hogy még egyszer Angellel legyen, legalább egy kicsit, és Becky csak becserkészte Joseph Sedleyt, hogy élhesse tovább azt az életet, ami számára kényelmes volt. A két jellem tehát visszaérkezett oda, ahonnan elindult: a jó, de az élet lehetőségeit ki nem használó parasztlány a végén elbukott, míg az opportunista nevelőnő élete végéig olyan törtető és gátlástalan maradt, amennyire nem szégyellt, így biztosítva magának az örökös „talpra esést”. Látszatra tehát az erény és a bűn körforgása folyamatos volt: ahogy Tess erkölcsös cselekedetei mindig Alec helyzeti előnyéhez vezettek, úgy Becky mindig talált valakit, akin felkapaszkodhat – ezen a ponton azonban érdemes megnézni, pontosan hogyan is történhetett mindez. Alább a két történetben előforduló bűnöket fogom kielemezni.

¹⁰¹ Thackeray, *Hiúság vására II.*, 251.

¹⁰² Uo., 370.

¹⁰³ Uo., 371.

BŰNÖK ÉS ÉRTELMEZÉSI LEHETŐSÉGEIK- EGY HÁRMAS SZEMPONTRENDSZER ALAPJÁN

1. A szerelem kérdése: mikor a bűn, és mikor az erény forrása?

A szerelmi kapcsolatok mind a két történetben kulcsszerepet játszottak a két fő karakter sorsának alakulásában. Csak, míg egyiküknek végső soron a romlásához, másuknak a felemelkedéséhez vezettek.

Tess történetében a férfiak megjelenése mindig csak valamilyen baj, bűn közeledtét jelezte. Alecnek, az első férfinak az életében „köszönhette” azt, hogy miután a férfi teherbe ejtette, a lány még saját magára sem tudott többé úgy nézni, ahogy eddig. Így, hogy ne legyen többé a családja szégyenére megesett lányként, elment munkát keresni, miután meghalt a kisbabája. Az új munkahelyén, egy tehenészetben aztán a találkozása Angellel felébreszti benne is, a férfiben is az igaz szerelmet. A lány feleségül is megy hozzá, ám amikor kiderül, hogy Aleckel már volt a házasság előtt, és ráadásul gyermek is származott ebből az egyetlen éjszakából, Angel elhagyja őt – így taszítva közvetve Tess-t vissza Alec karjaiba, a lány újbóli elszegényedése okán. Ez a tettét egyszerre lehet a lány bűnének és az erényének is felfogni.

Tess karaktere „bűnös”, ha számításba vesszük a tény, hogy ekkor már hivatalosan Angel Clare felesége volt, tehát házasságtörést követett el. Azonban, ha abból a szempontból vizsgáljuk tettét, hogy csak a családjának szeretett volna ezzel jólétet teremteni, úgy tette akár erényesnek is tekinthető. Az viszont kétségtelen, hogy a gyilkosság, amelyet végül Alec ellen elkövet (bár a motivációját a visszatérő, tékozló férje, Angel jelentette), minden isteni és emberi törvény szerint bűn.

Róla tehát összességében elmondható, hogy sok haszna nem származott a regényben a szerelmi viszonyaiból – tehát nála inkább a vesztenek, a romlásának a hozói voltak.

Nem úgy Becky esetében. A karakter sorsát végigkövetve könnyen belátható, hogy Sharp kisasszony nem lett volna sehol az őt támogató és körülrajongó férfiak nélkül. Legelőször Jos Sedleyt próbálta elcsábítani, amikor Ameliáék házába került nevelőnőnek. Tervével majdnem sikerrel is járt. Ám miután Sedleyt elriasztotta Amelia jegyese, George Osborne a frigytől, neki el kellett hagynia a házat. Azonban Becky ekkor se csüggedt: Rawdon Crawley, a kalandor lelkületű fiatal katonatisztet már sikerül rávennie arra, hogy feleségül vegye – csak hogy ezúttal elszámította magát: ha még várt volna egy keveset,

Sir Pitt Crawley lánykérése után lady lehetett volna. Ám türelmetlensége és vakmerősége folytán – mely utóbbi tulajdonsága máskor előnyére várt –, amikor kiderült frigye Rawdonnal, Crawley kisasszony megtagadta tőlük azt az örökséget, amit alapesetben Rawdonra hagyott volna. Beckyt a kitartása azonban még most sem hagyta cserben: Rawdonnal maradt, és nemsokára már együtt fosztották ki szerencsejátékkal a szalonukba betérő, náluk gazdagabb hazardőröket (például Amelia választottját, George Osborne-t is). Bár Becky később majdnem elbukott amiatt, hogy férje rajtakapta őt Lord Steyne-nel, mégiscsak Rawdon lett az, aki megmentette a nőt a tönkremeneteltől, azáltal, hogy pénzt hagyott rá. A *Hiúság vására* színjátékának végén azt láthatjuk, hogy a kör bezárul, és Becky ugyanahhoz a férfihoz megy hozzá, hogy majd rátehesse a kezét annak vagyonára, akihez legelőször szeretett volna: Jos Sedleyhez.

Becky Sharp kapcsán tehát összegezve elmondható, hogy a sorsának alakulásában a szerelemnek volt a legnagyobb jelentősége – ám sokkal pozitívabb értelemben, mint Tessnél. A kapcsolatai, vonzalmai vagy szerelmi kalandjai őt szinte mindig csak előbbre segítették; nélkülük nem játszhatta volna el a sikeres kalandornő szerepét a hiúság vásárában olyan sokáig.

2. Tess és Becky bűneinek megítélése – a saját nézőpontjaikon keresztül

Ahogy az előző részben már Tess kapcsán felmerült, a karakterek tettei gyakran többféle módon is megítélhetők erkölcsileg: egyrészt az ő szempontjukból, másrészt a kívülállókéból, illetve koruk társadalmi berendezkedéséből. Ebben a részben bűneiket a két fő-karakter szemszögén át vizsgálom meg.

Tessnek több tette is kétféleképpen ítéltető meg. Nemcsak az, hogy Aleckel kényszerült együttélni, hanem az is, hogy később azért öli meg a férfit, hogy férjével lehessen, aki hosszú távollét után visszatért hozzá. Törvényileg csak az utóbbi tette tekinthető egyértelműen (fő)bűnnek, viszont a tettet követő narrációból kiderül, hogy ezt Tess pont ellenkezőképpen élte meg: „Képtelen lévén cselekedete komolyságát felfogni, Tess most végre elégedettnek látszott”.¹⁰⁴ Ebből világosan kiderül, hogy az ő nézőpontjából a lány nem érezte magát bűnösnek, sőt, egyfajta megkönnyebbüléssel tekint tettére, mondván: a számlát, a férfival szemben felhalmozódott sérelmeit így végre kiegyenlítette. Ő

¹⁰⁴ Hardy, *Egy tiszta nő*, 418.

tehát csak egyetlen dologban tekintette magát ugyanolyan bűnösnek, mint őt a regényvilág társadalma: a megesettségében. Ezért is akarta mindenáron „meggyónni” férjének ezt a leánykori „bűnét” – és tett is úgy végül, még úgy is, hogy tudta, mi lehet a következmény¹⁰⁵ –, mivel képtelen lett volna hazugságban élni.

Tess-szel szemben Beckynek szinte az egész élete a bűnök halmozásának jegyében telt: kapzsisága miatt története során hol a szerencsejátékhoz, hol a különböző, tehetős férfiakhoz fordult, hogy mindezek által próbáljon előbbre jutni. Férjét arra használta, hogy pénzt szerezzen nekik (bár a „maga módján” azért szerette is), a Crawley-ház régi komornyikját arra, hogy legyen tető a fejük felett, de ingyen (azzal a kitételrel, hogy majd egyszer törlesztenek); Lord Steyne márki vonzalmát is csak arra használta, hogy kitartsa őt, ráadásul a férje előtti legteljesebb titokban. Saját magával kapcsolatban sosem láthattuk, hogy illúziói lettek volna – ám amikor a tönkremenetel szélén állt, mégis teljes meggyőződéssel bizonygatta először férjének,¹⁰⁶ majd később az ifjabb Pitt Crawleynak, amikor elment hozzá pénzt kérni: „ártatlan vagyok”.¹⁰⁷ Az ő nézőpontja szerint tehát nem volt abban kivetnivaló, ahogy igyekezett érvényesülni a *Hiúság vására* többi „bábja” között.

3. A „tükrök”: Tess és Becky bűneinek megítélése a társadalmi konvenciók tekintetében

A fő karakterek nézőpontjai után pedig következzenek a kívülállók szemszögei: hogy a két főhős tettei milyen megítélés alá eshettek a korabeli társadalmi szabályok, illetve a hozzájuk legközelebb állók megítélésnek tükrében.

Tess esetében életének két legjelentősebb férfialakja, Alec és Angel képviselték a kor társadalmának szemléletét. Alec akként a gátlástalan hazardőrként, csábítóként lépett fel, aki, bár a lányra mindvégig tárgyként tekintett, nem nyugodott addig, ameddig őt meg nem szerezte magának – látszólag – véglegesen. Az oka erre roppant egyszerű: onnantól, hogy megtudta, Tess teherbe esett tőle, ő magát már a lány férjének tekintette: „Ne felejtse, szép hölgyem, hogy valamikor az ura voltam! [...] Ha maga felesége valaki férfinak, hát akkor az enyém!”¹⁰⁸ Tehát csak abban az esetben tekintette bűnnek Tess házasságon kívüli terhességét, ha nem hajlandó elfogadni a lány a házassági ajánlatát –

¹⁰⁵ Uo., 246.

¹⁰⁶ Thackeray, *Hiúság vására II.*, 232.

¹⁰⁷ Uo., 251.

¹⁰⁸ Hardy, *Egy tiszta nő*, 246.

tőle, akitől már gyereket is szült. Angel viszont osztotta korának elítélő elveit ebben a kérdésben; ő viszont a gyilkosságért már képtelen volt a lányt elítélni, amikor rájött, hogy azt az iránta érzett szerelméből tette. Ekkor már mellette maradt az utolsó pillanatig, ameddig meg nem találta őket a rendőrség; addig pedig biztosította kedvesét arról, amire az már azóta várt, hogy őt elhagyta: „Sose tudnálak megvetni”.¹⁰⁹

Beckyről az egész *Hiúság vásárában* alig akadt szereplő, aki szólamaiban vagy – mint az erősen szarkasztikus narráció megmutatta – legalább gondolataiban vagy leveleiben ne gondolt volna valami rosszat. Szerelmi ügyei a folyamatos rosszindulat és pletykák kiváló táptalajai lettek, melyek miatt a felsőbb körökben sokáig nem is látták szívesen – pedig Becky valójában mindvégig, „ha nem is óhajtott erényes életet folytatni, legalább élvezni szerette volna az erényesség hírnevét”¹¹⁰, hiszen „[...] az volt az életcélja, hogy tiszteletre méltó asszony legyen, annak is tekintsék”.¹¹¹ Csakhogy ehhez az előkelő viselkedés elsajátításán és a minél megfelelőbb emberek megismerésén kívül nemigen tett mást. Amelia végig attól rettegett vele kapcsolatban, hogy elveszítheti barátnője miatt férjét, és e félelmében a Vásár legtöbb nőalakjával osztozott. A műben tehát az asszonyok jelképezték a leginkább a kor társadalmának (elítélő) véleményét. Akik mégis képesek voltak belemélyedni a kis kalandornőbe a jóságot, vagy legalább annak szikráit, a legtöbbször azon férfiak voltak, akiket sikerült neki a bűvkörébe vonnia. Köztük is legfőképpen Rawdon, akit mindenki csak úgy emlegetett egy idő után: „Becky férje”. Róla még Lord Steyne, a fiatalasszony nagy rajongója is azt hiszi, hogy (hozzá hasonlóan) valami féle számításból vállalja ezt a hálátlan szerepkört¹¹² – hiszen maga a márki nem volt egy szerelmes alkat. Ám a csodálattól és szerelemtől sokáig elvakult testőrtiszt abban a pillanatban, amikor szembesül Becky már addig is igencsak megkérdőjelezhető házastársi „hűségével”, elkezdni átgondolni, hogy tulajdonképpen milyen ember is a kedvese, és ő maga is hogyan élt odáig. Ez a felülbírázás már Lady Jane megjelenésével elkezdődik, amikor a nő a segítségére siet – megjelenítve így egy „örök értéket”¹¹³, és folytatódik a rádöbbenésével: Becky azzal, hogy még előle is eltitkolta a Lord Steyne-től származó, ezer fontról szóló bankjegyet, még a betyárbecsület ellen is vétett.¹¹⁴ Hiszen a férfi valóban megosztott feleségével mindent – így jogosan várta *volna* el, hogy ez fordítva is

¹⁰⁹ Uo., 423.

¹¹⁰ Thackeray, *Hiúság vására II.*, 158.

¹¹¹ Uo., 160.

¹¹² Taxner-Tóth, *Thackeray világa*, 173.

¹¹³ Uo., 168.

¹¹⁴ Uo.

így legyen; nem számolva Becky alapvetően számító természetével. A regény legnagyobb lélektani fordulata talán éppen Rawdoné,¹¹⁵ amikor ráébredt, hogy ebben az egész hiúsági kavalkádban minden szerep mennyire kötött és romlott – ugyanakkor lecserélhetetlen.

ÖSSZEGZÉS, KÖVETKEZTETÉSEK

A két regény kapcsán tett megfigyeléseket összegezve beláthatjuk, hogy az erények és a bűnök megítélése megannyi tényező függvénye. Ha ezeket a szempontokat egy adott regényre lebontva nézzük, akkor mindig meghatározó marad a korszellem, amiben a mű íródott, hiszen az akkori társadalom elvei tükröződnek majd benne. Azonban, ahogyan e két mű esetében is történt, a narrációkból világossá válhat, hogy a karakterek véleménye, erkölcsi beállítódása mennyire eltérhet az általánosan elfogadott normáktól – hiszen gyakran megalkotóik véleménye sem illett bele korának erkölcsrendszerébe. Hardy regényében a fatalista szemlélet érvényesül, amikor Tess végül, minden erényével együtt is elbukik a történet végén – ám épp ez a fatalizmus adta meg kitartásának végső okát is. Hiszen makacs kitartással hitt végig abban, hogy férje majd újra visszatál hozzá, minden viszontagság ellenére is – de azzal a világgal, ami őt körülveszi, csak úgy vehette fel a harcot, ha az egyetlen, számára elérhető módon fellázadt. Ha viszont arra, hogy Tess embert ölt, és arra, hogy Alec „visszaesett” a lány iránti szüntelen vágyakozás állapotába, is a szerelmet tekintjük magyarázatul, akkor mindkét esetben ez az érzélem úgy jelenik meg, mint bűnforrás, a bűnök katalizátora. Thackeraynél is hasonlóra lehetünk figyelmesek, amikor végigkövetjük azt, hogy Becky hányszor menekült meg pusztán mások jóindulata által a bukástól. Azonban azt is látnunk kell – és efelől a narrátor egy per-cig sem hagy minket kétségek között –, hogy a *Hiúság vásárának* színpadán mindenki csupán egy báb, aki szerepéből, bár kieshet egy időre, de azt soha el nem hagyhatja. Hiszen a saját hiúságának marad a rabja örökre. Annak megfelelően, hogy éppen mire vágyik, az erényeket színlelheti vagy éppen megmaradhat bűneiben; minden csak a célokon múlik.

Általánosabban nézve: a regények összevetése rávilágít két filozófiai ténytérősségre is. Egyrészt arra, hogy haszon csak ott van, ahol van kiből nyerni – másrészt, hogy ebből

¹¹⁵ Taxner-Tóth, *Thackeray világa*, 173.

következően a bűn sem létezhet erény nélkül, ami tudattalanul, de támogatja annak létezését a naivitásával és jóindulatával. Mindez azonban felvet egy kérdést. Tekintve, hogy a két történetben is valamilyen úton-módon minden szereplő elkövet vagy tudattalanul is „támogat” valamilyen bűnt, tulajdonképpen mindenki bűnös: ugyanúgy az is, aki lehetőséget teremt a gonoszságok elkövetésére, mint az, aki a tettet végrehajtja?

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. „II. exkúrsus: Juliette.” In *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Fordította Bayer József et al. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.
- Benjamin, Walter. *A kapitalizmus mint vallás*. Fordította Fogarasi György. <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/benjamin-a-kapitalizmus-mint-vallas/>
- Carrington, Norman Thomas. *Brodie's Notes on Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles*. London: Pan Books Ltd, Cavaye Place, 1977.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*. Fordította Vas István. Budapest: Európa Kiadó, 1983.
- Dyson, A. E. „An Irony Against Heroes (1966)”. In *Thackeray: Vanity Fair. A casebook edited by Arthur Pollard*. Chippenham: Anthony Rowe Ltd, 1984.
- Franklin, Benjamin. *Tanács egy ifjú kereskedőnek — egy öregtől*. Újrafordította Fogarasi György. <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/franklin-tanacs-egy-ifju-kereskedonek-egy-oregtol/>
- Füzi, Izabella, Török, Ervin. „Narráció, narrátor és narratív szintek”. In Füzi Izabella-Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/tartalom.html)
- van Ghent, Dorothy. „The „Omniscient Author” Convention and the „Compositional Centre” Function”. In *Thackeray: Vanity Fair. A casebook edited by Arthur Pollard*. Chippenham: Anthony Rowe Ltd., 1984.
- Gregor, Ian. *The Great Web. The Form of Hardy's Major Fiction (1974)*. London-Boston: Faber and Faber Ltd., 1982.
- Hardy, Thomas. *Egy tiszta nő*. Fordította Szabó Lőrinc, utószót írta Kéry László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974.

- Rawlins, Jack P. *Thackeray's novels. A fiction that is true*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press XI, 1974.
- Sz. Kiss, Csaba. *Hardy világa*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976.
- Taxner-Tóth, Ernő. *Thackeray világa*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978.
- Thackeray, William Makepeace. *Hiúság vására I-II*. Fordította Vas István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1966.
- Weber, Max. *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Fordította Józsa Péter, Lissauer Zoltán, Somlai Péter, jegyzetek Berényi Gábor. Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- Weber, Samuel. *A pénz idő: gondolatok hitelről, válságról*. Kiadatlan kézirat. Fordította Fogarasi György. <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/weber-a-penz-ido/>

A HÁZ MINT MÉLYEBB FOLYAMATOK TÜKRE MEINRAD INGLIN *SCHWEIZER- SPIEGEL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

BEYER-STUMMER VIOLA

1. BEVEZETÉS

Egy ismert magyar szerző, Szabó Magda úgy véli, hogy egy irodalmi műben az otthon nem választható el a szereplőtől.¹ Ezt a gondolatot szem előtt tartva olvastam a *Schweizerspiegel*² című regényt, a svájci Meinrad Inglin legismertebb művét.

A *Schweizerspiegel* a svájci *Háború és béke* és a svájci *Buddenbrooks*. Egy olyan család-regény, mely az egész társadalmat bemutatja az egyes szereplők által. Ez a regény számtalan szempontból vizsgálható. Én a térvizsgálat szempontja mellett döntöttem. Egyrészt, mivel igazán érdekesnek találtam a ház vezérmotívumát a műben; másrészt, mert a térvizsgálat egy viszonylag új irányzat az irodalomelmélet területén. Céлом a kutatással az volt, hogy új, eddig talán háttérbe szoruló területekre tereljem az irodalomkutatók figyelmét.

Munkám két nagyobb részből áll. Az első, elméleti részben bemutatom a szerzőt, mert az ő neve kevésbé ismert, és összefoglalom a regény tartalmát, hogy a második

¹Aczél Judit, szerk. *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával* (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1997), 141.

²Inglin, Meinrad: *Schweizerspiegel* (Zürich: Limmat Verlag, 2014).

részben található interpretáció érthető legyen. Ezt követően bemutatom általánosan a térvizsgálat eljárásait majd kitérek a számomra jelentőséggel bíró koncepciókra. Az elméleti rész végén található a hipotézisem és a vizsgálati módszer. A második részben a ház motívumának vizsgálata található. Az összefoglalásban megismétlem röviden a gondolatmenetemet és a legfontosabb eredményeket.

2. MEINRAD INGLIN ÉS A *SCHWEIZERSPIEGEL*

Meinrad Inglin 1893. július 28-án született Schwyzben két fiúgyermek közül elsőként.³ Apja, aki órákészítő volt, saját üzletet vezetett házuk földszintjén, emellett aranyműves, zenész, vadász, hegyász és tiszt volt. Anyai ágon Inglin egy országgyűlési és tartománygyűlési képviselőnek, illetve egy hoteltulajdonosnak volt az ükunokája.⁴ A következőkben saját biográfiája alapján mutatom be az életét.⁵ Tizenhárom évesen elvesztette az édesapját, tizenhat évesen az édesanyját. Már tizennégy évesen elhatározta, hogy író lesz, de nevelőit azt szerették volna, ha kitanul egy polgári foglalkozást. Több foglalkozást is elkezdett tanulni, később pedig Bernben belekezdett az egyetembe. Egyetemi tanulmányát félbe kellett hagynia, majd teljesen meg kellett szakítania, mert ez első világháború alatt katonai szolgálat teljesítésére volt kötelezve és gondoskodnia kellett a megélhetéséről. Egy ideig Bernben, egy szerkesztőségben önkéntesként dolgozott. Első műve, *Die Welt in Ingoldau*, 1922-ben jelent meg. Ettől kezdve csak íróként dolgozott.⁶ Számos mű szerzője, melyek közül a legterjedelmesebb és legismertebb a *Schweizerspiegel*.⁷ 1948-ban megkapta a Svájci Schiller Társaság Schiller-nagydíját.⁸ 1971. december 4-én Schwyzben távozott az élők sorából.⁹

Egy ismert biográfiában és a tudományos írásokban Inglint a „svájci modern irodalom klasszikusának” titulálják.¹⁰ Rusterholz szerint Inglin jelenléte a kánonban egyrészt életműve terjedelmének, másrészt művei jellegzetességének köszönhető.¹¹ Hangartner azt

³ Inglin, Meinrad/ Hangartner, Felix R, szerk. *Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger*. (Zürich: Amman Kiadó, 1992) 15.

⁴ Inglin, Meinrad /Schoeck-Grüebler, Elisabeth, szerk. *Seine Welt in Bildern*. (Zürich: Limmat, 2005), 18.

⁵ Inglin/ Hangartner, *Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger*, 15-16.

⁶ Uo., 17.

⁷ Uo., 18.

⁸ Uo., 15.

⁹ Inglin/ Schoeck-Grüebler, *Seine Welt in Bildern*, 157.

¹⁰ Rusterholz, Peter/ Solbach, Andrea, szerk. *Schweizer Literaturgeschichte*.(Stuttgart: J. B. Metzler, 2007), 205.

¹¹ Rusterholz/ Solbach, *Schweizer Literaturgeschichte*, 206.

is megállapította, hogy Inglin irodalmi elismertsége részben Emil Steiger baráti támogatásának is köszönhető.¹²

A *Schweizerspiegel* 1938-ben a szellemi honvédelem szellemében jelent meg. Inglin állásfoglalását a második világháborút megelőző politikai zavarodottság idején jól mutatja az 1937. augusztus 1-én Bettina Zweifelhez intézett levele. „Az anyaföldnek talán akkora szüksége van a regényemre, mint a nemzeti ünnepre.”¹³ – írja Inglin. A szellemi honvédelem egy kultúrpolitikai program volt, mely a nemzeti öntudatot és az összetartozást fejlesztette¹⁴. A *Schweizerspiegel* egyszerre ábrázolja a társadalmi változásokat a századfordulón és az első világháború alatt a szereplők egyéni váltoásaival.

A regényben egy átfogó panorámát találunk az 1912 és 1919 közötti társadalomról,¹⁵ s minden szereplő egy egész pártot képvisel.¹⁶ A regény polgári szemszögből íródott és az apageneráció liberalizmusának krízisét mutatja be Amman négy gyermekének élettörténetén keresztül. Inglin meggyőző képet fest a történelmi eseményekről és mentalitásokról azáltal, hogy a politikai és ideológiai meggyőződéseket a cselekmény részévé teszi.¹⁷ Az országgyűlési képviselő Amman családjának életén keresztül bemutathatóvá válik a műben az egymásnak feszülő többféle politikai és kulturális gondolkodásmód. A regény a különböző ideológiai állásfoglalás veszélyeire és gyöngeségeire hívja fel az olvasó figyelmét, megoldást azonban nem kínál fel.¹⁸

3. A REGÉNY CSELEKMÉNYE

Miként Rusterholz és Solbach a *Svájci Irodalomtörténetükben* megállapítják, én is úgy gondolom, hogy a cselekmény pusztán bemutatása által a mű művészi oldala részben elvész, de a továbbiakban fontos lesz, hogy a regény cselekményét ismerjük.¹⁹

¹² Inglin/ Hangarten, *Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger*, 20.

¹³ Matt, Beatrice von, *Meinrad Inglin. Eine Biographie*. (Zürich: Amman, 1976), 170. (Fordítás tőlem: B-S. V.)

¹⁴ Egger, Hartmut/ Golec, Janusz, szerk. *Lügen und ihre Widersacher: Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert*. (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2004), 195.

¹⁵ Rusterholz/ Solbach, *Schweizer Literaturgeschichte*, 206.

¹⁶ Matt, von Beatrice. „Nachwort”. In: *Schweizerspiegel*. Inglin, Meinrad (Zürich: Limmat Kiadó, 2014), 878.

¹⁷ Rusterholz/ Solbach, *Schweizer Literaturgeschichte*, 217.

¹⁸ Uo., 206.

¹⁹ Uo., 217.

A cselekmény középpontjában az országgyűlési képviselő és ezredes, Alfred Amman tekintélyes családja áll. Alfred Amman a zürichi polgárság felső rétegét képviseli, a legjobb kapcsolatokkal rendelkezik a jelentős politikai vezetők között és a hadseregben.

A történet 1912-ben egy Zürich közeli hadgyakorlattal kezdődik. Mivel a német császár, II. Vilmos, Svájcba látogat, az egész nemzet izgatott. Az általános izgatottságból az Amman család is kiveszi a részét. Az apa, Alfred Amman és a három fia, Severin, Paul és Fred szintén jelen vannak, mikor a császár megtekinti a hadgyakorlatot. De már a történet kezdetén észlelhető, mennyire különbözik a testvérek véleménye arról, hogy a császár látogatóba érkezik. Severin, Alfred Amman legidősebb fia el van ragadtatva a császár látogatásától. Severin szélsőjobbboldali és az Ostschweizer, egy németbarát lap szerkesztője. Az ő németek iránti elköteleződése a cselekmény előrehaladtával csak fokozódik. Paul, a középső fiú nevetségesnek találja a császár körüli felhajtást, és rövid idő elteltével otthagyja a hadgyakorlatot. Szkeptikus álláspontját a következő években is megtartja és inkább a baloldali politikával ért egyet. Részt vesz a szocialisták által szervezett eseményeken és meg van róla győződve, hogy a szocializmus a megoldás a társadalmi problémákra. Fred, a legfiatalabb fiú, nem tudja, hogy ebben a helyzetben kit kövessen és a fivérei radikális gondolatait sokszor képtelen megérteni. De mikor arról van szó, hogy a két fivére közül kell választani, inkább Pault követi. A történet végéig nem mutat sok érdeklődést a politika iránt. Teljesíti a katonai kötelességét, bizonyos fokig még lelkesedik is érte, de nem eléggé, hogy katonává váljon. Sokáig nem tudja, mit hallgasson az egyetemen, míg végül rájön, hogy legszívesebben mezőgazda szeretne lenni.

A következő két évben egyre valószínűbb, hogy kitör az első világháború. S bár a svájci elit érzékeli ezt, képtelen elhinni. 1914-ben egy nagy lövészünnepet szerveznek, ahol még egyszer megfigyelhető, hogyan pusztul el a régi rendszer és a maradi beállítottság. A háború kezdetét lelkesen fogadja a nép. Az ezt követő jelenetekben Inglin egy egyedi svájci jelenséget mutat be: a katonai mozgósítást valódi bevetés nélkül. Bár a katonák készek lennének harcolni, sőt meghalni, de az ellenség nem lépi át a határt, így a katonák nem bizonyíthatják be bátorságukat. Idővel frusztráció és a háború iránti gyűlölet fejlődik ki a katonákban. Ezt az érzést a sok Svájcban átutazó sebesült és fogolyszállítmány váltja ki egyre erősebben. A német és francia szimpatizánsok közötti feszültség is növeli az országban belüli széthúzást. A pacifista és szocialista gondolatok egyre népszerűbbé válnak, főleg a munkásság körében. Még a háború alatt egy járvány számos életet követel. Hamarosan általános sztrájkot hirdetnek.

A politikai harcok közben a nők is nagy változásokon, személyes válságokon mennek át. Gertrud, Amman egyetlen lánya nem lel többé örömet a házasságában, nem talál megértésre, így válni akar a férjétől, még ha az édesanyja meg is szakítja vele emiatt a kapcsolatot. Hamarosan ismét szerelmes lesz, mikor megismeri Albin Pfister költőt, Paul barátját. Később mégis új célt kell, hogy találjon az életben, mert szerelme a járványban meghal. Amman feleségének, Barbarának végig támogatnia kell a férjét, még ha annak döntéseivel nem is ért egyet.

Már a legelső fejezetben, ahol a történet valóban elkezdődik (a császári látogatásról az első fejezet előtt esik szó), a család régi, elegáns házának eladásáról van szó. A családnak ezután egy bérlakásba kell költöznie, amit Stockmeier kereskedőtől bérelnek, de egy konfliktust követően innen is tovább kell állniuk. Miután egy ideig egy hotelben laknak, Amman vásárol egy telket és építtet egy házat. A kilátás a birtokról gyönyörű a városra, de Amman nem akar sok pénzt kiadni egy telekért a ház előtt, így Stockmeier veszi meg azt, és építtet egy magas épületet Amman háza elé.

4. TÉRKONCEPCIÓK AZ IRODALOMBAN

4.1 A térkutatás mai állása

Nem vitatható, hogy a tér az elmúlt évtizedekben a bölcsészettudományi diskurzusok fontos elemévé vált. Miként Wolfgang Hallet és Birgit Neumann megállapítják, a tér nem csupán a cselekmény helyszíne, hanem további jelentéseket is hordoz magában.²⁰ Az irodalomban találhatunk megélt tereket, melyekben a kulturális és az egyéni tapasztalatok összefüggésben állnak a térbeli körülményekkel. A tér maga információval szolgálhat kulturális normákról, a marginalitásról és centralitásról kialakult elképzelésekről, értékrendszerekről stb. Ez azt jelenti, hogy a térábrázolás nemcsak a történet valóságának érzékeltetését szolgálja, hanem más szerepeket is betölt. Würzbach abból indul ki, hogy a terek képzeletbeli építőkövek, kulturális

²⁰ Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit, szerk. *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. (Bielefeld: Transcript Kiadó, 2009), 11.

kifejezőeszközök és nemi egyenlőtlenségek kifejezői.²¹ A tér kialakítása egy irodalmi műben változó jelrendszer összetevőiként is érthető²², tehát a térábrázolás egy szimbolikus keretet alkot, mely a cselekményt és a szereplők viszonyát átláthatóbbá és érthetőbbé teszi. De az, amit az irodalomtudomány a tér kifejezés alatt ért, meglehetősen sokszínű.²³ Ezért a térkonceptiók az irodalomtudományban sokban különböznek egymástól.

A tér korábban kisebb szerepet játszott a bölcsész- és társadalomtudományokban. Hagyományosan az idő fogalmát mobilitással, haladással és fejlődéssel párosították, míg a tér mozdulatlan és szilárd volt. Ahhoz, hogy a tér mint olyan kutatás tárgya lehessen, először ezeket a konnotációkat kellett legyőzni.²⁴ Paradigmaváltást Edward W. Soja a térről alkotott új elképzelése hozott, az úgynevezett 'spatialturn'. *Thirdplace (Harmadik tér)* című munkájának borítóján megállapítja Soja, hogy a 20. században a térre hasonlóan nagy hangsúlyt fektettek, mint korábban az időre és a szociális viszonyokra.²⁵ Újra-definiálták a teret és mint a szereplők erőviszonyának visszatükröződését tekintették.²⁶ Egy másik fontos gondolkodó, aki a térnek eme újragondolását előremozdította, Michel Foucault volt. Az *Andere Räume (Más terek)* című előadásában, mely később kiadásra is került, többek között arról is beszélt, hogy a 19. század mindent egy időbeli egymásmellettségnek tekintett, míg a „mi időnk” (hogy ez alatt mit ért pontosan, nem részletezi) egy térbeli egymásmellettséggé értelmezhető.²⁷

Karl Schlögel²⁸ történész hangsúlyozza, hogy a „turns” (fordulatok) esetében nem új dolgok kerülnek felfedezésre, hanem egy bizonyos látószög eltolódás történik, vagyis

²¹ Würzbach, Natascha. „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechtsordnung”. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*. szerkesztette, Helbig, Jörg. (Heidelberg: Winter, 2011.) 105-129.

²² Nünning, Ansgar, „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven.” In: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. szerkesztette. Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit. (Bielefeld: Transcript Kiadó, 2009), 33-52.

²³ Hallet / Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, 11.

²⁴ Döring, Jörg / Thielmann, Tristan, szerk. *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Bielefeld: Transcript Kiadó, 2008), 142.

²⁵ Döring/ Thielmann, *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 9.

²⁶ Hallet / Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, 11.

²⁷ Foucault, Michel, „Andere Räume”. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, szerkesztette Barck, Karlheinz, (Lipcse, 1992), 34 – 46.

²⁸ Schlögel, Karl. *In Räume lesen wir die Zeit*. (München: Carl Hanser Kiadó, 2003).

eddig elhanyagolt szempontok kerülnek középpontba. Így régebbi szövegek hirtelen ismét aktuálissá válnak. Ha ezt a kritériumot figyelembe vesszük, ki kell, hogy jelentsük, hogy a térvizsgálat esetében igaznak bizonyul. A térvizsgálat a tudományos kutatások egy olyan ága, mely az irodalmi, teológiai és irodalomtörténeti munkákat új szemszögből vizsgálja.²⁹

Alapvetően megállapítható, hogy minden irodalmi munka cselekményének van egy helyszíne, miként ezt Schlögel is regisztrálja az *In Räume lesen wir die Zeit*³⁰ című teoretikus munkájában. Ha valaki egy irodalmi munkát olvas, természetes módon összeköti egy helyszínnel, legyen az képzeletbeli vagy valóságú. Így felmerülhet a kérdés, miért választanak az írók műveiknek egy nem valószínű, vagy éppenséggel egy pontosan lokalizálható helyszínt³¹. A válasz nagy valószínűséggel az, hogy ezáltal valamiféle információt szeretnének közölni. Hogy a tér mindig is fontos szerepet játszott az irodalomban, az is bizonyítja, hogy már Arisztotelész is arról számol be, hogy egy drámában az idő, a helyszín és a cselekmény egységessége létfontosságú, amint ez később a francia klasszicizmusban is ez mérvadó volt.

4.2 A tér fogalma

Fontos, hogy a tér fogalmát tisztázzuk, hogy a továbbiakban annak értelmezése ne okozzon bonyodalmat. Martínez kézikönyvében³² a teret az elbeszélt világ tárgyaként definiálja, mely a külső és belső világ megkülönböztetésére szolgál, és legalább egy szereplő környezeteként szolgál.³³ Bár ez a definíció helyes, de nem elég pontos a kutatásomhoz. Bollnow sokat írt a térről, és olyan megállapításokra jutott, melyek a tér, illetve a ház szerepét a *Schweizerspiegel*-ben nagyon pontosan leírják. A következőkben Bollnow kutatási eredményeiről lesz szó.³⁴

²⁹ Baumgärtner, Ingrid/Klumbies, Paul-Gerhard/Sick, Franziska, szerk. *Raumkonzepte*. (Göttingen: V&R Unipress, 2009), 20.

³⁰ Schlögel, *In Räume lesen wir die Zeit*.

³¹ Piatti, Barbara. *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. (Göttingen: Wallstein Verlag, 2008), 16.

³² Martínez, Matías, szerk. *Handbuch. Erzählliteratur*. (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011).

³³ Martínez, *Handbuch. Erzählliteratur*, 158.

³⁴ Bollnow, Otto Friedrich. „Der Raum”. In: *Der Ehrfrucht vor dem Leben*, K. Suzuki jegyzeteivel, (Tokyo: Asahi Kiadó, 1979), 15-22.

Ha a térről beszélünk, gyakran gondolunk a matematikai-fizikai tér fogalomra. Ebből a szempontból nézve a tér homogén, bármely tetszőleges pont lehet a következtetési rendszer középpontja, így a tér ettől a ponttól viszonyítva terjed ki a végtelenbe. Ezzel szemben az irodalomban egy megélt tér található. A megélt térnek van egy középpontja, melyet az az ember határoz meg, aki ebben a térben mozog, így minden mozdulata ehhez a középponthoz viszonyul.³⁵ Természetesen az ember eltávolodhat és visszatérhet ehhez a ponthoz. Hogy ez az eltávolodás csak a szobán belül történik, vagy egy másik országig nyúlik, ebből a szempontból nem lényeges. Az ember mozgására mindig az eltávolodás és visszatérés dinamikája jellemző, mert nagyon nagy az ember igénye egy biztos, megbízható helyre, továbbá ez genetikailag is kódolva van. Ez jól megfigyelhető olyan egyszerű szituációkban, mint egy konferencia, ahol az emberek a szünet után önkéntelenül is azt a helyet keresik, ahol korábban ültek, és ha helyet kell cserélniük, nyugtalanok lesznek.

A megélt tér közepe, azonban szintén egy tér, és nem egy matematikai értelemben vett középpont. Így kerül egy tér kiválasztásra, egy tér, ahol az ember lakik, és ahol nyugalmat lel. A szó eredeti jelentése is erre a koncepcióra utal. A Grimm Szótárban a „räumen” (rendezni, összetakarítani) szónál a következő jelentést találjuk: „egy teret, vagyis egy tisztást csinálni az erdőben”.³⁶ Ahhoz, hogy egy biztos tartózkodási helye legyen az embernek, el kell különíteni ezt a helyet falakkal. Így nyer a külső és belső tér két teljesen különböző jelentést. A belső tér a biztos, a privát, a család területe. A külső tér a nyilvánosság, a túlélésért való harc helyszíne. Az életben a külső térben tudunk kibontakozni, de újra és újra szükségünk van a belső tér nyújtotta biztonságra is.³⁷

Ha a ház az emberi életben betöltött szerepének meghatározásánál maradunk, a házat egy kör középpontjával hasonlíthatnánk össze. Egy kört, csak akkor tudunk megrajzolni, ha a középpontja megállapítható. Ha minden más adatot ismerünk, csak azt nem, hogy hol van a kör középpontja, nem tudjuk megrajzolni a kört. Az emberi életben ugyanígy szükség van egy középpontra, és ez a középpont a lakóhely. Csak a ház ismeretében tudjuk az emberi életet „megrajzolni”, csak akkor képes az ember az életét jól szervezni, ha egy biztos középpontja van az életben.

Az irodalmi tér ezen definíciója, illetve a ház a térben betöltött szerepének megfogalmazása nagy pontossággal adja vissza a házak szerepét a *Schweizerspiegel*ben. Valóban

³⁵ Bollnow, Otto Friedrich, „Der bergende Raum”. in: *Duitse Kroniek*, 14. évf. 1962, 49- 62.

³⁶ Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 14. kötet. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984), 185. (Fordítás tőlem: B-S.V.)

³⁷ Bollnow, *Der Raum*.

megfigyelhető a regényben, hogy a ház kohéziós erőként működik, és a régi ház eladásával eltűnik ez a kohéziós erő, meglazulnak a kapcsolatok és a konfliktusok teret nyernek. Továbbá Amman elveszti az állását a hadseregnél, mert miután eladta a házát, nem találja többé a szükséges helyet, ahová visszahúzódhat, s miként Bollnow is leírja, csak akkor tudunk a magánéletben és a munkahelyen is sikeresek lenni, ha a külső és belső térben eltöltött idő egyensúlyban van.

4.3 Az irodalmi terek funkciója

A tér különböző szerepekkel bírhat az irodalmi művekben, attól függően, hogy mit szeretne az író a tér bemutatása során közölni. A *Schweizerspiegel* elemzése során fontos, hogy a tér funkcióját meghatározzuk, hogy a továbbiakban a térábrázolás során közölt információkat és utalásokat a tér funkciója alapján pontosabban megérthessük. Brynhildsvoll³⁸ a terek vázlatának hat funkcióját különbözteti meg, habár ezek a funkciók általában nem tiszta típusként kerülnek elő. Brynhildsvoll szerint a tér szolgálhat kulisszaként. De a tér gyakran túllép ezen a kereten és az érzelmek hangszereként, a szellemi-lelki tartalmak kivetítőjeként szolgál. Az is lehetséges, hogy a tér és az ember teljes mértékben egymásra vannak hangolva, így kölcsönösen kiegészítik és magyarázzák egymást. A tér a végzet hatalma is lehet, melynek a szereplők ki vannak szolgáltatva, de mitikus világtervek építőelemeiként is szolgálhat.

A *Schweizerspiegel*-ben a tér egyrészt a történetek kulisszája, a szereplők érzelmei a térábrázoláson keresztül csak kevésbé érzékelhetők. Kezdetben, ahol a ház bemutatása történik és csak az eladásáról van szó, sötét színeket használ az író, hogy egy korszak letűnését és a szereplők gyászát hangsúlyozza. De nem tipikus, hogy a tér a belső folyamatokat ábrázolná, hanem inkább bizonyos jellemvonások bemutatását szolgálja. A tér a végzet hatalmának sem tekinthető, mert a főszereplők semmire sem kényszerülnek a tér öntörvényűsége miatt. A tér tehát inkább egy fóliaként szolgál, ami kihangsúlyozva mutatja azt, ami a család életében történik.

Roland Innerhofer az építészet szerepét kutatja az irodalomban, és ebben a témá-

³⁸ Brynhildsvoll, Knut, *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*. (Berlin: Peter Lang GmbH, 1993) 8-10.

ban rendszeresen tart előadásokat a bécsi egyetemen. Innerhofer az egyik jegyzetében azt írja, hogy az építészet az irodalmi szövegekben memóriatárként működhet.³⁹ Épületek szolgálhatnak az emlékezés kiindulópontjaként. Pontosan ez érvényes a *Schweizerspiegel*-re, ahol a régi ház a családi emlékek és a polgári kultúra megtestesítője.

5. A HIPOTÉZIS ÉS A KUTATÁS SORÁN FELHASZNÁLT MÓDSZER

Kutatásom kiindulási pontja az a Hallet és Neumann által megfogalmazott gondolat volt, miszerint a tér egy „kulturális jelentéshordozó”⁴⁰, mely által értékrendszerek „konkrétan látható lenyomatát” tapasztalhatjuk. Az én hipotézisem, hogy a *Schweizerspiegel*-című regényben a családon belüli viszonyok alakulása ölt testet az építészeti leírásokban. A kutatás során az Amman család három lakóhelyére koncentráltam. Egy fejezetben azonban kitekintek a regényben megjelenő más házakra is.

Miként Matt a *Schweizerspiegel* utószavában megállapította, nem találunk a regényben részletes városleírást, a helyszínek főként csak háttérként szolgálnak, geografikusan alig kerülnek megnevezésre. Ezzel szemben az Amman család régi házáról igen részletes leírást olvashatunk és az új házról is megtudunk számos fontos információt.

A vizsgálatom során Bollnow térdefiníciójára támaszkodom,⁴¹ mely különbséget tesz a matematikai-fizikai tér és a megélt tér között. Bollnow abból indul ki, hogy az irodalmi munkákban a térnek mindig van egy középpontja, s a szereplők minden mozgása ehhez a középponthoz viszonyítható. Bollnow megállapítja, hogy ez a középpont gyakran a ház, mely az identitást és a társadalmi helyzetet tükrözi vissza, valamint elválasztja a külvilágot, a belső világtól.

A regény vizsgálata során elsősorban magára a szövegre koncentráltam, de a szövegközeli vizsgálat során a szemem előtt tartottam a másodlagos irodalmi forrásmunkákban leírt szempontokat. Javarást azokra a szövegrészekre koncentráltam, ahol a család lakhelyéről van szó.

³⁹ Innerhofer, Roland, „Literatur und Architektur in der Moderne” (In: IGGerm. 2012.), 3.

⁴⁰ Hallet/Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, 11. (Fordítás tőlem: B-S.V.)

⁴¹ Bollnow, *Der Raum*, 15.

6. INTERPRETÁCIÓ

6.1 A régi ház

A ház mint szimbólum fontossága a *Schweizerspiegel* című regényben már azáltal is hangsúlyozva van, hogy az első fejezetben csak az Amman család lakhelyének eladásáról van szó.⁴² A továbbiakban is a szereplők lakhelyei minden esetben bemutatásra kerülnek, pedig Inglin munkájában csak korlátozottan ír a helyszínekről. Mikor a régi házról van szó, gyakran nemcsak magát a házat értik az alatt, hanem a régi polgári hagyományokat is. Ez jól megfigyelhető az Amman és az annak házát megvásárolni kívánó szövetkezeti ügyvivő között folyó beszélgetésben, mikor az ügyvivő ezt mondja: „egy régi ház egy ilyen helyen nem menthető meg”⁴³, és a házra a következő szavakkal utal: „feudális lakhely”.⁴⁴ Később a házról, mint egy előkelő polgári kultúra utolsó látható tanújáról⁴⁵ beszélnek, és a búcsúvacsora során, ahol a családtagok egy utolsó alkalommal gyűlnek össze, Gertrúd férje, Hartmann pohárköszöntőjében a következőt mondja:

Amman háza számomra mindig is a jó svájci polgárság megtestesülése volt, melyhez végső soron mindannyian tartozunk. Erényei ebben a házban, megőrzésre kerültek, s még mindig őrizve vannak. (*Schweizerspiegel*, 90)

A ház mint régi polgári lakhely a régi rendszer jelképeként áll, melyet a fiatalok egyre inkább kritizálnak. A régi és az új szembeállítása már az első fejezetben megtörténik különböző eszközök segítségével. Mikor Amman hazaér, egy „széles, hangos utcába”⁴⁶ fordul be és hamarosan „egy szerény pillantást vet csendes uradalom belsejébe”⁴⁷. A mo-

⁴² A mű egy „Előjátékkal” (Vorspiel) kezdődik, miként Matt az utószóban fogalmaz. Ez az előjáték egy jelenet, mely nem kerül folytatásra, de nagy jelentőséggel bír. Ennek a jelentőségnek a vizsgálata egy másik kutatási munka tárgya lehetne.

⁴³ Inglin, Meinrad. *Schweizerspiegel*. (Zürich: Limmat Kiadó. 2014), 17. (Tekintve, hogy a mű nem jelent még meg magyarul, a regényből vett idézetek fordításai tőlem származnak: B-S.V.)

⁴⁴ Inglin, *Schweizerspiegel*, 19.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Uo.

dern világ hangos, a régi ház csendes. Egy további különbséget a házak kinézetében vehetünk észre. Amman háza előtt egy művészi, kovácsoltvas kapu áll, fák „nyolcvan lépés hosszan”,⁴⁸ egy oszlopcsarnok és a „nemes körülmények felismerhetőek voltak a késő-délutáni fényben”,⁴⁹ ezzel szemben a bér- és üzletházakat egyszerűen „ízléstelenként”⁵⁰ jellemzi a szerző. Később még részletesebb leírást találunk Amman házáról: ott minden nemesi, elegáns, sőt arisztokratikus, mely korábban mind fontos szerepet játszott a polgárság életében, de ez a szépség az új évszázadban többé már nem olyan fontos, a praktikusság sokkal fontosabb.

Mikor Amman a ház eladásáról szóló megbeszélésről hazatér, egy szűk oldalajtón lép be a kertbe. A kapu a címerrel már hosszú ideje zárva van, ami arra utal, hogy a polgári élet elvesztette a jelentőségét, az egykori pompa helyét átvette a célszerűség. A címer a kapun nem Amman címere, ami a ház urának elidegenedését mutatja a háztól. Ez az elidegenedés a korszellem következménye lehet, de úgyszintén a ház eladásának egyik oka is. Mikor Amman belép a kertbe, „hangsúlyozottan közömbös tekintetet”⁵¹ vet a címerre és az oldalajtót erősen becsapja maga után. Ezek a reakciók a háztól való elidegenedését tükrözik. Hogy ez egy önkéntelen vagy tudatos elidegenedés és eltávolodás, arról nem esik szó.

Tehát a régi ház lebontásával nemcsak egyszerűen egy régi épület kerül megsemmisítésre, hanem, miként az utalások is mutatják, a régi rendszer is: a konzervatív polgári hagyomány. Schneider-Handschin is kiemeli a házeladás jelentőségét, mikor tanulmányában megállapítja, hogy a „házeladás a 'polgári kultúra' szétesésére, mint az idő következményére” utal.⁵² Legszembetűnőbbben abban a jelenetben látható a dolgozók és a polgári család között húzódó mély szakadék, melyben Paul és Barbara a kertben sétálnak, és a munkásokat figyelik, akik az ebédszünetről sietnek vissza a munkába. Paul és Barbara „a kerítésrudakon át” látják „a megvetően feléjük leső, sötét arcát” egy széles vállú srácnak és hallják „a mocskos megjegyzést, amivel a többiekhez csatlakozott”.⁵³ Inglin nem vezeti tovább ezt a jelenetet, a fejezet utolsó mondata egyszerűen a következő: „hallgatva fordultak vissza”⁵⁴. De ez a rövid jelenet jól mutatja, hogy az Amman

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo.

⁵² Schneider-Handschin, Esther (1997): „Kakanien im Schweizerhaus? - Zu Robert Musils Mann ohne Eigenschaften und Meinrad Inglin's Schweizerspiegel.” In: *Modern Austrian Literatur* 30/ 3-4 (1997) 148.

⁵³ Inglin, *Schweizerspiegel*, 43.

⁵⁴ Uo.

család a polgársághoz tartozik. Egy rács választja el a polgárokat a munkás rétegtől, és a ház a kerttel és ráccsal óvja a polgárságot. Mikor a ház eladásra kerül, ez a védelem megszűnik, a polgár család problémákkal szembesül és konfliktusokba kerül a társadalom más nézőpontjaival. Ez mutatja, hogy a polgári kultúra lassan szétesik. Egy további szempont, hogy Paul az egész regényben azon fáradozik, hogy a munkásmozgalmak részese lehessen, de ez a rövid jelenet visszatükrözi a sorsát, miszerint a munkások sosem fogják teljesen elfogadni. Polgárként képtelen a munkások küzdelmeit megérteni, mert sosem volt ráutalva, hogy küzdjön, a létfenntartása sosem volt fenyegetve, a jövője minden probléma ellenére sosem lesz kérdéses. Miként a rács közte és a munkások között áll ebben a jelenetben, úgy választja el a polgári származása a munkásoktól a való életben.

De a család identitása is veszélybe kerül a ház lebontása által. Baumgärtner, Klumbies és Sick a térkonceptiókról szóló gyűjteményük bevezetőjében megállapítják, hogy a „kultúrterek kiindulási pontként szolgálnak az identitásteremtéshez és hovatartozás meghatározásához”⁵⁵. Hasonló módon járul hozzá az elegáns polgári ház ahhoz, hogy a család az identitását képes megteremteni és megőrizni, és épp ez az identitás kérdőjeleződik meg a ház eladása által. Ez a tény a család számára is már a kezdetektől fogva egyértelmű. Elsősorban Barbara az, aki ezt a leginkább tudja és aki a legjobban szenved ettől. Feleségként és anyaként mindig is azért volt felelős, hogy egy otthont teremtsen a családjának. Úgy gondolja, hogy a ház volt az, ami a „szét-szóródott családot mindig körülölelte”, ami egy „titokzatos, mindent magába foglaló ’otthon’” volt, és bár Barbarának nincs semmi ellenvetése a „város fejlődése ellen”, mégis azon gondolkodik, hogy „miért nem lehet ezt a fejlődést elkerülni, ha az embernek elege van belőle?”⁵⁶. Tehát a világ fejlődése „tekintet nélkül taposta el”⁵⁷ a régit. Legkivethetőbben a búcsúvacsora során észlelhető ez az identitáskrizis, amely során

a széteső formáról és a jövőről való fecsegés Barbara tekintetét a múltra irányította, és az a zavaros sejtélem töltötte el, hogy most valami véget ér, úgymond egy ammani kor, egy fénylő korszak, melynek folytatása mindenesetre problémássá vált. (*Schweizerspiegel*, 42)

⁵⁵ Baumgärtner/ Klumbies/ Sick, *Raumkonzepte*, 10.

⁵⁶ Inglin, *Schweizerspiegel*, 24.

⁵⁷ Uo.

Hasonlóképpen Amman egy „sötét ellenállást” érez, mert tudja, hogy „a családi birtokkal többet ad el, mint egy jó építési telket”⁵⁸. Fia, Paul is ezt a nézetet képviseli, mert ezt mondja: „[Amman] sosem tudta, mit birtokol, és hogy még egy ilyen nincs sehol.”⁵⁹

A régi ház fontos szerepet játszott a család összetartozásában. A ház elég nagy volt, hogy egy zeneszalonnak is helyet adjon, ahol kvartettet lehetett játszani. A kvartettben általában Severin és Paul, Amman két fia, játszik, akik között gyakran van nézeteltérés; Gaston Junod, a francia-svájci rokon és Gertrud. A nézeteltéréseket természetesen nem felejtik el, de a ház olyan helyet kínál, ahol minden konfliktus ellenére valamit közösen létre tudnak hozni. Ez jól látható, amikor egy alkalommal összegyűlnek játszani és Severin elítélően beszél az édesapjával Paul viselkedéséről. Azt mondja, hogy az apja helyében nem hagyná, hogy Paul így viselkedjen⁶⁰, és közvetlen ezután Fred szerint Severin „utálatos”⁶¹ a játék közben és gyakran kritizálja Pault, mégis együtt játszanak tovább. Később, mikor Barbara egy utolsó közös családi étkezést rendez a régi házban, a muzsikálás az indok, hogy összehívja a családot. Ez alkalommal azzal a tudattal játszanak, hogy ebben a helyiségben utoljára játszhatnak, a helyiségben, „mely a zenészek minden tökéletlensége ellenére mégis egy szerény hazájuk volt”⁶². Pontosan ezt a hazát fogják elveszíteni és ezáltal az előnyöket is, amit egy haza kínálhat: a biztonságot, a nyugalmat, a békét és a védettséget.

A zeneszalon és a házi muzsika a 19. században fontos szerepet játszott a polgári kultúrában. A szalonok egyfajta köztes helyet foglaltak el a privát szféra és a nyilvánosság között.⁶³ A meghívottak általában családtagok voltak, de akár ismerősök, barátok is lehettek, és ezáltal a család privát zenélése egy nagyobb publikum számára nyilvánossá vált. A régi ház olyan polgári házként épült, melyben ez a szalonélet lehetséges volt. A család élt a lehetőséggel és együtt zenélt, így gyakorolták ezt a polgári hagyományt. Ez a ház eladása után már nem lehetséges többé, mert a bérlakás túl kicsi, és az új házban nincs zeneszoba. A család „zenészei” a ház eladása után megpróbálnak más alternatívákat találni, de ezek a családi konfliktusok miatt nem

⁵⁸ Inglin, *Schweizerspiegel*, 18.

⁵⁹ Uo., 42.

⁶⁰ Uo., 57.

⁶¹ Uo., 60.

⁶² Uo., 90.

⁶³ Ritter, Rüdiger *Wem gehört Musik? Warschau und Wilnaim Widerstreitnationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*(Stuttgart: Franz Steiner, 2004), 41.

működnek. Ez megint csak azt hangsúlyozza, hogy a régi ház a családi békét és a polgári kultúrát képviselte.

Gertrud számára a régi családi ház különös jelentőséggel bír. Mikor utolsó alkalommal hívják meg a szülői házba egy vacsorára, ahová a férjével kellene mennie, azon gondolkodik, hogy mit jelent számára a ház. Gertrud ismeri a kert „minden szögletét”⁶⁴ és érzi, hogy „mindig az egész lelkével”⁶⁵ a házhoz fog kötődni. A ház „'birodalmának' egy darabja, személyes belső birodalmának, melyhez a férjének nincs hozzáférése”⁶⁶. A ház lebontásával Gertrud nemcsak a családi fészket veszti el, de a lelki hazáját is, a reményét egy jobb életre.

Az, hogy a ház lebontásával valami fontos szűnik meg, a színek segítségével is kifejezésre kerül. Az első fejezetben olyan kifejezéseket találunk, mint „fekete lejtők és karók”, illetve „késő délután”, ami arra utal, hogy már szürkület volt. Valamint később, mikor Barbara tudomást szerez Amman döntéséről, vagyis a ház eladásáról, „a majdnem sötét szobában” ül és „nem gondol arra, hogy fényt gyűjtson”⁶⁷, kitekint „a kertre, mely különös szürkületben”⁶⁸ pihen és a bokrok „egy sűrű sötétséget”⁶⁹ képeznek a háttérben. De a hangokat is felhasználja az író, hogy a ház lebontásának tragédiáját kihangsúlyozza. A búcsúvacsoira során Albin, Paul barátja, örömmel hallgatja a zene csengését a zeneszalonban. Erre Paul keserű ízzel a szájában így válaszol. „Igen... tizennégy napon belül más hangok fognak csengeni. Ropogni fog, hasadni és zúgni...”⁷⁰ mondja Paul. Ezt követően részletezi Paul ezeket a hangokat és a szagokról is beszél.

Ha a ház mindenki számára olyan különleges és fontos volt, természetesen joggal teheti fel az ember a kérdést, hogy akkor miért került eladásra. A válasz feltehetőleg pontosan abban rejlik, hogy a család modernnek tartotta magát és nem akartak a múltban ragadni. Az ügyvivő utal arra, hogy a város fejlődik és ellenkezik a józanésszel, ezt a fejlődést egy régi házzal akadályozni⁷¹. Később gyakran említésre kerül, hogy Amman és Barbara mindketten modernnek számítanak köreikben. Amman „előrehaladott nézetei

⁶⁴ Inglin, *Schweizerspiegel*, 76.

⁶⁵ Uo., 77.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Uo., 24.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo.

⁷⁰ Uo., 93.

⁷¹ Uo., 17.

alapján négy gyermekét nem túl szigorúan nevelte”⁷² – olvashatjuk Ammanról a regényben. De Barbara is modernnek számított: „Nem volt semmi ellenvetése a város fejlődése ellen, ugyanúgy, mint az előrehaladás ellen sem [...], köreiből előrehaladott nőnek számított, [...] férje oldalán harcolt és szenvedett.”⁷³ A házaspár tehát modern és megpróbál a világ változásával lépést tartani. Ezért is nem olyan elképzelhetetlen számukra, hogy eladják a házat. Ezen tett által meg akarják mutatni a világnak, de önmaguknak is, hogy nincs semmi ellenvetésük a változások ellen.

De itt egy ellentmondásról van szó. Egyrészt eladják a házat, másrészt „a sötét ellenállás”⁷⁴ volt „az egyetlen konzervatív maradvány”⁷⁵ Amman személyében. Hasonlóképpen mondja Paul, hogy Amman sosem tudta, mit birtokol,⁷⁶ de röviddel ezután azt mondja, hogy úgylát minden elpusztul⁷⁷. Ez azt mutatja, hogy bár Paul baloldali, a polgári ház mégis különleges értékkel bír számára. Feltűnő azonban a műben, hogy az egész család igyekszik tagadni vagy elrejtetni, hogy részben konzervatívak.

Egy másik ok, amiért a ház eladásra kerül, a pénz megbecsülése. A polgári család és a polgárság egyáltalán megszokta a jólét kényelmét. Ez explicit és implicit módon is kifejezésre kerül. Egyrészt gyakran olvassuk, hogy a szereplők jól tápláltak. Ez jólétre utal, ami lehetővé teszi, hogy mindig teli asztalhoz üljenek. De egy ötszobás lakás bérlete a városban szintén luxus. Másrészt Barbaráról olvashatjuk, hogy a pénzt „igazán megbecsülte”, mert „egész életében jólétben élt” és „bizonyos lenéző beszédstílust a pénz értékéről egy vállrándítással intézett el”⁷⁸. A jólét és a pénz tehát fontos szerepet játszik a családban, épp ezért vezeti be Amman a ház eladásának témáját a következőképpen: „Igeen... ez több, mint amire számítottam, őszintén szólva. Vagyis, most kell megragadni az alkalmat.”⁷⁹ Pontosan ez a hozzáállás határozza meg a döntéseit a jövőben is. Mikor Amman később egy új telket vásárol, gondolkodik, hogy a másik telket is megvegye-e a szép kilátás miatt, végül azonban azt gondolja, hogy ez egy pénzügyi kérdés, és „a pénzügyi kérdésekben egy életen át tárgyilagosan gondolkozott és cselekedett”⁸⁰, így vált

⁷² Uo., 20.

⁷³ Uo., 24.

⁷⁴ Uo., 21.

⁷⁵ Uo., 19.

⁷⁶ Uo., 42.

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Uo., 24.

⁷⁹ Uo., 22.

⁸⁰ Uo., 580.

módos emberré. Itt visszaemlékszik a régi ház eladására és még mindig „ésszerű döntésnek tartja, bár a következményeket nem tudja dicsérni”⁸¹. Ez jól mutatja, hogy a döntéseiben az érzések semmilyen szerepet nem játszanak és Amman mindig ésszerűen cselekszik. Így volt lehetséges, hogy a házat, s ezáltal úgymond a családi békét is eladta.

A ház eladásának egy következő oka íróilag motivált. Miként már korábban említettem, a ház a polgárságot szimbolizálta, s a polgárság ebben az időben krízishelyzetbe került. Ezt gyakran szó szerint olvashatjuk és még kiemelésre is kerül a szövegben. Különösen Paul karaktere az, amelyik a legmegfelelőbb a polgárság gyöngye pontjainak bemutatására, mert ő maga a politikában baloldali nézeteket képvisel. Paul gyakran tesz olyan megjegyzéseket, mint „Paradicsomban élünk, kedves! De ez a paradicsom az égisz bűzlik”⁸², „apa a polgári környezete által él, mely ugyanolyan kérdéses, mint ő maga. Hajítsd ki a hivatalából és méltóságából, mi marad akkor? Egy polgár? De mi az?”⁸³ és a következőt gondolja: „Ez a ti [Amman] világotok, mely égni kezd és remélhetőleg összeomlik, a ti civilizált, biztonságos, előrehaladott világotok!”⁸⁴. A fivére, Fred is azt gondolja, hogy „a jövőben sem fog semmi történni, ami megérné, hogy megéljék”⁸⁵. Épp ezért ünnepli az ifjúság a háború kitörését. Az általános beállítottságuk az, hogy „most egy új idő kezdődik új mércével, új viszonyokkal és nem remélt lehetőségekkel”⁸⁶. A fiatalok ezt a változást szükségesnek és kíváncsiaknak tartja, ezzel szemben Amman felfogóképességét megbénítja „ez a borzalmasan tétovázó, majdnem kézzelfogható elképzelhetetlen katasztrófa”⁸⁷ és „mély bizonytalansággal”⁸⁸ tölti el őt a háború. Az idő változása nem tartóztatható fel, ezt egyértelműen mutatja a regény, épp ezért elképzelhetetlen, hogy egy polgári ház, mely a régi polgárságot képviseli, továbbra is fennmaradjon. Ez összeegyeztethetetlen lenne a történettel, tehát a ház eladása nemcsak belsőleg motivált, hanem ezzel egyidejűleg a történések logikája is kikényszeríti.

De a régi ház nemcsak a család identitását, illetve a hagyományos polgárságot képviseli, hanem az egész országot. Erre Amman hívja fel a figyelmünket, mikor a búcsúvacsora alkalmával vejeinek pohárköszöntőjére válaszol. Ebben a beszédben az anyaföldre utal és ezt mondja: „nem akarjuk elfelejteni, kinek köszönhetjük jólétünket és

⁸¹ Uo.

⁸² Uo., 149.

⁸³ Uo., 193.

⁸⁴ Uo., 164.

⁸⁵ Uo., 204.

⁸⁶ Uo., 234.

⁸⁷ Uo., 222.

⁸⁸ Uo.

biztonságunkat.”⁸⁹ Illetve: a „fejlődés megy tovább, egy visszaesés elképzelhetetlen, az előrehaladás feltartóztathatatlan”⁹⁰. Amman tudja, hogy az élete Svájjal és az ország sorsával szorosan összefügg, de hisz a fejlődésben, és abban, hogy a ház eladásával egy fejlődő jövőbe lép. Tudatossá válik számára, hogy a házzal együtt „a múltat” is eladja, és reméli, hogy ez valami jobbhoz vezet. Amit azonban nem sejt, hogy a jövőben a családja elveszti a valódi otthonát és a belső békéjét, és hasonlóképpen az ország is nehéz helyzetbe kerül.

6.2 A stockmeiertől bérelt lakás

Stockmeier bérbeadó lakása a Dufourstraße-n tűnik a család számára a legjobb megoldásnak, miután a régi házat eladták. Abban az időben nem volt a városban egyetlen megfelelő, a korábbihoz hasonlatos bérelhető ház, és Amman úgy gondolta, hogy egy ház építése elszámtalt lenne.⁹¹ Látszólag egyetlen probléma adódik a lakással, még hozzá az, hogy „egy szobával kevesebb”⁹² található benne. Már ez is egy konfliktushoz vezet, mely a további események és viszonyok előhírnöke. Amman úgy gondolja, hogy Paulnak nincs szüksége szobára a bérlakásban, mert úgyis a Graberschen Intézményben lesz.⁹³ De Barbara aggodalmaskodik, mert Paul még otthon van, és vendégszobának sem lesz hely a bérlakásban. A történet folyamán konfliktusok születnek, melyek következtében sem Paul, sem Gertrud nem lesz szívesen látott vendég a szülőknél; és a francia-svájci családtagok sem akarnak többé Ammannel találkozni. Az, hogy egy olyan lakást akarnak bérelni, ahol „egy szobával kevesebb”⁹⁴ van, azt mutatja, hogy a jövőben valóban kevesebb helyre lesz szükségük. De Barbara anyaként felelősnek érzi magát azért, hogy egy valódi otthont teremtsen, így Stockmeiertől még egy szobát kialkuszik.⁹⁵ Ez azt mutatja, hogy minden megtesz a békéért, s ha szükséges, közvetít a családtagok között, aminek a jövőben nagy jelentősége lesz. De bármily jó megoldás is a bérlakás, mégis csak egy bérlemény a család számára, ahol nem tudják igazán otthon érezni magukat. Még mielőtt

⁸⁹ Uo., 91.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Uo., 22.

⁹² Uo., 23.

⁹³ Uo.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Uo., 43.

kibérelnék a lakást, egyenlőtlen viszony érezhető Stockmeier, a háztulajdonos, és Amman, a bérlő között. Amman „megőrizte azt a visszafogottságát, amivel az egyszerű emberekkel szemben tartozott nyilvános tekintélye és állása miatt”⁹⁶, és kapcsolatuk idővel sem javul.

Stockmeier, egy valódi kereskedő, megpróbál minden helyzetet a maga javára használni. Mikor kitör a háború és az emberek termékeket akarnak felhalmozni otthon, Stockmeier kihasználja az emberek kétségbeesését és mindent magasabb áron ad el. Az Ammannal való kapcsolatát is pontosan ez a hozzáállás jellemzi. Azt reméli, hogy politikai híreket szedhet ki Ammanból, mikor Amman Bernből hazaér⁹⁷ és reméli, hogy Amman közbenjár a fia, Leo érdekében, aki a tiszti iskolában nem rangjához méltón viselkedett.⁹⁸ Pimaszsága akkor csúcsonyul ki, mikor a vacsorát fogyasztó családot házicipőben látogatja meg, mintha nem is vendég lenne, hanem családtag. A család intimsférájának ilyen jellegű tudatos, pimasz figyelmen kívül hagyása és hatalmának tudatos hangsúlyozása alátámasztja a családban azt az érzést, hogy bár ott laknak, még sincsenek teljes mértékben otthon. Pontosan ezek a kellemetlen találkozások teszik lehetetlenné, hogy a lakásban otthon érezze magát az Amman család, és ez a lakás körüli feszültség és nyugtalanság tükrözi a családi viszonyoknak.

Már az első jelenet is, ahol a család végérvényesen az új házba költözött, az émelygéssel kerül összefüggésbe. Még ha nem is a ház miatt lép fel ez az émelygés, mégis automatikusan valami negatívval köti össze az olvasó a bérelt lakást. „Fred az új lakásban a Dufourstraße-n a megszokott időben nehéz fejjel és valami unalmas ízzel a szájában ébredt”.⁹⁹ Így hangzik a könyv második részének első mondata és szintén ez az első mondat, ami az új lakásban való életről számol be. Fred émelygésének oka, hogy előző este a téli szemeszter zárásának ünneplése közben túl sokat ivott. Mégis korán felkel, mert azonnal a nagybátyjához akar utazni Rusgrund-ba. Tehát épp, hogy hazaér, máris elmegy. Ez azt mutatja, hogy az új lakásban nem érzi igazán jól magát, és később megtudjuk, hogy valóban sokkal szívesebben tartózkodik vidéken a nagybátyjánál.

Később egy családi jelenetről is olvashatunk, egyről azon kevés közül, ami ebben a lakásban játszódik, és ez a jelenet is feszültséggel teli. Már a jelenet kezdetén olvashatjuk, hogy Barbara a szolgálólányt a konyhába küldi, és sötét ábrázattal maga teríti meg

⁹⁶ Uo., 34.

⁹⁷ Uo., 182.

⁹⁸ Uo., 501.

⁹⁹ Uo., 97.

az asztalt. Amman irodájából „heves szóváltás”¹⁰⁰ szűrődik ki, mert Amman a francia-svájci sógorával a háborúról vitázik. A rokon távozása után is kellemetlen hangulat uralkodik az asztalnál. Fred, Paul és Amman hevesen vitatkoznak a háborúról és korábban befejezik az ebédet, mint általában. Végül Barbara egyedül marad és szomorúan sorolja fel magának a család számos problémáját. De Barbara nem tudja „ezen idő mélyreható sodrását, az élet elemi fellazulását”¹⁰¹, melyet „a saját családján tapasztalt”¹⁰² sem elfogadni, sem megérteni. Az a veszély fenyeget, hogy a család teljes biztos világa esik szét. A család nem sokkal ezelőtt nemcsak a házát veszítette el, hanem a békét is, amit a család és a családias ház kínált.

Idővel a családtagok kapcsolata egyre kevésbé nyugalmas. Severin, a legidősebb fiú a polgári elvárásoknak gyorsan megfelelt, megházasodott egy polgári származású nővel, gyermekeket nemzett és van egy állása. Severin szívesen politizál, ezáltal neki van a legjobb kapcsolata az apjával a gyerekek közül. De a német események egyre jobban lenyűgözik, politikai nézetei egyre szélsőségesebbek lesznek, ezáltal megromlik a kapcsolata először a francia-svájci rokonokkal, később azonban az apjával is. Mikor kitör a háború, Ammannak Bernbe kell utaznia a Nemzeti Tanácsba. Severin egyből meglátogatja Ammant, mikor Amman hazatér Bernből és többet szeretne megtudni a politikai helyzetről, illetve Amman véleményét kérdezi egy cikkről, amit meg akar jelentetni. Ezen beszélgetés során tapasztalhat az olvasó először nagyobb véleménykülönbséget apa és fia között. Amman úgy gondolja, hogy a népet elsősorban meg kell nyugtatni, de Severin ellene szól, és azt mondja, hogy a népnek joga van mindent tudni, s úgy véli, hogy Bernben bizonyos információkat elhallgatnak.¹⁰³ Idővel Severin egyre szélsőségesebb lesz, és politikai állásfoglalása miatt, melyet szerkesztőségvezetőként a nagyközönség előtt is ismertet, Amman kellemetlen helyzetbe kerül a Nemzeti Tanácsban. Amman arra is rákényszerül, hogy az *Ostschweizer* újság jövőjéről, ezáltal saját fia jövőjéről döntsön. Habár mélyen elítéli Severin magatartását, emberi és apai érzéseit nem tudja figyelmen kívül hagyni, és szeretné a fia jövőjét valahogy biztosítani.¹⁰⁴ De kapcsolatuk sosem lesz többé a régi.

A kapcsolat Amman és Paul között sosem volt tökéletes. Paulnak megvannak a maga ötletei és elítéli a polgárságot, mégha belőle is származik. Pont ezt nem tudja felfogni az apja. Mikor Amman Barbarával a bérlakásba költözik, az apa-fiú kapcsolat már annyira

¹⁰⁰ Uo., 436

¹⁰¹ Uo., 441.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Uo., 186

¹⁰⁴ Uo., 556

rossz, hogy Amman elhatározza, hogy „többé semmi tekintettel nem lesz Paulra”¹⁰⁵ Ennek oka az, hogy Paul nem jött időben haza, hogy a katonai ismétlő kurzuson részt vegyen, és a munkára sem jelentkezik, melyet apja biztosított neki. Az Paul ellenvetése, hogy „nem kezdhet házitanítóként”.¹⁰⁶ Később szerkesztőként dolgozhat az *Ostschweizernél*, szintén mivel Amman megszerezte neki ezt az állást, de nem dolgozik lelkiismeretesen, és egyáltalán nem szereti ezt a munkát. Végül, mikor Severin nem adja ki egy cikkét, felmond, és máshol jelenteti meg az írást. Ezáltal megsértődik a család és úgy érzi szégyen érte őket. Ez az eltávolodás odáig fajul, hogy Paul nem megy többé haza, hanem lakást bérel, és mikor a spanyolnáthát elkapja, nem akarja hagyni, hogy Barbara hazavigye magához, mert fél, hogy meg kell tagadnia a politikai nézeteit. Mikor Gertrud figyelmezteti, hogy mindez a szülei számára fájdalmas, Paul azzal az egyszerű válasszal áll elő, hogy nem akarja többé az engedelmes fiút játszani¹⁰⁷ és mikor egy temetés során meglátja apját, „hűvös érdeklődéssel néz utána” és „távol érzi magát tőle, mint egy másik világban”¹⁰⁸. Paul eltávolodása a családtól végérvényesnek tűnik, hiszen már a történet kezdetén is a polgári világ ellen lázadt, amit a családja képvisel. Paul szakítása a családdal természetesen nem csak tőle függ. Egyszer azt mondja Barbara Frednek, a legfiatalabb fiúnak, hogy Paul mindent eljátszott az apjánál¹⁰⁹, tehát Amman is elzárkózik a fiától. Barbara úgy gondolja, hogy Paul nagy feneket kerített egy dolognak, tekintet nélkül az apjára, és ezt nem tudja megbocsátani neki Amman¹¹⁰. Ez azt mutatja, hogy a konfliktusok a családtagok lelkének legbelsőbb részét érintik, és ez vakká teszi őket. Otthonuk elvesztése révén mindenhol veszélyben érzik magukat a szereplők, nem próbálnak meg összedolgozni, hanem saját világukat próbálják védeni.

Gertrudnak is van egy konfliktusa a szüleivel. Mikor Gertrud a válás mellett dönt, Barbara nem akar többé szóba állni vele. A politikai állásfoglalások miatt egy mély árok jön létre a francia-svájci és a német-svájci családtagok között. Gaston még csak zenélni sem akar Amman fiaival.

Az Amman család évtizedeken át teljesen átlagos, elégedett polgári életet élt, de amikor a házat eladják – a házat, ami Bollnow tér definíciója szerint mindig a család

¹⁰⁵ Uo., 33.

¹⁰⁶ Uo., 41.

¹⁰⁷ Uo., 457.

¹⁰⁸ Uo., 662.

¹⁰⁹ Uo., 483.

¹¹⁰ Uo., 484.

mozgásának vonatkoztatási pontjaként működött, és a belső tér volt, a gyermekek számára is, akik a legmélyebb békét itt tudták megtalálni –, akkor a család elveszti a tartását és a szétesés irányába mozdul. Miként Bollnow megállapítja, mindenkinek szüksége van egy belső térre, ahol békét talál és feltöltődhet, hogy a külső térben jól teljesítsen.¹¹¹ Mikor Amman a ház eladása mellett dönt, úgymond pont ezt a belső teret adja el, és bár megpróbál gondoskodni egy másik belső térről, a bérlet mégsem lesz képes soha ezt a szerepet betölteni. Ezért nem meglepő, hogy a család a védelem hiányában többé képtelen megvédeni magát a külső tér konfliktusaitól. Így történhet meg az is, hogy Amman egy hadgyakorlat során hibát követ el, aminek következtében elveszti a munkáját a hadseregnél.

Érdekes, hogy ez idő alatt nem csak az Amman család adja fel a valódi otthonát. Gertrud, aki többé nem akar a férjével élni, egy saját albérletbe költözik két gyermekével, de Paul is saját lakást bérel, mert nem akar többé a szüleinél lakni. Miként a családtagok az eddigi lakhelyüket elhagyják, úgy fordulnak el eddigi életüktől is. Lassan egymás ellen küzdő pártokra szakad a család, ahelyett, hogy az idő örvényében együtt küzdenének. Egy belső tér hiányában, amit a régi ház kínált, feloldhatatlannak tűnnek ezek a konfliktusok.

Mikor az ellentétek felbukkannak a családban, kitör az első világháború. Az, hogy a viszályok a háború miatt alakulnak ki, vagy, hogy a háború csupán a meglévő viszályokat teszi láthatóvá, nem egyértelmű. De a kettő közötti összefüggés tagadhatatlan. Sok család vesztette el Európában az otthonát a háború következtében, tehát a háború a belső tér elvesztéséért, ezáltal a családi béke elvesztéséért volt felelős. Ez Svájcban azonban másképp volt, s ezt a regény az Amman család életeseményei által is bemutatja. Miként már megállapítottam, a házat a pénz és a haladásban való hit miatt adták el. Ebből arra következtetek, hogy a szerző a régi lakóhely eladásával egyrészt a családi élet nehézségeit szeretne volna érzékeltetni, másrészt alapot akart biztosítani a család számára, hogy egy új vonatkoztatási pontjuk, ezáltal új beállítottságuk legyen az életben. A ház eladása a háború nélkül is megtörtént volna, és néhány probléma úgyszólamint kialakult volna, de a család a konfliktusaival jó visszatükrözése Európa politikai és társadalmi viszonyainak a háború alatt, és ez az „otthonatlanság”, „céltalanság” és a „vélemények sokszínűsége” (majdnem minden családtag más politikai véleményt képvisel) párhuzamba állítható az Európában uralkodó aktuális helyzettel.

¹¹¹ Bollnow, „Der Raum”, 49-62.

6.3 Más házak

Nemcsak az Ammanok lakóhelyei kerülnek bemutatásra a regényben, hanem más házakat is részletesebben bemutat az író. A ház leírásából következtethetünk a szereplők személyiségére és a lakók kapcsolataira más szereplőkkel. Inglin alapvetően keveset ír az esemény helyszínéről, de a lakóhelyeket minden esetben röviden bemutatja, s ezek nagy jelentőséggel bírnak.

Amman sógora Boßharthadosztály parancsnok. A ház, melyben Boßhart lakik, „egy nem igazán ízléses, de enyhén önfejű építmény egy kerti terasszal a lejtő irányában”¹¹². Ebben a házban ismerte meg Amman a feleségét, és Gertrud az ő férjét, tehát azt gondolná az ember, hogy a ház jó érzéseket kelt. Mégis csak akkor lép Amman ebbe a házba, ha komoly oka van rá. Miként a ház leírása is mutatja, Boßhart egy önfejű ember, akinek fontos a tekintélye. Boßhart a legkisebb jó szándék jele nélkül lép Ammanhoz, pedig rokonok.¹¹³ Később is, mikor egymással beszélnek, Boßhart látszólag gyanútlan hangsúllyal beszél, „melyből azonban Amman halk gúnyt vélt kihallani”¹¹⁴. A történet végén, mikor Severin a terveivel meglátogatja Boßhartot, Boßhart kemény és tiszta hangon beszél, „különös, fenyegető éllel”¹¹⁵, hogy nem lehetett tudni, hogy komolyan beszél-e, vagy csak viccelődik. Tehát a ház rövid leírása fenntartást ébreszt az olvasóban, s Boßhart egész személyiségéről is elmondható ugyanez. Boßhart önfejű és senkit nem ereszt a maga közelébe. Keveset olvashatunk róla és a házaról, de minden fölényességre és visszautasításra utal.

A ház, ahol Gertrud a férjével él egy „még meglehetősen új, főúri építmény egy kissé meghatározhatatlan stílussal”¹¹⁶. Itt is található egy kis kert egy mellékösvény-nyel a főbejárathoz. A ház még meglehetősen új, miként a lakók is fiatalok és a házasságuk is viszonylag friss. Mivel kisgyermekük van, arra lehet következtetni, hogy rövid ideje házasok. A ház meghatározhatatlan stílusban épült, s a kapcsolat a házastársak között hasonlóképpen nem egyértelműen meghatározható, illetve Gertrud személyisége idővel és az eseményekkel megváltozik. A szülők és Boßhart szilárd elképzeléssel rendelkeznek az életükről, így a házak leírása is egyértelmű szavakkal

¹¹² Inglin, *Schweizerspiegel*, 35.

¹¹³ Uo., 36.

¹¹⁴ Uo., 246.

¹¹⁵ Uo., 840.

¹¹⁶ Uo., 44.

történik. Ezzel ellentétben Gertrud megváltozik, hiszen fordulat következik be gondolkodása és világlátása terén, amiről a regénybeli ház leírása, egyértelműséget nélkülöző stílusa is beszámol. A „főúri” szó szintén nagy jelentőséggel bír a szövegben: Hartmann egy elegáns férfi tartással, magabiztos és büszke viselkedéssel. Teljesen más, mint Gertrud új szerelme, Albin.

Albin érzékeny típus, aki szabadidejében verseket költ és a katonai szolgálat alatt szenved, pedig még csak küzdenie sem kell. Albin Gertruddal való viszonya inkább platonikus. Minden arra utal, hogy ők ketten csak azért alkotnak párt, mert a háború kitört és mindent megváltoztatott. De ők nagyon különbözőek. Albin úgy gondolja, hogy Gertrud „egy ápolat, a mindennapokban is kulturált léthez” szokott,¹¹⁷ amit ő nem tud biztosítani neki. Albin lakása egy koszosszürke házban van, a lépcsőház szűk és rosszul megvilágított, a lakás szűk, a falak vékonyak, Albin szobája egy alacsony, szegény helyiség, ahol a padló nyikorog és a lépcsőházból régies rossz levegő jön be a lakásba.¹¹⁸ Ez mind szöges ellentéte annak, amihez Gertrud szokott, és még ha Gertrud mindenkit meg is próbál győzni arról, hogy mindez nem számít, Albinnak frissen borotválva és a legjobb öltönyében kell Gertrudhoz mennie, mikor együtt töltik az időt, mert a nő hangsúlyt fektet erre. Miként a két férfi lakóhelye teljesen különböző, olyannyira különböznek a férfiak is egymástól. A lakóhelyek leírása párhuzamba állítható lakóikkal.

Miként tehát látható, nemcsak az Amman család házának megjelenítése fontos, de más lakóhelyek leírása is jelentőségteljes az értelmezés szempontjából. A lakások leírása mélyebb összefüggésekre és jelentésekre utal, és a lakások cseréje fontos jelentőséggel bír a történet során. A háttérből támogatják és magyarázzák a szereplők aktív cselekvéseit, segítenek a megértésben és az értékrendszereket, valamint beállítottságokat szimbolizálják.

6.4 Az új ház

A család a történet során ott éri el a mélypontot, mikor Stockmeier felmondja nekik az albérletet, mert Amman Stockmeier fiát nem juttatta vissza titkos módon a tiszti iskolába, továbbá már a felmondási idő letelte előtt bosszantó fortélyoskodással¹¹⁹ elúzi

¹¹⁷ Uo., 460.

¹¹⁸ Uo., 421.

¹¹⁹ Uo., 560.

őket. Így arra kényszerülnek, hogy átmenetileg egy hotelben lakjanak. Amman azt mondja Gertrudnak, mikor az új helyzetről beszélnek, hogy egy „átmeneti állapotban”¹²⁰ vannak. Azt is mondja, hogy elég volt a „nomád életből”¹²¹. Ez a kifejezés nem csupán az élethelyzetre utal, hanem a fejetlenségre is a családon belül. Így végül Amman vesz egy telket a Zürichberg-en.

Az új telket Amman már megvette, mikor Gertruddal ez a beszélgetés lefolyt és már a terveket beszélték az építészekkel, de míg a ház elkészül, időbe telik. A kapcsolatok hasonlóképpen a mélyponton vannak. Amman „személyes kapcsolatai csakúgy tönkre mentek, mint a nyilvánosak”¹²². Amman gondolkodik, hogy kinek is kellene egyáltalán a házat építenie, mert a család teljesen szétszakadozott. Csak azt tudja elképzelni, hogy Fred a katonai szolgálat teljesítése után hazajön. Ha Paulra gondol, keserű lesz, de Gertrudra is dühös, pedig sajnálja is őt. És hamarosan a Severinnel való kapcsolata is válságba kerül, mert Severin az újságot egyedül, az apja támogatása nélkül akarja folytatni, hogy a politikai gondolatait továbbra is publikálhassa. „Többé sehol sem volt [Amman] ott-hon.”¹²³ És ez nemcsak a valódi lakóhelyre utal, hanem a családi- és magánéletére is.

Férj és feleség, mindketten mély megrázkódtatást élnek át a széteső család miatt. Barbara, aki feleségként felelősnek érzi magát a család összetartásáért, nem tudja ezt az állapotot elfogadni. Barbara „bezárkózott önmaga legbelsejébe az általános megrázkódtatás elől [...] Amit azonban ezen idő mélyreható változásaiból, az élet elemi föllazulásából a saját családján megélt, azt sem elfogadni, sem megérteni nem akarta.”¹²⁴

Amman „betegnek és fáradtnak”¹²⁵ érzi magát, és úgy érzi, mintha a régi ház eladása után egy sor balszerencse történt volna, ami kíméletlenül egy keserű öregségbe űzi őt, „mely nem is érte meg, hogy megéljék”.¹²⁶ Miként Barbara korábban, így Amman is viszsza tekint az életére és szomorúan gondolja, hogy egy győzelmi koszorú helyett a szorgalmas életért csak hálátlanságot kap. Egyetlen reménye, hogy az élet „az örökkévalóságban van megalapozva”,¹²⁷ pedig korábban mindig büszkén fordult el a vallásosságtól.

Az új ház a Fluntern negyedben a Zürichberg-en épül. Amman ott vesz egy telket szép kilátással a városra. Mikor a háza előtti telket felajánlják neki megvételre, azt gondolja,

¹²⁰ Uo., 577.

¹²¹ Uo., 578.

¹²² Uo., 579.

¹²³ Uo., 560.

¹²⁴ Uo., 440.

¹²⁵ Uo., 677.

¹²⁶ Uo.

¹²⁷ Uo., 679.

hogy pénzkidobás egy telket csak a kilátás miatt megvásárolni. Döntését azonban megbánja. Az új szomszédja Stockmeier lesz, aki egy nagy házat épített az övé elé. Az új viszony visszatükrözi a mélyreható társadalmi változásokat. Amman a polgársághoz tartozik, s ez a réteg az első világháború előtt vezető szereppel rendelkezett a társadalomban, de a háború után megerősödtek más társadalmi rétegek. A két ház fekvése nagyon egyszerű és egyértelmű módon mutatja a megváltozott hatalmi viszonyokat. Ez mindkettjük számára egyértelmű és Stockmeier különösen élvezi a helyzetet. Mikor az utcán véletlenül találkoznak, Stockmeier elég hangosan mondja a fiának, hogy Amman és Fred is meghallja, hogy „Egyeseknek felfelé visz az útjuk, másoknak lefelé, így van ez az életben, nem igaz?”¹²⁸ Ez a megjegyzés különösen fájdalmas Ammannak, mert tudatosítja benne, mit veszített az elmúlt négy évben.

Fontos megemlíteni, hogy a régi ház 1765-ben épült „szabad tereppel körülvette”,¹²⁹ de idővel ízléstelen házak épültek az elegáns udvarház köré, melyek gátolták a kilátást. Pont ez a folyamat figyelhető meg az új ház esetében is azzal a különbséggel, hogy itt minden sokkal gyorsabban történik.

Az új házról kevés szó esik. Már önmagában ez is jelentéssel bír. A régi ház pompáját részletesen bemutatja az író, ami arra utal, hogy az élet akkoriban egy gazdag és büszke élet volt. Az új élet, a háború utáni élet a régi időknek csak az árnyéka. Ehhez hozzájön még az is, hogy az új ház egy családtag temetése után kerül bemutatásra. Már önmagában ez is valaminek a megszűnésére utal. Az új ház „termetesnek hat”,¹³⁰ kétemeletes és egyszerű formáival az „eladott és eltűnt udvarházra”¹³¹ emlékeztet.

Az új háznál van „egy keskeny kertsáv, ami igen silány”.¹³² A régi háznál volt sövény, parki fák, homokkőből épült ösvény a kertben, minden, ami egy elegáns házhoz tartozik.¹³³ Az új házban csak egy szerény előszoba van,¹³⁴ a régi házban valódi előcsarnok volt. Ez mind azt mutatja, hogy a család megpróbálja a régi viszonyokat helyreállítani, de ez csak részben sikerül. Az új ház csak emlékeztetni tud a régre, de sosem lesz olyan fényűző. Ugyanez igaz a családi életre. A kapcsolatok részben helyreállíthatóak, de

¹²⁸ Uo., 746.

¹²⁹ Uo., 19.

¹³⁰ Uo., 668.

¹³¹ Uo.

¹³² Uo.

¹³³ Uo., 19.

¹³⁴ Uo., 668.

semmi sem lesz a régi. A házbelső csak röviden kerül említésre. A szerző azonban kihangsúlyozza, hogy az új házban sok a szoba. Severin felesége csodálkozik, amikor meglátja a házat és azt mondja: „Nem hinné az ember, hogy ebben a házban ilyen sok a hely”.¹³⁵ Nem magyarázza a szöveg, hogy miért található ilyen sok szoba az épületben, de arra lehet következtetni, hogy a szülők a gyerekek visszatérésében reménykednek. Ez éppen ellentéte a Stockmeier bérlakásáról olvasható soroknak, melyekből az derül ki, hogy abban eggyel kevesebb szoba van. S miként ott az eggyel kevesebb szoba a család széthullására utal, így utal a sok szoba a család egymásra találására, ami valóban meg is történik. Barbara a spanyolnáthától megbetegedett Pault hazahozza, és közbenjár apa és fia között. Így hajlandó a kettő elfogadni egymás véleményét, még ha nem is értenek egyet. Miután Albin meghal, Barbara meghívja Gertrudot, hogy segítsen neki a betegek körül a háznál. Bár Gertrud nem akar hazatérni, mégis beleegyezik, s így idővel képes lesz rá, hogy kibéküljön az anyjával.

A francia- és német ajkú családtagok közötti kapcsolat is javul. Amman nővérének a halálát követően az egész család meghívásra kerül az új házba. Paul és Gertrud nem jön el, pedig Barbara azzal a reménnyel hívta meg őket, hogy kibékülhetnek. De legalább a francia-svájci családi ág kibékül az Ammannokkal. Az új ház a kibékülések színhelye lesz és egy békésebb élet reményének szimbóluma.

A történet végén visszatér a béke a családba. De a hegek megmaradnak. Az új ház nem olyan fenséges és otthonos, mint a régi volt, ugyanígy a család sem a régi már. Habár a családtagok ismét szóba állnak egymással, vigyázniuk kell, mit mondanak. A társadalmi rang sem olyan jelentős, mint a háború előtt volt. Akkoriban Stockmeier hajolt meg, most gúnyolódva beszél róluk hangosan az utcán.¹³⁶

A béke azonban nemcsak a családba tér vissza. A háború is véget ér. Ha az ember az Európát ért nagy katasztrófákat látja, megkérdézheti, hogy mi volt Svájc tragédiája, vagy hogy hol rejlik a tragédia ebben a regényben. Látszólag megoldódnak a problémák, az élet kevés halottal megy tovább, de valójában az emberek elvesztették a rendíthetetlen bizalmukat a jövőben. A regény olvasásakor is érezhető, hogy az Amman család nem tudja, hogyan megy tovább az élet. Elvesztették biztos helyzetüket, és örülnek annak, hogy egyáltalán van egy saját otthonuk, s hogy továbbra is egy család lehetnek. A tragédiának ez a formája Svájc tragédiája. Az ország nem veszített

¹³⁵ Inglin, *Schweizerspiegel*, 675.

¹³⁶ Uo., 746.

több ezer polgárt, de a háború itt sem múlt el nyomtalanul. Ez a regény Svájc szemszögéből dolgozza fel a háború tematikáját, és egy másfajta tragédiáról mesél, mint a korszak más európai művei.

7. ÖSSZEFOGLALÁS

Az dolgozat Meinrad Inglin svájci író legismertebb művével foglalkozott, a *Schweizerspiegel*-el. A dolgozat célja a regényben található lakóhelyek vizsgálata volt, illetve párhuzamok felállítása a lakóhely és a család belső élete, valamint hasonlóságok felfedezése a lakóhely és lakóik között. Hipotézisem az volt, hogy az adott lakóhely visszatükrözi a szereplők belső világát, magatartását és értékrendszerét.

A három lakóhely, ahol a regénybeli család lakik, fontos szerepet játszik a műben. Ezt már az is mutatja, hogy az első fejezet csak a régi ház eladásáról szól, ezen kívül a szövegben a helyszínek nem kerülnek részletes bemutatásra, de a lakóhelyekről részletes leírás olvasható. Az első lakóhely, a régi ház a polgári viszonyok és a családi béke képviselője. A régi ház eladásával ezek a viszonyok és ez a béke megromlik, és az új lakás nem nyújtja sem a korábbi luxust, sem a kívánt békét a családnak. Ebben az időben tör ki az első világháború, ami a személyes problémákat politikai és társadalmi gondokkal tetézi. A regény végén, mikor a háború lassan véget ér, a család egy új házat épít, s a problémákat is sikerül részben megoldani a családon belül. A házak cseréjén keresztül jól megfigyelhető és értelmezhető a családi élet. Ezáltal megerősítésre került a hipotézisem, vagyis a család lakóhelyei valóban visszatükrözik a szereplők kapcsolatait és konfliktusait.

Mégis nyitva marad a kérdés, hogy mi történik a családdal ez után a krízishelyzet után. Utalást olvashatunk arról, hogy a gyermekek részben hazatérnek, de az, amit megéltek, megváltoztatta őket. A regény nem ad egyértelmű választ arra, hogy ez mennyiben befolyásolja a család életét, miként a *Schweizerspiegel*-ben a regény politikai-ideológiai kérdéseire sem találunk választ.

Röviden más lakóhelyeket is megvizsgáltam, és arra jutottam, hogy a többi lakóhely is a regényben igen erősen jellemzi a lakók karakterét és előrejelzi sorsát. Ez azt mutatja, hogy Inglin az események helyszínét arra használta föl, hogy az eseményeket és karaktereket más szemszögéből világítsa meg, és ezáltal segítse a jobb megértést. Itt jól megfigyelhető, miként teszi a tér az irodalmi művekben a cselekményt és a szereplők közötti

viszonyt átláthatóbbá és érthetőbbé. Ez azt jelenti, hogy a terek elemzése által, illetve egész pontosan a lakóhelyek elemzése által közelebb kerülhetünk az összetett cselekmény megértéséhez és a szöveg mélyebb szerkezeti elemeinek vizsgálatához.

Ezt a regényt kevesen ismerik a német nyelvterületen, (magyar fordítása még nincs is), így nem gyakran volt eddig vizsgálódás tárgya, pedig számos más témát kínál, amit érdemes lenne kutatni. Miként már korábban említettem, érdekes lenne az „előjáték” szerepének vizsgálata, miként a kérdés is, hogy mennyiben befolyásolta a regény Svájcban az első világháborúra való nemzeti szintű, kollektív visszaemlékezést. Természetesen lehetséges lenne egy összehasonlító elemzés írása, ahol a regény más családrégi-nyekkel kerül összehasonlításra, mint például a *Buddenbrooksszal*. De a történelmi események, azok pontossága és a regényben játszott szerepük is érdekes téma lehetne.

A *Schweizerspiegel* egy sokat ígérő regény számos kutatási szemponttal. Munkámmal megpróbáltam bizonyítani, hogy méltó lenne nagyobb irodalomtörténeti figyelemre. Továbbá célom volt, hogy a műismertebb legyen ezúttal a magyarországi olvasók előtt is, s remélem, hogy sikerült felkeltenem iránta az érdeklődést.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Aczél, Judit, szerk. *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1997.
- Baumgärtner, Ingrid/Klumbies, Paul-Gerhard/Sick, Franziska, szerk. *Raumkonzepte*. Göttingen: V&R Unipress, 2009.
- Bollnow, Otto Friedrich. „Der bergende Raum”. In: *DuitseKroniek*, 14. évf. 1962, 49-62.
- Bollnow, Otto Friedrich. „Der Raum”. In: *Der Ehrfrucht vor dem Leben*, K. Suzuki jegyzetivel, Tokyo: Asahi Kiadó, 1979. 15-22.
- Brynhildsvoll, Knut. *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*. Berlin: Peter Lang GmbH, 1993.
- Döring, Jörg / Thielmann, Tristan, szerk. *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript Kiadó, 2008.
- Egger, Hartmut/ Golec, Janusz, szerk. *Lügen und ihre Widersacher: Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2004.
- Foucault, Michel. „Andere Räume”. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, szerkesztette Barck, Karlheinz, Lipcse: Reclam Kiadó

1992. 34 – 46. http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf [24. 07. 2018]
- Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 14. kötet. München: Deutscher Taschenbuch Kiadó, 1984.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit, szerk. *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Kiadó, 2009.
- Inglin, Meinrad/ Hangarten, Felix R, szerk. *Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger*. Zürich: Amman Kiadó, 1992.
- Inglin, Meinrad. *Schweizerspiegel*. Zürich: Limmat Kiadó. 2014.
- Inglin, Meinrad /Schoeck-Grüebler, Elisabeth, szerk. *Seine Welt in Bildern*. Zürich: Limmat, 2005.
- Innerhofer, Roland, „Literatur und Architektur in der Moderne“. In: *IGGerm*. 2012. 33 http://www.univie.ac.at/iggerm/files/mitschriften/sose12/Architektur_und_Literatur2-SS12-Innerhofer.pdf (zuletztgesehen am 24. 11. 2017)
- Martínez, Matías, szerk. *Handbuch. Erzählliteratur*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011.
- Matt, Beatrice von. *MeinradInglin. EineBiographie*. Zürich: Amman, 1976.
- Matt, Beatrice von. „Nachwort“. In: Inglin, Meinrad. *Schweizerspiegel*. Zürich: Limmat Kiadó, 2014.
- Nünning, Ansgar, „Formen und FunktionenliterarischerRaumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven.“ In: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. szerkesztette Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit. Bielefeld: Transcript Kiadó.2009. 33-52.
- Piatti, Barbara. *Die Geographieder Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: WallsteinVerlag, 2008.
- Ritter, Rüdiger. *Wem gehört Musik? Warschau und Wilnaim Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*. Stuttgart: Franz Steiner Kiadó, 2004.
- Rusterholz, Peter/ Solbach, Andrea, szerk. *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B.Metzler, 2007.
- Schlögel, Karl. *In Raume lesen wir die Zeit*. München: Carl Hanser Kiadó, 2003.
- Schneider-Handschin, Esther. „KakanienimSchweizerhaus? - Zu Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Meinrad Inglins *Schweizerspiegel*.“ In: *Modern Austrian Literatur* 30/ 3-4 (1997) 144-157.
- Würzbach, Natascha. „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger,

Ausdruck der Geschlechtsordnung". In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger*. Sierkesztette, Helbig, Jörg. Heidelberg: Winter, 2011. 105-129.

ÁRVASÁGREGÉNYEK ELBESZÉLÉS- ÉS TESTPOÉTIKAI MEGKÖZELÍTÉSE

MOSZA DIÁNA

A második világháború után íródott énelbeszélések körében sajátos csoportot alkotnak azok a regények, amelyek főhőse gyermek. Olvasóként egyre inkább arra lettem figyelmes, hogy ezek közül a regények közül nemcsak tematikusan, de a narratív hang megkonstruálódását tekintve is kiválnak az árva főszereplőjű és elbeszélőjű művek. Az 1945 után született, árva énelbeszélőjű regényeket a tematikus és motivikus együttálláson túl elsősorban test- és emlékezetpoétikai kötelékek fűzik össze. Az árvaságra jutott gyermekeknél hangsúlyos az az emlékmunka, amelynek segítségével „belakható” teret hoznak létre maguknak az őket ért traumák ellenében. Ezt a magánteret részben a helyettesítés gesztusával, fikcióképzéssel teremtik meg, részben pedig a szellemi örökségük felfejtése által.

Dolgozatomban az *árvaságregény* terminust mint összefoglaló munkafogalmat vezetem be és használom. Árvaságregényként tekintek azokra a huszadik század második felében született regényekre, amelyek főhősei és autodiegetikus narrátorai¹ egyik vagy mindkét szülőjüket elvesztett gyermekek. Ezek a veszteségek rendre a második világháborúhoz vagy az azt követő diktatórikus elnyomáshoz köthetőek, így a gyermekek személyes traumáját a kollektív traumákhoz kapcsolják, ezzel narratíváik világosan elkülönülnek a korábbi századok árvagyermek-elbeszélőitől (például Jane

¹ Genette fogalmaival élve tehát minden esetben intra- és homodiegetikus a narratív beszédhelyzet. Vö.: Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 256.

Eyre-étől és Copperfield Dávidétól). Az árvaságregények énelbeszlői hely- és identitáskereső emlékmunkájukkal sajátos narratív teret és elbeszlői hangot hoznak létre. Dolgozatomban a következő műveket fogom tárgyalni: Georges Perec *W vagy a gyerekkor emlékezete* (1975),² Nádas Péter *Egy családregény vége* (1977),³ Agota Kristof *A nagy füzet* (1986)⁴ és Dragomán György *Máglya* (2014).⁵ Jóllehet nem fogom részletesen tárgyalni, szintén árvaságregénynek tekinthető még például Miguel Delibestől *A ciprus árnya elnyúlt* (1984),⁶ Émile Ajar (Romain Gary) *Előttem az élet* című regénye (1975), továbbá Dragomán Györgytől *A fehér király* (2005). A vizsgált négy regény egymásmellé rendelését a közös kortapasztalat mellett a narratív pozíció, a tematikus és poétikai együttállások teszik relevánssá.

Az árvaságregények gyermekhősei már nem egyszerűen a tanúságtétel hangján szólalnak meg, hanem egy új út keresésének első tapogatózásait jelenítik meg. „Nincsenek gyerekkori emlékeim – állítottam magabiztosan, majdhogynem kihívóan. Fölösleges is kérdezgetni felőle. Nincs rajta a lemezemen. Fel voltam mentve alóla: egy másik történet, a pallosát suhogtató Nagy Történelem⁷ már felelt helyettem: háború, lágerek.” (*W*, 15.) Ebben a rövid bekezdésben Perec mintegy összegzi az alább vizsgált árvaságregények kihívásait: szemben a háborút felnőttként megélők és túlélők tanúságtévő irodalmával a következő generációnak, az elbeszélhetetlent gyerekként megélőknek vagy a háború utáni, diktatórikus rezsimek terhelte Európába születőknek valami olyasmiről kellene tanúságot tenniük, aminek nem voltak (szem)tanúi.⁸ Együttal

² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (Paris: Gallimard, Denoël, 1975). Az idézetek forrása: Georges Perec, *W vagy a gyerekkor emlékezete*, ford. Bognár Róbert (Budapest: Noran, 1996). A továbbiakban: *W*. (A francia nyelvű regényeknél a fordításból idézett szövegrészeket minden esetben összevettem az eredetivel.)

³ Jelen dolgozat idézetei az alábbi kiadásból származnak: Nádas Péter, *Egy családregény vége* (Budapest: Jelenkor, 2015). A továbbiakban: CsV. A regény már 1972-ben kész volt, ám politikai okokból csak 1977-ben láthatott napvilágot. Vö.: Bazsányi Sándor, „Mesék, motívumok, érzékelések: Néhány szempont Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényéhez”, *Jelenkor*, 3 (2017): 347.

⁴ Agota Kristof, *Le Grand cahier* (Paris: Seuil, 1986). Jelen dolgozat idézeteinek forrása: Agota Kristof, *A nagy füzet*, ford. Bognár Róbert (Budapest: Magvető, RaRe sorozat, 1989). A továbbiakban: *Nf*.

⁵ Dragomán György, *Máglya* (Budapest: Magvető, 2014). A továbbiakban: *M*.

⁶ A regénynek nincs magyar fordítása, eredeti címe: *La sombra del ciprés es alargada*.

⁷ Ki kell emelnem Bognár Róbert fordításának érzékenységét. A „pallosát suhogtató Nagy Történelem” (*W*, 15) kifejezés jól visszaadja az eredeti szöveg („la Grande Histoire avec sa grande hache” [Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 17.]) játékát, ugyanis az „hache” szó egyszerre jelent „h” betűt és fejszét, tehát a szöveg egyszerre utal a nagy „h” betűs (Histoire) és a „nagy fejszével” jövő történelemre.

⁸ Vö. Anne Éline Cliche, „Construction dans la filiation: W ou le souvenir d'enfance”, *Protée*, 3 (2005): 88.

azt is megmutatja számunkra, hogy a háború vagy a szélsőséges politikai rendszerek milyen mértékben határozzák meg és lehetetlenítik el a saját történet kialakítását és megélését.

A dolgozat célja, hogy a négy regényt egymás mellé rendelve újabb értelmezési lehetőségekkel gazdagítsa azok olvasását. Meglátásaimat két kiemelt szempont köré szervezem: az árvák saját testrepresentációja, valamint a hiányzó szülők fizikai vagy képmásszintű megjelenése. Előbbit Merleau-Ponty fenomenológiai testfilozófiájára támaszkodva elemzem, utóbbi esetében pedig a vizuális narráció fogalmi keretein túl elsősorban Belting *Kép-antropológiáját* veszem alapul.

Mivel a vizsgált árvaságregények elbeszélői gyerekek, azokban nem egy kialakult testkép kérdőjeleződik meg, hanem sérüléseken, fájdalmakon és bizonytalanságokon keresztül képződik meg a saját test tudata, amit a háborús vagy elnyomórendszer alatti testi kiszolgáltatottság is súlyosbít. A szülők hiányoznak gyermekeik életéből, az árvákat körülvevő atmoszféra pedig tragédiákkal és lappangó, feldolgozatlan szörnyűségekkal terhelt. A gyermeki test a halott, sok esetben roncsolt szülői test képmását is hordozza, ezért is kapnak a saját test felfedezésekor központi szerepet a testi sérülések és a bizarrré testtapasztalatok.

AZ ÁRVASÁGREGÉNYEK NARRATOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE

„Sokáig tétozáztam, mielőtt belefogtam, hogy elbeszéljem W.-be való utazásomat.”

Perec Georges: *W vagy a gyerekkor emlékezete*

„Hang nyöszörög: nagypapa mesélj! nagypapa nem emlékszem semmire! Hallom, ez a hang bennem nyöszörög”

Nádas Péter: *Egy családregény vége*

Bár mind a négy vizsgált szöveg a gyermekek néhány évének történetét beszéli el, középpontban az árvaság és az őket befogadó korszak tapasztalatával, mégis négy nagyon eltérő történetbonyolítással találkozunk. Balassa Péter jegyzi meg a prózaforodulat utáni regényekről, hogy tulajdonképpen a főtémájuk az elbeszélés módja

lett.⁹ Ennek fényében érdemes közelebbről megfigyelnünk a tárgyalt négy árvaságregény elbeszélői pozícióját és stratégiáit. Az egyik fő eltérés a megírt tudattól vett távolság: míg Perc és Kristof regényében disszonáns ön-narrációt¹⁰ találunk, addig Dragomán és Nádas regénye jelentősen közelebb áll az egybehangzó ön-narrációhoz.¹¹ A másik különbség a szövegek homogenitásának foka. Agota Kristof regénye egyetlen szólamból áll: a fejezeteket a fikció szerint a fiúk ugyan felváltva írták, de mindig többes szám első személyben, így a váltakozás nem követhető nyomon. A másik három regény már több elbeszélői szálból tevődik össze. Mindegyik helyen megjelennek az olykor térben (W-sziget, Gaspard Winckler városa), időben (Emma nagymamájának visszaemlékezései) vagy egyszerre térben és időben (Simon Péter nagypapájának meséje) kiterjedt párhuzamos szövegvilágok, vendégszövegek is.

Nádas Péternél az egyes szám első személyű, múlt idejű elbeszélés tagolatlannak tűnhet. Egyetlen énelbeszélő emlékei sorakoznak fel, amelyben ugyan megfigyelhető valamiféle kronológiai előrehaladás és történeti progresszió, ám egyes szólamok olykor váratlanul az időbeliségből kiszakadva is felmerülnek.¹² Elkülöníthetünk a szövegben belső beszédet és közvetített szólamokat is: előbbire szolgálnak például a kerti és ház körüli játékok a szomszéd gyerekekkel, az álmok és a látomások,¹³ a nagyszülőkkel és az apával megélt valós események elmesélése, valamint a néhány intézeti nap leírása; a közvetített szólamokhoz a felnőttektől vett mesék és legendák szöveghű és meglepően pontos átvételét, a nagyszülők, az apa és Frigyes bácsi párbeszédeit, a rádióadást, majd az intézetben elhangzott nevelői megnyilatkozásokat sorolhatjuk. Mindezek közül kiemelkedik a családtörténet hat körét elbeszélő, több fejezeten átívelő nagypapai mesélés harmadik személyű és múlt idejű történetmondása, amelynek fényében értelmezhetjük az *Egy családragény végét* az őstörténet hetedik, be nem teljesedő köreként is.¹⁴

⁹ Balassa Péter, „Észjárás és forma”, *Mozgó Világ*, 5 (1980): 65.

¹⁰ Dorrit Cohn, „Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módzatai a szépirodalomban”, ford. Gocsál Ákos, in *Az irodalom elméletei II.*, szerk. Thomka Beáta (Pécs, Jelenkor, JPTE, 1996), 107.

¹¹ Uo., 115.

¹² Így például a nagymama és a nagypapa halála, melyekre csak a történet vége felé kerül sor, mégis már az elején felelevenítődnek a halál körüli rituálék vagy események: a feketére főzött ruha, a fehér kígyó a falban, a gyász első borzalmát szimbolizáló hideg kő.

¹³ Ezekben gyakran váltakoznak az igeidők, hiszen a valóságtól elszakadt voltuk a regényszöveg időreferenciáin is kívül helyezi őket. (Lásd például a kígyóval való küzdelem jelenetét: CsV, 51–52.)

¹⁴ Vö. Rugási Gyula, „Apokrif történet”, *Vigília*, 5 (1987): 338–345.

Perec W-je esetében legalább négyféle szöveget különböztethetünk meg, amelyeket tipográfiai jellegzetességeik is világosan elválasztanak egymástól: Gaspard Winckler¹⁵ és Georges Perec egyes szám első személyű retrospektív szólamai,¹⁶ a gyermek Georges Perec mindentudó narrátorú, harmadik személyben elbeszélte fiktív regényének rekonstruált szövege,¹⁷ valamint a pereci emlékfolyamba ékelődő páros ekphraszisz-kísérlet: a szülők fényképe mentén kibontakozó (félkövér, álló betűs) emléksor. Tehát három szövegtest a szerzői narrátoré, a negyedik pedig egy nála egy generációval idősebb felnőtt hangé, amelyhez egyébként csatlakozik az ötödikként számontartható, legsoványabb (és tipográfiájában sem elkülönülő) alszöveg: Otto Apfelstahl a dezertőr Wincklernek írott levele.¹⁸

Dragomán György *Máglyájának* egyes szám első személyű elbeszélője a kiskamasz Emma, aki jelen időben és kronológiai sorrendben számol be élete mindennapi eseményeiről, amelyeket múlt idejű visszaemlékezések színeznék. Vendégszöveggként, tipográfiailag is elválasztva (dőltten szedve) pedig a nagymama szólama lép be, aki zsidó barátnője bújtatásának és a nagypapával való megismerkedésének történetét egyes szám második személyű, jelen időben meséli el Emmának. A nagymama meg is indokolja a *te* megszólítás választását: „A legfájdalmasabb történeteket csak úgy szabad elmondani, hogy aki hallja, azt érezze, hogy vele történt meg, az ő története.” (M, 96)

Az árvaságregényeket mind a családregegy, mind pedig a nevelődési regény hagyományának irányából elemezhetjük.¹⁹ Míg előbbiben az egyén története egy nagyobb lélegzetű és időben (olykor térben is) kiterjedtebb narratívába illeszkedik,

¹⁵ Gaspard Georges-hoz hasonlóan hatéves korában végleg megárvul, majd felnőtt dezertőr katonaként új identitást kap egy szintén félárva süket-néma kisfiútól, aki időközben hajótörést szenved valahol Tűzföld környékén, és akinek egy titokzatos megkeresés után a felnőtt Gaspard Winckler nyomába ered.

¹⁶ Georges eleinte kevés dologra emlékszik biztosan, de tudja, hogy tizenkét évesen alkotott egy másik valóságot, a W-sziget valóságát, ennek a szövegnek az újraírásával halad a saját és családja történetének megírása felé. Tehát Gaspard-hoz hasonlóan azt beszéli el, ahogy egy azonos nevű gyerek keresésére indul.

¹⁷ Ez egybeesik a felnőtt Gaspard Wincklernek az igazi Gaspard keresésére induló expedíciójáról írt úti beszámolójával. Ennek a kettősségnek a fenntartását szolgálja az elszemélytelenített, dokumentumfilmbe illő hang, a „voix off”. (Vö.: Anne Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec* (Paris, Gallimard, Folio, 1997), 20.)

¹⁸ A regény szerkezetét bemutató táblázatot lásd a *Függelékben*.

¹⁹ Előbbi Nadas regénye kapcsán a szakirodalom értelemszerűen bőven tárgyalja, utóbbira pedig Szabó Gábor *Máglya*-kritikájában találunk utalást, amikor a *Fehér királyt* és a *Máglyát* is „roncsolt Bilungsroman”-ként olvassa. Vö.: Szabó Gábor, „Szabadság, szerelem (a szöveg mint gyászunka)”, *Műút*, 49 (2015): 48.

utóbbi pedig a személyes életutat, a lelki fejlődést meghatározó eseményeket és fordulatokat helyezi előtérbe, addig az árvaságregényeknél a hiány és a trauma állnak középpontban. Sem a narratív keret, sem az én megjelenítése nem adott. A négy regény öt (vagy ha Lucast és Claust külön vesszük: hat) narrátora eltérő módokon kísérli meg elbeszélni életét és küzdelmeit. Azonban mind a négy szöveg kapcsán azt tapasztaljuk, hogy időreferenciák híján a térbeli tájékozódás a domináns. Ezeket a tereket pedig a főhős-elbeszélők testi jelenlétén keresztül ismerjük meg. Három regény (*Egy családragény vége*, *A nagy füzet*, *Máglya*) történetének nagy része egy zárt univerzumban játszódik. Mindhárom esetben kiemelt szerepet kap a ház, ahol a hősök élnek, és betörekvő mellékszálként jelennek meg a háztól távol játszódó események. Ezt leginkább Nádas regényében érzékeljük, ahol a ház és kertje mitikus álmvilággá tágu, legkevésbé pedig Dragomán történetében, ahol a felnőtté válással párhuzamosan Emma terei is kitágulnak, a lány egyre szabadabban mozog a városban. A *W* esetében a gyermekkori passzusok több térhez is kötődnek, rövidebb időszakok körvonalazódnak egyes zárt világokban (intézetek, rokonok háza), ám a tényleges „zárványvilág” a földrajzilag és kulturálisan is elszigetelt *W*-szigetben ölt testet. Érdekes továbbá az is, hogy sem Kristof, sem Dragomán regényében nincs megnevezve a történet helyszínéül szolgáló település, habár egyik esetben sem képzeletbeli vagy általánossá (mintegy kortükrörre) torzított városokról van szó: az ikrek határmenti kisvárosa Kőszegnek feleltethető meg,²⁰ Emma városa pedig Marosvásárhelyre emlékeztet.²¹ A városok azért is maradhatnak anonimitásban, mert határaik a gyermekek világának határait is jelentik, az ő nézőpontjukból tehát nem szükséges megkülönböztetni, földrajzilag elhelyezni lakóhelyüket.

Fontos különbség, hogy míg Nádas és Dragomán elbeszélésmódja tudatfolyam benyomását kelti,²² és egyáltalán nem jelenik meg bennük magára a regényszövegre vonatkozó utalás, addig Perec és Kristof regényei olyan metafikciós keretet hoznak létre,

²⁰ A városka nevének elhallgatásával Agota Kristof az ottliki hagyományhoz csatlakozik. A határátlépés és a határzónában tartózkodás jelentőségéről lásd: Földes Györgyi, „Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság: Földes Jolán és Agota Kristof”, in Uő., *Test – szöveg – test: Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban* (Budapest: Kalligram, 2018), 271–272.

²¹ Balajthy Ágnes, „„Minden a lecke része” (Dragomán György: *Máglya*)”, *Tiszatáj*, 9 (2015): 84.

²² Fontos azonban, hogy valójában inkább a monológhoz közelít, semmint a gondolatfolyamhoz. Lengyel Imre Zsolt is hangsúlyozza, hogy a regényszöveg elsősorban az elbeszélés jegyeit viseli magán: „elmebeli folyamatairól épp úgy tudósít csupán a lány, mint cselekedeteiről és a külvilág történéseiről; a jelenidejűség dacára pedig monológjának mintha – meg nem jelölt – idegen megszólítottja is lenne, akit a közvetítésben időnként – nem részletezett okokból – beálló szünetek után tájékoztatni szükséges, miről maradt le.” Lengyel Imre Zsolt, „Előttünk észak (Dragomán György: *Máglya*)”, *Műút*, 49 (2015): 54.

amely reflektál a szöveg írott voltára. A *nagy füzet*ben a mű címe megegyezik azzal, ahogy az ikrek a sikerült fogalmazásaikat rejtő füzetet jelölik.²³

SAJÁT TEST

„A simogatást nem lehet eldobni.”
Agota Kristof: *A nagy füzet*

„A tükörre nézek, aztán rögtön behunyam a szemem. Az nem én vagyok ott.”
Dragomán György, *Máglya*

Miért fontos egy elbeszélésben a narrátor hangján, modalitásán és a fokalizáción túl annak testi reprezentációját is vizsgálni? Mieke Bal szerint a narrátor az elbeszélő szöveg legfőbb eleme, az ő identitásából fakad a leírt világhoz való viszonya, egyúttal nézőpontja is, tehát az olvasó is ezen az identitáson keresztül ismerheti meg a regényfikció valóságát.²⁴ Az énelbeszélő narrátorok személyiségét sokszor saját vallomásaikból, észrevételeikből ismerhetjük meg. Ám sok esetben a verbális „feltárulkozás” helyett implicit módon a testtapasztalatok leírása rejti a narrátorok képét.

Az árvaságregényekben általában nem jelenik meg az elbeszélő saját testének leírása (*description*), a test csupán tetteiben, érzeteiben, korlátozottságaiban mutatja fel magát az elbeszélés (*narration*) szintjén.²⁵ Az autodiegetikus árva narrátor teste²⁶ – mint

²³ A *tanulás* fejezetben (*Nf*, 33–35) leírt szerkezet, tematika és a megfogalmazott ars poetica is könnyedén azonosítják a padláson rejtegetett füzetet a kész regénnyel.

²⁴ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 19. A test az elbeszélésben betöltött szerepéről lásd még Francis Barthelet, *Le Corps du héros: Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (Paris: Nathan, 1997).

²⁵ Vö. Francis Barthelet, „Personnage de papier ou personnage de chair?”, *Vox Poetica*, 2003. <http://www.vox-poetica.org/t/Ina/Tberth2003.html>

²⁶ Bár a modern narratológiai megközelítések hajlamosak a regényszereplőket „papírszereplőkké” redukálni, úgy vélem, jelen elemzéshez célszerűbb – Barthelet elmélete nyomán – megtestesült szereplőkként megközelítenünk a főhős-narrátorokat. (Vö.: Uo.) Ricœur is megerősíti a test szövegbeli (a *narration* szintjén való) jelenlétét: „minden esetben kijelenthető, hogy a szereplővel kapcsolatban egy testről is szó van, amennyiben a test olyan dolog, ami beavatkozik a dolgok folyásába és ott változásokat okoz.” Paul Ricœur, „A narratív azonosság”, ford. Seregi Tamás, in *Narratív pszichológia [Narratívák 5.]*, szerk. László János, Thomka Beáta (Budapest: Kijárat, 2001), 21.

számos más elbeszélőé is – úgy van jelen az olvasó számára, mint ahogy a saját testünk szokott:²⁷ a világ percepciójának és látványának részeként, belső nézőpontból, önmagában nem tematizálódva, csupán a tárgyakkal vagy más szubjektumokkal való kölcsönhatásában.²⁸ Az énelbeszélő esetében a saját test az elbeszélő és az olvasó számára is mint deiktikus nullpont, időbeli-térbeli referenciaközpont funkcionál, ugyanis a fikcióban létrejövő tereket és azok tárgyi világát a narrátorok kinetikus tevékenysége nyomán ismerjük meg.²⁹

A saját test határainak és képének definiálása fontos állomás az identitás kialakításában, amit pedig tekinthetünk az árvaságregények egyik legfőbb tétjének is. A túlélés kulcsa a kiszakított egyénből egy történet szereplőjévé válás, a saját történet elmondásának képessége, egyúttal ennek részeként az én lehatárolt testtel bíró főhőssé válása; ez a narratív önazonosság kezdete is.³⁰ Az árvák magukra hagyottsága, a referencianélküliség egyúttal az énhatárokat is kérdésessé teszi. Viszonyulásuk érzeteikhez és a testük másokkal való interakcióihoz tehát elemzésre érdemesek. A narratívába kapcsolódás a „szereplő én” „néző énné”³¹ alakítását, az én felülnézeti képének megteremtését feltételezi. A képesség, hogy önmagát felülről is szemlélje, teszi lehetővé a szereplő számára az őt körülvevő hagyományhoz való igazodást. Ha az árva képessé válik önmagát elbeszélni, és nem csupán érzetek és képzetek szintjén megélni létezését, az narratívába ágyazottságot eredményez,³² ami pedig bekapcsolja őt a környező nagyobb narratívák egyikébe. Ezért is érdekes, ahogy a négy regényben négy eltérő fokon rajzolódik ki a sajáttest-tudat.

²⁷ Az érintés Merleau-Ponty-féle kettőssége (mely szerint az ember egyszerre érintő és érintett is) Nádas regényének elején is megjelenik: „Tenyeremet nyirkos homlokára simíthattam, s nem is tudtam, a tenyeremet érzem-e vagy a homlokát.” CsV, 7. Az idézett részt vö.: Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, 2007), 60.)

²⁸ Vö. Daniel Punday, *Narrative Bodies: Towards a Corporeal Narratology* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 58–59.

²⁹ Lásd: „a látás a mozgástól függ. Az ember csak azt látja, amit néz.” Maurice Merleau-Ponty, „A szem és a szellem”, ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás, in *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, (Budapest: Kijarat, 2002), 55.)

³⁰ Lásd még Rakai Orsolya, „Korporális narratológia és idegenség: egy kontextuális narratológia továbbgondolása”, *Irodalomismeret*, 1 (2015): 35.

³¹ Lásd Ottlik ingyenmozi-elméletét: Ottlik Géza, *Buda* (Budapest: Európa, 1993), 18–19.

³² A narratívák identitáskonstruáló szerepével nem csak az elbeszéléstudományok foglalkoznak, a pszichológia és a szociológia is kutatja a nyelvileg megkonstruált történetek énképző erejét. Lásd például: „Az önmagunkról szóló narratívák életünk történetei. Elmesélésük nemcsak koherenciát ad az életünknek és nem pusztán azt a célt szolgálja, hogy összerendezzük, megértsük tapasztalatainkat, és történeteink segítségével emlékezzünk rájuk. Az önéletrajzi narratívák abban is segítenek, hogy létrehozzuk önmagunkat, megkonstruáljuk saját identitásunkat.” Slechner Nóra, „Narratív identitáskonstrukciók”, in *Vita Publica: Tanulmányok Rényi Ágnes tiszteletére* (Budapest: ELTE TáTK, 2015), 169.

Nádasnál majdhogynem semmit nem tudunk meg Simon Péter teste külleméről, és érzeteiről is csak keveset, egy pár kinőtt és szorító szandálon kívül alig referál az árva testi jellemzőire (vö.: CsV, 137). Agota Kristof ikreinél leginkább az ikertudatból fakadó énkép van jelen.³³ Dragomán Emmája esetében a test központi szerepet kap, egyszerre a megismerés bázisa és tárgya, elbeszélését a taktilis észleletek folyamatos rögzítése határozza meg.³⁴ A *W* Georges-ánál pedig lényegesen több a képszerű emlék, mint az érzetszerű,³⁵ így a „néző én” nézőpontja a dominánsabb, habár ezt korántsem kíséri kialakult énkép és identitás. Ezt húzzák alá a regény két része elé illesztett, Raymond Queneau-tól vett mottók is. Az első a gyermekkori emlékek előhívásának képtelenségére rimel: „Árnyaktól nyüzsgő, gomolygó homály/ – eloszlatnám, de hogyan?” (*W*, 9) A másodikban (amely lehetne akár kiskorúan hagyott generáció, az árvák korának mottója is) az emlékezni kívánó felnőtt helyett a kilátástalan gyermek szólal meg: „árnyaktól nyüzsgő gomolygó homály/ – ez lenne tehát a jövőm?” (*W*, 69) Mivel „a trauma gátolja a koherens én-elbeszélések újraszövődését”,³⁶ az árva narrátorok legnehezebb feladata, hogy az ismeretlen, új terekben és szociokulturális közegekben úgy alkotják újra testképüket, hogy az identitásuk építőelemévé is válhasson.³⁷

Testkép

A saját test narratívába ágyazódása elválaszthatatlan a test külső képének megélésétől. Ez képrögzítő felületek (tükör, fénykép) nélkül csak részleges belső nézőpontból érvényesül vagy másoknak az árvák testi valójára tett megnyilvánulásából rajzolódik ki. A gyermeknarrátorok testképét faggatva érdemes tehát megkeresni mások

³³ Például az iskolába menésük és külön osztályba kerülésük emléke: „Rettenetes ez a távolság, elviselhetetlen fájdalmat érzünk miatta. Olyan, mintha kettéhasították volna a testünket.” (*Nf*, 28.) Felmerült olyan értelmezés is, hogy az ikrek valójában egyetlen tudat skizofrén leképeződései (Michèle Bacholle, „Le Grand cahier: Un nous schizofrène”, in Uő., *Un passé contraignant: Double blind et transculturation* (Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, 2000), 73–80. Az értelmezés ellen számos érv szól, így például az, hogy a többi szereplő többes szám második személyben beszél hozzájuk, illetve hogy több ponton is tematizálódik meghökkentő fizikai hasonlóságuk.

³⁴ Balajthy, „Minden a lecke része” (Dragomán György: *Máglya*), 82.

³⁵ Ez alól a megállapítás alól kivétel egy már otthonbeli karácsonyi leskelődés emléke, ahol kifejezetten testi alapú rögzülés történt: „Azt hiszem, az egész jelenet bevéssődött, -dermedt az emlékezetembe: még a testem is őrzi a kitörülhetetlen, módosíthatatlan képet, az érzést, ahogy belekapaszkodom a korlátba, ahogy a homlokom a rúd hideg fémjéhez ér.” *W*, 117.

³⁶ Szűcs Teri, *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben* (Pozsony–Budapest: Kalligram, 2011), 143.

³⁷ Vö. Benke András, „Kettő az egyben: A nagy füzet”, *Látó*, 6 (2014): 90–97.

megnyilatkozásait az árvaságregények narrátorainak testiségéről. A *nagy füzet*ben egymás mellett találjuk a boszorkány nagyanya „szukafattyak” szitok-vocativusát és a plébános szolgálólányának „Úristen, de szépek vagytok!” (Nf, 84) felkiáltását. A *Máglyában* központi helyet kap a szép kamaszlány testtudatának ébredése, ennek szöveghelyei a naturalisztikus énlírást tartalmazó tükörijelenetek (M, 245; 255), az egyik ilyen megszakító nagymamai közbevetés³⁸ és a testkép elfogadottságának kérdését kiemelő fényképészes jelenet (M, 139).

A mások kreálta (többnyire külsőségeken alapuló és merőben szubjektív) testképen túl kétféle testképet tudunk megkülönböztetni: a konkrét fizikai tulajdonságokat tartalmazót³⁹ és a testhez való viszonyulást megmutatót. Nádas árvaságregényében pusztán a saját testtel kapcsolatos attitűdről árulkodó igéket találunk. „Szerettem volna, ha nekem is ilyen homlokom lett volna, de az én homlokomba mélyen belenőtt a haj, s ezt *szégyelltem*.” (CsV, 11)⁴⁰ Más alkalommal megtudjuk, hogy még túl alacsony volt bizonyos dolgok feléréséhez, illetve túl gyenge a mosófazék felemeléséhez. Ám Simon Péter saját testkép-tudatát leginkább a következő szakasz írja le: „valami fekszik ott, ami rám hasonlít, vagy én vagyok” (CsV, 86). A testére hasonlító valami még nem feltétlenül és megkérdőjelezhetetlenül önmaga, még nincs egy kialakult, megbonthatatlan felülnézeti énképe. Ugyanezt a tehetetlen testben levést mutatják meg a zuhanásleírások, ahol rendszerint a „kő zuhan”.⁴¹

A korra vagy méretekre vonatkozóan A *nagy füzet*ben is kevés nyomot találunk; egyik, amikor a vallatásos üteg után a katonai támaszponton megvizsgálják épségüket: „Nincs törés, csak néhány fogunk tört ki, de azok tejfogak.” (Nf, 139) Ehhez hasonló árulkodó megjegyzés a Nyúlászaj meglesését rögzítő fejezetben, hogy az ő ágyékukon még nincs szőr (Nf, 41). Saját testük részletesebb percepciója a lentebb elemzett sérülésekhez hasonló elváltozás, a bekoszolódás leírása során kerül egyedül kifejtésre:

Egyre piszkosabbak vagyunk. [...] A talpunk megkérgesedik, már nem böki a tövis, a kavics. A bőrünk leburnul, lábszárunk, karunk teli van horzsolással, sebbel, varral, rovarcsípéssel. Körmünk letöredezve, hajunk vállunkig ér, a nap úgy kiszívta, hogy majdnem fehér. [Nf, 19]

³⁸ „Nagymama azt mondja, ha tudnám, hogy milyen szép vagyok, ha úgy láthatnám magam, ahogy mások látnak, levegőt se kapnék, csak állnék és csodálnám magam.” M, 247.

³⁹ Ezek közül Georges és Emma esetében is rendelkezésünkre állnak ekphrasztikusan megjelenő fényképek, a pereciek közül néhányat lentebb elemzek. A *Máglyában* azonban összesen egy olyan fénykép van, amelyen Emma a szüleivel szerepel.

⁴⁰ Kiemelés tőlem.

⁴¹ Lásd 64. lábjegyzet.

Az ikrek itt leírt fizikai eldurvulása lelki megkeményedésükre rímel. Nagyon fontos még a testükkel kapcsolatban, hogy kettő van belőle, bár a többes szám első személyű elbeszélés homogenizálja belső nézőpontjukat, így a fiúk egyetlen egységes akaratként, emlékezőként, szenvedőként és küszködőként tűnnek fel. A regény egyetlen pontján kap szerepet az, hogy ők valójában ketten vannak: a mutatványosdi során.⁴² A felcserélhetőségig megtévesztő egyformaságukat a nevük anagramma volta is erősíti: Lucas és Claus.⁴³ Érdekes, hogy a trilógia első részének magyar kiadásában nem szerepelnek a nevek, a francia kiadásnak is csak a fülszövegében, hangsúlyosak majd csak a két másik kötetben lesznek, ahol egymástól elszakadva nevüknek tényleges jelölő értéke lesz.⁴⁴

A *W* önéletrajzi fejezeteiben sem kapunk teljes képet a gyermeki test külleméről. Egy még a párizsi időkből maradt fénykép kapcsán a következő testleírást találjuk: „Rövid ujjú vagy feltúrt ujjú egygombos kötött kabát van rajtam. A hajam össze-vissza göndörödik. Elálló fül, széles mosoly, boldogságtól összezsíppentett szem.” (*W*, 59) Egy már az otthonok idejéből származónál pedig ezt:

Nagyon rövidre van nyírva a hajam, rövid ujjú, világos ing van rajtam és valamivel sötétebb, meglehetősen fura szabású rövidnadrág. [...] egyenesen belenézek a lencsébe, elnyílt szájjal, félmosollyal; a fülem lapátfül. [*W*, 83]

A fénykép leírásának legutolsó sorában is helyet kapó megállapítás a fülről és a fentebbi idézetben szereplő göndör haj az egyetlen tényleges információ a narrátor testéről; a következő fejezetben tárgyalandó szülői képmások esetén is hasonló tapasztalhatunk, hogy tudniillik Georges képszerű és legtöbbször tényleges fénykép alapú emlékeiben a minuciózus öltözetleírások dominálnak a testleírások fölött. Továbbá a saját test felidézése kapcsán is a felülnézeti képszerűség uralkodik. Első kisgyermekkori emléke (vagy álemléke), amikor újságok közt a földön ülve lerajzol egy nem létező héber betűt, utólag Jézus életéből vett jelenetekkel mosódik egybe (vö.: *W*, 22–23). Ez egyrészt jól

⁴² Erre már Margarita Alfaro Amieiro is felhívta a figyelmet Vö.: Uő., „Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d’Agota Kristof: *Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge*”, *Çédille – Revista de estudios franceses* (2011): 288.

⁴³ Erre Anne-Rosine Delbart „«Double je» et jeux doubles de l’écriture en français «langue étrangère»”, *Revue belge de philologie et d’histoire, Langues et littératures modernes - Moderne taal en litterkunde*, tome 82, fasc. 3, 2004, 766.

⁴⁴ A trilógia spanyol fordítása *Lucas y Claus* címen jelent meg 2007-ben. (Amieiro, „Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d’Agota Kristof”, 286.)

mutatja, hogy milyen mértékben mitizálódott Georges számára saját elveszett gyerekkora és az abból fel-felmerülő emlékfoszlányok jelentősége, másrészt az attól való távolságot is, hogy saját intim emlékét, egy családi körben megélt boldog pillanatot nem tudja másként felidézni, mint az európai művészettörténet legtipikusabb gyermekábrázolásaihoz hasonlítva azt. Ez azért sem meglepő, mert kisgyermekkori emlékeink sokszor szóemlékek, nem az adott jelenetre emlékszünk, hanem annak többszöri családi felidezésére, valójában tehát sajátunk vélt emlékképeink csak emlékek emlékei. A dolgozat szempontjából azért is fontos ez a megállapítás, mert a fentiek tükrében jól láthatjuk, hogy a jelen nem levő szülő nemcsak a biztonságot adó és gondoskodó testi-lelki védőburokként hiányzik az árváknak, hanem személyiségük megalkotásakor közös emlékezőként (vagy a korai éveket tekintve egyetlen emlékezőként) sem vállalhat szerepet. A kisgyermekkor mitikus távlataihoz márpedig szükségeltetne egy mindenkori néző, aki segít reflektálni, felidézni, helyretenni a zavaros emlékmorzsákat, és ént építeni belőlük.

Sérülések

Az énelbeszélők teste jellemzően akkor szerepel a szövegekben, amikor valamilyen elváltozást, vagy az árvaságregényekben gyakran feltűnő fizikai fájdalmat tapasztal.⁴⁵ A fájdalomtapasztalatokat és testi sérüléseket tematizáló passzusok nemritkán a legfőbb forrásaink az árvák saját testképének meghatározásához. Aligha véletlen, hogy a ma elsődlegesen lelki megrázkódtatásokat leíró „trauma” szavunk ógörög megfelelője még fizikai értelemben jelentett sebet.⁴⁶ Ahogyan a bőr sérülései nyitottá teszik a testet a fertőzésekre, úgy a „lelki bőr” sérülései pszichológiai értelemben bontják meg az „én” integritását, a „bőr-én”-be történő behatolás védtelenebbé teszi a sebzettet.⁴⁷

A vizsgált regények közül ezt az egybecsengést leginkább Georges Perec elbeszélésében érhetjük tetten, ahol az anyjától a Gare de Lyonon elszakadó gyermek – emlékei szerint – vagy törött karú volt, vagy sérvkötőt viselt; az anyától való elválasztás

⁴⁵ Merleau-Ponty a beteg test diszfunkcióin keresztül mutatja be az egészséges testek percepciók sajátosságait, lásd például a fantomszervekről: Maurice Merleau-Ponty, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor (Budapest: L'Harmattan, 2012), 98-99.

⁴⁶ Vö.: Henry Liddell – Robert Scott, *Greek-English Lexicon, Abridged Edition* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 712.

⁴⁷ Vö. Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Paris: Dunod, 1995), 240.

lelki fájdalmát konkrét testi sérülés kísérte. A regény második felében is több ponton találkozhatunk sérülésleírásokkal, amelyek egy részének saját sérülés volta azonban megkérdőjeleződik. Nem világos, hogy valóban a kis Georges-zsal történtek-e meg, vagy valaki másnak a baleseteit és fájdalmait is a sajátjaként idézi-e fel.⁴⁸ A fizikai baleset emlékek majdnem mindegyike a szülők hiányának és a második világháborúban bűjtatott zsidó kisgyerekként megélt traumák lenyomata. Közülük is kiemelkedik a gipszelhetetlen lapockacsont eltörése:

a nagynénémel megyünk az úton lefelé a faluban; útközben találkozunk a nagynéném egyik barátnőjével, én köszönök a néninek és a bal kezemet nyújtom: néhány nappal korábban korcsolyáztam a domboldal aljában lévő korcsolyapályán, és nekem jöttek szánkóval, hanyatt estem és eltörtem a lapockacsontomat; azt a csontot nem lehet begipszelni; hogy beforrjon, mindenféle bonyolult eszközzel hátrakötötték a jobb karomat, hogy ne tudjam mozdítani; és a kabátom ujja üresen leffeg, mintha véglegesen félkarú volnék. [W, 84]

A végleges félkarúság más traumák intenzitását mutatja. Perec maga is tisztába volt ezzel:

az inkább nevelő célzatú, mintsem kényszerítő erejű képzelte terápia, a *kötések és oldások* megnevezhető fájdalmakat jelöltek és arra valók voltak, hogy ürügyül szolgáljanak a kényeztetésemnek, aminek igazi okai csak suttogva hangzottak el. Akárhogy is, úgy emlékszem, mintha öröktől fogva ismerném⁴⁹ a lapocka szót és cimboráját, a kulcscsontot. [W, 85]

A francia *membre* szó testrészt (*membre du corps*) és családtagot (*membre de la famille*) egyaránt jelöl, így a törött, sérült testrészek valójában a jelen nem levő, sérült és halott szülői testeket is szimbolizálják.

A pereci képzelte sebek és lelki traumák egymásra íródásával párhuzamos Emma egyetlen lassan gyógyuló sebének története:

⁴⁸ Roche, W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec, 77.

⁴⁹ Ezen a ponton a fordítás nem tudta visszaadni a francia szövegben rejlő kettős kódolást. Perec a „familier” szót használta, amely egyszerre jelöli az ismerős és a családi dolgokat. A szóhasználat, amint arra Heck is rámutatott, a valódi sérülés felfedezésére, a megárvulás traumájára utal. Vö. Maryline Heck, „Rester caché, être découvert”: les paradoxes de l'incarnation de la lettre chez Georges Perec”, @analyses (2008): 59.

A hüvelykujjamon egy kicsi barna heg van, ott, ahol a zsákvarrótűvel szúrtam meg. A többi sebem gyorsan meggyógyult, de ez sokáig nem akart behegedni se, gennyezett is, aztán Nagymama meglátta, hogy piszkálom, és adott vérharmatfüvet, hogy tegyem rá. Most már egészen begyógyult, csak egyszer-egyszer szokott viszketni. [M, 353.]

A testiség testnedveken keresztüli megtapasztalása mind a négy műben megjelenik, bár meglehetősen eltérő mértékben és eltérő viszonyulással reprezentálják azt. A *Máglyában* a nagylánnyá érő Emma első ciklusának szégyenteli érzése jelenik meg.⁵⁰ Továbbá kiemelt szerepet kap az ujj megsértése: először a nagymama böki meg Emma kezét a találkozásukkor kötött vérszerződés keretében, majd a lány maga is elkezd felfedezni és kiaknázni az ujjmegvágás, ujjmegszúrás közbeni kívánságok erejét. Egyaránt alkalmazza, ha nem akar órán felelni, vagy ha éjszakai randevúra elszökve azt kívánja, hogy a nagymama ne ébredjen föl. Ezzel szemben az *Egy családregény végében* az ujj megvágásához és a vérvesztéshez szorongó félelem társul.⁵¹ Fontos különbség tehát, hogy míg Emmánál az önmagának való fájdalomkozás és vére kibuggyantása a környezete és saját élete feletti uralomhoz kapcsolódik, addig Simon Péternél a kiszolgáltatottság, a magárahagyatottságában megélt ügyetlenség társul hozzá. Ezzel párhuzamosan ez utóbbinál sokkal plasztikusabb képet kapunk a sérülésekről, például: „Be lehetett látni az ujjamba. De kibuggyant belőle a vér és folyt, és végigfolyt a kezemen, és a tányérra is lecsöppent.” (CsV, 29–30) A *nagy füzetben* a szexualitás kapcsán számtalan testnedv szerepet kap, ám az ikrek saját teste kapcsán az undortól való hányás a legdominánsabb; W esetében pedig a szigetleírás fejezeteiben kerül elő a

⁵⁰ Érdekes, ahogy a jelenet elején a hasi görcsöktől szenvedő Emma és az őt körülvevő szoba tárgyi valósága párbeszédbe lépnek, s bár a *piros kakasos párna* nézése és a menstruációja megjövésének pillanatában eleredő eső külvilág és egyén kapcsolatának túl egyértelmű összekapcsolásaként is értelmezhető, a padló nézésébe beleszédülő azonosulás figyelemre méltó passzus, hiszen a testet befogadó tér befolyásolja a testtapasztalatot: „szédülök, a padló hullámszik, nézem a vonalakat, feketén futnak a lakk alatt, az egyik deszkában egy nagy fekete bog van, a vonalak körbefutják, kikerülik. Megmozdítom a lábam, olyan érzés, mintha a bog nem a fában lenne, hanem bennem, bent a hasamban.” M, 110.

⁵¹ Balassa Péter felhívja rá a figyelmet, hogy nem pusztán gyermekkori szorongásról van szó, ebben a képzetben az ősök lemészárolásának, tehát vérük kifolyásának aktusa játszódik újra. (Vö.: Balassa, Péter, „A bárány jegyében”, *Jelenkor*, 11 (1978): 1075.) A fenyegetettség a kisleány álomvilágában is megjelenik: „Ha fű lennék, én is kinőnék a földből és itt állnék a többi fűvek között. Valamelyik én lennék. De jönne egy ember és letiporna a tenyerével.” (CsV, 45.) Szűcs Teri pedig a leszármazási, vérségi kapcsolatok megjelenését is felfedezte a regény vérmotívumában. Vö.: Szűcs, *A felejtés története*, 159.

győztesek lakomája utáni hányás (*W*, 141), mintegy a látszólagos célba érés hiábavalóságának bemutatásaként.

A *W*-ben a gyermekkor emlékei helyén egyetlen emlék áll, a *W*-szövegé,⁵² így a gyermekkor testtapasztalatok helyén is az itt leírt testtapasztalatok állnak. Ha elfogadjuk azt az értelmezést, hogy a szigeten történeteket a Harmadik Birodalom, a haláltáborok, egyúttal az ezzel tragikusan egybeeső pereci gyerekkor allegóriájának tekintsük,⁵³ úgy a sportolók birodalmának testképét is a gyermekkor testtudat allegóriájaként olvashatjuk. Nem kevésbé a sziget leírását megelőlegező Gaspard Winckler-történetet. Ez utóbbinak tükrében a traumáitól megnémult kis Gaspard Wincklerhez hasonlóan a megárvuló Georges Perec is tekinthető süket-némának, ha nem is fizikai, hanem narratív értelemben. Az emléknélküliség elbeszélhetetlenséget eredményez, ami pedig poétikailag szoros rokonságot mutat a megszólalni nem tudással. Érdekes, hogy Agota Kristof ikrei ellenállóképességük növelése végett megtanulják magukat süketnek és vaknak tettetni, majd a test uralásának egy olyan fokára tesznek szert, mikor már szemkendő és füldugók nélkül is képesek előidézni az érzékfogyatékoság állapotait (*Nf*, 21). A testi és lelki fájdalmak és az azoknak való ellenállás *A nagy füzetben* is azonos szinten jelennek meg, az ikrek új helyzetük túlélésére gyakorlatokat eszelnek ki, amelyek segítségével megkeményítik testüket-lelküket.⁵⁴ Ezek során gyakran erős fájdalmat okoznak maguknak: vágott sebeikre alkoholt öntenek, lelki síkon pedig a semlegesítésig ismételtetik a szerető anyai becézéseket. Az ezen edzések során elsajátított szenvtelenség és kegyetlenség teszi majd lehetővé számukra a nagymamájukon elkövetett eutanáziát, illetve Nyúlshájék házának felgyújtását.

A saját test világban való helyének szociológiai és kulturális megtalálásához hozzátartoznak a viselkedés és a testtapasztalat összefüggésében felmerülő testi fenyegetések, büntetések is. Perec iskolai emlékei közül kettő is valamiféle fizikai megtorláshoz kapcsolódik,⁵⁵ így a letépett érem, amelynek összemosódása a feltűzött csillaggal (*W*, 60) párhuzamot mutat Emma márciuskájával, amely a nagymamáját sárga csillagra emlékeztette, ezért elvette a kislánytól és megsemmisítette azt (*M*, 132–133). A *Máglyában*, a testi-lelki fájdalmakat didaktikusan egymás mellé állító büntető

⁵² Vö. „bizonyos értelemben gyerekkorom története, ha nem is *a* története.” *W*, 15.

⁵³ Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, 146–147. Az árvaságtudat tükréként jelenik meg például az Ifjúsági Házban megjelenített evidens szülőtlenség.

⁵⁴ Lásd a *Testedzés* és a *Lélekedzés* fejezeteket: *Nf*, 20–21; 25–26.

⁵⁵ Ezek jelentőségének elemzését lásd Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, 60–62.

pedagógus is megjelenik, mikor az egymással összevesző Emmának és Krisztinának „harag” feliratú homokzsákokkal kell egész testnevelésórán fel-le futniuk (*M*, 85–89.). Hasonlóan kegyetlen jelenet, amikor a nagymama hazudni tanítja Emmát, és a hólyagosodásig rászorítja a kislány kezére fogas szájú bukszáját (*M*, 375–377). A *nagy füzet* ikreivel kizárólag a rendőrségi vallatásuk és a már említett undortól hányás során fordul elő, hogy megedzett testi-lelki egységük megbomlik, és a fájdalom vagy az undor hatására ösztönreakcióik uralkodnak el rajtuk. Megfigyelésre méltó azonban, hogy még ezekben a határhelyzetekben is megmarad a leírásban a Nagy Füzet írásával kapcsolatban megfogalmazott ars poeticájuk (*Nf*, 33–35): az átélt verést és a fogdai nélkülözést utólag ugyanolyan szikáran és tényszerűen írják le, mint kocsmai színdarabjaikat.⁵⁶

A fenyítések közé tartoznak a test korlátozásai is, elsősorban pedig az éheztetések: Simon Péter véletlenül elmaradt vacsorája; Emma esetében a nagymama tartótisztjének készített ízletes falatok, amelyekhez hozzá sem szabadott nyúlni, majd másnap reggel érintetlenül a kukába kerültek; a Lucas és Claus koplalási gyakorlatai alatt levágott és kisütött egész csirke, majd a télidőn kuporgatott kevés élelem megtagadása. De ide sorolhatjuk, hogy Georges nem kaphatta meg a vágyott ólomkatonákat, helyette korcsolyát vett neki nagynénje. Illetve a test és lélek korlátozásának határmezsgyéjén található a némaság is: Georges-ot egy el nem követett rosszaságért helyezik némasági vesztegzár alá (*W*, 130),⁵⁷ Simon Péter pedig az intézetben a merénylettert leleplezése utáni kollektív büntetés keretében kényszerül napokig hallgatásba burkolózni (*CsV*, 149).

A nem szokványos testtapasztalatok sorához tartozik a mind a négy regénnyel kapcsolatba hozható zuhanás és a hozzá kapcsolódó ejtőernyő-motívum is, amelyeket az árvaságregények egyik kulcsmotívumának is tekinthetünk: az emlékezés, a megmaradás, a megőrződés a tét, az, hogy kinyílik-e ugrás (vagy inkább a kilövést követő zuhanás) közben az ernyőjük. Perecnél a Gare de Lyonon édesanyjától kapott *Charlot* magazin címlapján kap helyet az anyától való elválás traumáját szimbolizáló zuhanó alak.⁵⁸ Ugyanígy a Vöröskereszt segítségével való vidékre menekülés is szabadesésként, de legalábbis ejtőernyős ugrásként képződik

⁵⁶ A regény nyelvi megoldásairól bővebben lásd: Nagy Beáta, „A háború regénnyelvéről (Agota Kristof: *A nagy füzet*)”, *Tempevölgy*, 2 (2014): 89–92.

⁵⁷ Az eset leírása kísértetiesen hasonlít a zsidóság egyetemes megbélyegzéséhez és bűnössé kikiáltásához.

⁵⁸ „[...] a borítón Charlie látható – kalapostul, sétatálcástul, lifegő cipőstül, bajuszostól – mint ejtőernyős. Charlie nadrágtartója az ejtőernyő hevedere.” *W*, 61.

le a hatéves zsidó kisfiúban.⁵⁹ A *nagy füzet*ben a biztonságot adó, szerető szülői házból való kiszakadás kapcsolódik a zuhanáshoz, a kisvárosba kerülve, megfosztva mindennemű korábbi gondoskodástól, az ikrek csak magukra számíthatnak.⁶⁰ A lefelé húzó erővel szemben a fiúk felfelé törekedve találnak menedéket, a ház tetején levő padlás lesz majd a privát terük, ahol a kinti világ szabályai nem érvényesek. S bár Simon Péter esetében a térváltás csak a mű végén, az intézetbe kerüléskor következik be, az egész szövegen végigvonuló zuhanásképzet és kőmotívum⁶¹ előrevetíti azt a tehetetlenséget, ami miatt a kisfiú sem a nagypapa narratívájához nem tud kapcsolódni, sem attól függetlenül nem képes új talajt találni.⁶² Nádasnál a mű zárata is egy zuhanás: párnacsatázás közben leesik egy emeletes ágyszékéről. Dragomán Emmája pedig egy ugrótoronyról veti magát a mélybe egy még felújítás előtt álló medencébe (*M*, 271), és furcsamód ezzel a meggondolatlan hatóaktussal kezdődik meg lelki önállósodása, Péterrel való kapcsolata, illetőleg a saját narratíva kialakítása: a leugrással mintegy kilép korábbi kereteiből.

Testenkívüliség – testidegenség

A saját testben vagy egyáltalán testben levés több árvaságregényben is elbizonytalanodik. A belső nézőpont fókusza álom- vagy látomásszerűen a testen kívülre helyeződik; a tudat és a hozzátartozó test egysége felfüggesztődik, a korábban biztosnak vélt testhatárok kitágulnak vagy felszámolódnak. Ez olykor szorongató érzést, kétségbeesést szül, más árváknál azonban test és lélek egységének szándékos megbontása a megmenekedés szolgálatában áll.

⁵⁹ A pereci gyermekkor történetével párhuzamos szövegben megjelenő hajótörés-motívum szintén az elvárulás képét idézi: ahogy Otto Apfelstahl rekonstruálja a hajónapló és a part menti hírek nyomán a Sylvandre rettenetes hajótörését, ugyanúgy építi újra Perec saját gyermekora emlékeit, azt a családi hajótörést, amelynek kevés túlélői közt tudhatja magát. Utazás és emlékezés párhuzamáról lásd Simon Miaz, *L'Atlas de la mémoire dans l'œuvre de Georges Perec*, Université de Neuchâtel, 2010, 28.

⁶⁰ Agota Kristof regényének több síkján is megjelenik a háború romboló, dehumanizáló hatása, az egyének pusztá testté redukálódása. (Vö. Kovács Beáta, *Abjekció és határhelyzetek. Ágota Kristóf A nagy füzet című regényének kortárs olvasatai*, szakdolgozat a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékén, Kolozsvár, 2014, 14.)

⁶¹ Érdekes, hogy több kőre zuhanásos balesettel találkozunk: CsV, 29–30; 84–85; 136; 150–151.

⁶² A kapcsolódási képtelenségről lásd Kránicz Gábor, „Az apa mint hiány”, *Új Nautilus*, 2007. október 17.

Az *Egy családdregény végében* mindvégig a meseszerű, elsősorban térbeliségében kibontakozó tudatfolyam uralkodik.

ott a sötétben én vagyok, engem ölel, s szájamba szorítja a fogkefét és ettől a fogam kitörik. Talán vérzik is. Frigyes bácsi nevet. Vérzik, elvézsem én, kifolyok. Fekszem valahol. A kő hideg. Nem tudom, hogyan kerültem ide. Itt sok minden történik velem, de hiába bármi, mozdulni nem tudok, én csak figyelhetem. Sötét. Ordít valaki. „Ha késsel megvágna az ujjadat, fájna, ugye? Felelj!” „Fájna!” Milyen érdekes. Az én hangom felelt, pedig látom az arcomat: nem nyitotta száját. [CsV, 84.]

Simon Péter egyszerre lát felülnézeti (a testen kívüli) és belső nézőpontból. Az „ott” deixis még kívülről mutatja a kisfiú pozícióját, és az idézet végi „látom az arcomat” is csak egy testfeletti perspektívából írható le, ám a közte lévő „ide”, majd a mozdulni nem tudás már a testbe zárt tudat képét erősítik. Az árvaságregények testpoétikáját értelmezendő ki kell emelnünk az „én csak figyelhetem” fordulatot is, hiszen ez a fajta tehetetlen passzivitás mind testi, mind lelki síkon dominánsnak bizonyul az árvák cselekvőképességét vizsgálva. Hasonló ez ahhoz, ahogy Perec a saját emlékeit képemlékekké és szóemlékekké alakítja, a test csak elszenvető volt, résztvevői emlékezete tehát nem alakulhatott ki.

Nádasnál a főhős-narrátor a kerti szerepjátékokban is testenkívüliséget tapasztal meg („Mintha magamat láttam volna aludni az ölemben.” CsV, 11), illetve a nagypapa narratívájának belsővé tétele is egy különös transzponált nézőpontot eredményez:

Mintha én feküdnék ott a helyén, pedig itt ülök, de ez nem ő! valami fekszik ott, ami rám hasonlít, vagy én vagyok. Csinálni kellene valamit! Felugrani! De valami ideköt. Nem tudok sehová. Itt ülök, vagy fekszem ott, mert lehet, hogy ez az egész valami tévedés, és én nem vettem észre, hogy nekem közben fiam született és unokám; én megöregedtem és meghaltam és most néz az a fiú, aki én vagyok. [CsV, 86–87]

S habár a családdregény megszakad, Simon Péter játékaiból megtudjuk, hogy szeretett volna gyereket,⁶³ szeretne volna folytatni a nagypapa meséjét, csak képtelen rá.

⁶³ „Úgy nézett, hogy nem is a mesére gondoltam, hanem arra, milyen jó lenne, ha tényleg a gyerekem lenne, s itt feküdné az ölemben.” CsV, 7. Vö. Szűcs, *A felejtés története*, 157.)

Az abjekció kristevai fogalma is felmerülhet az árvatest egységvesztésének értelmezése során. Az abjekt egy testidegen érzet, undor, félelem, megvetés keveréke, hányinger és émelygés kiváltója. A szubjektum és az objektum közötti résben bújik meg, ahogy Kristeva írja: „nem én vagyok, nem az, de nem is semmi, valami, amit nem lehet dologként felismerni. Egy súlyos jelentésnélküliség, ami összenyom engem.”⁶⁴ Az abjekt alaphelyzetet az anyai testtől való első elszakadás határozza meg, amikor a „saját test”-kép létrejön. A családban való fizikai létezés azonban még védettséget jelent az önálló test számára, szemben a kiszakadással.⁶⁵ A kiszakadás átvészélése csak a saját korábbi identitás elhagyásával és újraépítésével lehetséges, a korábban már említett kristófi *Testedzés* fejezetben olvashatjuk a következőket: „Egy idő múlva már csakugyan semmit sem érzünk. Valaki másnak fáj, valaki más égeti, vágja meg magát, valaki más szenved.” (*Nf*, 21) A testi érzetek leválasztása a tudatról a megmaradást szolgálja, furcsamód tehát belső egységük tudatos megbontása a széteséstől és a háborús nehézségekben való megbomlástól óvja meg az ikreket.

Ugyanígy felmerül az abjekció Simon Péternek a kígyóval kapcsolatos meséi, látomásai kapcsán: a Kleopátra méhébe hűsölni bemászó kígyó nem kevésbé hátborzongatóan undorító, mint a kisfiú karjára csavarodó gyilkos kígyó látomása.⁶⁶ A testhatárok megkérdőjeleződnek, a másiktól való megszabadulás a saját test épségének megsértése árán érhető csak el, az idegen test testidegenséget szül.

A medence betonperemén ütni kezdtem a fejét a kővel. Minden ütés jó volt, pedig a kő ütötte a saját kezemet is, és úgy láttam, hogy a saját kezemből csorog a vér, de ütöttem, úgy ütöttem, de még mindig csapkodott és nem ment le a karomról és élt, de ütöttem, csupa vér volt a kő. [...] de még mindig úgy éreztem, hogy ott van és téptem a karomról a bőrt, pedig a sikló teste már a földön csapkodott saját szétfúzott feje körül. És nem lehetett tudni, melyik az ő vére és melyik az én vérem ott a betonon a szétfúzott fej körül, és a kezem is olyan volt, mint a sikló szétvert feje [CsV, 52]

⁶⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), 2.

⁶⁵ Vö. Kovács, *Abjekció és határhelyzetek*, 13.

⁶⁶ A fenyegető kígyó még egy ponton előkerül a regényben: a Nagymama mesélte fehér falikígyó alakjában, ami akkor bújik elő, ha valaki meghal a házban. A motívumról bővebben lásd: Balassa, „A bárány jegyében”, 1074–1075.

A *Máglyában* kétféle testi transzpozícióval is találkozunk, az egyik esetben Emma tudata boszorkányos módon mások testébe helyeződik át (egyszer az őt megtámadó kutyaéba, másszor Rékáéba, a rendszerváltáskor a tömegben lelőtt kislányéba), a másik esetben pedig a test átváltozásának képzete lesz úrrá a kislányon. Az első esetet többen elemezték már,⁶⁷ és a saját test megfigyelése szempontjából elhanyagolhatónak tűnik. A második típusnál a saját test képe változik el, és mind érzeti, mind látvány szinten idegenséget eredményez. Ilyen például az ébredéskor képzelte üszkösödés (*M*, 185–186)⁶⁸ vagy a nercszőr és nyércolaj hatására hallucinált kistestű emlőssé alakulás (*M*, 393).⁶⁹ Ezek mindegyikét olvashatjuk a bontakozó kamasz személyiség allegóriájaként. Azonban a saját test körvonalainak megbontásáig ható kétséget a rendszerváltás utáni narratívához és a nagymama ifjúkori történeteire való kapcsolódási képtelenség egyik tüneteként is értelmezhetjük.

A saját test a másik testekkel való érintkezésben

Merleau-Ponty testfilozófiájában az önészlelés elválaszthatatlan a Másik által való látottságtól.⁷⁰ A test egyszerre érző és érzett, érintő és érintett, a másik testtel való viszony a saját testet a kizárólagos szubjektum állapotából az objektumok közé is sorolja. Vermes Katalint idézve: „A testtapasztalat, a testi »önmagunk« maga is interszubjektív konstitúció eredménye. A test nem pusztán a saját, szubjektív világkonstitúció lehetősége, hanem lényege szerint maga is interszubjektíven konstituált, érzéki »válasz«, reszponzió.”⁷¹ A saját test a belülről érzékelt képzeteken, elsősorban a

⁶⁷ Béres Norbert, „Egyszerre mindent látni”, *Látó*, 6 (2015): 103.

⁶⁸ Az itt fájdalom képében bőr alatt megjelenő homok képe a regény elején a „harag”-zsákokban levő homok párja.

⁶⁹ Ez a regény rókamotívumával való párbeszédén túl a nagymama megbomlásával (vakonddá változásával) és első felejtésének történetével is párhuzamot mutat (*M*, 406.). Tovább egyike az olyan passzusoknak, amelyek a regényt a mágikus realista hagyományhoz kapcsolják, a kérdésről bővebben lásd: Fleisz Katalin, „Mágikus történelem (Dragomán György: *Máglya*)”, *Várad*, 7 (2016): 99–102.

⁷⁰ „Az emberi test akkor áll elő, amikor látó és látható között, érintő és érintett között, egy szem és egy másik között létrejön egy bizonyos összefonódás, amikor kipattan az érzékelő-érzékelhető szikrája, amikor lángra kap a tűz, amely mindaddig ég, amíg a testnek egy szerencsétlen véletlene meg nem semmisíti azt, aminek a létrehozásához semmiféle véletlen nem lett volna elegendő.” Merleau-Ponty, *A szem és a szellem*, 56.

⁷¹ Vermes Katalin, *A test éthosza: A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában* (Budapest: L'Harmattan, 2006), 28.

fájdalmon, a sebzettségen túl a másokkal való érintkezésben körvonalazódik. Ennek válfajai a bontakozó szexualitás és az összeérés, érintés, simogatás, a más testekkel való fizikai kapcsolat. Köztük is kiemelt szerepe kap a szülői testhez való viszony, hiszen – ahogy azt már az abjekt fogalma kapcsán láttuk – a szülői testről való leválás a saját test határának, egyúttal az identitás kialakításának első állomása.

Nádas regényében az anya nincs jelen,⁷² nagyszüleivel és apjával való kapcsolata meglehetősen konvencionális és mindennemű gyengédséget nélkülöz, Simon Péter testi vágyai jórészt a szomszéd gyerekekkel való kerti játékokban kapnak teret.⁷³ Az apa testével rendszertelenül lép kapcsolatba, így kötődési mintázatok kialakulására nincs lehetőség, ebből is fakad az a betegesnek tűnő konok ragaszkodás, amellyel közel akar férközni apja testéhez. Mindez jól mutatja az összetartozás fizikai megerősítése utáni éhségét, amelyet alátámaszt továbbá az is, hogy a nagypapa által felkínált családi hagyományhoz való szellemi kapcsolódás lehetősége láthatóan nem elégíti ki a kisfiú kötődési igényeit.⁷⁴ Ahogy Murzsa Tímea is megjegyzi: „[...] ki akarja sajátítani magának édesapját. Mikor az hazajön, nem szól a nagyszülőknek, azért, hogy csak ő lehessen vele. Vele akar aludni, minél közelebb férközni hozzá, hogy érezhesse a testmelegét.”⁷⁵ Tovább árnyalja a kötődés testi vonatkozásainak igényét a regény alábbi idézete: „A ruháit az én kezembe adta, aztán ott állt meztelenül és én nagyon szerettem, ha meztelen.” (CsV, 91) A közellevés és az azonosulás vágya az újra meg újra megélt szeparációtól való félelemből fakad.

Akkor, vasárnap reggel bebújtam mellé az ágyba is. Meztelenül feküdt. Szerettem volna én is levetni a pizsamám, de nem mertem, nem tudom, miért. Úgy jobban érezhettem volna őt. A vállába fúrtam a fejem, érezhettem a takaró szagát, és a testére szorítottam a testemet. [CsV, 94]

⁷² Egyetlen lappangó előfordulása a nagymama meséjének anyyala. A Genaéva nevű anygalt Bazsányi Sándor Simon Péter halott édesanyjával azonosítja. Lásd: Bazsányi, „Mesék, motívumok, érzékelések”, 350.

⁷³ Lásd például: „»Inkább szerelmeskedjünk!« És átöleltem. A számban éreztem a szagát; azt a szagot, amit a gyerek száradó hajában és a házukban is. »Hogyan?« Hanyatt dőltem, s velem dőlt a teste. Most meg kell csókolni, most meg kell csókolni. »Így.« Hasamon meztelen hasa. Ágyékomon a gyerek meleg feje.” CsV, 12.

⁷⁴ Az apával kapcsolatos testiségről lásd Szűcs, *A felejtés története*, 161.

⁷⁵ Murzsa Tímea, „Családi kör, Pap Károly Azarel és Nádas Péter Egy családregény vége című köteteinek összehasonlítása”, *Új Forrás*, 9 (2017): 74.

Ezzel szemben az apa részéről félszegséget, sőt elutasítást találunk: „lefeszítette a nyakáról a kezem és a fejembe nyomta a sapkáját” (CsV, 13); „A vállába fúrtam a fejem, érezhettem a takaró szagát, és a testére szorítottam a testemet. De ő gyorsan eltolt magától és suttogott. »Menj el innen! Menj! Menj vissza az ágyadba, menj! Menj el innen! Menj!«” (CsV, 94.) Szűcs Teri értelmezése szerint: „Simon Péter, a gyermek, az apák és atyák világában a logocentrissal szemben az érzéket, a szenzuálist, a tagolatlant kívánja – és mivel anya nincs a történetben, választásával az apa felé fordul, aki nem tudja megválaszolni fia vágyát.”⁷⁶ Ez az elutasító magatartás visszalöki a kislányt álmodozó magányába, az apa nem ad reflektív támpontot éne kialakításához, önmagát pedig a freudi halott apaképhez teszi hasonlatossá.⁷⁷ Az apa visszautasító magatartásával szemben az intézetbe érkezve Merényi Vilmos fizikai és lelki menedéket is kínál Simon Péternek:

És akkor magához ölelt. Meztelen karja a hátamat kulcsolta át. És én is átöleltem őt és így álltunk. A mellén izzadt, majdnem nedves a trikó, de ez jó volt, és nem akartam elmenni innen. A karommal a derekát; a csontok kemény ütközései és az öle melegét és az arcom érezte az izzadt trikó alatt a bordák íveit és nem akartam elmenni innen és lehunytam a szemem, még jobban érzem őt. Szorított. A hangja bejött a szemem mögé. „Ne félj!” [CsV, 140]

Merényi az apa párhuzamaként tűnik fel, az intézetben kicsiben újrajátszott koncepciók perben ő volt az áruló.⁷⁸ Ő az első, aki gondozói gesztust gyakorol a kislány felé, ami azért is fontos számunkra, mert Simon Péter nevét is ő mondja ki először (CsV, 139), és így két irányból is identitása megtalálása felé segíti őt. Biztonságot és éntudatot ad neki.

Bár Kristof ikrei ars poeticájuk szerint tárgyilagosságra törekcszenek, a hátulról látott szolgálólány leírása szexuálisan fűtött, így mintegy előrevetíti a fürdetés jelenetét. „A csípője ring a piros szoknya alatt. A szoknya és a csizma között látszik egy kis darab a lábából. Fekete harisnya van rajta, és a bal harisnyán leszaladt egy szem.” (Nf, 87) Különös azonban, hogy a konkrét, a felnőttek perverzióiból fakadó

⁷⁶ Szűcs, *A felejtés története*, 163.

⁷⁷ Vö. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, trans. James Strachey (London, New York: Routledge Classics, 2004), 166.

⁷⁸ A párhuzamról lásd: Szűcs, *A felejtés története*, 161.

fizikai abúzió jeleneteit már ugyanolyan közönyösen és tényszerűen írják le, mint korábban a kegyetlenség gyakorlását vagy a testedzéseket.

Perecnél a hiányzó szülők jellemzően képmás, azon belül is mechanikusan rögzített fénykép formájában vannak jelen.⁷⁹ Saját emlékek hiányában testi mivoltukról, testben valóságukról gyerekük már nem tud számot adni. A test hiánya abból a tényből fakad, hogy a szülők teste eltűnt a világháború során, a betűk és a szöveg testének „megmunkálása” kísérlet az elvesztett testek újrateremtésére. Ám sok esetben az eltűnt testek csak a poétikai hiányban, mélyedésben kapnak helyet.⁸⁰ Ezzel párhuzamosan majdhogynem teljesen hiányzik a regényből a szexualitás, egyedül a W-sziget leírása során, az atlétautánpótlást garantálандó megszervezett Atlantiádok bemutatásakor merül fel, ott is a „szaporodás”-, „nemzés-fogantatás” jellegű száraz rációt sugárzó kifejezésekkel,⁸¹ maga a közösülés pedig valójában nemi erőszak formájában következik be (vö.: W, 125–128).

A *W* vagy a *gyerekkor emlékezetében* kevés a testi érintkezésre vonatkozó emlék, ami van, az is az intézeti és iskolai időkből, és nem gyengédséggel, hanem fenyegetettséggel kapcsolatos, mint például az érem letépése előtti tülekedés. Ahol mégis a szülői testtel való fizikai érintkezés kerül szóba, az anyáról őrzött fénykép leírásakor, ott is a testi emlék hiányával találkozunk:

Közelkép anyámról és rólam. Anya és gyermeke boldogságot áraszt, amit a fényképész árnyékolása buzgón kiemel. Anyám a karjában tart. A halántékunk összeér. [...] Szőke a hajam, és nagyon csinos homloktincsem van (*minden hiányzó emlékem közül talán ez hiányzik a legjobban*: anyám megfésülget, gondosan hullámosra fésüli a hajam). [W, 56–57]⁸²

⁷⁹ Lásd a dolgozat *Fénykép* alfejezetét.

⁸⁰ A halott testek poétikai szerepéről lásd Raoul Delemazure, „Georges Perec: à corps perdu”, *Acta fabula*, 5 (2012) <http://www.fabula.org/acta/document7045.php> A szülők hiányának és jelöltségének összefüggéséről a betűkkel lásd még Philippe Lejeune, *La Mémoire et l’Oblique* (Paris, P.O.L., 1991).

⁸¹ Ezek alighanem, ahogy a W-sziget számos más vonatkozása is, a náci testkultuszra és eugenikára utalnak.

⁸² Kiemelés tőlem.

A HIÁNYZÓ SZÜLŐ KÉPE

„Az ablakban egy fej katonasapkában: az apám.”

Nádas Péter: *Egy családragény vége*

Az árvaságregényekben a saját test képének kialakulása szoros összefüggésben áll a szülői testhez való viszsonnyal vagy ennek a viszsonnyak a hiányával. A szülőhöz való kapcsolódás lehetősége az identitásépítés lehetőségét is magában hordozza. Ezért is olyan súlyos, hogy Georges emlékei elvesztek, Lucas és Claus korán elszakadnak szüleiktől, Simon Péter édesanyja nincs jelen, édesapja pedig bűnével megtöri az őstörténet leszármazási folytonosságát, Emma szülei pedig saját szüleikkel szakítva másik városba költözve nevelték őt, korábbi múltjukról már csak haláluk után értesülhet a lányuk. A felülnézeti én kialakulásán túl az is szükséges a saját történet létrejöttéhez, hogy az más narratívákkal összhangban bontakozhasson ki: ha egyiknek is híján van az árvaságregény, a hangtalálás könnyen sikertelennek bizonyulhat. A szülői test, a szülői képmás az elsődleges *másik* a gyermek számára, a családi történet pedig a legszűkebb narratíva, amelyben a felnövő gyerek is szerepet kap. A szülők felidézése kétféle módon történhet: saját emlékképek (testi érzetek vagy látványok) felelevenítése mentén és külső képhordozó (itt minden esetben fényképek) által. Az a tekintet, amellyel az elbeszélők saját szülei képmására – testükre mint hordozó médiumra vagy a hátrahagyott materiális képhordozó médiumokra – néznek, az határozza meg a saját történetünkhöz való viszonyukat is. Minden árvaságregény tétje a saját narratíva konstruálása, a továbbélés nyelvi és fizikai kereteinek megélése, ennek pedig feltétele a szüleikkel (halálukkal és korábbi történetükkel) való szembenézés. A gyermekek teste a szülőkkel való viszony emlékeinek hordozója is. A *Máglya* Emmája sokkal gyakrabban idézi fel szülei érintését, mint látványát.⁸³ Georges Perec pedig egyenesen az írás motivációjaként jelöli meg a valaha volt közös fizikai létezésről való tanúságtételt: „azért írok, mert együtt éltünk, mert közülük való voltam, árny az árnyaik közt, test a testük közelében; azért írok, mert kitörülhetetlenül nyomot hagytak bennem.” (W, 49.)

A szülői történethez és az elszakadás traumájához való viszonyulás alapja a hiány tudatosítása – ez ellen dolgozik a több árvaságregényben is megírt „árvaság-

⁸³ Lásd például az anya simogatása a fején (M, 51.), az apa fájdalommadaras rituáléja (M, 60.).

evidenciátudat”.⁸⁴ „Az a legfurcsább, hogy [apám] halála és az anyám halála is, nagyon gyakran magától értetődőnek tűnik fel előttem. A dolgok rendje szerint való.” (W, 40)⁸⁵ Ahogyan azt már a testeket és viszonyrendszereiket taglaló előző fejezetben is jeleztem, Perecnél sok esetben a W-sziget leírásában kell keresnünk az autobiografikus alapú passzusok visszhangjait, rejtett üzeneteit.⁸⁶ Így a szülőtlenség evidenciája és a leszármazásnélküliség is feltűnik a sportdiktatúra valóságában: a gyerekek a külvilágtól elzárva élnek tizennégy éves korukig, neve pedig senkinek nincs a szigeten.⁸⁷

A szülői test

„Nem tudom magam elé képzelni, ahogy anyám öregszik. Pedig hát telnek az évek.”
Georges Perec: *W vagy a gyerekkor emlékezete*

A saját test szereplő testként való konceptualizálása szorosan összefügg a szülői képmáshoz való viszonnyal, hiszen testünk mint médium nemcsak saját képmásunkat hordozza,⁸⁸ de vonásaink, arányaink, jellegzetes gesztusaink révén szüleink képére és

⁸⁴ A dolgozatban nem tárgyalt árvaságregényekben is előfordul a szülőtlenség evidenciája. Delibes Pedrója magától értetődőnek tartja helyzetét: „A kezdetektől a legnagyobb természetességgel fogadtam el, hogy egyesek szülővel születnek, mások nem.” Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, (Barcelona: Destino, 1948), 51. [Az idézet a dolgozat szerzőjének fordítása.] Romain Gary Momójáról is rögtön az elején kiderül, hogy eleinte nem volt árvatudata: „nem tudtam, hogy nincs anyám, sőt még azt se, hogy kellene, hogy legyen.” Émile Ajar [Romain Gary], *Előttem az élet*, ford. Bognár Róbert (Budapest: Ulpius-ház, 2011), 11.

⁸⁵ Az árvák és az árvaság szerepéről a pereci életműben lásd: Bernard Magné, „La Figure de l’orphelin dans l’œuvre de Perec”, in *Deuil et littérature (Modernité n°21)*, éd. Pierre Glaudes, Dominique Rabaté (Bordeaux : Presse Universitaire de Bordeaux, 2005), 299–318.

⁸⁶ A párhuzamos történet egyik lehetséges magyarázata is az, hogy a W-szöveg a felidézhető és végleg elsüllyedt traumák helyén áll. Amiket a két Gaspard Winckler látott és megélt, Perec feledésbe merült gyerekkoraként és az azt elkaszáló nagybetűs Történelem allegóriájaként is értelmezhetők.

⁸⁷ Állandó neve legalábbis nincs: a sportolókat nem egyéni vonásaik, személyiségjellemzőik vagy egy őket önkényesen jelölő név különbözteti meg, hanem a pillanatnyi teljesítményükért járó címek összessége. (A különféle győzelmeikkel járó nevek bonyolult rendszeréről lásd a W második részének XX. fejezetét, 101–104.) Ezeket azonban újra meg újra meg kell védeni, az önazonosságért tehát teljesítményazonosság szükségeltetik. (Vö. Roche, *W ou le souvenir d’enfance de Georges Perec*, 91.)

⁸⁸ „Antropológiai szempontból az ember nem képeinek uraként, hanem [...] a testét elfoglaló »képek helyeként« tűnik fel.” Hans Belting, *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok (Spatium 2.)*, ford. Kelemen Pál (Budapest: Kijárat, 2003), 16. Bár itt Belting elsősorban a létrehozott és befogadott képekről ír, a testen mint médiumon hordozott képek is ide sorolhatók.

testi voltára is folyamatosan visszautal. Ennek a hasonlóságnak a hiányát tematizálja Nelly Sachs *Árvák kórusa* című verse is: „Mi nem hasonlíthatunk senkihez többé e Földön!”⁸⁹ Túl a biológiai hasonlóságon, aminek keretében az árva gyermek teste a halott szülői test archívumaként is funkcionál, a szülői testhez való viszonyt meghatározó szociokulturális, politikai, vallási környezet a saját test világban elfoglalt helyét is meghatározza.⁹⁰

A halott test helye a zsidó-keresztény kultúrkörben a sír, ennek megléte a traumafeldolgozás egyik feltétele, hiánya megnehezíti a halál tényének elfogadását, lassítja a továbblépést. Claus és Lucas anyja a szemük láttára kap gránáttalálatot a nagyanya kertjében, ezt az ikrek szemrebbenés nélkül végignézik, ezzel betetőződik megkeményedésük, egyúttal véglegessé válik az anyától való elszakadás. Ugyanakkor később, mikor apjuk kiássa a holttestet, összegyűjtik a csontokat, és csontvázra fűzik azokat.⁹¹ Ez nem csupán biológiai érdeklődésüknek tudható be, a halott anya testének rekonstruálása árvaságuk megéléseként és az azzal való szembesegülésként is felfogható, hiszen a csontváz összeállításával az anyai test újra gyermekei mindennapi életterébe kerül.

Perec apjának halálát sokáig hivatalos dokumentumok megfogalmazta státuscímkék jelezték számára: anyja „hadi özvegy”, ő maga pedig „hadi árva”. A halállal való tényleges szembesülés majd csak húszéves korában történik meg, mikor az apa testét állítólagosan, de legalábbbi szimbolikusan tartalmazó tömegsírhoz látogat, és ott megtalálja apja nevét (vö.: *W*, 39; 46). A sír meglátogatásához kötődő emlék, az óriási sár és az akkor egyszer felvett öltöny hasonlatossá teszik azt a keresztelő jelenetéhez, ahol a fiú egy kölcsön matróruhában volt: megmeríttetés egy idegen érzésben egy szokatlan, idegen öltözékben. Ezzel szemben elhurcolt anyjának nincsenek meg a földi nyomai: „Anyámnak nincsen sírja” (*W*, 48). Az anyjáról való egyetlen emlék az elválás a Gare de Lyonon, tehát az együtt nem levés kezdőpillanata.⁹² Emlékek és történetek

⁸⁹ Nelly Sachs, *Árvák kórusa*, fordította Görgey Gábor In *Uő., Izzó rejtvények*, fordította Görgey Gábor, Vas István, (Budapest: Európa, 1968). Maurice Corcos Perec-tanulmányának mottójaként választotta a verset. Vö.: *Uő., „Georges Perec: peine perdue”, L'Autre: Cliniques, cultures et société*, 1 (2001): 163.)

⁹⁰ Simon Péter az apai testhez való viszonyát fentebb tárgyalom, így ebben az alfejezetben nem térek ki rá.

⁹¹ „Egy pokrócon felvisszük a csontvázakat a padlásra, és kiterítjük a csontokat a szalmára, hogy száradjanak. [...] Később hónapokig csiszolgatjuk, fényesítjük Anyánk és a csecsemő koponyáját és csontjait, aztán gondosan összerakjuk a csontvázakat, minden csontot vékony dróttal rögzítve. Amikor végzünk a munkával, felkötjük Anyánk csontvázát egy gerendára, és a nyakába akasztjuk a csecsemőét.” *Nf*, 194.

⁹² Vö. Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, 80.

hiányában anyja gyermekkorát a fiú könyvekből és filmekből kíséri meg rekonstruálni – köztük olyan árvákat megjelenítő művekből, mint *A kis gyufaáruslány* vagy *A nyomorultak* (W, 47) –, vagyis annak hozzáférhetőségéért feláldozza egyediségét. Az anya, a potenciálisan elsődleges Másik, egyúttal a saját identitás kialakulását támogató legfőbb személy tehát inkább tudásként, mint érzelmi bázisként van jelen Georges életében.

Ha reá gondolkok, egy gettó félhomályos, olykor hóval borított sikátora jelenik meg lelki szemeim előtt, pislá fényű bódék, melyek előtt hosszú sorok ácsorognak. És anyám, vézna csöppség, alig látszik ki a földből, nagykendőbe bugyolálva vonzsol egy nálánál kétszer súlyosabb megfeketedett kosarat. [W, 40–41]

Ahogy a saját test sérülései kapcsán is tapasztalhattuk, a fenti mondatokban is testi és lelki terhek, fájdalmak íródnak egymásra, a súlyos kosár a lengyel-orosz földön töltött zsidó gyermekkor terheit szimbolizálja. Ehhez hasonló még a következő, ezúttal a regényszöveg felkínálta párhuzam is: „Úgy emlékszem, volt egyszer egy balesete: átszúrta a kezét. Sárga csillagot hordott.” (W, 42) Erre rezonál a W-narratívában a hajótörés: a saját anyjának erőszakos halálához kapcsolódó kép összemosisodik a fiát elvesztő Caecilia Wincklernek (Gaspard Winckler anyjának) a halálával, aki kétségbeesetten kaparja belülről a beragadt kabinajtót, majd megfullad. Ezt a párhuzamot emeli ki a koncentrációs táborokról szóló kiállításon látott körömkaparta falak képe.⁹³ S bár Georges édesanyját eredetileg Cyrlának hívták, Párizsban Cécile néven élt (W, 40), így a két anya nevének azonossága is egymásra olvashatóságukat erősíti.

Dragomán regényében találunk egy érdekes szöveghelyet, ahol Emma egy könyv mögé bújva zsebtükörből lesi dolgozó édesapját (vö.: M, 273–274). Ez egyrészt egy olyan visszaemlékezés, ahol már önmagát is felülnézetből ábrázolja, másrészt az apai képmást nem közvetlenül idézi fel, hanem az emlékkép is egy tükörképről szól: a képmás mására emlékszik vissza.⁹⁴ Az arckép megőrzésének aktusa jelenik meg akkor is, amikor Emma belerajzolja szülei arcát a lisztbe, amint azt a Nagymamától tanulta, aki úgy küzd a felejtés ellen, hogy a Nagypapa arcát nap mint nap a lisztbe rajzolja (vö.: M, 76–77). Ebben a rítusban a szülői képmás egyrészt a lisztes deszkán mint ideiglenes képhordozón

⁹³ Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, 83.

⁹⁴ Vö. „Maga a tükör az egyetemes mágia eszköze, mely a dolgokat átváltoztatja látvánnyá.” Merleau-Ponty, *A szem és a szellem*, 60.

őrződik meg, de főként a rajzoló gesztusaiban, a vonásokat újra meg újra reprodukálni képes test által; így a gyermek teste nemcsak saját arcvonásaiban archiválja szüleit, de vonásaikat is egy a testében rögzült mozdulatsor által képes életre hívni.

FÉNYKÉPEK

„Megfordítom a képet, ott vannak.”

Dragomán György: *Máglya*

A test ugyanolyan módon tartozik az élethez, mint az őt képviselő kép a halálhoz.⁹⁵ A taktilis emlékeken túl néhány esetben grafikus képek⁹⁶ is segítenek az árváknak az emlékezésben és veszteségük elhordozásában. Ezek rendszerint fényképek, tehát hitelességükben az állóképpé merevített emlékképek fölött állnak, ugyanakkor sok esetben a szemlélő számára ismeretlen jelenetet rögzítenek, így nehezebb velük kötődést kialakítani, nem épülnek be szervesen a szülőről őrzött képek sorába. S bár a fényképet nemritkán a valóság objektív leképezésének szokták tartani, fontos tudatában lennünk annak, hogy a lencse túloldalán is egy szubjektum állt, hogy sokszor módosításokat végeztek a felvételen, és hogy a fényképet leíró, a szövegbe emelő árvahang is egy szubjektumhoz tartozik, így az olvasó semmiképpen sem alkothat a fénykép-ekphrasziszok nyomán objektív képet az ábrázoltakról.

A négy elemzett regény közül egyedül Nádasé nem tartalmaz szülői fényképet, *A nagy füzet*ben pedig ekphrasztikus kifejtés nélkül jelenik meg egy fénykép az ikrek édesanyjáról (ld.: *Nf*, 201). Ahol fontos szülői képmásokkal találkozunk, az a *W vagy a gyerekkor emlékezete* és a *Máglya*. Georges és Emma számára is rendelkezésre állnak fényképek, amelyek az emlékezési folyamat kiindulópontját adhatják. Mindkét szöveg esetében a képek materiális tulajdonságainak leírása is kiemelt szerepet kap, talán azért,

⁹⁵ Vö. Roland Barthes, *La Chambres claires: Note sur la photographie* (Paris: Étoile, Gallimard, Seuil, 1980), 124.

⁹⁶ A szövegbe ékelődő képek osztályozásához Mitchell kategóriáit használom: W.J.T. Mitchell, *A képek politikája (Ikonológia és műértelmezés 13.)*, szerk. Szauter Dóra, Szőnyi György Endre (Szeged: JATE Press, 2008), 17.

hogy fikción belüli hitelességüket erősítsék.⁹⁷ Fontos különbség azonban, hogy míg Emmának egy szüleivel hármójukat ábrázoló fotója van, amelynek készülési körülményeiről is rendelkezik emlékekkel, tehát azt is fel tudja idézni, amikor még nem szemlélője, hanem szereplője volt a képnek, addig Georges számára a képek a valós emlékképek helyén állnak. Belting *Gedächtnis* és *Erinnerung* kettősségéről beszél, a magyarra „az emlékezetben tárolt” és „az emlékezésben aktivált” körülírással lefordított szavak arra hívják fel a figyelmet, hogy a múltnak az emberi tudatban, emlékezetben való rögzítettsége véges, ezért szükségünk van más megőrző médiumokra is, amelyek a tudat korlátozottságával szemben időben kevésbé lehatároltak, így amíg a médium materialitásában ép marad, képes az emlékek megőrzésére.⁹⁸ Azonban a gyerek szüleiről tárolt emlékei nem csupán vizuális lenyomatok, így például Emmánál édesanyja testéhez nemcsak egy képmás tartozik, de futás közbeni szele, illata, érintése is. Ezért olyan súlyos Perec számára gyermekkori emlékeinek majdhogynem teljes elvesztése, hiszen a külső hordozó médiumon megtartott emlékezet rendkívül hiányos képet nyújthat csak számára szüleiről.

A fényképeknek az emlékezés folyamatában elfoglalt szerepével párhuzamos a szövegben elfoglalt helyük is. Dragománnál a fénykép minden egyes felbukkanása szervesen beépül az emmai magánbeszédbe, ezzel szemben Perecnél legtöbb esetben tipográfiaiilag is lehatárolt egységként jelenik meg.⁹⁹ Az Emmát és szüleit ábrázoló fényképet a lány a kép készültekor tárolt emlékei mentén ismerjük meg, a médium szemlélése csak elindítója az emlékezésnek. Ezzel szemben Georges semmilyen személyes adalékkal nem tud szolgálni a szüleit ábrázoló felvételekről, még ha leltárba illő pontosságú leírást ad is róluk. A tárgyi, főleg az öltözetre kitérő részletek valójában azt a hiányt hivatottak fedezni, hogy a gyermeknek nem áll módjában az emlékezés elindítójaként nézni szülei képmására, a fotók képi ismereteinek alfái és ómegái maradnak. Ha néhány mondatot kiemelünk a fényképleírásokból, jól látszik, hogy a kapcsolódás kísérlete és az elbeszélő a szüleiről való gondolkodása klisékbe és toposzokba torkollik. Például a semmitmondó „A fényképen úgy viselkedik az apa, mint

⁹⁷ Lásd például: „Az elsőt a Photofeder készítette.” (W, 56); „A fénykép az előzővel ellentétben nincs retusálva.” (W, 57); „Színes, de a színei elég fakók, Apa azt mondta, azért, mert nem sikerült rendesen az előhívás.” (M, 15)

⁹⁸ Belting, *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok*, 76.

⁹⁹ Az első rész VIII. fejezetének félkövéren szedett szakasza a regényszöveg tanúsága szerint korábban és a többi résztől függetlenül keletkezett. A félkövéren szedett szakaszon kívül az első rész X. fejezetének *Két fénykép* és *Egy fénykép* alcímű egységeiben találunk még fénykép-ekphrasziszokat.

egy apa" (W, 37) gondolat rámutat, hogy bár fizikailag és emlékezetében is hiányában artikulálódott csak édesapja, mégis az apa szó mitikus távlatait, a nemző elődhöz fűződő dicsőséges küllemet a fiú könnyedén azonosítja apaképével. Apjáról összesen egyetlen fényképe maradt, amelyen katonaruhában áll,¹⁰⁰ ennek megfelelően fia képzeletében is Franciaországért dicsőségesen elhullt katonaként élt tovább.¹⁰¹ Az apa halála után idollá nőtt, ezzel magyarázható fia későbbi rajongása a játékkatonák iránt is.¹⁰²

Anyjáról pedig Georges saját emlékei (*Gedächtnis*) helyén a keresztény európai kultúrkör leghozzáférhetőbb pátoszformulája, egy Mária gyermekkel típus¹⁰³ allúzió található: „Anyá és gyermeke boldogságot áraszt, amit a fényképész árnyékolása buzgón kiemel. Anyám a karjában tart. A halántékunk összeér.” (W, 56) Hasonló ez ahhoz, amikor a fiú kisgyermekkor emlékeit a krisztusi gyermekkor jeleneteire olvasta rá.¹⁰⁴ Ahogy a gyermek a szülők fényképeinek leírásakor is klisékből táplálkozik, úgy a hiányzó szülő-gyermek viszony utáni vágyakozást is egy tankönyvi idillre alapozza:

Én szerettem volna segíteni anyámnak vacsora után leszedni a konyhaasztalt. Kék kockás viaszosvászon lett volna az abrosz; az asztal fölött mélytányér alakú fehér porcelán vagy zománcernyős lámpa, amelynek magassága egy körte formájú ellensúlyban végződő csigarendszerrel szabályozható. Aztán mennék az iskolatáskámért, kivinném a tankönyveket, a füzeteket, a fa tolltartót, kitenném az asztalra és megcsinálnám a leckét. Így ment ez a tankönyveimben. [W, 76]

Szemben Georges-zsal, ahol a saját emlékek helyén fényképek és rokonok elmondásai állnak, Emmának csak olyan emlékei vannak a szüleiről, amelyeket ő maga élt át velük. Szülei a város elhagyása előtti időről nem beszéltek lányuknak, így, a szűk családi történeten kívül, nem kínáltak fel narratívához kapcsolódást. Hármójuk univerzumának zárvány voltát képezi le metaforikusan az őket ábrázoló erdei fénykép, ami önkiodóval

¹⁰⁰ „Apám nagyon rövid ideig volt katona. Mégis, valahányszor rágondolok, egy katonára gondolok.” W, 38.

¹⁰¹ Valójában „ostoba” és lassú halált halt. W, 39; 45.

¹⁰² „[...] az apám iránti szeretetemet beleolvadt az ólomkatonák iránt való olthatatlan szenvedélybe.” W, 39. Vö.: Roche, W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec, 134.

¹⁰³ Ez a pátoszformula az egyik leggyakoribb bizánci Mária gyermekkel ábrázolás, az ún. *eleusza*. (*Művészettörténeti ABC*, szerkesztette Molnár Albert, Németh Lajos, Voit Pál, Budapest: Terra Kiadás, 1961, 114.)

¹⁰⁴ Első gyermekkor emlékeit, ahol családja körében ül a földön, később *Jézus és az írástudók* vagy *Beutató a Templomban* festmények felől kreálja újra. Vö.: W, 23.

készült, nem fényképész által, tehát a leírás keletkezésének pillanatában Emma az egyetlen, aki emlékezhet a készülésre. Ugyanilyen fontos, hogy a lány titkolja a fénykép létezését (*M*, 21), így egyedüli szemlélője is marad. A titokban maradás érdekében rejtegeti azt: „A fényképet a kendő rétegei közé csúsztatom, megfogom a zacskót, a nejlonon és a selyem rétegein át érzem benne a fénykép keménységét.” (*M*, 16) Az itt említett kendő édesanyja kendője, amely még a halott anya illatát rejti, tehát az elrejtés gesztusával mintegy a képi emlékek fölé rendeli az egyéb érzetekkel, tapintással, szaglással megőrzött emlékeket. A fénykép papírfelülete tehát hiába jelenik meg materiális archívumként, nem bizonyul elégségesnek a jelenlét fenntartásához. Mankószerűen megjelenik, de nem pótolhatja a testi emlékezetet. Ezt példázza a következő tapasztalat is: „A képre nézek, Anya kibontott hajára, ráteszem a mutatóujjam begyét, végigsimítok rajta, nem érzem, csak a fotópapír simaságát.” (*M*, 15) A fénykép médiumának ezen dichotómiájára már Husserl is kitért: „A fotográfia esetében mindig egy ember stb. jelenségével találkozom, de amennyiben a fotót tapintással és a környezetet illetően látási érzetek segítségével fogom fel, egy darab papírt észlelek.”¹⁰⁵

KONKLÚZIÓ

A történetet elbeszélő hang (voix) – implicit vagy explicit módon – együtt jár egyfajta elbeszélői testtapasztalat létrejöttével, ami az intradiegetikus narrátorok esetében egyúttal a megismerés keretét is adja. Dolgozatomban négy árvaságregényen keresztül vizsgáltam meg az elbeszélői test jelenlétét és realizációit. Azért tartottam fontosnak, hogy árva gyermek legyen az énelbeszélő főhős, mert így egyrészt az európai irodalomban domináns mindentudó felnőtt elbeszélővel szembeni ellenpont mentén figyelhettem meg a narrátori testtapasztalat kérdését, másrészt a saját test tudatának és képzetének deficitei látványosabban artikulálják a test helyét a történetbonyolításban.

A vizsgált négy szöveggel elsősorban azt kívántam bemutatni, hogy az árvaságregények énelbeszélő narrátorainak komoly nehézségekkel jár egy koherens narratíva megteremtése, hiszen sem a felülnézeti énnel bírás, sem az őket körülvevő

¹⁰⁵ Edmund Husserl, „Fantázia, képtudat, emlékezet: A szemléleti megjelenítések fenomenológiájához”, ford. Rózsahegyi Edit, in *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla (Budapest: Kijárat, 1997), 25.

történetekhez való viszonyulás nem adott számukra. Az árvák elváltságokon, fájdalmakon és mások testével való érintkezésben ismerik meg saját testhatáraikat, és ezeken keresztül igyekeznek kialakítani testképüket. Jellegzetes árvaságregény-beli érzet a testi-lelki sérülések egymásra íródása és a saját test abjektává válása is. Mindez a támogató másik, a szülői válaszreakciók hiányában alakul ki, ám a jelen nem lét nemcsak testi reszponzióktól fosztja meg az árvát, hanem a vonásait hordozó „tükörkép-más” hiányát is okozza. A szülői test helye általában a sír és a mechanikus képmás, s még ahol találkozunk is eleven szülői testtel (Nádas regényében), ott is az elutasítás a szülői válasz.

A szülőtlenség traumája elleni küzdelemnek különféle változataival találkozhatnak az árvaságregények olvasói: ilyen az árvaság-evidenciatudat kialakítása, az archetipikus képek általi hozzáférés, vagy a helyettesítésen, fikcióképzésen keresztüli elleplezés (Simon Péter papás-mamás játéka a kertben). Abban a gesztusban pedig, hogy Lucas és Claus csontvázra fűzik halott anyjuk csontjait (vö.: *Nf*, 194), a tagadás jelenik meg. Emma számára csupán a rejtegetett fényképen maradtak vele a szülei. A kép szemlélésekor gondolt „ott vannak” (*M*, 72) egyszerre állítja, hogy ténylegesen már csak materiális képhordozókban tudnak jelen lenni lányuk életterében, ugyanakkor azt is, hogy ott *vannak*. Ezzel szemben Georges Perecnél a fényképek zárványokká lesznek, mert hiányoznak azok az emlékek, amelyeket elindíthatnának. Helyettük maga a szöveg válik a szülők helyévé: „az írás az ő haláluk emléke, és az én életem bizonyossága.” (*W*, 49)

HIVATKOZOTT MŰVEK

Regények:

Agota Kristof. *A nagy füzet*, fordította Bognár Róbert. Budapest: Magvető, 1989.

Agota Kristof. *Le Grand cahier*. Paris: Seuil, 1986.

Dragomán György. *Máglya*. Budapest: Magvető, 2014.

Émile Ajar (Romain Gary). *Előttem az élet*, fordította Bognár Róbert. Budapest: Ulpiusház, 2011.

Georges Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, Denoël, 1975.

Georges Perec. *W vagy a gyerekkor emlékezete*, fordította Bognár Róbert. Budapest: Noran, 1996.

Miguel Delibes. *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona: Destino, 1948.

Nádas Péter. *Egy családragény vége*. Budapest: Jelenkor, 2015.

Szakirodalom:

Anne Éline Cliche. „Construction dans la filiation: W ou le souvenir d'enfance.” *Protée* 3 (2005): 87–107.

Anne Roche. *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*. Paris: Gallimard, Folio, 1997.

Anne-Rosine Delbart. « Double je » et jeux doubles de l'écriture en français « langue étrangère », *Revue belge de philologie et d'histoire, Langues et littératures modernes - Moderne taal en litterkunde*, tome 82, fasc. 3, 2004, 765–773.

Balajthy Ágnes. „„Minden a lecke része” (Dragomán György: Máglya).” *Tiszatáj* 9 (2015): 79–85.

Balassa Péter. „A bárány jegyében.” *Jelenkor* 11 (1978): 1073–1078.

Balassa Péter. „Észjárás és forma.” *Mozgó Világ* 5 (1980): 60–70.

Bazsányi Sándor. „Mesék, motívumok, érzékelések: Néhány szempont Nádas Péter *Egy családragény vége* című regényéhez.” *Jelenkor* 3 (2017): 347–354.

Benke András. „Kettő az egyben: A nagy füzet.” *Látó* 6 (2014): 90–97
<http://www.lato.ro/article.php/Kett%C5%91-az-egyben--A-nagy-f%C3%BCzet/2923/>

Béres Norbert. „Egyszerre mindent látni.” *Látó* 6 (2015): 102–105.

Bernard Magné. *La Figure de l'orphelin dans l'œuvre de Perec* In *Deuil et littérature (Modernité n°21)*, édition Pierre Glaudes, Dominique Rabaté. Pessac: Presse Universitaire de Bordeaux, 2005, 299–318.

Daniel Punday. *Narrative Bodies: Towards a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Didier Anzieu. *Le Moi-peau*. Paris: Dunod, 1995.

Dorrit Cohn. „Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban”, fordította Gocsál Ákos In *Az irodalom elméletei II.*, szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, JPTE, 1996, 81–139.

Edmund Husserl. „Fantázia, képtudat, emlékezet: A szemléleti megjelenítések fenomenológiájához”, fordította Rózsahegyi Edit In *Kép – Fenomén – Valóság*, szerkesztette Bacsó Béla. Budapest: Kijarat, 1997, 9–46.

Fleisz Katalin. „Mágikus történelem (Dragomán György: Máglya)”. *Várad* 7 (2016): 99–102.

- Földes Györgyi. „Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság: Földes Jolán és Agota Kristof” In Uő., *Test – szöveg – test: Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*. Budapest: Kalligram, 2018, 263–274.
- Francis Barthelot. *Le Corps du héros: Pour une sémiologie de l’incarnation romanesque*. Paris: Nathan, 1997.
- Francis Berthelot. „Personnage de papier ou personnage de chair?” *Vox Poetica* (2003). <http://www.vox-poetica.org/t/Ina/Tberth2003.html>
- Gérard Genette. „Discours du récit.” In *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, 67–282.
- Hans Belting, *Kép-antropológia – Képtudományi vázlatok (Spatium 2.)*, fordította Kelemen Pál. Budapest: Kijárat, 2003.
- Henry Liddell – Robert Scott. *Greek–English Lexicon, Abridged Edition*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Julia Kristeva. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kovács Beáta. *Abjekció és határhelyzetek. Ágota Kristóf A nagy füzet című regényének kortárs olvasatai*. Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszék, Kolozsvár, 2014 [szakdolgozat].
- Kráncz Gábor. „Az apa mint hiány.” *Új Nautilus*, 2007. október 17. <http://ujnautilus.info/az-apa-mint-hiany-nadas-peter-egy-csaladregeny-vege>
- Lengyel Imre Zsolt. „Előttünk észak (Dragomán György: *Máglya*).” *Műút*, 49 (2015): 53–57.
- Marciszovszky Anna. „A lázári irodalom: Kísérlet a háború utáni francia irodalom (újra)definiálására.” *Tiszatáj* (1) 2013, 92–100.
- Margarita Alfaro Amieiro. „Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d’Agota Kristof: *Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge*” *Çédille – Revista de estudios franceses* (2011): 283–306.
- Maryline Heck. „»Rester caché, être découvert»: les paradoxes de l’incarnation de la lettre chez Georges Perec.”, *@nalyse*, (2008): 51–64. <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/510>
- Maurice Corcos. „Georges Perec: peine perdue.”, *L’Autre: Cliniques, cultures et sociétés* (2001): 163 – 174.
- Maurice Merleau-Ponty. *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond, Bp., L’Harmattan, 2007.

- Maurice Merleau-Ponty. „A szem és a szellem”, fordította Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás In *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerkesztette Bacsó Béla. Budapest: Kijárat, 2002, 53–78.
- Maurice Merleau-Ponty. *Az észlelés fenomenológiája*, fordította Sajó Sándor. Budapest: L'Harmattan, 2012.
- Michèle Bacholle. *Un passé contraignant : Double blind et transculturation*. Amsterdam-Atlanta G: Rodopi, 2000.
- Mieke Bal. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto : University of Toronto Press, 1997.
- Monia Ben Jalloul. *Une enfance suspendue et diffractée dans W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec* In *Postures*, 21 (2015).
<http://revuepostures.com/fr/articles/ben-jalloul-21>
- Murza Tímea. „Családi kör, Pap Károly Azarel és Nádas Péter Egy családregegy vége című köteteinek összehasonlítása.” *Új Forrás* 9 (2017): 69–77.
- Művészettörténeti ABC*, szerkesztette Molnár Albert, Németh Lajos, Voit Pál. Budapest: Terra Kiadás, 1961.
- Nagy Beáta. „A háború regénynyelvéről (Agota Kristof: *A nagy füzet*).” *Tempevölgy*, 2 (2014): 89–92.
- Nelly Sachs. *Izzó rejtvények*, fordította Görgey Gábor, Vas István, Budapest: Európa, 1968.
- Ottlik Géza. *Buda*. Budapest: Európa, 1993.
- Paul Ricœur. *A narratív azonosság*, fordította Seregi Tamás In *Narratív pszichológia (Narratívák 5.)*, szerkesztette László János, Thomka Beáta. Budapest: Kijárat, 2001, 15–25.
- Rákai Orsolya. „Korporális narratológia és idegenség: egy kontextuális narratológia továbbgondolása.” *Irodalomismeret* 1 (2015): 33–39.
- Raoul Delemazure. „Georges Perec: à corps perdus.” *Acta fabula* 5 (2012).
<http://www.fabula.org/acta/document7045.php>
- Roland Barthes. *La Chambres claires: Note sur la photographie*. Paris: Étoile – Gallimard – Seuil, 1980.
- Rugási Gyula. „Apokrif történet.” *Vigilia* 5 (1987): 338–345.
- Sigmund Freud. *Totem and Taboo*, translated James Strachey. London-New York: Routledge Classics, 2004.

- Simon Miaz. *L'Atlas de la mémoire dans l'œuvre de Georges Perec*, Université de Neuchâtel, 2010 [dissertation]. <http://doc.rero.ch/record/20395>
- Sleichner Nóra. „Narratív identitáskonstrukciók” In *Vita Publica: Tanulmányok Rényi Ágnes tiszteletére*, szerkesztette Szabari Vera, Takács Erzsébet, Pál Eszter. Budapest: ELTE TáTK, 2015, 169-191.
- Szabó Gábor. „Szabadság, szerelem (a szöveg mint gyázmunka).” *Műút* 49 (2015): 48–53.
- Szűcs Teri. *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Pozsony-Budapest: Kalligram, 2011.
- Vermes Katalin. *A test éthosza: A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- W.J.T. Mitchell. *A képek politikája (Ikonológia és műértelmezés 13.)* szerkesztette Szauder Dóra, Szőnyi György Endre. Szeged: JATE Press, 2008.

Függelék:

Első rész		Második rész	
<i>páratlan fejezetek</i>	páros fejezetek	páratlan fejezetek	páros fejezetek
<i>Gaspard Winckler dezertőr és Gaspard Winckler süket-néma gyerek története</i>	George Perec gyermekkori emlékei(nek hiánya)	<i>A W-univerzum, egy távoli sportdiktatúra leírása</i>	George Perec gyermekkorának rekonstrukciós kísérlete
<i>Otto Apfelstahl levele</i>	Perec szüleiéről maradt fényképeinek leírása	<i>Gaspard Winckler expedíciója</i>	(George Perec gyerekkorának egy története)
			David Rousset „leleplező” szövegének idézete

A W vagy a gyerekkor emlékezete című regény szerkezete¹⁰⁶

¹⁰⁶ A táblázatot a dolgozat szerzője készítette.

A SZÉDÜLET SZIMFÓNIAJA

MILAN KUNDERA *A LÉT ELVISELHETETLEN* *KÖNNYŰSÉGE* CÍMŰ REGÉNYÉRŐL

HORVÁTH ANNA FLÓRA

A lét elviselhetetlen könnyűségét interdiszciplináris szempontból szeretném vizsgálni. Kundera regénye bonyolult, nagyregényeket idéző „nagyszerelmi” történet, korának tipikus közép-európai szövege és filozófiai regénye egyszerre, így számtalan olvasati lehetőséget villant fel. Célom az, hogy néhány ilyen summázva egy azonos irányba mutató, minél teljesebb értelmezést alkossak, amely elsősorban a filozófiai interpretációhoz tartozik.

Vizsgálatom alapja, hogy a vázolt műfajszintézishez kapcsolódóan a regényben négy, illetve három+egy *szintet* különböztetek meg, amelyeket a regényvilágon belül univerzális jelentéslehetőségeikben szeretnék feloldani. Szintjeim a következők: a magánéleti, a történeti/politikai, a filozófiai/metafizikai, illetve a nyelvi szféra.

A nyelvi szint

Kundera sokrétűen foglalkozik a nyelv és a jelentés problematikájával: egyfelől hemzseg a regény az etimológiai viszonyokat elemző megjegyzésektől, másfelől folyamatosan célba nem ért vagy meg nem értett szavak hangzanak el. Az egyéni gondolkodás kifejezhetetlen, nem csak a rendszer, az önmagunkba zártság okán is. Minden viszony hiányos, minden *eggyé válás* skizofrén természetű, mivel a köztünk lévő határok nem

feloldhatók. Ahogy az országhatárok sem léphetők át ténylegesen: se a cseh nyelv, se a közép-európai identitás nem lefordíthatók.

A nyelv átszővi, illetve erőteljesen illusztrálja a szereplők életének minden területét. A személyes kapcsolatokon túl a szülőországához kapcsolódó, mondhatni geopolitikai viszonyokat is ábrázolja nyelvi problémákon keresztül az elbeszélő, illetve a karakterek egész identitását, az *én és a világ* viszonyát úgyszintén. A nyelvi tehát alkotóeleme a magánéleti, a történeti és a metafizikai szintnek is.

A filozófiai szint

A regényben a nyelv általában nem feloldja az idegenséget, mitöbb, éppen elmélyíti azt. Kundera karakterei önnön nyelvükbe, egyszersmind önnön gondolkodásukba zárt emberek. Átaluk a szerző a huszadik század két jellemző bölcseleti irányzatának, a nyelvfilozófiának és az egzisztencializmusnak az alapproblémáit írja bele regényébe. Mindezt úgy, hogy az olvasó rendkívül plasztikus alapélményként ismer a krízisekre, így nem elméletek erőltetett legitimizációs kísérletének tűnik fel a regény. Kundera úgy ír *filozófiai beállítottságú* regényt, hogy távol áll attól, hogy egy bizonyos gondolatot vagy iskolát próbáljon igazolni művével, és így az nem is nevezhető klasszikus értelemben vett filozófiai regénynek.

A regény tényleg szinte minden mozaikja valamilyen filozófiai tapasztalatot vagy értelemlehetőséget villant fel. Így a regényben a filozófia – bár mint fentebb említettem, nem *egy konkrét* filozófia – ha nem is transzcendens, de kvázi metafizikai szerepet tölt be a regényjelentés különböző szintjei csúcsán. Persze ezt valójában nem én jelölöm ki: maga a regényszerkezetből fakadóan adódik evidenciaként az olvasó számára. Hiszen minden reflektálható helyszín, idő, karakter, cselekvés előtt ott áll az első két fejezet, a Nietzsche és Parmenidész filozófiájáról szólók. A filozófia mindennek előzménye és végső értelmezési tartománya lesz.

A történeti szint

A történeti/politikai szál a szüzsének ugyanúgy *ad otthont*, ahogy a filozófia a történet egész jelentésének, vagy a nyelv a regény egész univerzumának. A mű, mint közép-

európai regény is különleges. Egyfelől nagyon tipikus történetet mond el, amely a magyar olvasót a megfelelő családi *legendárium*, anekdotatár ízére emlékezteti. De Kundera ennél sokkal többet akar. „[De] egy regény értelmezésénél-értékelésénél a közép-európai közeggel sem vagyunk kisegítve. Nem ismételheterm elégszer: egy regényalkotás jelentése, rangja csakis az európai regény történetének közegében mutatkozik meg világosan.”¹ 1968 Prágája Kundera egyik valósága: nem meglepő tehát, hogy ír olyan regényt, amelynek ez a háttér. Ha pedig ez a háttér, a narrációs alaphelyzet, szükségszerűen térségmítosszá válik a szöveg – részben legalábbis. Bár a történeti-politikai közeg állandó díszletet biztosít, a mű az adott időn és téren túlmutató emberi problémákkal foglalkozik. A politikai események, illetve a politikát érintő cselekedetek mögött mindig felsejlik a (modern) ember régiótól és évtizedtől független, változatlan arcképe.

A magánéleti szint

A viszonyrendszer mikroszintjén az elbeszélő kíméletlen őszinteséggel festi le az embert. A realista, sőt, naturalista ábrázolásmód egészen megdöbbentő intimitást hoz létre az olvasó szereplőkhöz való viszonyában. Holott Kundera maga írja, hogy szereplői nem hús-vér emberek, hanem mind egy-egy elképzelt pillanatból, állóképéből, lehetőségből született *alak*. Életútjaik egytől egyig kísértetesen sorsszerűek, amely sorsszerűséget az elbeszélő is többször hangsúlyozza. Ugyanakkor a primer szinten nagyon is öntudatos, aktívan cselekvő karaktereket látunk. A szereplők rendhagyó viselkedésmódjai legmeghatározóbb identitásformáikká válnak. Attitűdjük lázadó, de nem csak köznapi, elsősorban metafizikai értelemben: lázadásuk minden esetben önmaguk felé mutat. A testbe zártságra, a fizikai és szellemi létezés széttartó, de feloldhatatlan közösségére, az emberei lét determinizmusaira irányuló megoldási kísérlet.

A lázadás példája igen jól illusztrálja az értelmezésemben létrehozott szintek természetét. Ahogy az látható, ezek valójában nem különülnek el szigorúan, hanem összefolynak, hálószerűen rendeződnek. Mégis izgalmasnak és megfoghatónak találtam az ilyen jellegű vizsgálatot, mely reményeim szerint minél teljesebb képet adhat a regényről.

¹ Chvatík, Květoslav, *Milan Kundera regényeinek világa*, ford. N. Kiss Zsuzsa (Budapest: Európa, 2002), 190.

A MAGÁNÉLETI SZINT

„A távcsövet hiába forgatjuk (...), sohasem leszünk képesek eldönteni, hogy ketrecnek vagy szabadságnak érezzük-e a végtelenséget.”

Földényi F. László: *Melankólia*

És én megint úgy látom őt, ahogy a regény legelején jelent meg előttem. Áll az ablaknál, és az udvar túlsó végén tornyosuló szemközti bérház falát nézi.

Ez az a kép, amelyből Tomáš született. Mint már mondtam, a regényalakok nem anyatestből születnek, miként az eleven emberek, hanem egy helyzetből, mondatból, metaforából, melyben, akár csak a mogyoróban, benne van valamilyen alapvető emberi lehetőség, amelyről a szerző azt gondolja, hogy még senki sem fedezte fel, vagy senki sem mondott róla semmi lényegeset.

Akkor hát nem igaz, hogy az író csak önmagáról beszélhet?

Tehetetlenül bámulod a szemközti bérház falát, és nem tudod, mitévő legyél; a szerelmi ellágyulás pillanatában hallod, hogy kegyetlenül megkordul a gyomrod; árulásokat követsz el, és képtelen vagy megállni az árulások csodálatos útján; öklödet rázod a Nagy Menetelés tömegében; szellemességeddel kérkedsz a rendőrség rejtett mikrofonja előtt; mindezeket a helyzeteket ismertem és magam is átéltem, mégis, egyikből sem nőtt ki olyan alak, mely azonos lenne velem, az én curriculum vitaemmel. Regényem alakjai az én saját, meg nem valósult lehetőségeim. Ezért mindegyik alakomat egyformán szeretem és egyformán borzadok tőlük: mind átlépett valamilyen határt, amit én csak kerülgettem. Éppen ez az átlépett határ (a határ, melyen túl véget ér az én-em) vonz engem. Csak e határ után kezdődik a titok, amit a regény firtat. A regény nem az író vallomása; a regény azt vizsgálja, mi az emberi élet a csapdában, amellyé a világ vált.²

Kundera e rövid, de markáns regényelméleti megjegyzését *A lét elviselhetetlen könnyűségének* közepére helyezte. A szöveg instruálja az olvasót, miképpen nézzen a regény szereplőire. Kitalált alakok ők, akik azonban nagyon is személyes élményekből születtek. A regény ezen pontjáig is átható életszerűségük így esztétikai magyarázatra lel.

² Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, ford. Körtvélyessy Klára (Budapest: Európa, 2014), 285.

Kundera az emberi tökéletlenséget a lehető legnagyobb nyelvi természetességgel ábrázolja. Ezáltal karaktereivel az olvasó rendkívül intim viszonyba kerül. A közelség egy látszólag vele ellentétes távolsággal párosul. A regényelméleti kommentárok elidegenítő hatásúak. A filozófiai nyitányt követően a szereplőgárda első látásra akár pusztán az azt illusztráló bábok sokaságának tűnhet. Azonban mivel maguk a filozófiai problémák mondhatni a hétköznapiak ontológiai tapasztalatának körébe esnek, a látszólagos ellentét feloldódik a regényben. A filozófia itt tényleg az élet filozófiája – tehát az emberé.

A karakterek úgy is megközelíthetőek, mint akik a valóság különböző narratíváinak kifejezőeszközei. A szereplők bizonyos habitusok, pszichológiai alkatok papíron életre keltett megtestesítői. Tomáš szerelmi életében a kierkegaardi értelemben vett don juani, illetve a trisztáni érzelmek viaskodnak – ezek jól ismert formák.³ A klasszikus archetípusok azonban modern megfigyelésekkel párosulnak: Franz például a tipikus nyugat-európai baloldali értelmiségi kissé parodisztikus képmása. A tudatos sémakerítés és sémateremtés tehát szintén része a szereplők megalkotásának.

Akármilyen gondolatból, típus-narratívából, pillanatból nőtt ki azonban a kunderai regényalak, épp ez a látszólagos specifikussága az, amelyben karakterének általános érvényűsége megbújik. A szereplők egyedülálló eredetmítoszában ott rejlik az ember alaptermészete, mely azonban csak variánsokban létezhet – Kundera pont ezen variánsokból hozza létre típusait.

Mindnyájunknak szükségünk van rá, hogy valaki nézzen bennünket. Aszerint, hogy milyen fajta tekintet felügyelete alatt kívánunk élni, négyféle csoportba vagyunk sorolhatók. Az első csoportba azok tartoznak, akik végtelen számú névtelen szempár tekintetére vágynak, más szóval a közönség tekintetére. (...) A második csoport tagjainak az élethez sok ismerős szempár tekintetére van szüksége. (...) Aztán itt vannak a harmadik csoportba soroltak, akik arra vágynak, hogy imádott társuk tartsa őket szemmel. (...) Végül nézzük a negyedik csoportot, azoknak a ritkaság-számba menő embereknek a csapatát, akik távol levő személyek imaginárius tekintetétől kísérve élnek.⁴

Még ha valamelyik karaktertől távolabb is állunk, minden leírt magatartást egyfajta belsőleges érzéssel értünk meg. A motivációk és cselekedetek minden esetben

³ Vö. Kierkegaard, Søren, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar (Budapest: Osiris, 2005), 45-132.

⁴ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 349-350.

familiárisan hatnak – Kundera úgy írja le szereplői belső világát, hogy lehetetlen nem lelnünk ismerős emberi minőségekre. Ha nem is teljes valónk, de egy titkos félelmünk vagy vágyunk kapcsán mindenképp. A szereplők nem csak az írónak meg nem valósult lehetőségei, hanem az olvasónak is.

És így bábokból mintha mégiscsak hús-vér emberekké válnának. Lényegiségüknek része az egyetemesség, de nem a köznapi értelemben vett általánosság. Bár a nagy közös emberi massa részei, egyéniségük is kiviláglik. Nem tudjuk ugyanis kiismerni őket első látásra, motivációik meglepetéserejükkel együtt hatnak ismerősnek a számunkra.

Az énnék az egyedisége éppen abban rejlik, ami az emberből elképzelhetetlen. Elképzelni csak azt tudjuk, ami az emberekben egyforma, ami általános. Az egyéni én az, ami elűt az általánostól, ami tehát nem tételezhető fel, nem számítható ki előre, amit nekünk kell a másokban leleplezni, felfedni, meghódítani.⁵

Hús-vér mivoltuk tehát az egyéni fokozatos lelepleződésében fedezhető fel.

Zavarbaejtő ugyanakkor, hogy a szereplők arcáról, testéről nem kapunk leírást. Vizuálisan nem tudjuk őket elképzelni, hiába a regény erősen filmszerű leírása. És itt ismét ellentétbe ütközünk: a karakterek legmélyebb titkairól hallunk, de nem kapunk utasítást fizikai valójuk elképzelésére. Mintha a regényben, melyben a szereplők egyik legnagyobb krízise a kommunikáció, az olvasó cserébe azért, hogy ő megértheti, amit a szereplők nyelvben egymásnak kifejezni képtelenek, a vizuális megismeréstől fosztatnak meg. Az elbeszélés tehát nem csak a történetben hozza létre, de a befogadásban is megtapasztalhatóvá tesz egyfajta az ismeretelméleti válságot.

Ez pedig egészen más fényt vet az elbeszélés érzékelt minőségére. Kundera kapcsán többször említik, hogy a klasszikus elbeszélést folytatja, és a nagyívű cselekmény valóban azzal rokonítja a regényt.⁶ Az előbeszédszerű nyelv és a nem lineáris elbeszélés már a posztmodern esztétikának felel meg, azonban az előbb kifejtett megoldás az, amely egészen újszerű hatást kelt. A külső tulajdonságok leírásának hiánya szüli meg azt az idegenséget, amely a megértés szükségszerű defektusát hivatott jelezni. Itt nincs nyelvvesztés vagy lágernyelv – egyszerűen a kinézet le nem írása az, amely a megértés lehetetlenségének egzisztenciálfilozófiai gondolatát a nyelvben is megteremti. Kunderánál nincs szétírás, mégis van hiány a nyelvben. Az olvasó számára teremtett

⁵ Uo., 258.

⁶ Vö. Gintli Tibor – Schein Gábor szerk., *Az irodalom rövid története. A realizmustól máig* (Pécs: Jelenkor, 2007), 524-525.

hézag a kommunikációban az, ahogy mindent hall a szereplőktől, de semmit sem lát belőlük. Mintha a gyóntatófülkében ülnénk a pap helyén.

Tereza: ideges mozdulatok

Tereza anyja nem tudott megöregedni, testének csúfulását azonban nem letargiában, hanem valamiféle hisztérikus ünneplésben élte meg. A gyermekkori otthon világa a haláltáncéra emlékeztet: az anya a test romlását, az idő múlását élteti. Éppen akkor, amikor Tereza saját testének virágzását kellene megélje. Az ifjúkorát elvesztve az édesanya lányának sem hagyja azt önfeledten átélni. A lány különös viszonyba kerül a testével. Anyja árnyékát úgy tudja túllépni, hogy saját látványában nem az eszmei külső szépet, hanem lényének megismételhetetlen egyediségét találja meg. „Nem a hiúság vonzotta a tükörhöz, hanem az ámulat, hogy a tükörben tulajdon énjét látja. Megfeledkezett róla, hogy teste élettani működésének műszerfalát nézi. Úgy érezte, a lelkét látja, mely arcvonásaiban mutatkozott meg előtte.”⁷ Önmaga legvalódibb énjét véli látni a tükörben – Lacan tükörstádium-elmélete nyomán mondhatjuk azt is, itt egy olyan imágóval találkozunk, amilyenné lenni vágyunk.⁸ Például az anyjától megszabadulttá. Tereza a saját testében elhatárolódó identitást képez: Így amikor az öregedés jeleivel párhuzamban az anyja hasonmását kezdi látni a tükörben, az komoly válságot jelent számára. Félelme nem véletlenszerű: anyja és lánya sorsa nem különíthető el.

Úgy gondolom, Tereza meghosszabbítása annak a mozdulatnak, amivel anyja messze maga mögé hajította a szépasszony életét.

(S ha magának Terezának idegesek a mozdulatai, ha nincs bennük kellő lágyság, ezen csöppet sem csodálkozhatunk: anyja széles, szilaj és önpusztító gesztusa ott maradt Terezában, Terezává vált!)⁹

És valóban, bár a lány külsejéről nem kapunk leírást, mozgásának szögletessége többször is előkerül. Tereza egész női identitásában görcsös. Örökölt szépsége kevésbé árulkodó

⁷ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 55.

⁸ Vö. Lacan, Jacques, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, *Thalassa*, 4 (1993), 2: 5-11, 6.

⁹ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 61.

lénye szempontjából, mint ez a nőietlen mozgáskultúra. Hiszen ez is lelkének mélyéről jön: az anyjától és az önmagától való párhuzamos félelmekből.

A mérnökkel töltött délutánon, melyen megcsalja Tomáš, csúcsosodik ki a félelmein való túllépés.

Most fordult elő először, hogy a hihetlenség megvilágításában a lélek nem találta a testét szokványosnak; most nézte először elbűvölten; minden jellegzetessége, egyedisége, utánozhatatlansága az előtérbe lépett. Ez nem volt a világ legközönségesebb teste (amilyenek eddig látta), hanem a legendkívülibb az összes test között.¹⁰

Hiába a férjével valóban fennálló szerelem és szenvedély, teste démonain csak az ismeretlen férfival folytatott aktusban léphet túl. Tereza a mérnökkel való szeretkezés mellett a Petřín-jelenetet követően dönt. Tomáš felküldi Prága csúcsára, hogy élet és halál között döntsön – és felismerje élni akarását. Tereza szabad akaratának mámorában keresi fel a mérnök lakását.

Egyszeri test akar lenni, így ugyanarra az erotikus boncasztalra helyezi magát, melyre Tomáš a szeretőit. Férje, bár kimenekítette anyja világából, ismét egyfajta rabságot jelentett – kapcsolatuk alapvető játékszabályait ő írta meg. Tereza itt kijátszotta a szabályokat: ő vált a szeretővé és Tomášsá is. Tereza életének leglázázóbb momentuma ez, még ha férje utasítására vél is rátalálni, amikor a mérnök nappalijában meglátja az *Oidipusz* egy példányát. Ez azonban még nem könnyíti meg sem a házasságtörés súlyát, sem azt a nehézséget, hogy Tereza itt ösztönös gusztusa ellen lázad. Ráadásul a kalandok súlyát felmérő aktus után férjét csak még jobban félti a nőktől. Mitöbb, Tereza rettegni kezd, hogy a titkosrendőrség csalásának áldozata volt, és így az államhatalomnak szolgáltatotta ki magát magánéleti forradalmával. Ennek valóságalapjára nem derül fény, így két megoldás lehetséges. Vagy valóban kompromittáló képeket tárolnak róla, és teste megszerzésének motivációja nem annak egyedisége volt, csupán politikai eszköz. Ebben az esetben Tereza épphogy nem leküzdí anyja világát, helyette ismét „koncentrációs táborban él, ahol nincs magánélet”.¹¹ De arra is megvan az esély, hogy csak múltjától megszabadulni nem tudván rajzolta meg magának ezt a víziót. Az eredmény azonban megegyezik: Terezában az emlék szorongással párosul.

¹⁰ Uo., 200.

¹¹ Uo., 217.

Ugyanakkor a nap – amely petříni majdnem-halálával kezdődött, házasságtörő aktusával folytatódott, és azzal ért véget, hogy hazavitt egy földbe ásott, haldokló varjút¹² – az életét meghatározó narratívát változtatja meg. Pontosabban megerősíti az addigit. Tereza újra ráébred, hogy egész világát a férje jelenti, és tartania kell magát szerepéhez, amely alapvetően megkülönbözteti a többi nőtől. Az esetre következő hétvégén fogalmazódik meg Terezában a vidékre költözés gondolata, amely a befejezésben megváltást hoz majd.

Tomáš: a szike és a toll

Tomáš, mint idéztem, egyetlen pillanatképből született: áll az ablaknál, és mint Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* című festményének alakja, a távolba tekintve mélázik. Karakterének két mélyen lakozó hajlama exponálódik ebben a jelenetben: a tépelődés és a melankólia.

Az említett jelenet ráadásul kétszer szerepel a regényben. Az elsőben Tomáš szerelmük hajnalán nem tudja eldönteni, végleg meghívja-e Terezát magához. A másodikban azzal kapcsolatban vívódik, jól tette-e, hogy nem csatlakozott a petícióhoz, amelynek aláíróit immár súlyos politikai megtorlás sújtja. Hogy az újsághír hallatán ez támad fel első gondolataként, részben a szükségszerű büntudat következménye, ugyanakkor identitásbeli kérdés is. Tomáš lényegében, bár szerepet játszott a saját alkata és a fiától való viszolygás is döntésében, Tereza miatt nem kockáztatta biztonságát.

Tudta, hogyha magát feláldozza, feleségével is azt teszi. Tettét egy, a szakállas szerkesztő és a fiú számára érthetetlen mondattal magyarázza: „Sokkal fontosabb (...) kikaparni egy beásott varjút a földből, mint petíciókat küldözgetni a köztársasági elnökeknek.”¹³ Tereza a mérnökkel folytatott aktus után ment meg egy félholt varjút, akit néhány gyerek ásott nyakig a földbe – hogy a nő a madár szimbóluma, Tomáš megnyilvánulásában válik egyértelművé. A nő a Petřínről megmentve hozta haza magát, és újból átadta életét Tomášnak. Tomáš pedig ezzel a költői gesztussal, intuíciónként születő privát etikai nimbuszával átadja a saját életét Terezának.

¹² A varjú-jelenetet a későbbiekben kifejtem.

¹³ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 283.

De Tomáš itt is súlyos döntési helyzetbe kerül. Míg korábban Tereza kapcsán arról beszéltem, hogy döntései nagy események az életében, amelyek fontos egységekre tagolják azt, Tomášnak sokkal alapvetőbb jellemzője önmaga és az egész kettősük irányítása. Ő az, akinek folyton tépelődnie kell, hogy határozhasson. Különös hatalma van: Terezát, a kosárban érkező kisgyereket gondviselő erőként menti meg. Amikor egy jóképű és szimpatikus idegen leül a szálló presszójában, Tereza meséjének csodája megtörténik. Kislánykori vágya teljesül, így nem nehéz döntést hoznia: elég, ha mer hallgatni önmagára. Az ő döntéseit általában meghatározza, hogy egy bizonyos felszabadulás vágyát ki tudja elégíteni az egyik lépéssel. Személyisége, mindenkori élethelyzete homogénebb Tomášénál, így általában könnyebb döntenie. Tomášban ezzel szemben két vágycsoport viaskodik.

Első feleségét, két év házasság és egy kisfiú születése után elhagyta – ez az árulás olyan mámorral töltötte el, amely egyébként Sabinára jellemző a regény szereplői közül. A volt feleség a gyereket igyekezett távol tartani Tomáš-tól, aki ezt egy idő után megelégedve úgy döntött, megszakít minden kapcsolatot korábbi családjával. Könnyörtelen döntését saját szülei is annyira elítélték, hogy úgy döntöttek, véget vetnek vele való kapcsolatuknak.

Így sikerült Tomášnak rövid időn belül megszabadulni a feleségétől, a fiától, az anyjától meg az apjától. Mindannyiukból csak egyvalami maradt meg benne: a nőktől való félelem. Vágyott a nőkre, de félt tőlük. Valamiféle kompromisszumot kellett kötnie a félelem és a vágy között; ezt a kompromisszumot „erotikus barátságnak” nevezte.¹⁴

Tomáš szexuális gyakorlatának nem a hatalmaskodás, hanem az elköteleződéstől való félelem a kulcsa. Az életformában nem is a poligámia hat elrettentően, hanem a tudatos remetelét. Önként választott magányán túl azonban van még egy fontos mozgatórugója ennek az életmódnak. A megismerés vágya. Tomáš olyan szoknyavadász, akit nem a leigázás, hanem a felfedezés hajlama űz. Az idegsebész, különösen karrierje végén, szüntelen az aggyal foglalkozott: azt kereste a tudatban, ami *az egyént* hordozza.

Tomáš vad vágy hajtja, hogy felfedezze és birtokba vegye ezt az egymilliomod részt, és úgy érzi, megszállottságának ez az értelme. Nem a nők megszállottja, hanem annak, ami mindegyikükben elképzelhetetlen, más szavakkal,

¹⁴ Uo., 20.

megszállottja annak az egymilliomod résznyi másságnak, ami a nőt a többitől megkülönbözteti.

(A szenvedélyes sebész itt alighanem találkozott a szenvedélyes szoknyavadással. Tomáš akkor sem tette le a képzeletbeli szikét, amikor a szeretőivel volt. Birtokba akarta venni, ami a legmélyükben rejtőzött, ami miatt fel kellett metszeni őket.)¹⁵

Tomáš ezen tulajdonságából világosan látszik, milyen összefüggérendszerrel dolgozik a regény. Az énnre vonatkozó érdeklődése legalapvetőbb jellemzői közé tartozik: magától értetődő, hogy ez alapján fog szakmát és magánéleti szerepet is választani. Tereza feltűnése valóban fenekestül felforgatja az életét.

Tomáš kalandja Terezával pontosan ott kezdődött, ahol más nőkkel véget ért. Az imperativusnak, mely a nők meghódítására ösztökélte, a túloldalán játszódtott. Semmit sem akart Terezában felfedni. Felfedve kapta meg őt. Előbb szeretkezett vele, semhogy kézbe vehette volna imagináris szikéjét, mellyel a világ fekvő testét nyitotta föl. Mielőtt megkérdezhetette volna magában, milyen lesz Tereza szeretkezés közben, már szeretkezett vele.¹⁶

A lány nem a felfedezés terepén áll, ő annak ellenére tárgya Tomáš vágyának, hogy maradéktalanul ismeri őt. A férfi nála nem szikéjét, hanem tollát veszi kézbe. A kutatóból elemző lesz: Tomáš Terezát metaforákban látja. Ugyanakkor éppen megkülönböztetett szerepe miatt nem helyettesítheti férje többi barátnőjét.

A szerelem, mint metafora

A regény kifejti, hogy az epikus szerelmes a gyűjtő, akit a kuriózum érdekel: Tomáš ebbe a kategóriába esik, amennyiben erotikus barátságairól beszélünk. Szeretőiben a változatosság, a megannyi különböző egyediség nyugtázza le. A szerelem terepe azonban egészen más: a lírai viszonyulást, a költői szerelmest ébreszti fel a férfiban.

A két viszonyt az esztétikai megkülönböztetés határolja el egymástól. Tomáš a szeretőivel való közös élmények költőiségére nem fogékony, feleségét azonban szimbólumok sokaságával írja le. Tereza a mózeskosárban érkezett lány, Tereza a remegő kéz, Tereza az elásott varjú megmentője. Tereza és a többi nő nem említhetők

¹⁵ Uo., 257.

¹⁶ Uo., 270.

egy lapon, hiszen Tomáš két különböző tekintettel nézi őket – ergo különböző súlyú hatalommal rendelkeznek felette.

Tomáš személyiségének osztottsága sokféle sorslehetőséget rajzol fel. Életében újabb és újabb utakat választhat magán-, szakmai és közéleti tekintetében is. Döntéseinek mennyisége és súlya talán azért is tűnik olyan nagynak, mert minden alkalommal mélyen belelátunk vívódásaiba. Ezért töpreng kulcsjeleneteiben – tűnődése pedig mélyen melankolikus. Tomáš metaforákban gondolkodik. Mikor Tereza belázasodik és elalszik nála, és ő a kosárban érkező Mózeshez vagy Oidipuszhoz hasonlítja őt, kitágítja élete adott mozzanatának látképét.

Mégsem hagyhatja, hogy a kosár a gyerekkel továbbússzon a tajtékos folyón! Ha a fáraó lánya nem halássa ki a hullámokból a kosarat s benne a kis Mózes, nincs Ószövetségünk, sőt, civilizációnk sincs! (...) Ha Polübosz nem veszi oltalmába a kis Oidipuszt, Szophoklész nem írja meg legszebb tragédiáját!

Tomáš ekkor nem gondolt arra, hogy a metafora veszélyes dolog. A metaforákkal nem tanácsos játszani. A szerelem egyetlen metaforából is kivirulhat.¹⁷

A következő fontos metafora még mindig Oidipuszhoz kapcsolódik: Tomáš politikai témájú cikket jelentet meg, melyben a szophoklészi etika nimbuszai alapján nem fogadja el azon kommunista cseh politikusok kézmosását, akik azt állítják, nem tudtak a szovjet vezetés vérengző szándékairól. Tomáš ellentétbe állítja őket Oidipusz-szal, aki bár még kevésbé sejtette bűneit, azokra ráébredvén mégis kiszúrja szemeit és elhagyja Thébát. A cikk közreadása több fázisban is befolyással lesz életükre. Tomáš előbb nem írja alá annak visszavonását, így klinikai helyett háziorvosként kell praktizálnon. Később a fia és a szakállas szerkesztő részben a cikk nyomán kéri a petíció aláírására. Tomáš ezt megtagadja, így nem kerül a bebörtönzés veszélyébe. Visszautasítása lehetővé teszi kivonulásukat Prágából.

Tereza is hajlamos arra, hogy metaforákban gondolkodjon. Anyja minden esztétikát nélkülöző otthonában, a műveltségtől távol álló kisváros közepén Tereza számára a könyv valóban egy másik világ kapuja volt. Tereza akkor hallhatta Beethoven utolsó három vonósnygyesét először, mikor egy kvartett koncertet adott a városházában. A koncert után a rajta kívül résztvevő patikus-házaspárral és a zenekarral vacsorázhatott. Egy varázslatos estén része volt a „valami többen”.¹⁸ Mikor Tomáš megpillantotta, a

¹⁷ Uo., 18.

¹⁸ Uo., 64.

kezében könyv volt, a titkos szövetség jele, ráadásul Beethoven szólalt meg a rádióban. Tereza tudta, a férfi meg fogja változtatni az életét: a koincidencia esztétikai hajlamát szólította meg, és felébresztette benne a szerelem csíráját. Tomáš, mikor Tereza után visszamegy Prágába Svájc-ból, a kórház igazgatójának Beethoven kottajegyzetével mond fel: „*Ess muss sein*”¹⁹ – Így kell lennie. A zeneszerző megidézésével Tomáš metaforikusan elindul Tereza felé, ekkor ugyanúgy egy szerelem vezérelte erkölcsi törvényt mond ki, ahogy a petíció-jelenetben hivatkozik a varjúra. Tomáš a szövegben a Terezát körülengő metafora-tenger hívószavaival fejezi ki döntéseit. Már vázoltam, hogy az áruló aktus előtt Szophoklész kötete kerül Tereza kezébe: itt ő is Tomáš metaforája alapján dönt.

A melankólia látószöge

A főszereplő pár nem csak a szerelmest vagy a szerelmet, az egész világot metaforákban látja. A metaforák kozmikus méretűvé teszik az én perspektíváját. A belső és a külső világ ugyanazokból a képekből szőtt, sűrű, külön-külön megfoghatatlan szövetet alkot. Az én és a világ kivédhetetlen összefonódása teszi a szereplőket melankolikussá.

A melankolikus semmiben sem képes megkapaszkodni, és úgy érzi, a létezés kivetette őt magából, életét végzetes hibának, tévedésnek véli, amiért a teljes létezést kárhoztatja. A melankolikust éppen az a rejtélyes naivitás választja el mindenkitől, amely képtelenné teszi őt arra, hogy saját énjét elvonatkoztassa a létezésről. Bármilyen nyúljon is, minden önmagához utasítja vissza; és ha magába tekint, a világ kicsinyített mását pillantja meg.²⁰

Kundera regényét a melankólia ezen attitűdje, a szubjektum jelenének állandó *átfilozofálása* kíséri végig. Hiába jelennek meg a regény cselekményességének drámai vagy komikus vonásai, valójában a szöveg egyik fogalommal sem írható le a maga egészében. Persze, komikus jelenet, ahogy a szakállas újságíró a lehallgatókészülékeknek üzen, és drámai, ahogyan Prága jeles idegsebésze egy ócska teherautó sofőrjeként feleségével együtt halálos balesetet szenved. Mégsem éljük meg olyan elementáris erővel ezeket az esztétikai minőségeket, amelyet klasszikus

¹⁹ Uo., 45.

²⁰ Földényi F. László, *Melankólia* (Budapest: Akadémiai, 1992), 275-276.

értelmükben várnánk. A történet minden pillanatában bujkál valami csendes, mély, édesbús szépség.

A melankólia kapcsán különösen fontos a zárlat. A regényben Tereza és Tomáš halála jóval a regény vége előtt jut az olvasó tudomására. A házaspár a teherautón, melyet Tomáš vidéki munkája során vezetett, kikocsizott a kisvárosból, hogy valahol máshol töltsék a hétvégét. A regény ezen pontjára szerelmük különös beteljesüléshez ér, melynek záloga a kivonulás. A vidéki városkában már nem találkoznak a régi ismerősökkel az utcán, így nem csapja őket arcon a kommunista társadalomból való kiűzetetésük. Nem kell látniuk Prága azon arcát, amely nem ad számukra otthont többé. Tomáš ráadásul a vidék végleg elzárja szeretőitől. Tereza azonban egy nap megrémül, hogy a férfitől mindent elvett. Meglátja a rossz kerék szerelése közben görnyedni, és elcsodálkozik férje öregségén. Ha úgy tetszik, ez a jelenet már előreutal a halálukra. Az elmúlás rettenete mutatkozik meg benne, és Terezának büntudata van, amiért férje ott és úgy *múlik el*. Hiszen mindig arra vágyott, hogy Tomáš öreg legyen és gyenge, ne a nőket hajkurássza. Tereza lélekben mindig öregebb volt nála, és Tomáš most beérte őt. A regény utolsó fejezetében bocsánatot is kér tőle, de férje világossá teszi, hogy semmi szükség rá: ők ketten egymásért boldogok. A megöregedett szerelmespár csendes eufóriában táncol a zárójelenetben.

Az idillikus kép az elmúlt élet és a jövő halál elfogadását jelenti. „A vég nem egyetlen apokaliptikus robbanás. Talán nincs is békésebb dolog, mint a vég.”²¹ Ha ezt megosztják, ez a békés vég könnyű, szépséggel átszőtt, szeretetteljes lesz. „Az utolsó állomáson vagyunk – mondta a szomorúság. Együtt vagyunk – mondta a boldogság. A szomorúság volt a forma, a boldogság a tartalom. A szomorúság terét boldogság töltötte ki.”²²

Tereza és Tomáš szerelmének végső állomása ez a tulajdonképpeni boldogság. Egyenlővé váltak: „Nyuszinak lenni annyi, hogy az egyik fél már nem erősebb a másiknál.”²³ Nem is marad egyikük sem életben a másik nélkül. Közös haláluk – mely a regényben hátrébb, a szüzsében előrébb van a táncjelenet-zártlatnál – megtartja a hotel táncparkettjén exponált szép melankóliát, és nem válik tragikussá.

²¹ Kundera, Milan, *A regény művészete*, ford. Réz Pál (Budapest: Európa, 1992), 60.

²² Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 404.

²³ Uo., 403.

Esztétikai ketrec: a giccs

Ahogy a par excellence tragikumot, a giccset is kikerüli a szöveg. Kundera sokat ír regényében a giccsről – a szereplők annak birodalmából menekülnek. A regényíró és az esszéista Kundera számára egyaránt ominózus kérdés a giccsé: ahogy Arthur Phillips fogalmaz, az esztétikain túlmenően kvázi etikai értelemben is:

A kierőszakolt happy end, a megkérdőjelezhetetlen tanulság, a nyilvánvaló gonosz, a könnyű választás, a becsületes és rendíthetetlen hős, a regény, amely megerősíti mindazt, amiben hiszel, a történet, mely megváltást ígér: Kundera mindebből nem kér.

Mindez nem csupán ízlés kérdése számára. Ez erkölcsi kérdés, mert azzal, hogy leleplezi a líraiság iránti naiv vonzalmunkat, azt a vágyunkat, hogy fekete-fehéren lássuk a világot, hogy összetöri bizonyosságainkat, hogy személyessé teszi a dolgokat, és ezáltal megmutatja az általánosító ideológiák idiotizmusát, a regényíró szükségszerűen kijózanítja az olvasót (és önmagát is: sohasem ugyanolyan egy könyv megírásának a végén, mint volt évekkel korábban, a kezdetén).²⁴

„A giccs paraván, mely eltakarja a halált”²⁵ – Tomáš és Tereza elhúzzák ezt a paravánt, mikor elfogadják életük alkonyát. De a kommunista gicctől is igyekeznek megszabadulni. „A totális giccs birodalmában a válaszok előre adottak, és kizárnak bármilyen kérdést”²⁶. Nem lehet töprengeni. A giccs kizárja a kritikus látásmódot, ha közéletiben fogalmazunk. Ha ontológiaibb módon közelítünk a fogalomhoz: kizárja az *én*-t. A giccs így minden totalitárius rendszer sajátja.

A giccs a meghatódás két könnycseppjét csalogatja elő, melyek szorosan követik egymást. Az első könnycsepp azt mondja: milyen csodálatos, amikor gyerekek futnak a gyepen!

Milyen csodálatos az egész emberiséggel együtt meghatódni azon, hogy a gyepen gyerekek futnak! – mondja a második.

A giccsből csak ettől a második könnycsepptől lesz giccs.

A világ összes emberének testvériségét csak a giccsre lehet alapozni.²⁷

²⁴ Phillips, Arthur, „Az esszéista és a regényíró Kundera (A dezulluzianista)”, ford. M. Nagy Miklós, *Lettre*, 69 (2008), 31-34.

²⁵ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 326.

²⁶ Uo., 327.

²⁷ Uo., 323.

A giccs tehát az az öröm, amelyet az egyetemes emberi közösség érzése fölötti meghatódás vált ki. Olyan meghatódás, mely ráadásul elfedetteti a halált, egy dimenzióban képes csak látni. Elénk tárja a készre festett képet, és nem enged hozzányúltni – az egyén csak szemlélő és utánczó lehet a giccs birodalmában, alkotó soha. Sőt: individuum sem lehet. Ez persze könnyű érzés: sosincs egyedül. A giccs a melankólia ellentéte. A melankólia magányos: az én és a világ viszonyát vizsgálja. E két fogalom határa már önmagában nem megoldott: hogy is lehetne szó az emberiség nagy közösségéről? A melankólia mindennel foglalkozik és mindent egyszerre érez, így nem lehet előle(?) a giccs paravánjával elrejteni a halált. A melankólia mindent megkérdőjelez. Az előre megadott válaszokkal teli giccs-világban nincs helye ennek a típusú kérdésnek. Tomáš és Tereza folyton kérdező attitűdje nem való a giccs-világba.

Sabina és Franz: meg nem értett szavak

A giccs Sabina, a festőművész kapcsán kerül a legtöbbször szóba. Az erotikus barátnők közül éppen ő emelkedik ki: a szexuális szövetségen túl valamiféle lelki rokonság is összeköti Tomášsal. Ez a rokonság egymás megértését jelenti, a gicccsel szemben fennálló szövetséget.

„Barátnői közül [Tomáš] Sabina értette meg a legjobban. Sabina festő volt, és azt mondta: – Szeretlek, mert a giccs tökéletes ellentéte vagy. A giccs birodalmában szörnyeteg lennél. Nincs az az amerikai vagy orosz film, amiben másképp szerepelhetnél, mint elrettentő példaként.”²⁸

Sabina megértése és hódolata azonban nem keverendő össze szerelmi érzéssel: a férfihoz hasonlóan erős és független Sabina csak a szenvedély tárgya lehet, nem a szerelemé. Tomáš költői emlékezete csak Terezához ír metaforát.

Velük szemben Sabina és Franz nem alkotnak a másikról metaforát, hiszen nem is értik egymáséit. Kapcsolatuk azért nem teljesebb, mert más az „egzisztenciális kódjuk”²⁹. Félreértéseiket a *Meg nem értett szavak kisszótára*³⁰ című betét illusztrálja.

²⁸ Uo., 20-21.

²⁹ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 45.

³⁰ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 328.

Többek között mást gondolnak a giccs szülte Nagy Menetelésről. Franz hiába demokrata, a világ összes emberének testvérisége ugyanúgy megszedíti, mint a kommunistákat, akik elől Sabina Nyugatra menekült. Nem hiába mondja a lány, amikor művészi pályafutását a rezsim áldozatának szánakozással tarkított hőseposzaként próbálják ábrázolni, hogy „az én ellenségem nem a kommunizmus, hanem a giccs!”³¹

Franz számára a rend és az igazság legmagasabb rendű formája a hűség – Sabina önmaga hitelességét a folytonos újrakezdésben, azaz az árulásban találja meg. Fogalmaik idegenek egymás számára. Franz nem látja, hogy nehéz sorsú nép tagjának lenni nem dicsőség, pusztá balszerencse.

Mivel „szemantikai folyóik”³² nem áradnak egymásba, Franz nem mindig érti szeretője erotikáját sem. Sabinának fontos motívuma a keménykalapja. A kalap egykori kisvárosi polgármester nagyapjáé volt, és miután bátyja kisemmizte örökségéből, ezt az egyetlen tárgyat vitte magával a családi házból. A kalap egyszerre emlékezteti Sabinát elárult családjára és finoman gondozott egyediségére. Tomáš tökéletesen érti a kalap jelentését. Egy korai találkájuk alkalmával Sabina fejére vette a keménykalapot: előbb nevettek a nőiességétől elütő kiegészítő látványán, majd egyszerre támadt fel gerjedelmük tőle. A nevetséges ellentét hirtelen izgató paradoxonná vált. Sabina nőiességén tett erotikus erőszakká. A nő Franz-cal évekkel később megpróbálja újrajátszani a jelenetet, de az nem érti a szimbolikát. A férfi értetlenül áll a fehéreneműs, keménykalapot viselő szerető előtt.

Franz-cal való kapcsolata halálra van ítélve, mivel akármilyen művelt is a férfi, valami módon a giccs világához tartozik. Az ellentétes világban pedig ott van Tereza, Tomáš és Sabina is. Érdekes asszimetria figyelhető itt meg a kompozícióban. A Tereza-Tomáš, illetve Sabina-Franz szál az *Anna Kareninához* hasonlóan két párhuzamos szerelmi történetet mond el. Ami viszont egészen különös, hogy értékeik szempontjából inkább a házaspárhoz tartozik Sabina, mint Franzhoz. Sabina Tomáš legjobb barátnője, és ők ketten Terezával is megértik egymást. Voltaképpen ő hozza el neki a vágyott világot: Terezát ő ajánlja be sajtófotósnek. A lánynak a fotózás nem csak a társadalmi előrehaladás és az anyja világán való kívül kerülés miatt válik fontossá. Mikor a '68-as felkelést megörökítheti, élete legboldogabb napjait éli.

A két nő között a regény egyik legkülönösebb erotikus jelenete játszódik le. Levetkőznek a műteremben, és aktfotókat készítenek egymásról. Tereza Sabinával azért

³¹ Uo., *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 119-126, 131-137.

³² Uo., 117.

is barátkozik, hogy része legyen Tomáš másik világának. Egy aktus alkalmával arra vágyott, „hogyan egyetlen hermafrodita lénné váljanak, és a többi nő teste közös játékszerük legyen. Ő legyen Tomáš poligám életének az alteregója!”³³ Mikor átmegy Sabinához, hogy művészportrékat készítsen róla, valami ilyesmi valósul meg. Terezát magával ragadják Sabina képei, és mivel egymásra talál, hamar bizalom alakul ki köztük. Tereza a szobában rögtön kiszúrja Sabina életének tárgyi szimbólumát, és a keménykalapban kezdi fotózni. A nő valóban férje helyére lép: a kalapot ő sem csak mint motívumot, hanem mint erotikus tárgyat is felismeri. Hirtelen megkéri Sabinát, hadd fényképezze le őt meztelenül. „A fényképezőgép mechanikus szemként szolgált Terezának, amivel Tomáš szeretőjét figyelte, s egyben fátyolként, amivel eltakarta Sabina előtt az arcát.”³⁴ Néhány perc után Sabina felcseréli a szerepeket. A két nő szellemi partnersége itt testi szövetséggel egészül ki. Kicserélik meztelenségük titkát. A feleség és a szerető nem idegenek többé.

Tomáš és Tereza szerelme olyan, mint egy zenemű: szólamaik folyton egymásra válaszolgatnak. Terezának bele kell lépnie Tomáš erotikus kalandjainak világába, különben a zenekar elhallgat. Ők ketten mindent megosztanak a másikkal önmagukból: így lesz harmonikus az összhangzás. A záró táncjelenetben és az autóbalesetben olvadnak a szólamok végleg eggyé. A szállodai keringő, mint haláltánc már valamiképpen elő is vetíti egy pillanatban bekövetkező végüket. Elmúlt életük mellett közös halálukat is együtt és egyszerre fogadják el ebben a táncban. „Mert pontosan így vannak komponálva az emberi életek is. Úgy vannak komponálva, mint egy zenemű.”³⁵ A szereplők története egész életük dallamából a legtökéletesebben következő zárótétellel fejeződik be.

A túlon túl idealista Franz meghal a Nagy Menetelés oltárán, ráadásul tökéletesen értelmetlenül: néhány kambodzsai zsebtolvaj halálosan megsebesíti. Sabina az egyetlen szereplő, aki életben marad: záróepizódja látszólag eltér természetétől. A nő egy amerikai öreg házaspárnál él, a kerti házban fest, és minden nap együtt étkeznek. Egyszerre talál szülőkre és gyerekekre – mindkettő hiányzott felnőtt életéből. Ugyanakkor történetének befejezésében megőrzi végtelen magányát és függetlenségét. Az öreg párral folytatott élete kapcsán nincsenek illúziói: világosan látja annak végességét és saját szentimentalitását is.

³³ Uo., 82.

³⁴ Uo., 87.

³⁵ Uo., 69.

Tudja jól, hogy a dal nem más, mint szép hazugság. Amint felismerjük, hogy a giccs hazugság, a giccs többé nem giccs. Elveszíti autoritárius hatalmát, és ugyanolyan megható, mint minden más emberi gyengeség. Mert egyikünk sem felsőbbrendű ember, hogy tökéletesen érintetlenül hagyja a giccs. Bármennyire megvetjük is, a giccs az emberi sorshoz tartozik.³⁶

Mikor a nagybeteg öregúr meghal, Sabina élete majd újabb állomáshoz ér, ahonnan újabb árulással ismét egy másikra érkezik. Az ő történetét nem szükséges befejezni – karakterének lényege életének folytonos változásában és állandó magányban lakozik. Karakterét az árulás szédülete szülte, így története újra és újra annak mintáját fogja rajzolni.

Nem maradt senkije – ennyiben hasonlatos Sabina ahhoz a Tomášhoz, aki Tereza előtt létezett. Kundera regénye kissé olyan, mintha a szereplők is – párhuzamban az alkotói szerepről mondottakkal – egymás meg nem valósult lehetőségeit rajzolnák meg. Sokszor úgymond görbe tükrökben találkoznak ezek a történetek. És mégis más-más megoldásuk kell legyen. Természetük és sorsuk merőben különböző.

Ketten egygyé: közös álom és közös érzések

A két szerelem története közt is jelentős a különbség. Sabina és Franz közt áthatolhatatlan távolság van. Franz ezt nem veszi figyelembe, és reménytelenül, egész életére beleszeret a nőbe, akit valójában teljesen félreért. Sabina racionalistább nála. Akárhogy is akarja, ő nem tudja átadni magát Franznak. Kénytelen lesz elárulni őt is. Kettejük kapcsolata folytonos meg nem értettségről tanuskodik.

Ahogy hozzájuk ez a kisszótár tartozik, Tomáš és Tereza szerelméhez úgy lehetne egy közös metaforagyűjteményt írni. A házaspár kapcsolata szintén nem csak illúziókkal teli, sőt, előfordul, hogy ők sem egy nyelvet beszélnek. Ez azonban eltörpül amellet, mennyire értik is egymást. Kettejük közt olyan egység van, melyhez hasonló egy sem látható a regényben. Tomášnak és Terezának esszenciájává válik az egymáshoz tartozás. Sőt: szövetségük életük során csak egyre tágul. Például éjszakai démonjaiból Terezában időnként erotikus vágy születik, és szeretkezés közben idézi fel álmait. „Levetköztetem neked őket, megfürdetem a kádban, s utána odavezetem őket hozzád... – súgta Tomáš

³⁶ Uo., 330.

fülébe, ahogy egymáshoz simultak.”³⁷ Vágya Sabinával a műteremben metaforikusan beteljesül. A Tomáš távolságától való félelemből, részben legalábbis, Tomáš újfajta közelsége születik.

Kettejük sínpárja bár gyakran meglazul és dőcögőssé válik, végig párhuzamos marad. Összetartozásukat szimbolizálja, hogy van egy külön bejáratú valóságuk: közös éjszakáik. Tomáš számára hosszú évek után Tereza az első nő, akivel együtt alszik. Ahogy ezt megteszi, újra beengedi a szerelmet az életébe:

szeretkezni egy nővel és aludni egy nővel – kétféle szenvedély, mely nemcsak különbözik egymástól, hanem már-már ellentétes. A szerelem nem a szeretkezés iránti vágyban nyilvánul meg (ez a vágy számtalan nőre vonatkozik), hanem az együttalvást kívánó vágyban (ez a vágy csupán egyetlenegy nőre vonatkozik).³⁸

Tomáš egész életét ellöki magától egyetlen éjszakával.

Nemsokára már Tereza álmainak őre lesz. Tomáš teljesen tudja irányítani felesége álomba merülését, a nő minden este az ő karjai közt, az ő szavai vezényletére alszik el. A mélyálom világában azonban már nem tudja megvédeni. Tereza, ha nappal el is tudja nyomni féltékenységét, éjszaka hátba támadják a Tomáš kalandjai felett érzett fájdalmak. Tomášnak minden nap az lesz a feladata, hogy éjszakai bűneit jóvá tegye.

Tereza és Tomáš szerelme különös ellentétekből épül fel. A hűség és az árulás, az egymásba oltódás és az egymás ellen való lázadás, a kialakult közelség és az ontológiai távolság polémiája van benne jelen. A szenvedély és a szenvedés elválaszthatatlansága. A nő formáinak és álmának átélése két külön közelség. Tereza a testi szenvedélyhez képest új ablakot nyit meg: „már-már azt mondanám, hogy szeretkezéseik célja nem a gyönyör volt, hanem a gyönyört követő alvás”. De a nő belépése Tomáš életébe az új gyönyör mellett fájdalmat is hoz. Ha testi szenvedélyének eleget tesz, az ezentúl részben szenvedést fog okozni: bűntudatot Tereza iránt.

Kundera a regény egy pontján kifejti az *együttérzés* szó különböző etimológiáit. A latin nyelvekben a *com-passio* tulajdonképpen *együttsszenvedést* jelent. Más indoeurópai nyelvekben, köztük a csehben és a magyarban is, az *érzés* az utótag. Ez a verzió jóval őszintébb, szánsalomtól, leereszkedéstől mentes szeretetet feltételez. Nem pusztán részvét, hanem valódi *részvétel*. Tomáš szerelme ilyen Tereza iránt. Vele szenved és vele érez, együttérzése mentes a felsőbbiségérzéstől. Empátiája nem etikai alapú: mondhatni

³⁷ Uo., 82.

³⁸ Uo., 24.

metafizikai szükségszerűség. Mikor Tereza elmesélte álmát, amelyben ujjbegyeit tűvel szurkálta férje és Sabina szeretkezésének látványára, Tomáš „érezte a körmök alatt sajgó fájdalmat, mintha Tereza ujjából az idegek egyenesen az ő agykérgébe vezettek volna.”³⁹

Kettejük tudata szinte eggyé válik. Öregkorukra Tomáš a többi női testtel való eggyé válással is felhagy, és a szeretkezés testi és az azt követő együttalvás lelki szenvedélye többé nem lesz különválasztható. Öregségükben egyformává lesznek. Végül a közös álmom, az *együtt érzések* és a búcsútánc előkészítette halál is eggyé válást ad. Szép lassan beteljesül Tereza álma: egyetlen hermafrodita lénné válnak.

A TÖRTÉNETI SZINT

*Vegyünk fel két tetszőleges pontot
a világban: hogy melyik a kelet-európai,
azt a hiányérzet mondja meg.*

Sopotnik Zoltán: *Moszkvics*

A szenvedély és a szenvedés összefonódása a történeti eseményekben is jelen van. Fogalmilag a diktatúra szenvedést, a Nyugat békéje megnyugvást jelent. Tereza és Tomáš azonban, még ha annak óriási ára is van, hazamennek Svájcba. Tereza ráébred, hogy a gyengék hazájába, Dubček önmagát megadó országába illik. Gyengeségének szédülete – szenvedélye – Prágába húzza. A következő nehéz korszakuk lesz: Tereza éjjel felszolgál, Tomáš napközben ablakot mos. Két év után azonban vidékre költöznek. Az idegen országba emigrálás nem volt önazonos, de a cseh vidékre való kivonulás megoldást fog hozni.

Persze az is lehet, a megoldást az egymás mellett eltöltött életidő hozza el, és a házaspár végső boldogsága csak kettejükről szól. Azaz az emberi kapcsolatokról. Kundera elemzése során ügyelnünk kell az összes réteg figyelembevételére. Sabina egy főiskolán, a szocialista realizmus jegyében festett fényképére mondja a következőt:

Ezt a képet elrontottam. Rácsöppent a piros festék. Eleinte kétségbe voltam esve, de aztán egyre jobban tetszett a folt, mert úgy festett, mint egy repedés. Mintha

³⁹ Uo., 31.

az építkezés nem volna valódi építkezés, hanem egy meghasadt színpadi dekoráció, amire az építkezést csak ráfestették.⁴⁰

A műben lévő mű elemzésével a szöveg ismét instruálja az olvasót. A történelem, a politika *díszlete* az elbeszélésnek, ám a fő mondanivaló mögötte lakozik. De minthogy a díszlet a színdarabok jelentésének is szerves része, itt sem szabad lebecsülnünk fontosságát, és elemeznünk kell mind a fikcióban megjelenő történelmi eseményeket, mind a cselekmény színhelyét.

A szovjet tankok eufóriája

A zárlatot megelőzően Tereza 1968 Prágájában a legboldogabb. A nőt a gyűlölet szenvedélye fűti a fotók készítésekor. A '68-as év Kundera leírásában igazi *forradalom* volt: az ország valóban forrt a gyűlölettől. Mindenki a maga eszközét keresi az ellenállás kifejezésére. A fiatal lányok rövid szoknyát húznak, és mindenkivel csókolóznak az utcán az orosz katonákat kivéve. Szándékos gerjedelmet keltve okoznak nekik szenvedést. A felrajzolt utcaképet modern fegyverekkel, a gyors halált hozó tankokkal és gépfegyverekkel képzeljük el. És ezek mellett látjuk a csókolózó miniszoknyás fiatal lányokat. Az ellentmondásos képről ismét egy modern *danse macabre* juthat eszünkbe. Ugyanakkor a haláltánc itt megfordul: a nők a szépségüket felhasználva harcolnak a halált és az élet elnyomását hozó szovjet megszállókkal. Ez nem a halál előtti közös meghajlás eksztázisa, hanem a vele szemben felvett harcáé. A forradalom ünneppé lesz, mert az életigenlés válik '68 prágai utcájának is lényegévé. Tereza átveszi az életigenlés szólamát, és ebben az időszakban erőssé válik.

A fotóriporterek az utókor emlékezését használják fegyverként, és előveszik kameráikat, hogy mindent megörökítsenek. Terezának a kommunizmussal szemben folytatott harca a fotózás. Látásmódjának lényege, hogy dokumentálja a történelemnek ezt az egyszeri, megismételhetetlen pillanatát. Tulajdonképpen ez is a giccs világával áll szemben. Képeinek fókuszában nem az áll, ami ősidők óta minden csata kapcsán együttérzést vált ki, hanem ami ennek az egy harcnak az unikuma. Az, amit majd mindenki elfelejt: a rövid szoknyás cseh lányokat.

⁴⁰ Uo., 84.

Tereza fényképei – akár az örök visszatérés – egy specifikus, másik dimenzióban való megszületését is jelenthetnék a történelmi pillanatnak. De akárhogya is próbálunk emlékeket tárolni, a másodlagos visszatérés is csak azokban valósulhat meg, akiknek saját emlékei vannak az adott eseményről. Egyébiránt az ember gyorsabban felejt, mint amilyen érzékeny. A svájci szerkesztő dicséri Tereza fotóit, de már nem tartja őket aktuálisnak. Tereza nem folytatja szakmáját, mert nem akar jelentés nélküli, bármikor megismételhető dolgokat fotózni. Őt az érdekelte, ami egyszeri, és aminek jelentése van.

A test lázadása

Tereza a svájci nő nudista strandon készült képsorozatról azt mondja, lényegében ugyanolyan, mint saját képein az orosz invázió. A fotón lehajló nő mellét és a férfi herét állati tőgyhöz hasonlónak látja. A háborúban az ember erkölcsi magasságainak illúziója megdőlni látszik. Az igazság nevetséges hazugságnak tűnik. Az ember, akit mint racionális és így etikus fajt szokás meghatározni, pont etikai értelemben nem tűnik semmivel sem többnek az állatnál. A felkelések mindig az igazságot, az etikumot keresik. Az 1968-as is ezeket próbálja meg helyreállítani, de kudarcba fullad. A leigázott népet a szovjetek csak egyre inkább megfosztják emberi méltóságától. A megalázott nemzet totálisan kiszolgáltatott a nála hatalmasabbnak. Az ember hasonlóképp van kiszolgáltatva a világnak. Oly nagyra tartott szabad akaratától függetlenül csak ember lehet, női vagy férfi tőgyökkel. Ugyanúgy vagyunk háborúk és megszállások szabdalta történelmünkbe zárva, ahogy önnön emberi testünkbe.

A regényben megjelenő szexualitásba rejtett lázadás túlmutat a magánéleten. Ahogy Chvatík fogalmaz: „A totalitarista társadalmakban az erotika volt az egyéni szabadság utolsó mentővára.”⁴¹ Terezának az állítólagos mérnökkel szembeni féltelme nem alaptalan. A kommunista puritanizmusban a házasságtörés fegyver lehetett volna ellene. A szereplők szabadosabb szexualitása ugyanakkor néma szembenállás a rendszerrel. Ha már a Szovjetunió határozza meg lakhelyüket és munkájukat, a hálószobából legyen kizárva.

A testiség tehát belső indíttatású és rendszerellenes szabadságteremtésnek is bizonyul a regényben. Mégis azt gondolom, a fokozott szexualitás legfőbb üzenete a

⁴¹ Chvatík, Květoslav, *Milan Kundera regényeinek világa*, 11.

filozófiai szférába tartozik, ráadásul ismét paradoxonszerű jelentést hordoz. Az erotika egyfelől metafizikai szabadságkeresés: a másik testével egybeolvadva önmagunkba zártságunk, ontológiai magányunk talán egy kis időre feloldódhat. Ugyanakkor, mint minden *eggyé válás*, a szexuális értelemben vett is hiányos, skizofrén, hiszen valójában nem tudja betemetni az emberek közti szakadékot. Itt talán érdemes visszautalni Tereza és Tomáš szerelmére: hogy az ő szexualitásuknak az aktust követő együttalvás identifikáltan szerves része lesz, így optimista kivételt képezhet ilyen szempontból. Ez azonban még hosszú évekig nem oltja el a férfi más nők iránti vágyát. Tomáš az imaginárius szikét nem tudja letenni, mivel a megismerés hajthatatlan vágya úzi. A férfi idegsebész: döbbenetes hatalommal teli emberi tudás birtokosa, mely igazi betetőzése a modern tudománynak. Nők iránti vágya is fausti, hiszen tudásra irányul. Valójában nem egyes nőket, hanem *a női test* összes lehetséges szépségét szeretné birtokba venni. Ezért vonzza a nők egyedisége, ezért keresi külsejükben és szexualitásukban az *én*-t.

Ha volna szemetek, ki kellene szúrnotok

Tomáš filozofikus és egyben szuverén személyisége nem engedi, hogy egykönnyen betagolják. A férfi és a narrátor gondolkodási struktúrái megegyeznek: az aktualitásban Tomáš is a mindenkorit, az antropológiáit veszi észre. „A regény olyan terep, ahol erkölcsi ítélet fel van függesztve”⁴²: ha a narrátor ily módon nem is, a főhős gyakorta az etikai választ is keresi. Mikor a kommunizmus borzalmáiért számonkérték őket, a cseh vezetők nemtudásukra hivatkoznak, és arra, őszinte hitükben tényleg a földi mennyországot vélték elhozni. Tomáš rádöbben, „nem az az alapkérdés, hogy tudták-e, vagy nem tudták, hanem hogy ártatlan-e az ember csak azért, mert nem tudta. Mentese a trónuson ülő tökfek mindennemű felelősségtől csak azért, mert tökfek?”⁴³

És ekkor jut eszébe egy ókori etikai paradigma válasza. Kétségtelen, hogy Oidipusz valóban nem tudhatott az incensztus megszegéséről és az apagyilkosságról, ettől függetlenül miatta sújtják a népét betegséggel az istenek. Az ember öntudatlanul is oka az általa előidézett következményeknek. Tomáš megírja gondolatait az írószövegség hetilapjába, mivel megelégszik, hogy a közvélemény csak a „tudta vagy nem tudta”

⁴² Kundera, Milan, *Elárult testamentumok*, ford. Réz Pál (Budapest: Európa, 1996), 10.

⁴³ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 229.

kérdéssel foglalkozik. Cikkét azonban a szerkesztőség meghúzza, és gondolatainak csak a felülete jelenik meg.

Tomáš különös helyzetbe kerül. Írása eredetiben a közbeszéd legmélyebb, legkíméletlenebb erkölcsi számvetése lehetne, melytől valószínűleg sosem határolná el magát. Vulgáretikává tétele által azonban nem szívügye többé a szöveg, amely felett a neve szerepel. Amikor Svájcból hazatér, a kórház igazgatója a cikk visszavonására kéri. Tomášnak, hogy becsületét ne veszítse el, a megmásított szöveg miatt kell elvesztenie klinikai állását. Ráadásul a hasonló pletykákra vérszívóként ráugró Prága tágra nyílt szemként figyel rá, amíg egyhetes gondolkodási ideje tart. Akik már kollaboráltak valamilyen módon, a kéretlen szövetséges mosolyával várják, hogy még egy ember elkövesse a hibájukat, erkölcsi igazolást adva nekik. Akik önmagukról el sem tudnák képzelni a kollaborációt, Tomáš bukását várják, és az erkölcsi felsőbbrendűség kárörömével mosolyognak rá.

Tomáš úgy érzi magát, mint a kalickába szorult állat. Embertársai, akik szintúgy gyűlölik a kommunizmust, tartása helyett becstelenségének örülnének. Önmaguk igazolásának és tetszelgésének vágya erősebb a meggyőződésüknél. Tomáš az *embertől* undorodik itt meg. Nincs olyan szerepkör, melyben ne az önkény irányítana. Megfigyelései csak igazolódnak a petíció-jelenetben, ahol a fia valójában apai hőstetre vár. Tomášban újra és újra tudatosul, hogy a diktatúrában nem lehet jó szerepet vállalni. A szakállas szerkesztővel szimpatizál, de ha az ő útját járná, Terezával szemben követne el árulást. A szabadság hiánya a jó választás hiányát jelenti. Tomáš erre döbben rá, ezért nem lehet szabadságharcos karakter. A regény épp annyira szól a lázadásról, mint a lázadás lehetetlenségéről.

Választani annyiban tud jól, hogy erkölcsi felsőbbrendűségét úgy-ahogy megtartja. Nem kollaborál, az aláírásnak pedig nem gyávaságból nem tesz eleget, hanem tudatosan választja a magánélet erkölcsi parancsát a közéletével szemben. A többi politikai döntés esetében mindig inkább a veszteséget választja, mint a megalkuvást. Legalább mindig maga dönt a veszteségről, és etikai értelemben inkább nyertesnek bizonyul. A saját őszintesége útját igyekszik járni egy végtelenül hazug társadalomban, melyben a legjobb idegsebészek mossák az ablakot és nímandok ülnek a parlamenti székekben.

Közép-Európa: külső és belső narratívák

Méltó otthonra lel Kundera annyi poliszémiával teli cselekménye: maga is ellentétek hazája. Épp a szerző írja egy esszéjében:

A földrajzi Európa (amely az Atlanti-óceántól az urálig terjed), mindig is két különállóan fejlődő részre oszlott: az egyik szorosan kapcsolódott a Római Birodalomhoz és a katolikus egyházhoz: a másik Bizáncban és az orthodox egyházban gyökeredzett. A második világháború után a két Európa között húzóódó választóvonal a párszáz kilométerrel nyugatabbra tolódott, s néhány nemzet, amelyik azelőtt a nyugati világhoz tartozott, egy szép napon Keleten találta magát. Ennek következtében bonyolult helyzet alakult ki Közép-Európában. Nyugat és Kelet közé szorult néhány ország: kultúrájukban nyugatiak maradtak, politikai rendszerük a Kelethez idomult.⁴⁴

Néhány évtizeddel e szakadás után játszódik történetünk. Az itt megismert cseh értelmiség térben és időben is meghasadt helyzetben él. Kulturális emlékezetük európai: Picasso, Beethoven, Tolsztoj alkotják a kulturális teret.⁴⁵ A politikai rendszer ugyanakkor hátráltatja az országot, amely a Nyugat jelen kulturális, öltözködési, fogyasztási szokásait tekintve elmaradott lesz. „Középeurópaiak vagyunk: az idegrendszerünk elrongyolt, a vécepapírunk kemény.”, írja Esterházy.⁴⁶

Egy karanténban fejlődő terület egész mást tart meg anyaországából (hasonlóan egy elszigetelt nyelvjáráshoz). Danilo Kiš azt írja, „a közép-európai kultúra mai szemmel nézve „Európa utáni nosztalgiának” látszik.”⁴⁷ „A Vasfüggöny túloldalán nem tudta szegény, hogy változnak az idők, s hogy Európában már nem tartják értéknek Európát”⁴⁸ – így már Kundera.

Közép-Európa akkor hát valami szerelmetes kistestvér, aki akkor is rajong bátyjáért, amikor az már rég letett érdemeiről? Ennél bonyolultabb a helyzet. Közép-Európa nem

⁴⁴ Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”, *Irodalmi Újság Sorozata* 2 (1985): 1-12.

⁴⁵ Tolsztojt merem jelen esetben a nyugati kultúrához (is) sorolni, mivel az ő Oroszországa még franciás kultúrával és a Nyugat felé való nyitással, közösségvállalással jellemezhető. Tolsztoje nem (teljesen) idegen kultúra.

⁴⁶ Esterházy Péter, *Termelési regény* (Budapest: Osiris, 1979), 7.

⁴⁷ Kiš, Danilo, „Változatok közép-európai témákra”, In Módos Péter, szerk., *Közép-európai olvasókönyv* (Budapest: Osiris, 2005), 105.

⁴⁸ Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”, 12.

utánzó, hanem mélységesen európai. A monarchia egykori területe a soknyelvűség, a soknemzetűség és a fejlett kultúra hazája. Konrád György meglátása szerint „Közép-európainak lenni nem állampolgárságot jelent, hanem világnézetet.”⁴⁹ Kundera a magyar '56-os, a cseh '68-as és a sorozatos lengyel, egyaránt vesztes felkeléseket a háború utáni legdrámaibb eseményeknek nevezi:

ami Prágában, Varsóban és Pesten történt, lényegét tekintve nem Kelet-Európa, a szocialista országok vagy a kommunista rendszer tragédiája, hanem a Nyugaté, azé, amelyet elraboltak, odébb toltak, amelyet agyomosással meg akarnak fosztani identitásától és amely defenzívába szorult.⁵⁰

Ez a „civilizációs földrengés”⁵¹ a kultúra építményeinek összeomlása. A szovjet egységnek, a Nagy Menetelés giccsének, az uniformizált perspektívának atombombája.

Az orosz totalitarizmus ugyanis a Nyugat gyökeres tagadása, az Újkor hajnalán kelt Nyugaté, amelynek alapja a gondolkodó és kételkedő Én, amelyben a kulturális alkotás ennek az egyetlen hasonlíthatatlan Énnak a tükrözése. Az orosz megszállás átlökte Csehszlovákiát a «kultúra utáni» korba, meztelenül didereg az orosz hadsereg és a mindenható állami televízió előtt.⁵²

A bábállam lakói kiszolgáltatott játékbabák. Konrád György írja, hogy Közép-Európa álmát már létjogosulttá teszi, hogy sok lakójának makacsul „szüksége van erre az öntudatra”⁵³. A Szovjetunió éppen ezt próbálta eltörölni:

A démonikus jelző a marxizmusra alkalmazva nem túlzó. Először is azért, mivel a nevében meggyilkolt és halálra kínzott emberek száma többszörösen meghaladja a nemzetiszocializmus áldozatainak számát. Másodszor azért, mert az állam fokozatos elhalását hirdető doktrína mindenható államot hozott létre, mindenható rendőri apparátussal. Harmadszor pedig ahelyett, hogy véget ért volna az ember ember általi elnyomtatása, és megszűnt volna az elidegenedés, az

⁴⁹ Konrád György, „Van-e még álmom Közép-Európáról?” In Módos Péter, szerk., *Közép-európai olvasókönyv*, 69.

⁵⁰ Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”, 2.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo., 11.

⁵³ Konrád György, „Van-e még álmom Közép-Európáról?”, 74.

embert a teljes elidegenedettség állapotába kényszerítették, ahol mind a szó szerinti, mind átvitt értelemben megszűnt önmagához tartozni.⁵⁴

A marxizmus démoniségének tehát fontos vonása, hogy mint programfilozófiát a békés, boldog társadalom ígérete lengte körül, majd csak terrort és testi-szellemi nyomort hozott. Az Újkor Nyugatát megtagadja – ugyanakkor muszáj észrevennünk, rokonságban áll vele. Csak éppen azt felejtí ki, amit Kundera fentebb kiemel, az Én szuverenitását. A tudományos hübrisz azonban, mely azt gondolja magáról, meg tudja alkotni Az Ideális Államot, és ezért emberéleteket is feláldoz, bár kifacsart, mégis mélyen a felvilágosodás Európájában gyökeredző, fausti elbizakodottság. Ebből az elbizakodottságból fakad az is, hogy a kommunizmus első varázsától csillagokat látó Nyugatnak Közép-Európa magára hagyott helyzete akkor tűnt fel, amikor már „úgy eltűnt, mintha köd nyelte volna el.”⁵⁵

Persze a forradalmakat Nyugaton nagy együttérzéssel fogadják, így aztán különös dicsfény lengi be az emigránsokat is. Igen ám, de ez az együttérzés a latin nyelveken működő *együttsszenvedés*, melynek a szájalom elválaszthatatlan része – Kundera etimologizálása ebben a diszpozícióban is fontos. Tereztát svájci kolléganője anyáskodóan szólja meg, nem kell a meztelen testektől megijedni – aki szovjet országból jött, biztosan puritán. Sabinára úgy néz amerikai barátja, mintha még sosem láthatott volna olyan idilli képet, mint mikor három gyerek a zöld gyepen futni kezd.

Európa tehát lesajnálja leszakadt részét, amely klasszikus kultúráját öntudatosabban hordozza, és amely leszakadásának útja ugyanakkor e kultúra elvesztését jelenti. A regény szereplői kirajzolják ezt a képet. Tomáš, Tereza és Sabina az európai kulturális paradigmában gondolkodnak: tudatukban jelen van az európai művészet és filozófia Szophoklészről Picassóig kinyújtott íve. Franz nem kevésbé művelt társainál. A három cseh szereplőben azonban az én eredetisége és a szuverenitás ápolása, az ön-identifikáció igénye erőteljesebben jelen van. Ők *megalkotják* önmagukat. Poligámra, gyengére, árulóra – de eredetire. Ezzel szemben Franz egész életének inkább passzív elszenvedője: egyetlen komolyabb döntése a Sabina melletti elköteleződése, de ekkor is nevetségesen felsül. Franz az öntudatát elvesztett Európa paródiája.

⁵⁴ Czesław, Miłosz, „A mi Európánk” In Módos Péter, szerk., *Közép-európai olvasókönyv*, 78-79.

⁵⁵ Kiš, Danilo, *Változatok közép-európai témákra*, 109.

Az ellenállás tere

Henri Lefebvre és Edward Soja nyomán megjelent a földrajztudományban a tér trialektikus leírása.⁵⁶ A *térbeliség trialektikája* lényegében három térinterpretáció együttes vizsgálatát jelenti, mely szorosan kötődik a posztmodern társadalomtudomány látásmódjához. Az első, „érezkelt tér [...] az emberi térbeliség fizikai kerete” – illusztrálható egy utca műholdas térképével. Ez a tér teljesen a terület vezetőinek befolyása alá tartozik, hiszen ők húzzák meg a határokat és osztják be a költségvetést. A második, „elgondolt tér az, [...] ami a fejünkben van a minket körülvevő földrajzi környezetről” – például ahogy mi magunk lerajzolnánk az utcát, ahol élünk, a boltok cégéreivel, az aszfalt kátyúival, a padok formájával együtt. A felső befolyás itt is jelen van: például az utcák elnevezése a központi kultúra kifejezése. A harmadik, „megélt tér” az az egységében le nem írható és folyamatosan változó kép, ahogy a szubjektum a teret megéli. Ebben utcánk már pusztá képe „mellett magában foglalja a csak akkor és ott érezhető illatokat, a fényviszonyokat és hangokat, az időjárást, aktuális hangulatunkat stb., azaz a megélt tér az „itt és most”, az adott pillanatban a szubjektum számára megtapasztalható valóság.”⁵⁷ Az ember szabad interpretációja, az én alkotóereje a megélt térben jelenik meg. Ezt szokás az *ellenállás terének* is nevezni. Ez már az, amit a lakosság alkot: graffiti, köztérre csempészett szobor, protestáló matrica formájában. Az államhatalom minél elnyomóbb, az ellenállás tere annál szűkebb. Ahogy a diktatúra egyre hosszabb kezű, egyre inkább elér a személyes és szubjektív terekig. Gondoljunk csak a poloskákra – a szakállas szerkesztő tudja, hogy mindenhol körül veszik, saját maga terének részei lesznek. A térbe való bezártság párhuzamot képez a testbe valóval.

Tomáš és Tereza világban való mozgása leírható a földrajzi térfogalmakkal. A Csehszlovákia *érezkelt terének* uralmát átvevő orosz hatalom lezárja a határokat: pont, miután a házaspár visszatér az emigrációból. Többé nincs kiútjuk. Az állam azonban a második, *elgondolt térben* is egyre inkább elhatalmasodik: mikor meglátogatják régi kedvenc fürdővárosukat, megdöbbenve tapasztalják, hogy minden utcát és épületet orosz mintára neveztek el. A fejükben élő mentális tér szöges ellentéte a város új képének. Mivel *megélt tereiket* átrajzolja a szocializmus, feladatuk az ellenállás terének megtalálása lesz.

Mint Közép-Európa helyzete sem, a szereplők rendszerhez való viszonya se írható le egyértelműen. Vörös István írja a következőket: „A hetvenes években [pedig] béke van

⁵⁶ Berki Márton, „A térbeliség trialektikája”, *Tér és Társadalom* 2 (2015), 3-18.

⁵⁷ Uo., 12.

Csehszlovákiában. De olyan béke, amelynek legtöbb tulajdonsága a háborúra emlékeztet. Hidegháború? Ez politikai, vagyis ma már inkább történelmi fogalom. Lassú háború? Maradjunk ennél a kifejezésnél.”⁵⁸ Minthogy a rendszer lényege a lassú háború szüntelen harcában rejlik, a benne élőknek más-más haditechnikájú és kimenetelű csatákból áll az élete.

A '68-as tüntetések kirobbanásáig a beletörődés jellemzi a szereplőket, illetve a fiókforradalom: Sabina fest a szocialista realizmusnak nem megfelelő képeket, de mindenki elől eldugja őket. A lázadásnak két fontos területe van, de mindkettő magánjellegű: az erotika és a kultúra. A tüntetések eufóriájában aztán kitágulnak a lázadás terei: Tereza a kamerájával harcol, Tomáš pedig még a forradalmat megalapozó ellenséges hangulatban írja meg Oidipusz-cikkét. '68 után előbb beletörődnek Tomáš lefokozásába, de később az emigrációt, a kivonulást választják. Mikor visszajönnek, ismét csak az elfogadás marad. Az ellenállás tere csak úgy jöhet létre, ha vidékre vonulnak ki. Térből és időből próbálnak eltávozni, felismerve Konrád gondolatát: „a világtörténelem igazi alanyai a nagyvárosok”.⁵⁹

Felhívtam már rá a figyelmet, hogy az egyéni és közös boldogságukat egyaránt ebben a kivonulásban találják meg, nem pedig Svájcban. Kundera regényében elsődlegesebb az élet folyamának, az ember erkölcsi kérdéseinek és személyiségével való vívódásainak leírása, mint hogy történelmi alakokat hozzon létre. Ugyanakkor éppen azáltal tud rengeteget mondani a diktatúráról, hogy a benne élő emberekről beszél.

A FILOZÓFIAI SZINT

„Elöl mindig ott volt a tökéletesen realista világ, és mögötte, mint a dekoráció szétszakadt vászna mögött, valami más, rejtélyes és absztrakt volt látható.”

Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*

„Az elmélkedő kérdezés (a kérdező elmélkedés) az alap, melyre valamennyi regényemet felépítem.”⁶⁰ Kundera az emberiség egész eddigi történetében érvényes kérdéseit helyezi a szereplők megélt élményeinek, aktuális tudatának mezejébe. Szexuális vágy

⁵⁸ Vörös István, *A švejski lélek* (Budapest: Holnap, 2002), 13.

⁵⁹ Konrád György, *Van-e még álom Közép-Európáról?*, 66.

⁶⁰ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 47.

versus szerelem az együttalvásban; a valóság versus az álom; a vesztesek eufóriája versus az értetlenek szabadsága. Az ellentétek szerkezete: a kérdések szerkezete. A regényben megszólaló hangok folyton dogmákat tárnak fel és lepleznek le – ahogy a gondolkodástörténet dialektikájában is látjuk.

Kundera két olyan filozófus gondolataival indítja regényét, akik a nyugati bölcseletben két meghatározó állomást jelentenek. Parmenidész az európai filozófiatörténet egyik kezdőpontjának, „Platón előszobájának” tekinthető. Nietzsche pedig, minden értékek átértékelője, a vallásos Európa eltemetője, így ha nem is a filozófia vége, egyfajta új kezdetnek szokás titulálni. Mit akar velük Kundera? Regénye cselekményét az európai tudat, identitás, értékrend perspektívájába helyezi.

A filozófiai vagy a filozofikus kommentárok a történet minden szegletében felbukkannak. A szöveg filozófiai jellege a regény jelentésrétegeiben egyfajta metafizikai horizont jelenlétének tekinthető. Kundera olyan hatást kelt, mint aki filozófiai eszközökkel szándékosan „megoldja” a szereplők cselekedeteit. Így a történetek szintjével párhuzamos egyenest húz a filozófiai gondolati sík számára. Ezáltal pedig valamiféle fizikai – transzcendens paralelizmus jön létre, amelyben a transzcendenst mint univerzális változatlan igazságot, szellemi létezőt értem. Ugyanakkor jelen van a posztmodernitás is, mely tudatában van annak, hogy nem tudja a világot teljességében megragadni. A világról való elmélkedés mégis alaphelyzet.

Súlyos kör vagy súlytalan egyenes

Ha életünk minden másodperce a végtelenségig ismétlődne, úgy oda lennénk szögezve az örökkévalósághoz, mint Jézus Krisztus a keresztfához. A gondolat hátborzongató. Az örök visszatérés világában minden mozdulatra a felelősség elviselhetetlen súlya nehezedik. Ezért nevezte Nietzsche az örök visszatérés gondolatát a legsúlyosabb tehernek (das schwerste Gewicht). Amennyiben a legsúlyosabb teher az örök visszatérés, ennek hátterében az életünk csodálatosan könnyűnek mutatkozhat.

De vajon a nehéz valóban szörnyű, a könnyű pedig valóban csodálatos? A legsúlyosabb teher ránk nehezedik, leroskadunk alatta, földhöz lapít bennünket. Csakhogy minden korok szerelmi költészetében a nő arra vágyik, hogy férfitest súlya nehezedjék rá. A legsúlyosabb teher tehát egyben az élet legnagyobb beteljesülésének a jelképe is. Minél nehezebb a teher, annál közelebb kerül életünk a földhöz, annál valóságosabb és igazabb.

Ezzel szemben a teher teljes hiánya azt okozza, hogy az ember könnyebbé válik a levegőnél, immár csak félig valóságos, s bár mozgulatai szabadak, semmi jelentőségük sincs.

Akkor hát mit válasszunk? A nehezet vagy a könnyűt?⁶¹

A lét elviselhetetlen könnyűsége a jelentéktelenség. A történetek súlyának hiánya, melyet az idő megállíthatatlan előrehaladása teremt. Minden élet, minden tett előbb giccsé, nosztalgiává, megbocsáthatóvá válik, majd legvégül örök feledésbe merül. Végső soron tehát valótlanosság. Persze az örökkévalóság képe sem volna kecsegtetőbb. Az örök visszatérésben nincs megbocsátható: a dolgok örök jelenben, „múlandóságuk enyhítő körülménye nélkül jelennek meg.”⁶² Azt hiszem, egy ilyen világban az emberek kevésbé tudnák szeretni egymást – a feledés védi a kapcsolatainkat. Ugyanakkor az előretartó idő világa is idegenséget szül: a könnyűség, az elmúlás szédülete nem az, ami a másik emberhez közelebb hoz. Ha minden ember menthetetlenül múlandó, minden emberi kapcsolat is az – ez a súlytalanság is *teher*.

Egy pillanatra én is visszautalnék az erotikára és a szerelemre: az itt kifejtettek alapján az örökkévalóság a szerelmi aktusban képzelhető el leginkább. A testek egymás súlya alatt élik át az időtlenséget. Ezáltal a szerelmesek, pontosabban bizonyos szerelmi pillanatok megélői kivételezett helyzetbe kerülnek. Nem fenyegeti őket sem a múlt, sem a jövő: az aktus az örök jelenben való egyesülés. A szexualitás más-más módon, de Tomášnak, Terezának és Sabinának is kitüntetett, már-már ontológiai szerepet tölt be az életében. Számukra az aktusok tevékenysége túllép a létfenntartáson, szenvedélyen, szerelmen, és az ontológia magány feloldását, illetve az emberi testbe (időbe, térbe) zártság ellen irányuló lázadást szolgálja. A szexualitásban a súlytalanságot próbálják leküzdeni. A küzdés terepe nem csak maga az együttlét: a szerelem is. A közösen tapasztalt élet az emberi kapcsolat múlandóságával folytatott harc. Tomáš és Tereza szerelme nehéz kell, hogy legyen, mert a közös örökkévalóságot keresik. Életeik eggyé válásának súlyt adnak, hogy tétje legyen.

Persze amit ketten súlynak élnek meg, a világidő távlatában még ugyanolyan könnyed semmiség.

A csehek történelme és Európa történelme két vázlat, amit az emberiség végzetes tapasztalatlansága rajzolt. A történelem ugyanolyan könnyű, mint az egyén élete,

⁶¹ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 11.

⁶² Uo., 10.

elviselhetetlenül könnyű, mint a pihe, mint a szállongó por, mint az, ami holnap már nincs.⁶³

Tomáš elgondolkodik azon, mi lenne, ha halála után minden ember egy másik bolygón ébredne újra, és ott, minden emlékét felhasználva, új életet kezdhetne.

Ez az örök visszatérés Tomáš-féle változata. (...) Csak ennek az utópiának a távlatában használhatnánk teljes joggal a pesszimizmus és az optimizmus fogalmát: optimista az, aki úgy véli, hogy az ötös számú bolygón az emberiség történelme már nem lesz olyan véres. Pesszimista az, aki nem így gondolja.⁶⁴

A filozófiai játék komoly. Ha az optimista választ fogadjuk el, legalább a hitünk lehetősége megvan abban, hogy egy másik dimenzióban az ember jobb és boldogabb. Ha ezt a sokadik bolygón sem vagyunk képesek elgondolni, pesszimizmusunk semmilyen hitben nem oldódhat fel.

Hogy Kundera tulajdonképpen minden létezőt tökéletlen és jelentéktelen vázlatnak ír le, egyszerre egzisztencialista és posztmodern gesztus. Egzisztencialista, mert a lét megélésének legvalósabb lehetőségeként a halál elfogadását jelöli meg.⁶⁵ És posztmodern, mert így saját történetét is a jelentéktelenség fényével világítja meg – így az csak a valóság egy szelete lehet, semmiképp sem a mindenség foglalata.

A dualizmus kényszerzubbonya

Uniformis vagy individuális emberi testünk? Az egyén rabsága vagy szabadsága? Ha a testem anyám biológiai öröksége, lehetek-e az közben csak én? Ez Tereza krízise. Tomáš szellemi keres a testével: hajtja a vágy, hogy a meztelen nőkön „szikéjével felnyissa a világ fekvő testét”.⁶⁶ Tereza egy test akar vele lenni, hogy férje semmikor se legyen idegen. Az erotika az ellenállás utolsó végvára. Ezt már mind tudjuk. De mégis: miben áll a testiség súlya?

⁶³ Uo., 287.

⁶⁴ Uo., 289.

⁶⁵ Vö. Jaspers, Karl, *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*, ford. ifj. Kőrös László (Budapest: Katalizátor, 2008), 120-124.

⁶⁶ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 259.

Ha a szar szót a könyvekben még a közelmúltban is kipontozták, ezt nem erkölcsi szempontok miatt tették. Ugyan ki állítaná, hogy a szar erkölcstelen! A szar helytelenítése metafizikai jelenség. A székelés pillanatai naponta bizonyítják a Teremtés elfogadhatatlanságát. Vagy – vagy: vagy elfogadható a szar (s akkor a végében ne zárkózzunk be), vagy elfogadhatatlan módon teremtettek meg bennünket. Ebből következik, hogy a lét határozott igenlésének esztétikai eszményképe az olyan világ, mely tagadja a szart, és mindenki úgy tesz benne, mintha a szar nem létezne. Ezt az esztétikai eszményképet giccsnek nevezzük.⁶⁷

A középkori filozófusok számára a képmás-teremtés és az istenfiúság emberi testiségre vonatkozó problémáira nagy kihívás volt választ adni. Valentino úgy vélte, „*Jézus evett-ivott, de nem székelte.*”⁶⁸ Johannes Scotus Eirugena azt képzelte, Ádám nemi szerve a végtagokhoz hasonlóan az agy parancsára mozdult. „Jegyezzük meg jól: a Paradicsomban gyönyör volt, nem izgalom.”⁶⁹

Scotus Eirugena elmékedésében megtalálhatjuk a kulcsot a szar egyféle teológiai igazolásához. Amíg az ember a Paradicsomban élhetett, vagy nem székelte (mint Valentin elképzelésében Jézus), vagy – s ez valószínűbbnek tetszik – nem tartotta a szart undorítósnak. Amint Isten kiűzte az embert a Paradicsomból, megismertette vele az undort. Az ember mindazt rejtegetni kezdte, amiért szégyenkezett, és amikor fellebbentette a leplet, ragyogó fény vakította el. Így nyomban az undor után megismerte a gerjedelmet is. Szar nélkül (a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt) a szexuális szerelem nem volna olyan, amilyennek ismerjük: nem kísérné szívdobogás és érzékeink elvakulása.⁷⁰

A Paradicsomból való kiűzetés szülte a nemi izgalmat és az undort – emberré válásunkkal egyidősek tehát. A Paradicsomban nem volt dualista én-szemlélet, *minden* az emberhez tartozott. A test-lélek szembenállás halandóságunk, szabad akaratunk és tökéletlenségünk bizonyítéka.

Akinek nehezére esik emberi gyengeségét elfogadni, viszályba kerül önnön testével. Kundera abszurd módon illusztrálja az istenfiúságot, és egy anekdotát mesél el Sztálin fiának haláláról. Jakovnak nehéz élete volt: apja a keleti világ istene, aki anyját fejbelőtte.

⁶⁷ Uo., 319.

⁶⁸ Uo., 316.

⁶⁹ Uo., 317.

⁷⁰ Uo., 317-318.

A gyermek „egyként volt Isten fia és bukott angyal”.⁷¹ A háború elején német hadifogságba kerül – a táborban fogolytársai, az angol tisztek többször szóvá teszik, miért nem mossza ki maga után a vécét. Isten fia és eltaszította a szarjáról kell vitatkozzon. „Hát ily szédületesen közel van egymáshoz a legnagyobb és a legalantasabb dráma?”⁷² Jakov Sztálin ezt a terhet már nem bírja el, és nekirohan az árammal töltött drótkerítésnek.

Akit szédületbe tud hozni emberi gyengesége, különös vágyakat ismerhet meg. A székelés és a szexualitás kétszer is egységben jelenik meg a regényben. Sabina a keménykalap-aktusnál arra vágyik, Tomáš ültesse a vécére és nézze végig, ahogy kiüríti a beleit. A kalap már megerőszkolta női testét: megkívánja a teljes megaláztatást. Éppen nincs számára kíváncsiabb, mint hogy „teljes egészében és mindenestül csak test legyen”.⁷³ Terezának is ez a vágya a mérnök vécéjén ülve, hogy „*az utolsó cseppig kiigya a megaláztatás poharát*”.⁷⁴ „Nincs nyomorúságosabb, mint a szennyvízcsatorna kiszélesedő végén ülő, meztelen test.”⁷⁵ Sabina jelenete a gerjedelem és az undor rokonságának életigenlő bódulatáról szól, Terezáé a kettős vágy szédítő rémületéről. De mindketten szoros összefüggésükben tapasztalják meg a gerjedelmet és az undort. Tomáš minden nő testén a végbélnyílást szereti legjobban, „ezt a minden gyűrűk legszebbikét”.⁷⁶ Őt is az emberi tökéletlenség mámorosítja meg.

Karenin próbaköve

Tereza maga fogalmazza meg, hogy Karenin felé érzett szeretete a legszebb, mivel nem vár cserébe semmit. Ráadásul nem kell a verbalitás bonyolult hálóiába csavarodni: ha nincsenek szavak, azok nem is lehetnek meg nem értetté. Elvárások hiányában, félreértések lehetősége nélkül ez az ember–állat viszony a regényben a legnagyobb biztonságot nyújtó kapcsolat.

Ez a gondolat erkölcsi és kommunikációs értelemben is megkérdőjelezi emberi felsőbbrendűségünket. Karenin szerepe komoly filozófiai kérdések illusztrálására

⁷¹ Uo., 314.

⁷² Uo.

⁷³ Uo., 201.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Uo., 266.

hivatott. Kundera Tereza személyes szólamában kortárs, ökoetikai kérdéseket épít be regényébe.

Az igazi emberi jóság csak olyasvalaki iránt nyilvánulhat meg kristálytisztán és szabadon, aki semmiféle erőt nem képvisel. Az emberiség legalapvetőbb, igazi erkölcsi próbaköve (mely oly mélyen rejtekezik, hogy szemünk nem látja), a viszonya azokhoz, akik ki vannak neki szolgáltatva: az állatokhoz. S itt vallott az ember végzetes kudarcot, annyira végzetest, hogy az összes többi ebből fakadt.⁷⁷

Hogy az állat életét elfelejtjük tisztelni, az emberi élet semmibe vételének előzménye. Kundera Terezán keresztül ismét olyan jelenetet idéz fel, amelyet elfelejtünk a történelemben, de „az antropológiai jelentése rendkívül nagy!”⁷⁸ Mielőtt a terror elkezdődött volna Csehszlovákiában, a szovjet befolyású újságok galamb, majd kutyaellenes propagandát terjesztettek. Az emberek elkezdtek irtani az állatokat: az ezen hadgyakorlaton megedzett düh egy év múlva célt ért, és beindult a feljelentések, eltávolítások, koncentrációs perek rendszere.

Az idill európai kultúránkban az a kép, amely a Paradicsomra emlékeztet. A Paradicsom az időbeliség előtti kor: itt a boldogság nem újat, hanem folytonos ismétlődést jelent – ugyanúgy, mint az állat számára.

Ádám olyan volt, mint Karenin.⁷⁹ A Paradicsom sóvárgása az ember abbéli vágya, hogy ne legyen ember.⁸⁰ A nem emberi mivoltnak az idő körkörösségén túl még egy fontos kritériuma van. Karenin [és Ádám] semmit sem tud a test és a lélek kettőségéről, és nem ismeri az undort.⁸¹ Nincs olyan ember, aki idillel ajándékozhatná meg a másikat. Erre csak az állat képes, mert azt nem úzták ki a Paradicsomból. A szeretet, mely a kutyát az emberhez fűzi, idilli szeretet. Nincs benne nézeteltérés, szívettépő jelenet, nincs benne fejlemény. (...) Ha Karenin ember lenne s nem kutya, bizonyára már régen megmondta volna Terezának: – Ide figyelj, unom már, hogy mindennap a pofámban hozzam haza a kiflit. Nem tudsz nekem kitalálni valami újat? – Ez a mondat magában foglalja, mire ítéltetett az ember. Az emberi idő nem körben forog, hanem egyenes vonalban fut előre.

⁷⁷ Uo., 373.

⁷⁸ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 54.

⁷⁹ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 381.

⁸⁰ Uo., 382.

⁸¹ Uo.

Ez az oka, hogy az ember nem lehet boldog, mert a boldogság az ismétlődés utáni vágy.⁸²

Az első két, Nietzsche-ről és Parmenidész-ről szóló fejezetben Kundera már kifejti az ismétlődés hiányának következményeit. Ebből fakad a minden emberi bűnnel való perverz kibékülésünk és az elviselhetetlen könnyűség érzése is.

Nem szabad ugyanakkor megfeledkezni arról az olvasatról sem, mely alapján Karenin Tomáš és Tereza szerelmének is szimbóluma. Tereza minden férjével kapcsolatos kétségbeesésében azt hiszi, csak Kareninre számíthat. Mégis, az állat halála után lelnek igazán boldogságra. A vidék még valamelyest az idill hazája. Tereza a regényben szereplő utolsó álma az, hogy Tomáš-t lelövik és halálában nyúllá változik. A lány boldogan szorítja magához. Az öregségről, gyengeségről, halálról szóló álmot elveszi tényleges haláluk életét. Abban újra paradicsomi lényekké válnak, egymás önzetlen szeretetében. Már nincs szükség Kareninre, mert mégis valami idill közeli módon találtak el egymáshoz.

A szereplők idillje azonban nem hárítja el az emberiségről az etikai felelősséget. A Genézis az állatok irányítását és óvását egyszerre bízta az emberre: a „rode” szó héberül körülbelül „gondoskodva uralkodást”⁸³ jelent. Az elmúlt évszázadok – a felvilágosodás eszméivel kezdődő – tudományos elbizakodottsága az, ami a természet zsarnokává teszi az embert.

Az ember a „természet ura és gazdája”, mondta Descartes. De miután csodákat művelt a tudományok és a technika terén, a „természet ura és gazdája” hirtelen ráébred, hogy semminek sem a gazdája, s hogy nem ura sem a természetnek (a természet fokozatosan elvonul földgolyónkról), sem a történelemnek (a történelem kicsúszik a kezéből), sőt önmagának sem ura (lelkének irracionális erői vezérlik.) De ha Isten itthagyt bennünket, és ha az ember sem ura már a világnak, ki az úr? Bolygónk gazda nélkül kering az űrben. Látja, ez a lét elviselhetetlen könnyűsége.⁸⁴

A bevezetőben már utaltam a babiloni mítosz allúziójára: ez a most kifejtett gondolatokban csúcsosodik ki. Az emberi tudás és hübrisz olyan fokra hágott, hogy elfelejtjük tisztelni azokat, akik paradicsombeli mivoltunkra emlékeztethetnek. Nem csoda, ha nem értjük egymást.

⁸² Uo., 384.

⁸³ Olty Márta, *Állatvédelem a Bibliában*, <http://www.zsido.hu/vallas/allatok.htm>

⁸⁴ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 59.

A NYELVI SZINT

„Szakadatlan egy szenvtelen megfigyelő szűrős tekintetét érzem a hátamon.”

Kertész Imre: *A stockholmi beszéd*

Kundera regényvilága napjaink bábeli zűrzavarát jeleníti meg. A meg nem értettség megjelenik az egyének között, a szövegek terében, az egyes, lefordítható szavak lefordíthatatlan árnyalati különbségeiben. A kimondhatatlanság, kifejezhetetlenség szorongása megannyi szereplő legszívbemarkolóbb pillanataiban van jelen. A bezártság és az arra irányuló lázadás motívuma explicit módon jelenik meg a nyelv dimenziójában is.

A tágan értelmezett nyelv mint határ, mint önmagába zártság, mint a *Bábel-óta-nem-szabadság* és a *szabadság-mégis-utolsó-lehetősége* foglalkoztatja az író. Láthatunk más kifejezési, illetve kommunikációs módszereket a verbalitás alternatívájaként. Ott van a test nyelve, legyen szó szexualitásról vagy egy remegő kéz közrefogásáról. Ott van Karenin nyelvtelen szeretete. Ott van a metaforák nyelve. A képeké, a szövegeké, a zenéé. Ahogy a szerelem metaforát teremt, úgy teremt megértést a művészet közvetett szemantikája.

Zene – hang Bábel előtttről

A regény megfogalmazza, hogy az élet a zenéhez hasonlatos. A szereplők sorsa egy-egy szólam a regény szimfóniájában. Kundera maga is rámutat regényének zenei struktúrájára: „nagyszabású kompozíció több, egymástól elütő tételben”.⁸⁵ A szerkezet mély zeneisége és a zene gyakori tematizálása Proustra emlékeztet. Vele kapcsolatban írja Gilles Deleuze, hogy a zene csodálatossága abban rejlik, hogy lényege nem kötött semmilyen tárgyhöz. A festék csak a vásznon, a regény csak a papíron valósulhat meg. A zenei hangközök azonban elválaszthatóak a fizikumtól – ha feljebb emelem egy oktávval, vagy másik hangnembe rakom át a dallamot, az a lényegén alig változtat. A hangközök matematikai állandósága nem a materialításban létezik. „A zongora csupán egy egészen

⁸⁵ Chvatík, Květoslav, *Milan Kundera regényeinek világa*, 208.

más természetű billentyűzet térbeli képe; a hangok pedig egy tisztán szellemi természetű létező „hangzó jelenségei”.⁸⁶ Hasonló a viszonyrendszer Kundera történeteiben. Az elsődleges mondanivaló az emberről, a világról szól, ez adja a dallam megmásíthatatlan egyediségét, mely a hangközökben leírható. A történelmi díszlet már „csak” az adott billentyűket jelenti a klaviatúrán, melyeken a hangköz megszólal.

„Minden idők minden regénye az én titkát kutatja”⁸⁷ – mondja Kundera. Alakjai olyanok, amilyen létlehetőségeket az író (az adott történeten belül) ábrázolni tud. „A regény nem a valóságot ábrázolja, hanem a létet. A lét pedig nem az, ami megtörtént, a lét az emberi lehetőségek birodalma, mindaz, amivé az ember válhat, amire képes.”⁸⁸ A regény zenei mivolta talán valamelyest fel tudja oldani a létábrázolás igényének, a lét jelentéktelenségének és a nyelv korlátozott kifejezőerejének paradoxonát. A zene antimaterializmusában és nonverbalitásában rejlő implicit jelentés máshogy szólítja meg az embert.

A banalitás poétikája

Kundera filozófia jellegű kérdésfelvetéseivel és bölcséleti beszédmódjával látszólag ellentétes a szűzsé banalitása. A történet egyfelől rendkívül egyszerű, mégsem mindennapi, hiszen provokatív elemekkel van teletűzdelve. A legtriviálisabb konfliktus, hogy egy férfi újra és újra megbántja feleségét azzal, hogy más nőkkel bújik ágyba. Hogy ez a teljesség felfedésének igényével párosul, és így ontológiai perspektívájú problémává tágu a házasságtörés hétköznapi bűne, a regény talán elsőként észrevehető sajátossága.

Kundera történetében mégis szembetűnőek maradnak a melodramai elemek – miközben megannyi más elbeszélői gesztus egyértelműen arra enged következtetni, hogy a szerző szándéka távol áll a lektűrírástól. Erőteljes heterogenitás fedezhető fel tehát a poétikában. A könnyű történetet a szövevényes leírásmód, a súlyosan csengő hang teszi komollyá. Hiába tény, hogy a regény az olvasót magába szívó jellege nyilvánvalóan köszönhető az azonosuló olvasásmód mentén befogadott cselekmény izgalmának is, a szöveg poétikája mégis meghaladja a benne foglalt melodramatikus

⁸⁶ Deleuze, Gilles, *Proust*, ford. John Éva (Budapest: Atlantisz, 2002), 43.

⁸⁷ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 37.

⁸⁸ Uo., 60.

elemeket. Az eredetiség ki tud fejeződni a formában, így a giccses történet nem hoz létre giccsregényt.

Kundera regényírói pályája az 1960-as években indult, körülbelül egyidőben Miloš Forman cseh filmrendező karrierjével. Biztosra vehető, hogy a regényíró ismerte a rendező alkotásait – különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Kundera filmművészetet is hallgatott, illetve a későbbiekben a prágai filmakadémián tanított. De az esetleges közvetlen hatás nélkül is mindenképp szembetűnő a hasonlóság a formani film- és a kunderai regényvilág között. (Formannak itt a korai, a hatvanas években Csehszlovákiában játszódó és ott forgatott filmjeire gondolok, mint a *Fekete Péter*, az *Egy szösz szerelme* és a *Tűz van, babám!*).

Ha a hatvanas évek cseh kulturális színterét vizsgáljuk szembetűnő, hogy Forman filmjeinek humora, helyszínei, kisemberes karakterei elsősorban inkább Hrabal regényeire emlékeztetnek, mint *A lét elviselhetetlen könnyűsége* értelmiségi közegére. A felületi különbségek ellenére azonban mégis felismerhetjük, hogy az alkotók nagyon hasonló világot, nagyon hasonló módon ábrázolnak.

Egyfelől mint tárgy, megjelenik a diktatúra abszurditása: a szocializmus hamis erkölcsössége, a szocreál giccs stílustalansága és a folyton figyelő kisemberek száralmassága. Ez a fajta abszurd a leghétköznapibb szituációkban lelhető fel. A három felsorolt jellegzetesség – természetesen a teljesség igénye nélkül, talán mégis megfelelően bemutatva a mentalitást – éppúgy ott van a *Tűz van, babám!* tombolajelenetében, mint abban, ahogy Tomáš kollégái várják, a férfi visszavonja-e majd cikkétt. A filmbéli tűzoltóból igazi szocreál népünnepe. Az egyik bácsi folyamatosan figyelteti, nehogy eltűnjenek a tombolára szánt ajándékok (melyek közt például egy csülök is szerepel), de az este végére nem marad semmi, sőt, ő maga is lelepleződik, mint tolvaj. Kicsinyesség, gyanakvás, mutyizás, álszentség és mindenfajta elegancia hiánya jellemzi ezt a világot. Csakúgy, mint az említett klinikai közeget Kunderánál.

De nem csak a tárgy, a megjelenítés módja is rokon a két műben. Kundera és Forman a legsablonosabb történeteket úgy tudják ábrázolni, hogy abban nem csak a rendszer, de az ember legmélyebb természetét is megmutatják. Azt az abszurdot, ami a leghétköznapibb mozdulatokban is ott bujkál, csupán megfelelő szem (kamera, toll) kell hozzá, hogy észrevegyük.

Egyszerre érthetőnek tűnik fel tehát Kundera regényében a banális történet és a nagyszabású kompozíció poliszémiája. A filozófiai mondanivalót a nagyon is emberi,

nevetségesen esendő történetek kerete teszi emberközelivé: ezáltal pedig igazán komollyá és igazán átélhetővé.

A történet melodramatikusságát a banalitás esztétikáján túl egy másik szempontból is meg lehet közelíteni. Korábban írtam arról, a regényben milyen jelentős szerepet kap a giccs elemzése. Érdeemes megfigyelni azt is, ahogy a giccs problémája beépül a regény mélyebb szerkezetébe.

A kommunista rezsimet fenntartó narratíva zárt esztétikán alapul, amely nem enged meg kérdéseket, mélységet vagy elhatárolódást. Meglátszik ez a szovjet egység eszményében, a szocialista realizmusban, a sematikus szovjet mozifilmekben. A regény poétikája éppen a giccs eszközeit veti el, így szemben áll a rendszerrel. Alapvetően kérdezni akar, nem állítani. Minden problémát sok szögből, sok rétegben vizsgál, nem áll meg az első megnyugtató válasznál. Ha van egységes alaptónusa, az leginkább a melankólia lehet, amelynek a giccsel való szembenállását már kifejtettem. Sem a halált vagy az öregedést, sem az emberi élet gusztustalan vagy antipatikus oldalait nem szeretné elvetni.

A sokat hangsúlyozott fikcionalitás, illetve a halmozott többletjelentések is a szocialista realizmus esztétikájával állnak szembe. A szerző a számtalan filozófiai és kultúrtörténeti referenciával küzd a jelentésteremtés zártsága ellen, eklektikussága szintén értelmezhető a homogenizáló giccsel szemben felvett harcként. Ez rímel is arra, amit Kundera esszéiben hangsúlyoz Európa nyitott színességének és a szocializmus zárt egyformaságának ellentétében.⁸⁹

A regény kulturális kontextusa a nyugatiság jegyében fogantatott: se nem szovjet, se nem népies vagy nemzeti, így távol áll a szocreáltól. Ráadásul sem a mesterséges egység, sem az erő igénye nincs jelen: és ez is igaz a poétikára! Írásmódja szemben áll a giccs egydimenziós jellegével, mert bár a szólam maga végig azonos hangvételű, a humor, a melankólia, a bölcsélet és a mindennapi beszéd egyaránt részei a nyelvi jegyeknek. A tételek elütnek egymástól, a műegész fő szervezőelve a kérdezés retorikája: ergo nincs jelen a válasz erőszaka. A poétikai sokféleségben tehát ott rejlik a rendszerkritika, mégpedig a giccsel való szembenállásként. Ez a gesztus azt sugallja, hogy a tényleges giccs nem a szűzsé, hanem a forma, a nyelv hozza létre.

És itt visszatérünk a Forman-filmek kapcsán tárgyalt esztétikához. A kunderai történetben jelen lévő banalitás nem valamiféle hiányossággént, hanem épp, mint a nagyszabású szerkezet egy fontos eleme jelenik meg. A diktatúra hétköznapijainak

⁸⁹ Vö. Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”.

kicsinyes miliójét, a szerelmi történet nevetséges teatralitását mindig épp akkor fordítja valami többjelentésű abszurdba Kundera, amikor talán már majdnem késő. Mintha a nyelváltó, emigráns író regényében is mindig határhelyzeteket keresne. A szereplők egyfolytában országhatárokkal küszködnek, nyelvi határokkal szembesülnek, testük határait próbálják egymásban feloldani. Alaphangoltságként a melankólia, a *szomorú boldogság*, azaz egy határhangulat van jelen a műben. És maga a regénypoétika is egy határ-pozícióra épül: néha már-már giccsnek mutatja magát, miközben vállaltan és valóban a másik oldalon áll. Ez is megmutatja, hogy a tudatos mélykompozíció maradhat csak meg érvényes olvasatként, az ál-giccs felületi szférája nem. A banalitás poetikája kinyithatja az utat a legfontosabb filozófiai kérdések felé is.

„Regénnyé tágult belső tér”⁹⁰

Vörös meglátása szerint „Kundera zenei értelemben kezeli a regény egységét”:⁹¹ ő maga a regény komponálója, aki előszeretettel látja el kottáját szerzői utasításokkal. A *lét elviselhetetlen könnyűsége* valahol a filozófiai és a lélektani műfaj között helyezkedik el: nevezhetnénk gondolati regénynek. S minthogy a regényíró gondolatai bizonyulnak az elsődleges esztétikai szervezőerőnek, szerzői szubjektuma bizonyos mértékben összeecsúszik a narrátorával. Sőt, Vörös István szinte egyként kezeli őket:

Kundera nem hoz létre külön (a regény szereplőjévé váló), elbeszélőt sem.⁹² [...] Nem vitatva az elbeszélő magánszemélye és a szépprózai szövegekben működő elbeszélő elválasztásának esztétikailag termékeny voltát, a következőkben megkíséreljük bebizonyítani, hogy Kundera esetében ez az elválaszthatóság nem mindig áll fenn. Kundera uralni és irányítani kívánja műveit, szereplők helyett nagyon gyakran a maga alteregóit lépteti fel, és így tesz tulajdonképpen az elbeszélővel is.⁹³

Az alteregó szó olyanféle viszonyra utal, mint amikor az elbeszélő „meg nem valósult lehetőségeiként”⁹⁴ identifikálja az alakjait. Az elbeszélő alakját véleményem szerint

⁹⁰ Vörös István, *A švejski lélek*, 65.

⁹¹ Uo., 36.

⁹² Uo., 64.

⁹³ Uo., 32.

⁹⁴ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 285.

ugyanilyen én-lehetőségként érdemes értelmezni, mindenképp kizárva a szerzővel való teljes azonosítást. Szembeötlő ugyanakkor, hogy a narrátori hang nem csak a többi Kundera-regény elbeszélő hangjára emlékeztet, hanem esszéi, sőt interjúi beszédsszólamához is hasonlít.

Kétségtelenül megtévesztő, hogy a narrátorról tulajdonképpen semmit sem tudunk, mégis közvetlen hangon szól hozzánk tulajdonképpen személyes, mindennapi tapasztalatairól. Hol gyermekkori élményét, hol a hétköznapi filozófia körébe tartozó észrevételeit, hol alkotói folyamatának pillanatait osztja meg. Ugyanakkor kívül áll a történeten és nincs saját története sem. Az elbeszélő szerepe nagyon különleges: egyfelől klasszikus onnipotens narrátor, aki ismeri a szereplőit, akár jobban, mint azok saját magukat, és minden tettüket értelmezni tudja. Ugyanakkor nem tartózkodik, mindenről megvan a véleménye, sőt, sok mindennel kapcsolatban saját élményeit is leírja. Hangja erős, de mást nem tudunk róla, csupán annyit, hogy a szereplőkkel többé-kevésbé azonos közegben él. Identitása még felfejthető, de konkrét története nincsen, alakja elmosódott. A szerepe ugyanakkor egyértelműen meg van konstruálva, csak éppen a történeten kívül helyezve: ő maga az *alkotó*, az alakok teremtetője. A regény elbeszélője olyan, mintha belső terét tágítaná ki, és ennek a belső térnek fiktív lehetőségeit képeznék a szereplők. Hangja valóban sokszor elnyomja saját szereplőit. A regényben kevés a párbeszéd, és belső monológ sincsen. Saját gondolatain túl legtöbbször a szereplők gondolatait is a narrátor közvetíti felénk.

Így aztán folyamatos elmélkedését halljuk. Nyelve élőbeszédszerű: valóban úgy hat, mintha a világot egy nagy bőrfotelből szemlélve kommentálná nekünk, kíváncsi hallgatónak. A regény külső rétegében meglepően hajaz a klasszikus elbeszélésekre, de mélyebb szerkezetében számtalan posztmodern gesztus rejlik. Kundera felismeri, hogyan küszöbölheti ki az általa annyit kritizált giccset: ha narrátora a klasszikus elbeszélés nyelvén mond „nagyokat”, érzelmileg, emberileg muszáj őt eltávolítani. Ha úgy ismernénk, olyan intim közelségben lennénk vele, mint a szereplőkkel, vagy ha minden a szereplők hangján hangzana el, a regény gondolkodó attitűdje agresszív giccsként hatna. Szerencsére azonban erőszakos válaszok helyett csak megannyi kérdést kapunk. Egybehangzó és ellentétező, közeledő és távolodó, könnyű és nehéz szólamok nagyszabású szonátáját.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Berki Márton. „A térbeliség trialektikája”. *Tér és Társadalom* 2 (2015): 3-18.
- Chvatík, Květoslav. *Milan Kundera regényeinek világa*. Fordította N. Kiss Zsuzsa. Budapest: Európa, 2002.
- Czesław, Miłosz. „A mi Európánk” In Módos Péter, szerk, *Közép-európai olvasókönyv*. Budapest: Osiris, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Proust*. Fordította John Éva. Budapest: Atlantisz, 2002.
- Esterházy Péter, *Termelési regény*, Budapest: Magvető, 1979.
- Földényi F. László. *Melankólia*. Budapest: Akadémiai, 1992.
- Gintli Tibor – Schein Gábor szerk., *Az irodalom rövid története. A realizmustól máig*, Pécs: Jelenkor, 2007.
- Jaspers, Karl. *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*. Fordította ifj. Kőrös László. Budapest: Katalizátor, 2008.
- Kertész Imre. *A stockholmi beszéd*, Budapest: Magvető, 2012.
- Kirkegaard, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította Dani Tivadar. Budapest: Osiris, 2005.
- Kiš, Danilo. „Változatok közép-európai témákra” In Módos Péter, szerk, *Közép-európai olvasókönyv*. Budapest: Osiris, 2005.
- Konrád György. „Van-e még álom Közép-Európáról?” In Módos Péter, szerk, *Közép-európai olvasókönyv*. Budapest: Osiris, 2005.
- Kundera, Milan. „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”. *Irodalmi Újság Sorozata* (1985): 1-12.
- _____. *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Fordította Körtvélyessy Klára. Budapest: Európa, 2014.
- _____. *A regény művészete*. Fordította Réz Pál. Budapest: Európa, 1992.
- _____. *Elárult testamentumok*. Fordította Réz Pál. Budapest: Európa, 1996.
- Lacan, Jacques, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, *Thalassa*, 4 (1993), 2: 5-11.
- Olty Márta. *Állatvédelem a Bibliában* <http://www.zsido.hu/vallas/allatok.htm>
- Phillips, Arthur. „Az esszéista és a regényíró Kundera (A dezilluzionista)”. Fordította M. Nagy Miklós, *Lettre*, 69 (2008), 31-34.
- Sopotnik Zoltán. *Moszkvics*, Budapest: Pesti Kalligram, 2016.
- Vörös István. *A švejski lélek*. Budapest: Holnap, 2002.

DISZTÓPIKUS RENDSZEREK ÉS A FEMINIZMUS

MARGARET ATWOOD *A SZOLGÁLÓLÁNY MESÉJE* ÉS ROBERT MERLE *VÉDETT FÉRFIAK* CÍMŰ KÖNYVEINEK FEMINISTA SZEMPONTBÓL VALÓ ELEMZÉSE

FAZEKAS MIHÁLY ZSOLT

Dolgozatomban Margaret Atwood¹ és Robert Merle² egy-egy disztópikus történetével fogok foglalkozni, ezeket is a feminizmus egyes szempontjainak szemszögéből vizsgálom majd. A két történet első ránézésre nagyon különböző lehet, ám némi odafigyeléssel könnyen fellelhetjük a hasonló elemeket. Atwood egy olyan patriarchális társadalmat fest le jövőképeben, ahol a nők társadalmi szerepe középkori viszonyok közé van visszaszorítva. Főhőse, Offred, akinek nem tudhatjuk biztosan még az igazi nevét sem, és aki egy szolgálólány. A szolgálólányok a könyvbeli új, disztópikus társadalmi modell állami béranyái, akik a társadalmi vezetők mellé vannak kiutalva, egyetlen feladatuk pedig a gyermekszülés, tekintve, hogy az ország többi nője biológiailag erre már alkalmatlan.

¹ Atwood, Margaret, *A szolgálólány meséje*, ford. Mohácsi Enikő (Budapest: Jelenkor, 2018).

² Merle, Robert, *Védett férfiak*, ford. Réz Ádám (Budapest: Európa, 1980).

Merle egy olyan amerikai államkomplexust képzelt el, ahol egy vírus³ miatt minden hatalom a nők kezébe kerül és férfinak lenni lényegében bűn. Főszereplője és narrátora Dr. Ralph Martinelli, egy orvos, aki egy Blueville nevezetű táborban él elzárva a külvilágtól, ezzel is biztosítva, hogy ő ne kaphassa el a vírust. Feladata gyógymódot találni a világszerte férfiakat tizedelő kórra, mindeközben pedig számos megaláztatásnak és elnyomásnak van kitéve, társaival együtt. Mindkét történetben fellelhetünk olyan elemeket, amelyek – még ha kissé kitekert módon is, de - a feminizmus egyes ötleteinek megvalósulását eredményezték, ám mindkét helyen láthatjuk azt is, hogy ezek a rezsimok, különböző okokból kifolyólag, nem működőképesek. A két könyv elemeinek feminista szempontú boncolgatása során igyekszem egy kicsit tágabb értelmezési szintet nyitni a populáris irodalom és a disztópiák olvasásához, feldolgozásához.⁴

A NŐK KULTURÁLIS ÉRTÉKELÉSE

A művek során vizsgált legfőbb feminista szempont a nők másodlagos helye a társadalomban. Sherry B. Ortner ezzel kapcsolatban azt a tézist fejti ki, hogy a nők általánosan olyan dolgot szimbolizálnak a kultúrákban, amit leértékelnek és „egzisztenciálisan alacsonyabb státuszba sorolnak.”⁵ Ezalatt a természetet érti, míg a férfi a kultúrát képviseli, amely nem tiszteli a másikat. Sőt mi több, a kultúra nem csak

³ Encephalitis 16: „A betegség lappangási ideje körülbelül egy hét. Ez alatt az idő alatt csak az anyagcsere, a látás, a beszéd és a mozgás agyi központjában mutatkoznak zavarok. Ezek azonban nem súlyosak. Nem járnak lázzal, és nem gátolják a beteget szokásos tevékenységében. Általában nem is szoktak orvoshoz fordulni. Amikor aztán a betegség kitör, már késő. [...] A beteg elveszti eszméletét és kómába esik. [...] Az eddig ismert agyvelőgyulladások közül egyik sem ilyen villámgyors lefolyású.” Merle, *Védett férfiak*, 11-12.

⁴ Véleményem szerint az irodalom minden szintjével érdemes – akár ilyen elméleti szinten is – foglalkozni, hiszen akár egy magasabb irodalmi regiszterről beszélünk, akár egy alacsonyabbról (még ha a kettő közötti mérce igen csak objektívnek is számít), a művek mögötti szándékot, mondanivalót és a lehetséges felvázolt társadalmakat, különösen disztópiák esetében, úgy gondolom érdemes megvizsgálni és elemezni. A *szolgálólány meséjéből* készült film és sorozatfeldolgozásokkal nem kívánok dolgozatomban foglalkozni, mivel úgy érzem, azok olyan változtatásokkal élnek, melyek sokkal inkább elvesznek a könyv értékéből és mondanivalójából, semmint hozzáadnak.

⁵ Ortner, Sherry B. „Nő és férfi avagy természeti kultúra”, in *Woman, Culture and Society*, szerk. M. Z. Rosaldo, L. Lamphere (Stanford, CA: Stanford University Press, 1974), 67–87.

hogy különbözőnek értékeli magát a természettől, hanem feljebbvalónak is. Simone De Beauvoir is megfogalmazta, hogy a nő sokkal nagyobb mértékben jelent áldozatot az emberi faj számára, ezzel pedig csak a nő-természet analógiát erősíti és a terhességet hozza fel példának: a terhesség során a nő saját energiakészletét áldozza a magzat egészsége érdekében.⁶ Akárcsak a természet, önzetlenül tesz az élet érdekében és a faji reprodukciót szolgálja. A férfiban nincsenek ilyen természetes, veleszületett alkotó funkciók, ő ezzel szemben a kultúrát hozza létre mesterségesen, ami örök és fennmaradó. A női alkotás, vagyis az ember, halandó, tehát a kultúrához képest alacsonyabb rendűvé válik a természet. Ilyen szempontból fontos a vadászat, illetve az öléssel járó munkák, vagyis a férfimunkák jellege is, hiszen az élet elvétele pont szemben áll a nők teremtettségével. De Beauvoir erről így vélekedik: „Nem az élet adása, hanem inkább az élet kockáztatása az, ami az állatok fölé emeli a férfit; ezért az emberiség felsőbbrendűsége nem ahhoz a nemhez köthető, amelyik teremt, hanem ahhoz, amelyik gyilkol.”⁷ Ez tehát a férfiak társadalmi felsőbbrendűségét igazolja, és egyben el is távolítja őket a természettől. A nők helye ezzel szemben otthon van, ezzel kapcsolatban pedig el kell fogadniuk a kultúra erre vonatkozó nézőpontját, illetve saját leértékeltségüket is. Az otthoni környezethez kapcsolás pedig még inkább a természethez köti a nőket. Ebből következik az a kulturális értékelés, mely a férfiaknak tulajdonítja a vallás, a politika, a kulturális gondolkodás és tevékenységek jogát.⁸ A nőnek, mint a természet elementáris erejének szüksége van a férfiakra, hiszen kell valaki, akinek segítségével megtanulhatja uralni önmagát, még akkor is, ha ez lényegében elnyomást jelent.⁹

E tényeket Merle figyelmen kívül hagyja, és története végére a nő-természet, férfi-kultúra kapcsolat megfordul. A férfiak nem kaphatnak olyan munkát, aminek során életet vehetnének el, a katonaságban nők vannak, a politikában nők vannak, a férfiak (mármint a nemzőképes egyedek) egyetlen szerepe tehát csak a reprodukcióra korlátozódik, illetve Martinelliék esetében a tudományos munkára, ám azt is kötelesek nőkkel megosztani. A végén a doktor kizárólag gyermeknemzésre lesz jó, ezáltal pedig közelebb kerül a természethez, de azon kívül, hogy a szexuális aktusban részt vesz, más köze nem lehet az utódhoz, hiszen a nő változatlanul ragaszkodik a gyermekneveléshez,

⁶ de Beauvoir, Simone, *A második nem*. Ford. Görög Livia, Somló Vera. (Budapest: Gondolat, 1971), 60.

⁷ Uo.

⁸ Ortner, „Nő és férfi avagy természeti kultúra”, 67-87.

⁹ Joó Mária, „A feminista elmélet és a (női) test.” In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 54. évf. 2. szám: 64-80, 74.

sőt, az apa fogalma mint olyan, szintén megszűnik, az új megnevezés a „nemző” lesz.¹⁰ Martinelli meg is fogalmazza gondolatban, hogy a „férfinak csak biológiai szerepe maradt: nemző volt, de apa már nem. [...] a társadalom másodlagos tényezőjévé vált.”¹¹ Ebben az esetben Arisztotelész alak és forma viszonyáról való gondolatának fordítottja figyelhető meg, hiszen ő eredetileg a nőt rendeli az anyaghoz, a formához pedig a férfit, ami majd formát ad az anyagnak.¹² Esetünkben a nő a forma, az egyedüli, az önálló, aki csak arra vár, hogy alkotasson, ehhez kell Martinelli, aki a szükséges anyagot szolgáltatja, majd kivonul a folyamatból.

Atwoodnál ez nem változik, a nők változatlanul a természetet képviselik, míg a férfiak a korábbiaknál is élesebben elhatárolódnak tőlük, az irányítás immár kizárólag a férfiak kezében van, míg a Gileádban élő nők¹³ feladata az otthonra korlátozódik.

Turner,¹⁴ miközben azt kutatja, hogy a testtel kapcsolatos növekvő érdeklődés minek köszönhető, arra jut, hogy a nemek közötti változó viszony lehet a felelős. Úgy gondolja, hogy a feministáknak köszönhetően megnőtt az érzékenység a nem-szexualitás-biológia kapcsolat problémája iránt. A nemi egyenlőtlenséget minden társadalomban alapvetőnek és mélyen beágyazottnak gondolja, arról pedig nem tesz említést, hogy lehetne-e olyan társadalom, ahol ezt meg lehetne szüntetni. Sokkal inkább a nemi rétegződés struktúrái érdeklik. Amennyiben kizárólag társadalmi alapjai lennének ezeknek a különbözőségeknek, akkor lenne a legegyszerűbb a feministák dolga, még el is lehetne tüntetni az egész megkülönböztetést, azonban a radikális feministák közül többen ellenzik ezt, mert állítják, hogy az alapvető eltérések miatt nem szabad elengedni ezt a megkülönböztetést. Az eltérések legalapvetőbb magyarázata a különböző test, illetve ezek alapján a világhoz való viszony és a testiség megélése, melyek alapvetően eltérnek a férfiak és a nők között, sőt, sok esetben – mint például a gyermekszületés megélése esetében – ezek nem is összeegyeztethetők. A mai feministákkal kapcsolatban azt említi, hogy

¹⁰ „Az apa szerepét tulajdonképpen csak hallgatólagosan határozták meg. [...] A „férj” és „apa” fogalma azonban minden különösebb rendelkezés nélkül is kiment a használatból, hiszen a hozzájuk fűződő jogok és kötelezettségek is megszűntek.” Merle, *Védett férfiak*, 421.

¹¹ Merle, *Védett férfiak*, 422.

¹² Joó, „A feminista elmélet és a (női) test.”, 76.

¹³ A gyarmatokra küldött nőké természetesen nem, de őket, mint társadalmilag kivetetteket, máshogy kell szemlélni, Gileádban is csak úgy említik őket, hogy „nemnők”.

¹⁴ Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése.”, in *A test, Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, szerk. Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (SAGE Publications of London, Thousand Oaks and New Delhi, 1995), 7-51.

a szexuális felszabadulásról szóló vitákban kevés szó esett a gyermekek gondozásáról. Nem világos, vajon a szexuális felszabadítás gondolata egyáltalán kiterjedt-e a nőkre, vagy hogy vajon a nők szexuális felszabadulása alapvetően különbözött-e a férfiakétól. [...] Ha a szexuális felszabadulás valóban érinti mind az ifjúkört, mind a patriarchátust, akkor a feminizmusnak szembe kell helyezkednie a prostitúcióval, a pornográfiával és a kommercializált szexualitás egyéb formáival, amelyekben a nők rendszerint a férfiúi erőszak és kizsákmányolás célpontjai. [Turner 1991, 32-34]

Merle könyve esetében ez lényegileg nem változik, csak annyiban, hogy a könyv során, illetve a végén már sokkal inkább a férfiak lesznek azok, akiknek egyenjogúságra kellene törekedniük, azonban számukra ez nagyon távoli célnak tűnik. Ők lesznek azok, akik testiségük miatt ki vannak használva, legfőképpen mert kevesen maradtak. A fehérnemű reklámok alanyaivá válnak, a fogyasztói kultúra pedig szinte csak a nők kíváncsiságait szolgálja ki. A reprodukciós folyamat során a férfiak szerepe a minimálisra csökken, csupán eszközök lesznek, így saját apa-szerepüket sem tudják megélni már, hiszen nem vehetnek részt a gyermeknevelés folyamatában. Tehát – kissé radikálisan, de – mondhatjuk, hogy a *Védett férfiak*ban a férfiak lettek a női erőszak és kizsákmányolás célpontjai.

Atwoodnál sokkal inkább az idézett szöveg vége az érdekes, hiszen a gileádi társadalomban megtörtént a pornográfiával és a prostitúcióval való leszámolás, ami a feminista elképzelések között is szerepelt, ám a nők helyzete semmivel sem lett jobb, sőt, a gyermekszülésre alkalmas nők szolgásként süllyedtek. Ennek oka leginkább az volt, hogy nem a feministák érték el vagy valósították meg céljaikat, hanem egy patriarchális felépítésű kormány tette ezt meg erőszakos módszerekkel, nem azért, hogy a férfiak részéről történő kizsákmányolás vagy az erőszak megszűnjön, hanem egy vallási alapokra építő, új ideológiát képező kormány felépítése érdekében.

A FEMINIZMUS VONATKOZÓ KORSZAKAI

Margaret Atwood regénye 1985-ben született, míg Robert Merle 1974-ben írta sajátját. A kettő közötti tizenegy éves „korkülönbség” okot ad arra, hogy megnézzük, a feminista mozgalmak mely szakaszának szellemében vagy hatására születtek a szövegek.

Merle műve a második hullámos feminizmusra reagál, mely kirobbanásának fő okai között az állt, hogy a második világháború után a nőket igyekeztek visszaterelni a

magánszférába, a kertvárosi háziasszonyi szerepbe. A feminista küzdelem ekkor már arról szólt, hogy a nők is kiléphessenek a nyilvános szférába, és a férfiakkal azonos lehetőségekkel foglalhassák el saját helyüket a munkaerőpiacon, illetve központi téma lett a nő saját testéhez való joga is, leginkább a reprodukzív jogokhoz kapcsolódóan.¹⁵ Ebben a korszakban alakult ki a women's studies és a gender studies is, avagy a nőtudomány, és a társadalmi nemek tudománya, kutatása.

A szolgálólány meséje a második és a harmadik hullám között született. A feminizmus harmadik hullámának elindulását a 90-es évek elejére teszik, azonban mint a legtöbb eszmeyírázat, ez sem határolható el ilyen élesen. Atwood több második hullámos témára is reagál, mint például a szülésszabályozásra, mely a nők testükhöz való jogával függ össze, a prostitúcióra és a pornográfia által való tárgyiasításra is. A harmadik hullám kapcsán pedig a populáris kultúrával (női magazinok) és a fogyasztói társadalommal kapcsolatban találhatunk kikacsintásokat.

Ahogy a feminizmusnak, úgy a feminista irodalom- és kultúrakritikának is megvannak az egyes hullámokhoz köthető sajátosságai. Ezeket (többek között) Séllei Nóra foglalta össze átláthatóan a 2007-ben megjelent, *Miért félünk a farkastól?* című tanulmánykötetében.¹⁶ A kezdeti feminista irodalomkritikát a liberális humanizmus címkével illeti, amivel kapcsolatban az a probléma merült fel, hogy ez csak a középosztálybeli, fehér, heteroszexuális nők érdekeiről szólt, az évek múlásával pedig egyre több, ezen jelzőkön kívül eső csoport kezdte hallatni a hangját, így további nézőpontok nyertek teret és egyre többféle szempontrendszer tudott egyidejűleg érvényesülni. Ez a váltás a hetvenes évek végétől kezdődött, ezután és ennek során pedig a számos feminista kritikus másként fogja fel a szöveg és a valóság közötti kapcsolatot. Az eddig a szerzőn lévő hangsúly a szövegre helyeződik immár, a szöveg szemiotikája lesz fontosabb, és a feminista kritika hatására átírt és módosított posztstrukturalista elméletek teljes eszköz- és módszerkészletét használja.¹⁷ Ez a fajta, szövegértelmezés-központú irodalomkritika lesz az, melynek segítségével a két szöveget vizsgálni tudjuk. Természetesen a szerzőközpontú szemlélődés sem megvetendő,

¹⁵ Többek között az azonos feminista problémákra, törekvésekre való reagálás, illetve a két könyv merőben eltérő hangulata indokolta, hogy ez a dolgozat ezzel a két művel foglalkozik, hiszen míg Atwood regénye egy merőben nyomasztó hangulatú könyv, addig a *Védett férfiak* kellőképpen érzeteti Merle szórakoztató, parodisztikus és direkt mód a valóságot tükörszerűen megfordító szándékát.

¹⁶ Séllei Nóra, *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó Debreceni Egyetem, 2007).

¹⁷ Séllei, *Miért félünk a farkastól?*, 74-78.

azonban úgy gondolom, annak a jelen vizsgálódások szempontjából kevésbé van jelentősége, hiszen a két írást nem azok íróinak neve alapján kívánom górcső alá venni, sokkal fontosabb ennél a főszereplők és a szövegbeli világok neve és sajátosságai, illetve a posztfeminista kritika szempontja.

A NYELV SZEKUALITÁSA

A John Austin¹⁸ által megfogalmazott performatív nyelvi aktusok gondolatával szintén érdemes foglalkozni. Eszerint ugyanis ezen nyelvi aktusok során mindig előadjuk, vagy létrehozuk önnön női vagy férfi heteroszexuális voltunkat. Ezek nem csupán nyelvi, hanem testi aktusok is lehetnek, melyek ismétlődhetnek is.¹⁹ Ez mindkét könyvben megfigyelhető, de leginkább a *Védett férfiak*ban, ahol Martinelli férfiként viselkedik, legalábbis olyan módon, ahogy azt korábban megszokta. Mivel elszigetelt helyen él a vírus szélesebb körű elterjedése óta, így nincsen tapasztalata arról, hogyan viselkednek a férfiak az új rezsim által létrehozott nőközpontú társadalomban, ennek ellenére a Blueville-ben élő nők mégis ezt a viselkedésformát várnák el tőle. A történet során még panaszt is nyújtanak be viselkedése miatt, hiszen ő non- és verbális nyelvi és testi aktusok során is kifejezte férfiasságát, rámosolygott kolléganőire, vonzalmát fejezte ki, még akkor is, ha egyébként nem állt szándékában. Mindezt a nők fallokratikusként értelmezték, és ez a könyv számos pontján problémaként vetődik fel.²⁰

A *szolgálólány meséje* ilyen szempontból korlátozza szereplőinek performativitását, hiszen a hierarchiában elfoglalt helyüktől függetlenül komoly szabályok vonatkoznak arra, hogy a szereplők hogyan fejezhetik ki magukat. A köszönéstől kezdve a hagyományos párbeszéddekig mindenre szigorú forgatókönyvet alkalmaznak, és megvannak a társadalom tabutémái is.²¹ Offred kifejezőeszközei a szabályok miatt

¹⁸ Austin, John, *Tetten ért szavak* (Budapest: Akadémia, 1990).

¹⁹ Joó, „A feminista elmélet és a (női) test”, 75.

²⁰ Pár példát idézek: „- Igazán úgy viselkedik, mint egy megátalkodott fallokrata. Minden porcikáját átítatja a hímek makacs fölényérzete. Mindenbe belekeveri a nemiséget.” „Ön január 5-én megfogta Jones kezét, és így irányította, hogy el ne rontsa azt a preparátumot, amivel éppen foglalkozott. [...] Lehet, doktor, hogy tudatos szándéka nem volt. De Jones mégis jól tette, hogy panaszt tett. [...] Van az illetlenségnek egy ravaszabb formája is, amelyet megfigyeltem önnél, doktor. Mihelyt azt hiszi, hogy lehetőség van rá, csábító célzattal latba veti a hangját, a nézését, a mosolyát.” Merle, *Védett férfiak*, 156-159.

²¹ Így például az abortusz, a férfi inkompetencia, a tisztogatások, stb.

szegényesek, ezeknek pedig érthető módon nem mer ellenszegülni, hiszen tart a testi fenytől. A történet elején Janine elvesztette egyik szemét, mégpedig úgy, hogy olyan verbális szabályokat szegett meg, melyekről nem is tudott, hogy léteznek. A nyelv Offred számára nem performativitás, sokkal inkább túlélési stratégia. Felfedezi azt, hogy a nyelv által felforgathatja a szituációkat. Eleve maga az Offred név, mely alapszáron identitáseltörő szereppel bír, ilyen; mégis több mindent bele lehet hallani, így az afraid, vagyis fél, vagy az offered, vagyis felajánlott, felkínált jelentésű angol szavakat is, de ha különválasztjuk, akkor is értelmet kaphat: off-red, ami pedig az általa viselt ruha megtagadását jelentené. Nyelvi szabadsága egyetlen helyen tud érvényesülni kötöttségek vagy félelmek nélkül, amikor a parancsnokkal betűkirakóst játszanak. Ez szintén tiltott dolog lenne, hiszen a nőknek se írniuk se olvasniuk nem szabad Gileádban, Offrednek mégis lehetősége nyílik ezáltal a nyelvbe menekülni, ami az érzéki gyönyörök helyettesítőjévé válik és felnyitja a szemét, olyan szabadságot biztosít neki rövid időre, amilyenben már rég nem lehetett része.²² Tehát amíg Daniel Bell 1976-ban *A kapitalizmus kulturális ellentmondásai* című írásában azt jelentette ki, hogy egy „írásbeliség utáni” vizuális kultúrához érkezünk el, ahol az élet legnagyobb igazoló elvévé az esztétikum vált, és hogy a tömegkultúra miatti demokratizálódás majd csak aláássa az elit értékeket, addig Atwood egy olyan társadalmat írt meg kilenc évvel később, amely nem csak hogy az „írásbeliség utáni” valósághoz nem hasonlít, de még magát a tömegkultúrát is megdönti és porba tiporja az új berendezkedéssel, ezzel is igazolva Bell azon állítását, hogy ha nincs tömegkultúra, akkor nincs az a demokratizálódás, ami aztán a féltett elit értékeknek ártana.²³

A nyelvi performativitást komoly szabályok korlátozzák, azonban a testi kifejezésnek is vannak hátráltatói, a nők ugyanis nem élhetik már meg úgy nőiességüket, ahogyan azt kívánnák, meg van határozva, hogy az egyes csoportok tagjai milyen ruhákban,²⁴ milyen színekben járhatnak, ami az önkifejezés és az ezáltal történő önmeghatározás komoly problémájába ütközik.

²² Bényei Tamás, „Női antiutópia.” In: *Műút*, 81. évf. 2. szám: 81-85., 84.

²³ Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése.” 27.

²⁴ „Az egyszerű ruházat, amit a gileádi nők viselnek, a nyugati vallásos ikonográfiából ered – a Feleségek a tisztaság kékjét viselik, mint Szűz Mária, a Szolgálólányok vörösben járnak, mint amilyen a szüléssel járó vér, de ez Mária Magdolna színe is. És a vöröset könnyebb észrevenni, ha valaki netalán elszökik. Az alacsonyabb rangú férfiak feleségét Gazdasszonynak nevezik, ők csíkosat hordanak. [...] Sok totalitárius rendszer használta az öltözködést, mind a tiltott, mind a kötelező viseletet az emberek azonosítására és uralására.” – vall Atwood a történetben használt ruházatokról a bevezetőben. Atwood, *A szolgálólány meséje*, 13-14.

A Gileádban tapasztalt rendszer azért is érdekes, mert annak ellenére, hogy a feminista értékrendekkel élesen szembenálló ideológia alakult ki, az eredeti feminista törekvések közül több is megvalósult, ám a nők helyzete mégis sokkal rosszabb lett. A pornográfiát betiltották, a nemi erőszaktevőknek pedig a legsúlyosabb büntetés jár. A nénik az intézetekben női kultúra létrehozásáról beszélnek úgy, hogy az előző női kultúrát lényegében lerombolták.

TESTISÉG ÉS A TEST FELETTI URALOM

Akár Atwood, akár Merle könyvéről beszélünk, mindenképpen érdemes megvizsgálni a leírt világokban lévő szépségkultuszt, vagy legalábbis annak maradványait. Naomi Wolf 1990-es könyvében, *A szépség kultuszában*²⁵ igen részletesen foglalkozik a jelenséggel, annak általunk is ismert formáival és igen találóan próbálja előrevetíteni a kultusz jövőjét.

Miért is fontos ez nekünk? Azért, mert a szépség kultusza a társadalmi gondolkodás alapjaiban vetett gyökereket, a női identitás egyik legalapvetőbb része és mivel két ilyen fontos területnek is szerves alkotóeleme, így könnyen bírhat romboló hatással. Ha egy nő önbizalom, vagy önbecsülés híján van, akkor azért könnyen okolhatjuk a társadalmilag, mi több, a személyesen kialakult szépségmítoszt. Minden egyes értékítéletben ott bújhat a szép női test ideája, aminek – nem meglepő módon, de – egyetlen nő sem felelhet meg anélkül, hogy ne vétene erőszakot saját testével szemben, erőszak alatt pedig a kozmetikai és plasztikai beavatkozásokat kell érteni, vagy a diétára, aminek aztán lehet vonzata az anorexia vagy a bulimia is.²⁶

A szolgálólány meséjében a gileádi államkomplexus ennek úgy vet véget, hogy teljes egészében megszünteti a szépségkultuszt. Vagy legalábbis minden elérhető eszközével azon van, hogy ezt megtegye. Gondolhatjuk, hogy ez egy jó cselekedet, hiszen a kultusz megszűnésével a nők nyugodtabb életet élhetnek, eltűnik az állandó megfelelés kényszere, a szépség utáni vágyakozás. A férfiak a nőket külsejétől függetlenül fogják szeretni és egy olyan társadalom jöhet létre, ahol valóban a belső értékek számítanak majd. Azonban nem mindegy, hogy a szépségkultuszt az imént felvázolt társadalom

²⁵ Wolf, Naomi, *A szépség kultusza* (New York: Brockman, 1990). A későbbi hivatkozásokban a könyv magyar fordítását jelölöm meg, mely 1999-ben jelent meg.

²⁶ Wolf, *A szépség kultusza*, 13.

reményében szüntetik meg, vagy azért, hogy a létrehozni kívánt patriarchális társadalmat a nők közbeavatkozása nélkül juttathassák hatalomra. Világos, hogy egyetlen nő érdeke sem érvényesült ezen cselekedetek nyomán. Hiszen Gileádban a nőknek csak a megadott választási lehetőségeken belül van szabad döntési joga, ami majdhogynem egyenlő e jog teljes hiányával. Ha pedig azt nézzük, hogy legalapvetőbb, reprodukív joguk által a testük feletti rendelkezés lehetőségét is elvették tőlük, akkor az is világos, hogy például a szolgálólányokat teljesen megfosztották a testük feletti uralmuktól. Amíg pedig bármely nőt (vagy akár férfit is) büntethetnek csonkítással vagy halállal, addig nem csak a szolgálólányok nem rendelkezhetnek önnön testükkel, hanem a gileádi társadalom egésze e jog nélkül kell, hogy éljen. Ez pedig súlyosabb tény, mint gondolnánk. Naomi Wolf a szüfrasztett Lucy Stone-t idézi, aki 1855-ben a következőt nyilatkozta: „Nagyon keveset jelent nekem a szavazati jog, a tulajdonlás joga s a többi, ha testemhez és annak használatához nincs teljes jogom.”²⁷

Miért gondolhatták akkor a gileádi államalkotók, hogy jó döntés lesz megfosztani a nőket testiségüktől? Vagy tovább gondolva, a reprodukciós joguktól? Egyedül a feleségeknek maradt meg eme joga, de nekik is csupán közvetetten, a szolgálólányokon keresztül. A mártáknak ez tiltott, egyébként is a legtöbben meddők, ahogyan a nénik, vagy azok az asszonyok is, akiket a gyarmatokra küldenek dolgozni. A szolgálólányok, mint az ország egyetlen reménységei jogosultak csak a gyermekszülésre, ők azonban nem saját akaratukból²⁸ teszik ezt és nem saját maguk számára, bármennyire is dicsőítve van a „munkájuk”. Az egyetlen logikus magyarázatot talán az adhatja, mikor Lydia néni az Intézetben azt mondja a lányoknak, hogy ha valakit meglátnak meztelenül, az olyan, mintha beléhatolnának. Korábban a fogyasztói kultúrában a test maga volt az öröm hordozója, a vágykeltő és a vágyakozó maga. A fiatalság, a szépség, az egészség, a jó kondíció volt a vonzó és az emberi test kirakatba állítása is megengedett volt, sőt, a ruhákat már direkt úgy tervezték, hogy sok esetben többet engedjen látni, a természetes emberi alak került középpontba, szemben a 19. századi kultúrával, amikor a ruha még sokkal inkább a test eltakarását szolgálta.²⁹ Ehhez tértek vissza Gileádban, a ruhák takarnak, a női szexualitás, mint olyan már

²⁷ Uo., 24.

²⁸ „Sok választásom nem volt, de az adandó néhány közül ezt választottam” – nyilatkozik Offred Szolgálólánnyá válásáról. Atwood, *A szolgálólány meséje*, 158.

²⁹ Featherstone, Mike, „A test a fogyasztói kultúrában.” In: *A test, Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. szerk. Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner (SAGE Publications of London, Thousand Oaks and New Delhi, 1995), 80.

megszűnt, mondhatjuk a fogyasztói társadalommal együtt eltörölték. Itt már a nő attól függetlenül jelent csupán testet, hogy saját testével nem rendelkezhet. Ezáltal szimbólum is lesz egyben, a termékenység, a méh szimbóluma, mely alapvetően határozza meg mindenki életét. Hiszen még a parancsnokok is a szolgálólányok biológiai működésétől függnének, mely biologikus tényt már a társadalom szimbólumrendszerének alapjába beírtak a vörös ruha révén. Az öltözékek rendje ugyanis a test teljes ellenőrzését is jelenti, nem véletlen, hogy a különböző csoportba tartozó nőknek különböző színű ruhákat kell hordaniuk. Az egész hierarchikus rendszer pedig a társadalmi érintkezést is szabályozza, a nők lényegében csak zárt terekben létezhetnek. Nem meglepő tehát, hogy egy ponton Offred saját testérzetével kapcsolatban is problémákat kezd észlelni. Úgy érzi, hogy teste idejétmúlt, saját meztelensége idegen lesz számára, mindeközben pedig undorodik attól, ami leginkább meghatározza személyiségét és életét.

A szociológia a testtel kapcsolatban azt képviseli, hogy az emberi testiség nagyon sok korlátozással jár együtt, így ide értve a szaporodás, a genetikai örökségek és a fizikai öregedés korlátait is, azonban hangsúlyozza azt is, hogy a test mennyi lehetőséget kínál az ember számára, és így válik lényegében korláttá és lehetőséggé egyszerre.³⁰ Ennél talán jelentősebb az antropológia testelmélete, ami azt mondja, hogy a premodern társadalmaknál a test egy olyan fontos felület, amelyen megmutatkozik a társadalmi státusz, a kor, a nem, a családi és törzsi kötődés, illetve a vallási hovatartozás is. Az ilyen társadalmakban a test sokkal fontosabb volt, mint a későbbiekben, hiszen mindenütt jelenvaló volt, festéssel, tetoválással jelenítettek meg szimbólumokat a testfelületen, sőt, gyakran a bőr bemetszésével tették mindezt. A testet sokszor rituális formában is csonkították, ami számos kultúrában jelentette az eltérő státusok közötti átlépést.³¹ Atwood esetében is alkalmazzák a csonkítást. Ugyan nem azért, hogy a társadalmi csoportot jelölje, hanem fegyelmezési szempontból, illetve prezentációs jelleggel, hiszen a megfélemlítést sokkal könnyebb úgy fenntartani, ha másokon maradandó helyei vannak az „elnyerhető büntetéseknél”.³² Tehát a test szempontjából kijelenthetjük, hogy a gileádi egy premodern társadalomnak számít.

³⁰ Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése.”, 11.

³¹ Uo., 13.

³² „Mi lehet a bűne? Olvasás? Nem, azért csak a fél karját vágják le az embernek, és csak ha harmadszor bizonyítják rá.” Atwood, *A szolgálólány meséje*, 436. Többnyire mindenki tisztában van a büntetésekkel, Offred itt már egészen könnyed stílusban veszi számba a lehetőségeket.

A test, a testiség tehát nem csak hogy elveszik Atwood disztópiájában, hanem azok számára, akiknek még ha csak csonkított rendelkezési jogokkal is, de megmaradt, azoknak is csupán a bebörtönözöttség, a bezártság eszközeként tűnik fel.³³ Lényegileg elidegenednek saját testüktől. „Georges Bataille szerint a modern kultúra tragédiája a szakralitástól való eltávolodásban ragadható meg, abban, ahogyan a profán világ az 'élet semleges képével' asszociálódik, és létrehozza az egyén közösségtől és a test lélektől való elidegenedését.”³⁴ Nostalgia lép fel ebben az esetben, tehát egyfajta vágyakozás, sóvárgás az elmúlt iránt, egyes esetekben pedig beszélhetünk honvágyról is, a szónak abban az értelmében, hogy az ember nem érzi jól magát a bőrében, úgy érzi, nincs otthon a saját testében. A posztmodern testeknél gyakran figyelhető meg az emocionalitás vagy a spontaneitás iránt való vágyakozás.³⁵ Nem csoda, hogy Offred is ezek iránt vágyakozik, ahogyan az sem, hogy honvágya van saját, a Gileád előtt megélt teste iránt, hiszen az új rezsim nem enged neki semmiféle testi szabadságot, mivel – ahogyan Foucault is tartotta – a test a hatalomé. Nem egy végső menedék, hanem a hatalmi szerv működésének egyik terepe.³⁶

A test szempontjából fontos még annak apokaliptikus mivoltát szemlélni, hiszen mindkét könyv disztópikus világa egy vírus elindulására alapoz. Míg Atwoodnál ez leginkább abban merül ki, hogy egyre több nő lesz alkalmatlan a szülésre, addig Merle esetében a vírus halálos, ám csak a férfiakat tizedeli. Mindez akár reflexió is lehet az írók részéről a korszak nagyobb társadalmi problémáira, melyek épp a testet tették a kulturális válság egyik legkritikusabb szereplőjévé. Olyan fenyegetésekre kell itt gondolni, „mint a kémiai hadviselés, a természetes élőhely elpusztítása, a HIV- és AIDS járvány, valamint Észak-Európa előregedő-hanyatló népessége és a nemzeti kormányok nyilvánvaló képtelensége az orvosi technológia és az egészségügyi költségek kézbentartására.”³⁷

³³ Bényei Tamás, „Női antiutópia.”, 83.

³⁴ Csabai Márta – Erős Ferenc, *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei* (Budapest: Józsefvárosi Műhely, 2000), 18-19.

³⁵ Uo., 18-19.

³⁶ Foucault, Michel, *Nyelv a végtelenhez*, Ford. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Suttyák Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 1993), 316.

³⁷ Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése.”, 37.

A SZÉPSÉGMÍTOSZ FELSZÁMOLÁSA ATWOODNÁL

A kérdés azonban az, hogy valóban fel lett-e borítva az egész szépségmítosz? Hiszen ha jobban megnézzük, az ma sem a nőkért van, ma sem a nők érdekeit szolgálja, hanem a férfiak intézményeit és intézményes hatalmát. Az egész mítoszt politika, érzelmi távolságtartás, pénzügyek és szexuális elnyomás övezi, holott pont a meghittség, az élet és a nők ünneplése kellene, hogy legyen a központi témája.³⁸ Ebből a nézőpontból a szépségmítosz tovább él Gileádban, ám ha szélesebb körben vizsgáljuk, akkor ez már nem mondható el. Valamennyi alkotóelemét ugyanis megszüntették, és a későbbiekben ezen alkotóelemek többségét veszem sorra.

A szépségmítosz elválasztja, nem pedig összetartja a nőket, mivel egymás közötti versengésre készíti őket. A női identitás leginkább a külső elismeréstől függ, önértékelésüket is ennek teszik ki, ezért is lehet az, hogy a nők sokszor jobban megnéznék egy másik nőt, mint egy férfit, vagy mondjuk mint egy férfit egy másikat. Gileád megszüntette az egymás közötti hasonlítókat. Amennyiben tovább él, az csakis a különböző csoportok között élhet tovább, ám mivel a kialakult hierarchiális rendszer nem enged mozgásteret ezek között, így tényleges hasonlítóknak vagy versenynek nincs helye a nők között. A szépség, a másiktól irigylt báj ideája átalakult, és ami ebben a társadalomban a valódi irigység alapját képezheti, az a gyermekáldás.³⁹ Hiszen a szolgálólányok ezért élnek, a feleségeknek ez pedig presztízs-kérdés. A feleségek oldaláról is van egyfajta irigység természetesen, hiszen ők nem folytathatnak szexuális viszonyt férjeikkel, csupán a szolgálólányon keresztül, ami esetükben ismét a testiség megfosztását jelenti. A közösülésnek itt hivatalosan csupán egy célja lehet, az is a reprodukció, ami egy teljesen érzelemmentes, rideg aktus a parancsnok és a szolgálólány között. A kultusz ezen területe tehát csupán átalakult, a szépség helyett a termékenység lett a vágyott cél, ez pedig talán még jobban felemészti a történetbeli nőket, hiszen a legtöbbjük számára ez egy teljesen elérhetetlen cél.

A női kultúra és a szépségkultusz közvetítésének egyik nagyon fontos elemei a női magazinok, melyeket Gileádban teljesen betiltottak, a legtöbbet elégették. A nőknek egyrészt erre sincsen szükségük, mivel nem olvashatnak, másrészt pedig – és itt

³⁸ Wolf, *A szépség kultusza*, 26.

³⁹ Offred így nyilatkozik Janine-ről, amikor meglátják a boltban terhesen: „Varázslatos jelenség számunkra, irigységünk, vágyakozásunk és sóvárgásunk tárgya. Ő a zászló egy hegytetőn, az áhított cél, jelképe annak, hogy mi is üdvözülhetünk.” Atwood, *A szolgálólány meséje*, 57.

láthatjuk, hogy az előző szabály roppant tudatosan lett létrehozva – a meglévő nőkultúra leszámolásához mindenképpen el kell tüntetni a magazinokat is. Ezek az újságok mutatták meg, hogyan kell nőnek lenni, álm nyelvük, melyen írták őket, azt ígéri, hogy erőfeszítéseikkel végül célt érhetnek, vállalkozásra buzdítja a nőket, azt ígéri, hogy ők a felelősek testük egészségéért, így például az öregedését, vagy a testméretért, emellett pedig eddig rejtett női titkokba való szabad betekintéssel kecsegtetnek.⁴⁰ Egy olyan női társadalom számára, ami korábban csak azt hallotta, hogy egyedül nem képesek semmire, mindenhez férfiakra van szükségük, nincs nagyobb kincs annál, mint amikor újságok címlapjain olvashatja, hogy bármire képes egyedül is. Egy nő számára az újságjával való kapcsolata teljesen más, mint egy férfi és egy magazin kapcsolat. „Egy női magazin nem egyszerűen csak egy magazin” – írja Wolf – mivel az nem csak egy szegmenst közvetít, hanem magát a nőközpontú kultúra egészét.⁴¹ Emellett a női magazinok komoly politikai jelentőséggel is bírtak, ugyanis azt közvetítették a nők számára, hogy joguk van az önmeghatározáshoz. A hatalom megszerzésének módjairól írnak nekik, írók jelennek meg, sikeres nőkről hoznak le cikkeket. A nők politikai és kulturális tapasztalatai is helyt kapnak, és a magazinok által azokhoz is eljutnak, akik egyébként kiszorulnának belőle.⁴² „A fogyasztói kultúra belső logikája valójában a kulturális képek fogyasztása iránti telhetetlen étvágy fenntartásán nyugszik” – írja Mike Featherstone.⁴³ Nem volt tehát kérdés, hogy az új amerikai társadalomban a női magazinoknak menniük kellett. Gileádban vannak vezető pozíciójú nők, ám még ők is a férfiak uralma alatt állnak, tehát még csak eszükbe sem juthat, hogy bármire képesek lennének nélkülük. A felkelést csak úgy lehet megelőzni, ha a nőknek semmilyen emléke nem marad arról, hogy képesek lennének önakaratukból változásokat elérni, amihez pedig nyilván a magazinok teljes betiltása és eltávolítása volt a járható út, ám a történetben szereplő nők még nem élnek olyan régóta Gileád elnyomása alatt, hogy ne emlékeznének.

A magazinok beszüntetésének kérdése felvet egy további problémát is. Amennyiben a női magazinok a nők tömegkultúrájának egy jelentős részét képviselik, úgy az, ahogy Gileád megveti ezeket az újságokat, a nőkultúra szándékos megvetésének felel meg, ebből pedig egyenesen következik annak szándékos eltüntetése. Ám valóban ez volt a

⁴⁰ „hoz ki a legtöbbet természetes adottságaidból”; „végre megtudhatod, amit a szép nők évek óta titkolnak” Wolf, *A szépség kultusza*, 42.

⁴¹ Uo., 86.

⁴² Uo., 88.

⁴³ Featherstone, Mike, „A test a fogyasztói kultúrában.”, 81.

legegyszerűbb megoldás? A második világháború után, mikor a férfiak visszatértek a frontról, és a kormányok szerették volna a nőket visszatérteni a háztartásokba, akkor a változás elfogadtatására pont ezeket a magazinokat használták.⁴⁴ Ezt megtehették volna a szolgálólányok, sőt, minden gileádi nő esetében is. Ezek az újságok identitást tudnak közvetíteni, szerepmodelleket és követendő példákat felvonultatni, akár még el is tudják hitetni a nőkkel, hogy a mostani rendszer tényleg működőképes, és az ő szempontjukból is jó. Ez nyilván csak egy elméleti felvetés, azonban a szépségkultusz tekintetében mindenképpen szereppel bír. Hiszen Offred a történet egy pontjától kezdve a parancsnoka révén hozzájut régi magazinokhoz. A nő hozzáállását az olvasó értelmezheti nosztalgikusnak is, elvégre egy megszűnt világ fennmaradt nyomáról van szó, azonban ez több annál. Ezek a magazinok képviselnek mindent, amit szolgálólányként, mártaként, sőt, már feleségként sem lehet megtenni, és olyan nőket mutatnak, amilyenek egykoron ők is voltak. A veszteségeikről számolnak be, és arra a keserű jövőképre erősítenek rá, hogy soha nem térhetnek már vissza az egykoron megélt női önmagukhoz.

Az újságok beszüntetése tehát bizonyos szempontból „a feminizmus alá dolgozik”, tekintve, hogy eltüntet mindenféle szerepmodellt és követendő példát, minimálisra radikalizálja a nők elbizonytalanodásának vagy saját maguk miatti rosszérzésüknek esélyeit, magazinok nélkül nem vágnak majd a szépségre. Ezzel szemben azonban a nőkultúra leáldozását is jelenti az intézkedés, hiszen az egyik legfőbb csatornájukat szüntették meg, melyen keresztül valóban megélhették nőiességüket, mindenképpen egy kizáró intézkedésnek, nők elleni cselekedetnek kell tekinteni.

Másik fontos terület a szépség, mivel Gileádban nem fontos az sem, hogy a szolgálólányok hogy néznek ki. Gond nélkül megcsonkítják őket, ha valami szabályelleneset tesznek, ezt pedig akár tekinthetnénk a feminizmus valamilyen kicsavart vívmányának is, elvégre a nőket már nem a kinézetük határozza meg, sőt, öltözködésük szigorúan ezt a célt is szolgálja, ám a mai korhoz képest ez mindenképpen egy visszalépést jelent. Ezzel együtt pedig egy lépést a teljes érzéktelenség és személytelen szexuális aktus felé.

A szépségmítosznak megfelelő kultúra sematizál, mégpedig aszerint, hogy a nőknek intelligenciája vagy szépsége van. Arra nem ad lehetőséget, hogy a kettőt egyszerre birtokolják. Ez a hímnemű kultúra része, melyben a nőket két csoportra tudják bontani,

⁴⁴ Wolf, *A szépség kultusza*, 79.

a szépekre, és a csúnyákra.⁴⁵ Azzal, hogy Atwood regényében betiltják a nők számára az olvasást, és tiltják őket mindenféle intellektuális tevékenységtől – hiszen még idézni sem idézhetnek a Bibliából –, tulajdonképpen a szépségmítoszra erősítenek rá, csupán szép és csúnya nő szétválasztása nélkül. Azt mondják, hogy minden nő egységesen lehet szép, bár a társadalom szempontjából ez nem lényeges, azonban okos egyik sem. Ugyanis megvan mindenkinek a saját társadalmi szerepe, és a gondolkodás, az intellektuális tevékenység, az olvasás egyiknek sem része. Ezért is jár komoly büntetés azért, ha valakit olvasáson kapnak, ami végtére is egy logikus lépés. A rendszernek nincsen nagyobb ellensége, mint a gondolkodni tudó, elnyomott réteg.⁴⁶ A modernitástól való elfordulás is ez egyben, hiszen a modern testek a szavakon és szimbólumokon keresztül fejezi ki önmagukat, nem pedig az egyéb percepciók lehetőségei felé fordulnak. A testet kontroll alá helyezték, és konvencionalizálták.⁴⁷

A női szexualitás témája is a szépségkultuszhoz tartozik. A gileádi patriarchális társadalom ezellen úgy igyekszik tenni, hogy azt teljes egészében elpusztítja. Semmiféle szexuális térnyerést nem hagynak a nőknek, a ruháik takarnak mindent, és a Jezabel-en⁴⁸ kívül egy nő nem közvetíthet szexuális üzenetet, sem szavaival sem megjelenésével. Egy teljesen konzervatív és a vallásra alapozott modellt követnek, ami alapján ismét ahhoz a problémához térünk vissza, hogy a nemi aktust kizárólag reprodukciós céllal engedélyezik. Ez pedig – ahogyan látjuk is, illetve amire a Jezabel működése is példa – sokkal inkább csak feszültségeket szít a társadalomban. Azzal, hogy a nőket szexuális tárggyá tették, sőt, ezen keresztül is csak reprodukció eszközévé, teljes mértékben a férfiak kegyei szerint cselekedtek, hiszen ez nem a férfiak fantáziájához szól, egyik férfi sem kíván egy tárgyiasított nővel szexuális aktust létesíteni. Itt inkább arról van szó, hogy ha a férfiak irányítják a nők szexualitását, akkor nem kell félniük a másik féltől érkező szexuális értékeléstől.⁴⁹ Gileádban pedig nem is merülhet fel az a felvetés, hogy valamelyik parancsnok netán nemzőképtelen lenne, tehát azokról a férfiokról, akiknek joguk van a szexhez, nem lehet szexuálisan megalázót mondani.

⁴⁵ Uo., 74.

⁴⁶ „a legnagyobb hibát azzal követtük el, hogy megtanítottuk olvasni őket (ti. a nőket). Még egyszer nem tennénk.” – hangzik el a könyv végén lévő fiktív konferencián, egy gileádi Parancsnok, B. Frederick Judd szavait idézve. Atwood, *A szolgálólány meséje*, 481.

⁴⁷ Csabai – Erős, *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*, 16-17.

⁴⁸ A Jezabel a történet szerint egy olyan titkos bordélyház, mely a parancsnokok tudtával, kvázi ki nem mondott egyetértésével működik, ők maguk is látogatják a helyet.

⁴⁹ Wolf, *A szépség kultusza*, 173.

Azon kívül tehát, hogy a szolgálólány tulajdonképpen egy tárgy, egy rabszolga a parancsnokok számára, mégis mit jelenthet még? „A női test férfitartó szimbolikus tőkéjét is képviseli.”⁵⁰ Tehát az, hogy a parancsnok háztartásában egy mártá, egy szolgálólány és a felesége él, nagyobb tőkét jelent, az pedig már csak a növeli az értékét, ha szolgálólánya még szép is. Éppen ezért élvezi Fred is a Jezabelben tett látogatásokat, ezért mutogatja Offredet férfitársai előtt.⁵¹ A tőke társadalmi presztízst jelent, megbecsültségét fokozza a nő által.

Wolf úgy gondolja, hogy a szépségmítoszzal kapcsolatos igazi probléma nem abban gyökerezik, hogy a nők sminkelik-e magukat, megmúttatják-e magukat, hanem abban, hogy nincsen választásuk.⁵² Azt állítja, hogy a társadalom és az egyéni kényszer miatt úgyis mindig lesznek olyan nők, akik a szépségmítosznak alávetik magukat, és tény, hogy még egy olyan társadalomban is, ahol a férfiak mindent megtettek a mítosz és a női tömegkultúra megtörésére, vannak női törekvések a mítosz fenntartására, még ha nem is tudatosan.

A SZÉPSÉGMITOSZ TORZ TOVÁBBÉLÉSE MERLÉNÉL

A *Védett férfiak* szépségkultuszának koránt sem áldozott le, csupán átalakult. Azzal, hogy a társadalom vezetését a nők vették át és határozták meg, az őket eddig úgymond rabságban tartó szépségmítoszt legyűrték és áthelyezték a férfiakra. Ez azonban nem teljesült tökéletesen, hiszen Merle egyik férfikaraktere sem kezdett el diétázni, vagy edzőterembe járni csak azért, hogy megfeleljen a nőknek, és a nők sem alakítottak ki egy olyan ideált, amihez a férfiaknak idomulniuk kellett volna. Igaz, nem is tehették volna meg, hiszen kevés valóban termékeny férfi maradt az Államokban, így nem korlátozhatták saját választási lehetőségeiket elvárások felállításával.

Naomi Wolf – nem kis elfogultsággal – azt írja, hogy „szükségessé vált a szépség szerinti hátrányos megkülönböztetés, de nem amiatt, mert a nők nem lennének elég jók,

⁵⁰ Joó, „A feminista elmélet és a (női) test.”, 73.

⁵¹ „A Parancsnok el nem eresztene a karom, miközben diskurál, s mindjobban kihúzza magát, kidülleszti a mellkasát, a hangja megtelik vidámsággal, fiatalos lendülettel. Rájövök, hogy henceg. Felvág velem a többiek előtt.” Atwood, *A szolgálólány meséje*, 380.

⁵² Wolf, *A szépség kultusza*, 302.

hanem mert mint már eddig is, ezután is kétszer jobbak lesznek.”⁵³ Nos, a Sarah Bedford által kreált fiktív, superfeminista (mert azt hiszem joggal hívhatjuk így) társadalomban ezt megdöntik, hiszen itt már nem számít a női szépség, a szépségmítosznak ilyen szempontból annyi, ám a munka arányos elosztása mégsem változik – már ha mindenképpen Naomi Wolf állítása alapján nézzük az arányokat. Márpedig bármennyire is elfogultnak tűnik, hoz valós tényeket állítása igazolására, mégpedig, hogy a 17. században, Angliában egy hercegnő úgy fogalmazott: a nők „úgy dolgoznak, mint az állatok.”⁵⁴ Amennyiben ez ilyen szinten zavarja a nőket, úgy a Merle által kreált társadalomban miért vállalják önként azt, hogy sokkal többet dolgozzanak a férfiaknál? Nem bíznak bennük és az új rendben már szégyen férfinak lenni. Ez világos, azonban még így is teljesen a társadalom perifériájára szorítják a férfiakat és a keményebb munkákat mind elvégzik helyettük. Ez a feminizmus megvalósulásának problémáját veti fel, hiszen ha a női foglalkoztatás középkori állapotokra nyúlik vissza, vajon mennyire sikerült jól véghezvinni a feminista hatalomátvételt. Azzal, hogy az alantasabb munkákat rábízzák az A-kra,⁵⁵ ismételten csak maguknak hagyják a nagyobb felelősséget, a fontosabb munkákat, holott tehermentesíthetnék is önmagukat.

Ami a szépségkultusból a nőknek megmaradt, az a testük, miután a nőiességi misztikumuk, azáltal, hogy ezt a termékeny férfiakra ruházták, semmivé foszlott. Ez az egy, amivel még tudnak hatni a férfiakra, és Martinellire is, hiszen az orvos is minden szembe jövő nőt rendesen megfigyel magának, noha feminim voltuk átalakul, modoruk már sokkal inkább hasonlít a férfiakéra,⁵⁶ mint a korábban ismert nőkére és ha társadalmi nemük szempontjából kéne néznünk őket, akkor hamarabb mondhatnánk őket férfiaknak, mint a vírus után életben maradt hímnemű lakosságot.

Előzőleg már volt róla szó, hogy Gileádban a szolgálólányokat csupán szexuális tárgyként kezelik a férfiak, a kérdés az, hogy ez fordítva is megvalósulhat-e? Wolf úgy vélekedik, hogy a nőket is rá lehetne nevelni a férfiak szexuális tárgyként való kezelésére, azonban akkor olyan szexuális nevelésben kéne részt venniük, mint amilyen a kamasz fiúk átesnek. Tehát egy erőszakmentes környezetben kéne felnőniük, ahol a szexuális képek kizárólag pornográf tartalmakon keresztül jutnának el hozzájuk, és azt kéne

⁵³ Uo., 34.

⁵⁴ Uo., 35.

⁵⁵ Tehát a kasztrált férfiakra, ergo a hozzájuk már egy fokkal hasonlatosabb emberekre.

⁵⁶ Egyes beszámolók szerint a történetbeli nők a Fehér Ház vacsoráin nagyon sokat ittak, a fotelokban terpeszkedtek, ahol „az anyagcserével kapcsolatos trágárságokon csámcsogtak”, bőfögtek, vagy éppen szellentettek az asztal mellett. Merle, *Védett férfiak*, 419.

érezniük, amit a fiatal fiúk éreznek, hogy az ezen tartalmakban látott személyek kizárólag rájuk várnak, hogy elérhetőek (legalábbis vizuálisan), és így felnőttként már igényelhetnék a férfitestre épülő szépségpornográfiát.⁵⁷ Ez elméleti síkon egy hosszú folyamat lenne, Merle azonban Bedford irányításával igen gyorsan bevezeti ezt, és míg a férfiak megvetendő lényeknek számítanak a leszbikus miniszterelnök elnöklete alatt, addig a könyv végére már szinte árucikké válnak, teljesen átveszik a nők helyét a reklámokban, a médiában. A hirdetések sokkal inkább a férfiaknak szólnak, férfi fehérműmodellek lepik el a lapok hasábjait is, maga Martinelli pedig szupermodellhez hasonlatosan kíváncsi lesz a nők körében, ismerősei mind tőle akarnak⁵⁸ gyermeket. A végén még majdnem meg is erőszakolják az utcán, holott korábban egy férfi számára ez szinte elképzelhetetlen jelenség volt. Wolf úgy gondolja, hogy „alaptalan a férfiak attól való félelme, hogy a nők tárgyiasítják őket, ahogyan ők a nőkkel teszik”.⁵⁹ Valóban alaptalan lenne? Ahogy olvashattuk is, egy vírus bőven elegendő volt hozzá, hogy a férfi-nő társadalmi szerepe teljesen felcserélődjön.

A férfiak szexualitását is végül maguk ellen fordítja a könyv. Hiszen ma egy férfinak nem kell kiérdemelnie szexualitását megjelenésével, vágyuk pedig már hamarabb létrejön, mint hogy kapcsolatba kerüljenek a nőkkel.⁶⁰ A *Védett férfiakban* miután a férfiak nagy százaléka vagy belehalt a vírusba, vagy kasztráltatta magát, a valódi, termékeny férfi sokkal nagyobb kincsnek számít a nők számára, igaz, ezt elég különösen mutatják ki. Sokkal nagyobb hangsúlyt is kap a férfiak küllemének leírása a könyvben, mint a nőké. A karcsúság kultúráját Merle teljesen elveti. Martinelli szemszögéből látjuk a világot, és minden nőt részletesen elemez magának, főleg a teltebbeket, hiszen őket különösen kedveli, ám a nőket csak egyszer, míg a férfiakat újra és újra. Többször olvashatjuk, hogy melyikük milyen küllemmel bír, és főszereplőnk erről mit is gondol. A férfiak elhízásáról sokkal rosszabb véleménnyel van, és véleményét nyomatékosabban is olvashatjuk. Blueville vezetője, Hilda Helsingforth úgy marad Martinelli számára vonzó, hogy közben nála sokkal nagyobb, izmosabb, sokkal férfiasabb és félelmetesebb nőről van szó, akinek leírása során Merle főhőse gondolatain keresztül csupa antikvitásra és annak férfi tagjaira utaló kifejezést használ, így lesz a nő egyszerre „herkulesi” testű, profilja „jupiteri”, méretei „hérosziak”, jellemét tekintve „Narcisszosz”, hangja

⁵⁷ Wolf, *A szépség kultusza*, 174.

⁵⁸ Kapnak is, a történet végére négy nő lesz párhuzamosan várandós tőle.

⁵⁹ Wolf, *A szépség kultusza*, 175.

⁶⁰ Uo., 176.

„olümposzi”.⁶¹ Ez a szépségkultúra megfordítását jelzi, a nők közötti verseny alábbhagyott, és a férfiak azok, akik sokkal jobban megnézik a másikat. Elemzik versenytársaikat, úgy, hogy ettől a legkevésbé sem válnak férfiatlanná, a kultúra fogyasztási tárgyává pedig a női test helyett immár a férfi kerül.

Merle történetében a nők át tudtak lépni a szépségmítoszon, még ha úgy is, hogy azt a másik nemre ültették, ezáltal pedig akadályok nélkül érezhették magukat szépnek. Az eddigi elnyomó, beskatulyázó tényezőket dobták sutba, így például a női szexualitás eddigi formáit, vagy a vizuális örömet, és ahogy az öltözködésük is kevésbé lett hangsúlyos, úgy a textíliák és színek általi vizuális örömtől szintén megváltak. Ezáltal pedig az előzőnél jobban virágzik a szex, a vonzódás, a szerelem, minden élénkebb, kiemeltebb lesz a női testeken, a testek által.⁶² Martinelli is minden nőben lát valamit, ami tetszik neki, a legtöbbhöz vonzódik, amit egyébként többször a szemére hánynak⁶³ kedvelt női. Tehát ebben a kicsavart szituációban a nők eltávolítják maguktól a szépségmítoszt, ezáltal pedig korlátok nélkül kíváncsiaknak és szépnek tudják érezni magukat. Amit ehhez tenniük kellett, csupán annyi volt, hogy helyet kellett cserélniük a férfikkal.

ÖSSZEGZÉS

Láthattuk tehát, hogy mindkét könyvben vannak megvalósuló feminista gondolatok és célok, illetve azt is, hogy ezek hogyan épülnek fel. Kijelenthető, hogy egyik társadalom sem kedvező a nőkre és a helyzetükre nézve, alapvetően egyikben sem boldogabbak, mint a változtatás előtt, sőt, Atwood könyvének esetében különösen sanyarú a sorsuk. Nyilvánvaló különbség persze a két világ között, hogy a szolgálólányok egy patriarchális társadalomban élnek, míg Martinelliéknek erre már nem is lenne lehetőségük, hiszen nincs elég férfi a társadalmukban az irányítás megragadására, és az államszervezet átalakítására.

⁶¹ Merle, *Védett férfiak*, 262-269.

⁶² Wolf, *A szépség kultusza*, 301.

⁶³ „Maga olyan, mint egy csődör a méntelepen. Egyformán kíván minden kancát, akivel össze van zárva!” Merle, *Védett férfiak*, 221.

Az egyértelmű, hogy egyik állam bukása esetén sem lehet a feminizmust okolni, hiszen alapjáraton nem feminista mozgalmak hatalomátvételéről beszélünk, mivel mindkét történetben más volt az új berendezkedés indíttatása. Az azonban már különbözik, hogy melyik kormány eszközölt több feminista elképzelést. Nyilvánvalóan Sarah Bedford nőként több motivációval rendelkezett ezek véghezvitelében, ám mondhatjuk a ló túloldalára estek a nőközpontú társadalmukkal, ahol a férfiak már-már megindultak a Karinthy-féle capilláriai⁶⁴ társadalom férfiképe felé. Gileádban is voltak változtatások, amik az egykori feministák elképzeléseihez voltak hasonlíthatók, azonban ezeket nem a nők érdekében hozták, hanem azért, hogy a patriarchális társadalom gond nélkül működhessen, így lényegében volt, hogy jó fegyvereket használtak, csak rossz célra.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Atwood, Margaret. *A szolgálólány meséje*. Fordította: Mohácsi Enikő, Budapest: Jelenkor, 2018.
- Bényei Tamás. „Női antiutópia.” In: *Műút*, 81. évf. 2. szám: 81-85.
- Csabai Márta – Erős Ferenc. *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*. Budapest: Jósöveg műhely kiadó, 2000.
- de Beauvoir, Simone. *A második nem*. Fordította: Görög Livia, Somló Vera. Budapest: Gondolat, 1971.
- Featherstone, Mike. „A test a fogyasztói kultúrában.” In: *A test, Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. szerk. Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner, SAGE Publications of London, Thousand Oaks and New Delhi, 1995. 70-107
- Foucault, Michel. *Nyelv a végtelenhez*. Fordította: Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 1993.
- Joó Mária. „A feminista elmélet és a (női) test.” In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 54. évf. 2. szám: 64-80.
- Karinthy Frigyes. *Capillária*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1921.
- Merle, Robert. *Védett férfiak*. Fordította: Réz Ádám, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.

⁶⁴ Karinthy Frigyes, *Capillária*. (Budapest: Kossuth Kiadó, 1921).

- Ortner, Sherry B. „Nő és férfi avagy természeti kultúra.” In: *Woman, Culture and Society*, szerk. M. Z. Rosaldo – L. Lamphere. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974. 67–87.
- Séllei Nóra. *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó Debreceni Egyetem, 2007.
- Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése.” In: *A test, Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, szerk. Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner, SAGE Publications of London, Thousand Oaks and New Delhi, 1995. 7-51
- Wolf, Naomi: *A szépség kultusza*. Fordította Follárdt Natália. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1999.

AKIK NEKIVÁGTAK A VILÁG SÖTÉT ERDEJÉNEK

A FIKCIONALITÁS ALAKZATAI PATTI SMITH ÖNÉLETRAJZI PRÓZÁJÁBAN, A *KÖLYKÖK*BEN

TASKOVICS VIKTÓRIA

„Sok történetet mesélhetnék még Robertről, kettőnkéről. De ezt a történetet mondtam el. Ezt kérte tőlem, hogy meséljem el, és megtartottam az ígéretemet. Olyan kísértetekkel, boszorkányokkal és démonokkal találkoztunk, melyekre álmunkban sem gondoltunk volna, és olyan tündöklő pompával, melyben csak titkon reménykedtünk. Senki más nem tudná elmesélni e két fiatal közös napjainak és éjszakáinak igaz történetét. Csak Robert és én. A mi történetünket, ahogy ő nevezte. És mivel ő elment, rám maradt a feladat, hogy elmondjam.”

Patti Smith: *Kölykök*

Patti Smith (1946-) amerikai énekes, dalszerző, költő, a National Book Award-dal kitüntetett író. A '60-as évek végén New Jerseyből New Yorkba költözött, ahol elkezdődött zenei és irodalmi pályafutása. Mestereinek Allen Ginsberget és William Burroughs-t tartja, de nagy hatással volt rá Arthur Rimbaud és Frida Kahlo, vagy Bob Dylan, Jim Morrison művészete is. Kihagyhatatlan szófordulata számos róla szóló írásnak „a punk keresztanyjaként” emlegetni Smith-t, mivel az 1975-ben megjelent *Horses* című debütáló albuma meghatározó szerepet játszott a '70-es évek new yorki punk szcénájának történetében a Ramones, a Talking Heads, vagy a Blondie mellett, a *Horses* pedig olyan előadókra gyakorolt jelentős hatást, mint PJ Harvey, Siouxsie and the Banshees, The Slits, The Smiths. Évtizedekkel később, a '90-es évek kezdetén

Washingtonban alakult Riot grrrrl mozgalom¹ meghatározó ikonként tekintett Smith-re. A St. Mark költészeti projekt során kezdett el komolyan foglalkozni a költészettel, előadóként ilyen formában kezdte meg működését, a felolvasások keretein belül ismerkedett meg Lenny Kaye-jel, akivel a későbbiekben zenekart alapítottak. Irodalmi munkásságának legnagyobb részét verseskötetek teszik ki. Önálló kötetei: *Seventh Heaven* (1972), *Early Morning Dream* (1972), *A Useless Death* (1972), *Witt* (1973), *The Night* (1976) (Tom Verlaine közreműködésével), *Ha! Ha! Houdini!* (1977), *Babel* (1978), *Woolgathering* (1992), *Early Work* (1994), *The Coral Sea* (1996), *Patti Smith Complete* (1998), *Strange Messenger* (2003), *Auguries of Innocence* (2005). Költészetére a legnagyobb hatást William Blake, Bob Dylan, Allen Ginsberg, Jim Morrison, Arthur Rimbaud gyakorolták. Néhány verse magyar fordításban többek között Fenyvesi Ottó, Tandori Dezső, Totth Benedek, Turi Tímea fordításában jelent meg. Smith esetében a prózaírás egy napi rutint jelentő cselekvés, hiszen rendszeresen ír naplót, jegyzeteket, melyekből később összeállnak a memoárjai. Eddig megjelent prózai kötetei: *Just Kids* (2010), *M Train* (2015), *Devotion* (2017), *Year of The Monkey* (2019). *Kölykök*² című memoárja magyar nyelven 2010-ben jelent meg Illés Róbert, Totth Benedek és Turi Tímea fordításában a Magvető Kiadónál.

A *Kölykök*ben a második világháború háború utáni Chicagóban és Pennsylvániában töltött gyermekkortól New Jersey-n és New Yorkon átívelő felnövés-, karrier- és szerelmi narratíva bontakozik ki. Az 1970-es évek New Yorkjának excentrikus művészvilágába, illetve a Max's, a CBGB és a Hotel Chelsea zárt tereibe enged bepillantást, melyeknek atmoszférájában a két párhuzamos alkotói pályáiv és sors – Smithé, valamint alkotó- és élettársáé, a világhírű fotográfussá váló Robert Mapplethorpe-é – formálódott. A hetvenes évek végéig a szerző élete összefonódott Robert Mapplethorpe-ével. Smith memoárja egy központi traumatapasztalat köré szerveződik, mely Robert Mapplethorpe 1989-ben bekövetkezett halála. Memoárjának a célja egy archívum megalkotásán túl a Másik történetének saját narratív struktúrába való beillesztése, a közös történet megalkotása és elmesélése az elhunyt hiányában, egyben saját tapasztalatához való hozzáférésre tett kísérletként, gyászfeldolgozásként értékelhető. Dolgozatomban

¹ Elsősorban politikai, valamint szubkulturális mozgalom, amely ötvözi a feminizmus politikáját és a punk attitűdöt, de gyakran emlegetik a feminizmus harmadik hullámaként is; valamint egy olyan indie-rock és punk alapokon létrejött zenei műfajt is jelöl, amelyben a nők számára egyenlő lehetőségek és keretek között nyílik lehetőség kifejezni magukat, ami azt megelőzően a férfiak privilégiuma volt. Leonard, Marion, „Riot grrrrl”, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press, 2014).

² Patti Smith, *Kölykök*, ford. Illés Róbert (Budapest: Magvető, 2012).

végigkövetem, ahogy a *kölyök-motívum* egy idealizált, társadalmi (azaz sokkal inkább társadalmon kívüli) állapotot, szerepet, intertextust jelöl, és egyben önreflexív olvasási modellként is értelmezhető Smith autobiografikus prózájában.

AZ AUTOBIOGRÁFIA ÉS A FIKCIÓ VISZONYA

Az autobiográfia/önéletrajz és a hozzá társítható kifejezések nem tekinthetők kifejezetten régi eredetűnek, az önéletrajz kifejezés az angolszász irodalomban a 18-19. század fordulóján jelent meg (kezdetben *self-biography*, *self-character* alakokban), magyarul is ebben az időszakban született meg az önéletírás kifejezés a német „*Autobiographie*” és „*Lebenslauf*” mintájára.³ Az autobiografikus műfajok közé sorolhatóak a teljes hosszúságú önéletírások, naplók, levélgyűjtemények, szóbeli történetek, szubjektív hangvételi esszék, gyermekkori történetek, vallomások, hibrid formák és kettős portrék, mint Smith jelenleg is tárgyalt regénye.

A kortárs amerikai irodalom egyik legnépszerűbb műfaja az önéletrajz, mely az idők során a legdemokratikusabb műfajjá nőtte ki magát, és nem csak abban az értelemben, hogy manapság már „bárki” írhat önéletrajzot vagy visszaemlékezést, hanem a műfaj lehetséges politikai vonatkozásai miatt is. Az önéletírás népszerűségének egyik legfőbb oka a különböző politikai és társadalmi mozgalmak hatásának köszönhető, ami által hangot adtak olyan csoportoknak, akiket korábban elnyomtak vagy marginalizáltak az uralkodó kultúrában. Lynn Z. Bloom értelmezése szerint minden autobiografikus írás tekinthető az egyén politikai nyilatkozatának, mert a témája a következő elvet testesíti meg, „*Figyelj rám, lásd az utat, amit bejártam, és gondold meg magadat!*”⁴

Továbbá az autobiografikus műfajok különböző kategóriáját minden esetben politikai indíttatásúaknak látja: ezek a művek nemcsak az egyes olvasókat érintik, hanem tágabb értelemben véve a társadalom forradalmasítását is célozzák.⁵ Ez a pozíció viszont azt feltételezi, hogy a szöveg mögött egy egységes szubjektum munkálkodik, kinek szándékai minden esetben rendeltetésszerűen érvényesülnek, és ezáltal az autobiografikus szövegeknek meghatározott olvasata van.

³ Séllei Nóra, *Tükröm, tükröm... Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről* (Debrecen: Orbis Litterarum, 2001), 17.

⁴ Bloom, Lynn Z., „American Autobiography and the Politics of Genre” in uő, *Composition Studies As A Creative Art*” (Utah, Logan: Utah State University Press, 1998), 66.

⁵ Uo. 68.

Az autobiografikus szövegek az 1970-es évektől a posztstrukturalista elméletek, az identitáspolitikai diskurzusok, valamint a kultúrakritikai viták középpontjába kerültek. Az önéletrajzi jellegű írás ezáltal a posztmodern elméletek fő aggodalmaként fellépő, az egységes szubjektummal kapcsolatos kétségeket tükrözheti az egyén múltjáról való tudásával kapcsolatban és a hozzájuk való viszony megfogalmazásának nehézségein keresztül.

Lejeune önéletírással szembeni kritikájában megkérdőjelezi a szerző előzetesen feltételezett objektivitásra való törekvését, őszinteségét, megbízhatóságát, (ön)ismeretének igazságát, valamint a műfajnak a múlt, az emlékezet, a szubjektivitás, vagy a nyelv kategóriáira való redukálását. Értelmezésében az önéletírás egyik definíciója szerint olyan retrospektív jellegű elbeszélés valós személy által, saját életéről, tehát a szerző önmagáról szóló, az olvasónak egy hallgatóságos megegyezés alapján létrejövő beszédét kódolja, mely során a narrátor elbeszélte ént és a szerzőt azonosnak tekintti (ún. önéletrajzírói paktum), pedig megállapítható, hogy az önéletírás bizonyos formai, narratológiai, szövegszerű jegyek alapján nem határolható el élesen a fikciótól.⁶ Az íráson keresztül megszülető szubjektum azonosságát az elbeszélővel a paratextus alapján hozza létre az olvasó, az önéletrajzírói „fiktív” paktum megkötése során. „Tartalmazhat ugyan számtalan képzelgést és álmod, ezek a valóságtól való eltávolodások azonban továbbra is egyetlen szubjektumból erednek, akinek identitását tulajdonnévénél biztosra vett olvashatósága határozza meg.”⁷

Minden írás mögött, különös tekintettel az autobiografikus műfajokra, feltételezünk egy szerzőt, aki a szöveg létrejöttét megelőzően létezik, és létrehozta a szöveget. Barthes amellett érvel, hogy a szerző is csak egy szövegbéli funkcióként „létezik”.

A szerző nem az írást megelőzően jön létre, hanem a szöveggel egy időben megszülető nyelvi konstrukció, ami a saját nyelvi eszközei által teremt meg a szövegbéli önmagát: az íróban, a Szerző utódában, nem szenvedélyek, hangulatok, érzelmek, benyomások élnek, hanem ez a hatalmas szótár, amelyből véget nem ismerő írását meríti: az élet mindig csak utánozza a könyvet, s a könyv maga is pusztán jelek szövedéke, egyre bonyolódó, a végtelenbe vesző utánzás.⁸

⁶ Lejeune, Philippe, „Az önéletírói paktum”, ford. Varga Róbert, in uő, *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott írások*, szerk. Z. Varga Zoltán (Budapest: L' Harmattan, 2003), 17-19.

⁷ Uo. 9.

⁸ Barthes, Roland, „A szerző halála”, ford. Babarczy Eszter, in *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris, 1996), 54.

A szerzőség problémáján keresztül egyben elkülöníthetővé válnak az önéletrajzban megjelenő hangok, így helyből három „ént” feltételezünk: a szerzőt, a narrátort és az elbeszélő ént.⁹ Paul de Man a szerző diszkurzív jellé válását az arcrongálás metaforáján keresztül határozza meg, elvetve a műfaj referencialitását.¹⁰ Az önéletrajz nemigen vethető alá műfaji behatárolásnak; minden egyes esete kivételnek tűnik a szabály alól; maguk a művek mindig áthajlanak szomszédos vagy akár gyökeresen eltérő műfajokba. De Man az önéletírás műfaját nem referenciális szöveggként olvassa, hanem megfordítja a referens és a referencia viszonyát: az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, ezért bármit is tesz az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kíváncsiságai vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg.¹¹ A prosopopoeia az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve olyan érthetővé és emlékeztetővé válik, akár egy arc.¹²

Az önéletrajzi jellegű írás egyik fő problémája a valóság és a fikció ellentétes viszonyának feltételezésében nyilvánul meg. A két létmód differenciálhatósága magától értetődőnek tekinthető, amint Iser a „néma tudásunk”¹³ megnevezés alatt utal rá. A valóság és a fikció kritériumai e koncepció szerint közel sem választhatóak szét élesen. Iser határátlépésként hivatkozik azokra a kritériumokra, amiket az önéletrajzi szöveg olvasása során „a néma tudásunkra” hagyatkozva nem veszünk figyelembe. A valóság és a fikció oppozíciója helyett a szerző a reális, fiktív és az imaginárius fogalmakra és azoknak viszonyrendszerére támaszkodik. A fikció funkciója a jelöletlen valóság láthatóvá tétele annak megismétlése által, amennyiben azonban az ismétlés által nem vezethető le a fikció, akkor az imaginárius jut érvényre a realitással összejátszva.¹⁴ A fikció egy bizonyos célképzet szolgálatának érdekében működik, és felfedi saját természetét; szelekció, kombináció és az önleleplezés (önbejelentés) aktusai által.¹⁵

Smith prózájának fiktív keretét elsősorban az önéletrajzi műfajhoz köthető heterogén műfaji megformáltság adja, amely tipikus jegye a posztmodern prózának. A hibrid műfaji megformáltság egyben egy önreflexív írói eszköz is, mely a szöveg textuális dimenzióba zártságára reflektál. Smith memoárjai az önéletrajzon felül a fikciót mozgó

⁹ Séllei, *Tükröm, tükröm...*, 19.

¹⁰ Uo. 26.

¹¹ de Man, Paul, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. Fogarasi György, *Pompeji* 2-3 (1997): 94.

¹² Uo. 101.

¹³ Iser, Wolfgang: „A fikcionálás aktusai”, ford. Katona Gergely, in: „Az irodalom elméletei” IV., szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997) 51.

¹⁴ Uo. 52.

¹⁵ Uo. 56.

intertextusok által olvashatóak pikareszk regényként, coming of age elbeszélésként, szentimentális prózaként és meseként is, valamint olyan önreflexív metafikcióként, amely a saját fikcióteremtő mechanizmusait tematizálja. A szerző prózái egyik kategóriába sem sorolhatóak be hézagmentesen, mindegyik műfajt bizonyos intertextusok vagy poétikai eszközök által utánozza, felidézi, de bizonyos elemek mentén ki is zökkenti az egy paradigmán alapuló olvasatokat.

A beat generáció filozófiájának hatása tetten érhető abban, ahogy Smith a pikareszk műfaját értelmezi. A pikareszk, vagy utaztató regény jelentése radikálisan átalakult az '50-es évek amerikai irodalmában: az utaztató regények rendszerint fiatal szereplői az erkölcsi fejlődés és a szellemi megújulás ígéretével vágtak neki útjuknak egykor, ami satírába fordul a korszak prózájában, mert az (anti)hősök általában a drogok, a prostitúció világában kötöttek ki. Jack Kerouac *Úton (On The Road)* című regényében az úton levés, mint hipszter attribútum, valamint a beat-filozófia kivonulásra utaló gesztusa, egyben esztétikai stílust és formát is példázott, a spontán próza a művészi eszmény és konvenciók ellenében mutatkozott meg.¹⁶ Smith *Kölykök* című memoárjában az elbeszélő többször is hivatkozik önmagára beatnik lányként, vagy hobóként, azonban az önleleplező művészi megformáltságra való reflexió a fikció egyik mozgatója a prózájában, mely a spontaneitással, automatikus írással ellentétben épp a szövegszerű megformáltságra fekteti a hangsúlyt. A narrátor, amint öntudatosan bejelenti, a szerkesztés által sok olyan műfajt emel szövegébe, mely meghatározó olvasmányélményeire jellemző:

Eolvastam minden tündérmesét, az összes Oz, a nagy varázsló könyvet, életrajzot, Heidit. És szerettem az útikönyveket is – megérintett minden, ami a Himalájával és Tibettel kapcsolatos. A Kisasszonyok is lenyűgözött, mert a hősnő egy író volt. Felbátorított, és elhiszem, hogy egy nap én is az lehetek.¹⁷

A fiktív dimenziót Smith esetében a szintén fiktív történetekre való utalások, párhuzamok adják, másrészt, hogy a fiktív motívumok a mű valóságának szerves alakítói:

¹⁶ Országh László, Virágos Zsolt, *Az amerikai irodalom története* (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1997), 269.

¹⁷ Vö.: „I read every fairy tale, every Wizard of Oz book, biographies, Heidi. And I also liked travel books—anything about the Himalayas and Tibet really moved me. I was very impressed with Little Women because the heroine was a writer. It gave me the courage to think that I could be one, too.” Milzoff, Rebecca, „Influences: Patti Smith”, *New York* (2005. 11. 22.) <https://nymag.com/nymetro/arts/music/pop/15172/> (a szerkesztők fordítása).

„[...]én pedig megáldottam őket a gyerekkatonák bibliájából, Robert Louis Stevenson Gyermekkertjéből.”¹⁸

Smith regényeinek narrációja is egy többszörösen rétegzett rendszer szerint épül fel. A szerző egy évtizedekkel ezelőtti történetet ad közre a narrátoron keresztül, aki a memoár egyik főszereplője is egyben, azonban a regény narrátorának és főszereplőjének különbsége az önreflexív utalások által válik megkülönböztethetővé, melyek egy tapasztaltabb nézőpontból szólalnak meg. A narrátor egyben nem csak a főszereplő hangjáért felelős, hanem a másik történetének elbeszéléséért is, így egyszerre válik egy interszjektív nézőpont közvetítőjévé is.¹⁹

KÖLYKÖK

„Én – az mindig valaki más.”

Arthur Rimbaud: *Levél Georges Izambard-nak*

„Outside of the society, that's where I wanna be.”

Patti Smith: *Rock n Roll Nigger*

Smith *Kölykök* című memoárja termékeny alaphoz bizonyult számos gender és feminista nézőpontú elemzéshez, ugyanis a narratíva egyik központi témája a társadalmi nem kérdéséhez kapcsolódik, annak konstruált természetét mutatja meg, mikor kritizálja és elutasítja a társadalmi nemi szerepelvárásoknak való megfelelést. A memoárban egy gyermekkortól felnőttkorba átívelő történetnek lehetünk olvasói, bár Smith narrátora egyértelműen nem jelöli ki a végpontját és az eredményét a narratívának. Még ha a memoár végén az elbeszélő levon bizonyos konklúziókat is, akkor sem egy hagyományos értelemben vett lineáris történetvezetésre épülő fejlődésregényként találja elbeszélését, a memoár sokkal inkább egy tündérmese elemeivel bővített coming of age elbeszélésként olvasható. Mindkét műfaj szereplői általában gyerekek, fiatalok, akárcsak a memoár címében megjelenő „kölykök”. A *Kölykök* címforma egyrészt ezt az irodalmi

¹⁸ Smith, *Kölykök*, 15.

¹⁹ Watson, Julia, „Patti Smith Kicks In the Walls of Memoir: Relational Lives and „the Right Voice” in Just Kids”, *Auto/Biography Studies Journal* 30 (2015): 131-151.

toposzt idézi fel, másrésről a kölyök-lét a fikció világában allegorizálódik is, egy olyan állapotot és szerepet jelöl, ami az idő múlásával sem változik, állandósul, ezért tekinthető a történetek olvasásának, egyben a memoár írásának is allegóriájaként, amit részletesen a későbbiekben kifejtetek.

Ennek értelmében a kölyök-lét kritikus írás- és életforma, amit a narratíva felmutat a felnőtté válással, mint nővé és férfivá válással, a társadalmi nemi szerepelvárásokkal szemben, azáltal, hogy megmutatja azoknak konstrukciókon alapuló természetét a narrátor nézőpontján keresztül. Judith Butler a *Problémás nem* című kötetében a nemek megnevezését az uralomgyakorlás egy formájaként nevezi meg, egy olyan intézményesített performativitásként, amely létrehozza és kormányozza a társadalmi valóságot.²⁰ Amennyiben az egyén belehelyezkedik a társadalom által kikényszerített elvárásoknak megfelelő „női” és „férfi” kategóriákba, úgy a társadalom által normatívnak bélyegzett látszatok szerint pozicionálja magát, és alternatív, „parodisztikus” ismétlés (idézés) által fenntartja önmaga számára annak az illúzióját, hogy egyetlen stabil társadalmi nemmel rendelkezik, melynek garanciáját „nőies” vagy „férfias” cselekedetei által kell újra és újra bizonyítani.²¹

Butler híres „performatív genderelmélete”, melyben a „társadalmi nem” ismételt és jelentős mértékben „kikényszerített” (a foucault-i „discipline”, fegyelmezés értelmében) színrevitel vagy „performansz”. Ez az ismételt performansz nemcsak a „gender lényegiségének” imaginárius fikcióját hozza létre, de megteremti a különbséget a „test” felszíne/külső volta és a „belső lényeg” között.²²

A *Kölykök* narrátorának gyermekkori énje távolságtartással és ellenségesen szemléli azt a folyamatot, amely során anyja a „nőiség” attribútumait felölti. Azáltal, hogy anyja tevékenységét egy természetellenes női munkaként definiálja (az eredeti nyelvű szövegben is „*female task*”),²³ egy folyamatos reprodukciót igénylő munkaként, szerepjátékként, valamint láthatatlannak mondott feladatként mutatja be azt a performatív aktust, amely végbemegy a szemei láttára. Butler szerint amennyiben a társadalmi nem gyakorlását feladat jellegűnek tekintjük, egy olyan feladatról beszélünk,

²⁰ Horváth Márk, Lovász Ádám, *Kísérteties identitások: Queerség, aszexualitás és non-reprodukció*, http://tntefjournal.hu/vol7/iss2/horvath_lovasz.pdf.

²¹ Butler, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit (Budapest: Balassi, 1999, 2007), 89.

²² J. Hillis Miller, „Performativity as Performance/Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity”, *South Atlantic Quarterly* 2 (2007): 222.

²³ Smith, Patti, *Just Kids* (New York: Bloomsbury, 2010), 10.

amelyet sosem lehet tökéletesen, az elvárásoknak megfelelően végrehajtani, hiszen a normákat megvalósító ideál szerepét sosem lehet eléggé megközelíteni, és valójában nincs is olyan személy, aki ennek a normarendszernek tökéletesen megfelelné.²⁴ Ez az erőszakos, természetellenes, testen végrehajtott művelet a narrátor olvasatában egybeolvad azzal az autoritást mintázó fogalommal, amivel tudatosan szembehelyezkedik, így megalkotja a fiatal lány-önmagam (*“young lady-myself”*) oppozíciót. A fiatal lány megnevezés tranzitív, az anya által megfogalmazott kényszer követelés, a nyelv szimbolikus hatalma által hívatott elindítani a „lányosítás” folyamatát, mely során a szubjektumnak a normarendszer reprodukálása által kell cselekednie, hogy megfeleljen az elérhetetlen ideálnak.²⁵

- Patricia - dorgált meg. - Vegyél föl pólót!
- Túl meleg van - nyafogtam. - Senkin sincs póló.
- Meleg vagy sem, ideje, hogy elkezdj pólót hordani. Nem vagy már kisgyerek. Hamarosan fiatal lány leszel.

Vehemensen tiltakoztam, és kijelentettem, hogy soha nem leszek más, mint önmagam, mert Pán Péter csapatához tartozom, akik sosem nőnek fel. A vitát anyám nyerte, pólót húztam, de úgy éreztem, rútul elárultak. Bánatosan figyeltem anyámat, amint a női munkáit végezte. A figyelmemet teljesen lekötötte a teste. Az egész olyan természetellenesnek tűnt számomra. A parfüm fullasztó illata, a rúzs vörös csíkjai, az ötvenes évek eltűzött sminkelési szokásai undorral töltöttek el. Egy időre elfordultam anyámtól.²⁶

Butler a nő fogalmát egy folyamatos alakulásban, fejlődésben lévő tevékenységként értelmezi, melynek nincs kezdőpontja vagy végpontja, hanem a társadalom által kikényszerített erőszakos gyakorlat által/okán a nő a teste stilizációjára kényszerül, hogy produkálni tudja azokat a jegyeket, attribútumokat és szerepeket, amelyeket aktuálisan maga a társadalom „nőiesnek” tekint.²⁷

A test fogalma így azzal a kartéziánus logikával szemben, ami a testet immanens, belső lényegét visszatükröző egységként képzei el, maga is egy passzív közegként, eszközként definiálható, amin egy kisajátító akarat határozza meg a hozzá külsőleg kapcsolódó kulturális jelentést, így tulajdonképpen a test is egy mesterségesen

²⁴ Butler, Judit, „Kritikus queerség”, ford. Sándor Bea, *Theatron* (2003): 88-89.

²⁵ Uo. 90-91.

²⁶ Smith, *Kölykök*, 20.

²⁷ Butler, *Problémás nem*, 88.

megalkotott konstrukcióként értelmezhető.²⁸ Smith és Mapplethorpe gyermekkori történeteit felidéző narratívában az anya és a báty kulcsfontosságú szerepet játszik a két főszereplő nemi identitásának későbbi formálódása tekintetében: míg Smith esetében az anya képviseli azt a külső, erőszakos és büntető autoritást, ami a társadalom magatartásaként azonosítható, addig Mapplethorpe esetében az anya egy erőszak- és elvárásmentes helyzetet alakít ki fiával, számára a társadalmi elnyomás sokkal inkább a bátyja személyében fog megmutatkozni.

Fürge, ügyes ujjai voltak, szeretett mellűket készíteni az édesanyjának. Nem zavarta, hogy ez „lányos” dolog, és hogy általában a lányok szoktak karácsonyra ékszerkészítő szettet kapni. Bátyja, a megszállott sportember, rendszeresen gúnyolta miatta. Anyja, a láncdohányos Joan áhítattal figyelte, ahogy fia az asztal fölé görnyedve fűzi az újabb nyakláncot számára.²⁹

Mindkettőjük az azonos nemű családtag oldala felől érkező nyomás hatására kerül egy elnyomott pozícióba az elvárt „nőies” vagy „férfias” normatív viselkedésre való kényszerítés által. Az anya az eltúlzott sminkelési szokásai, míg az idősebb fiútestvér a megszállott sportolásból következő fizikai fölény által idézi föl a heteronormatív rendszeren belül elfogadott szerepeket,³⁰ így a társadalmi autoritás akaratát végrehajtók szerepén felül a narrátor szemében a nemi szerepek negatív modelljeiként jelennek meg. Nem véletlen ezért, hogy Smith és Mapplethorpe olyan ideálokat tűznek ki maguk elé, akik kívül esnek a heteronormatív konstrukción. Mapplethorpe esetében Andy Warhol, Smith esetében pedig Arthur Rimbaud és Frida Kahlo képviselik azt a marginalizált attitűdöt, mely a művészi identifikációt elősegíti. A kettőjük viszonyulása az ideálokhoz azonban nem teljesen azonos, hiszen míg Mapplethorpe számára Warhol a kezdetben meg nem mutatott belső identitást képviselő Másik testet öltött ideálja is (a homofób elnyomásból következő meggyászolatlan veszteség allegorizált alakja),³¹ addig Smith igyekszik azt a nézőpontot fenntartani maga számára, amelyben a test semleges, jelöletlen közvetítő, a társadalmi nem kategóriája meghaladható („beyond gender”), még ha ez (ön)ellentmondásos is sok esetben, és a butleri értelemben sem

²⁸ Uo. 51.

²⁹ Smith, *Kölykök*, 27.

³⁰ Butler, *Kritikus queerség*, 89.

³¹ Uo. 92.

lehetséges. „Azzal hengegtem, hogy egy napon egy híres festő szeretője leszek. Lelki szemeimmel Diego Fridájának láttam magamat, aki egyszerre volt múzsa és alkotó.”³²

Smith felfogásában a nemi szerepekről való gondolkodás elsősorban a hagyományos szereposztás kritikájában nyilvánul meg. A művészettörténetben és az ő valóságának szerves részét képező művészeti fikcióban is a XIX. század végéig a nő marginalizált szerepbe került, szerepe redukálódott a múzsára, az alkotásban, mint aktív tevékenységben passzív tárgyként vehetett csak részt. A passzív szerep általában az által rögződik, hogy a nő a férfi tekintet (*male gaze*) számára egy erotizált testben összponosul, vagy egy olyan passzív helyzetbe kényszerül, amelyben nem vesz részt a cselekmény irányításában, a róla írt a történetnek nem lehet alkotója, ezáltal nem is léphet be a nyilvános diskurzusba.

Teljesen a könyvek hatása alá kerültem. Mindet el akartam olvasni, és minden egyes új könyv új vágyakat ébresztett bennem. Talán egy nap útnak indulok Afrikába, hogy felajánljam szolgálataimat Albert Schweitzernek, de az is lehet, hogy a mosómedveprém sapkámmal és a lőporszarummal felfegyverkezve védem majd az embereket, mint David Crockett.³³

Az általa említett Crockett és Schweitzer példái azért is fontosak, mert mindkét szerző saját élettörténetét írta meg. Az autobiográfia műfaja hagyományosan egy művészien megformált vallomásos hangvétellű elbeszélést adott közre valós személyről, aki valamilyen jeles történelmi alak, államférfi, hadvezér, egyházi méltóság, vagy gondolkodó volt, valamint nagy történelmi eseményeket tematizált, ide sorolható Szent Ágoston, illetve Rousseau ismert példája. Az elbeszélői szubjektum kérdése, vagy az elbeszélés igazságtartalma nem volt megkérdőjelezhető.³⁴ Eltekintve néhány arisztokrata, vagy előkelő származású nő közéleti szerepeltetéséről, az önéletírás, tágabb értelemben véve a történetírás férfiközpontú narratívát jelentett és nyilvános szférákban került bemutatásra, míg a női hang magánszférára korlátozódott, a női szerzők saját történeteik elbeszélése során vagy nem fedhették fel kilétüket az „illendőség” határain belülre kényszerítve, mint az „Egy hölgy” álnév alatt publikáló Jane Austen, vagy a névtelenül publikáló Mary Shelley.³⁵ Így amikor a nők átlépték a

³² Smith, *Kölykök*, 23.

³³ Uo. 15.

³⁴ Bloom, „American Autobiography and the Politics of Genre”, 64-65.

³⁵ Séllei Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd - 19. századi angol írónők* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 12-13.

nyilvános diskurzus határait, megkérdőjeleződtek az igazság és a képzelet, a történelem és az irodalom, a valóság és a fantázia, a történetírás és a fikció bináris ellentétei és hierarchikus viszonyai, valamint a történet szerzőjének és elbeszélő szubjektumának azonossága is.³⁶ Smithre a legnagyobb hatást a XIX. századi amerikai író, Louisa May Alcott *Négy Leány* (*Little Women*, 1868 [1923]) című regénye gyakorolta.

Sok nagyszerű könyv ragadta meg a fantáziámat, de ebben az esetben valami rendkívüli történt. Magamra ismertem, mintha egy tükörben láttam volna a nyúlánk, öntörvényű lányt, aki mezítlábasan versenyzik, fára mászás közben kiharítja a szoknyáját, csibésznyelven beszél [...] Louisa May Alcott [...] egy újfajta hősnőt vetett papírra. Egy tagadhatatlanul modern amerikai lányt. Egy lányt, aki írt. Mint számtalan lány előtttem, példaképet láttam egy olyan emberben, aki különbözött mindenkitől, forradalmi lelkülettel és felelősségérzettel rendelkezett. Az írás felé való elkötelezettsége felnyitotta a szememet, mit jelent írónak lenni, és megkísértem megszólalni a saját hangomon.³⁷

Alcotthoz hasonlóan Smith is regényének írása során saját gyerekkori élményeiből merített, és Alcott hősnőjéhez hasonlóan nem akar felnőni, mivel ez a folyamat a társadalmi elvárásoknak való megfeleléstől mentes, idealizált állapot végét jelentené. Gyermekként megvan az a szabadsága, hogy bármilyen karaktert magára öltson a közös játékok során, és „csak” játsszon tét nélkül, a teste pedig még transzparens tud maradni egy ideig az egyértelmű maszkulin-feminin jegyek általi olvashatósággal szemben. A fizikai valósággal, a női testbe zártsággal való elkerülhetetlen szembesülés akkor következik be Smith számára, amikor tizenkilenc évesen teherbe esik. A hatvanas években házasság keretein kívüli terhességgel járó súlyos megbélyegzést tapasztalja, ám nincs más lehetősége, mint megszülni a gyermekét, akit örökbe ad egy pótcsalád számára. A törvényen kívüliség tapasztalatát rögzítő esemény hatására bizonyosodik meg afelől, hogy nincs és nem is lehet helye a konformizmus normái által szabott közösségben. Ez a sorsfordító esemény indítja útjára New Yorkba, ahol megismerkedik Robert Mapplethorpe-pal.

Az 1970-es évek ikonikus helyeként tartották számon a Max's-t és a CBGB-t, ahol a new yorki művészközeg csoportosult, nem messze Warhol Factoryjétől. A klubok a korai

³⁶ Uo. 13.

³⁷ Smith, Patti, „A Responsible Freedom: Patti Smith On Little Women”, *the Paris Review* (2018. 09. 24.) <https://www.theparisreview.org/blog/2018/09/24/a-responsible-freedom-patti-smith-on-little-women/>

new yorki punkszcéna képviselőinek állandó találkozóhelyéül szolgáltak, rendszeres fellépőnek számított a The Velvet Underground, Iggy Pop, Television, Talking Heads, New York Dolls, MC5, stb.. A punk mozgalmon és attitűdön keresztül nemcsak a zene és a zenész fogalmai demokratizálódtak, hiszen bárki zenész lehetett, aki hangszert ragadott, hanem a romantikus heteronormatív identitás is teljes elutasításra került; minél inkább queer külsővel rendelkezett valaki, annál inkább érdekesebb és elfogadottabb lett a közösség számára.³⁸ Érdekes, hogy amennyiben a közösségi normakövetés pont a queer külső által valósul meg, annyiban akár tekinthető idézetszerű performansznak is. A dressing up amellett, hogy játékos performansz, megnehezíti a test egyértelmű olvashatóságát is, egy olyan felhívásnak minősül, ami a nézőt arra készteti, hogy jelentéseket alkosson.³⁹

Senki sem tudta a Max's-ben elsőre, hogy mit gondoljon. Egy pár, vagy testvérek, esetleg legjobb barátok? Heterók, bi-k vagy melegek? Zenészek, írók, groupiek? Szerencsére senkit sem foglalkoztatott igazán: A Max's egy olyan közösségnek adott teret, ahol a homály presztizst jelentett.⁴⁰

[...] Magunkra öltöttük kedvenc ruháinkat, én a szandálomat és a szakadt sálamat, Robert imádott gyöngysorait és báránybőr mellényét. Éppen a tér közepén álló szökőkút felé tartottunk, amikor egy idősebb házaspár megtorpant, és leplezetlenül végigmért bennünket. [...] - Fényképezd le őket - szólt oda a nő az értetlenül álló férjének.

-Szerintem művészek.

-Ugyan már - vont vállat a férfi. - Csak kölykök.⁴¹

Ez nem jelenti azt, hogy a társadalmi nem bemutatásának gyakorlata egy szabad választás eredménye lenne, mert kötött cselekvésről van szó Lloyd szerint, aki a performativitás és a performansz különbségében látja ennek okát.⁴² Mivel Butler genderelmélete Austin beszédaktus-elméletéhez kapcsolódik, a performativitás és a performansz különbségét az általános körülmények közötti beszédaktus, és a

³⁸ Niemien, Maija, „„Three-Chord Rock Merged with the Power of the Word”: Patti Smith, An Artist Beyond Genders”, *Muskin Suunta* 2 (2018) <http://musiikinsuunta.fi/2018/02/patti-smith-an-artist-beyond-gender/>

³⁹ Lloyd, Moya, *Beyond Identity Politics; Feminism, Power & Politics* (London: Sage, 2005), 136.

⁴⁰ Niemien, „Three-Chord Rock”.

⁴¹ Smith, *Kölykök*, 63.

⁴² Lloyd, *Beyond Identity Politics*, 138.

beszédaktus poétikus és teátrális körülményekhez köthető megformálásában látja a szerző, aki szerint ezek a szempontok a társadalmi nem performativitása esetében is fennállnak, azonban csak az idézetszerű cselekvés szempontja alapján nem lehet elkülöníteni őket. Austin és Butler nézetei az autonóm szubjektum kérdése felől válnak megkülönböztethetővé: míg Austin a szubjektumot a cselekedetei és a beszéde irányítójának véli, addig Butler felfogásában nem a szubjektumok irányítják a cselekedeteiket, ahogyan a társadalmi nem performativitása sem a szubjektum akaratának megnyilvánulása, hanem a diszkurzív konvenciók ismétlésének hatása; egy olyan kulturális kötelezettség, ami alól nem lehet kibújni, mivel a szubjektum nem tud kötött módon cselekedni, és megfelelni a kitűzött ideálnak.⁴³

Míg napközben dolgoztam, Robert és Jim el-elsétáltak a Times Square-re. Mindketten vonzódtak a Negyvenkettedik utca alvilágához, és barangolásaik közepette kiderült, hogy a strichelés is közös hobbijuk. Jim a heroinra valót kereste meg vele, Robert a lakbért. Robert még ekkor sem volt biztos önmagában. Zavarta, hogy a szexuális beállítottsága alapján ítélik meg, és azt sem tudta eldönteni, hogy a pénzért árulja-e a testét, vagy élvezetből. Jimmel meg tudta beszélni ezeket a dilemmáit, mert Jimben nem voltak előítéletek. Mindketten pénzt fogadtak el férfiaktól, Jim azonban nem csinált belőle problémát. Puszta üzletként tekintett rá.

- Honnan tudod, hogy nem vagy buzi? – kérdezte tőle Robert. Jim magabiztosan válaszolt.

- Onnan, hogy mindig pénzt kérek érte.⁴⁴

A narratíva is az önazonos szubjektum kérdését helyezi középpontba: Mapplethorpe dilemmája lényegében arra az önreflexív nézőpontra reflektál, hogy *ha úgy cselekszem, mint egy homoszexuális, és egy prostituált, akkor valóban homoszexuális és prostituált vagyok-e, vagy csak eljátszom?* Míg Jim ebben csak egy ismétlést (tehát performanszt) lát, amelynek a szubjektum irányítója, addig a narrátor olvasatában ez kevésbé tűnik performansznak. A Mapplethorpe által megfogalmazott kérdés mintha azt az előzetes elvárást tükrözné, hogy a homoszexuális identitással való azonosulás is egy beszédaktuson nyugodna, ezért tartózkodik a beismerésétől. Smith esetében a queer identitás mutatkozik így parodisztikusnak, (hiszen egy konvenciót ismétel sikertelenül), Mapplethorpe esetében pedig a heteroszexuális, ugyancsak sikertelen performatívum a

⁴³ Uo. 137-138.

⁴⁴ Smith, *Kölykök*, 207.

társadalmi konvencióktól mentes, illetve azok előtt olvashatatlan, játszó gyermeki szerepének felöltése.

Smith memoárjában az összetett műfaji intertextusok eredményeként a XIX. századi szentimentális regény, a mesés elemekkel ellátott kalandos élettörténetek az önéletrajzi szál, valamint az (ön)reflexív narráció következtében le is építik a történet meseként való olvashatóságát, valamint kihangsúlyozzák a fikció narratív elemeinek textuális jellegét. Az önreflexív narrátori hang által pedig megmutatkoznak az örök gyermekség illúziójának felszínén keletkezett repedések.

AZ ÁLOM MINT METAFIKCIÓ

„Az élet álom. Az ébredés gyilkos.”

Virginia Woolf: *Orlando*

Aludtam, amikor meghalt. Este betelefonáltam a kórházba, hogy még egyszer jó éjszakát kívánjak neki, de már nem tudtam elérni a morfium rétegei alatt. Kezemben a kagylóval hallgattam a szaggatott légzését, és tudtam, hogy soha többé nem fogunk beszélni egymással. [...] Korán ébredtem, és ahogy elindultam lefelé a lépcsőn, már tudtam, hogy meghalt. Néma csend volt, csak a bekapcsolva felejtett tévé szólt. Egy opera ment valamelyik csatornán. Mágnesként vonzott a képernyő: Tosca szívbemarkoló hangon énekelt a festő Cavaradossi iránti szenvedélyéről. [...] Elsimítottam a súlyos kárpitot a székemen, aztán levettem a polcra egy Odilon Redon-albumot, és kinyitottam az úszó női fejet ábrázoló festményénél. Les yeux clos. A sápadt szemhéjak mögött egy ismeretlen világ lakozott. Megszólalt a telefon, felálltam és felvettem a kagylót. Robert legfiatalabb testvére, Edward volt az. [...] Dermedten álltam, aztán lassan, mintha csak álmodnék, visszamentem a székemhez. Abban a pillanatban Tosca belekezdett a nagy áriába -, „Vissi d’arte”. A szerelemért éltem, a művészetért éltem. Behunytam a szemem, és összekulcsoltam a kezem. A sors eldöntötte, hogyan búcsúzzam tőle.⁴⁵

⁴⁵ Smith, *Kölykök*, 7-8.

Smith önéletrajzi prózájában bevett gyakorlatnak számít, hogy rendszerint már a mű elején bemutatásra kerülnek a fikcionalitás keretei teátrális gesztusok kíséretében, így az olvasó számára is jelzi, hogy a továbbiakban kibontakozó cselekmény nem referenciális olvasatot igényel, mégha a szövegben megjelenő szereplők és helyszínek a szövegen kívüli realitás világából is lettek kölcsönözve, hanem azok a fikció törvényszerűségei által irányítottak.

A *Kölykök* első jelenete egy drámai felütéssel kezdődik: az egyik főszereplő, Mapplethorpe halálával, ami a regény keretét is alkotja, hiszen Mapplethorpe halálát egy retrospektív narratíva követi, mely Smith gyermekkorától a két szereplő megismerkedésén át újból Mapplethorpe halálos ágyáig vezet, amelyet nem követ újabb „feltámasztási kísérlet”. A *Kölykök* esetében az álom, az alvás motívuma a narrátor elalvását és a társ haldoklását kíséri végig, melyek egymástól a térben távol, de azonos időben mennek végbe. Az átjárás azonban biztosítva van különböző médiumok által: a telefon, az álom, mint egy közös, mediális tér, melyből csak egyikőjük térhet(ne) vissza élve, azonban maga a szöveg válik a legfőbb médiummá, hiszen továbbra is szerepelteti Mapplethorpe-ot, egyben azt is világossá teszi az olvasó számára, hogy a narratívában jelenlévő Mapplethorpe csak a narrátor emlékeztetődékei által létrehozott szellem, aki a realitás világában, és a mű „realitásának” világában is már rég halott.

Amennyiben [...] a fikcionális szöveg a valóságra vonatkozik ugyan, de nem merül ki annak jelölésében, akkor az ismétlés a fikcionálás egyik aktusa, melyen keresztül olyan célok tűnnek elő, melyek a megismételt valóságnak nem sajátjai. Ha a fikcionálás nem vezethető le a megismételt valóságból, akkor rajta keresztül valami imaginárius jut érvényre, amely a szövegben megismételt realitással összeillesztődik. Így a fikcionálás aktusa azzal nyeri el sajátosságát, hogy kieszközli az életvilágbeli valóság visszatérését a szövegben, s épp ebben az ismétlésben kölcsönöz alakot az imagináriusnak[...]— írja Iser⁴⁶

Az álom, mint szubjektív kifejezés, a tudat mélyrétegeibe bevezető birodalom, az inspiráció és az irracionális vezette tudattalan tevékenység,⁴⁷ a tudatalatti impulzusokat felszínre hozó alkotási folyamat metaforája is, mely párhuzamba vonható a Smith memoárjaiban megjelenő, tudatfolyamra épülő írásfolyamattal. Smith prózájában a metafikció eszközeként is működnek a narratívába ágyazódó álmjelenetek. Az álmokra

⁴⁶ Iser, „A fikcionalitás aktusai”, 53.

⁴⁷ Gellér Katalin, „Álom és alkotás”, *Thalassa* 3 (2004): 41.

és látomásokra való hagyatkozás rendszerint az „én” határai meghaladásának toposza, a mindenséggel való összeolvadás igényét, teljes feloldódást, szublimációt jelent a művészetben, a freudi pszichoanalízisben a tudattalan tartalmak feltárulására alkalmas állapot jelöl.⁴⁸ Nem ritkán találkozhatunk a szimbolista képzőművészetben és irodalomban az álom, a látomás tematizálásával, a delíriummal, mint az alkotástól leválaszthatatlan kellékkal. Smith művészetére az egyik legnagyobb hatást gyakorló Rimbaud költészeti programjának egyik alapvető eleme az álom és a látomás általi kifejezőmód megalkotása. Rimbaud kísérelte meg először a tudattalan világ rezdüléseinek művészi kifejezését, racionálisan meg nem közelíthető szimbolizmussal, a *Látnok-levelek*-től kezdve a látomás teljes felszabadításának programjával.

Az álom így felfogható magának a művészetnek a metaforájaként, mely belépést jelent egy láthatatlan világba, melyet erősítenek a narratívába ágyazott képzőművészeti és zenei intertextusok. A *Kölykök* első jelenetében Mapplethorpe haldoklását egy képzőművészeti és egy zenei reflexió kíséri. A képzőművészeti utalásként beemelt Odilon Redon francia szimbolista festő és grafikus *Csukott Szemek* (1890) című festménye értelmezhető egy alvó, valamint egy halott személy fiktív portréjaként is, mely nemcsak a narratíva vizuális illusztrációjaként van jelen, hanem reflexióként is olvasható magára a szöveg működésére vonatkozóan is, ugyanis felfedi a fikció működésének logikáját. A csukott szemek befelé fordított tükrökként a befogadót a belső, láthatatlan tartalmak láthatóvá tételére sarkallják, fikciót teremtő aktusra készítetik. Redon a következőképpen vélekedett saját alkotói mechanizmusáról: „a látható logikáját a láthatatlan szolgálatába állítani, vagyis az alkotó és befogadó, a szöveg esetében pedig a narrátor és az olvasó által működtetett fantáziavilág konszenzuson alapuló természetére hívja fel a figyelmet, mely világ a fikció törvényszerűségei által meghatározott, ezáltal megmutatja önnön működési elvét.

A drámai kezdőjelenet egyben egy teátrális aktust is példáz: a narrátor újrarendezi a fiktív térben Mapplethorpe halálát, a memoár elején és végén is, így egyszerre válik annak rendezőjévé és az olvasóval együtt a nézőjévé is. Ezen keretjelenetek közül a fentebb idézett hangsúlyozza ki leginkább a jelenet teátrális mivoltát, medializált jellegét: a kórházi ágyban fekvő beteg haldoklását a televízióból megszólaló Tosca áriája kíséri végig egy közös térré tágítva a kórházat és Smith nappaliját, amely tér végső soron a textuális világban olvad össze. A televízió médiumának szerepeltetése és funkciója nemcsak azért érdekes, mert kapcsolatot teremt az élő és a halott között, hanem azért

⁴⁸ Uo. 42.

is, mert nyomatékosítja a fikció dimenzióját, valamint a rendező-narrátor által kijelölt szerepeket és pozíciókat, amikor az opera mellé, a képernyőre helyezi Mapplethorpe halálát, s így még drámaibb, művészeti fikcióba ágyazott esemény szemtanújává teszi az olvasót. Tosca áriája mintha egyszerre szolgálna betétdalként, és a beszédképtelen Mapplethorpe utolsó szavainak, vallomásának megszólaltatójaként, helyettesítőjeként. Puccini operájának megfelelő helyen és időben történő beemelése sem tekinthető teljesen véletlenszerű momentumnak, hiszen a romantikus melodráma egyik főhőse az énekesnő, Tosca, a halálraítélt szerelméért, a festőért, Cavaradossiért imádkozik áriájában („A szerelemért éltem, a művészetért éltem.”), akárcsak Smith Mapplethorpért.⁴⁹

Mapplethorpe halála egy performanszá válik a szöveg világában. „A színházi előadás [performance] valójában szimuláció”,⁵⁰ melynek megrendezettsége, performatív jellege éppen azáltal mutatkozik meg, hogy az előadás főszereplője a jelenet végeztével a textuális tér színpadáról nem vonódik ki, halála pedig ismételten megrendezésre kerül, tovább működtetve ezzel a fikció és a teatralitás gépezeteit a memoár egészen keresztül. A narrátor ébredésekor, már Mapplethorpe halálának ismeretében kezdődik el a közös történetüket elmesélő retrospektív elbeszélés, a narráció kibontása. Ezáltal a mesélő fenntartja azt az értelmezést is, mintha Mapplethorpe halála csak a narrátor álmában történt volna meg, csak a fantázia szüleménye lett volna.

Robert 1989. március 9-én halt meg. Amikor az öccse felhívott reggel, nyugodt voltam, mert tudtam, hogy el fog jönni a pillanat, szinte órára pontosan. Tosca áriáját hallgattam, ölemben nyitott könyv. Hirtelen ráésszéltem, hogy remegek. Izgatott lettem, éreztem, hogy felgyorsul a szívverésem, mintha a közelségünk miatt ezt az új élményt, a halál csodáját én is megtapasztalnám.⁵¹

⁴⁹ „I'd love to step on a stage and sing Tosca. Tosca loves, and prays, with all her being. I'd love to sing Vissi d'Arte, one of the most strikingly beautiful arias in opera. [...] Giacomo Puccini became my magic portal to enter the world of opera. I am so grateful to Puccini for this... What I love the most about his music is the melodic lines, and the way he builds up tension and emotion. [...] Puccini is, in the end, an composer whose music is very audience-friendly because he knew the people and he believed in them. His stories are simple, and they move you”. „Because The Night Belongs To (Opera) Lovers: Patti Smith Wants To Be Tosca”, Opera Chic (2009. 07. 30.) https://operachic.typepad.com/opera_chic/2009/07/patti-smith-wants-to-be-tosca.html

⁵⁰ McGillivray, Glen, „A teatralitás mint kritikai fogalom diszkurzív formálódása”, ford. Fogarasi György, *Apertúra* (2010). <https://www.apertura.hu/2010/osz/mcgillivray-a-teatralitas-mint-kritikai-fogalom-diszkurziv-formalodasa/>

⁵¹ Smith, *Kölykök*, 341.

Ahogy Puccini operájának vége, úgy a memoár vége is a férfi főhős halálával zárul, mely az első keretjelenetet ismétli meg, viszont elbeszélői hangneme sokkal önreflexívebben, a halál pontos dátumának megadásával némileg tárgyilagosabban, összegző hangvétellel közelít a leírtakhoz. Smith Tosca tragédiájához hasonlóan tulajdonképpen szintén a mélybe veti a főhős-narrátort, aki az előzetesen elbeszélt történet végére érve mintha elvesztené funkcióját, hiszen a szövegen kívüli realitás és a memoár fiktív világában ugyanaz a végkimenet teljesedett be, így a fikció voltaképpen mégsem tudta felülmúlni a valóságot – ezen a ponton pedig rámutat az autobiográfia műfajának korlátaira, és az írás természetére is.

A fotók nem verbális, hanem vizuális médiumként a befogadás teljesen másfajta aspektusait hozzák előtérbe, hiszen a jelenlét illúzióját kínálják fel szemlélőjük számára. A memoár illusztrációiként voltaképpen vizuálisan igazolhatnák a narratívában történtek hitelességét, azonban ezt ugyanúgy alá is ássák, amit maga a fotó médiuma garantál. Az egyes és a közös fotókon, melyek olykor csak a készítés helyszínét jelölik, vagy sok esetben cím nélküliek, Smith és Mapplethorpe képmása van jelen, ami azt tanúsítja, hogy a fotó alanyai valóságosak voltak. „És csalafintán azt mondja, hogy most is élő, ezt azért teheti, mert mi nagyon nagyra tartjuk, szinte örök értékűnek a Valóságot; de ugyanakkor azzal, hogy ezt a valóságot a múltba számúzi (Ez volt), azt sugallja, hogy már halott.”⁵² Ezáltal a fotó ugyanazt az eltávolítást viszi véghez, mint maga a szöveg, a versek címei pedig szintén csak a múltat, az emlékezést helyezik a középpontba. „A Fotográfia egyébként történetileg úgy indult, mint a Személyiség művészete, mint az ember identitásának, egyéni sajátosságának, azaz annak a művészete, amit a szó összes értelmében az ábrázolt lényegének nevezhetnénk.”⁵³ Azaz a fotográfia illuzórikus természete, és eredendő rendeltetése némileg ugyanaz, mint a narratív identitásnak. A közös portrékon Smith ugyanúgy múlt időbe helyezi a képeken szereplő önmagát is, mint a halottat. Ebből a világból viszont számára van lehetőség a realitás világába történő visszatérésre, ezáltal maga is médiumként viselkedik; talán erre utal a narrátor több alkalommal történő felébredésével.

⁵² Barthes, Roland, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, (Budapest: Európa, 1985), 96.

⁵³ Uo. 98.

EGY HALÁLESET ELBESZÉLÉSE

„Miért nem tudok írni valamit, ami feltámasztja a holtat?

Ez kínoz leginkább.”

Patti Smith: *Kölykök*

A gyászt tematizáló visszaemlékezések ugyancsak nagyon gyakran számítanak az autobiografikus szövegek körében. A felépülés menetének egyik alapvető eleme a veszteség tudatosítása és az akarat, hogy újraépüljön egy rend, amelyet a bekövetkezett haláleset felborított. A pszichológiában és az önéletrajz elméletében általánosan elismert tény, hogy a narratívum olyan közeg, amely alkalmas a gyászból való felépülésre, ahogy szoros analógia vonható az identitás újjáépítése és a korai veszteség miatt bekövetkező fájdalom tapasztalata között is.⁵⁴ A veszteséget tematizáló önéletrajzok esetében lehetőségünk nyílik arra, hogy felfedezzük, mi történik a szöveg és a kontextus metszéspontjában azaz a céllal, hogy megértsük az életrajzi szubjektivitás komplexitásait.⁵⁵

A legtöbb, általános tevékenységeket magyarázó történetet a textuális tereken kívül is általában valószínűnek gondoljuk, de fenntarthatjuk ugyanakkor annak a lehetőségét is, hogy egy bizonyos történetssorozat elbeszélése során létezhetnek más, ugyanannyira hihetőnek tűnő verziók is.

Ha egy bizonyos eseményt elbeszélő történetet többször is elmondanak (színpadra állítanak), különböző verziókban és különféle elemek szerepeltetése által, ez azt jelenti, hogy a narrátor megbízhatatlan? Létezik-e más út is az ilyen történetek kategorizálásában, kivéve a megbízható és a megbízhatatlan bináris kategóriák által definiálható elbeszélő?⁵⁶

A megbízható elbeszélő létezésébe vetett hit lenyomata annak a téves kulturális beidegződésnek, ami fenntartja maga számára egy létező, totális igazság fogalmát. A

⁵⁴ Vö.: Den Elzen, Katrin, „Rewriting the bereaved self: The role of narrative in rebuilding the self and constructing meaning following the loss of one’s spouse” *TEXT* 19/2, (2015): 2.

⁵⁵ Vö.: Uo. 7-8.

⁵⁶ McKinnon, Catherine, „Staging Patti Smith: (Un)reliable stories, identity, and the audience-text-reader relationship” *Faculty of Law, Humanities and the Arts* 249 (2012): 4.

narratológia egyes elméletei szerint élményeinket megélni egy olyan reprezentációs cselekedet révén tudjuk, amelyben jelen van az újraalkotás cselekedete.⁵⁷ Az események reprezentációja során nincs garancia arra, hogy a történet újraelbeszélése is csak egy formában létezhet, amely megismételhető, és minden alkalommal azonos formában prezentálható. Ez a reprezentációs aktus minden alkalommal újraalkotása is az eseményeknek, az események pedig értelmet nyernek azáltal, hogy egy elbeszéléssé szerveződnek. Az ilyen narratívák így nem csupán „információtároló” vagy emlékmegőrző funkciót képviselnek, hanem a tapasztalatokat strukturálják és rendszerezik. Így a narratív struktúra lehetővé teszi a reflexivitást, az események számára formát ad és hozzásegít azok értékeléséhez. Nem reprezentálhatjuk ugyanakkor az élményt általában anélkül, hogy az eseményeket sokféle módon össze ne adnánk, be ne kereteznénk, ki ne színeznénk.⁵⁸ A narratívaalkotó folyamatok tehát nem választhatóak le a fikcionalitásról, és annak működéséről. Sőt, a fiktív elemek által válik elbeszélhetővé valójában a traumatapasztalat. Smith memoárjai is egy meghatározott forgatókönyv szerint épülnek fel, hiszen keretjelentekre reflektálnak és fejezetekre tagolódnak, egy összefüggő jelrendszeren alapul a narratíva világa, melyben az egyes tárgyaknak, eseményeknek meghatározott jelentésük van, sokszor önbeteljesítő jóslatokként tűnnek fel utólag a szövegben megjelenő performatív aktusok, mint ahogy a fogadalmak, ígérek is. Ezeknek a motívumoknak többnyire azonos funkciójuk van, akár csak az egyes, ismétlődő cselekménysorozatoknak, amelyek tipikus, gyásznarratívához köthető mozzanatok: a narráció általi formaadás és jelentéssel való felruházás során egy irányba rendeződnek az egyébként sokszor kaotikus történések is, melyek mind alárendelődnek a narrátor céljának. Ebben az esetben viszont releváns kérdés, hogy mi a narrátor célja a mesés elemekkel, drámai fordulatokkal teátrális epizódokkal teleszótt történettel? Nem csupán egy gyászmunkáról és annak kísérvetevékenységről van szó véleményem szerint.

Sok mindent mondtak Robertről, és sokat fognak beszélni róla. [...] Lesznek, akik megbélyegzik, és olyanok, akik bálványozzák. [...] Végül azonban az igazság feltárul a műveiből, a művész testi valójából. És sosem halványul el. Ember nem ítélkezhet fölötte. Mert a művészet Isten dicséretét zengi, és őhöz tartozik.⁵⁹ - olvasható közvetlenül a *Kölykök* előszava előtt.

⁵⁷ Den Elzen, „Rewriting the bereaved self”, 8.

⁵⁸ Uo. 10.

⁵⁹ Smith, *Kölykök*, 5.

Ez a nyitány sokat elárul arról, hogy a memoár megírása során Smith mire vállalkozott, hiszen kiolvasható belőle, hogy Mapplethorpe recepciójának kérdése van a középpontjában. Annak a személynek és művészeti örökségnek a kérdése, melynek megítélése során szélsőséges nézetek ütköznek a mai napig. Mapplethorpe élete és személyisége nem választható le arról a diskurzusról, amelyben művészetét sátáni motívumokkal és jelzőkkel értékeli, akár pozitív vagy negatív megítélés alá esik.

Mapplethorpe sok szempontból ugyanannyira tekinthető kereszténynek, mint az ellentétének - látszólag hitt az ördögben. Nem, tegyük világosabbá: azt hitte, hogy Ő maga az ördög. Egy 1983-os önarcképben egy pentagram előtt géppuskával pózol, mint a Sátán terroristája. [...] Az üveges szemek hevesen bámulnak rád, és nehéz ellenállni az Ördögűzővel való azonosulásnak. A leghíresebb önarcképén, amin betegen és kimerülten ül, egy faragott koponyás sétatálcát tart, amivel nem csupán a halandóságot ismeri el: azt állítja, hogy ő a Halál Királya, aki az Andy Warhol-címet örökölte, akinek fejét transzcendentális fény világítja meg, és a portrén valósággal értékelhető, ahogy eléri és meg is tartja az ezüst parókát.⁶⁰

A fentebb idézett cikk részlete ironikus jellegű, és reflektál a képzőművész körül kialakult vitákra. Az ördögi jelzőket felsorakoztató értelmezések nem számítanak egyedülállónak, viszont Mapplethorpe művészetének ikonográfiáját referenciálisan értelmezők számára adhat egy másfajta megvilágítást Smith memoárja. A *Kölykök*ben megformált narratíva is számos alkalommal kitér azokra az eseményekre, melyek Mapplethorpe művészeti karrierjének alakulását egyre sötétebb, misztikus színezetűvé teszik: az egykori ministránsfiú a katolikus gyerekkorának ereiklyéire új szemmel kezd el tekinteni, rájön, hogy új kontextusba tudja helyezni a művészet által a szentképeket, vallásos tárgyakat, felölti egy jezsuita szerzetes ruháját, LSD-zik, mindeközben arról ábrándozik, hogy lepaktál a Sátánnal, és olyan tudásra tesz szert, ami által hírnevet és gazdagságot kovácsolhat magának. Varázsigékről és alkímiáról szóló könyveket tanulmányoz, és közben egyre otthonosan kezdi el magát érezni a feketemágus szerepében.

„Mindketten Robert lelkéért imádkoztunk, ő el akarta adni, én megmenteni.”⁶¹ – a narrátor aggodalommal figyeli az egyre távolodó férfit, és közben egy olyan művészet világából kölcsönzött toposz értelmezése felé tereli a narratívát, melyben Mapplethorpe története egy fausti szüzsé keretei közt találja magát. A művész paktumot köt a Sátánnal,

⁶⁰ Jones, Jonathan, „Robert Mapplethorpe: sexual terrorist” *The Guardian* (2010) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/21/robert-mapplethorpe>

⁶¹ Smith, *Kölykök*, 83.

szövetkezik vele annak érdekében, hogy lássa azt, amit mások nem látnak, a szerephez pedig beszerzi a lehetséges kellékeket, ezáltal reprodukálja az irodalmi fikcióban szereplő karakterek attribútumait és viselkedését. Ezek a narratívák viszont a főhős-narrátor által tüntetik fel magukat ebben az ördögös színezetben, hiszen egyrészt az elbeszélés rajta keresztül formálódik, az ő olvasata implikálja ezt az értelmezést, másrészt pedig a reakciói is összejátszanak ezzel az olvasattal, hiszen imádkozik Robert lelkéért. A gonosszal szövetségre lépő művész karakterének leírásával viszont nem az a cél, hogy értékítéletet hajtson végre a narrátor, vagy alapot adjon a különféle pletykáknak és boszorkányüldözésnek, hanem hogy éppen annak láttassa ezt, ami valójában: egy gondosan megkonstruált szerepnek, melyet éppúgy játszik a tömjéntartót csodálattal szemlélő ministránsfiú, mint feketemágus jelmez felöltő művész. Nincs mögöttük valós teológiai meggyőződés, csupán egy érdeklődés, melynek következtében elkezdődik egy fiktív performansz, amit a narrátor néz. A rituális dimenziót talán maga az előszót megelőző szövegrész képviselheti: „[...] Végül azonban az igazság feltárul a műveiből, a művész testi valójából. És sosem halványul el. Ember nem ítélezhet fölötte. Mert a művészet Isten dicséretét zengi, és őhöz tartozik.”⁶² A művészet és a szakrális dimenzió összekapcsolása Smith esetében egy gyakori társítás, amelyben jól tetten érhető a beat-költészethez és filozófiához való kapcsolódása. „Az írógép szent a vers szent a hang szent a hallgató szent az extázis szent!”⁶³ – írja Allen Ginsberg a *Lábjegyzet az Üvöltéshez (Footnote to Howl)* című versében. Az előzőekben említett szövegrész viszont tartalmát és elhelyezését tekintve is olyan, mintha rituális funkcióval rendelkezne. Az elbeszélés kezdete előtt felszólítja az olvasót, hogy tartózkodjon az ítélezéstől, mert nem az ő hatásköre, amit előíró, dogmatikus kijelentések által visz véghez („Ember nem ítélezhet fölötte.”), azaz egy olyan helyzetet generál, mely esetében egy adott állítás megalapozza, vagy éppen létrehozza a tárgyat, melyre utalás történik – a memoárban számos alkalommal imádkozó narrátor ismét egy ima formájában és annak performatív aktusán keresztül nyilatkozik meg. Az ima viszont részben magában foglalja azt a kételyt is, hogy Mapplethorpe élettörténetének léteznek helytelen olvasatai is, ezért van szükség arra, hogy valami felsőbb utasítás vagy hatalom (jelen esetben a narrátor) által biztosítva legyenek az értelmezés keretei.

⁶² Uo. 7.

⁶³ Ginsberg, Allen, *Lábjegyzet az Üvöltéshez*, ford. Göbolyös N. László <https://www.prae.hu/portfolio/1173-allen-ginsberg-versei/>

A performativitás olyan formái, mint a szövegben megjelenő ígérek jelentik a garanciát a mű „helyes” olvasatának létrehozására, ennek következtében írta meg Smith a memoárját. Ezek azt sugallják, hogy a közös történet, illetve a Mapplethorpe életét tematizáló narratíva csak egy olyan személy által íródhat meg, aki az elbeszélés szereplőit jól ismeri, ezáltal azt az „igazságot” is ismeri, ami nem látható egy külső nézőpont számára.

Május huszonegyedikén Freddelel elmentünk a szertartásra a Whitney Múzeumba. [...] Elénekeltem az emlékére írt dalt, és közben felidéztem a róla őrzött, két évtizeddel korábbi képet, amint cigarettázva vár rám a múzeum előtt. Robert egész családja eljött. Apja, Harry melegen, részvétellel üdvözölt. Édesanyja, Joan, oxigénpalackkal felszerelt tolószékben érkezett. Amikor lehajoltam, hogy elköszönjek tőle, megszorította a kezemet. Te író vagy, súgta erőlködve, írj nekem egy sort.⁶⁴

Megígértem neki, hogy folytatom a közös munkánkat, amíg csak élek. Megírod a történetünket? Akarod, hogy megírjam? Neked kell, mondta, csak te tudod megírni.⁶⁵

Smith két ígéretnek is eleget tett, amikor a memoár megírására vállalkozott: Robert és Joan kérését is teljesíti. Joan kérésének esetében, mint kiderül, egy félreértésről van szó: „úgy értettem, hogy egy levélre gondol. [...] Megírtam az előszót a *Flowers* számára, és tiszteletben tartottam Joan kérését.”⁶⁶ A narratíva világából így kibontakozik, hogy a főhős-narrátor felett is uralkodik egy külső autoritás, ami nyomást gyakorolt a memoár megszületését megelőzően az íróra, hogy a szerepe szerint cselekedjen majd valamikor a jövőben. Bár az elbeszélés menetének a narrátor szab irányt, mindez mégis olyan olvasatot eredményezhet, melyben Mapplethorpe egy közvetítőn keresztül hozná létre archívumát, a narrátor pedig neki engedelmeskedik. Az archívumot Derrida meghatározásán keresztül a következőképpen lehet definiálni:

⁶⁴ Smith, *Kölykök*, 351-352.

⁶⁵ Uo. 351.

⁶⁶ Uo. 351-352.

Az archívum ekként az emlékezet kihűlésének objektivációja, olyan intézmény, mely leveszi az intézmények és a társadalom válláról az emlékezet, pontosabban emlékezetben tartás terhét, magára vállalva az emlékek tárolásának feladatát.⁶⁷

Az archívum azonban nem azonosítható a történelem emlékezetével, hanem sokkal inkább olyan emlékezeti hely, amely a dokumentumoknak nem pusztán passzív tárolója, hanem maga is jelentéseket termel.⁶⁸

A ki nem mondott, de mégis jól körvonalazható elvárásainak megfelelően teremti meg a mű elbeszélője a narratívát, de ki tekinthető az elsődleges elbeszélőnek? Mapplethorpe kérésére írja meg Smith a memoárt, az elbeszélés létrehozásának és alakításának így ő is részesévé válik. Mivel a memoár Mapplethorpe 1989-ben bekövetkezett halálánál csaknem 21 évvel később, 2010-ben került publikálásra, a megírás/nyilvánosságra hozás ez egy olyan kísérteties helyzetet is eredményezhet, mely során egy halott egy élő közvetítőn keresztül diktálná le saját történetét, és annak megfelelő olvasatát, az igazság a halott igazsága, az igazság fogalma pedig így csak a halott szubjektív igazságát fedi le. A narrátor a médium, akin keresztül hangra tesz szert a halott, a prosopopoeia retorikai alakzatán keresztül kap hangot.⁶⁹ A memoáron keresztül életének, halálának, valamint temetésének is elbeszélőjévé válik, a memoár ezáltal egy olyan manifesztumként is olvasható, mely megfelel az autobiográfia azon elképzelésének, ami egy adott személy politikáját viszi színre, amely ebben az esetben egy nem heteronormatív rendszeren belül elhelyezhető, homoszexuális narrátor coming outja.

Smith narrátora esetében azonban érzékelhető egy olyan kétely is, hogy nem tud a Másik történetének hiteles elbeszélőjévé válni, csak épp annyit tud elmondani, amennyit a saját emlékei esetlegessége és azoknak nyelvi megformálása által képes kifejezni. „Sok történetet mesélhetnék Robertről, kettőnkéről. De ezt a történetet mondtam el.”⁷⁰ Az írással és a nyelvvel kapcsolatos aggályai már rögtön a memoár elején megjelennek egy korai emlék példáján keresztül: a narrátor gyermekkori énjé egy hattyút figyel a Humboldt Parkban a tóban úszkálni. „Hattyú, mondta. [...] Ez a szó azonban kevés volt, hogy kifejezze a csodát,

⁶⁷ Vajda András, „Az archívum mint a kulturális emlékezet és az örökségképzés színtere”, in *Örökség, archívum és reprezentáció*, szerk. Jakab Albert Zsolt, Vajda András (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2017), 13.

⁶⁸ Uo. 14.

⁶⁹ Ld. de Man, „Az önéletrajz, mint hangadás”, 101.

⁷⁰ Smith, *Kölykök*, 352.

vagy leírja az érzéseimet. [...] Hattyú, ismétetem némiképp elégedetlenül, és kínzó sóvárgást éreztem.”⁷¹ A narrátor fiatalkori énjében megfogalmazott kételyek lényegében azt a Saussure által lefektetett posztstrukturalista nyelvszemléletet tükrözik, amely szerint a nyelvi jelek önkényes természetűek, a jelölő és a jelölt közötti kapcsolat társadalmi konvención alapszik. A tollpárnából felfelé ívelő hosszú nyakú szárnyas lény önkényes jelölője a „hattyú” elnevezés, a megpillantó-kimondó azonban csalódottá válik, amikor a szó megismétlése által nem képes megidézni a csodát, azaz egy sikertelen perforatívumot hajt végre. A narrátor is csak önkényes jelalkotás, és narratívaalkotás által válik képessé a közös történet egy szubjektív nézőpontból való elbeszélésére. Egyben azt is elismeri, hogy létezhetnek még egyéb narratívák is, amik a közös történetüket beszélik el, de számára fontos az, hogy a róla szóló történetek megalkotásában részt vegyen, mint az események tanúja, ami a gyászfeldolgozásból fakad.

A tanúságtétel azt jelenti, hogy elmondjuk a történeteinket. De ez azt is jelenti, hogy nem engedjük többé elhallgattatni magunkat, vagy nem engedjük, hogy mások beszéljenek tapasztalatainkról. A gyógyuláshoz való írás, majd az írás nyilvánosságra hozatala, amint látom, korunk legfontosabb érzelmi, pszichológiai, művészeti és politikai projektje.⁷²

2018-ban Ondi Timoner forgatókönyve és rendezése alapján egy életrajzi dráma készült *Mapplethorpe* címmel. A film, bár a *Mapplethorpe* címet viseli, mégsem csak egy portréfilm, hiszen Mapplethorpe és Smith korai karrierjének történetét is vászonra helyezte, azt bizonyítva, hogy a híres fotográfus története nem mesélhető el a punk ikon szerepeltetése nélkül. A mű a játékfilmes formát választja: Mapplethorpe-ot Matt Smith, Smith-t pedig Marianna Rendón alakítja. A produkció, bár elnyerte az 1989-ben alapított Mapplethorpe Alapítvány támogatását is, egy valaki mégsem adta rá az áldását: Patti Smith.⁷³ A filmben Smith-t alakító Marianne Redón az *Imposztorok* (2017-) című amerikai tévésorozatban tűnt fel, egy szenvedő művész, Jules szerepében. Redón egy interjúbán azt nyilatkozta, hogy a sorozatbeli szerepe megformálásához olyan jól ismert alkotók jelentettek inspirációt számára, mint Sandra Bernhard, Eileen Miles, és Patti Smith.⁷⁴

⁷¹ Uo. 11.

⁷² Den Elzen, „Rewriting the bereaved self”, 18.

⁷³ Winfrey, Graham, „Mapplethorpe has Found its Patti Smith, But it doesn't Have Her Support”, *Indiewire*, 2017. <https://www.indiewire.com/2017/07/patti-smith-mapplethorpe-biopic-ondi-timoner-marianne-rendon-imposters-1201850379/>

⁷⁴ Uo.

KÖLYKÖK, MINT AZ OLVASÁS ALLEGÓRIÁJA

„Elbúcsúztunk, és kiléptem a szobájából. De valami arra készítetett, hogy visszamenjek. Már aludt. Megálltam mellette, és csak néztem. Olyan békés volt, mint egy gyermek. Kinyitotta a szemét, és elmosolyodott.
-Ilyen hamar visszajöttél?

Aztán újra elaludt. Ez az első és utolsó emlékem róla. Alvó fiatal úr, haján megcsillan a napfény, kinyitja a szemét, és elmosolyodik, amint meglát valakit, aki sosem volt idegen.”

Smith: *Kölyök*

Ahogy az előszó előtt is, úgy az utószót megelőzően is találkozhatunk egy kiemelt hellyel és funkcióval ellátott szövegrészlettel, ez pedig a cím egy újabb olvasatát kínálja fel. A kölyök kifejezés magában foglalja már az előzőekben tárgyalt tudatos, „gyermeki” játékot, melynek során a résztvevők bármilyen szerepet felölthetnek, és azzal azonosulva játszhatnak el különböző szituációkat, megalkothatják a saját karakterüket. Azonban ez a performansz nem maradt egy tét nélküli szerepjáték, nem kizárólag a fikció határain belül játszódtott le, hanem valós térben is. „A művészek társaságához akartam tartozni: az éhezésükhöz, a stílusukhoz, a fejlődéseikhez, az imáikhoz.”⁷⁵ – utal a narrátor azokra a romantikus képzetekre, melyeket gyermekként a művészléthez társított. A kölyök motívuma így a tétnélküli szerepjátékon kívül egy olyan önreflexív, átesztétizáló olvasatnak is a metaforájává válik, melynek naivitása a kalandos élettörténetek olvasója számára könnyen idézheti a hánytatott sorsú művészekkel való azonosulás vágyát. Smith és Mapplethorpe esete is példázza azonban azt, hogy a csodás kalandok és a mesés történetek közel sem olyan varázslatosak, mint amilyennek első látásra tűnnek. „Olyan kísértésekkel, boszorkányokkal, és démonokkal találkoztunk, melyekre álmunkban sem gondoltunk volna.”⁷⁶ A narráció által „tudatosnak” láttatott identitáskonstrukció megalkotásának lehetünk tanúi az ígéretek, elhatározások beteljesítése által, mikor az elhatározás mintha megteremtené a saját formáját, néhol pedig szerencsés véletlenek következtében alakulnának ez események úgy, hogy a cél

⁷⁵ Smith, *Kölyök*, 23.

⁷⁶ Uo. 352.

felé vezessenek, (mint a telefonfülkében hagyott pénztárca a New Yorkba induló buszjegyre elég összeggel). Ehhez hasonlóan fonódik egybe a kölykök allegóriája és a róluk létrehozott narratíva azzal a kiszolgáltatottsággal és esetlenséggel, amit a parkban töltött éjszakák, a nélkülözés és fiatalkori terhesség történései példáznak. A szereplőknek valójában nincs kontrolljuk a sorsuk irányítása felett, a sokszor emlegetett állapot, „Isten kezében vagyunk”, valójában nagyon is törékeny és veszélyes vállalkozásnak tűnik.

Mindez a kiszolgáltatottság pedig nemcsak az olvasással, hanem az írással és a közvetítő közeggel, a nyelvvel szemben is fennáll, amit a történet „hiteles” elbeszélhetőségének lehetetlensége tükröz vissza. A memoár úgy is értékelhető, mint olyan céllal született szöveg, ami megmutatja a nagy művészi önéletrajzok köré szőtt mítoszok illuzórikus természetét, vagyis, saját példáján, a „kölyökkor” által táplált, de az élet és az életet itt elbeszélő regény által megcáfolt mesék hatását és következményeit. A *Kölykök* olyan, a személyes múlt megértésére vonatkozó értelmezési modellt jelez, melyben az átesztétizált olvasat válik a regénybeli, gazdag reflexió valódi tárgyává.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Barthes, Roland. „A szerző halála.” Ford. Babarczy Eszter in Barthes, Roland „A szöveg öröme. Irodalomtörténeti írások” Budapest: Osiris, 1996. 50-55.
- Barthes, Roland. *Világoskamra*. Fordította Ferch Magda. Budapest: Európa Kiadó, 1985.
- [?] „Because The Night Belongs To (Opera) Lovers: Patti Smith Wants To Be Tosca”, Opera Chic (2009. 07. 30.)
https://operachic.typepad.com/opera_chic/2009/07/patti-smith-wants-to-be-tosca.html
- Bloom, Lynn Z., *American Autobiography and the Politics of Genre* in Bloom, Lynn Z. „Composition Studies As A Creative Art”. Utah, Logan: Utah State University Press, 1998, 64-79.
- Butler, Judith. „Kritikus queerség.” *Theatron* (4, 2003): 84-97.
- Butler, Judith. *Problémás nem*. Fordította Berán Eszter, Vándor Judit. Budapest: Balassi Kiadó, 1999.

- Den Elzen, Katrin „*Rewriting the bereaved self: The role of narrative in rebuilding the self and constructing meaning following the loss of one's spouse*” in *TEXT* (19: 2, 2015) 1-20.
- Gellér Katalin. „Álom és alkotás.” *Thalassa* (3, 2004): 41-55.
- Ginsberg, Allen. *Footnote to Howl*. Fordította Göbölös N. László.
<https://www.prae.hu/portfolio/1173-allen-ginsberg-versei/>
- McGillivray, Glen. „A teatralitás mint kritikai fogalom diszkurzív formálódása.” Fordította Fogarasi György *Apertúra* (ősz, 2010)
<https://www.apertura.hu/2010/osz/mcgillivray-a-teatralitas-mint-kritikai-fogalom-diszkurziv-formalodasa/>
- Hillis Miller, J. „*Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity*” in *South Atlantic Quarterly* (106:2, 2007) 219-235.
- Horváth Márk, Lovász Ádám. „Kísérteties identitások: Queerség, aszexualitás és non-reprodukció” *TnTeF* (7.2, 2017)
http://tntefjournal.hu/vol7/iss2/horvath_lovasz.pdf
- Iser, Wolfgang. „A fikcionális aktusai.” Fordította Katona Gergely in „*Az irodalom elméletei IV.*” Szerk. Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1997. 51-84.
- Jones, Jonathan. *Robert Mapplethorpe: sexual terrorist*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/21/robert-mapplethorpe>
- McKinnon, Catherine. „Staging Patti Smith: (Un)reliable stories, identity, and the audience-text-reader relationship.” in *Faculty of Law, Humanities and the Arts - Papers* (249, 2012.) 1-12.
- Lejeune, Philippe. „Az önéletírói paktum.” Fordította: Varga Róbert in „*Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott írások*” Szerk. Z. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 2003. 17-46.
- Leonard, Marion. *Riot grrrl*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2014.
- de Man, Paul. „Az önéletrajz mint arcrongálás.” Fordította Fogarasi György. *Pompeji* (2-3, 1997) 93-107.
- Lloyd, Moya *Beyond Identity Politics; Feminism, Power & Politics*. London: Sage, 2005.
- Milzoff, Rebecca. *Influences: Patti Smith*.
<https://nymag.com/nymetro/arts/music/pop/15172/>

- Niemien, Maija. *Three-Chord Rock Merged with the Power of the Word: Patti Smith, An Artist Beyond Genders*. <http://musiikinsuunta.fi/2018/02/patti-smith-an-artist-beyond-gender/>
- Ország László, Virágos Zsolt. *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1997.
- Rimbaud, Arthur. *Napfény és hús*. Fordította Somlyó György. Budapest: Kozmosz, 1996.
- Séllei Nóra. *Lánnyá válik, s írni kezd - 19. századi angol írónők*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Séllei Nóra. *Tükröm, tükröm... Írónők a 20.század elejéről*. Debrecen: Orbis Litterarum, 2001.
- Smith, Patti. *A Responsible Freedom: Patti Smith On Little Women*. <https://www.theparisreview.org/blog/2018/09/24/a-responsible-freedom-patti-smith-on-little-women/>
- Smith, Patti. *Collected Lyrics 1970-2015*. New York: Bloomsbury, 2015.
- Smith, Patti. *Just Kids*. New York: Bloomsbury, 2010.
- Smith, Patti. *Kölykök*. Fordította Illés Róbert, Turi Tímea. Budapest: Magvető Kiadó, 2010.
- Vajda András „Az archívum mint a kulturális emlékezet és az örökségképzés színtere” in „Örökség, archívum és reprezentáció.” Szerk. Jakab Albert Zsolt, Vajda András. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 11-28.
- Watson, Julia „Patti Smith Kicks In the Walls of Memoir: Relational Lives and “the Right Voice” in *Just Kids*” in *a/b: Auto/Biography Studies Journal* 30, 2015. 131-151.
- Winfrey, Graham. *Mapplethorpe Has Found its Patti Smith, But it doesn't Have Her Support*. <https://www.indiewire.com/2017/07/patti-smith-mapplethorpe-biopic-ondi-timoner-marianne-rendon-imposters-1201850379>
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Fordította Szávai Nándor. Budapest: Európa Kiadó, 2004.

A TÖRÖK OIDIPUSZ

A KULTÚRA, AZ IDENTITÁS ÉS A NARRÁCIÓ KIAZMUSAI ORHAN PAMUK *A PIROS HAJÚ NŐ* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

BARÁTH TIBOR

1. BEVEZETŐ GONDOLATOK

„Ami megkülönbözteti Orhan Pamukot a legtöbb török írótól, az az, hogy számára az írás tevékenysége a létezés egy módja... [...] Az íráshoz való viszonya racionális, szellemi és szenvtelen. Ez egy objektív nehézség, amellyel azonosul és irányítja a személyes életet, a preferenciákat, a választásokat” – idézi a *World Literature Today*¹ Murat Belge 1996-ban tett megvilágító jellemzését az Orhan Pamukról készített írói szemlében. A török író számtalan elismerését – beleértve olyan rangos díjakat, mint az irodalmi Nobel-díj, az Orhan Kemal Novel Prize, a Prix France Culture vagy a Budapest Grand Prize – azzal érdemelte ki, hogy prózájában párbeszédbe hozza a keleti és nyugati kultúrát, posztmodern eljárásaival az olvasás (írói részről a megírás) aktusával pedig egyfajta

¹ Angol eredeti: „What distinguishes Orhan Pamuk from most other Turkish writers is that for him the activity of writing is a mode of existence... [...] His relationship to writing is cool, cerebral, and impassionate. It is an objective predicament that becomes identical with, and directs, personal life, preference, choices”, Orhan Pamuk, „Author Profile: Orhan Pamuk.” *World Literature Today* Vol. 79, No. 1 (2005): 62. [A magyar fordítást a szerkesztő készítette].

dinamikus szintézishelyzetet teremt. E „szintézisre” hozásnak az egyik legjelentősebb eredménye a tizedik regénye, melynek címe *Kırmızı Saçlı Kadın* (*A piros hajú nő*),² és amely dolgozatom témáját is képezi.

Elemzésemben a regény hangsúlyos kiasztikus szerkezetének kívánok figyelmet szentelni, különös tekintettel annak kulturális és szakrális vonatkozásaira. Narratológiai szerepének feltárásával azt vizsgálom, hogy milyen módon fonódik össze két világ-szemlélet, azaz két – a regény alapvető komponenseit jelentő – mítosz. Mindezek tükrében azt a kérdést vizsgálom, hogy vajon milyen viszonyba kerül egymással a keleti és a nyugati világlátás, illetve hogyan lehetséges (ha lehetséges egyáltalán) autentikus személyiséget kimunkálni egy többszörösen összetett világban. Meglátásom szerint a regény egyik fő kérdése arra irányul, hogy milyen individuum alkotható meg egy olyan környezetben, amely világszemléletek metszéspontjában létesült. Dolgozatom továbbá utat szeretne nyitni Orhan Pamuk magyarországi recepciójának, és fel kívánja hívni a figyelmet egy kiemelkedő kortárs író művészetére, fogódzót nyújtva regényeinek jobb megértéséhez.

2. A REGÉNY HÁTTERE ÉS „FORRÁSAI”

2.1. A *hüzün* írója

Orhan Pamuk világhírű író, a hazai irodalmi életben mégis elvétve találunk róla szóló írásokat, és ezek is szinte kivétel nélkül kimerülnek eseményismertetőkben,³ blogbejegyzésekben vagy recenziókban. Ezért indokoltnak érzem a regény elemzése szempontjából releváns biográfiai adatok ismertetését, illetve az írói világ olyan bemutatását, amelyben a szerző számára központi problémák (például történelemkép, a nyugatiasodás fogalma vagy a vallás kérdése) kerülnek tárgyalásra. Úgy vélem, ezek vázlatos áttekintése elengedhetetlen a regény jobb megértése érdeké-

² Orhan Pamuk, *A piros hajú nő*, ford.: Tasnádi Edit (Budapest: Helikon, 2016). A tanulmányban a magyar címet fogom használni, illetve a magyar kiadás oldalszámaira főszövegben, kerek zárójelben hivatkozom.

³ Egy rövid, mégis értő cikket találunk például Pamuk könyvheti látogatásáról: Szöllősy Balázs, „Azért írok, mert mindenkire haragszom – Orhan Pamuk útjai.” *Magyar Narancs*, 29. évfolyam, 16. szám (2017. április 20.): 39–41. Online hozzáférés: <https://magyarnarancs.hu/konyv/azert-irok-mert-mindenkire-haragszom-103650>

ben, ugyanis Pamuk műveiben az események hátterét és alapját a keleti világkép, a török történelem és a nyugati kultúrával folytatott párbeszéd lehetőségei képezik.

Pamukról ezidáig nem készültek összefoglaló munkák vagy monográfiák, ugyanakkor a viszonylag gazdag külföldi recepció és az író saját honlapja⁴ sokat segít abban, hogy felvázoljam gondolkodásának és művészetének lényeges pontjait. Orhan Pamuk Isztambul gazdag és nyugati kultúrával átitatott Nişantaşı negyedében született 1952-ben. Életét és művészetét máig meghatározza szülővárosa és lokálpatriotizmusa, ahogyan ő maga fogalmaz: „az én sorsomat az határozta meg, hogy ugyanahhoz a házhoz, utcához, környékhez és városhoz ragaszkodtam mindvégig, és soha nem hagytam el ezeket a helyeket”.⁵ Az eredetileg festőnek induló török író első regénye 1982-ben jelent meg (*Cevdet Bey és fiai*), ezzel és későbbi műveivel nemzetközi hírnevet és számos elismerést szerzett. Jelenlegi témánk szempontjából fontos megemlítenünk az általa „első és utolsó politikai regényem”-ként aposztrofált, 2002-ben megjelent *Hó* című regényt, amely az iszlamisták, szekularisták, katonák, török és kurd nacionalisták közötti erőszakról és feszültségről szól. Tapasztalni fogjuk, hogy a társadalmi és történelmi helyzet *A piros hajú nő* esetében is fontos háttérként szolgál, sőt az identitáskezesés szükségességét is életre hívja. A szerelem visszatérő téma nála, legyen szó a *Fekete könyvről*, *A nevem Pirosról* vagy *Az ártatlanság múzeumáról*. A vonzalmak és a szenvedélyek gyakran meghatározó erőt gyakorolnak főhősei jellemére és a regények cselekményére – ahogyan ezt *A piros hajú nő* esetén is látni fogjuk.

Törökország jelenlegi társadalmi berendezkedése, történelmi helyzete és öröksége, a vallás kérdésének felértékelődése egyaránt erőteljes hatást gyakorolnak az isztambuli író művészetére. Fogalmazhatunk úgy is, hogy részint e témákból kiindulva elemzi a keleti és nyugati világlátás különbségét és feszültségét, valamint a köztük kialakítható párbeszéd lehetőségét. A jelenkori török identitást alapvetően meghatározza egy válságérzet, amelyre a török nyelvben egy sajátos kifejezés is létezik: a *hüzün*, amely csak részlegesen feleltethető meg a melankólia fogalmának. Bár *A piros hajú nő*ben maga a szó nem hangzik el, de a regény hangulatának és atmoszférájának szerves elemét adja. A *hüzün*

⁴ Orkham Pamuk – Biography, <http://orhanpamuk.com/page.aspx?id=7> A bekezdésben található információkat és adatokat a honlap Biography részéről gyűjtöttem, de ahol szükséges volt, ott az angol helyesírást a törökre módosítottam. A külföldi szakirodalom jelentős része az Interviews & Reviews fül alatt érhető el.

⁵ Orhan Pamuk, *Isztambul. A város és az emlékek*. ford.: Nemes Krisztián (Budapest: Ulpius-ház, 2007), 13.

„sajátos mélabú”,⁶ de „nem egy magányos ember betegségeként látja a szomorúságot, hanem egy milliók által megélt kultúrát, egy atmoszférát, egy közös érzést próbál megragadni”.⁷ „A hüün [...] az isztambuliak saját helyzetükre adott válasza.”⁸ Ez az életérzés az identitás kríziseként írható le, lévén Törökország a keleti és a nyugati régió között őrlődik, egy egykori nagy birodalom, amely napjainkban társadalmilag és politikailag igen megosztott, a modern életszemlélet és a tradíciókhoz való ragaszkodás egymással feszültségben áll, miközben a nemzetiségi kérdés, az ateizmus és az iszlám jelenléte is ellentéteket szít. Pamuk regényei identitáskeresésként, sőt az autentikus identitás kialakításáért folytatott küzdelem állomásaiként is leírhatók – ami alapvető fontosságúnak tűnik a jelenkori török társadalom számára. Szereplői nehezen tudják megragadni, kifejezni azokat az alapokat, amelyekre építve kialakíthatják személyiségüket. A regényeiben megfogalmazódó személyes krízis a nemzeti hangulat lenyomatát is kifejezésre juttatja, így a hüün egyúttal „egy kultúra atmoszférájá”-nak is tekinthető.

Azt, hogy milyen forrásokból táplálkozik ez az elveszettségérzés, és hogyan alakítja az identitásképet, illetve a Kelet-Nyugat párbeszédet, a következő alfejezetben mutatom be. Már itt szeretném azonban jelezni, hogy minden általam említett téma – legyen az kultúra, történelem vagy vallás – természetesen önmagában is összetett kérdést jelent, melyek egymáshoz is szorosan kapcsolódnak (önkényes választás eredménye például külön beszélni az iszlámról és a török társadalom alakulásairól), és a dolgozatban – már csak a terjedelmi korlátok miatt is – kizárólag az elemzett regény megértéséhez szükséges vonatkozásokra tudok koncentrálni.

2.2 Társadalom és történelem

A török világ nyugatiasodása egyfajta válasz az előbb említett válsághangulatra és próbálkozás annak kezelésére. A török történelemben a 17. század vége és a 19. század között három jelentős, kormányzaton belüli nyugatbarát reformkísérletről tudunk és ezek a reformok mindig a védelmet és a biztonságot kínálták fel a törököknek (például megelőzték a területek elszakítását vagy háborús veszteségeket csökkentettek).⁹ Fon-

⁶ Pamuk, *Isztambul*, 113.

⁷ Uo., 127.

⁸ Uo., 129.

⁹ Arthur Goldschmidt Jr., *A Közel-Kelet rövid története*, ford.: Komáromy Rudolf (Budapest: Maecenas, 1997), 178.

tos időszak Mustafa Kemal Atatürk elnöksége, aki a Török Köztársaság megalapítója.¹⁰ Nyugatbarát politikájának köszönhetően megteremtette a modern török világot a konzervatív és elmaradott berendezkedéssel szemben. Ahogyan Goldschmidt írja: „élete utolsó tizenöt esztendejét annak a célnak szentelte, hogy Törökországot az iszlám bástyájából világi nemzetállammá változtassa. Az iszlám helyébe, mely egy évezreddel korábbi megtérésük óta a törökök életformája és államszervezetének alapja volt, most a nyugati típusú civilizációnak, jogrendnek és közigazgatásnak kellett lépnie.”¹¹

Ira Marvin Lapidus mutatott rá arra, hogy Atatürk után (1950-től napjainkig) egy újabb korszak kezdődött meg, miközben a társadalmi átalakulások már javában zajlottak. Belpolitikailag zavaros időszakok következtek, aminek következményeképp nőtt a társadalmi osztályok közötti feszültség, és bár gyors gazdasági fejlődést tapasztalunk, újrakezdődtek az ideológiai csatározások is.¹² A *piros hajú nő* című regény ideje az 1980-as évektől a jelenig tartó évtizedeket öleli át, de apróbb kitekintésekkel utal a korábbi évtizedek politikai eseményeire is. Bár ez a mű nem történelmi vagy politikai regény, mégis a történelmi és a társadalmi kontextusban értelmezhető igazán, hiszen a szereplőket mélyen meghatározza saját társadalmi hovatartozásuk és állásfoglalásuk. A mű érzékenyen rámutat arra, hogy az 1980-as évek óta Törökország erősebb és békésebb ország, mint korábban, de a mélyben „a megosztottság indulatai kavarognak.”¹³

Mindazonáltal elmondható, hogy az európai befolyásnak (vagy a modernizációs, nyugatosodási törekvéseknek) köszönhetően a társadalom ma nyitott a tudományos világszemléletre, megbecsülést nyert a nemzeti identitás kérdése¹⁴ és a politikai részvállalás, valamint a társadalom tagjai szolidárisabbnak mutatkoznak egymás iránt.¹⁵ A *piros hajú nő* azonban felmutatja a társadalomban továbbélő krízishelyzetet és kiutat keres belőle, választ arra, hogyan lehet stabil társadalmi alapok keresésével, biztos támaszok hiányában, a *hüzün* teljes átérzésével létrehozni mindazt, ami egy teljesebb értékű (társadalmi) identitáshoz elengedhetetlen.

¹⁰ Uo., 229.

¹¹ Uo., 230.

¹² Ira M. Lapidus, *A History of Islamic Societies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 501.

¹³ Goldschmidt, *A Közel-Kelet rövid története*, 235.

¹⁴ Sajnálatos módon a fent említett általánosságok egyik gyengítő eseménye éppen Orhan Pamuk híres perével kapcsolatos; egy nyilatkozatában örmény és kurd holokausztot említett, amiért „a törökség megsértésével” vádolták, Erdoğannak kellett beavatkoznia az eljárásba. Ékes bizonyítéka az eset annak, hogy a felszín alatt lappangó indulatok és különféle feszültségek bújnak meg. A per körülményeiről Flesch Istvántól tudunk. Flesch István, *A Török Köztársaság története* (Budapest: Corvina, 2007), 143.

¹⁵ Lapidus, *A History of Islamic Societies*, 455.

2.3. Vallás és társadalom

Az iszlám (a zsidóság és kereszténység mellett) a három nagy monoteista vallás egyike. Tanítása egy mondatban összefoglalható: „Egy isten van Allah, és Mohamed az ő próféta.” Közös vonása a kereszténységgel, hogy a teremtés mozzanatát egyszerinek és megismételhetetlennek látja, és hisz a végítéletben (ezzel összefüggésben a menny és pokol képzete is megtalálható a dogmatikában). Allah az embert földi élete alapján ítéli meg, fontos tehát, hogy a hívő a vallási kötelezettségeinek eleget tegyen. Keleti vonásnak tűnik (mivel a hinduizmusban és a kínai vallásokban tapasztalhatunk még hasonlót), hogy a vallás alapján ítéli meg a jogrendet.¹⁶ Emellett igényt tart arra, hogy az egyedüli, „igaz” vallássá lépjen elő, ami globális problémák okozója, hiszen szélsőséges csoportok alakultak ki, amelyek a modern nyugati értékrendek ellenében megerősíteni kívánják az iszlám erkölcsi értékeit, és igyekeznek megóvni a világi, anyagi létformáktól a szokásaikat és a tradícióikat.

Fontos kérdés, hogy *A piros hajú nő* című regényben milyen vallási beállítódások jelennek meg, és hogy a mű milyen véleményeknek ad hangot a jelenkori vallási-társadalmi problémákról. A könyv az iszlám sokszínűségét emeli ki (van olyan szereplő, akit muzulmánként nevezhetünk /például Envert/, van, akit inkább szúfistának /Mahmutot/), miközben az ateizmus mint nyugati „vívmány” is megjelenik. Az, hogy a regény szereplői közül ki milyen mértékben tud azonosulni az iszlámmal, a társadalmi hovatartozással is kapcsolatban áll: a felsőbb réteg képviselői (a regénybeli Cem önreflexív utalásával élve a „gazdag értelmiségiek”) kevésbé ragaszkodnak az iszlámhoz.¹⁷ A regényben természetesen egyéniesített szereplőkkel találkozunk, akik elsősorban saját identitásukért felelősek, de mindannyian mintaképei lehetnének a változó világban felvett lehetséges magatartásoknak. De a személyes döntés minden esetben komoly következményeket von maga után – a regény elemzése során megvizsgálom majd, hogyan alakítja Cem és Enver sorsát az, hogy képesek-e az alárendelődésre¹⁸ (önmaguk Allah akaratának való alárendelésére), amely az iszlám legfontosabb elvárása hívőivel szemben.

¹⁶ Helmuth von Glasenapp, *Az öt világvallás*, ford.: Pálvölgyi Endre (Budapest: Gondolat, 1987), 369–413 és 447.

¹⁷ Ezen a ponton párhuzamot fedezhetünk fel Lapidus következő megállapításával: „and the Turkish urban educated upper classes consider Islam a symbol of backwardness”. Lapidus, *A History of Islamic Societies*, 507.

¹⁸ Lapidus, *History of Islamic Societies*, 29.

A személyes krízisre – amely, mint említettem, egyben közösségi krízis is – a vallás és ezt kiegészítve, a mitologikus gondolkodás adhat választ. Pamuk most elemzett regénye ezért is fordul a hitkérdés, a személyes vallás problémája és a mítoszok parafrázálása felé. A krízis szót azonban nemcsak negatív módon értelmezhetjük, hanem olyan pozitív egzisztenciális kihívásként is, amelyet az individuum önként elfogad annak érdekében, hogy saját személyiségét birtokba vehesse. Az iszlám – mint vallás – felvállalása (vagy elutasítása) a személyiségalkotás és közösséghez való tartozás egyik szükséges lépése. Emiatt válik hangsúlyossá a regényben a bűntudat szerepe, ami a hit kérdéséhez köthető, és a közösségbe tartozás alapelemeként funkcionál, ahogyan erre maga Pamuk is kitér *Isztambul* című művében:

A bűntudat személyes ügy volt számomra, és nem abból eredt, hogy távol kerültem Allah-tól, sokkal inkább abból, hogy *távol kerültem a város lakói által megélt közösségi érzéstől*. Ahogy a hit és a valahová tartozás közti metafizikai feszültség helyét átvette a szexualitással kapcsolatos kíváncsiság és bűntudat, vallással kapcsolatos szorongásaim is alábbhagytak.¹⁹

A regényben hasonló utat jár majd be az egyik főszereplő, Cem is, akit hasonló okokból élete java részében a bűntudat gyötör.

2.4 Kelet és Nyugat kérdése

A török kultúra alapvetően két pilléren nyugszik: a török nemzeti hagyományokon és az iszlám történeti örökségén – de a modern Törökországban kiegészíti ezeket a nyugati gondolkodás is.²⁰ Pamuk irodalmi sikereinek és népszerűségének legfőbb oka, hogy az elsőik között reflektál arra, milyen „fél lábbal egy sajátos kultúrában, fél lábbal pedig egy egészen másfajta világban”²¹ élni. Közismert, hogy a keleti és a nyugati világ más istenképpel, világnézettel és társadalmi értékrenddel rendelkezik, ugyanakkor észre kell vennünk, hogy Törökország sok vonatkozásban eltér a tradicionálisabb keleti nemzetektől. Földrajzi elhelyezkedése és politikai, társadalmi hagyományai befogadóvá tették a modern nyugati irányzatok iránt, ami természetesen nem jelent

¹⁹ Pamuk, *Isztambul*, 241. (Kiemelés tőlem: Baráth Tibor)

²⁰ Flesch, *A Török Köztársaság története*, 112.

²¹ Pamuk, *Isztambul*, 364.

gyökeres szakítást a múlttal, továbbra is erős hatása van az iszlámnak és a hagyomány tiszteletének. Pamuk *A piros hajú nő*ben élesen felveti a török világ legégetőbb kérdéseit: a török embernek nyugatívá lehet-e és kell-e válnia; miként formálja, alakítja át személyiségét a nyugathoz való közeledés; vajon nem helyesebb-e a hagyományok mellett kitartani, és egyáltalán van-e középút és kompromisszum e kérdésben. Kelet és Nyugat közeledésének, és a mindkét kultúrából táplálkozó világnézet lehetőségének problémája jut kifejeződésre a regényben: van-e híd a két világ között, vagy csak választani lehet közülük?²²

Pamukot az teszi eredetivé, hogy Kelet felől látja és jeleníti meg e problémát, ő az első világhírű író, aki ezt a kérdést egy nyugati ember számára ismeretlen perspektívából képes vizsgálni.²³ Kelet és Nyugat párbeszéde az irodalomban a romantika korszakáig ismeretlen volt, és bár azóta felélénkült az érdeklődés Kelet iránt, az mégis, kevés kivételtől eltekintve, az „egzotikum” átélését és megjelenítését célozta. A keleti ember nyugaton nemigen kapott nyilvánosságot, így a Kelet máig ismeretlen számunkra, a keleti világ elgondolása tulajdonképpen egy rögzült európai Keletképen alapszik (amely sajnos sok esetben előítéletekkel terhelt, rasszista és etnocentrikus képet jelent).²⁴

Mint már említettem, Pamuk művészetében kardinális kérdés a múlthoz fűződő viszony. *A piros hajú nő* érvényesíti Assmann megállapításait, miszerint a társadalmi önmeghatározásnak szüksége van a történelmi tudatra.²⁵ Pamuk hősei nem fordulhatnak úgy a Nyugat felé, hogy „tiszta lapot” kezdenek, meg kell őrizniük valamit a Kelethez való tartozásukból is, másként nem alakíthatják ki hiteles identitásukat. Az természetesen eltérő keretek között valósul meg, hogy melyik karakter mit őriz meg, vagy milyen mértékben ápolja eredendő gyökereit.

²² Erdağ Göknar mutatott rá arra, hogy a posztmodern török irodalom milyen erősen koncentrál az utóbbi ötven évre, és azok modelljeit tárja fel és írja újra. Erdağ Göknar, „Orhan Pamuk and the „Ottoman Theme””, *World Literature Today* Vol. 80, No. 6 (2006): 34–38.

²³ Itt szeretném megemlíteni Mathias Énard kortárs francia író, aki mint nyugati ember helyezkedik bele a Kelet megértésébe és a Kelet-Nyugat kapcsolatok tematizálásába. *Zóna* című regénye a Mediterráneum háborúiról szól, az *Iránytű* a nyugati és keleti kultúrák interferenciáján alapszik, míg a témánkhoz leginkább kapcsolódó regény a *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról* című regényében Michelangelo érkezik Konstantinápolyba, hogy egy hidat tervezzen a Boszporusz felé. Ez a regény törekszik rá leginkább, hogy közelebb hozza egymáshoz a két kultúrát. Mathias Énard, *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról*, ford.: Takács M. József (Budapest: Jelenkor, 2018).

²⁴ Edward W. Said, *Orientalizmus*, ford.: Péri Benedek (Budapest: Európa, 2000), 16, 56, 350–360.

²⁵ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford.: Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 1999), 135.

A piros hajú nő két mítoszt használ fel, így nyílik lehetősége egy másik alternatíva létrehozására: a fikcionalizálás eredményeképpen, és a mítoszok révén, egy saját mitológus világot képes megalkotni, ami bizonyos mértékben megfosztja a regény szereplőit a reális örökségektől, és új princípiumként, új „történelemként” egy intenzív képzeleti világot alkot, amelyben egy megalkotott (vagy újjáalkotott) hagyománytudat lép működésbe. Ez a hagyomány, amelyben a Kelet és a Nyugat egyaránt egy mítosszal van jelen, távolságot tud tartani a reális világtól és alkalmas arra, hogy újrafogalmazza a kapcsolatot a két kultúra között.

3. A KULTÚRÁK KIAZMUSA

3.1. A kiazmus fogalma

Mielőtt megkezdéném a regény elemzését, tisztázni szeretném, hogyan és mi alapján értelmezem a „kiazmus” fogalmát. Természetesen az egyes témák taglalása során újra és újra aktualizálom a fogalom jelentését, de akkor már csupán továbbárnyalni kívánom a szó most bemutatott jelentéstartalmát.

Távolságot tartva a szó klasszikus retorikában ismert használatától, a kiazmus fogalmát Maurice Merleau-Ponty elméletéből kiindulva esztétikai-filozófiai értelemben alkalmazom. A kiazmus mint az egymásba fonódás alakzata²⁶ tökéletesen illik a Pamuk által alkalmazott eljárásokra, legyen szó az identitás felépítéséről, a mítoszok vagy a narráció működéséről. A kiindulópont minden esetben (legalább) két összetevő, amelyeket mintha olyan halvány határok választanának el, mint – Merleau-Ponty hasonlatával élve – a vízpartot a tengertől. Ezeknek – például a két mítosznak – „együtt kell létezniük ahhoz, hogy a dolgok legbelsejébe hatolhassanak”,²⁷ vagyis a két mítosz akkor tud kiteljesedni és működésbe lépni, ha egymást korlátozzák (a két mítosz, narráció vagy identitás egymás mellett létezik, de hol az egyik, hol a másik dominál). Azonban nemcsak lehatárolják egymást, mert miközben meghatározódnak az érvényességi körök, a közös pontok és átfedések is előbukkannak. A két mítosz

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford.: Szabó Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 2006), 148–176.

²⁷ Uo., 153.

egymást újra és újra átértelmezi, és folyamatosan ki kell alakítaniuk az egymáshoz való viszonyukat. Tehát a kiazmus, jelen esetben, egyfajta interferencia, kölcsönös egymásra hatás két mítosz, két kultúra, (legalább) két narrátor és két identitás között. Azonban nem egyszerűen arról van szó, hogy Pamuk meghatározhatatlanná tenné a határokat, a kiazmus ugyanis a két összetevőt olyan viszonyba hozza egymással, melyben önmaguktól elidegenednek, és egymással oly módon keverednek össze, hogy ne lehessen minden helyzetben egyértelműen eldönteni, melyik összetevő is került előtérbe.²⁸ Ez a bravúros technika a mű végső értelmezésében játssza majd a legnagyobb szerepet, ezért az elemzés későbbi szakaszában tudom csak bemutatni, miért választja a török író ezt a szerkezetet, és milyen értelmezési többletet nyújt a regény egészének szempontjából.

Miután az egyik összetevő „önvonatkozásai” átjárják a másik összetevőt – és ezzel felszínre hozzák saját lényegüket, sőt, egy addig nem létező aspektusból „megteremtik” a másikat, kérdéssé válik, vajon nem fonódnak-e össze elválaszthatatlanul egymással (ezen azt értem, lényegük és meghatározhatóságuk mennyiben marad hozzáférhető). A válaszom az, hogy nem, ugyanis a kiazmusban nem képes a két összetevő „hézagatlanul egymásra illeszteni a belső és külső perspektívát”.²⁹ Az író célja nem is az, hogy két eltérő háttérű vagy szemléletű összetevőt teljes mértékben azonosítson egymással, hanem az, hogy dialektikus mozgásba hozza őket, és kölcsönös, hermeneutikai viszonyokat építsen ki közöttük. Így végül felsejlenek az azonosságok, az átjárható pontok, de megmaradnak az eltérések, új szempontból értelmeződnek a tárgyak – például a két mítosz – és megragadhatóvá válik külön-külön is a két komponens (jóllehet gazdagabb tartalommal).

A későbbi elemzések során specifikusan is felfedem a kiasztikus szerkezet belső dialektikáját, azonban az itt elmondottak általános érvénnyel bírnak a regény egész szövegére vonatkozóan. Ugyan máshogy fonódik egymásba két identitás, két mítosz vagy két narráció, de látni fogjuk, hogy a kiazmus bizonyos esetekben hasonlóságot mutat egyéb narratív eljárásokkal (például a mise-en-abyme technikájával) és jól kiegészíti ezek funkcióját.

²⁸ Uo., 157.

²⁹ Uo., 167. A francia filozófus ismeretelméleti megközelítésben használja a „belső” és „külső” fogalmát, én a dolgozatomban „belső”-nek tekintem az adott összetevő eredendő olvasatát (például az Oidipusz-mítoszban az európai kultúra értelmezését), és „külső”-nek az adott összetevő kívülről érkező olvasatát (például az Oidipusz-történet török szempontú értékelését).

3.2. Mítoszok és metaszövegek

A *piros hajú nő* című regényről az író honlapja a következő bemutatást tette közzé:

Isztambulban, az 1980-as évek közepén Mahmut mester és inasa hagyományos módszerekkel kutat ásnak. Ez az elbeszélés fáradságos küzdelmükről szól – a küzdelmükről és egy történeteken, meséken át vezető megismerésről –, amely során lehetséges apa-fiú kapcsolatok mintái, a tekintélyelvűség és egyéniség közötti viszonyok, az állam és szabadság fogalmai bomlanak ki. Ez a rövid regény egyszerre egy realista szöveg egy gyilkosság utáni nyomozásról, mely Isztambul mellett közel harminc éve történt, ugyanakkor feltárási kísérlete a civilizációk irodalmi alapjainak, összehasonlítva két alapvető (egy keleti és egy nyugati) mítoszt, nevesítve: Szophoklész *Oidipusz királyát* (egy apagyilkosság történetét) és Firdauszi elbeszélését a *Rusztem és Suhráb*ot (egy utódgyilkosság történetét). Mindezt végigkíséri a címadó Piros Hajú Nő démonikus hangja.³⁰

Azért idéztem szinte teljes terjedelmében az írói honlap ismertetőjét – amely a magyar kiadás borítójának szövegét is befolyásolhatta –, mert Pamuk esetében (és főként az elemzett regény olvasatában) már a metaszövegek szintjén el kell kezdenünk az interpretációt. A fenti ismertetőben a mítoszokat két mintaképként határozzák meg: az egyikben az apát öli meg saját leszármazottja (vagyis apagyilkosságot követ el), a másikban az apa öli meg saját leszármazottját (vagyis utódgyilkosság történik). A *piros hajú nő*ben két világnézet alapvető kulturális eredetei kiasztikus szerkezetben egymásba fonódnak, majd a regény cselekményszövéseinek folyamatában különbségeik és hasonlóságaik is kikristályosodnak. A két mítosz nem csupán a vendégszöveg vagy az „ihlető” funkcióját töltik be, dialektikájuk és a szereplők életére gyakorolt állandó hatásuk azt jelzi, hogy a szöveg termékeny alkotóelemei. Emellett hangsúlyos jelenlétük és folytonos értelmezési, újraolvasási igényük – hiszen mind a szereplőkből, mind az olvasóból kiváltják a velük való foglalkozás kényszerét – feltételezi számunkra, hogy a regény egy új (?) mítosz születését jelenti – de legalább a két mítosz új interpretációját.

Egyelőre ne bocsátkozzunk annak vizsgálatába, hogy a mítoszok fabulája miként befolyásolja a regény szüzséjét – és ennek tükrében hogyan változik a mítoszok szüzséje –, csupán a mottók regényértelmezést alakító szerepeit vegyük figyelembe. A mottók

³⁰ Orkham Pamuk, *The Red-Haired Woman*, <http://orhanpamuk.com/book.aspx?id=111&lng=eng> (A bekezdés szövegét az itt található ismertetőből fordítottam).

Pamuk regényeiben az interpretációt segítik elő,³¹ és jelen esetben *A piros hajú nő* világgépének összefoglalásaként is olvashatók. A mottók sorrendisége rendhagyó: míg a második két mottó időrendben követi egymást (Szophoklész időszámításunk előtt élt, Firdauszi 1000 körül), addig Nietzsche szövege az első helyre kerül, amely egyértelmű *kiemelés*, ezt erősíti, hogy a Nietzsche-idézet tartalmában is utal a másik két mottóra. A mottó támpontot ad arra nézve, hogyan olvassa Pamuk a görögséget, ugyanis a török író *A tragédia születéséből* azt a részletet helyezte mottói élére, amely Oidipusz „hármasságának” (az apagyilkosság, az anyával hálás és a Szfinx legyőzése) jelentését az ősi perzsa hitvilág felől magyarázza. Az idézet két releváns szempontot ad a regény olvasatához. Elsőként észre kell vennünk, hogy a két kultúra és világnézet a mítoszok révén egy közös eredetből táplálkozik, és bár a két civilizáció eltérő aspektusból tekint saját mítoszaira, az embert (és főként a török embert) a keleti és nyugati világ is kölcsönösen meghatározza. Másodszor arra is figyelhetünk, hogy Oidipusz nem vétkezik, „tettei szétzúzhatnak törvényt, természeti rendet, lerombolhatják akár az erkölcs egész világát is, épp e tettekből bontakoznak ki majd azok a mágikus hatóerők, amelyek új világot emelnek a romba dőlt régi helyén”,³² vagyis az Oidipusz-mítoszt úgy kell kezelnünk, mint egy új világrend történetét. Ugyanis – amint az a mottóvá emelt idézet folytatásából kiderül – keleti szemmel Oidipusz egy olyan világba született, „ahol jó- és varázserők felforgatják a múltat és jövőt, szétrombolják az individualizáció merev törvényeit, egyáltalán, ahol behatolnak a természet lényegi rejtelmeibe”, ám ehhez „ott előbb valami szörnyű természetellenességet kellett elkövetni”.³³ Példának okáért Enver (Cem fia) tette okán elszenvedi a természet felbomlását (mind az apátlanság, mind az apagyilkosság szempontjából), de ez lesz az ára annak, hogy egy új, részben keleti, részben nyugati szemléletű mítosz születhessen.

„Hol lehet föllelni ma a régi bűnnek elmosódott nyomait?” – teszi fel a kérdést a második mottó az *Oidipusz király* azon szöveghelyére utalva, amely a sorstragédia cselekményének kezdetét is jelenti. *A piros hajú nő* a drámával párhuzamos módon a bűn(ök) felfedezésének és a bűnös személy(ek) felderítésének története, amely – bár ez sem Oidipusznak, sem a regény narrátorainak nem világos – az önmegértés és ön-meghatározás folyamatát is magába foglalja. Fentebb Oidipuszként aposztrofáltam

³¹ *A nevem Piros, Az új élet, a Hó, A fehér kastély vagy a Fekete könyv* például ugyancsak mottókkal árnyalja az interpretációt.

³² Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford.: Kertész Imre (Budapest: Magvető, 2007) 91.

³³ Uo., 104.

Envert, ám a kiasztikus szerkezetnek köszönhetően az elemzés során többször kérdéssé válik, hogy Cem vagy Enver azonosítható-e a görög hőssel.

Firdauszí mondata („Ahogy egy apátlan fiút, egy fiútlan apát sem ölel a keblére senki”) gondosan pozicionálja az apa-fiú kapcsolat viszonyrendszerét, és etikai-filozófiai-pszichológiai vetülettel is gazdagítja megközelítésmódunkat. Az eredetkérdés különböző vonatkozásai fejeződnek ki benne, az apa és fiú elsődleges és különleges kapcsolata, az elhagyottság fájdalma, a megtagadás bánata vagy éppen a megtört egység eredménye: a csonka én tudata. A fiúnak az apjára (és fordítva) van szüksége az önmegértéshez és ahhoz, hogy megtalálja helyét és viszonyulásait a világban. Azonban ha valamelyik személy hiányzik a dichotómiából, akkor az önazonosság megeléjezése problematikussá válik, ahogy Ricœur kifejti, az apa rendelkezik azokkal a privilégiumokkal, amelyeket a fiúnak meg kell szereznie ahhoz, hogy önmagával azonos lehessen.³⁴

A mítoszok felhasználása felhívja a figyelmet a jelen múltból való megértésére és az önazonosság kialakításának lehetőségeire. Múlthoz való viszony, identitás és kulturális folytonosság között erős összefüggéseket tapasztalhatunk, a kultúra a múltat a jelenhez kapcsolja, oly módon, hogy a jelen idősíkját külön kezelve az emlékezésben és élményekben összekapcsolja azt a hagyomány idősíkjával – a kultúra ezen aspektusa adja az alapját a mitikus és történeti elbeszéléseknek. Így a társadalmaknak is kialakul egyfajta identitástudata, amely minden személyben megjelenik³⁵ – Pamuk arra hívja fel a figyelmet, hogy a törökök (és általában az emberek) identitása nem kategorizálható be keleti vagy nyugati típusokra, mert annak megalkotásához minden nemzet olyan forrásokat használ, amelyek több vonatkozásban egyezhetnek más kultúrák szövegeivel.

3.3. A műfajok kiazmusa

A regény műfaji meghatározását a kiasztikus szerkezet is bonyolítja. A regényben több műfaj is keveredik, és ezek az egymásba fonódás következtében csak bizonyos keretek között maradnak érvényben, gyakran változik a regény aktuális műfaja, de nem iktatódik ki véglegesen egy műfaj jelenléte sem.

³⁴ Paul Ricœur, *Az apaság a látomástól a szimbólumig*, ford.: Szávai Dorottya, in *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk.: Szávai Dorottya (Budapest: Kijárat, 2007), 238.

³⁵ Vö.: Assmann, *A kulturális emlékezet*, 16–18.

Az író honlapja a conte philosophique műfaji hagyományába sorolja a regényt, amely meglátásom szerint helytállóan – de nem elégségesnek – bizonyul. A tézisregényként való meghatározás azért is szerencsés, mert a változatos cselekmény háttérében egy filozófiailag és etikailag terhelt tézis áll (milyen határai vannak az identitás megalkotásának, és milyen lépések tehetők meg ennek érdekében), miközben a szöveg társadalmi kritikát és bölcséleti-kulturális szálakat is kiépít. Ha visszatekintő módon szeretnénk meghatározni a regényt, akkor úgy tűnik, Enver és Gülcihan szempontjából a vallomás műfajába sorolható, amely egy büntett hátterét, illetve okát rajzolja meg:

a kezetekben lévő könyv valójában nem más, mint a silivri büntetőbíró számára írt védőbeszéd. Nemcsak az elkövetkező oldalak, de az egész könyv egy gyilkossági ügy nyomozati anyagaként, a jogi részletek és bizonyítékok figyelembevételével olvasandó. Akárcsak Szophoklész *Oidipusza* (*A piros hajú nő*, 211).

Emellett a realista krimi³⁶ és a mítosz műfaja határozzák meg legerőteljesebben a regény műfajiságát. A realista történetvezetésen belül az első rész a fejlődésregény tulajdonságait is felmutatja, míg a lélektani regény pszichológiai érdeklődése a szöveg egészén megfigyelhető. Ezek kiazmusa szinte eleve adottként van jelen, ugyanis a fejlődésregény szívesen ábrázol lélektani folyamatokat. A szövegbe ágyazódik a művészregény és az „anti-művészregény” dialektikája is, hiszen Cem eredetileg író akar lenni (ezzel az állítással kezdődik a regény), „de mindazok után, amit itt el fogok beszélni, geológus mérnök és vállalkozó lettem” (11). Így a mű egyfelől arról szól, miért nem lett Cem író – másfelől annak regénye, miért lett író Enver; a regény egyszerre, egy történet szálon mutatja be a művésszé válás lehetséges megvalósulásait.

A legmeghatározóbb kiazmus a mítoszparafrázis és a realista krimi, avagy „védőbeszéd” műfajai között fedezhető fel. A realista szöveg így egy mély összefüggés feltárójává válik két kultúra viszonyrendszerét illetően, a mítosz pedig általa képzelhető el reálisnak. Ahogyan Gülcihan megfogalmazza: „Az élet megismétli a legendát” (214) és „Igaz legyen, mint egy megélt történet, és ismerős, akár egy legenda” (218). A két műfaj érvényessége Gülcihantól függ: távolléte a realista szöveget, megjelenése a mítoszt lépteti érvénybe. Gülcihan színrelépéseit figyelembe véve, kétféle alakváltozatban je-

³⁶ A kiasztikus szerkezet miatt nehéz eldönteni, vajon mennyiben krimi és mennyiben bűnregény a szöveg, ugyanis a nyomozás nemcsak egy bűntény felderítése felé tart, hanem a kulturális azonosságok és különbségek irányába is. De az elbeszélői helyzet egyik aspektusa – Enver narrációjának síkja – inkább a bűnregényre mutat rá. Vö.: Benyovszky Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába* (Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2007), 61–65, 71–72.

lenik meg a mítosz, amely két külön eseménysorban bontakozik ki, és mindkettőben más szereplő lesz annak beteljesítője. Az első alakváltozat attól a pillanattól, hogy Cem meglátja Gülcihant tart addig, ameddig el nem hagyja Öngörent. Ebben az esetben úgy tűnik, hogy Cem egyfajta Oidipusz-szerepben lép elének. A második alakváltozat az Öngörenbe való visszatéréssel³⁷ kezdődik és a gyilkosságig tart, vagyis, míg Enver nem azonosítódik gyilkossága által Oidipuszként. Ezeken a szöveghelyeken a mítosz mint cselekményszervező erő lép működésbe, míg a regény újraalkotja a két mítosz szüzséjét, és amint egy térbe kerülnek szereplői, megkezdődik a cselekmény kibomlása, és mindenki az alkatához illő létformát és embertípust – sőt, sorsot – veszi magára. Így csak a végrehajtás (azaz újraalkotás és beteljesítés) lehet a cselekmény végeredménye. (Nem véletlen, hogy Cem nem válik igazi Oidipusszá és Mahmut megmenekül: számára a kiazmusok miatt egy másik típus megszemélyesítése jut: „egy olyan ázsiai autokrata apa leszek, mint Rusztem” (185)). Az idő működése különbözik a realista részben tapasztalt időétől: az valóban reálisnak tekinthető, a szereplők végigélik és vele változnak – míg Gülcihan időtlenségbe van ágyazva:

Harminc év után először találkoztunk. Az *évek nem ártottak neki*; arcának titokzatosan szép kifejezését, orrát, száját, a jellegzetes telt, kerek ajkait csak még markánsabbá tették. [...] Csodáltam, hogy itt ül velem szemben, kis keze most is olyan fürgén repked, és *ugyanolyan* sötét, éjszínű öltözetet visel, mint amilyen a szoknyája volt, amikor *harminc évvel korábban* átsétált velem az Istasyon téren (*A piros hajú nő*, 173. Kiemelés tőlem: B. T.)

Gülcihan tehát egy mitikus időben – időtlenségben – él. Miután a mítosz cselekménye beteljesedett, ő is kilép a reális időbe: „Ő is megfogta *hatvankét* éves anyja kezét, és mintha a kedveséé volna, tisztelettel megcsókolta” (217; kiemelés tőlem: B. T.). Nemcsak az idő, hanem a tér is más jellegzetességekkel rendelkezik: a mitikus szöveghelye-

³⁷ Cem ragaszkodik ahhoz, hogy vonattal menjen Öngörenbe, így a vonat értelmezése a mítoszba való átlépés aktusának tekinthető, és a modern technika ihlette vonat „a legarchaikusabb mitológiai komplexum” a barlang kifejeződésének és „jellemző példája a mitologikus réteg aktivizálódási mechanizmusának a modern művészet világában”, ahogyan erre Lotman is rámutatott – Baráth Tibor. Jurij Lotman, „A szüzsé eredete tipológiai aspektusból”, ford.: Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes, in *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994), 99–100.

ken hagyományos – ámde transzcendens minőséggel bíró – térelemek jutnak szerephez a csillag, a kút vagy a labirintus szimbolikájában.³⁸

A realista krimi érvényességi körét, mint említettem, Gülcihan távolléte határozza meg. A mítosz azonban befolyásolja a realista szöveget is, és mélységesen meghatározza a szereplők életét, de csak mint olvasmányélmény és obszesszió lép színre:

A kútásás után húsz évvel a feleségemmel is elkezdtem megosztani az Oidipusz és Szuhrah iránti érdeklődésemet. Mahmut mesterről nem szóltam, így Szophoklész drámája és Firdauszi legendája iránti érdeklődésemet Ayşe a meg nem született fiunkkal kapcsolatos fantáziának fogta fel, játéknak tekintette, és lelkesen részt is vett benne. (*A piros hajú nő*, 130)

Ugyanakkor kiépül egy intermediális hálózat, amely – ellentétben a mítosz areferenciális tulajdonságával – referencializáló funkcióval bír, amellyel az eseményeket a regényen kívüli világba szövi bele olyan alkotások említésével, mint Pasolini *Oidipusz király* című filmje, Ilja Rjepin *Rettegett Iván megöli a fiát* című festménye vagy Gustave Moreau *Oidipusz és a szfinx* című festménye. A mítosz interpretációk és képzőművészeti alkotások tárgyaként jelenik meg, a realista szövegrészben úgy van jelen, mint egy kultúra történeti lenyomata – igazi lényege nem jelenik meg, de értelmezési aspektusai rendre problémává válnak. A mítosznak van formáló ereje – ugyan látens módon – a realista szöveg cselekményére, mivel Cem és Ayşe gyermektelenségének okát is ez indokolja (Oidipusz is egyke volt, ráadásul így adódik, hogy egyetlen fiuk a Sührab nevű cég legyen). A realista krimi kronologikus időrenddel írható le, bár van egy-egy retrospektív mozzanat, akár a régmúltig való visszatekintés – például a 150. oldalon –, térelemeit tekintve pedig a modern, fejlődő, technikai vívmányokkal (repülő, autók, cégek, a fejlett Isztambul) telezsúfolt világból építkezik, amelyben: „A repülőből azt kellett látnom, hogy egyre távolabbi helyekig nyújtja karjait a város, és az egyre szélesebb utakon számtalan hangyaként araszolnak az autók, Mahmut mester foglalkozását pedig régen halálra ítélte a technológiai fejlődés”. (116)

³⁸ Az idő, tér és kozmosz kérdéskörét mélyen érinti Eliade is: Mircea Eliade, *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor (Budapest: Európa, 2009), 5–105.

3.4. *Gülcihan és a mítoszok kiazmusa*

Az apa- (*Oidipusz király*) és utódgyilkosság (*Rusztém és Szuhráb*) mítoszáat is a Piros Hajú Nő működteti, ezért egymásba fonódásuk is személyében fejeződik ki leginkább. Gülcihan nevében két török szó is megbújik, ami az alakzat érvényességét támasztja alá. A *gül* előtagról – melynek jelentése 'rózsa'³⁹ – elsődlegesen a nő hajszínére asszociálhatunk, amely a legfontosabb attribútumaként jelenik meg a regényben: „Számunkra, akik később váltunk piros hajúakká, a hajszín választott egyéniséget jelentett” (197) és „a piacon a saját kezemmel kimért hennával kezdtem festeni a hajam” (199). Emellett a mítosz bizonyos értelemben a nő hajszíne miatt lép működésbe: „Talán Cem se vett volna észre, ha nem a saját kezemmel festem hennával a hajamat” (200). A piros szín továbbá a szenvedély és vér metaforája, nem beszélve a rózsa erotikus tartalmáról és arról, hogy a nőiség szimbólumának tekinthető. A *cihan* utótag a kozmosz és az univerzum jelentésével rendelkezik, így Gülcihan a mítosz működési terének létrehozója, és az események előmozdítója. Ő a török Moira, aki Cem és Enver életének szálait egybefonja. A sors, a szereplők determináltsága és a mítoszok érvényességi köre erősen tőle függ, a Sorsistennők⁴⁰ mindhárom lényegi vonása benne összponstosul, hiszen *kiosztja* a szerepeket (például Mahmut megmentésével Cem megfosztja attól, hogy Oidipusz legyen, de lehetőséget ad arra, hogy Rusztémé válhasson). *Elháríthatatlan*, ahogy Cem első leírásából is kitűnik: „Tulajdonképpen nem is láttam jól az arcát. [...] Az egész megjelenése érintett meg. Piros haja furcsán csillogott a fényben. Úgy nézett rám, mintha régóta ismerne, és azt kérdezné, hogy mit keresek itt” (28), és *pusztító* is „[Enver] azért volt ott, mert apátlan gyermekként szerette volna látni, meg akarta ismerni az apját. Én ébresztettem föl benne ezt a vágyat – most már bánom” (210).

³⁹ Az antik görögség mitológiájába a rózsa a keleti világból került, amely újabb összeérése a két civilizációnak. A rózsa itt a termékenységhez, ihletettséghez kapcsolódott erősen, de nem elhanyagolható hogy a heves testi és szellemi szerelem kifejezője is volt. Emellett az életszakaszok határjelzője, az ég-föld szféra határvonalának jelképe is volt. Géczy János, *A rózsa és jelképei. Az antik Mediterránium*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 2006) 105-106. Továbbá a rózsa isteni eredettel rendelkezik, Mohamed, Gábrriel és egy mitologikus lény verejtékéből született. Géczy János, *Allah rózsái* (Budapest: Terebess, 2000), 12.

⁴⁰ Kerényi Károly, *Görög mitológia* (Budapest: Gondolat, 1977), 29–30.

A mítosz⁴¹ zárt struktúra, amely kétfelől mégis nyitott, szereplőjének tehát be kell lépnie a mítosz terébe, ahonnan azonban van kijutás: viszont a két pont között személyiségének meg kell változnia.⁴² Pamuk regényében Cem kétszer is belép a mítoszba, és mindkétszer kilép belőle. Először a szegény, apátlan fiú a Gülcihannel történő szeretkezéssel lép a mítosz terébe, ahol új irányba fordul személyiségének fejlődése, egyfelől konstruktív – „Hiszen szép volt minden, akár a csillagok. Akkor éjjel biztosra vettem azt is, hogy író leszek. Elég, hogy az ember nézzen, lásson, megértse, amit lát, és szavakba öntse” (84) – másfelől destruktív érzelmek születnek benne: „Állandóan bűnösnek éreztem magam” (88). Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Cem azzal a nővel szeretkezett – tudatlanul – akibe apja is szerelmes volt, így fenntartásokkal ugyan, de oídipuszi tettet hajt végre. Oidipusszal való azonosítását segíti Mahmut mester *vétlen* meggyilkolása. A pótapjaként szeretett kútásó mester azonban nem hal meg, ahogyan évtizedekkel később Cem megtudja, Öngörenből való elmenekülése és hite arról, hogy halált okozott a mítoszból való kilépés látszatát kelti. Kérdéses azonban, mennyiben sikerült a Piros Hajú Nő hatásköréből szabadulnia, hiszen megrögzöttsége is öngöreni élményeiből fejlődik ki. Lotman megvilágító megjegyzése is azt a benyomásunkat erősíti, hogy Cem még a mítosz – igaz átmenetileg passzív – szereplője: „A halál (vagy a vele ekvivalens jelenségek: az eltávozás, eltűnés az ismeretlenbe, ami után a hős újabb feltűnésének kell következnie [...]) az elbeszélés közepén helyezkedik el, és nem ez lesz a lezáró mozzanat”.⁴³ Valóban, Öngörenben való újabb feltűnése (a második belépés) aktivizálja a mítosz mechanizmusát, a fiával való találkozása pedig a beteljesülésig – azaz halálig és kilépésig vezet. A regény egyetlen tényleges gyilkosságával pedig minden szereplő kilép a realitásba, miután Enver a török Oidipuszként születik újjá. A mítosz azonban csak a regény szereplői számára fejeződik be, mivel befejezhetetlen és időtlen, ciklikus, szüntelenül ismétlődő mechanizmus, amely bármelyik ponton újrakezdődhet. Sem kezdete, sem végpontja nincs, így szereplői bármikor kiléphetnek belőle – de ezzel csak saját szerepük iktatódik ki, a mítosz működése nem függesztődik fel.⁴⁴ „Mert a régi mesékben és legendákban megírtak velünk is megeshetnek. És minél többet olvassuk őket, minél jobban hiszünk bennük, annál inkább megesnek. Éppen azért nevezzük őket legendának, mert meg fognak történni velünk” (203).

⁴¹ A mítosz más szempontú megközelítéséhez vö.: Pierre Brunel, *A mítosz és a szöveg struktúrája*, ford.: Martonyi Éva In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, 43–53.

⁴² Lotman, *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból*, 94.

⁴³ Uo., 95.

⁴⁴ Uo., 83.

A kiasztikus narráció fontos következménye a mítosz metaforikus megisméltése és különböző alternatíváinak egymás mellett való létezése. Az énelbeszélés regény végi lelepleződése után újra kell olvasnunk a szöveget olyan szempontból, hogy Cem narratívája valójában Enver fikciója, így a szeretkezés eseményének leírásakor Enver (áttételesen) átélővé és cselekvővé válik, a narratíva által Enver válik Oidipusszá, mert a puszt szavak szintjén, Cem karakterébe bújva ő is szeretkezik anyjával. Azonban sem a narratíva, sem a szűzsé, sem a szereplők szintjén nem teljesülnek kifogástalanul az Oidipusz-mítosz elemei, ami arra utal, hogy Pamuk nem újraír, hanem már meglévő mitológémák által teremt meg egy új török identitás kialakításához szükséges irodalmi és kulturális bázist – legalábbis egy olyan alapot, amelyről az individuum krízise orvosolhatónak tűnik.

3.5. A regény egzisztenciális vetülete; a Kelet-Nyugat kiazmus mítoszbeli megjelenései

A két mítosz a regényben tematikus szempontból is párbeszédbe kerül, az apa-fiú kapcsolat két eltérő maximáját jelenítik meg, kiterjesztve kulturális és társadalmi szférákra annak kérdéseit, hogyan kell apának és fiúnak egymáshoz viszonyulnia és milyen princípiumoknak kell(ene) meglennie a két személy magatartásában. Metaforikus szinten az apa-fiú kapcsolat kérdése a regényben megfeleltethető lesz az Isten és ember közötti viszonyulási forma kidolgozásával. Vagy, ahogyan Gülcihan megfogalmazza: „Találj magadnak egy másik apát. Ebben az országban amúgy is sok apja van az embereknek. Állam apánk, Allah atyánk, maffiavezér keresztapánk... *Apa nélkül nem élhet itt senki*” (78; kiemelés tőlem: B. T.). A regény ilyen szempontú értelmezésekor hasznos a görög *paideia* (nevelés) fogalmát felidézünk, ugyanis ez az ember Istenhez való hasonlóságát jelenti, sőt egy olyan *közösség* kialakítását a transzcendenssel, melyben az alárendelődés mozzanata nem fosztja meg az individuumot attól, hogy individuummá váljon.⁴⁵

A mítosz „úgy alkot meg, hogy a mi világunkban érvényes valóságokat idéz fel és ragad meg”,⁴⁶ írja Kerényi Károly, és ha ezt az állítást a *paideia* fogalmával összeolvassuk, akkor fény derül arra, hogy az individuum – a mítosz és ezáltal *A piros hajú nő* terében

⁴⁵ Bodor Mária Anna, *Homo religiosus* In Kerényi Károly, *Az örök Antigóné. Vallástörténeti tanulmányok*. vál., szöv. gond.: Bodor Mária Anna (Budapest: Paidion, 2003) 460–462, 470–471.

⁴⁶ Kerényi Károly, *Prótagonos Koré* In Kerényi Károly, *Az örök Antigóné*, 390.

– egzisztenciálisan érintett. Pamuk regénye egyének regénye; nem mítoszfeldolgozás, hanem mítoszalkalmazás, amelynek egzisztenciális vonatkozásai vannak,⁴⁷ ugyanis minden egyéb, az individuumot meghatározó szempont – például a kulturális és világnézeti hovatartozás – egzisztenciális aspektusból válik relevánssá. Az egzisztenciális érintettség legelemibb módon pedig a transzcendenshez fűződő viszonyban kristályosodik ki, az Allahban való hit vitája ezért kerül a regény egyik legkitüntetőbb pontjára, az egyik gyilkosság előtti dialógusba. A mítosz Pamuk regényében metaforikus módon az identitásalkotás alapjait jelenti, amely szakrális vetülettel is bír. Az, hogy – Frye megállapításaiból kiindulva – Gülcihan egyszerre édeni és démoni alakja a szereplőknek és az, hogy a mítikus időtlenség valamilyen földöntúli szférából építkezik, arra enged következtetni, hogy egzisztenciális értelemben a regény egészében folyamatos élet van, de a mítoszok működésénél az élet folyamata megszakad – az inaskodás évei például sok fejezetet felölelnek és nincs különösebb jele az idő múlásának, de Gülcihan távollétében néhány oldalon évtizedek történetét ismerjük meg.⁴⁸

Az egzisztenciális érintettség és a kulturális meghatározottság pólusai között zajlik az apagyilkosság és utódgyilkosság mítoszainak párbeszéde és az a folyamat, amelynek végén az egyik (?) cselekmény érvénybe lép. Többször utalnak arra a regény szereplői, hogy a két mítosz nem egyszerű mese, hanem az életüket és sorsukat meghatározó szűzsé: „Eszembe se jutott, hogy aznap este a sátorban töltött egy óra alatt látottak, akár a futólag olvasott Oidipusz-történet, irányt fog szabni az életemnek” (73), mondja Cem a Gülcihannel való személyes megismerkedése előtt – ezt követően pedig mind a két mítosz színpadi feldolgozását megtekinti. Ezután első párbeszédükben, amikor Cem arra panaszkodik, hogy mestere haragudott rá az Oidipusz-történet miatt, Gülcihan felhívja figyelmünket ennek okára: „A görög dráma Törökországban nem tudott gyökeret eresztetni” (78). Ez a tény – amelynek főleg történelmi előzményei vannak és a regény múltbeli pontján még élő társadalmi előítéletekből táplálkozik – alakul át világnézeti különbséggé, amelynek párbeszédbe hozásával Pamuk a közösségre jutás alapjait igyekszik megtalálni. Mindkét mítosz egy vétlen gyilkosságot mutat be: a keleti mítoszban az apa hosszú harcban öli meg a fiát: „előhúzta jó élű kardját s vele / heves lelkü

⁴⁷ „a tragikum kérdésének a jelentősége: egzisztenciális” Kerényi Károly, *Az örök Antigone* In Kerényi Károly, *Az örök Antigone*, 171.

⁴⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1973), 158.

sarját hamar döfte le”,⁴⁹ és ezután derül fény rokonságukra: „Ha Rusztem vagy, tudd hát: a te / vak lelkednek ölt meg rossz természete”.⁵⁰ Az Oidipusz-mítoszban ellenben az utód öli meg az apát – ugyancsak tudatlanul (legalábbis abban a mítoszáltózatban, amely Szophoklész darabjából olvasható ki).⁵¹ Mindezek után a szereplők életét a szövegek értelmezése határozza meg: „mintha csak a saját életem titkát akarnám felfedezni, szinte faltam a könyvet” (108). Nemcsak egyéni, de közösségi-kulturális olvasatok is megfogalmazódnak a szövegben, és ebből a szempontból a világnézetek metaszéspontjait és kontrasztjait is megfigyelhetjük:

[a régi görögök] nem azt tartották Oidipusz bűnének, hogy megölte az apját, hanem azt, hogy menekülni akart a rá mért sors elől. Hasonlóképpen Rusztemnek sem a fia megölése volt a bűne, hanem az, hogy az egyéjszakás kaland folytán apa lett, de nem vált a fiú apjává (A piros hajú nő, 127).

Oidipusz megbűnhődik, de a narrátor felhívja a figyelmet arra, hogy Rusztem nem: „A keleti apát nem fogja megbüntetni senki?” (128). A két mítosz közös pontja, hogy a fiú az apától távol nő fel, véletlenül találkozik vele, és harcuk közben nem ismerik fel egymást; a gyilkosság nem nevezhető szándékosnak, tettük mégis az apa elleni lázadás-ként fogható fel. Ugyanakkor a keleti autokrata apa felett nem győzedelmeskedhet fia, a nyugati kiegyensúlyozottabb világban viszont az apagyilkosság tette végrehajtható. A tettek indítóokául a narrátor egy olyan pillanatot nevez meg, amelyben mintha Allah „egy pillanatra elvette volna az apák és fiúk eszét” (127). A mítoszok regénybeli működésének jellegzetességeit leginkább úgy figyelhetjük meg, ha megvizsgáljuk a két gyilkosságot.

Mahmut „meggyilkolásának” története a sorssal és a mítosz erejével való szembesülés ideje a regényben, itt tapasztalja meg Cem, hogy a sorsbeteljesülés bármikor bekövetkezhet, és hogy ő nem csupán befogadója, de szereplője is a mítoszoknak. A mitikus történetben megszokszorozódnak a természeti jelenségek, jobban mondva Cem érzékenyebben reagál rájuk. Ezek olyan metaforákká lényegülnek át, amelyek a szöveg belső összefüggéseire mutatnak rá, miközben a *jóslat* fogalmával is rokoníthatók. Az első előrejelzés a hullócsillagok feltűnésekor születik meg, amely annyira fontos alakzat,

⁴⁹ Abulkászim Manszúr Firdauszi, *Királyok könyve*, ford.: Devecseri Gábor (Budapest: Európa, 1979), 170.

⁵⁰ Uo., 171.

⁵¹ A mítoszok változatairól, amelyek közt van olyan változat is, amelyben Oidipusz kegyetlen bosszút áll Laioszon, bővebben: Kerényi Károly írt. Kerényi Károly, *Görög mitológia*, 243–253.

hogy jelentését a szövegből nyeri: „Mahmut mester számára mindegyike egy-egy élet jele volt. [...] A csillaghullás láttán néha annyira elszomorodott, mintha valóban tanúja lett volna egy ember halálának” (39). A szeretkezés után Cem két hullócsillagot is lát, de mint a mítosz résztvevője nem képes jelentésüket és jelentőségüket kiolvasni; kívülálló szemlélő marad, éppen ő, aki a legfontosabb résztvevője a cselekménynek. A Mahmut iránti féltékenység, amelyet a narrátor egy ponton kontrollálhatatlanként ír le, csak fokozza alárendeltségéből következő diszkomfortját: „Apámtól sohasem féltem úgy, mint Mahmut mestertől. Nem tudom, hogyan telepedett meg ez a félelem a szívemben, de abban biztos voltam, hogy a Piros Hajú Nő csak fokozza ezt az érzést” (64). Gülcihan alakjához köthető még Cem másnapi bágyadtsága és kialvatlansága, amely módosított tudatállapotot eredményez: „Minduntalan a Piros Hajú Nő édes nevetése, szép teste és lázas szeretkezésünk képei jutottak eszembe, nagyon jó volt rá gondolni. Vajon elszaladhatok hozzá a déli pihenőben?” (88). Ezalatt Mahmut szinte mitikus szörnnyé alakul, alakjához egyre inkább a fenyegető jelenlét fogalmát kell kapcsolnunk: „Mintha egy sámánapó vagy egy óriásból és egy dzsinnből gyúrt, föld alatti lény dühös-panaszos kiáltozása hallatszott volna” (88). A mítosz érvényesülését sokszor egyfajta alászállás jelképezi – jó példa erre az *Isteni színjáték* is – a regényben is egy alászállásnak vagyunk szemtanúi, ugyanis Cem korábban nem ereszkedett a kútba, de most kénytelen megtenni, hogy haladhassanak a munkával. A föld mélyébe való leereszkedés az alvilágba való belépéssel azonosítható, a kút mélye Pamuk regényében többször meghatározódik alvilágként, a menny ellentétéként, de Mahmut a menny szféráival is összemosza, így a kút⁵² transzcendens töltettel rendelkező térré változik: „mintha a mester szerint a kútásás közben éppenséggel Allah és az angyalok lakóhelye felé haladtunk volna” (35). A kút szimbóluma megteremti tehát a mítosz háttérét adó háromszintű világképet (alvilág-föld-isteni szféra), és belépteti mind a két szereplőt. Miután Cem félelmei miatt visszatér a felszínre, ismét Mahmut ereszkedik le, és a cselekmény ekkor ismét metaforikussá válik – a mester kiabálása jóslattá lényegül, az ügyetlen inas valóban visszaejti a vödröt, de halálának bekövetkezte nem bizonyos. Cem csak a hangefektusokból (furcsa hangok a föld alól, a vonat távoli füttye, a fájdalmas sikoly, a hirtelen beálló csend) és a természeti környezet jeleiből (a fény felé menekülő gyík, a pókhálók, a pillangó és a darázs repülési irányai) gondol arra, hogy megölte mesterét, de

⁵² A kút a nőiség szimbóluma is, így Gülcihan alakja metaforikus szinten jelen van az eseményeknél, és így az egész eddigi cselekményt az ő hatalma irányította. *Jelképtár*, szerk. Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György (Budapest: Helikon, 2010), 28.

ez csupán hit – olyan hit, amely egész további életét meghatározza. Az áttételes apagyilkosság mítoszi tetteként értelmeződik, úgy tűnik, Cem kilép a mítoszból, és bűnösségének tudatában menekül el Öngörenből.

Cem meggyilkolása felé több regénybeli tényező is mutat, ilyen a mítoszok utáni megrögzött kutatása is. Megpróbálja életének titkát ezekből kiolvasni, később elkezd a férfiakat „apjukra haragvó Oidipusz-típusra” és „fiaikban félelmet keltő Rusztem-típusra” felosztani (130). Így a reális életre olvassa rá a fiktív jellemeket, egyre inkább összemosva a realitás és mítosz határvonalait. Cem meggyilkolása már a mítosz (és sors) determináló erejét villantja fel, nem véletlen, hogy egy acte gratuit vezet be. Enverről az elutazás előtt már értesült, és vérvizsgálattal bebizonyosodott, hogy a fia, de nem látta őt sosem, így Öngörenben sem ismerheti fel. Mivel fia nem akar vele találkozni, Cemben aggodalom támad, fél a kiszámíthatatlanságtól, ezért egy fegyvert visz magával cége rendezvényére. Mivel Enver egyetlen megnyilatkozása azzal zárult, hogy „Ne félj a fiadtól” (159), a pisztoly eltevése felesleges cselekedetnek látszik – azonban csak a realitás felől acte gratuit, a mítosz arra hívja fel a figyelmet, hogy működése zavartalanul folyt a háttérben, és a két mítosz továbbra is „viaskodik” egymással. A vonnattal való utazás már kétséget sem hagy afelől, hogy a mítoszok érvényesülési harcának a végéhez értünk. Az utalások a második fejezet záró szakaszában már rendkívül egyértelművé válnak, csupán Cem bizonyul vaknak a jelekkel szemben (például a Serhatként bemutatott Enverről Gülcihan azt állítja, hogy „Arról ábrándozik, hogy egy napon Szophoklész-t játszik majd Öngörenben” (175)). Párhuzamokat is megfigyelhetünk: a tudatállapot-változás ugyanúgy az alkohol (és Gülcihan jelenléte) miatt következik be. Szinte természetes módon a mitikus kronotoposz központjában zárul le a cselekmény és a gyilkossági tett, mivel Cem és Enver kettesben meglátogatják a kutat, amely érintetlenségben maradt az idővel szemben, ugyanúgy, ahogyan Gülcihan, sőt a szereplők érzelmvilága is mozdulatlan, igaz, a kiazmusnak köszönhetően ezúttal Cem Mahmut elleni lázadása Enverben ölt testet. A mítosz és a realitás a regénynek ezen a szintjén már különmeműséget mutat, a kút és Öngören határolta térrész az időnek ezen a kitüntetett pontján egy összesűrűsödött cselekménysort bontakoztat ki.⁵³ A két világ, amely egymás mellett működik a regényben, nem hozható tökéletes fedésbe egymás-

⁵³ Mihail Mihajlovics Bahtyin, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, ford.: Könczöl Csaba (Budapest: Gondolat, 1976), 257–258, 263–274. A kronotoposz érdekessége, hogy bár Cem jár Thébában, de hétköznapiak találja – ez úgy is értelmezhető, hogy a regény megfosztja Thébát mitikus légkörétől, mert átmenetileg az Oidipusz-mítosz (egy variánsa) is Öngörenben, a kút vonzáskörében játszódik.

sal, sőt, a cselekmény szempontjából a reális eseményszál iktatódik ki a mítosz javára. „A régi könyvek, legendák és képek, a régi civilizációk fénye olyan távol esett a sötét, barátságtalan öngöreni éjszakától, hogy nem értettem feleségem izgalmát” – mondja Cem, felhívva ezzel a figyelmet arra, hogy a két mítosz megszűnik pusztán irodalmi és kulturális lenyomatként létezni, mert a kronotoposz ezen részén szüzsévé lényegülnek át.

Törvényszerűnek tűnik, hogy ha az egyik mítosz érvényességre jut, akkor a másiknak vissza kell szorulnia és teljességgel érvényét kell vesztenie, ugyanis nem válhat egyszerre az Oidipusz- és Rusztem-típus is gyilkossá. Véleményem szerint a regény végső olvasatát a kiazmus alakzata befolyásolja legerősebben, ahol az egymásba fonódás eljut egy olyan maximáig, amelyben az A-B-B-A tükörszerkezet létre tud jönni. Cem „az európai gondolkodású gazdag török” (191) igazi européer alkat a regényben – ő személyesíti meg a modern életvitelű, nyugat felé nyitott ember mintaképét. Ugyanakkor ő képviseli a keleti patriarchális tradíciót, ő „egy olyan ázsiai autokrata apa, mint Rusztem” (185). Ezzel szemben fia, Enver nacionalista, aki „utálja a kurdokat és a balosokat” (163), erősen hisz Allahban, tehát egy konzervatív személyiség, aki lenézi a nyugatiasodási törekvéseket, legyenek azok államiak vagy személyesek. Azonban „ingerlékeny és összeférhetetlen a természete” (168), „elnyomott és lázadó” (130) személyisége, amelynek „az apátlanság a problémája” (179) a török Oidipusszá avatja őt. Látjuk tehát, hogy amit a szereplők a realista szövegben képviselnek – Cem az européer alkatot, Enver a konzervatív nacionalizmust – visszájára fordul a mítoszok terében – ahol Cem lesz a keleti elnyomó és Enver az európai lázadó. Így fordulnak át paradoxonná a személyiségjegyek a személyiségen belül (ahol például a nyugati személyiség jele A, míg a keleti személyisége B), ugyanis Cem személyisége AB-ként (a valóságban nyugatias ember, de a mítoszban Rusztem-típus) írható le, míg a kiazmus eredményeként Enver éppen fordítottja lesz: BA (azaz konzervatív keleti, a mítoszban mégis Oidipusz-típus). A kiazmus ilyen funkciójának köszönhetően pedig egyik világnézet sem bukhat el. Cem meggyilkolása nem egyenlő az européer ember bukásával, csupán a Rusztem-típus „veszített”. De Enver alapvető keleti személyisége sem győzedelmeskedhet teljes egészében, mert a gyilkossággal az Oidipusz-típus „győzedelmeskedett”. Végeredményképpen azt a következtetést vonhatjuk le, hogy sem a keleti, sem a nyugati világnézet nem léphetett a másikat kizáró érvényességre, sokkal inkább a nyugati és keleti „típusok” „személyiségek” és „világnézetek” közössége tapasztalható. Az identitás nem osztható keleti vagy nyugati feliratú dobozokba, mert alapjaiban mindkettőből része-

sül, ezért egzisztenciális szempontból a két kultúra egymásba fonása és egységre hozása az, amely alapjaiban meghatározhatja (török) ember önképét.⁵⁴ Nem a választásra hívja fel a regény a figyelmet, hanem kétségbe vonja a választás szükségét és kohézióteremtésre szólítja fel az olvasót.⁵⁵

4. A NARRÁCIÓ ÉS IDENTITÁS KIAZMUSAI

4.1. Sors- és valláskép a regényben

A regény interpretációjakor érdemes megvizsgálnunk, hogy milyen sorsfogalommal dolgozik, mivel a görögség számára a sors predesztináló funkcióval bírt (főként a tragédiákban), amely összeegyeztethetőnek tűnik az Allah akaratába vetett hittel. Én a kierkegaard-i sorsfogalomra szeretnék emlékeztetni itt, amely individuumközpontú, és rokonítható a műben feltűnő sorsképpel. Az individuum Kierkegaard-nál erősen meghatározott a kor, a társadalom és a család szempontjából, az individuum tehát többféle aspektusból is relatívnak mutatkozik (és nem lehet totális). Az ő sorsfogalma megköveteli a bűnösség mozzanatát (legyen szó Mahmut vagy Cem meggyilkolásáról), de nem kötelezi a szereplőt arra, hogy bűnössé váljon, sőt, ártatlanságban akarja tartani (ezért nem ismeri fel Oidipusz apját, Rusztem a fiát), mert így megjelenhet a tragédiában (és személyiségében) a bánat.⁵⁶ Így az individuum sorsát egy felsőbb hatalomtól kapja, tudatlanul veszi magára, és bűnt követ el, miközben nem veszíti el ártatlanságát sem. Talán ez az ártatlanságtudat az, amely miatt Enver – Gülcihan számára értelmezhetetlenül – boldognak látszik a börtönben. Bűnt követett el, elítélés alatt áll, de a mítosz legitimálja tettét és feloldozást nyer általa. Érdekes paradoxon rejlik e mögött: „amikor

⁵⁴ Megvilágító volt számomra a témát és megközelítést illetően Erdağ Gökner tanulmánya: Erdağ Gökner, „Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel” *The Contemporary Novel: Imagining the Twenty-First Century* Vol. 45, No. 2 (2012): 301–326, különösképpen: 306.

⁵⁵ Szeretném újból megemlíteni Énard *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról* című regényét, amelyben Michelangelo feladata egy híd megépítése. Ez a metaforikusan értendő híd sajnos nem maradhat fenn az utókor számára (romboló erővel lép fel gyilkossági kísérlet, politika és természeti katasztrófa is), de egy későbbi dolgozatomban szeretném összevetni, hogyan látja a kohézióteremtés kérdését egy francia és egy török író napjainkban, ugyanis a párhuzam nagyon éles közöttük.

⁵⁶ Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, ford.: Dani Tivadar, utószó: Heller Ágnes (Budapest: Osiris-Századvég, 1994), 114–119.

a bűnös már-már összeomlik az általános bűn súlya alatt, melyet magára vett, [...] ebben a pillanatában jelenik meg a vigasz abban, hogy az általános bűnösség az, mely benne is érvényre juttatta magát; de ez a vigasz vallási vigasz”⁵⁷ – írja Kierkegaard,⁵⁸ és ezzel az apa elleni lázadást az isten ellen való lázadással párhuzamosítja. A vallásos, és Allah iránt elkötelezett Enver megnyugvást lel abban, hogy bűne eleve elrendelt volt, és ő nem menekült el a büntetés elől – ezzel pedig az isteni akarat ellen nem követ el sértést. Szakrális értelemben Envernek nincs bűne, mert – Mahmut szavaival élve – Allah akarata teljesedett be rajta és nem próbált meg elmenekülni sorsa elől (47). Ha Cem tettét (és itt Mahmut kútban hagyására, illetve a szeretkezésre utalok) úgy értékeljük, mint a természet megbontását, akkor Enver tettét (amelyet most úgy értékelek, mint a természet megbontójának kiiktatása) nemesziszként kell felfognunk, mivel gyilkossága lényegében a természeti törvényeket billenti helyre.⁵⁹ Bár megállapításom elsőre meglepőnek tűnhet, ne feledjük el, hogy a tragédia kijátssza a jó és rossz leíró kategóriáit, és kitér az erkölcsi felelősség és önkényes sors elől.⁶⁰

A szereplők sorsának alakulásában nagy szerepe van ugyan az egyéni szabadságnak, de valójában ez a szabadság a mítosz szempontjából kevésbé releváns döntésekre igaz, az olyan elemek esetében, amelyeknek mechanizmusa a mítosz működését segíti, inkább a predesztináltság számottevő. Állandóan jóslatokat hallunk: „Az ostoba inas nyomorékká teheti a kútban lévő, az óvatlan meg is ölheti. Legyen mindig lent a fejed, a szemed és a füled” – mondja Mahmut Cemnek (34); „Mindent elmondok Turgaynak. Megverhet. Akár le is lőhet” – említi Cem egy helyen (93); „Oidipusz is azért ölte meg az apját, mert hiába akart szembeszegülni egy történettel és egy jóslattal” – írja később (109). A végzet körüllengi a történetet. Annak érdekében, hogy a determinált végkifejlet jelenlétét bizonyítsam, szeretném elemzés alá vetni egy olyan mellékszereplő nevét (az egyetlen, amely Gülcihan neve mellett erőteljes jelentéssel bír), aki a hírvivő mítoszbeli karakterével feleltethető meg – ő Surri Sijyahoğlu. A 151. oldalon bemutatkozó férfi az Öngörenbe való visszatérés előtt keresi fel Cemet, metaforikusan jelentős alkalmmal, Akın temetése után. A szóban rejlő *sır* jelentése misztérium, titok – azonban a

⁵⁷ Uo., 114–115.

⁵⁸ Továbbá érdekes, hogy a melankólia Kierkegaard szerint az eredendő bűnből származik, abból, hogy az ember fellázad Isten ellen és birtokolni kívánja az isteni tudást. Ez átfedésben van a hüzn fogalmával, amely erős szakrális háttérrel biztosít a regénynek, ugyanis egzisztenciális abúzusként is felfogható – olyan sérülésként, amely „abból a hiányérzetből fakad, hogy az ember nem tud elég közel jutni Allahhoz”. Kierkegaard melankóliája és Pamuk hüzüne tehát közös pontra jut a vallás terén.

⁵⁹ Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 209.

⁶⁰ Uo., 211.

sırrı çözmek mint igei szerkezet már a titkot megfejtteni vagy feltárni a misztériumot jelentéseknek feleltethető meg. Fontos azonban, hogy a kifejezésből hiányzik az igei kitevő, amely analógiásan Cemre utal, aki érzékeli a misztériumot életében, de nem képes azt feloldani. Ugyanis a név második tagjának eleje – a *siyah* – feketét, sötétet jelent, de van egy olyan jelentésárnyalata, mely az angol *sable* kifejezéssel rokonítja – a jelentés tartalmában felfedezhető ugyanis a komor, zord, gyászos, titokzatos, fenyegető jelentés is. Ennek fényében más aspektusból tekinthetünk az *oğlu* utótagra is. A törökben az *oğul* szó a férfi leszármazott és fiú(utód) megjelölése, míg az *oğlu* szó a valakinek a fia jelentéssel bír, sőt egy igei kifejezés első tagja: az *oğlu olmak* (angolul: *have a son*) kifejezésből azonban ismét elnyelődik az ige. Kikövetkeztethető lenne a jóslat: „van egy fiad, akit megtagadtál (ezért hiányzik a *have*), de nem tudod feloldani a titkot (ezért hiányzik a *solve*), így gyász és komorság következik el életedben”. Azonban Cem kénytelen alávetni magát a sors önkényének, mert nem tud olvasni a jelekből.

A sorsnak való alávetettség utolsó bizonyítéka Gülcihan műfaji meghatározásához köthető: ő ugyanis nem mítoszként emlegeti a szüzsét, hanem legendaként, így megfosztja a transzcendens perspektívától a szöveget, átlényegíti az emberi szférára jellemző műfajjá: „Az élet megismétli a legendát” (214), majd később így fogalmaz:

Természetesen te tudod, hogyan kezded majd a regényt, de fontos, hogy akár csak az én utolsó monológom a színpadon, őszinte, ugyanakkor meseszerű legyen. Igaz legyen mint egy megélt történet, és ismerős, akár egy legenda. És akkor nemcsak a bíró, de mindenki más is meg fog érteni téged (*A piros hajú nő*, 218).

Ezzel azonban alátámasztja, hogy a történetek igazi befolyással is lehetnek az életre.

4.2. Gülcihan, az összefüggésteremtő

A regény narrációjának strukturális feltárásánál külön kell kezelnünk a *Harmadik részt*, ez ugyanis lényegi eltéréseket mutat az első két részhez képest. A legalapvetőbb különbség, hogy ebben a részben Gülcihan lép elő narrátorrá, amelyet már a cím is jelez (az első két részt Pamuk nem látta el külön címekkel). Ez a cím kiemeli a regény kiasztikus narrációjának fontosságát, és ellentétező szerkezetet hoz létre korábbi részeivel (hiszen ezt a részt egy nő, a korábbiakat két férfi beszéli el; a korábbi részek a mítosz

hatáskörében voltak érvényesek, ez a rész a mítosz előtti időkről szól és mítosz utáni időkben játszódik; a korábbi megosztott narrációt egy osztatlan elbeszélés váltja fel).

Amikor Gülcihan narrátorrá lép elő, a mítosz legitimálását is elvégzi, sőt, önmagát is mitizálja: a regény cselekményének keretet ad, belső összefüggéseket teremt és ki nem olvasható információkkal árnyalja a regény olvasatát. Gülcihan nemcsak önreflexív, hanem autopoetikus jellegzetességekkel is ellátja a szöveget, de a mű keletkezésének történetét is elbeszéli. A *Harmadik rész* három funkcióval bír és három alakban tűnik fel benne Gülcihan, így az egyébként fejezetek nélküli szöveg három részre osztható. Az első rész a Cem előtti idők bemutatására és az Akun iránti szerelem ismertetésére összpontosít, ebben a részben Gülcihan mint szerelmes lány van jelen, amint nővé érik és hajának befestésével egy új személyiséget alakít ki („Önnél Allah adománya, a születésekor elrendelt sors, nálam viszont tudatos választás” (197)). A második rész, a Cem utáni eseményeket hivatott ismertetni és Enver útját, az alakrajzot illetően pedig Gülcihan mint gondoskodó anya jelenik meg, így az ő fejlődésregénye is – bár csak képekben – de felsejlik: „Húszas éveim közepén még nem a régi mesékből és legendákból tanulságokat levonó vándorszínész, hanem modern előadóművész, haragos, de boldog baloldali voltam” (198). Nagyon fontos a harmadik egység, amely a mítosz- és regényalkotást végzi el, itt a Piros Hajú Nő egyfajta rezonőrszerepben tűnik elénk. Míg az első két rész a cselekmény teljesebb és árnyaltabb megértését segíti elő, és bemutatja Gülcihan életútjának fontosabb állomásait, addig a harmadik rész a szövegpszemantika és a szöveg önreflexivitásának szintjén értelmezhető.

Az elemzés szempontjából a harmadik egység tűnik a legérdekesebbnek. Gülcihan a regény korábbi részein nemcsak az események előmozdítója, de fény derül arra is, hogy befolyása nélkül a szöveg sem született volna meg: „Ezért kértem meg Envert, hogy írja meg, hogyan ölte meg apját” (211). A regény műfaja – azaz a védőbeszéd és mítosz közötti ingadozás is – Gülcihan tanácsából táplálkozik: „Természetesen te tudod, hogyan kezdted majd a regényt, de fontos, hogy akárcsak az én utolsó monológom a színpadon, őszinte, ugyanakkor meseszerű legyen. Igaz legyen, mint egy megélt történet, és ismerős, akár egy legenda” (218). E megjegyzés aláhúzza számunkra a kiasztikus szerkezet szükségességét – és betekintést enged a lehetséges okokba. Fontos még a Piros Hajú Nő kérése a borítóval kapcsolatban: „A táskámból elővettem és átadtam neki Dante Rossetti eltépett és újra összeragasztott képét a piros hajú nőről. – Boldog vagyok fiam, hogy meg fogod írni a regényedet. Ha készen lesz, ezt a képet tedd a borítójára, hogy lássák, milyen szép volt az anyád fiatalkorában” (218). Dante Rossetti képe

– amelyre felesége portréját festette – a török kiadás borítóját teljesen kitölti, és szerencsére a magyar borítón is láthatjuk: egy fejét karjaira hajtó fiatal fiút látunk, aki magába roskadva szorítja az említett képet. (Az angol, olasz és német nyelvű kiadásokon egy-egy piros hajú nőalak látható, de nem jelenik meg rajtuk az a kép, amelyet Gülcihan kívánt.) A magyar borító érdekessége, hogy nem lehet eldönteni, melyik fiú van a képen: Enver (akihez elsősorban a fénykép birtoklása köthető lenne), vagy Cem, akinek mezítelen lába és szakadt farmernadrágja a kútásásra utalhatna. Mint látni fogjuk a későbbi elemzésekben, a két fiú identitása és narrációja is az elbeszélői személy eldönthetetlenségének határaiig merészkedik, és szinte teljes egybefonódásuk lesz megfigyelhető. Másrészt Pamuk ezzel a gesztussal referencialitást ad a szövegnek, kiemelve, hogy „igaz mint egy megélt történet, és ismerős akár egy legenda” (218). De Gülcihan legjelentősebb feladata a keret létrehozása, melynek köszönhetően utolsó megjegyzése és a regény első mondata kölcsönösen megidézi egymást, ezzel körköröséget adva a szövegnek, és metaforikusan létrehozva a mitikus időtlenséget (megalakotva a mítosz kronotoposzát). „Ne felejtsd el, hogy *apád is író akart lenni*” (218; kiemelés tőlem: B. T.) – mondja Gülcihan utoljára, vagy, ahogy a regény kezdetén olvashatjuk: „*Eredetileg író akartam lenni*, de mindazok után, amit itt el fogok beszélni, geológus mérnök és vállalkozó lettem” (11; kiemelés tőlem: B. T.). Az, hogy a regény megírása, és a megírás módja ilyen döntő kérdéssé lép elő a harmadik részben, úgy értelmezhető, mintha maga a szöveg, amelyet az első és második részben olvashatunk, folyamatosan teremtené, hiába van a kezünkben egy kész szöveg (maga a könyv), a regény az olvasással születik meg. Ebből következően a kiazmus alakzatán kívül a mise-en-abyme technikai megoldását látjuk megvalósulni. Gülcihan tehát a mítosz parafrázisának és szövegi megjelenésének is működtetőjévé válik, olvasata, hogy az élet megismétli a legendákat, szervezőelvvé válik a szövegben.

4.3. A kiasztikus narráció szerkezete

Az egybefonódó narrációs szerkezetet az hozza létre, hogy egyszerre két elbeszélői szólam fut egymás mellett, de egyetlen narrátor személyében összpontosul mindez. Adott tehát egy narrátor – Enver. Enver azonban nem ugyanaz a személy, aki egyes szám első személyben beszéli el a történetet, ugyanis a nézőpont Cemé, aki halott az elbeszélés idejében, tehát az ő narratívája megalkotottként vehető számításba. Így a

ricœur-i narratív azonosság fogalmára kell utalnunk: Enver az elbeszélői pozícióból tesz szert Cemmel való azonosságára. De a narratívát nem sikerül tökéletesen Cem aspektusából megalkotnia, újra és újra felbukkannak saját szólamai, amelyek Cem szólamaival párhuzamosan jönnek létre. Az azonosságban rejlő *idem* és *ipse* fogalmának dichotómiája jól megfigyelhető a két interferenciában lévő narrátori szólamban. Enver Cem bőrébe bújva narrál, Cemhez „tökéletesen hasonlóvá” válik, „analóggá”, ami azt eredményezi, hogy Cem szólama látszólag sikeresen megszületik a szövegben. Az ipse definíciójából eredően az igazán autentikus elbeszélői szólám azonban Enveré lesz, mivel ez hordozza az „önmaga” és „őmagaság” jegyeit.⁶¹ A kiazmus miatt a két elbeszélői szólám egymásba fonódik, így a kizárólagosan Enverhez vagy Cemhez tartozó szólámok kiiktatódnak a szövegből, és egy olyan narratíva bontakozik ki, amelyben mind a két személyiség nézőpontja érvényesülhet, igaz, eltérő mértékben, vagyis esetenként az egynézőpontú narráció működik. Szeretném most elemzés alá vetni a regény kezdő sorait, hogy gyakorlati módon is megmutassam, hogyan működik a narráció és nézőpontváltás a regényben.

Eredetileg író akartam lenni, de mindazok után, amit itt el fogok beszélni, geológus mérnök és vállalkozó lettem. Ám ne higgyétek, hogy pusztán azért, mert elkezdem mesélni, már magam mögött hagytam az eseményeket. Az emlékezéssel újra közel kerülök hozzájuk; ugyanakkor érzem, hogy velem együtt sodródtok majd ti is az apai és fiúi lét titkai között. (*A piros hajú nő*, 11.)

Az elbeszélői pozícióban látszólag Cemet találjuk, hiszen az ő beteljesületlen álma az íróvá válás. De a regény végén kiderül, hogy Enver valóra is váltja ezt az álmot, így az első tagmondat még mindkettejükre érvényesnek tekinthető – a folytatás természetesen már kizárólag Cemre vonatkozik. A második mondat jobban köthető Enverhez, az olvasók aposztrofálása az első mondat életrajzi jellegét a védőbeszéd stilisztikájába fordítja át, miközben az „életben továbbélő legenda” minősége is létrejön. Az emlékezés – amely Enver szempontjából inkább rekonstrukcióként fogható meg – szó a memoár műfaja felé vinné a történetet, de nem emlékezhet vissza Cem életére valaki, aki nem Cem. Magától értetődő megállapításnak tűnik, de ha nem mondjuk ki, elsikkadhatunk afelett, hogy Enver magát is újrateremti Cem alakjában. Az emlékezet itt a személyes identitás lényegéhez tartozik, de mivel Cem halott, Envert határozza meg:

⁶¹ Paul Ricœur, *A narratív azonosság*, ford.: Seregi Tamás In *Narratívák V. Narratív pszichológia*, szerk. László János, Thomka Beáta (Budapest, Kijárat, 2001), 15.

Ezek a *narratíók* arra tanítanak bennünket, hogy a múlt eseményeit ezután más-ként és végül más álláspontból, más perspektívából beszéljük el. Ennek gyakorlása akár addig is elvezethet, hogy saját történelmünket olyanok emlékezete szerint beszéljük el, akik más csoporthoz, más kultúrához tartoznak, mint mi.⁶²

A szövegben való megalkotás, az emlékezés mint újraírás – helyesebben rekonstrukció – és teremtés jelenlétét a következő szöveghelyen figyelhetjük meg a legjobban.

1985-ben Beşiktaş mögött, az Ihlamur palota közelében, egy lakóházban éltünk. Apámnak volt egy kis gyógyszerháza. Ez a Hayat nevű patika hetente egyszer éjjelre is nyitva maradt: apám ügyeletet tartott. Ilyenkor én vittem neki vacsorát. Jó volt beszívni a gyógyszereszagot, miközben magas, vékony, jóképű apám a pénztár mellett ülve evett. Harminc év múltán, negyvenöt évesen még mindig kedvelem a faszekrényes régi patikák illatát (*A piros hajú nő*, 11).

Ez a bensőséges részlet Cem emlékeiben élhet, de a rekonstrukció lehetőséget teremt Enver számára, hogy a szövegben megalkothassa azt az apa-fiú kapcsolatot, amelyre mindig is vágyott (jóllehet hű marad az elhagyás mozzanatához és következményeihez, mégis átélheti vágyait). Kirívó, hogy az apa pozitív külső tulajdonságokkal rendelkezik, míg jelleme Enver számára elérhetetlen, így egy korlátozott elbeszélői pozíció alakul ki. A kiasztikus narratíva alapja az, hogy egy narrátorunk van, akinek személye kettős: létrejön egy megalkotott narrátor (amely Cem szólamával egyenlő), és ezzel párhuzamosan a megalkotó narrátor (vagyis Enver szólama) hatásköre is kiépül. Mindazonáltal az olvasó homogén narrációval találkozik és egy narrátort feltételez egészen a regény végéig, így Enver azonosulhat Cemmel és rejtve maradhat annak szólamában. Mégis belekeveredhetnek olyan elemek Cem elbeszélésébe, amelyek feltételezhetően Enver gondolkodásából származnak. A regény első Oidipusz-történetét például Cem meséli el Mahmutnak, de olyan részleteket találhatunk benne, amelyek az iszlám kultúrkörből vagy más mítoszból kerülhettek a szövegbe. Oidipuszt Cem elbeszélésében egy erdő-

⁶² Paul Ricœur, *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford.: Rózsahegyi Edit, in *Narratívák III. A kultúra narratívái*, szerk. Thomka Beáta (Budapest: Kijárat, 1999), 61.

ben hagyják elpusztulni,⁶³ amely – elsősorban az *Isteni színjáték* alapján – egy olyan tér, ahol kialakulhat egy új személyiség, vagy önmagunk elvesztése is bekövetkezhet. A keleti kultúrából származó udvarhölgy⁶⁴ a pásztor szerepébe lépve menti meg a görög hőst. Allah akaratának említése és a hídon történt gyilkosság⁶⁵ a legjelentősebb eltérés Szophoklész darabjához képest, itt a sors szerepét Allah akarata váltja fel, míg a híd transzcendens jelentéssel bír: az Iszlámban egy keskeny híd vezet a mennyországba, amelyről ha valaki leesik, elkárhozásra jut. Pamuk kiasztikus szerkesztése, amint látszik, egyszerre teremt átjárhatóságot a kultúrák, mítoszok és a narrációt tekintve is. E megállapítás csak bizonyos mértékben igaz az identitás kérdésére, ahol a szereplők nem törekszenek átjárhatóságra.

4.4. Az identitás lehetőségei

Több alkalommal szóba került az identitás kérdése a dolgozat eddigi részeiben, különösen igaz ez a narráció vonatkozásában. Láttuk, hogy a történet megírása is identitásbeli kérdéseken alapszik. A narráció és identitás szervesen kapcsolódik egymáshoz a regény első két részében, ennek ellenére bizonyos szöveghelyeken az egyéniség kérdése önmagában is felmerül.

E fejezetben Enverre és Cemre irányítjuk a figyelmünket. Már említettem, hogy identitásuk csonka, mivel mindkettejük apa nélkül nőtt fel, és személyiségüket e viszonyítási pont hiányában kellett felépíteniük. Cemnek ugyan van kapcsolata apjával, de ez esetlegesnek bizonyul, és apjának viselkedése egy meghatározó tulajdonságot alakít ki a fiúban, amely tragikus végkifejletbe vezet: a bizalom hiányát. Két alkalommal is megváltoztatná a cselekményt, ha Cem képes lenne a bizalom kialakítására. Először Mahmut várja el tőle, hogy feltétlenül bízson mesterében, de a gyakori intések ellenére Cem kitart belső lázadása mellett: „Bízz a mesteredben, fogadj szót, és mással ne törődj” – mondja a mester, amire Cem nem is válaszol: „Nem volt erőm nemet mondani neki, s emiatt belül dühös és boldogtalan voltam” (68). Ebben az esetben a bizalom úgy jelenik meg, mint az apához való viszony alapja, az apátlan Cem azonban nem

⁶³ „míg a fiát, ki életével harmadik / napig sem ért el, kitette vad hegyen” Szophoklész, *Oedipus király*, ford.: Babits Mihály, in *Szophoklész drámái*, utószó: Falus Róbert, jegyz.: Szilágyi János György (Budapest: Európa, 1983) 195.

⁶⁴ Uo., 214–215.

⁶⁵ „rablók ölték őt meg hír szerint, / egy hármás keresztúton” Uo., 195.

képes kiépíteni bizalmát Mahmut felé, így a balesetnél szinte közömbösen hagyja hátra mesterét: „Sokszor elismételtem magamnak, hogy a kútnál semmi rossz nem történt. Nem bírtam már a sok munkát, a szidalmakat és az álmatlanságot. Mindent megcsináltam, megkaptam a pénzem, és mint ahogy minden normális ember tette volna, hazatértem” (103-104).

A bizalmat azonban nem csak az apa – és póta – iránt kell kiépítenie Cemnek, hanem fia, Enver iránt is. Az első érintkezésük egy rövid levél, amely lehetőséget adna Cemnek arra, hogy elkerülje saját halálát, ő azonban ismételten foglya marad bizalmatlanságának.

*„Cem Bey,
Tisztelni szeretnék, mert az apám vagy.
A Sührab Öngörenben helytelen lépéseket tesz.
Fiadként figyelmeztetni szeretnék.
Mindent elmondok, ha válaszolsz erre a címre.
Ne félj a fiadtól.
Enver.” (159.)*

Az első mondat egy apa iránti viszonyulási formát helyez kilátásba: „tisztelni szeretnék”. Azonban kétélű mondat ez: jelentheti, hogy Enver tisztelni szeretné édesapját, mert ő a nemzője; és jelentheti azt is, hogy „tisztelni szeretnék, de nem vagyok rá képes. Ez olyan kötelesség, amelyet nem tudok teljesíteni veled szemben”. Az utolsó mondat különösebb figyelmet érdemel, hiszen ismét a bizalom lehetőségességének kérdéséhez vezet. Enver dühének és csalódottságának – egyben a gyilkosságnak is – a legfőbb forrása az, hogy „nem válaszoltál a levelemre” (190). De az apát megmenteni és segíteni igyekvő szándék, amely a levélből kiolvasható, Enver Szührábbal azonosítaná, ha Cem bizalmatlansága miatt nem az Oidipusz-mítosz lépne működésbe. A bizalom kérdése azért is fontos, mert az apa iránti alárendeltségre való képtelenség, illetve az utóddal történő, bizalommal telt közösségvállalás elmulasztása a gyilkosság okán túl Cem Allahtól való elszakadására is utalhat.

Enver identitása az apjával való találkozás alkalmával válik kérdésessé. Korábban már volt szó művészi törekvéseiről (vallásos verseket írt), haragvó természetéről, anyjával való különös kapcsolatáról, a konfliktus végén ezek a jellegzetességek felerősödnek, és megjelenik a sikertelenség mint az árvaság fátuma (174). Úgy látja,

Ha apa nélkül nősz fel, nem érzed, hogy a világnak középpontja és határa van; azt hiszed, hogy bármit megtehetsz – mondta Serhat. – De egy idő múlva nem tudod, hogy mit tegyél; próbálsz a világban középpontot és értelmet találni, valakit, aki nemet tud neked mondani. (*A piros hajú nő*, 182.)

Az apátlanság Enver szemében a teljes szabadság helyzete, ami célkereséssé válik, sőt, a szabadság egy idő után elveszettségérezéssé lényegül át, és a középpont nélküliség állapota az identitás felépítésének akadályává válik; így az apa jelenléte a személyiség szempontjából elengedhetetlen. Tovább nehezíti Cem helyzetét, hogy európeér alkata elfogadhatatlan Enver számára: „A valóságban azonban semmiféle kapcsolatuk nincs Allahhal, és a világi államra csak azért van szükségük, hogy a modernsége hivatkozva minden rosszat megtehessenek, ami csak az eszükbe jut” (189). Enver arra a következtetésre jut, hogy apja elhagyta, így egyedül kell felépítenie identitását, ezért nincs rá a továbbiakban szüksége – és a kiazmusnak köszönhetően a regénynek ezen a részén ő nem képes a bizalomra: „Engem nem érdekelnek mások, én csak önmagam akarok lenni” (189). A regénynek ezen a pontján Enver apjához hasonlónak válik, úgy épül ki személyisége, hogy apja tulajdonságait is magára veszi („modern európai egyéniséggé” válik (190-193), sőt, kétféle módon határozza meg önmagát: vallásossága alapján azt mondja, pontosan olyan, mint mások, de személyes perspektívájából azt, hogy apja tekintete nélkül lehet csak önmaga – az apa megtagadása vezet saját személyiségének eléréséhez, és a mítosz működése miatt az apa tényleges elvesztése is bekövetkezik.

5. ÖSSZEGZÉS

Elemzésem azt kívánta megmutatni, hogy *A piros hajú nő* újfajta narrációs eljárásaival hogyan alkotja meg Kelet és Nyugat kultúrájának szintézisét, és milyen irodalmi alapot nyújt az identitás kialakításával kapcsolatban. Pamuk műve alkalmas arra, hogy a jelenkori (török) ember útmutatásul szolgáljon, és segítse őt a világ viszonylataiban és ellentmondásaiban eligazodni mind világképek, mind a vallások, mind pedig a személyes életút tekintetében. Dolgozatom meg kívánta mutatni, hogyan működnek az irodalmi hagyományok egy kortárs szövegben, fogódzót nyújtva a törökség aktuális problémáinak megértéséhez. Emellett szerettem volna felfedni a kiazmus újfajta alkalmazását és hatását egy olyan irodalmi jelenség jobb olvasa-

tához, amely élesen fókuszál a kor identitásképét és egzisztenciális helykeresését befolyásoló tényezőkre. Remélem, hogy dolgozatommal újabb utat nyithatok a török irodalom magyarországi recepciójának.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította: Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics. *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Fordította: Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.
- Benyovszky, Krisztián. *Bevezetés a krimi olvasásába*. Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007.
- Eliade, Mircea. *A szent és a profán*. Fordította: Berényi Gábor. Budapest: Európa Kiadó, 2009.
- Énard, Mathias. *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról*. Fordította: Takács M. József. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018.
- Szávai, Dorottya, szerkesztette. *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2007.
- Firdauszí, Abulkászim Manszúr. *Királyok könyve*. Fordította: Devecseri Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979.
- Flesch, István. *A Török Köztársaság története*. Budapest: Corvina Kiadó, 2007.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Géczi, János. *A rózsza és jelképei. Az antik Mediterránium*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2006.
- Géczi, János. *Allah rózsái*. Budapest: Terebess Kiadó, 2000.
- Glasenapp, Helmuth von. *Az öt világvallás*. Fordította: Pálvölgyi Endre. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- Goldschmidt, Jr. Arthur. *A Közel-Kelet rövid története*. Fordította: Komáromy Rudolf. Budapest: Maecenas Kiadó, 1997.
- Göknar, Erdağ. „Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel” *The Contemporary Novel: Imagining the Twenty-First Century* Volume 45, Number 2 (2012)
- Göknar, Erdağ. „Orhan Pamuk and the »Ottoman Theme«”. *World Literature Today* Volume 80, Number 6, 2006.

- Hoppál, Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György. *Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.
- Kerényi, Károly. *Az örök Antigóné. Vallástörténeti tanulmányok*. Válogatta, szöveget gondozta: Bodor Mária Anna. Budapest: Paidion Kiadó, 2003.
- Kerényi, Károly. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1977.
- Kierkegaard, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította: Dani Tivadar. Utószó: Heller Ágnes. Budapest: Osiris-Századvég Kiadó, 1994.
- Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, szerkesztette. *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994.
- Lapidus, Ira M., *A History of Islamic Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *A látható és a láthatatlan*. Fordította: Szabó Zsigmond. Budapest: L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 2006.
- Thomka, Beáta, szerkesztette. *Narratívák III. A kultúra narratívái*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1999.
- László, János, Thomka, Beáta, szerkesztette. *Narratívák V. Narratív pszichológia*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Fordította: Kertész Imre. Budapest: Magvető Kiadó, 2007.
- Pamuk, Orhan. "Author Profile: Orhan Pamuk." *Board of Regents of the University of Oklahoma: World Literature Today* 2005/1.
- Pamuk, Orhan. *A piros hajú nő*. Fordította: Tasnádi Edit. Budapest: Helikon Kiadó, 2016.
- Pamuk, Orhan. *Isztambul. A város és az emlékek*. Fordította: Nemes Krisztián. Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2007.
- Said, Edward W. *Orientalizmus*. Fordította: Péri Benedek. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- Szophoklész drámái*. Utószó: Falus Róbert, jegyzetek: Szilágyi János György. Budapest: Európa Kiadó, 1983.
- Szőllősy Balázs, „Azért írok, mert mindenkre haragszom”. *Orhan Pamuk útjai*. Magyar Narancs, 29. évfolyam, 16. szám (2017. április 20.).
<https://magyarnarancs.hu/konyv/azert-irok-mert-mindenkire-haragszom-103650>
- Orhan Pamuk honlapja. <http://orhanpamuk.com/page.aspx?id=7>