

STUDIA LITTERARIA XLIV.

STUDIA LITTERARIA
A DEBRECENI EGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XLIV.

Redigunt:
I. BITSKEY et L. IMRE

SZERELEMFELEGGŐSÖK
AZ IRODALOMBAN

DEBRECEN, 2006

A kötetet összeállította:
GORETITY JÓZSEF

Lektorálta:
BÉNYEI TAMÁS

E szám szerzői:

D. TÓTH JUDIT, egyetemi docens (DE)
BÓDI KATALIN, egyetemi adjunktus (DE)
GORETITY JÓZSEF, egyetemi docens (DE)
TIMÁR KRISZTINA, PhD-hallgató (DE)
BERTA ERZSÉBET, egyetemi adjunktus (DE)
LAPIS JÓZSEF, PhD-hallgató (DE)
KÁLAI SÁNDOR, egyetemi adjunktus (DE)
TAKÁCS MIKLÓS, egyetemi adjunktus (DE)
CSATÁRI ANNAMÁRIA, PhD-hallgató (DE)

ISBN 978 963 473 077 4
ISSN 0562–2867

Kiadta: a DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója
Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató
Felelős szerkesztő: GORETITY JÓZSEF
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2006-ban
Terjedelem: 6,64 A/5 ív
07–312.

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| D. TÓTH JUDIT: Makrina jegyességei (<i>Makrina paideiája</i>)..... | 7 |
| BÓDI KATALIN: Szerelmi kommunikáció a XVII. században (<i>A Portugál levelek</i>) | 28 |
| GORETITY JÓZSEF: „Kis, kedves női lábakat” (<i>A Jevgenyij Anyegin mint eposzparódia</i>) | 39 |
| TIMÁR KRISZTINA: Én és te és semmi más – avagy változatok a hiányra, a vágyra és a vágy hiányára Emily Brontë költészetében | 60 |
| BERTA ERZSÉBET: Szerelem és (an)architektúra. <i>Reflexiók Goethe Die Wahlverwandtschaften (Vonzások és választások) című regényéhez</i> | 71 |
| LAPIS JÓZSEF: Az örök vőlegény – Don Juan és Nietzsche | 111 |
| KÁLAI SÁNDOR: Ajándékok (<i>Emile Zola: Pascal doktor</i>) | 126 |
| TAKÁCS MIKLÓS: „...száj nélkül esküszöm rád” – A líra Te kérdése a szerelmes és istenes versekben..... | 134 |
| CSATÁRI ANNAMÁRIA: Jane olvasata, avagy lehet-e Jane Grayból Jane Eyre? | 142 |

D. TÓTH JUDIT

MAKRINA JEGYESSÉGEI

Makrina paideiája

Makrinának, a Kr. u. IV. században élt gazdag arisztokrata nőnek az életét testvérének, Nüsszai Gergelynek a róla készült életrajzából, a 380 táján keletkezett *Vita Sanctae Macrinae*ből ismerjük.¹ Makrina Pontoszban született 330 előtt egy olyan tízgyermekes család első gyermekeként, amelynek tagjai közül többet is szentként tisztelnek a keleti kereszténységben.² Szülei városi emberek voltak, Asia Minor vagyonos osztályához tartoztak: apja, idősebb Baszileiosz Caesarea ismert rétor volt. Keresztények voltak már a nagyszülők megterése óta,³ akiknek Diocletianus üldözése idején Pontosz hegyes vidékére kellett menekülniük, ezért a család csak később telepedett le a kappadókiai Caesareában.

A lótenyésztéséről és kereskedelméről ismert Kappadókia fővárosában, Caesareában Makrina öccsei a kor szokásos – elsősorban retorikai és filozófiai – ismereteit szerezték meg. Közülük legtöbben, mint például Gergely is, intézményes keretek között feltehetően csak az akkor szokásos iskoláztatást kapták és nem hagyták el a tartomány fővárosát, Baszileiosz azonban Athénba is eljutott, ahol elsősorban filozófiai, de részben retorikai ismereteit gyarapította.⁴ A formális iskoláztatás azoknak a műveknek az ismeretét adta,

¹ A továbbiakban a főszövegben *VSM*, a lábjegyzetben *Macr.* Szövegére V. W. CALLAHAN (ed.) *Gregorii Nysseni Opera VIII*, I. Leiden: Brill, 1986, 370–414. alapján hivatkozom (= GNO VIII, I, 370–414). A fejezetbeosztás Maraval, P. kiadása alapján: *Vie de Sainte Macrine* (Sources Chrétiennes 178). Paris: Cerf, 1971. Vö. még CLARKE, W. K. L. (transl.) „Gregory of Nyssa: Life of Macrina” (Medieval Sourcebook). In <http://www.fordham.edu/halsall/basis/macrina.html>. A mű magyar szövegét Vanyó László fordításában adom meg: *Nüsszai Szent Gergely művei* (Ókeresztény írók 18). Budapest: Szent István Társulat, 2002, 497–527 (= ÓÍ 18, 497–527). Ugyanez: *Kortárs szentek kortárs szentekről* (Ókeresztény örökségünk 7). Budapest: Jel Kiadó, 2003.

² Magán Makrinán kívül apai nagyanyjuk: idősebb Makrina, édesapjuk: idősebb Baszileiosz, édesanyjuk: Emmelia, valamint testvérei: Baszileiosz, Gergely és Péter. Az egész család életéről is a *Vita Sanctae Macrinae*ből tudjuk a legtöbbet.

³ Érdekes és fontos életrajzi adat, hogy az említett nagyszülőket Thaumaturgosz Gergely, az Órigenész-tanítvány térítette meg, így az Órigenész-hatás személyes okok miatt is fontos lehetett a családban.

⁴ Többek között részt vehetett a kor ünnepezt rétorának, Libaniosznak a retorikai *paideiájában* is. Vö. JAEGER, W.: *Early Christianity and Greek Paideia*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1961.; BAÁN István (ford.): *Szókratész Egyháztörténete*, IV, 26. (Ókeresztény írók 9). Budapest: Szent István Társulat, 1984.

amelyek a kor művelt személyeinek alaptudásához hozzátartoztak. A filozófiai ismeretek megszerzése Porphüriosz logikájával kezdődött, Arisztotelész *Organon*jával és a megfelelő kommentárokkal folytatódott, majd Arisztotelész *Kategóriájával*, *Hermeneutikájával* és *Analitikájával*, valamint Cicero *Topikájával* bővült.⁵

Makrina – akinek szerepe a keresztény hitnek a testvérekkel való megismertetésében volt rendkívül fontos, és akit ezért tanítójukként (*didaskalosz*) tiszteltek⁶ – műveltségéről már az általa modellált és a *VSM*-ben középpontba állított *biosz philosophikosz* eszmény jegyében kapunk leírást. Ez az eszmény a *paideia* vonatkozásában a Szentírás ismeretét jelenti. Emmelia, Makrina anyja, akinek – az életrajz tanúsága szerint – feladata volt a gyermek nevelése, nem alkalmazta a nevelés szokásos módszereit, károsnak ítélte, hogy a lány megismerje a tragédiák szenvedélyeit, vagy a komédiák illetlenségeit.⁷ Míg a pogányok szemében a műveltség elsősorban a nyelvi, irodalmi, filozófiai képzettséget jelentette, addig az anya arra törekedett, hogy Makrina a Szentírásból tanulja meg mindazt, ami fontos: „A gyermek tanulmányai között az szerepelt, ami az Istentől sugallt Írásból a zsenge életkornak is felfoghatónak tűnt, főként Salamon Bölcsessége, azonkívül mindaz, ami erkölcsös viselkedésünket (*prosz ton éthikon hémón bion*) előmozdítja.”⁸ Ezen kívül ismerte és gyakran idézte a zsoldárokat is. A Szentírás megismertetésének, megismerésének egymásra épülő folyamata volt. Marotta szerint a *VSM* a szellemi élet három korszakának Órigenész nyomán Gergely által is kialakított sémáját illusztrálja: gyermekkorában, amikor a bölcsesség vágyát ültetik a szívébe, Makrina megismerkedik a *Példabeszédek könyvével*; kamaszkorában, amikor elkezd megérteni a világ hiúságait, a *Prédikátor könyvét* tanulmányozza; az érettség korában pedig képessé válik az *Énekek éneke* megértésére is.⁹

⁵ Mindezekről Jeromos leveleiből is viszonylag sokat tudhatunk. Vö. KELLY, J. N. D.: *Szent Jeromos élete, írásai és vitái* (Catena. Monográfiák 4). Budapest: Paulus Hungarus–Kairosz, 2003, 13–48; L. még von IVÁNKA E.: „Kappadókia teológiai műveltségének gyökerei.” *Theologia* 3 (1936): 327–336; ZACHHÜBER, J.: *Human Nature in Gregory of Nyssa. Philosophical Background and Theological Significance* (Supplements to Vigiliae Christianae 46.). Leiden: Brill, 2000, 8–12.

⁶ Makrina valóban tanítóvá (*didaskalosz*) válik, egyfelől szűkebb családjában, másfelől az általa létrehozott kolostorban. Vö. *Macr* 12 GNO VIII, I, 383,9–384,18 (ÓÍ 18, 506–507) és *Macr* 6 GNO VIII, I, 377,7–24 (ÓÍ 18, 502).

⁷ *Macr* 3 GNO VIII, I, 373,4–374,6 (ÓÍ 18, 499). A pogány kultúrával szembeni ketős attitűd nemcsak testvére és életrajzírója, Gergely, hanem más kortárs egyház-anya műveiben is megmutatkozott. Nüszai Gergely esetében l. CORRIGAN, K.: *The Life of Saint Macrina*. Toronto: Peregrina, 1989, 60 példait.

⁸ *Macr* 3 GNO VIII, I, 373,18–22 (ÓÍ 18, 499). S. K. Elm szerint már Makrina élete korai szakaszának és oktatásának modell jellege is teljesen nyilvánvaló, ugyanakkor ez nem különíti el őt a társadalmi osztálya életstílusától: ELM, S. K.: „*Virgins of God*”: *The Making of Asceticism in Late Antiquity*. Oxford: Clarendon Press, 1994, passim.

⁹ Idézi MARAVAL, P.: *i. m.*, 93. A Marottát idéző Maraval túlzónak ítéli ezt az álláspontot, és úgy látja, hogy Gergelyre ebben a művében nem jellemző a feltétele-

Ez a személyes és intellektuális portré nem erősíti meg – bár nem is zárja ki – azt, amit Gergely a *Ta Makrinia* néven is emlegetett két mű másikában, a *De anima et resurrectione*¹⁰ ad nővéréről. A két munka független egymástól, de vonatkoztatható is egymásra, mivel a lélekről és a feltámadásról írott fiktív dialógus az életrajz egy bizonyos pontjához kapcsolódik:¹¹ Gergely az antiokhiai zsinatról hazatérőben meglátogatja a már halálosan beteg Makrinát, akivel ekkor több beszélgetést is folytat, többek között a halálról és a feltámadásról.¹² A dialógusban a nővér úgy jelenik meg, mint aki jártas a pogány művekben, könnyedén tud beszélgetni filozófiai témákról, nagy tájékozottságot mutatva bennük, főképpen a sztoikus és epikureus gondolkodást és tanokat illetően. A *De anima et resurrectione* megértése szempontjából elhanyagolható a kérdés, hogy Makrina valóban olyan intellektuális személy volt-e, amilyenek a *Ta Makrinia* írásából látszik. Testvére írói művészete valószínűleg sok mindent hozzáadott alakjához, de nincs okunk kételkedni abban, hogy nemcsak a Szentírásban volt jártas, hanem rendelkezett azzal az egyéb műveltséggel is, amellyel a kor előkelő családjainak gyermekei rendelkeztek.¹³

Gergely azonban mindkét említett művében elsősorban úgy ábrázolja nővérét, mint szűz filozófust, eszményi keresztény bölcsét, akinek előképeit nem az Ó- és Újszövetség asszonyaiban, hanem az őskeresztény kor híressé vált Teklájában és a filozófus Szókratészben találjuk meg. Makrina második Teklaként¹⁴ és keresztény Szókratészként olyan szerepet modellál, amely nők és férfiak számára egyaránt nyitva áll, ha követni kívánják őt a *biosz phi-*

zett rendszeresség, és a misztikus szókinccset is kevésbé alkalmazza a tökéletesség felé vivő út állomásainak a leírásában. Ugyanakkor elismeri, hogy a *VSM* által nyújtott kép nem áll ellentétben a háromrészes séma belső tartalmával: Makrina filozófus élete a szenvedélyektől való folyamatos megtisztulást jelenti. Uo. 94. és 96.

¹⁰ A továbbiakban *An et res*. In: MIGNE, J. P.: *Patrologia Graeca* 46, Paris, 1959, 12–160 (= PG 46, 12–160). Magyar szövegét I. Vanyó László fordításában: *A kappadókiai atyák (Nagy Szent Baszileiosz, Nazianzosi Szent Gergely, Nüsszai Szent Gergely és Íkonioni Amphilokhiosz) (Ókeresztény írók 6)*. Budapest: Szent István Társulat, 1983, 573–644 (= ÓÍ 6, 573–644).

¹¹ Vö. CORRIGAN, K.: *i. m.* 12.; VANYÓ László: *Az őskeresztény egyház és irodalma (Ókeresztény írók 1)*. Budapest: Szent István Társulat, 1980, 621–622.

¹² Vö. *Macr* 18 GNO VIII, I, 390,10–391,4 (ÓÍ 18, 511).

¹³ Vö. Cornelia W. Wolfskeel Makrináról írott fejezetével. In: WAITHE, M. E. (ed.): *Ancient Women Philosophers. 600 B. C. – 500 A. D. (A History of Women Philosophers. Vol. 1.)* Dordrecht–Boston–London: Kluwer Academic Publishers, 1992, 139–168.

¹⁴ A *Pál apostol cselekedetei* című, montanista színezetű apokrif aktából ismert Tekla Pál beszédeinek hatására hátat fordít vőlegényének, és a szüzességet választja, követi az apostolt, aki rábízta apostoli szolgálatának folytatását, és ezzel arra determinálja, hogy a lány a keresztény misszió megpróbáltatásait is vállalja. L. ADAMIK Tamás (ford.): *Az apostolok csodálatos cselekedetei (Apokrif iratok)*. Budapest: Telosz Kiadó, 1996.

loszophikosz ideáljának megvalósításában.¹⁵ Mindezek összekapcsolódnak a kappadókiai atya keresztény *paideiáról* vallott elképzeléseivel, és mutatják, hogy nem elégedett meg ennek azzal a fajtájával, amely a retorikai iskolákhoz és azok tradícióihoz kapcsolódott. A megismerés és a tudás nem önmagában cél, hanem a keresztény *paidea* eszköze, amelynek célja a keresztény ember kialakítása és tökéletesítése. A görög *paideia* természetét úgy értette, mint az emberi személyiség formáló folyamatát,¹⁶ az Istenhez hasonlóvá válás (*homoiószisz theó*) követelményeinek való megfelelést. Az ember – mint Isten képmására teremtett, de a bukás következtében a „testi ember” szenvedélyeivel terhelt lény – már a földi életében törekedhet az erényre, amely jelen esetben az isteni természetből való részesedést jelenti.

A továbbiakban azt igyekszem röviden bemutatni, mit is jelent az erényes, filozófus élet (*biosz*) – Gergely által nővére alakjában és életében megformált – ideálja, és hogyan teremti meg ennek kereteit Makrina két „jegyessége”. Az eszmény megvalósítását, megvalósulását az első, „igazi” jegyességének meghíúsulása előzi meg és teszi lehetővé, ugyanakkor a megvalósult eszmény a második, Krisztussal kötetlen jegyességnek is az alapjává válik. A szinte mesei, topikus elemekkel elbeszélte első jegyességet a halál hiúsítja meg, alkalmat teremtve Makrina számára a későbbi önkiteljesítést lehetővé tévő „özvegyi” szerep hangsúlyozására, és ezzel együtt az aszketikus, erényes, filozófus élet megkezdésére, melynek földi beteljesedése immár saját halálában fog bekövetkezni. A két jegyesség sorrendje nem pusztán az időbeliségen alapul, és nem is cserélhető fel, ugyanakkor értelmezhető úgy is, mint a kor két (keresztény) női sorslehetőségének példája.

Élet, életeszmény és műfaj

Gergely gondolkodásának médiuma saját korának nyelve és irodalmi konvenciói, így többek között az antik irodalmi portré, a biográfia hagyománya. A Makrina által (meg)élt és a kappadókiai atya által megörökített életeszmény paradigmászerű megformálásának és bemutatásának kerete az életrajz, filozófiai, antropológiai háttérét pedig – elsősorban – az ekkortájt keletkezett két jelentős műve, a *De hominis opificio* című traktátusa¹⁷ és a már említett, platóni mintára írt dialógusa, a *De anima et resurrectione* adja.

Az életrajzban már az első olvasáskor szembetűnők azok a különbségek, amelyek a *vitát* elválasztják az Athanasziosz vagy Jeromos által írott életrajz-

¹⁵ Vö. CLARKE, W. K. L.: *i. m.*, 2.

¹⁶ JAEGER, W.: *i. m.*, 86.

¹⁷ A továbbiakban *Op hom.* In: MIGNE, J. P.: *Patrologia Graeca* 44, Paris, 1959, 125–256 (= PG 44, 125–256). Magyar szövegét l. Vanyó László fordításában: FRENYÓ Zoltán (szerk.): *Az isteni és az emberi természetről I. Görög egyházatyák* (A kútnál). Budapest: Atlantisz, 1994, 169–262 (= GE I, 169–262).

zok típusától. A suetoniusi biográfiák irodalmi formáját felhasználó,¹⁸ de abba a személyes emlékezés attitűdjét is bekapcsoló korai szentéletrajzok egy körére – ide sorolhatóak Athanasziosz és Jeromos életrajzai is – a hiteles mozzanatok mellett az antik regénynek a keresztény apokrif apostolaktákon keresztül áthagyományozott elemei, illetve a hagiográfiai toposzok jellemzők. Gergely általában mellőzi a legendás és regényes elemeket, hagiográfiai toposzokat.¹⁹ Különösen szembeűnő a démoni kísértésekkel folytatott harc hiánya és a csodatételek kevés száma – Gergely Makrina csodatételeiről az életrajz végén mintegy odavetőlegesen tesz említést, pedig a keresztény hérosz kiválósága és isteni kiválasztottsága a jámbor olvasó számára elsősorban ezeken keresztül mutatkozhatott meg.²⁰

Nem szabad azonban elfelejtkeznünk arról, hogy a különbségek ellenére is van egy, a műfaj sajátosságaiból adódó szempont, amely összeköti a legkülönbözőbb keresztény életrajzokat is, hogy tudniillik a *vita* mindig egy magasabb rendű életesményt, egy ideált, egy típust kíván népszerűsíteni, a mindenkori olvasó számára egy időben már megvalósult és éppen ezért követésre, imitálásra alkalmas paradigmát akar megkonstruálni, miközben maga az életrajz

¹⁸ Suetonius biográfiáinak a korai szentéletrajzokra tett hatásáról I. LUCK, G.: *Ancient Pathways and Hidden Pursuits: Religion, Morals and Magic in the Ancient World*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000. A szentéletrajzok műfaji és egyéb kérdéseihöz legújabban I. SÁGHY Marianne: *Isten barátai. Szent és szentéletrajz a késő antikvitásban* (Catena. Monográfiák 7). Budapest: Kairosz Kiadó, 2005, főleg 149–284.

¹⁹ Ennek ellenére részletező elbeszélések, a narrátor és a szemtanúk benyomásai, irodalmi reminiscenciák váltogatják egymást. Jellemző szokatlan biográfiájára az is, hogy személyes kontaktusban van „hőselével”, és amikor beszél róla, gyakran támaszkodik saját személyes tudására. Nem sokkal Makrina halála után írja a *vitát*, amely így a szent emlékezetének fennmaradását is szolgálja: nemcsak mint testvér szól a nővéréről, hanem mint tanítvány is tanítójáról. L. LUCK, G.: „Notes on the *Vita Macrinae* by Gregory of Nyssa.” In: SPIRA, A. (ed.): *The Biographical Works of Gregory of Nyssa*. Proceedings of the Fifth International Colloquium on Gregory of Nyssa (Mainz, 6–10 Sept. 1982) (Patristic Monograph Series 12). Philadelphia: The Philadelphia Patristic Foundation, 1984, 21–32, itt: 26., 21. Vö. még Momigliano, A.: „The Life of St. Macrina by Gregory of Nyssa.” In: EADIE, J. W.–OBER, J. (ed.): *The Craft of the Ancient Historian. Essays in Honor of Chester G. Starr*. Lanham–New York–London: University Press of America, 443–458, itt: 445.

²⁰ Vö. *Macr* 37–38, GNO VIII, I, 410,20–413,16 (ÓÍ 18, 525–527). A jelenet több szempontból is érdekes: a katonai előljáró által elmondott történet, amely Makrina csodálatos gyógyító erejét illusztrálja, egy újabb narrációs szintet nyit meg, egyrészt mert most nem Gergely beszél, másrészt mert számára is ismeretlen a történet. Georg Luck kutatásai azt is felvetik, hogy a beszámoló stilisztikailag is különbözik a *vita* többi részétől: Gergely itt a kollokvialis nyelvet, nem pedig a *Kunstprosa* elegáns görög nyelvével használja, amin általában írni szokott. Ez újabb bizonyítéka annak, hogy tudatosan él a választott műfaj lehetőségeivel. LUCK, G.: *i. m.*, 1984, 26. Ezen kívül még két másik helyen esik szó csodáiról: saját maga meggyógyítása: *Macr* 31, GNO VIII, I, 404,20–406,9 (ÓÍ 18, 521–522), illetve „gabonaszaporítási” és egyéb csodái: *Macr* 39, 413,23–414,4. (ÓÍ 18, 527). Ez utóbbi helyen Gergely annak is okát adja, miért nem beszél ezekről részletesen.

hőse is imitálja az általa képviselt ideált. A *VSM*-ben előttünk álló típus a szűz filozófusé, a megvalósított-megvalósítandó életeszmeny pedig a filozófus élet ideálja, a *biosz philosophikos/biosz philosophos* eszménye. Ezek elemei szervezik és szerkesztik a *vita* szövegét, az életút bizonyos csomópontjai köré rendezve az eseményeket. Makrina élete olyan „irodalmi anyag” Gergely számára, amelyen keresztül – felhasználva a korábbi filozófus-életrajzok vonásait és irodalmi eljárásait is – ennek az ideálnak a portréját adhatja.²¹

Gergely narrátori pozíciója az emlékezés (*anamnészisz*): felidéződik a megvalósult ideál Olímpiosz szerzetes kérésére, aki a levélformában írott mű címzettje. Ugyanakkor az emlékezés a szerző számára a Makrina halála feltett érzett fájdalom leküzdésének is az eszköze lesz, amely által mintegy önmagát is beírja saját narratívájába.²² A platóni dialógusokat asszociáló kezdet a címmel folytatott antiokhiai beszélgetésekre utal, amelyek témája többek között egy kiváló nő volt, „ha ugyan nő (*güné*) volt, mert nem tudom, illő-e neméről (*phüszisz*) elnevezni őt, aki nemét (*phüszisz*) felülmúlta”.²³ A prológus megfogalmazása már érzékelteti, hogy Makrina számára a szüzesség transzcendentális szellemi állapot, és miközben nőből férfias szerepet megtestesítő személylé alakul át, az emberi létezésnek olyan típusát valósítja meg, amely valójában mindkét nemet meghaladja.

Az első jegyesség meghiúsulása mint az eszmény megvalósításának fordulópontja

Makrina első jegyessége, valamint jegyesének halála az életrajz első biográfikus-tematikus egységében kerül említésre családjának, születése körülményeinek, gyermekkorának, neveltetésének és külső szépségének leírásával együtt.²⁴ Az életrajz kezdetén még az anya álomlátása kap jelentőséget, amelyben már a szülést megelőzően ölében látja az újszülöttet, akit egy emberi lény háromszor is Teklának nevez. Gergely maga jegyzi meg, hogy a jele-

²¹ Úgy tűnik fel, hogy a *Vita Sanctae Macrinae*ben több a biográfikus elem, mint például Jeromos életrajzaiban, mégis nehéz szétválasztanunk a valós tényeket és a hozzáadottakat. Susanna K. Elm is megjegyzi, hogy bár Gergely az életrajzot az ideális, aszketikus tökéletesség példájának szánta, beszámolója történelmi tényeken alapul. Vö. ELM, S.: *i. m.*, 21. Vö. még SPIRA, A.: *i. m.* említett tanulmányai.

²² Vö. KRUEGER, D.: „Writing and the Liturgy of Memory in Gregory of Nyssa’s Life of Macrina.” *Journal of Early Christian Studies* 8 (2000) 4. és uő: „Hagiography as an Ascetic Practice in the Early Christian East.” *Journal of Religion* 79. 2 (1999): 216–232.

²³ *Macr* 1, GNO VIII, I, 371,6–9 (ÓÍ 18, 497).

²⁴ A család részletesebb történetét majd csak Makrina haldoklásának jelenetéből ismerjük meg, visszaemlékezésének célja pedig az isteni áldás családon belüli gyarodásának bemutatása lesz. *Macr* 20, GNO VIII, I, 392,20–393,26 (ÓÍ 18, 513).

nés nem az újszülött nevét, hanem hajlamát, beállítottságát akarta előre jelezni.²⁵ A keresztény életben megvalósuló tökéletesedésnek alárendelt szűzi tisztaság és a környezet megtérítésének, tanításának mozzanata tehát már megszületése előtt beépül Makrina életébe, de Tekla említésének jelentőségét abban is láthatjuk, hogy ezáltal Makrina alakja beilleszkedik a hagyomány folyamatosságába, az apostoli asszonyok tradíciójába, kapcsolatba kerül Pál apostol nevével, és ilyen módon hangsúlyossá válik a Szentírásra alapozott tanítás mozzanata.²⁶

Már említett műveltségének életrajzbeli bemutatásán kívül ugyancsak a *biosz philosophikosz* ideál megjelenítésének része a Makrina rendkívüli szépségére tett utalás. Nem kapjuk meg külsejének aprólékos leírását, páratlan szépségének (*kallosz*) retorikus megfogalmazásában – „még a festők keze sem tudta visszaadni szépségét, noha minden lehetséges eszközt megragadtak és mindent elkövettek”²⁷ – pedig az antik *kalokagathia* elve visszhangzik: a belső erények visszatükröződnek a külső szépségben, a tökéletes testi harmóniában. Az „igen tanulékony” (*eumathész*)²⁸ és rendkívüli szépségű tizenkét éves lánynak „a kérők lelkes seregé”-ből²⁹ az apa választ vőlegényt, egy tekintélyes származású, közismerten erkölcsös, tanulmányait éppen befejező ifjút, aki szónoki tehetségét arra használja, hogy a jogtalanul elnyomottak védelmében mondjon beszédeket.³⁰ A jegyesről felvillantott kép sem áll tehát – nyilvánvalóan a műfaj és az eszmény követelményeként – szemben az ideál egészével.

Első jegyességekor Makrina nem választ, és nem is utasítja el, hogy korának szokásos női sorsát beteljesítse. Gergely nem tudósít arról, hogy nővére tiltakozott volna a jegyesség és a házasság ellen,³¹ de az ifjú váratlan halála után korát meghazudtoló határozottsággal – szinte már a *puer senex* toposzának jegyében – tiltakozik az újabb házasság gondolata ellen.³² Az ifjú iránti érzelmei nem mutatkoznak meg – a *vita* által közvetített ideál szempontjából ennek nincs is jelentősége –, hacsak a meghíúsult jegyességhez való ragaszkodást nem tekintjük annak, ez viszont már az önként vállalt szerep része, amely éppen egy olyan új életforma (*biosz*) megteremtését teszi lehetővé számára,

²⁵ *Macr* 2, GNO VIII, I, 371,24–373,3 (ÓÍ 18, 498–499).

²⁶ CORRIGAN, K.: *i. m.*, 12–13.

²⁷ *Macr* 4, GNO VIII, I, 374,10–16 (ÓÍ 18, 500).

²⁸ *Macr* 3, GNO VIII, I, 373,6–9 (ÓÍ 499).

²⁹ *Macr* 4, GNO VIII, I, 374,19–20 (ÓÍ 500).

³⁰ *Macr* 4, GNO VIII, I, 374,20–375,4 (ÓÍ 500).

³¹ A házasság mint magatartásforma már a sztoikusok számára is olyan kötelesség volt, amelynek elvben mindenkinek eleget kellett tennie. Vö. FOUCAULT, M.: *A szexualitás története III. Törődés önmagunkkal* (Veszedelemes viszonyok). Budapest: Atlantisz, 2001, 155–196. Gergely maga is említi a szüzességről írott traktátusában, hogy nős volt, a szöveghely azonban vitatott: *Virg* 3, GNO VIII, I, 256 kk. (ÓÍ 18, 343 kk.). Vö. 39. jegyzet.

³² *Macr* 5, GNO VIII, I, 375,6–23 (ÓÍ 500–501).

amelynek középpontjába az érzelmeiktől, a szenvedélyektől való megtisztulás (*katharszisz*), az *apatheia* elérése kerül.

Vőlegénye halálakor tehát Makrina elhatározza, hogy soha nem megy férjhez, mert úgy tekint jegyességére, mint megvalósult házasságra, mivel „a házasság természeténél fogva (*té phüszzei*) egy, ahogyan egy a születés és a halál”,³³ és ezzel misztikus értelemben az *univirák* sorába lép, mintegy özvegyi állapotot tulajdonítva magának.³⁴ A házasság monogámiája és felbonthatatlansága a házasság megegyezései természetén alapult, logikailag a monoteizmuson és a keresztény hitnek mint személyes elkötelezettségnek a definícióján: a házasság és a megtérés egyaránt személyes választásnak, elhatározásnak az eredménye, egész életre szóló elkötelezettség, és csak egyetlen személy irányában.³⁵

Kvázi özvegyiségének deklarálásával, az özvegyi én performálásával Makrina nem a világi társadalmon belüli státusát akarja módosítani vagy megváltoztatni, hanem éppenséggel a társadalom viszonyai alól kívánja magát kivonni. Ily módon kívül kerül a hagyományos viselkedés határain, és megszabadul a szexualitás kötelekeitől.³⁶ Jóllehet azzal, hogy kilép a hagyományos (arisztokrata) női létből, társadalmi, kulturális értelemben férfias szerepbe helyezkedik, valójában – az imitált eszménynek megfelelően – a nemtelenné válásra, a szexualitás által determinált szenvedélyektől való meg-

³³ *Macr* 5, GNO VIII, I, 375,16–17 (ÓÍ 18, 501).

³⁴ Vö. CLOKE, G.: „*This Female Man of God*”. *Women and Spiritual Power in the Patristic Age, AD 350–450*. London–New York: Routledge, 1995, 32, 67 és 83.; illetve MOMIGLIANO, A.: *i. m.*, 445. Az életrajzban középpontba állított eszmény szempontjából nincs jelentősége annak – és a jelen írás terjedelmi keretei között nem is vizsgálható –, hogy ez az „özvegyi állapot” közelebbről milyen értelemben jelentett számára özvegyi státust. Az özvegyiség intézményének hagyományai, az özvegy társadalmi, jogi és egyházi státusa (vö. ószövetségi rendelkezések; ApCsel 6,1; Jak 1,27; 1Tim 5) ismerős lehetett Makrina számára. Vö. ELM, S. K.: *i. m.*, 82–99. Az ideál szempontjából a megözvegyült és a soha férjnél nem lévő nők, illetve az özvegy nők és özvegy férfiak közötti különbségeknek sincs jelentősége. Vö. FROIDE, A. M.: „Marital Status as a Category of Difference. Singlewomen and Widows in Early Modern England.” In: BENNETT, J. M.–FROIDE, A. M. (Ed.): *Singlewomen in the European Past, 1250–1800*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1999. 236–269; illetve CAVALLO, S.–WARNER, L. (eds.): *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, Harlow: Longman, 1999, 3–23. Fazakas Gergelynek köszönöm meg, hogy e két utóbbi munkára felhívta a figyelmem.

³⁵ A korai, majd birodalmi keresztény egyháznak az özvegyiséggel és az újrَاهázasodással kapcsolatos állásfoglalásait több minden befolyásolhatta, többek között a vagyoni ügyek is. Vö. VERDON, M.: „Virgins and Widows: European Kinship and Early Christianity.” *Man* 23. 3. (1988): 488–505, itt: 492. L. még CLOKE, G.: *i. m.*, főleg 82–99.

³⁶ Esete nem mondható egyedinek: főképpen a kor előkelő arisztokrata női számára (de nem csak számukra) vált az önmegvalósítás járható útjává az aszketikus élet. Paula, Melania, Eustochium és mások példái a nyugati és a keleti kereszténységből egyaránt jól ismertek. L. PUSKELY Mária: *A monachizmus kezdetei a Római Birodalomban. III–IV. század.* (Agatha VIII.). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001. Vö. CLOKE, G.: *i. m.*, főleg 163–185.

szabadulásra törekszik, amely második, Krisztussal kötendő „jegyességének” is a feltétele lesz. Makrina gyermek- és ifjúkorával kapcsolatban Gergely még utalt a külső, testi szépségre, ettől kezdve viszont nőisége csak jeltelenségén és hiányán, vagy éppen tagadásán keresztül van jelen.³⁷ Bizonyos vonásai, mint szemérmessége vagy igénytelensége még összeegyeztethetőek volnának a nőtől társadalmilag elvárt viselkedéssel, a női szerepek és tapasztalatok (feleségi státus, szexualitás, szülés, anyaság) egyértelmű hiánya azonban már nem. Elhatározása következtében nincs is szüksége nőisége megélésére, helyzetét, törekvéseit a keresztény hit és életeszmény határozza meg.³⁸

Makrina elhatározásában nemcsak a keresztény askézis teológiai, antropológiai, morális kérdései vannak jelen, hanem a kor – nagyobb részben ugyancsak a keresztény hit és vallás által meghatározott – társadalmi, szociológiai problémái is. A szüzesség³⁹ – amely Makrina számára az özvegyi státusba helyezkedés által válik fenntarthatóvá –, és kultusza a korai keresztény gondolkodásban egyfajta szexuális egyenlőséget is teremt(het)ett férfi és nő között. Bár a nők megítélése általában nem volt kedvező a korai keresztény vallásos miliőben, ami tükrözte a pogány és zsidó kortársak elfogultságait is, a patrisztikus kor írói – köztük Nüsszai Gergely – elkötelezték magukat a tanítás mellett – nem csupán erkölcsi hajlamuk, hanem a keresztény tanítás logikája alapján is –, hogy Istenben nincs sem férfi, sem nő.⁴⁰ Megfordítva ez azt jelenti, hogy Gergely – és testvére Baszileiosz is – úgy vélte, hogy a férfi-

³⁷ Szemléletes példája ennek az a jelenet, amikor a nővére temetését előkészítő Gergely érdeklődésére, hogy vajon mivel tehetné szebbé a temetést, azt a választ kapja, hogy Makrina egész vagyona viseltes öltözte, valamint vasból készült keresztje és gyűrűje (ez utóbbi az Úr keresztfájának kis szilánkjával). Vö. *Macr* 29–30, GNO VIII, I, 402,14–404,19 (ÓI 18, 520–521).

³⁸ A *biosz*, a *vita* által biztosított műfaji konvenciók szintjén már az anya említett álma hivatott mutatni azt, hogy Makrina életének iránya eleve meghatározott. Ebben a kontextusban a második jegyesség nem azért jöhet létre, mert az első meghiúsult, hanem éppenséggel az első van (hiúsul meg) a második kedvéért.

³⁹ A nüsszai püspök a témáról *De virginitate* címmel önálló értekezést is írt, amelyet úgy tartanak számon, mint a Baszileiosz kolostorában eltöltött időszakának gyümölcsét. A továbbiakban *Virg.* In: CAVARNOS, J. P. (ed.): *Gregorii Nysseni Opera* VIII, I, Leiden: Brill, 1986, 247–343. (=GNO VIII, I, 247–343). Magyar szövegét l. Vanyó László fordításában: *Nüsszai Szent Gergely művei*, id. kiad. (= ÓI 18, 335–412). Gergely szerint a testi szüzesség nem csupán külső, fizikai minőség, hanem alapja a valóban „szűzi” életnek, az erényességnek. Vö. CLOKE, G.: *i. m.*, 57–81. A Szentháromság személyeinek és Máriának a szüzességéhez vö. HARRISON, E. F.: „Gender, Generation, and Virginité in Cappadocian Theology.” *The Journal of Theological Studies* 47. 1 (1996): 38–68.

⁴⁰ Vö. McNAMARA, J. A.: „Sexual Equality and the Cult of Virginité in Early Christian Thought” *Feminist Studies* 3. 3–4 (1976): 145–158. McNamara többek között Szent Ambrust (*Hexameron* 5,7 PL 14,214) hozza példának arra, hogy a patrisztikus kor íróinál a nő alávetettsége megkérdőjeleződik, a férfi felsőbbrendűségét pedig a szeretet és a kötelesség határolja. Uo. 148. A nők alávetettségehez vagy vezető szerepéhez a keresztény közösségekben a korai évszázadokban l. még CAME- RON, A.: „Neither Male nor Female”. *Greece and Roma* 27. 1. (1980): 60–68.

hoz hasonlóan a nő is Isten képmására teremtett, és a Gen 1,26–27 verseit a férfi és a nő szellemi egyenlőségét vallva értelmezte: a nő is ugyanolyan emberi létező, mint a férfi.

Gergely teológiájában és antropológiájában fontos szerepet kapott az ember férfiként és nőként létezésének, szexualitásának kérdése.⁴¹ Antropológiájának alapvető feszültségét – hogy tudniillik a jelenlegi, férfiként és nőként létező ember nem azonos azzal, akit Isten a saját képére és hasonlatosságára teremtett⁴² –, maga Gergely a *De hominis opificiō*ban bevezetett kettős teremtés gondolatával magyarázza, oly módon, hogy megkülönbözteti az emberiség eredeti állapotát – az első teremtést – a második teremtéstől, amely nem időben, hanem csupán logikailag következik az első után: az első teremtés eszmei, a második valóságos. Isten először embert alkot, majd férfinak és nőnek alkotja.⁴³

Isten képmásaként az emberi természet jött létre,⁴⁴ ami azt jelenti, hogy az Istenhez való hasonlatosság minden emberi létezőben egyenlő módon van meg. Az emberi természet ontológiai szempontból egységnek tekinthető, a teremtésben mint potenciális *pléroma* jelenik meg.⁴⁵ Gergely szerint Isten előre látta, hogy a teremtett természet, amely nem képes létezni változás nélkül, elkezd szabadon mozogni a rossz felé, így Isten még a bűn elkövetése előtt, de a bűnre való tekintettel hozzáadta a szexuális különbséget a természethez; képmásával egyesített bizonyos dolgokat az állati természetből is,⁴⁶ vagyis szétválasztotta az embert férfira és nőre: „...eleve tudta, milyen irányba fog vonzódni az ember szabad akarata és önrendelkezése révén, s mert ismerte a jövőt, belevitte a képmásba a férfi-nő különbséget”.⁴⁷ A szétválasztás célja, hogy az ember rendelkezék a bűnbeesett természethez illő szaporodási formával, különben az elbukó ember nem maradna fenn, így viszont az emberek előre eltervezett teljessége az állatiasabb nemzés által valósul meg.⁴⁸ (A szexualitás „működővé” azonban csak Ádám bűne után válik.)

A különbség, az anyagi *pathosz* által az állati és irracionális (*alagon*) természet járult hozzá az Isten képéhez. Ez annak az antropológiai problémá-

⁴¹ Vö. BROWN, P.: „Marriage and Mortality: Gregory of Nyssa.” In: uő: *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press, 285–304.

⁴² *Op hom* prooem PG 44, 128A-B (GE I, 170); *Op hom* 16 PG 44 180B-C (GE I, 209).

⁴³ Az ember férfinak és nőnek teremtése történetének Gergely allegorikus értelmet is ad. Az a tény, hogy az ember két nemre oszlik, természetünk kettős felépítését is mutatja: hasonló az isteni természethez, de a megkülönböztetés értelmében megosztott is. *Op hom* 16 PG 44, 181B (GE I, 210–211).

⁴⁴ *Op hom* 22 PG 44, 204D (GE I, 226).

⁴⁵ *Op hom* 16 PG 44, 185B (GE I, 213). Vö. többek között ZACHHUBER, J.: *i. m.*, 187 kk.

⁴⁶ *Op hom* 22 PG 44, 205A (GE I, 227). Vö. *Op hom* 16 PG 44, 181B (GE I, 210).

⁴⁷ *Op hom* 16 PG 44, 185A (GE I, 212).

⁴⁸ *Op hom* 17 PG 44, 189D kk. (GE I, 216).

nak is a Gergely-féle megoldása akar lenni, amely az Isten képmására teremtett ember és a jelenben létező bűnös ember nyomorúsága, szenvedései és szenvedélyei közötti feszültségből adódik.⁴⁹ A szenvedélyek, az érzéki vágyak utólag adódtak hozzá az emberhez, de nem mint a képmásban benne lévők, hanem olyanok, amelyek Ádám halandó egzisztenciájára való tekintettel adódtak hozzá az emberhez.⁵⁰

Visszatérve az életrajzhoz, jegyese halála után Makrina tehát anyjával marad, aki kezdetben a *Vita* hősnőjének a mintaképe lesz, majd a szerepek felcserélődnek, és Makrina lesz a vezető „az anyagtalan és fenségesebb élet-hez” (*prosz tén aülon te kai litoteran dzóén*)⁵¹ vivő úton, megvalósítva a *biosz filozophikosz* eszményét.

Az első jegyesség után: a biosz filozophikosz eszményének megvalósítása

Az igazi filozofikus vagy keresztény élet – amely Gergely szerint nem szükségszerűen kapcsolódik a monasztikus közösségekhez – annak felismerése, hogy földi életünk legfőbb törekvése a halál utáni angyali élet minél nagyobb mértékű megközelítése kell, hogy legyen, már itt a földön. Gergely számára a filozófia tehát nem tudományos diszciplína, habár magában foglalja az értelmet, hanem az életmódra utal, amelyben a lélek Isten felé törekvésének megismerő és akarati-morális szempontjai egybeesnek.⁵²

⁴⁹ Von Balthasar szerint Gergely ezzel az ügyes megoldással egyfelől Órigenésztől és az órigenizmustól határolta el magát, aki és amely szerint az anyagi világ a bűn következménye, másfelől attól a naív szemlélettől, amely tagadott minden kapcsolatot a *pathosz* és a bűn között. Von BALTHASAR, H. U.: *Presence and Thought. Essay on the Religious Philosophy of Gregory of Nyssa*. San Francisco: Ignatius Press, 1995, 71.

⁵⁰ Vö. YOUNG, F. M.: „Adam and Anthropos: A Study of the Interaction of Science and the Bible in Two Anthropological Treatises of the Fourth Century.” *Vigiliae Christianae* 37 (1983): 110–140, itt: 112. Az olyan típusú kérdés, hogy „Milyen lett volna Ádám, ha...?” a neves Gergely-kutató, Hans Urs von Balthasar szerint csak egy változatban merülhetett fel a kappadókiai atya számára: „Milyen lett volna Ádám földi természete, ha nem kapta volna meg a szexualitást?” VON BALTHASAR, H. U.: *i. m.*, 72.

⁵¹ *Macr* 5, GNO VIII, I, 377,6 (ÓÍ 18, 502). Az életrajz tanúsága szerint már maga Emmelia is szív kívánt maradni, de kénytelen volt férjhez menni, amikor apja is meghalt: *Macr* 2, GNO VIII, I, 372,4–16 (ÓÍ 18, 498). Az anya vágya, amely lányában teljeseedik be, majd a szerepek felcserélődése mintha azt lenne hivatott érzékeltetni, hogy Makrina törekvése a szűzies, aszketikus élet megvalósítására nem elszigetelt jelenség – legalábbis a családon belül nem.

⁵² LUDLOW, M.: *Universal Salvation: Eschatology in the Thought of Gregory of Nyssa and Karl Rahner*. Oxford: University Press, 2000, 103. A filozófus létforma a házasságnak mint magatartásformának az alternatívája is. Vö. FOUCAULT, M.: *i. m.*, 165. kk.

A filozófia, ahogy Gergely érti, a „lélek orvosa” (*iatriké tész pszükhész*),⁵³ az etikai értelemben vett megtisztulás (*katharszisz*) pedig orvoslás (*iatreia*), ami a rossz lélek megtisztítását jelenti, és nem jár fájdalom nélkül. A filozofikus szemlélődés az, amin keresztül az értelem már a földi életben élvezheti az örökkévalóságot. A szemlélődést a racionális lélek teszi lehetővé, amely az isteni jóság megismerésére is képessé tesz bennünket. Mivel Ádám bűne következtében a racionális képességek nem vesztek el teljesen, az embernek lehetősége van arra, hogy megfékezze velük a szenvedélyeit, és a szenvedélymentesség, a szeretet, a tisztaság és egyéb erények által morális értelemben is képmássá válják. A szemlélődő filozofikus élet megtisztítja a lelket, és előkészíti a keresztényeket a jövőbeni üdvözült életre, a *vita angelicára*.

A filozófus élet eszményébe tehát sok minden beletartozhat, alapvetően azonban két dolgot jelent: a szenvedélyektől való megszabadulást (akár aszketikus gyakorlatokkal, akár más módon) és a halálra tekintést. Ebből adódóan szinonimája egyfelől az erényes életnek, amely Gergely számára a (szenvedély nélküli) isteni természetből való részesedést jelenti, másfelől a *vita angelicának* (*biosz angelikosz*) is. A *VSM* esetében a fogalom a monasztikus élet szinonimájává is válik, bár Gergely a filozófia eszményét nem redukálja a monasztikus életre, inkább a keresztény élet ideáljának egy még tökéletesebb megfogalmazásaként interpretálja.⁵⁴ Ahogy a *VSM* egésze is példázza, a filozófia Gergely gondolkodásában is a bölcsesség élő realitása, Isten bennünk lakozó kegyelme. Ez az élő bölcsesség Gergely és Makrina számára is magában foglalja az emberi élet egészét a kétkezi munkától az imádságig, a vendéglátástól a haldoklók ápolásáig. Makrina szavai és cselekedetei a legnagyobb szabású filozófiaként a keresztény élet tökéletességre való törekvését mutatják be;⁵⁵ és ő maga is a filozófia által (*dia philoszophiasz*)⁵⁶ jut el az emberi erény legmagasabb csúcsára.

Az erényes keresztény élet elsősorban a szenvedélyektől való megtisztulást jelenti: a szemlélődő filozofikus élet megtisztítja a lelket. Az ember bizonyos gyakorlatok által követi az értelmét (nem pedig az érzékeit), az értelem segítségével uralkodik a szenvedélyeken. Ennek a szenvedélyeket legyőző

⁵³ *Virg* GNO VIII, I, 335–336 (ÓÍ 18, 405).

⁵⁴ MARAVAL, P.: *i. m.*, 58, 91–92.

⁵⁵ Vö. PLATÓN: *Phaidón* 60e–61a, amelyben Szókratész a legnagyobb szabású műzsai tevékenységnek a filozófiát mondja.

⁵⁶ *Macr* 1, GNO VIII, I, 371,20 (ÓÍ 18, 498). Ahogy Maraval és mások is rámutattak, a „filozófia” szót, amely tízszer fordul elő a szövegben, a kappadókiaiak integrálták a kereszténység szókincsébe, különböző jelentéseket adva neki. L. MARAVAL: *i. m.*, 90–91. A keresztény szóhasználat nemcsak a „filozófia” szó etimológiai jelentésére, a bölcsesség szeretetére reflektál, hanem az igazsággal és a lélekkel való törődés szókratészi vágyára is. Platón és az ókoriak számára a filozófia az élő bölcsesség keresése volt, amely magában foglalta az egész személy átalakítását és megtérését a Jóhoz. Vö. Platónnak a 7. levélben tett megjegyzéseivel: az igazságosságot csakis az igaz filozófiából kiindulva lehet felismerni (326a), a filozófia életmód és tanítás (328a), valami csodavilágba vezető út (340c). Az, hogy az emberi élet célja nem lehet más, mint a filozofálás, Platón lélektanából következik.

aszketikus, kontemplatív életnek a példáját Nüsszai Gergely számára minde-
nekelőtt nővére, Makrina adja, aki az anyagi élet megvalósítására negatív és
pozitív módon egyaránt törekedett.⁵⁷ Makrina – egy általa létrehozott és ve-
zetett monasztikus közösségben⁵⁸ – kiteljesedő, tökéletesedő „filozofikus”
élete is mindenekelőtt a különféle vágyaktól és indulatoktól, a világi hiúsá-
goktól (dicsőség, gazdagság) és a szenvedélyektől (harag, zsörtölődés, ellen-
szenv, gyanakvás, felfuvalkodottság, gőg) való megszabadulást, a mértékle-
tességet jelenti, vagyis mindazt, ami az Istent legfontosabbnak tartó életük
tökéletesítését szolgálta, a szüntelen imádkozással és zsoldárnekléssel, a
kontemplációval együtt.⁵⁹ A kísértő gondolatok (*logoszmoi*) leküzdése, a vá-
gyaktól (*epithümia*) mint a lélek idegen minőségeitől való megtisztulás szük-
ségesek ahhoz, hogy a lélek a saját természetéhez, az Isten-hasonlatossághoz
közelítsen. Az aszketikus-spirituális gyakorlatok (a mértéktartás, az önmeg-
tartóztatás, az emberszeretet, a könyörületesség, a bátorság, a türelem, az
igazságosság, az engedelmisség és főleg az alázatosság)⁶⁰ az *apatheia* filozo-
fikus ideáljához elvezetve új keresztény személyt eredményezhetnek,⁶¹ az
anyagtalan (*aiülosz*), tökéletes élet felé vezethetnek. Ebben a kontextusban
már nem játszanak szerepet a nemi különbségek, viselkedésüket a keresztény
erényesség tartalma határozza meg.⁶²

Az erényes élet megvalósítása elsődlegesen azzal történhet meg, hogy az
ember imitálja Krisztus tökéletességét: tisztaságát, szentségét, egyszerűsé-
gét, függetlenségét a szenvedélyektől és mentességét minden rossztól. Krisz-
tus az a tökéletes emberi létező, akit a keresztényeknek követniük kell. Mivel
Krisztus istensége keveredett az emberi természettel, Krisztus tökéletessé-
gének utánzása a szóteriológia elsődleges megvalósulása is az ember számá-

⁵⁷ Vö. VANYÓ László: „Legyetek tökéletesek...”: *Tanulmányok a keresztény aszkézis történetéhez a szerzetesség kialakulásáig*. Budapest: Szent István Társulat, 1995, 174–179.

⁵⁸ Makrina Annesziben, az Írisz folyó partján, saját birtokukon hozta létre közössé-
gét. Elm és mások szerint Baszileiosz szabályait adaptálta, akinek a nőkhöz írott
tanításai valójában Makrina közösségéhez szólnának. Vö. ELM, S. K.: *i. m.*, 58.

⁵⁹ *Macr* 11, GNO VIII, I, 381,15–383,8 (ÓÍ 18, 505–506).

⁶⁰ A vizsgált ideál szempontjából fontos volna az aszkézis IV. századi tartalmának
pontos meghatározása, és annak megvilágítása, hogy ez milyen előzményekre
megy vissza. Makrina tekintélyes személyként, ugyanakkor kívül az egyházi hierar-
chián, aszketikus életével a keresztény tökéletesség ideáljának alternatíváját is
adja. Vö. ELM, S. K.: *i. m.*, 223 és 313.

⁶¹ Vö. KRUEGER, D.: *i. m.*, 1999, 217.; CLOKE, G.: *i. m.*, 125.

⁶² A nemi különbségek szerepének megszűnése ellenére is Makrina közössége csak
nőkből állt, testvérei, Baszileiosz és Péter pedig a férfiak számára hoztak létre
monasztikus közösségeket. S. K. Elm álláspontja az, hogy Baszileiosz és Atha-
nasziosz reformjai arra irányultak, hogy tisztázzák a nemi válaszfalakat az aszketi-
kus közösségek között, és a nők számára létrejött monasztikus intézményeket a
klérus felügyelete alatt tartásuk. Elm értelmezésében Gergely beszámolója Makrina
életéről nem más példáz, mint a Baszileiosz által kialakított aszketikus élet módo-
sított – nőkre adaptált – változatát. ELM, S. K.: *i. m.*, passim.

ra.⁶³ Krisztus imitálásával az emberi létezők képesek visszatérni eredeti tisztaságukba, ez pedig – lefordítva a mindennapokra – az erkölcsi és aszketikus törekvések segítségével valósulhat meg. Az e világon történő megtisztulás leírható az erényre törekvés vagy az aszketikus erő kifejtés kifejezéseivel, melyek közül a legerőteljesebb metafora az út, a követés: a lélek követi Istent. A gyakorlatok segítségével az ember „megtisztul” a szenvedélyektől, eléri az *apatheia* állapotát, amely Gergely felfogásában nem passzív állapotot jelent.

Makrina felnőttkora narrációjának látszólagos kitérői, epizódjai, a családtagok *in nude* elmondott történetei sem a *vita* tényszerűségét akarják biztosítani, hanem bennük egyfelől a már fentebb említett tanítói, „teknei” attitűd kap hangot, másfelől a fájdalom, a szenvedés leküzdésének sztoikus eredetű tematikája.⁶⁴ Egyik testvérük, Naukratiosz tragikus halálakor megmutatkozik Makrina nagysága és lelki ereje. Gergely szavaival: „Ekkor felragyogott a nagy Makrina erénye, ahogyan a fájdalommal szembeállította a gondolkodást”.⁶⁵ Később az anya, majd Baszileiosz halála tisztította és érlelte lelkét, és „legyűrhetetlen harcos maradt ... soha nem omlott össze a gyászos események viharában”.⁶⁶ Az egymást követő gyász esetekben mindvégig legyőzhetetlen atléta maradt, és kialakított magában egy magasabb filozófiát, az *apatheia*t.⁶⁷

A filozofikus, erényes élet másik fontos – az előbbiekkal természetesen szorosan összefüggő – összetevője a halálra tekintő élet megvalósítása. Az eljövendő kor örökké való boldogságából már itt, a földön lehet részesedni a lelket megtisztító, szemlélődő, filozofikus élet gyakorlásával. A „filozófus” élete mint a testtől való megszabadulás és a halálra való felkészülés jelenik meg. Ez anticipálja azt az eszkatologikus szemléletet, amely felé a filozófus reménye hajlik. Ez az az állapot, amelyben a lélek teljesen megszabadulva a testtől folytatni tudja kognitív aktivitását és meg tudja nyitni önmagát az igazi Valóság kontemplációjára.⁶⁸ A filozofikus szemlélődésen keresztül az értelem már élvezzi az örökkévalóságot, szinte részesedik az eszkatologikus valóságból, amelyben reménykedik.

A Baszileiosz halála miatti fájdalmában nővérénél vigaszt kereső Gergely és a haldokló Makrina beszélgetései is felvetik az ember halál utáni sorsának kérdését. A két testvér között lezajló beszélgetések a *Phaidón* szituációját idézik, különösen a lélek és a feltámadás témája okán, de azért is, mert Gergely

⁶³ Vö. ZACHHUBER, J.: *i. m.*, 187–188.

⁶⁴ MARAVAL, P.: *i. m.*, 96. Vö. még GREGG, R.: *Consolation Philosophy. Greek and Christian Paideia in Basil and the Two Gregories* (Patistic Monograph Series, 3). Philadelphia, 1975.

⁶⁵ *Macr* 10, GNO VIII, I, 380,17 (ÓÍ 18, 504).

⁶⁶ *Macr* 14, GNO VIII, I, 386,20–21 (ÓÍ 18, 508).

⁶⁷ Az egyetlen szövegrész, ahol Gergely említi az *apatheia* szót, mégsem itt fordul elő, hanem később, nővére haldoklásának jelenetében. *Macr* 22, GNO VIII, I, 396,4 (ÓÍ 18, 515).

⁶⁸ PEROLI, E.: „Gregory of Nyssa and the Neoplatonic Doctrine of the Soul.” *Vigiliae Christianae* 51. 2 (1997): 117–139, itt: 119.

a *Ta Makrinia* mindkét darabjában úgy ábrázolja nővérét, mint szűz filozófust, eszményi keresztény bölcset, akinek egyik előképét éppen a filozófus Szókratészben látja. Makrina úgy jelenik meg, mint keresztény Szókratész, bár láttuk, hogy a szókratészi tipológia már a szöveg korábbi pontján belépett a *VSM*-be a „filozófia ideáljában”, az életrajznak ezen a pontján azonban fel erősödik a párhuzam: Makrina haldoklásának jelenete és a lélek halhatatlanságáról folytatott beszélgetése Szókratész *Phaidón*-beli jelenetének reminiscenciája. A lélek halál utáni sorsának témája Makrina halálos ágyán is önkéntelenül adódik, de a test és a lélek sorsa nemcsak a halál előtti kivételes pillanatokban merülhet fel: az ezekkel való foglalkozás mindig a filozófus élet része. A filozófus „egész életében arra készült, hogy a halál utáni állapot közvetlen közelében éljen”, a filozófiában fogant élet nem más, mint a halálra való felkészülés.⁶⁹ Ebben az életben a filozófus tevékenységeinek lényege a testtől való megszabadulás és a halálra való felkészülés, gyakorlat.⁷⁰

A halál gondolata, a lélek halál utáni sorsáról való elmélkedés tehát a *biosz filozophikosz* lényegéhez tartozik, sőt a szent halála egyben olyan modellt is ad, amelyet a mindenkori olvasó követni tud majd, amikor a saját halála közeledik. Nem véletlen, hogy Gergely olyan hosszan időzik Makrina haldoklásának átpoetizált jeleneténél, amelyben az önkiteljesítés és imitáció tökéletes egysége látszik megvalósulni. A szenvedő Jóhoz hasonlóan Makrina erős lélekkel uralkodik önmagán: legyőzte testi fájdalmait és érzelmeit, és a Lélekkel eltelve úgy beszélt, „oly szép rendben áradt beszéde, mintha folyton buzgó forrásból hozná le a vizet”.⁷¹

Makrina második jegyessége

A *vita* 39 fejezetéből huszonnégyet, tehát a szöveg több mint felét kitevő biografikus-tematikus egység Makrina haldoklása, halála és temetése.⁷² A szent haldoklása, imája és halála a bűnbánó, engesztelő halál kérdésre is ráirányítja a figyelmet: az Úr passiótörténetére, ami elsőként István számára

⁶⁹ PLATÓN: *Phaidón* 67d, 64a. (Kerényi Grácia fordítása.)

⁷⁰ PLATÓN: *Phaidón* 64a–660. Érdekes volna a *VSM* adott fejezeteit és a *Phaidónt* a hasonlóságok és különbségek szempontjából részletesen is összehasonlítani. Míg az alapvető hasonlóságot az emberi lélek isteni mivolta és az Isten követése mint az élet alapvető szabálya gondolatokban láthatjuk, addig az alapvető különbség nyilván a lélek és a test kapcsolatáról és halál utáni perspektívájáról vallott nézetekben ragadható meg. Gergely keresztény felfogásában az Isten képére és hasonlatosságára teremtett ember a halállal olyan új életbe lép át, amelyben a testnek is jelentősége lesz.

⁷¹ *Macr* 18, GNO VIII, I, 391,2–4 (ÓÍ 18, 511).

⁷² *Macr* 15–38 (ÓÍ 18, 509–527). Makrina haldoklásának jelenete nyilvánvalóan nem fikció, és nem nélkülözi a művészi hatást sem: Luck szerint Gergely szinte egy regényíró technikáját alkalmazza, hogy dramatizálja a valóságos eseményt. LUCK, G.: *i. m.*, 1984, 26.

szolgált modellként (Ap Csel 6–7). Miként a passiótörténet az evangélium, István halála pedig az István-perikópa középpontja, úgy áll Makrina halála is az ő életének és életrajzának a fókuszában. A *VSM* 15–38. fejezeteinek narratív struktúrája természetesen bonyolultabb, mint az István-perikópáé, és három alapvető részből áll: maga a haldoklás mint annak bizonyítéka, hogy a halál szent halál (15–25); különböző események mint annak megerősítései, hogy a halál szent halál (26–33); a temetés mint a mennyei üdvözülésnek a földi „árnyéka” (35–36).⁷³

Amikor az antiochiai zsinat után Gergely meglátogatja a nyolc éve nem látott nővérét, Makrina már haldoklik, a deszkák, amelyeken fekszik, mintha keresztet formáznának, és a szent – talán nem is túl távoli asszociációval – a keresztre feszített Krisztus követőjének látszik. Makrina később – imájában – majd maga utal a keresztre feszített állapotra: „mert én is veled vagyok megfeszítve, aki félelmeddel átszegeztem testemet és félelem ítéleteidet”.⁷⁴

A testi szenvedés motívumai azonban háttérbe szorulnak;⁷⁵ a betegség és a halál fizikai aspektusai kevesebb figyelmet kapnak, mint maga a halálra való készülődés, a Krisztussal való jegyesség utáni vágy. A szenvedéseit legyőző és figyelmét az isteni dolgokra irányító Makrina most még inkább angyali voltában jelenik meg Gergely előtt, mint emberi testet öltött angyal, akinek már nincs kapcsolata a test (*szóma*), a hús (*szarksz*) életével: elhagyva a lélek szenvedélyeit, leküzdve a test fájdalmait, kontemplációja a természetfelettiekre irányul. Az érzékektől való majdnem teljes megszabadulással az emberi természet határára jutott el, és az érzékfölötti, intelligibilis világ felé fordult.⁷⁶

A halálos ágyon zajló három „beszélgetésből” Makrina az első kettőt Gergellyel folytatja: az elsőnek főképpen a lélek sorsa a témája,⁷⁷ a második pedig a család történetére való visszaemlékezés, amelyben Makrina többször is utal az isteni gondviselés működésére: a Baszileiosz halálára való visszaemlékezéssel, a családi história indokolatlannak látszó összefoglalásával a szent az isteni gondviselés titokzatos jelenlétére akarja ráirányítani a figyelmet. Az emberi cselekedetek forrása sokféle lehet, de bennük mindig ott működik a Gondviselő, és a gondviselés az embert az isteni természethez kapcsolja hozzá, megvilágítva az emberi lelket.⁷⁸ „Elbeszélése célja a hálaadás

⁷³ CUMMINGS, J. T.: *The Holy Death-bed. Saint and Penitent. Variation of a Theme.* In: SPIRA, A. (ed.): *The Biographical Works of Gregory of Nyssa.* Id. kiad., 241–264, itt: 241.

⁷⁴ *Macr* 24, GNO VIII, I, 398,5–7 (ÓÍ 18, 516).

⁷⁵ Utolsó, halálosnak bizonyuló betegségéről szinte semmit nem mond az életrajz: nem ismerjük a diagnózist, nincs mellette orvos. Más *viták* esetében is megfigyelhető, hogy ebben a tekintetben szűkszavúak. Vö. LUCK, G.: *i. m.*, 1984, 27.

⁷⁶ Vö. MARAVAL, P.: *i. m.*, 96.

⁷⁷ *Macr* 18, GNO VIII, I, 390,23–391,4 (ÓÍ 18, 511). Vö. a *De anima et resurrectione*ban tárgyalt antropológiai és eszkatológiai kérdésekkel.

⁷⁸ A gondolat már Euszebiosz biografikus munkáiban megfogalmazódik. Vö. COX, P.: *Biography in Late Antiquity. A Quest for the Holy Man.* London: University of California Press, 1980, főleg 74.

volt Istennek” – mondja Gergely,⁷⁹ miközben a saját, nővéréről mondott elbeszélése is hálaadásává válik.

Makrina harmadik, utolsó „beszélgetése” a mennyei Jegyeshez intézett ima.⁸⁰ A *Vita* eddigi szövegében Isten, akire a *biosz filozophikosz* ideálja irányult, mintegy a „háttérben maradt”, most, amikor filozófus élete végén a nővér „emberi alakot öltött angyallá” (*angelu ... anthrópinén ... morfén*) vált, és megvalósította a szenvedélymentes gondolkodást (*en apatheia tén dia-noian*),⁸¹ az Isten felé tartó *anabasziszban* a Krisztussal való találkozás kerül középpontba: a filozófia eszméjének követése nem más, mint a Krisztus felé irányuló misztikus felemelkedés.⁸² Szendélymentességével Makrina éppen a láthatatlan Vőlegény (*aoratosz nümphiosz*) iránti szenvedélyét: isteni és tiszta szerelmét (*ton theion ekeinon kai katharon eróta*) kívánja kifejezésre juttatni,⁸³ haldoklása pedig nem más, mint elindulás, sőt futás (*dromosz*) Szerelmese (*erasztész*) felé.⁸⁴ Vágyakozása a Vőlegénnyel való közösségre egyre csak nő: „minél közelebb ért a kimenetelhez, annál teljesebben szemlélte a Vőlegény szépségét (*tu nümphiu to kallosz*), annál nagyobb odaadással sietett Szerelméséhez (*prosz ton pothumenon*) menni”.⁸⁵ Krisztus, a Vőlegény itt a transzcendentális szépséggel és jóssággal egyenlővé tett Isten, a személyes és szerető Atya Logosza, akivel a vágyott kapcsolatot az ima (*proszeukhé*) jelenti.⁸⁶ Imádsága közben Makrina nem néz a környezetére, tekintete a távolba mered: az ima itt a kontemplációt helyettesíti.⁸⁷ Nehéz azonban megmondanunk, mi is

⁷⁹ *Macr* 20, GNO VIII, I, 393,1–2 (ÓÍ 18, 513).

⁸⁰ *Macr* 24, GNO VIII, I, 397,3–398,17 (ÓÍ 18, 516–517). A *vitában* az ima csodálatos hatására is találunk példát: a 31. fejezetben Makrina melldaganata, a 38. fejezetben pedig egy kislány szembetegsége gyógyul meg az ima hatására.

⁸¹ *Macr* 22, GNO VIII, I, 396,2–3 és 4–5 (ÓÍ 18, 515).

⁸² MARAVAL, P.: *i. m.*, 97–98.

⁸³ *Macr* 22, GNO VIII, I, 396,6–7 (ÓÍ 18, 515).

⁸⁴ Uo. Nem nehéz felismernünk a Gergely által használt kifejezésekben az ószövetségi *Énekek éneke* allegorikus-misztikus értelmezésének hagyományát, amelyet a kereszténységen belül a nagyra becsült előd, Órigenész teremtett meg, de a *Vita Sanctae Macrinae* keletkezése után jó néhány évvel maga Gergely is írt egy nagy kommentárt a műhöz: *In Canticum canticorum*. In: LANGERBECK, H. (ed.): *Gregorii Nysseni Opera* VI. Leiden: Brill, 3–469 (= GNO VI 3–469). Meredith szerint vitatható, hogy a burkolt platóni allúziók, főleg *A lakomára* tett utalások keresztény átértelmezése az *Énekek éneke* hatására történt volna. Vö. MEREDITH, A.: *A Comparison between the Vita S. Macrinae of Gregory of Nyssa, the Vita Plotini of Porphyry and the De Vita Pythagorica of Iamblichus*. In: SPIRA, A. (ed.): *The Biographical Works of Gregory of Nyssa*. Id. kiad. 181–195, itt 189.

⁸⁵ *Macr* 23, GNO VIII, I, 396,17–19 (ÓÍ 18, 515). A jelenetben Platón műveire, mindenekelőtt *A lakomára* is találunk burkolt utalásokat.

⁸⁶ Gergely az életrajzban előnyben részesíti a *proszeukhét*, amelyet a *De Virginitatēban* csak egyszer említ (GNO VIII, I, 285,16), a *De anima et resurrectionēban* pedig láthatóan hallgat róla. Más művekben, például Órigenész: *De oratore* 8. és 9., vagy Türoszi Maximosz: *Dialogus* 5-ben az ima beszélgetés Istennel. L. MEREDITH, A.: *i. m.*, 192 és a hozzá kapcsolódó jegyzetek.

⁸⁷ *Macr* 23, GNO VIII, I, 396,19–397,2 (ÓÍ 18, 515).

a szemlélődés valódi tartalma.⁸⁸ A *theória* szó maga csak egyszer fordul elő az életrajzban, és nem is ebben a jelenetben, hanem a 18. fejezetben, Makrina utolsó napjainak leírásában, amikor testi gyengeségei ellenére is szellemét „akadálytalanul a fenséges dolgok szemlélésében (*theória*) tartotta”.⁸⁹ A Jegyes látása után epekedő, majd szépségét szemlélő szűz jelenetében Gergely platonikus terminusokat és a Biblia kifejezéseit összekapcsolva teszi nyilvánvalóvá, hogy a lélek az Írás Istenével, nem pedig az újplatonikusok absztrakt lényegével akar egyesülni.

A kontempláció és az imádság, a himnuszok éneklése mint az anyagi dolgokról való lemondásnál fontosabb tényezők hangsúlyozottan vannak jelen az utolsó pillanatokban. A lélek legmagasabb rendű állapota, a szenvedélyektől való szabadság a szüntelen imádsághoz kapcsolódik. Makrina imájában a teremtő, megtestesülő, ítélkező és megszabadító Isten által az atyák kebelén elkészített új élet kerül középpontba.⁹⁰ A halál tehát nemcsak a *biosz philosophikosz* beteljesedését, hanem az igaz élet kezdetét (*hé arkhé dzóész aléthinsz*) is jelenti.

Magának az imának a szövege a Szentírás textusaiból építkezik: a szövegi kiadások huszonöt különböző helyre utalnak: elsősorban Pál leveleinek, a szinoptikus evangéliumoknak és a zsoltároknak a kifejezéseire.⁹¹ A Szentírás e helyeit Makrina kétségtelenül jól ismerte, az imát mégis Gergely „alkotta meg”, érezve azt, hogy ezzel tudja a halálra váró lélek érzéseit a legjobban kifejezni. Makrina imájában azonban nemcsak a bibliai tanítások, hanem Gergely antropológiai és eszkatológiai nézetei is hangot kapnak, természetesen nem szisztematikus formában.

Jóllehet Makrina egész élete során a (földi) testben való létezésének minimalizálására törekedett, a test jelentősége halála után is megmarad. Az ember testi, fizikai, sőt nemi tulajdonságai a keresztény vallásban azért is új értelmet nyertek, mert a test a megváltás locusává vált. Gergely egyetért az anyagi dolgok megvetésével és a test és a lélek bizonyos fokú szétválasztásával, de úgy véli, hogy a test a feltámadás által visszaadatik eredeti Isten teremtette formájába/alakjába. A *VSM* szövegében Makrina testéről halála

⁸⁸ Meredith szerint annak megválaszolása, hogy ebben a képben valóban a kontempláció példáját kell-e látnunk, a szöveg kontextusának vizsgálata alapján lehetséges. Gergely a *blepein prosz* kifejezés esetében mind az igét, mind a prepozíciót elasztikusan szokta használni. Ha Makrina látomás nélkül közeledik vágyának tárgya felé, akkor ez jó példája annak a gergelyi gondolatnak, hogy Isten keresésekor az értelem úgy közeledik Hozzá, hogy valóságosan soha nem éri el a látását. L. MEREDITH, A.: *i. m.*, 190–191.

⁸⁹ *Macr* 18, GNO VIII, I, 390,20 (ÓÍ 18, 511). A 11. fejezet esetében viszont, amelyet szintén példaként szoktak említeni, Meredith szerint imádságról és nem kontemplációról kell beszélnünk, még akkor is, ha a Makrina és az angyalok közötti párhuzam említése visszhangja a *Phaidrosz* 246b-nek, amely a léleknek a formák világára irányuló kontemplációjáról beszél. MEREDITH, A.: *i. m.*, 190.

⁹⁰ *Macr* 24, GNO VIII, I, 398,1–2 (ÓÍ 18, 516).

⁹¹ Felsorolásukat I. MARAVAL, P.: *i. m.* és CORRIGAN, K.: *i. m.*, valamint a GNO említett kritikái kiadását.

után is szó esik: a még mindig szép testet menyasszonyként ravatalozzák fel, közben említés történik Makrina „sebéről” is.⁹² Gergely és Vetiana szűz gondosan előkészítik „a szent testet” (*to hieron szóma*) a temetésre, és menyegzői díszbe öltöztetik (*ek tón enontón periekoszméthé*),⁹³ amiről csupán azt tudjuk meg, hogy nem lenne illő, ha a szüzek szeme látná, ezért még egy sötét köpenyt is terítenek rá,⁹⁴ Makrina „szent szépsége” (*hieron kallosz*) azonban ezen is átsugárzik. A halott testek természete más vonatkozásban is szóba kerül: Gergely beszámol arról az idegenkedéséről, hogy a családi sírboltban látnia kell majd szülei elporhadt testét.⁹⁵

A homoiószisz theó mint a Krisztussal való jegyesség végső célja

Makrina második – haldoklásával, halálával beteljesülő – jegyességének végső célja az Istenhez való hasonulás, a *homoiószisz theó*. A „hasonlóvá válás az istenséghez” koncepciója és lehetősége már a görög filozófiában jelen volt, és lehetővé tette az ember számára, hogy elfoglalja méltó helyét a világrendben; az isten etikai szerepe éppen ebben a gondolatban jelent meg.⁹⁶ A görög filozófia két alapfogalma: a *paideia* és az *aszkézisz* is mint az ember istenhez való hasonulásának két fogalma volt jelen.

A *homoiószisz* mint *hasonlatosság* az *eikón* fogalmához kapcsolódva (vö. Gen 1,26) Gergely antropológiai nézeteinek megalapozásában kapott központi szerepet, a *homoiószisz* mint *hasonulás* – tehát dinamikus értelemben – antropológiai alapú „etikájában” és misztikájában. A keresztény embernek a szenvedélymentesség elérésére irányuló, halálra tekintő filozófus élete az Istenhez hasonulás (*homoiószisz theó*) lehetőségét teremti meg, végső soron egy vele. A *biosz philosophikosz* során az ember a *homoiószisz theó* elérésére, a létezőket felülmúló isteni természetben való részesedésre törekszik.

Nemcsak Makrina, hanem életmódjuk következtében a monasztikus közösségben vele együtt élő társai is – Gergely szavaival – már a földi életben megközelítették az angyalok életét, életükben határos volt egymással az emberi természet és a testetlen természet. Ennek lényegét Gergely abban látja, hogy bár testben éltek, testi életük, érzékeik minimalizálásával mintha már a

⁹² *Macr* 30–31, GNO VIII, I, 403,20–406,9 (ÓÍ 18, 520–522).

⁹³ *Macr* 32, GNO VIII, I, 406,10–11 (ÓÍ 18, 522). A temetés ünnepélyességét az magyarázza, hogy a halálban az angyalokkal való egyenlőség teljes megvalósulását látták. Vö. VANYÓ László: *i. m.*, 1995, 180.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ *Macr* 35, GNO VIII, I, 409,9–410,2 (ÓÍ 18, 524–525).

⁹⁶ BUGÁR István (szerk.) *Kozmikus teológia: Források a görög filozófia istentanához a kezdetektől a kereszténység színrelépéséig* (Kultusz és Logosz. Vallástörténeti és vallásfilozófiai szövegek 4.). Budapest: Kairosz Kiadó, 2005, 11. Vö. PLATÓN: *Phaidrosz* 253b, *Theaitétosz* 176b és *Timaios* 90ad.

halál állapotába és ezzel együtt az angyalokkal való egyenlőség teljes megvalósulására jutottak volna.⁹⁷ Az emberi természet és a test nélküli élet határán (*methoriosz*) vannak, ez a gondolat pedig kapcsolódik a léleknek mint az isteni Nusz világa (*koszmosz noétosz*) és a *koszmosz aiszhétosz* közötti közvetítőnek az újplatonikus elképzeléséhez.⁹⁸ Ebben a tökéletesedésben soha nem álltak meg – zárja le Gergely a gondolatmenetet –, és az Isten felé folyamatosan előrehaladó erényes élet fölvázolásával mintegy megelőlegezi Mózes misztikus életének jó tíz évvel később, 392–93 táján a *De vita Moysis*ban „papírra” vetett példáját.⁹⁹

A folyamatos tökéletesedésben a földi és a túlvilági élet egyetlen, egymással összekapcsolódó és egymást kiegészítő, tökéletesedést mutató folyamatként jelenik meg, amely során a halál nem az élet vége, hanem ennek a kiemelkedő pillanata. Ily módon a megtisztulás evilági folyamata kapcsolatban van a túlvilági büntetés különböző fokaival is, mintegy kiegészítik egymást. Amennyivel előbbre halad az ember az erényes életben ezen a világon, annnyival rövidebb idejű megtisztulást (büntetést) kell elszenvednie a másvilágon. Az erények és a büntetés általi megtisztulás tehát mint alternatíva jelenik meg az ember számára: a túlvilági büntetés általi megtisztulás alternatívája ezen a világon az erények általi megtisztulás. A *katharszisz* ezen két fajtájának ugyanaz a szerepe tehát egyetlen fejlődési folyamaton belül, amelynek megismerő és akarati aspektusa egyaránt van.¹⁰⁰

A keresztény élet tehát már a jelenben mint az eszkatologikus valóságból való részesedés jelenik meg. A folyamatosságot az ember mostani és eljövendő élete között az istenképiség koncepciója teszi lehetővé, azt a különbséget pedig, ami az ember jelen- és jövőbeni állapota között van, a Szentírás apokaliptikus víziói alapozzák meg és mutatják. A keresztény ember már a jelen-

⁹⁷ *Macr* 11, GNO VIII, I, 381,15–383,8 (ÓÍ 18, 505–506). Vö. VANYÓ László: *i. m.*, 1995, 180.

⁹⁸ Corrigan szerint Gergely nemcsak egyszerűen a lélek és a test platonikus elválasztásának a kérdését, hanem még a földi élet spirituális drámáját is látja ebben, amelyhez a verseny és az atléta Szent Pál által is alkalmazott képét szintén hozzákapcsolhatja. CORRIGAN K.: *i. m.*, 64.

⁹⁹ *Vit Moys*. In: MUSURILLO, H. M. (ed.): *Gregorii Nysseni Opera* VII, I. Leiden: Brill, 1991, 1–145 (= GNO VII, I, 1–145). Magyar fordítását l. VANYÓ László (ford.): *A kappadókiai atyák*. Id. kiad. 645–738 (= ÓÍ 6, 645–738). Gergely azonban a *VSM*-ben még nem teszi nyilvánvalóvá, amit a *De vita Moysis*ban már igen, hogy tudniillik Isten lényegének végtelensége miatt a *homoiószisz* soha nem érhető el. Isten és ember között a lényeg (*uszia*) egysége soha nem lehetséges, mert az isteni lényeg végtelen és megismerhetetlen. Ennek következtében az isteniben való részesedés is határtalan fejlődéssé válik. Vö. SOMOS Róbert: *A „végtelen Isten” fogalma Nüsszai Gergelynél. Theologiai Szemle* 33 (1990): 257–269. Az erényes élet elérhetetlensége, az erre törekvő vágy végtelensége a *De vita Moysis*ban mintegy végső megfogalmazást kap. Vö. BOROS István: *Isten megismerésének lehetősége Nüsszai Szent Gergelynél. Passim* 5. 1 (2003): 112–127; E. Mühlberg, T. Böhm és mások munkáira való utalásokkal.

¹⁰⁰ Vö. LUDLOW, M.: *i. m.*, 109.

ben is részesedhet a jövő eszkatologikus valóságából, amely az isteni természetben való legnagyobb mértékű részesedést fogja jelenteni. Az eszkatologikus remény szükséges az erényes élethez: a feltámadás reménye és az üdvözült élet az, ami lehetővé teszi a földi út küzdelmeinek elviselését, miközben az értelem az eljövendő nagyobb javak felé fordul.

Gergely nővére már életében eljut az üdvözült lét határára. A felemelkedés szellemi és morális növekedésként egyaránt megjelenik, és így az ember számára a bűnös, szenvedélyekkel teli állapottól való szabadulás és az istenképiség teljességének visszanyerése az egész földi életet kitöltő feladattá válik. A lélek – miközben végtelenül mozog Isten felé, anélkül hogy képes lenne elérni a végtelenség végét – egyre inkább tapasztalhatja, hogy részesedik Isten *energeiájából*, hogy képes megismerni jóságát. Bár a tökéletesedés folyamata soha véget nem érő – hiszen Isten lényege is végtelen és el nem érhető, meg nem ismerhető –, az *eszkatonban* mégiscsak létrejön majd az istenképiség helyreállítása, amely a kappadókiai atya szerint a megváltás lényege. A mindenek helyreállítása örök részesedést fog biztosítani az embernek Istenben, aki „minden lesz mindenben”.¹⁰¹ Makrina második, Krisztussal kötött jegyesége ennek az örök részesedésnek – ha úgy tetszik – az előképe.

¹⁰¹ Vö. *An et res* PG 46, 89B és 104A-C (ÓÍ 6, 610 és 616).

BÓDI KATALIN

SZERELMI KOMMUNIKÁCIÓ A XVII. SZÁZADBAN

(A Portugál levelek)

(szeretlek) A szerelmes levélnél kevés izgalmasabb dolog van a világon. A gyermeki képzelet a mai napig a vallomás rögzítésében, írásos kimondásában látja a szerelem megtestesült bizonyosságát, amitől számítva a levélíró immár „hivatalosan” is szerelmes a címzettbe. A szerelem levél nélkül olyan, mint a mesebeli kastély királykisasszony nélkül. Fontos, hogy a szerelmes levélhez kapcsolódó személyek között nem feltétlenül kölcsönösek az érzelmek. Sőt, mintha lényege elsősorban az információban lenne, vagyis annak tudósításában, hogy a levélíró gyengéd érzelmeket táplál a címzett iránt. A *szeretlek* kimondása mindemellett természetesen együtt jár az érzések mélységének részletezésével, a sóvárgó lélek és test nyomorúságos állapotának érzékletes leírásával. A szerelmes levél emléket állíthat két ember egymásra találásának is, az érzelmek kiáradásának, a fájdalommal keveredő boldogságnak, ugyanakkor szenvedésről is tanúskodik, amennyiben viszonzatlan érzelmeket rögzít, és válasz nélkül marad, vagy éppen a szerelmesek egyesülésének különféle akadályait tárgyalja.

A levél persze nemcsak az egy-, vagy szerencsés esetben kétoldalú kapcsolat fenntartására szolgáló médium, hanem a jelen nem lévő másik reprezentálója, a hiány és a jelenlét paradox egységeként megmutatkozó fétistárgy. Ha viszont az érzelmek kihűlnek, ezek a korábban szívdobogtató és mindennél fontosabb olvasmányok unalmas közhelyek gyűjteményévé, semmitmondó sablonokká, sőt a gyűlölet tárgyává válhatnak. Valójában ekkor mutatkozik meg a szerelmes levél szövegszerűsége, retorikai megszerkesztettsége, nyelvezetének igényessége (stb.), vagyis mindaz, amit addig a kimondás aktusa felett érzett öröm jobbára elfedett. A szerelmes levél a címzethez szól, az ige által megfogalmazott állítás tárgya hangsúlyozottan is jelenvalóvá teszi a szeretett személyt, a megszólításban megnevezett *kedvest*. Ugyanakkor az önmegismerésre és az önmegértésre tett kísérlet, a szenvedély és a szenvedés feldolgozása, önmagunk elgondolása minduntalan fontosabb szerephez jut ezekben a vallomásokban. Ha szerelmesek vagyunk, úgy érezzük, hogy ezeket a *jólesően kínzó* érzéseket senki sem élte még meg előttünk hasonló intenzitással, egyedülállónak, sőt magányosnak és kivételesnek érezzük helyzetünket. Amikor viszont nem vagyunk szerelmesek (de titkon nagyon is vágyunk rá), vagy éppen nemrég éltünk meg egy fájdalmas csalódást, hajlamosak vagyunk a szerelmet pusztá biokémiai reakcióvá, esetleg környezeti ártalomná degradálni.

Claude Dulong pedig arra figyelmeztet (és valljuk be, a fellángolásunk csillapodásával, *megkomolyodásunk* bekövetkeztével mi magunk is *józanul* ezt látjuk), hogy „*elképzelésünk a szerelemről s az a mód, ahogy kifejezzük, nemcsak az egyénektől függ. Századok és környezet szerint változik, függvénye az életmódnak, a hiedelmeknek, az irodalomnak, de ugyanakkor hatást is gyakorol rájuk. Azt képzeljük, hogy vérmérsékletünknek engedünk, holott gyakran csupán egy divatot követünk.*”¹ A szerelem megélésének módja, a hozzá kapcsolódó diskurzussal együtt azért is nagyon érdekes, mert egy adott időszak ideálisan elképzelt emberalakjáról izgalmas képet vázol fel.

(*a szerelem felfedezése*) Az irodalom gyakran nyújt segítséget a kimondhatatlan érzések megfogalmazásához, egyszerűen csak beszél helyettünk, amikor kusza gondolataink, mámoros vágyaink képtelenek szóhoz jutni. A klasszicizmus kora a francia irodalomban jellemzően ilyen, a szerelmi vallomás írásba öntésének módja erőteljesen összekapcsolódik az irodalmi gyakorlattal, illetve az írás mint olyan szabályozásával, vagyis bizonyos műalkotások mintát adnak a hétköznapi (szóbeli és írásos) gyakorlat számára, de ez a hatás viszont is érvényesül. Az általános kommunikációban lényeges szerep jut az érzelmek kifejezésének, az egyre részletesebb és kötöttebb szabályok övezte társalkodás a nő és a férfi között kialakuló kapcsolat kereteit rögzíti. A kulturális minta, a társasági élet által közvetített viselkedésmód lényegében generálja a szerelmet, amelynek az ember engedelmeskedik, aláveti magát, sőt *elszenvedi*. A XVII. század elejétől az udvari kultúrában, a társas érintkezésekben a szerelem, illetve egyáltalán a férfi és a nő közötti kapcsolat kommunikációs formái központi témákká válnak. A nők bizonyos hegemoniára tesznek szert a szalonéletben, jelenlétük, kifejezésmódjuk finomítja a magatartásformákat, a társalgási témákat és nyelvezetet, illetve végeredményben a szerelmet, annak megélési módját. A szerelem kifejezetten kommunikációs médiummá válik, vagyis nem kizárólagosan érzelmként értelmezhető, hanem olyan kódként, amely megszabja az érzelmek kialakulását, elbeszélhetőségét, tehát egyfajta elsajátítható viselkedésforma.

Míg a klasszikus költészeti műfajokban továbbra is a férfiszervező alkotnak, addig a próza különféle területein (pl. regény, levelezés) a nők is megjelennek, sőt tekintélyhez jutnak. A nő persze jelen van a klasszikus műfajokban is, de mindenekelőtt témaként, míg az egyéb, hétköznapi, illetve nem magas irodalmi műfajokban elsősorban alkotóként tevékenykedik, illetve megkerülhetetlen jelenlétével visszahat a „férfi irodalomra”. A szerelem, a szerelmi szenvedély, a szív stb. témája így új dimenziókat villant fel, hiszen a nő finomságát, gyöngédségét, egyáltalán, másságát reprezentálja. A préciousek mozgalma pedig éppen az érzelmi és lelki élet szókincsének kódolásával, megtisztításával próbálja a szerelmet idealizálni.

¹ DULONG, Claude: *Szeretem a XVII. században*. Ford. Dániel Anna. Bp., Gondolat, 1974, 7.

A *Portugál levelek* népszerűségét 1669-ben valószínűleg éppen ezeknek a tényezőknél az együttállása okozza, hiszen a vékony kis kötetben összegyűjtött öt levél írója nő, a szöveg levélformájú, a téma pedig a szerelem. A ma már levélregénynek nevezett alkotás az irodalmi műfajokat visszautasítva igaz történetnek tünteti fel magát, a levelekhez fűzött előszó a szöveg valódiságáról értekezik. A klasszikus irodalmi gyakorlat valóság-konceptióját visszautasítva, amelyet egyébiránt a regényírói gyakorlat majd csak később követ, magát nem irodalmi szöveggé határozza meg. A levelekből kibontakozó vallomás, az érzelmek kendőzetlen áradása, az emésztő szenvedély megfogalmazása azért is válik csábító olvasmánnyá, mert a szerelem megéléséről egy nő beszél. Nincs történet, nincs fordulat, helyette viszont egy szerelmes nő legmélyebb titkairól szerezhet tudomást az olvasó. A dolog pikantériája azonban (többek között) abban van, hogy a valóságoként kiadott levélgyűjtemény fikatív történet, mégpedig egy férfi munkája, egy bizonyos Guilleragues abbé alkotása. Elolvasásuk mindenképpen tanulságos a korabeli olvasó számára, hiszen a XVII. századi szerelemfogalom, szerelmi kommunikáció, illetve a szerelmes nő és férfi idealizált alakja testesül meg bennük.

(a szerelmi kommunikáció alapjai) A portugál apáca levelei kiváló érzékenységgel vezetik be az olvasót a szerelmes levél megírásának művészetébe, ugyanakkor jól félre is vezetik őt, hiszen az a kitarulkozás, amely az első soroktól feltűnő jellegzetessége az írásnak, kifejezetten nem a korabeli *comme il faut* viselkedés mintapéldája. Ezek a levelek egyáltalán nem tartják be az illendőség poétikai, de nyilvánvalóan etikai gyökerű követelményét, hiszen a levelet író nő a szenvedés gyarlóságát, a szenvedély tüzét, a zavarodottságot, a fájdalmat méltón elviselni nem tudó embert mutatja be leplezetlenül. Ugyanakkor éppen ezáltal kiválóan ábrázolja a szerelem sokoldalúságát, megélési módját, illetve egyáltalán azokat a toposzokat, amelyek segítségével a szerelem elbeszélhetővé válik a XVII. században.

Az első levél felütése csalóka a mai olvasónak, de megtéveszti a szöveg magyar fordítóját² is: „*Látod, Szerelmem, milyen határtalanul meggondolatlan is voltál!*” (19) Egyszerű, szívhez szóló, közvetlen ez a megszólítás, a kedves gyöngéd becézése és a tegezés valóban szoros és meghitt kapcsolatra utal-

² A regényt Szabó Magda fordította magyarra 1957-ben, a kötetet másodjára is kiadták 2002-ben: ALCOFORADO, Mariana: *Portugál levelek*. Ford. Szabó Magda. Budapest, 1957, 2002². A továbbiakban a második kiadásból idézek, és a kiemelt rész után zárójelben adom meg az oldalszámot.

Az első kiadás idején még nem volt ismeretes az a tény, hogy Mariana Alcoforado nem létezik, pontosabban bizonyosan nem ő az írója a leveleknek, csak a hagyomány tulajdonítja neki a szerzőséget. Egy 1962-ben publikált kutatás teszi bizonyossá, hogy a mű írója Guilleragues abbé (*Lettres portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*, introduction, notes, glossaire et tables d'après de nouveaux documents par Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot. Paris, 1962), amellyel az újabb magyar kiadás utószava összefoglalóan számot is vet, azonban a címlapon továbbra is szerepelteti a fikatív szerzői nevet, és változtatások nélkül közli újra a teljes szöveget. Mindkét magyar nyelvű kiadás teljesen visszhangtalan maradt.

nak, azonban az eredeti francia szövegben továbbhaladva hirtelen egy „vous”-ra bukkanunk, és természetesen az ötödik levél végéig megmarad a magázás. A magyar fordítás viszont helytelenül végig megtartja a tegezést. Vagyis nyilvánvaló, hogy a kezdőmondatokban olvasható tegező megszólítás nem a *szerelmesre*, hanem magára a *szerelemre* vonatkozik: a levélíró felindultságában nem a szeretett férfihöz, hanem a felforgató érzelemhez szól,³ s majd csak néhány mondattal később fordul valóban a szeretett férfihöz, vagyis a levelek címzettjéhez.

A levélíró, aki az első levélben Mariane-nak nevezi magát, a megszemélyesítés alakzatával eltávolítja magától a végeredményben veszteséget okozó szerelmet, amely befolyással, akarattal, identitással bír: „*Látod, szerelmem, milyen határtalanul meggondolatlan is voltál! Boldogtalan! Csalódás áldozata lettél, s addig áltattál engem is csalóka reménységgel, míg magam is annak váltam áldozatává. A szenvedély, melyről azt hitted, megannyi gyönyörűség kútfeje lesz, e percben halálos reménytelenség forrása csupán, s kínjához csak egyetlen fogható: ama távollét szívmarcangoló tudata, mely szülőanyja volt.*” (19) A szerelem a levélben megfogalmazódó vallomás szerint az embertől független, uralhatatlan létező, természete szerint pedig ráadásul végletes és ellenállhatatlan. Olyan, mint egy örvény, amelynek át kell adnod magad, s miután lerántott a mélybe, elenged, hogy a felszínre úszhass. Olyan, mint egy betegség, amelyből ki kell gyógyulnod, de mindig ott lapul, hogy lecsaphasson a következő védtelenre. Olyan, mint egy ragadozó, ami mindig ártatlan áldozatra leselkedik. Vagyis leíratatlan, megragadhatatlan, csak metaforák és ellentétpárok segítségével engedi magát valamiféleképpen rögzíteni. Jelenléte félelmet keltően billenti ki a lélek egyensúlyát, riadalmat keltően szubverzív erővel bolygatja meg a személyiséget, amely egyszerre akarja élvezni a fájdalmat okozó gyönyört és a gyönyört okozó fájdalmat.

A levélkezdés félrevezető aposztrofálása gördülékenyen és fokozatosan siklik a szeretett férfi felé, a megszemélyesítésből hirtelen megtestesülés és a címzett közvetlen megszólítása lesz: „*Eltávozásod, melyre meggyötört lelkem, bármily leleményes is, nem tud elég gyászos jelzót találni, örökre megfosztott attól, hogy azokba a szemekbe tekintsek, abba a szempárba, ahonnan annyi szerelem sugárzott felém, mely oly indulatokat gerjesztett szívemben, miktől elöntött az öröm, s melyek mindent pótoltak az életemben, és tökéletesen kielégítettek. Jaj, nem látja már szemem az egyetlen fényforrást, melyből ragyogását kapta; nem is használom másra, mint szüntelen könnyhullatásra, mióta megtudtam, hogy maga úgy döntött: visszatér hazájába; hisz ez a gondolat oly elbírhatatlan, hogy gyilkosommá válik nemsokára. S lássa, közben mégis azt érzem, hogy voltaképpen még a kínokhoz is ragaszkodom én, mert maga, egyedül maga az okozójuk, s én, mihelyt megláttam magát, magának szántam az életemet, hát most még abban is találok egy szikrányi gyönyörűséget, s feláldozhatom magáért.*”⁴ (19–20)

³ Az idézetekben kijavítottam a francia eredeti alapján a tegező, illetve magázó formákat.

⁴ Kiemelések tőlem, B. K.

Már ebből az idézetből kitűnik a XVII. századi szerelmi kommunikáció két alapvető jellegzetessége, egyrészt a szerelemfogalom azon sajátossága, miszerint a szerelem az embertől független, uralhatatlan tényező, illetve az illendőség szabályainak betartása a magázódással még a testi szenvedélyt ismerő viszonyban is.

(*sötét verem*) Mariane leveleiből lényegében kiolvasható a XVII. századi szerelem gazdag, de egyúttal koncentrált jelentésmezeje, mégpedig az „*amour passion*”.⁵ A *passion* szó értelmét kiválóan megmutatják magyar megfelelői, a szópárként és szójátékként is értelmezhető *szenvedély* és *szenvedés*, de latin eredetű megfelelői is élnek a magyar nyelvben, mégpedig a *passzió* és a *passió* alakokban. A fentebb idézett kezdő sorok világosan megnevezik ezt a kettőséget: a szenvedély egyszerre gyönyörűség és reménytelenség. Még egy jelentéstartalom kapcsolható a szó latin eredetű és magyar változatához, ami szintén a XVII. századi szerelemértelmezést támogatja, mégpedig a *passzivitás*, vagyis az *elszenvedés* gondolata. Teljesen egyértelmű a testi szenvedés képzetének jelenléte, vagyis az *amour passion* minden jelentésének testi kivetülése, és ezáltal a test hangsúlyos jelenléte magában a szerelemben.

Sőt, úgy tűnik, hogy az első levélben a szerelem mindenekelőtt a testre gyakorolt hatásában jelenik meg, fokmérője a test által *elszenvedett* győtrelem mértéke. A szerelem mindenekelőtt testrészeket privilegizál, természetesen elsősorban a szívet, amelyet marcangol (19), amelyben indulatokat gerjeszt (19), amelyet rabul ejt (24), amely kettéhasad (22) és legfőképpen kízó szenvedéssel gyötör (26). A lélek is megtestesül, mégpedig a szívhez hasonló szerepet megjelenítve, hiszen meggyötört (19) és a kínokra fogékony (24). Az *amour passion* testi megjelenítését szolgálja továbbá a szemek hangsúlyos szerepe, amely egyrészt magának a szerelemérzésnek a kifejezési formája, illetve a szerelemben esés lényeges oka: „*azokba a szemekbe tekintsek, abba a szempárba, ahonnan annyi szerelem sugárzott felém, mely oly indulatokat gerjesztett szívemben, miktől elöntött az öröm, s melyek mindent pótoltak az életemben, és tökéletesen kielégítettek.*” (19–20) Akárcsak az *amour passion*nak, úgy a szemnek is elsősorban ellentétpárokban ragadható meg az értelme, vagyis ami örömet jelent, egyúttal a kínokat is generálja. Az érzelmeket kifejező és keltő szempár egyúttal a fájdalom metaforája: „*Jaj, nem látja már szemem az egyetlen fényforrást, melyből ragyogását kaptam; nem is használom másra, mint szüntelen könnyhullatásra, mióta megtudtam, hogy maga úgy döntött: visszatér hazájába.*” (20) A könny a fájdalom kivetülése, tárgyiasulása, amelyben koncentráltan jelenik meg maga a szerelem. Akárcsak a sóhajban: „*Naponta százszor is a maga nyomába röptem sóhajaimat. Keresik-kutatják mindenfelé, s viszonzásul ennyi gyöttrő nyugtalankodásért csupán azt a környörtelelenül igazmondó figyelmeztetést nyerem, melyet balsorsom sugall.*” (20)

De a test gyengesége segít a halál élményének megismerésében is: a szenvedésektől erőtlenné és elcsigázott test a gyakori ájulásokkal juttatja a tudatot

⁵ Vö. LUHMANN, Niklas: *Szerelem – szenvedély: Az intimitás kódolásáról*. Ford. Bognár Virág. Budapest, 1997, 48., de részleteiben 17–90. is.

az életem túli élményekhez: „Jaj, mért is kellett ily isteni pillanatok emlékeinek oly iszonyatosává válniok? Hát szabad, hogy porba tiporják természetük törvényeit, s lelkem elnyomó zsarnokává keseredjenek? Jaj, utolsó levele hova nem vitt, mi-csoda különös örvénybe nem juttatta szívem! Oly sebesen nekilódult, hogy szinte éreztem, azon iparkodik, hogy kiszakadjon keblemből, s maga után eredjen. Úgy megviselt az iszonyú felindulás, hogy több mint három óra hosszat magamon kívül hevertem. Bizony, hadakozott bennem minden érzés az ellen, hogy visszatérjek az életbe – úgyis elvesztem én előbb-utóbb maga miatt, mit kezdenék vele, ha nem ajánlhatnám fel magának. Akaratom ellenére láttam meg ismét a napvilágot. Jó volt ez az állapot, örültem, hogy belepusztulok a szerelembe, s az is csak örömmel töltött el, hogy nem kell már sokáig szörnyülködnöm szegény szívemen, mely a maga távozásakor kettéhasadt.” (22) Az önkívületi állapot így természetesen menekülés is a szerelem gyöttrő élménye elől, a megszabadulás kísérlete, a kigyógyulás esélye. Mariane lényegében ezzel az ájulással jut el a szerelem csúcsára, ami a XVII. századi koncepció szerint az identitás elvesztése, önma-gunk teljes feladása.⁶

Az első levél tehát a passió levele, a testi szenvedések részletezése nyilvánvalóan profán szenvedéstörténetként is olvasható, azonban a vezeklés céljáról, a megváltandóról nincs szó. A lezárás felszólítása imaszerűen fogalmazza meg a fájdalom akarását: „És gyötörje meg szívem még kínzóbb szenvedéssel!” (26) A vallási konnotáció többszörösen adott, egyrészt a levélíró személye által, aki apáca, az egyes szám első személyű megszólalás gyónásjellege által, ugyanakkor a lehetséges magyarázatok számbavételekor érdemes elidőzni egy kicsit a XVII. század és a vallás kapcsolatánál is. A század ugyan nem tagadja meg Isten létezését, ám a természettudományos felfedezések és az evilági élet kedvezőnek mutakozó kilátásai kifejezetten háttérbe szorítják a transzcendens jelenlétét a hétköznapi életben.⁷ A klasszikus irodalom szabályrendszere is hozzájárul ehhez a távolságtartáshoz, a magyarázat szerint ugyanis éppen a keresztény hit és erkölcs kívánja azt meg, hogy a vallás szentsége, a Biblia kanonizált történetei érintetlenek maradjanak, vagyis ne legyenek fikció tárgyai.⁸ Ennek egyik következménye nyilvánvalóan az, hogy a

⁶ Uo., 53.

⁷ Nyilván csak általánosságban értendő ez a kijelentés. A janzenisták csoportja a szekularizált világhoz, a sokasodó tudományos felfedezések eredményeihez próbálja igazítani és így megőrizni az istenhitet. Blaise Pascal a *Gondolatokban* írja meg a tragikus ember dilemmáit, és megalkotja a rejtőzködő isten fogalmát, amivel a kétségbeesetten hívó ember paradox helyzetét összegzi. Erről részletesebben lásd GOLDMANN, Lucien: *A rejtőzködő isten*. Ford. Pödör László. Budapest, 1977.

⁸ Boileau *Ars poeticájában* az eposzról értekezve a következőképpen ír erről a problémáról:

„De keresztény hitünk félelmes titka mégsem lehet megfelelő ékesség költeményben.
Az Evangélium egyebet sem mutat,
mint penitenciát s érdemlett kínokat;
s még igazságait is a mese színébe
keverné fikcióink pogányos vegyülete.”

BOILEAU, Nicolas: *Ars poetica*. In: Rónay György (szerk., vál., ford.): *A klasszicizmus*. Budapest, 1967, 160.

vallást vagy a hitet érintő témák vagy egyszerűen kimaradnak az irodalomból, vagy pedig áttételesen, elleplezve vannak jelen.⁹ Másrészt viszont azt látjuk, hogy a Jézus-passió parafrázisai fel-felbukkannak a különféle irodalmi alkotásokban, illetve ha a befogadó irányából magyarázzuk ezt a helyzetet, akkor nyilvánvaló, hogy az olvasás rendre generálja az elbeszélésekben az újszövetségi szenvedéstörténetet.¹⁰

(*itt fekszem kiterítve*) Mielőtt azonban végigkövetnénk ezt az utat, és kiderítenénk a szenvedély okozta szenvedés célját, érdemes elidőzni a szenvedés mikéntjén, egészen pontosan úgy, hogy az egyes szám első személyű megnyilatkozást egyfajta önábrázolásként engedjük működni. Egyszerűen csak azt az önarcképet kell megalkotnunk a szerelmes levelek nyomán, amelyet az írójuk önmagáról fest meg a vallomásaiban. Mariane megnyilatkozásaiban a lélek pőre kitárulkozásának lehetünk tanúi, illetve jelen lehetünk lelke legféltettebb titkainak leleplezésekor is. A korábbi megállapításaink nyomán persze úgy tűnhet, hogy az *amour passion* elsődlegesen a testről szól. Ez túlzott leegyszerűsítésnek tűnhet, hiszen valójában arról van szó, hogy a szerelem (a XVII. századi *amour passion* minden jelentésárnyalatát egyszerre megjelenítve) mindenekelőtt a test viselkedésében mutatkozik meg, mégpedig egészen pontosan annak egyszerre szenvedélyes és szenvedő, egyszerre aktív és passzív állapotában. A lélek vergődése a test vergődésébe vetül ki, a vágyakozás, az öröm vagy a fájdalom hasonlóképpen. Vagyis annak a bizonyos portrénak a megalkotásakor egy kínoktól vonagló, a lelki fájdalomtól szenvedő, de elsősorban egy *megmutató* testet látunk. A leveleiben megnyilatkozó nő kitárulkozik, nyíltan, minden titkát leleplezve fordul szerelme felé, odaadónak, gyanútlanoknak és meggondolatlanoknak látszik.

Rousseau 1758-ban írt híres levelében, amely egyébként csak ebben a részletében tesz említést az általunk elemzett szövegről, annak a gyanújának ad hangot, miszerint a *Portugál levelek* szerzője bizonyosan nem nő.¹¹ Bár felvetését nyilván közismert nőgyűlölete és a század szelleme támasztja alá, mégis nagyszerű, hogy felhívja a figyelmet az írás „nemére”. Rousseau tehát azt sejtje meg, hogy a leveleket egy férfi írta, de ennek következményeit a dolgozat szempontjából mi most így fogalmazzuk meg: a levelekben az önmagáról

⁹ Lásd például Racine antik témájú tragédiáit.

¹⁰ A klasszikus század örököseként a XVIII. század is jellemzően folytatja ezt a gyakorlatot, ennek kitűnő példája Diderot *Apácája*, amelyben Suzanne édesanyja házasságtörő bűnét megtestesítve vezekel a kolostorokban, illetve Sade regényei, amelyekben a testek kínzásainak döbbenetesen érzékletes reprezentációjában a Fiú szenvedései látszanak megjelenni.

¹¹ „Az asszonyok sem leírni, sem érezni nem tudják a szerelmet. Egyedül Szapphó és egy másik nő, akik kivételt érdemelnek. Fogadnék az egész világgal, hogy a Portugál leveleket férfi írta. Különbözik mindenhol, ahol az asszonyok uralkodnak, izlésük is uralkodik: és ez az, ami századunkban meghatározó.” (Ford. B. K.) ROUSSEAU, Jean-Jacques: *A M. d' Alembert, [...] sur son article de Genève, [...] et particulièrement sur le projet d' établir un théâtre de comédie, [Lettre sur les spectacles]*. In: uő: *Oeuvres complètes*, Tome I., Paris, Armand-Aubrée, 1829, 411.

valló Mariane – vágykép, mégpedig egy férfi vágyképe. Úgy mutatkozik meg önábrázolásában, hogy kitárulkozása, odaadása élvezetet sejtet a szemlélő számára. Úgy ír, ahogy egy nő talán sosem írna őszintén magáról.

A lelki szenvedés/szenvedély testi megnyilatkozásáról már volt szó, most érdemes inkább a levelek azon szakaszaira figyelni, amelyek kifejezetten a test odaadó viselkedéséről vallanak. Az első levél zárásában Mariane a levél funkcióját a szerelmes megtestesítésében látja, nem egyszerűen a közlés médiumaként kezeli az írást, hanem tárgyként, sőt testként, amely sem időt, sem távolságot nem ismerve teremt kapcsolatot: „Áldja meg az ég, szinte nem tudok elszakadni ettől a papírtól, mert a maga keze közé jut majd valaha. Ó, bár nekem is ez a szerencse juthatna osztályrészül!” (25–26)

A második levél szintén nyíltan vall arról az érzéki odaadásról, amely egyértelművé teszi az apáca testi vágyakozását az őt elhagyó férfi után: „*Am én a magáé voltam testestől-lelkestől. Dehogy is bírtam olyasmire gondolni, ami megmérgezhette volna boldogságomat, vagy meggátolhatott volna abban, hogy minden tartózkodás nélkül átadjam magam a maga vad szerelme tüzének, s élvezzem a szenvedélyét bizonyító, féktelen lobogását! Az egyetlen, amire boldog figyelmem kiterjedt, az volt, hogy magával lehetek; egy pillanatra se jutott eszembe, hogy jöhet olyan idő is, amikor távol lesz tőlem.*” (31–32) A negyedik levélben szintén a visszaemlékezésben újraélt események teszik nyilvánvalóvá egyrészt a férfi ellenállhatatlan vonzerejét, másrészt pedig természetesen Mariane ellenállni nem is akaró testét: „*Addig udvarolt állhatatosan, míg egész mívoltom a rabja nem lett, addig sütött rám szenvedélye heve, míg magam is lángba nem borultam, addig kábított kábító lénye varázsa, míg magába kábultam, s hogy ne maradjon szívemben a kétség egy szikrája sem, ott suttogtak kecsesgető szavai... szenvedélyes vonzódásom lett a csábítóm.*” (55) Az első találkozás körülményeit is újraéli ebben a levélben a szerelmes nő, és természetesen ebből a leírásból sem hiányoznak az ellenállhatatlan szenvedély körülírásai, ugyanakkor nagyon lényeges, hogy Mariane a férfi alakját érzékletesen ábrázolja, természetesen a maszkulinitás ellenállhatatlan jegyeinek kiemelésével, sőt túlhangsúlyozásával: „*Hisz éppen onnan, onnan, onnan láttam magát annyiszor erre jönni, mikor külseje, mívolta, mozgása úgy elbájolt, s ezen az erkélyen állottam ama végzetes napon is, melyen először mutatkoztak lelkemben boldogtalan szenvedélyem jelei. Úgy éreztem, fontos a maga számára, hogy tessék nekem, pedig akkor még nem is ismert. Elhíttetem magammal, hogy feltűntem magának a többi nővérek között, akik ott körülvettek, s mikor meglátott, azt képzeltem, magának is jólesnék, ha tüzetesebben megnézném, ha megcsodálnám ügyességét, kecses tartását, ahogy sarkantyúba kapja a lovat. Félelem fogott el, mikor egy különlegesen nehéz útszakaszon vágatott, egyszóval, titokban már mély érdeklődéssel kísértem minden cselekedetét, s éreztem, nem közömbös a számomra; amit csak tett, mindent magamra vonatkoztattam.*” (62–63) Egy nők által körülvelt férfit látunk tehát, akinek testi tökéletességét, nagyságát és tagadhatatlanul a nemiségét is a lova még tovább fokozza.

Az első látásra szerelembe eső nőben, amint kiderül, a testi vonzalom nyomán ébrednek az érzelmek, és az érzelmek beteljesüléséhez a lelkek egye-

sülése mellett a testek egyesülése szükséges. A XVII. századi szerelemideálnak tehát integráns része a szexualitás, sőt egyenesen a titkos célja annak az irodalmilag megformált, előírással rendelkező érzelmeknek, amely a preformált kódok szerint kezd el működni.¹² Ebből a szempontból is nagyon lényeges a levélforma, vagyis a vallomás egy sajátos változata. A keresztény kultúrában az egyes szám első személyű megnyilatkozásra, pontosabban az autodiegetikus narrációra¹³ szükségképpen hat a gyónás hagyománya. Michel Foucault *A szexualitás történetében* részletesen bemutatja azt a teológiai folyamatot, amelynek eredményeképpen a XVII. századra a rendszeres önvizsgálatot megkívánó gyónási gyakorlat a hatodik parancsolatra, vagyis a *ne paráználkodj* törvényére összpontosít. A vallomásos formákban így magától értetődően és szükségképpen van jelen az önvizsgálat szüntelen működésének eredményeként a testiség motívuma.¹⁴ Az apáca őszintesége ebből a szempontból is magyarázható, de ne feledkezzünk meg a vallomás elengedhetetlen velejárójáról sem, mégpedig a hallgatóságról (befogadóról, olvasóról stb.), aki vagy akik számára a legbensőbb titkok feltárása mindenképpen várankozást, de rendszerint kíváncsiságot és izgalmat jelent. Vagyis itt is érzékelhető Mariane alakjának megteremtésében a férfi vágyképének működtetése.

(*felülemelkedés*) A szerelem persze nemcsak a beteljesülés pillanatának gyönyörűségeit jelenti, hanem a folyamat része természetesen az ahhoz vezető viszontagságos út is, ugyanúgy, ahogy az érzelmek szükségszerű kihűlése. A szerelemhez hozzátartozik az elmúlás, vagyis valamiféle megtisztulás, amelynek köszönhetően identitásunkat visszanyerjük. Mariane útja tehát kizár minden véletlenszerű mozzanatot, nincsenek sem meglepő fordulatok, sem ki nem számítható események. Az első levél, amint az fentebb kiderült, csak a szenvedés részletezésére szorítkozik, az egyelőre csak önmagáért valónak tűnő gyötrelmek mellett a megváltandóról nincs szó. A további négy levél azonban bőszéges magyarázatot ad a szenvedés elviselésének okára, sőt a szenvedés akarására.

A második levélben Mariane számára már világossá válik, hogy szerelme viszonzatlan marad, így megfogalmazódik érzelmei hiábavalóságának belátása, mégsem utasítja vissza a szenvedéllyel együtt járó szenvedést. A második és a harmadik levél lényegében az *amour passion* érzékletes leírása, a szerelem megélésének és lényegének hiteles megfogalmazása, ami viszont már tartalmazza azt a belátást, miszerint az önkívületbe sodró szenvedély szükségképpen hozza magával az idő múlásával bekövetkező kigyógyulás folyamatát. Ennek első lépcsőfoka a belátások megfogalmazása, amely időben még párhuzamosan létezik a szerelemmel: „*Elismerem, csalóka ábrándok játékszere voltam, míg azt hittem, maga nemesebb és becsületesebb lesz irántam,*

¹² LUHMANN, Niklas: *i. m.*, 21–22.

¹³ Vagyis amikor az E/1 elbeszélés tárgya maga az elbeszélő.

¹⁴ FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története: A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, 1996, 7–78.

mint ilyen esetekben általában szokásos; túláradó szerelmem túlemelt minden gyanakvó gondolaton, s azt hiszem, nagyobb hűséget is érdemelt volna, mint amelyet hasonló körülmények között tanúsítani szoktak.” (29–30) A szerelmi szenvedély paradox mivolta érdekes módon éppen ebben a fázisban mutatkozik meg igazán, hiszen az érzelmek kiegészülnek a belátással, a felismeréssel, ami a szenvedés elfogadását és a múlt átértékelését hozza magával. A szerelem függetlenné válik tárgyától, önálló életre kel, uralhatatlanná válik, vagyis kibújjik egyrészt a személyiség irányítása alól, és nem engedelmeskedik a logika diktálta szabályoknak: „Gyűlölöm magam, ha végiggondolom, mit fel nem áldoztam magáért. Elvesztettem jó híremet, bármely pillanatban ellenem fordulhat családom felháborodása, hazám törvényeinek szigora, mely ugyancsak megszabja, milyen legyen a kolostori élet. Kiszolgáltattam magam hálátlanságának is – mind e gyötrelmek között ez érint a legérzékenyebben. És közben folyton azt érzem, hogy lelkiismeret-furdalásaim nem valódiak. Maga iránt érzett szerelmem olyan nagy, hogy szívem egész hevével még nagyobb veszélyek elviselésére is vállalkoznám, mint ezek. Tudja meg, van azért abban számomra valami keserű gyönyörűség, hogy életem, tisztességem kockára került maga miatt. Hát nem oda kellett adnom magamat s legdrágább kincsemet is magának, kényére-kedvére? S nem kell-e örülnöm annak, hogy arra pazaroltam, amire elpazaroltam?” (45–46)

A negyedik levélben a megőrzés és az elutasítás (vagyis az *amour passion* megőrzése, de a szerelem tárgyának elutasítása) kettőssége egyre erőteljesebbé válik, ennek legfontosabb eszköze az emlékezés, amely egyszerre jelenti az újraélés örömet és a megértés lehetőségét. A szerelemnek ez a fázisa a kommunikációt is alapjaiban megváltoztatja, hiszen a levél által eleve implikált dialogikus beszédhelyzet ellenére a levélíró itt már kimondottan visszautasítja a másikkhoz való odafordulást: „Látja, ez mégis kitört belőlem, kezdem megint előlről, pedig a tiszt már indul. Bánom is én, menjen, úgysis inkább magának szól ez a levél, mint magának, nekem van szükségem arra, hogy egy kicsit megnyugodjam.” (69–70) Az érzelmek alakulásának elemzése a múlt és a jelen összehasonlításával lehetőséget ad az önmegértésre, pontosabban az elvesztett identitás újra megtalálására.

Az ötödik levéllel válik bizonyossá a szerelem lezárása, vagyis ami nem elsősorban a hajdan szeretett férfitől való végleges eltávolodást jelenti, hanem sokkal inkább a szenvedély túlélését és a megnyugvást. A múlt eseményeinek pontos felidézése és a megváltozott helyzetből történő újraértelmezése leleplezi az *amour passion* sajátosan működő mechanizmusát, vagyis a kódok által generált és működtetett érzelmeket, és ez a szerelemnek ebben a lezáró fázisában már meglehetősen kiábrándítóan hat: „Oly ifjú voltam, oly hiszékeny, zsenge gyermekségmentől fogva kolostorba zártak, aki férfival csak találkoztam, egy se volt valami megkapó. Soha azelőtt nem hallottam olyan szép szavakat, mint amiket maga sutogott a fülembé, azt hittem, magának köszönhetem mindazt a bűverőt, mindazt a szépséget, amelyet felfedezett és tudatosított bennem.” (88) Az út tehát ezzel a felismeréssel lezárul, Mariane végigjárja a

szerelem preformált stációit, és szükségképpen jut el a lezáró szakaszig, vagyis a kigyógyulásig, amely egyúttal az önmegértés magasabb fokát jelenti.

(izgalmas-e a befejezés?) A *Portugál levelek* a vallomásos formából adódóan látszólag a spontán gondolatáradás dokumentumai, azonban a XVII. századi *amour passion* szabályrendszerét ismerve teljesen nyilvánvaló, hogy a sokáig valódinak hitt alkotás egy retorikailag tökéletesen megszerkesztett vallomás, amely a szerelmi kommunikáció kódjait követi. Az e diszkurzust jól beszélők számára a levelekben kirajzolódó történet nem tartalmaz meglepetéseket, számukra eleve ismert a végkifejlet. Vagyis az elbeszélés időviszonyait figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy a regény az olvasók ezen csoportja számára tele van előreutalásokkal a már jól ismert út állomásairól, így nem rejteget semmiféle meglepő fordulatot a történetészében. Ha viszont ezt a világot nem ismerve olvassuk ezeket a leveleket, éppen az a feltűnő, hogy a vallomások nem kizárólag a mindenkori jelen lelkiállapotát közvetítik, hanem rendre a múlt eseményeinek újraélésére és újraértelmezésére adnak lehetőséget. Az anticipáció és a retrospekció tehát együttesen vannak jelen a történet elbeszélésében, előbbi az *amour passion* szükségszerű lefolyásának erősítőjeként, utóbbi pedig a szerelem diszkurzusának megjelenítőjeként.

Persze a mesteri megalkotás lényege nem csupán ebben az agyafűrt műfaji játékban és időszerkezetben rejlik, hanem a XVII. század vezető műfajához, a tragédiához való kapcsolódásában. A *Portugál levelek* ugyanis lehetőséget adnak a klasszikus műfaj olvasására is, tematikai és szerkezeti szinten egyaránt. Az intertextuális kapcsolódások sorát rejtő regény újraolvasása az *amour passion* szabályrendszerének megismerése után így még izgalmasabb lehet.

„KIS, KEDVES NŐI LÁBAKAT”

(A *Jevgenyij Anyegin* mint eposzparódia)

Belinszkijnek még az 1840-es években írott kritikája nyomán az orosz irodalomkritikában meggyökerezett az a nézet, hogy Puskin *Jevgenyij Anyegin* című verses regénye – a naturális iskola követelményeinek megfelelően – a korabeli orosz társadalmi élet megjelenítése, a nemzeti sajátosságok és problémák szociológiai pontosságú gyűjteménye, „az orosz élet enciklopédiája”, olyan hőstípusokkal, mint Anyegin, a „felesleges ember” és Tatyjana, az „orosz nő típusa”¹

A Belinszkij-féle kritika aztán elindított egy olyan folyamatot is, amelyben az értelmezők már nem a Puskin-szöveget, hanem Belinszkij értelmezését értelmezték, s kialakult az *Anyegin*ről alkotott vélemények két fő iránya: az egyik szerint a mű teljes egészében elhibázott, mert semmiről sem szól, s megmarad felszínes, fecsegő Byron-utánzatnak (Besztuzsev-Marlinszkij, Piszarev); a másik szerint viszont az orosz irodalom legharmonikusabb, felülmúlhatatlan alkotása. A „nagy orosz irodalom” koncepciójának kialakításával az *Anyegin* egyre inkább a nemzeti büszkeség kiapadhatatlan forrása, táplálója és igazolója, ennek a bizonyos „nagy orosz irodalom”-nak reprezentációja lett, olyannyira, hogy – mint Alekszandr Genisz és Pjotr Vajl az *Anyegin*ről írott esszejükben szellemesen megjegyzik – az is ismeri és idézni tudja az *Anyegin*t (itt nálunk, Magyarországon még akár oroszul is: „Ja k vam pisu, csevo zse bole, Csto ja mogu jescso szkazaty”), aki sohasem olvasta a művet.² Vagyis – folytatja Genisz és Vajl – az értelmezésekből és főként a félreértelmezésekből létrejött az *Anyegin* bizonyos metaszövege³, amelynek vajmi kevés köze van a Puskin-szöveghez. A mai kritikus-szerzőpáros éppúgy, mint a Puskin-kortárs Belinszkij, vagy a Puskin-szövegek talán legjobb ismerője, Jurij Lotman⁴, az *Anyegin* nehezen megragadható, ezért könnyen félreérthető voltáért a verses formát, illetve magát a verses regény műfaját okolják. Mert az *Anyegin* éppen a verses forma, a könnyed, elegáns ritmus, andalító zeneiség által gondolható el vagy nagyon harmonikusnak – figyelembe sem

¹ BELINSZKIJ, Visszarion: *Puskin*. Budapest, 1951, 401, 399.

² VAJL, Pjotr–GENISZ, Alekszandr: *Édes anyanyelv*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998, 87.

³ *I. m.*, 88.

⁴ L.: LOTMAN, Jurij: *Roman v sztyihah Puskina „Jevgenyij Anyegin”*. In: LOTMAN, J. M.: *Puskin*. Szent-Pétervár, 1995, 393.

vége a műben lejátszódó tragédiákat – és komolynak, veretesnek, vagy pedig, ellenkezőleg, rímekbe szedett banalitások tárházának (gondoljuk ehhez hozzá Puskin pályakezdését, amikor nagy szeretettel verselt meg baráti meghívást csakúgy, mint emlékkönyvbe szánt bókot vagy ironikus csipkelődést).

Hogy a verses forma mennyi fejtörést okozhat az *Anyegin*-értelmezésben, s ráadásul hogy Puskin maga a mű írásának kezdetétől mennyire tisztában volt ezzel, mutatja az is, hogy alig fél évvel a munka elkezdése (Puskin dátumozása szerint 1823. május 9.) után, egy 1823. november 4-ről keltezett, P. A. Vjazemszkijhez írott levelében azt állítja: „Nem regényt írok, hanem regényt versben – és ez ördögi különbség.”⁵ Hogy mi ez az „ördögi különbség”, ezt kísérlem meg bemutatni a következőkben.

A Byrontól eredeztethető verses regény – mint Imre László *A magyar verses regényről* írott alapvető monográfiájában megállapítja – új műfajként jelentkezett a korabeli európai irodalomban, s ez az új műfaj „a napóleoni háborúk utáni Európa szkepszisét, világnézeti bizonytalanságát öntötte művészi formába”⁶. A verses regény, amely minden korábbi szabályt felrúgni látszik, s ezzel mintegy megbontja a klasszicizmus világnézeti és műfaji rendjét, egyfelől nemcsak rombol, hanem teremt is, másfelől pedig nagyon is valamely hagyomány folytatójaként jelentkezik. Imre László idézett munkájában a műfaj előzményeit a Mihail Bahtyin megfogalmazta népi nevetéskultúrára, Rabelais és Cervantes műveire és XVIII. századi folytatásukra, Sterne írásművészetére vezette vissza. Hogy a Bahtyin-féle karneváli nevetésnek és Sterne regényeinek milyen sok közük lehet a Puskin-féle verses regényhez is, bizonyíthatja Viktor Sklovszkij 1923-ból származó tanulmánya⁷, melyben éppen a Sterne-művekből (elsősorban a *Tristram Shandy*ből és az *Érzelmes utazásból*) jól ismert elbeszélői módszer (önreflexiók, kitérők, kihagyások, szándékolt töredékesség) szemszögéből tárgyalja az *Anyegint*. Ugyanakkor, annak ellenére, hogy mind a magyar, mind az orosz kutató – még ha Sklovszkijnél nincs is explicit módon kifejtve – a karnevalizáció jegyében tárgyalja a problémát, az említett eljárások ironikusságára és szatirikusságára esik náluk a hangsúly, holott Bahtyin a karneváli nevetés kapcsán nem beszél iróniáról, a szatirikus nevetéssel pedig egyenesen szembeállítja a karneváli nevetést.⁸ Bahtyin a karnevalizáció szempontjából két másik fontos esztétikai minőséget említ: az egyetemes érvényű, tehát nem szubjektív (némi egyszerűsítéssel: nem a német romantikára jellemző) groteszket és a paródiát.⁹ Jurij Lotman hívja fel a figyelmet Puskin-monográfiájában arra, hogy a mihajlovszkojei al-

⁵ PUSKIN, A. Sz.: *Polnoje szobranyije szocsinyenyij v 16 t.* M-L., 1937–1949, Tom 13., 73.

⁶ IMRE László: *A magyar verses regény.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 13.

⁷ SKLOVSZKIJ, Viktor: *Jevgenyij Anyegin (Puskin i Sztern).* In: *Ocserki po poetyiki Puskina.* Berlin, 1923.

⁸ BAHTYIN, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982, 18.

⁹ *I. m.*: 34–68. és 20–23.

kotói korszakban (1824–1826), tehát az *Anyegin* jelentős részének írása idején tudatosul Puskinban a romantikus viselkedési stílusnak csúfondáros játékként, parodisztikus árnyalattal történő értelmezése.¹⁰ Andrej Szinyavszkij pedig a *Séták Puskinnal* című könyvében egyenesen arról beszél, hogy „Puskin műveinek legalább fele parodisztikus”¹¹.

Másfelől a verses regénnyel, illetve az *Anyegin*nel foglalkozó kutatók közül többen is aláhúzzák a műfaj, illetve a mű egységességét, szabálytalanságában is megmutatkozó szabályosságát, amely véleményük szerint az epikus és verses forma összevegyítéséből adódik.¹² Szinyavszkij is a teljességet, pontosabban a teljesség látszatát emeli ki a Puskin-életműből, amikor egyrészt a költő személyiségére és világszemléletére vezeti vissza a problémát¹³, másrészt pedig azt állítja, hogy az *Anyegin* teljessége csak látszat, hiszen „a teljesség illúzióját csupán a környezet néhány lényegtelen részletének aprólékos kimunkálása kelti”¹⁴, „a regényből ténylegesen arcpirító módon hiányzik a lényeg”, ám „a szórészálhasogató részletezés művészete eposzi méretkeg duzzadt”¹⁵.

A verses regény és Puskin *Anyegin*je nézetem szerint a következő kettőség következménye:

A verses regény szerzője a líra és próza egyesítésével hasonlóan jár el, mint bármely más romantikus szerző, aki a különféle műnemek és műfajok vegyítésével nemcsak a klasszicista műfaji hierarchiát igyekszik lebontani – létrehozva olyan jellegzetesen romantikus műfajokat, mint a poéma vagy a drámai költemény –, hanem egy hajdani, a XIX. századra felbomlott egység újratereztésére, a különálló műnemek és műfajok nélküli ősi költészet felelevenítésére-létrehozására törekszik. Valahogyan úgy, ahogyan Friedrich Schlegel a *Beszélgetés a költészetéről* című munkájában megfogalmazta: „Hiányzik [...] költészetünknek olyan középpont, amilyen a mitológia volt a régiek számára; és amiben a modern irodalom az antik mögött elmarad, röviden így foglalható össze: Nincsen mitológiánk. De hozzáteszem, közel járunk ahhoz, hogy legyen, pontosabban itt az ideje, hogy komolyan hozzálassunk és teremtsünk magunknak. [...] Az új mitológiának [...] a szellem legmélyéből kell megteremtődnie; minden műalkotások legművészibb alkotása lehet csak, mert át kell fognia az összes többi műalkotást, hogy lenne a poézis ősi forrásához új patak-ág és szent edény, lenne maga a végtelen vers, mely minden

¹⁰ LOTMAN, Jurij: *Puskin*, 183.

¹¹ SZINYAVSZKIJ, Andrej: *Séták Puskinnal*, 48.

¹² Vö.: IMRE László: *i. m.* 263. LOTMAN, Jurij: *Roman v sztyihah „Jevgenij Anyegin”... 448–451.* KIRÁLY Gyula: *K voproszu o metafóricoszskoj funkciji avtorszkoj biografiji v romanye v sztyihah Puskina.* In: *Puskin i Paszternak* (szerk.: Kovács Árpád, Nagy István) Budapest, 1991, 77–78. REVJAKIN, A. I.: *Isztorija russzkoj literaturi XIX. veka. Pervaja Polovina.* Moszkva, 1985, 250.

¹³ SZINYAVSZKIJ, Andrej: *i. m.*, 42; 72–73.

¹⁴ *I. m.*, 96.

¹⁵ *I. m.*, 95.

más költemény csíráját magában hordozza.”¹⁶ Ez az elv fog majd végső soron elvezetni a művészeti ágak közötti határokat is elmosó, mitikus alapú művészeti alkotás létrehozásához, Richard Wagner Gesamtkunstwerk-konceptió-jához. Líra és próza, e két ellentétes műnem (vö. az *Anyegin* következő részletével: „Hullám a kőtől, / Prózától vers, jégtábla hőtől / Ily élesen nem üthet el.”¹⁷ – kiemelés tőlem, G. J.) a verses regényben a végletek egybefogásával, a szubjektivitás és objektivitás, a belső és a külső nézőpont¹⁸ egybejátszásával a teljesség létrehozását célozza meg. Ennek a teljességnek, a mitológiai alapú verses epikai alkotásnak legadekvátabb kifejeződése pedig nem más, mint az eposz.

Az eposz, amely Bahtyin véleménye szerint az alábbi szemléletmódot feltételezi: „A fennkölt distanciált műfajok embere az abszolút múlt és a távlati kép embere. Mint ilyen, teljesen lezárt és befejezett. Emelkedett, heroikus szinten zárul le, de lezárt és kilátástalanul kész, egészen itt van, a kezdettől a végig, azonos és abszolút egyenlő önmagával. Továbbá egészen külső beállításban jelenik meg. Igazi lényege és külső megjelenése között nincs kis eltérés sem. Minden lehetősége maradéktalanul realizálódik külső szociális helyzetében, egész sorsában, sőt külsejében; e meghatározott sorsán és meghatározott helyzetén kívül semmi sem marad belőle. Mindenné vált, amivé lehetett, és csak azzá lehetett, amivé vált. Egészen külső beállítottságú elementárisabb, csaknem betű szerinti értelemben is: minden nyíltan és hangosan kimondatik benne, belső világa és minden külső vonása, megnyilvánulása és tettei egy síkban helyezkednek el. Önmagára vonatkozó nézőpontja teljesen egybeesik mások – a társadalom (közössége), az énekmondó, a hallgatóság – reá vonatkozó nézőpontjával.”¹⁹

Csakhogy a verses regény szerzője azt is érzékeli, hogy a XIX. századi történelmi viszonyok közepette lehetetlen a történelem előtti, a történelmen kívüli eposzi világot újjáteremteni. Pontosan érzi a távolságot az eposz és saját műve között, az eposz hősei és saját hősei között, az eposz „szerzője” és önmaga között. „Az eposz akkor esik szét, amikor az önmagamra vonatkozó új nézőpont keresése kezdődik (mások nézőpontjának hozzáadása nélkül).

¹⁶ SCHLEGEL, A. W.–SCHLEGEL, F.: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 357–358.

¹⁷ PUSKIN, Alekszandr: *Jevgenyij Anyegin*. Fordította Áprily Lajos. In: *Puskin válogatott költői művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964, 555. (A továbbiakban az *Anyegin*t – az egyszerűség kedvéért – e magyar kiadás alapján idézem. A főszövegben a római számok a fejezet számát, az arab számok pedig a strófa számát fogják jelölni. A négy magyar *Anyegin*-fordítás eltéréseiről, problémáiról lásd PÉTER Mihály „*Pár tarka fejezet csupán...*” című könyvét – Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.)

¹⁸ Az *Anyegin* nézőpontváltásaival kapcsolatban lásd: LOTMAN, Jurij: *Roman v sztyihah...* című könyvének *A „nézőpont” problémája a regényben* fejezetét (417–428).

¹⁹ BAHTYIN, Mihail: *Az eposz és a regény*. In: *Az irodalom elméletei III.* (szerk.: Thomka Beáta). Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 61.

Az expresszív regényi gesztus mint a normától való eltérés keletkezik, de »helytelensége« éppen szubjektív jelentőségét tárja fel. Kezdetben – eltérés a normától, azután – magának a normának a problematikussága” – állítja Bahtyin²⁰, s ez a megállapítás a verses regényre vonatkozóan is helytállónak tetszik. Vagyis a verses regény szerzője, ahelyett hogy a szubjektív-objektív egységét hozná létre, a lírai és epikai jelleg egyidejű alkalmazásával a hol szubjektív, hol objektív nézőpont közötti állandó „oszcillálást” képviseli, mi- nek következtében nem egység, hanem az egység megteremtése lehetetlenségének reprezentációja jön létre.

Mindezek alapján azt a következtetést vonhatom le – és állíthatom fel azt a munkahipotézist –, hogy a verses regény általában véve is, de Puskin *Anyeginje* mindenképpen, olyan romantikus műfaj, amely az eposz megteremtésére törekvés imitálásával az eposz megírhatatlanságát hivatott bemutatni. Vagyis a verses regény olyan paradox helyzet létrejöttének és egy- szersmind illusztrálásának színtere, amelyben az eposzi jelleg nem ironizáló- dik vagy szatirizálódik, mint a verses regényt közvetlenül megelőző, XVIII. századi műfajban, a komikus eposzban (lásd Pope *Fürtrablását* vagy Csokoi- nai *Dorottyáját*), hanem parodisztikusan tárulkozik fel. Ebben az értelemben a verses regény tehát nem más, mint az eposz XIX. századi, a korban valószínűleg utolsónak vélt fázisa, azaz eposzparódia. A paródia-jelleget pedig első- sorban az *Anyegin* elbeszélője hozza létre, aki elbeszélése menetét nyíltan egyetlen erotikus indíttatású célnak, a kis, kedves női lábak követésének ren- deli alá, aminek következtében a mű egésze egyetlen pajzán törekvés megva- lósítására tett kísérletnek tekinthető.

Amikor Puskin 1830. szeptember 25-én Bolgyinóban befejezte – legalábbis befejezni vélte – a *Jevgenyij Anyegin* kéziratát és – állítólag – együttes közlésre előkészítette az addig még publikálatlan nyolcadik és kilencedik fejezetet, másnap összeállított hozzá egy olyan tartalomjegyzéket, amely szerint a ver- ses regény háromszor három fejezetből álló részre tagolódott volna.²¹ Az *Anyegin* azonban, annak ellenére, hogy 1830 novemberében a nyolcadik és kilencedik fejezethez elkészült egy előszó is, ebben a formában sohasem je- lent meg. Az orosz irodalomtörténetben az a nézet gyökerezett meg, hogy mindennek cenzurális okai voltak, s e nézet alapja az, hogy P. A. Katyenyin egyik, P. V. Annyenkovhoz, Puskin első biográfusához írott levelében arról számolt be, hogy Puskin neki (Katyenyinne) 1832-ben elmesélte az 1830-as felosztás szerinti nyolcadik fejezet tartalmát, amelyben – állítólag – éles han- gú bírálat fogalmazódott meg az Arakcsejev-féle katonai falvokról.²² Ezeket

²⁰ BAHTYIN, Mihail: *Az eposz és a regény*, 61–62.

²¹ L. pl. Blagoj *Kommentárjait az Anyeginhez*. In: PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenyij Anyegin*. Minszk, 1979, 167.

²² Vö.: Blagoj *Kommentárjaiban* a 167. lapon olvashatókkal, valamint Lotman *Kommentárjaival* (LOTMAN: *Roman v sztyihah...*, 732.), ahol az ominózus Katyenyin- levél idevágó passzusa is olvasható.

a kijelentéseket Katyenyin szerint Puskin olyan veszélyeseknek ítélte, hogy jobbnak látta kihagyni az egész fejezetet a kompozícióból. Hogy mi volt ennek az eredetileg nyolcadiknak szánt fejezetnek a pontos tartalma, hogy valóban voltak-e ilyen részletei, hogy létezett-e ilyen formában a nyolcadik fejezet, valószínűleg örökre titok marad.²³ Mindenesetre meglehetősen abszurdnak tetszik, hogy Blagoj például említett kommentárjában az „eltűnt” nyolcadik fejezet létezését Katyenyin kétes értékű híradásán kívül arra alapozza, hogy a kutatás a katonai falvak kritikáját tartalmazó résznek nyomát sem lelte a Puskin-hagyatékban.²⁴ Azt viszont egészen pontosan tudjuk, hogy 1831-ben Puskin az 1830-ban oly látványosan befejezett munkát tovább folytatja, állítólag azért, mert a veszélyesnek ítélt nyolcadik rész kihagyása a szöveg több pontján is átdolgozást igényelt. A munka folytatásának, illetve az átdolgozásnak ez az alapvetően külső, politikai okokkal történő magyarázata többek között azért nem kielégítő, mert 1831 októberében készült el a végleges változathból ismert *Anyegin levele Tatjanához*, ami a Puskin-szakirodalom egybehangzó véleménye szerint a *Tatjana levele Anyeginhez* rész kompozicionális ellenpárja, vagyis az *Anyegin* olyan szerkezeti „tartópillére”, amely nélkül a mű nemcsak hogy csonka, de szerkezetileg „megroppant” is lenne. Az *Anyegin*-levél nélkül az *Anyegin* kompozíciója mindenesetre kevésbé kimunkáltnak hatna, mint az 1830-ban elkészített séma érvényesítése vagy a katonai falvak elleni kirohanások nélkül.

Ez a kis filológiai kitérő talán alapot szolgáltathat ahhoz, hogy éljünk a gyanúperrel: a háromszor hármas szerkesztés és a mű szellemétől egyébként teljességgel idegen politikai állásfoglalás nem volt más, mint a romantika korában egyáltalán nem szokatlan írói misztifikáció vagy legendateremtés része. Valószínűleg ennek esett áldozatul Katyenyin, Annyenkov, és nyomukban az orosz irodalomtörténet-írás...

A verses regény mint eposzparódia koncepciója felől nézve a problémát teljesen nyilvánvalónak tetszik a szituáció. A látványosan deklarált háromszor hármas, szigorúan szabályos kompozícióval a hármas szám dominanciája és jelentéssége révén az *Anyegin* mindenképpen Dante eposzának imitálása lett volna. A minta, az ideál, a megvalósítandó cél tehát az *Isteni színjáték*, amelynek „másolása”, illetve egy hozzá hasonló mű létrehozása a XIX. századi művész számára eleve reménytelen vállalkozás: a Dante-féle teljesség Dante korában volt utoljára megírható. A XIX. századi szerző számára nem maradt más, mint az ideál utáni vágyakozás, a teljesség megteremtésének igénye, és a teljesség megteremtésének lehetetlenségét konstatáló parodisztikus játék. Talán valami effélére utal Király Gyula is, amikor azt írja: „A *Jevgenyij Anyegin* egy Dante-típusú poéma létrehozására irányuló kísérlet, de már Shakespeare *Hamletjének* és Goethe *Faustjának* számbavételé-

²³ Az *Anyegin* kihagyott, nyolcadik fejezetének fennmaradt részletei a *Részletek Anyegin utazásaiból* című töredékben olvashatók.

²⁴ BLAGOJ, D.: *i. m.*, 167.

vel [...]”²⁵ A verses regény szerzője ugyanúgy epikus költészetet vagy lírai epikát művel, mint Dante, művét ugyanúgy „az ember életútjának felén” írja („S harminc év int idestova?/ Napom delet jelez.” – VI/44), csak hogy írásának tárgya a hétköznapiság (emlékezzünk vissza Szinyavszkij imént idézett megfogalmazására, az eposzi méretekig duzzasztott részletezésre!), hőse – mint Király Gyula említett tanulmányában megállapítja²⁶ – nem a lírai hős, Dante, hanem egy kívülálló személy, Anyegin; útítársa, vezetője pedig nem Vergilius, hanem az elbeszélő; s végül a hős női párja nem az imádott Beatrice, hanem az előbb eltaszított, majd megszeretett orosz falusi lány, Tatyjana. S ahelyett, hogy az elbeszélő-költő mondandóját a metafizikai tárgynak megfelelő dantei komolysággal, ihletettséggel és következetes precizitással adná elő, szándékoltan a semmiről szóló elbeszélést folytat, mégpedig úgy, hogy „állandóan az jár a fejében, miként tud kibújni az elbeszélőre háruló kötelezettségek alól”²⁷.

S ha a Dante-utalás, pontosabban a Dante-utalás parodisztikussága még mindig nem lenne eléggé bizonyított, álljon itt e célból két figyelemreméltó jelenség. Először is, az imént idézett Dante-reminiscencia az életút felén járó elbeszélőről az *Isteni színjáték*nak megfelelően a műnek nem az *elején* olvasható, hanem a verses regény hatodik (!) fejezetének végén, a 44–45. strófa utolsó, illetve első sorában. Az *Anyegin*ben a 44. és a 45. strófa a Dante-utalással összefüggésben azért lehet érdekes, mert a 44 számjegyeinek összege 8, vagyis az a szám, ahány fejezetből a Puskin-mű áll, a 45 számjegyeinek összege pedig az a kilences szám, ahány fejezetből az *Anyegin*nek az *Isteni színjáték* számszimbolikáját követve állnia kellene. A reminiscencia elhelyezése a két strófa utolsó és első sorában az „első és utolsó”, az „omega és alfa” keresztény istenképzetének *inverzét* jelenti, mindezt úgy, hogy közben az elbeszélő-szerző életútjának feléről szól az idézett két sor. Vagyis e két sorban az elbeszélő-szerző olyan meghatározását kapjuk, amely egy középpont körüli, önmagába zárt szubjektum képzetét kelti, olyan szubjektumét, amelyik be van ugyan saját versébe zárva, de ő e versvilág parodisztikus istensége, teremtője és mindent irányító hatalma. S mivel a megelőző, 42. és 43. strófákban a szerzői önkény nyilvánvalóvá tétele zajlik a versszakhatárokat figyelmen kívül hagyó sorokban („Tinektek ezt rendem szerint / Elmondom majd apróra mind. / De nem most.” – VI/42–43), világossá válik az elbeszélő-szerzői magatartás szolipszista és voluntarista jellege, illetve ennek parodisztikussága.

Másodszor, az életút felére történő hivatkozás a hatodik, tehát a három kétszeresével jelölt fejezetbe került. Ez a tény akkor válik jelentéssé, ha figyelembe vesszük, hogy a harmadik fejezetben szintén található egy nyílt, parafrázált Dante-idézet: „Minden reményről mondj le itt!” (III/22), amit – nehogy a figyelmetlen olvasó véletlenül észrevétlenül hagyja – Puskin a kö-

²⁵ KIRÁLY Gyula: *i. m.*, 80.

²⁶ KIRÁLY Gyula: *i. m.*, 78.

²⁷ SZINYAVSZKIJ, Andrej: *i. m.*, 97.

vetkező, a karneváli szemlélethez illő, bohóckodó megjegyzést tartalmazó lábjegyzettel lát el: „A szerény szerző csak az első felét fordította le a híres versnek”²⁸. A pokol kapuja feliratának súlyos metafizikai tartalommal töltött, veretes sora az *Anyegin*-ben banálissá és hétköznapivá válik, hiszen nem lesz más, mint az elbeszélő számára elérhetetlen nőkről – akiknek mintegy a homlokukra van írva a *Színjáték* e sora – szóló, inkább a „lírai kitérő” paródiájaként, semmint valódi „lírai kitérő”-ként szereplő sekélyes eszme-futtatás része. A Dante-sor parafrázisa mindamellett a harmadik fejezet 22. strófájában hangzik el, és ez a fejezet és versszakmegjelölés éppen a fele az imént vizsgált hatodik fejezet 44. strófájának. Az a képzet alakul ki tehát, hogy a kilenc fejezetre tervezett verses regényben háromfejezetenként és huszonkét soronként egy-egy Dante-utalással találkozhatunk.²⁹ A következő Dante-allúzió tehát „szabályosan” a III/22, VI/44 sort követve a kilencedik fejezet 66. strófájában kellene megjelennie, ami egyfelől azért képtelenség, mert nincs kilencedik fejezet, másfelől azért, mert az egyes fejezetek mindig rövidebbek, mint 66 strofa (a leghosszabb, első fejezet is csak 60 versszakból áll). A hiányzó kilencedik fejezet azonban éppen a hiánnyal utal Dantéra, tehát a megkezdett számsor éppen a „szabálytalanság” révén folytatódik „szabályosan”. A hiányzó 66. strofa száma pedig *töredékes formában* a 666 jelentését idézi fel. (Vö.: „A Biblia az Antikrisztus megjelenési formájának, a tökéletlen, hitellenes, zsarnok földi uralom jelképének tartja.”³⁰) A 66 a 666-nak csak *töredékes* megjelenése, ami még inkább kiemeli, s a töredékességgel kapcsolatos eszme-futtatáshoz kapcsolódóan önmagán belül is „tematizálja” a 666 másik fontos jelentését, a befejezetlenséget: „A háromszoros hat az abszolút befejezetlenség, a hiány és a tökéletlen, azaz istenellenes létezés jelképe, lévén nem más, mint három hatos, azaz az isteni tökéletességet, azaz a hetest megelőző szám.”³¹

A befejező, nyolcadik fejezetben mindemellett megjelenik a keresztény mitológiára tett utalás, hasonlóan profanizált változatban, mint ahogyan a pokol kapujának feliratát láttuk: itt és most a férjezett Tatyjana iránt fellobbanó szerelem kapcsán ragadtatja magát az elbeszélő olyan eszme-futtatásra, amelyben az emberek minden tiltott iránti vágyakozását Éva bűnére vezeti vissza. Ez a „lírai kitérő” a 27. versszakban hangzik el, a két számjegy összege kilenc, s ez viszont – meglehetősen banális formában ugyan – ismét csak a dantei metafizikát idézi:

Ember! Más nem leszel soha;
Hasonlítsz Éva ősanjához:
Amit elérsz, ingertelen,
Az ő s kígyó hív szüntelen

²⁸ *Puskin válogatott költői művei*, 902.

²⁹ A huszonkettő a héber ábécé számokat is jelölő huszonkét betűjére utalhat.

³⁰ *Szimbólumtár*. Szerkesztette Pál József és Újvári Edit. Balassi Kiadó, 1997., 193.

³¹ *Szimbólumtár*, 193.

A csábító rejtélyű fához,
Mely a tiltott gyümölcs helye,
S Éden nem Éden nélküle. (VIII/27)

A Dante-utalás szabályos megjelenésének elmaradása mint Dante-utalás úgy is megjelenik az *Anyegin*ben, hogy Puskin művének záró soraiként olyan felsorolást szerepeltet, melyből a félbehagyottságban, a töredékességben, a befejezetlenségben rejlő harmónia és boldogság (meg természetesen ezek profanizálódása, paródiája) csendül ki:

Boldog, ki serlegét fenéig
Nem hajtja fel élet-torán,
Otthagyja ünnepét korán,
Regényét nem forgatja végig,
S megválnak tőle könnyedén,
Mint Anyegintől válok én. (VIII/51)

Az *Anyegin* az 51. versszakban fejeződik be, e szám számjegyeinek összege természetesen ismét hat, s ha ehhez hozzáadjuk a fejezet számát, a nyolcat, tizennégyet kapunk, ami viszont az *Anyegin*-strófa sorainak száma. A *Jevgenyij Anyegin*ről tehát a Dante-utalások és az általuk indukált számszimbólumok alapján tovább folytatható az a Jurij Tinyanov kifejtette vélemény, hogy a Puskin-mű tárgya maga a regény, azaz regény a regényről³², s amelyhez Király Gyula hozzátesszi: olyan regény a regényről, amelynek tárgya a regényt író szubjektum³³; a *Jevgenyij Anyegin* – a mű önmeghatározása. S ebből a szempontból lesz jelentősége még a korábbiakban már idézett önreflexív soroknak, az olyanoknak, mint a „Prózától vers...” vagy a „Regényét nem forgatja végig”.

A Dante-allúziókon kívül a Puskin-mű eposzi indíttatását jelzi a szövegben expliciten kifejezett Homérosz-utalás is. Ez az utalás az ötödik fejezet 36. strófájában (3+6=9!) olvasható:

Megjegyzem itt zárójelekben,
Hogy versem sűrűn emleget
Lakomát, bort, banketteket –
Akár te ősi énekedben,
Harminc századja héroszunk,
Te, isteni Homéroszunk! (V/36)

Ezután a 37., 38., 39. strófa jelzése alatt csupán egy versszak található, nyilvánvalóan azért, hogy a verses regény elejére visszaütaló, a jelen tanulmány

³² TINYANOV, Jurij: *O kompoziciji „Jevgenyija Onyegina”*. In: uő: *Poetyika. Isztorija literaturi. Kino*. Moszkva, 1977, 58.

³³ KIRÁLY Gyula: *i. m.*, 82.

címében is megidézett, híres kis női lábakról szóló sorok, valamint az ígéret, hogy ettől a ponttól kezdve az elbeszélő kitérők nélkül fogja továbbmondani a történetét, a 40. strófába kerülhessenek. Hiszen a négyes szám (4+0=4) a földi teljességet, a négy őselemet jelenti, mindamellet a fejezet számával, az öttel összeadva ismét csak kilenc a végeredmény. Az ötös a „dinamizmus, a teremtő aktus, ill. a teremtett élet, a kreatúra”, valamint „a túllépés, a meghaladás, az átlényegülés”³⁴ száma, s ennek megfelelően éppen ebben a fejezetben jelenik meg név szerint a pogány Homérosz, valamint Tatyjana ál-mában a pogány orosz hiedelemvilág (erre a későbbiekben még visszatérek).

Ha a *Jevgenyij Anyegin* című verses regény – mint ahogyan hipotézisként állítottam – eposzparódia, akkor feltehetően meg kell benne lenniük az ún. eposzi kellékeknek, mégpedig parodisztikusan. Fogjuk tehát most vallatóra a Puskin-művet ebből a szempontból!

Vegyük mindjárt a kezdetet: „Nagybátyám, elvek jámbor óre” – hangzik az első sor, s ez a hang szól az egész első strófában. A második versszak első sora aztán tisztázza a helyzetet: „Egy naplopó szólt így magában”; s ettől kezdve az elbeszélést, sőt a lírai kitérőket is ez a hang fogja megszólaltatni. Az első strófában megszólaló hang Anyeginé, a másodikban megszólaló pedig az elbeszélő. Az elbeszélő, aki Anyegin barátjának vallja magát, a második versszaktól kezdve elmeséli ennek a naplopónak eddigi életét: származását, neveltetését, ifjúságát, bálozásait, színházban tett látogatásait, léha társasági életét, egészen odáig, míg mindettől meg nem csömörlött, erőt nem vett rajta az orosz spleen, a *handra*, s ez elől a kiábrándult élet elől az elbeszélővel külföldre nem készült volna. „De közbeszólt a sors” (I/51) – tájékoztat az elbeszélő, meghalt Anyegin apja, a fiatalember pedig eladósodott, s most, értesülvén arról, hogy nagybátyja haldoklik, a gazdag örökség reményében hozzásiet. „Regényem ezzel kezdtem el” (I/52) – emlékeztet az elbeszélő. S innen-től kezdve, úgy tetszik, az események most már a „normális” kronológiai rendben folytatódnak: a nagybácsi meghal, következik a temetés, Anyegin pedig átveszi az örökséget, a gazdag vidéki birtokot. Ha a cselekménynek ezt a hevenyészett sémáját megfigyeljük, kiderül, hogy az elbeszélés menete az antik eposzokból ismert *in medias res* módszer alkalmazásával indul. Ami azonban némi zavart okozhat, az nem más, mint az *in medias res* ad absurdum vitt jellege: a verses regény egy olyan nagybácsi emlegetésével kezdődik, akit nemhogy csak nem ismerünk, de még azt sem tudjuk, kinek a nagybátyja, s amikor a rokoni viszonyok tisztázódnak, kiderül, hogy nem ismerjük azt a személyt sem, akinek a nagybátyjáról szó esett, s aki végső soron a mű főhőse. Hogy mennyire parodisztikus az *in medias res* alkalmazása, elég összevetnünk a szituációt mondjuk az *Odüsszeia* kezdetével: mi lenne akkor, ha az olvasó (különösen a rapszodosz hallgatója) nem tudná az elbeszélés kezdetén, kicsoda Odüsszeusz.

³⁴ *Szimbólumtár*, 366.

Ugyancsak a paródia célját szolgálja, hogy a verses regény olvasójának (különösen a korabeli olvasójának) elvárási horizontjában nem volt, nincs benne, hogy egy XIX. századi műben *in medias res* kezdést talál, így enyhén szólva is meghökkenti az *in medias res* logikájából adódó „második” expoziáció (I/52). A szöveg a továbbiakban még inkább az elvárással szemben lép működésbe, amennyiben az első fejezet utolsó két strófájában a következő olvasható:

Van búm, de nincs könnyem soha,
S lelkemben a vihar nyoma
Végkép eltűnik nemsokára,
S elkezdhetem regényemet,
S írok huszonöt éneket.

Átgondoltam tervét egészen,
Találtam hősnemnek nevet,
S már itt is van, leírva, készen
Az első regényfejezet.
Át is néztem bírálva nyomban,
Ellentmondás egész halom van,
De én jogtisztelő vagyok
S a cenzúrának is hagyok;
Munkám gyümölcsét átadom ma,
Sajtó, bíráld tetszés szerint,
Menj, újszülött, a Néva int,
Menj Néva-parti városomba,
S mert vád kísér magasztalást,
Hozz félreértést, gáncsolást.

(I/59–60)

Ha némi tettett naivitással közelítünk az itt idézett szövegrészhez, először is azt kérdezhetjük meg: eddig vajon mit olvastunk ötvennyolc versszakon keresztül, ha az elbeszélő csak most látja megteremtve a feltételeit annak, hogy művét elkezdhesse? Sőt, ha még csak ezután fogja elkezdni a munkát, akkor mit kezdjen az olvasó – aki még fel sem ocsúdíhatott a meglepetéstől – az *in medias res*-szel? Az elbeszélő-szerző ezután azzal „fenyegeti” az olvasót, hogy ha mégis elkezd művét, írni fog huszonöt éneket. Amikor a *Jevgenyij Anyegin* első fejezete 1825 februárjában önálló füzetként megjelent³⁵, ez a „fenyegetés” még hihetőnek is hangozhatott, csakhogy ez a kitétel benne maradt a végleges szövegben, az 1833-as első teljes kiadásban is, amelyikről viszont pontosan tudjuk, hogy nem huszonöt, hanem csupán nyolc fejezetből áll. Az elbeszélő-szerző tehát szándékosan félrevezeti az olvasót, s ezt még csak leplezni sem igyekszik. Ugyancsak leplezetlen, sőt deklarált lett az első fejezet elmarasztaló „önértékelése”: nem csupán az az érdekes ebben az ön-

³⁵ Vö.: LOTMAN, Jurij: *Puskin.*, 187.

értékelésben, hogy a saját mű arról is szól, milyen a saját mű (ezzel a „poszt-modern” eljárással a Sterne és Diderot regényeit olvasó korabeli művelt közönség már megbarátkozhatott), hanem az is, hogy az elbeszélő-szerző önmaga elmarasztalását mintegy büszkén, kihívóan vállalja, és – a karneváli szemlélet jegyében – mintegy önmagát is kineveti. („Az alaptétel az, hogy a pácban mindenki benne van” – írja majd másfél évszázaddal Puskin után Hamvas Béla a *Karnevál* című regényében.³⁶) Az „Ellentmondás egész halom van” sor azonban még ezen is túllép. Hiszen a művet újraolvasó olvasó³⁷, már az *Anyegin teljes* szövegének ismeretében pontosan tudja, hogy az ellentmondások nem is annyira az első fejezetben, mint inkább a későbbiekben jelennek meg: azokra a kettősségekre gondolok, amelyek többé-kevésbé közhelyszerűen minden *Anyegin*-értelmezésben rendre megjelennek (pl. Anyegin kiégett hős, mégis szerelmes lesz; Tatyjana falusi lány és nagyvárosi dáma), s amelyekre a későbbiekben még visszatérek. A meglévő (?) és eljövendő (?) ellentmondásokat vállalva ajánlja a kritikusok figyelmébe és bocsátja útjára művét az elbeszélő-szerző. Úgy tetszik tehát, hogy – legalábbis formailag – szabályos témamegjelölést és ajánlást kaptunk az első fejezet utolsó soraiban. De miféle ajánlás az, amelyikben az elbeszélő-szerző határozottan viszállykeltést tulajdonít az ajánlott műnek? És mit ajánl egyáltalán? A huszonöt énekes regényből az első éneket? Vagy azt a meg sem írott művet, amelyet majd csak ezután fog elkezdni? Vagy a kétszer is elkezdett elbeszélést? A témamegjelölés és ajánlás nyilvánvalóan parodisztikussá válik azáltal, hogy Puskin szándékoltan nem a megfelelő helyen alkalmazza: a klasszikus eposzokban az első strófa hivatott arra, hogy az elbeszélő a mű tárgyát megjelölje és a művet a hallgatóság, illetve az olvasók figyelmébe ajánlja. Teszi mindezt azután, hogy az elbeszélő tisztában van az események végkifejletével, tehát a mű kész, teljes, egész, befejezett történet. Puskin a témamegjelölést és ajánlást az első fejezet végére helyezi, mégpedig úgy, hogy nem készült el a mű-egész, vagyis a témamegjelölés és az ajánlás – éppen azáltal, hogy bekerül a műbe – érvényét veszti. A témamegjelölés és ajánlás problémáját csak tovább bonyolítja, hogy a verses regény első fejezete előtt olvashatunk egy másik, a műtől mintegy teljesen elkülönített, valódi, „komoly” ajánlást is, ami persze az imént idézett ajánlás fényében szintén parodisztikusnak mondható, tekintve, hogy ily módon az *Anyegin*hez mint eposzhoz a szükséges és elégséges egy ajánlás és témamegjelölés helyett kettő társul.

A témamegjelöléssel és ajánlással folytatott játék újra felveti a mű kezdésének, elkezdhetőségének, illetve elkezdhetetlenségének kérdését is, hiszen minden egyes ajánlással a verses regény mintegy újakezdődik. Újakezdődik azután az *Anyegin* a második fejezettel is, amelynek már a mottója az előző fejezetben elkezdett parodisztikus játékot folytatja: a Horatiustól megidézett

³⁶ HAMVAS Béla: *Karnevál*. Budapest, Medio Kiadó, 1999. I/10.

³⁷ „A jó olvasó, a nagy olvasó, az aktív és kreatív olvasó az újraolvasó” – írja Vladimir Nabokov (*Jó olvasók és jó írók*. In: *Nagyvilág*, 1995/3, 254.), aki az *Anyegin* angol fordításához könyvnyi kommentárt fűzött.

„O rus!” és a melléhelyezett „O Rusz!” felkiáltás egyfelől egymásra vetíti a „magas” költészetet és a hétköznapiiságot, másrészt a Római Birodalmat, az Orosz Birodalmat és az oroszország, az orosz lelkület adekvátnak vélt hordozóját, a vidéki életet. Ami pedig az események menetét illeti, úgy tetszik, az első fejezet „nehézségei” után a cselekmény minden zökkenő nélkül folyik, s legfeljebb csak olyan betétek akaszthatják meg, mint amilyen a híres *Tatjana levele Anyeginhoz* vagy *A lányok éneke* a harmadik fejezetből. Ezért érheti némileg váratlanul a gyanútlan olvasót az ötödik fejezet 40. strófája:

Úgy volt, mikor regénybe kezdtem
(Első rész, bárki rátalál),
Albani-színekkel lefestem,
Milyen egy pétervári bál.
De álom ejtett meg s igézet,
S a lelkem emléksort becézett:
Kis, kedves női lábakat.
De már nem vesztek célt s utat,
Kis láb, nyomod követve újra!
Már itt a férfikor-határ,
Ideje józanodni már,
Tettben, stílusban megjavulva;
Most ötödik fejezetem
Kitérés nélkül vezetem.

Először is meg kell állapítanunk, hogy a korábban idézett 36. strófa (amely Homéroszt emlegette) és a 40. strófa közé mindössze egy versszak ékelődik be, a 37, 38, 39-es számokkal ellátva. Ha a 36. strófában a $3+6=9$ és a jelzett összefüggések révén a teljességre tett utalást véltük felfedezni, akkor az ötödik fejezet 40. versszakának esetében a kilences szám ($5+4+0=9$) szándékolt megidézése még inkább megalapozottnak mondható. A teljesség helyett azonban az olvasó ismét töredékességet kap, amennyiben az idézett strófa (komolyan vett) szövege alapján kénytelen azt hinni, hogy eddig az orránál fogva vezették (és jól is hiszi), mert a verses regény cselekménye az első fejezet végétől az ötödik fejezet 40. versszakáig nem volt más, mint kitérő, mégpedig abból az olvasó szemszögéből jelentéktelennek mondható okból, hogy az elbeszélő – ahelyett, hogy vállalt feladatát, az elbeszélést folytatta volna – valamely csábító kis női lábacska után igyekezett. Ugyanakkor igaza van Genisznak és Vajlnak, amikor éppen ezzel a részlettel kapcsolatban megállapítja, hogy Puskin ebbéli ígérete csak kacérkodás maradt, hiszen ha nem lenne az *Anyegin*-ben a sok „felesleges” kitérő a női lábacskákról, a bordeaux-iról és még ki tudja miről, nem maradna más a műből, mint „összetört és átlótt szívekről írott tragédia”³⁸. A verses regény kezdetére történő visszautalás és a „kitérő nélkül” vezetett elbeszélés ígérete viszont azt a képzetet kelti, hogy

³⁸ VAJL, Pjotr–GENISZ, Alekszandr: *i. m.*, 95.

itt újrakezdődik a mű, azaz egy újabb expozícióval van dolgunk. A „kitérők nélkül” vezetett cselekmény a hatodik fejezet 42. strófájáig tart, amelynek végén az elbeszélő a hősöknek a párbaj tragédiáját követő életére tereli a szót: hogy mi lett hősei sorsa, azt ígéri, „Tinektek ezt rendem szerint / Elmondom majd apróra mind” (VI/42). Aztán a 43. versszak első mondata ez: „De nem most!” Vagyis a cselekmény ismét megszakad, újabb témába, újabb kitérőbe fog az elbeszélő, s a mű ezzel újabb kezdetét veszi. A hetedik fejezet témája egyfelől Tatyjana látogatása Anyegin elhagyott házában, másfelől pedig utazása Moszkvába. S miután a moszkvai bálók közepette Tatyjanának eszébe jut az a csöndes falusi birtok, ahol Anyeginnel boldog lehetett volna, az elbeszélő is más irányba fordítja elbeszélését: „Hanem most vágjunk más irányba, / Főhősöm sem feledhetem...” (VII/55). Am itt, a hetedik fejezet utolsó strófájában végül mégsem a főhősről kezd új történetet, hanem egy merész fordulattal elmondja az *Anyegin* invokációját:

De állj! Pótolni visszatérek:
Ifjú barátról szól az ének,
Leír szeszélyt, hóbortokat.
Áldd meg munkálkodásomat,
Eposz Múzsája, buzgalommal!
Adj egy botot, mely hűn vezet,
Kerüljek tévelygéseket.
Így. Késő invocatiómmal,
Tisztelve klasszikus szabályt,
A vállamról a súly levált.

(VII/55)

Az egészen nyilvánvaló, hogy itt az invokációnak csak a paródiájáról lehet szó: a szerző nem a helyén, tehát nem közvetlenül a témamegjelölés után, hanem szinte a mű végén alkalmazza ezt az eposzi kelléket, s akkor fohászkozik az istenekhez, méghozzá az eposz Múzsájához segítségért, amikor arra már nincs szükség. Hogy az eposz elején alkalmazandó „kellék” itt, a hetedik fejezet végén hangzik el, egy újabb műkezdetet sejtet. De talán még ennél a ténynél is nagyobb jelentősége van annak, hogy az elbeszélő egészen pontosan tudatában van annak, hogy invokációja nem a megfelelő helyre került, s erre reagál is. Vagyis ezen a ponton is tetten érhető az elbeszélő bohóckodó, karneváli magatartása, amennyiben nem csupán az eposzi kelléken mint olyanon nevet, hanem azon is, hogy a verses regény úgy parodizálja az eposzi kelléket, hogy paródia tárgyává teszi azt; végső soron tehát az elbeszélő a saját művön, illetve önmagán nevet. Olyan szerkezeti konstrukció jön tehát így létre, amely lehetővé teszi, hogy a verses regény nemcsak az eposz paródiája, hanem az eposzt parodizáló verses regény paródiájává is váljon.

Ha az *Anyegin*ben további eposzi kellékeket keresünk, könnyedén rátalálhatunk a seregszemle eljárására, mégpedig hasonló módon megvalósítva, mint a klasszikus eposzokban. Az ötödik fejezet 25. strófájában a Tatyjana névnapjára érkező vendégsereg a következőképpen jelenítődik meg:

A szép hajnal bíbor kezével
A völgy ködét oszlatva szét,
Felhossa rózsaszínű fénnel
Tatjana víg névünnepét.
Alighogy felvirradt a reggel,
Tódul a sok vendég sereggel,
Szomszéd család család után:
Szekér, kibitka, bricska, szán.
Előszobában sűrű zsongás,
Szalonban zaj, bemutatás,
Mopsz-koncert, lánycsók-csattanás,
Küszöbnél is kacaj, tolongás,
Lábcoszogás, hajolgatás,
Dadazsivaj, gyerekrívás.

A versszak elejéhez írott jegyzetben Puskin maga is felhívta a figyelmet arra, hogy paródiáról van szó: ő egy Lomonoszov-vers részletét említi meg, mint parodizált szöveget.³⁹ Az is tény azonban, hogy „A szép hajnal bíbor kezével” sor ugyanennyi joggal tekinthető a Homérosz-eposzokban lévő hajnal-leírások paródiájának:

Fölhágott az olümposzi bércre az isteni Hajnal;

És hogy a rózsaujjú Hajnal kelt ki a ködből⁴⁰.

A Homéroszt idéző és parodizáló versszak-kezdet után aztán a vendégsereg olyan felsorolásszerű leírása, számbavétele következik, amilyennel főként az *Iliász*ban találkozhatunk: az egymás ellen felvonuló hadak „totális” megjele-nítése, a seregek általános képének megrajzolása. Puskin művében azonban egyrészt nem szemben álló csapatok leírásáról van szó, másfelől pedig a had-sereg fegyverzetének, ruházatának lefestéséből eredő monumentális kép és a hadifelszerelés felvonultatásából származó fenséges zaj helyett hangsúlyozot-tan a kisszerűség, a banalitás, a hétköznapiság kerül a középpontba, s ezáltal az eposzi kellék fontossága megkérdőjeleződik. A leírás aztán ismét csak a Homérosz-eposzokból ismert módon úgy folytatódik, hogy az átfogó képből egyszer csak ki-kiválik egy-egy hős:

Jön Pusztakov, rezeg pocakja,
Nagytestű párja is szuszog;
Jön Gvozgyin, elsőrangú gazda,
S muzsikjai mind koldusok;

³⁹ Puskin válogatott költői művei, 903.

⁴⁰ HOMÉROSZ: *Iliász. Odüsszeia*. Fordította Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1967, 25; 460.

Az ősz Szkotyinyin-pár s családja,
Orgonasípszerű a skála
A két év s harminc év között;
Majd Petuskov, a dandy jött,
Majd cousinom, díszben, Bujanov. (V/26)

A kép első pillantásra is nevetséges, ám ha hozzá vesszük, hogy Puskin „akhilleuszainak”, „agamemnónjainak”, „parisainak” (vö.: „S Olgához lebben Parisunk, / Akit Petuskovnak hívunk” – V/37, 38, 39.) beszélő neve van, a parodisztikus szándék még nyilvánvalóbbá válik. Pusztakov neve a *pusztoj* – üres, Gvozgyin neve a *gvozgy* – szög, Szkotyinyin neve a *szkotyina* – barom, Petuskov neve pedig a *petusok* – kiskakas szóból származik. S ugyancsak ebben a felsorolásban szerepelteti Puskin Bujanovot is, nagybátyjának, V. L. Puskinnak *A veszedelmes szomszéd* című komikus elbeszélő költeményéből származó figuráját (ezért nevezi őt az elbeszélő cousinnak), s ez ismét az elbeszélő-szerző önmaga ellen irányuló nevetését is jelenti.

A seregszemle logikus következménye a csata lenne, ez azonban Puskinnál nem következik be. Lezajlik viszont – a nem létező csata részeként? – egy szerelmi féltés miatt kialakult párbaj, amely az antik eposzok párviadalainak heroikus küzdelméhez viszonyítva – okozza bár az egyik hős, Lenszkij halálát – sekélyesnek, minden hősiességet mellőzőnek mondható. A parodisztikus seregszemle egyébként még kétszer fordul elő a verses regényben. Egyszer a nyolcadik fejezet 24–26. strófáiban, annak a pétérvári közegnek jellemzése-képpen, amelyikbe Tatyjana férjhezmenetele után került. Ebben az esetben azonban már párbajról sincs szó, csupán a nagyvilági társaság sekélyességének hangsúlyozása a cél. Így aztán Puskin nem is tartja szükségesnek teljesen kidolgozni a képet, ennek következtében a 25. versszak a 8. sornál töredékben marad. Van viszont a seregszemlének egy másik, ennél fontosabb megjelenése is, mégpedig szintén az ötödik fejezetben, Tatyjana nevezetes álmában. Vizsgáljuk meg tehát ezt az álomleírást!

Tatyjana különös álmot lát: egy „nagy, bozontos medve” (V/12) üldözi patakon, bozótosan, erdőn át, míg végül össze nem esik és a medve az erdő közepén álló fakalyiba küszöbére nem teszi „ez jó komám, / Itt megmelegszel szépen!” (V/15) szavak kíséretében. Bent a kalyibában szörnyű lárma, tolongás; s itt megkapjuk a verses regényben a korábbiakban idézett seregszemle variációját:

Asztal körül
Szörnyetegek csoportja ül:
Kutyafejen két szarv, be rémes,
Boszorkány, állán bakszakáll,
Ott egy kakasfej kiabál,
Ott egy csontváz, groteszk, negédes,
Amott farkincás törpe fű,
Itt kandúr, mely félig daru. (V/16)

Túl azon, hogy e borzasztó seregben a népi démonológia elemeire (kutyafej, szarv, bak, boszorkány, kakas, csontváz, törpe, macska) bukkanunk⁴¹, a zűrzavar kellős közepén Tatyjana is és vele együtt az olvasó is felfedezheti „verses regényünk ifjú hősé”-t (V/17), Anyegint, akiről kiderül, hogy „ő itt a gazda” (V/18). A belépő Tatyjanát minden szörnyeteg meg akarja magának kaparintani, Anyegin azonban kimondja az „Enyém!” (V/20) szót, azt, amelynek szellemében majd a névnapi mulatságon Olgát Lenszkij elől magához ragadja. Anyegin azonban nem maradhat kettesben Tatyjanával, mert hirtelen a kalyibában terem Lenszkij és Olga, Anyegin és Lenszkij heves vitára kel, amelynek eredményeképpen „Jevgenyij hosszú kést ragad, / Lenszkij lerogy; sűrűbb az árnyék, / Velőtrázó jajszó riad...” (V/21). Itt, az ötödik fejezet 21. strófájában Tatyjana álmában tehát megtörténik az, ami a cselekmény valóságának szintjén majd a hatodik fejezetben, a párbajban megtörténik: Anyegin megöli Lenszkijt. Az eposzok „csodás eleme”, rossz előjele így valósul meg Puskin *Anyeginjében*. S bár arról természetesen nem lehet szó, hogy ez a jelenet olyan nagyformátumú lenne, mint a klasszikus eposzok hasonló epizódjai, annyit azonban megállapíthatunk, hogy az „eposzi kellemek” közül ez az egyetlen, amelyik a verses regényben nem parodizálódik.

Borges az egyik esszéjében azt állítja, hogy a regényírás egyik fő gondja az oksági viszony, s hogy a regényben az okság a mágikus eljárásokkal, az oksági viszony betetőzésével fejeződik ki. Vagyis: „Az a gyanú, hogy egy rettegett esemény merő említésre is bekövetkezhet, indokolatlannak vagy fölöslegesnek látszik a való világ ázsiai zűrzavarában: nem így a regényben, amely szükségszerűen a sejtések, visszhangok és hasonlóságok rendszere. Egy gonddal megírt elbeszélésben minden epizód utólagos kisugárzású.”⁴² A Tatyjana álmában megnyilvánuló jóslat, előjel ezek szerint az archaikus gondolkodásnak megfelelően működik a szövegben, s végső soron egy motivikus láncolat részévé válik. Felmerülhet a kérdés, miért nem parodizálódik az *Anyeginben* ez a jelenet. Valószínűleg azért nem, mert az álomban olyan archaikus (pogány) hiedelemvilág mutatkozik meg, amely teljességgel egyenértékűnek mutatkozik az antik mitológiákkal. Ez a hiedelemvilág nem más, mint az, amelyik az ötödik fejezet elején Tatyjana babonássága kapcsán is kifejezést nyer, s amelyről megtudjuk, hogy az orosz népi szemlélethez tartozik: Tatyjana a jóslatokat, babonákat öreg dadájától tanulta. Ez az archaikus szemlélet csak Oroszország kellős közepén, az eldugott Larin-birtokon él még (itt lesz igazán nagy jelentősége a második fejezetből ismert „O rus!” és „O Rusz!” felkiáltások egymásra vetítésének), olyan környezetben, amilyenben majd Oblomov is meg fogja találni a harmonikus világrendet, s amelyben a dajkák

⁴¹ Hogy a tisztátalan erő milyen alakban jelenik meg, erre vonatkozóan lásd: DAR-KEVICS, V. P.: *Narodnaja kultura srednyevkovja*. Moszkva, 1988. (Különös tekintettel az 1. rész 4., és a 2. rész 2. fejezetére.)

⁴² BORGES, J. L.: *Az elbeszélő művészet és a mágia*. In: *Az idő újabb cáfolata*. Gondolat Kiadó, 1987, 52.

valóságos Homéroszokká válnak⁴³. Ennek a világszemléletnek köszönhetően hangzik el az ötödik fejezet 4. versszakában, hogy „Tanjánk orosz volt ösztöneben” (V/4), s ezért játszódik az álomjelenet téli környezetben, ezért üldözi Tatyjanát éppen egy medve, Oroszország szimbóluma. Továbbá ezért lesz jelentősége annak is, hogy a tragédiát követően Tatyjana Moszkvába, az ősi orosz városba utazik, míg Anyegin mulatozásai, felszínes élete a nyugati típusú, nem-orosz Pétervárott zajlottak, s a mű végén a beteljesületlen szerelem ismét csak a diszharmóniát hordozó pétervári környezetben nyer kifejezést. Ha ebből a szempontból szemléljük az *Anyegin* hőseit, valóban igazat kell adnunk Belinszkijnek, hogy tudniillik a mű enciklopédikus jellegű, esetleg igazat kell adnunk Dosztojevszkijnek, aki nevezetesen Puskin-beszédében többek között azt fejtegette, hogy a „keleti” és a „nyugati”, két ellenségeskedő félre szakadt Oroszországnak Puskin szellemiségét követve van esélye egyesülni⁴⁴; s esetleg igaza van napjaink kutatójának, Vlagyimir Markovicsnak, aki az *Anyegin*ben kifejezetten két Oroszország megjelenítését vélte – nem alaptalanul – felfedezni⁴⁵.

Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy az *Anyegin* hősei ennél összetettebb figurák, sőt olyan részekből tevődnek össze, amelyek mintegy kizárják egymást. Ennek a ténynek több oka is felmutatható a műben. Az egyik ok az, ami a verses regénynek mint műfajnak a sajátossága, az, amiben „ördögien” különbözik a regénytől, nevezetesen a lírai szempont. Figyeljük meg ilyen szempontból először Lenszkij alakját. Tudjuk róla, hogy „lánglelkű”, szerelmes, romantikus költő. Csakhogy ez a „lángoló” romanticizmus a harmadik fejezet 13. strófájában ironikus elutasításban részesül, amennyiben az elbeszélő a prózai egyszerűség dicséretébe kezd, mellesleg szintén ironikus felhangokkal. Hogy éppen a 13. strófa tartalmazza a „belém bújik a kisördög” gondolatát, a számszimbolika alkalmazása szempontjából ismét nem közömbös:

Barátaim, van célja ennek?
Ha isten úgy akarja, hát
Búcsút mondok költő-hitemnek,
S új ördög üt bennem tanyát.

⁴³ Vö.: „A dajka pedig közben már más képet fest a gyermek képzelete elé. A mi Akhillszeink és Ulysseseink hőstetteiről mesél, Ilja Muromec, Dobrynya Nyikityics, Aljosa Popovics vakmerőségéről, Polkán daliáról, vándor Kolecsicsról [...] Homérosz egyszerűségével és kedélyességével, a részleteknek ugyanolyan élettől pihegő hűségével, a képek reliefszerűségével nyomta gyermeki emlékezetébe és képzeletébe az orosz élet Iliászát, amelyet a mi homéroszi dalnokaink alkottak azokban a ködös időkben, amikor még nem birkózott meg sem a természet, sem az élet veszélyeivel [...]” (GONCSAROV, I. A.: *Oblomov*. Fordította Németh László. Magyar Helikon, 1972, 128.)

⁴⁴ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *Puskin*. In: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Magyar Helikon, 1972, 173–193.

⁴⁵ V. Markovics e témáról a KLTE Orosz Irodalmi Tanszékén 1990. november 23-án tartott előadást *Dve Rossziji v Jevgenyje Onyeginye* címmel.

Phoebus dühének ellenállok,
A csendes prózához leszálok,
S egy régimódi nagy román
Foglal le sorsom alkonyán.

(III/13)

Lenszkij romantikus költő-egyénisége mind a romantikusság, mind a költői-ség túlhangsúlyozásával megkérdőjeleződik, s ha a szerelmes poéta-létezés bizonyítására azt olvassuk, hogy „Lenszkij parasztja lép, s vele / Saját bástyáját csapja le” (IV/26), akkor ez a hősnek inkább degradálását, semmint magasztalását jelenti. A szerelmes költő portréja aztán úgy folytatódik, hogy Lenszkij kis emlékkönyvbe rajzolgat és ilyesfajta „verset” ír: „*Aki téged jobban szeret, / Írjon nevem alá nevet.*” (IV/28). Lenszkij komikusságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy egy olyan műben, amely nyíltan Sterne hagyományait követi, az elbeszélő-szerző komolyan véteti a már Sterne-ön át is megszűrt „Poor Yorick!” (II/37) felkiáltást. Végződjék bármennyire is tragikusán a sorsa, egy ilyen költőt már nem vehet komolyan az olvasó. A tragikus kimenetelű párbaj után tehát már egyáltalán nem meglepő, hogy az elbeszélő, arra az esetre, ha Lenszkij nem halt volna meg, két lehetséges életutat vázol fel. Az egyik a nagyformátumú romantikus költő sorsa:

Holnap tán népek hőse lett volna,
Ki egy világnak fényt adott,
S elnémult lantja, hogyha szólna,
Bezengne késő századot,
Erőben nem lankadva, bátran.
A nagyvilág lépcsősorában
Magas lépcsőfok várta tán.

(VI/37)

A másik lehetséges életút ennek éppen az ellentéte:

De meglehet: költőszívére
Az várt, hogy szürke sorsot ér, [...]
Megnősül s nincs falun, mi szítsa,
S rá boldog férjek szarva vár,
Hálókabátot öltve jár;
Valóság földjén áll a lába.
Negyven év köszvényt hoz. Iszik,
Eszik, hízik s unatkozik...

(VI/38–39)

Az érdekes számunkra most nem az önmagában is groteszk kép, hanem az, hogy miként fordulhat elő, hogy egy hősnek kétféle lehetséges életútja van. Ha ugyanis Lenszkij következetesen kifejtett epikus hős lenne, két ellentétes életút elgondolása halála után sem merülhetne fel: a hős korábbi lépései mindenképpen meghatároznák a figura elképzelhető sorsát. A voluntarista szemléletű elbeszélő-szerző szubjektuma felől, lírai pozícióból azonban az ellentétes életutak elgondolása nem ütközik akadályba.

Talán kevésbé szembeötlően, de így van ez az *Anyegin* többi hőisével is. Így például Tatyjanában nemcsak a már említett orosz–nem-orosz, népies–urbánus, kelet–nyugat ellentét van meg, hanem a minden nagyszerűt egyesítő nőalak és az unalmas kis buta lányka alakja között feszülő ellentét is. Lehetetlen ugyanis nem észrevenni Puskin ironizáló szándékát Tatyjanával kapcsolatban, ha a következő sorokat olvassuk:

Lélek-tüzén életre kelnek
Regényhősök, regényszerelmek [...]
Werther s a pompás Grandison
– Meséjétől elaluszom –,
Álmodva mind-mind látja újra
S mind egy alakká egyesül,
S mind Anyeginná testesül. (III/9)

Az elbeszélő ahelyett, hogy teljességgel átadná magát a szerelmi érzés hatásának, ahelyett hogy – lírai hősként – belehelyezkedne Tatyjana nézőpontjába, a közbevetett megjegyzéssel kilép Tatyjana világából, s önmaga nézőpontját érvényesíti. A versszak záró sorai ennek következtében nem (vagy nemcsak) az igaz szerelem bizonyítékai lesznek, hanem sokkal inkább Tatyjana naivitásáé, divatmajmolásáé. Így válik a nagyszerű, egyedüli hősnőből arctalan tucat-figura.

Hasonló a helyzet Anyeginnel is. Nehéz lenne eldönteni például, hogy Anyegin kísértő-e, avagy őrangyal, ahogyan Tatyjana próbálja megfejteni személyisége titkát. A műben erre a kérdésre – mint a többi vagy-vagy típusú kérdésre – nem kapunk választ. Anyegin személyisége rejtve marad, főként azért, mert nincs személyisége. A nyolcadik fejezetben Anyegin arcának maszkyszerűsége (8. strófa⁴⁶), az *igen* és a *nem* közötti ingadozása (8. strófa, 14. sor) egész alakjának középszerűsége (9. strófa, 12–14. sor⁴⁷), személyte-

⁴⁶ „A régi? Vagy tisztult a lelke?
Vagy még ma is különködik?
S miért jött vissza most? Mi lelte?
S milyen szerepbe öltözik?
Harold vagy Melmoth lett a kóta?
Világpolgár vagy patrióta?
Quaker vagy álszenteskedő?
Vagy más maszkkal büszkélkedő?
Vagy jó fiú s más senki, semmi,
Mint én, te s iksz vagy ipszilon?
Legalábbis tanácsolom:
Elnyútt ruhát jó lesz letenni,
Untig volt áltató s hamis...
– Ismeri? – Igen is, nem is.”

⁴⁷ „S nagy ember nagy minden hibában?
S középszerűnknek megfelel,
Hogy csak középszert ismer el?”

lensége, „semmilyensége” válik dominánssá. És milyen szenvedélyesen kérdezgette a levélben Tatyjana, hogy kicsoda Anyegin, itt, a nyolcadik fejezetben (17. strófa⁴⁸) Anyegin kérdezgeti ugyanilyen hévvel Tatyjanáról, hogy kicsoda, ami Tatyjana személytelenségét figyelembe véve legalább olyan értelmetlen, mint az Anyegin személyére irányuló kérdés. A „ki ő?” kérdésére nem is kap más választ sem Anyegin, sem az olvasó, csak annyit, hogy Tatyjana – a testes herceg felesége. Anyegin személyiségének „megfejtése” pedig megtörténik még a hetedik fejezetben:

Pokolszülött? Ég küldte le?
Kevély ördög? Vagy angyal-e?
Idegen hóbortok bolondja?
Üres káprázat? Moszkvai,
Ki tud Haroldot játszani?
Divatszavak bő lexikonja?
Utánzó korunk fia?
Talán csak egy paródia?
A rejtélyt megfejtette végre?
Lelt szót, melytől kinyílt a zár? (VII/24)

Anyegin paródiaként mutatkozik meg nemcsak amiatt, mert semmilyen, s így nem hasonlíthat nagyformátumú eposzi hősre, hanem amiatt is, mert – mint mindenki más is a műben – a voluntarista szemléletű elbeszélő-szerző kényvénnek-kedvének, egészen pontosan a kis női lábakat hajkurászó pajzán kedvének van kiszolgáltatva. Anyegin és a többi szereplő sorsa attól függ, mit *akar* velük az elbeszélő, az az elbeszélő, aki maga is csak erotikus vágyának kiszolgáltatója. Ezzel az elbeszélőt és végső soron az összes szereplőt is irányító kis női lábcskák mintegy az antik hagyományból ismert fátum szerepét töltik be rajtuk. A bohóckodó elbeszélőt vezérlő erotikus cél mint irányító hatalom azonban a fátumnak olyan profán megjelenési formája, amely valóban csak paródiát eredményezhet. A maszkszerű arcot viselő, marionettként rángatott, ingadozó, középserű hősök megjelenése pedig olyan folyamatot indít el a XIX. századi orosz irodalomban, amely Csicsikovval, Sztavroginnal, Peredonovval a sekélyességnek metafizikai távlatait, a bibliai „lágymelegség”-ben rejlő démonizmust hivatott megmutatni.

⁴⁸ „Ő az? – töpreng Jevgenyij. – Ő-e?
Ő az... De nem... Nem gondolom...
Pusztazugból nagyúri körbe...”
S fürkészi hetyke lornyonon,
Vonásait kutatva nézi,
Arcát, mely lányarcát idézi
A mult-homályból. „Hercegem,
Nem ismered, mondd meg nekem,
Barettje málnaszínű, látod?
Akivel a spanyol követ...”

TIMÁR KRISZTINA

ÉN ÉS TE ÉS SEMMI MÁS – avagy változatok a hiányra, a vágyra és a vágy hiányára Emily Brontë költészetében

Emily Brontë költészete – a szónak minden értelmében – *rejtőzködő* költészet. Különösen a magyar olvasó számára az, hiszen míg Emily Brontë egyetlen, világhírűvé vált regénye nálunk is évtizedek óta ismert, a versek gyakorlatilag teljesen ismeretlenek maradtak; nagyon sokáig le sem fordították magyarra.¹ Meglepőbb lehet ennél az, hogy a saját hazájában is nagyon hosszú ideig rejtőzködött ez a költészet: Emily Brontë összes verseinek első kritikai kiadása 1941-ig váratott magára. Ennek oka leginkább magában a szerzőben keresendő. Emily Brontë versei ugyanis nem kiadásra születtek. Hosszas rábeszélésre volt szükség, hogy néhányat megjelentessen közülük, azokat is csak radikális átírás után. A „szerzői szándék” olyan tökéletesen megvalósult, hogy csaknem egy évszázadig mindössze ezt a néhány átírt verset ismerhették az olvasók, Emily Brontë csaknem kétszáz versből álló költészete pedig (a magyar olvasók számára a mai napig is) elszigetelődött az életműtől, szándékoltan eltávolítva lehetséges olvasóitól. Mintha a szerző csak dramatisálni igyekezett volna azt az elszigetelődést és eltávolodást, amelyet J. Hillis Miller (és az ő nyomán ez a dolgozat is) a versek alaptémájának tekint.

Miller, aki egyetlen egységes életműként olvassa Emily Brontë regényét, verseit és esszéit, amellet érvel, hogy ezekben a szövegekben „minden szenvedés végső soron az elszigeteltségből vezethető le. Az ember akkor a leginkább önmaga, amikor a legteljesebben részesül egy rajta kívül álló létből”², ez azonban csak a mennyben lehetséges³. A földi lét száműzetés, amelyet „Isten rótt ki az emberre, és ha az ember megpróbál túllépni ezen a száműzetésen, akkor engedetlenséget követ el az isteni törvénnyel szemben”⁴. Az emberi világot szükségszerűen a hiány és a bűn határozza meg, mivel Isten elhagyta a világot, viszont „Isten kegyelme nélkül minden emberi cselekedet [...]

¹ 1988-ban az Európa Kiadó ugyan megjelentetett egy hiánypótlónak szánt válogatást *Emily Brontë versei* címmel, de a kötetben szereplő fordítások nagy része jócskán hagyott maga után kívánnivalót, újabb fordítások pedig nem követték őket. Az irodalomelemzések közül is csak nagyon kevés tér ki a versekre: Taxner-Tóth Ernő könyve (150–159) tartalmaz egy esszé jellegű ismertetőt róluk, és hasonló szerepet tölt be Kiss Zsuzsa utószava is, melyet az említett fordításkötethez készített.

² MILLER, J. Hillis: *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, Mass.: Belknap P of Harvard UP, 1963, 172.

³ *I. m.*, 173.

⁴ *I. m.*, 183.

gonosz”⁵. A bűnbeesettség állapota annál reménytelenebb, mert, noha két út is kínálkozik az ember számára, a bűn mindenképpen elkerülhetetlen. Azok, akik elfogadják elszigeteltségüket, még növelik is a szakadékot önmaguk és a többi teremtmény, önmaguk és Isten között, ennek az eredménye pedig önző, haszonelvű társadalom⁶. Az életmű sajátosan metodista logikája szerint azok, akik viszont át akarják hidalni a szakadékot „önmaguk és a többi teremtmény, önmaguk és Isten között”, még biztosabban ítélik kárhozatra magukat. Ők ugyanis arra vágnak, hogy (a másik teremtménnyel való azonosulás által is) „itt és most élvezzék az Istennel való egyesülés mérhetetlen örömét”⁷; de mivel az emberi és az isteni világ szétválasztása (ahogy a teremtmények egymástól való elszakadása is) isteni parancs, a misztikus vágy szükségképpen megszegi az isteni törvényt.

A fentiekből látható, hogy Emily Brontë költészetében ugyanaz a vágy hajtja az ént a többi teremtménnyel való egyesülés felé, mint amely az Istenbe (jobban mondva a transzcendensbe) való beleolvadás felé viszi. Ez az oka annak, hogy sokszor nehéz elkülöníteni misztikus verseitől azokat, amelyek a szerelmeshez, anyához, gyermekhez, sőt növényekhez vagy kövekhez szólnak. (Emberhez szóló versei kivétel nélkül szereplírának tekintendők. Az úgynevezett Gondal-versek közé tartoznak, azaz egy elveszett vagy egészében soha meg sem írt prózai történetciklus lírai betétszövegei; az Emily és Anne Brontë által felépített fikatív világ, Gondal verses krónikái és a történet szereplőinek drámai monológjai.) Valamennyi vágyakozás azonos nyelven szólal meg⁸, amint hogy valamennyi vágyott egyesülés is végső soron a transzcendenssel való egyesüléssel azonosul. Ugyanabban a pillanatban azonban azt is felismeri a beszélő, hogy vágya szükségképpen hiábavaló, bűnös és fájdalmas. Ismét csak Millert idézve: az elszigeteltség megtörésének vágya bűn, mert földi öröm, amelytől el kell fordulni, és bálványimádás, amely az isteni jelenlétnek csak a látszatát nyújtja⁹. Az egyetlen megoldás a halál¹⁰, amelyben legalább esélyt kap a lélek a megváltásra.

Sajátosan kifordult módon mutatkozik meg tehát a vágyakozás Emily Brontë életművében. A versek jó részében a beszélő vágya nem is a szerelmesre, transzcendensre stb. irányul, hanem a vele való egyesülés *állapotára*, amelyet valaha megélt, a beszéd pillanatában azonban végtelenül eltávolodott tőle. A vágy tárgya tehát a jövő helyett a múltba vetítődik vissza; a szövegek minden eszközzel igyekeznek igazolni, hogy ez az állapot valóban létezik

⁵ *I. m.*, 184.

⁶ *I. m.*, 186.

⁷ *I. m.*, 183.

⁸ Ahogy Rosalind Miles mondja, Emily Brontënek egyetlen hangja van, és minden szereplője ezen a hangon beszél. (MILES, Rosalind: *A Baby God: The Creative Dynamism of Emily Brontë's poetry*. In: *The Art of Emily Brontë*. Szerk: Anne Smith. London, Vision, 1976, 76).

⁹ MILLER, J. Hillis: *i. m.*, 185–186.

¹⁰ *I. m.*, 199.

és megtapasztalható, de egyúttal elég távol van ahhoz, hogy a beszélőt senki ne vádolhassa az isteni törvény áthágásával. Csakhogy a vágy tárgyának eltávolítása is könnyen veszélyessé válhat, hiszen a versek beszélői azt kockáztatják vele, hogy végleg elveszítik (már elveszítették) a másikat és az egyesülés lehetőségét. Így válik a versek világának egyik legfeltűnőbb jellegzetességévé a folyamatos és kényszerű ide-oda mozgás hiány, vágyakozás (ráadásul különböző, bár egy irányba mutató vágyakozások) és elutasítás között. Az eltávolodásra szükségképpen következik az egység utáni vágy, aztán a vágy hiábavaló, illetve bűnös voltának felismerése és a tőle való elfordulás, végül pedig a vágyhoz való visszatérés. Ez a mozgás nagyon ritkán tapasztalható meg egyetlen versen belül, de annál inkább érzékelhető, ha az egész költői életművet egységes szöveggként olvassuk. Így ismerhető fel, hogy valamennyi vers az „elszakadás-vágyakozás-elutasítás” skálának más-más pontját foglalja el; mintegy az alaptéma különböző variációit játsszák le, és természetesen nincs köztük két egyforma.

Alig néhány vers kísérli meg bemutatni magát az egyesülést (kivétel nélkül mint *unio mysticát*). Ezzel a szándékkal keletkeztek a *High waving heather* és az *I'm happiest when most away* túlvilági pozícióból megszólaló elvont, névtelen beszélői; ez a célja a *The Philosopher's Conclusion* allegorikus Látnokának és a *Julian M. and A. G. Rochelle* második címszereplőjének is.¹¹ A *High waving heather* egymásra vágyakozó és egymással boldogan összeolvadó természeti erőkkel teli világot mutat be, amelyben minden mozgás egy irányba, vagyis egymás felé (egyfajta misztikus házasság felé) vezet a létezőket, köztük az emberi lelket. Ennek az ára az, hogy a lélek előbb megszabaduljon börtönnek tekintett testétől¹², ahogyan azt az európai misztika hagyománya is diktálja. Csakhogy ennek a költészetnek a logikája, bár felhasználja a misztikus hagyományt, ugyanakkor leleplezi az abban rejlő önellentmondást is: az egyetemes *unio mystica* csak az ember kettészakadása után valósulhat meg, vagyis az eltávolodás az egyesülés feltételévé válik. Ez az ironia tönkre is teszi az *unio mysticát*: ahogyan a lélek üresen hagyja hátra a testet, úgy hagyja el a következő versszakban a folyó a partját,¹³ üresen és terméketlenül, holott éppen az ellenkezőjének kellene történnie. Mintegy a *High waving heather* kárán tanulva, pontosan ezt az elszakadást vállalja fel az *I'm happiest when most away*, de csak azért, hogy ellentétére fordítsa, és az egyesülés alapját alkossa belőle. A *High waving heather*-ben a test börtön, amelyből a lélek kiszakadni vágyik; az *I'm happiest when most away*-ben azonban otthon¹⁴, amelytől elsza-

¹¹ A verscímek (legnagyobb részt a versek első sorainak) hozzátétőleges fordításai: *Magasan hullámzó hanga, Én akkor vagyok a legboldogabb, amikor a legtávolabb, A Bölcs elhatározása, Julian M. és A. G. Rochelle.*

¹² *Man's spirit away from its drear dongeon [sic!] sending – Az ember lelkét kibocsátva sivár pincebörtönéből.*

¹³ „Fast through the valleys a reckless course wending [...] Leaving a desolate desert behind.” – „Míg sebesen a völgyeken át féktelen ár kanyarog [...] Kopár sivatagot hagyva hátra.”

¹⁴ *Home of clay – Agyag-otthon.*

kadva az én megszűnik létezni¹⁵, vele együtt pedig a föld, a tenger és az ég is elveszíti önmagát. A misztikus élmény így egy abszolút üres világban válik lehetővé, ahol csak a lélek marad, vágy nélkül, örök mozgásban a végtelenség át. Az ironia azonban innen sem hiányzik: az egész szöveg egyetlen mellékmondat, az első félsor főmondatának alárendelve; ennek a félsornak alanya pedig az én.¹⁶ Az én így az egész szövegre érvényessé válik: a (definíció szerint emberi) nyelven szóló szöveg szükségszerűen feltételezi az emberi (bármennyire is személytelen) ént.¹⁷ Hasonló helyzetre reflektál a *The Philosopher's Conclusion* Látnoka, aki tanújává válik annak, hogyan egyesít a Szellem fehér mélységgé három folyamat, de ő maga, az emberi én, külső szemlélője marad a misztikus egyesülésnek, és ezzel a pozícióval meg is elégszik.

Ezek a versek azonban nem a legjellemzőbb darabjai az életműnek. Emily Brontë verseinek túlnyomó része magáról a *vágyról* szól, amely mindig a (szövegen kívüli múltba utalt) egyesülés *után* születik meg. A teljesség, amelyre a vágy irányul, az én számára (mindörökre?) elveszett, legfeljebb reménykedhet a (szövegen kívüli jövőbe utalt) újabb találkozásban, ehhez a reményhez pedig elválaszthatatlanul hozzákapsolódik az újabb eltávolodás tudata, a bűntudat és a félelem, amely számos versben az egyesülés elutasítását vagy a róla való lemondást eredményezi.

Amint már említettem, a misztikus versekhez szerkezetben és szóhasználatban egyaránt hasonló felépítésűek Emily Brontë szerelmes versei. Könnyedén helyettesíthető egymással a szeretett kedves és a transzcendens, annál is inkább, mert a szerelmes versek beszélői is annak a boldogságnak az elvesztését panaszozzák, amelyben valaha maradéktalanul részesülhettek.¹⁸ Mi sem lehetne jellemzőbb Emily Brontë költészetére, mint hogy abban a versében, amelyben a legnagyobb erővel és szenvedéllyel szólal meg a szerelmes vágyakozása, semmi nem árulkodik arról, hogy szerelmes vagy misztikus szövegről van-e szó. Ez a vers az *If grief for grief can touch thee*¹⁹: egy elhagyott szerelmes monológja, aki korábbi boldog együttlétekre és saját jelenlegi szenvedéseire hivatkozva követeli szerelmétől, hogy jöjjön vissza hozzá. Ez az egyetlen vers az életműben, amely használja a *beloved*, azaz „szerelmem” szót; a megszólítottat azonban nemcsak szerelmének, hanem angyalának és bálványának is nevezi. Pogány vallásos könyörgést intéz hozzá, amely akkor szólal meg, amikor az emberek megvetik, a keresztény menny pedig magára hagyja a beszélőt. Sajátos nyelvet alakít ki így a vágyanak az *If grief for grief can touch thee*: ha tisztán szerelmes versként olvassuk, az imádság-jelleg zavarja az olvasást, ha vallásos versként, akkor viszont túlságosan kevésnek bizonyul benne a vallásos szóhasználat. A kritikai kiadások szerelmes versnek tekintik a

¹⁵ *When I am not – Amikor nem vagyok.*

¹⁶ „I'm happiest when [...]” – Én akkor vagyok a legboldogabb, amikor [...]”

¹⁷ MILLER, J. Hillis: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. Durham, Duke UP, 1991, 161–164.

¹⁸ MILLER, J. Hillis: *Disappearance of God...*, 173–175.

¹⁹ *Ha a bánatért adott bánat megérinthez téged.*

szöveget, de nem vallomáslírának, hanem Gondal-versnek, ezt azonban bizonyítani nem tudják, mert a Gondal-monológok mindig jelölik a címükben, hogy ki beszél kihez, ennek a versek pedig nincs címe. Háromféleképpen is megnevezi a megszólítottat a beszélő – és éppen ezáltal képes tökéletesen eltitkolni, kihez is beszél voltaképpen; sőt az sem tudható, hogy a beszélő kicsoda. Ráadásul nemcsak személy szerint azonosíthatatlan a két fél: egy másik jellegzetessége a versnek, hogy sem a beszélőnek, sem a megszólítottnak nem derül ki belőle a neve. A csak „én” és „te” névmásokkal azonosított beszélő és megszólított helyébe mindkét nem képviselője könnyedén behelyettesíthető; egyik értelmezésnek sem szab korlátot a szöveg. Könnyedén mozog ide-oda férfi és nő, én és te, múlt és jövő, személyesség és Gondalmondák, szerelmi és vallásos nyelv között – az *If grief for grief can touch thee* így válik a (bűnös) határáthágás versévé.

Emily Brontë nem egyszer megzavarja olvasóit a nemek kezelésével, ami annál is inkább figyelemre méltó, mert az angol nyelvben, ha más nem is, a harmadik személyű személyes névmás használata már feltételezi a nemek meglétét, akár társadalmi, akár biológiai értelemben. Emily Brontë személyesnévmás-használatáról önálló tanulmányt lehetne írni, olyan mesterien bánik velük. Szót kell ejteni még a *The Night-Wind*²⁰ című versről is, mert noha nem alkalmaz olyan bravúros megoldásokat, mint az *If grief for grief can touch thee*, azért be tudja csapni még az olyan figyelmes olvasót is, mint Margaret Homans. Homans ugyanis automatikusan hímneműnek tekinti a versben szereplő éjszakai szelet, amely a nőnemű énnel udvarol, aki viszont ellenáll neki.²¹ Az „udvarló” szó valóban szerepel a szövegben, ahogy az én ellenállása is²²; sőt később a szél forró csókjairól és édes sóhajairól is szó esik, amikor így szól az énnél: „O come, [...] I'll win thee 'gainst thy will. / Have we not been from childhood friends? / Have I not loved thee long? / As long as thou hast loved the night / Whose silence wakes my song.”²³ Minden jel arra mutat, hogy a szél valóban szerelmes, sőt el is akarja csábítani emberkedését (annak akarata ellenére, vagyis erőszakkal). Homansnak és Barbara Hardynak valószínűleg igaza van akkor is, amikor az én ellenállását úgy értelmezik, hogy az ember nem akarja felmondani az ember és természet közötti különbséget, mert az az önazonos szubjektum pusztulását jelentené, de a szél végül győzedelmeskedik fölötte. Csak arról feledkeznek meg mind-

²⁰ *Az éjszakai szél.*

²¹ HOMANS, Margaret: *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson.* Princeton, N. J., Princeton University Press, 1980, 125.

²² „I said, 'Go, gentle singer, / Thy wooing voice is kind, / But do not think its music / Has power to reach my mind.’” – „Azt mondtam: »Menj innen, gyengéd énekes, / Udvarló [hízelgő] hangod kedves, / De ne hidd, hogy zenéje / Elég erős, hogy a gondolataimhoz elérjen.«”

²³ „Ó, jöjj, [...] megnyerlek akaratom ellenére is. / Nem vagyunk-e gyerekkori barátok? / Nem szeretlek-e régóta? / Olyan rég, amilyen rég te szereted az éjszakát, / Amelynek csendje felkelti énekemet.”

ketten, hogy a szélre egyszer sem használja a szöveg a hímnemű névmást, kizárólag a semleges „it” névmással jelöli; ráadásul az ember neme sem derül ki, legfeljebb ha a névmást a szerzővel azonosítjuk (ami természetesen nem adekvát). Az ember és a szél csak mint én és te felelgetnek egymásnak, szerelmük-ellenállásuk nemüktől teljesen független. A tét valóban az, hogy az ember egyesül-e a természettel, vagy kívül marad rajta – ebben a tekintetben pedig a vers mintha csak paródiája volna a *High waving heather*-nek: ott az ember csatlakozni akart a természet egységéhez, de ez szétszakítottsághoz vezetett; itt az ember a társadalomban (a házban) akar maradni, kívül a természetben, de az (bűnös) erőszakkal magába vonja. Csak akkor válik el a két-tő végleg egymástól, amikor az ember meghal – és itt már nem működik Miller Brontë-értelmezése. Ahogy ugyanis a szél mondja, az ember csak akkor marad egyedül, ha már a sírkő alatt fekszik, a szél pedig gyászolja majd. A halál itt sokkal inkább elszigetel, mint egyesít, és a sír csak újabb börtönnek bizonyul (valamint a nyugalom helyének), amely elválasztja az „én”-t és a „te”-t. Ennek a börtönnek a határain már sem gyengédség, sem erőszak nem törhet át.

Az *amor sanctus* vágyott beteljesülését tagadja meg az *I'll come when thou art saddest* kezdetű vers is²⁴, amely még messzebb megy a nemek eltüntetésében, mint az *If grief for grief can touch thee* vagy a *The Night-Wind*: ebben a versben én és te viszonyából nemcsak a nem, hanem a nemiség is hiányzik. Míg az *If grief for grief can touch thee* beszélőjének és megszólítottjának helyébe egyaránt be lehetett helyettesíteni mindkét nemet, az *I'll come when thou art saddest* szövegvilágába egyik nem sem illik bele. Az *amor sanctus* szöveg-olvasási szabályai szerint a szerelmi költészet nyelvén írott misztikus verseket egyenesen tilos szó szerint értelmezni; ez a vers pedig mintha ezt a szabályt akarná végtelenségig vinni, amikor túlvilág-élményéből tökéletesen kikapcsolja a nemiséget. Valóban: a vers beszélője minden jel szerint túlvilági pozícióból beszél: amikorra jöttét ígéri, azt az időt „awful time”-nak nevezi,²⁵ ekkor fogja elragadni a megszólított lelkét, miután elszigetelte a külvilágtól, és hideg, sötét, szomorú magányba zárta, hogy ezáltal az emberi szív valódi érzéseit hozza a felszínre. Ebben a túlvilág-élményben szigorúan csak a léleknek lehet része, a test még allegóriaként sem bukkanhat fel a versben. Az idegen hatalom érkezésének előhírnökeit csak a lélek érzékeli, az viszont nagyon is intenzíven – legalábbis a beszélő szerint. Ebben a versben ugyanis nem az ember kapja az én szerepét, hanem a túlvilági látogató. Az ember meg sem szólal, mindvégig „te” marad, és mindenben kénytelen engedelmeskedni az én szavainak. Így válik az én szövege varázserejűvé, performatívá: amit kimond, annak meg is kell történnie. Csak egyvalamit nem képes előidézni: a „te” vágyát. Ebből a szövegből ugyanis, amelyből előbb a nemek, aztán a nemiség,

²⁴ *Jövök, ha a legszomorúbb vagy.*

²⁵ Hozzávetőleges fordításban: *Rettentő idő*; az „awful” szónak ebben a szövegkörnyezetben talán a „rettentő” adja vissza leginkább „borzalmas” és „félelemmel vegyes áhítatot keltő” jelentését egyaránt.

végül a test is eltűnt, hiányzik a vágy: a helyét az egyik oldalról tiszta erőszak, a másik oldalról tiszta rettegés vette át. Az *unio mystica* létre fog jönni, de egyik félnek sem okoz majd örömet. Ezt a vágytalan és örömtelen misztikus világot építi fel az *I'll come when thou art saddest* párversének tekintett (vele csaknem egy időben keletkezett és egy kéziratlapon szereplő) *The night is darkening round me* is.²⁶ Ez utóbbi vers magányos beszélője ismét az ember, aki felismeri maga körül a tökéletes egységbe olvadó természeti erőket, és érzi hatalmukat is, amellyel magukba igyekeznek vonni őt, de önszántából kívül marad ezen az egységen.

Korántsem minden szerelmes (misztikus) vers tünteti el a nemek ellentétét, sőt legtöbbször nemcsak a szereplők nemét, hanem nevét (vagy legalább monogramját) is közli. Ezek között egy sem akad, amely bármi módon személyesnek lenne nevezhető, kivétel nélkül Gondal-versek, Gondal királynőjének, Augusta Geraldine Almedának az alakjához kapcsolódnak, és kényszerű, kiúttalan magányról szólnak. Vagy az ő monológjai, vagy őhozzá intézett monológok, elhagyott, börtönbe zárt vagy száműzetésbe küldött szeretőinek szájából. Ő beszél elutasított kedveséhez a megfejthetetlen című *A. A. A.*-ben, elhagyott szerelmes monológja a *F. de Samara to A. G. A.* vagy a *Written in the Gaaldine Prison Caves to A. G. A.*, és hasonló történetet mond el harmadik személyben a *The Death of A. G. A.* is. Augustát (más néven Rosinát) sem kíméli a fájdalom: boldog csak a férje mellett lehetett, aki azonban fiatalon meghalt. Az ő sírja fölött mondja a királynő az angol antológiákban méltán kitüntetett helyen szereplő *R. Alcona to J. Brenzaida* című verset.²⁷

A vers beszélője olyan pontosan tudatában van annak, hogy akihez beszél, azt nem érheti el, hogy Paul de Man akár erről a szövegről is írhatta volna nevezetes prozopopeia-definícióját. Ez a szöveg is egy olyan „te”-t választ ki magának, amely hiányzik, halott, és nincs hangja, hogy válaszolni tudjon, de amelyre, azáltal, hogy jelenvalóként szólítja meg, mégis ráruházza a beszéd képességét²⁸. A vers első két sora nem is hangsúlyozhatná jobban az én és a te közötti távolságot: „Cold in the earth and the deep snow piled above thee! / Far, far removed, cold in the dreary grave!”²⁹ Egyszer mégis kiszalad a beszélő száján, hogy „bocsáss meg”, az élők képességét tulajdonítva ezzel a halottnak. Ennek veszélyeire figyelmeztet a de Man-szöveg (a prozopopeia szerkezete szimmetrikus, vagyis ha a halott élő módra viselkedhet, előfordulhat az is, hogy az élő lép a halott helyébe³⁰), de ezzel a veszéllyel már Emily

²⁶ *Sötétedik az éj körülöttem.*

²⁷ A verscímek fordításai: *F. [Fernando] de Samara A. G. A.-hoz* (verscímekben szinte kizárólag monogramok szerepelnek nevek helyett), *A. G. A.-hoz; a gaaldine-i barlangbörtön falára írva, A. G. A. halála, R. [Rosina] Alcona J. [Julius] Brenzaidához.*

²⁸ MAN, Paul de: *Autobiography as De-Facement.* In: *The Rhetoric of Romanticism.* New York, Columbia UP, 1984, 75–76.

²⁹ „Hidegen a földben, és a mély hó, mely föléd tornyosul! Messze, messze távolban, hidegen a kietlen sírban!”

³⁰ MAN, Paul de: *i. m.*, 78.

Brontë szereplői is tisztában vannak; egyiküknek sincsenek illúziói. A *The Night-Wind* emberi beszélője tudja: a szél azért szól emberi nyelven, hogy utána az embert megfossza emberi mivoltától. Rosina is tudja: mihelyt a „te”-hez kezd beszélni, óhatatlanul élőnek kell tekintenie, noha halott – éppen azért kéri a bocsánatát, mert mihelyt monológját befejezi, újra, ahogy megszólalása előtt tette, halottnak fogja tekinteni, és el fogja felejtetni.³¹ Tudja ugyanis, hogy abban a pillanatban, amikor megszólítja, átjárhatóvá válik a határ én és te, vágyakozó és a vágy tárgya, élet és halál között: a halott megbocsáthat, az élő pedig beléphet abba a sírba, amely „already more than mine” (kiemelés tőlem – T. K.).³² A szerelmes én maga távolítja el magától szerelmét, térben (föld és hó alá) és időben (tizenöt év távolságból emlékszik vissza rá) egyaránt, hogy az életet választhassa, bár tudja azt is, hogy az élet nem adhat neki örömet többé.³³ Még az emlékezést is megtiltja magának, mert „Once drinking deep of that divinest anguish, / How could I seek the empty world again?”³⁴ Rosina tehát egyike azoknak az Emily Brontë-szereplőknek, akik elfogadják elszigeteltségüket, növelik a szakadékot önmaguk és a másik között; így válnak a haszonelvű társadalom tagjaivá.³⁵ De különbözik is tőlük: nem megalkuvásból cselekszik így. Sokkal inkább azért, mert a „te”-től való eltávolodása szükségszerű, ezért az életet úgy fogadja, mint ítéletet, nem pedig mint öncélú boldogság forrását. Szigorú önmegtagadásra van szüksége, hogy elfojtsa a „te” iránt érzett vágyát – hogy ne igyekezzen áthágni a törvényszabta határt.

Létezik egy sajátos Gondal-vers, amely egyesíti magában a misztikus vágyat és a szerelmes sóvárgást, ez pedig a már említett *Julian M. and A. G. Rochelle*. Ritka példa ez a szöveg arra, hogyan mutatkozhat meg egyetlen versben Emily Brontë költészetének szinte teljes skálája, az elszigeteltségtől a vágyakozáson és misztikus egyesülésen keresztül a lemondásig. Két monológ alkotja a verset, a két címszereplő monológjai, amelyek egymással térben és időben ugyan érintkeznek, de sohasem válnak párbeszéddé. A cselekmény csak lazán kapcsolódik a Gondal-mondakörhöz: a gondolai történelem számos polgárháborúinak egyike alatt játszódik, amelyben Julian családja a köztársaságpártiak, Rochelle-é pedig a királypártiak oldalán vesz részt; többet a történelmi háttérről nem tudunk meg. A történet Julian várában játszódik,

³¹ *Sweet Love of youth, forgive if I forget thee – Ifjúság édes szerelme, bocsáss meg, ha elfelejtelek.*

³² *Máris több mint sajátom.*

³³ „All my life’s bliss from thy dear life was given – / All my life’s bliss is in the grave with thee. [...] Then did I learn how existence could be cherished, / Strengthened and fed without the aid of joy [...]” – „Az életem minden boldogsága a te drága életemből származott – / Az életem minden boldogsága a sírban van veled. [...] Akkor megtanultam, hogyan lehet szeretni a létezést, hogyan lehet erősíteni és táplálni, az öröm segítségével [...]”

³⁴ „Ha egyszer mélyet kortyoltam ebből a legszentebb gyötrelemből, / Hogyan kereshetném újra az üres világot?”

³⁵ MILLER, J. Hillis: *The Disappearance of God...*, 186.

annak is a legjobban elzárt helyén indul: a várbörtönben, ahová Julian egy börtönőrrel együtt kíváncsiságból lelátogat. A foglyokat gúnyolva felfedez egy fiatal lányt, akit különösen erősen leláncoltak, és meglepve ismeri fel benne gyerekkori játszótársát, Rochelle-t. Rochelle nem panaszkodik sorsára, sőt boldogan fogadja el azt; rabtartóinak csodálatos látomásokról mesél, amelyek kiszabadítják lelkét a rabságból, és örök szabadságot ígérnek neki.

Rochelle monológja Emily Brontë leghíresebb versei közé tartozik, nem utolsósorban azért, mert azon kevesek egyike, amelyeket még életében, sőt szinte átírás nélkül jelentetett meg. (Julian szövegét, azaz a kerettörténetet már korántsem hagyta érintetlenül.) De hozzájárulhatott a hírnevéhez az is, hogy Emily Brontë minden verse közül ez a monológ kapcsolódik a leginkább a misztikus irodalom hagyományához. Ez az egyetlen olyan vers az életműben, amely a misztikus és a transzcendens közötti kapcsolatot egyértelműen nő-férfi kapcsolatként allegorizálja, ezért ezt a legkönnyebb misztikus versként olvasni. Rochelle azonosul a test börtönében raboskodó (nőnemű) lélekkel³⁶, aki a (hímnemű) mennyei jegyes után vágyakozik, hogy eljöjjön hozzá, és kiszabadítsa. A misztikus látogató meg is érkezik, minden este eljön Rochelle-hez, és megmutatja neki az utat abba a világba, ahol az emberi nyelv érvényét veszti. Rochelle így magasan rabtartói fölé emelkedik: míg Julian rabbá válik saját bezárt várában, Rochelle osztályrésze halála után az örök szabadság lesz. Ezért is vágyódna Rochelle gyors halálra, a szabad ég alatt, ahol lelke végre „törvényesen” is átléphetné a test határait, és beleolvadhatna a transzcendensbe. Ez azonban nem adatik meg neki. Pincebörtöne az eleven halál helye³⁷, amely nem szünteti meg a határokat, hanem megszilárdítja őket. Rochelle csak a misztikus látogató ígéretében bíz, aki azzal biztatja, hogy megváltó halála így is hamar elérkezik. Addig pedig minden éjjel csodában van része: lelke, áttörve börtöne falain, közvetlenül részesülhet a mennyei boldogságból. A csoda, földi és transzcendens világ pillanatnyi érintkezése, összesen két Emily Brontë-műben következik be³⁸, és ez a szöveg az egyetlen, amelyben a csoda nem pusztítja el azonnal a benne részesülőt. Az egész életműben (beleértve a regényt és az esszéket is) csak Rochelle-nek adatik meg, hogy megtapasztalja az *unio mysticát*, mégpedig felnőttként, nem eltávolított emlékképekben.

A Rochelle körül levő földi világ az erőszak, a fájdalom, a félelem és az élőhalottak világa – a csoda által megtapasztalt világ viszont csendben érkezik, kioltja a gyötrelmet, kimondhatatlan harmóniát okoz, végül eltüntet mindent, ami földi, és elérkezik a pillanat, amikor az ember részesülhet a

³⁶ Teste szinte nincs is: az arca márványhoz vagy gyermekarchoz hasonló, a haja aranyfelhőhöz, ezeken kívül pedig csak a kezét említik egyszer, mintha más testrésze nem is volna.

³⁷ „Living grave” – „eleven sír”, azaz olyan sír, ahová őt élve temették el. Valóban sírhoz hasonlít a várbörtön, Julian kriptának is nevezi, az ő pedig arról panaszkodik, hogy olyan nyirkos a levegő, mint a sírban.

³⁸ A másik az *A sudden chasm of ghastly light* című vers apokalipszis-látomása, amely totális pusztulást eredményez.

Láthatatlan igazságából. Lelke már éppen átrepülné az utolsó szakadékot, amely a teljes szabadságtól még elválasztja, ám ekkor vissza kell térnie; mindennél szörnyűbb élmény, ahogyan a test újra működni kezd. Rochelle részletesen kifejti mind a vágyott állapothoz vezető utat, mind a visszaút fájdalmát, sőt egy pillanatra felvillantana magát a misztikus egyesülést is – de csak hogy azonnal figyelmeztesse hallgatóit és olvasóit: a transzcendenssel való egyesülés emberi szavakkal kimondhatatlan. Maga a transzcendens megnevezhetetlen, Rochelle is csak negatív kifejezést mer használni rá: „Invisible”, „Unseen”³⁹, és pontosan ekkor következik el a lélek végső repülésének kudarca, ekkor kell visszatérnie a testbe, a földre.⁴⁰

Rochelle monológja ezek után egyik réteget a másik után építi fel, hogy elválassza lelkét a transzcendenstől.⁴¹ Attól kezdve, hogy emberi nyelven kezdett beszélni a csodáról, egyetlen szava sem jeleníti meg a látomást, sokkal inkább elrejt, amint azt a negatív megnevezés és a visszatérés kényszere is bizonyítja. Monológjának utolsó versszaka egyenesen a látomás külső burkáról beszél, és arról, hogy amit lát, a halál *előhírnöke*. Különös módon tehát éppen a boldog egyesülés szövegéről az utolsó szakaszban bebizonyosodik, hogy nagyon is tisztában van a nyelv távolító erejével: Rochelle, amikor szavaiból burkot von a látomásra, voltaképpen ő maga tartja lelkét a transzcendenstől elválasztó szakadék innenső partján, nehogy átrepülhessen fölötte. Azzal pedig, hogy a látomást a halál előhírnökének nevezi, végleg a transzcendensen *innen* jelöli ki a látomás helyét. Amiben tehát Rochelle-nek része van, az csak a transzcendens *képe*, allegóriája; a kép „eredetijéhez” nem juthat el, csak a szakadék innenső partjáról láthatja. Maga a misztikus fogja vissza a misztikus vágyat, és a vágy tárgyát a szövegen túli térbe utalja, nehogy bűnbe essen – ezzel pedig nem kevesebbet kockáztat, mint hogy végleg elveszíti azt, amire vágyik: szövegének referensét, a transzcendenst. Nagyon nehéz munka az, amire Rochelle vállalkozik: úgy kell mozognia az *unio mystica* és az arról való lemondás között, hogy közben ne kövessen el bűnt.

Végül mégsem saját akaratából távolodik el a transzcendenstől. Julian ugyanis beleszeret, kihozza a börtönből, és hetekig ápolja, hogy visszatérjen belé az élet. Rochelle számára azonban ez csak újabb börtönt jelent, amelyből ezúttal nincs kiút: Julian várából többé nem lépnek ki, őt sem látogatja meg a mennyei küldött, és halála is bizonytalan távolba tűnik előle. Meg sem

³⁹ „Then dawns the Invisible, the Unseen its truth reveals” – „Ekkor felhajnallik a Láthatatlan, a Nem Látható megmutatja igazságát”.

⁴⁰ RADNÓTI Sándor: *A szenvedő misztikus: Misztika és líra összefüggése*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981, 16.

⁴¹ „Yet I would lose no sting, would wish no torture less; / The more that anguish racks the earlier it will bless; / And robed in fires of Hell, or bright with heavenly shine, / If it but herald Death, the vision is divine.”

„Mégse mulasztanék el egyetlen szúrást sem, nem kívánám, hogy kevesbedjen a szenvedésem, / Minél jobban kínoz a fájdalom, annál hamarabb jön el a boldogság, / És akár a pokol tüzébe öltözik, akár a menny fényében ragyog, / Ha a halálom hírére hozza is, a látomás Istentől való.”

szólal már a vers folyamán; a szöveg további része Julian monológjának folytatása. Ő pedig láthatóan nem érti meg a lányt, akibe beleszeretett; nem is *hozzá* beszél, csak *róla*, illetve főleg önmagáról – a két monológ között nem létezik átjárás, ezért is nem válhat a két szólam valódi párbeszéddé. Igaz, a végén azt állítja, hogy Rochelle, mire felgyógyul, viszonozza szerelmét⁴², ez a szerelem azonban, ha egyáltalán annak nevezhető (és ha meg lehet bízni Julian szavában) gyökeresen különbözik Rochelle-nek a transzcendens iránti vágyától. Ez a szerelem két, a külvilágtól és egymástól egyaránt elszigetelt ember szerelme, amelyben még a „te” is alig hangzik el az „én” mellett, nem-hogy a „mi” névmás (az egész versben csak kétszer fordul elő, és egyik alkalommal se a szerelmespárra vonatkozik).

A vers (és az egész költői életmű) egyetlen boldog párját nem is Julianben és Rochelle-ben kell keresni, hanem a vers első három versszakában. Ezek a versszakok ugyanis, bár motivikus hasonlóságokat mutatnak Rochelle monológjával, sem a monológhoz, sem általában véve a vers cselekményéhez semmilyen módon nem kapcsolódnak. Ezekben a versszakokban egy névtelen (és ismét nem nélküli) beszélő figyel a fűtött szoba ablakából a téli éjszakát, ahonnan egy angyal érkezését várja. Mintha csak Rochelle monológjának tükörképe volna: a bezárt térbe túlvilági látogató érkezik. Akár misztikus képként is értelmezhető a jelenet: éjszaka, amikor az érzékek elalszanak, a magányosan virrasztó lélek kiléphet a testből, hogy találkozzon mennyei jegyesével. A hiba ott csúszik a misztikus olvasatba, hogy a szoba lakójának esze ágában sincs *kilépni* a szobából – az angyal fog *belépni* oda. Rochelle sírra emlékeztető börtöncellája vidám, meleg, barátságosan megvilágított szobává változik, amely otthona a várakozónak, onnan nem vágyik el sehova, sőt ő maga zárja be jól, hogy át ne járja a hideg. Amire vágyik, csak az, hogy az angyal megérkezzen, és ő vendégül láthassa. Ennek a szobának valóban sikerül megtörni a többi versben tapasztalható elszigeteltséget, mégpedig úgy, hogy közben a törvényben és annak megszegésében rejlő kettős csapdát is elkerüli; egyszerűen azért, hogy az elszigeteltség terét a boldog együttlét terévé változtatja át.

Ez az együttlét azonban a szövegen kívüli világba kerül – az angyal a *szövegben* ugyanis soha el nem éri a házat. Az első három versszak cselekményében leszakad a versről (időnként még a kritikai kiadások is külön nyomtatják a vers többi részétől), csak motívumai felelgetnek Rochelle monológjára, mintha a két szakasz arra vágyna, hogy találkozhassanak egymással. Ha létezik „a szöveg öröme”, létezhet olyan, hogy „a szövegek szerelme”? Hiszen róluk még csak az sem tudható, melyikük az „én”, melyikük a „te”. Lehet, hogy végül mégis megtalálták a módját, hogyan lépjenek pillanatról pillanatra más pozícióba? És ahol találkozhatnak, az az első három versszak és a szöveg további részei közötti szakadás – a hiány – csendje?

⁴² „By never-doubting love, unswerving constancy, / Rochelle, I earned at last an equal love from thee!” – „Soha nem kételkedő szerelemmel, meg nem ingó állhatatossággal, / Rochelle, végül ugyanazt a szerelmet nyertem tőled!”

BERTA ERZSÉBET

SZERELEM ÉS (AN)ARCHITEKTÚRA

Reflexiók Goethe *Die Wahlverwandtschaften*
(*Vonzások és választások*) című regényéhez

„A szerelmes nem tudja megírni saját szerelmi regényét.
Csupán egy nagyon archaikus forma tudná kifejezni az eseményt,
amelyet a szerelmes csak kikiált, de elbeszélni nem tud.”

(Roland Barthes)

Hogy az európai kultúrtörténeti modernségben miféle fenomén lenne a szerelem, azt Roland Barthes *Beszédtöredékek a szerelemlről* című könyvében¹ úgy kívánja megidézni, hogy a szerelmes beszédének „szkémáját” utánozza, s ebben a beszédalakzat utánzásával nyert megidőzésben Goethe *Werther*-regényét használja alapszöveggként. Barthes azt föltételezi, hogy bizonyos kollektív „szerelemérzék” alapján a Werther-nyelv alakzataiban – e „nyelvi rohamokban megnyilatkozó”, töredékes beszédben – a par excellence szerelmes beszédet ismerhetjük föl. Ha már csak ennyivel is azonosulunk a könyv ajánlatai közül, nemigen fogunk csodálkozni azon, hogy szerzője Goethe másik nagy szerelmi regényét, a *Vonzások és választásokat*² nem vette föl e szerelem-diszkurzus szövegei közé. Sőt, a Barthes hangszerelésében megszólaló szerelmes beszéd felől tán még a műfaj képviselőjének is nehezen fogjuk tartani e regényt, hisz annak már futó olvasásakor is szembetűnik, hogy – ellen-

¹ BARTHES, Roland: *Beszédtöredékek a szerelemlről*. Bp., Atlantisz, 1997.

² Az itt következő olvasat nem a Goethe-filológia felől néz rá a regényre, s nem is ahhoz kíván hozzászólni. Adatolva ezért is hivatkozik ritkán a regény kiterjedt történeti recepciójára; mivel a szöveget az európai szerelem-diszkurzus kontextusában értelmezi, ebből az irodalomtudományi elemzőtechnikákat is reprezentáló, ugyancsak változatos szövegtörzsből csak a szerelem témája köré rendezett értelmezésekre vonatkoztatja magát, kitüntetetten Walter BENJAMIN: *Goethe: „Vonzások és választások”* (ford. Tandori Dezső. In: *Angelus novus, Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Magyar Helikon, 1980) című olvasatára. S mivel abból a belátásból született ez az olvasat, hogy a regényben az architektúra-téma felől is megnyílik az ott játékba hozott szerelem-koncepció, hivatkozik Michael Mandelartzra is, aki elsőként elemzi az építészet sajátos jelentésképző mechanizmusait Goethe regényében (In: *Bauen, erhalten, zerstören, versiegeln, Architektur als Kunst in Goethes „Wahlverwandtschaften”*. Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 8., 1999, 500–517.) A dolgozatban minden magyar nyelvű idézet a regényből GOETHE: *Vonzások és választások*. Ford. Vas István. In: *Szépprózai művek*, Bp., Európa Kiadó, 1983. kiadásából való (a továbbiakban *Vév*). A német nyelvű idézetek forrása pedig Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Leipzig, Verl. Reclam, 1981. (a továbbiakban *DW*).

tétben a *Wertherrel* – a *Vonzások és választások*, noha a szerelemről beszél, nem a szerelem nyelvén beszél. Nemcsak a két szöveg meghatározó narrációs formájának különbségén múlik ez (a *Wertherben* a levél-narráció mintegy természetes közege a szerelmes állapot emphatikus retorikájának, míg a *Vonzások*-at az auktoriális narráció eleve a szerelmi viszonyok reflexív leírására, éppenséggel „nem-szerelmes” beszédre predesztinálja), hanem azon, hogy a *Vonzások és választások* a szerelem témájában voltaképpen a szerelem hiányát, *horribile dictu* a szerelem lehetetlenségét tematizálja.

„Isten nevében, ejtsük meg a kísérletet!”

A regényként elbeszélte történet absztrakt világot tár olvasója elé, melynek térbeliségét (a vidéki birtok) néhány építmény (a kastély, a gerendakunyhó, a kéjlak, a kápolna, a malom), a köztük elterülő park, s az onnan belátható tájak (a hegyek, a tavak és folyók) leírásai képzik meg, szimbolikus időbelisége egy időfelejtés elbeszélésével (a kapitány elfelejti felhúzni a zseboráját), múlása, tagolódása s végül ciklikus ismétlődése pedig a virágzás- és hervadás-metaforák sorában teremődik meg. Szereplőit az életkor és a társadalmi státus-jeleken túl egyedül csak nevek jelölik (Charlotte, Eduard Ottó, Ottilia, Ottó, a kapitány, és a gyermek Ottó – ahol nem nehéz fölismerni, hogy a paradigma egyetlen név, a palindrom-szerkezetű OTTO szétbomlása). A történet narrációs modalitását együtt hozzák létre az auktoriális, elsődlegesen az implikált olvasóra irányuló nyelvi gesztusok és az „idegen szövegek” (naplók, levelek, egy szónoklat és egy idegen hangján megszóló elbeszélés, *A csodálatos szomszédgyerekek* (*Die wunderlichen Nachbarskinder*) címmel is ellátott novella) közlésének narrátori játéka. Az elbeszélő olyan szituáció teremtésével lépteti be olvasóját ebbe a konstruáltságot egyetlen pontján sem elrejtő fikció világába, amely a szereplők előtörténetei felől jelentéktelennek, régtől fennálló viszonylataikban csupán valamiféle konfigurációt létrehozó tánc-lépésnek látszik (a kapitány és Ottilia meghívásával olyan szereplők térnek vissza, akik Eduard és Charlotte életének már korábban is meghitt köreibbe tartoztak), melyet azonban a szereplők maguk kockázatokat rejtő, veszélyes (amilyenek Charlotte ítéli) vagy lehetőségteljes (amilyenek Eduard emléli) *kísérletnek* (*Versuch*) értelmeznek.

Kísérletként – mintegy a természettudományos vizsgálati módszer jegyében – indul tehát a történet, melyben Eduard és Charlotte saját házasságukat teszik kísérleti tereppé. Az, ahogy Eduard meghívja birtokára a kapitányt, nemcsak segítő gesztus a nehéz helyzetben lévő barátnak, hanem kísérlet, azzal a – nem is titkolt – reménnyel, hogy tágabb perspektívát nyisson házassága kétszemélyes világában, és újjáélessze azt. „Az alap, amelyre életünket helyeztük, jó; de hát többé ne építsünk rá semmit, és ne fejlődjön belőle tovább semmi? [...] a kapitány jelenléte semmit sem zavar, sőt mindezt csak

előbbre vinné s fölélénkítené! (*neu beleben*)³ – próbálja meggyőzni feleségét. Charlotte viszont egészen más alapra helyezné életüket: az egymásnak élésre, ahonnan minden egyéb viszonylat ki van zárva, s igazában az emlékezés lenne a tartalma, külön leélt életszakaszaik közössé tétele az elmesélés által. Az az érdekes, hogy ezt az Eduard vágyával radikálisan szembenálló életformát Charlotte is kísérletnek nevezi: „Én arra rendezkedtem be (...), teneked éljek; hadd *kíséreljük meg* [kiemelés B. E.] legalább egy ideig, hogyan tudunk egymással ilyen módon megférni.”⁴

Ezek a házasság-metáforák már az epikus kezdet szituációjában beléptetik az olvasót a szöveg egészét behálózó, két másik, egymással is összekapcsolt motívum terébe: az építészeti és a természettudományos diskurzuséba. A házasságnak *alapjai* vannak, mint egy épületnek, megújításáról mint *továbbépítésről* beszélnek, egyszersmind *kísérletnek* nevezik mind jelenlegi kétszemélyes, a világot kizáró formáját, mind annak elmozdítását a barát és a barátnő meghívásával. Még mielőtt a természettudományos diskurzus mozgásba jönne, a meghívásra vonatkoztatva is többször ismétlődik a *kísérlet* szava: „Isten nevében, ejtsük meg a kísérletet!” – mondja Eduard Charlotte-nak⁵, „Próbálkozzunk meg a kísérlettel!” – fogadja el a férj ajánlatát néhány oldallal később Charlotte is⁶ – ami ebben a közegben az olvasónak meglehetősen idegen, úgyhogy a szóválasztás azonnal fölkelte a metaforikusság gyanúját is. Természetesen a szöveg első olvasásakor ezek a szavak köznyelvi, kihűlt metaforáknak tetszenek. Hogy nem üresek és nem is ártatlanok, sőt: hogy az esztétikai jelentésképződés jószerint nekik tulajdonítható, mindez a szöveg későbbi passzusaiiban, e motívumok ismétlődéseiben és variálódásában válik nyilvánvalóvá. Azokban az előre- és visszautalásokban, szemantikai, szintaktikai, sőt morfológiai és akusztikai keresztkapcsolódásokban, melyekben egy zárt – a lírai beszédéhez fogható – figuratív és konfiguratív nyelvi tér képződik. Az ismétlődő olvasásban ezek az ártalmatlan metáforák már előjelek, s mint Charlotte sejtelmében is, a rossz *ómenek* szemantikáját veszik magukra, amint az epikus nyitóhelyzet (a meghívás) is a drámai konf-

³ Vév., 140. ; „Die Anlage, die wir bis jetzt zu unserm Dasein gemacht haben, ist von guter Art; sollen wir aber nichts weiter darauf bauen, und soll sich nichts weiter daraus entwickeln? (...) durch die Gegenwart des Hauptmanns würde nichts gestört, ja vielmehr alles beschleunigt und neu belebt.”, DW., 9–10.

⁴ Vév., 139.; „...nur für dich allein zu leben; lass uns wenigstens eine Zeitlang versuchen, inwiefern wir auf diese Weise miteinander ausreichen.”, DW., 9.

⁵ Vév., 145.; „...in Gottes Namen sei der Versuch gemacht!”, DW., 15.

⁶ Vév., 150.; „Lass uns den Versuch machen!”, DW., 18; Nem elsősorban Charlotte karakterének jellemzőjeként, hanem a szavak etimologikus konfigurációjának példaként érdemes fölidézni, hogy Charlotte a kísérlet (*Versuch*) ötletét kísértésnek (*Versuchung*) érzi, s a végzet e baljós kísértetét akkor tudja száműzni magától, amikor Mittler értelmezése nyomán a kísérletet kockázatnak tudja látni, kihívásnak, melyet már választani (*Wahl*) lehet s a morális ész hatáskörébe tartozik. A kapitány pedig a gátépítési munkára használja a kísérlet szavát: „Kíséreljük meg!” (Vév., 180.) „Lass es uns versuchen” (DW., 45.) – a formula azonosságával ezúttal a tájépítés és az életépítés homológiáját előrevetítve.

liktusszituációval analóg fordulópontként, a kockázatos játék terepeként értelmeződik újra.

„ki ne játszanék szívesen a hasonlóságokkal”

A regény figuráinak esztétikai tapasztalhatóságát sajátosan kevert társadalmi státusz-jelek, részint a „barokkos” udvari élet reprezentációs formái, részint a polgári társaság hasznos cselekvésformái teremtik meg – lakomák gáláns társalgással, házi színházzal és házi muzsikálással, de kert- és házépítő munkák is, s főként okos beszélgetések és felolvasások, olyan tárgyokról, melyek – az elbeszélés narrátorának ironikus kommentárjában – „a polgári társadalom jólétét (*Wohlstand*), előnyeit (*Vorteile*) és kényelmét (*Behagen*) mozdíthatják elő (*vermehrten*).”⁷ A szövegben így képzett epikus alakok és helyzetek szociális referenciákkal is megszólaltathatók ezért, főleg mivel beszélgetéseik tárgyiból (legyen szó magnetizmusról, higiéniaról, vegytanról, a házasság alapjairól, esztétikai vagy morálfilozófiai kérdésekről) eszmetörténeti (kon)textus is teremtődik – lehetővé téve a regény diszkurzus-analitikai olvasatát.⁸ Az ismétlődéselven nyugvó szemiotizáció azonban az epikus alakok és események rajzában is rárétegződik a referencialitás-elvűre, s a metaforikus olvasás felé mozdít el. Az ismétlések perspektívájából nem azt látjuk már elsődlegesen, mit olvasnak, miről társalognak, ritkábban, mit tesznek hőseink, hanem hogy milyen modalitással teszik, olvassák, beszélnek meg (és el) mindezt. Innen pedig az tűnik elő, hogy a regény szereplői számára mindez kedvtelés, aminek nincs egzisztenciális tétje és nincs morális implikátuma. Eduard fuvolajátéka nemcsak hibás, Charlotte parképtménye nemcsak funkcionálisan tökéletlen, hanem kisszerű is, ahonnan a mesteri mértéke, a nagyszabású ambíciója (s persze képessége) az, ami hiányzik. A regény hősei amatőrök, a felszín játékosai, akik mindent a kellemesség horizontján belül tartanak, olyan mértékre szabva, amely nem kíván tőlük erőfeszítést a létrehozásban, s nem jelent kihívást, amint világukká válik. Kirívó példája ennek az, ahogyan Charlotte még a temetőt is e mindent átható esztétikai szempont, a kellemesség jegyében építi át emlékhelyből emlékművé (megszünteti a különböző időkből származó, egyenetlenül szétszórt sírhelyeket, s egységes, szabályosan elrendezett sírkövekkel váltja fel), úgy, hogy az egész „kellemes térségnek látszott, amelyen szívesen elidőzött a szem és a képzelet.”⁹ Az emlékhely és az emlékmű vitájában – melyet a szöveg egy későbbi

⁷ Vév., 161. „...so war das Gespräch wie das Lesen meist solchen Gegenständen gewidmet, welche den Wohlstand, die Vorteile und das Behagen der bürgerlichen Gesellschaft vermehren.” DW., 28.

⁸ BERSIER, Gabrielle: *Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Leseart der „Wahlverwandtschaften”*. Tübingen, Niemeyer Verl., 1997.

⁹ Vév., 147. „Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewusst, dass es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilten.” DW., 16. Már ezen a

passzusában az építész hangján is meghallhatunk – az is felszínre jut, hogy a halál is csak a kellemesség esztétikai mértékével kerülhet be a figurák világába, ahol különben is kerülnek mindent, „ami káros, ami halálos”¹⁰ – legyen az a cserépedények ólomháza, a kellemes látványt zavaró koldus, a falu nyomorúsága, vagy épp a halál. A regény figuráinak műkedvelő kedvteléseiben a szöveg fontos jelentésképző textusa, a dilettánsként élt élet problémája jön elő (a műkedvelő a nem-autentikus lét egy dimenzióját is megnyitja), s egyúttal olyan kontextus teremődik, amely igen sajátosan árnyal mindenfajta egyéb jelentést, például azt is, amelyik a regény természettudományos diszkurzusában, a kémiai cserebomlás példázatában képződik.

A cserebomlás, a szervetlen természet vegyi folyamatainak jelensége könnyed társalgás alkalma Charlotte, Eduard és a kapitány számára egy szórakozással töltött közös estén, amelyben a társasági kapcsolatok, ezen belül a szerelmi kapcsolatok cserebomlásait, az (el)választó és keresztkapcsolódásokat létrehozó vonzalmakat használják föl a vegyi folyamat megértésére, illetőleg a saját világba vonására. Az antropomorf analógia mint esztétikai meglepetést keltő – szinte *conchetto*-elven működő – érdekességet mutatja föl a természet jelenségét. „Ezek a hasonlatok (*Gleichnisreden*) kedvesek (*artig*) és szórakoztatóak (*unterhaltend*), és ki ne játszanék szívesen a hasonlóságokkal (*Ähnlichkeiten*)”¹¹ – mondja éppen Charlotte. A szóválasztások elárulják, hogy a szervetlen természet jelenségei esztétikai vonatkozásaikkal keltenek figyelmet a regény figuráiban, érdekességük révén, mint meglepő, s főként játékra ingerlő értelmi paradoxonok. Nem a természet működése mint idegen érdekli őket, csak az, ami belőle antropomorf alakzatnak látszik, s ami belőle életük mindennapjaiban – mint egy társasági illem tankönyvből – könnyedén, erőfeszítés, azaz meggyőződéseik átrendezése nélkül hasznosítható (ugyanúgy, ahogy Charlotte használ háztartásában bizonyos okos könyveket). Csak az okoz fennakadást a szereplőknek, hogy a cserebomlás jelenségében a természet nem ad könnyen olvasható és alkalmazható mintát az emberi világ morális rendjeinek. Épp ellenkezőleg: amorális, sőt immorális mintának mutatkozik, mert a kapcsolódások labilitására és alkalmiságára

ponton is fontos idézni Walter Benjamin *Wahlverwandtschaften*-olvasatát, amely, a Goethe-recepcióban is meghatározó fordulatot hozva, az esztétikai elvű *szabadság* árnyoldalaként érti a végzet anarchikus betörését a figurák világába. „Eredetnek érvényesebb megoldása nem is képzelhető, mint amit az ősök sírjából eredeztetünk, melyek nemcsak a mítosz, de a vallás értelmében is az elevenek lába alatti talajt képezik. Hová vezet a szabadságuk a cselekvőket? Korántsem tárja tekintetüket új belátásra, ellenkezőleg, vakká teszi őket az iránt, ami valóság a rettegettben lakozik. S történik ez azért, mert a szabadság nem adott sajátjuk.” BENJAMIN: *i.m.*, 108.

¹⁰ Vév., 162.; „sie suchte alles Schädliche, alles Tödliche zu entfernen”, DW., 29. A szavak első előfordulásukkor még a háztartásra vonatkoznak, majd később, a motívumlánc kibomlása nyomán válik nyilvánvalóvá metafizikus tartalmuk és előjel-funkciójuk.

¹¹ Vév., 169.; „Diese Gleichnisreden sind artig und unterhaltend, und wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten!” DW., 35.

utal. A kémiai példa azt sejteti, hogy a szervesetlen természetben a vegyi kapcsolatok rendeződése és átrendeződése (*die Wahlverwandtschaften*) nem a par excellence morális elv, a „választás” (*Wahl*) által, nem is egy morál feletti „természeti kényszerűség” (*Naturnotwendigkeit*) következtében, hanem – Charlotte értelmezésében legalábbis – a tolvajlásnak is alapját képező alkalmiság (*Gelegenheit*) nyomán keletkezik: „...én ebben sohasem látnék választást, inkább természeti kényszerűséget, és még azt is alig, mert végül is az egész talán csak alkalom dolga. Az alkalom szüli a viszonylatokat, mint ahogy a tolvajt is; ... a választás csupán a kémikus kezében van, aki összehozza ezeket a lényeket”¹² – mondja. Az okfejtés tanúsága szerint az alkalom létrejöttéhez szükséges ugyan bizonyos metafizikai instancia, de ebben a funkcióban a természettel kísérletező kutató, az a vegyész van, aki már neve alapján is – ahogy Eduard emlékeztet rá – művész (*Scheidekünstler*); ez pedig még ebben az instanciában is esetlegességet világít meg, s a természeti folyamatok játékszerűségére, azaz esztétikai jellegére utal. Azonban az elmélkedés köznyelvi idiómának tetsző záró fordulata – „de ha egyszer együtt vannak, akkor Isten irgalmazzon nekik!” – az ismétlődő olvasás perspektívájában másféle jelentéshorizontot is megnyit. A vegyész művészként kísérletező tudós (*Scheidekünstler*) ugyan, akinek alkalmat (*Gelegenheit*) szülő kísérleteiben (*Versuch*) a szükségszerű (*Notwendigkeit*) a csupán lehetséges (*Möglichkeit*) terepeként lepleződik le, erről viszont már metafizikai erő (Isten, *Gott*) s egy lényege szerint másféle minőség (irgalom, *Gnade*) tudhat ítélni. Azt is jelenthetné ez a szereplők számára, hogy az emberi világ morális rendjeinek eredete és legitímációja nem a természetben van, sőt: hogy tévedés őket ugyanolyan eredeztethetőségben elgondolni, mint a természeti folyamatokat. Az analógia (*Gleichnis*) tehát félrevezet mind a természet, mind az emberi világ törvényeinek kutatásában. Azonban a szereplők, mint par excellence műkedvelő lények nem jutnak el ilyen belátásokig, elmélkedéseik a gondolati tárgy felszínén visszaverődő reflexiók maradnak (s mint a regény sok más beszélgetéshelyzetében is) tetszés – vagy alkalom – szerint ágaznak tovább, mindvégig saját zárt viszonylataik horizontján belül maradvá persze: „...az ember igazi Narcissus; szívesen tükröződik mindenben, és magát teszi meg az egész világ háttérévé” – mondja Eduard.¹³ Közbevetőleg, bár ezzel a szöveg bonyolult jelentésképző mechanizmusait is megvilágítva, érdemes megjegyezni – amint a megértés nyelvbelsőségét is reflektáló figurák maguk is teszik –, hogy a narcisztikus pozíció a nyelv diszpozíciója is. Mert úgy tetszik, az anyag belső, nem látható életéhez nincs az embernek emberi, azaz – a szöveg tanúsága

¹² Vév., 168.; „...aber ich würde hier niemals eine Wahl, eher eine Naturnotwendigkeit erblicken, und diese kaum; denn es ist am Ende vielleicht gar nur die Sache der Gelegenheit. Gelegenheit macht Verhältnisse, wie sie Diebe macht; ...so scheint mir die Wahl bloss in den Händen des Chemikers zu liegen, der diese Wesen zusammen bringt. Sind sie aber einmal beisammen, dann gnade ihnen Gott!” DW., 34.

¹³ Vév., 164.; „...der Mensch ist ein wahrer Narziss; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.” DW., 31.

szerint – az emberi megismeréshez szükséges szemléletesség (*Anschauung*) jelkonstrukcióival dolgozó nyelve. Hisz a tudomány olyan műszavakkal (*Kunstworte*), a logikai jelnyelv olyan absztrakt formulákkal (*Formel*) tudja csak elbeszélni ezt a rejtett dimenziót, melyek épp ennek a szemléletességnek nem nyitnak terepet. A közvetíthetőség nyelve továbbra is az antropomorfizmusokkal teli metaforikus nyelv marad így: a hasonlatok nyelve (*Gleichnisrede*). A regény ezen a ponton saját beszédmódját is definiálja: a szöveg egésze is parabola (*Gleichnisrede*), amely több belső példa beszédével – a kémia, az architektúra, a legenda nyelvén – s a hasonlóságokat és hasonlatokat létrehozó tükröződések, motivikus ismétlődések alakzataiban – formálódik meg.

A kémiai példában egyszersmind valami nyugtalanító is előjön a szereplők számára: valami, ami nemcsak morálisan integrálhatatlan, de esztétikailag is kívül van a kellemes, sőt még az érdekes dimenzióján is, amelyben a polgári *Behagen* – a szó etimológiai útját visszakövetve: az illeszkedő, illő (*passen*) – túloldala, valamiféle *Unbehagen* jelenik meg. Mert az antropomorf alakzatok nyelvében – mármint azéban, ahogyan a kapitány megszólaltatja – a vegytani példa megnyitja a szereplők számára – a későbbi szöveghelyekre is emlékező ismétlő olvasás perspektívájában tisztán látjuk ezt – egy teljességgel idegen dimenziót.

Ezeket a holtak tetsző és tevékenységre legbelül mégis hajlandó lényeket működés közben kell szemünk előtt látni, részvétellel nézni, amint *egymást keresik, vonzzák, megragadják, szétrombolják, elnyelik, elfogyasztják, és a legbensőségesebb egyesülésből megint megújult, váratlan alakban előlépnek: akkor igazán örök életet tulajdonítunk nekik, sőt még érzéket és értelmet is, mert saját érzéseinket alig érezzük elegendőnek ahhoz, hogy igazán megfigyeljük őket, és eszünket alig kielégítőnek a megértésükhöz*¹⁴

– magyarázza a folyamatot némileg szabadkozva is a kapitány. A szóválasztás több diskurzust kever – a későbbi szöveghelyek emlékét őrző olvasás számára: árulkodóan, az első olvasás helyzetében: idegenül – az evés, a harc, az erotika nyelvét, azt sejtetve, hogy a kémiai folyamat erotikus viadal, ahol a pusztítás, az elragadás s a legősibb egyesülés, a felfalás révén a testek kölcsönös átváltoztató eseménye zajlik, mely – a szem és az értelem mértékével felfoghatatlanul – a transzcendens dimenzióját nyitja meg. A regény okos társalgásokban jártas, a szép és jó természet felvilágosult-humanista konstrukciójához szokott, mindent mérlegelő és mértékre fogó hősei erre nem is reflektálnak.

¹⁴ Vév., 170. „Man muss diese tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten: dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsre Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen.” DW., 36. (a főszövegben a kiemelések tőlem – B. E.)

„...remek kilátás nyílik...”

Ha csupán tematikus összefüggéseiben tekintjük is Goethe regényét, akkor is azonnal szembetűnik az építészet kitüntetett szerepe: a szereplői akciók többnyire építőmunkákból állnak – házak építése (gerendakunyhó, kéjlak) és restaurálása (kápolna), a birtok építészeti felmérése (térképkészítés), utak, lépcsők, gátak, hidak létesítésével a természet szabályozása és park építése –, a figurák paradigmaticus sorában kulcspozíciót visznek az építők (a valamiféle mérnök szerepben föllépő kapitány, a kőműves, az építész), építészeti kérdések (az architektúra metafizikája és emlékezeti tartalma) kerülnek tárgyalásra, s az épületek is zárt paradigmaticus sorba, szimbolikus konfigurációba rendezettek. Az is könnyen szembetűnik, hogy elsődlegesen nem az események térbeliségének, esetleg épített vagy természeti terekhez kapcsoltságának van szemantikai potenciálja, hisz ezek az épületek nem is befoglaló térbeliségük, hanem a külső, tájbeli pozícióik révén vesznek részt a jelentésképzésben. Belső tereik leírásaival, enteriőrjeikkel, mint térbe írt életviszonylatokkal ritkán is találkozunk, annál inkább azzal, hogyan tagolják a tájat, ahol elhelyezkednek, milyen perspektívákat nyit a hely, ahol állnak, a szemlélő számára. A regény világában az épületek – a kastély (*Schloss*), a gerendakunyhó (*Mooshütte*), a kéjlak (*Lustgebäude*), a kápolna (*Kapelle*), a malom (*Mühle*) – kilátóhelyek, s hogy mi az, amit láthatóvá tesznek, mi az, amit takarnak, abból származik szemantikai potenciáljuk. Ebben a megjelenítésben az épület a szem számára való inkább, mintsem a lakás számára. Nem abban az értelemben persze, hogy ők maguk tűnnek ki vizuális minőségekkel,¹⁵ hanem abban, hogy a táj láthatósága és átláthatósága főképp nekik köszönhető. Mondhatni: az épületek a látás apparátusai a regényben.

Charlotte a gerendakunyhót (*Mooshütte*) például a kastéllyal szemben építi, ahonnan „remek kilátás nyílik ... lent a falu, jobb felől a templom, melynek tornya fölött ellát a szem, szemközt a kastély és a park”.¹⁶ Az építmény olyan kívül- és felülnézeti pozíciót teremt a tekintet számára – s ez tűnik legfontosabb funkciójának –, ahonnan a táj perspektivikus képként és átlátható viszonylatként jelenik meg, s a szociális világ szimbolikus centrumait, a kastélyt, a templomot, a falut teszi láthatóvá. A leírás folytatása még plauzibilisebbé teszi ezt: „Az ajtóban Charlotte fogadta férjét, és úgy ültette le, hogy az ajtón és az ablakon keresztül mintegy keretben mutatkozó táj ké-

¹⁵ Az épületek nem tartoznak a szöveg (amúgy sem nagyszámú) látványként elképzelhető objektumai közé; az építészeti stílus szempontjából is teljességgel absztraktak maradnak, egyedül a kápolna-leírásban – a fényarchitektúra, a festett falak és a „régli liturgia” emlegetése révén – idéződik meg valamiféle gótikus épületklisé, de itt sem beszélhetünk ephraszisz-jelenségről.

¹⁶ Vév., 135.; „Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloss und die Gärten.” DW., 5.

peit egy pillantással áttekinthette.”¹⁷ Az epikus képen a kunyhó nem befoglalja (s ezzel mintegy a természetbe nyeli), hanem – még belső terében is – kívülre helyezi a házaspárt, arra korlátozva őket (ami persze maga a lehetőség), hogy a világ számukra a szem eseménye legyen. A táj mint kép az esztétizáló pillantás konstrukciója, a téri viszonylatok be- és átlátása absztrakciós értelmi művelet, melynek hatalmi és morális implikátumai is vannak¹⁸ – ennek apparátusa az épület a szövegben. Ugyanennek a viszonyinak másik változata a táj (a birtok) architektúrálása a térképkészítés munkájában. Ahogyan a kapitány irányítással (*Magnetnadel*) felméri a birtokot, és kétdimenziós, sematikus képet készít róla, olyan absztrakt, egyszersmind áttekinthető térbeliséget hoz létre, amilyen a reneszánsz festészetben hagyományozott perspektivikus képé. Ez az absztrakt térbeliség, a papír felületére vitt topografikus rend mégis „új teremtményként” (*wie eine neue Schöpfung*) láttatja Eduarddal saját birtokát, s úgy érzi, „most ismeri meg és most birtokolja igazán azt, ami az övé”¹⁹; ráadásul az áttekinthető képpé tett birtok átalakítási munkálatai tervezhetőkké válnak, ami – a narrátori kommentár szerint – produktívabb is annál, „mintha csak részletekben, véletlen benyomások szerint kísérleteznek a természettel.”²⁰

Különleges ebből a szempontból a malom pozíciója. Ez a cselekménybe kevésbé integrált, ismételt megjelenései révén mégis rejtélyes jelként működő építmény – Walter Benjamin értelmezésében „az alvilág régi szimbóluma”²¹ – az első leírásban kívül a szociális világon (falukastély), a monumentális természet alakzataitól rejtve egy szakadékban bukkan elő, amelyet csak kivételes magaslatról – a szöveg sokatmondóan absztraháló szóhasználatában: „*letzte Höhe*” – lehet belátni. Ezúttal nem az építmény a láttató médium, hanem ő a láthatóvá tett s ezáltal esztétikai tapasztalatba vont, „humanizált” objektum.

¹⁷ Vév., 136.; „An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und liess ihn dergestalt niedersitzen, dass er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf *einen* Blick übersehen konnte.” DW., 6.

¹⁸ Lásd ehhez: BOEHM, Gottfried: *Látás*. Vulgo 2000/1, 218–232., illetve PANOFSKY, Erwin: *A perspektíva mint szimbolikus forma*. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Bp., Gondolat, 1984, 170–249.

¹⁹ Vév., 154.; „...Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier wie eine neue Schöpfung hervorwachsen. Er glaubte sie jetzt erst kennenzulernen, sie schienen ihm jetzt erst recht zu gehören.” DW., 22.

²⁰ Vév., 154. „Es gab Gelegenheit, über die Gegend, über Anlagen zu sprechen, die man nach einer solchen Übersicht viel besser zustande bringe, als wenn man nur einzeln, nach zufälligen Eindrücken an der Natur herumversuche.” DW., 22.

²¹ Noha Benjamin egy fontos megszorítást is tesz: „Meglehet, az őrlés bomlasztó s átalakító természetének jegyében az.” (BENJAMIN, Walter: *i. m.*, 116.) A megújító bomlasztás a kémiai példában is kulcsemény, ahonnan sajátos perspektívában látjuk a szerelmi kapcsolatokat; innen látszik különösen szomorúnak, hogy a regénybeli szerelmek korántsem a végzet nyomására rekednek meg a bomlasztás fázisában.

A falut és a kastélyt hátul már nem lehetett látni. A mélységben nagy tavakat pillantottak meg; túlhan, a tavak mentén, erdővel borított ormokat; végül meredek sziklákat, melyek *merőlegesen* határolták a szélső víztükröt, és ennek *felületére* festették jelentős formájukat. A szakadékban, ahol egy erős sodrú patak szaladt a tavakba, barátságos pihenőhelynek tetsző környezetében félig elrejtett malom állt. Az egész *áttekinthető félkörben* gazdagon váltakozott a mélység a magassággal (...) Néhol különálló facsoportok állították meg a szemet. A *szemlélődő barátok (der schauenden Freunde)* lábánál különösen egy nyárfákból és platánokból álló csoport hatott előnyösen a középső rétegélyén.²²

A leírás azért is fontos, mert a képet létrehozó tekintet munkáját is megjelenti: ez a tekintet, mintegy geometrikus képszerkesztő eljárással, úgy pásztázza végig a természeti formákat, hogy mértani sziluettjük egy perspektivikus kép vonalstruktúrájává (merőleges, felület, áttekinthető félkör) rendeződik össze. S ezen a geométer tekintetével létesített távlati képen van még egy kép, vagy képződés: ahogy a sziklafallal határolt, kvázi keretbe foglalt víz felületén tükröződik (a német szövegben: *abbilden*) maga a keretet adó szikla. A természetet – az eleven, saját, nem pedig ember mértékű dolgokat – képpé – a láthatóság feltételeként működő geometrikus vonalstruktúrává – rendezi ez a külső, felülnézeti tekintet.²³ A mértéknélküliségében fenséges természet a magaslati pillantás perspektívájában egy kompozíciós rendjében kellemes képpé rendeződik így össze, mely már az esztétikai tapasztalás tárgya lehet, s ahol a félig rejtett malom is barátságos pihenőhelynek látszik.

Az építőtechnika maga is lehet a szem számára való művelet, amint Charlotte tájépítő munkája, az utak, lépcsők létesítése mutatja. Ilyen a már idézett temetőrendezés is, amely kiemelést érdemel azért is, mert itt az esztétikai intenció (kellemesség) s az uralmi és értelmi intenció (láthatóság) hangsúlyozottan össze is találkozik. A narrátori kommentárban – Charlotte „az egészset úgy el tudta rendezni, hogy kellemes térségnek látszott, amelyen szí-

²² Vév., 153.: „Dorf und Schloss hinterwärts waren nicht mehr zu sehen. In der Tiefe erblickte man ausgebreitete Teiche, drüben bewachsene Hügel, an denen sie sich hinzogen, endlich steile Felsen, welche senkrecht den letzten Wasserspiegel entschieden begrenzten und ihre bedeutenden Formen auf der Oberfläche desselben abbildeten. Dort in der Schlucht, wo ein starker Bach den Teichen zufiel, lag eine Mühle halb versteckt, die mit ihren Umgebungen als ein freundliches Ruheplätzchen erschien. Mannigfaltig wechselten im ganzen Halbkreise, den man übersah, Tiefen und Höhen, Büsche und Wälder, deren erstes Grün für die Folge den füllereichsten Anblick versprach. Auch einzelne Baumgruppen hielten an mancher Stelle das Auge fest. Besonders zeichnete zu den Füßen der schauenden Freunde sich eine Masse Pappeln und Platanen zunächst an dem Rande des mittleren Teiches vorteilhaft aus.” DW., 21. (kiemelések a magyar idézetben tőlem – B. E.)

²³ Látszólag ellentétes ezzel az élőkép technikája – a regény szereplőinek ez az egyik kedvenc szórakozása. Csakhogy: ami láthatóságként jön elő a képen, az élőkép testies valósággá változtatja ugyan, de meg is merevíti ezt a hús-vér, test-tér valóságot. Egy másik esztétikai tapasztalás számára való, a plasztikáéval rokon világ jön így létre, mely azonban ismét csak a szem, jóllehet a tapogató szem munkájának nyílik meg.

vesen elidőzött a szem és a képzelet”²⁴ – az a jelentés is körvonalazódik, hogy az architektúra ezúttal is a gyönyörködő szemnek készít tárgyat, beavatkozva ezzel a kegyeleti emlékezés helyet tisztelő nem-esztétikai rendjébe – nem utolsósorban a halál uralhatásának reményével. Mert az épületek és az építés révén, ahol a természet egy ház köré rendeződik, a legmélyebb értelemben domesztikáció is történik: a regény figurái a mérték nélküli természetet az architektúra alapvető műveleteiben, a *modulus* (mérték) és a *proportio* (arány) révén háziasítják. Ám az is nyilvánvaló, hogy hőseink körében a természet ilyen háziasítása csupán esztétikai domesztikáció: az átépítés az esztétikai tapasztalás mint szemlélés számára történik elsődlegesen, ahonnan épphogy kimaradnak, vagy ahol sérülnek az architekturalitás elvei. Az architekturalitás különleges ismérveként hagyományozott Vitruvius-féle hármasság, a *firmitas* (tartósság), *utilitas* (használhatóság), *venustas* (szépség) egysége helyett építőmunkáinkban jószerint csak a *venustas* elve érvényesül ugyanis: a gát rövid fennállás után beomlik, a gerendakunyhó szűkös, a parkbeli utak célszerűtlenek, a lépcsők összezavarják a járás ritmusát. A *Lustgebäude* (kéjlak) pedig, melynek építése is centrális eleme a cselekménynek, valóságos sűrítménye ennek a *venustas*-funkcióra redukált, az építőritust is megsértő architektúrának.

Charlotte, Eduard (Ottó), Ottilia és a kapitány (Ottó) első közös alkotásukat, a *Lustgebäude*-t (kéjlakot) olyan helyre tervezik először, hogy „a kastély ablakaiból kilátás nyíljék oda, onnan pedig a kastélyt és a kertetek leheszen áttekinteni.”²⁵ Erről a helyről, melyet még a mérlegelő szem, az okos megfontolás s az építészeti terv jelöl ki az épületnek, szintén a már belakott, egyszersmind szentesített világ szimbolikus térbeli rendje rajzolódna elő látványként. Az a hely viszont, ahová a ház Ottilia ötletére végül is kerül, egészen másfelé nyit kilátást. „Innen ugyan nem lehetne látni a kastélyt, mert a kiserdő eltakarná, viszont egészen más, új világban lennénk, mert hiszen ott a falu is rejtve maradna. A kilátás a tavakra, a malomra, a dombokra, a hegyekre, a síkságra rendkívül szép, ottjártunkban észrevettem” – mondja a lány lelkesülten a hely nyújtotta kilátásról.²⁶ Erről a pontról, melyet merész gesztussal jelöl ki az elragadtatott képzelet (Eduard is rajongva azonosul Ottilia ötletével), egyre tágabb horizontokat hódíthat meg a szem, a táj képe pedig nem kellemes, hanem mértékeiben is impozáns. Ugyanakkor a rendkí-

²⁴ Vév., 147.

²⁵ Vév., 182.; „man wollte oberwärts am Abhange vor einem angenehmen Hölzchen ein Lustgebäude auführen; dieses sollte einen Bezug aufs Schloss haben, aus den Schlossfenstern sollte man es übersehen, von dorthier Schloss und Gärten wieder bestreichen können.” DW., 47.

²⁶ Vév., 189.; „Ich würde”, sagte Ottilie, indem sie den finger auf die höchste fläche der anhöhe setzte, „das Haus hierher abauen. Man sähe zwar das Schloss nicht, denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären. Die Aussicht auf die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen, in die Gebirge, nach dem Lande zu ist ausserordentlich schön; ich habe es im Vorbeigehen bemerkt.” DW., 53.

vüli szépségű (*ausserordentlich schön*) hely csakugyan a renden kívül van, hisz nem látni a kastélyt és a falut, a nyilvános élet helyeit, mondhatni kontroll-instanciáit,²⁷ s a hely „új világot” is – amelyet a bemutatásban az elem-táris természet alakzatai jelölnek – ezzel ígér. Ez az antropomorf mértéket túllépő, belátás helyett entuziaszta sugallatra alapozott épületterv ellentéte annak az architektúrának, mely épp a felvilágosodás korának filozófiáiban – Kantnál és Descartes-nál – vált a racionális gondolkodás és a morális tartalmú mértékállítás metaforájává²⁸, és sokkal inkább Bábelt, a másik nagy hagyományú architektúra-metaforát, a kísértő s ezzel pusztító építés legendáját idézi emlékezetünkbe, így téve olvashatóvá a regénybeli kéjlak építésének történetét. Megerősödik ez a benyomás, ha az ismétlődő olvasás pozíciójából már a ház építési ünnepeinek, az alapkövetétel és a bokrétaünnep baljóslatú eseményeinek emlékével reflektálunk a helyválasztás epizódjára. A ház építése, a helykijelöléstől az avatásig, majd a végleges félbemaradásig ugyanis nemcsak párhuzamban halad a szereplők közötti keresztkapcsolatok kibontakozásával s aztán ezek pusztító összekuszálódásával, de az építés és az épület metonimikus jele is e társasági cserebomlásoknak. Walter Benjamin, aki a szövegben megjelenő építészeti metaforát a mitikus dolgoszerűség eseteként olvassa, a kéjlak építéstörténetét s a szereplők lelki történetét egymást tükröző párhuzamos történészként aposztrofálja. „Amilyen mértékben a ház elkészül, úgy jön közelebb s közelebb a sors. Alapkövetétel, bokrétaünnep, beköltözés: a hanyatlás megannyi fokozata.”²⁹ S csakugyan: minél nagyobb területet hódítanak el a regény szereplői architekturális munkálataikkal a természettől, s vonnak be az átlátható rend és az esztétikai szemlélhetőség körébe, annál inkább elveszítik önmaguk fölött a mértéket, annál inkább kicsúszik kezükből önmaguk megkomponált, s a társasági élet architektoniká-

²⁷ A szereplők építészeti tervei között szerepel a vizek architekturalása is: egyetlen hatalmas tóvá összekapcsolni a birtokon folyó kisebb vizeket – még hozzá ugyan-csak ilyen esztétikai, látványi cézzal. „Most már ... csak a három tavat kellene egyetlen nagy tóvá egyesíteni, akkor lenne a látvány igazán hatalmas és kívánatos” (Vév., 198.); „Nun sollten nur noch die drei Teiche zu einem See vereinigt werden, dann hätte der Anblick alles was gross und wünschenswert ist” (DW., 61.) – hangzik el épp a kéjlak alapkövetételének ünnepén. A víz uralása azonban nem lehetséges építő művelettel – ennek jeleként is olvasható, hogy a gátat elsodorja az ár. A víz, e radikálisan másféle elem uralása – ahogy a szöveg későbbi passzusai ezt nyilvánvalóvá is teszik – másféle technikát kíván: ennek szimbolikus médiuma a csónak, mely a labilitás, az alap nélküli mélység elemére ráhelyezkedve tud közlekedést biztosítani. Mert ugyan a víz is megjelenik láthatósági feltételként, azaz mozdulatlan tükröző felületként, de egy másik minőségben is: mint áramló elem, a láthatatlan, vizuálisan (ami ebben az összefüggésben is analóg az értelmi áttekin-téssel) hozzáférhetetlen erő megnyilvánulásaként.

²⁸ Lásd erről részletesebben: MARK, Wigley: *Architektur und Dekonstruktion, Deridas Phantom*. Basel, Berlin, Zürich, 1994 nyomán BERTA Erzsébet: *Arché versus artefaktum, Az architektúra dekonstrukciójának kísérlete a dekonstruktivista építészetben és filozófiában*. Studia Litteraria, tom., XXXIX., szerk. Berta Erzsébet, Debrecen, 2001, 152–174.

²⁹ BENJAMIN, Walter: *i.m.*, 116.

jának jegyében bizonyos *modulusokkal* – műveltség, illem, józan megfontolás – mértékre szabott élete. És mintha a természet is ellenállna ennek az immáron mértékét veszítő mértékre fogásnak: az architektúrák összeomlásában az építő kísérlet is (Isten)kísértésnek bizonyul. Ilyenféle jelentések képződnek számunkra az ismétlődő olvasásban világosan a cselekmény fordulópontjának tetsző, de a szöveg egészének jelképző mechanizmusaiban is többszörösen funkcionalizált alapkőletétel eseményében.

„...amit a kőműves létrehoz, ... ha nem is elrejtve, de elrejtésre történik”

A Charlotte születésnapjára eső tavaszi építőünnep elbeszélésében a regény narrátora kitüntetett helyet ad annak a rímekbe szedett építőbeszédnek, melyet a *Lustgebäude* (kéljak) építőmestere tart az egybegyűlteknél okulásul, amelyet azonban – amint a narrátor hozzáfűzi – csak tökéletlenül ad vissza saját prózai közvetítése. Ezek a közlési körülmények, a beszéd szabadkőműves szimbolikája s az epizód motivikus integráltsága a szövegegészbe parabolisztikus olvasásra szólítanak: a szónoklatot, ahol a metaforikus nyelv (ezáltal az építés) az architektúrát a transzcendens kötések eseményeként beszél el – az epizodikus funkcion messze túlnőve –, ugyancsak mint példázatot (*Gleichnisrede*) szólaltatják meg. A kőműves archaizáló beszédmódját imitáló szövegrész arról beszél, hogy a hely legitimitása, a jó alapozás és a kivitelezés tökéletessége az építés három kardinális pontja, ez az, ami az építést rituálissá, az épületet szakrálissá teszi. A helynek a kijelölő személy jogosultsága ad legitimitást, az alapozást a rejtés (*zum Verborgnen*), a kötés (*Bindung*) és az áldás (*segnen*) teszi nemcsak alkalmas, de titokzatos (*geheimnisvoll*) műveletté. „Az, amit a kőműves létrehoz, ... bár most szabad ég alatt, mégis, ha nem is elrejtve, de elrejtésre történik. A felásott alapot elfödik, s még a napfényben rakott falak sem emlékeztetnek végül a kőművesre”³⁰ – hangzik az idézett szónoklatban. Ami az alapkő formájában (egyszersmind szimbólumban) az alapozáskor elrejtésre kerül – a szövegben az elsődleges jelentésképződéseket követve kiindulásul –, nem más, mint az épület *modulusa*, a goethei képzetet alkalmazva: ősfenoménja, amelyet viszont majd csak az épület szétrombolásával lehet tetten érni.³¹ Ez a szétrombolás (*Zerstörung*) – mely

³⁰ Vév., 195.; „Des Maurers Arbeit ... zwar jetzt unter freiem Himmel, geschieht, wo nicht immer im Verborgnen, doch zum Verborgnen. Der regelmässig aufgeführte Grund wird verschüttet, und sogar bei den Mauern, die wir am Tage aufführen, ist man unser am Ende kaum eingedenk.” DW., 59.

³¹ Az idiomatikus fordulatban a bűntettre vonatkozás lehetősége nagyon is lényeges: a szónoklat maga is rájátszik a rejtéshez hozzártható tabu vagy bűntett konnotációira.

Michael Mandelartz, aki elsőként elemzi az építészet sajátos jelentésképző mechanizmusait Goethe regényében, a szöveg önértelmező passzusai között tartja számon a kőműves szónoklatát, s az építés–szétbontás egymáshoz kapcsolt motívumát a dekonstruktívizmus értelmezésmélete felől olvassa. Így lesz értelmezésében az építés az írás, a szétbontás az értelmezés allegóriája. MANDELARTZT: *i. m.*, 500–517.

első olvasásban az építőbeszéd meglepően túldimenzionált témájának is teszük – nem egyszerűen az építés feltételszerűen működő komplementere, de az építészeti *firmitas* nyilvánvaló paradoxonát – az architektúra lényeges bölcséleti implikátumainak egyikét –, az időbeliséget is felszínre hozó erő. Azt teszi nyilvánvalóvá, hogy az építésben épp az örök(lét) kísérlete hozza közelbe a mulandóság tapasztalatát, s teszi az épületet a létezés időbeliségének emblémájává.

Ezt az alapkövet azért helyezük el, hogy örökké megmaradjon, és öröme szolgáljon (*zur Sicherung des längsten Genusses*) a ház jelenlegi és jövőendő tulajdonosainak. De amikor itt együtt vele együtt kincseket is elásunk, a legalaposabb munka közben (*bei dem gründlichsten aller Geschäfte*) is az emberi dolgok mulandóságára gondolunk, arra a lehetőségre, hogy ezt a szorosan lepecsételt fedőlapot egyszer majd megint felnyitják, ami pedig nem történhetik meg másképp, mint ha újra elpusztítják (*zerstört wäre*) mindazt, amit mi még fel sem építettünk. De hogy építhessünk, térítsük vissza gondolatunkat a jövőből a jelenbe!³²

Ezt az építőrítust s ezt az épületeszmét a *Lustgebäude* (kéljak) építésekor a négy barát azonban több ponton is megsérti.³³ Az épület helyét, mint láttuk, nem a jogosult személy, a birtok ura (*Grundherr*), Eduard, hanem Ottilia jelöli ki, s hogy homályosan bár, de maguk a szereplők is vétségnek érzik ezt, az is jelzi, hogy Eduard és Ottilia nem mer egymásra nézni, mikor a kőműves a hely legitimitásának fontosságáról beszél. Az alapkő (*Grundstein*) sem egészen szabályos, az alap (*Grund*) és a kő (*Stein*) kötésének fixálásához pedig meszet használnak, épp azt az anyagot, amelyik a kémiai példában az oldhatóságot szimbolizálta. Az építészeti kötésnek – melyet a rítust kísérő szónoklat *expressis verbis* a törvénnyel (*Gesetz*) analóg erőként mutat be³⁴ – ellentmond

³² Vév., 197.; „Wir gründen diesen Stein für ewig, zur Sicherung des längsten Genusses der gegenwärtigen und künftigen Besitzer dieses Hauses. Allein, indem wir hier gleichsam einen Schatz vergraben, so denken wir zugleich bei dem gründlichsten aller Geschäfte an die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge; wir denken uns eine Möglichkeit, dass dieser festversiegelte Deckel wieder aufgehoben werden könne, welches nicht anders geschehen dürfte, als wenn das alles wieder zerstört wäre, was wir noch nicht einmal aufgeführt haben. Aber eben, damit dieses aufgeführt werde: zurück mit den Gedanken aus der Zukunft, zurück ins Gegenwärtige!” DW., 60. Fontosnak tartható a zárómondat, amely jelzi, hogy az építés jelenidejűséget feltételez, az idő csak a reflexiónak lehet tárgya; s mint majd a szereplők viszonyaiban is megmutatkozik, a reflexió és az építés ki is zárja egymást.

³³ A vétségeknek Mandelartzt hivatkozott tanulmánya is jelentőséget tulajdonít. (Lásd a 31. jegyzetet.)

³⁴ „...de innen se maradjon el a mész, a kötőanyag, mert amint az emberek is, akik természettől hajlanak egymáshoz, még jobban összetartanak, ha a törvény tapasztja őket össze, úgy a kövek, melyek egyébként is összeillenek, még jobban egyesülnek e kötőerő által” Vév., 195. „Aber auch hier soll es am Kalk, am Bindungsmittel nicht fehlen; denn so wie Menschen, die einander von Natur geneigt sind, noch besser zusammenhalten, wenn das Gesetz sie verkittet, so werden auch Steine, deren Form schon zusammenpasst, noch besser durch diese bindenden Kräfte vereinigt.” DW., 58.

a kémiai kötés: a mész egyik viszonylatban az összetartozók kötésének erősítője – ezért is lesz allegóriája a törvénynek –, másikban az oldás anyaga – ezért is lesz allegóriája a hűtlenségnek. Ismételten kínálkozik hát a jelentés – a kémiai példázatra emlékezve különösen –, hogy a természet ezen a ponton is aláassa az antropomorf analógiát, s mintát legalábbis nem az ellentmondásmentességre törő értelemnek kínál. A *Lustgebäude* (kéjlak) építéskor ugyancsak szabálytalan az áldásadás, a kő és az alap egyesülését szakrálissá tevő művelet: bárki megkaphatja a vakolókanalat, hogy az áldó ütésekkel a kőre mérje. Azaz a rituálé – az áldott egyesülés átváltoztató rítusa – észrevétlenül teátralizálódik, a mitikus ünnep szcenikus reprezentációjává változik át, ahol bárki eljátszhat bármilyen szerepet, mert a gesztusok misztikus jeltartalmukat vesztett konvencióelvű játékformulák csupán. Különleges a helyzet az építőeseményben a rituális paradigma utolsó elemével, az építőáldozattal is. Míg a vendégség az idő tanújeleit küldi az utókornak – az építés dátumával vert pénzérmét, lepecsételt bort, divattárgyakat dobva az alapárokba –, s az építmény emlékezeti státusával játékos kapcsolatba lép, Ottilia az alapkőbe nem emlékjelet dob, hanem valódi építőáldozatot: nyakláncát az apa arcképét rejtő medállal. Szüzességének szimbolikus tárgyát kínálja föl ezzel áldozatul, kioldva magát az apához fűző kötésből, az ősök szimbolikus rendjéből, egyszerűs mind – pszichoanalitikus közelítésben – a legelső szexuális kötelékből, az ödipális kapcsolatból. Megerősödik ez a jelentéslehetőség, ha azt olvassuk az epizód leírásában, hogy Eduard rögvest sűrgeti a kőművest, tapasztaná rá mielőbb a fedőlapot a szakrofágként kifaragott kőre. Így ha a *Lustgebäude* (kéjlak) építésében az architektúra rituális szerkezete még ép volna, Ottilia áldozati ajándéka ilyenféle jelentésképzés gesztusa lehetne a szövegben: miközben a szüzesség a kéjlak áldó szelleme, a kéjlak a szüzesség áldozati helye, s épp így lesz az áldozati építőesemény a kölcsönös átváltoztatás misztikus eseménye. Ahol azonban a rítus játékká vált, s a mágikus jelképzésre ráfed az esztétikai (a lehetőséggel dolgozó) jelképzés, ott nem helyénvaló, ott anakronisztikus az áldozat, s fölkinálása a jelek és szabályok félreértését vagy nem-értését tanúsítja elsődlegesen. A világ jeleit, a közösségek nyelveit amúgy is nehezen értő Ottilia, aki a történet végén majd föl is ismeri, hogy a szavak szó szerint értése okozta a végső tragédiát, ezúttal is rossz jelolvasóként adja saját magát építőáldozatul, fölöslegesen. De Eduard is belegabalyodik az immáron esztétikaivá vált, többértelmű jelek hálójába. Az ifjúkorában számára készített kehely, amelyből a kőműves a jelenlévők s az építés egészségére iszik, s a szokást követve az öröm túlsordulásának (*Übermass*) jeleként össze akar törni, nem esik földre. Méghozzá anélkül – amit a narrátori kommentár hangsúlyoz is³⁵ –, hogy csoda esnék (*ohne Wunder*). A pohár épségben marad, mivel annak az épületszárnyak az állványzatán, melyet, hogy a munka hamarabb elkészüljön, már az alapkő letétele előtt építeni kezdtek, egy kőműves elkapja röptében. Arról is árulkodik ez, hogy az építkezés nem szabályszerűen – nem

³⁵ „...a pohár nem ért újra földet, pedig csoda sem esett” Vév., 197., „das Glas kam nicht wieder auf den Boden, und zwar ohne Wunder” DW., 60.

törvény (*Gesetz*), mérték (*Mass*) és hagyomány szerint – halad: vannak szakaszai, ahol hiányzik az alapozó, áldozó és áldó rítus. S a csoda látszatát épp a rítus összezavarása idézi elő. Ezzel pedig az összezavart rítus összezavarja az értelmezőket is: az Eduard monogramjával (E O) díszített, épségben maradt pohárban olyan csalóka jelet teremt, mely babonás belevetítések alkalmaként az értelmezés anarchiáját indítja el – Walter Benjamin ezt nevezi az „elvakítás” motívumának. Eduard az Ottiliához kapcsoló sorsszerű kötés (*Bindung*) előjelét és bizonyítékát látja benne, holott mind a monogram azonossága, mind az épen maradás (az) alkalom (*Gelegenheit*) szülötte, s éppoly joggal volna, mint rossz ómen, a végzet jeleként értelmezhető: annak a hagyomány szerint baljós eseménynek üzeneteként, hogy az áldozati ajándék visszautasított.³⁶

Merthogy a pohárnak nagyon is össze kellett volna törnie! Részint mivel az összetörés olyan mérték-túllépés (*Übermass*) gesztusa, melyet – az öröm elvéről lévén szó – a hagyomány nemcsak szentesít, de el is vár. Részint pedig azért, mivel az összetörés (*zerstören*) az építés komplementer feltételének szimbóluma: úgyis, hogy ez teszi lehetővé az új építését, de úgy is, hogy amit a jelen épít, a jövő összetöri, hogy az alapok (a megalapozó feltételek) feltárással lehetőséget adjon e múlttá lett jelen jövővé, azaz hagyománnyá válásának. Innen nézve a helyes értés, a megértés záloga az „összetörés”, ami viszont előhozza az architektúra egy újabb, a cselekményben is aktualizált szimbolikus aspektusát: az épületet és építést mint hermeneutikai metaforát. Nem csupán az építés deficitje hát, hogy az architektúrált természet „fellázad” – beszakadnak a gátak, a sekély vízben megfeneklik Charlotte és a kapitány csónakja, a kéjlek félbemarad –, hanem az építési rítus összezavarása, s metaforikusan hagyományozott beszédeinek (*Gleichnisrede*) félreértése. Pontosabban: instrumentalizálása ezúttal a szerelem céljaira. Eduard korábban Charlotténak címzett, akkor még nyelvi jelekre (olvasmányuk szavaira) vonatkoztatott s ártatlannak tetsző szavai – „Csak egy hasonlat (*Gleichnisrede*) zavart meg és vitt tévútra téged”³⁷ – az olvasóban most egészen új árnyalatban értelmeződnek újra, és ütnek vissza, most már árulkodóan, küldőjükre. Az ismétlő, a szöveg hálózatos szemiozsisát már érzékelő emlékező olvasásban pedig Mittler kifakadása is felidéződik: „Jóslatokkal (*Voraussagungen*), sejtelmekkel (*Ahnungen*) és álmokkal (*Träumen*) játszunk, és ezzel tesszük jelentőssé a mindennapi életet. De ha az élet maga válik jelentőssé, ha körülöttünk minden zúg és kavarg, akkor ezek a kísértetek (*Gespenster*) csak

³⁶ Walter Benjamin is, Michael Mandelartz is ennek jeleként olvassa. Talán azért utasítja vissza az univerzum az áldozati ajándékot, mert nem mértékfölötti öröm gesztusával adatik, csupán ismétél egy szokást, anélkül, hogy annak indulati energiája és mágikus tartalma áthatná; jelhasználat a jel-tartalom nélkül.

³⁷ Vév., 164.; Eduard feddi így feleségét, amint az a vegyi rokonságokból azonnal családi rokonságokra asszociál. „Es ist eine Gleichnisrede, die dich verführt und verwirrt hat”. DW., 31.

még szörnyűbbé teszik a vihart.”³⁸ Megerősítve, hogy a regényben a jelek nem a dolgok (a természet) üzenetei, hanem a hagyományba rejtett (transzcendens) bizonyosságból kizár(ódot)tak veszélyes teremtményei, melyek a velük kísérletezők kezén kísértetökké válhatnak. Mert bár az idézett, Eduardnak címzett feddés egy erősen ironizált figura üres szentenciáinak egyike (s ez a kontextus dekonstruál egy ilyen jelentést), a történet egyre több szenvedést hozó fázisában már maga Eduard is az élet bizonytalanságának (*Ungewissheit des Lebens*) elviselését segítő, ám követhetetlen „csillagoknak” (*Leitstern*) nevezi e jeleket – az ártatlannak tetsző megszorítással – *eine Art von Leitstern* (valamiféle csillagot) –, a saját nyelv metaforikusságát és idiomatikusságát is leleplezve, amivel mintha azt sejtetné: tudatában van, hogy e jelek konvenció-elvű konstrukciók, s egy transzcendens orientáció pótlékaiként van rájuk szükség.³⁹

„Az élet rejtvény volt számukra”

Az architektúra (az építmény és az építés) hermeneutikai metaforaként (is) funkciót kap Goethe regényében – mégpedig (ahogy az előző fejtegetések érzékeltetni próbálták) az architekturalitás anarchikus deformációihoz kötődő, téves (és tévútra vivő) jelentéstulajdonítások formájában elsődlegesen. Viszont a szövegben épp ezek kapcsolják be a szerelmi cselekménybe az architektúra-témát, pontosabban ezek teszik az olvasó számára a szereplő-konfigurációkat átrendező szerelmi cserebomlások, vonzások és (el)választások újabb hasonlatává (*Gleichnisrede*)⁴⁰ A szerelmi sorsszerűség jelének értett dolgok (az el-nem-tört serleg az „E O” monogrammal, a platánültetés és Ottilia születésének egybeesése) s a játékszabályok félreértéséből küldött

³⁸ Vév., 254.; „Wir spielen mit Voraussagungen, Ahnungen und Träumen und machen dadurch das alltägliche Leben bedeutend. Aber wenn das Leben nun selbst bedeutend wird, wenn alles um uns sich bewegt und braust, dann wird das Gewitter durch jene Gespenster nur noch fürchterlicher.” DW., 110.

³⁹ „Az élet bizonytalanságában – kiáltott Eduard – a remény és aggodalom hullámverésében hagyjon meg nyomorult szívünknek legalább valamiféle irányító csillagot, amelyre feltekinthet, ha nem is hajózhat feléje.” Vév., 254. „Lassen Sie in dieser Ungewissheit des Lebens”, rief Eduard, „zwischen diesem Hoffen und Bangen dem bedürftigen Herzen doch nur eine Art von Leitstern, nach welchem es hinblicke, wenn es auch nicht darnach steuern kann.” DW., 110. A csillag-metafora a történet több pontján is megjelenik: a kapitány és Charlotte csónakázásakor (mint kísérteties fény), Ottilia és Eduard tóparti találkozásakor (mint a remény hullócsillaga „A remény, mint égből hulló csillag szállt el fejük fölött. Vév., 355. „Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg.” DW., 200.) s a gyermek Ottó halálakor (segítő erőként, feltámasztva a selet).

⁴⁰ Michael Mandelarzt idézett tanulmányának (lásd a 31. jegyzetet) koncepciójától ezen a ponton tér el (úgy vélem, lényegesen) az enyém. Ő ugyanis a szöveg önreflexív gesztusának olvassa az épületet, mint hermeneutikai metaforát, s az olvasónak címzett értelmező kódot lát benne. Az én olvasatomban az architektúra a szerelmi történetre vonatkozik, elsősorban ott kap – és ad! – sajátos jelentéseket.

szerelmi jelek (az Ottiliát reprezentáló építőáldozat) mindegyike valamilyen építő eseményhez kapcsolódik (kertépítés, a *Lustgebäude* építése); a megérthetőség mint láthatóság s a láthatóság mint morális feddhetetlenség racionalista értésmo­delljeként olvasható építmények (a kastély, a *Mooshütte*) s ezt az értésmo­dellt dekonstruáló építkezések (a *Lustgebäude* építése és a vizek egyesítése) pedig a házassági kötelék és a szerelmi vonzalom, a legitim és az illegitim szerelem dekonstruktív összekapcsoltságának szimbolikus terei.

A megértés, sőt megértetés problémája a szöveg más szintjein is jelen van, s igencsak sajátosan árnyalja a cselekmény egyes szituációit, különös perspektívákat nyitva olvasásukhoz. Goethe regényének szereplői folytonosan önmaguk és a világ értelmezésével vannak elfoglalva, ahol az értelmezés az értelemadó összefüggés megtalálását jelenti mindenekelőtt. A dolgok kapcsolódását megérteni, saját történetükben – s főként a szerelemre vonatkozóan – az események összetartozását föllelni valamennyiüknek szükséglet. Nem oknyomozói tevékenységben nyilatkozik ez meg persze, hanem egy sajátos rezonőr pozícióban. A figurák többsége (Charlotte, Mittler, a gróf) morális mérlegelés tárgyaként veszi szemügyre a világot (és saját életét is), s szívesen hozza megfontolásait a szentencia⁴¹ általánosító nyelvi formuláiba. (A narrátori nyelv is hajlik erre a szentenciózusságra, bár igen gyakran ironikus modalitással.) A szereplők az állandó reflexióval saját történetükön is kívül helyezkednek, jelenüket is valamiféle utólagosság pozíciójában⁴² élik ezáltal, illetve – a reflexív szó első jelentésére is gondolva – nyelvük is visszaverődés. Már abban az értelemben is, hogy ritkán performatív ez a nyelv, és nemritkán idegen nyelv – a narrátor többször jelzi, hogy a társalgás franciául folyik, sőt az idézetek formájában „az idegen” nyelveit is szívesen applikálják: Ottilia például intim naplóját is olvasmányjaiból vett idegen szövegek idézésével, a bölcselő reflexió műfajában írja, ahonnan épp a bensőségesség hiányzik. A szövegben az Ottilia-karakter megalapozó jelensége egyébként is az összefüggés (s majd később látni fogjuk: a függés), szerelmének történetében is ez a szemiozizis fókusza. Ottiliának, aki már az intézetben sem tud megtanulni semmit, ami­ben nem találja meg az összefüggéseket, kezdetben az Eduardhoz fűző vonzalom teszi a dolgokat összefüggővé: „A világon semmi sem látszott már neki összefüggéstelennek, ha a szeretett férfira gondolt, és nem foghatta fel, hogy nélküle hogyan is függhetne még össze valami.”⁴³ A vonzalmat veszélyeztető

⁴¹ Beszédes jelenség erre vonatkozóan, hogy népszerű kiadványok Goethe-maximái milyen gyakran származnak a *Die Wahlverwandschaften* szövegéből.

⁴² Ennek az időtévesztő életnek néha maguk a figurák is tudatában vannak, s rossz döntéseiket is ebből magyarázzák. Ahogyan Eduard magyarázza Charlottével kötött házasságát, mondván: a múlt jegyében döntött a jelen felől; azaz itt is előtűnik a hermeneutikai defektus.

⁴³ Vév., 312.; „Es schien ihr in der Welt nichts mehr unzusammenhängend, wenn sie an den geliebten Mann dachte, und sie begriff nicht, wie ohne ihn noch irgend etwas zusammenhängen könne.” DW., 162. Az iskolai diszkurzusba utalt szöveg­összefüggés és az egzisztenciálbölcseleti diszkurzushoz kötődő életösszefüggés egymásra vetülése a szöveg – itt nyomon követett – jellegzetes jelentésképző technikái között érdemel említést.

események (Eduard elutazása, a gyermek Otto megszületése) is az összefüggésben támadt hasadások számára, ahol az értelem megbomlása – úgy érzi – értelmének megbomlásával fenyegeti (ez jön elő a szerelmi szenvedés mint megőrülésveszély motívumában, a megbomlott elme és a megbomlott értelem egymásra vetülésében). Ugyanez a vonzalom a gyermek Ottó halálát követően – túl a morális vétségén – viszont már ez összefüggés szétzilálása, „elenséges démon” (*feindseliger Dämon*) beavatkozása a fiatal lány számára, mely – ezúttal is az ismétlés révén jut a szövegben külön jelentőséghez a metafora⁴⁴ – a „saját pályáról való letérésre” („*ich bin aus meiner Bahn gestritten*”) kényszeríti. Azonban akár így, akár úgy, a szerelem ritkán nyilvánul meg benne érzésként, sokkal inkább olyan fenomén a számára, mely egy értelmi rendet (az értelem rendjét) teremt, zavar meg vagy pusztít el, s teszi a világot hol értelmessé, hol értelmetlenné.⁴⁵ Ezért is: Ottilia önkéntes (vagy elfogadott?) halálának csak egyik tartalma a morális öngyilkosság, a „végzet” eszközeként elkövetett gyilkosság bűnéből a morális *én* helyreállítása. A táplálék elutasításával véghezvitt öngyilkosság az idegenné vált test kiürítésének szimbolikus művelete is, észrevétlen kioldódás abból a testből, amely egy értelmezhetetlen, mert nem az értelem jegyében összefüggést teremtő erő – ami számára éppenséggel a szerelem – terepévé változott.⁴⁶

Ha Eduard sok mindent (a nevek kezdőbetűinek megfelelőjétől a fejfájás és a kézírás hasonlóságán át a háborúban való életben maradásig) a szerelem előjeleként vagy üzeneteként értelmez, s szinte az egész világot saját vágvának tükörképeként egyetlen szerelem-összefüggésnek látja, az annak szükséglete is, hogy a szerelem bekapcsolva legyen egy eredetből kifejlő kauzális láncolatba, azaz az értelem rendjébe: hogy a vonzalomnak legyen megalapozó múltja, mely egyúttal igazolja is a vonzalmat. Eduard azért is vetít bele jelenségekbe jelentéseket, hogy azok az Ottiliához tartozás tárgyi bizonyítékként, ekképp a kapcsolat sorsszerűségének jeleként állhassanak a világ előtt. A vonzalom legitimációjának szükséglete, mely a téves értelmezések hálójába bonyolítja, nemcsak az élet bizonytalanságának (*Ungewissheit des*

⁴⁴ Az „*ich bin aus meiner Bahn gestritten*” kétszer tűnik fel azonos frazeológiai formában a szövegben: először Ottilia szájából hangzik, közvetlenül a gyermek halálát követően, később írott formában, utolsó, mintegy halálának útját biztosítani igyekvő levelében jelenik meg.

⁴⁵ Hogy ebben mennyi részesedése van a szerelem morális aspektusának (annak, hogy ártatlan vagy bűnös szerelemről van-e szó), azért nem döntő kérdés, mert a regény egyetlen figurájának (nem csak a négy barátának) keresztül-kasul fonódó kapcsolataiban sincs bűntelen szerelem, sőt még ártatlan sem; különbség közöttük csupán legitimáltságuk fokában van. Erről a főszöveg részletesebben majd beszél is.

⁴⁶ A motívumra épített szemiozsis szövegtechnikájának jegyében az éhenhalás többrétegű metaforájához hozzáérhetők a „kioldódás” kémiai példában megismert, s az építészeti példában tovább módosított tartalmai is.

A negatív mérték-nélküliség az evésben (az aggasztóan kevés évés) majd a teljes elutasítás (éhenhalás) jelenségéhez is a kémiai példa ad olvasási kódot: mint ellenpont, hisz a vegyületekből kiváló elemek egymást mintegy felfalva lépnek új kötésekbe a bemutatás metaforáiban.

Lebens) érzetében felszínre jövő transzcendens bizonyosság hiányát, de érzelmeinek bizonytalanságát is leleplezi, mert azt hozza felszínre, hogy a vonzalom nem autonóm, mely magából vehetné saját legitimációját, hanem feltételekhez van kötve: s igen sajátosan, a többiek engedélye ez a feltétel. Hogy mi a szerelem, s miféle szerelmesekről van szó a regényben, annak tartalmai is jórészt az engedélykérés motívumának horizontján képződnek meg, abban a paradox gesztusban, ahogy a szerelmesek engedélyt kérnek (vagy adnak) a szenvedélyre. Ottilia Charlottétól teszi függővé, hogy igent mond-e Eduardnak – „A tiéd vagyok, ha ő megengedi (*vergönnen*), ha nem, le kell mondanom rólad.”⁴⁷ –, a kapitánynak Eduard enged meg Charlottét, – „Vedd őt az én kezemből!”⁴⁸ –, Ottiliától viszont engedélyt kér a találkozáshoz is – „Nem tolszom hozzád, nem látsz, amíg meg nem engeded (*erlauben*).”⁴⁹ Nem valami változtathatatlan, mondhatni szükségszerű (*Notwendigkeit*) elfogadását s ezáltal szentesítését kéri tehát a szerelmesek egymástól – ahogyan az az építés parabolájában az összetartozó alap (*Grund*) és kő (*Stein*) kötésének megáldásában történik, vagy ahogy a kémiai példában előhozott isteni irgalom (*Gnade*) előrevetíti, s főként ahogy a regénybe aplikált novellában a szerelmesek áldáskövetelésében (*Segen*) megjelenik –, hanem a csupán lehetséges (*Möglichkeit*) felőli döntést helyezik feltételek közé. Különösen erős ez a függvényes, kontingens jelleg Eduard vonzalmában: mutatkozik ez a férjnek abban a szokatlan kívánságában, hogy a válást követően felesége és barátja is házasodjon össze. Ha Charlotte is mást szeret, az megengedi – az enged meg –, hogy ő is mást szeressen. Eduard a mást-szeretésben is Charlottétól függ tehát, pontosabban: ő maga az, aki magát tőle függővé teszi, s a tőle elválasztó szerelméhez ha nem is áldást, de jogosultságot tőle kíván.⁵⁰ A szöveg metaforikus mezőit bejáró olvasatban e szöveghelyek morális vagy morálpszichológiai jelentéslehetőségeit nem szükséges szóhozni – a szöveg belső jelentésképző kódjai (a líráéhoz fogható nyelvi koherencia és autoreflexivitás) révén fölkinált metaforikus olvasat nem is a történet morálkritikai vagy lélektani jelentéspotenciáljával kezd dialógust –, azt érdemesebb szem előtt tartani, hogy e jelenetek révén olyan szerelmi topográfia tárul elénk, amelyben nem változnak meg – nem *tudnak* megváltozni – a fennálló viszonyok, legföljebb átfigurálódnak. A magyarázó eredet révén legitimnek gondolt szerelem s így jogossá t(1)ett szerelmi cserebomlás nem átváltoztató új rend (le-

⁴⁷ Vév., 355.; „Ich bin die Deine, wenn sie es vergönnt; wo nicht, so muss ich dir entsagen.” DW., 200.

⁴⁸ Vév., 348.; „Nimm sie von meiner Hand! Führe mir Ottilien zu!” DW., 194.

⁴⁹ Vév., 373.; „Du siehst mich nicht eher, als du es erlaubst. Bedenke vorher deine Lage, die meinige.” DW., 215.

⁵⁰ A jogosultság és a legitimáció a szerelem értelmező perspektívájaként más konstellációkban is megjelenik a szövegben. A szenvedés által vagy a feddhetetlen élet által például meg lehet szerezni a vágyott személy és a világ előtt a szerelem jogosultságát. Erről beszél Eduard egyszer Mittlernek első önkéntes emigrációja idején, majd a kapitánynak szerelmi cserebomlásaik tervezetét előadva.

gyen az akár morális, akár amorális), hanem a szerelmi négyszög átrendeződése, mely a transzcendens távollétében vagy távoltartásával keletkezne.

Meglepő tapasztalat az első olvasásban, hogy Goethe regényének szerelmes hősei milyen gyakran szólnak meg az érvelő beszéd formuláival, s ahogyan az építkezéseket, a tudományos koncepciókat vagy a vendéglátás ügyeit, éppúgy megérvelendő projektumokká teszik vágyaikat és érzéseiket, sőt: a szerelmi vágy vagy lemondás a meggyőzésre irányuló érvelés tárgya még önmaguk számára is. Nemcsak a jelleme szerint megfontolt Charlotte mond le a kapitányhoz fűző vonzalmáról értelmes – nem is annyira morális – érvek jegyében, hanem Eduard – a narrátori jellemzésben elkényeztetett gyermeknek nevezett, türelmetlen szerelmes – is érvekkel építi fel mind Charlotte, mind a kapitány számára (sőt: némiképp még Ottilia előtt is), miért a válás, majd a „helycserés” újraraházasodás a leghasznosabb s legtöbb örömet hozó megoldása annak a helyzetnek, melybe a véletlen, a kísérletben támadt alkalom hozta őket. A kapitánnyal folytatott vitájában sokatmondó, hogyan kever érvelése eudaimonista és utilitarista elveket, hogyan tér vissza szóhasználatában a kémiai cserebomlás analízisében alkalmazott féltudományos fogalomtár, s hogyan ajánl a kapitánynak végül szabályos alkut – a vetélytársat úgyszólván cinkostárssá téve: „Ha valamivel adós maradtam neked, most jött el az ideje annak, hogy kamatostul lerójam. Ha te valaha adós maradtál, most abban a helyzetben vagy, hogy visszafizesd. Tudom, szereted Charlottét, s ő meg is érdemli ezt (...) Vedd őt az én kezemből! Vezesd hozzám Ottiliát! S mi leszünk a legboldogabb emberek a földön.”⁵¹ Mikor pedig a barát előbb morális (feddhetetlen hírnév), majd pragmatikus (a jogi procedúrák) érvekkel próbálja megkerülni a megvesztegetést (a kapitány maga is ezt a szót használja), a tapasztalattal érvel, mondván, hogy mivel észérvekkel nem lehet dönteni a szerelemről, csak az érdekelvű döntés értelmes. Minderre pedig a kapitány, látva, hogy „Eduard az ügyet egyszer s mindenkorra úgy kezeli, mint amit jól meggondolt, és amiről végleg határozott,”⁵² újra csak a „vállalkozás” (*Unternehmen*) nehézségével próbál érvelni: „...újra hangsúlyozza, milyen fontos, milyen meggondolandó, több szempontból is veszélyes a vállalkozás, s legalábbis nagyon komolyan meg kell gondolni, hogyan lehet hozzáfogni.”⁵³ A szinte parodisztikussá váló dialógusban a két ve-

⁵¹ Vév., 348. „Wenn ich dir etwas schuldig geworden, so komme ich jetzt in den Fall, dir es mit Zinsen abzutragen; wenn du mir je etwas schuldig geworden, so siehst du dich nun imstande, mir es zu vergelten. Ich weiss, du liebst Charlotten, und sie verdient es; ...Nimm sie von meiner Hand! Führe mir Ottilien zu! Und wir sind die glücklichsten Menschen auf der Erde.” DW., 194.

⁵² Vév., 349. „Der Major... musste endlich zugeben, dass Eduard ein für allemal die Sache als etwas Bekanntes und Vorausgesetztes behandelte, dass er wie alles anzustellen sei, im einzelnen durchsprach und sich über die Zukunft auf das heiterste, sogar in Scherzen erging.” DW., 195.

⁵³ Vév., 351. „...als wiederholt einzuschärfen, wie wichtig, wie bedenklich und in manchem Sinne gefährlich das ganze Unternehmen sei, und dass man wenigstens, wie es anzugreifen wäre, auf das ernstlichste zu bedenken habe.” DW., 196.

télytársként cinkostárs szerelmes nem az érzelmek jelenlétét képviselő emfatikus nyelven megszólalva, de még csak nem is érzelmekről beszélve – a „szerelem” szó is egyszer hangzik el csupán, s Eduard a szerelmi tárgy megszerzéséről mint harcművészeti cselekményről beszél –, hanem az ügyvédi célra alkalmazott logika retorikájával vitázik: pro és kontra érveket sorakoztatva, hogyan lehet uralni s újabb vállalkozásként sikerre vinni azt a helyzetet, mely a meghívás kísérletéből keletkezett. A szereplői beszéd a szerelmet itt mint ügyet, akárha bírósági kázust taglalja, *ad absurdum* vitt érvelése – melynek abszurdítása felől a narrátori ironia sem hagy kétséget – az érzelmet a jogi diskurzusba utalja, ahol a szerelem „hagyományos” kódjai felől már nem ismerünk rá, mint szerelemre, vagy ahogy Walter Benjamin sugallja, a csupán ingatag szerelemre ismerünk.⁵⁴

Ezzel az ingatagsággal – amely a szerelmet is mint esetlegességet (*Gelegenheit*) világítja meg – függ össze az, hogy a regénybeli négy szerelmes minden részletet megfontol, de épp a döntő pontokon ötletszerűen és kapkodva – ahogy utolsó levelében barátainak Ottilia írja – „véletlenül és az érzelm ösztökélésére” cselekszik. Illetve a két cselekvésfajta összekeveredik: hol megfontoltan, hol szenvedéllyel cselekszenek, de mintha egyik sem az épp helyénvaló lenne. Eduard szenvedéllyel rohan Ottiliához a fogadóba, ahol az épp előle menekülőben száll meg, ott viszont már magyarázkodó levél közvetítésével akar a lányhoz jutni, mintegy megértést és engedélyt kérve tőle a szenvedélyhez; így lép közbe a véletlen – komikus (vagy büntető?) *deus ex machina*ként az ajtó becsapódásában –, úgyhogy az tűnik a helyénvalónak, ha Ottilia azt írja később, hogy akaratuk ellenére, a véletlen, avagy (a levél szóhasználatával) egy ellenséges démon (*ein feindseliger Dämon*) hatalmából találkoztak – ami még az érzelm meglétét is, autonómiáját azonban föltétlenül kétségessé teszi. S van a szövegben több hasonló epizód is, ahol a szereplők döntése a késleltető ész és a sürgető ösztön (vágy), az *ad absurdum* vitt mérlegelés és a hirtelen jött ötlet végleteiben téved el – a *Lustgebäude* (kéjlak) tervezése, Eduard elutazása, a „válási terv” ellenére a parkba lopózása, Ottilia vízre szállása a gyermekkel, s még hallgatási fogadalma is ilyen –, hogy aztán a bizonytalanságukkal támasztott anarchia hatalmasan ellenük forduljon.⁵⁵

Ezek a szereplői beszédakciók mégsem csupán morális vétséget (a házasságtörő s főként gyáva szerelemét) vagy egzisztenciálbölcseleti értelmű alkalmatlanságot (a dilettánsét) jelenítenek meg, hanem egy sajátos „végzetet” is, amely – noha persze nem úgy, ahogyan Eduard szeretné – mégiscsak a nyelv és a *nyelvek* hatalma. Mert a figurák bűneként/kudarcként elbeszélte szerelmi pusztítástörténete épp a kimozdíthatatlan négyességben ered, s ezt narratíván

⁵⁴ „Az ingatag szerelem a jogi normák hatáskörébe tartozik.” BENJAMIN: *i. m.*, 174.

⁵⁵ Benjamin sok szempontból morálkritikai regényolvasatában is feltűnik ez az értelmzési motívum, de ott a szabadságeszme (ugyancsak morális) jelentésköréhez rendelődik: „Kevesebb habozás szabadságot, kevesebb hallgatás tisztázást, kevesebb kímélet döntést hozhatna. Így a műveltség csak ott őrzi meg értékét, ahol szabadon megnyilatkozhat.” BENJAMIN: *i. m.*, 107.

a nevek hálózata – a szöveg „onomasztikus labirintusa”⁵⁶ –, s a figura-kapcsolatok mitologikus háttér-szövege képzi meg – az értelmezőnek talán még a *Sprachnotwendigkeit* (nyelvi szükségyszerűség) képzetét is megengedve.

„Csak árnyak vagyunk talán, hogy így állunk egymással szemben?”

A regényben a malom leírásával tematikusan is megjelenített tükröződés s a nézőpontfüggő látástapasztalatok epizódjai a szöveg nyelvi szisztémájának reprezentációi is. Az epikus történetmondás lineáris struktúrájának mélyén – a motivikus, szintagmatikus és fonológiai ismétlődésekben, variációkban és „ráklépésekben” – megképződő térszerű lírai nyelv, melyben – az előtörténetektől (Charlotte és Eduard első házasságának és előző szerelmének története) és párhuzamos történetektől (a gróf és a bárónő liezonja, a „csodálatos szomszédgyerekek” szerelme) kezdve a parabolákon (a *Gleichnisreden*) át a szórakozási szokásnak tetsző epizódokig (pl. a tableaux vivants) és társalgási témákig (pedagógiai, gyógyászati, építészeti problémákig) – hol tematikusan, hol metaforikusan minden egymást tükrözteti. A tükröződés mitológémai – a cselekménynek már az *incipit*-fázisában megjelenő Nárcisz-motívum, majd a hozzá társuló Ekhó-motívum – s a tükörjáték nyelvi alakzatai (a palindroma, a paronomázia) tematikusan is vizuális és akusztikus tükröződést jelenítenek meg, s a szerelmi történetbe e látás- és hallásésemények felől is jelentéseket írnak.

Ottiliát az intézeti segédtanító levele lépteti be a regény cselekményébe. Az idegen szövegként applikált írás, mely a lány botrányos vizsgateljesítményét magyarázza Charlotténak, a gyámányának, az első olvasásban pszichológiai jellemzésnek látszik. A pedagógiai perspektíva úgy jeleníti meg Ottiliát, mint akit a gátoltság az írásban és a beszédben, a ritmusérzék bizonytalansága a zenében, a vállalkozások túlméretezése (pl. rajzban), de az aggasztó testi tünetek, a (bal oldali) fejfőrcs és az evési undor is idegenné tesz a társak között és kezelhetetlenné az iskola intézményében. Az iskola diskurzusa ki is veti Ottiliát, Eduard azonban (akinek fejfőrcse mindig jobb oldalon van) egy mulatságos kép lehetőségeként azonnal magához kapcsolja, így kommentálva a levelet: „Ha mindkettőnknek egyszerre fájdul meg a feje, és szemben ülünk egymással, én jobb könyökömre, ő bal könyökére támaszkodva, fejünket ellentétes oldalra tenyerünkbe hajtva, ez a pár nagyon csinos ellentétet (*artige Gegenbilder*) nyújt majd.”⁵⁷ Ez az első olvasásban humorosnak tetsző

⁵⁶ Gabrielle Bersier metaforája a szöveget uraló névmágia jelzésére; noha a szerző a romantikus nyelvfilozófia, elsősorban a schlegeli nyelvtörténeti koncepció paródiájának olvassa a Goethe-szöveg paronomáziás technikáját. BERSIER: *i. m.*, 67.

⁵⁷ Vév., 175. „Es ist doch recht zuvorkommend von der Nichte, ein wenig Kopfweh auf der linken Seite zu haben; ich habe es manchmal auf der rechten. Trifft es zusammen, und wir sitzen gegeneinander, ich auf den rechten Ellbogen, sie auf den linken gestützt und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hand gelegt, so muss das ein Paar artige Gegenbilder geben.” DW., 40.

kép – melyet Eduard, igen meglepően, Ottilia meghívásának indokai közé sorol, a kapitány pedig, nem kevésbé meglepően, veszélyesnek minősít – intonálja kettejük kibontakozó, azaz (az ismétlő olvasás erről győz meg) strukturálisan mindig is fennálló kapcsolatát: a tükrözés–tükröződés játékát, a tükörkép – az önmagával szembenálló azonosság – imaginárius valóságát. Mert a cselekmény több, az (el)választó rokonságok (*Wahlverwandtschaften*) kibontakozását megképző epizódja Eduárd tükörképeként jeleníti meg Ottiliát. Kézírása nemcsak hasonlít az Eduardéra, de megkülönböztethetetlen az övétől (Charlotte Eduard elvesztett céduláján nem is ismeri föl, hogy Ottilia írta, hogy az tehát nem följegyzés, hanem titkos üzenet). Zongorakiséretében nemcsak alkalmazkodik Eduard fuvolajátékának szabálytalanságaihoz, hanem eleve a szabálytalanságokkal együtt tanulja meg a darabot – úgy, hogy játékukban nem két önálló szólam kapcsolódik össze, hanem mintha csak egyetlen, homofón dallam szólna, szólama az Eduardét mintegy visszhangként veszi körül. Ottilia árnyékszerűségének több jegye társul ehhez a hasonuló (s ezzel tükröző) minőséghez. A fiatal lány alig van jelen az érzékletek világában: nem hallható (alig beszél és hangtalanul lépked), nem eszik, szelenszerűen, láthatatlanul tevékenykedik, s szinte önmegszüntető alázattal alkalmazkodik. Ezek az Ottilia-karaktert létrehozó epikus jegyek paradigmikus sorba rendeződnek, amivel a szöveg a mitológia nyelvén jelöli meg a jelentésképzés háttérét, s Ottilia történetéhez az Ekhó-történetet kínálja olvasási kódul. Ottilia figurája Ekhót mint az akusztikai tükröződés mitológemáját rejti – a goethei képzetet használva – ösképként (*Urphänomen*). Ez a metaforikus kód nyitja meg, mit jelent, hogy Ottiliának nincs saját nyelve, hogy, amint az idegen könyvekből összemásolt naplója is mutatja, önmagához is mások nyelvének visszhangzásával beszél, s hogy azok az érzéki nyomok, melyeket a világban hagy, nem saját teste, saját létezése nyomai, hanem az Eduard akusztikai és vizuális lenyomatai. Sajátos perspektívába helyezi mindez Ottilia gyarló iskolai teljesítményét és összefüggéskereső intencióit is: innen nézve mindez a szubsztancia nélküli létezés reprezentációja, az árnyéklété, mely önmagát egyedül a függésben képes pozicionálni.⁵⁸ Még Ottilia fogadalma – „soha nem leszek Eduardé”⁵⁹ – is sajátos jelentést kaphat az Ekhó-történet perspektívájából, illetve a tükörkép pozíciójából. Innen nézve a mondat nem a lemondás fogadalma, hanem a lehetetlenség megállapítása: annak belátása, hogy a tükörszerű (felületi) összekapcsoltság kizárja az egyesülést: Ottilia soha nem *lehet* Eduardé. A tükörkép birtokolhatatlansága, az egybeolvadás lehetetlensége a virtuális másikként szembenálló

⁵⁸ Ottilia teljes (meg)elnémulása is sajátos jelentésárnyalatot kap az Ekhó-történet perspektívájában – a Zeusz házassági hűtlenségét fecsegésével fedező nimfát bünteti Héra a visszhangzó beszéddel. Innen nézve Ottiliát az elnémulás juttatja (juttatja vissza) saját hangjához: a némaságban szűnik meg a visszhangozás büntetése. Jóllehet ennek másféle szimbólumtartalmai megképződnek a szövegben: a szerelem traumatikus (itt úgy értendő: a függést és összefüggést szétziláló), ekként pedig nyelvben megszólaltathatatlan tapasztalatát is megjeleníti az elnémulás.

⁵⁹ „Eduards werd ich nie!” DW., 206.

önmagasággal – ez látszik az egyesülésként értett szerelem „igazi” – azaz a mitologikus nyelv örökségeként szükségszerű (*Sprachnotwendigkeit*) – meggátolójának a szövegben. Az Eduard-karakter narcisztikus jegyei föltétel nélkül erősítik meg ezt.

Eduard számára az a szerelem előjele és jele, ahol a másik hozzá hasonlóvá, sőt vele azonossá válik, s így saját magaként pillantja meg a másikat. Ottilia levélmásolata is azért lesz a lány szerelmi üzenete számára, mert a sajátjától megkülönböztethetetlen kézírásban, az írás képén saját képével szembesül. A levélolvasás szituációjának elbeszélése nem hagy kétséget afelől, hogy az írás olvasása képlátó művelet, s Eduard végül, mintha tükörbe nézne, saját magára néz: „de mennyire elcsodálkozott, ahogy szeme átfutotta (*mit den Augen überlief*) az utolsó oldalakat! Az Isten szerelmére, mi ez – kiáltotta –, ez az én kezem! (*Das ist meine Hand!*)”⁶⁰ A figuratív nyelvben a szinekdoché, a deiktikus szintagma s az interjekció (*Ez az én kezem!*) jelzi, hogy az íráskép – „arkkép”, s hogy ennek heurisztikus felismeréséről van szó. Pontosabban – ahogy az arckép köznyelvi szinekdochéja hagyomány szerint értődik –: az önmagaság mint kép felismeréséről. A narratív képen a tekintetek pályájának körbezáruló íve – Eduard előbb az írásra, aztán Ottiliára néz, miközben Ottilia az ő szemébe néz – is megerősíti az egymásra nézésben az önmagát látás helyzetét, s ennek mitologikus és filozofikus jelentéslehetőségeit nyitja meg értelmező kódként az olvasóban: Eduard és Ottilia egymásra nézésében egy Eduard-Nárcisz tekint önmagára, s az Ottilia vele azonosuló átváltozásában⁶¹ fölismert szerelem Nárcisz szerelme önmaga iránt. Ezért van az, hogy Eduardban az azonosság fölismerése egybeesik a szerelem fölismerésével és kimondásával, s a narcisztikus viszonylatra igen jellemzően, a másik ráirányuló szerelmeként kiáltja el a szerelmi vallomást.

„Szeretsz! – kiáltotta. – Ottilia, te szeretsz! – És már átölelve tartották egymást. Hogy melyikük érintette előbb a másikat, nem lehetett volna megkülönböztetni.”⁶² (A regényre az értelmezésben abból a távlatból is rátekinthető, melyet a fordítás mint a *nyelvek* értelmező dialógusa teremt, az is szembe-tűnik, hogy Vas István szövege milyen kiválóan aktivizálja a magyar nyelv igeragozási rendszerében adott azonos alakúság többféle jelentését: szeretsz – valakit/engem; a grammatika kínálta poliszémiával még hangsúlyosabbá

⁶⁰ Az idézetet ezúttal saját fordításomban adom meg, mivel a Vas István-fordítás nem engedi előjönni az íráskép mint arckép jelentéslehetőségeit. Vassnál így hangzik a szövegrészlet: „De mennyire elcsodálkozott, mikor az utolsó oldalakon futott át a tekintete. – Az Istenért! – kiáltott. – Mi ez? Ez az én kézírásom.” Vév., 219.; „...aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! „Um Gottes willen!” rief er aus, „was ist das? Das ist meine Hand!” (DW., 80.)

⁶¹ Mert a leírás szerint kézírása fokozatosan változik át Eduardévá: előbb lendülete-sebbé válik, ahogy kiszabadul az alfabetikus sémák közül, aztán egyre jobban magára veszi az eduardi alfabetika jegyeit, s végül megkülönböztethetetlené válik azoktól.

⁶² Vév., 219.; „Du liebst mich!”, rief er aus, „Ottilie du liebst mich!”, und sie hielten einander umfasst. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen.” DW., 80.

téve a narratíván és képileg is megteremtett narcisztikus viszonylatban az emocionális irányultság bizonytalanságát.⁶³)

Az értelmező figyelmét azonban nem kerülheti el, hogy a regénybeli szerelmi cselekmény ritka ölelés-pillanatainak egyike ez a jelenet, amely – ahogy az epizód nyelvi zárata ki is emeli –, olyan jelenségként jeleníti meg a testek egyesülését, amelyik kilép az eredetből (a kauzális ésszel) magyarázható és magyarázandó dolgok köréből, s a kölcsönösség dialogikus és dialektikus viszonylatába fordítja át a tükröződés másoló és iteratív valóságát. Az ölelésben *a másik* test érintésében születő tapintásos *én*-tapasztalat a szem és a beszéd akcióterepén létrehozott néző (Nárcisz) és fecsegő (Ekhó) *én* egzisztenciális valóságát is – egy pillanatra legalábbis – áttöri. Merthogy Eduard és Ottilia intim kapcsolatát egyébként az egymásmellettség, az egymásra nézés, a (nem ritkán bénult) szembenállás, a testi érintés hangsúlyozott – korántsem csak morálisan értelmezhető – hiánya jegyzi leggyakrabban. Feltűnik ez már a tűzijáték-epizódban, ahol a bokrétaünnep éjszakáján magára maradt Ottilia és Eduard *egymás mellett* ülve úgy nézi a születésnap ajándékként készített játékot, hogy – az elbeszélő nyomatékot ad ennek – egymást meg sem érinti.⁶⁴ Aztán egy későbbi passzusban, a menekülés-jelenetben a fogadóban Ottilia *áll* úgy Eduarddal *szemben*, hogy a testét bezáró – több szöveghelyen szinte ikonográfiai jelként leírt – jellegzetes kézmozdulata egyenesen érinthetetlené teszi. Ekkor hangzik el Eduard szájából: „Csak árnyak vagyunk talán, hogy így állunk egymással szemben?”⁶⁵ – az emlékező olvasás

⁶³ Sajátos módon kapcsolja össze a szöveg a dilettantizmus és a szerelem témáját. Eduard a szerelmi szenvedésben találja meg saját, kivételessé tevő, létalapját: úgy érzi, a szerelem teszi őt zsenivé, emeli az egzisztenciális dilettantizmus fölé. Azonban a szerelmi szenvedés élvezete is narcisztikus elem, hisz így kétszeresen is önmagába szeret: egyszer amint beleszeret a vele azonossá váló Ottiliába, egyszer, amint a saját, kivételessé tevő szenvedésébe szeret bele. „Felrótták nekem, ... hogy a legtöbb dologban csak pancsolok (*pfusche*), csak kontárkodom (*stümpere*). Lehet, hogy így volt, mert nem találtam meg azt, amiben mester lehetek. De szeretném látni azt, aki a szerelem tehetségében (*Talent des Liebens*) felülmúl engem. Bár ez a tehetség siralmas, fájdalmas és könnyekben gazdag, de annyira természetem, a sajátom (*so eigen*), hogy aligha mondok le valaha róla.” Vév., 251.; „Man hat mir ...den Vorwurf gemacht: ich pfusche, ich stümpere nur in den meisten Dingen. Es mag sein; aber ich hatte das noch nicht gefunden worin ich mich als Meister zeigen kann. Ich will den sehen, der mich im Talent des Liebens übertrifft. Zwar es ist ein jammervolles, ein schmerzen-,ein tränenreiches; aber ich finde es mir so natürlich, so eigen, dass ich es wohl schwerlich je wieder aufgebe.” DW., 108.

A zsenialitás ígéretként megjelenített szerelem a romantikus művészfogalom iróniája is. De a pusztító szerelemben, amilyen a regény hőseié, s főképpen az Eduardé, a szerelemre – mert *a másik*, mint idegen szerelmére – való képtelenség is lelepleződik. Mondhatni: a regény figurái a szerelemnek is csak dilettánsai maradnak.

⁶⁴ „Zärtlich bescheiden setzte er sich neben sie, ohne sie zu berühren.” DW., 93.; „Gyöngéd-szerényen ült mellé, s meg sem érintette.” Vév., 235.

⁶⁵ Vév., 373. „Sind wir nur Schatten, die einander Gegenüberstehen?” DW., 217. Az árnyékszerűséget mint egzisztenciális minőséget ezúttal a Goethe-szöveg teszi erősebbé, mivel nem hasonlatként, mintegy a figuratív nyelv teremtette minőségként, hanem azonosságként állítja elő.

számára a kontextuális jelentéshez az implikált olvasónak címzett önértelmező tartalmakat is hozzáérthetővé téve: azt, hogy Eduard és Ottilia szerelmét Nárcisz és Ekhó – büntetésből kiszabott és (be)teljesülhetetlenné tett – szerelmeként beszéli el a regény. S ezzel azt is, hogy a regénybeli szerelem transzcendens „eredete” egy másik szövegben van: a mitológiában. Eduard és Ottilia szerelmi történetének utolsó fázisát is e tükörképi pozíció (a nárciszi) és árnyékszerű összekötöttség (az ekhói) véglegesüléseként írja le az elbeszélő:

Ha egy teremben ültek, nemsokára egymás mellett álltak vagy ültek. Csak a legközelebbi közelség tudta őket megnyugtatni, de ez aztán teljesen meg is nyugtatta őket: ez a közelség elegendő volt; nem volt szükségük sem pillantásra, sem szóra, sem mozdulatra, sem érintésre, csak a pusztá együttlétre (*nur des reinen Zusammenseins*). Akkor már nem két ember élt ott, csak egy ember, öntudatlan, tökéletes jó érzésben, (*ein Mensch im bewussten, vollkommenen Behagen*) elégedetten önmagával és a világgal, ... Az élet rejtvény volt számukra, melynek megoldását csak együtt találták meg.⁶⁶

A regény lélektani olvasata bizonyosan a szenvedély kioltódásaként, a szerelem barátságga szublimálódásaként, vagy a tragédiák utáni *serenitas* vágytalan boldogságaként érte(t)né meg a jelenetet. A szöveg motivikus hálózatát és konfiguratív lépéseit követő olvasás inkább a narcisztikus alapviszony helyreállításának és véglegesülésének tudja látni. A leírás nem boldogságról, hanem öntudatlan jóérzésről (*Behagen*), nyugalomról és megbékéltségről (*mit sich selbst zufrieden und mit der Welt*) beszél, s bár egyesüléstről, de annak olyan paradox formájáról, melyet a közelség (*Nähe*) – ami *ab ovo* távolság – teremt meg, és az érzékelés transzcendenssé, ezért az érzékek fölöslegessé válása kíséri. Az árnyékszerű vonzás és követés egysége ez, s a kép azt beszéli el, hogy a két figura egymás számára árnyék, amellyel egyesülni sem, s amelytől elválni sem lehet. S a „rejtvény” megoldását is ebben az értelemben – ebben a tükörképszerűségükben – képviselik közösen (*miteinander*), olyan megoldást persze, mely fenntartja a rejtvényt. Az Ottilia színrelépéseként felvázolt humoros tükörképek (*artige Gegenbilder*) melankolikus variációja, avagy a történet „ősképének”, a Nárcisz és Ekhó szerelmi mitológemájának fájdalmas felragyogása tehát ez a kép.

Az epikus képen aztán – ha annak még egy másik konfigurációjára is tekintünk, s ha az ismétlődő olvasásban már az ismétlődő szóhasználat jelentéslehetőségeit is meg tudjuk szólaltatni – még egy (jelentés)árnyalat jön elő. A lelki béke megjelenítésének nyelvi formulája – „*mit sich selbst zufrieden und mit der Welt*” („elégedetten önmagával és a világgal”) – ugyanis annak a formulá-

⁶⁶ Vév., 378. „Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins. Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur *ein Mensch im bewussten, vollkommenen Behagen*, mit sich selbst zufrieden und mit der Welt. ... Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden.” DW., 220.

nak a variációja, melyet az elbeszélő Ottilia vonzásának antierotikus természetére, a metafizikai szépség hatására reflektálva használ – „*mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung*” („összhangban érzi magát önmagával és a világgal”). A szöveg több pontján reprezentálja, hogy Ottiliából nem az eleven test (erotikus) vonzása árad, hanem az égi szépség esztétikai ígézeté: a narrátori megszólításban a lány meg is kaphatja az „égi gyermek” (*das himmlische Kind*) titulust, s a leírásokon teste mint szobortest – tökéletes és hideg formaként⁶⁷ – jelenik meg, vagy festészeti képtípus – a *penserosa* ikonográfiája – tűnik át alakján.⁶⁸ A szépség ideáját jeleníti meg a leírásokban ez a test, mely az esztétikai gyönyörködés számára való, nem az erotikus gyönyör számára. S Ottilia ebben az értelemben is megközelíthetetlen: mert lénye (csupán) a szem számára – a szemlélés esztétikai tapasztalásformája számára – gyönyör. Neve is ennek *omen*-je: Ottilia ugyanis a szövegbeli jelentésképződésekben is szerephez juttatott keresztény legendáriumban a szembetegségek gyógyítója, s ezt félreérthetetlenül rejtjelezi az a narrátori bemutatás, amely a lány szépségének hatását Szent Ottilia növényi attribútumának, a szemvidítófűnek (*Augentrost*) szó szerinti és metaforikus használatával jeleníti meg: „*sie war den Männern ...ein wahrer Augentrost*” – a férfiaknak igazi szemgyógyító (szemvidítófű) volt:

Így hát, hogy nevéen nevezzük a dolgot, a férfiak egyre nagyobb gyönyörűséget (*sie war den Männern ein wahrer Augentrost*) találtak benne. Mert mint a smaragd gyönyörű színe jót tesz a látásnak, sőt gyógyerővel hat erre – nemes érzékszervre, az emberi szépség még sokkal nagyobb hatalommal hat a külső és belső érzékre. Aki a szépséget meglátja, azt nem érheti semmi rossz, összhangban érzi magát önmagával és a világgal (*mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung*).⁶⁹

⁶⁷ [Ottilia] „...a megmerevedett gyermeket mindkét karjával fölemeli ártatlan melle fölé, melynek fehérsége, de sajnos hidegsége is a márványra hasonlít.” Vév., 357.; „*Sie wendet sich nach oben. Kniend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weisse und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht.*” DW., 202.

⁶⁸ „Ritkán mulasztotta el, hogy könyvet vigyen magával. S így a gyerekekkel a karján, olvasva és bolyongva igazán kedves *penserosá*-nak látszott.” Vév., 345.; „*Selten unterliess sie dabei, ein Buch mitzunehmen, und so bildete sie, das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd, eine gar anmutige Penserosa.*” DW., 191.

⁶⁹ Vév., 177.; „*Dadurch war sie den Männern [...] ein wahrer Augentrost (szemgyógyító; kiemelés: B. E.) Denn wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesicht wohlthat, ja sogar einige Heilkraft an diesem edlen Sinn ausübt, so wirkt die menschliche Schönheit noch mit weit grösserer Gewalt (erővel, erőszakkal; kiemelés tőlem – B. E.) auf den äussern und innern Sinn. Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung.*” DW., 43. Ottilia alakjának Szent Ottilia legendáriuma felőli értelmezését megerősíti, hogy a legendárium és az ikonográfiai hagyomány szinte teljes paradigmája – a könyv, a kehely, a szempár – jelen van a szövegben. A könyv a bűnbánati elmélkedésbe merült szüzeknek is attribútuma, de mint értelmezői segédkonstrukció még az apátnő szerzetesi fogadalma is fölsejlik Ottilia szerelmi önfeláldozásának olvashatóvá tételéhez.

Ezzel a két kép – a szépség látásának gyógyító és összhangot teremtő erejét megjelenítő, s a szerelmes közelségből származó megbékéltség érzetét leíró – szintén mint *Gegenbilder* kapcsolódnak egymáshoz: létrehozva egy olyan jelentés lehetőségét, mely szerint Eduard és Ottilia (szerelmi) kapcsolatában ez a közelség (*Nähe*) – ami az esztétikai szemlélethez (is) szükséges távolság, sőt távlat egyben –, a szépség közelsége válik tartóssá és tartalommá, s ennek békítő ereje nem az érintésben, hanem a szemlélésben (*[An]Schauung*) van. Ami a regényben elbeszélte szerelmi történet újabb textuális beágyazottságát is előhozza: a szépség szerelmének a filozófia nyelvén elbeszélte eredettörténetét, s értelmező kódért odaulajta Platón *Lakomájához* is az olvasót.⁷⁰

Az Ottilia-incipit és Ottilia-exodus⁷¹ motivikus tükörijátéka (*Gegenbilder*) azt beszéli el a regényben, hogy a szerelem a szem akciójaként csupán a vágy állandósulása: Eduard és Ottilia között ez a látáseményként rögzült vágy állapota a kiinduló, s ez is marad fönt mindvégig. Csak egy-egy pillanatra szakítja ezt meg valamilyen test-esemény – érintés, ölelés, csók –, jelölve a kitérés irányát, ami persze a figurák – Benjaminsól kölcsönvéve a jellemzést – érzelmi „ájultsága” következtében⁷² –, de a mitológia s a filozófia nyelvén kijelölt „sorsa” miatt sem – soha nem teljesül egészen. Az epikus jelentésképzésben nem is véletlen, hogy a „remény csillaga” – azaz, a metaforaképzést szívesen leleplező narrátori formulával: „a remény mint csillag” („*Die Hoffnung fuhr wie ein Stern*”) – az első „szabad” csókváltás helyzetében jelenik meg Eduard és Ottilia fölött, s persze – a remény hiábavalóságát is jelző – hulló csillagként („*der vom Himmel fällt*”).⁷³ Goethe szövegének regényként elbeszélte szála olyan szerelem-narratívákat aktualizál tehát, ahol a másikonban mint a saját arc tükörképében való gyönyörködés a gyönyör egyetlen formája, s az esztétikai élvezet mint az erotikus élvezet pótléka, helyettesítője, sőt: egyedül lehetséges módja jelenik meg. A szépség szerelmeként elbeszélte szerelem nem (test)befogadó s ezzel átváltoztató, transzcendens esemény, hanem tükrözhető viszony (csupán), s – amint a szövegben az elrontott architektúrák üzeneteként is előjön – (csupán) az imaginárius sajátos boldogságát (*zufrieden*) kínálja.

⁷⁰ A dolgozat a terjedelmi korlátok miatt nem (miatt sem) tudja már követni ezt az intertextuális pályát.

⁷¹ Ottiliának még halott testéhez is látásemények kapcsolódnak: hisz üvegkoporsóba helyezve kiállítják a kápolnában, s a falu lakói gyógyulás reményében zarándokolnak látására.

⁷² BENJAMIN: *i. m.*, 172.

⁷³ „A remény, mint égből hulló csillag szállt el fejük fölött. Azt hitték, azt képzeltek, hogy már egymáséi; először váltottak határozott, szabad csókot ...” Vév., 355.; „*Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg. Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören; sie wechselten zum erstenmal entschiedene, freie Küsse...*” DW., 200.

„...az én nevem az övé is, az ő neve az enyém is...”

Eduard (Ottó) Ottiliára és Charlotte Ottóra (a kapitányra) irányuló vágyából mégis születik egy gyermek, akinek – ahogy az elbeszélő kommentálja – „nem lehetett más a neve, mint az apának és a barátnak”⁷⁴, vagyis Ottó. A nevet a gyermek nem is apjától, a névadásra jogosult személytől kapja, erre a névre – mintegy szükségszerűsége (*Notwendigkeit*) – ráismernek a keresztelők. A gyermek a házasság és a szerelem keresztezésével létrehozott hibrid lény: nemző apja Eduard, szülőanyja Charlotte, de alakját a vágy tárgyaitól – természetét a kapitánytól, szemét Ottiliától – kapja⁷⁵, s neve ennek a sajátos genezisnek, négy szülő – a valós (testi) és az imaginárius (vágyott-képzelt) – jelenlétének lenyomata. A nemző aktus ugyanis testben a feleséggel/férjjel, lélekben a vágygal (*Neigung*) és a képzelettel (*Einbildungskraft*) történik: s a gyermek alaki hasonlóságaiban a titkolt vágy is megtestesül: a távollévő *rejtett* jön elő. Méghozzá mint bűnjel – mint annak a narratori kommentárban is, Eduard későbbi felismerésében is bünténynek nevezett aktusnak leleplezője, melyet Eduard és Charlotte kettős értelemben is elkövet: egyfelől a házasság (a morál), másfelől a szerelem (az érzelem) ellen.⁷⁶ A regény morálpszichológiai értelmezései (különböző árnyalatokkal persze) erre a „büntényre” fókuszálnak, s a házasság *versus* szerelem dilemma megfogalmazásának olvassák a regényt. Ez a szimbolikus gyermek azonban nevének nyelvi tükörstruktúrájával (palindroma) a szereplők tükörszerű kapcsolódásait – történetként narcisztikus szerelmeit – is fölmutatja, s (eleve fennálló) kapcsolódásaik kimozdíthatatlanságát kódolja. OTTO innen nézve nemcsak (kettős bűnben fogant) utód, hanem (ártatlanul is bűnre vezető) nyelvi ősszülő: a szöveg konceptuális eredetformulája (*Urphänomen*), amelyben a mitizált nyelvi eredet⁷⁷ is megtestesül. Ez a *rejtett* szöveg-eredet lepleződik le a születésében, s bűnjellé is ebben a nem-morális értelemben válik: neve a szeretni-nem-tudás bű-

⁷⁴ „Otto sollte das Kind heissen: es konnte keinen andern Namen führen als den des Vaters und des Freundes.” DW., 168.

⁷⁵ Nem lehet lényegtelen, hogy Eduard és Charlotte testi örökségéről nincs szó a gyermek bemutatásaiban.

⁷⁶ „...amikor Eduard felesége keblén ébredt fel, úgy érezte, mintha a nappal sejtelmesen pillantana be, a napsugár mintegy büntényt világítana meg;” Vév., 217.; „...als Eduard des andern Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicke, dei Sonne schien ihm e in Verbrechen zu beleuchten;” DW., 78. A gyermek halálát ezért sem tragédiaként fogja fel a négy szülő, hanem olyan végzet-eseményként, mely bár felszólít valamire (Ottiliát a bűnhődésre, Charlottét a megadásra), de leginkább lelki megkönnyebbülést hoz. Még az erkölcsprédikátor Mittler is valamiféle *Unbehagen* elhárulásának érzi halálát.

⁷⁷ Gabrielle Bersier parodisztikus regényolvasatától nyilvánvalóan inspirálva, ebben a paronomáziás technikában nem csak a diszkurzusanalitikai nézőpontból lehet parodisztikus gesztust sejteni; az intratextuális olvasat is az elbeszélés önironikus, parodisztikus gesztusának tudja látni a nyelvi omnipotencia e játékát.

nét mint *a nyelvben* (*a nyelvekben*) „megörökölt” Nárcisz-sorsot – a beszélő ember végétét – hozza közelbe.

Az OTTO ugyanakkor névként is (a) rejtett a történetben, hisz Eduard neve ugyan, ő azonban nem viseli, hanem átadja barátjának, akit viszont ezzel a névvel sosem illet a narrátor; s ugyancsak nem hangzik el a név a gyermekre vonatkoztatva sem (őt mindig „a gyermek”-ként aposztrofálja az elbeszélő). Az OTTO név csak variációkban – előtaggal (CharlOTte) vagy utótaggal (OT[t]ilia) – jelenik meg a szövegben, ősfarmája (OTTO) ezúttal is – ahogy az építészeti parabola (*Gleichnisrede*) elbeszéli – az elrejtésre (*zum Verborgnen*) való, mint az épület alapjai. Az építészeti metafora aktivizálását e szöveghelyek (a gyermek bűnös nemzése, csodálatos lénye és rejtélyes halála) értelmezésében azok a (csecsemőre vonatkoztatva ugyancsak szokatlan) fordulatok is mozgásba hozzák, melyekkel a narrátor a gyermek Ottót megjeleníti: „sokat ígérő alak”-ként (*vielversprechende Gestalt*) aposztrofálva – mintha helye és léte eleve csupán a fikcionális térben lenne –, s olyanak, akiben csodálatos (*wunderbar*) gyermeket, sőt csodagyereket (*Wunderkind*) lát a környezet, mert nagyságával (*Grösse*), arányosságával (*Ebenmass*), erejével (*Stärke*) és egészségével (*Gesundheit*) örvendeztet meg a szemet (*Anblick*).⁷⁸ A szemet gyönyörködteti ez a gyermektest (is)⁷⁹ – méghozzá vitális (*Stärke, Gesundheit*) és architekturális (*Grösse, Ebenmass*) adottságokkal, úgy, hogy a *csodagyerek* szó holt köznyelvi metaforájában is megújulva tér vissza *a csoda* eredetibb szemantikája. Nem mint gyöngédségre hívó eleven gyermektest, hanem mint esztétikai élvezetet adó architekturalt szobortest áll így előttünk, sőt – az értelmezői emlékezetbe hozva bizonyos építészeti esztétikai szöveghagyományokat (melyek köztudottan jelen voltak Goethe gondolkodói világában is) – az architektúra antropomorf metaforája, a *firmitas, utilitas, venustas* szellemének megtestesülése. Megerősíti a szimbolikus gyermek, OTTO ilyen olvasatát, ha nemzésének és megkeresztelésének⁸⁰ leírá-

⁷⁸ Sie freut sich an dem tüchtigen Knaben, dessen vielversprechende Gestalt ihr Auge und Gemüt stündlich beschäftigt” – mondja az elbeszélő Charlotte anyai érzéseit leírva. DW., 174. „Man sah in ihm ein wunderbares, ja ein Wunderkind, höchst erfreulich dem Anblick an Grösse, Ebenmass, Stärke und Gesundheit” – írja a gyermektest architekturalitásának szemet gyönyörködtető hatásáról. DW., 190.

⁷⁹ Charlotte anyai örömeit is a szem örömeiként jeleníti meg az elbeszélés; ölnben, ölelésben nem láttatja a gyermeket leírás, annál meglepőbb, hogy asztalon, mint oltáron viszont igen: „...sie [Charlotte] dieses [das Kind] auf den kleinen Tisch als auf einen häuslichen Altar niederlegt...” DW., 174.

⁸⁰ „Az akarták, hogy az öreg pap, fél lábával ugyan már a sírban, áldásával kapcsolja össze az elmúltat az eljövendővel. Ottónak nevezték el a gyereket, nem lehetett más neve, mint az apának és a barátnak.” Vév. 318.

„Der alte Geistliche, mit einem Fuss schon im Grabe, sollte durch seinen Segen das Vergangene mit dem Zukünftigen zusammenknüpfen; Otto sollte das Kind heissen, es konnte keinen andern Namen führen als den Namen des Vaters und des Freundes.” DW., 168. A keresztelő áldás, melyben az idődimenzókat összekötő kapcsoló tagot (nem az emberi lényt) kell megáldani, az építési kötés megáldására felel rá. S az áldás ezúttal is kétségesnek bizonyul, hisz a lelkész néhány perc múlva

sában észlelni tudjuk az áthallásokat, melyek az alapkötetétel epizódjából és a kémiai cserebomlás elbeszéléséből szűrődnek át, s egy intratextuális epikus teret létrehozva képeznek jelentéseket.

A házastársak szerelmeskedésének absztrakt fogalmakra felfűzött elbeszélése bizonyosan nem csupán a testesemények ábrázolásának kora romantikus irodalmi konvencióival magyarázható, hanem abba a metaforasorba tartozással is, melyben (részint intratextuális, részint intertextuális vonatkozásokkal) a szöveg szimbolikus jelentéstartalmi képződnek.

„A homályban a benső hajlam (*Neigung*), a képzelőerő (*Einbildungskraft*) azonnal érvényesítette jogait a valóság fölött (*über das Wirkliche*). Eduard csak Ottiliát tartotta karjában; Charlotte lelke előtt hol közelebbről, hol távolabbról a kapitány lebegett, s így fonódott össze (*sich durcheinander verweben*) elég csodálatosan az (*wundersam genug*), ami távol (*Abwesendes*), és az ami jelen volt (*Gegenwärtiges*), ingerlően és gyönyörűségesen (*wonnevoll*).”⁸¹

Ha a kőműves építőbeszéde az architektúrát az építés/rombolás, az örök/időbeli, a rejtett/nyilvánvaló, a múlt/jövő relációiban hermeneutikai metaforaként jelenítette meg, itt a narrátor a nemző aktust – a valóság/képzlet (*das Wirkliche/Einbildungskraft*), a jelenlét/távollét (*Gegenwärtiges/Abwesendes*) csodálatos (*wundersam*) összefonódásában – az esztétikai jelképzés őszaktusának mutatja. Hogy milyen kevésbé erotikus történet ez az emberi szeretkezés, akkor mutatkozik meg, ha visszaemlékszünk a kémiai elemek erotikus harcra mint antropomorfizált egyesülésére, ahogyan azt a vegytani példában a kapitány elbeszélte. Ott a szervetlen anyagok eleven falótestté válva rontottak egymásra, egy morálisan is, értelmileg is definiálhatatlan transzcendens eseményt megformálva mégis, itt az *erősz* csak meglehetősen szublimált és biológiai fogalommá neutralizált formában, mint *Neigung* (hajlam) jelenik meg, s nem annyira a testek, mint inkább az absztraktumok (jelenlévő/távollévő, valóságos/képzelt) összefonódása a gyönyörteljes (*wonnevoll*). Ebben a nemző aktusban nem az organikus testet teremtő Erősz, hanem az esztétikai formát létrehozó *Bildung* a domináns – annak másféle (antropológiai, esztétikai, morális és civilizatórikus) diskurzív tartalmait is játékba engedve. S mert ez a filozófiai nyelven esztétikai formaalkotásként elbeszélte nemzés⁸²

meghal, amint a megáldott is hamarosan áldozattá válik: Ottilia elővigyázatlanságának (szerelmes könnyelműségének avagy – „*a másik anya*” fogalmával rejtjelezett mitológikus minőségnek – a benne testet öltő *pusztító-anya* hatalmának) áldozata lesz. (Az Ottilia-alakban megformált mitológikus tartalmak közül az *égi-anya*, ám egyszerre *pusztító-anya* minőség – pszichoanalitikusan is értelmezhető (értelmezhető) – megnyilatkozásaira ez az elemzés már nem tud kitérni.)

⁸¹ Vév., 217.; „In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche. Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander” DW., 77.

⁸² Ez a nyelvi gesztus akár az organikus esztétikák nemzésékként elbeszélte alkotás-konceptiójának ellenpontozója is lehet – a posztmodern horizontján olvasónak mindenképp.

lényege szerint előhívó – a lét rejtett igazságát hívja elő –, nem pedig generatív esemény, ezért nem születhet a négy barát (el)választó szerelmi vonzalmaiból senki más és semmi más, csak OTTO, az inkább alkotott, mintsem nemzett és szült, imaginárius létező, aki nevének tükörijátékában a regényként elbeszélte szerelmi történet rejtett alapkövét hozhatja csak elő: annak bevallását, hogy a nyelvi predisponáltsága következtében mindig csak tüköröződő nárciszi ember „nem képes szeretni.”⁸³ Nemcsak (sőt nem is igazán) a házasság intézménye vagy a benne kódolt társas morál belsővé tett parancsa akadályozza hát a szerelem teljesülését, s nem a tiltott vonzalom rombolja szét a házasságot s zilálja szét morálisan a szerelmeseket, s még csak nem is a dilettantizmussal és másodlagos műveltséggel összetartozó gyáva szerelem fordul önmaga ellen a regényben, hanem ez a nyelvi diszpozíció is.⁸⁴

Megerősíti ezt a szövegnek az a többféle variációban megjelenő motívuma, melyet a szerelem nyelvnélküliségének s a nyelv szerelem-idegenségének lehetne nevezni. A beszéd és az érzés, a nyelvbeliség és a szubjektív bensőség konfrontatív különválása épp a házastársak szeretkezési jelenetének zárlatában a legeklatánsabb, ahol az elbeszélő *expressis verbis* jelzi, hogy Eduard és Charlotte kapcsolatában a tréfa retorikus nyelve az érzés hiányának leplezője: „Mégsem hagyja hatalmas jogát elrabolni a jelen. Az éjszaka egy részét mindenféle beszélgetéssel és tréfálgozással töltötték, s ezek annál szabadabban voltak, minthogy, sajnos, a szívnek nem volt része bennük.”⁸⁵ A házasságok intim kapcsolatát az elbeszélő egyébként is mindig az évődő csábítás, a tréfálgozó fiórt nyelvi közegében jeleníti meg, ahol az érzelemnek nem is annyira közvetítője, mint inkább imitálója az ékesszólás; s hogy ez az érzelem másféle is, mint a szerelmi érzés, azt a szeretkezési jelenetben a narrátor a szív – az európai szerelmi kódrendszerben kitüntetett „szerelem-szerv” – távollétével jelzi is. A csalfa retorika terepén működő házassági intimitás éppoly frivol bensőségnek minősül így, mint a gróf és a bárónő – a szövegbe párhuzamos történetként befűzött – csupán házasságtörő, de nem elválasztó szerelme. A szereplők kitüntetett beszédessége (tematikusan a társalgások, stílusosan az aforisztikus vagy nagy elokvenciával érvelő szónoklatok) más

⁸³ Idézett esszéjében Walter Benjamin is a szerelemre való képtelenségben találja meg a regény cselekményszálait és motívumait összefogó értelmet. Benjamin azonban bizonyos nem-igazi, mert csupán az erősi vonzásra redukált, s ezért a transzcendens megváltódásban nem részesülő szerelem-fenomént lát a szövegben. (BENJAMIN, *i. m.* 172.) Az itt felvázolt olvasatnak az állítása viszont az, hogy nem a vonzalom erotikus vonzásra redukáltságában van a pusztulás oka, hanem épp abban, hogy a vonzás nélkülözi az erősz testre irányuló erejét, s kimerül az esztétikai, a szemre irányuló és a szem általi gyönyörködésben. A főszöveg utolsó része még tovább erősíti majd ezt az érvelést.

⁸⁴ Ami azt is tartalmazza, hogy a szerelem a regényben nem (vagy nem csak) az individualitás (érzelem és erkölcs) problémájaként, szociológiai horizonton, hanem az antropológia horizontján tárgyalódik.

⁸⁵ Vév., 217.; „Und doch lässt die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.” DW., 78.

szöveghelyeken is olyan kódrendszernek mutatja a nyelvet, amely konvenció elvű jelképzésével az illem, a műveltség, a józan morál konvencionalitásait képi meg, s a kellemességre épített társas konszenzusokat tartja fenn. Ez a sematikus formulákból álló s a „jól megcsináltság” hatásmechanizmusaival működő retorikus nyelv ugyanakkor a tiszta esztétikaiság közege is, s – leválva a beszélőről, sőt nemegyszer a beszélőt is uralva – idegen nyelvként szólal meg. Eduard több levelének zárlatát nem saját intenció, hanem retorikus automatizmusok hozzák létre, melyekre maga a levélíró is csodálkozva (bár a nyelv önműködő mechanizmusaiban személyre szóló intéseket is felismerve) tekint. Kíméletlen szerelmi elszántságának hangot adó fenyegető levelét például egy olyan (az iróniát sem nélkülöző) narrátori kommentár zárja – „Ez az utolsó fordulat a tollából jött, nem a szívéből. Sőt, amikor meglátta a papíron, keserűen sírni kezdett”⁸⁶ –, amely arra figyelmeztet, hogy még a felhevült kedély is a nyelvi és a feljegyző médium uralma alatt áll. Egy ilyen autonóm és önműködő, a sajátjának és egyszerűnek vélt szubjektivitást is sematizáló nyelv a közege a házastársak, Eduard és Charlotte szeretkezésének is. Olyan médium ez a nyelv, mely az emocionális töltöttség és a bensőség (*Innerlichkeit*) hiányát reprezentálja, s szinte *aperçu*-re készíti az olvasót: a szereplők, ha beszélnek, bizonyosan nem szeretnek. A regény mindezzel tételezi persze a szív beszédét, mint alternatív nyelvet – sőt: a szívet mint sajátos „értelem-apparátust” a szöveg más pontjai a *Csodálatos szomszédgyerekek* legendájában tematikusan játékba is hozzák –, csak hogy ebből a másik nyelvből a regénybeli szerelmesek ki vannak zárva. Ők szerelmesként is csak a retorikus nyelvet vagy a helyettesítő jelek nyelvét ismerik, s nem találhatnak (vagy nem tudnak feltalálni) olyan nyelvet, amely az intimitás közege lehetne. Ezért van az, hogy a szerelmi kommunikációban is képviselőkre és mágikus helyettesítőkre van szükségük: amulettnek (amilyenek a levágott hajfürtök), levelek, ajándéktárgyak (amilyen a bőrönd), emlékhelyek (amilyen a platáncsoport) közvetítő, emlékeztető és bizonyosságot szolgáltatató közreműködésére, melyek a tárgyak néma nyelvében egyszerre az érzés nyelvből kizáródottságát is tanúsítják. Ezzel a nyelven kívül rekedtséggel is összefügg, hogy a regénybeli (el)választó szerelmeknek egyetlen saját közege van: az imagináció, s hogy médiumai is csak mentális képek – az álmokképek és a képzeleti képek (csak ezekben a közegekben van a szerelmesek között valamiféle egyesülés és

⁸⁶ Vév., 241. „...schmeichelst du meinem Wahn, meinen Hoffnungen, so will ich auch der Genesung nicht widerstreben, wenn sie sich mir anbietet. Diese letzte Wendung fließt ihm aus der Feder, nicht aus dem Herzen. Ja, wie er sie auf dem Papier sah, fing er bitterlich zu weinen an.” DW., 99.

Ehhez hasonlóan: nem a gondolatot, hanem a tollat követi az író kéz – jelezve a nyelv és a médium uralmát –, amint Ottiliának ír levelet Eduard: „Még kezében tartotta a tollat, még le akarta írni, amit gondolt, de a kocsis az udvarba gördült. Szaladó tollal még ezt tette hozzá: »Hallom, hogy jössz. Egy pillanatra: Isten veled!«” Vév., 373. „Er hielt die Feder noch in der Hand, er wollte schreiben wie er dachte; aber der –wageb rikkte ub deb Hof. Mit flüchtiger Feder setzte er noch hinzu: „»Ich höre dich kommen. Auf einen Augenblick leb wohl!«” DW., 215.

boldogság⁸⁷) – lehetnek. A szerelem helyét pedig ezek a médiumok is az imagináriusban jelölik ki, megmutatva a regénybeli szenvedélyek sajátos közöttvalóságát: egy elképzelt realitást a vágy és a lemondás, a remény és a nosztalgia, a jövő és a múlt között, mint a *par excellence* esztétikai valóságot.

„Egészen egymásba veszve”

Goethe regényében az egymás számára sajátos perspektívákat képező szerelmek paradigmatisorában – az elbeszéltség szokatlan módjával⁸⁸, a soktényező motívikus integráltsággal – kitüntetett helyet foglal el egy legendaként elbeszél szerelmi történet, a *Novella (Novelle)* műfaji alcímével is kiemelt *Csodálatos szomszéd gyerekek (Die wunderlichen Nachbarskinder)* szerelme. „A novella ... egy székesegyház sötétjén függő képhez hasonlítható, amely magát e székesegyházat ábrázolja, s ekképp ott, benső pontján ad látványt a helyről, olyat mégpedig, amelyre másképp nem nyílna lehetőség” – írja erről a jelentésképzésben is centrális szövegszegmensről Walter Benjamin.⁸⁹ Úgy vélem, zseniális belátása az elemzőnek, hogy a novellának ezt a *mise en abyme*-funkcióját épp olyan trópuszal érzékelteti, melyben az értelmezésnek sajátos perspektívát az a transzformáció nyit, amelyik a többdimenziós architektúrát kétdimenziós képpé, a helyet látvánnyá változtatja. Ahogy a regényfigurák láttató architektúrái áttekinthető képpé tették a natúrát, topografikus szervezetté változtatták a tájat, ahhoz hasonlóan működik az olvasó számára értelmező perspektívaként a novella: s Benjamin szerint elsődlegesen mint ellentét-alakzat, azáltal, hogy a regényként megjelenített reménytelen és pusztító szerelmek ellenvilágát rajzolja föl. Első olvasásban az applikált novella csakugyan a motívikus ellentétképzés mesterdarabjának tetszik, a szöveg produktív szemantikai szétágazásait – már-már példás következetességgel – didaktikusan összezáró parabolának.

Míg a regénybeli cselekmény civilizatórikus szimbólumként is megképzett térvilágában (a beépített birtok az esztétikus parkkal) a víz, az architektúráisan uralhatatlan fluidum elveszejtő elem – akkor is, ha sekély (Charlotte és a kapitány csónakjának végzetes megfeneklése), akkor is, ha áradó (az életet veszélyeztető gátszakadás a bokrétaünnepen) –, addig a novellabeliben egy

⁸⁷ Több epizódról lehet itt megemlékezni: Eduard erotikus álmaitól kezdve, Charlotte és Ottilia könnyes képzelgésein át, Ottilia kápolnabeli látomásáig, melyekben akadálytalanul egymásba hatol az, ami van és ami nincs, megalkotva a realitással szemközt (amelybe a saját egzisztenciális diszpozíciók korlátozottsága is beleértendő) a *lehetséges (Möglichkeit)* boldogító dimenzióját.

⁸⁸ A történet narratív kapcsolódása a szövegbe egyszerre applikatív (hisz a műfaji megjelölés – *Novella* – a különműséget hangsúlyozza) és integratív (hisz a fő cselekmény egyik epizód szereplőjének közvetítésében elhangozva, főként pedig a figurapárhuzamok révén – a kapitány és az ifjú analóg szerepköröknek következtében – a szövegegész egyneműségét erősíti).

⁸⁹ BENJAMIN, Walter: *i. m.*, 184.

pre- vagy poszthumán természet részeként csodatévő erő (a sodró vízáram hátára veszi a szerelmeseket). Míg a regény figurái a rítust változtatják át mimetikus játékká, a novella hősei a kölcsönzöttet is sajátta tudják tenni, mintegy a játékot változtatva rítussá – s így, habár e *csodálatos szomszédgyerekek* jelmezként viselik a nászruhát, a szülők nem maszknak, hanem átváltozásuk tényének látják azt. Míg a vonzás alapja a regénybeli szerelemben a tükörképi hasonlóság s a visszhangszerű azonosság (*Widerschall*), amely egy intertextuális viszonylatból, a narcisztikus szerelem mitologikus képletével olvasható, addig a novellabeliben a „taszító hatás” (*Widerwille*), azaz a kihívó ellenfélszerűség (*Widersacher*) rejti (és rejtjelezi) a vonzalmat, mely aztán – egy intratextuális mezőben: ahogyan a kémiai cserebomlás s az architektúra rombolás-metáforája megjelenítették – az erotikus viadal átváltoztató közegében jut jelentéshez. A két, születéstől fogva egymásnak szánt gyermek érthetetlen ellenségeskedésének novellabeli megjelenítésében a harc és az építés metaforái közvetlen kapcsolatot is létesítenek a regény kémiai és építészeti példázatával, hogy aztán ezek a parabolák (*Gleichnisreden*) – visszahatásképpen – az emberi történet (a tettleges gyűlöletben felszínre törő erotikus vágy bonyolult lélektani jelenségét) kitérítsék a humanista perspektívából, s allegorikus rejtjelezés játékvá tegyék elbeszélését.

...mindig ellenfelek (*Widersacher*) voltak, ha összekerültek, egyedül mindig építkeztek (*immer aufbauend für sich allein*), együtt mindig romboltak (*wechselsweise zerstörend*), ahol csak találkoztak, nem versenyeztek egy cél érdekében (*nach einem Ziel*), de egymással küzdöttek, hogy célt érjenek (*immer kämpfend um einen Zweck*)...⁹⁰

Az a gyilkos indulatig fokozódó vadság, amivel a fiú szeme világát is veszélyezteti, ellen-Ottiliaként állítja az olvasó elé a lányt, s ahogy erre az kezét kicsavarva megkötözi őt, ellen-Eduardként a fiút.⁹¹ Nem az elemző reflexió, a csupán verbálisan és vizuálisan realizálódó (sőt: eleve csak ekként létező) vágy és az imaginatív teljesülés (úgy is, mint az imaginárius tere) formálja ezt a szerelem-narratívát, mint a regényben. A novellabeli szerelem épphogy nem a szem, hanem a test eseménye és a reflektálatlan tett és tettlegesség –

⁹⁰ Vév., 333.; „...immer Widersacher, wenn sie zusammen waren, immer *aufbauend* für sich allein, immer *wechselsweise zerstörend*, wo sie sich begegneten, nicht wetteifernd nach *einem* Ziel, aber immer kämpfend um *einen* Zweck...” DW., 180.

⁹¹ Igaz, a Eduard és Charlotte egyik beszélgetésében a házasságra vonatkoztatva is elhangzik: a veszekedés által lehet a másikról megtudni valamit (s ennek ott előrelátó funkciója is van, lévén, hogy a novellában épp a testi sértésekkel (tettlegességgel) végződő ellenségeskedések révén jön felszínre – azok túloldalaként is, azok rejtjelezettjeként is – a szerelem). A regényfigurák érzelmi intenzitásának szintje azonban a kellemes izgalom: – egyik ismétlődő formulája ennek a „Kellemesen felizgatta élénk kedélyét” (Vév., 142. „sein lebhaftes Gemüt angenehm aufgeregte” DW., 11.) –, mely maga is inkább tartozik az esztétikum hatásmechanizmusai közé, mintsem a tettek performatív közegébe.

valamiféle „vad zóna”⁹² – a közege, ahol nincs is (mert nem is szükséges) különvált (akár tárgyi, akár nyelvi) közvetítő. A szerelmesek között itt mindig saját testük közvetít, nem nézik egymást, hanem az archaikusabb *Én*- és *Másik*-tapasztalat, az érintés (*greifen*) különféle formáival (az ellenséges megragadástól az ölelésig) kommunikálnak egymással, s egy reduktívnek tetsző kóddal, voltaképp azonban az elementáris nyelvén, elliptikus felszólításokban beszélnek egymással. Ennek a szerelemnek az önmagát felmutató tiszta performativitás a helye, amely fölötté van az emocionalitás és szubjektivitás tartalmainak – a nevek előjeleire és rejtjeleire épülő regénybeli szerelmi (kereszt)kapcsolatok ellenében ezért is formálódik itt név nélkül a szerelmi cselekmény, egy nő (*sie*) és egy férfi (*er*) ő személyfölötti történeteként. A novella a szerelemnek szinte olyan archaikus formáját állítja mindezzel elénk, melyet Roland Barthes a szerelem-narratíva egyetlen autentikus módjának tételez.⁹³ Itt minden felismerést visszavonhatatlan (át)változást hozó döntés és azonnali tett követ – Benjamin szerint ez a transzcendens jegye⁹⁴ –, ami nemcsak a szereplők tettejének, érzéseik intenzitásának tüneteként olvasható, hanem bizonyos immanencia-esemény jeleként is. A regényként elbeszélte szerelmi történetben úgy tetszett, az elmaradt vagy félresikerült áldás – a transzcendens hiánya – az oka a vonzalmak pusztító hatásának. Csakhogy a szerelmesek ott nem is áldást kértek, hanem engedélyt, mutatva, hogy a szerelem nem transzcendens, nem is immanens, hanem csak kontingens: hogy a regényben nem ez a feltételadó, hanem ez van feltételek közé helyezve. Az érzés immanenciája révén a szerelem a novellában lesz feltétellel, egy feltétel nélküli imperatívusszá, melytől aztán az áldást sem lehet megtagadni: ami azt a jelentést is megképezheti az olvasóban, hogy a Goethe-szövegben a szerelem csak mint immanens erő tarthat számot transzcendens legitimációra.

Jegyesek vagyunk. Bocsássatok meg! – kiáltotta a lány.

– Adjátok ránk áldásokat – kiáltotta az ifjú.

– Adjátok ránk áldásokat! – kiáltottak mindketten, mire mindenki csodálkozva elnémult.

– Áldásokat! – hangzott harmadszor, és ki tagadta volna meg tőlük áldását?⁹⁵

⁹² A fogalmat itt metaforikusan használom, s nem kívánom vele játékba hozni a feminista irodalomkritikában használatos tartalmait.

⁹³ Lásd az 1. lábjegyzetet!

⁹⁴ „Csak a döntést, nem a választást jegyzik az élet könyvében. Mert a választás természetes, akár az elemek tulajdonsága is lehet; a döntés azonban transzcendens” BENJAMIN, *i. m.*, 175.

⁹⁵ Vév., 340.; „...ein Paar.« – »Verzeiht!« rief das Mädchen. »Gebt uns euren Segen!« rief der Jüngling. »Gebt uns euren Segen!« riefen beide, da alle Welt stauend verstummte. »Euren Segen!« ertönte es zum drittenmal, und wer hätte den versagen können!” DW., 187.

A transzcendens sajátos értelmi apparátusként is megjelenik a szövegben: *a szív* metaforában. A szívvel jelzett megértés sajátos pályán mozog, hisz a megvilágosodás heurisztikus eseményeként integrálni tudja az ellentmondást, szemben az ész (és *a szem*) megértő technikájával, amely a következtetés, a magyarázat, az érvelés útján az ellentmondások feloldásának technikája. Ezt példázza az élet és halál

A novellaként elbeszél *csodálatos szomszédgyerekek* szerelmi történetében mégsem jön létre hézagmentesen egy ellenvilág. Már a történet narrációs módja is akadályát képezi ennek – az esetet tudniillik legendaként meséli egy angol utazó, s a legendaképződés mechanizmusait a hozzáfűzött narrátori kommentár még le is leplezi:

Ez az esemény valóban megtörtént a kapitánnyal és egy szomszédnőjével, bár nem egészen úgy, ahogy az angol emésélte, de fő vonásaiban nem torzult el, csak részleteiben fejlesztették tovább és díszítették fel, mint ahogy az ilyen történetekkel megadni szokott, ha előbb a tömeg száján, aztán pedig egy szellemes és ízléses elbeszélő képzeletén mennek át. Végül többnyire minden úgy marad, és mégsem marad semmi sem úgy, ahogy a valóságban történt.⁹⁶

egyetlen pillanatban való megjelenésének kétfajta – a regénybeli szereplők érzékelésében meghasonlást keltő, a novellabeli szerelmesekében katartikus felismerést hozó tapasztalata. A két jelenet leírása – a frazeológiai ismétlések és variációk révén – ezúttal is az ellenpont fogalmában jelentéshez jutó szövegpárhuzamot képez. „Születést és halált, koporsót és bölcsőt ilyen közvetlenül egymás mellett látni és elképzelni, nemcsak a képzelettel, hanem szemmel is felfogni ezeket az óriási elentételeket – nehéz feladat volt a körülállóknak, s annál nehezebb, minél meglepőbben áll mindez előttük.” (Vév., 320. ; „So unmittelbar Geburt und Tod, Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken, nicht bloss mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuern Gegensätze zusammenzufassen war für die Umstehenden eine schwere Aufgabe, je überraschender sie vorgelegt wurde. DW., 169.) A gyermek Ottó keresztelésének jelenete ez az epizód, ahol az öreg lelkész hirtelen meghal, ami nemcsak baljós jel, de – ahogy a narrátori passzus utal is rá – a halál és a születés értelemmel felfoghatatlan összetartozásának tapasztalatát is megjeleníti. A leírás a születést és a halált térbeli viszonylatként, egymásmellettségként jeleníti meg; a tapasztalók is szemlélő körülállók, s a szem, a látás apparátusa bizonyul elégtelennek, vagy legalábbis kétségesnek a tapasztalat felfogásához. A *Csodálatos szomszédgyerekek* legendájában a haláltapasztalatról, mint időbeli történésről van szó: a halálból az életbe átlépésről, s ekként az idő átváltoztató eseményéről. Ennek felfogása ugyan szintén lehetetlen az értelemnek, de a szív – mint másféle érzékelő apparátus s egy másféle értő és ítélő szerv metaforája – a leírás szerint képes erre (is). „Vízből a földre, halálból az életbe, családi körből a vadonba, kétségbeesésből elragadtatásba, közönyből vonzalomba, sőt szenvedélybe kerülni, s mindezt egy pillanat alatt – fejük nem lett volna elég erős, hogy mindezt felfogja, szétpattant vagy megzavarodott volna. Szívüknek kellett megtennie a magáét ahhoz, hogy a meglepő változásokat elviselhessék.” (Vév., 339.; „Sich vom Wasser zur Erde, vom Tode zum Leben, aus dem Familienkreise in eine Wildnis, aus der Verzweiflung zum Entzücken, aus der Gleichgültigkeit zur Neigung, zur Leidenschaft gefunden zu haben, alles in einem Augenblick – der Kopf wäre nicht hinreichend, das zu fassen; er würde zespringen oder sich verwirren. Hiebei muss das Herz das Beste tun, wenn eine solche Überraschung ertragen werden soll.” DW. 186.)

⁹⁶ Vév., 341. ; „Diese Begebenheit hatte sich mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen, zwar nicht ganz, wie sie der Engländer erzählte, doch war sie in den Hauptzügen nicht entstellt, nur im einzelnen mehr ausgebildet und ausgeschmückt, wie es dergleichen Geschichten zu gehen pflegt, wenn sie erst durch den Mund der Menge und sodann durch die Phantasie eines geist- und geschmacksreichen Erzählers durchgehen. Es bleibt zuletzt meist alles und nichts, wie es war.” DW., 187.

Azt is jelenti ez, hogy a legendabeli szerelem és a regénybeli között is fennmarad a perspektivikus kapcsolat, azaz a novellabeli történet nem képvisel abszolút (mondhatni: transzcendens) értelemadó pozíciót a regénybeli számára – Charlotte emlékszik is, hogy hallotta, a kapitánnyal esett meg ez a dolog. A történetek összefüggéseit tekintve, s főként a novellában megjelenített szerelem transzcendens minőségeire emlékezve, az olvasóban először ezért annak kell felötlennie, hogy a kapitány lehetett a „jelentéktelen vőlegény” (*der unbedeutende Bräutigam*), akit a hirtelen fölismert szerelem érzésében kíméletlenül elhagy a „szép menyasszony” (*die schöne Braut*). Azonban azok a motivikus és frazeológiai ismétlések, melyek áthallásokat teremtenek a regénybeli és a novellabeli életmentés, illetve Charlotte és a kapitány csónakázási jelenete között, azt sem zárják ki, hogy a legendabeli ifjúban a regénybeli kapitányra ismerjünk.

A kapitány határozott (*Entschluss war gefasst*), ledobta felsőruháit (*er warf die Oberkleider weg*), minden szem ráirányult, és derék erős alakja mindenkibe bizalmat öntött; de azért a meglepetés kiáltása tört fel a tömegeből (*ein Schrei der Überraschung drang aus der Menge hervor*), amikor a vízbe vetette magát. Minden szem őt kísérte, mikor mint ügyes úszó (*als geschickter Schwimmer*), hamar elérte a fiút, és holtnak véelve hozta ki a gátra.⁹⁷

Az ifjú a legszörnyűbb zavarban volt (*in der entsetzlichsten Verlegenheit*). (...) s ugyanebben a pillanatban az ifjú ledobva terhes ruhadarabjait (*die lästigsten Kleidungsstücke wegwerfend*), a vízbe ugrik, s szép ellensége után úszik. A víz barátságos elem annak, aki ismeri, és otthon van benne: felszínén vitte a fiút, s az ügyes úszó (*der geschickte Schwimmer*) uralkodott rajta.⁹⁸

A két szöveghely arról tanúskodik, hogy a novellabeli ifjú is, a regénybeli kapitány is jó úszó, bár a kapitány elhatározásra ugrik vízbe, az ifjú viszont öntudatlanul, egy ismeretlen erő hatására, majdnem gépiesen. A regényben a kimentett fiút az orvos kelti életre, a novellában a kimentett lányt az ifjú maga, saját testével. A csónakázási jelenetben a kapitány „teherként” (*„liebe Bürde”*) viszi Charlottét⁹⁹, az ifjú „zsákmányként” (*„schöne Beute”*) teszi partra, de az-

⁹⁷ Vév., 233.; „Des Hauptmanns Entschluss war gefasst, er warf die Oberkleider weg, aller Augen richteten sich auf ihn, und seine tüchtige, kräftige Gestalt flösste jedermann Zutrauen ein; aber ein Schrei der Überraschung drang aus der Menge hervor, als er sich ins Wasser stürzte. Jedes Auge begleitete ihn, der als geschickter Schwimmer den Knaben bald erreichte und ihn, jedoch als tot, an den Damm brachte.” DW., 92.

⁹⁸ Vév., 338.; „Er war in der entsetzlichsten Verlegenheit. Über den Lärm erwacht der alte Schiffsmeister, will das Ruder ergreifen, der Jüngere es ihm übergeben, aber es ist keine Zeit, die Herrschaft zu wechseln: das Schiff strandet, und in eben dem Augenblick, die lästigsten Kleidungsstücke wegwerfend, stürzte er sich ins Wasser und schwamm der schönen Feindin nach. Das Wasser ist ein freundliches Element für den, der damit bekannt ist und es zu behandeln weiss. Es trug ihn, und der geschickte Schwimmer beherrschte es.” DW., 185.

⁹⁹ Vév., 221.; „Glücklich brachte er die liebe Bürde hinüber.” DW., 81.

tán ugyancsak „drága teherként” („*teure Last*”) viszi a lányt.¹⁰⁰ Különbözővé vált azonosságról van tehát szó: hol a szintaktikai különbségben szemantikai azonosság, hol a szintaktikai azonosságban szemantikai különbség lép elő, jelezve, hogy a regénybeli egyik szerelmes, a kapitány Ottó és a novellabeli szerelmes ifjú – a szövegszerűség szintjén legalábbis – kapcsolatban áll egymással. S talán nem is csak textuálisan, hanem tematikusan is létezik ez a kapcsolat, amit az jelez, hogy a regénybeli életmentés nézőközönsége a meglepődés kiáltásaival – akárha az egykori életmentés-helyzetre való ráismerés jelzésként – kíséri a ruháit levető s vízbe ugró kapitányt. Az egykori ifjú s a jelenbeli kapitány alakjának ilyenfajta „egymásra fényképeződésében” pedig ezúttal is egy átváltozás-esemény tűnik elő, s ez ugyancsak a novella *versus* regény, legenda *versus* köznapi történet között játszódó műfaji és modális átmenetre utal. Azonban akár így, akár úgy – azaz akár az átlagos kapitányból csinálta meg a legendaképző képzelet a szerelem mitikus archetípusát, akár az ifjú „kapitánnyá-változása” (azaz: jelentékteleenné válása) következtében lett a mitikusból a feltételes terepévé a szerelem – a legenda abszolút világa mint nyelvben teremtett, s ekként maga is mint kontingens lepleződik le az olvasó előtt.

A regényként elbeszélte szerelmi történet zárlatában azonban ismét elindul egy modális ellenpontozás: a regénybeli átlagos és szociális referenciákkal is jegyzett történet elkezd elmozdulni a mitikus, a mitológikus referenciákkal megképzett történetmondás irányába. A csodák révén – ahogy a kertet földi csillagmezőként borítja el (a nevében is csillag: *Astern* – *Stern*) az őszirózsa, ahogy Nanny valóságos halál-extázisba esik, ahogy Ottilia gyógyerejű holttestéhez zarándoklatok indulnak, ahogy a narrátor a szerelmesek túlvilági boldogságát sejteti – a köznapi is átmegy a mitikusba, miközben persze e konvencionális legendaformulák nem szüntetik meg sejtetni azokat a legendaképző mechanizmusokat sem, amelyek révén a *csodálatos szomszédgyerekek* legendája is kialakulhatott. Azaz a tükröztető játék az utolsó ponton sem jut nyugvópontra: a novella és a regény, a mitikus és a köznapi is úgy áll szemközt egymással, mint Eduard/Nárcisz és Ottilia/Ekhó, s úgy fonódik össze, mint *képzelt és valós, távollévő és jelenlévő*: az olvasó számára a szövegegészlet is a *csodálatosban* telepítve le.

¹⁰⁰ Vév., 338.; „Dort brachte er seine schöne Beute aufs Trockne...”, „Er belud sich aufs neue mit der teuren Last...” DW., 185.

AZ ÖRÖK VŐLEGÉNY – DON JUAN ÉS NIETZSCHE

„Ariadné szerette Thészeuszt.”

Deleuze

„Nem tűnt még fel soha senkinek, hogy az európai irodalom szerelmi történeteinek láttán valójában el kéne mennie kedvünknek attól, hogy szerelmek legyünk?” – teszi fel a – költői – kérdést Nadas Péter híres, az égi és a földi szerelemről írott nagyesszéjében. Majd azon melegeben, szintúgy kérdő formában, meg is válaszolja: „Ám ennyi vereség és pusztulás láttán is kinek ment volna el a kedve a szerelemtől?”¹ Én viszont úgy fogalmaznék: kinek ne jött volna meg hozzá a kedve? Ki ne hinné el, hogy ha valami, hát a szerelem még rendelkezik azzal a varázserővel, amely még képes az ő életét is feltölteni a kalandok izgalmával, szépségével, avagy, ha kell, szomorúságával? Bár távol álljon tőlem mint XXI. századi fiatalembertől az afféle felfogás, mely szerint a szerelem valamiféle misztikus lényegiség (racionáléktól mentes végzetes készítés, lélekvezetés, szépségben szülés és születetés), nem ódzkodom azoktól az elbeszélésektől, amelyek hajlamosak így láttatni a szerelmet. Nem hiszek ezeknek a történeteknek (sokkal inkább a társadalmi aprómozgások poétájának, Balzacnak), talán csak hinni vágyom bennük. A szerelmi irodalom a modern (utáni) ember *nostos*-a és *algos*-a egyben – hazatérés és fájdalom, a távoli otthon vágya miatt érzett fájdalom. A szerelem nagy elbeszélései azonban iránytűk is egyben – ezekből is tanuljuk (ki milyen mértékben) a szerelemről való képzeleteinket. Ki tagadná, hogy nem kis részben a ráismerés, a *magára* ismerés miatt olvas regényeket? Ki tagadná, hogy egy-egy könyv (film stb.) nem más számára, mint ama érintetlen, erdő mélyi tiszta víztükrök, amelyben Narcisszusz rápillantott – vesztére – önmagára?

Mielőtt végleg belebonyolódnék ebbe az allegóriába, megjegyzem: nem vitás, a mai víztükrök kevésbé Odüsszeusz, Arthur király, Paolo és Francesca, Solvejg, Werther, Levin vagy akár Eugène Rastignac „eseteiben” kerülnek elénk, hanem sokkal inkább a mozitermek vagy televíziókészülékek képernyői, színes magazinok könnyen befogadható, nem kevés didaxissal megírt és képanyaggal ábrázolt cikkei kápráztatják el tanulni vágyó, mintákat, ha nem is kereső, de bizonytalán találó képzeletünket. Mindez azt is jelenti, hogy az előbb felsorolt történetek az élőbeszéd vagy az írott betű médiumán túlról újra érintkezésbe léphetnek a harmadik évezreddel a vásznon: az egész estés vibráló adaptációk reneszánszát éljük. Ennek is köszönhető, hogy pl. Don Juan története pár éve – *Don Juan de Marco* cím alatt – újra szíven találhatta

¹ NADAS Péter: *Az égi és a földi szerelemről*. Pécs, Jelenkor, 2000, 65.

a mindig gyanútlan közönséget. Mostanság pedig Trisztán és Izolda mítosza kap visszhangot, és ami fontosabb, visszképet a filmszínházakban. E hol jobban, hol kevésbé sikerült korszerű alkotások szerepe aligha alábecsülhető, hatása nehezen kimutatható, motivációja pedig talán nem áll távol Molière *Don Juan*jáétól: az örökké érvényes témának a kor viszonyaihoz való alakítása, és nem utolsósorban az anyagi és a hírnévbeli előremozdulás reménye.

Don Juan története a szerelem legnagyobb hatású és legtöbbet megénekelte mítoszainak egyike. Ennek miéértjére sok válaszkísérlet született már, de – és ez a mítosz kiapasztathatlanságát, összetett voltát bizonyítja – máig nem szűnt meg a róla szóló beszéd. Amellett, hogy lenyűgöző ez a zseniális szédelő, alaposan próbára is teszi megértőképességünket. Lehet-e, kell-e vele egyáltalán azonosulni? Van-e benne valami belőlünk, van-e bennünk valami őbelőle? Don Juan alakja sokkal idegenebb, mint a legtöbb híres szerelmesé. Talán azért, mert míg őket a szerelem emeli fel hőssé (Quasimodo) – a szerelem bárkit felemelhet –, vagy teheti akár gonosztevővé (Frollo), addig Juan mintha számunkra túlon túl könnyedén rázná le magáról e hatalmas erőt. (Őszintén: ki drukolt még Juannak egy-két csábítása után...?) Nincs benne semmi védtelenség. Semmi emberi. Én közelebb értem magam Don Ottavióhoz vagy Donna Annához, illetve – előrevetítve e dolgozat kontextusát – az ő emberi, talán túlságosan is emberi mivoltukhoz. Éppen ezért a továbbiakban Juan alakjára koncentrálok: az ő idegenségét igyekszem, nem megszüntetni, hanem valamiképpen kiemelni, olvashatóvá tenni. Bármennyire is finom próbálok lenni azonban, mindezt nem lehet fájdalommentesen végezni. Az irodalmi szöveg olyan test, melynek akárhányszor elveszhet ártatlansága, és minden vele való közeli érintkezés nyomában ott kullog – néma játszótársak – a hiány és a veszteség.

A jelen kísérlet tárgya a Don Juan-mítosz nietzschei alapú értelmezése.² A dolgozat címében foglalt két alany között kellene olyan viszonyt elősegíteni, mely bír a kölcsönös megtermékenyítés előnyével. Ám meg kell jegyezni – hogy egy egyszerű dualista (esztétikai) ideológiai konstrukcióval éljek –, egy *formailag és tartalmilag* is rendkívül heterogén életmű esetében gondolati következetlenségnek tűnne egyszerűen csak „Nietzscheről” beszélni, anélkül, hogy legalább egy jelzős szerkezettel ne definiálnánk az adott helyen érvényes „Nietzscht”. Úgy, mint pl. a kauzalitást és racionalitást abszolút elismerő Nietzsche (*Antikrisztus*), vagy az ok-okozati viszonyosságot is kéttelylelő Nietzsche (Nem-morálisan...), a hatalom akarását folytonos belső küzdelemként felfogó (*Zarathustra*), vagy ugyanezt mások ellen vívandó gyakorlati harcként elgondoló Nietzsche (kései esszék). Nem ugyanaz a gondolkodó áll előttünk *A tragédia születése* megtermékenyítő hatású művészet-filozófiai elmélkedése, illetve *Az Antikrisztus* nagy ívű és izgalmas, ám mind módszertani, mind gondolati következetlenségekkel és problémákkal tarkított kultúrakritikai eszme-futtatása alapján. (Azért a pálya e két végén álló

² A munka elkészítésében nagy szerepe volt Bényei Tamás *Stories and Theories of Love* című kurzusának, valamint Hévízi Ottó Nietzsche-szemináriumának. A szemléleti keretek elsajátításáért elsősorban nekik tartozom köszönettel.

művet említem példaként, mert ezek több hasonlóságot is mutatnak egymással, mint pl. a folyamatos „elfajulás” történeti koncepciója.)

A jelen dolgozatban leginkább az *Így szólott Zarathustra* című művet veszem alapul, valamint az e mű szellemiségével rokon más szövegeket (pl. *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című esszét). A *Zarathustra* Nietzschejéről azért kell további szót ejteni, mert nem mindegy, hogy miként közelítünk a műhöz, hiszen az „egy poétikai-narratív szövegen keresztül ábrázolja e filozófia legfőbb alapelveit”³. A könyv egységét részben műfajhangnemi sokrétűsége adja⁴, éppen ezért nem lehetséges problémátlanul néhány tantételre „desztillálni”. A szövegnek több helyen nagyon erős az „irodalmisága”, és anélkül, hogy túlságosan is hangsúlyozni akarnám filozófia és irodalom de Man-féle szembeállítását, meg kell jegyezni, hogy néhány ponton már-már túlságosan is látványosan tevődnek ki az idézőjelek⁵ ahhoz, hogy filozófiailag koherens, egységes mondandót tudjunk levonni belőle.⁶ De pontosan ezek a jól láthatóan elhelyezett (akár egy szereplői megnyilatkozásból – mint pl. *A költőkről* című fejezetben –, akár a szövegszerveződésből következő – lásd később) idézőjelek keltik fel az olvasó gyanúját, és paradox módon arra ösztönzik, hogy *ne higgyen teljes mértékben* a gesztusnak. Az önironikusság már a narráció szintjén is szembetűnő⁷, és funkciója feltehetően

³ HÉVIZI Ottó: *Bevezető*. In: NIETZSCHE, Friedrich: *Az új felvilágosodás*. Budapest, Osiris, 2001, 7.

⁴ A *Zarathustra* különleges műfaji sajátosságai mindig nagy kihívások elé állították az értelmezőket, különféle megoldásokra vezérelve őket, melyeknek csak egy fajtája az erőteljes filozófiai interpretáció-továbbgondolás (pl. Deleuze, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*. Debrecen-Budapest, Gond Alapítvány-Holnap, 1999), vagy a poétikai jellemzők szinte teljes ignorálásával végzett kritika (KISS Endre: *Friedrich Nietzsche filozófiája*. Budapest, Gondolat, 1993). Tatár György egyébként kiváló és szellemdús tanulmányában is némileg megoldatlannak érzem a különböző szövegfunkciók kezelését, különösen a szerzői, narrátori és szereplői pozíciók értelmezése körül (TATÁR György: *Az öröklét gyűrűje*. Budapest, Osiris, 2000).

⁵ De hogyan dolgozik a kiratatba tett irónia? Nem önmaga ellen?

⁶ E dilemma egyik feloldási lehetőségének tűnik az, hogy magát a jelentésképződés szövevényes összetettségét tartjuk a *Zarathustra* – tartalmilag és metaszínten egyaránt kifejeződő – lényegének. Vö.: HÉVIZI Ottó: *i. m.*, 23. „[A visszatérés-gondolat] jelentésségét magára a labirintus-jellegre ruházza át, s így a meghatározásoknak ellenszegülő, csillámló sokértelműségben az »igazság pátoszának« diónüszosi paródiáját (Klossowski) látja, más szóval: a »tan szimulákrumában« a nietzschei gondolkodásmód szimbólumát véli föllelni.”

⁷ Példaként említhetem *A megváltásról* című fejezetet, melyben a püpos replikája Zarathustra hosszú, fontos szózatára („De miért beszél Zarathustra másképp hozzánk, mint a tanítványaihoz?” Zarathustra pedig így felelt: „Mi csodálkozni való van ezen? Püposoknak püpos beszéd dukál!” – NIETZSCHE, Friedrich: *Így szólott Zarathustra*. Budapest, Osiris, 2000, 174.) arra hívja fel a figyelmet, hogy az értelmezésben nem hagyható figyelmen kívül a szituáltság, azaz hogy ki beszél, kihez, milyen kontextusban. Sajátos módon ezen erőteljes narrativitás figyelmeztet leginkább a zarathustrai „tanítás” performatív-szituatív jellegére – vö. HÉVIZI Ottó: *Alaptalanul*. Budapest, T-Twins Kiadó–Lukács Archívum, 1994, 12. Hévízi Ottó egy másik gondolatmenetében is fontos hangsúlyt kapnak a szöveg önmegkérdőjelező gesztusai, vö. ua. 59–60.

a figyelem és a gyanú fenntartása, az olvasói kétely megőrzése. Ha a *Zarathustra* profetikusan, akkor prófécijában áll, hogy gyanússá tesz minden próféciját, beleértve önmagát is. A „fölmagasló embernek” állított csapda ez, mert elaltatja gyanúját: ha valami ennyire őszintén megveti magát, az talán van annyira igaz, hogy nem érdemes szabadulni tőle. De Zarathustrát követni kevés, ez nem út – mert nem saját út. E szövegbe kódolt hermeneutikai példázat arra int, hogy az értelmezői munka során is jobb, ha nincs úr és nincs „cifra szolgál”, csak véget nem érő párbeszéd és küzdelem.

A dolgozatban nem két irodalmi szöveg összehasonlító elemzését végzem. A *Zarathustra* jól kitapintható gondolatossága felől olvasom majd a Don Juan-mítosz két alapművét, Tirso de Molina *A sevillai szédelő és a kővendég* (El burlador de Sevilla y convidado de piedra) című drámáját, illetve Lorenzo de Ponte *Don Juan* (Don Giovanni ossia Il dissoluto punito) című opera-librettóját, mindkettőben elsősorban a fő karakter(ek) személyiségére és életére koncentrálna.⁸

Don Juan

„Nem tudjuk elképzelni az afirmációt, amint a maga részéről szemben áll a tagadással: így tagadás kerülne belé”
(Deleuze)

„Ahogy a villám jelenik meg a viharfelhő sötétjéből, úgy tör elő ő is a komolyság mélyéből, gyorsabban, mint a villám cikázása, nyugtalanabban, és mégis ugyanolyan biztosan” – írja Kierkegaard Don Giovanniról⁹. A villám Nietzsche-nél is felbukkanó kép, a *Zarathustrában*¹⁰ olyan elemi erejű bekövetkezést jelöl, mely megrázza az embert azért, hogy felülmúlhassa önmagát. Ugyanakkor Zarathustra maga is villám, melynek fénye homályt oszlathat. Kierkegaard elemzésének Don Juan-képe több ponton rokonságot mutat azokkal a Nietzsche-féle helyekkel, melyek azt a lényt, azt az embert jelenítik meg vagy írják le, aki/amely méltó lehet arra, hogy örökölje a világot, hogy megtermékenyítse az örökkévalóságot.¹¹ A dán filozófus a Mozart-operáról, az opera Don Juanjáról beszél, a zenei lényegről, a zene lényegéről, az érzéki

⁸ A későbbiekben mindkét szöveget *Az örök Don Juan* (szerk.: SOMLÓ Vera, KATONA Tamás. Budapest, Magyar Helikon, 1968) című válogatáskötet alapján idézem.

⁹ KIERKEGAARD, Søren: *Vagy-vagy*. Budapest, Osiris, 2001, 101.

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *i. m.*, 54, 343.

¹¹ Deleuze felteszi a kérdést, miért lehet, hogy két ilyen különböző karakterű filozófus, mint Kierkegaard és Nietzsche, szintúgy az ismétlés témájában találták meg sarkalatos filozófiai tárgyukat, még ha nagyon különbözőképpen is viszonyultak hozzá. Mindketten új kifejezőeszközöket hoztak a filozófiába, írja, és nyugodtan beszélhetünk esetükben a filozófia meghaladásáról (DELEUZE, Gilles: *Difference & Repetition*. London, The Athlone Press, 1997, 8). Hasonló coincidiációt többet is találunk a két gondolkodó munkásságában.

zsenialitás kifejezéséről. Szerinte Don Juan lényege csak zenében fejezhető ki – „egyáltalán nincs állandósága, hanem úgy rohan, hogy örökké elenyészik, éppúgy, mint a zene, melyre az érvényes, hogy máris tovatűnt, mihelyt nem szól, és csak akkor születik meg újra, ha ismét szól”¹². A Kierkegaard-féle zeneértelmezés természetesen különbözik a Nietzschéétől (melynek korai reflexiói *A tragédia születésében* találhatóak), ám a dionüszosziként aposztrofált zene mutat bizonyos hasonlóságokat a Mozart-opera zenéjének prezentálásával¹³, legfőképpen a mámor, a szabadság, az „élettel telt vidámság”, a szélsőséges minőségek szenvedélyes-élvezetes egymás mellettisége tekintetében.¹⁴ Don Juan ízig-vérig zenei alak (úgy csábít, úgy dönt le, mint a zene), *lényege* („eszmeisége”) közelebb áll Dionüszoszhoz, mint Apollónhoz.¹⁵

„A szó, a replika nem illik hozzá, mert akkor már reflektáló individuum lesz” – mondja Kierkegaard¹⁶. Ezért tartja ő a *Don Giovannit* a par excellence Don Juan-adaptációnak. És bár vannak olyan téma-feldolgozások, melyek filozófiájuk, állításaik, sőt témájuk okán (mint pl. G. B. Shaw: *Ember és felsőbbrendű ember* című hosszadalmas, intellektuális társadalmi szövegdrámája) is megközelíthetőek lennének bizonyos nietzschei kontextusok felől (elsősorban vallás-, metafizika- és kultúrakritikai nézeteire, szkepticizmusára és vulgáris értelemben vett immoralitására gondolhatunk), jómagam nem a mítosz ezen aspektusait tartom a legizgalmasabbaknak, ezért indulok ki magam is egyrészt a Mozart-librettóból¹⁷, valamint a Tirso de Molina-darab-

¹² KIERKEGAARD, Søren: *i. m.*, 100.

¹³ Nietzsche *A vándor és árnyéka* 165. részében (NIETZSCHE, Friedrich: *Emberi – túlságosan is emberi*. Szeged, Szukits, 2000, 233.) Mozart „vidám, napfényes, finom, könnyelmű” szelleméről beszél, és ehelyütt jegyzi meg azt is: „Vagy úgy gondolják, hogy a mozarti zene azonos jelentésű a »Kövendég zenéjével«?”, ráérezve a mítosz – nietzschei szempontból nézve – „legsúlyenteljesebb” történéseire. A 152. részben a Beethovennel való összevetésben azt írja: „inspirációit nem a zenehallgatásban, hanem az élet... szemléletében találja meg” (230). Matthew Rampley állapítja meg, hogy Nietzsche, ha írt Mozarról, hasonlóan (és hasonló okok miatt) dicserzte őt, ahogyan és amiért a görögöket (253).

¹⁴ Kierkegaard a zenét nem választja ketté „dionüszoszi” és „apollóni” minőségekre, számára „a hegedű könnyed táncoló hangjai” csakolyan elementáris élményt jelentenek, mint „a kék suttogása”, vagy „a szenvedély féktelen kívánása”. Neki a kozmikus jelenti az élményt, a zene egyben a világegyetem (Isten univerzumának) megtapasztalható megismétlődése.

¹⁵ Don Juan dionüszoszi jellegét a továbbiakban külön nem hangsúlyozom, de tudjuk, hogy Dionüszosz alakja alapvető összefüggésben áll a nietzschei világképpel, a *Zarathustrával*, és az örök visszatérés tanával. Ahogyan később az élet igenléseként határozom meg a Don Juan-i lényegét, ugyanez Dionüszossal kapcsolatban is megfogalmazódik, már *A tragédia születésében*. Vö. DELEUZE: *Nietzsche és a filozófia*, 30.: „Ő az az isten, aki az életet afirmálja, számára az életnek afirmálnak kell lennie és nem igazoltnak vagy megváltottnak.”

¹⁶ KIERKEGAARD, Søren: *i. m.*, 100.

¹⁷ A zenei vonatkozásokat kellő kompetencia híján csak érintőlegesen, Kierkegaard és Fodor Géza (*A Mozart-opera világképe*. Budapest, Typotex, 2002) lenyűgöző elemzése alapján tudom tekintetbe venni – e szempontot ezért lehetőség szerint elkerülöm.

ból. Utóbbi mellett (prototípus-jellegén kívül) az szól, hogy ebben még érezhető a karakternek valamiféle őseréje, a születés természetessége, és a XVII. századi kontextus, mely még – sajátként – nélkülözi azt a fajta ironikusságot, mely majd Molière-től kezdve adódik hozzá a hős jelleméhez. Molière hőse kívánczna még leginkább az általam vizsgált körbe, nem beszélve szolgáljáról, Sganarelle-ről, de pontosan a fentebb említett „reflektáló individuum” volta miatt hagyom ki mégis. A Don Juan-paródiák (Max Frisch, Shaw stb.) pedig minden szellemességük ellenére is túlságosan szétfeszítenék a gondolati kereteket.

A *Burlador* és a Mozart-opera hőseit lehet mindazonáltal a fentebb már említett eszméletörténeti-társadalomkritikai keretben is értelmezni, az alábbiakban röviden kitérek rá. „Trisztán és Izolda házasságtörő szenvedélye, Faust paktuma az ördöggel, Don Juan heves, pusztító gerjedelme, Robinson zord magánya, Don Quijote elrugaskodott hóbotja megannyi *nem* a társadalomra, megannyi kirohanás a társadalmi rend ellen” – írja Michel Tournier¹⁸. Mondhatjuk azt, hogy Don Juan a kor moráljával szembenálló, mind a szerelemben, mind a nemesi erények tekintetében szubverzív hozzáállást képvisel, története pedig a régi, konvencionális, merev, metafizikával erősen átítatott világrend és egy szabadosabb, gondolkodásban és tettekben merészebb attitűd – egy új, a régi erkölcs romjain épülő morál – összeütközését allegorizálja.¹⁹ Don Juannak meg kell bűnhődnie kihágásaiért, a felmutatott alternatívát „hazugnak kell bélyegezni”, és szükséges, hogy helyreálljon az isteni rend. Valóban van némi irónia a *Burlador*-végi szerelmes, Shakespeare-komédiákat idéző összeborulásban, miután szerencsésen kivágták a fekélyt.²⁰ Az irónia abban a momentumban rejlik, hogy nem az emberi világ győzedelmeskedik a hős felett, hanem egy emberen túli rendfenntartó erő ereszkedik alá – deus ex machina –, és végzi el azt, amihez a rend oldalán állók gyengék: „Don Juan minden akadályt képes legyőzni, ám egy kísértetet, mint ismeretes, nem lehet legyőzni”²¹ ~ „Töröm hegye testet nem lel”²²).

Óhatatlanul eszünkbe ötlenek *Az Antikrisztus* sorai e helyen – a keresztény világrendet és morált elutasító, bátor és nagyszerű Don Juan győzetik le a dekadencia világa által. Az irodalom szükségképpen szubverzív az egyértelműnek tetsző allegorikus struktúrák esetében: nem lesz megnyugtató a vég. Ha Donna Anna és Don Ottavio (Donna Anna és Octavio herceg) saját maguk önerejével bírnák le ellenfelüket, jobban működne a parabola-gépezet. Így azonban hibát észlelünk a rendszerben: a metafizikai vég a hanyatlásról

¹⁸ TOURNIER, Michel: *A vámpír röpte*. Budapest, Napvilág, 2001, 29.

¹⁹ Anthony J. Cascardi a modernitás racionális szubjektumának vizsgálatakor meggyőző elemzését adja a témának, Don Juan társadalmi-etikai értelemben transzgresszív jellemét több síkon értelmezve. CASCARDI, Anthony, J.: *The Subject of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 240–253.

²⁰ Vö. CASCARDI: *i. m.*, 244.

²¹ KIERKEGAARD, Søren: *i. m.*, 118.

²² *Az örök Don Juan*, 90.

árulkodik. Mivel másképpen nem lehet legyőzni, ő az új éra letéteményese, ő Giordano Bruno, ő Keresztelő János – ő az Übermenschet megelőző Zarathustra. Szükségszerű Don Juan felemelkedése – ha valaki bátran bukik el, megőrizve magából mindent, mi sajátja, korábbi „vétki”²³ is más színben tűnik fel. Denis de Rougemont így interpretálja ezt: „tréfál, kacag, kihívja a halált, amikor a Kormányzó kezét nyújt neki”, s ezzel megváltja magát a korábbi gyávaságoktól, „melyek egy igazi lovagot megbecstelenítettek volna”²⁴. A megállapításban rejlő belső ellentmondás (saját magára vonatkoztatott feltételes módú, tehát nem létező bűnök alól nem válthatja meg magát) anticiálja azon meglátásunkat, hogy Don Juan korábban sem viselkedik gyáván – saját szellemiségéhez következetes, és a lovagi bátorság olyan kategória, mely sokkal inkább a környezete, semmint maga számára fontos.²⁵ (Később még szó lesz arról, hogy a Molina-darabban a lovagi konvenciók vállalása – a belső változás figyelembevételével – maga után vonhatja a vég[zet]et.)

Leporello/Catalínón²⁶ folyamatos reflexióiból értesülünk elsősorban a két oldal egymáshoz viszonyított helyzetéről. A szolga tudósít minket a társadalom véleményéről – a köz szemében Juan a „hazug”, akit „kizár a közösség”²⁷. Don Juan vét az „igazság” ellen, nem rendeltetésüknek megfelelően használja a szavakat – *nem* rájön arra, hogy a szavak és a dolgok, az ígéretek és a tettek között nincs természetes kapcsolat, hanem ösztönösen tudja, és *nem*

²³ Nehéz dolgom van abból a szempontból, hogy nem reflektálhatok mindig a kettős perspektívára, a hős és környezete eltérő látásmódjára, mely nem mindig tükröződik a fogalomhasználatban.

²⁴ ROUGEMONT, Denis de: *A szerelem és a nyugati világ*. Budapest, Helikon, 1998, 144.

²⁵ Cascardi is úgy látja, hogy a kövendéggel való találkozáskor Juan korábban nem tapasztalt „igaz nemességről” tesz tanúbizonyságot (CASCARDI: *i. m.*, 251).

²⁶ Lehetséges párhuzamot jelenthet Leporello alakjának összevetése „a nehézkedés szellemével”, melyre ezúttal csak utalok, mivel elsősorban a főszereplő alakjára koncentrálok. Leporello az a figura, aki folyton Don Juan nyomában van (képletelesen szólva: a nyakában lóg), az ő „pendant”-ja, aki rendre prédikációkat intéz hozzá, sugdos a fülébe, melyben megpróbálja jó útra téríteni, lehúzni a földre, tévedéseit és bűneit ecsetelni. Ő a lelkiismeret szava is. Ugyanakkor – amint erre több értelmező, különösen Kierkegaard, felhívja a figyelmet, és a jelenség külön érdekességét kap az opera zenei témáit és momentumait tekintve – Leporello alakja szoros összefonódást, keveredést mutat uráéval. Egymás szólamait veszik át, imitálják egymást – fontos jelenet a ruhacsere, melynek során tökéletesen működik a megtévesztés (jóllehet a korban a mainál sokkal nagyobb szerepe volt a ruhának az identifikációban). A szolgál időnként ura hátra kapaszkodva képes meglepő magasságokba emelkedni, és ha tehetné, ő is Don Juan lenne.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Athenaeum, 1992/3., 8. Az esszében az alábbiakat is olvashatjuk: „A hazug úgy használja az érvényes jelöléseket, a szavakat, hogy általuk a valótlan valóságnak tüntesse fel; [...] A nevek önhatalmú fölcserelése, sőt jelentésük visszájára fordítása által kijátssza a szilárd konvenciókat. Ha ezt a maga hasznára s másoknak kárt okozó módon teszi, a társadalom nem fog benne bízni többé s ki fogja zárni magából” (*i. m.*, 5).

pusztán van bátorsága ezt erkölcsi gátlások nélkül kihasználni, hanem – saját életének szavát követve: „Asszony nekem úgy kell, mint akár az étel meg a lélegzetvételel”²⁸ – nem vesz tudomást a szerződésességről. Don Juan éppen ezért az én olvasatomban nem immorális, nem erkölcstelen, hanem erkölcs nélküli, *erkölcstől mentes*, olyan, mint a föld, olyan, mint a villám. Ahogy Leporello megfogalmazza a regiszter-áriában: „Minden rózsát végigcsókol, / mint a lepke, száll, csak száll, / erre száll, arra száll, / mint a lepke, száll, csak száll!”²⁹ Ő nem mond hallható *nemet* a társadalomra, nem fordul szembe vele – nincs benne ilyen értelmű negativitás.³⁰ Juan az *igenek* embere – ám az ő *igenjei* nem a társadalom, és nem más emberek *igenjei*. Ez a beállítódás vonja maga után a konfliktusokat.

Don Juan szerelme

„BOLYONGÁS: Noha minden szerelmet egyetlenként élünk meg, és a szerelmes visszautasítja annak gondolatát, hogy a szerelmet később, máshol megismételje, néha mégis meglepetéssel fedezi fel magában a szerelmi vágy egyfajta kiterjedését; ekkor érti meg: arra ítéltetett, hogy egészen haláláig szerelemről szerelemre bolyongjon.”

(Roland Barthes: *Beszéd-törödékek a szerelemről*)

„Ezért maga az örök visszatérés – eljegyzési gyűrű”
(Deleuze)

A Don Juan-mítosz sarkalatos kérdése a szerelem problematikája. A korábbi szerelemfelfogásokhoz (görög-platóni, keresztény, udvari-lovagi) képest teljességgel újat hoz. Nagy kérdés azonban, hogy Don Juan esetében beszélhetünk-e egyáltalán szerelemről. „Klasszikus értelemben” (pl. a Trisztán-mítoszból megismert szenvedélyes szerelem alapján) valószínűleg nem. Juan majdhogynem ellentétes azzal, amit Ortega y Gasset igaz szerelemként ír le. Ortega feltehetőleg ezért is képzelte (Camus-vel ellentétben) szomorú, melankolikus alaknak a hőst, „aki valószínűleg sohasem udvarolt egyetlen nő-

²⁸ *Az örök Don Juan*, 175.

²⁹ *Az örök Don Juan*, 155. Mindezek miatt nem tudok egyetérteni de Rougemont alábbi megállapításával: „Don Juan önmagáért szereti a bűnt, és ezzel adósa lesz az erkölcsnek, amellyel visszaél. Azért van olyan nagy szüksége az erkölcsre, hogy véthessen ellene” (ROUGEMONT, Denis de: *i. m.*, 143). A szerző nagy valószínűséggel a molière-i figurából indult ki.

³⁰ „A tagadás szemben áll az igenléssel, viszont az igenlés különbözik a tagadástól. Nem tudjuk elképzelni az affirmációt, amint a maga részéről szemben áll a tagadással: így tagadás kerülne belé. A szembenállás nemcsak a tagadás viszony az affirmációhoz, hanem magának a tagadásnak is a lényege. A különbözés pedig az affirmációnak mint olyannak a lényege” (DELEUZE, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*, 288–289).

nek sem”³¹. Don Juan nem egy nővel, hanem a léttel vált „ezüstpillantást”, ő az élet szerelmese. És ez a szerelem a szabadságot hozza.³²

De Rougemont úgy véli, Don Juan élete „örök hajsza” az egyetlen nő után, „akit sohasem ér utol a vágy múlhatatlan tévedése miatt”³³. Bár ez is érdekes, a pszichoanalitikus megközelítésekkel rokon interpretációs irány, jómagam inkább Camus-vel értek egyet, aki szerint Don Juan „nem sajnálja, hogy az élvezetben elvész a vágy, ezt a közhelyet meghagyja az impotenseknek”³⁴. Jóllehet, a kijelentés inkább aforisztikusságával, mint bölceleti értékével tüntet, megfontolandó abból a szempontból, hogy Juan elsősorban ösztöneit követve cselekszik. Bár a tréfa motívuma már a *Burlador*-ban felbukkan, a csábításban művészetet, intellektuális kihívást látó valmont-i figura csak Molière-rel tűnik fel. Don Juannál eleinte valóban elemi, zsigeri szükségyszerűségnek tetszik a csábítás és az érzékiség hajhászása – olyannyira, hogy nagyobb tétje van nála, mint Casanova esetében. Ezért sem tisztán komikus, bohócati figura, ezért sem tudunk nevetni az üldözött Donna Elvirán vagy Tisbeán, a hübriszéért bűnhődő halászlányon. Don Juan elkötelezett az élet mellett, képes igent mondani saját sorsára, melyet könnyedén és vidáman vállal. De bármennyire is reflektálatlannak tűnik időnként viselkedése, ösztönös nagysága megéreztetni vele olykor azt, mivel játszik. Nem Catalinón prédikációi, a nők tirádái az erényükön esett folt miatt vagy a kőszobor dörgegelmei indítják meg, hanem az őszinte fájdalom felett érzett részvét. Talán csak egyszer történik ez meg, a *Don Giovanniban*, amikor a gyászoló Donna Anna tőle kér segítséget apja gyilkosa felkutatásában. „Becsületére” legyen mondva, „borzadását” és részvétét (lelkiismeret-furdalását?) egy pillanat alatt legyőzi – számtalan oka lehet, miért: saját életének féltése, a gyászruha és Don Ottavio ingerlő jelenléte, de akár az is, hogy ő maga sem érti, mi rezdült rajta végig, hisz nincs ő ilyen talmi érzésekhez szokva. Nem engedheti meg magának a részvétet, mert ez visszalépés lenne az útján, álljon vele szemben akár a fölmagasodó emberek társasága, akár Donna Elvira (Leporello: „Nincs szíve semmi, ha meg nem dobbant e tiszta égi hangra rég!”³⁵). Az opera végén hasonló jelenetet tapasztalunk: előbb úgy dönt, nem veszi észre Leporelló elcsent falatját, de amikor nyíltszíni lebukás történik, már nem engedheti meg magának e „kegyet”: hűnek kell lennie önmagához, hogy másokhoz hűtlen ne legyen.

A hűség kérdése szintúgy vitatott témája a mítosznak. Don Juan a nőkhöz kétségtelenül hűtlen, ám a hűtlenségében önmagához mindvégig hű – következetességében egyetlen nőt sem csal meg. Tournier így ír a mítoszlól: „Mert hogy mi Don Juan? A nemiség rendszabályozásának elvetése: ne dirigálja se

³¹ ORTEGA Y GASSET, José: *A szerelemről*. Budapest, Akadémiai, 1991, 34.

³² CAMUS, Albert: *A donjuanizmus*. In: *Sziszüphosz mítosza*. Budapest, Magvető, 1990, 263.

³³ ROUGEMONT, Denis de: *i. m.*, 143.

³⁴ CAMUS, Albert: *i. m.*, 261.

³⁵ *Az örök Don Juan*, 190.

a házasság, se a társadalom, se a politika, se a vallás. Az érzéki szabadság mellett tüntető Don Juan általános elmarasztalást von a fejére. Házasságot tör, esküt szeg, káromol, gyilkol. A korabeli társadalom – a XVII. századi Spanyolország – nem hagy neki más választást. Magától értetődik, hogy minden erény közül a hűséget tiporja lábbal legbuzgóbban.”³⁶ Van olyan értelmezés, mely szerint Don Juan minden nőbe egyaránt szerelmes – Kierkegaard meggyőző eszmefuttatásban érvel emellett, különbséget téve a „lényegileg hűtlen” érzéki szerelem és az egyszeri lelki szerelem között, kikerülve azt a csapdát, hogy a Don Juan-i érzés szerelemnek nyilvánításával végérvényesen megfosztaná minden nagyságától a szerelmet. „Meglátni és megszeretni a nőt pillanat műve, s mindez egy pillanattig van így, de még ugyanebben a pillanatban minden elmúlik, és ez ismétlődik a végtelenségig.”³⁷ Don Juan minden egyes kínálkozó pillanatra igent mond, de igent mond minden pillanatban önmagára és az összes többi pillanatra is. Minden egyes ismétlés egy újabb igen az egész életre, egész életére – minél kockázatosabb igen, annál erősebben szól. Olyan nagyszerű „igen” ez, mely nem tartalmazza a tagadás „nem”-jét, de kimondásánál fogva szükségszerűen összeütközik mindazzal, ami nem affirmál, hanem tagad. („Az örök visszatérés tanulsága az, hogy a negatív számára nincs visszatérés.”³⁸) Ő maga lenne Ariadné³⁹, aki újra és újra frigyre lépne Dionüszossal – önmagával, önmagában, de nem önidentikusan? Don Juan frigye azonban mindegyre felbomlik, és ez a törési kényszer, ez a vágnak való *alárendelés* (mely miatt nem lesz képes önmagát végleg *felülmúlni*) végezetes. Ő az örök vőlegény, aki szüntelenül igent mond az élet teljességére – ebben áll a nagyszerűsége –, de nem tud igent mondani erre az igent mondásra⁴⁰ – ebben áll a történetyszerűsége.

³⁶ TOURNIER, Michel: *i. m.*, 30.

³⁷ KIERKEGAARD, Søren: *i. m.*, 93.

³⁸ DELEUZE, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*, 290.

³⁹ A metaforát elsősorban Deleuze interpretációi alapján használom (DELEUZE, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*, 285–290). El lehet továbbá játszani azzal a gondolattal is, hogy mennyiben bír női attribútumokkal Don Juan – nietzschei értelemben úgy tűnik, nem kevésbé. Vö.: „Élet és bölcsesség egyaránt a nőiség karakterjegyeit mutatja: mindkettő változékony és elleplezett, csal és csalódást okoz, közelséget ígér s egyben minduntalan megvonja magát.” (HÉVIZI Ottó: *i. m.*, 14.)

⁴⁰ Ha úgy tetszik, nincs „kétszeres affirmáció”, az affirmáció affirmációja – vö. DELEUZE, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*, 289. Meg kell jegyezni, hogy ez a Deleuze-féle kettős affirmáció nem egyezik meg a generális és az aktuális affirmáció azon dichotómiájával, amelyről Hévízi Ottó beszél. (HÉVIZI Ottó: *A megfontolás rítusai*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2004, 169–170.)

Don Juan estéje

„az opera érdekessége Don Juan, nem pedig Don Juan és a kormányzó”
(Kierkegaard)

„A vég, a várt, de sosem kívánt vég, az út legeslegvége megvetésre méltó” – írja Camus.⁴¹ Don Juan nagyszerű karakteréhez és életéhez legkevésbé ez a kisszerű, morális kicsengésű, méltatlan halálnem illik – legyőzetni egy kőszobor által, bosszúból, büntetesként. A halálra vonatkozóan sokféle értelmezés lehetséges. Az „Isteni büntetésről” mint a törvényes világrend helyreállítását célzó aktusról már korábban szoltam, csakúgy, mint ennek ironikus szituált-ságáról. De számunkra érdekesebb, hogy a karakter belső „fejlődése” szempontjából hogyan lehet motivált a vég.

Az egyik elgondolás az lehet, hogy Don Juan még halálára is igent tud mondani, bukásában is magasabb rendű. A Kőszobor mindkét műben újra és újra felszólítja bűneinek megbánására – Tirso de Molina darabjában nincs közvetlen reflexió e felhívásokra, Don Juan mindvégig kitartó, szemtelen bátorsága valamicskét alábbhagy, egy átlátszó cselre telik már csak tőle („Hagyd, hogy előbb gyónjak, s feloldozzanak.”⁴²), mielőtt elemésztí a tűz. Az operában viszont megkapjuk a csattanós választ, hét ízben tagadja meg a bűnbánatot⁴³ – „Én szembeszállok véled, / állom a bátor szót!”. Közvetlenül utána pedig így énekel: „A lelkem retteg lázasan, / és méreg marja mindenem, / a keblem lángok tépik! / Ó, poklok átka vár! / Várj, te poklok átka, várj!”⁴⁴ A legteljesebb igent mondás a halálra is, ha már eljött. Ez azonban még mindig nem léphet fel magyarázó érvénnyel a „miért”-re vonatkozóan.

Csejtei Dezső Nietzsche (ideálisnak tartott) halál-felfogásáról írott értekezésében szól a filozófus azon álláspontjáról, hogy a halállal való szembesülés nem a halálos ágy, a „nagy óra” függvénye – ez, az erős fiziológiai determináció miatt, nem sokat mond a jellemről, ellentétben az ereje teljében lévő ember halálra tekintésével.⁴⁵ Don Juan értelmezésénél sem elsősorban az utolsó

⁴¹ CAMUS, Albert: *i. m.*, 267.

⁴² *Az örök Don Juan*, 92.

⁴³ Ez a különbség jelzésértékű a két darab különböző társadalmi-kontextuális be-ágyazódására nézve – amit a szerzetes de Molina nem vállal fel, da Ponte már fenntartás nélkül tud alkalmazni.

⁴⁴ *I. m.*, 192. Fontos momentum, hogy mindkét darabban Don Juan többször is használja a vallásos retorikát, ami jól mutatja, hogy nem a racionalista szubjektum antiklerikalitásáról van itt szó – Molière hőisével ellentétben –, nem tagadja a metafizikai jelenségeket, csak életgyakorlatában semmi hatással sincsenek rá. Avagy arra is gondolhatunk, hogy ez a retorika nem több nála a profanizálódott káromkodások hitbéli értékénél – nincs transzcendens referensük, majdhogynem üres deixisről van szó.

⁴⁵ CSEJTEI Dezső: *Filozófiai metszetek a halálról*. Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor, 2002, 75.

perceiben tanúsított viselkedéséből érdemes kiindulni. „Az élet következetes immanenciáját valló nézetben a halál *a mindenkori konkrét életmegformálás* vetületében jelenik meg, ez azt jelenti, hogy az egyes cselekedeteim, döntéseim során folyamatosan nemcsak az életéről döntök, hanem egyúttal *saját halálomról* is, mégpedig úgy, mint az életnek való mindenkori értelemadás fontos vonatkoztatási pontjáról; vagyis e szerint a saját halálom helyéről, értelméről életem minden egyes aktusában döntök, s ehhez képest a majdan bekövetkező végesemény valami külsődleges⁴⁶ (kiemelések az eredetiben). Don Juan azzal, hogy rendre és következetesen nem vesz tudomást Catalinón prédikációiról, túlvilági büntetéssel való fenyegetőzéseiről, tulajdonképpen dönt saját haláláról – igent mond *a lehetőségre*, mely végül bekövetkezik, immár külsődlegesként.

A *Burladorban* több ízben az „azt egyhamar meg nem éred”, „azzal várhatsz még sokáig!” (stb.) formulákkal válaszol a (törpeként viselkedő) szolga intéseire (pl. „Ne felejtse el, / hogy van Isten, s meghalsz egyszer”; „[ki] csalni, hazudni se restel, / az halállal lakol egyszer⁴⁷”). A kettejük közötti hasonló párbeszéd majd minden csábítás előtt megtörténik, és ő rendre a halál és a metafizikai fenyegetettség (a túlvilági büntetés) jelentéktelensége mellett dönt – és a példázatos olvasat szerint egyre inkább kihívja maga ellen az ignorált hatalmak haragját. Ahogy ez egyértelműen ki is derül a végjáték egy égi szózatából: „Míg a földön élsz, ne kérkedj / azzal, te halandó ember: / »Bőven van időm!« – mert könnyen / meghalhatsz és fizetned kell⁴⁸. De ez Don Juan életének szempontjából már valami közömbös, külsődleges dolog.⁴⁹ Pillanatait hívhatjuk az élet afirmációjának.⁵⁰ Az operában pedig e szempontból az első felvonás zárójelenete érdekes, melyben Don Juan előbb korábbi „áldozatai” gyűrűjébe kerül, majd sikeresen kitör: „És én mégis szembe állok, / bármi vár is, harcra szálllok, / állom én a véres hajsztát, / minden poklon, átkon, gyászon át!”⁵¹ Mindezekből az derül ki újra, hogy Juan nem tagadja sem a poklot, sem a túlvilágot, sem a halált. Nem akarja azonban életét – már életében – elkezdni gyászolni.

Az opera egyik legfenségesebb jelenete az a lakodalom, melyet Juan (illetve Leporello) szervez az ifjú jegyespárnak, Zerlinának és Masettonak, és ahol megtörténik a menyasszony elcsábítása.⁵² Ebbe a bálba tér be – arcát

⁴⁶ CSEJTEI Dezső: *i. m.*, 75.

⁴⁷ *Az örök Don Juan*, 38., 36.

⁴⁸ *I. m.*, 89.

⁴⁹ Ez az attitűd nagyfokú hasonlóságot mutat azzal a jelenséggel, amelyet Gilles Deleuze „kockadobásként” ír le – vö.: DELEUZE, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*, 48–51.

⁵⁰ Mintha minden egyes affér után így kiáltana fel: „Ez volt az élet? Nosza! Még egyszer!” (NIETZSCHE, Friedrich: *Így szólott Zarathustra*, 191).

⁵¹ *I. m.*, 173.

⁵² Ez előtt hangzik el a híres „pezsgőárja”, melyről Kierkegaard azt írja, hogy „a belső vitalitás erősebben és gazdagabban tör fel, mint valaha. [...] Itt mintegy ideálisán tisztán önmagától mámoros” (KIERKEGAARD, Søren: *i. m.*, 131).

maszk mögé rejtve, és közben bátorságról szónokolva⁵³ – Donna Anna, Don Octavio és Donna Elvira. Utóbbi kettőt a bosszúvágó elég erővel ruházta fel, de Donna Anna a gyász miatt alig áll a lábán (milyen hatalmas lehet ez a gyász, ha korábban még Don Juant is megborzasztotta!). Oda térnek be, hol „szabad élet vár, / az élet vár, / éljen, éljen, a vágy, a kéj!”⁵⁴. Nem csoda, ha Donna Annának szinte fizikai fájdalmat okoz az életöröm pattogó feszültsége. A nőben testesül meg az a gyengeség, élettől való elfordulás, mely talán nem is élet már („Hol a gyász szava sír, hallgat a szív ott.”) – félelmetes ellentétben a lakodalmi sokaság dionüszoszi mámorával, a tánc dicsőítésével. A pillanat igenlőivel szemben ők hárman a bosszú emberei, akik nem szabadok a jelenre, és jövőjüket a múlt határozza meg. A bosszú „az akarat undor-fonákja az idővel és minden időbeli »Megesett«-tel szemben”.⁵⁵ Mindkét darabban a nőket, a lóvá tett férjeket, illetve a kormányzót csak a bosszú vezérli. De Molinánál azonban nem találkozunk olyan, már-már démonikus bosszúvággyal, mint da Ponténál. És míg a *Burladorban* úgy tűnik, a gazfickó megbűnhődésével történik valami *pozitív* (mert a társadalmi rend szerint való?⁵⁶) is (mindenki frigyre lép), a Mozart-operában nem sok elégtétel van. Don Octaviónál lenne, de róla még csak azt sem lehet elmondani, hogy saját múltjának foglya lenne: ellene nem vétkezett komolyan Juan. Ő Anna miatt állna bosszút, azért, hogy Anna végre az övé legyen – ám mivel teljes mértékben a nőtől függ a sorsa, annak végső válaszát hallva nem érzi meg a győzelem ízét: „Ó, csak várjunk az édes szóval, / míg a bánat elpihen!”⁵⁷ Donna Elvira kolostorba vonul, Leporello pedig új gazdát keres – „jobbat, mint a régi volt”. Egyik sem hordozza magában a teljes élet lehetőségét, ugyanakkor a korábbiaknál sem lesz rosszabb: az ugyanaz és az egyforma megismétlése, immár Don Juan „drive”-ja nélkül. (Csak Zerlina és Massetto megy el boldogan.)

És hogy Don Juan felől nézve mi vezetett el a Kővendég tüzes kézfogásához? Nem könnyű választ adni rá. Hol a hiba? Történt-e hiba a részéről

⁵³ Don Juan rettentő személyiségére vet minden eddiginél erősebb fényt az, hogy hár-muknak milyen félelmet kell legyőzniük szívükben a szembenézéshez – van-e ebben bármi komikum?

⁵⁴ *Az örök Don Juan*, 170.

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich: *Így szólott Zarathustra*, 172. Lásd még: „A bosszú embe-re újra és újra csak azon fáradozik, hogy lényét kivonja az esetlegesség alól (transzcendálja) és saját „érvényét” restitálja: az akarat teljes érvényesítésének mindenkor elmúló lehetőségét úgy akarja visszanyerni, hogy a jövőt újra és újra e múlt ideális, reményteljes korrekciójává silányítja” (HÉVIZI Ottó: *Alaptalanul*. Budapest, T-Twins Kiadó – Lukács Archívum, 1994, 29.)

⁵⁶ Vö.: CASCARDI: *i. m.*, 245.

⁵⁷ *Az örök Don Juan*, 194. Kierkegaard ennek kapcsán arról beszél, hogy Donna Anna tudja a különbséget a két férfi között, és igazi vágytárgyának elvesztésével már halogatná a „pótlék”-hoz való tartozást. Azt is elmondhatjuk azonban, hogy Annában a gyász oly mértékben csökkentette az életakaratot, hogy a bosszú örömtelen beteljesedésével többé esélye sincs megélni a Pillanatot.

egyáltalán?⁵⁸ Úgy tetszik, a sevillai szédelő története még nem lehet az affirmáló ember győzelmének története. De azért mindkét műben van olyan momentum, mely végzetes lehet. A *Burlador*ban a végzetes meghívás elfogadásakor nem az életakarát dönt benne, hanem az egyik lovagi erény, a becsület, illetve hírnevének féltése. Catalinón joggal replikázik ura azon érvére, hogy el kell mennie, mert szavát adta: „És ha megszeged, mi lesz? Mit csinálhat? Jáspis bábu kéri-e, hogy szavad add?”⁵⁹ Az érvelés ez esetben nem a nehézkedés szelleméé, azt javasolja, amit Juan eddig is tett: ne foglalkozzon a szóval, nincs szükségszerű következménye a tettben. A viszontérv végzetesnek bizonyul: „Hirdetheti a halott, hogy gyáva vagyok, s nem lovag”. Egy konvenciónak, a lovagi adott szónak engedelmeskedik, és e döntésében nem szabad a pillanatra, mert múltja, és egy ebből következő jövőbeli lehetőségtől való félelem dönt helyette. Nincs aktuális afirmáció, melynek minden pillanatban meg kellene történnie. A döntéshelyzet természetesen nem ilyen vegyítiszta, hiszen nemcsak az említett szempont vezérli – ezen kívül ott van még például a kíváncsiság, a vakmerőség és a becsvágy („egész Sevilla e hőstettetemet csodálja”⁶⁰).

Hasonló a helyzet az opera esetében is, ahol viszont egy ponton mintha ő maga is a bosszúnak engedelmeskedik, s ezzel megszakítaná ismétlései szuccesszivitását, s elveszítené szabadságát. Akkor történik ez, amikor azt követően, hogy találkozott a temetőben Leporellóval, elmeséli neki, hogyan csábította el szolgája feleségét idefelé jövet. Nem „láttuk”, nem tudjuk, mi történt az úton – de elképzelhető, hogy Don Juan ezt apró kis bosszúként tálalta Leporello elé. Hogy miért? Mert korábban, mikor végignézi, hogy szolgája az ő ruhájában elcsábítja Donna Elvirát, mintha *féltékenységet* érezne.⁶¹ Ez is közrejátszhat abban, hogy előbb megszakítja a légyottot egy kiáltással („Hahó, hahó, most meghalsz!”), eztán következik a temetőben a gonosz fricska. Majd megszólal a síri kőszobor. Látható, hogy bár ebben a momentumban is tetten érhető a bűnhődés esélyének belépése Don Juan világába, a darab efféle értelmezése megengedett, de korántsem egyértelmű – az adott szituációk lehetnek „ártatlanok” is.

A Mozart-mű (mely talán rétegzettebb, mint a de Molináé) nem titkolja el, hogy a világ nem feltétlenül átlátható, a tettek és a következmények csak önkényesen párosíthatók, hogy az élet nem ugyanúgy való mindenkinek, hogy a gyászruhát nem könnyű félredobni, hogy a bosszúvágy és a gyűlölet olykor vágyat takar, hogy nincsen győzelem, de nincsen bukás sem, illetve mind-

⁵⁸ A dolgozat e kérdésre adott válaszkísérletén hagyta rajta elsősorban a nyomát Bényei Tamás korábban hivatkozott kurzusának Don Juan-órája.

⁵⁹ *Az örök Don Juan*, 87.

⁶⁰ *I. m.*, 82.

⁶¹ Don Juan magára, de mégsem magára féltékeny, kifigyeli az őt imitáló Leporellót, aki egyébként is hajlamos őt játszani, a szerepszerűség és az individuum problémáin keresztül az ismétlésen-ismételhetőségen át számos problémát felvetve.

kettő kifordul egy más perspektívából. És, hogy a jelen dolgozat kontextusán belül maradjunk, nem könnyű minden pillanatra ugyanúgy szabadnak lenni, nem csak azért, mert igazságokkal teli társadalomban élünk. Hanem azért is, mert végeredményben Ariadné szerette Thészeuszt.

AJÁNDÉKOK

(Emile Zola: *Pascal doktor*)

„Anyám emlékének és drága feleségemnek ajánlom e regényt, egész művem foglatát és zárószavát” – ez az ajánlás található Zola híres regényciklusának utolsó regénye, a *Pascal doktor* előtt. Ha arra gondolunk, hogy a záró, huszadik regény valamiféle számvetés, akkor az olvasó nem lepődik meg a dedikáción, bár némileg szokatlan eljárásról van szó, hiszen a szerző az előző tizenkilenc regény során nem alkalmazta ezt a formulát. A recepció azonban gyakran emleget és idéz egy másik dedikációt is, mely ugyanezen regényhez született: „Az én szeretett Jeanne-omnak – az én Clotilde-omnak, aki ifjúsága királyi lakomájában részeltetett, s visszahozta harmincéves koromat, mivel megajándékozott Denise-zel és Jacques-kal, a két kedves gyerekkel, akiknek ezt a könyvet írtam, hogy tudják, ha egy nap elolvassák, mennyire imádtam anyjukat, s hogy milyen tiszteletteljes gyengédséggel kell később megfizetniük neki azért a boldogságért, amellyel nagy bánataim közepette megvigasztalt.”¹ A kettős ajánlás méltán felkeltheti az olvasó figyelmét, érdemes egy kissé elidőzni a két szövegnél.²

Az első a „hivatalos” ajánlás, még akkor is, ha magánszemélyeknek, nem pedig hivatalos személyeknek szól. Minden egyes kinyomtatott példányban ott szerepel, minden olvasó elolvashatja, hiszen az ilyen típusú ajánlás címzettje egyúttal az olvasó is: a dedikáció írója tanúként számít rá. Ahogyan Genette írja, tipikusan performatív aktusról beszélhetünk: a dedikáció létesíti az aktust, amelyet leír – nemcsak azt jelenti, hogy „XY-nak ajánlom ezt a könyvet”, hanem, sőt még inkább: „Azt mondom az olvasónak, hogy XY-nak ajánlom ezt a könyvet.”³ Az ajánlás tehát szoros összefüggésben van azzal a szöveggel, amely előtt található, annak szolgálatában áll, előzetes értékelő munkát végez el.

A jelen esetben az olvasó konstatálhatja, hogy a szerző a nőket oltalmába helyezi a regényt, mi több, az egész ciklust. Az egyik, az anya már nem él, de a dedikáció *in memoriam* mégis képes őt jelenvalóvá tenni, a másik pedig a

¹ ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart*. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterrand, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, t. V., 1573.

² Az ajánlásra vonatkozóan I. GENETTE, Gérard: *Seuils*. Paris, Seuil, 1987, 120–146.

³ GENETTE, Gérard: *i. m.*, 137.

feleség, aki – csakúgy, mint a regényíró édesanyja – végig kitartott a szerző mellett a regényciklus születésének több mint húsz éve alatt. E szimbolikus gesztussal a szerző ajándékba adja a regényt anyjának és feleségének.

A másik ajánlás „privát” ajánlás – Zola ezt a dedikációt a szeretőjének, Jeanne Rozerot-nak szánt példányba írta – *kézzel*. Ez a mondat tehát – elvileg – csak és kizárólag annak szól, akinek a példányában szerepel. Az ilyen típusú dedikáció felfogható kompenzációnak, egyedivé teszi a kinyomtatott könyv egymáshoz teljes mértékben hasonló példányait.⁴ A Jeanne-nak szóló sorok egy akkor még teljes mértékben titkos kapcsolatra utalnak, és ezt a titkos viszonyt erősítik meg. Ha az olvasó az ajánláson túl a regényt is ismeri, akkor a paratextus sokatmondó lehet számára.

A hivatalos ajánlás szüksézszerűségéhez képest beszédes a másik összetettsége, hiszen azonosítást tételez a regényszereplők, illetve azok között, akiket megszólít. Jeanne megfeleltethető Clotilde-nak, a regény főszereplőjének, s ha ez így van, akkor a regényíró Pascal doktornak, Denise és Jacques pedig Pascal és Clotilde még ismeretlen gyerekének – vagyis a képzeletbeli és a „valós” alakok között végtelen tükörjáték kezdődik. Az idős férfi (Zola-Pascal) és a fiatal nő (Jeanne-Clotilde) szerelme ószövetségi történeteket is megidéz, ahogyan arra a regényszöveg, mint majd látni fogjuk, explicit módon is hivatkozik, s amelyre az ajánlás egyik tagmondata („aki ifjúsága királyi lakomájában részeltetett”) utal. Jeanne, Denise és Jacques szintén ajándékba kapják a regényt, amely egyúttal útmutatás és testamentum – az apa, az író már nem lehet jelen akkor, amikor a gyerekek el fogják olvasni a könyvet, apjukat a könyv fogja helyettesíteni.

Az olvasónak a két ajánlás olvastán az az érzése támad, mintha a szerző gyorsan le szeretné tudni a hivatalos ajánlás illendő penzumát, hogy aztán titokban a másiknak szentelhesse magát. A komoly, kicsit személytelen regényíró írja az egyiket, a lángoló szerelmes a másikat. Az egyik ajánlás a múltból, az elvégzett munkáról szól, a másik a jövőről, az egyik a halott anyáról, a másik az éppen megszületett gyerekekről. A múlt és a jövő között két nő áll – két szeretett nő, a feleség és a szerető –, és egy regény, amely zárszava és egyben kivezetése egy hosszú ciklusnak.

Vannak elemzők, akik azt állítják, hogy a *Pascal doktor* a szupplementum funkcióját tölti be a cikluson belül, s ekképpen kiegészít és teljessé tesz egy egyébként önmagában teljes egységet.⁵ A felsorakoztatott érvek többfélék lehetnek.

A ciklust kronológiai értelemben lezárja a tizenkilencedik, *Az összeomlás* című regény, amely a francia–porosz háború és a kommun eseményeit viszi színre. Mivel Zola már a regényciklus megírásának kezdetén kijelölte a regé-

⁴ Ebben az esetben azonban jogosan vetődik fel a kérdés, hogy a nyilvánosságra került ajánlás – hiszen különféle kiadványok reprodukálják, s így a szerző kézírása megsokszorozódik – nem teszi-e (bizonyos mértékig) címzetté a többi olvasót is.

⁵ KRUMM, Pascale: *Le Docteur Pascal: un (dangereux) supplément? La problématique féminine dans le cycle zolien. Les Cahiers Naturalistes* 73, (1999): 227–240.

nyek időbeli dimenzióját⁶, vagyis a második császárság kezdő és végpontját, ezért a háborús regény joggal tekinthető bizonyos konklúzióknak. Am Zola elképzelései szerint a huszadik regény tudományos konklúzió, a regény főszerplője Pascal, a család tudós tagja, s ily módon lehetőség nyílik arra, hogy a ciklusban felbukkanó, illetve azt szabályozó tudományos kérdések, melyek elsősorban az öröklődés köré csoportosíthatók, ismét reflektorfénybe kerüljenek.⁷ Azonban a történet a ciklus kijelölt időkeretén túl játszódik, 1872 júliusától 1874 augusztusáig, s középpontjában Pascal doktor személyes drámája áll. Másfelől pedig azért tekintik a regényt problematikus helyzetűnek, mert bizonyos poétikai megoldások (a teoretikus pozíció monopolizálása, a tétisregény kódjainak alkalmazása) a következő ciklus, a *Három város* regényei felé mutatnak. Henri Mitterand úgy véli, hogy a regény furcsa státusa annak is köszönhető, hogy Zola egyszerre dolgozott a ciklus utolsó és a következő ciklus első regényén.⁸

A regényben Pascal doktor hosszas küzdelem után megtalálja a boldogságot, és ezzel párhuzamosan alakulnak tudományos elképzelései is. A megtalált bizonyosság, a töretlen hit a tudományban egyúttal a ciklus bizonyosságává is válik. A bizonyossághoz azonban a szerelmen keresztül vezet az út.

Pascal doktor már nem ismeretlen az utolsó regény olvasói számára, az orvos-tudós köré egy egész mikrociklus épül. Fontos szerepet játszik a ciklus nyitó regényében, a *Rougonék szerencséjében*, hiszen átvesz bizonyos narrátori funkciókat, s ily módon hatással van a regény belső értéktulajdonító mechanizmusaira is. Következő felbukkanására a *Mouret abbé vétke* című regényben kerül sor: az abbé Pascal számára kísérleti alannyá válik. A regények minden alkalommal megerősítik Pascal külső és belső portréját, és már az első regényben olvasható egy meghökkentő szókapcsolat az orvos kapcsán: „Csak Pascal, a tudomány csöndes rajongója, élte derűs, újjvárosi házában a szerelmes ember nyugodt és közömbös életét.”⁹ A „tudomány szerelmese” metafora arra utal, hogy Pascal vágyainak tárgya nem a nő, hanem éppenséggel a tudomány – ennek köszönhető, hogy Pascal magányos, társtalan szereplő.

A „tudomány szerelmese” kapcsolatban rejlő problémák csak élete végén tudatosulnak Pascalban: „Néha, éjnek idején, elátkozta még a tudományt is, mondván, hogy elvette tőle férfiereje legjavát. Hagyta, hogy megeméssze a

⁶ Mondhatjuk, hogy a történelem a kezére játszott, hiszen az első regény írásakor következett be III. Napóleon bukása.

⁷ Michel Butor úgy véli, hogy a regény, ha balzaci rendszerről lenne szó, a *Filozófiai tanulmányok* részbe kerülne. BUTOR, Michel: *Au feu des pages. Les Cahiers Naturalistes*, 34 (1967): 101–113, 101. Michel Serres is a regény teoretikus igényét hangsúlyozza: „Ha tehát Pascal birtokolja a teoretikus pozíciót abban az elbeszélésben, amely a nevét viseli, akkor ez az elbeszélés birtokolja a teoretikus pozíciót az egész ciklusban.” SERRES, Michel: *Feux et signaux de brume, Zola*. Paris, Grasset, 1975, 69.

⁸ Henri Mitterand előszava. In: ZOLA, Émile. *Lourdes*. Édition établie et présentée par Henri Mitterand, Stock, 1998, 12.

⁹ ZOLA, Émile: *Rougonék szerencsége*. Budapest, 1958, 85.

munka, mely megette az agyát, megette a szívét. Magányos szenvedélyéből csupán könyvek születtek, haszontalan irkafirkák, melyeket úgyis széthord a szél, hideg lapjaiktól megdermed a keze, ha előveszi őket. És nem ölelhet a keblére eleven asszonyi testet, és nem csókolhat meleg gyermekhaját!”¹⁰ Pascalnak rá kell ébrednie, hogy a tudomány kasztrálja a tudóst, hogy illuzórikus behelyettesítés lehet az életében, tartósan nem helyettesítheti a nőt és a gyereket.¹¹ Az orvos tudományos koncepciói is oly módon változnak meg, ahogyan ezt a konfliktust meg képes oldani.

A regény főszereplőinek viszonyát a konkrét és átvitt értelemben vett ajándékozási gesztusok szabályozzák. Pascal nagyon sokáig mindenki előtt elzárja a felhalmozott tudományos dokumentumokat, amelyeket családjának tagjairól gyűjt, s amelyeket anyja, Félicité meg akar semmisíteni, hogy megvédje családját jó hírét. Pascal azonban egyedül tehetetlen. Két emberben bízhat, unokahúgában, Clotilde-ban, illetve a város fiatal orvosában, Ramond doktorban.

Az orvos minden tekintetben az idősebb mester tanítványa, a haldokló Pascal őt tekinti utódjának, Ramond azonban nem jut hozzá a dokumentumokhoz, amelyeket Félicitének sikerül megsemmisíteni: „Ramond annak idején kétségbeesve szerzett tudomást a felbecsülhetetlen értékű kéziratok pusztulásáról, hiszen Pascal neki hagyományozta őket. Mindjárt a halál után megpróbálta írásba foglalni utolsó beszélgetésüket, azoknak a nagy távlatú elméleteknek az összességét, amelyeket a haldokló olyan hőiesen, derűs nyugalommal fejtett ki előtte; de csak a leszűrt végső eredményt tudta papírra vetni, holott neki a teljes tanulmányokra, a naponkénti megfigyelésekre, a megfogalmazott törvényekre lett volna szüksége. A veszteség pótolhatatlan, újra kell kezdeni az egészet előlről; Ramond azt fájtalta, hogy csak útmutatásai vannak, a tudomány legalább húsz esztendőtt vesztett, annyi beletelik, amíg újra előveszik és alkalmazzák a magányos úttörő eszméit, kinek a munkáit megsemmisítette egy vad és értelmetlen katasztrófa” (302). Ramond-nal ellentétben Clotilde „megkapja” a dokumentumokat. A regény ötödik fejezete egy viharos éjszaka eseményeit írja le, amelynek során a hiányos öltözetű Clotilde a szintén hiányos öltözetű Pascalt hallgatja, aki életében először

¹⁰ ZOLA, Émile: *Pascal doktor*. Budapest, 1964, 136. A továbbiakban az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. A realista-naturalista esztétika transzparenciára törekvésének fényében meglepő, hogy Pascal életében van egy fehér folt, amit a regény egyáltalán nem világít meg: „Clotilde remegve hallgatta ezt a szenvedélyes suttogást, s merőn nézett Pascalra. Sosem merté szóba hozni előtte azt a másik történetet arról az egyetlen és gyöngéd szerelemről, mely a doktort egy hölgyhöz fűzte, aki ma már szintén halott.” (49)

¹¹ Krumm értelmezésében az, amit Pascal esetében a behelyettesítések helyettesítnek, nem más, mint az apaság. Akkor, amikor az apaság ideje elkövetkezik, nincs többé szükség a behelyettesítésekre, Pascal feladja a tudományt, sőt a gyerek születésével Pascal maga válik szupplementummá. KRUMM, Pascale: *i. m.*, 238–239.

osztja meg a dokumentumokat valaki mással.¹² A beavatás egyúttal szerelmi vallomás is. Mivel közös tevékenységről, hangos olvasásról, kommentárokról van szó, a dokumentumok olvasása az intenzív olvasás gyakorlatába illeszthető¹³, amely az egyházi gyakorlatokhoz kapcsolható. Az olvasás kontextusának¹⁴ tehát különleges jelentősége van ebben az esetben: a tudományos diskurzust a beszédhelyzet egyfelől a vallási, másfelől pedig a szerelmi diskurzushoz közelíti.

Clotilde reakciója többértelmű: „Sokáig tartott ez az érzés, egészen a hatalmába kerítette, akarata ellenére magával ragadta, s ellenállhatatlan vágy fogta el, hogy odaadja magát. Ekkor hirtelen fölegyenesedett, gondolkodni akart. Meztelen karját meztelen keblére szorította. Ereinek minden vére a bőrébe szaladt, a szemérem bíborpiros hullámával öntötte el. És karsú természetének isteni lendületével menekülő mozdulatot tett” (113). Clotilde habozik, ráadásul az odaadás egyelőre felfüggesztett gesztusa is kétértelmű: nem csupán a tudós erkölcsi támogatásáról van szó, hanem szerelemről, testi kapcsolatról is. Clotilde csak saját magát: a lelkét és a testét adhatja Pascalnak.

A szerelmes Pascal azonban egyéb ajándékokat is ad a szeretett lénynek: „erőt vett rajta az ajándékozás örülete, képtelen volt ellenállni vásárlási vágyának; mihelyt eszébe jutott egy tárgy, azon nyomban megvette. Adakozó szívű volt, s úgy érezte, okvetlenül be kell bizonyítania a lánynak, hogy állandóan rá gondol, büszke volt rá, őt akarta látni a legnagyobbaknak, a legboldogabbnak, a legirigyeltebbnek, az ajándékozás mélyen rejlő érzése egyre arra ösztökélte, hogy mindenről lemondjon, semmit ne tartson meg önmagának, sem a pénzét, sem a testét, sem az életét” (159). A tárgyak, az ékszerek,

¹² A kéziratok megfeleltethetők a zolai dokumentumoknak, amelyek a konkrét, már megszületett regényekben kaptak helyet. Ezen a ponton tehát az utolsó regény önreflexív módon számba veszi a ciklus egészét, új csoportokba rendezi a már megszületett szövegeket, kommentárokat fűz hozzájuk. Ebből a szempontból különleges jelentősége van annak, hogy a dokumentumok – a regények – elégnak. Az elégetés gesztusa – akkor is, ha azt az „ellenség” végzi el – szintén önreflexív mozzanatként értékelhető: új státust nyernek mindazon elvek, amelyek a ciklus kompozícióját szabályozták, az utolsó regény önmagát állítja, mint olyan egyetlen szöveget, amely magában foglalja a korábbiakat, s megnyitja az utat a későbbiekhez. Ez a furcsa státus hozzájárul ahhoz, hogy a regény életműbeli helye meglehetősen bizonytalanra váljon. Bernard az égetés gesztusát a múlt felszámolásaként értelmezi. L. BERNARD, Claudie: *Cercle familial et cycle romanesque dans Le Docteur Pascal. Les Cahiers Naturalistes*, 73 (1993): 123–140, 136. Ugyanakkor a tűz nem tekinthető tisztán negatív elemnek. Serres szerint ugyanis a tűz, a hó, a szenvedély biztosítják a szöveg motorikus működését, ennek megfelelően a regény „olyan átvitelek és körmozgások elbeszélése, amelyek áthelyezik, átalakítják, megtörik, kimerítik és újraszervezik a készletet.” SERRES, Michel: *i. m.*, 90.

¹³ Szemben a XVIII. századtól egyre általánosabbá váló extenzív olvasással, amely tevékenységet az olvasó egyedül végzi, halk, illetve sok és változatos szöveg olvasásáról van szó. L. erről: *Le lecteur. Textes choisis et présentés par Nathalie Piégay-Gros*. Paris, GF-Flammarion, 2002, 236–238.

¹⁴ Kontextuson a szereplők közti interakció idejét, helyét, módját, a résztvevők egymáshoz való viszonyát értjük.

a ruhák szintén szupplementumként működnek: még tökéletesebbé teszik azt, aki önmagában is tökéletes. Mindez azt is jelenti, hogy meg lehet válni ezektől a tárgyaktól, kivéve egyet, amelyik a legnagyobb ajándék, egy csodálatos nyakék: „Nyakában a vékony láncocská mint egy aranyfonal; megpillantotta a hét gyöngyszemet: bőre selyméből született, szelíden csillogó tejfényű csillagok. Gyermekien ártatlan és elragadó ajándék” (201). Clotilde sohasem válik meg ettől a nyakéktól: „Szemérmesen elrejtette, szinte a testéhez tartozott, olyan egyszerű, olyan gyermekien tiszta volt. S míg a gyermek szopott, Clotilde meghatottan nézte a nyakláncot, s emlékezetében feléledtek a csókok, meleg illatukat szinte még őrizte a gyöngysor” (305). A fiatal nő testével szinte szerves egységet alkotó díszítmény Pascal halálával a szerelem, a szeretett kedves jele lesz a test intim részén, amely csak akkor válik láthatóvá, amikor az anya gyermekét szoptatja.

A saját magát ajándékként felkínáló fiatal lány története Pascal és Clotilde vérfertőző szerelmét az ismétlés jele alá helyezi: „A lány egyike volt azoknak a szerelmi zarándokoknak, akiket oly gyakran találni régi történetekben, jött, egy csillagot követvén, hogy visszaadja erejét és egészségét egy dicsőséggel övezett, nagy és hatalmas, öreg királynak. És az öreg király ő volt, őt imádta a leány, vele tette a csodát, megajándékozván őt húsz esztendejével, fiatalságával”¹⁵ (137). Pascal Dávid király és Abiság ószövetségi történetére ismer saját szerelmében, s ezzel együtt több bibliai történetet is megidéző a szöveg: Ábrahám és Hágár, Ruth és Boáz (138). Sőt mi több, ők maguk adnak arcot Dávidnak és Abiságnak, mivel Clotilde lemásolja Pascal régi Bibliájából a képet, s ez az aktualizálás egyúttal a történet önmagukhoz hasonlítása: „Clotilde a két arcot egészen az utolsó pillanatig nem rajzolta meg, szinte ködbe burkolta. Pascal tréfálkozott ezen, meghatódva állt mögötte, mindjárt kitalálta a szándékát. Nem is tévedett: Clotilde pár vonással megrajzolta a végén a két arcot: az agg király Pascal volt, Abiság, a sunémi leány pedig ő maga, Clotilde” (166).

Az ószövetségi vonatkozások mellett a két szerelmes története emlékeztet még egy olyan szerelmi viszonyra is, melynek Pascal a tanúja volt, s amely a földrajzi közelség miatt is figyelmet érdemel: a *Mouret abbé vétke* című regény helyszínét, a Paradou-t is meglátogatják, s Pascal tudatában a pap története rákopírozódik saját tapasztalatára. Az ismétlés azonban nem identikus, hiszen Pascal saját története más modalitást kap: „Pascal és Clotilde eközben még kijjebb tolták birodalmuk határait, mindennap messzebb sétáltak, most már túl a város határán, ki a szabad mezőre. Egy délután, hogy a Séguiranneba menve elhaladtak a frissen felszántott kopár földek mellett, ahol valamikor a Paradou elvarázsolt kertjei terültek el, mélyen meghatódtak. Hirtelen felmerült Albine képe, Pascal maga előtt látta a lányt: virágzó volt, mint a tavasz. Ő, aki már akkor is nagyon öregnek érezte magát, s csak azért járogatott ide, hogy rá-rámosolyogjon a lánykára, sosem hitte volna, hogy évekkal a

¹⁵ Ezen a ponton az olvasó emlékezetébe idézheti Zola Jeanne-nak szóló ajánlását.

lány halála után még az ő életébe is elérkezik egyszer a tavasz, és megédesíti alkonyodó napjait. Clotilde megérezte, mi merült fel a múltból, és megújuló szerelemvággyal fordította Pascal felé arcát. Ő volt Albine, az örök szerelmes” (168–169). A regény egyébként a szöveg egy korábbi pontján (48–49) már megidézte a másik regényt, s ez egyben jelzi azt a szerepet is, amelyet a ciklus hatodik regénye betölt a végső összegzésben.¹⁶

A nem mindennapi szerelmi tapasztalatot tehát változatos intertextusok közvetítik. A realista-naturalista regényben, amely az üzenet zavartalan de-kódolhatóságát, a „zajmentes” kommunikációt posztulálja, az intertextusok bizonyos értelemben „zajokként” viselkednek, hiszen máshonnan származnak, és megőrzik másságukat. A *Pascal doktorban*, csakúgy, mint a *Mouret abbé vétkében* az idősíkok egymásra helyeződése archeológiai perspektívát nyit meg, amelyben a szöveg önmaga eredetét próbálja felkutatni, s ezt éppen a különféle síkok egymásra helyeződésében és összeolvadásában találja meg. Az archeológiai szándék természetesen a cikluskompozíció felől is értelmezhető, amennyiben a ciklus bizonyos szövegei a nyugati kultúra alapszövegeiben találják meg önnön hasonmásukat.

A Zola-regények egyik fontos poétikai jellegzetessége, hogy a szereplők közti kapcsolatok a térben, a térből bomlanak ki. Nincs ez másként ebben a regényben sem, a térvizonyok leírása szorosan kapcsolódik a szerelem fázisainak leírásához. A két főszereplő kapcsolata kezdetben a ház terein belül zajlik, a privát és a publikus terek (a szobák, illetve a dolgozószoba, az ebédlő) közti átjárás szigorúan szabályozott. Clotilde és Pascal privát terei között nincs közlekedés, egyikük sem juthat be a másik birodalmába. Pascal szobájáról a következő leírás olvasható Clotilde perspektívájából: „Ő még soha nem lépett be ebbe a szobába, ahol a doktor bizonyos munkákat titokban végzett; ez a szoba, akár valami szentély, mindig zárva volt” (29). Ez a szoba tehát a tudomány szentélye, amelyben csak a tudomány szerelmese tartózkodhat. A francia nyelvben a szentély ’titkos hely’-et is jelent. A vallási diskurzusból érkező elem a vágyműködés, a tiltás és engedélyezés mechanizmusait közvetíti.¹⁷

Clotilde szobája szintén a vallás nyelvéből kap hasonlított. Ebben az esetben a leírás Pascal perspektívájából történik: „A szobában égett a két kandeláber: a barátságos, öreg szoba, hervadt rózsaszín kárpitjával, szinte kápolnává alakult át; az ágyon a szent ruhadarab, a hívek imádatának tárgya, kiterítve hevert a régi alençonai csipkeblúz” (147). Pascal e pillanat előtt még sohasem volt Clotilde szobájában – szerelmüknek ez a szoba lesz a titkos helye, a szoba a világ közepeként funkcionál.

¹⁶ Serge történetének újrainírása pedig egyben az Ádám-történet megismétlése is. Vö. BERNARD, Claudie: *i. m.*, 130. Mouret abbé szerelmi története szintén többféle történetet ismételt meg.

¹⁷ A ciklus bizonyos regényei, pl. a *Rougonék szerencséje*, *A hajszja*, a *Nana* olyan sort alkotnak, amelyben a szentély, a kápolna hasonlító az alany és a vágy tárgyának leírására szolgál. A *Pascal doktor* e sorozat utolsó darabja.

A szerelem elmélyülése, akárcsak a *Mouret abbé vétké*ben, az együtt bejárt terek tágulásához vezet: a lakás után a kert (158), majd a város következik, míg végül a város határán túlra helyezik birodalmuk határát, ekkor tesznek kirándulást a valamikori Paradou-hoz, Mouret abbé szerelmének helyszínéhez.

Clotilde elutazása után Pascal egyedül marad. A lány szobája a lány helyettesítője lesz, Clotilde-ot a tárgyak teszik jelenvalóvá Pascal számára, mindamelllett a szoba egyúttal a beteljesült, de szűnni nem akaró vágy jelzője is marad: „De volt a háznak egy megszentelt szentélye, vágnak és rettenetnek szobája, ahová Pascal csak reszketve mert belépni: a hálószoa volt ez, ahol a lány nekiadta magát, ahol együtt szoktak aludni” (248). A szöveg tehát retorikai szinten is jelzi azt az áthelyeződési folyamatot, amely Pascalban végbemegy: az orvos vágyainak tárgya többé nem elsősorban a tudomány, hanem a hús-vér nő.

Pascal halála után viszont Clotilde marad végleg egyedül. Számára az elhunyt kedves újra bezárt szobája válik szentéllyé, a korábbi szentély funkciója pedig megváltozik: „Ott aludt minden éjjel, mint valamikor kislány korában, abban a szobában, ahol Pascal meghalt; minden úgy volt ott, mint régen, csak a bölcsőt állította oda esténként az ágy mellé; a szoba most is olyan meghitt volt öreg családi bútorával, évek során megfakult, hajnalszín tapétájával, ugyanaz az öreg-öreg szoba, amelybe most újra a gyerek lopott fiatalságot” (294). Élet és halál, linearitás és ciklikusság – a szoba az anyaságban folytatódó szerelem helye lesz, amelyben Pascal a fián keresztül van jelen. A szentély metafora többé nem az Istenben megvalósuló testvériség, hanem az egyéni, partikuláris, de legalább annyira intenzív vágy jelzője.¹⁸

A huszadik regény tehát zárként működik: lezárja és megnyitja a ciklus egészét, egyfajta foglalat¹⁹, amely – akárcsak Clotilde nyakéke a hét igazgyönggyel – tizenkilenc regényt foglal magában. Pascal nyakéket ajándékoz Clotilde-nak, Zola pedig regényt Jeanne-nak. A történetben lezajló ajándékozási folyamat tehát metaforikusan utal egy, a történeten kívül – pontosabban egy másik történetben, az ajánlás által felvázolt történetben – zajló ajánlékozásra, és fordítva. A regény nyakék lesz, a nyakék regény. A végtelenbe nyúló metaforizáció pedig az ajándékozás lezárhatatlan folyamatára irányítja a figyelmet, amely állandóan újakezdődő kapcsolatot létesít a folyamat résztvevői között.

¹⁸ Abban a szekrényben, amelyben valaha Pascal dokumentumai voltak, most a gyerek ruhái kapnak helyet.

¹⁹ A hivatalos ajánlás magyar fordításában a *foglalat* a francia *résumé* (összefoglalás) helyett áll, vagyis a magyar fordítás félrevezető.

„...SZÁJ NÉLKÜL ESKÜSZÖM RÁD” –
A líra Te kérdése a szerelmes és istenes versekben

Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn,
wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,
und ohne Füße kann ich zu dir gehn,
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,
und wirfst du in mein Hirn den Brand,
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.¹

(Rilke) Lou Andreas-Salomé visszaemlékezései szerint a fenti, cím nélküli Rilke-vers egy neki írt szerelmes költemény, 1897-ből. Később az ő „közbenjárására” került be az 1905-ben megjelent *Az áhítat könyvének* (*Das Stunden-Buch*) második részébe, és lett *A zárándoklét könyvének* (1901) hetedik verse.² Ennek a filológiai adaléknak a hatására több értelmező állítja, hogy a szöveg valóban nem illeszkedik a *Jugendstil-Bibliának* is nevezett istenes versek gyűjteményébe, de nem szerkezetileg tér el (hiszen ugyanúgy aposztrofikus, mint a versek legtöbbje), hanem modalitásában. A „Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn” („Oltsd ki szemem: én mégis látva látlak”) sorral kezdődő vers túlzott vitalitása valóban inkább szerelmes versre vall.³ Marianne Schuller, bár nem referencializálja a vers megszólítottját, szintén a szerelmi líra kontextusában értelmezi a szöveget, szerinte a „szív”-ről az „agy”-ra való ugrás azt jelzi („halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird

¹ RILKE, Rainer Maria: *Gedichte* (Auswahl und Nachwort von Dietrich Bode), Stuttgart, Reclam, 1997, 52. Nemes Nagy Ágnes fordításában: „Oltsd ki szemem: én mégis látva látlak, / tömd be fülem: én hallom hangtalan szád, / lábatlanul is elküszöm utánad, / és hogyha kell, száj nélkül esküszöm rád. / Törd le karom és megragadlak én, / szívemmel, mint egy kézzel tartalak, / fogd le szívem, agyam dobog hibátlan, / s ha lángod agyvelőmbé csap, / viszlek tovább, vérem zuhatagában.” RILKE, Rainer Maria: *Verse* (szerk.: Kolozsi László), Szeged, Ictus, 1995, 28.

² SCHULLER, Marianne: *Gedicht – Körper*. In: *Gedichte von Rainer Maria Rilke* (hrsg. von Wolfram Groddeck), Stuttgart, Reclam, 1999, 12–25, 22–23.

³ HERZOG, Bert: *Der Gott des Jugendstils in Rilkes „Stundenbuch”*. In: *Jugendstil* (Hrsg. von Jost Hermand), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, 376–381, 376.

schlagen” – „fogd le szívem, agyam dobog hibátlan”), hogy a versbeszéd a szívnek a romantikát idéző lírájáról a modern költészet szellemiségére vált. Azaz egy megfordítás által alakul „erotikus beszédalakzattá”: a valós test a nyelvben kioltódik, ehelyett maga a beszédtest válik erotikussá.⁴

Új kontextusba feltehetőleg azért kerülhetett át ez a szöveg, mert az istenes versekhez hasonlóan szoros én-te viszonyra épül, illetve – s ez nagyobb horderejű kijelentés – az „ámorteológia” hagyományait is felidézi, azaz az Isten-ember viszony metaforája is lehet a *szerelem*, és fordítva, a *szeretett* földi lény is *megistenülhet*. Nem véletlen hát, hogy Francis Jacques visszhangtalan, de nagyszabású kísérletében, a viszonylat-létet hangsúlyozó „reláció-antropológiájában” a szerelmet minden emberi kapcsolat (így az Isten-ember kapcsolat) archetípusának tekinti. A szerelem ugyanis egyértelműen megmutatja, hogy a szubjektum mennyire egy másik függvénye, mennyire meghatározza a két személy különbözősége, még akkor is, ha Jacques szerint a grammatikai viszonyok kissé félrevezetőek is (a nyugati gondolkodás a szerelmi viszonylat egészét függővé tette annak egyik pólusától, a szeretni akaró egyes szám első személytől).⁵ A szerelmi líra pedig ideális médiuma az ilyen kölcsönösségnek, a másság általi önmegértésnek (még hogyha nem kérdések és válaszok váltakozása jellemzi is)⁶. Sőt, a költészet „a műnemek közül egyedül képes az idegen beszéd sajátként való megszólaltatására. Alighanem ezért beszélünk magától értetődően »szerelmi líráról« is – mint ahogyan nemigen mondunk szerelmi regényt, drámát, s még kevésbé szerelmi esszét”.⁷ A fenti Kulcsár Szabó Ernő-idézetben nyugodtan kicserélhetjük a *szerelmi* jelzőt *istenesre*, az állítás igazságtartalma nem változik (legalábbis a modernség irodalmára vonatkozólag nem). Az „idegen beszéd megszólaltatásának” képessége a lírai én helyett a befogadóra vonatkozik (ezért következhet be a Rilke-recepcióban is a „rekrisztianizáció” jelensége, vagyis a blaszfémiát súroló versekből nyert esztétikai tapasztalat a hit megerősítését is szolgálhatja, vallási tapasztalatként is funkcionálhat). *Azt kell tehát hangsúlyoznunk, hogy a szerelmi líra, hasonlóan az „istenes” líra én-te beszédhelyzetéhez, felfogható hermeneutikai szituációként.*

Visszatérve az idézett szövegre, néhány kutatót az előbb említett nyilatkozat és *Az áhítat* könyvének elején olvasható ajánlás arra a következtetésre vezetett, hogy a kötetnek és így e versnek a „te”-jét Lou-val azonosítsák⁸ (mint tette azt a korábban hivatkozott Bert Herzog is). Ez tulajdonképpen reflektá-

⁴ SCHULLER, Marianne: *i. m.*, 12.

⁵ JACQUES, Francis: *Difference and subjectivity: dialogue and personal identity* (translated by Andrew Rothwell). Yale University Press, 1991, 86, 77.

⁶ LŐRINCZ Csongor: *Líra, kód, intimitás (a szerelmi költészet néhány kérdése Ady-nál és Szabó Lőrincnél)*. *Alföld*, 2001/8, 85–98, 95.

⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus (a lírai művek befogadásának kérdéséhez)*. In: *uő: Irodalom és hermeneutika*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000, 134–147, 147.

⁸ FIORETOS, Aris: *Prayer and Ignorance in Rilke's „Buch vom mönchischen Leben”*. *The Germanic Review* 65 (1990), 171–177, 177.

latlan recepciós döntés, így fölmerül a kérdés, hogy van-e az önéletrajzhoz hasonló „paktum” (Phillipe Lejeune-t parafrazálva) az olvasó és a szerző között a szerelmes vers esetében. A megszólított gyakran nincs megnevezve, beazonosítani azt egy cikluscím alapján vagy egy önéletrajzi momentum segítségével lehet. A kontextus útmutatása szerint *A zárándoklét könyvének* hetedik versét a könyv többi versével kell összeillőnek tartanunk, csak biográfiai-filológiai többlettudással olvashatjuk szerelmes versként. A „te”-nek tehát nemcsak a megszólító, de az olvasó is adhat arcot, ebben az esetben Andreas Lou-Salomé arcát. Ha így döntünk, akkor az esztétikai tapasztalatban viszont nem mondhatjuk azt, hogy helyettünk szól a vers, a korszerűtlenebb, a lírát „kihallgatásként” értő líra-koncepció lesz az érvényes. A „sajáttá tételt” az is megakadályozza, hogy nem lesz üres az én-deixis, amit kitölthetne az aktuális olvasó, Lou-val ugyanis „Rilke” is visszakerül az „én” helyére.

(*Ady*) Az aposztrophé viszonylagosító erejét nem ismerte fel a szecessziós verspoétika, sőt ha tehette volna, kerülte volna a másként olvashatóságából eredő kontingenciát (Lőrincz Csongor szerint az ő-forma ezért gyakoribb még Ady pályájának első szakaszán a Léda-versekben, az én-deixis még nem helyettesíthető mással, a versek „szemléletmódja még innen van az én trivializálódásának tapasztalatán”).⁹ Bár valamelyest a romantikától örökölt keretek között, de Adyban és Rilkében biztosan közös az, ami Baudelaire-rel is összeköti Rilkét, hogy a még mindig létező idealizálást, amely a szerelmi érzést akkor meghatározta, meghaladják, és a szeretett asszonyt az agresszió egy formájának alávéssék.¹⁰ A korai Rilkével egy ezzel ellentétes jelenségben is találunk közös vonásokat, nevezetesen a szeretett nő istenítésében. Az 1897-es évből származik például az a vers is (*Im Traume malte ich ein Tryptichon* – „Álmomban festettem egy triptichont”), amelyben a központba, az „anyatrónra” Lou-t helyezi el, ő lesz az élet adója, a Madonna maga.¹¹

Az Ady-életműben például a *Mária és Veronika* című vers (a *Vér és arany* című kötet *A Léda arany-szobra* című ciklusából) használ hasonló metaforikát. Léda hasonlatai a biblikus, illetve más keresztény hagyományból ismert (Veronikáról csak az egyik apokrifben olvashatunk) figurák; ha pedig egy másik, szintén ciklusbéli vers, a *Valamikor lányom voltál* mellé állítjuk, akkor kirajzolódik az a konfúzus „rokonsági” viszony, amely Mária „teológiáját” is jellemzi, hiszen számtalan módon lehet „rokon” Jézus istenségével. (Julia Kristeva szerint Mária, a nő nem is kettős, hanem hármas metamorfó-

⁹ LŐRINCZ Csongor: *i. m.*, 91, 97.

¹⁰ MICHAUD, Stéphane: *Variationen über die Madonna bei Rilke und Baudelaire*. In: *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik* (Hrsg. von Caroline Fischer und Carola Veit). Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000, 288–305, 291.

¹¹ MICHAUD, Stéphane: *i. m.*, 300.; Rilke egyik levele ugyanebből az időből Lou Andreas-Saloméhez (1897. június eleje) egyaránt jellemző példája az aposztrofikus szituációnak és a Mária-hasonlatnak: „Most én Te akarok lenni, és a szívem a kegyelmed előtt ég, mint egy örök lámpa a Mária-kép előtt. Te.” Idézi MICHAUD, Stéphane: *i. m.*, 294.

zisát valósítja meg a szűkebb rokonsági rendszeren belül, hiszen Mária „fiának anyja és annak leánya, ezen felül még fia házastársa is”.¹²) A két Ady-vers befejező, tehát hangsúlyos sorai teljes mértékben ellentmondanak egymásnak („Valamikor lányom voltál”, illetve „Te vagy az anyám, az anyám”), még akkor is, ha az első idézet referense csak a kontextusból (környező versek, ciklus) következtethető ki, hiszen a megszólított távolsága, „fenségessége” azonos. Az „én” és „te” viszonyát, közelebről egy férfi és egy nő viszonyát sokféleképpen lehet metaforikusan megnevezni, az ellentét itt az *időbeli megelőzöttség* kérdésén nyugszik. A rokonsági viszonylatok is természetesen ezen alapulnak, s metaforákként használva őket ez még inkább kidomborodik. A közös metaforika újabb bizonyíték a szerelmes és istenes vers strukturális hasonlóságára, mivel ugyanaz az alapvető eldöntetlenség határozza meg őket: a lírai én teremtett (lánya, fia valakinek) vagy teremtő (anyja, apja valakinek) a megszólításban. Általánosabban fogalmazva: vagy egy szolipszista pozícióból saját stabilitása érdekében hozza létre a másikat az én, vagy csakis egy másik által jöhet létre egyáltalán saját identitás. Harmadik lehetőségként pedig ott van az, amit már Rilke kapcsán felvetett Fülleborn¹³: Rilke nem választ a két lehetőség közül. Dolgozatom utolsó részében arra keresem a választ, hogy az aposztrophé Culler-féle elmélete összhangba hozható-e a dialógus kölcsönösségét hirdető teóriákkal, és e válasz egyben magyarázatul szolgálhat arra is, miért képlékenyek ennyire az istenes és szerelmes versek közötti műfaji határok a klasszikus modern költészetében.

(*A lírai Te*) A vers beszédhelyzetének dialógus-jellegét a *megszólítás* alakzata biztosítja elsődlegesen. Jonathan Culler nagy hatású (a kilencvenes évek hazai lírakutatásait is meghatározó módon orientáló)¹⁴ *Aposztrophé*-cikkében viszont megfordítja a *megszólítás* szerepét, és egy monologizáló líra szolgáltatásban álló trópusnak véli: „ez a figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az én és a másik között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható”¹⁵. Culler írása nagyban támaszkodik de Man Rilke-értelmezésére *Az olvasás allegóriáiból*, azon belül is éppen *Az áhítat* könyvének első kötetében, *A szerzetesi élet* könyvében található egyik vers elemzésére (a de Man-hatás abban is megfogható, hogy Culler ugyanazt a Yeats-verset [*Iskolások között*] használja példaként néhány oldallal később, amelyet egy

¹² KRISTEVA, Julia: *A szeretet eretnetikája*. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/4, 491–509, 497.

¹³ FÜLLEBORN, Ulrich: *Rilkes Gebrauch der Bibel*. In: *Rilke und die Weltliteratur* (Hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping). Düsseldorf-Zürich, Artemis und Winkler, 1999, 19–38, 29.

¹⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő–MOLNÁR Gábor Tamás–SZIRÁK Péter: *Alakzatváltások az irodalmi modernségben*. In: BEDNANICS Gábor–BENGI László–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Hang és szöveg – Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. Budapest, Osiris, 2003, 7–25, 14.

¹⁵ CULLER, Jonathan: *Apostrophé*. Ford. Széles Csongor. *Helikon*, 2000/3, 370–389, 381.

másik híres de Man-esszé, a *Szemiológia és retorika*). A sorrendben huszonnegyedik vers („Ich liebe dich, du sanftes Gesetz” – „Szeretlek, te szelíd törvény” kezdettel)¹⁶ olvasása egyfajta kiazmusa a vers állításainak. Látszólag az én alárendeltje az isteni Te-nek, holott a Te teljesen az éntől függ, az Istent megragadó „metaforák tehát nem tárgyakat vagy érzéseket konnotálnak, s nem is tárgyak minőségeit [...], hanem a beszélő szubjektum tevékenységére utalnak”¹⁷. Culler hosszan idézi az általam is kiemelt elemzés-részletet, hiszen ezt a kiasztikus megfordítást igazából a de Man által ott nem reflektált aposztrophé alapján lehet elvégezni. Paul de Man szolipszizmus helyett inkább *fonocentrizmus*ssal, annak eltúlzásával magyarázza a blaszfémia kereteit feszegető önkényes metafora-sorokat (utalván a verset megelőző huszadik költeményre)¹⁸, melyek nem Istent, hanem a névadás hatalmával rendelkező ént ünneplik.

Mielőtt kísérletet tennénk az előző szakasz végén feltett kérdések megválaszolására (az *apostrophé*-elmélet hasznosíthatóságának mérlegelésével), érdemes egy rövid kitérőt tenni annak bizonyítására, hogy *A szerzetesi élet* könyvének hatvanhat és *A zarándoklét* könyve harminchárom verse „kétarcú” jelenség, egyrészt, mert a hatalmas terjedelem miatt nehezen alakítható ki olyan álláspont, amely mindegyikre igaz, másrésztől a nagyfokú autoreferencialitás miatt egy vers olvasata jó néhány másikra is kiterjeszhető. Manfred Engel (aki a kommentált kiadás egyik összeállítójaként jól ismeri a Rilke-életművet) éppen ezért teheti meg azt, hogy játsszon egy kicsit egyik tanulmányában az olvasóival, hiszen minden előzetes figyelmeztetés nélkül olyan nem létező verset hoz példaként *A szerzetesi élet* könyvéből, melynek mind az öt strófája egytől egyig más, ugyanezen ciklus verséből származik.¹⁹ Külön kiemelendő, hogy az „álvers” első strófája éppen a de Man által elemzett vers kezdő versszaka, nem tudni, hogy burkolt kritikaként (sokkal több kapcsolódása van ennek a szövegnek, mint ahogy azt de Man láttatta), avagy egyetértésként (ez valóban annyira tipikus vers, hogy beolvad a többi idézet közé). Engel rögtön fel is fedi trükkjét, s azt is elismeri, hogy az eredeti versek jobbak, mert Rilke ebben a kötetben erősen variálta a különféle lírai formákat, az egyes motívumokat pedig szorosan egymásra vonatkoztatta – ezzel együtt sikerült viszont bebizonyítania tételét arról, hogy ezeknek a verseknek a formulaszerűsége szokatlanul erős.

¹⁶ Megjegyzem, ennek a versnek a felütése ismét megerősíti a szerelmes és istenes vers rokonságát.

¹⁷ DE MAN, Paul: *Trópusok (Rilke)*. In: uő: *Az olvasás allegóriái (Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben)*. Szeged, Ictus-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 35–80.

¹⁸ *Uo.*, 50.

¹⁹ ENGEL, Manfred: *Lyrische Formel und Innovation in Rilkes Gedichtzyklen. Am Beispiel von „Stunden-Buch” und „Neuen Gedichten”*. In: *Die Formel und das Unverwechselbare: interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität* (Hrsg. von Iris Denneler). Lang, Frankfurt a. M., 1999, 115–127, 121.

Lehetséges, hogy a Rilke-filológia kisebb-nagyobb kérdéseiben már nem használható kritika nélkül de Man 1971-es Rilke-esszéje, de az olvasatokból kirajzolódó elméleti belátások továbbéltek nála is, nemcsak Cullernél. A *Hypogramma és inskripció* posztumusz szövege ugyanúgy az óda meghatározó elemének tartja a *megszólítást*, mint a *Trópusok* (még Culler is átveszi ezt a műfaji meghatározást).²⁰ Paul de Man figyelmeztet: attól még, hogy ez az alakzat is „klisék vagy konvenciók leple alatt működik”, nem engedhetjük meg, „hogy elveszük vagy elutasítsuk, mint a verset a maga létrehozó teremtő erőt.”²¹ Így például a *megszólítás* konvenciója mögött a XIX. századi szerelmi lírában olyan törekvések húzódtak meg, amelyeknek megfelelt az aktuális olvasásban létrejövő, az aposztrophé teremtette illuzórikus jelen „örökkévalósága”. A szerelemmel asszociált időstruktúrához nagyon jól illeszkedett ez az „örök jelen”, ám ez mindaddig volt fenntartható, amíg fel nem ismerték, hogy a másik alapvető szerelem-jegy, az egyediség, az egyedi hang kérdőjeleződött meg az aposztrophéból eredő „üres deixissel”, sokhangúsággal²² (vagyis bármely olvasó applikálhatta azt saját „szerelmes” helyzetére). A másodmodernség szerelmi lírájában már sokkal reflektáltabb az aposztrophé illúzióteremtő szerepe, Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című szonett-ciklusának több verse konstatálja, hogy a valós Te a megszólítás által már nem lehet jelen, nem kerülhet be a szonettek szövegébe, az Én megszólalását pedig egy Másik, a Te teszi csak lehetővé²³ (a *gyász* beszédhelyzete tovább nehezíti ezt, mert a Te valóban elérhetetlenné válik).

Az olvasás kontingenciájában nemcsak a Te jelenléte válik ezzel illúzióvá, hanem az Én beszédének iránya is. A megszólítások sora az olvasót arra motiválja, hogy a Te helyett az Én szerepébe bújjon, különösen, ha a megszólított egy egyébként megszólíthatatlan instancia (Isten, a nyugati szél stb.), így *minden kérdés, felszólítás a versben, mely a megszólított te-hez szól, válasz és következmény nélkül marad* – a Te pedig – mint láttuk – inkább a prezentikus beszéd ürügye lesz, semmint egy tényleges címzett.²⁴ Az „istenes” vers megszólítottja is megszólíthatatlan, a beszéd természetszerűleg aszimmetrikus, csak a „teremtett” beszélhet, Istennek a Bibliától független megszólaltatása azonnal ironizálna, még hamarabb megmutatkozna az *én* hatalma. Ez a paradox beszédhelyzet, hogy színre viszik magát a megszólalás lehetetlenségét (hiszen egy megszólíthatatlant szólítanak meg) már a klasszikus modern „istenes” vers meghatározó jegye, bár a reflektálatlan „próféta”-szerep még

²⁰ DE MAN, Paul: *Hypogramma és inskripció*. In: uő: *Olvasás és történelem (válogatott írások)*. Vál. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter. Budapest, Osiris, 2002, 395–432, 426; CULLER, Jonathan: *i. m.*, 382; DE MAN, Paul: *Trópusok...*, 47.

²¹ *Uo.*

²² LŐRINCZ Csongor: *i. m.*, 86.

²³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Beleírás és kitörlés (A Te emlékezete Szabó Lőrinc A huszonhatodik év és Oravecz Imre 1972. szeptember című műveiben)*. In: uő: *Az olvasás lehetőségei*. Budapest, JAK-Kijárat, 1997, 109–121, 111–112.

²⁴ SCHLAFFER, Heinz: *Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik*. Poetica, 1995, 38–57, 43.

gyakorta előfordul (például az Ady-életműben), amely szintén lehet az aposztrophé folyamánya, mivel vokatívusza az imában, varázsigében meglévő invokációra emlékeztet, az pedig egy kivételes képesség jele²⁵.

A dialogicitás fogalma tehát elvileg nem használható az aposztrophéval kapcsolatban. Legfeljebb olyan esetekben, mint a „bizonyított” *önmegszólítás* (és nem feltétlenül lesz minden egyes szám második személyben megírt vers önmegszólító), amikor a megkettőződő *én* lemond a monologikusságról, arról, hogy a szövegben minden órá vonatkozzon²⁶, vagy akkor, ha a megszólítás szerepe reflektált, mint *A huszonhatodik évben*, ahol így bizonyítható a kölcsönös egymást-feltételezés a lírai Én és Te viszonyában²⁷. Az önmegszólítás vagy a szerelmi líra illetően szituálásánál a legtöbb esetben viszont fennáll a veszélye annak, hogy a lírát az ilyen olvasási stratégia „mimetikus reprezentációként” és nem „aposztrofikus prezentációként”²⁸ olvassa, ezt elkerülni csak úgy lehet, ha az olvasó aktuális kérdéshorizontjára is reflektál.

Ez az „aposztrofikus prezentáció” két jelenséggel írható le – mindkettő már a nevében benne van –, a deixis hiányával és az illuzórikus jelennel. *Szerelmes és istenes vers „összetéveszthetőségében” az üres deixis játszik döntő szerepet*. A deixis hiánya felelős az aposztrophé zavarkeltő magatartásáért a kommunikációs folyamatban, nem mutat rá ugyanis egyértelműen arra, ki is a megszólított²⁹, a lírai „konfigurációban” különösen igaz ez, „nem irányul »külső« pragmatikai cselekvőre”³⁰. Ez általános tapasztalat az egyes Rilke-szövegek olvasásakor is, William Waters például az *Archaikus Apolló-torzó* híres utolsó sorával kapcsolatban látja eldöntetlennek – s ezt kiterjeszti az egész líra létmódjára –, hogy ki beszél kihez, hogy milyen nagyobb kontextusra utal.³¹ *Nem minden kommunikatív kontextus teszi egyértelművé a megszólítás irányát, A zárandoklét könyvének hetedik versében ezért marad tisztázatlan (az életrajzi vonatkozások ellenére), hogy a „te” vajon tényleg Lou-ra utal, vagy csupán retorikus természetű (a „te” csak egy hallucinált másik).*³²

Waters megoldását követve valóban azt mondhatjuk, hogy a deixis hiánya az egész lírára vonatkoztatható, legalábbis az annak nagyobb részét alkotó

²⁵ *Uo.*, 46.

²⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*. In: *Az olvasás lehetőségei...*, 41–51, 42, 48.

²⁷ KULCSÁR SZABÓ Zoltán: *Beleírás és kitörlés...*, 113.

²⁸ SCHLAFFER, Heinz: *i. m.*, 50.

²⁹ CULLER, Jonathan: *i. m.*, 370.

³⁰ LŐRINCZ Csongor: *Bevezetés: a líra medialitásáról*. In: *uő: A líra medialitása – Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*. Budapest, Anonymus, 2002, 5–36, 13.

³¹ WATERS, William: *Answerable Aesthetics: Reading „You” in Rilke*. *Comparative Literature*, 48 (1996), Nr.2., 128–149, 129. Waters szerint ez a probléma azért nem exponálódott kellően, mert a J. S. Mill nevével fémjelzett elmélet elterjedtsége miatt (amely szerint a költészet semmi más, mint *kihallgatás*), a „lírai te” kérdésköre csak nagyon ritkán került felszínre az angolszász szakirodalomban. (*Uo.*)

³² SCHULLER, Marianne: *i. m.*, 13.

egyed szám első személyű megnyilatkozásokra. Az egyes szám harmadik személyt határozatlansága miatt mindig specifikálni kell, az egyes szám első személynél ez elmulasztható, mert a beszéd aktusa meghatározza, hogy az *én* névmás mindig az éppen beszélő személyhez tartozik. Az eldöntetlenség pontosan ebből az elmaradó specifikációból adódik a lírában, az *énből* hiányzik a referencia, ez a névmás „üres jel”, amelyet mindig csak az olvasásban tölt ki az olvasó, általánosabban szólva: az *én* ürességét mindig csak a beszélő mindenkor diskurzusában való használat szünteti meg.³³ A rögzíthetetlen deiktikus kontextus miatt lesz egészen más a líra olvasása, mint a prózáé, ott hallgatók vagyunk, a költészetnél inkább megszólaltatók.³⁴ Ez abban is megfogható, hogy a próza kontextualizálja, érthetővé teszi a dialógust, a líra nem. Még tipikusabb a dráma műnemének esete, ahol a „szerzői utasítások” és a nevek valójában narratív betétek, voltaképpen egy „harmadik oldal” autoritása tisztázza, hogy éppen ki is beszél a párbeszédben.

A lírai szöveg olvasója tehát valóban más pozícióban van, hiszen ilyen „harmadik oldal” nincsen, ezért is dönthetett úgy Rilke, újraolvassván saját versét, számot vetve egy elmúlt szerelem emlékével, hogy eredeti értelmét veszítve ez a vers istenes versként élhet tovább.

³³ SCHLAFFER, Heinz: *i. m.*, 40.

³⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus...*, 142.

JANE OLVASATA, AVAGY LEHET-E JANE GRAYBÓL JANE EYRE?

Margaret Drabble *A vízesés* (*The Waterfall*, 1969) című regénye számos kérdést vet fel a regény, a románcos történet és a fejlődésregény (*Bildungsroman*) műfajával kapcsolatban. A „Ki vagyok én?” kérdését újra és újra megválaszolni próbáló női főszereplő, Jane Gray költőnő, aki miután ridegségével elüldözi maga mellől férjét, egyedül szüli meg második gyermekét, egy kislányt, s unokatestvére férjével, Jamesszel házasságtörő viszonyba kezd. Ez a szerelmi kapcsolat egy súlyos autóbaleset után azzal ér véget, hogy Lucy, Jane unokatestvére és alteregója, aki mellesleg James felesége, visszaveszi férjét. Jane ekkor új életet kezd, amelynek része, hogy megtapasztalta és visszanyerte nőiségét először az anyaság, majd a szexualitás élményének köszönhetően.

A regény az 1945 utáni számtalan *Jane Eyre*-variáció sorába tartozik – többek között Elizabeth Taylor *Klasszika* (1946), Jean Rhys *Széles Sargassó-tenger* (1966), s D. M. Thomas *Charlotte: Jane Eyre utolsó utazása* (2000) című regényével együtt. Bényei Tamás Margaret Drabble angol regényhagyományban elfoglalt helyét az etikettregény műfajához kötődően jelöli ki¹, s ebben Drabble gyakran idézett ars poeticájára hivatkozik: „Nem akarok kísérleti regényt írni, hogy ötven év múlva elolvassák, és azt mondják: hát igen, ő előre látta, mi következik. Engem ez egyszerűen nem érdekel. Jobban érzem magam egy általam csodált halódó hagyomány végén, mint egy olyan hagyomány kezdetén, amelyet nem tartok semmire”². Drabble egy bő évtizeddel később már árnyaltabban fogalmazta meg álláspontját, s kimondta azt az elemzésem szempontjából nagyon fontos felismerést, hogy „[...] már nem lehet szabályos tizenkilencedik századi regényt írni [...] Most már látom, hogy lehetséges mindegyiküktől kölcsönvenni ezt-azt, és ötvözni őket”³. Bár Drabble saját helyét a XIX. századi regényhagyományhoz kapcsolódóan és annak ellenében határozza meg, Bényei Tamás egyértelműen kizárja a kísérletezés bármilyen szándékát Drabble regényeivel kapcsolatban. Az általam elemzett regény, *A vízesés* azonban kivétel ez alól a megállapítás alól, hiszen ebben a szövegben a szerző nemcsak a „mindenkitől kölcsönvenni ezt-azt, és

¹ BÉNYEI Tamás: *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, 57–64.

² BÉNYEI Tamás: *i. m.*, 58.

³ BÉNYEI Tamás: *i. m.*, 58.

ötvözni őket” módszerét alkalmazza, hanem az újraírási szándékban inherensen benne lévő átértelmezési szándéknak ad elsőbbséget. A jelen munkában ez utóbbi szándékot vizsgálom, azaz azt, hogy *A vízésés* című regényben Drabble hogyan értelmezi át Jane Eyre románcos történetét.

A regény első és harmadik személyben elbeszéltek részek állandó váltakozásából áll, ami egyértelműen feltételezi az elbeszélői pozíció folyamatos elcsúszását, amely a szövegben a női narrátornak, Jane Graynek újabb és újabb helyeket biztosít, melyek lehetőséget adnak neki az alanyi hangon való megszólalásra. A harmadik személyű szövegek egy vágyott románcos történetté állnak össze, míg az első személyűek reflektálnak a harmadik személyű szövegek hitelességére. A harmadik személyű szövegek megkonstruált voltát csak tovább erősítik az abba beágyazott intertextek: Charlotte Brontë *Jane Eyre*-je (1947), George Eliot *A vízimalom* (1860) című regénye és Jane Austen *Emmája* (1816). A szövegek közti állandó oscillálás harmadik személyben kezdődik, s első személyben ér véget.

A két elbeszélői mód a műfajok szintjén is jól elkülöníthető. A harmadik személyű szövegek románcos történetté állnak össze, melyben a női főszereplő a XIX. századi hősnők szerepével próbál azonosulni; az első személyű szövegrészek pedig fejlődésregényt rajzolnak ki. Mindkét műfaj a társadalomba való integrálódás egy-egy módját kínálja: a románcos történet a férfihoz tartozáson keresztül, tehát függőségi viszonyban biztosít helyet a nőnek a társadalomban, a *Bildungsroman* pedig saját jogon ad helyet a hősnőknek. Mindkét műfajnak természetesen komoly vonatkozásai vannak a társadalmi nemi szerepeket illetően.⁴

A vízésés Jane Graye éppúgy saját narratíváját keresi, mint Jane Eyre. A két keresés között azonban lényegi eltérés, hogy míg Jane Eyre mások róla alkotott történeteivel szemben próbálja meg megfogalmazni a saját történetét, s így megtalálni saját hangját⁵, addig Jane Gray – nevében a Jane Eyre-i szürkeséget programként mutatva – éppen egy más által elmondott történetbe belehelyezkedve próbál alanyiságra törekedni. Jane Eyre története nosztalgikusan vonzza Jane Grayt, s egyfolytában azzal az illúzióval áztatja, hogy Jane Eyre szerepe alanyiságot biztosít számára. A Jane Eyre-rel való azonosulás jelenik meg a harmadik személyű szövegekben, s ezek hitelességét kommentálja ugyanaz a narrátor, csak hogy már első személyben, a másik szövegrétegben. Itt derül ki, hogy a más történetébe való belebújás nem biztosít alanyiságot, csak annak illúzióját, s az ezzel való ismételt szembesülés egyre nagyobb hiányérzettel tölti el az elbeszélőt. Miközben a reflexív első

⁴ DUPLESSIS, Rachel Blau: *Writing Beyond the Ending, Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington, Indiana University Press, 1985, 4.; ABEL, Elizabeth–HIRSCH, Marianne–LANGLAND, Elizabeth: *The Voyage In, Fictions of Female Development*. Hanover, University Press of New England, 1983, 4–7.

⁵ SÉLLEI Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*. Debrecen, Kosuth Egyetemi Kiadó, 1999, 146.

személyű részek felfedik a két történet – a vágyott és a valós – közti különbséget, egyúttal megrajzolják Jane Gray saját történetét is, tehát akaratlanul is létrejön az az alanyiség, amelyik jelentősen különbözik attól a vágyott történettől, amelyet a *Jane Eyre*-féle illúzió kínált az elbeszélőnek.

Séllei Nóra *Jane Eyre*-elemzésében a saját történet artikulálásának folyamatát tartja szem előtt, s hangsúlyosan felhívja a figyelmet arra, hogy „a női hang, a nő megszólalása már önmagában is problematikus a patriarchális kultúrákban – és ehhez még a femininnek konstruált beszédmód kódjait sem kell megsérteni”⁶. Charlotte Brontë megsérti azzal, hogy nála egy biológiai neme szerint női hang maszkulin módon szólal meg⁷, s ezzel kivívja a korabeli kritikusok rosszsallását. Jane Gray viszonya a szóhoz, a nyelvhez szintén problematikus a patriarchális kódrendszerben, hiszen költőnő, azzal foglalkozik, amiből egy nő eleve ki van zárva a transzcendentálissal ellentétes, immanens léte által. *A vízesésben* a nyelvhez való viszonyt Drabble tovább problematizálja azzal a ténnyel, hogy Jane Gray férje előadóművész, verseket ad elő zenei kísérettel. Jane Gray egy ilyen előadóesten szeret bele a férfibá, s csak később ismeri fel, hogy mekkorát tévedett: „Elfelejtettem, hogy a szavak nem az ő szavai voltak”⁸ – a férfinak a nyelvhez, a transzcendenciához való viszonya áttételes, nem biztosít alanyi megszólalásmódot, alanyiséga csak a feleségének szánt ütlegetésekben merül ki. A nyelvhez való eleve feltételezettnek vélt társadalmi viszonyulás tehát már az alaphelyzetben radikálisan felborul: akinek eleve megadatott, az nem él vele, aki meg eleve kizárattott belőle, az próbálkozik vele.

A nyelvhez való nemi szerepek alapján kódolt viszonyt tovább bonyolítja James megjelenése a történetben. James Jane Gray unokatestvérének a férje, aki Jane-t rendszeresen látogatja közvetlenül a szülés után, s viszonyuk már akkor formálódik, amikor Jane még a gyermekágyban fekszik. A gyermekágyas asszony tabu: ez az egyetlen olyan társadalmi norma, amit James is betart – részben, viszont viselkedése és beszédmódja az összes többi normát semmibe veszi, mintha azok nem is lennének. Ennek legradikálisabb megvalósulása, amikor James második látogatása alkalmával kimondja azt a mondatot a gyermekágyban fekvő Jane-nek, amelynek a társadalmi kódrendszerben létjogosultsága sincs: „Abban az ágyban akarok lenni. Az egyetlen hely a szobában, [ahol lenni akarok]⁹ az az ágy”¹⁰.

Való igaz, hogy Jane emeleti szobája (padlásszobája?) kívül esik a társadalmon, s alternatív térként funkcionál, középpontjában azzal az ágygal, amelyben Jane megszüli kislányát, s amely később a szerelmi együttlétek

⁶ SÉLLEI Nóra: *i. m.*, 142.

⁷ SÉLLEI Nóra: *i. m.*, 142.

⁸ DRABBLE, Margaret: *The Waterfall*. Harmondsworth, Penguin, 1971, 87. „I forgot that the words were not his [...]” Az idézeteket saját fordításomban közlöm.

⁹ Saját beszúrás – Cs. A.

¹⁰ DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 32. „I want to be in that bed. The only place in the room is in that bed.”

helyszíne lesz. Foucault terminológiáját használva a padlásszoba heterotópiaként értelmezhető: megvan az a sajátos tulajdonsága, hogy kapcsolatban áll az összes többi szerkezeti hellyel¹¹, ám olyan módon, hogy „eközben felfüggeszti, közömbösíti vagy visszajára fordítja az általa megjelölt, visszavert vagy visszatükrözött kapcsolatokat”¹². Alternatív térként jellemzi Drabble is a padlásszobát: olyan tér, ahol minden hideg, meleg, nedves, száraz, puha vagy durva.¹³ Ebben a térben csak a közelség létezik, a távolság – és ezáltal a látás – nem. Minden tapintható, érezhető közelségben van, a dolgoknak nincs jól definiálható határa, mint ahogy Jane-nek sem, aki éppen most szült: sem testének, sem szubjektivitásának. Pszichoanalitikus elemzések rámutatnak arra, hogy a szoba anyaméhként funkcionál a szövegben¹⁴: az érzékterületek jellegzetessége, a születés ténye olyan térré teszi a benne egymást újrászülő két szerelmes számára, melyben a társadalmi nemek nem értelmezhető fogalmak, s ezáltal a társadalmilag kódolt viselkedési normák, beszédmódok sem érvényesek. James ezért mondhatja ki a már korábban idézett mondatát, mert ebben és csak ebben a heterotopikus térben nyer értelmet.

A társadalmi nemi szerepek értelmezhetetlensége mindaddig meghatározza a két szerelmes viszonyát, amíg ki nem lépnek a négy falon kívüli, társadalmilag strukturált, kódolt világba. Kettejük kapcsolatát nem a szexualitás metaforái járják át, hanem az anyaság, a szülés képei teszik jelentéssé. Hogy ki az anya és ki a gyermek ebben a testi közelségben, lényegtelennek válik, a szeretők újrászülik egymást ebben a kapcsolatban: „Egy világrahozott nő. Az ő sarja volt, mint ahogy ő is, ahogy a lába között feküdt, az övé”¹⁵.

Ha a *Jane Eyre* radikálisnak számít a társadalmi nemek és beszédmódok viszonylatában, akkor *A vízesés* nemkülönben, hiszen felfüggeszti azt az eleve adottnak tételezett ténytet, hogy a világ társadalmi nemek szerint legalább két-féle. Viszont ez a felfüggesztés csak abban az alternatív térben lehetséges, amelyet Jane szobája jelent. James korábban idézett, mindent elindító mondata is csak és kizárólag ebben a térben nyer jelentést, az abban megfogalmazott transzgresszív – társadalmilag házasságtörőként kategorizált – vágy is

¹¹ A szerkezeti hely fogalmát Foucault így definiálja: „A szerkezeti helyet pontok vagy elemek közötti szomszédossági viszonyok határozzák meg, ezek pedig formálisan sorozatként, elágazásként vagy rácsozatként írhatók le.” FOUCAULT, Michel: *Elterő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 1999, 148.

¹² FOUCAULT, Michel: *i. m.*, 149.

¹³ DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 9.

¹⁴ WYATT, Jean: *Reconstructing Desire, The Role of the Unconscious in Women's Reading and Writing*. London, University of North Carolina Press, 1990, 132.

¹⁵ A fordításban tudatosan használtam a *he/she* névmások fordításaként az *ő* névmást, még akkor is, ha a magyar nyelv nem különíti el a két nemet. *A másik szót* tudatosan kerültem – pedig így egyértelműbb lett volna a jelentés, viszont a *másik/Másik* implikációi nem értelmezhetőek, fel sem merülnek ebben a szövegtérben. DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 151. „A woman delivered. She was his offspring, as he, lying there between her legs, had been hers.”

csak ott fogalmazódhat meg ilyen önkéntelenül. Mihelyt kilépnek a világ szemé elé, nevén kell nevezni a dolgot, történeteket kell kreálni ahhoz, hogy ez a transzgresszív viszony valahogy beleférjen a társadalmi normák szabályozta kategóriákba: James Jane-t hol unokatestvéreként mutatja be az ismerőseinek, hol saját feleségként – s így álnéven – viszi magával Norvégiába. A baleset zökkenti vissza kapcsolatukat a valóságba és a rájuk örökített nyelvbe: ez döbbsenti rá Jane-t, hogy ez a társadalmi kódok szerint nem létező viszony nem tartható fenn tovább. A baleset után megjelenik Lucy, James felesége, és megegyezik Jane-nel: visszaveszi férjét. Innentől kezdve Jane és James kapcsolata társadalmilag is legitimálódik: Jane és James jó barátok és alkalmi szeretők lesznek, a padlásszoba alternatív világa pedig sohasem tér vissza kapcsolatukba.

De hogyan kerül bele ebbe a furcsa történetbe Jane Eyre? Jane Gray számára Jane Eyre története a minta, a követendő minta, melyet igyekeznek a Jamesszel való kapcsolatában eljátszani. A vágyott románcos történet – Jane Eyre és Rochester kapcsolata – biztosítja az illúziót, melyet Jane Gray valóságként próbál megélni, s amelynek megélhetetlenségével szembesül, mikor újra és újra rádöbben a két Jane története közti különbségekre. Öndefiníciós folyamatának lényeges pillanatai ezek: „Ez természetesen nem felel meg beszámolóként, akarom mondani, annak beszámolójaként, ami történt. [...] Mert nyilvánvaló, hogy nem mondtam igazat magamról és Jamesről. [...] Főleg kihagytam dolgokat: főleg, szakszerűen, szerkesztettem”¹⁶; vagy máshol ezt mondja: „Hazugság, hazugság, minden hazugság. Egy rakás hazugság. Még olyan tényekről is hazudtam, amelyekről nem állt szándékomban. Óh, becsapni akartam, párhuzamba állítani, de rosszabbat tettem: elferdítettem, hamisan írtam le [a valóságot]”¹⁷. Jane Gray annyiban hazudik, hogy megpróbálja Jane Eyre történetének mintájára megírni a sajátját, s ehhez a cselekményt nem valóságghűen, hanem egy örökölt irodalmi hagyomány mintájára alakítja. S miközben a saját *Jane Eyre*-történetét írja, Jane Gray megalkotja saját *Jane Eyre*-olvasatát: Jane Gray története éppen a *Jane Eyre*-történet sajátjára vetítésének kudarcra miatt állítja új megvilágításba a XIX. századi történetet, s mikor Jane Gray saját illúzióinak megélhetetlenségére reflektál, ő maga értelmezi Charlotte Brontë szövegét.

Mit jelent Jane Graynek a tudatosan – nevében is felvállalt – Jane Eyre-féle szürkeség? Biztonságot. Hogy ami női, az női, ami pedig férfi, az férfi. Pedig már maga a *Jane Eyre* is radikálisan merész – vagy legalábbis annak számított a maga korában. Jane Eyre története romantikus nosztalgiát ébreszt Jane Grayben, hiszen az a harmónia található meg benne, amely az ő életé-

¹⁶ DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 46. „It won't, of course, do: as an account, I mean, of what took place. [...] Because it's obvious that I haven't told the truth, about myself and James. [...] I've merely omitted: merely, professionally, edited.”

¹⁷ DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 84. „Lies, lies, it's all lies. A pack of lies. I've even told lies of fact, which I had meant not to do. Oh, I meant to deceive, I meant to draw analogies, but I've done worse than that, I've misrepresented.”

ből hiányzik. E hiányérzet eredményeként Jane Gray igyekszik azonosulni Jane Eyre-rel, mivel úgy véli, hogy a szerelmi struktúrában ugyanazt a helyet foglalják el mindketten. E homológia hozza működésbe azt az azonosulási folyamatot, mely Barthes szerint minden szerelmes regény kulcsa is egyben, hiszen „[a] világ összes szerelmesét megfelelések hosszú láncolata köti össze”¹⁸. Jane Gray tehát úgy reagál, mint bármely más *Jane Eyre*-olvasó.

A két Jane története közt számos párhuzam mutatható ki, de éppen a párhuzamokban érhető tetten a különbség is. Séllei Nóra kiemeli, hogy Jane Eyre és Rochester első emlékezetes találkozására „tökéletes ellentétben áll a tündérmesék és románcos történetek szerelmeseinek első találkozásával, hiszen minden ponton azok narratívájának tagadásaként jön létre, a konvenciók áthágásával”¹⁹. A tér, ahol találkoznak, kívül esik a hatalmi diskurzuson: Rochester nem gazdag földesúr, Jane nem az alkalmazottja, Rochester nem szép, nem udvarias, hanem szabálytalan arcú, s ráadásul káromkodik. Jane tehát marad és segít. Jane Gray és James találkozására is kívül esik minden hatalmi diskurzuson, s esetükben még az eredeti történetben fel nem oldott kötöttségek is megszűnnek: eltűnnek a nemi szerepek határai. Jane friss szülése pedig teljesen ellentmond a románcos történet konvencióinak. Mindkét esetben úgy beszélnek és viselkednek egymással a felek, ahogy a társadalmi kódok szempontjából illetlen. Mintha felcserélődnének a szerepek: Rochester van (szó szerint) elesett helyzetben, s az úgynevezett gyöngé nő segíti, Jane Grayt pedig anyáskodó gyöngédséggel és gondoskodással veszi körül James.

Milyen illúzióval bódítja el Jane Eyre története Jane Grayt? Mi az, ami megvan az egyik Jane életében, s a másikéből hiányzik? Az a harmónia, mellyel a *Jane Eyre* zárul: „Jane ekkor az anyagtalan és az anyagi, a hang és a test olyan elválaszthatatlan kettősségében képes létezni, amelyet a szövegben ez előtt mindkét férfi [Rochester és St. John]²⁰ megtagadott tőle, s ez a kettősség egyúttal megszünteti a bináris oppozíciók kizárólagosságát: nem anyagtalan vagy anyagi, nem szellemi vagy testi, hanem a kettő egyszerre, szinte utópisztikus módon”²¹. Jane Eyre története végén felkiált: „Olvasó, feleségül mentem hozzá!”²², Jane Gray pedig a történet egyharmada után mondja: „Olvasó, szerettem őt!”²³ A két mondat között jelentős különbséget nemcsak a ben-

¹⁸ BARTHES, Roland: *Beszédtörédek a szerelemről*. Ford. Albert Sándor. Budapest, Atlantisz, 1997, 161.

¹⁹ SÉLLEI Nóra: *i. m.*, 171.

²⁰ Saját beszúrás – Cs. A.

²¹ SÉLLEI Nóra: *i. m.*, 197.

²² BRONTË, Charlotte: *Jane Eyre*. London, Penguin, 1994, 444. „Reader, I married him.” A magyar kiadásban Szász Imre fordításában így hangzik a mondat: „Feleségül mentem hozzá”. BRONTË, Charlotte: *A lowoodi árva*. Budapest, Móra Kiadó, 1984, 500. A fordításból az olvasó meg nem szólításával kimarad az az erős, alanyisággal rendelkező elbeszélői hang, amelynek létrejötte kulcsfontosságú a szövegben.

²³ DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 84. „Reader, I loved him.”

nük jellemzett kapcsolatok társadalmi megítélése adja, hanem az is, hogy míg az első egy jelenre is kiható állapot, addig a másik már csak a múlt. A történet fennmaradó kétharmadában Jane Gray mégis nosztalgiával gondol Jane Eyre történetére. Jane Gray életéből tehát nem a nagy szerelem hiányzik, nem egy saját Rochesterre vágyik, hanem arra az alanyiságra, ami Jane Eyrenek a Rochesterrel való második egymásra találásában megadatott. Ez az alanyiság látszólag egyenlő a nagy szerelemmel, s ezért is ragaszkodik Jane Gray annyira Jameshez. A romantikus szerelem vonzó volta ott lebeg Jane Gray szeme előtt, és sokáig Jane Eyre történetéből is csak ezt tudja kiolvasni: „A szerelem két oly egyén megkülönböztetése, akik voltaképpen egymástól nem különböznek. Ennek az azonosságnak a tudata és az érzése a szerelem; ez a magamonkívül-létel: az én öntudatom nincs énbennem, hanem a másikonban; de ennek a másikonak, aki szintén magán kívül van, öntudata csakis énbennem van s ennek a magánkívül-létnek és azonosságnak, ennek az egységnek az érzése és ismerete – ez a szerelem”²⁴

Története végén Jane Eyre is Hegelhez hasonlóan fogalmazza meg Rochesterrel való érzelmi kapcsolatát, mikor házassága boldogságáról számol be: „...oly teljességben vagyok én a férjem élete, mint ahogy ő az enyém.”²⁵

De története végén felismeri ezt az önbecsapást, s önálló életet kezdve próbálja megteremtteni saját életében azt az összhangot, melyet Jane Eyre Rochester társaságában élvezett: rendbe hozza a házat, a gyerekek mellé babsittert fogad, ír, sokat és jól, kimerészkedik az emberek közé. S e változást James már nem érti, mivel ő – Jane-nel ellentétben – romantikus klisék mentén közeledik a nőhöz.

A nagy szerelem, vagy más szóval romantikus szerelem fogalma a regényben többféleképpen is olvasható és félreolvasható. Rochester a nagy szerelem fogalmát gyakran *grande passion*-ként emlegeti, ám mindig olyan felszínes kapcsolatokat nevez meg így, mint amilyen például Céline Varrens-hez fűzte. Jane Eyre iránti érzéseinek megnevezésére sosem használja ezt a fogalmat. A *grande passion* kifejezés felszínesen értelmezve a nagy szerelmet jelenti, ám figyelmesebben megvizsgálva kitűnik, hogy Rochester minden olyan kapcsolata, amelyet ezzel a névvel illet, csupán a társadalmi elvárások teljesítéséről szól, hiszen bizonyos társadalmi állás esetén a fiatalembereknek illet szeretőt tartaniuk, s a hölgyet úriemberhez illő módon kényeztetni anyagilag. Értelmezésben a *grande passion* tehát nem nagy szenvedélyt és/vagy nagy szenvedést jelent, mint ahogy azt a szó etimológiája sugallná, hanem sokkal inkább *úri passziót*. Jane Gray ezt a félreértelmezést csak fokozatosan ismeri fel, s apránként jön rá, hogy amit ő keres, az nem *grande passion*, hanem valami egészen más.

²⁴ Hegelt idézi RÁTH-VÉGH István: *Szerelem, házasság*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1975, 15.

²⁵ „I am my husband's life as fully as he is mine.” BRONTË, Charlotte: *Jane Eyre*, London, Penguin, 1994, 445.

Hogy Jane Gray története Jane Eyre történetével azonos módon valósuljon meg, ahhoz Jamesnek a Brontë-regény végén megjelenő, jelentősen átalakult Rochesterré kellett volna válnia²⁶, s ez majdnem meg is történt. James az autóbalesetben csúnyán összetöri magát: megsérül a szeme és a jobb karja. Csak ő – Rochesterrel ellentétben – felépül, nem veszi el sem a karját, sem a látását. Nem véletlen a sérülése: Rochesterét idézi, s egyben az ősi bibliai büntetést is, mely a házasságtörőket sújtotta. A látás képessége, a férfitekintet (*male gaze*) mindkét történetben kulcsfontosságú. Rochester tekintetével a saját történetét akarja Jane Eyre-re kényszeríteni, s mikor megvakul, elveszti „a lányt tárgyiasító hatalmát, és ugyanakkor a látással szemben egy sokkal nagyobb közvetlenséget és intimitást feltételező érzékszervére, a tapintásra van ráutalva”²⁷. Megvakulása pszichoanalitikus olvasatban szimbolikus kasztráció, mellyel Jane iránt érzett metaforikus vérfertőző vágyáért fizet.²⁸ Bár James olyan alternatív világban szeret bele Jane Graybe, ahol a tapintás az elsődleges érzékelési mód, s nincsenek nemi szerepek, mégis saját tekintetének áldozata lesz: nézi az alvó Jane-t, és beleszeret, akárcsak a me-

²⁶ A Drabble-szövegben Rochester szerepét két férfi játssza: a szerelmes Rochesterét James, a feleségét tönkretevő Rochesterét Malcolm. Ezt a kettősséget az teszi lehetővé, hogy a Gilbert és Gubar-féle értelmezés szerint Jane Eyre párja Bertha Mason, Rochester padlásszobába zárt felesége. Bertha a transzgresszív érzéki nőiség megtestesítőjeként kerül a padlásszoba bolondokházként értelmezhető heterotopikus terébe, míg Jane Gray aszexualitása következtében magányosodik el saját padlásszobájában. Bertha a regényben a „szörny asszony” (*monster woman*) (vö. GILBERT, Sandra M.–GUBAR, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979, 28.), aki a férfi (Rochester) azon félelmeinek megtestesítője, melyek szerint Bertha nem tökéletes nő, azaz túl testi, túl transzgresszív, s kívül esik a férfi-női hatalmi diskurzuson, hiszen abban nőnek nem szántak ilyen szerepet. Jane Gray modern Bertha Masonként agorafóbiával küzd, maga zárja be magát a padlásszobába, s pont a testiség hiánya miatt vádolja Malcolm. Sokkal inkább számít a XIX. századi „szörny asszony” ellenpontjának a maga aszexualitásával, aki elrejtí testiségét harmonikaszerűen lecsúszott harisnyáival (DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 111), s aki csak hagyja, hogy megtörténjenek a dolgok a hitvesi ágyban. Malcolm a saját félelmeit üvölti rá, amikor szembesül vele, hogy ő, Malcolm sem alkalmas a társas együttélésre. Hiszen ő sem tett meg mindent azért, hogy kapcsolatuk bármikor is harmonikussá tudjon válni. Jane Gray tehát XX. századi „szörny asszonnyá” válik Malcolm szemében, aki mihelyt megszabadul saját kudarcérzésétől – miután hűtlenséggel vádolja meg és falba veri várandós feleségének fejét (DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 112–113) – új kapcsolatba kezd, s kilép Jane, immáron Jamesszel folytatódó életéből.

²⁷ SÉLLEI Nóra: *i. m.*, 197.

²⁸ SADOFF, Diane F.: *The Father, Castration and Female Fantasy in Jane Eyre*. In: *Charlotte Brontë: Jane Eyre. Case Studies in Contemporary Criticism*. Szerk. Newman, Beth. Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996, 528. Jean Wyatt értelmezésével szemben Jane és Rochester házasságát nem ítélem az ödipális vágy beteljesülésének (vö. WYATT, Jean: *i. m.*, 31), hiszen itt már megváltozott hatalmi pozíciókban találkozik újra a két fél, s kapcsolatukból kimarad minden addigi transzgresszív elem, amely thornfieldi viszonyukat jellemezte.

sék szép szőke hercege az alvó – per definitionem passzív, tárgyiasított – királykisasszonyba, mintha a Csipkerózsika-történet modern változatát olvasnánk.²⁹ Kettejük történetében mindig James néz, Jane sosem, illetve a férfi távollétében nézegeti annak dolgait, egy képeslapot, amelyet ő írt, s az autós magazinjait. James hiányát a tárgyai pótolják, az írás, a transzcendens nyelv, mely a férfié. Az írás, mely viszont a lényegi dolgok hiánypótlója.

Egyszer néznek csak egymás szemébe, de akkor is csak a tükörben: a bal esetet megelőző pillanatban. A James-Jane azonosság, felcserélhetőség, amely addig a kapcsolatukat mozgatta, a tükörbe nézéssel megszűnik, s felismerik, hogy akit a tükörben látnak, ki is valójában. Mintha valami fordított tükörstádiumon mennének keresztül: ők nem arra jönnek rá, hogy akit a tükörben látnak, azok saját maguk, hanem arra, hogy a tükörbeli kép a másikat mutatja. A heterotópia fogalmának ismeretében nem meglepő a tükör ilyenfajta működése. Foucault külön is kitér a tükör utópia és heterotópia voltára, melyben egyszerre van jelen a valóság és a virtualitás játéka. Jane és James esetében inkább heterotópiaként értelmezhető a tükör funkciója, hiszen „[e] valamiképpen rám szegeződő tekintet révén visszatérek önmagamhoz az üveg túloldalán lévő virtuális tér mélyéről, újra önmagam felé fordítom pillantásomat és felépítem magam ott, ahol vagyok”³⁰. A Jane-James felcserélhetőség tehát megszűnik, a realitás világába visszazuhanva Jane Jane lesz, James pedig James.

Jane Gray felismeri, hogy ha azt az idilli teljességet szeretné megélni, amelyet Jane Eyre a története végén, akkor ahhoz a vágyott románcos történetben Jamesből Rochestert kellene csinálnia, s ez a megoldás a történet megoldása is lenne egyben. Így viszont nincs lezárása a narratívájának. „Egy³¹ nőies befejezés? Vagy olyan komolyan megnyomoríthattam volna Jamest ebben az elbeszélésben, hogy enyém lehetett volna, mint ahogy Jane Eyre-é az ő megvakult Rochestere?”³² Így viszont a románcos történet helyét átveszi a valós történet, amely frappáns megoldás híján befejezhetetlen. Jane is egymás után írja az utóiratokat, s az egész történetet egy mindent relativizáló félmondatral zárja: „Azt hiszem”³³.

Ez a félmondat azonban talán az egész mű legfontosabb megnyilvánulása. Jane Gray úgy indul el ebben a szövegben, mint önjelölt Jane Eyre, aki a XIX. századi románcos történet hősnőjének szerepét kívánja eljátszani. A kísérlet

²⁹ CREIGHTON, Joanne V.: *i. m.*, 59.

³⁰ FOUCAULT, Michel: *i. m.*, 150.

³¹ Bár a névelő használata magyartalanná teszi a fordítást, mégis jól érzékelteti, hogy a befejezés nem a maskulin beszédmódban megírható egyetlen és kizárólagos befejezés („A befejezés”), hanem a feminin beszédmódban megfogalmazott lehetőség csupán.

³² DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 231. „A feminine ending? Or I could have maimed James so badly, in this narrative, that I would have been allowed to have him, as Jane Eyre had her blinded Rochester.”

³³ DRABBLE, Margaret: *i. m.*, 239. „[...] I think.”

kudarca van ítélve, s ezzel Jane Gray csak fokozatosan szembesül. A felismerési folyamat viszont eljuttatja Jane-t egy tudatosabb, alanyi megszólaláshoz: már nem más történetében próbálja megtalálni a szubjektivitását, hanem megírja saját történetét, amely éppen attól a sajátja, hogy nem Jane Eyre-é. A XIX. századi hősnő története románcban végződik, melyet egy nagyon jelentős fejlődéstörténet előz meg, Jane Gray pedig miközben a románcos történetet célozza meg, akaratlanul fejlődésregénnyé alakítja saját szövegét. Így a két klasszikus műfaj egymáshoz való viszonya megfordul ebben a XX. századi *Jane Eyre*-változatban: a narratívában elfoglalt sorrendjük s arányuk ellenkezőjére változik. *A vízésés* beírja magát a XIX. századi női irodalmi hagyományba azzal, hogy nemcsak továbbviszi azt, hanem dialógusba lépve vele, kialakítja a maga sajátosan XX. századi narratíváját.