JUVENÁLIA: EGY

Juvenália: egy

Eötvös Collegium, Magyar műhely
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

Szerkesztette: Szilvási Viktória, Varga Nóra
Design és tördelés: Machó Zsófia
Borítóterv és címlapfotó: Rádóczy Bálint

A kötet a 2013 áprilisában *I. Juvenália* címmel megrendezett hallgatói konferencia előadásainak írott anyagából áll össze, megjelenését az ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottsága támogatta.

© A szerzők
© A szerkesztők
ISBN 978-615-5371-16-5

JUVENÁLIA: EGY

Eötvös Collegium, Magyar Műhely
Budapest
2014

Tartalomjegyzék

7 Előszó
9 Szemes Botond: *Szövettani vizsgálat: színes gubanc vagy térkép? – Ottlik Géza* Buda *című regényének elemzése*
19 Szabó Gergely: *Az anekdota formájának sokszínűsége Mikszáth Kálmán* A fekete város *című regényében*
27 Zsupos Norbert: *Újraírt életek – Város és írás mint a kulturális identitás metaforája Orhan Pamuk* Az új élet *című regényében*
41 Melhardt Gergő: *„Most láttam csak, mennyire lehetetlen." – Az elbeszélői pozíció Füst Milán* A feleségem története *című regényében*
55 Gerse Judit: *Egy kínai szelencében – Feminizmus és paródia Angela Carter* Esték a cirkuszban *című regényében*
69 Kötetünk szerzői

Előszó

2013 februárjában, az Eötvös Collegium magyar műhelyének félévnyitó műhelygyűlésen merült fel az ötlet: lehetőséget kellene teremteni arra, hogy az elsőévesek bemutathassák a közel egy év alatt elvégzett kutatómunkájukat, azokat kezdeti lépéseket, amelyeket megtettek a Collegium szellemében a tudós-tanárrá válás sokszor meglehetősen rögös útján. Ez egyszersmind kiváló alkalom is lehetne arra, hogy belekóstoljanak a későbbi konferenciák világába, tapasztalatot szerezzenek, és egyben megmérettessenek, hogy később az Eötvös-konferencián vagy az OTDK-n már kellően felvértezve álljanak ki a közönség és a zsűri elé. Gyöngyösi Megyer, akkori műhelytitkárunk felvetése azonnal lelkesedést váltott ki, és a szavakat tettek követték.

Tettek követték, mégpedig profi konferenciaszervezőket meghazudtoló módon. A műhely úgy döntött, hogy a minikonferenciát nyitottá teszi más szakkollégiumok felé is: elsőéves kollégisták jelentkezését várták. Így szervezőbizottság alakult Szilvási Viktória és Varga Nóra személyében. A szervezők pályáztak, konferenciafelhívást írtak és juttattak el a különböző csatornákra, intézték a helyszínt és az időpontot, a beérkezett absztraktokat lektoráltatták, majd kis absztraktkötetté szerkesztették, logót terveztettek, névtáblákat készíttettek, a kávészünetre intézték a kávét és a pogácsát, beosztották az előadásokat, programfüzetet és meghívót nyomtattak, a részvevők számára konferenciacsomagot állítottak össze, és nem utolsósorban felkérték a szekció levezető elnökének Bengi László tanár urat, aki örömmel vállalta a feladatot.

Így került sor 2013. április 26-án, péntek délután az Eötvös Collegium magyar műhelyének első minikonferenciájára, amely a Juvenália elnevezést kapta. A névadási aktus jelzi: a konferenciát hagyományteremtő szándékkal rendeztük meg, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy az eseményre évről évre újra sor kerüljön, ismertté váljon, és országosan megmozgassa az elsőéves BA-s szakkollégistákat.

Nemcsak a szervezés, az előkészületek zajlottak rendkívüli alapossággal, hanem maga a rendezvény is minden várakozást felülmúlt. Azon az áprilisi péntek délutánon hét fiatal kutatójelölt arcán látszott: nem veszik félvállról a feladatot, a Collegium dísztermében tapintható volt az izgalom. A műhelyvezető megnyitója után a szekcióban két részben zajlottak az előadások: az első egységben három, a másodikban négy előadás hangzott el. A levezető elnök szigorúan betartatta a megadott időkeretet, majd az előadásokat öt perc vita követte. A közönség soraiban a műhely felsőbbéves diákjai, néhány vendég és a műhelyvezető foglaltak helyet, sőt a rendezvényünket rövid időre meglátogatta a Collegium igazgatója is. Kivétel nélkül minden előadás után érkeztek hozzászólások, kérdések, helyenként kritikák, előremutató javaslatok, esetenként vita is kialakult. Még a tapasztalt oktató is csak ámult: mint ha nem is egy olyan eseményen venne részt, ahol fiatal, nemrég még a középiskola padjait koptató diákok állnának ki beszámolni kezdeti lépéseikről a tudomány világában, hanem már rutinos előadókat hallgatna.

Ez a kis kötet az első Juvenália előadásainak anyagából tartalmaz ötöt. A konferencián nem volt semmiféle tematikus megkötöttség, hiszen a cél az elinduló kutatások bemutatása, az előadói kvalitások kipróbálása, egy konferenciára való felkészülés, a mondandó 20 percben történő összefoglalása és megkonstruálása volt mindössze. Nem kötöttük elméleti kerethez vagy módszertani megfontoláshoz sem a jelentkezést. Így látványossá válik, hogy a magyar műhelyben az elsőévesek érdeklődési köre erőteljesen az irodalom felé irányul, ezen belül is dominál a regényirodalom. Melhardt Gergő és Szemes Botond 20. századi magyar témával foglalkozik. Melhardt Gergő Füst Milán *A feleségem története* című regényét dolgozta fel a perspektivizáció szempontjából, az elbeszélői nézőpontot előtérbe helyezve; Szemes Botond pedig Ottlik Géza *Buda* című művét vizsgálta a regénystruktúra vonatkozásában. Szabó Gergely az egyetlen, aki 19. századi témát választott: Mikszáth anekdotáit elemezte *A fekete város* című regényében ugyancsak a szerkezetre összpontosítva. A két „külsős" előadó írása a világirodalomból merít, szintén a 20. századból két, itthon talán kevéssé közismert írótól. Gerse Judit (PTE) Angela Carter magyarul csak 2011-ben megjelent regényét *(Esték a cirkuszban)* dolgozta fel a feminizmus és az irónia kérdéskörét fókuszba helyezve Barthes elméleti kiindulópontjából; Zsupos Norbert (KKSZ) pedig Orhan Pamuk Nobel-díjas török író *Az új élet* című írásaiban az identitás kérdését vizsgálta. (Érdemes megjegyezni, hogy a kötetben most meg nem jelenő két további konferencia-előadás is a 20. századból merített, a magyar lírából.)

Mindenféle részletesebb bemutatás, ismertetés helyett beszéljenek önmagukért a tanulmányok: kidolgozott, jól felépített, alapos munkákról van szó. Még egyszer érdemes hangsúlyozni: kezdeti tudományos lépések, amelyek magukban hordozzák a jövő kutatóinak ígéretét. Ezeknek a fiatal kutatóknak még változhat az érdeklődési köre, finomodni, csiszolódni fognak az elméleti ismereteik, egyre rutinosabbá válnak a módszertani feldolgozásban; könnyen lehet, hogy pár év múlva mosolyogva olvasnak majd egy-egy bekezdést már az írásukból. Ám annyi bizonyos: a tehetség és az ígéret ott van bennük, mi pedig bizakodhatunk, hogy ezt valóra is váltják. És majd később komoly kutatóként egy visszaemlékezésben elmondják: az első publikációjuk egy kis kötetben az Eötvös Collegium kiadásában jelent meg. Büszke vagyok rájuk.

A kötet megvalósításáért külön köszönet illeti a szerkesztőket, Szilvási Viktóriát és Varga Nórát, hogy fáradhatatlanul dolgoztak azon, hogy ezt a kis füzetet kézbe vehessük. És köszönet illeti a műhely minden egyes tagját, akik segítették a szervezőket, tutorálták az elsőéveseket, és mindent megtettek azért, hogy a Juvenália útjára indulhasson, és reményeink szerint sikeresen megvalósulhasson a jövőben is.

Budapest, 2013 januárjában
Laczkó Krisztina
műhelyvezető

Szövettani vizsgálat: színes gubanc vagy térkép?

Ottlik Géza Buda *című regényének elemzése*

„A térképedet ki kell egészíteni, így fenét ér,
a neked leglényegesebbek nélkül."
(Ottlik Géza: *Buda*)

1.

Ottlik Géza hosszú évekig készülő, nagy létösszegző regénye első olvasásra meglehetősen megfoghatatlannak, összevisszának tűnik – ahogy a regény fogalmaz önmagáról: olyan, mint egy nagy színes gubanc[1]. Meglepő ez az őszinteség és a figyelemfelhívás; mintha kikerülhetetlennek, szükségszerűnek tartaná a *Buda* azt, hogy egyre inkább egy kibogozhatatlan valamivé váljon. De tulajdonképpen mi is ez, sőt minek ez a gubanc? Hogyan jön létre? A kérdések megválaszolásán túl amellett szeretnék érvelni, hogy a regényt alkotó színes gubanc mögött egy nagyon komplex struktúra húzódik meg, ahol az egyes motívumok szoros logikai kapcsolatban állnak egymással.

A regény összegabalyodó alaphelyzetét az a tudat adja, amivel Ottlik (és a regényben Bébé, miközben festi az *Ablak* című festményét – ami a *Buda*nak megfeleltethető alkotás) dolgozik: az, hogy a kitűzött feladat – nevezetesen egy nagy létösszegző mű létrehozása (ami magába foglal minden fontosabb érzést, tapasztalatot, *csodát*) – elvégzése lehetetlen. Ahogy Medve fogalmaz: „*Olyan sok minden tartozik bele kihagyhatatlanul, olyan botrányosan sok, mondja Medve, hogy az emberélet botrányosan kevés hatvan-nyolcvan esztendeje még a futó áttekintésére sem elég.*" (9.) És ezt még nem is az egész életről, hanem csak az 1926 nyarán érzett érzésükről mondja Medve – már azt sem lehet felidézni, minden alkotóelemét összerakni, nemhogy egy egész életet. A vállalkozás szükségszerűen bukásra van ítélve, „*Mégis belekezdtél Bébé. Kár volt ugye?*" (10.) – ahogy a 10. oldalon olvashatjuk. Az igazán fontos dolgoknak sincs

1 Többek között: „Addig is, vissza a színes gubancodhoz, Bébé." Ottlik, *Buda*. Európa, Bp., 1993, 263. A továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozom, az idézetek pontos helyét a főszövegben jelölöm.

több értelme, mint bármi másnak, valahol mégiscsak csinálni kell, összeszorított fogakkal, hipotézisekre építeni a kártyavárat – ezt válaszolja a regény a 10. oldal feltett kérdésére, és megkísérli a lehetetlent.[2]

A helyzetet tovább gubancolja az a célkitűzés, hogy az alkotók nem eseményeket, történeteket akarnak leírni, megfesteni, hanem érzéseket is. Az érzések viszont, mint ahogy a könyv írja, pontatlanok, és minél jobban pontosítja őket az ember, annál kevésbé lesznek azok, amik voltak.[3] Minél inkább beleerőlteti azokat a nyelv önkényes struktúrájába[4], annál kevésbé jelentik már azt (a pontatlan valamit), amit korábban. Így ír erről a *Buda*:

> (Tudjuk, a szavak nemcsak mindig kevesebbek epszilonnál – ez hagyján –, de többek is, ami rosszabb: elhelyezik valahová a maguk fogalmi berendezésében, értelmezéssel ruházzák fel: belefullasztják azt, ami létező, a saját nem-létezésük ingoványába.) (95.)

Valahogy mégis számot kell adni ezekről az érzésekről, különben az amúgy is lehetetlen feladat el sem kezdhető. Ezzel a paradoxonnal küzd egyfolytában a mű, (az eredeti kézirat néhány jegyzete is a túlmagyarázástól való félelemről szól) – ami mintha bízna abban, hogy ha szavak szintjén nem is, de a szöveg egésze (szövete) képes kifejezni valami pontosabb, lényegesebb hangulatot.

Mindez azt eredményezi, hogy nincs egy egységes cselekmény, ami végigvonulna a könyvön, hanem sokszor nagyon távoli motívumok, események, szereplők kerülnek egymás mellé. Az elemek felcserélhetőknek és a feladat lehetetlenségéből adódóan bármeddig folytathatónak tűnnek. Sőt, a nagyon gyakori zárójel- és kettős-zárójelhasználat az egyes részek létének jogosságát is megkérdőjelezi. A zárójelbe tett címek bizonytalanságot keltenek, mintha nem lenne biztos, hogy jó helyen vannak, vagy ezek lennének a megfelelőek (és sokszor valóban: a cím által jelölt esemény, vagy motívum nem is az adott fejezetben olvasható, például a *(Két balfácán)* fejezet csak utal Medve és Hilbert kalandjára, amiről igazán csak később értesülünk). Ez a befejezetlenség és felcserélhetőség (a feladat lehetetlenségén túl) pontosan egyezik Ottlik regényről vallott nézeteivel, amiről a *Próza*ban ad számot: „*(…) lapozok, járkálok benne, előre-hátra, keresem a neveket, tájakat. Az elejét utoljára olvasom el, a végét a közepén, a közepét háromszor esetleg.*"[5]

---

2 Ez a gondolat az *Iskola a határon* egyik legfontosabb tanulsága; a *Buda* leginkább gondolatilag (mintsem a cselekmény szintjén) „folytatja" elődjét. Az Iskolában töltött évek jelentik a legfontosabb alapélményt, az ott szerzett tapasztalatok határozzák meg Bébéék életét.

3 A gondolat többször felmerül a könyvben, leginkább lásd *(A pontatlanság)* fejezetet (12.). Érdekes még Vásári Melinda megfigyelése, mi szerint a könyvben megjelenő képlet ($\pi \cdot \delta \leq \varepsilon$), ami egy érzés pontosságát és „biztos meglétét" egy egyenletbe rendezi, megegyezik Heisenberg 1927-es határozatlansági relációjával, ami a kvantumelmélet egyik alapját képezi. Az Ottlik100 konferencián (2012. szeptember 13., PIM) elhangzott előadás kimutatja, hogy Ottlik kvantumfizikai ismeretei szoros összefüggésben állnak a *Buda*ban kifejtett gondolatvilággal. Vásári: *Médiumok versengése. Kép, matematika, hang és nyelv(ek) Ottlik Géza* Buda *című művében* (kézirat).

4 vö.: Ottlik, *A regényről* = Uő, *Próza*. Magvető, Bp., 1980, 199.

5 Ottlik, *A régi Városi Színház lejtős folyosója* = Uő., *Próza*. Magvető, Bp., 1980, 63. (Már itt is felfedezhető a könyv és a város közötti kapcsolat, amiről később bővebben lesz szó.)

Ezekkel az eszközökkel egy bárhol elkezdhető regényt hoz létre, ahol az egyes részek nem épülnek egymásra, legalábbis nem úgy, ahogy egy egységes cselekményű műnél. Ezzel a dobozregényhez hasonló könyvet hoz létre, ami egy, a két végénél rögzített, a köztük lévő részt viszont bármilyen sorrendben olvasható művet jelöl, ezáltal a regény és a festészet kapcsolatát erősíti a keretszerűen rögzített végpontokkal és a köztük lévő színes gubanccal.

Ám ahhoz, hogy értsük a regény minden szálát, minden félmondatban tett utalást, ismernünk kell a regény egészét. Sokszor egy első ránézésre teljesen oda nem illő motívum jelenik meg egy bekezdés mellékmondatában, aminek magyarázatát csak száz oldal múlva kapjuk meg. Tehát nem elég egyszer olvasnunk a *Budát*, a komplex megértés a mű komplett ismeretét feltételezi.[6] Ezzel eléri a könyv azt, ami az egyik legfontosabb alaptétele: meg kell *ismételnünk* az olvasás aktusát, mert „*ami nincs másodszor, gyakran nincs is*" (88.). Ez a gondolat határozza meg az egész regényt, és teszi szükségessé azt, amit elvégez; az életre való reflektálást. A *Buda* szavaival: „*A dolgok másodszorra kezdődnek. Azzal, hogy megismétlődnek – hogy újra látod, megint hallod ugyanazt. Az előszörrel nincsenek meg igazán.*" (297.) Ám ez az elvárás (az újraolvasás) nem túl nagy az ottliki szemszögből, hiszen, ahogy olvasási szokásairól ír a *Prózá*ban:

> Sajnos, kétszer, sőt háromszor is el kell olvasni valamit – így teszek én, és így tesznek író barátaim is: tulajdonképpen a kedvenc könyveinket olvassuk állandóan, újra meg újra. Mindig valami újat talál bennük az ember, s éppen a mese, a cselekmény az, amely ilyenkor lehullik a műről, mert az ember már nem várja izgatottan, hogy mi fog történni.[7]

2.

Felmerül viszont a kérdés, hogy akkor mi alapján kerülnek az egyes szálak a könyvben egymás mellé. A könyv elemeit leginkább az a felsorolásjelleg tartja össze, amit Bébé visszaemlékezése ad, miközben össze kívánja szedni, mi az, amit saját létösszegző művébe, az *Ablak*ba meg akar festeni. Ezek a csodák, a tapasztalatok felidézése, azaz ez a sajátos emlékezéstechnika nagyon meghatározza a művet. Az emlékezés ugyanis ugyanazt végzi el, amit a regény elvár az olvasóval szemben: az állandó *ismétlést* és *reflektálást* – méghozzá két szinten. Magát az átélt érzéseket, eseményeket is ismétli a regény, azáltal, hogy felidézi őket, illetve az egyes elemeket és motívumokat is a művön belül. A legfontosabb szereplők, történetek, helyszínek nagyon sokszor, sokféleképpen ismétlődnek a könyvben, de még a lényegtelennek tűnő apróságok is általában legalább kétszer meg vannak említve, többnyire észrevétlenül. Mert „*ami nincs másodszor, az gyakran nincs is.*"

6 A regény körkörösségére Vásári Melinda is felhívja a figyelmet. Kiemeli, hogy már a nyitómondat is erre utal: „Visszakerültél hát Budára, ahol születtél." (7.)
7 Ottlik, *Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal* = Uő., *Próza*, Magvető, Bp., 1980, 276–277.

Az ismétlések persze nem szó szerinti ismétléseket jelentenek[8] (úgy egy meglehetősen unalmas olvasmánnyal lenne dolgunk), hanem állandó pontosítást, az egyes elemek egyre részletesebb kidolgozását és más elemekkel való összekapcsolását. Ez a regény által vázolt megismerés- és emlékezéstechnikával nagyon szorosan összefügg:

> Az ember felnézett, tudomásul vette, hogy ez van, elraktározta a térképében, amit gépiesen, gyakorlottan mindig készített magának, szobáról, házról, városról, utcáról, világról. (76.)

Ezt teszi a *Buda* is: egy egyre sűrűbb; egyre jobban kidolgozott pontokkal és egyre több, a pontok közötti kapcsolattal rendelkező térképet rajzol.[9] Ami egyik oldalról nézve színes gubanc, másik oldalról mérnöki precizitással megszerkesztett rendszer.

Ezt a komplexitást jól jellemzi a cím többféle jelentése is. Buda mint város a mű térképszerűségével függ össze (nem véletlen, hogy ez a legjobban kidolgozott helyszín a kb. 190 megemlített földrajzi helyből), de metonimikusan a legfontosabb csodára, a katonaiskolások 1926-os Budára való kerülésükre is utal (és, mint tudjuk, a regény elsődleges célkitűzése ezeknek a csodáknak a számbavétele). De a *Buda* mint könyv és a készülő *Ablak* kapcsolata újabb megvilágításba helyezi a címet, és mivel a könyv cselekmény szinten leginkább az *Ablak* elkészítését írja le, mondhatjuk, hogy *„a regény a regényről szól”*.[10] Az egyes címértelmezések nem egymást kizárva, hanem a bonyolult, de valamilyen szinten kibogozható struktúrát erősítve jelennek meg.

3.

A regény által felépített rendszer alapja Medve és Bébé közös elmélete, az ingyen mozi modell. A modell szerint az ember, mikor megszületik, belekerül egy ingyen moziba, mint néző. Ezzel létrejön a néző-énje, amihez a külső nézőpont, a szabadság és a halhatatlanság értéke kapcsolódik, valamint a bizonyosságé, hiszen csak a néző-én létezik biztosan, a körülötte lévő világ hipotetikus.[11]Ám, ahogy nő az ember, szereplőjévé is válik a mozinak, és ezzel megszületik a cselekvő, szereplő-én, ami (Hermányi Gabriella szavaival élve)[12] a teljesség megbontását jelenti, és magában hordozza azt a veszélyt, hogy eluralkodik, „túlteng”, elnyomja a néző-ént, ami szükségszerűen pusztuláshoz vezet (hiszen a szereplő-én csak a pillanatban létezik, az ember halálakor örökre megszűnik). Ezért fontos mindenkinek az életére *reflektálni*, életben tartani a néző-énjét: felidézni és emlékezni a megtörtént eseményekre, *ismételni*, ezáltal valósággá teremteni azokat. Ez a reflexió a könyv alapja (amit már az

8 Korda Eszter az egész életművet folyamatos átírások, továbbírások folyamatának tekinti; meggyőzően bizonyítja, hogy az ilyenfajta ismétlések, amiket a *Buda* alkalmaz jellemzőek a különböző Ottlik szövegek viszonyára is. Vö.: Korda, *Ecset és toll*, Fekete Sas, Bp., 2005, 19–22.
9 A térkép-, illetve városszerűség Ottlik legfontosabb céljai közé tartozott, erről tanúskodik a *Buda*-hagyatékban fellelhető jegyzet is: *„Talán úgy nem lehet, ahogy te képzeled a regényt, (nem énekhang, mint Böll, Márai, Th. Mann, se horgolás (…) – hanem város (táj), amiben járni-kelni lehet, lakni lehet…”*
10 vö.: Szegedy-Maszák, *A folytatás kényszere* = Sz-M. M., *Ottlik Géza,* Kalligram, Pozsony, 1994.
11 Ez a bizonytalanság, a kísérleti jelleg is szorosan összefügg a már említett kvantumfizikával – hangsúlyozta Vásári Melinda a már idézett előadásában.
12 Hermányi, *Ottlik kegyelemfelfogása (Az ingyen mozi metafora helye a Buda című regény motívumrendszerében*), Új Forrás, 2006/II., 41.

említett módon, több szinten is elvégez és elvégeztet az olvasóval is), és ezt a reflexiót végzi el mind a *Buda*, mind az *Ablak* is. A reflektáláshoz szükségesek a regény által „*unalmas délutánoknak*" nevezett időszakok, amikor a szereplő-én cselevése háttérbe szorul. Ezek az unalmas délutánok hiányoztak Bébééknek az alreálban Kőszegen, és az ilyen helyzetekből (amikor nincs lehetőség az önreflexióra, a néző-ént elnyomják) való kiszabadulásokat nevezik *csodá*nak, amik számbavétele a mű kitűzött célja. A legfontosabb csoda a már említett kiszabadulás 1926-ban, amikor a budai főreálba kerülnek a katonaiskola növendékei.

Ugyanilyen fontos csoda Medve szökése, ami a *Budá*ban is hangsúlyos szerepet kap (leginkább a *(Medve nagyítása)* című fejezetben). A szökés egyben kiszabadulást és több hetes kórházi regenerációt is jelent, ahol adva vannak az unalmas délutánok Medvének a néző-énje megteremtéséhez, életben tartásához. Ehhez hasonlóan a különböző villamosutak is a szereplő-én háttérbe húzódását és az elmélkedést teszik lehetővé, ugyanúgy, ahogy Bébé kölni vonatútja, amikor Mártával való kapcsolatát gondolja át és határozza el, hogy nélküle nem utazik többé sehova.

A különböző sportesemények (amik a fiúk számára a világ legjobb dolgai között voltak számon tartva, leginkább a Nagy Négyszer Százas váltó) is ezt a kiszabadulást jelentették számukra, amikor elhagyhatták a főreál épületét. De nem is maguk a versenyek, hanem az azt követő Post Mortemnek keresztelt sörözések és beszélgetések, azaz a versenyre való reflektálások voltak igazán fontosak nekik. Ilyenkor meg lehetett beszélni mindent, ami kicsit is fontos volt: Medve távolugrás-eredménye, Hilbert és Bébé rossz váltása, vagy Rodriguez hajrája.

A szombathelyi országút motívuma sokkal hangsúlyosabb szerepet kap a *Budá*ban, mint korábban az *Iskolá*ban volt.[13] A menetelő alreálos növendékek itt megállhattak, kiléphettek a sorból vizelni, amit persze mindenki megtett, még az is, akinek nem kellett. És ez a kilépés egyben kiszakadást is jelentett[14], az ember a szürke égbolt alatt átgondolhatta életét. És, ahogy a regény mondja, még a legnagyobb elnyomásban is teremt magának egy könyökteret, ahol örökké szabad (azaz a néző-énjét). Ugyanilyen könyöktér Bébé rosszkedve, amit fél elveszíteni az alreálban, mikor Merényiékkel jóban lesz, vagy Medvének a sokszor emlegetett *Serpolette* című könyv.

A motivikus elemek egész sora lenne még köthető a rendszerhez, de a legfontosabb kitérni a rendszer szempontjából elengedhetetlenül fontos anyaszerepre. Egy anya az, akihez a kisgyerek rohanhat, elmesélni az életét, azaz egy anya az, aki megtanítja őt az önreflexióra és arra, hogy körülötte forog a világ. Mert nem elég az életet átgondolni, el is kell mesélni valakinek (ezt teszi a könyv is): „*Ha nincs kihez szaladnod, mesélni mindent, élet bajosan lesz abból, ami van*" (58.) – olvashatjuk. Fontos része még az anya-szerepnek továbbá, hogy egy anya otthont teremt, márpedig ahhoz, hogy a reflektálást el tudja végezni valaki, kell, hogy legyen hova hazamennie. A regény így ír erről:

> Kitűnt, hogy két útitáska is, az ötszögletű szobában, plusz egy anya jókedve: elég hazának. (Bőven számítva. Majd megfigyeled, hogy bőrönd és útitáska nélkül, még jókedv nélkül is, egy anya untig elég. Kevesebb már nem.) (215.)

13 vö.: Korda, *i.m.*, 38.
14 Érdekes megfigyelni, hogy a csodák kiszakadása mindig fizikai helyváltoztatással jár.

Az anyaszerep megértése nélkül nem érthetjük meg a *Buda* egyik főszereplőjének, Hilbert Kornélnak, azaz Lexinek a karakterét. A Kőszegről érkezett iskolások, Medvével az élen, nem tudják hova tenni először Lexit. Hogy lehet, hogy egy háromsávos, kitűnő tanuló – de mégsem egy gennyes, kincstári alak? Aztán szépen kiderül: úgy, hogy Lexinek semmi sem fontos igazán (még a Post Mortemek sem), csak úgy mellesleg, unalmából kitűnő. Unalmából, mert ráér: ő nem végzi el a szükséges és időigényes reflektálásokat. Korán meghalt az anyja, így nem tanulta meg, hogy körülötte forog a világ, hogy fontos magával is foglalkozni, az életével: csak szereplő-énje van, mert „*Hilbert növendéknek egy anyával kevesebbje volt, mint szükséges, hogy legyen hová hazamennie.*" (215.)

Ezt megértve, Bébéék mindenáron igyekeznek kizökkenteni Lexit ebből az állapotból, de végül Medve végzi el a reflektálást helyette: megírja Hilbert Kornél életének történetét. A mű egyszerre végzi el a feladatot és egyszerre allegorikus azáltal, hogy egy toronyból való szökés áll a középpontjában, ami a néző-én kiszabadítását jelképezheti. A kiszabadítást Éva, Bébé anyja végzi el Medve véglegesnek szánt kéziratában – ugyanúgy, ahogy az idős Bébé segítségére is anyja „jön" segítségül.

Korda Eszter kiemeli[15] a *Buda*ban művészet és az élet szoros kapcsolatát, elválaszthatatlan egységét, amit (többek között) a szövet motívummal támaszt alá: a szövet egyszerre jelenti az élet szövetét, és (a festészet központi szerepéből is adódóan) a művészetet, például: „*Megy szét, az egész szövedék. A műved? Az életed?*" (263.) E felől nézve külön, többrétegű jelentése van a *(Szövettani vizsgálat)* című fejezetnek, ami azon túl, hogy Medve betegségére utal, jelentheti az élet és a művészet vizsgálatát is – ugyanazt, amit a *Buda* elvégez.

4.

Érdekes megfigyelni Hermányi Gabriella elemzésének nyomán, hogy a többszólamú narráció egyes hangjai hogyan feleltethetőek meg az ingyen mozi modelljének.[16] Bébé általában egyes szám első személyben beszél – ilyenkor a szereplő-énje szólal meg egy olyan résznél, aminek részese volt maga a narrátor is. Sokszor vált át azonban egyes szám második személyre, ami leginkább az önmegszólító, ezáltal a néző-én perspektívájából elmondott részeket jelöli. Medve narrációja egységesebb; egyes szám harmadik személyben beszél, ami már egy elvégzett reflektálásra és a néző-én perspektívájára utal. (Medve művei bejezettek, szemben Bébé még lezáratlan munkájával.)

Az egyre komplexebb és bármeddig folytatható struktúra egyre jobban gubancolódik, amit csak erősít a modell paradox léte: „*Hát csináld tovább, Bébé, de ne felejtsd el, hogy csak látogató vagy itt, néző. Ám ahhoz, hogy bármit csinálj, építs, teremts itt, hogy élj, ezt el kell felejtened.*" (20.)

15 Korda, *i.m.*, 182.

16 Részletesebben lásd Hermányi Gabriella *Ottlik ingyen mozija* című tanulmányát. Hermányi Gabriella, *Ottlik ingyen mozija,* URL: http://www.krater.hu/krater.php?do=3&action=a&pp=1423 (utolsó letöltés: 2013. 07. 16.).

5.

A gubanc szálai nem maradnak a könyv keretein belül és a különböző inter- és autotextuális utalásoknak köszönhetően a regényen „kívül" is folytatódik. A rengeteg alkotóra tett utalás (Vörösmarty, Petőfi, Shakespeare, Örley, Rilke, a Biblia, Van Gogh, Juhász Gyula, stb.) mellett talán érdekesebb a *Buda* viszonya korábbi Ottlik művekkel. Korda Eszter *Ecset és toll*[17] című könyvében található elemzés nyomán láthatjuk, hogy a mű nem csak az élettapasztalatok, hanem a korábbi művek tekintetében is létösszegző: a *Hamisjátékosok*kal Szebek Mikós karaktere és egy, a korábbi műből szó szerint idézett mondat („*Lidérc-pofával hajlongott és vigyorgott feléje az a gondolat, hogy élete legalján ingovány van*."[18]) köti össze, a *Minden megvan*nal a térkép- és az ablakmotívum, a *Drugeth-legendá*val a „nem vagyok én langyos sehonnai" gondolat, a *Valencia-rejtélly*el az érzés kérdésköre, a túlvilág és az emberi lét transzcendens volta, a matematika és a fizika hatása, a *Hajnali háztetők*kel a hajnali utca okozta boldogságérzet és a történetkezdés nehézségeire adott reflexiók. Figyelemreméltó Korda megfigyelése, miszerint az *(egy békebeli temetés)* című fejezet eredetszövege Ottlik *Fényűző élet* című novellája.

Az *Iskola a határon* és a *Buda* kapcsolata egyértelmű, ám lényeges kiemelni, hogy az *Iskolá*ban már az ingyen mozi elmélet is megjelenik. Ezt támasztja alá Medve leírása a cellában töltött időről: „*A valóság, a száraz, kézzelfogható valóság az, hogy ő egészen jól érzi magát, mert csak néző.*"[19] A következő idézet is ezt bizonyítja: „össze vagyunk kötözve, s még csak nem is úgy, mint a hegymászók vagy a szeretők, nem azzal a részünkkel, amelyiknek neve, honossága, lakcíme van, s tesz-vesz, szerepel, ugrál a világban, hanem igazában nagyobbik részünkkel vagyunk összekötözve, amelyik nézi mindezt."[20]

6.

Érdemes külön vizsgálni Ottlik halála előtt kiadott egyik rövid írását, a *Hajónapló*t. Az elbeszélés akár a *Buda* előtanulmányának is tekinthető (a Mándy Iván előtt való tisztelgés mellett), hiszen az itt megjelenő problémák zöme szintén megtalálhatók a *Buda* lapjain. A *Hajónapló* főhősének helyzete, életkora megegyezik a *Buda* időskori síkjával, ami egyben a regényírás jelene: Kirketerpnek ugyanúgy meghal mindenkije, mint az idős Bébének, ugyanúgy feladja, hogy folytassa „művét" (a bejegyzéseket), és ugyanúgy jön valaki a megsegítésére. (Mandygaard? Astrid? Itt még nem egy misztikus élmény a segítség.) Összeszorított fogakkal, hipotézisekre építve dolgozik tovább.

Megjelenik továbbá a *Buda* (és az egész életmű) egyik központi kérdése is: egy nemzeti nyelveken felül álló metanyelv létrehozásának az igénye és a szavak alkalmatlansága. De ugyanúgy léteznek nonverbális jelek, amikkel sikeresebben megértik egymást a barátok: ahogyan a *Budá*ban, itt is a „*nyugodt, meghitt, baráti ülepenbillentés*" jelenti leginkább ezt. Akárcsak az Iskola növendékei, Kikreketerpék is kijár-

17 Korda, *i.m.*, 12–19.
18 A *Buda* 281. oldala, illetve Ottlik, *Hajnali háztetők, Minden megvan*, Európa, Bp., 1994, 221.
19 Ottlik, *Iskola a határon*, Magvető, Bp., 1959, 284.
20 Uo., 437.

ták a maguk poklát, a maguk iskoláját, a maguk Schulzéjukkal – Schundtviggal. Ők is már értik egymást, gondolataikat nem kell a nyelvi rendszerbe erőltetni, akárcsak az Iskola növendékeinek.[21]

Az a gondolat, miszerint az ember még a legnagyobb elnyomásban is „teremt magának egy könyökteret, ahol örökké szabad", szinte szó szerint megismétlődik a *Buda*ban (70.), ami szorosan összefügg az ingyen mozi elmélettel, ami szintén megtalálható a *Hajónapló*ban:

> Valószínűleg további kontemplálásra – tűnődni, elmélkedni, szemlélni, meggondolni a világot, visszaidézni, újra átgondolni, elmélyülten. – És passzívan, mint Néző. Nem aktívan tevékenykedni benne (csak annyira, amennyi a legszükségesebb).[22]

Illetve:

> De visszaidézni, újra végigmenni rajta, még egyszer átélni, igen. És teljes passzivitással; sőt passzív rezisztenciával: ellenállással a mégoly csekély (létfenntartáshoz szükséges) tevékenységgel szemben.[23]

Szintén megegyezik a két írásban a sportverseny szerepe, ami egy számokkal mérhető, objektív valóságot teremt a résztvevők köré (ami ezáltal mindig a matematikával áll kapcsolatban). De míg Kirketerpék csak nézők, Bébéék szereplői is a futóversenyeknek (egészen addig, amíg a Post Mortemek alatt meg nem beszélik a történteket).

A Fehérvári út 15/B 1989-re Bartók Béla út lett, a *Hajónapló* dán környezetében Bartokbelastraede 15/b-vé alakul át, de funkciója ugyanaz: egy hely, ahova lehet hazamenni.

7.

A feladat lehetetlensége szükségszerű bukáshoz vezet. Mégis, talán látható, hogy a *Buda* egy nagyon gondosan megszerkesztett egész, ami (és csak így lehet teljes a mű) magába foglalja, mintegy belekódolva a szétesését. Ottlik munkája nagyon hasonló ahhoz, amit Medve mond minden alkotófolyamatról:

> Kártyavár. (…). Kell rakni, rakni, egyre följebb. Van egy határ. Egy adott magasságnál feljebb aztán nem lehet. Leomlik. (…) Ámde nem állhatsz meg vele. Akár jól csinálod, akár rosszul, raknod kell tovább a kártyavárat. Sajnos, biztos, hogy össze fog dőlni - (veled együtt) de amíg össze nem dőlt (s amíg ott vagy), mást, szebbet vagy jobbat, úgysem tudsz csinálni. (246.)

21 Talán ez lehet az életmű egyik válasza a nyelvek alkalmatlanságára: a közös múltból és tapasztalatokból kiinduló (szavak nélküli) megértés.
22 Ottlik, *Valencia-rejtély, Hajónapló, Pályákon*, Magvető, Bp., 1989, 40.
23 Uo., 44.

A kártyavár kikerülhetetlen összeomlása mellett, az ingyen mozi modell hiányosságainak is következtében Bébé nagyon mély alkotói- és létválságba kerül. A színes gubanc, ahogy a könyv írja, kezd szétesni[24] – amit szépen illusztrál az is, hogy Bébé már nem az *Ablak*on, hanem kisebb rézmetszeteken dolgozik; míg egyre rövidebb és kisebb egységekből (naplójegyzetek, feljegyzések) áll maga a regény is.

A válság legfőbb oka a társak halála. Az ingyen mozi modell minden embert hipotetikusnak képzel el, melyek meglétéről maximálisan soha sem győződhetünk meg, csak a mindennapos tapasztalattal tudjuk fenntartani a hipotézist. Ám ez a mindennapos, empirikus tapasztalat szűnik meg Medve, Szeredy, Márta, Éva, azaz Bébé életének legfontosabb szereplőinek halálával. „*Egy moccanásnyi empirikus megerősítés megérné a világot uram*" (265.) – olvashatjuk Bébé fohászát, és kétségbeesett kérdését: „*jön évről évre a verőfényes új tavasz, kérdezd meg akkor a vén kacért, hová tette a társadat*?" (237.) A szerettek halálával már nem lehet bizonyos abban, hogy ők valóban léteztek, nem tud különbséget tenni valóság és látszat között, mert nem is lehet. Álom és ébrenlét, képzelet és múlt teljesen összemosódik. A társak halálával kitűnik az ingyen mozi rendszer legnagyobb hibája (amit a könyv explicit módon nem vall be): a túlzott hangsúly a néző-énen, ezáltal az emberek közötti kapcsolat háttérbeszorítása.

A hatalmas feladattal egyedül maradó Bébé visszaemlékezése már nem is a néző-én számára kell, hanem a szereplő-énnek: azáltal, hogy felidézi szeretteit, újra olyan hangulatot próbál teremteni, amiben dolgozhat, élhet tovább, mint szereplő. Nagyon fontos észrevenni tehát, hogy a könyv végére – ha egyáltalán beszélhetünk végéről – az önreflexió iránya megfordul; majd Bébé segítségére anyja „jön", egy látomás, vagy álom képében – ez segít neki, hogy folytathassa munkáját.

A záró fejezet egyfajta feloldást is tartalmaz: Bébét hirtelen öröm, boldogság fogja el és rájön, hogy ha halála után folytathatja a képét, akkor nem kell kétségbeesnie és kapkodnia, nem kell mindent görcsösen beleerőltetni alkotásába. „*Nagy kár volna itt belevenni a Hadik-laktanya kürtösének harsány ébresztőjét, vagy a szintén kínálkozó jó Gyula barátomat*" (358.) – mondja, ám a következő bekezdésben mégis leírja a Hadik-laktanya kürtösének harsány ébresztőjét és a szintén kínálkozó Gyula barátját. A feloldás ezáltal megkérdőjeleződik, mintha mégis félne, hogy valami kimarad – így folytatja a munkát haláláig. Ahogy azt tette Ottlik is.

24 „Kezd esni szét, színes gubanc." (351.)

Bibliográfia

Hermányi Gabriella, *Ottlik kegyelemfelfogása (Az ingyen mozi metafora helye a Buda című regény motívumrendszerében*), Új Forrás, 2006/II., 40–55.

☞ *Ottlik ingyen mozija,* http://www.krater.hu/krater.php?do=3&action=a&pp=1423 (utolsó letöltés: 2013. 07. 16.).

Horkay-Hörcher Ferenc, Ottlik kadét történetei, Kortárs, Bp., 2010.

Jakus Ildikó, Hévizi Ottó, *Ottlik-veduta*, Kalligram, Pozsony, 2004.

Kelecsényi László (szerk.), *Az elbeszélés nehézségei, Ottlik olvasókönyv*, Holnap, Bp., 2001.

Korda Eszter, *Ecset és toll*, Fekete Sas, Bp., 2005.

Margócsy István: *Marginániák. Ottlik Géza: Buda*, 2000, 1993/9. 57–61.

Ottlik Géza, *Buda*. Európa, Bp.,, 1993.

☞ *Hajnali háztetők, Minden megvan*, Európa, Bp., 1994.

☞ *Iskola a határon*, Magvető, Bp., 1959.

☞ *Próza*. Magvető, Bp., 1980.

☞ *Valencia-rejtély, Hajónapló, Pályákon*, Magvető, Bp., 1989.

Szegedy-Maszák Mihály, *Ottlik Géza,* Kalligram, Pozsony, 1994.

Vásári Melinda: *Médiumok versengése. Kép, matematika, hang és nyelv(ek) Ottlik Géza Buda című művében*. (kézirat alapján, várható megjelenés az Ottlik100 konferenciakötetében 2014-ben.)

Szabó Gergely

Az anekdota formájának sokszínűsége Mikszáth Kálmán *A fekete város* című regényében

Mikszáth Kálmán neve és az élőbeszédszerűség fogalma a recepció során erősen összefonódott, azonban az orális formák regénybéli megjelenésének vizsgálata sokáig kevéssé foglalkoztatta az értelmezőket. Jelen tanulmány az író utolsó befejezett regényét, *A fekete város*t kívánja vizsgálni, amelyben az oralitás megnyilvánulásaira rengeteg példát láthatunk.[1] Mindezek közül Eisemann György[2] a legenda illetve a mítosz műfaját már tanulmányozta a regényben, míg Tarjányi Eszter[3] az interlingvális és interkulturális kommunikáció megjelenését vette górcső alá. Az én dolgozatomnak célja, hogy bemutatassa a műben található anekdoták beépülésének mikéntjét a komplex regényszerkezetbe. Mindemellett azt kívánja szemléltetni, hogy ennek a műfajnak a beépülése milyen sok funkcióval rendelkezhet, valamint hogy milyen szövegkörnyezetben fordulhat elő, így többek között még egy lábjegyzet is anekdotává válhat.

Az anekdota szó görög eredetű, etimonjának jelentése kiadatlan. Ebből levonható, hogy alapvetően orális műfajról beszélünk. A *Világirodalmi lexikon* a következőképpen definiálja az anekdotát: „*A konkrét hitelesség igényével fellépő, rövid csattanós történet, mely többnyire egyes történelmi személyek és események mulatságos jellemzését nyújtja.*"[4] A leírás pontosságával lehet vitatkozni; egy anekdota valóban nem hosszú,

1 Ahogy Csűrös Miklós fogalmaz: „*A durva »invektív« komikum, a szójáték, a vicc, a paródia és pastiche, az irónia, a groteszk, a paradoxon, vagyis a nevetséges és fonák kifigurázásának jóformán minden lehetősége szerephez jut a regényben.*" Vö. Csűrös, *Mikszáth korszerűsége és A fekete város* = Uő., *„Lesz idő, hogy visszatérhet". Jegyzetek Arany János és a századforduló korszerűségéről,* Kráter Műhely Egyesület, Bp., 1994, 57–75.

2 Eisemann, *Narratíva és historicitás. A fekete város* = Uő., *Mikszáth Kálmán,* Korona, Bp., 1998 (Klasszikusaink), 138–158.

3 Tarjányi, *Mire „haraxanak mirges buregerek"? Nyelvi és kulturális viszonyrendszerek Mikszáth Kálmán A fekete város című regényében = Az interkulturális kommunikáció Mikszáth Kálmán műveiben,* szerk. Alabán, Hungarovox, Bp., 2010, 80–88.

4 Lásd az *anekdota* címszónál: *Világirodalmi lexikon,*1. kötet, A-Cal, főszerk. Király, Akadémiai, Bp., 1970.

rendelkeznie kell csattanóval, főszereplője lehet történelmi alak, és a hitelesség igényével is felléphet, de nem ezen jellemzők teszik anekdotává az adott szöveget. Ha egy szóbeli beszélgetés közben hallott anekdotát később papírra vetünk, akkor annak írásbeli reprodukciója még nem feltétlenül lesz anekdota, csak egy elbeszélés, még akkor sem, ha a fenti négy jellemzőnek megfelel. Az anekdotának szükségszerűen egy párbeszéd részének kell lennie, amelynek kontextusa előhívja annak előadását, és a csattanó által a dialógusra értelmezett végszavát.

Vizsgálatom során Hajdu Péter *Csak egyet, de kétszer*[5] című könyvében megfogalmazott anekdotakoncepciót alkalmaztam. Hajdu műve nagy hiányt töltött be a Mikszáth-recepcióban, mert előtte az értelmezők az anekdota formáját nem, vagy csak nehezen tudták megragadni, ezen felfogás azonban rendkívül jól alkalmazható *A fekete város* elemzésében is. Hajdu gondolatmenete két külföldi irodalomtörténész elméletére is épít.[6] André Jolles egyszerű formákról kialakított rendszerében mindegyik forma rendelkezik egy *Geistesbeschäftigung*gal, Hajdu tükörfordításával élve egy szellemi foglalatossággal. Gondolatmenete szerint az anekdota a jollesi szisztémában a vicc egyszerű formájának egyik elemeként értelmezhető, mert a vicc *Geistesbeschäftigung*ja az, hogy felold valami kötöttet. Az anekdota kimetsz valamit a fiktív történelemből, önálló eseménnyé alakítva azt, így az események fölé rendelt gondolati tartalom jut érvényre. Ez alapján az anekdota mindig idegen szövegtest a regényben.

Franz Rosenzweig felfogásában az anekdota nem kívülről jött hír, hanem a beszélgetésben nagyra nőtt válasz egy megfogalmazott kérdésre, problémára. Indítékát és végszavát a beszélgetésből kapja, azaz az elbeszélőt a beszédtárstól érkező utolsó gondolat sarkallja arra, hogy elbeszélje az anekdotát. A csattanó az elmondás során a végszóra adott feleletként keletkezik. Három szempontból fontos ez a koncepció: rámutat a dialogikus természetre, így a beszélt nyelviség problematikájára is, a példázatos-tanító jellegre; valamint a leírás nem épít az anekdota preegzisztenciájára. (Utóbbi nem azt jelenti, hogy az elbeszélő nem ismerné a történetet előzetesen, hanem azt, hogy a memóriájában meglévő történet még csupán egy elbeszélés.)

Hajdu Péter leszögezi, hogy az anekdota jelentése az adott párbeszéd egészében sem véglegesedik, nyitott a további (át)értelmezések számára is. Ez lehetővé teszi, hogy értelmezhessük a regény részeként, és nem különálló elemként, mert megadja az aktuális kérdésre a választ, de a történet folyása, a cselekmény újabb válaszokat, értelmezéseket fog hozzáadni. Mindemellett az anekdotát a közmondással párhuzamosítja: mindkettő jól meghatározott pillanatban fordulhat elő, s az emlékezet hívja elő a beszélgetésben. A közmondás azonban rögzített nyelvi kifejezés, míg az anekdota szövege egyáltalán nem rögzített.

A dialogikusság három szinten értelmezhető. Az első szint, a legkézenfekvőbb, mikor egy szereplő mesél el egy anekdotát a párbeszédben. A második szint a szöveg és olvasó párbeszédje. Eszerint a narrátor is mondhat el anekdotát, ha a végszót a

5 Hajdu, *Egy anekdotakoncepció javaslata* = Uő., *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései*, Gondolat, Bp., 2005, 214–226.

6 Hajdu a következő forrásokból dolgozott: Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, Niemeyer, 1956; valamint Rosenzweig, *A bibliai elbeszélés formai titkai* = Uő., *Nem hang és füst*, ford. Tatár, Holnap, Bp., 1990.

történet adja, s az elbeszélés menetében adódik elő a megoldandó probléma. Ennek megfelelően az értelmezést az anekdota fogja megadni úgy, hogy leírja a szituációt kiemelve bizonyos elemeit, valamint létrehoz egy nézőpontot, ahonnan a szituációt néznünk kellene. Ebben az összefüggésben az anekdota metaforikus jelleggel bír. A harmadik szinten az anekdota is párbeszédet folytat az őt körülvevő szöveggel.

Az anekdotikus jellemzés kérdésére is érdemes kitérnünk. Ezalatt lényegében azt érthetjük, hogy a narrátor úgy mutat be egy szereplőt, hogy nem ad összetett jellemrajzot, hanem egyetlen a szereplőre jellemző történettel írja le annak karakterét. (Itt az anekdota metonimikus jelleget ölt.)

Hajdu Péter anekdotakoncepcióra tett javaslata szerint kétféleképpen vizsgálhatjuk a regénybéli anekdotákat. Az egyik az, hogy végigelemezzük a szöveget, miközben szövegközpontú módszertan szerint elkülönítjük az anekdotának vélt részeket, és megfigyeljük működésüket. A másik megoldás szerint megvizsgálhatunk olyan regényrészeket, amelyeket Mikszáth külön is publikált, ezáltal külön is értelmezhetőek. Értelmezésemben mindkét vizsgálati opciót igyekeztem valamely módon bevonni.

Koncepciómba még Gintli Tibor meglátásait is beleépítettem az *Anekdota és modernség* című tanulmánya[7] alapján. Ő ugyan az anekdotát nem magában vizsgálta, hanem hosszabb műveket tanulmányozott, melyekben az anekdota mint alkotórész jelent meg, de bizonyos meglátásait mindenképpen megemlítendőnek találtam. A fekete város több fejezetes expozíciójának szerkesztésére általánosan kijelenthető, hogy „*bonyolult időkezelés*”,[8] míg a regény többi részét „*a lényeges és mellékes egyértelmű elhatárolhatóságának*”[9] hiánya jellemzi – ezekhez pedig hozzájárul az élőbeszédszerűség, melyek az orális formák, így az anekdota alkalmazásából fakadnak.

A fekete város[10] című regényt folytatásokban jelentette meg a *Vasárnapi Újság* 1908 és 1910 között 58 folytatásban, emellett 1909 és 1910 között a *Képes Folyóirat* című füzetekben 31 részre osztva. Így az első fejezetet önállóan is publikálták, ennek címe: *Némely előzmények és részletek, melyeket okvetlenül szükséges tudni*.[11] Már a cím is előreutal arra, hogy több, különböző eseményt fog elmondani az elbeszélő, valamint arra, hogy ezeket a történeteket később mindenképpen ismerni kell a regény teljes megértéséhez. Anekdoták sorát olvashatjuk a szövegben. Elsőre is feltűnő, hogy elsődlegesen Görgey Pál jellemzését valósítják meg ezek a részek, így megtudjuk róla, hogy egy kevély, hirtelenharagú ember. Ha teljes pontosságra törekszünk, nyolc különböző anekdotaszál különíthető el a szövegben: a Görgey alispánná választásáról, a betegségéről, a kamrában tárolt fegyelmező eszközökről, az álmatlanságáról, a jobbágyokkal való állítólagos kapcsolatáról, feleségével való megismerkedéséről, a Thökölyvel való viszályáról, valamint a Karolina temetéséről szóló. Nincs azonban feltétlenül szükség ezeknek az epizódoknak a matematikai pontosságú szétválasztására – ez talán nem is megvalósítható, de mindenképpen megállapítható, hogy ezek a történetek Görgey Pál fiktív múltjából kiragadott jelenetek, melyek a mély lélektani ábrázolást mellőz-

7 Gintli, *Anekdota és modernség,* Tiszatáj, 2009/1, 59–65.
8 Uo. 62.
9 Uo. 63.
10 Mikszáth Kálmán *Összes művei,* 22. kötet [továbbiakban: MKÖM. 22.], kiad. Király, szerk. Bisztray, Akadémiai, Bp., 1961.
11 MKÖM. 22., 5–16.

ve, egy-egy esemény által kívánják általánosan jellemezni a szereplőt. A szerző írja is a szövegben: „*Sokat lehetne ilyeneket felhozni annak a bizonyítására, hogy Görgey Pállal nehéz tisztába jönni*."[12] Írhatna még a szepesi alispánról több anekdotát, de nem szükséges, a már elbeszélt szeletek elégségesek egész életének értelmezéséhez. Általános jellemzői ezeknek a történeteknek, hogy ha az esemény maga komor is, minden esetben egy humoros csattanóval zárja le az író.

Szeretném Mikszáth egyik írói megoldására különösen felhívni a figyelmet. A fejezet egyik anekdotája a következőképpen kezdődik: „*Azonban olyasfélét is suttogtak némelyek (…)*"[13] A narrátor azt a látszatot kelti, mintha közvetlen kapcsolatban lenne a történet jelenében és környezetében élő emberekkel. Az említett anekdota azt dolgozza fel, hogy egyesek azt pletykálták, hogy Görgey a felesége halála után éjszakánként jobbágyokat fogadott a hálószobájában. Ezt megelőzően a befogadó arról olvashatott, hogy milyen keserű ember volt Görgey Pál, ennek a diskurzusnak végszavára hozza elő az elbeszélő ezt az anekdotát (amelyben a szóbeszéd ezt próbálja cáfolni), azzal a látszattal, mintha neki ezt korábban az ott élők mondták volna el. A narratíva és az olvasó sajátos dialógusa ez, azaz a hajdui koncepcióban a dialogikusság második szintje, ahol az olvasó passzív résztvevő, így az elbeszélő saját szavaira reflektál, arra támaszkodva, hogy milyen kép alakulhat ki a befogadóban Görgey jellemzése alapján.

Hasonló megoldást láthatunk a fejezet utolsó anekdotájában. Itt Görgey feleségének temetéséről van szó, akinek halálát nem tudta feldolgozni a férj, ezért dührohamot kapott a tiszteletes megjelenésekor. Részt sem vett a temetésen, mert sógorai bezárták a pincébe. A szövegrész elején a következőt olvashatjuk: „*A temetésen való viselkedéséről esztendőkig beszéltek*." Ez is az anekdotikusság egyik eszköze, hisz Mikszáth úgy kezeli ezt a történetszálat az elbeszélésben, mintha egy kollektív emlékezetből hívta volna elő az elbeszélő.

Ha jobban megvizsgáljuk ezeknek a történetelemeknek a kapcsolódását, akkor azzal a módszerrel találkozunk, amit Gintli Tibor a korábban említett tanulmányában „*asszociatív szerkesztésmódnak*" nevez.[14] Mikor az előbb részletezett jelenet végén, ahol az anekdotaszál egy pletykából indul ki, Görgey János, a főszereplő testvére a következőt mondja: „*Tíz esztendeje már, hogy a szegény Karolina meghalt.*"[15] Ez a mondat adja azt a végszót, ami miatt a narrátor rátér a következő szálra, melyből megtudjuk, hogyan ismerte meg későbbi feleségét. Ezután a menyegző említése implikálja a következő történet elbeszélését, ahol az esküvőjükön Thököly nyitotta meg a táncot a menyasszonnyal. Ennek a résznek a végén tárja elénk a narrátor Görgey gondolatát: „*Ki rabolhatná el az ő Karolináját? Ki merné, mikor még Thököly sem merte?*"[16] Ezután metaforizálja a halált úrként, aki Thökölynél is hatalmasabb – s ezt követően kezd bele a fejezet már említett utolsó anekdotaszálába. Tehát itt a történetek egymásutánja folyamatosan adja a végszavakat, melyek újabb anekdoták megjelenését eredményezik, mintha a narrátornak folyamatosan jutnának eszébe a

12 MKÖM. 22., 13.
13 MKÖM. 22., 13.
14 Gintli, *Anekdota és modernség,* Tiszatáj, 2009/1, 59.
15 MKÖM. 22., 13.
16 MKÖM. 22., 16.

különböző események Görgey életéből. Ezt már csak az is mutatja – amire Gintli szintén felhívja a figyelmet –, hogy a linearitás megszakad. A jelenetek Görgey Pál életének különböző szakaszaiból származnak, a narratíva mellőzi a kronológiai sorrendet.

Azt is fontos azonban leszögezni, hogy nem csupán jellemzésként szolgálnak az első fejezet anekdotái. Ezek a részletek Görgeyt mogorva „vademberként" ábrázolják, de mindemellett meg is alapozzák a későbbi eseményeket, előreutalnak rájuk, utólagosan értelmezhetik azokat. Az első fejezet egyik anekdotájában olvashatjuk, hogy Görgey a fegyelmezésre szolgáló eszközeit elzárva tartotta, a kulcsot egy jegenyefa tetejére kötve – így mire lelőtte a kulcsot a fa tetejéről, addigra nyugodtan tudott dönteni az ügyben. Az ötödik fejezetben történt gyilkosságára ez egyfajta magyarázatot nyújt. Mikor egy újévi vadászatkor a lőcsei főbíró megölte a kutyáját, ő is rálőtt a bíróra. Az első fejezet jellemzései értelmezik is tettét: az amúgy is hirtelenül cselekvő Görgeyben gyilkos indulatokat kelt egy hozzá közel álló élőlény, Fityke kutya halála. A regény lényegi cselekménye itt kezdődik; azonban Görgey mű eleji ismertetése nélkül a befogadóban teljesen más kép élne a szereplőről. Így ragadható meg az anekdota értelmező funkciója.

A második fejezetnek szintén beszédes címe van: *A gyanú*.[17] Ebben a szövegrészben a narráció egy másik nézőpontból valósul meg – emiatt az anekdota szálai sokkal kevésbé élesen különülnek el, mint az első fejezetben. A külső elbeszélő helyett itt egy közelebb álló narrátor van jelen, aki ismeri Görgey gondolatait, minden tud, tehát itt már nem az a cél, hogy bizonyos történetek elmondása jellemezze a főszereplőt. A fejezet lényegében egy nagyobb anekdota, ami később a regényben egy cselekményszállá növi ki magát. A történet arról szól, hogy Görgeyné halála után a gyermeküket Görgey Jánosék toporci kastélyában helyezték el, ahol szintén volt hasonló korú kisded. Görgey János Borbála nevű lánya azonban pár hetes korában meghalt, ennek ellenére tovább nevelték Rozálit, Görgey Pál gyermekét. Mikor Görgey meglátogatja Rozálit, az a gyanú kezd el motoszkálni benne, miszerint igazából az ő gyermeke halt meg, testvére pedig csak kicserélte a két csecsemőt.

Ez az elképzelése többször megjelenik újra a regényben, Görgey ezzel a kétellyel küzdve éli életét. Az anekdotaszál csattanója azonban a mű tragédiája is lesz egyben. A tizenötödik fejezetben[18] Lőcsén Görgey kivégeztetésére készülnek, Görgey viszont elindul Lőcsére a helyi lánynevelő intézetben álnéven elhelyezett lányáért, miután bebizonyosodik számára, hogy gyanúja alaptalan volt, mert unokaöccse, Görgey György feleségül akarja kérni Rozálit. Lőcsén elfogják Görgey Pált, ahol a szenátus lefejezteti. A regény nem bocsátkozik mélylélektani elemzésekbe, a mű eleji anekdoták által az olvasóban azonban mégis realizálódik annak a belső feszültségnek a feloldódása, ami miatt Görgey saját végzetébe rohan. Hozzátartozik a történtekhez az is, hogy Görgeynek a vármegyei nemesség nyomására is be kellett mennie a lőcsei megyeházára – ennek alapjául szintén egy anekdota szolgál még az első fejezetből, ahol megtudjuk, hogy Görgey csak úgy vállalta a megyei alispáni pozíciót, ha minden megyei nemes megszavazza. Mindezekből szintén látszik, hogy az anek-

17 MKÖM. 22., 17–32.
18 MKÖM. 23., 5–36.

doták regénybeli szerepe egy értelmezési funkció is lehet – a felmerülő probléma értelmezését egy korábbi anekdota adja, mely predesztinálja a későbbi történeteket. Groteszk hatást kelt, hogy ezek a komikus szálak, amelyek egy vidám hangulatot kölcsönöznek a mű expozíciójában, a regény végére átlényegülnek, s a tragikum forrásává válnak.

Értelmezésem ennek ellenére nem arra kíván rávilágítani, hogy az anekdoták megjelenése egy regényben milyen tökéletes szerkezetet eredményez. Ezek ugyanis teljes szabadságot adnak a szerzőnek a narratíva kialakításában. Az ötödik fejezettől a fő cselekményszál keveset halad előre, egyfajta készülődés van előttünk Lőcse részéről a végső leszámolásra. Eközben a szerző beépít több mellékszálat is, ami miatt a korabeli recepció sokszor el is marasztalta a regényt.[19] Ezek sokszor anekdotikus jelleget öltenek – ezeket a Hajdu Péter terminusával élve kiegészítő anekdotának lehet nevezni.

A tízedik fejezetbe beágyazódik egy anekdota, amely kisebb módosításokkal önálló elbeszélésként is megállhatná a helyét.[20] A regényben már korábban megismert Quendel nevű szereplőről van szó, akiről kiderül, hogy Hilil basa néven a darvasi erdőben egy háremet tart fenn – annak ellenére, hogy ő keresztény, valamint felesége és gyermekei vannak. Ezt a kéjlakot egyik uzsorahitelének eredményeképpen szerezte meg, olykor inkognitóban ezen a helyen pihenget. Ez a mellékszál a cselekményben egy rendkívül humoros jelenet, amely során egy új perspektívából ismerjük meg Quendelt, akinek a regényben való feltűnése mindig eredményez valamilyen komikus helyzetet. Beleillik a műbe ez az anekdota mint epizód, azonban kevéssé mozdítja előre a cselekményt, lényeges új információt nem tartalmaz, ezért kiegészítő anekdotaként lehet megnevezni. Ez a típus egyfajta retardációs szereppel is bír – a mű tragédiájának elhúzása azonban azt is eredményezi, hogy a különböző történetszálak jelentősége nem egyértelmű, csak a regény befejeztével áll össze a teljes kép a befogadóban.

A dialogikusság harmadik szintjére, azaz az anekdota és az őt körülvevő szövegrész párbeszédére egy, a recepció által eleddig nem vizsgált regényrészlettel szeretnék példát hozni. A tizenharmadik fejezet elején a cselekmény a következő: Nustkorb főbíró Rákóczinak és a Habsburg császárnak is elküldi azt az elfogató parancsot, melyet Görgey a saját testvérére adott ki, azonban mindkét uralkodó kitünteti az alispánt ezért a tettéért. Nustkorb melankóliáját felesége több módszerrel is próbálta feloldani. Mikor az elbeszélés az „*emberszívekből főzött számára teát*" szókapcsolathoz ér, akkor a szerző szükségesnek érzi, hogy lábjegyzetben a következőt írja:[21]

> Báró Károlyi Sándorné írt akkoriban levelet táborozó férjének, hogy küldjön neki egy zsák emberszívet, mert jót tesz, ha porrá törve, borban beadogatja a

19 A MKÖM. 23. kötetéből megtudhatjuk (*A regény utóélete* c. fejezet, 303–307.), hogy Ferenczi Zoltán szerint a regényben túl sok a részletezés, Császár Elemér olvasatában epizodikussá sorvad a cselekmény, míg Pintér Jenő novellisztikusnak ítélte a művet.

20 A kritikai kiadás magyarázatai szerint (MKÖM. 23., 268.) Mikszáth ugyan nem jelentette meg ezt az epizódot külön, de több regényébe is beépítette azt a motívumot, melyben egy nagyúr a szeretőjét egy erdei kéjlakban rejtegeti, így a *Kísértet Lublón* (MKÖM. 5.), *A Krúdy Kálmán csínytevései* (MKÖM. 11.), *A sipsirica* (MKÖM. 15.) című művekben is.

21 MKÖM. 23., 171.

gyerekeknek. A történetíró, aki megtalálta a levelet, elszörnyülködött az akkori vad erkölcsökön és együgyű babonaságon, s csak az isten őrzött, hogy rossz hírbe nem keverte a külföld előtt is barbár őseinket, kik még a XVIII. század elején is emberszíveken élődtek. Nem gondolta a jámbor, hogy az egy szív alakú bojttal virágzó növény volt, melyet ma orbolyának is neveznek, s mely Nagykároly vidékén valószínűleg nem tenyészett, ellenben ahol Károlyi feküdt a hadaival, bőven volt szedhető. M. K.

Itt tehát egy olyan anekdotát láthatunk, mely lábjegyzetként jelenik meg. Felmerülhet a kérdés, hogy ezt a regény részeként értelmezhetjük-e, vagy külön publikációként. Olvasatomban igenis a regény része, azonban attól elkülönülő szövegtestként értékelendő, mindenesetre az anekdota működése jól rekonstruálható. A szerző rájátszik arra a tévedésre, melyet az anekdota szerint egy történetíró is elkövetett korábban. Az elbeszélést olvasván a befogadónak ugyanolyan értelmezési nehézségei akadhatnak, amikor az emberszívből főzött teát említi a narrátor. Erre a végszóra muszáj egy magyarázatot adni, amelyet egy lábjegyzetbéli rövid, csattanós, a hitelesség igényével fellépő történettel, anekdotával valósít meg a szerző. Ez a rész már csak azért is idegen a regénytesttől, mert a szerző és a narrátor nem megfeleltethető egymással. A narráció a lábjegyzet nélkül is folytatódik, nem a történet elbeszélője teszi hozzá a szöveghez az anekdotát, hanem maga a szerző, amit saját monogramjával is alátámaszt. Ezáltal jön létre a szöveg és az anekdota között egy egészen egyedi és különös párbeszéd.

Értelmezésemben igyekeztem bemutatni *A fekete város* anekdotikusságát, s azt, hogy a lazának tűnő szerkezet ellenére érdemes szerves egészként tekinteni a regényt, hisz (többek között) a különböző anekdotaszálak értelmezésében zajlanak le az események. Mind a jellemző-értelmező, mind az epizódjellegű elbeszélő anekdoták beleillenek egy teljes regénykompozícióba. Mint láthattuk, ezek a regényelemek mindig másképp és másképp viselkednek: olykor a mű világnézeti alapvetéseit adják, olykor csak a különféle epizódok kiegészítését szolgálják. Ennek értelmében az anekdota egy lábjegyzetbeli betoldás formájában is megjelenhet mint a szövegrészt kibővítő adalék. Megállapíthatjuk tehát, hogy egy különleges párbeszéd van a narratíva és a szövegelemek, valamint a szövegtest és maguk az anekdoták között – s ez az a dialógus, ami élőbeszédszerűvé teszi a regényt, ezáltal igazán közel engedve a befogadót a tragédia, az eszkatológikus vég megértéséhez.

Bibliográfia

Szövegkiadás:

MKÖM. 22. = Mikszáth Kálmán *Összes művei,* 22. kötet, kiad. Király István, szerk. Bisztray Gyula, Akadémiai, Bp., 1961.

MKÖM. 23. = Mikszáth Kálmán *Összes művei,* 23. kötet, kiad. Király István, szerk. Bisztray Gyula, Akadémiai, Bp., 1961.

Szakirodalom:

Csűrös Miklós, *Mikszáth korszerűsége és A fekete város* = Uő., *„Lesz idő, hogy visszatérhet". Jegyzetek Arany János és a századforduló korszerűségéről,* Kráter Műhely Egyesület, Bp., 1994, 57–75.

Eisemann György, *Narratíva és historicitás. A fekete város* = Uő., *Mikszáth Kálmán,* Korona, Bp., 1998 (Klasszikusaink), 138–158.

Gintli Tibor, *Anekdota és modernség,* Tiszatáj, 2009/1, 59–65.

Hajdu Péter, *Egy anekdotakoncepció javaslata* = Uő., *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth próza kérdései,* Gondolat, Bp., 2005, 214–226.

Tarjányi Eszter, *Mire „haraxanak mirges buregerek"? Nyelvi és kulturális viszonyrendszerek Mikszáth Kálmán* A fekete város *című regényében = Az interkulturális kommunikáció Mikszáth Kálmán műveiben,* szerk. Alabán Ferenc, Hungarovox, Bp., 2010, 80–88.

Világirodalmi lexikon, 1. kötet, A-Cal, főszerk. Király István, Akadémiai, Bp., 1970.

Zsupos Norbert

Újraírt életek

Város és írás mint a kulturális identitás metaforája Orhan Pamuk Az új élet *című regényében*

> A Kelet és a Nyugat közötti viszony – mint ahogyan a gyermek és a felnőtt viszonya is – nem a tudatlanság és a tudás, a nem-filozófia és a filozófia viszonya, hanem sokkal szubtilisebb ennél; elfogadja – ami a Keletet illeti – a megelőlegezést, a „koraérettséget" is. Az emberi szellem egysége nem puszta egyesítés, a „nem-filozófiának" az igazi filozófia alá rendelése révén áll majd elő: már létezik kultúrák más kultúrákkal való laterális kapcsolataiban, azokban a visszhangokban, melyeket az egyik a másikban kelt.[1]

Dolgozatomban Orhan Pamuk regényeinek egy újfajta megközelítését kínálom. Elemzésemet a mellett az értelmezés mellett követem, amely ezeket a szövegeket *mindenekelőtt* egy kulturális tematika fényében értelmezik. Pamuk regényeinek olvasásakor felmerülhet a kérdés, hogy a szerző nem egy szemfényvesztéssel kelti-e fel az érdeklődést az olvasóban? A regényeiben létrehozott motívumok, és ezekhez a motívumokhoz társuló kulturális tematika – mint az Edward Said-i értelemben vett orientalizmus[2] és a Kelet és Nyugat közötti oppozíció –, pusztán azokat az értelmezéseket katalizálják, amiket a török író elvárásként, egyfajta stratégiaként érvényesít a szövegekben. A motívumok néhány metaforát foglalnak magukba; ebbe a sorba helyezhető pl. a hasonmás (vagy *Doppelgänger*) motívuma vagy az írás metaforikus szerepe.[3] A szövegek olyan szempontjairól beszélek, amelyek szükségképpen ezzel a

1 Maurice Merleau-Ponty, *A filozófia dicsérete,* Európa, Budapest, 2005, 197.
2 Vö. Edward W. Said, *Orientalizmus*, Európa, Budapest, 2000.
3 A fent példaként említett két motívum – a *hasonmás* és az *írás* – abban az értelemben metafora, ahogyan azt Paul Ricœur *Az élő metafora* című könyvében kifejti. Ez alapján olyan képhasználatról beszélünk, mely nem azzal a nietzscheiánus elképzeléssel analóg, amely szerint minden nyelvi megnyilatkozás alapvetően metaforikus lenne. Továbbá – bár tanulmányom nem a metafora elméletéről vagy annak recepciójáról szól – az az elképzelés sem *tartozhat* ide, amelyről Rousseau nyomán Paul de Man írt *Az olvasás allegóriái*ban, a *Metafora (Második értekezés)* című fejezetben. Itt de Man arra világít rá, hogy a sok esetben figurálisnak hitt vagy nevezett nyelvi aspektusokat következetesen vissza *kellene* állítani egy megnevező, referenciális nyelv keretei közé. Ezek szerint

formai konstrukcióból eredő írói stratégiával állnak kapcsolatban. Mindez tekinthető egy egyenletnek is akár, melyben a Pamuk által fixált poétikai eszközök állnak az egyik oldalon, míg a másik oldalon a kulturális aspektusok sorakoznak fel, és ezek együttes jelentése vezetheti el az olvasót egy lehetséges értelmezéshez. Az alábbiakban ezt az egyenletet megpróbálom felbontani, és közelebbről szemügyre venni a regényekben levő prózapoétikai és kulturális szempontokat.[4]

Ezek mellett a kulturális – és politikai, antropológiai, netán etnográfiai – vonatkozások mellett az identitás kérdése ugyanúgy jelen van Pamuk regényeiben. Tanulmányomban ezt az identitást, ha nem is hagyom figyelmen kívül a korábban említett kulturális vonatkozásokat, de mégis azok alárendelésével próbálom megközelíteni és értelmezni. Ha valóban egy előre megkonstruált értelmezési úttal találkozunk Pamuk szövegeiben, az a kérdés szintén megfogalmazódik, hogy mindezzel a stratégiával milyen célközönség felé orientálódik a szerző. Hogyha ez a célközönség valóban konkrét és adottnak tekinthető, ebben az esetben az elbeszélő szubjektum identitása milyen mértékben jöhet létre, milyen formai struktúrában és milyen eszközök révén, már ha ténylegesen kialakulhat?

A fentiekben feltett kérdések megválaszolása előtt azt szükséges tisztáznom, hogy azok az eszközök, amelyek mintegy megalapozzák ezt az elvárást, tulajdonképpen milyen formában jönnek létre a szövegekben. Ezeket a formai megnyilvánulásokat néhány metaforán keresztül látom megvalósultnak.[5] Ezzel nem azt állítom, hogy eleve elrendelt jelentések alakulnak vagy alakulhatnak ki a befogadóban ezek által az eszközök által; ugyanakkor az sem elhanyagolható, hogy ennek az elvárásnak a hatására, amit a szerző támaszt az olvasóban, az elbeszélő szubjektum identitása kérdőjeleződik meg.[6] A szövegekkel kapcsolatos értelmezéseink elsősorban (és talán

---

„ebből valóban az következne, hogy a nyelv szó szerinti formáit [Rousseau] elválasztja a metaforikusaktól, s az előbbinek elsőbbséget biztosít az utóbbival szemben." Vö. Friedrich Nietzsche, *A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, Atheneum, 1992/I, 3. és Paul de Man, *Az olvasás allegóriái,* Budapest, Magvető, 2006, 159–187., különösképp 165–178. Ricœur számára a metafora olyan alakzatként nyilvánul meg, mely semmiképp nem „elkopott" vagy „elhasznált" képek nyelvi szerkezetbe való ültetése volna; a metafora épp attól lesz *élő,* hogy másodlagos jelentésével túlmutat önmagán, pontosabban egy olyan többlettel rendelkezik, aminek révén *„a viszony, amelynek köszönhetően a trópus megtörténik, fogalmak, pontosabban két fogalom között áll fenn, egyrészről »a szóhoz elsőként kötődő fogalom« (vagyis a kölcsönszó eredeti jelentése), másrészről »az ehhez kötött új jelentés« (az ugyanott szándékosan fel nem használt szó helyett használt tropologikus értelem) között."* Továbbá *„valóban egyetlen szóból áll [ti. a trópus], de – ha fogalmazhatunk így – két dolog között, az egyiktől a másikig történő átvitel útján megy végbe."* Lásd Paul Ricœur, *Az élő metafora,* Osiris, Bp., 2006, 89.

4 Ebbe a tematikus sorba helyezhető el többek között Maureen Freely, Azade Seyhan, John Updike, D. M. Thomas, Tarik Demirkan, Forgács Éva vagy Pápay György Pamukot méltató, vagy éppen bíráló cikkei, recenziói. (Vö. Maureen Freely, *Fate or Fiction?*; Azade Seyhan, *Seeing throught the snow*; John Updike, *Anatolian Arabesques*; D. M. Thomas, *The new life*; Tarik Demirkan, *Orhan Pamuk: híd a kultúrák között?*; Forgács Éva, *Egy papírra piros festék csöppent*; Pápay György, *Orhan Pamuk: Hó*. A részletes hivatkozásokat lásd a bibliográfiában.)

5 Vö. a 3. jegyzettel.

6 Az elbeszélések, regények struktúrájában kialakuló elbeszélő, a *Hó* című regény esetében egy Orhan nevű író, aki jóval Ka, a főszereplő halála után „lép a történetbe", *A nevem Piros* „látható láthatatlan" elbeszélője, vagy akár *Az új élet* megkettőződött elbeszélője, az Oszman nevű fiatalember és Mehmet, akinek később a helyébe lép – mindegyik elbeszélő szubjektum identitása az elbeszélés folyamatában valamilyen *váratlan* esemény következtében megszakad. Paul Ricœur egy helyen az azonosságvesztés fogalmáról beszél. Ebben az értelemben arra a problémára helyezi a hangsúlyt, hogy az elbeszélő egyezésen (*concordance*) alapuló azonossága és minden mástól való megkülönböztetése az ütközések (*disconcordance*) során – pl. váratlan események, információk következtében – megszakadhatnak. Ez utóbbi következtében az azonosságvesztés jóllehet beépül

szükségszerűen) szubjektív értelmezés; ebből kifolyólag az erről való kritikai hang is egy egyéni benyomás lenyomata marad. Amikor tehát felteszem a kérdést, hogy az elemezni kívánt szöveg kinek és milyen módon, valamint milyen formában szólhat, nemcsak a szöveg tartalmával, hanem az értelmezési benyomásokkal szintén foglalkozom.[7]

I.

1. Egy lehetséges (újra)értelmezés

Ebben a fejezetben a Pamuk-regényekhez kapcsolódó értelmezésre, valamint befogadásra keresem a választ. Azért beszélhetünk inkább újraértelmezésről, mintsem egyszerűen értelmezésről, mivel a korábbi kulturális tematikák figyelembe vételével vizsgálom az identitás kérdéskörét. Megpróbálom azokat az elvárásaimat valamelyest fellazítani, amelyek a szövegek kulturális oldalának elemzését helyezik előtérbe.[8] Úgy is meg lehet fogalmazni, hogy ez a módszer – az identitás vizsgálata – másfajta koncepciót állít fel, értelmezése során olyan konstrukció nyilvánul meg (az elemezni kívánt szövegekben), ami az egymással szembeállított szubjektumokat teszi hangsúlyossá. Pontosabban azt a viszonyt, hogy az a *másik* (mindenképpen egy másikról, érthetőbben fogalmazva, egy mirajtunk kívül álló szubjektumról beszélhetünk, még ha ez a szubjektum mi magunk is vagyunk bizonyos mértékben[9]), akinek közvetíteni próbálunk, nemcsak hogyan, vagyis milyen várakozással vagy elvárassal fogadhat, hanem hogy befogadhat-e bennünket egyáltalán.

Ezek alapján *Az új élet*et[10] (*Yeni hayat*) vizsgálom, mégpedig arról az oldalról veszem szemügyre a szöveget, hogy a korábban körvonalazott motívumok miként nyilvánulnak és fogalmazódnak meg, ha a szerző által implikált stratégiát háttérbe szorítva értelmezzük.[11] Pamuk regényei közül a legmarkánsabban ebben a könyvben

---

abba a dialektikába, amit az egyezés-ütközés párosa képvisel, és ami elősegíti a szubjektum egyfajta időbeliségben való elhelyezését, tulajdonképpen implicit módon mégis azt kérdőjelezi meg, hogy elbeszélhető-e ez az azonosságvesztés. Vö. Paul Ricœur, *Az én és az elbeszélt azonosság*, ford. Jeney Éva = P.R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok,* Osiris, Bp,. 1999, 383–389.

7 Hasonló tematikus elgondolásra sarkall az alábbi Derrida-gondolat, ami alapján „*egyetlen, de kettévált gesztussal kellene tehát olvasni és írni. És semmit nem értett meg a játékból az, aki tüstént feljogosítva érezné magát a hozzátoldásra, azaz bárminek a hozzátételére*", majd úgy folytatja, hogy „*az olvasás és az írás pótlékának szigorúan előírtnak kell lennie, csakhogy egy játék szükségessége által, és képességeinek rendszerét ezzel a jellel kell összhangba hozni.*" Lásd Jacques Derrida, *Platón patikája*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán = J.D., *A disszeminációi,* Jelenkor, Pécs, 1998, 63–64.

8 Mindezzel együtt, ha ezen az értelmezésen haladunk tovább, a hasonmás szerepe háttérbe szorul a posztkoloniális kontextus tekintetében (akárcsak a hó motívuma a kulturális emlékezet fényében). Ennek alapján olyan identifikálásról beszélhetünk, amikor az elbeszélő önmagát tükrözve alkotja meg saját – tulajdonképpen valamelyest mégis pusztán analógiák alapján működő – valóságát, azt a teret, ahol a szubjektum kialakulhat. Vö. Jaques Lacan, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay–Vilcsek–Szamosi–Sári, Osiris, Bp., 2002, 65–69. és Umberto Eco, *Tükrökről*, Café Bábel, 18, 18–33.

9 Jobban megvilágíthatja gondolatmenetemet az alábbi Nádas által idézett Teilhard de Chardin-sor: „*Az Ember, amióta csak létezik, látványul kínálkozik önmagának. Évezredek óta valóban nem is szemlél mást, mint önmagát.*" Lásd Nádas Péter, *Az égi és a földi szerelemről,* Jelenkor, Pécs, 2010, 7.

10 Orhan Pamuk, *Az új élet*, Ulpius, Budapest, 2006.

11 Az írói stratégia háttérbe szorítása alatt azt értem, hogy nélkülözöm azt a retorikát, amivel Pamuk az adottnak tekinthető célközönséghez szól. Melyik ez az olvasó? Ricœur szavaival élve, arról az *implikált olvasóról* – vagy *virtuális olvasóról* – beszélünk, melyet Pamuk előre megkonstruál a szövegben. Természetesen mindegyik író eleve egy általa implikált olvasóhoz szól; mégis ebben a megszólításban keresendő az a probléma, hogy *Az új élet* Oszman nevű elbeszélője egyben a narrátor, aki az elbeszélő halála után már nem „beszél", nem szólalhat meg. Ricœur szerint *az*

domborodik ki az a szerkezet, mely megbillenti a szubjektum valós, racionálisan megmagyarázható kilétét, identitását. Az első soroktól kezdve látszólag egyfajta érthetetlenség (és ugyanúgy az értelmezhetetlenség) szférája lengi be a szöveg egészét. Az olyan poétikai-konstrukciók előtérbe helyezését értem ezen, melyek – finoman fogalmazva – anakronizmusnak hatnak az olvasó számára, és nemhogy az olvasás élvezetét, de magát az olvasást is megnehezítik, szinte ellehetetlenítik. Ha ebben az irányban követjük nyomon az elbeszélő szubjektum további fejlődését, annak identitása kérdőjeleződik meg, méghozzá oly módon, ahogy a ricœuri azonosságvesztés egyszersmind kialakul ebben a fikcióban.[12]

Néhány részlet bemutatása révén tulajdonképpen érthetővé válik ez a meglehetősen esetleges személyazonosság:

> Igen, már rég nem voltam itt, eltűntem ebben a rettenetes, fakó fényben, és ott találtam magam a tükör túlsó oldalán. Az ilyen pillanatokban, ha az ember ismét szilárdan meg akarja vetni a lábát, ha vissza akar találni egy világba – mindegy, hogy melyikbe –, egy lányt kell a karjába szorítania, el kell nyernie egy lány szerelmét.[13]

Vagy egy korábban olvasható részben:

> Elolvastam a következő oldalt, aztán még egyet és így tovább; láttam a másik életre nyíló ajtó küszöbénél kiszivárgó fényt; láttam mindent, amit már ismertem, és mindent, amit még nem; láttam az életemet és azt az utat, amelyet az a másik élet kínált nekem.[14]

De akár a regény első mondatai szintén megvilágíthatják ezt az illuzórikus, bizonyos szempontból csupán látszólag érthető és értelmezhető réteget:

---

implikált szerző és az *implikált olvasó* látszatra szimmetriát alkotnak; de ez a szimmetria hamisnak bizonyul, mivel, annak ellenére, hogy a „szövegen belül konstruáltak, mindketten valóságos lények fikciós korrelátumai lesznek", az implikált szerző pusztán egy „álöltözetként" jelenik meg, „és a mű immanens narrátorává – narratív hanggá – válik", addig az implikált olvasó a valóságos olvasó konkretizálódása. Lásd Paul Ricœur, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. Martonyi Éva = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 28. Vagyis, ha nincs, aki beszél, akkor nincs olyasvalaki, aki meghallgatja ezt az elbeszélést; helyesebben olyan *el*-beszélésről olvashatunk, ahol az elbeszélő tudata nemhogy kettéválik – Oszmannak a Mehmettel való találkozására majd a későbbiekben térek ki –, hanem úgy tűnik, az egész esemény elmondhatatlanná válik. Erre az alábbi kijelentés a legpontosabb (noha sok ehhez hasonló mondat található a regényben): „Mindaz, amit addig tanultam, minden, amiben addig hittem, megszűnt érték lenni; új, ismeretlen dolgok jöttek elő agyam legrejtettebb zugaiból, és jeleket küldtek felém. Ha valaki megkérdezte volna tőlem, hogy mi ez az egész, *azt hiszem, képtelen lettem volna válaszolni*, de azért csak folytattam az olvasást, mert minél inkább előrehaladtam a könyvben, annál inkább megértettem, hogy egy olyan útra tévedtem, ahonnan nem lehet visszafordulni." (Kiemelés tőlem, Zs. N.) Lásd Pamuk, *i. m.,* 12.

12 Vö. a 6. jegyzettel.

13 Pamuk, *i. m.* 39.

14 Pamuk, *i. m.* 12.

> Egy napon elolvastam egy könyvet, és ettől az egész életem megváltozott. Már az első oldalak után annyira a könyv hatása alá kerültem, hogy úgy éreztem, a testem felemelkedik a székről, s eltávolodik az asztaltól, amely mögött ültem. Ám miközben egyre erősödött bennem az a felismerés, hogy a testem elhagy engem, az egész lényem soha nem tapasztalt erővel tapadt a székhez és az asztalhoz, s a könyv immár nemcsak a lelkemet érintette meg, hanem identitásom minden más elemét is.[15]

Ezek a Pamuk által létrehozott elemek – az azonosság elvesztése, az „elmondhatatlanság" és az olvasót félrevezető retorika – rárakódnak az elbeszélőre és az elbeszélt térre egyaránt. A kérdés, hogy az elbeszélő mennyire (és *mennyiben*) válik értelmezhetővé ezek között a viszonyok között, még mindig érvényes. Továbbá, ha bizonyos szempontból megismerhetővé, érthetővé válik is az elbeszélő identitása, akkor milyen formában, milyen eszközök vagy akár motívumok segítségével fogalmazódik meg.

II.

1. Az írás metaforája

Az olyan kulturális identitás megfogalmazásához, amelyet egyértelműen az íráshoz való viszony határoz meg, egyrészt a kultúrával, másrészt az elbeszélés és elbeszélhetőség poétikájával kapcsolatban egyaránt szükséges vizsgálatokat folytatni. Ahhoz, hogy ez az elbeszélt, fiktív élet valóban megalkothatóvá váljon, egy térre van szüksége az elbeszélőnek. Ez alatt a tér alatt Isztambulra mint egy, a Pamuk által megkonstruált labirintusra gondolok, ahol szembetalálkozik egymással egy horizontális síkon Kelet és Nyugat, és ahol, egy másik síkon szemlélve, amelyet nevezhetünk akár egy vertikális síknak, fölépül egy kulturális rétegekből álló struktúra, amelyből az én az általa fölvázolt kulturális identitását eredezteti. Tanulmányomban egy olyan olvasatát kínálom Pamuk regényeinek, amely rávilágít – a fentiekben vázolt problémák fényében – arra, hogy az írás metaforája miként biztosítja az elbeszélő identitását.

A szerző legtöbb szövegében az elbeszélő identitása a kulturális referenciák súlya alatt szinte elveszik. Ezek mellett a referenciák mellett ráadásul egy olyan viszony tételeződik az elbeszélő és az elbeszélt tér között, mely szinte egybemossa az elbeszélő szubjektum határvonalait az általa elmondott szereplők alakjával ebben a metaforikus térben. Pamuk regényeiben az identitás kérdését tehát egy elbeszélői folyamat, valamint egy kulturális tér oppozíciója aktualizálja.[16]

Az írás fogalmát az *écriture* értelmében használom ebben a szövegben; a Jacques Derrida-i *écriture*-t pedig Carol Bernstein esszéje[17] nyomán alkalmazom. Ez alapján *„bár sem a hibriditás, sem pedig az énnek egy másikként történő reprezentációja nem*

15 Pamuk, *i. m.* 9.

16 *„Hányadán is állunk mindenekelőtt a szerző, az elbeszélő (narrateur) és a szereplő viszonyával, akiknek szerepei és megnyilatkozásai (discours) ennyire elkülönülnek a fikció síkján?"* – teszi fel a kérdést Ricœur. *„Amikor valamely életelbeszélés (récit de vie) fogalmaival értelmezem magamat, mindhármuk vagyok-e, úgy, mint az önéletrajzi elbeszélésben (récit autobiographicque)?"* Ezekkel számot vetve, és megkísérelve „az élet elbeszélt egységének" fogalmát értelmezni, úgy válaszol, hogy *„elbeszélő (narrateur) és szereplő kétségtelenül vagyok, ám valamely olyan élet elbeszélője (narrateur) és szereplője, amelynek – eltérően a fiktív létezőktől – nem szerzője, hanem legfeljebb, Arisztotelésszel szólva, társszerzője, szünaition vagyok."* Lásd Ricœur, *i. m.*, 400.

17 Carol L. Bernstein, *Írók határok nélkül: Semprun, Pamuk és a kulturális identitás mint* écriture,

jelenthetnek garanciát az écriture *létrejöttére*",[18] azonban a személyazonosság, az „írói perszóna" úgymond hatványozott kulturális rétegekbe[19] való „beírása" vagy „bevésése" elősegítheti azt a lehetőséget, aminek köszönhetően a „*megírt perszóna túllép saját individuális keretein, és valami olyasmit kezd el közvetíteni, amit kulturális identitásnak nevezünk*".[20] Ezek szerint egy olyan magatartás formálódik, amely a korábban jellemzett írói stratégia által kísérel megvilágítani egy kulturális és egy aktuálpolitikai helyzetet, továbbá azt, hogy ez a helyzet milyen módon válhat elbeszélhetővé és olvashatóvá, ha a befogadó személyében egy másvalakiről beszélünk. Tulajdonképpen egy kölcsönhatásról van szó az olvasott szöveg tartalma és a befogadó értelmezése között. A továbbiakban ezt a kölcsönhatást a szerzőnek tulajdonítható stratégia figyelembe vételével interpretálom. Nemcsak a szöveg olvasása és a befogadó értelmezése közötti viszonyt próbálom ábrázolni, hanem a szövegben levő kölcsönhatások milyenségét úgyszintén.

Az elbeszélés ideje alatt a szubjektum nem közvetlenül önmagával, hanem az általa elbeszélt szereplőkkel és a cselekménnyel kapcsolódik össze, ami mindenekelőtt az írás folyamata által valósul meg.[21] Ez alatt azt értem, hogy a regény elbeszélője – Oszman – egy olyan pozícióba kerül a kötet lapjain, ahol az egyik szereplő – Mehmet – cselekedetei befolyásolják döntését, gondolkodását. Szintén megfigyelhető az egyiknek a másikhoz való intencionalitásában, hogy Oszman el akar szakadni ettől a figurától, akinek a folyamatos írás biztosítja létét. Azonban az elbeszélő mindhiába próbál elkülönülni ettől a (fikcióban is) „fiktív" személytől – végül azáltal, hogy elpusztítja, egyszersmind a helyébe lép.[22] Ez alapján válhat érthetővé az a folyamat is, ahogy Oszman belép a cselekménybe, amit önmaga beszél el, és amit Ricoœur azonosulásnak (*identification*)[23], Bernstein pedig kulturális identitásnak nevezett.[24]

A gyilkosságot követő években Oszman nyugtalanul lapozza fel fiatalemberként oly sokat olvasott könyvét. Jóllehet nem teljesen felejtette el a bolyongása ideje alatti, addigra már „traumának" aligha nevezhető gyilkosságot, mégis, évekkel később keresi nyomait e cselekedetének ugyanúgy, mint utazása titkát:

---

ford. Fenyvesi Kristóf = *Kelet-nyugati átjárók I.,* szerk. Fenyvesi Kristóf, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin, Jelenkor, Pécs, 2011. Továbbá vö. Jaques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.

18 Bernstein, *i. m.*, 88.

19 A „hatványozott kulturális rétegek" kifejezés az értelmezésemben a város, valamint ebben a térben a szubjektumnak való kiteljesedésének együttes szintaxisát foglalja magába. A hatványozott jelzés megfigyelhető pl. a történelmi rétegek egymásra rakódásában vagy abban az oppozícióban, mely a „nyugati", szekularista, ugyanakkor a „keleti", fundamentalista csoportok ütköztetésében artikulálódik.

20 Bernstein, *i. m.*, 88.

21 „*Ugyanígy, a cselekmény (intrigue) és a szereplő (personnage) közti kötelék lehetővé teszi, hogy egyidejűleg folytassunk egy virtuálisan végtelen vizsgálatot motívumkutatás síkján, és egy elvileg véges vizsgálatot a valakinek való tulajdonítás síkján. A két vizsgálat a cselekmény (intrigue) és a szereplő (personnage) azonosulásának (identification) kettős folyamatában fonódik össze.*" Lásd Ricœur, *i. m.*, 382–3.

22 „Hogy biztos legyek abban, hogy eltalálom, egészen közelről, a mellére és az arcára célozva háromszor is rálőttem." Lásd Pamuk, *i. m.*, 354.

23 Lásd a 21. jegyzetet.

24 Érdemes megjegyezni, hogy a Ricœur-féle koncepció természetesen nem azonos a Bernstein-féle kifejezéssel (amit egyébként sok szempontból lehet marasztalni); az analógia, úgy veszem észre, pusztán formális, nem minden pontban összeegyeztethető egymással.

> Mielőtt aludni tértem volna, elővettem a rejtekhelyéről a könyvet, visszatettem az asztalra, és újra olvasni kezdtem, azt remélve, hogy megint ugyanúgy a hatása alá kerülök, mint az első napon, amikor először beleolvastam.[25]

Néhány sorral alább pedig már kristálytisztán érezhető, hogy az elbeszélő keresi azokat a részleteket a könyvben (amelyről elbeszélt), melyek megvilágíthatják élete (elbeszélése) menetét, hiszen „megélte ezt a történetet", amit olvas és folyamatosan újraolvas:

> Így aztán megint elkezdtem olvasni és újraolvasni a könyvet. De immár nem gondoltam arra minden olvasott fejezet után, hogy az életemet felkavarta egy hatalmas, ki tudja, honnan jött szélvihar, és ez a szél most egy ismeretlen világ felé sodor engem. Azon igyekeztem, hogy megértsem egy régen véget ért történet titkos geometriáját, hogy feltárjam e már régen elrendezett ügy homályos pontjait, hogy meghalljam azokat a belső hangokat, melyeket képtelen voltam meghallani akkor, amikor megéltem ezt a történetet.[26]

Nem ez a cselekedet (pusztán a gyilkosság) posztulálja az identitást, hanem elsősorban az, hogy a szereplők effajta egybeolvadása – és fölcserélődése – a cselekményben elősegítheti a későbbi megértését a történet egészének. Ez tekinthető annak a pontnak, ahol Oszman, az elbeszélő szubjektum mintegy „*túllép saját individuális keretein*" (Bernstein), és ezzel együtt azt a feszültséget is feloldja, amit a korábban elmesélt események nyitottan hagytak, vagy legalábbis kérdéseket kívánnak még maguk után.

2. A könyv metaforája

Az írás metaforája a könyv hangsúlyos szerepét implikálja *Az új élet*ben, amely szintén kiemelt motívumként nyilvánul meg benne. A könyv, a rejtélyes kötet, melyet Oszman szüntelenül olvas, azokat a kölcsönhatásokat alapozza meg, amelyek az elbeszélő és az elbeszélt szereplők között kialakul. Oszman egy fiatal lány, Dzsánán kezében pillantja meg a könyvet, akibe abban a pillanatban, jóformán azonnal beleszeret.[27] A lány társa, Mehmet, aki „*már járt a könyv által leírt világban*",[28] el szeretné tántorítani a fiatal Oszmant az úttól, amit a rejtélyes könyv diktál számára; de Oszman képtelen beletörődni a lemondásba, ugyanakkor képtelen elszakadni Dzsánántól is, aki – Mehmet hirtelen eltűnése után – szintén felszívódik. Fiatal elbeszélőnk útnak ered (elsősorban Dzsánán miatt), maga mögött hagyva a várost

25 Pamuk, *i. m.*, 364.
26 Uo.
27 Például az alábbi helyen: „*Másnap szerelmes lettem. A szerelem ugyanolyan felkavaró volt, mint a könyv lapjairól az arcomba vágó fény, és teljes súlyával rám nehezedve azt bizonyította, hogy az életem máris kizökkent a rendes kerékvágásból.*" (Pamuk, *i. m.*, 29.) Vagy egy másik helyen, néhány lappal később: „*ott volt ő, a lány, akinek a kezében a könyvet megláttam, megpróbálta átpréselni magát tömegen, egyre távolabb került tőlem, de olyan lassan lépkedett, mintha mindaz, amit látok, csak álom lenne, és úgy éreztem, azt szeretné, ha követném.*" (Pamuk, *i. m.*, 33.) Természetesen ez a romantikus beszédmód szolgálhatja azt a célt is, hogy a szerző ezúton az elbeszélő naivitását kísérli meg ábrázolni, amely naivitás végső soron elvezetheti az olvasót azokhoz az értelmezési lehetőségekhez, mint például az identitás kérdése vagy esetleg a túlságosan is központi helyzetbe állított ideológiai struktúrák.
28 Pamuk, *i. m.*, 38.

és a tanulmányait. A történet vége felé, mikor szembetalálkozik egymással Oszman és Mehmet, az elbeszélő „elpusztítja" Mehmetet, aki a könyvet napról napra lemásolja, tulajdonképpen betűről betűre.[29] Oszman azonosságvesztése, ahogyan próbál kiszakadni a könyv világából, egyenesen – és némileg paradox módon – vezet el bennünket ahhoz az azonosuláshoz, ami a könyv olvasásához való visszatérésében artikulálódik. Ezen a ponton a szöveg olvasása – ahogy Oszman olvassa a könyvet, és ahogy az olvasó olvassa a könyvet olvasó Oszmant – újabb kérdéseket vethet fel: miről olvas Oszman? Vajon mi van a könyvben, ami oly annyira magával ragadja? És vajon nem csupán egy újabb szerzői stratégiával találkozunk, mely megszabja lehetőségeinket, egyszersmind az értelmezői képességeinket az olvasással szemben?

Már a regény első sorai egy olyan tematikus aspektus felé vezetnek, mely a könyvet mint metaforát a sorssal vagy annak egy újragondolt formájával azonosítja.[30] De hasonló elképzelésre késztet az elbeszélő szinte rendszeres kifakadása, amikor a könyvet, vagyis a könyvben leírtakat a saját életével hozza összefüggésbe: „*Mert érzem, hogy ez a könyv az én életem történetét meséli el.*"[31] Egy másik helyen szintén ehhez hasonló gondolatok fogalmazódnak meg: „*Mert úgy tűnt, hogy a könyv választ adott nekem arra a kérdésre, amit az életemmel kapcsolatban feltettem magamnak.*"[32] *Az új élet*ben a könyv és a könyvben leírtak egy olyan viszonyban körvonalazódnak, amely az élet lehetőségét, vagy legalábbis annak sorsszerűségét konstruálhatja meg.[33] A regényben nem derül ki, hogy milyen könyvről lehet szó, még a könyv címében sem lehet biztos az olvasó. Egyedül csak az válik érthetővé, hogy az elbeszélő ragaszkodik az íráshoz, és az „írás révén létrejött" könyvhöz, mely Oszman számára az életet szimbolizálja.[34]

---

29 Rousseau-t említve a következőket állítja: „Lemásolni, és újra csak lemásolni azt, amit mások írtak… Rousseau, aki kottamásoló volt, pontosan tudja, mit is jelent ez a munka." Pamuk, *i. m.*, 350. Egy másik helyen arról beszél Mehmet, hogy „az új élete rendezett, fegyelmezett". Majd úgy folytatja, hogy „a munkám mások szemében talán nagyon egyszerűnek tűnik, de nagy figyelmet igényel. A könyvet írom le újra és újra, anélkül hogy egyetlen betűt vagy egyetlen vesszőt is kihagynék belőle, anélkül hogy egyetlen pont helyét is megváltoztatnám. Ez csak akkor sikerülhet, ha az embert ugyanaz az ihlet hevíti, mint a szerzőt, ha benne is megvan ugyanaz az elszánt akarat. Egyesek azt mondhatják, hogy amit csinálok, nem más, mint egyszerű másolás. Számomra azonban ez jóval több, mint a szöveg mechanikus reprodukálása. Mindent, amit a papírra vetek, úgy írok le, hogy közben mélyen átérzem, megértem, mintha minden egyes mondatot, minden egyes szót, minden betűt én magam találnék ki." Lásd Pamuk, *i. m.*, 325.

30 Pamuk, *i. m.*, 9.

31 Pamuk, *i. m.*, 43.

32 Pamuk, *i. m.*, 23.

33 Weiss János egy esszéjében az alábbi mondatok olvashatóak: „*Novalisnál a könyv elejének és végének viszonya nem volt szimmetrikus. […] Borges könyvének viszont nem lehet megtalálni a kezdetét és a végét. De ez még nem jelenti azt, hogy az élet végtelen lenne. Az élet csupán* számunkra *rendelkezik* immanens *végtelenséggel. Életünk kezdete és vége örök rejtély marad; életünket ez a két hatalmas titok övezi, amelyet nem tudunk feltörni, és amelybe nincs betekintésünk.*" Néhány sorral alább pedig ezt a mondatot írja: „*S végül – erre utal Borges – a sors megismerésében rejlő szörnyűség annak a felismerésére kényszerít, hogy a könyv metaforáján nemcsak átlépett a történelem, hanem ennek még örülnünk is kell.*" Lásd Weiss János, *Mi a romantika?,* Jelenkor, Pécs, 2000, 219-220. (A szerző a következő két műre hivatkozik: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen,* Helikon, Bp., 1985. és Jorge Luis Borges, *Homokkönyv* = J. L.B. *válogatott művei III. A tükör és a maszk,* Európa, Bp., 1999.)

34 Borges *A könyv* című esszéjében a könyvről úgy tesz említést, mint ez emberiség egyik legrendkívülibb eszközéről, és hogy ez az eszköz tulajdonképpen olyasvalaminek lehet a metaforája, ami az emberi emlékezetnek és egyúttal képzeletnek a voltaképpeni „meghosszabbításában" válhat értelmezhetővé. Különböző szerzőkre hivatkozva, Borges kitér a szent könyv fogalmára is, mely „a klasszikus ókortól teljesen idegen", és az egyik „Isten attribútumaként" mutatkozik meg (azaz a

Figyelembe vehető a muszlim kultúrákban a könyvvel kapcsolatos szakrális, mondhatni isteni származtatás, és mindennek a deklarációja. Mégis, *Az új élet*ben szereplő rejtélyes könyv nem tekinthető teljes mértékben a vallási oldal felől tárgyalandó objektumnak. Egy olyan oldalról próbáltam közelíteni felé, amiben mindenekelőtt az identitás kulturális többletjelentése aktualizálódik, ahogyan az írás „megírja" a szubjektumot, hiszen „az írás kérdése csak akkor nyitható fel, ha a könyv már bezárult."[35]

III.

1. Idegen ideológiák

Dolgozatom összegzésében a város kiemelkedő szerepét vizsgálom meg közelebbről, és megpróbálom a fentiekben kifejtett identitást összekapcsolni mindezzel. Olyan koncepcióhoz szükséges visszatérni, amely szerint a kulturális tematika *mindenekelőtt* határozza meg Pamuk regényeinek a recepcióját. Noha a kulturális elemzések többnyire valóban radikális módon pusztán egyfajta ideológiákon alapuló és eszmetörténeti szempontból markáns kontúrokat hangsúlyozó diszkurzust folytatnak a szövegekkel, mégis érdemes figyelembe venni ezeket a vizsgálódásokat.

Pamuk legtöbb prózai művében a város úgy értelmezhető, mint ami bizonyos tekintetben hozzájárul a szubjektum identitásképzéséhez; ugyanakkor el is takarja ezt az identitást a különböző ideológiai vonatkozással, amelyek az elbeszélő szubjektum individuális terét a város kollektivizált struktúrájába zárja. A hozzájárulás éppen abban nyilvánul meg, hogy a szerző nyíltan vall a városhoz, Isztambulhoz fűződő viszonyáról (aminek következtében, ahogy korábban említettem, a referenciális értelmezések szintén előtérbe kerülnek). Az *Isztambul*[36] című memoár-könyvében arról olvashatunk, hogy a város mennyire meghatározza életét és gondolatait. Pamuk így fogalmaz:

> Ahogy lelkesen hallgatjuk és tudomásul vesszük gyermekkorunk első »emlékeit«, ahogy ezeket később olyan meggyőződéssel meséljük másoknak, mintha mi magunk is emlékeznénk rá, úgy mások rólunk szóló történetei nem csupán

---

Korán), míg a másik a „Szentlélek által írt" könyvek sorának tekinthető (tehát a *Biblia*). Vö. Jorge Luis Borges, *A könyv*, ford. Tóth Éva = J.L.B. *válogatott művei V. Az ős kastély,* Európa, Bp., 1999, 62–3. Mindemellett a könyvről mint metaforáról sokféle értelmezés született. A legismertebb példa talán Stéphane Mallarmé „végtelen könyve", ami tulajdonképpen magába foglalna minden könyvet, és hogy teljességét egy példában említsem: ebben a monumentális könyvben a szavak eredete is fel lenne tüntetve, és ezeknek a szavaknak az etimológiája, a történetiségük úgyszintén. A *Kockadobás* verseskötet ennek a végtelenségnek egyfajta kísérlete lehetne, amiben a konstelláció – a verseknek, sőt, akár a verssoroknak az egymással való relációja – egy olyan képet nyújt, mely a végtelenség illúzióját keltheti, azt hiszem, mondani sem kell, hogy *egy játék szükségessége által.* Lásd Stéphane Mallarmé, *Kockadobás,* Helikon, Bp., 1985. De a „nagy könyv" eszméje még sok esetben feltűnik az elmúlt században; talán ebbe a sorba tehető Joyce *Finnegans Wake*-je (1939), Ernesto Sabáto *Abaddon, az öldöklő angyal* (1974) című regénye, vagy az ugyancsak argentin Julio Cortázar nagyszerű *Sántaiskolá*ja *(Rauyela)*, amiben a narráció fragmentumokban jelenik meg a diegetikus térben, aminek köszönhetően – és persze a történet „végén" kiépülő, egymásba folyó események következtében – a „folyamatosság" kivételes esete áll fenn. Magyar vonatkozásban legfontosabb ilyen vállalkozás a könyv végtelenségének a szemléltetésére – Szentkuthy Miklós *Prae*-je (1922) és a *Szent Orpheusz breviáriuma* (utolsó kötet: 1993) mellett – Ottlik Géza befejezetlen és posztumusz kiadott *Buda* (1993) című regénye.

35 Lásd Jacques Derrida, *Writing and Difference,* University of Chicago Press, Chicago, 1978, 294. Idézi Bernstein, *i. m.*, 87.

36 Orhan Pamuk, *Isztambul. A város és az emlékek,* Ulpius, Bp., 2007.

saját gondolatainkká válnak, de már fontosabb emlékek lesznek annál, mint amit valóban megéltünk. És ahogy életünket is mások elbeszéléséből ismerjük meg, úgy másoktól fogadjuk el azt is, mit gondoljunk a városról, ahol élünk.[37]

A kérdéses sor – „ahogy életünket is mások elbeszéléséből ismerjük meg, úgy másoktól fogadjuk el azt is, mit gondoljunk a városról, ahol élünk" – összefüggésbe állítható *Az új élet* tematikájával. Ebből a szempontból számottevően fontosabb az a viszony, amely nemcsak az írás és az élet között kialakul, hanem az is, ahogyan a város mintegy „eltűnik" a regényben (vagyis *Az új életben*); hiszen a cselekmény nem Isztambulban – pontosabban, többnyire nem Isztambulban – játszódik, hanem kívül esik annak határain. Nem lehetséges-e, hogy éppen azáltal meghatározó a város metaforája, hogy az elbeszélő „elmenekül" ebből a térből? Nem lehetséges-e, hogy Oszman nem csak a szerelem és a rejtélyes könyv „hívó szava" miatt vágott neki a bolyongásnak, hanem mélyebb okai is lehettek e választásának?

Richard Sennett könyvében – *A közéleti ember bukásá*ban[38] – olyan elmélettel találkozhatunk, amely szerint a városban idegen személyek – *kívülállók* és *ismeretlenek* – találkozhatnak egymással. Sennett szerint azonban az idegennek „*két, egymástól merőben eltérő fajtája van*".[39] Az egyik a kívülálló, amely tekinthető az idegen szinonimájaként is; a másik a problematikusabb fajta, az ismeretlen. Azért nevezhető ez az ismeretlen problematikusnak, mivel úgy képes beleavatkozni a másik érdekszférájába, hogy az elveszti tradíciókon alapuló identitását. Ellentétben a kívülálló idegenekkel, akik „*olyan környezetben bukkannak fel, ahol az embereknek elég pontos fogalmuk van a saját identitásukról ahhoz, hogy kialakítsák a szabályokat annak megállapításához, hogy ki tartozik közéjük és ki nem*".[40] Azonban visszatérve az ismeretlenekhez, annyit érdemes még hozzáfűzni, hogy ez a fajta idegen „*esetleg uralni tudja az olyanok felfogását, akinek nincsenek világos fogalmaik a saját identitásukról, kezdik elveszíteni tradicionális énképüket*",[41]és azon felül, hogy befolyásolják e szubjektumokat, meg is semmisíthetik azokat.[42]

És mi lenne, ha az idegenek helyébe ideológiákat ültetnénk? Érvényes maradna-e abban az esetben is ez a koncepció? És hogyha igen, akkor valóban nem lehet lehántani a Pamuk-szövegekről ezeket az ideológiai szempontokat? Vajon Oszman nem pusztán azoktól az ideológiai és kulturális vonatkozások elől „menekül", amelyek – egyszerűen kifejezve – összeroppantják személyiségét?

37 Pamuk, *i. m.*, 16. Ezzel analóg kijelentéssel találkozhatunk Paul Valéry azon mondata kapcsán, miszerint „*nem is annyira mi gondoljuk el a várost, mint inkább az gondol el minket, méghozzá jóval azelőtt, hogy egyáltalán el kezdenénk gondolkodni róla.*" Jacques Derrida, *Egy város nemzedékei*, ford. Takács M. József, Magyar Lettre Internationale, 1992. ősz, 59. Idézi Orbán Jolán, *A város mint emlékezet és ígéret – Prága, Párizs, New York = Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. Kovács Tímea, Böhm Gábor, Mester Tibor, Kijárat, Bp., 2005, 49.
38 Richard Sennett, *A közéleti ember bukása*, Helikon, Bp., 1998.
39 Sennett, *i. m.*, 60.
40 Uo.
41 Uo.
42 Vö. a második rész (*Az ancien régime világa*) első három fejezetét (*A közönség: idegenek gyülekezete; Közéleti szerepek; Köz- és magánszféra*), Sennett, *i. m.*, 57–120.

Jóllehet a regény nem ad egyértelmű választ ezekre a kérdésekre, de Pamuk más műveiben megtalálhatjuk ezeket a lehetséges válaszokat. A *Hó* című (politikai) regényében,[43] ha nyíltan nem is, azonban implicit módon a nyugati szekularizáció felé hajlik, és elítéli a török kormány megosztottságát és a radikálisan működő fundamentalista csoportokat. Egy másik regényében[44] szintén hasonló elképzelést fejt ki, természetesen itt sem expliciten kifejtve, hanem árnyaltan elmondva a Kelet és Nyugat közötti távolságot, a török társadalom és kultúra „veszélyesen" megosztott képét. *Az új élet*ben, ezekkel a szövegekkel ellentétben – bár itt is megtalálhatók ezek az ideológiai-politikai vonatkozások[45] –, túlnyomó részt az elbeszélő „létezése" kérdőjeleződik meg. Továbbá az, hogy az elveszített identitást hogyan, vagy inkább miben találhatja meg ez az elbeszélő szubjektum, olyan keretek között, amelyeket környezete kínál, egyszersmind problémaként állít fel őelőtte.

43 Orhan Pamuk, *Hó*, Ulpius, Bp.,, , 2005.
44 Orhan Pamuk, *A nevem Piros*, Ulpius, Bp., 2007.
45 Vö. az alábbi részekkel: Pamuk, *Az új élet*, Ulpius, Bp., 2006, 172–190. és 200–214.

Bibliográfia

Carol L. Bernstein, *Írók határok nélkül: Semprun, Pamuk és a kulturális identitás mint* écriture, ford. Fenyvesi Kristóf = *Kelet-nyugati átjárók I.,* szerk. Fenyvesi Kristóf, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin, Jelenkor, Pécs, 2011.

Jorge Luis Borges, *A könyv*, ford. Tóth Éva = Jorge Luis Borges *válogatott művei V. Az ős kastély,* Európa, Bp., 1999.

Tarik Demirkan, *Orhan Pamuk: híd a kultúrák között?*, ford. Tasnádi Edit, Nagyvilág, 2006/2, 151–3.

Jacques Derrida, *Platón patikája*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán = J.D., *A disszeminációi,* Jelenkor, Pécs, 1998.

☞ *Egy város nemzedékei*, ford. Takács M. József, Magyar Lettre Internationale, 1992. ősz., 59.

☞ *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.

Umberto Eco, *Tükrökről*, ford. Bene Sándor, Café Bábel, 18.

Maureen Freely, *Fate or Fiction?*, URL: http://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=51&lng=eng. [Letöltés ideje: 2013.04.19.]

Forgács Éva, *Egy papírra piros festék csöppent*, Holmi, 2008/6, 815–21.

Jacques Lacan, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. Erdélyi Ildikó, Füzesséry Éva = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay–Vilcsek–Szamosi–Sári, Osiris, Bp., 2002.

Stéphane Mallarmé, *Kockadobás,* ford. Tellér Gyula, Helikon, Bp., 1985.

Paul De Man, *Az olvasás allegóriái,* ford. Fogarasi György, Magvető, Bp., 2006, 159–187.

Maurice Merleau-Ponty, *A filozófia dicsérete,* ford. Sajó Sándor Európa, Bp., 2005.

Nádas Péter, *Az égi és a földi szerelemről,* Jelenkor, Pécs, 2010.

Friedrich Nietzsche, *A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár Sándor, Atheneum, 1992, I/3.

Orbán Jolán, *A város mint emlékezet és ígéret – Prága, Párizs, New York = Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. Kovács Tímea, Böhm Gábor, Mester Tibor, Kijárat, Bp., 2005.

Orhan Pamuk, *A nevem Piros*, ford. Tasnádi Edit, Ulpius, Bp., 2007.

☞ *Isztambul. A város és az emlékek,* ford. Nemes Krisztián, Ulpius, Bp., 2007.

☞ *Az új élet*, ford. Takács M. József, Ulpius, Bp., 2006.

☞ *Hó*, ford. Ladányi Katalain, Ulpius, Bp., 2005.

Pápay György, *Orhan Pamuk: Hó*, Szépirodalmi Figyelő, 2006/4, 104–6.

Paul Ricœur, *Az élő metafora,* ford. Földes Györgyi, Osiris, Bp., 2006.

☞ *Az én és az elbeszélt azonosság*, ford. Jeney Éva = P.R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok,* Osiris, Bp., 1999.

☞ *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. Martonyi Éva = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 1998, 9–41.

Edward W. Said, *Orientalizmus*, ford. Péri Benedek, Európa, Bp., 2000.

Richard Sennett, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Helikon, Bp., 1998.
Azade Seyhan, *Seeing throught the snow*, Al-Ahram Weekly, URL: http://weekly.ahram.org.eg/2006/817/cu5.htm [Letöltés ideje: 2013-04-19.]
D. M. Thomas, *The new life*, URL: http://www.nytimes.com/1997/04/06/books/pamuk-life.html?ex=1220760000&en=340ce0b6fb60cabd&ei=5070 [Letöltés ideje: 2013-04-19.]
John Updike, *Anatolian Arabesques*, The New Yorker, 2004.08.30., URL: http://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=22&lng=eng [Letöltés ideje: 2013-04-19.]
Weiss János, *Mi a romantika?,* Jelenkor, Pécs, 2000.

Melhardt Gergő

„Most láttam csak, mennyire lehetetlen."
Az elbeszélői pozíció Füst Milán A feleségem története *című regényében*

1. Bevezetés[1]

Füst Milán *A feleségem története. Störr kapitány feljegyzései* című regénye hétéves írási periódus után jelent meg 1942-ben, az ezt követő, termékenynek egyáltalán nem nevezhető kritika jellemzően elmarasztaló volt[2]: úgy tűnik, általános „értetlenség" és elutasítás fogadta a regényt. 1958-ban azonban megjelent a mű francia fordítása a párizsi Gallimard kiadónál, részben ennek hatására Füstöt Nobel-díjra is felterjesztették (ám azt végül Borisz Paszternak nyerte el). Talán ennek köszönhetően indult meg az újabb kritikai érdeklődés *A feleségem története* irányába. Úgy tűnik, ma *A feleségem története* a huszadik század magyar regényirodalmának egyik legjelentősebb alkotásaként él az irodalmi köztudatban, ennek ellenére kiforrott kutatások[3] csak a 2000-es évek óta foglalkoznak vele: talán nem túlzás mindezt Füst-újraolvasásként aposztrofálni.

Jelen dolgozatnak nem az a célja, hogy a regény kezdeti sikertelenségét magyarázza, mégis fontos azzal kezdenem az értelmezést, hogy a regény poétikai eljárásai, a hagyományhoz való viszonya a mű megjelenésekor valószínűleg teljesen idegenek voltak a magyar irodalomban, ahogy ezt az egyik korabeli kritikus meg is jegyzi: „*Nincs benne semmi, ami az újabb magyar irodalomra emlékeztetne*".[4] Ezt a kijelentést azonban – mai szemmel – a visszájára fordítva könnyen a regény erényeként is értékelhetjük.

1 Az Eötvös Collegium I. Juvenália konferenciáján 2013. április 23-án tartott előadás szerkesztett változata. A tanulmány elkészítésében nyújtott segítségért köszönettel tartozom Schein Gábornak és Gyöngyösi Megyernek.
2 Erről ld. Harmath, *Feleségem, a Fikció: Füst Milán: A feleségem története*, Alföld, 2004/2., 81–82.
3 Mindenképp kiemelendők Schein, Gintli és Angyalosi tanulmányai (ld. a Bibliográfiában).
4 Kádár, *A feleségem története*, Magyar Csillag, 1942, 113.

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy *A feleségem története* elbeszélésmódját az emlékezés poétikája és a regény szövegének és paratextusainak autoreflexív megnyilvánulásai, valamint a műfaji hagyományokhoz való viszonya alapján értelmezzem.

2. Emlékezés

A regény és az elbeszélő keserű alaptapasztalata és egyben a narráció kiindulópontja nem más, mint az a gondolat, hogy a múlt feltárhatatlan és elbeszélhetetlen. Ebből következik az a kérdés, hogy mindennek ellenére hogyan írható le egy ember élete, vagy annak bizonyos szakasza.[5] Ez a kétely fogalmazódik meg a narrátor, Störr kapitány következő megállapításában is: *„Mert hogy én vallomásokat tegyek bárkinek is arról, miből állt eddig az élet? Most láttam csak, mennyire lehetetlen."* (124.[6]) Eszerint tehát az elbeszélőnek magáról beszélnie is nehezére esik.

A fenti kérdésre adott egyik lehetséges válasz az az elbeszélésmód, amelyet *A feleségem története* alkalmaz. Ez az a narratíva, amelyben a szöveg fő szervezési elvévé a kronologikusság vagy történetiség helyett az emlékezés válik. Ezáltal a regény kikezdi a hagyományosnak nevezhető múlt–jelen–jövő hármasságot, hiszen ez a három „idő" folyton egymásba csúszik, örökké jelen vannak egymásban.

Az emlékezés-poétika kapcsán Schein Gábor megállapítja, hogy az elbeszélői és a szereplői tudat között időbeli távolságot fedezhetünk fel s hogy *„az elbeszélés szétválasztja az emlékező és az átélő tudat színrevitelét."*[7] Ezzel szemben én úgy látom, a regény értelmezésekor a „szereplő Störr" nem választható le egy ilyen határozott mozdulattal az „elbeszélő Störr"-ről, hiszen noha valóban látható az egyértelmű időbeli különbség (hogy ti. a cselekményben *megjelenített* idő csak a szöveg igen kis részében esik egybe a *megírás* idejével), Störr bevallottan és szövegszerűen használja fel korábbi írásait a végleges mű létrehozása során, ráadásul gyakran reflektál korábbi gondolataira is („Ezt kellett volna mondanom neki..."-típusú kijelentések). A regény időszemlélete miatt a „két Störr" szétválasztása eleve nem is lehetséges. Schein is rávilágít: nem fedezhető fel tudástöbblet az utóidejű emlékezésben,[8] azaz az emlékiratait (*feljegyzéseit*) író személy tényszerűen ugyanannyit tud feleségéről, mint több évvel azelőtt. Mivel a múlt eseményei állandóan ott vannak a jelenben is – ugyanúgy, ahogy Störr korábbi szövegei beépülnek a végleges narratív szövegbe –, az elbeszélő az emlékezés és azzal együtt az emlékek leírása során nem rendelkezhet többlettudással. Adatszerűen nem tudhat többet; ami megváltozik, az csupán a tényekhez való hozzáállás. Az elbeszélő identitása is, úgy tűnik, kizárólag az emlékezés révén tud kialakulni: emlékei teszik Störrt azzá, ami.

5 Füst híres „életrajzom nincs is, csak munkarajzom van" típusú kijelentéseit ismerhetjük önéletrajzából, ld. például: F. M., *Önéletrajzom a francia, Gallimard-féle kiadás elébe = Szellemek utcája: In memoriam Füst Milán*, szerk. Kis Pintér, Nap, Bp., 1998, 7.
6 A regényből vett hivatkozások oldalszámait a szövegben a Fekete Sas Kiadó 2000-es kiadása alapján közlöm.
7 Schein, *Vágyírás és vágyolvasás Füst Milán A feleségem története című regényében*, Kalligram, 2012/12, 71.
8 Uo., 71.

Ezen a ponton érdemes bevonni az értelmezésbe Paul Ricoeur narratív azonosságelméletét. Ricoeur szerint a narratív azonosság „*az azonosság olyan formája (…), amelyre az ember az elbeszélő funkció révén tehet szert*".[9] A személyiség elsajátítása az Én újjáalakítása által, az elbeszélés révén mehet végbe.

A fentieken kívül *A feleségem történet*ének narratívájában rendkívül nagy szerep jut az elsődleges cselekmény (a házasság és az azt követő néhány év) elbeszéléséhez asszociatív módon kapcsolódó rövidebb elbeszéléseknek, amelyeket Schein Gábor „*anektodikusan előadott epizódoknak*" nevez. Az elbeszélő úgy igyekszik kialakítani identitását, hogy különböző műfaji hagyományokkal kísérletezik s azokra ironikusan reflektál, így például a regény legelején a feleség, Lizzy előéletének bemutatásakor nem nehéz felismerni a modern szerelmi történetek, ponyvaregények sematikus narratívájának eszközeit: „*most következik a bonyodalom*" (20.) – mondja Störrnek házigazdája, majd ilyen megjegyzései vannak a valóban bonyolult történethez: „*most jön a végleges egyensúly meg a kibontakozás, a bonyolultságok hirtelen elszégyellik magukat és elenyésznek*" (21.), s még egy családfaszerű ágrajzot is készít a kapcsolatok könnyebb megértéséhez, amely szintén ironikus reflexióként értelmezhető. Számos más példát lehetne hozni (például a hajótűz-jelenetben megidéződő kalandregény, kalandos történet műfaja), de jelen dolgozatnak nem ezek bemutatása és elemzése a célja.

Schein megállapítása szerint „*a regény egyik alapkérdése éppen az lesz, mi és hogyan beszélhető el Lizzy történetéből Störr életrásának kontextusában*".[10] Érdemes lehet azonban megfordítani ezt az állítást, és azt vizsgálni: mi és hogyan beszélhető el Störr életéből Lizzy történetének (*A feleségem történet*ének) kontextusában – ez a regény értelmezési hagyományába is illeszkedik, mely szerint Störr nem Lizzy történetét, hanem azon keresztül a sajátját írja.[11]

3. Az Én megalkotása – Störr kapitány

Ha az iménti állítást tekintjük irányadónak az értelmezés során, elsőként azt kell megvizsgálnunk, hogyan alkotja meg az elbeszélő saját identitását az írás során.

Schein Gábor megfigyelése, hogy a századelő magyar irodalmában Füst az egyetlen, aki egész prózai életművén keresztül következetesen kitartott az egyes szám első személyű narráció mellett.[12] Az eljárás nem, annak állandó használata viszont annál inkább különlegességszámba megy a korabeli magyar prózairodalomban.[13]

*A feleségem történet*ének én-elbeszélője Störr Jakab (Jakob) holland származású hajóskapitány, aki körülbelül negyvenéves, amikor megismerkedik későbbi feleségével, Lizzyvel, és ötvenhárom, amikor befejezi a regényt.[14] A cselekmény alapja a meg-

9 Ricoeur, *A narratív azonosság = Narratívák 5.: Narratív pszichológia*, szerk. László, Thomka, Kijárat, Bp., 2001, 15.
10 Schein, *i.m.*, 71.
11 ld. Olasz, *Az idő születésének mítosza = A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1997, 122.; Harmath, *Feleségem, a Fikció*, 83.
12 Schein, *Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége: Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténet, 2007, 454.
13 Ez a megállapítás mindenesetre annyi kiegészítést érdemel, hogy Füst második „nagy regénye", egyben utolsó prózai alkotása, az 1961-ben megjelent *A Parnasszus felé* már nem él ezzel a megoldással: harmadik személyű narrátort alkalmaz.
14 Biográfiai adalékként érdemes megjegyezni, hogy *A feleségem története* befejezésekor Füst Milán is épp ötvenhárom éves volt.

csalástörténetek gyakori toposza. Füst regénye azonban, úgy tűnik, ambivalensen viszonyul a téma hagyományaihoz: Störr – és vele együtt persze az olvasó – ugyanis egészen a mű végéig bizonytalan (ti. hogy Lizzy valóban megcsalta-e, s ha igen, kivel), emiatt nem lehet egyértelműen szerelmi vagy megcsalástörténetként beazonosítani a regényt.[15] A bizonytalanság az én-elbeszélés legfontosabb konstruáló erejének bizonyul.[16]

A regény értelmezését nagyban árnyalhatja Störr személyiségének rövid bemutatása. A kapitány nevébe a német *stören* 'zavarni' jelentésű ige mellett – hisz, mint látni fogjuk, Füst német hangzású nevet keresett holland szereplőjének – nem nehéz belehallani az azonos jelentésű holland *storen* szót.[17] Figyelemre méltó az a tény, hogy Störr kapitány neve[18] már a regény nyomdába adása idején születik meg.[19] Feltehetően Füstnek azért volt lehetősége a legutolsó pillanatban megváltoztatni elbeszélője nevét, mert érdekes módon a regény szövegében egyetlen egy alkalommal sem kerül elő Störr családneve, az csupán az alcímben szerepel.[20] Egy lábjegyzetben nevezi csupán meg magát mint „*St. J. kapitány*" (380.).

A narrátor tehát kvázi-névtelen, és mintha erre utalna a párizsi kisasszony is, Störr egyik utolsó „kalandja" során, amikor a kapitány nevét elfelejtve így mentegetőzik: „*Ej, hisz a név úgyse fontos, no, nem igaz? Az csak előítélet, monsieur, semmi egyéb. Mert nem mindegy az, hogy hogy hívnak valakit? A fő dolog, hogy jószívű-e az illető, vagy nem jól gondolom?*" Störr válasza egyszerre szívélyesen megnyugtató és arcpirítóan ironikus: „*Hát erre megnyugtattam, hogy nagyon is jól gondolja, és hogy én csakugyan jószívű vagyok.*" (366.)

Úgy tűnhet, Störrnek tulajdonképpen nincs kialakult személyisége: minden cselekményelemnél, minden epizódban más-más tulajdonsága erősödik fel, így lesz például egyszer gyakorlatias üzletember, másszor megszállottan kutat felesége szeretője után, megint másszor érzékeny és gáláns lovag, és így tovább. Ennek megfelelően nagyon sokféleképpen határozza meg magát, hol mint hollandus vagy mint tengerész ír magáról, hol a felesége férjeként tekint magára. Néhány példa az öndefiníciók sokféleségére: „*hiszen én a feleségem férje vagyok*" (26.), „*[A]zt mondják rólunk, hollandusokról, hogy jó építészek vagyunk*" (90.), „*[M]ert mi tengerészek sokáig udvarolni se szeretünk*" (17.), „*Vérmes ember vagyok én, és nem is mindig tudok számot adni magamról.*" (202.) Az elbeszélő sokféle önjellemzése az olvasóban is kételyeket ébreszt Störr személyiségével kapcsolatban.

15 Füst *Naplójában* olvashatjuk: „*csak ezt viselte el az anyag, minden megoldást kivetett magából. Ha megvallotta volna, hogy hűtlen volt, lezuhannánk valahonnan, ha azt állítaná, hogy hű volt, nem hinnők el.*" F. M., *Teljes Napló*, II., 542.

16 „*Aligha kétséges, hogy a bizonytalanság poétikájának legkiemelkedőbb alkotása Füst prózájában* A feleségem története.*"*; „*Störr feljegyzéseit a belső kétely, a bizonytalanság indulata formálja, ezért szerkezete töredékesebb.*" Gintli, Schein, *Az irodalom rövid története*, II., *A realizmustól máig*, Pécs, Jelenkor, 2007, 302.

17 vö. Schein, *Vágyírás és vágyolvasás Füst Milán A feleségem története című regényében*, 74.

18 A név kialakulása kapcsán ld. Schein, *Az én regényben a másik…*, 466–467.

19 Füst *Összegyűjtött levelei*, szerk. Szilágyi, Petrányi, Fazakas, Fekete Sas, Bp., 2002, 396.

20 A Lizzy név mindössze 22, míg a *feleségem* szó 254 alkalommal szerepel a szövegben.

Erős a gyanú, hogy Störr szereti nagyobb termetűnek láttatni magát, mint amekkora valójában – bár hogy mekkora valójában, természetesen azt is csak az ő leírásából tudhatjuk.[21] A regény legelső oldalán ez olvasható: „*Hat láb és egy hüvelyk magas ember vagyok s kétszáztíz font, tehát valóságos óriás, ahogy mondani szokták*." (9.) Ezek a méretek (körülbelül 185 centiméter és 95 kilogramm) azonban valószínűleg még a korban sem számítottak kirívóan nagynak.[22] Érdekes módon azonban később, a Lizzyvel való szakítás idején – saját bevallása, azaz a regény szövege szerint – ehhez képest néhány kilót hízik: „*S mármost el kell képzelni: én száz kiló vagyok*" (289.), majd nem sokkal később: „*Százöt kiló elől különben is kitérnek, az a tapasztalatom*." (322.) Ahogy az elbeszélő egyre jobban elbizonytalanodik[23] (minek következtében, ne feledjük, elkezdi írni a regényt), úgy lesz fizikai megjelenésében egyre nagyobb a saját szemében, ezáltal tehát az olvasó szemében is. Úgy tűnik tehát, hogy itt a regényben ellentétes folyamatok futnak. A mértékegységek következetlen használata magyarázható a tengeri és szárazföldi világok különbségével[24], az utóbbi két szöveghely cselekményideje – az elsővel ellentétben – ugyanis egyértelműen Störr szárazföldi életszakaszához köthető.

4. Időtlenség

Feltűnő az is, hogy – bár a regény egyértelműen (de nem hangsúlyozottan) a két világháború közötti időszakban, a 20-as, 30-as években, tehát lényegében megírásának idején játszódik Párizsban és Európa más nagyvárosaiban – Störr az írásában nem igazán reflektál a világ történéseire.[25] Hétköznapi, például telefonra, taxira stb. tett utalások természetesen megjelennek – egy helyütt még a gazdasági válság is megemlítődik, ám inkább csak a hajózásra, kereskedelemre gyakorolt hatása miatt[26] –, de Störr életét és sorsát ezek nagyban nem képesek befolyásolni. Politika alig jelenik meg, s akkor is azonnal elutasító reflexió kíséretében: „*De hölgyeim, hogyhogy megölni, mikor azt se tudom, ki az a Drenteln bácsi? Hogy kell ezt érteni? Vagy tréfálnak Önök? (…) mi közöm van nekem a horvát politikához?*" (369.), vagy épp: „*Zsebemben egy politikai elméleti tanfolyam látogatójegye volt, ide már két hete beléptem, de azóta se tettem be a lábam, mert sose szerettem az elméleteket.*" (391.)

Úgy tűnhet, a 20. századra vonatkozó kulturális utalások is hiányoznak a műből: nemcsak Störr, de a többi szereplő sem beszél korának művészetéről, kultúrájáról – annak ellenére, hogy művelt személyekkel van dolgunk, hiszen Lizzyről például

21 Érdekes, hogy Lizzyt viszont folyton alacsonynak ábrázolja, egy jellemző szöveghely szerint például „*[m]egjegyzem, a feleségem alacsony termetű személy volt, apró figura, s én ezt is szerettem benne, hogy néha azon kaptam rajta magam még szolgálat közben is, hogy erre gondolok, hogy ő milyen kicsi. Hogy ezen nevetek. Ha akarom, itt táncoltatom a tenyeremen*." (68.) Az utolsó mondattal szinte a végletekig fokozva mutatja be a kettejük közti méretbeli különbségből fakadó érzelmeit.
22 vö. Schein, *i. m.*, 78.
23 Ezt ki is mondja: „*Elég bizonytalan vagyok én úgyis, és minden dolgomban*" (131.)
24 A hajósok ugyanis még a 20. század elején is más mértékegységeket használtuk. Ráadásul az SI mértékegységrendszert hivatalosan csak 1960-ban fogadták el.
25 Vagy csupán annyiban, hogy igyekszik mindent általánosítani, ennek legjellemzőbb példája, ahogy az életekből következtet a nemzetek személyiségére.
26 „*Kezdődött ugyanis a nehezebb élet, a pangás meg a gazdasági válság, s ezt a hajózás érzi meg mindenekelőtt. S én még mindig fenn tudtam tartani magam, szinte csoda volt, igaz, nagy erőfeszítéssel.*" (30.)

megtudjuk, hogy franciatanár, filozófiát tanul, járnak társaságba és így tovább. Mindenekelőtt figyelembe kell vennünk azonban azt a tényt, hogy az én-elbeszélés következtében mindenről és mindenkiről kizárólag Störr szemszögéből értesülhetünk.

Érdemes egy pillantást vetni a narrátor és a felesége említett olvasmányaira. Úgy tűnik, könyvei nagy számának gyakori említése ellenére Lizzyt csak a pszichoanalízis érdekelte igazán, korának irodalma nem: „*Illetve beszéljünk előbb a könyveiről, itt az ideje. Az én feleségem ugyanis művelt asszony volt, fennkölt személy, nagyon szerette az irodalmat meg a filozófiát, sőt még a metafizikai dolgokat is, kacéran, egy kicsit ezt is, mert nem hitt bennük, de azért belekóstolt. Vásárolt is akkoriban mindenfélét, ritka, régi műveket meg folyóiratokat, nem is tudom, mi a fenének?*" (75.), illetőleg később rövid ideig a szerelmes regényeket bújta. Érdekes módon azonban Lizzy olvasmányainak szerzői közül alig néhány szerepel név szerint a regényben: Spinoza és Condillac, azaz kizárólag 20. század előtti filozófusok.

Störr viszont valóban mintha a múltban élne: Aquinói Tamást és Spinozát jól ismeri, ám őket is kizárólag a felesége révén (s csak azért olvassa, mert a féltékenysége miatti nyomozás során Lizzy könyveit is bűnjeleknek látja). Saját korának gondolkodóira tett utalást viszont még Lizzyvel kapcsolatban sem találhatunk. A regény vége felé, vegytani kutatásainak leírásakor Störr megjegyzi: „*Esténként pedig olvastam. Most már »magasabbrendű könyveket« magam is – s persze, nem rendszeresen, amit a könyvkereskedő nagyon ajánlott. S hogy mennyire nem nekem való az irodalom, mutatják a feljegyzéseim e művekről*" (361.), majd közli is a listát (egy újabb példa a szövegek „újrahasznosítására", de erről majd később), amelyen többek közt az *Ulysses*, Romain Rolland és Werfel szerepelnek, mindegyik mellett negatív értékelés; Joyce regénye például „habarék a javából" Störr szerint.[27] Dickens *David Copperfield*jét viszont igen nagyra tartja az elbeszélő. Világosan látszik az idézett szöveghelyből, hogy házassága idején nem, csak jóval később ismerte meg korának, illetve a közelmúltnak európai irodalmát.

Störr tehát úgy él a világban, hogy attól állandóan elszigeteli magát, nem hagyja magát befolyásolni korának intézményei, kultúrája és közgondolkodása által. Mindezek ellenére mégsem tűnik anakronisztikus szereplőnek: sokkal inkább válik valamiféle időtlen figurává: az örökké értelmet kereső ember megszemélyesítőjévé.

Ennek egy lehetséges magyarázata, amit az elbeszélő maga is felkínál: hogy ti. Störr hajósember, s a szárazföldön nem ismeri ki magát: „*a tengerészféle úgyis ideges a szárazföldön, mert sértve érzi magát. Mert ott mégiscsak vagyok valaki, ha matróz vagyok is, a cselekedeteimnek értéke van, a magatartásom fontos valakinek. Itt meg semmi se vagyok. Átváltozom semmivé.*" (49.) Egy másik, az értelmezés szempontjából talán gyümölcsözőbb magyarázat Störrnek a bolygó hollandival való – és szintén a regény által sugalmazott – azonosítása. Amikor Störrt Miss Borton meghívja a jelmezbálra, nem mást javasol neki, mint hogy legyen „*a bolygó hollandus kék süveggel*" (272.). Ez a motívum explicit módon megidézi a legendát, minek következtében Störrt is úgy mutatja be, mint egy örökké vándorló, a saját útját kereső és egyszerre rejtélyes alakot.

27 Hasonló sommás kijelentések olvashatók Füst naplójában is, például: „*Proust: ezt a nyáladékot. Szép lelkeknek való, nyálszaporulat.*" F. M., *Teljes Napló*, II., 545.

A jelmezbálra azonban végül nem bolygó hollandiként, hanem jegesember-jelmezben[28] érkezik, mintegy elutasítva ezzel a számára felkínált (ténylegesen ajánlott) szerepet és azonosítást, s ironikus módon egy sokkal hétköznapibb szerepet vesz magára.

5. Műfajok, szövegtípusok

Az emlékezés poétikájával és az elbeszélő korábban bemutatott személyiségével összefüggésben fontos megvizsgálni a regénynek egy eddig kevéssé tárgyalt, ám annál feltűnőbb jellemzőjét: azt, ahogy maga a regényszöveg reflektál saját szöveg voltára. Valójában ez azzal párhuzamosan történik, ahogy az elbeszélő is újra- és újraértelmezi múltbeli cselekedeteit, újra és újra leírja azokat. Érdemes megfigyelnünk, hogy ezeknél a megszólalásoknál, kiszólásoknál milyen szövegtípusra vagy műfajra utal az elbeszélő, s hogy ezek milyen elbeszélői pozíciót jelenítenek meg. Néhány példa csak a regény első részéből, ahol a regény többi részéhez képest hangsúlyosan, igen gyakran előkerülnek ezek a fogalmak: *mese* (12.), *életírás* (17., 22.), *emlékiratok* (30.), *könyv* (53.). Láthatóan sok tekintetben különböznek ezek a megnevezések, érdemes most őket a fikcionalitásra való utalás szempontjából megvizsgálni.

A *mese* (nem 'cselekmény' értelemben, hanem a műfajra utalva) azt a várakozást kelti, hogy kizárólag fikcióról van szó, amelynek kimenetele (ti. a cselekmény vége) előre sejthető, és nagyrészt prototipikus szereplőkkel dolgozik. Ráadásul a mese szerzője, előadója hagyományosan egy közösség tagját jelenti, hisz maga a műfaj is általában egy-egy (jobbára etnikai) csoporthoz tartozik. Ezzel szemben az *emlékiratok* és az *önéletírás* a szöveg valós voltát emeli ki: az emlékiratok és önéletírások szerzőivel szemben a legalapvetőbb elvárás épp az, hogy a valóságnak megfelelően, de saját szemszögükből írják le a múltbeli eseményeket. Ezen műfajok továbbá nagyobb szubjektivitást sugallnak: a mese kollektív, közkincs-jellegével ellentétben az önéletrajz intim és őszinte műfaj (még ha ki is adják). A *könyv* megnevezés ebből a szempontból teljesen semlegesen hat. A könyv nem más, mint egy tárgy, amely már szerzőjétől függetlenül létezik. Egy tényező kapcsolja össze a fenti szövegtípusokat a regényben: mindegyik a múlt feltárásának eszköze.

A fentieken kívül alcímbe emelése okán kitüntetett fontosságú lehet a *feljegyzések*[29] mint lehetséges szövegtípus vagy műfaji kategória, amely az eddigieknél is erősebben utal a valósághűség igényére, a *feljegyzés* ugyanis tipikusan a gondolkodás nélkül, hirtelenjében papírra vetett szöveg tipikus megnevezése.

A példákból látható tehát, hogy az elbeszélő már a regény első részében különféle műfajokkal „próbálkozik" és azokkal együtt más-más értelmezési stratégiát ajánl az olvasónak. Ám saját szövegére vonatkoztatva már egyik műfajt sem tartja kizárólagos érvényűnek.

28 A jég és víz motívumairól részletesebben ld. Füst Milán, *A feleségem története: Motívumtérképes kiadás Mesterházi Gábor elemzésével*, Gépeskönyv, Bp., 2011.

29 Ez talán rokonítható *A feleségem története* írását közvetlenül megelőző *A mester én vagyok* című regény alcímével: *Egy doktorkisasszony naplójegyzetei*. Füst Naplójának történetét, a minden történet feljegyzésének kényszeres vágyát ismerhetjük életrajzából.

A második rész végén szerepel legelőször az iméntihez némileg hasonló, *jegyzet* szövegtípus-megnevezés (kiemelések tőlem): „*S ezek a* jegyzetek *erre valók. Hogy pótoljak velük valamit, minthogy annyi mindent elmulasztottam az életben.*" (237.) Érdemes ezt összevetni egy másik szöveghellyel, amely szintén a regény megírásának egyik lehetséges célját fogalmazza meg: „*De menjünk tovább. Ez a* könyv *talán igazol engem.*" (53.)

A két idézett mondat alapján érdemes a továbbiakban az elbeszélő által megfogalmazott célokat vizsgálni. Az első mondat alapján azt képzelhetnénk, ez a cél nem más, mint hogy az írás által *újraélje* múltjának fontosabb eseményeit és azokat mintegy kiegészítve teljessé tegye „mulasztásokkal" teli életét. A második ezzel szemben az *önigazolás*t helyezi előtérbe, a könyv mintegy tanúvallomásként, sőt: bizonyítékként kell, hogy szolgáljon Störr életének megértéséhez.[30]

Az alábbi mondat szintén az önigazolás vágyát jeleníti meg: „*Mert az az érzésem volt, hogy e jegyzetek a lelkiismeretem és a békém, ezekben rejlik most már lelkem minden derűje, hogy egyetlen bűnbocsánat van még számomra e földön: ha tévelygéseimet itt leírom*" (392.), kiegészítve azt a bűnbocsánat említésével. A könyv megírása tehát egyszerre szolgálja a múlt újraélését, az önigazolást és a gyónást, a vallomástételt. E három komponens révén mehet végbe az elbeszélő identitásának, az Én-nek a ricoeuri értelemben vett *újjáalkotás*a.

A fentebb említett műfajmegnevezések különösen az idézett szöveghelyek fényében lehetnek érdekesek: érdemes hát megvizsgálni azt is, hogy a különböző narrátori célkitűzésekhez milyen műfajokat társít az elbeszélő. Az első és harmadik esetben *jegyzetek*et említ, amely leginkább töredékes, naplószerű, kevésbé összefüggő írás(ok)ra, egymással meglehetősen laza kapcsolatot teremtő szövegekre utal, úgy tűnhet tehát, hogy az általam *gyónás*nak és a *múlt újraélése*nek elnevezett narrátori célkitűzésekhez ilyen jellemzőkkel bíró szöveg társul. A második meghatározás azonban az inkább homogén egésszé összeálló, ezzel együtt sokkal kevésbé szubjektívnek tűnő szöveget („könyv") említi, amely jobban megfelelhet a másodikként deklarált célnak, az *önigazolás*nak.[31]

Érdekes módon a *regény* megnevezés egyszer sem kerül elő a szövegben. Ez a tény ismét a szöveg valószerűségét s ezzel együtt talán az *önigazolás* és az olvasónak való bizonyíték hitelességét hivatott alátámasztani a regénnyel szembeni, fikcióra (*regényesség*re) vonatkozó olvasói elvárásokkal szemben.

Úgy tűnik, a detektívregény narratívája válik a szöveg egyik fő szervező erejévé, ahogy azt a valószerűség–valószerűtlenség szembeállítása révén már Angyalosi Gergely is megállapította.[32] Miklós Tamás szerint „*a detektívregény nem egyszerűen a keresés, az olvasás, a rejtvényfejtés, a titokfeltárás (…) paradigmáját, hanem a keresésre való ironikus reflexió keserű paródiáját képviseli*"[33] s végső soron ez figyelhető meg *A*

30 Schein az *önigazolás*t és az *öntanúsítást* különbözteti meg, ld. Schein, *i.m.*, 71.
31 Elég, ha csak a Biblia *könyv*eire gondolunk.
32 „*Ha a realista valószerűség annyit jelent, hogy a mű megpróbálja elhitetni velünk, miszerint nem a saját törvényszerűségeinek, hanem az úgynevezett valóságnak felel meg, akkor Füst regénye egyértelműen valószerűtlen. (Úgy, ahogyan például egy detektív regény az.)*" Angyalosi, *Narrativitás és valószerűség: Füst Milán: A feleségem története című regényének egy értelmezései lehetőségéről* = A. G., *A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 26.
33 Miklós, *A nyomkeresés vége. A detektív eltűnik. Ötletvázlat*, Holmi, 2013/1, 54.

*feleségem története*ben is. Störr ugyanis kvázi detektívként nyomoz, és minden kereső tevékenysége, azaz tulajdonképpen minden tevékenysége – a feleségének szeretője után való nyomozás, a későbbi utazásai, vegytani tanulmányai stb. – a világ racionalizálására tett kísérletként értelmezhető.

Szintén Miklós Tamás megállapítása, hogy *„a látszatok mögötti igazsághoz, a titok feltárásához különleges út vezet"*[34], aminek következtében a detektív nem lesz ugyanaz a rejtvény megfejtése után, mint ami azelőtt volt, személyiségének egyes jegyei óhatatlanul megváltoznak. *A feleségem története* esetében érdemes ebből a szempontból megkülönböztetni a keresést és a nyomozást. A mű legvégén Störr megtudja ugyan, hogy felesége meghalt, a nyomozás így befejeződik, de a keresés nem. Sőt, valójában a „rejtvény" megfejtése sem derült ki (ti. hogy Lizzy valóban megcsalta-e Störrt), pedig éppen ez az, ami után Störr annyit nyomozott és néha úgy tűnik, valóban tudja is a választ, de az olvasó még ilyenkor is kételkedik – és éppen Störr komikumba hajló, mániákus módszerei miatt (ennek a legjellemzőbb példája, ahogy lisztet hint a küszöbre, hogy abban fedezze fel Lizzy szeretőjének lábnyomát). A halálhír után a nyomozás helyét veszi át a keresés, a továbbiakban csak ez adhat értelmet Störr életének. Ily módon a keresés – amely már inkább a várakozás szinonimájává válik – egy létallegóriának bizonyul. Ahogy a regény utolsó soraiban olvashatjuk: *„ma már minden bizalmamat abba vetem, hogy egy nap, verőfényes időben megint csak fel fog tűnni valahol. (...) A lelkemet teszem rá, hogy ez így lesz. Különben minek élni? Mert én már csak erre várok, és mindaddig várni fogok, amíg élek. Ezt megígérem. Hogy kinek? Nem tudom."* (401.)

6. Az írás körülményei – az olvasó megtévesztése

A regény („ez a könyv") írásának fiktív szituációját úgy képzelhetjük el – s talán a korábbiaknál célravezetőbb ez az értelmezés –, hogy Störr korábbi *jegyzet*eit felhasználva (1.), azokra reflektálva, tehát tudatosan szerkeszti a szöveget, a *feljegyzések*et (2.), majd azok sorba rendezésével, megkonstruálásával jön létre a végleges szöveg: a *könyv* (3.), amely már magán viseli az egységesítés látszatát és nagyjából kronologikus felépítésű. A linearitást azonban igen gyakran megtörik az asszociatív módon előhívott közbeékelt elbeszélések, amelyek legtöbbször a leírt események értelmezéséhez járulnak hozzá.

Az első szakasz írásának ideje a regény elsődleges cselekményének idejével, a Lizzyvel való házasság néhány évével esik egybe. A második az ezt követő éveket öleli fel, a harmadik pedig Störr Európába való visszatérésétől számítható: *„Akkor kezdtem el e jegyzeteimet*[35] *is írni, viszont ez is micsoda vesződség, ha valakinek terhére van a szó, s már ezért se tudja kellőképp kifejezni magát."* (347.)

A végleges szöveg megalkotása – a ricoeuri *újjáalakítás* – során Störr szövegszerűen is felhasználja korábbi írásait. Ennek egy példája a már idézett naplószerű megjegyzések olvasmányélményeiről.

34 Uo., 55.
35 Ne tévesszen meg az idézetben szereplő *jegyzet* kifejezés: az általam vázolt kategóriák elnevezései természetesen esetlegesek.

Ezt a „tudatos szerkesztésnek" nevezhető narratívát – amely szerint tehát nem csupán saját olvasásra készült naplóról, hanem valódi regényről van szó – támaszthatja alá többek között az a különös keret, amely a mottóból és a szöveg legvégén található „*VÉGE VAN*." kifejezésből áll. E két szöveghely – és főleg a mottó – egyes olvasatok szerint ellentmond az elbeszélő állítólagos műveletlenségének, ezért nem tekinthető a narratív szöveg részének. Ebből következően egy másik elbeszélő bevezetése lenne indokolt, ez azonban a szöveg alapján, úgy gondolom, egyáltalán nem bizonyítható. Ha figyelembe vesszük a Störr műveltségére utaló jeleket a szövegben – beszélt nyelveinek száma, természettudományos és irodalmi érdeklődése, ahogy kapásból azonosít egy nem közismert *Hamlet*-idézetet, csupán érdeklődésből Aquinói Tamást olvassa stb. – egyáltalán nem zárható ki az, hogy a fentebb vázolt módon a latin nyelvű mottó is paratextusként az általa megalkotott regényszöveg részévé válik. A Störr műveletlenségére explicit módon utaló egyetlen szöveghely (*„Gondoltam magamban: én úgyis műveletlen ember vagyok*" [365.]) valójában inkább felfogható mentegetőzésként, a párizsi kisasszonyok életformájának elutasításának gesztusaként.

A fent vázolt három fázis rétegesen egymásra rakódik, éles szétválasztásuk nem is lehetséges. A *jegyzetek*től a *feljegyzések*en át tehát eljutottunk a *könyv*ig s talán ez a folyamat lehet az értelmezés kulcsa a gyakran egymásnak ellentmondani látszó műfaji meghatározásokhoz.

A tudatos szerkesztés eljárásaira utal véleményem szerint a következő három mondat is: *„Nevezzük így, az igazi nevét úgysem írhatom ide"* [Miss Bortonról, Störr „szeretőjéről" van szó] (83.); *„Nevezzük Mrs. Cobbetnek, a valódi nevét úgyse írhatom ide*" (196.), majd egy harmadik hasonló cselekményelem kapcsán: *„Nevezzük őt Brébant-Jouy kisasszonynak*." (362.) Mindhárom esetben egy gyorsan fellángoló, majd különböző okokból megszakadó szerelem leírása előtt szerepelnek az idézett mondatok.[36] Az ide minden bizonnyal már a végleges, könyvnek nevezett szövegréteget jelenti. A szöveg itt ezáltal elveszti naplójellegét, a szerző már nem csupán saját magának ír, hiszen akkor minden gátlás nélkül leírhatná a nők neveit, hanem számít az olvasóra, aki előtt már titkolóznia kell – legalábbis így érzi.

Ennek következtében rendkívül gyakoriak az olvasóhoz intézett kiszólások is, például: *„S evvel zárjuk is le az életemnek ezt a fejezetét…*" (92.) vagy *„Pihenjünk egy keveset. Elmondom a következő fejezetben*" (327.) stb. Az ilyen és ehhez hasonló szöveghelyek általában többes szám első személyű igealakokat tartalmaznak s már csak ezért is nehezen illeszthetők be a naplónarratíva keretei közé.

Elemzésünk szempontjából nem elhanyagolhatók az élőszó, hétköznapi kötetlen beszéd jellemző fordulatai: „egyszóval", „rövidre fogva", „az a lényeg, hogy..." stb., továbbá a kötőszók gyakori használata (mert, mivel, jóllehet, illetve stb.) a regény szövegében. Ezt a korabeli kritikák erős nemtetszéssel fogadták, Füst barátja, Fülep Lajos is elmarasztalta a regény nyelvezetét egy levelében.[37] Kis Pintér Imre ezeket a megoldásokat részint az „előttünk gondolkodás" feszültségével, részint Störr (vagy Füst?) improvizációs képességével magyarázta.[38]

36 Ne feledjük, hogy Störr neve egyszer sem és Lizzyé is igen kevésszer szerepel a szövegben. A regénybeli nevek részletes vizsgálata egy újabb tanulmány témája lehetne.
37 *Szellemek utcája: In memoriam Füst Milán*, szerk. Kis Pintér, Nap, Bp., 1998., 148.
38 Kis Pintér, *Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1973/5. 529.

A reflektált, fentebb vázolt tudatos szerkesztésmód azonban felülírja az élőbeszédszerűséget, a spontaneitást, következésképpen az improvizációs készség és az „előttünk gondolkodás" Kis Pintér-i kategóriái ebben az olvasatban elvesztik érvényüket. Az említett hétköznapi fordulatok, kötőszók stb. is a koncepciózus szerzői attitűd írásmódjának eszközeiként, azaz az olvasó megtévesztésére irányuló „csapdaként" értelmeződnek. Leegyszerűsítve: Kis Pintér „Füst megalkotta Störrt, aki előttünk gondolkodik" helyett olvasatomban a „Füst megalkotta Störrt, aki úgy tesz, mintha előttünk gondolkodna" elméletét tartom érvényesebbnek.

Az a tény, hogy az elbeszélő eltávolítja művét az elsődlegesen kínálkozó napló- és emlékiratszerű narratívától, azaz kiadásra, vagy legalábbis olvasóknak szánja azt, egy új olvasatát adhatja a regénynek: az identitás, az Én kialakítása és a múlt feltárása véleményem szerint immár visszavonhatatlanul összekapcsolódik a kitárulkozás vágyával.

7. A mottó

A regény recepciótörténetének egyik feltűnő vonása, hogy a latin és magyar nyelvű mottót[39] teljes egészében figyelmen kívül hagyva vizsgálták a regényt, vagy csupán említés szintjén vonták be azt az értelmezésbe. Fentebb kifejtettem, miért tekinthetjük látszólagos idegensége ellenére is az elbeszélői szöveg és egy sajátos keret részének ezt a latin nyelvű imádságot, mely a könyv szerint „egy középkori könyörgésből" származik. Valójában természetesen teljes egészében Füst írta a szövegét, olvashatók barátainak – többek között Fülep Lajosnak, Révay Józsefnek, Kerényi Károlynak – írt levelei, amelyekben elkopott latintudására panaszkodik s kéri, ellenőrizzék a mottó szövegét.[40] A latin szöveg egyébként pontos fordítása a magyarnak.

A regény mottója egyértelműen paratextusként azonosítható. Ahogy Genette is rávilágít, az irodalmi mű „tulajdonképpeni szövege" és a paratextusa között „*általában kevésbé explicit és távolságtartóbb kapcsolat*" figyelhető meg.[41]

Olvasatomban a mottó minden egyes motívuma a regény egy-egy sajátos jellemzőjét, képét vagy motívumát előlegezi meg, a „*távolságtartó kapcsolat*" tehát a regény és az előszó kapcsolatát idézi fel. Így az „*ördögi feleselés emberi szívünkben*", valamint a „*szörnyeteg, amely a bensőnkben rejtőzve lakik*" igen könnyen lehet a féltékeny férj erőszakos kíváncsiságának, agresszív hozzáállásának megfogalmazása, amely egyenesen a gyilkossági kísérletig, majd a sofőr megöléséig viszi Störrt.

39 Kiemelt fontossága miatt a mottó magyar szövegét itt teljes terjedelmében közlöm: „*»Téged fennen szólítunk, hogy ilyennek teremtetted az embert s az embert szintúgy szólítjuk, hogy önmagáért mégis ő a felelős... tekintsd hát ezt is, az ördögi feleselést emberi szívünkben, Uram! És ne tartóztasd meg szent szemeid, hogy meglássák e nyomorúságot, de a szörnyeteget is, amely a bensőnkben rejtőzve lakik, mert hozzájárul ám az is ehhez, hogy a kísértések úgy etetik őt, valamint mikor hallevest adnának eléje. És ne vigyj minket a kísértésbe, könyörgünk estefelé, csakhogy a bűn az ajtón kopog ám, sőt bejön a szobánkba, sőt egész az asztalig jön előre. Távoztasd hát el a forró serpenyőt, amelyen ég a húsunk, lévén az állat énbennem oly igen esendő.« (Egy középkori könyörgésből.)*" (5.)

40 Füst Milán *Összegyűjtött levelei*, szerk. Szilágyi, Petrányi, Fazakas, Fekete Sas, Bp., 2002., 395–398. Érdemes volna összevetni e fiktív imádság szövegét valódi középkori könyörgésekkel, ám e tanulmánynak ez nem célja.

41 Genette, *Transztextualitás*, ford. Burján, Helikon, 1996/1-2. 84.

Megjelenik ezen kívül a későbbiekben igen gyakran előforduló különös, képzavaros, általában evéssel kapcsolatos alakzatok, közmondásos, szentenciajellegű kijelentések (pl. „*úgy itthagyom őt a természetével együtt, mint Jancsi a sárgarépát, ahogy nálunk mondani szokás*" [218.]) előképe is: „*a kísértések úgy etetik őt, valamint mikor hallevest adnának eléje*."[42] Az evés egyébként is központi helyet foglal el a műben: az elbeszélő bevallása szerint például házasságának is egy gyomorrontás az oka: „*Eladdig én sohase voltam beteg, még a gyomrom sem volt elrontva soha, de most éreztem, hogy kifogtam a bajt. (…) S ez a baj vezetett aztán a házasságomhoz, meg vagyok győződve róla.*" (15.)

Ugyanebben a mondatban, amelynek első tagmondata szövegszerűen megidézi a Miatyánkot, a *kísértések* említése is figyelemre méltó, hiszen az „ördögi feleselés emberi szívünkben" ellenpontjaként, azaz az erőszakos cselekedetekre buzdító *külső* hatásként értelmezhető, s ez talán szintén nem más, mint a rossz házasság következményeként létrejövő házasságon kívüli kapcsolatok.[43]

A regény egyik leggyakrabban – Mesterházi Gábor alapos tanulmányának[44] adatai szerint 118-szor – előforduló képe, a tűz motívuma is felbukkan már a mottóban: „*[t]ávoztasd hát el a forró serpenyőt, amelyen ég a húsunk*." A tűz legfontosabb regénybeli előfordulási helye a hajótűz-jelenet, amely maga is egy beágyazott elbeszélés.

A mottó egyszerre patetikus és groteszk hangneme talán valóban idegennek tűnhet a regényszöveg hétköznapi nyelvezete mellett, azonban ha jól megvizsgáljuk ezt a (Fülep által „*jiddisch dialektusnak*" nevezett) nyelvet, sorra találunk benne éles hangnemváltásokat: a száraz történetmondás gyakran csap át filozofikus magasságokba vagy líraiságtól átitatott leírásokba. Emellett a megidézett műfaji hagyomány – jelen esetben az ima, könyörgés – poétikájának pontos imitációja a tudatos én-elbeszélés fontos tulajdonságának bizonyul.

Érdemes megfigyelnünk, hogy a négy mondatból álló mottó beszélője – aki, ne feledjük, a paratextus fikciója szerint egy középkori írástudó személy – az ima műfaji konvencióinak megfelelően egészen a legutolsó tagmondatig többes szám első személyben beszél: *szólítunk*, *szívünkben, bensőnkben, szobánkba* stb., a szöveg legvégén azonban hirtelen egyes szám első személyre vált: „lévén az állat énbennem oly igen esendő." Az *állat énbennem* feltehetően azonos a *szörnyeteg*gel, *aki a bensőnkben rejtőzve lakik*, ám az itt megjelenített *állat* kapcsán a szerző már az esendőséget helyezi a középpontba, a kísértésekre csábító szörnyeteggel szemben. Úgy látszik tehát, hogy noha a mottó első ránézésre a regénytől elszigetelt, önálló szövegnek tűnik és akként is viselkedik, a paratextus szerzője ezzel a gesztussal az általánosból az egyedi, a már újjáalkotott Én felé közelíti. E közelítés által pedig a *szörnyeteg–állat* oppozíció is más megvilágításba helyeződik.

Ennek következtében a mottó nehezen választható le a regénytől és alapos okunk lehet azt feltételezni, hogy a mottó Störr kapitány feljegyzéseinek része – éppúgy, ahogy a regény teljes szövege is.

42 A hal motívuma nem mentes a kereszténységre vonatkozó asszociációktól, de egy középkori (ál) könyörgésben ez – még Füst nem-vallásosságát ismerve is – természetes.
43 Ahogy valójában Störr teszi azt Lizzyvel, amit véleménye szerint a felesége vele: megcsalja.
44 Mesterházi, *i. m.*

Bibliográfia

Angyalosi Gergely, *Narrativitás és valószerűség: Füst Milán: A feleségem története című regényének egy értelmezési lehetőségéről* = A. G., *A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 22–32.

Füst Milán *Összegyűjtött levelei*, szerk. Szilágyi Judit, Petrányi Ilona, Fazakas István, Fekete Sas, Bp., 2002.

☞ *A feleségem története*, Fekete Sas, Bp., 2000.

☞ *A feleségem története: Motívumtérképes kiadás Mesterházi Gábor elemzésével*, Gépeskönyv, Bp., 2011, http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/fust/olvass.html (utolsó letöltés: 2013. 06. 25.)

☞ *Teljes Napló,* I-II., s. a. r. Szilágyi Judit et al., Fekete Sas, Bp., 1999.

Gerard Genette, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1-2, 82–90.

Gintli Tibor, Schein Gábor, *Az irodalom rövid története,* II., *A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs, 2007.

Harmath Artemisz, *Feleségem, a Fikció: Füst Milán: A feleségem története*, Alföld, 2004/2, 81–94.

Kis Pintér Imre, *Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1973/5, 529–545.

☞ *Szellemek utcája: In memoriam Füst Milán*, szerk. Kis Pintér Imre, Nap, Bp., 1998.

Miklós Tamás, *A nyomkeresés vége. A detektív eltűnik: Ötletvázlat*, Holmi, 2013/1, 54–66.

Olasz Sándor, *Az idő születésének mítosza* = O.S., *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1997.

Paul Ricoeur, *A narratív azonosság* = *Narratívák 5.: Narratív pszichológia*, szerk. László János, Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 2001, 15–25.

Schein Gábor, *Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége: Füst Milán: A feleségem története*, Irodalomtörténet, 2007, 451–475.

☞ *Vágyírás és vágyolvasás Füst Milán A feleségem története című regényében*, Kalligram, 2012/12, 71–81.

Gerse Judit

Egy kínai szelencében

Feminizmus és paródia Angela Carter Esték a cirkuszban *című regényében*

> Az 1968 nyarán egyre erősödő társadalmi tudatossághoz és vitákhoz kapcsolom azt, ahogyan először rákérdeztem arra, milyen a valóságom, mint *nőé*. Hogyan jött létre „feminitásom" társadalmi fikciója, általam kontrollálhatatlan módon és hogyan sózták rám, mint valóságost. Azóta elsősorban ez a kutatás érdekel, az életünket szabályozó társadalmi fikciók vizsgálata. … Azt gondolom, hogy minden mítosz az emberi elme szüleménye, és csak materiális emberi gyakorlatok különböző aspektusait tükrözi. Én a demitologizálásban utazom.[1]

A fenti idézet Angela Carter egyik publicisztikai írásából származik. A szerző *Notes from the front line* című szövegének idézete prózájának *ars poeticá*-ja. Carter életművének alapja – saját értelmezése szerint – egy társadalmi szituációra irányuló reflexió, melynek hátterében politikai intenció áll. Carter a társadalmi problémákat – egy tág értelemben vett szövegfogalommal operálva – szövegszerűként (azaz fikcionalizáló eljárások eredményeként) értelmezi. Az idézet logikáját követve a mítoszok, a történetek egyrészt társadalmi konstrukciók, másrészt a társadalmat konstruáló konstrukciók. A mítoszok elleni tevékenység Carter által alkalmazott módja a „valóság" fikciós stratégiákkal dolgozó működésmódjának leleplezése: a demitologizálás. Így az irodalom esztétikai aspektusa mellett esztétikai-politikai *cselekvés* lesz.

Kérdés azonban, hogy mennyiben jogos egy szerző szövegeit saját interpretációja nyomvonalát követve értelmezni. Dolgozatomban Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényét elemezve arra a kérdésre keresem a választ, hogy a Roland Barthes által megfogalmazott „szerző halála" elmélet után – azaz a szerzői individuummal együtt a nemével is leszámolva – hogyan lehet egy szövegnek egyszerre szövegközeli

1 Az első mondatot idézem: Carter, *Notes from the Front Line* = A.C., *Shaking a Leg. Collected Writings*. Penguin, New York & London, 1997, 38. A többi Sándor Bea idézete ugyanebből a könyvből; Sándor, *Privilégium és átok, Salman Rushdie, Angela Carter és a kultúrakritika,* Anonymus, Bp., 2009, 24.

és feminista olvasatát adni. A „szerző halála" elméletet nem dogmaként követem, hanem – tudatában Barthes szövegének politikai-ideológiakritikai aspektusának – egy olyan irodalomelméleti kérdésfelvetésként értelmezem, mely bizonyos szövegek elemzéséhez termékeny kiindulópontnak bizonyulhat. Carter *Esték a cirkuszban* című regénye jól megközelíthető ebből szempontból, különösen azért, mert érezhetően áthatja az 1968-as szellemiség, illetve egy abból kiinduló önreflexív, ironikus, önmagát folyamatosan önmaga tárgyává tevő megszólalásmód jellemzi.

Az 1970-es évek végétől paradigmaváltás figyelhető meg a feminista irodalomtudományban: a günokritika mellett (vagy azzal szemben), mely a női szerzők jelenlétét térképezi fel az irodalomban, megjelenik a feminizmusnak[2] egy elméleti iránya. A szakirodalom ezt az angol-amerikai és a francia feminizmus szembenálló modelljeiként szokta értelmezni, azonban Séllei Nóra *Miért félünk a farkastól?* című monográfiájában amellett érvel, hogy ha már kategorizálni akarunk „*szerencsésebb a szerzőközpontú (humanista) és szövegértelmezés-központú (posztstrukturalista) modellváltásról beszélni*"[3]. Ez a váltás többek között Roland Barthes *A szerző halála*[4] és Michel Foucault *Mi a szerző?*[5] című szövegéhez köthető. Z. Varga Zoltán a szerzőiség problematikáját összefoglaló tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy mindkét szöveg a '68-as mozgalmak tekintélyellenes lázadásához, fogyasztói társadalom és kapitalizmus bírálatához kötődő ideológiakritika.[6] Barthes manifesztum hangvételű szövegén érződik is a forradalmi hangulat, míg Foucault sokkal rendszerezettebb képet ad a „szerző-funkcióról".

Barthes szövegében a szerzőiség a humanista individuum-fogalom és a kapitalista termelési rend produktuma, melynek következményeként a „*jelenlegi kultúra irodalomképe zsarnokian a szerző köré épül, személye, története, ízlése, szenvedélyei köré.*"[7] Barthes amellett érvel, hogy Mallarmé poétikájától kezdve a szerző személye helyett az irodalom középpontjában egyre inkább a cselekvő nyelv áll, mely plurális és ellenáll a végső, rögzíthető jelentésnek. A szöveg alapvető létmódja az intertextualitás és

2 A feminista teoretikusok között nem nagyon van olyan dolog, amelyben általános konszenzus lenne, leszámítva azt, hogy mindegyikük hangsúlyozza a feminizmus pluralitását. Így általában nem feminizmusról, hanem feminizmusokról beszélnek. Szövegemben a feminizmus kifejezést használom, azonban – a feminista elméletírókat követve – hangsúlyozom, hogy tényleg nem lehet a feminizmusról mint egységes politikai-elméleti megközelítésmódról beszélni, mivel egy-egy szerzőhöz kötődő, sokszor egymásnak ellentmondó modellek léteznek egymás mellett, melyek a – rendkívül dinamikusan működő – diskurzuson belül reflektálnak egymásra.

3 Séllei, *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomtudomány itt és most,* Kossuth, Debrecen, 2007. Fontos azonban, hogy e két modell szembeállítása csak nagyjából tükrözi a feminizmus működését. Séllei kimutatva a feminizmus pluralitását, a szigorú kategóriák alól kibújó, egymást és különböző elméleti modelleket bekebelező működésmódját, mintegy „dekonstruálja" azt a történeti rekonstrukciót, mely a feminizmust a francia/szövegértelmezés-központú és az angol-amerikai/szerzőközpontú bináris oppozícióra redukálja. (lásd: Séllei, *Szöveg és elmélet – A feminista irodalomkritika másikja* = S.N., *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomtudomány itt és most,* Kossuth, Debrecen, 2007, 74–93.)

4 Barthes, *A szerző halála* = R.B., *A szöveg öröme*, Osiris, Bp., 2001, 50–55.

5 Foucault, *Mi a szerző?* = M.F., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000. 119–145.

6 Z. Varga, *A szerző az irodalomtudományban – egy probléma vázlata*, Helikon, 2010/4, 535-555.

7 Barthes, *i.m.* 51.

az „*olvasó az a hely, amelybe az írást alkotó idézetek beleíródnak.*”[8] Ez az olvasó azonban arc és eredet nélküli, „*nincs történelme, életrajza vagy lelki alkata, az olvasó pusztán az a valaki, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll.*”[9]

Foucault Barthes-tal szemben nem gyilkolja meg a szerzőt, hanem a szerző-funkció fogalmának bevezetésével radikálisan átértelmezi azt. Bár egy műelemzés során – érvel Foucault – az alkotó szubjektum életrajzi és pszichológiai utalásainak zárójelbe tétele már önmagában radikális, a „*szubjektum abszolút jellegét, priméren kreatív szerepét*”[10] megkérdőjelező gesztus, önmagában azonban nem elég, a szubjektum (és annak egy konkretizálása, a szerző-funkció) alaposabb analízist igényel. Az önazonos individuum ideájának elvetésével fel kell tárni, hogy a diskurzus hogyan szabályozza a szubjektumot (s így a szerzőt), vagyis vizsgálat alá kell vetni „*kötődéseit, funkcionálási módját, függőségi viszonyait. […] a szubjektumot (és helyettesítőit) meg kell fosztani kreatív, őseredeti szerepétől és a diskurzus változó, komplex függvényeként kell elemeznünk.*”[11] Foucault a szerzői név és a tulajdonnév közötti különbséget abban látja, hogy míg a tulajdonnév a diskurzusból kifele, mintegy jelölőként halad a valóságos személy felé, addig a szerzői név nem azonos sem a valós személlyel, sem a szöveg fiktív világával, hanem a diskurzus peremén mozogva koordinálja azt. Ezzel párhuzamosan a szerző-funkció sem utal egyszerűen a valós személyre, hanem a fiktív elbeszélő és a valódi író közötti repedésben helyezkedik el. Fontos azonban, hogy a szerző-funkció nem állandó, statikus esszencia, hanem dinamikus, diskurzusonként és korszakonként változhat.

Foucault diskurzus fogalma és szubjektumelmélete átvezet egy olyan kérdéskörhöz, mely az 1980-as évek végétől a feminizmus egyik központi problémája lett: ha elfogadjuk a posztmodern gyanúját az európai kultúrát megalapozó metanarratívákkal szemben, mennyiben marad legitim a feminizmus, ami a gender és a patriarchátus-fogalom átfogó narratívájára építve szán magának politikai, kimozdító, aktív szerepet?[12] Séllei Nóra – különböző feminista szerzők elemzésével – a foucault-i diskurzus által szabályozott szubjektum fogalmában látja a feminizmust továbbra is legitimáló elmozdulási lehetőséget:

> A szubjektum ugyanis – az én értelmezésemben legalábbis – éppen abban különbözik az önazonosnak és autonómnak tekintett karteziánus individuumtól, hogy […] nem eleve létező lényegiség, hanem az állandó írottság folyamatában és következtében létrejövő, ugyanakkor – és mind történetileg, mind pedig értelmezések révén – elcsúszó pozíció, mely olyan értelemben alávetett szubjektum, hogy a diszkurzusok beírása következtében létrejövő kulturális konstrukcióként tételezzük.[13]

8 Uo., 55.
9 Uo.
10 Foucault, *i.m.* 136.
11 Uo., 137.
12 Ezt a kérdéskört vizsgálja Séllei Nóra, lásd: Séllei, *Posztfeminizmus és genderszkepticizmus – Avagy a feminizmus tárgya* = S.N., *Mért félünk a farkastól?*, 94–110.
13 Séllei, *i.m.*, 101.

A szubjektumot végérvényesen determináló történeti/társadalmi fátum rettentő – és a feminista politikai törekvéseket a lehető legkevésbé sem legitimáló – árnya előli menekülőút a foucault-i diskurzus fogalom plurális jellegében van. Hiszen Foucault-nál a hatalmi viszonyok nem monolitikusak, nem fedik egymást teljesen, így bizonyos résekben, repedésekben ott rejlik az alávetett szubjektum cselekvési lehetőségének tere.[14]

Elizabeth Grosz a fent felvázolt barthes-i és foucault-i szerzőfogalomból kiindulva[15] reflektál arra a kérdéskörre, hogy mitől válik egy szöveg feminista szöveggé, mi alapján értelmezhető annak és hogyan menekíthető át a szerző neme.[16] A feminista szakirodalom e kérdésre adott hagyományos válaszait elvetve Benveniste-nek a nyelvi szubjektivitást elemző és Derrida aláírással kapcsolatos elméletére építve dolgozza ki a „*diszkurzív pozicionálás*" fogalmát, „*amely nem más, mint összetett viszonyrendszer a szerző testisége (azaz a szerzőnek a szövegben való üledék- és nyomszerű jelenléte), a szöveg anyagisága (és ennek a szerző és az olvasók testét megjelölő hatásai), valamint az olvasók testisége és produktivitása között.*"[17] Benveniste az *énoncé* (kijelentés) és *énonciation* (megnyilatkozás) elkülönítésével különbséget tesz a szerző és a szöveg énje között úgy, hogy „*a beszélő ént nem lehet azzal az énnel azonosítani, akiről a szöveg beszél. Másrészt viszont a két fogalmat nem lehet határozottan elválasztani, mert a kijelentés létrehozásának a folyamatai mindig beleíródnak magába a kijelentésbe. […] Habár a szerző nem ura a szövegének […], mégis megmarad a beírás folyamata, az alkotás folyamatának valamiféle nyoma a szövegen.*"[18] Grosz e ponton kapcsolja ide és elemzi Derrida aláírás fogalmát:

> A szerző aláírása Derrida érvelése szerint nem teljes jelenlét, valamiképpen kívül áll a szövegen, miközben a szövegen belül is visszatükröződik a szerző tulajdonlásának, tulajdonosi mivoltának vagy a szöveghez fűződő egyedi viszonyának jeleként. Nincs sem teljesen kívül a szövegen, sem egészen otthon benne: az aláírás a szöveg külseje és belseje között rezonáló és disszeminálódó nyom.[19]

Az aláírás tehát nem a szerzői jelenlét, hanem „*begyűrődés*"[20], maradvány, a munka, egy alkotó test nyoma. „*Ugyanakkor a nemiség és a testiség többféleképp is rajta hagyja a nyomát a létrehozott szövegen, mint ahogy ennek fordítottját is észre kell vennünk: a*

14 Uo.
15 Uo., 108
16 Grosz, *Nemi aláírások – Feminizmus a szerző halála után = A feminizmus találkozásai a posztmodernnel,* szerk. Séllei, Csokonai, Debrecen, 2006, 212–232.
17 Grosz, *i.m.*, 226.
18 Uo., 227.
19 Uo., 219.
20 Derrida az aláírásnak három modalitását különbözteti meg; a harmadik modalitást a „gyűrődés", „behajtás" képével társítja: „*[…] Harmadrészt – és ez bonyolultabb – általános aláírásnak, vagy az aláírás aláírásának nevezhetjük a* mise-en-abyme-nak *azt a gyűrődését vagy behajtását, amikor – az aláírás bevett értelmének következtében – az írás mint munka önmagát mint aktust (tevékenységet és archívumot) nevezi meg, írja be, még a vége előtt megjelöli önmagát azáltal, hogy lehetőséget ad nekünk arra, hogy olvassuk: magamra utalok, ez írás, én magam írás vagyok, ez írás – ami nem zár ki semmit, hiszen – ha sikeres a* mise-en-abyme, *és ezáltal szétbomolva hoz létre – akkor már másik, a dolog mint másik az, ami aláír.*" Derrida, *Signeponge/Singsponge*, idézi Grosz, *i.m.*, 227.

szövegteremtés folyamatai is rajta hagyják a maguk nyomát vagy üledékét az írók (és olvasók) testén."[21] Grosz, miután felvázol néhány összefüggést, melyet a feminista szövegek lehetséges összetevőjének gondol, arra a végkövetkeztetésre jut, hogy „*bár létezik valamiféle aláírás, és bár az olvasó(k) ellenjegyzi(k) azt, az aláírás soha nem köti a szöveget önmaga eredetéhez, de határozott végcélt – fix és megállapodott kontextust vagy ellenőrizhető közönséget – sem jelöl ki neki.*"[22] Grosz értelmezésében tehát egy szöveg jelentése – így feminista vagy patriarchális jellege – nem stabil, állandóan elmozog, mindig a kontextustól, illetve a befogadó szándékától függ, azaz attól, hogy az értelmező milyen célra használja fel a szöveget. Egyetértek Grosz-nak a fent felvázolt érvelésével, azonban úgy gondolom, hogy egyes szövegek – például Carter regényei – magu*kban* hordozhatnak valamilyenfajta feminizmust.[23] Nem a logocentrizmus szubjektumának uralkodói pozícióba való visszaültetésére gondolok, hanem olyan posztmodern (meta)narratív stratégiák összességére, melyek irrelevánssá tesznek egy, a feminizmustól teljesen eltekintő olvasatot. Angela Carter szövegeiben például a női szerepek/pozíciók oly mértékben túlkódoltak, túltelítettek, hogy egy, a feminista szempontot teljes mértékben zárójelbe tevő értelmezés erősen kritizálhatóvá válik.

Sándor Bea *Privilégium és átok* című, Carterrel és Rushdie-val foglalkozó kötetében kiemeli a kontextus ismeretének elhagyhatatlanságát a szerzők értelmezéséhez:

> Nem gondolom azt, hogy az írókkal (t.i. Carterrel és Rushdie-val) készült interjúk, más politikai tárgyú vagy önmagukat szituáló írásaik vagy kritikáik egyértelműen tükrözik a szerzői intenciót; ugyanakkor azt sem hiszem, hogy el lehet ezektől tekinteni – az Éjfél gyermekeit vagy Carter novelláit és regényeit nem lehet anélkül értelmezni, hogy ne tudnánk: íróik a történelemírás, a nemekről szóló diskurzus, vagy az identitás politikai vetületeivel foglalkoznak.[24]

21 Grosz, *i.m.*, 229.
22 Uo., 232.
23 Toril Moi *Feminista irodalomkritika* című szövegében pont a fogalmak összemosásának politikai veszélyeire hívja fel a figyelmet. Ennek elkerülésére különbséget tesz feminista, női és feminin között. A *feminista* politikai megnevezés, képviselője harcol a férfiuralom és a szexizmus ellen. A feminista szöveg és feminista kritika tehát olyan politikai megszólalásmódot jelöl, mely szembemegy a sok esetben „objektivitásra" törekvő patriarchális logikával. A *női* a nő biológiai aspektusa. A női szöveg a nő által írt szöveg, mely nem feltétlenül azonos a feminista szöveggel, abból a szempontból – mondja Elizabeth Grosz (Grosz, *i.m.*, 220.) -, hogy egy nő írhat patriarchális irodalmi szabályoknak megfelelő szöveget is. Más szempontból – és erre Grosz és Moi is felhívja a figyelmet – ha egy nő ír az alapból feminista tett, mivel az írás a nő megszólalását ellehetetlenítő patriarchális norma elleni tevékenység – akár tudatosítja a szerző, akár nem. A *feminin, feminitás* és a maszkulin, mint bináris oppozíciók a szexualitást és különböző viselkedésmódokat normaként rögzítő társadalmi konstrukciók; melyeket a társadalom a biológiai nemekre (férfiakra és a nőkre) a biológiából, a testből adódónak deklarálva, a természetesség látszatával kényszerítenek rá. Egy ilyen biológiai lényegben való hitet, tehát a női és a feminin összemosását a feministák az *esszencializmus* kifejezéssel írják le. Moi amellett érvel, hogy nincs szükség a femininnek egy rögzített jelentésére, mivel azzal pont a patriarchális bináris logikát erősítenénk meg. (Moi, *Feminista irodalomkritika = Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. Jefferson, Robbey, Osiris, Bp., 1995, 233–253.) Szövegemben a továbbiakban követem Moi feminizmus – női – feminin megkülönböztetését.
24 Sándor, *Privilégium és átok, Salman Rushdie, Angela Carter és a kultúrakritika,* Anonymus, Bp., 2009, 59.

Úgy gondolom, hogy egy tudományos olvasathoz Carter szövegeinek elméleti kontextusa feltétlenül szükséges, azonban fontos az is, hogy az olvasat ne az ideológia ráerőszakolása legyen a szövegre – mind a feminista, mind a feminizmust elvető interpretációk esetében. Teret kell hagyni a szövegnek, hogy ne csak a már előre megformált, implicit vagy explicit módon megfogalmazott ideológia illusztrálása legyen az olvasat célja, hanem az olvasó *és* a szöveg együttműködésével az olvasásnak magának is legyen tétje. Az *Esték a cirkuszban* vizsgálata esetén ez azonban egy olyan interpretációt jelent, melyből a kontextus nincs kirekesztve, mivel a szöveg (posztmodern) elbeszélői stratégiáival pont a kontextus ontológiai státuszára kérdez rá. Carter regénye az intertextualitás, a metafikció és a paródia eljárásaival elmossa a fikció és a valóság határvonalait: az európai kultúrát egy nagy, forró kondérba jól beletéve, hogy aztán az összekevert, szétfőtt darabkákat egy határozott mozdulattal visszaöntse az olvasó elé.

Angela Carter életművét a szakirodalom az angol posztmodern feminista irodalom egyik jellegzetes szövegegyütteseként tartja számon.[25] Az *Esték a cirkuszban* megjelenése (és különösen Carter halála) után hihetetlenül „fellendült" Carter szövegeinek a recepciója, életműve az 1990-es években a brit egyetemeken az egyik legnépszerűbb PhD dolgozat téma volt, nemzetközileg is kanonizálódott, rengeteg szöveg jelent (és jelenik) meg róla.[26] Az *Esték a cirkuszban* különösen kedvelt témája az elemzőknek, azonban a szöveg jelentését illetően (mint általában a jó szövegek esetében) nincs konszenzus, sokan, sokféle, esetenként egymásnak ellentmondó elemzést írtak róla:

> (Carterhez) legjobban a képzetein (idea) vagy a képein (image) – azaz a gótikus rémregény és az ünnepiség felforgatott testreprezentáción – keresztül lehet közelíteni? Filozófus ő vagy provokátor? Tragikus, komikus, posztmodern, szürrealista, vagy realista? Egy zsongó, transzgresszív karneválba, vagy egy komor és dekadens maskarádéba csalogat be minket? Carter fantasy-t, történelmi regényt, science fictiont, feminista, vagy anti-feminista vitairatot írt? A válasz mindegyikre Igen.[27]

25 Bényei, *Az angol irodalom 1930 után = Világirodalom*, szerk. Pál, Akadémiai, Bp., 2005, 887–900.
26 Pitchford, *Angela Carter = A companion to British and Irish novel 1945-2000,* szerk. Shaffer, Bryan W., Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007, 409. Ebből a szempontból elgondolkodtató, hogy Magyarországon Carternek miért nincs kiterjedt recepciója (főleg az angol tanszékeken foglalkoznak vele). Sándor Bea ennek okát abban látja, hogy a magyar irodalomtörténeti és elméleti-kritikai diskurzus egyes iskolái (különösen a hermeneutikai) a kontextust elvetve kizárólag a szövegimmanencia elvével, „tiszta esztétikai" nézőpontból közelítenek az irodalomhoz. Művészetkritikájuk alapja tehát az, hogy elutasítanak minden ideologikus pozíciót, s így - Sándor Bea némileg szarkasztikus szavaival – *„feltételezik, hogy van nem ideologikus pozíció, és az nyilvánvalóan az a hely, ahol ők maguk is állnak."* (Sándor, *i.m.*, 94.) *„Többek között ez az oka annak, hogy míg számos szerző sokat írt Carterről, és főleg Rushdie-ról, vannak olyan iskolák, amelyek egyáltalán nem foglalkoznak a munkáikkal, mert nem lehetséges nem kontextuális megközelítéssel foglalkozni velük."* (Uo., 6.) Sándor Bea álláspontja úgy gondolom, némileg vitatható, hiszen Carter szövegei – ahogy már említettem, de majd részletesen kifejtem – a metafikcionális jellegzetességeik révén egy sajátos módon „immanens" olvasatot tesznek lehetővé. Sándor Beának abban viszont feltehetőleg igaza van, hogy többek között – annak ellenére, hogy a Carter szövegei megközelíthetőek a „szövegimmanencia" elvével – a szövegekben benne rejlő politikum az oka a szűkös recepciónak.
27 McGuirk, *Angela Ashes*. Science Fiction Studies, 1999/26, idézi: Stoddart, *Angela Carter's Nights at the Circus,* Routledge, New York, 2007. (saját fordítás)

Az idézet szellemében Helen Stoddart és szerzőtársai *Angela Carter's Night at the Circus* című könyve arra tesz kísérletet, hogy az *Esték a cirkuszban*ról eddig megjelent elemzéseket összegezve, azok nyomvonalán haladva új, lehetséges megközelítéseket vázoljanak fel. A kötet – hasonlóan Sándor Bea *Privilégium és átok* című könyvéhez – viszont így gyakorlatilag egy lexikonszerű gyűjteménnyé válik, ahol a szerzők különböző elméleti fogalmak alá rendelve tárgyalják a regényt. Számomra úgy tűnik, hogy az *Esték a cirkuszban* nem tesz lehetővé egy nagy, koherens olvasatot, mely a történet minden elemét képes kielégítően megmagyarázni, hanem játékosan nyelvet öltve folyamatosan átbújik az egységesíteni próbáló interpretáció korlátai között. Minden – általam eddig megismert – értelmezés kihagy fontosnak tűnő elemeket, amelyek felmutatásával bizonyos szempontból kétségbe vonható lesz az olvasat érvényessége. Nyilvánvalóan minden értelmezés így működik, érvelésemben csak arra szeretnék rámutatni, hogy Carter szövege tudatosan és önreflexíven, így sokkal erőteljesebben *csinál* az elemek szétszórásából és egymásra halmozásából játékot. Ennek oka valószínűleg a fent említett „kondér-effektusban" rejlik: a szöveg a műfaji, időbeli, nyelvi, diskurzusokat elválasztó határokra való tekintet nélkül mindent bekebelez. Szövegbeli intertextussá válnak többek között a mesék, a mítoszok, a történelem, a művészetek, tudományos és filozófiai kérdések és (ezeken belül) ami az én olvasatomban fontos – és amiben sok értelmező a regény programatikus állásfoglalását látja – a feminizmus is.[28] Ezeket az elemeket a regény azonban nem lineárisan helyezi el egymás mellé, hanem egymásra halmozza, így minden karakter és történetelem túltelített, túlkódolt lesz.[29]

Bényei elemzésében rámutat arra, hogy a regény tele van zsúfolva öntükröző elemekkel.[30] A szöveg excesszív, túlburjánzó működésmódja szempontjából Fevvers, a(z egyik) főszereplő a legfontosabb ilyen önmetafora. Fevvers a 19. század végi show business nagy csillaga, a szárnyas légtornásznő. A regény első, londoni részében elmeséli élettörténetét Walsernek, az újságírónak, aki *A világ nagy átverései*[31] című sorozatához készít vele interjút. Walser szándéka tehát egyértelmű: célja leleplezni Fevverst, azaz – Bényei olvasatában - belekényszeríteni a patriarchális igazságdiskurzusba.[32] Azonban ahogy Fevvers és nevelőanyja, Lizzie a cselekménybe egyre mélyebben belebonyolódva, Seherezádét idézve mesélik a végtelenül egymásba ágyazódó történet(ek)et, Walser fokozatosan kiesik passzív, lejegyző szerepéből:

> Walsernek az a különös érzése támadt, mintha a légtornásznő szeme két kínai szelence volna, mintha befelé mindkettőből új világ nyílt volna, aztán abból még egy és még egy és így tovább, világok végtelen sokasága; e két feneketlen katlan ugyanakkor hihetetlen erővel vonzotta magába, s Walser úgy érezte, mintha ő maga is valami ismeretlen küszöbön állna.[33]

28 A szakirodalom e kapcsán a szöveg összetákolt, bricolage-jellegére hívja fel a figyelmet. Lásd pl: Stoddart, *i.m.*, 32.
29 Bényei a történetek véget nem érő halmozását a narráció„excesszivitásának" nevezi, melyet a mágikus realista írásmód sajátosságának tekint. Bényei, *Apokrif iratok*, Kossuth, Debrecen, 1997.
30 Bényei, *Bohócok könyve* = B. T., *Apokrif iratok*, Kossuth, Debrecen, 1997, 399–349.
31 Carter, *Esték a cirkuszban*, ford. Bényei, Magvető, Bp., 2011, 13.
32 Bényei, *i.m.*, 349–399.
33 Carter, *i.m.*, 45.

Fevvers elbeszélése, akárcsak a narráció, sok egymásra halmozott történetet nyit meg, és ezzel párhuzamosan rengeteg történet/kép kopírozódik rá Fevvers szárnyas testére, mely mint kívülről meghatározott intertextuális csomópont kezd el működni, Bényei szavaival:

> Volt Cupido, a szerelem allegorikus alakja, Niké, a Győzelem szárnyas istennője, a halál angyala, a női princípium energiáinak emblematikus edénye, és általánosságban véve az igazság allegóriája, a fátyol mögé rejtőző (vagyis belső, valódi lényegét a látszat mögé rejtő) nőalak, a patriarkális diskurzusok állandó allegorikus alakja.[34]

Walser tehát egyre jobban a hatása alá kerül a két nő történetmondásának, olyannyira, hogy a második fejezetre a cselekmény egy az egyben beszívja és a történet aktív szereplőjévé válik. Ezzel párhuzamosan a szöveg fokozatosan megteremti ideális olvasóját, mintegy bekebelezve azt és úgy gondolom, itt rejlik a regény politikai potenciálja.

Fevvers visszatekintő pozícióból meséli el élettörténetét, mely különböző (néha meghamisított) történelmi tények, mítoszok és mesék keveréke. Az önmaga által létrehozott szubjektivitására pedig mintha élettörténete elemeinek ontológiai viszonylagosságát vetítené át. Fevvers előadóművészi jelmondata és szubjektivitásának alapja: „Valóság vagy fikció?" Az *Esték a cirkuszban*t elemző szövegek egy része ebben látja a regény szubverzív, politikailag előre mutató, feminista „üzenetét". Hiszen Fevvers *„felvértezve a posztstrukturalista szubjektumelméletek bölcsességével, látszólag beilleszti magát ebbe az igazság-diskurzusba (reklámszlogenje is ez: >Valóság vagy fikció?<), ám tulajdonképpen nem tesz mást, mint hogy a fenti kérdés állandó eldönthetetlenségében látványként, kétértelmű, színlelő spektákulumként és mutatványként konstruálja meg és teszi közszemlére saját szubjektivitását."*[35] Ezekben az olvasatokban Fevvers leszámol a patriarchális logika által *konstruált* bináris oppozíciókkal, és felforgató szubjektivitásával egy új nőportrét vetít előre.[36] Bár Bényei interpretációjában – meggyőzően – cáfolja a fevvers-i performatív szubjektivitás utópikus értelmezéseit[37], úgy gondolom a szöveg feminizmusa továbbra is nagy horderejű – vagy legalábbis attól függ, mit gondolunk a feminizmus „feladatának".

34 Bényei, *i.m.*, 313.
35 Bényei, *i.m.*, 314.
36 Például Michael értelmezésében Fevvers fikció és tény között lebegő, a bináris logikát leleplező szubjektivitása a szexualitást a vágy és a szerelem erejével leválasztva a pornográfiáról az „Új Nő" jövőbe mutató képeként mázolódik fel a Történelem vásznára. (Magali, *Angela Carter's „Nights at the Circus". An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies = Contemporary Literature*, 1994/3, 492–521.
37 Bényei retorikai-poétikai olvasatában rávilágít a regény és annak önmetaforája, Fevvers ironikus, önmagát mutatványként meghatározó létmódjára. A regényben megjelenő – viszont a legtöbb interpretációból kimaradó – bohócoknak (mint Fevvers tükörképeinek) az (újra)értelmezésével rámutat arra, hogy Fevvers performativitásra épülő szubjektivitása a baudelaire-i és Paul de Man-i irónia által szabályozott. A regény bohócainak a nevetése *„a romantikus irónia sötét nevetése, Friedrich Schlegel »transzcendentális buffonériája«, Baudelaire »abszolút komikuma«, a nevető bohóc szubjektivitása pedig az a végtelen irónia, amelyet Paul de Man fedez fel Baudelaire nyomán az önmagán nevető, a tudva nevető szubjektumban"*. (Bényei, *i.m.*, 308.) Az ironikus szubjektum két részre bomlik: egy világba vetett empirikus énre, és egy másik énre, mely nem a „valóságban", hanem a nyelvben létezik. A nyelvben létező ironikus én *jele* a bohócok esetében a bohócálarc, az arctól függetlenül nem létező festék, aminek

Fevvers önmagáról kialakított képével párhuzamosan a szöveg narrátora is a valóság/fikció oppozíciójával játszik. És itt visszatérnék az intertextualitás problémájára, illetve beemelném a paródia és a metafikció kérdéskörét. Julia Kristeva *A szövegstrukturálás alapproblémája* című szövegében így fogalmaz:

> egy adott textuális struktúra különböző szekvenciáit (vagy kódjait) úgy tekintjük, mint más szövegekből vett szekvenciát (kódot) vagy transzformációkat. […] A transzformációs módszer arra sarkall bennünket, hogy az irodalmi struktúrát a textuális együttesként kezelt társadalmi egészben helyezzük el. Intertextualitásnak fogjuk nevezni azt a textuális interakciót, amely egyetlen szövegen belül alakul ki.[38]

Az intertextualitás tehát a textualitás szükségszerű velejárója, viszont bizonyos szövegek – különösen a posztmodern irodalom –, tudatosan fitogtatja azt. Az *Esték a cirkuszban* jó példa erre, egy intertextuális és öntudatos tákolmány és ez a szöveg különböző egységeiben is megfigyelhető. A regény szerkezete többek között a románc (Fevvers és Walser „egymásra találása") és a pikareszk regény műfaji hagyományait idézi. Walser „jellemfejlődését" tekintve Bényei például a *Bildungsroman* jegyeit ismeri fel a szövegben, mivel az újságíró a szöveg végére az igazságdiskurzust maga mögött hagyva méltó társa lesz Fevvers-nek.[39] A szöveg emellett tele van zsúfolva önálló (bár esetenként néhány szereplőknek ki- és átjárást biztosító) epizódokkal, melyeknek két összekötő eleme van: egyrészt mindegyik valamilyen mese, mítosz, vagy történelmi esemény átírása, vagy klisészerű beemelése a szövegbe, másrészt, topografikus szempontból az összes epizód a cirkusz London–Pétervár–Szibéria útvonalán van elejtve, és mint valami talált tárgy, beemelve a szövegbe. Ennek megfelelően mintha mindegyik mikrotörténet külön értelmezést követelne annak érdekében, hogy a befogadónak teljesen szétszóródjon a figyelme. Ebből kifolyólag a szereplők is keresztül-kasul szabdaltak különböző kulturális előképekkel, mintha Barthes (olvasó) szubjektumának irodalmi manifesztációi lennének: „*az olvasó pusztán az a valaki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll*"[40], leszámítva azt a fontos tényt, hogy az *Esték a cirkuszban* szereplői nem képesek olvasni saját magukat. Kivéve talán Fevverst, aki a hagyományos diskurzusból kilépve létrehoz egy új szubjektivitást, azonban – s itt van még egy ellenérv a programatikus olvasatokkal szemben – a szöveg végén Fevvers alakjára rámásolódik a 19. század nagy feminista nőmítosza, a „New Woman" képe annak összes politikai és irodalmi implikációjával.

A regény a „New Woman" melett más feminista nőmítoszokat és kliséket is bekebelez. Ebből a szempontból érdekes a szibériai fejezetben a foucault-i panoptikumot megidéző nőfegyház, ahova a férjüket meggyilkoló feleségeket zárják. Olga

---

jelentése a többi bohócálarchoz viszonyított különbségben van. Ez az én azonban a végtelen önmagára ismerésben, a folyamatos önreflexióban, a megsokszorozódásban létezik, melynek a végén „az én egész szövete felfeslik és darabokra szakad" (Paul de Man-t idézi Bényei, *i.m.*, 327.). A regényben Buffo, a Bohóckirály megőrülése az önmagát látványként létrehozó szubjektivitás „felfeslése", darabokra esése – vagyis Fevvers és a regény előrevetített tükörképe. (Bényei, *i.m.,* 399-349.)

38 Julia Kristeva, *A szövegstukturálás problémája*, Helikon, 1996/1-2, 10–22.

39 Bényei, *i.m.,* 299–349.

40 Barthes, *i.m.*, 55.

Alekszandrovna, miután sokadszor is végiggondolja bűnét P. grófnő állandóan figyelő tekintete alatt, rájön, hogy valójában ártatlan. Majd hozzáér az egyik foglárnő kezéhez és a szemébe néz. Ettől a pillanattól kezdve felborul a börtön rendje, az elzárt asszonyok egymásra vetett pillantásai felizzítják a levegőt. Az apró érintéseket üzenetek követik, amit az asszonyok íróeszköz híján menstruációs vérükkel írnak. Végül fellázadnak és útnak erednek, hogy megalapítsák Utópiájukat – ahol a nő lesz az úr. Úgy gondolom, hogy túlkódolt klisészerűsége miatt nem lehet a szó szoros értelmében komolyan venni ezt a történetet. Az pedig még hozzájárul, hogy Olga Alekszandrovna epizódja félig összeforr a szentpétervári fejezetben megjelenő, az orosz varázsmesék mindenkori szereplője, Ivanuska történetével. A szöveg elkendőzhetetlen iróniája ez: annak kinyilatkoztatása, hogy mindegyik szereplő, minden történetelem kulturális fikció.

A regény gátlástalan intertextualitásával tehát a kultúra teljesen különböző szegmentumaiból szív magába elemeket, aminek következtében textus és kontextus egyértelmű megkülönböztetése problematikussá válik, s így *„a határvonalat, mely elválasztja azt, hogy mi fekszik a szövegen >belül< vagy >kívül<, nehéz lesz meghúzni.”*[41] E problematika itt át is csúszik a metafikció kérdéskörébe. Stoddart meghatározásában a metafikció lényegi tulajdonsága az, hogy a szöveg folyamatosan olyan önreflexív narratív eljárásokat alkalmaz, melyek révén a befogadó az olvasás során mindvégig tudatában van a szöveg textuális jellegének. Ilyen stratégiák többek között az önreferencialitás, a különböző nyelvi regiszterek alkalmazása, a túlzás, illetve a fikció és a valóság közötti egyértelmű különbség elmosása.[42] Patricia Waugh szavaival a metafikció

> öntudatosan és szisztematikusan felhívja a figyelmet saját mesterséges jellegére úgy, hogy rákérdez a fikció és a valóság közötti kapcsolatra. […] az ilyen jellegű írások nem csak a próza alapstruktúráit elemzik, hanem a szövegen kívüli világ lehetséges fikcionalitását is vizsgálják.[43]

A metafikcionalitás szempontjából érdemes alaposabban szemügyre venni a narrátori pozíciót. Az *Esték a cirkuszban* hangsúlyozottan 1899-ben, a *fin de siécle* alatt játszódik, azonban narrátor a cselekményhez képest jövőbeli, visszatekintő pozícióból beszél: a „reményteli” huszadik század ismeretében. Annak ellenére, hogy tudatában van a huszadik század történelmének, és annak is, hogy az olvasó is ismeri azt, olyan enigmatikusan beszél róla mint egy próféta; egy megkésett próféta. A különböző, jövőre utaló történeti utalásokat elkeni, homályosan fogalmaz, vagy képekhez és más motívumokhoz rendeli, mint például a bolsevik forradalom előtti Szentpétervár leírásában:

> […] a város, ez a Csipkerózsika-város mocorog és mormog, vágyik a durva és véres csókra, amely felébreszti álmából, de retteg is tőle, ráncigálja múltba

41 Stoddart, *i.m.*, 32. (saját fordítás)
42 Stoddart, *i.m.*, 33.
43 Waugh, *What Is Metafiction and Why are They Saying Such Terrible Things About It? = Metafiction*, szerk. Currie, London, Longman, 1985, 40. Idézi Stoddart, *i.m.*, 33. (saját fordítás)

> rögzített eresztékeit, zihálva erőlködik, az után sóvárog, hogy a jelen burkát áttörve eljusson végre annak a hiteles történelemnek az erőszakosságához, amelynek azonban – s ez mostanra alig lehet kétséges – ez az elbeszélés nem képezi részét.[44]

Vagy Walser szentpétervári bolyongásainak leírása során a narrátor Dürer *Az apokalipszis négy lovasa* című metszetét megidézve jövendöl:

> Hol a Néva sötét vizén egyre vastagodó jégpáncélt bámulja (Walser), hol homályos rémülettel mered a talpazatán álló lovas monstrumra, mintha az nem is a város alapítójának képmása lenne, hanem négy másik, nagyságrendekkel mitikusabb lovas előhírnöke, akik már valóban úton vannak Pétervár felé, hogy örök időkre felkavarják a város, de egyelőre még messze járnak. Egyelőre.[45]

Azt gondolhatjuk, hogy mivel a harmadik, szibériai fejezetben Nelson mama hagyatéka, Idő Atya megsemmisül, a történelmi idő is felszámolódik: ami igaz is, a szibériai „üres lap" időn kívüliségében, a finnugor „mágikus realista" törzs mitikus idejében végleg felborul a – már előtte is igencsak kétséges – temporális rend. Azonban a huszadik század, a történelmi idő kikerülhetetlensége ott zakatol minden sor mögött. A narrátor ezzel az eljárással is teljesen elmossa a történelem és a fikció ellentétét. Ezzel párhuzamosan a szöveg azzal, hogy egymás mellé rendel különböző hangnemeket és stílusokat – mind a narrátori, mind a szereplői hangokban –, fennköltet és vulgárist, a „magas kultúra" és a ponyva határait egybemosva kinevetteti a megkésett próféta narrátori pozícióját és a regény saját apokrif jellege is a végletekig ironikus lesz.

Az *Esték a cirkuszban*t a történeti reprezentációhoz való viszonya szempontjából érdemes párhuzamosan olvasni a Hutcheon által felkínált paródia-elmélettel.[46] Hutcheon a paródia fogalmát nem abban a 18. században gyökerező jelentésében használja, ami az aktuális mértékadó elméletek és definíciók nevető kigúnyolását jelenti, hanem egy olyan új viszonyulási mód jelölőjeként, mely figyelembe veszi a történelem kontinuitását, saját történeti eredetét, azonban ezt nem nosztalgikusan ábrándozva, hanem kritikusan teszi.[47] A *The Politics of Postmodernism* című könyvében ennek működésmódját a kettős kódolásban (double coding) látja:

> mint az ironikus reprezentáció egy formája, a paródia politikai tekintetben kettős kódolású: egyszerre legitimálja és felforgatja azt, amit parodizál. […] egy olyan önreflexív technika, mely a művészetre mint művészetre mutat rá, azonban olyanra, mely elkerülhetetlenül összekapcsolódik esztétikai és így társadalmi történetével.[48]

44 Carter, *i.m.*, 150.
45 Carter, *i.m.*, 225–226.
46 Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, USA, 2001.
47 Hutcheon, *Modernism, Postmodernity and Postmodernism = Cultural Critique*, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism, 1986-1987/5, 179–207.
48 Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, USA, 2001, 101. (saját fordítás)

Azaz a posztmodern paródia egyszerre hordozza magában a múltat és kérdőjelezi meg azt, ezzel egyrészt rámutatva a művészeti reprezentáció – a modern által el nem ismert – politikai, társadalmi meghatározottságára és konstruáltságára, másrészt magának a történelmi reprezentációnak a diszkurzív, mesterséges, konstruált jellegére.

Hutcheon Fevvers alakját és a bordélyházat külön elemzi könyvében[49], azonban én úgy gondolom, hogy az *Esték a cirkuszban* egésze értelmezhető parodikus szövegként. Azzal, hogy a regény a kultúra lehető legkülönbözőbb részeiből rántja magába intertextusait, hangsúlyozottan tudatosan, néha megváltoztatva, kicsavarva, vagy klisészerűen magába olvasztva őket, mégis ügyelve arra, hogy Idő Atya (még mikor megsemmisül, akkor is) mindvégig ott doboljon a háttérben, tehát teljesen összemosva a fikció és valóság határait, valahogy – önmagát a végletekig ironizálva – mégis megőrzi eredetét és reflektál a beolvasztott történetek, a történelem és saját maga társadalmilag konstruált, politikailag szabályozott létmódjára. És ez a történet legkülönbözőbb elemeire is igaz lehet: még a feminista nőmítoszok és pamfletszerű klisék is parodikusan szubverzívek.

A kérdés tehát magától adódik: miben áll akkor a szöveg feminizmusa? Hutcheon *The Politics of Postmodernism* című könyvében külön fejezetet szán a feminizmus és a posztmodern paródia viszonyának elemzésére. A feminizmus és a posztmodern alapvető ellentmondásának tartja azt – amire már Séllei kapcsán kitértem –, hogy míg a posztmodern aggályait fejezi ki minden metanarratívával szemben[50], addig a feminizmus – a nagy elbeszélésekhez szintén kritikusan viszonyulva – maga is egy metanarratívára, a „*nők elnyomásának hitére*"[51] építi ideológiáját, politikai aktivitását. Azaz míg a posztmodern „csak" megmutat, addig a feminizmus a változtatás igényével lép fel. Ennek ellenére Hutcheon amellett érvel, hogy a (posztmodern) feminizmus hatékonyan tudja alkalmazni a paródiát, sőt bizonyos területeken – például a vizuális művészetekben – a parodikus megszólalásmódon kívül nincs más lehetősége. E nagy horderejű problémára való válaszadást átugorva visszatérnék az előbb felvetett kérdésemre, hogy ezzel elvarrjam a szövegem még elvarratlan szálait: az *Esték a cirkuszban* feminizmusa az olvasóban van. Abban az olvasóban, aki Walserrel együtt az elbeszélés*ben* jön létre, hogy aztán a szöveg narratív eljárásai révén szétszóródva képtelen legyen létrehozni egységes olvasói pozícióját, és ennek következtében ugyanúgy a szövegbe vetetten, annak korlátai között, de e korlátok önreflexivitása miatt szubverzíven konstruálja meg (újra) önmagát.

49 Hutcheon: *i.m.* 98.
50 Hutcheon a helyzetet tovább bonyolító iróniája az, hogy saját magát megkérdőjelezve bebizonyítja, hogy valójában a posztmodern is egy ideologikus álláspontra épül: arra, hogy elutasít minden privilegiáló, totalizáló pozíciót. (Hutcheon, *i.m.* 153.)
51 Hutcheon, *i.m.*, 153.

Bibliográfia

Roland Barthes, *A szerző halála* = R.B., *A szöveg öröme*, Osiris, Bp., 2001, 50-55.

Bényei Tamás, *Apokrif iratok,* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.

☞ *Az angol irodalom 1930 után = Világirodalom,* szerk. Pál József. Akadémiai, Bp., 2005, 887–900.

Susan Bordo, *Feminizmus, posztmodernizmus, genderszkepticizmus = A feminizmus találkozásai a posztmodernnel,* szerk. Séllei Nóra, Csokonai, Debrecen, 2006, 93–131.

Angela Carter, *Esték a cirkuszban*, Magvető, Bp., 2011.

☞ *Notes from the Front Line* = A.C., *Shaking a Leg. Collected Writings*, Penguin Books Ltd, New York és London, 1997.

Michel Foucault, *Mi a szerző?* = M.F., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 119–145.

Elizabeth Grosz, *Nemi aláírások – Feminizmus a szerző halála után = A feminizmus találkozásai a posztmodernnel,* szerk. Séllei Nóra, Csokonai, Debrecen, 2006, 212–232.

Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism: Parody and History*, Cultural Critique, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism, 1986-1987/5, 179–207.

☞ *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 2001.

Julia Kristeva, *A szövegstukturálás problémája*, Helikon, 1996/1-2, 10–22.

Paul de Man, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 5–60.

Magali Cornier Michael, *Angela Carter's „Nights at the Circus": An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies*, Contemporary Literature, 1994/3, 492–521.

Toril Moi, *Feminista irodalomkritika = Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. Ann Jefferson, David Robbey, Osiris, Bp., 1995, 233–253.

Nicola Pitchford, *Angela Carter = A companion to British and Irish novel 1945-2000, szerk.* Bryan W. Shaffer, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2007, 409–420.

Lorna Sage, *Female Fictions: The Women Novelists*, = *The Contemporary English Novel*, szerk. Malcolm Bradbury, David Palmer, Edward Arnold LTD, London, 1980, 67–89.

Sándor Bea, *Privilégium és átok, Salman Rushdie, Angela Carter és a kultúrakritika,* Anonymus, Bp., 2009.

Séllei Nóra, *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomtudomány itt és most,* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007.

Helen Stoddart, *Angela Carter's Nights at the Circus,* Routledge, New York, 2007.

Varga Zoltán, *A szerző az irodalomtudományban – egy probléma vázlata*, Helikon, 2010/4, 535–555.

Kötetünk szerzői

Szemes Botond 1994. március 12-én született Budapesten. 2012-től az ELTE BTK hallgatója, tanulmányait magyar maior és irodalomtudomány szakirányon végzi. Irodalom- és művészetelméleti képzések mellett leginkább a 20. századi dráma- (az abszurd színház) és prózaelmélettel foglalkozik. Szervezője és előadója volt a 2012-ben megrendezett *Ottlik Élménykonferenciá*nak és a 2013-as *Kőszegtől Budáig* című előadássorozatnak. Tanulmányai mellett színházrendezéssel és forgatókönyvírással is foglalkozik.

Szabó Gergely 1993 szeptemberében született Székesfehérváron. 2012-ben érettségizett a Teleki Blanka Gimnázium és Általános Iskola hat évfolyamos nyelvi tagozatán. 2012 szeptemberétől az ELTE BTK magyar főszakos, majd 2013-tól történelem minoros hallgatója. Egyetemi tanulmányai kezdete óta az Eötvös József Collegium Magyar Műhelyének tagja. Főbb érdeklődési területei Mikszáth Kálmán regényei mellett a kora újkori magyar történelem és a verbális agresszió nyelvészeti szempontból.

Zsupos Norbert 1989-ben született Debrecenben. A PTE BTK magyar szakos hallgatója, filozófia minor szakiránypárral. Kutatási területe Orhan Pamuk prózája, valamint Bodor Ádám *Verhovina madarai* című regényének prózapoétikája.

Melhardt Gergő 1993-ban született Szombathelyen. Az ELTE BTK másodéves magyar–irodalomtudomány szakos hallgatója, 2013-tól az Eötvös Collegium Magyar Műhelyének titkára. Főbb érdeklődési területei a 20. századi próza és a kortárs magyar irodalom. Kőszegen él, Budapesten lakik.

Gerse Judit 1991-ben született Székesfehérváron, a Pécsi Tudományegyetem magyar – irodalomtudomány szakos hallgatója. Elsődleges érdeklődési területe a feminizmus és a gender elméletek. Tanulmányait jelenleg az Université Paris Diderot-n folytatja, angol szakon.