

tanulmány

DOBOS ISTVÁN

A regény performativitása

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: ÉDES ANNA

Az *Édes Anna* magával ragadó remekmű. A hiteles emberi mérték keresése, a helyes arányok megkísértése, a megértés határaiba ütköző tapasztalatok érzéki ereje, a záró fejezet címébe emelt „Miért ... ?” kérdése nyomán megnyíló szellemi-erkölcsi távlatok újra meg újra lenyűgözik Kosztolányi regényének értő olvasóit. Az *Édes Anna* értelmezésének története rendkívül kiterjedt, s – a hosszú ötvenes éveket nem számítva – folyamatosnak mondható.¹ Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája éles megvilágításba helyezi a regény jellegzetes megközelítéseit,² amelyek döntő részben az elkövető tudattalan indítékairól, kiszolgáltatott helyzetéről és megaláztatásáról szólnak.³ Az elbeszélte történetre alapozott lélektani magyarázatok azonban sokat veszítenek erejükből, ha szem előtt tartjuk, hogy e látszólag eszköztelen nyelvi műalkotás sokrétű közeget létesít.⁴ Az *Édes Anna narratív előadása* képes befogadni más művészi hordozók hatásait, s láttató példákat szolgáltat a *határállás* performatív jelenségére, többféle értelemben is.⁵

A regény ismételt újraolvasása után egyre erősebben fogva tart a sejtélem, hogy e különös gonddal megmunkált szöveg megszüntethetetlenül többértelmű.

Ismétlődés és performativitás – a különbség visszatérése

Kosztolányi alighanem mindent legalább két változatban írt meg az *Édes Annában*. A szövegkapcsolatok vonzzák és taszítják egymást, ezért az ismétlődések dinamikus játéka *zavart összhangot* eredményez. A hálózatosan kibontakozó szerkezet újabb és újabb középpontot kínál az olvasónak, de az elbeszélés iróniája folyton elmozdítja az értelmezés időlegesen rögzített távlatát. A szöveget behálózó tropológiai láncolatban az ismétlődő szóképek jelentése folyton elmozdul. Egyetlen példát mutatnék.

A *madár* és a *kalitka* az emberi léthelyzet metaforája a regényben. Az ember önmagába zártan él, mint madár a kalitkában, világa áttetszőnek látszik, de valójában áthatolhatatlan. Ez a meghatározottság a regény valamennyi szereplőjére érvényes. A nyelv különbségeket létesítő játékában a jelkép értelme azonban korántsem rögzített és áttetsző, így jelentése sem mérhető ki szokványosan, jelesül a szabadságától megfosztott ember kiszolgáltatottságával, bár a szöveg megengedi ezt az értelmezési lehetőséget is: Anna börtön-cellája „világosabb és valamivel nagyobb, mint a konyhája” (516.), melyben együtt lakott egy csirkével, amit maga

nevelt föl, s madárnak tekintett. Anna „(o)lyan idegen volt, mint egy vadmadár” (377.) – olvashatjuk másutt. Vadmadár, tehát nem rab, hanem szabad lény, ugyanakkor társtalan, megszelídíthetetlen ragadozó, amelynek áldozatául esnek a gyengébb párák.

Jancsi állandó jelzője a szélkelep. A széltől forgatott kereplő különböző madarak elriasztására szolgál. Hasonló szerepet játszik a szélkakas, az épület tetején a szél irányát mutató, kakast ábrázoló fémlemez. Amikor Jancsi Annához akar közeledni, rémülten fedezi fel, hogy lábával a lány kedvenc madarához, az ágy végében kapirgáló tyúkhöz ért. Anna kérője, a kéményseprő jár még a tetőn, aki a gerendán egyensúlyozva fekete kandúrhoz hasonlít; ennek a háziasított ragadozónak is madár a kedvenc zsákmánya. A madárral azonosított Annára tehát veszély leselkedik, ugyanakkor maga is veszélyt jelent a környezetére. Anna nem képes védekezni a megtévesztő látszatok ellen. Az ijesztő megjelenésű, ám őszinte szándékú kéményseprőt elutasítja, ellenben a család aranyifjú közeledését elfogadja. Anna későbbi áldozatai sem sejtik közeledő végétüket.

A példaként választott metaforalánc futó elemzése azt hivatott szemléltetni, hogy *az azonosságot felfüggesztő ismétlődés zavart összhangot eredményez*: „A pénztárteremben harminc írógép kattogott, s vagy száz hivatalnok görnyedezett üvegkalitkájában.” (327.) A *kalitka* jelentése a szöveg hálózatában feloldhatatlanul többértelmű. A gépies munkavégzés ugyanis végső soron jótékony hatású, mert időlegesen távol tartja a szereplőktől az élet céltalanságának gondolatát. Az ünnep ki kapcsolódást jelent, ezért veszedelmes. „Az utcák gránitkövein az ünnepnap vigasztalan fénye reszketett. Ez a munkátlan-végtelen szabad idő értelmetlenül meredt eléje.” (281.)⁶

A szolgálók szabadnapon látogatják meg korábbi gazdájukat, s ekkor szembe-sülnek fájdalmasan azzal, hogy nem pótolhatatlanok. *A jelentés elkülönülő mozgása, az azonosságot felfüggesztő ismétlődés a szöveg megszüntethetetlen többértelműségének az egyik forrása.*

Az olvasás megújuló tapasztalata, hogy folyton ismeretlen nyomok bukkannak fel a szövegben, minden felfedezés újabb várakozást kelt, s a „*Miért...?*” kérdésre adható válasz ígéretét hordozza. A kapcsolódó szövegek találkozása azonban egyidejűleg építi és rombolja az értelmezés egységét. A szövegek dinamikus kapcsolódását az biztosítja, hogy mindegyik elem önmagában is ironikus szemlélettel megformált, ezért egyenként is összetett értékelő távlataiknak az elrendezése. Nemcsak a bírósági tárgyalás jelenetére, de a regény egészére jellemző, hogy valamennyi szereplő rendre a *megértés határait*ba ütközik. Vagy nem ért valamit, vagy őt nem értik meg. Az ismétlődés, amely felfüggeszti az azonosságot, ebből a távlatból nyeri el valódi jelentőségét.

A különbséget termelő ismétlődés (*iteráció*) alakzatai a szöveg szintjén is megjelennek. Elsőként a legismertebb esetre emlékeztetnék, a keretet alkotó nyitó és záró fejezetre: mindegyik az „így gondolkodtok ti” címkével látható el. Két csúfondáros paródia, amely az előítéletes gondolkodás ökonómiájáról szól, s mintha kivezetne a regény világából. Ennél azonban többről van szó. *A szöveg ezen a ponton mintha olvasná önmagát*, jelesül a *kalitka* és a *madár* metaforáját, s az önkényes jelentéstulajdonítás kockázataira figyelmeztetne. Az utolsó fejezetben

feltűnik Kosztolányi Dezső, az író, házának a teraszán, amely *üvegkalitkára* emlékeztet. A járókelők jómadárnak nevezik, köpönyegforgatónak, aki ma keresztény, de fénykép készült róla, melyen együtt látható a Vérmezőn egy pogány népbiztossal. Az ítélkezők *önkényesen olvasnak jeleket, s a meg nem értetteknek tulajdonítanak* egyértelmű *jelentést*. „És mit csinált ott vele? – tudakolta az első kortes. – Nézte. – felelte Druma titokzatosan. – Nem értem – csóválta fejét az első kortes. – Hát akkor tulajdonképpen mit akar? Kikkel tart ez? – Mindenkiel és senkivel. Ahogy a szél fúj. (...) A három barát megegyezett ebben. (...) Látszott azonban, hogy még most sem értik egészen.” (542.) Nem véletlen, hogy a képtelen magyarázatokra *battyú* felel, *a költészet allegorikus madara*, akinek a nevét viseli az író rosszállóan csaholó fehér kuvasza. Itt elágazás nyílik a jelsorban, s újabb figuratív láncolat bontakozik ki. Jancsi kutyaszagot érez Anna közelében, akinek olyan éles a szaglása, mint a kutyaé (193.). Az elbeszélő jellemzése szerint Anna olyan megfásult, mint az a „kutya, mely nem kap enni s nem tudja, hogy mi bántja és mégis folyton odavánszorog az üres ételestáljához, körülszaglássza s miután látja, hogy semmit se lát, csügedten a vacka felé kullog, vissza-visszasandítva.” (439.) – ezt a képrajzást már nem kísérhetjük végig aprólékos elemző figyelemmel. A szöveg azonban kijáratokat is nyit, amelyek közül az egyiket érdemes kipillantani a *madár és a kalitka* trolológiáját követve.

„Egy kalitka madarat keresni ment.” – a 16-os jelzetű idézet Franz Kafka: *Nyolc október* műveinek kiemelt bejegyzései közül való, amelyeket kicédulázott és egyfajta aforizmagyűjteményként sorszámokkal látott el. Ezek a kiemelések 1917 októberé és 1918 februárja között születtek.⁷ Köztudomású, hogy Kafka szövege a szabadság hiányának példázataként olvasva ellenáll a jelentésazonosító megkettőzéseknek, s nem engedi elkülöníteni az összetevőket, a kinti és a benti világ, a fogoly és az őr, a börtön és a rab mintázatát követve. Visky András költeménye, amely az utazás, átkelés, kapcsolat, érintkezés jelentéskörében mozog (*Songs of Passage*) újírja Kafka aforizmáját: „Mehetek, mondják, végeztünk, minden rendben, / Egy kalitka elindult madarat keresni, / mondják mögöttem...”⁸ A saját világ itt már mindig az idegenre utalt, az én mindig a másik viszonylatában létezik, mintha a kalitka ezért igyekezne magához vonzani a leendő madarat.⁹ René Magritte visszatérő formái közé tartozik a *madár és a kalitka*. A belga művész a húszas évek második felében – vagyis Kosztolányi regényének 1926-os első kiadásával egy időben – készített festményein szakít a tárgy reprezentációs használatával (*La trahison des images*), s érvényteleníti a jelkép allegorikus jelentését. A megszokott tárgyak vázolata nem cserélhető fel magával a dologgal, a kép megtéveszti a nézőt, a „*misztérium*” valóságosnak mutatja az ismeretlent. Az *Édes Anna* különbségeket létrehozó ismétlődése legalábbis a *tárgyak performatív átváltoztatását* tekintve nem idegen Magritte látásmódjától, aki jellemzően festés közben jeleníti meg önmagát, s bár tojás a modell, a művész átiratában madárként jelenik meg a vásznon.¹⁰ Az *Édes Anna* olvasási tapasztalatának, s a regény szerzői értelmezésének szempontjából egyaránt indokolt megemlíteni, hogy e változó jelentésű alakzat megújítóinak sorából kiemelkedik az amerikai Joseph Cornell (1903–1972) „madárkalitka” sorozata, melyből a belga festő képei mellett néhány darab látható a londoni Barbican *The Surreal House* (Szürrealis ház) című kiállításán. (2010. 09.) A kiállító-

térben két szinten berendezett ház tizenhat szobából áll, s *tükör-labirintus*ra emlékeztet belső útvonalainak az elrendezése. *A látogató „szabadon mozoghat” a kalitkában, így minduntalan eltéved*, anélkül, hogy elvétene bármiféle irányt, az útvonal ugyanis tetszőleges, tervezhetetlen, mivel az épületről nem áll térkép a látogató rendelkezésére, ezért bejárhatatlan, s ennek megfelelően a kiállított műalkotások befogadásának a folyamatát csakis félbeszakítani lehet, de lezárni nem. Kosztolányi *tükörszobá*hoz hasonlítja a regény mentális terét, amelyben a személyiség mindig más tükörképpel találkozik.¹¹ A regény személyiségfelfogásáról később még részletesen szólunk.

Az *önkényes jelölvasás* eseteinek sorához visszatérve, ebbe a láncolatba illeszkedik Katica jelenete a Vérmezőn. Vizedék korábbi szolgálólányának román katona a szeretője a megszállás alatt. Társai ezért hazaárulónak nevezik, s megszakítják vele a kapcsolatot. Elhíresztelik róla, hogy román kém, mivel tanúi lesznek, amint titkos jeleket vált a vassisakos vitézzel, aki valójában némajelekkel esküdözik Katicának, hogy a háború után feleségül veszi. Fergetes humor forrása az abszurd jelenet, amely nem nélkülözi a nietzsche-i értelemben vett félelmetest sem, mert megmutatja, hogy *az erkölcsi ítékezésnek jobbára félreértés vagy önkényes értelmezés az alapja*. Vizyné egy fehér asztalkendőt ráz ki az ablakon, ezért letartóztatják, ugyanis azt hiszik róla a vörösök, hogy kém, aki titkos jelekkel üzen az ellenforradalmároknak. Vizyné pantomimra emlékeztető jelenetének is megtalálható a „komoly” párja. A krisztinai polgárok performansa, akik fehér zsebkendőt lobogtatva tiltakoznak a tempломra sortüzet leadó Lenin-fiúk terrorja ellen.

A jelölvasás önkénye emberi, túlságosan is emberi, sugalmazza a regény: egyszerre fájdalmas és mulatságos. A nyomkövetés megkísérti, s ismételt kudarca ítéli azt az olvasót, aki – Austint kisajátítva – tetten akarja érni a szavak jelentését. Báthory úr, a kéményseprő golyózik. Jancsi úrfi biliárdozik. Anna viszont nem ismeri se a munkaeszköz, sem pedig a hasonló kinézetű játékszer rendeltetését. Vég nélkül lehetne sorolni a jelentéstelítődés folyamatának *megtörését* szemléltető példákat a hálózatos szerkezetű szövegből.¹² A regény hangnemének összetettsége közvetíti az azonosságot felfüggesztő ismétlődés nyomán támadó *zavart összhangot*.

A záró fejezetben a beszélgetőtársak között létrejövő egyetértésnek a *meg nem értés* az alapja. A párbeszéd kifordított értelmű. Ez a *mintázat* behálózza a regényt. Az utca embere és az igazságszolgáltatás szakavatott képviselője hasonló értelmezési hibákat követ el, amikor ítélik. A regény azt sejteti, hogy a hétköznapi ember vélekedései önkényes értelmezésre, s *képzelté*re épülnek. A szóbeszéd, a híresztelés, a pletyka valóságteremtő erővel bír a regény világában. A népbiztos elrepülésének bemutatásában bukkan fel először ez az ismétlődő alakzat, s mintázatot alkotva tűnik fel a regény szövegében.¹³ Az olvasó rendre beszámolóknak feltüntetett értelmezésekkel találkozik, amelyek a közvetlen jelenlétre hivatkozva igyekeznek alátámasztani episztemológiai hitelüket, ugyanakkor igaznak tételezett állításaik megfogalmazása során *eltörlik a nyelv kognitív és performatív használatának a különbségét*, s így eldöntetlen marad, melyik kijelentés számít referenciális értelemben hitelesnek. A személyes tapasztalat azért sem bizonyul elégséges alapnak a dolgok azonosságának tételezéséhez, mert a ténylegesen megtörténtek csakis nyelvi közvetítés által válnak hozzáférhetővé, az elbeszélő tevékenység

sikere pedig a mindenkori történetbefogadóra gyakorolt *hatás* függvénye. *Performatív erő* és *episztemológiai érvényesség* nem feleltethető meg egymásnak a regényben. Valamennyi szereplő áldozata lesz az érzékek bizonyosságába vetett feltétlen hitnek, s ez azt sejteti, hogy a tévedések forrása, a jelölvasás önkényének indítéka az erkölcs világánál mélyebben fekszik.¹⁴

A jelölő láncolatokba *szövegpárok* illeszkednek, s újrafelismerésük annál mozgalmasabb, minél távolabb helyezkednek el egymástól. Példaként a *szakrális tér* világi változata szolgálhat. Az épület, ahová Vízny újra dolgozni jár, szinte *templom*-má változik délben, amikor harangszó jelzi a miniszter érkezését. Anna táncol a lábára szíjazott keféken, fényezi a parkettet, „csúszkálva, görnyedezve, térdepelve, mint egy templomban, valami hosszan tartó örökimádás közben.” „Anna reggeltől estig a por és a szemét glóriájában állott.” (211.) Vízny elhelyezi Jancsit egy bankban, amely a pénz valóságos *szentélye*. Azok, kik künn a városban, az életben semmiben sem hittek, itt hittek valamiben, érezték, hogy itt csakugyan van valami.” (325.)¹⁵ Jancsi szeret időzni az impozáns csarnokban. Az ügyfelek értékeikkel „egy kis fülkébe vonultak, mely a gyónószékre emlékeztetett”. (327.) A szakrális tér profán változatainak ismétlődése könnyen sugallhatja azt, hogy a 20. században az emberek egyedül a pénz istenében hisznek. Való igaz, Jancsi is a nihilizmus korának gyermeke, ugyanakkor őt nem a gazdagság, hanem a *biztonság* nyugtázza le a bankban: „úgy érezte, hogy a megrendült világ szilárd pontjára került, s maga is tagja ennek az egyházi rendnek, mintegy az új vallás kispapja.” (329.) A bank vonatkozásában a biztonság érzete szintén magától értetődőnek látszik, azonban a szó kiterjedt értelmében ennél megfoghatatlanabb a jelentése, talán a hitre vágyó lelki szükségletének kifejezésére szolgál a regényben. Jancsi, amikor jegyet vált pathefon, azaz régi típusú gramfon nyilvános hallgatására Wagnertől a *Bolygó hollandit* kéri. Nem kizárt azonban az sem, hogy látványosság iránti vonzalma is belejátszik a zenemű kiválasztásába, tehát ezúttal is közönségnek játszik, mint egy mozigépzés.¹⁶

A *szerkezet* szintjén, s a *hangnem* tekintetében is megfigyelhető a különbségeket létrehozó ismétlődés, s az összetartozó elemek párokba rendeződése. A „*Miért ...?*” című fejezet a legterjedelmesebb a könyvben, huszonöt lapra rúg, míg a rá következő záró jelenet ennek mindössze az egy tizede. Mindegyik a maga módján az emberi cselekedetek végső magyarázatát keresi. Az előbbiben a tragikumra, az utóbbiban a komikumra esik nagyobb nyomaték, de mindkettőben elválaszthatatlan egymástól e kétféle hangnem; efféle összetettség jellemző a regény egészére, amelyben az ismétlődés az azonosság felfüggesztését, s a különbség visszatérését jelenti.¹⁷

Regény és performativitás – Narratív előadás

Az irodalom és a performativitás nem szembenálló, de egymást feltételező fogalmak, ha a beszéd-cselekvések elmélete nem korlátozza értelmezésünket. Látnivaló, hogy az elméletalapító Austin nyelvészeti útmutatásait követve, jobbra csak az eltéréseket vehetnénk számba regény és performatívum között.¹⁸ A nyelv különbségeket létrehozó játéka az irodalom sajátja, s ezért ami itt az olvasásban megtörténik, eseményé válik, az csak részlegesen irányítható, legalábbis abban az érte-

lemben, ahogy Austin a – többértelműséget lehetőség szerint kiiktató – performatív nyelvi megnyilatkozások sikerültségéről beszél.¹⁹ A nyelvi esemény az irodalmi olvasásban nem ellenőrzött szemiotikai műveletek eredménye, de *bekövetkező cselekmény*. Itt nem lehet cél sem a feladó, sem a címzett részéről a performatívumok többértelműségének kiküszöbölése. A megnyilatkozó személy teljes, s közvetlen jelenléte is megvalósíthatatlan ábránd az elbeszélés eredendő közvetettsége miatt, amelyben megszüntethetetlen az elkülönülő mozgás elbeszélés és elbeszélői én között. Aligha teljesülhet irodalmi szövegben az austini performatívum legfőbb feltétele, *a beszélő szubjektum intenciójának tudatos jelenléte* a megnyilatkozás aktusának teljességét tekintve. Szöveg és olvasó párbeszéde sem feleltethető meg a jelentés átvitelére szolgáló közlés modelljének, amelyben a szavak adott, eredendő értelme számít a kölcsönös megértés előfeltételének. A nyelvi műalkotás fogalma szerint a szavak jelentésének megújítását kísérli meg, s így a résztvevők sohasem határozhatják meg maradék nélkül a szavak értelmét, sem pedig azt a kontextust, amely lehatárolhatná az olvasás terét. Austin a teljes beszédaktus abszolút kontextusát tekinti mérvadónak, ami a szöveg közegében, vagy a megnyilatkozás megisméltésekor aligha állítható helyre.²⁰ A szövegközötti játékok dinamikája újabb és újabb vonatkoztatási mezőket nyit. A szavak utakat találnak, de az átjárás korántsem akadálymentes, mert a közeg sem áttetsző. Az irodalmi szöveg jelentésalkotásának fontos tényezője az ismétlődés, amely nem jelenti az önmagával azonos megisméltését, sokkal inkább *a különbség visszatérését*. Az *értelmező visszatérése* az ismétlődő alakzatokhoz kétségtelenül tartalmaz *performatív mozzanatot*, amennyiben valamely szignifikánsnak vélt elem kiválasztása, újrafelismerése, s a visszatérés megisméltése, *igenlést*, afirmációt fejez ki, amely fogalma szerint *performatív aktus*. A szó cselekedtető ereje azonban a nyelvi műalkotásban sokkal inkább a nyelv szerkezeti *iterabilitásában* rejlik, s ebből következően az ugyanannak látszó mindig másként tér vissza, mert jelentése folytonos időbeli, s térbeli elmozdulásban jön létre.

Derrida nevezetes első Austin-kritikája a beszédcselekvés-elmélet legfontosabb tartópilléreit mozdította ki, amikor a kommunikációt szembeállította minden nyelvi tevékenység lehetőségfeltételével, a különbözőessel. A nyelv a feladó hálála után is kifejti hatását. Az íráshoz, de minden nyelvhez hozzátartozik a *hiány*, akár a távollévő címzett hiányára, akár a halott író hagyatékára, testámentumára gondolunk, a hiány a nyelv szerkezetének része, ezért leválik az intencióról, a jelentés mondani-akarásának jelenbeli feltételeiről.²¹ Az írás olvasható marad a címzett halálán túl, s a szerző is szükségszerűen eltűnik a szövegben. A nyelv különbségeket termelő masinériájának nincs olyan saját működési elve, szabályrendszere, amely ne törne meg, ezért helyesebb poliszémia helyett disszeminációról beszélni, zárt kontextus helyett pedig *szakító erő*ről, amely újrendezi a kontextust. Derrida szerteágazó gondolatmenetéből az irodalmár számára különösen jelentős az a nyelvre vonatkozó felismerés, mely szerint *nincs tiszta jelenlét-tapasztalat*, pusztán a differenciális jegyek láncolata.²² A jelentésmegoszlással kapcsolatosan a legkézenfekvőbb jelenségre utalnék. Az idézett belső magánbeszéd a történetmondásos művek elengedhetetlen eleme. Az idézetben az eredeti megnyilatkozás szükségképpen elveszti azonosságát. A beszédmód közvetítettsége megszüntethetetlené teszi a ha-

sadást a beszélők nyelvhasználata között. Közhelynek számít, hogy az olvasó *társalkotó*, *performatív* tevékenységét nem a szavak tulajdon értelmének tettenérése vezérli, de lehetséges értelmek feltárása, a jelentés mezejének szétnyitása, amelyben az ismétlődés eltörli az azonosságot.

A kivételesen összetett, titkokat rejtő művek esetében, mint amilyen az *Édes Anna*, az értelmező rendre a megértés határaiban ütközik, ahol megtapasztalja a nyelv „önmagábaroskadását”, ahogy Derrida fogalmazott, s nyilvánvalóvá válik számára, hogy a saját, a tulajdon törvényének (*la loi du propre*) már nincs semmi értelme. *Édes Anna*. Tulajdonnév? Nyilvánvaló, hogy a névben nemcsak tulajdonság rejlik, de egész értelmezési rendszerek kapcsolódnak hozzá, melyek e kivételesen összetett szöveg hatástörténete során létrejöttek. A *Miért...?* című fejezet látató példája e név meghatározhatatlanságának. Minden szándék célt téveszt, amely megkísérli jellemezni, értelmezni, azonosítani azt a létezőt, amely *a nyelv performatív teremtménye*, s a regény világában is leginkább árnyékként, tüneményként vagy fogalomként jelenik meg. *A szó teremtő ereje* itt a címszereplő nevében nyilvánul meg, amely éppen ezért hasonlóképpen haladja meg saját nevét, s válik megragadhatatlanná, mint a Khora Derrida magisztrális elemzésében: „befogad minden meghatározást, hogy helyt adjon neki, de ő tulajdonképpen semmiféle meghatározással nem bír. Birtokolja, bírja azokat, miután befogadja őket, de nem úgy birtokolja őket, mint tulajdonait, tulajdonképpen semmilye sincs. Nem egyéb, mint summája vagy folyamata annak, ami „rá”, róla (*à son sujet*) magáról íródik, de nem ő a *szubjektuma* (sujet) vagy *jelenlévő alapzata* mindezeknek az értelmezéseknek, holott ugyanakkor nem is redukálódik rájuk.”²³

A regény performatív lehetőségeinek távlatából a *színhátság* és az *irodalom* viszonya is újraértést kíván. Az irodalom esztétikai hatáslehetőségeit tekintve nem szükségképpen ellentéte az *előadás*nak a médiumközi átmenetek versengésének művészeti korszakában. Az *Édes Anna* regényformája is megkísérli a nyelvi kifejezés határainak meghaladását, amikor a színháték bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként viszi színpadra az elbeszélés előadását*. A magam részéről *narratív előadás*nak nevezem ezt a poétikai alakzatot. A narratív szöveg határai megnyílnak az előadás esztétikai hatáslehetőségei előtt, s ennek következtében a kívül álló szemlélő elveszíti védettségét, s többféle értelemben is köztes állapotba kerül. Egyfelől az olvasó és a néző észlelési lehetőségei között kijelölhető helyzetbe, másrészt a szöveg fiktív szereplői és a testet öltő alakok világa között ingadozó befogadói pozícióba. Az olvasó nem résztvevője az eseményeknek, de folyton arra kényszerül, hogy a szövegben megjelenő szereplő fikciója és a megtestesült alakok játéka közötti térben helyezkedjen el.

A testi megnyilatkozások alapvetően a művészi közegek függvényében válnak esztétikailag értelmezhető tapasztalattá. A test mediális közvetítettségére irányuló reflexió a jelentésalkotás egyik fontos mozzanata, mely megkülönböztetett szerepet játszik az *Édes Anna* narratív előadásában. Ez a megértési mozzanat elválaszthatatlan a teatralitásnak teret adó narratív előadás közegének az értelmezésétől. A test észlelésének elsődleges közege a látás a színházi helyzetben, ahol a színész nem megalkotja a szerepet, hanem mintegy a szerep médiumává válik, kiszolgálva saját testét mások tekintetének. A színpadon lezajló performatív események

is reflektált közegben fejtik ki hatásukat. Bizonyos megszorításokkal azt lehet mondani, hogy efféle mediatizált játékterek létrejönnek az *Édes Anna* narratív előadásában is. Test és teatralitás több szálon kapcsolódik össze az *Édes Anna* narratív előadásában. A test sokféle kontextusával együtt szinte lehatárolhatatlan fenomenén, akárcsak a teatralitás, amely a színházművészetnél jóval szélesebb hatókörű jelenség.²⁴ Jelen tanulmány ebben az értelemben tárgyalja a teatralitás jelenségét. Eseményszerű cselekvések játszódnak a nyilvánosság egyéb közegeiben, nemcsak a színpadon, ezért a teatralitás nem választható el élesen a *performativitás* más *színtereitől*. A hétköznapokban jelen lévő teatralitás formái a regényben elemző figyelmet érdemelnek: így a nyilvános megjelenés, az öltözködés, az arcöltés, s a különböző testi megnyilvánulások bemutatása szoros összefüggésben a nyilvánosság változó tereivel. Hasonlóképpen jelentésalkotó tényező a regényben a hatalmi intézményeknek alávetett, felügyelet alá helyezett, közszemlére kitett test, az átalakított, a mássá váló test. A „nézve levés” Édes Anna állandó tapasztalata. Anna féltelmének megtestesülése a madáralakzat helyettesítéses láncolatába illeszkedik: „Egy Macquart-csokortól, melyből pávatollak nyúltak ki, egyenesen rettegett. Azt hitte, hogy a pávaszemek őt nézik, s mikor elhaladt előtte, félretekintett.” (199.) Amikor Anna először néz Vizyné arcába, ismeretlen *madámak* látszik, szétborzolt dísztollakkal. (169.)

A látott test és a testbe zárt szubjektum közötti összefüggésnek az a feltevés jelenti a kiindulópontját, hogy a „nézve levés” tapasztalata, a megfigyeltség tudata szerepet játszik az öntudat, s a lelkiismeret kialakulásában. Vizyné szünet nélkül vizslatja, felügyeli a munkáját. Gyanakodva figyel. Anna tudatában van annak, hogy megfigyelik, de ezt már szinte észre sem veszi. Amikor Jancsi kéjvágyból figyel meg, s pózolásra veszi rá, Anna kényszerítve érzi magát, s szégyenkezik. Az öncélú játék Jancsit felszabadítja, ellenben Anna viszolyog tőle, mert természetellenesnek találja, a megfigyeltség számára ugyanis a munka világához tartozó tapasztalat, nem pedig haszontalan szerep.

Patikárius Jancsi folyton szerepeket alakít, ezért könnyen átlépi a cseléd és az úr világa között húzódó határokat. A személyiségváltoztatás összetett élmény, de Jancsi legfőképpen érzéki vonzereje miatt kísérletezik vele. Az esztétikai élvezet szerepe sem lebecsülhető a maszköltésben. Annát viszont éppen a liminalitás tapasztalata billenti ki legerőteljesebben egyensúlyából. Képtelen szerepet váltani, cseléd voltára emlékezteti a lakás, ahol a tér használatához szabályok kapcsolódnak, amelyeknek a megsértése szorongást vált ki belőle. Jancsi nem képes reflektálni a színházi alaphelyzet egzisztenciális dimenziójára. Annával művelt szórakozása minden ízében közönséges, eltervezett és mesterkéltséges. Jancsi éppoly könnyen adja át magát a hódító szerepének, mint amilyen gyorsan megszabadul a mesterségesen előidézett lelkiállapottól. Anna nem képes alkalmazkodni az embert meghatározó színházi alaphelyzethez, így soha sem képes megszabadulni önmagától. Ez legalább olyan iszonytató lehetőség, mint az én-elvesztés élveteg hajszolása Jancsi részéről.

A testi lét meghaladhatatlan meghatározottságai a teatralitás nem színházi közegekben is megmutatkoznak, az embernek arra irányuló hasztalan törekvésében, hogy a reflexiót megelőzve érzékelje a testet, megpillantsa a maszk mögötti arcot,

megtapasztalja a kifejezés előtti világot a maga közvetlenségében. Vizyné mintha ettől a vágytól hajtva is fürkészné Anna titokzatos alakját.

Kosztolányi regénye szakít test és tudat végtelen szétválasztásának a hagyományával, amely azt eredményezte a nyugati filozófiában, hogy kialakult az absztrakt individuum képzele. A személyes testi tapasztalat észlelése alkotórészévé válik a szereplők önmagukról alkotott képzeleteinek az *Édes Anna* narratív előadásában. A személyes testi tapasztalat észlelése és értelmezése révén jut ki a szubjektum a tudat zártságából a világba, s jut el a másik emberhez. E belátás érvényesül a regényben. A narratív előadás olyan közeget biztosít, amelyben *megmutatkozhat* a test mediális működése. Ebben az összefüggésben a test mint az észlelés szerve, nem választható el az észlelés tárgyától, amely másfelől nem pusztán tárgyi jellegű (Körper), hanem alanyi, eleven (Leib). A másik test (Körper) észlelése különbözik a saját test (Leib) megtapasztalásától, amely alapját képezi az „én”-en belüli személy-közöttségnek, vagy „interszubsztitívitásnak”, ahogy Husserl nevezte.

Az *Édes Anna* narratív előadása azt sugalmazza, hogy a test szubjektumalkotó tényező, s maga is konstrukció eredménye. Anna teste, alakja, arca különböző nézőpontokból és hangok közvetítésével jelenik meg. A cselédkönyv hivatalos *személyleírását* Vizyné félhangosan *felolvassa*. (155.) Máskor Jancsi szemszögéből *látja* az olvasó Annát. (351.) Amikor Jancsi védekezni próbál a rátörő érzéki vágy ellen, Anna elidegenítő vonásait emeli ki, ennek viszont ellentmond a narrátor által közvetített kép. Nemcsak a látó része a látványnak, de a másik teste is.

Emlékezetes nyelvi rétege a regénynek az a metaforikus leírás, amely különböző érzékterületekről származó képzetek közvetítésével jeleníti meg, hogyan érzékeli Jancsi Anna testét szeretkezés közben. (375.) *Két áldozat* sorsszerű összetartozására utal, hogy hasonló mozdulatot végez Anna az első, Vizyné pedig az utolsó éjszakája előtt. Az egyik az ártatlanságát veszti el, a másik az életét. Anna önként adja oda magát Jancsinak, de Vizyné is könnyen adja meg magát a halálnak. Anna karja Jancsi nyakára kulcsolódik a vad éjszakán, Vizyné karja Anna nyakára a végzetes éjszakán. Az ölelés és az ölés, a gyönyör és a félelem egyaránt jelen van mindkét helyzetben: „hirtelenül egy kar kulcsolódott a nyakára, magához szorította, oly erősen, hogy szinte fájt. Nem kapott lélegzetet. Lassan merült el a gyönyörűségbe.” (375.) „Vizyné a még szabad karjával a leány nyakához kapott, hogy eltaszítsa, ellenben olyan ügyetlenül lökte el, hogy csak még jobban magához szorította, valósággal ölelte már.” (498.) A halott Vizyné „arca valami átszellemült nyugalmat sugárzott.” (503.) Az áldozatok némaságukkal Annához kerülnek közelebb haláluk után. Anna órákig együtt van az áldozatok tetemeivel, amíg rá nem találnak. A gyilkosság helyszínét tüzetesen átvizsgáló nyomozók akarják szóra bírni a holtakat.²⁵ A testről leolvasható jeleket fürkészik, s az értelmezésnek ebből a távlatból Vizynét felkészületlenül éri a halál. A narratív előadás viszont azt viszi színre, ahogy Vizyné álmából felriadva védekezni próbál, de óvatlanul átkarolja Anna nyakát, s ahelyett, hogy eltaszítaná, átöleli, maga felé húzza, siettetve ezzel végzetét. A halott arcának és testének a leírása alapján nem teljesen légből kapott feltételezés, hogy *nyugodtan* fogadja a halált. Olyan *elrendezettnek* látszik körülötte minden, mintha nem is gyilkosságnak esett volna áldozatul. Nyugodt az arca. Mint-ha aludna. Nincs vérfolt. Csak egyetlen szűrt sebe van: a szívében.

Az *Édes Anna* narratív előadásában megnyilvánuló személyiségfelfogástól nem idegen az, amit Nietzsche állít a gondolkodó testről.²⁶ A német bölcselelő utalása szerint „*hatalmas ész a test*”.²⁷ Ez a sokrétű kijelentés a testbe vetett hitben gyökerezik, amely a filozófus korai monográfiája szerint Nietzsche gondolarendszerében szilárdabb alapon áll, mint a szellemben vetett hit.²⁸ Nietzsche ezt írja: „Tested száma csekélyke eszed is, testvérem, amelyet úgy nevezel: »szellem«; hatalmas eszed aprócska szerszáma, avagy játékszere.” Amint Anna először átlépi Vizek küszöbét, érzékszervei az új hely veszélyeire figyelmeztetik. Anna teste tiltakozik a tér idegensége ellen. Lepleznie kell testi fájdalmát a magzatelhajtás után. Érzékei határozzák meg a gondolkodását, ezért nincs hatalma a nyelv fölött. Érzékei olyan erőteljes tapasztalatokhoz juttatják, amelyeket nem képes elemző figyelem tárgyává tenni, a reflexió így nem jut el a kifejeződéséig. Anna nyelvinségben szenvedő személyiségének a megtestesítésére azért alkalmas a narratív előadás, mert képes megjeleníteni azt, ami nem ér el a nyelvhez.

A teatralitás jelenségéhez kapcsolódik *a test használatának szabályozása* a társadalmi nyilvánosságban, a társas érintkezésben. A regény narratív előadásában a testi viselkedés megítélésének, s a gesztusnyelv olvashatóságának a kérdései teatralis vonatkozásaikkal együtt jelennek meg. A szótlan Anna *egyetlen mozdulata* négy, egymástól különböző értelmezéssel együtt érkezik meg az olvasóhoz. Anna testbeszédét Vizyné, Ficsor, az elbeszélő, sőt, maga Anna is másként értelmezi, így végül az olvasóra hárul a feladat, hogy mérlegelje az össze nem egyeztethető magyarázatok érvényét. Vizyné kérdésére, hogy „van-e kedve a helyhez”, Anna nem válaszol, csak alig láthatóan vállat von, „szomorúan és könnyedén”. Vizyné ezt a mozdulatot a lázadás jeleként olvassa, ezért ráripakodik Annára. „Tessék? – kérdezte gúnyosan. – Nálam nem így szokás felelni.” (165.) A mondat többértelmű: egyfelől jelentheti azt, hogy nem ilyen módon, tehát nem testbeszéddel, másfelől azt, hogy határozott igent szokás mondani, fenntartás nélkül. Ficsor meg akarja menteni a helyzetet, ezért Ő is értelmezi Anna néma mozdulatát: „Nem, nem úgy értette az Anna – mentegette Ficsor. – Ugye Anna, nem úgy értetted. –Hát hogy értette? Csönd volt. Vizyné és Ficsor várt a válasza. –Van – rebegette hangtalanul Anna, aki úgy értette, hogy neki mindegy, hiszen mindenütt csak dolgozni kell.” (166.) A regény narratív előadása *test és teatralitás* viszonyát tekintve is megszűntethetetlenül többértelmű.

A *teatralitás a történelmi színtér* átalakulása miatt is meghatározó a regényben. Az egymásra torlódó rendszerváltoztatások átrendezik a történelem színpadát, s – amint ezt a későbbiekben közelebbről is megvizsgáljuk – alakoskodásra kényszerítik a résztvevőket. A történelem erőinek uralhatatlan *performativitása* félelmet vált ki a szereplőkből, amellyel szemben az *ünnep* jelent támaszt a maga szertartásos színpadiasságával. A narratív előadás jelenléte ezzel a tényezővel is kapcsolatba hozható. A történelem értelem híján való. Az ünnep ellenben folytonosságot kölcsönöz a széttöredezett élet kiszámíthatatlan játéknak. Az ismétlődő családi események alatt időlegesen megfeledkeznek az ember arról, hogy mindaz, amire ösztönösen vágyik, az értelem, s a cél hiányzik az életfolyamból. A létezés esetlegességének kísértésével szemben menedéket jelent az ünnep, a maga kiszámítható rendszerességével.

Vizyék baráti körben, a hagyományos szertartásrendet követve megtartják az ünnepeket. A közösségi összejövetelekhez kapcsolódó tevékenységek az együvé tartozás tudatát erősítik a résztvevőkben, akik a történelem áldozatainak tekintik magukat. Az ismétlődő ünnepi események részét alkotja a színjáték, a szerepjáték és az alakoskodás. Történelmi léptékben mérve, s egzisztenciális értelemben egyaránt határhelyzetben zajlanak ezek a félig-meddig titkos mulatságok, amelyek be-töltik az ünnepek voltaképpeni szerepét, amennyiben megannyi öröklött szabályszerűségükkel együtt, mint „*kulturális performanszok*” lehetővé tesznek egy-féle transzgressziót, határátlépést, identitásváltást. Ünnepek és színjáték szorosan összetartozik. Ebben az összefüggésben az ünnepek „kulturális performanszok-nak” tekinthetők, amelyeket „egyfelől a liminalitás és a periodicitás, másfelől a szabályszerűség és a transzgresszió dialektikája különböztet meg a többitől.”²⁹ Az ünnepek keretén belül létrejövő színházi előadások hatását az *átmenetiség* biztosítja többféle értelemben is. A történelmi helyzet kiszámíthatatlanul, s gyorsan változik, mintha a szereplők forgószínpadon lennének. Az egymást váltó politikai rendszerek körforgása szinte állandósítja az átmenetiség állapotát a résztvevőkben. A társadalmi ranglétra időről-időre megfordul. A szembenálló politikai osztályok képviselői csúfondárosan kigúnyolják egymást. Az ünnepi színjátékok lehetőséget adnak az idegen szerepének eljátszására, a fenyegető másik identitásának a kipróbálására, s a saját kicserélésére. Anna Vizynét, Vizyné Annát utánozza. A mimikri, az arcrongálás mintegy megsemmisíti az eltorzított alak identitását. Vizyné számára, aki később áldozattá válik, kapóra jönnek az ünnepekhez kapcsolódó baráti összejövetelek, amelyek időnként bizonyos mértékig karneváli jelleget öltenek. A hangulat emelkedésével a résztvevők levetkőzik hétköznapi énjüket, alkalmi színi előadásokat rögtönöznek, amelyekben helyet cserélnek az alul lévőkkel. A játék átváltoztató esemény, a résztvevők rögtönzött színjáték szereplőivé válnak, s megszabadulnak a hétköznapi kötelező viselkedés kötelmei alól. Nyíltan semmi-be vehetik a személyiség méltóságát, a sajátjukét éppúgy, mint másokét, anélkül, hogy szavaikért és cselekedeteikért viselniük kellene az erkölcsi felelősség terhét. Vizyné egészen addig merészkedik, hogy tehetetlen dühében Katica halálát kívánja.

Vizyné *játékmesterként* jelenti be vendégeinek Annát, az alkalmi színdarab főszereplőjét: „Alighogy becsukódott mögötte az ajtó, oly nevetés harsant föl, mint mikor a színről egy hírneves komika távozik. Maguk se tudták, min nevettek, de nevettek. Mulatságos volt az egész: ez a félszegség, ez a klaffogó cipő, meg a bemutatási jelenet.” (241.) „Vizy valami történetet adott elő Annáról, melyet hahota követett.” (241.) Moviszter ebbe a hangulatba lép be. „Ő is úgy érezte itt magát, mint aki színpalak között tévelyegve véletlenül a színpadra botlik, egy ismeretlen darab zajos jelenetébe. Nem értette mit jelent ez a nagy gaudium.” (243.)

A társaság fesztelenül mulat a cselédtörténeteken, a szalon vidám színpaddá változik, a vendégek versengő mutatványosokká, akik egymást túlszárnyalva adják elő legjobb számaikat. Tatár egyenesen megrendeli kedvenc jelenetét: „Tatár oda intett feleségének: –A macskát.” (249.) „–Ja – szólt Tatárné –, a macska. Mikor beszegődött, volt egy két hónapos cicánk” (251.) Az emelkedett hangulatban Vizyné zongorázik, a szalon performatív térére alakul át. Ebben az élő komédiába úgy lép be az irgalomról szóló eszmefuttatásával Moviszter, hogy értelmezi a cselédekkel

űzött tolsztojánus komédiát. Moviszter tudomásul veszi, hogy az emberek döntő része képtelen az önálló gondolkodásra, előítéletek fogságában él, de nem is akar nekik szabadulni ebből a kényelmes állapotból. Meggyőződése, hogy a közöny rontja meg az emberek közötti kapcsolatokat. Nem hisz a változásban, mert a kiszolgáltatottakkal szemben megnyilvánuló ellenséges érzület a kultúra belsejéig hatolt Vizyék társaságában. Moviszter szavai belevesznek az alkalmi kamarajáték hangzavarába.

A teatralitás legkülönbözőbb megnyilvánulási formái jelennek meg a regényben. Jancsi mintha színpadon volna, eljátssza a szerelmes együttlét különböző helyzeteket Annával, akit próbabábuként használ, miközben operett-primadonnát képzel a helyébe. Annának folyton át kell öltöznie, s pózolni, mint a modelleknek a kifutón. „Az ablak elé – vezényelt Jancsi. – Ide a sarokba. A szekrény mellé. A világosságra. Nézni akarlak. Nézz te is engem.” „Most pedig – szólt Jancsi – ne érij hozzá. Én se tehozzád. Hanem így. Karját hátra tette.” „Anna úgy engedelmeskedett neki, mint mikor egy kefére, egy cipőhúzóért.” (383.) A gyilkosság felfedezése után, amint vattatják Annát, „egy pillanatig valami régi, félszeg oszlopszentet idézett az emlékezetükbe, aki égnek tárt karral áll.” (506.) Jancsi klubokba jár, de a kétségbeesés és az undor elől ide menekülnek a háború után sokan: „Maga a táncterem világos látványosság volt. Üveglap borította, alulról rózsaszín villanylámpák világították meg, melyeket virágfüzűk fontak körül, úgyhogy valami meleg tündéri jégpályának tetszett.” (411.) Moviszterné műkedvelői körbe jár próbákra, „otthon verseket szavalt, a szalonja közepén kivágott pongyolában hajlongva, erős taglejtésekkel.” (407.) A lakók a katonai felvonulásokat színi látványossággként kísérik figyelemmel a házak ablakaiból. Az évszakok változásával átalakul a tér, az élet *színtere*. Minden esetben bejelenti az elbeszélő, melyik évszakban vagyunk.

Anna önkéntelenül Vizynét utánozza, de vonakodik attól, hogy Vizyné ruháiban tetszelegjen az élvhajhász Jancsi előtt. A performansz azért fullad kudarcba, mert Anna képtelen a személyiségcserére, a teljes átváltozásra a játékban. Jancsi ezzel szemben gátlás nélkül lépi át a játék és a valóság között húzódó határokat, személyisége alkalmi szerepekre bomlik, folyton elveszti azonosságát. Minthogy az arc megkülönböztethetetlené válik az álarcától, az olvasó nehezen tudja eldönteni, melyiket is tekintse valódinak.

A szereplők színjátékszerű fellépése minden tekintetben többértelmű. Jancsi megérkezése Vizyékhez hatásos belépő, amely a nézők bevonásával újabb játék elindítója. A jelölő láncolatok többértelmű játéka bontakozik ki a narratív előadásban. „A viszontlátási jelenet sokkal elevenebb volt, mint egy színpadon lett volna.” (305.) Jancsi tótágast áll, humoros tárgyait mutogatja, kezdetleges angolsággal fecseg, kétszer köszön, ugyanis nincs tisztában a személytelen üdvözlés, és a hogyan felőli érdeklődés alaktani különbségével, de vélhetőleg Viza sem, mert Jancsi köszönésére válaszol, tehát rokon lelkek találkoznak, s így szó szerinti és átvitt értelemben is rokonsági viszonyba kerülnek: csak színlelik nagyvilági műveltségüket, s mindketten magukra erőltetik a jókedvet. Jancsi, a hetrefüles, vagyis zöldfülű unokatestvér zajos fellépése felkelti Vizyné ifjúkori csínytevéseinek emlékét. (309.)³⁰ Egyetlen utalás ez a regényben Vizyné boldogtalan házassága előtti éveire, amikor még nem kerítette hatalmába a szorongás. Jancsi harsány jókedvét is beár-

nyékolja, hogy hajlamos a tárgyaltan félelemre, s szabados játékaival akar úrrá lenni állandósuló szorongásán. Jancsi „egy mindenkinek ismeretlen kor szabados-ságával csak tengett-lengett. Társasági fiú vált belőle. Végigtáncolta a házi bálakat (...) mint alkalmi humorista szerepelt. Arról álmodozott, hogy mozigató lesz. Máshoz nem volt kedve.” (301.)

Vizyék többféle értelemben is teátrálisnak, színjátékszerűnek érzékelik a maguk életét. Amikor Vizyné sírva fakad saját nyomorúságán, a férje belefeledkezik a látványba, s egy székre ülve nézi, „hogya rakosgatja a váncosokat, arcán a nagy-nagy csillogó könnyekkel, mint a moziban Asta Nielsen.” (73.) Vizyné alkalmi bemutatót tart férjének, Katica járását és hangját utánozva. „Az ura egy pillanatra döbbenten nézte feleségét, aki végigtáncolt a szobán, s dühében játszott, mint valami különös színésznő valami különös színpadon.” (55.) Anna ismeretlen lényre szemléltető alakot ölt az ünnepi kamarajáték színpadán. Amikor először járul Anna Vizyné színe elé, lornyonját szeméhez emelve vizsgálja a lányt, mintha színházban ülne, majd szemét behunyva hatni enged magára, amit tapasztalt: „egyszerre érezte, hogy ez az, akit évekig keresett mindhiába. Belső sugallatot hallott, mint élete döntő fordulataikor.” (153.)

A miniszteri tanácsosnak is szüksége van a nyilvánosságra, hogy *színpadon* érzékelhesse hatalmát. Vizyné korábbi életformájának része volt a vendégfogadás, ami elviselhetőbbé tette magányát. A társasági élet némi kárpótlást jelent a megtört asszonynak, akinek a készülődés változatosságot hoz tétlen, egyhangú életébe. Az esemény, amíg zajlik a maga szertartásaival, izgalmával életet lehel belé, hisz legszívesebben halott gyermekének szellemével társalog. Előfordul, hogy amikor mások vígadnak, Vizyné hirtelen magára marad, mert halott lányára gondol. Nyelvváltással védekezik a rátörő fájdalom ellen. Szó szerint idegen nyelvhez folyamodik, hogy elmondhassa, egyszersmind eltávolíthassa magától a naponta elismételt történetet. Hallgatónak idegen német vendéget választ: „Vizyné leült melléje. Nagyon részletesen elmesélte neki – németül – a kislánya halálát. De ezt már annyiszor elmesélte, hogy most csak kopogó, gépies szavait hallotta, még a fájdalom vizsgálását sem érezte.” (496.) A vacsorákat követően a történetek értékelése, az elhangzottak felidézése szintén értelmet kölcsönöz Vizyné céltalanná vált életének. Talán maga is sejti, amit háziiorvosa rég belátott: az ember kénytelen valamivel eltölteni a rá kirótt időt.

Narratív előadásban az elbeszélés és az előadás az írott szövegbe helyeződik át. A leírás, a legnyilvánvalóbb *írásaktus* is magán viseli a műben a véletlen *esemény* esetlegességének, s értelemnélküliségének a nyomát, az olvashatatlanságát, amely a *hermeneutikai magyarázat határaival* szembesíti az *Édes Anna* befogadóját. A kiszámíthatatlanság, az azonosságot felfüggesztő ismétlődés, amint azt az előzőekben láthattuk, a regény szövegszerveződésének az egyik meghatározó szabálya. A *leírás* sem helyettesít megragadható jelöltet a műben, de katekretikus jelentést létesít, mivel *esemény*szerű a működése. A leírások szinte kivétel nélkül külső és belső nézőpontok határmezsgyéjén helyezkednek el, ahol találkozik a narrátor, a tanú, illetve a szereplő nézőpontja: „Most látta először Vizynét: egy sápadt, nagyon magas, jéghideg nő meredt eléje, aki – nem tudta, miért – egy ismeretlen *madár*hoz hasonlított szétborzolt, fényes dísztollakkal.” (Saját kiem.)

169.) A szereplői és az elbeszélői nézőpont, illetve hang közötti feszültség biztosítja a narratív határátlépés egyik jellegzetes változatát az elbeszélésben. Katica „(a)rcán az átázott rizspor megtúrósodott.” (512.) A régi gazdáit sirató szolgáló részvétnyilvánítása egyszerre megindító és nevetséges. Az olvasó szinte semmit sem vehet azonosnak önmagával a leírásokban ismétlődő részekben. Ezt szem előtt tartva érdemes *egyesíteni, s nem egységesíteni* az összetartozó, de hiánytalanul össze nem illeszhető szövegpárokat.

A leírások is többértelmű láncolatot alkotnak, így a jelölés játéka a történetmondás felfüggesztésekor sem szünetel a regényben. Különösen az elhomályosult értelmű, furcsa hangzású, ritkán használatos szavak mesterei elhelyezése fékezi a jelentés gyors azonosítását. (pörnye, himalajakendő, kuláns, lippent, rongyosleves, hetrefüles, hencser). Akad példa a próza zenei hangzására, amely kitágítja a szöveg terét: „csobbant a rocskákban a szennylé, loccsant a rongy”. (211.) Ütemhangsúly és időmérték találkozása alakítja e mondat hangzó ritmusát, amelyhez a hangutánzó szavak zeneisége is hozzájárul: „Álmatag babrálással, kéjes andalgással pocogott a szappan lanyha tajtékében.” (207.) „Kicsit lippentett a topázszárga borból s így folytatta.” (261.) A leírásban keletkező metaforikus láncolatoknak akadnak áttetszőbb változatai is a regényben. Ilyennek tekinthető a gőz és a pára trópusa. Jancsi parfümjének bódító illatfelhőjébe lép be Anna a fürdőszobába. Anna vasal, gőzfelhő veszi körül. (339.) „Gőzöl”, vagyis érzéki vágyat kelt Jancsiban. Egy beteges kinézetű, elesett nő láttán heves vágy tör rá a vonaton. „Lassan csöpörgött az eső, mely a levegőt gőzfürdőszerűen elnehezítette.” (357.) Anna szeme „kék volt, de nem csillogó, inkább tejeskék, violáskék, mint a Balaton vize, párás, nyári hajnalon.” (169.) Előfordul, hogy a leírás érzékletesen hangzik, de látványként a modellt megragadhatatlan. A főváros kifosztása után „fönn, a barokk cukrászda kirkatában drága porcelánon mindössze egy szíjas pogácsa szomorkodott.” (233.) Efféle nehezen azonosítható süteményt, mondhatni *madár*latta eledelt őrizget Anna a batyujában.

A narratív előadás tényreése azzal magyarázható, hogy a *színházi alaphelyzet* határozza meg a regény szereplőinek létét. Jelenetek állnak az elbeszélés előterében, a történetmesélés másodlagos szerepet kap. Kézenfekvő példaként a tárgyilási jelenet említhető, amely előadásszerű. Az igazságszolgáltatás legszembevetőbb teatrális megnyilvánulási formái között említhető az esketés, a kihallgatás, a vallomástétel, a megidézettek szembesítése, a vád felolvasása, az ítélet kihirdetése, a bizonyítási eljárások, az események újrajátszása a jelenlévő közönség reakcióitól kísérvé.

A *liminalitás* határozza meg az elbeszélő történet idejét is, a háború elvesztése utáni köztes, átmeneti történelmi időszakot, amikor áttekinthetlenné válnak az alá-fölrendeltségi viszonyok, mint az időszakos ünnepek alkalmával. A regényben kitüntetett szerepet játszanak az ünnepi alkalmak, a jeles napok, a szertartásos vendéglátások, a társas összejövetelek, a bálók, a karneváli mulatságok, amelyek az én-határok átlépésének, a szerepjátéknak, s az alakoskodásnak a színterei a regényben.³¹

Az elbeszélésben megvalósuló performanszok fikcionalitás és utánczás, valamint képzetes cselekvés és szerepformálás szoros kapcsolatát mutatják, s ez utóbbiakról – merész, de talán nem teljesen önkényes analógiával – elmondható, hogy a *poetológia* kérdései is. Köztudott, hogy az irodalomról szóló irodalom, s általában az önmagára reflektáló mű eszménye erőteljesen foglalkoztatta Kosztolányit. A regény lehetséges magyarázatai mintegy színre kerülnek a „*Miért...?*” című bírósági jelenetben, amely a kérdést eldöntetlenül hagyja, s így a mindenkori olvasót szólítja a lezárhatatlan értelmezés folytatására.

A *reflexivitás* önmagában nem elégséges alap az öntükrözés tételezéséhez, s könnyen csábít történetetlen szöveghálózatok létrehozására, ezért is vélem kissé nagyvonalúnak Patricia Waugh modern és posztmodern viszonyáról szőtt elképzelését.³² Korántsem vagyok arról meggyőződve, hogy a modern művészetek alakulástörténete Patricia Waugh fogalmai szerint igazolható. Ha jól sejtem, a szerző állításával szemben a posztmodernnek nevezett regények éppenséggel cáfolják az autonóm mű fogalmát, s így véleményem szerint a reflexivitás önmagában nem elégséges alap a késő romantikus regény, a kora modern és a posztmodern közötti párhuzam megvonásához.

Hasonlóképpen aggályosnak vélem, ha a szövegeközöttiséget a *mise en abyme* eljárásai közé soroljuk, s ez utóbbit kiterjesztjük a játék, a humor, a paródia, az irónia és a groteszk formáira. Köztudomású, hogy a *mise en abyme* kifejezést Gide használja elsőként naplójának egyik 1893-as bejegyzésében.³³ Gide leírása szerint a *mise en abyme* a címerpajzskészítéshez hasonlítható írói eljárás, amely a mű tárgyát a szereplők viszonylataiban is megjeleníti, hasonlóképpen, mint ahogy a címerpajzsba mélyesztett kisebb címer készül. A vizuális médiumhoz kötődő *mise en abyme* fogalmától a szakirodalom messzire távolodott.³⁴ Ugyanakkor Gide sokrétű meghatározása éppen a *performativitás távlatából vált újraolvasásra érdemesé*. Gide szemléletes példája a képíró megörökítő kép, a festett jelenet színterét visszatükröző domború tükör Velázquez *Las Meninas* című festményén az elbeszélés nyelvi közegébe áthelyezve értelmezhető olyan poétikai eljárásként, amely színre viszi az alkotás létrehozásának *performatív* mozzanatát.

Kézenfekvő, hogy a szövegben az elbeszélés történetére vonatkozóan számos reflexív elem fordulhat elő, anélkül, hogy öntükröző alakzattá válna. Véleményem szerint a *mise en abyme teatralitásként* is jószerivel csak *figuratív képek* esetében értelmezhető. Másfelől Mieke Bal *Reading Rembrandt* című könyvének befogadás-központhú fejtegetéseivel kapcsolódva azt gondolom, hogy az öntükrözés (self-reflection) *olvasási alakzatnak* tekinthető.³⁵ Ugyanakkor az *olvasás eseményében létrejövő képződménynek* a körülhatárolására, s megragadására a *tükör* fogalmának használata csakis kiterjedt jelentésben indokolható, mert véleményem szerint a műalkotás aligha jeleníthet meg képi vagy nyelvi alakzat ismétlése révén szerteágazó, összetett olvasói műveleteket saját *képmásaként*. E megfontolásokat mérlegelve az „öntükröző forma” helyett szerencsésebbnek vélném az „önértelmező alakzat” megnevezést. Öntükrözés és önértelmezés között a különbség nemcsak fokozati, mint ahogy Jerome Klinkowitz véli, hanem lényegi, tehát elméleti

jelentőséggel bír.³⁶ Az öntükrözés különféle eseteit, bármi legyen is az, így a metafikciót, a metalepszist, az önmagába forduló (introverted), az öntudatos (self-conscious), az önnemző (self-begetting) regényt a *mise en abyme* elvét követő *olvasásmód* képes egységes folyamatba ágyazva megjeleníteni, mivel *az alakzat önmagában nem, csakis valamely értelmezés függvényében létezhet*. A figura észlelése többszöri olvasást feltételez, a jelentő hasonlóságának felismerése alapján az alakzat összetartozó elemeinek többirányú összekapcsolását, egyre táguló szövegtérben. *Olvasásmódként* közelítem meg a *mise en abyme* jelenségét.

Véleményem szerint olvasói műveletek elemzéséből kiindulva lehet választ adni az alakzat önreflexiós szerkezetére vonatkozó kérdésre, amelyet Dällenbach és Genette nyomán Mieke Bal narratológiája is az *alaktan* horizontján belül maradva vet fel, amennyiben a megjelenés alapján kísérli meg azonosítani a *mise en abyme* figuráját. Látnivaló, hogy a narratológia alaktani beágyazottsága erőteljesen megmutatkozik a *mise en abyme* szakirodalmában. Többek között a szövegszintek elkülönítésében, az alakzat megjelenési módjainak rendszerezésében, az elsődleges és az erre mintegy ráakadó másodlagos jelentések összegző olvasatában. Sok tekintetben *félrevezető a tükör kínálta értelmezési keret a mise en abyme* jelenségének megközelítéséhez.³⁷

A regény performatív lehetőségeinek mérlegelésekor *az öntükrözés mediális vonatkozásait* kell szóba hozni, amellyel kapcsolatban számos kérdést lehetne felvetni, azonban itt nem lehet cél a művészeti közegek összehasonlításában rejlő felismerések teljes kiaknázása. A különböző médiumok közötti határok átlépése korántsem magától értetődő, sőt az átmenetek megvalósulásának sikere alighanem kérdéses. Joggal lehet kölcsönhatást feltételezni a képzőművészet, s az irodalom között a 20. század első felében. Az értelmező azonban helyesen teszi, ha elsősorban a szó és a kép közötti jelentésátvitel lehetőségének korlátait mérlegeli. Az *Édes Anna képleírásai* a későbbiekben értelmezést kívánnak, ám hiba volna lebecsülni a különböző hordozó közegek különbségét. Az anyagszerű feltételek eltéréseinek vizsgálata ugyanakkor fontos belátásokkal szolgálhat a *mise en abyme* további kutatásában.

Köztudomású, hogy a *mise en abyme* alakzatával összefüggő kérdéseket tárgyaló szakirodalomban nemcsak a narratológiai indítású francia hagyomány van jelen, de a hermeneutika és a dekonstrukció értelmezői távlata is megkerülhetetlennek számít. A szépirodalom *önmegjelenítésének* különösen a nyelvelméleti vonatkozásai, másfelől az öntükrözés egyéb alakzatai állnak a „retorikai olvasás” érdeklődésének előterében.³⁸ Hogyan képes a nyelv önmagára, saját működésmódjára reflektálni szépirodalmi alkotásban? Vajon miként viszonyul egymáshoz a nyelv utaló illetve önmagára visszamutató szerepe? Minden elbeszélés önreflexívnek tekinthető, mely az elbeszélés módozatát valamiként az elbeszélés tárgyává teszi? A nyelvi jelölőnek az önmagára vonatkozása egyszersmind elégséges feltétele volna az önreflexivitásnak? A *mise en abyme* jelenségéhez kapcsolható nyelvelméleti kérdések futó érintése is sejteti, mennyire szövevényes kérdés a nyelv önmegjelenítő képességének megragadása történetmondásos művek esetében. Az önmagához már mindig is viszonyuló nyelv eszméje elsősorban a német elméleti hagyomány szemhatárán, közelebből a nyelvet *energiaként* felfogó Humboldt és

az *önmagával törődő nyelv*hez közelítő Heidegger írásainak a segítségével jeleníthető meg, de ebben a műértelmezésben ez már nem lehet célunk.

Az elbeszélés előadása – az előadás elbeszélése

Véleményem szerint az elbeszélés előadása végső soron a *művészi önértelmezés* új lehetőségeként is megközelíthető. Az elbeszélő hangok tolmácsolása, s magának az elbeszélésnek a színrevitele, „az előadás előadása” megnyitja a szöveg terét. A közvetítettség megsokszorozódásával átmeneti képződmények jönnek létre. A reflektált forma a közvetítő közegek közötti határátlépések lezárhatatlan játékára irányítják a figyelmet. Az egymással szembefordított tükrök a végtelenbe vezetik a tekintetet, a mélység látszatát kínálják, s képzetes terekbe helyezik át a szemlélt. A megsokszorozódó látvány, a csalóka visszfény, a káprázat a művészet önértelmezésének a visszatérő jelképe Kosztolányi írásművészetében. A szereplői, s az elbeszélői megnyilatkozásokat előadássá alakító hangok és nézőpontok a közvetítettség reflektált alakzatait hozzák létre, nem utolsó sorban a közvetítő látószög, s a beszédmód változásának következtében. Az olvasó a távlatmozgásokat, s hangnemváltásokat reflektált elbeszélésként érzékeli, mivel a narratív forma határainak az átlépésére irányulnak, s a történet „elmondhatatlanságát” sugalmazzák, helyesebben szólva a pusztá elmondás erőtlenségét, s így fokozzák a feszültséget, amelyet a magyarázatok elégtelensége vált ki a gyilkosság okainak értelmezőjében. Az ironia és a részvét együtthangzása, s a gyakori modalitásváltások a szöveg legkisebb egységéig áthatják a regényt. Változik az esztétikai távolság az idéző és az idézett, a megjelenítő és megjelenített hangok között, s a távlatmozgás ugyancsak dinamizálja az elbeszélés ritmusát.

Az elbeszélés és az előadás közötti határok átlépése a művészet önértelmezésének részeként fogható fel Kosztolányi írásművészetében, s tágabb összefüggésrendbe helyezhető. A két háború közötti magyar és európai regényirodalom egyik központi kérdése volt a nyelv kifejezési lehetőségeinek megújíthatósága. Szegedy-Maszák Mihály beszélt arról, hogy két szélsőséges törekvés érvényesült a kor elbeszélő művészetében: az egyik a nyelv felmagasztalása, míg a másik a nyelv szétrombolása jegyében alakította írásmódját.³⁹ A magam részéről a regény nyelv megújításának a lehetőségei között tartanám számon a *narratív előadást*, az elbeszélés előadását, s az előadás elbeszélését.

Néhány alapelv megfogalmazása szükséges az előadás és az elbeszélés közötti határok átlépésével kapcsolatban. Nem létezik történet az elbeszélés előtt. A történet nem lehet azonos önmagával, mert csakis elmondásban létezik. A regény nem ismer változatlan ismétlődést, csakis iterabilitást. A történet az alakító beszédben, s a beszéd „alakításában” jön létre, ezért létezési módjához hozzátartozik a narratív előadás, amely újrajátszható, de mindig másként, megismételni kétszer ugyanúgy lehetetlen.

Képes-e az elbeszélés *megjeleníteni* a szereplők látásmódját, beszédét és cselekedeteit? Az élőszóban *elhangzottak elbeszélésének az előadása* felidézheti a szereplő közvetlen jelenlétének a képzetét. A jelenvalólét azonban ekkor is pusztán érzékcsalódás, a közvetítettség ugyanis meghaladhatatlannak látszik, s erre éppen

a szereplő *elbeszélésének az előadása* irányítja rá a figyelmet. A *közvetlenség lát-szatát* megnyilvánító művészi tapasztalat segít tehát hozzá annak belátásához, hogy *a közvetítettség megkerülhetetlen*, s csakis ebben az összefüggésben lehet vá-laszt adni a „valódi” adottságok mibenlétének kérdésére. A regény kiaknázza az el-beszélés közvetítettségében rejlő lehetőségeket, s ennek köszönhetően többféle értelmezés számára kínál kapcsolódási felületet.

A *narratív előadás* alkalmazása a művészi önértelmezés kérdéseivel függ össze. Történet nem létezik elbeszélésen kívül, az elbeszélés viszont, önmagában nem, csakis egy másik elbeszélés *előadásában* jelenhet meg. Az elbeszélés elő-a-dása nem pusztán az elbeszélés új lehetőségeinek a kutatását jelenti, mely az író örök feladatainak körébe tartozik, különösen a modernség korában, de joggal fel-tételezhető, hogy megjelenése a művészet bölcséleti kérdéseinek tágasabb mező-jében értelmezhető szemléleti változásokkal függ össze.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

1. Vö. Veres András: *A regény befogadástörténete*. In. Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. A kötetet szerkesztette és a jegyzeteket készítette: Veres András. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2010. 708–907. A továbbiakban: É.A. A regényből vett idézetek utáni lapszám zárójelk között erre a kiadásra vonatkozik.

2. Szegedy-Maszák Mihály: *Édes Anna: regény és/vagy példázat*. In. Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2010. 285–318.

3. Tamás Attila negyedszázaddal ezelőtti írása ebbe az értelmezési vonulatba illeszkedik; a gyilkos-sághoz vezető folyamatot, a lélektani motiválás tényezőit veszi számba. Az elkövető indítékaira olyan magától értetődően mutat rá, hogy a szörnyű kettős gyilkosság szinte törvényszerű emberi cselekedet-nek látszik érvelése nyomán. Tamás Attila: *A lélektani motiválás tényezői Kosztolányi Édes Annájában*. Studia Litteraria, 1985. 23. szám, 113–120.

4. Az írás térbeli kiterjedése a szövegben – később ehhez még vissza kell témi – Derrida elgondo-lására emlékeztet. A papír működésbe léphet multimédia módjára egy műben, „le papier peut *se mettre en oeuvre à la façon d'un multimédia*”, az írás csupán a nyelv egyik modalitása a többi között. Jacques Derrida: *LE PAPIER OU MOI, VOUS SAVEZ...* (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres) Propos recueillis par Marc Guillaume et Daniel Bounoux. Les Cahiers de médiologie – n°4 : «Pouvoirs du papier» 2e sem. 1997. Paris: Gallimard.

5. Lásd. Dobos István: *Performativitás a 20. századi magyar regényben*. In. *A hermeneutika vonzá-sában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Bp., Ráció, 2010. 503–515.

6. Az élet céltalanságáról szóló szövegrészlet hálózatos szerkezetet alkotva kapcsolódik Kosztolányi több művéhez, amelyben felbukkan ez a gondolat. Az *Aranysárkány*ban ez olvasható: „Vasárnap volt. Novák, mint a legtöbb ideges ember, félt az ünnepnapoktól, melyeken megáll a kattogó munka, s a hir-telen támadt csöndben még inkább érzik az élet hiábavalóságát.” XXVIII. Fejezet. A *Pacsirtá*ban Vaj-kayék izgatottan várják az állomáson Pacsirtát: „Ha izgatott állapotban vagyunk, akkor minden jelentős-sé válik, amit különben meg sem figyelünk. Ilyenkor maguk a tárgyak is – egy lámpaoszlop, egy kavi-csos út, egy bokor – fokozottan éli a maga ősi, zárkózott, embernek ellenséges életét, s szívünket fájdtí-va mutatja közönyös mivoltát, úgyhogy visszadöbbenünk tőlük. Az emberek pedig, kik mindig önző-ek, és testvértelenül rohannak céljuk felé, egy szavukkal, egy mozdulatukkal emlékeztetnek bennün-ket, milyen egyedül vagyunk, és ez a szó, ez a mozdulat minden látható ok nélkül örökös jelképévé dermed lelkünkben az élet egész céltalanságának.”

7. Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Fi-scher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1980.

8. Visky András: *Songs of Passage*. Helikon, XIX. évf. 2008. 1. (495.) szám, január 10. *Éjszaka a 92nd Street Y-ban*. New York, 2007. 3. 21.

9. „Arcot és tekintetet szőrnak ki belőlem, / Egytől egyig mind a tied, belőled vagyok, / Mondom a férfiaknak szabadkozva, / Ez csak természetes, mondják, ugyan kiből / Lehetne az ember, ha nem valaki másból”.

10. Marcel Paquet: *Magritte*. Taschen/Vince Kiadó, 2002. Köln, 26. Akad példa a fordított irányú átváltozásra. A *Vonzások és választások* című képről ezt írja Magritte: „Egyik éjszaka felébredtem a szobámban, ahol egy kalitka állt, benne alvó madár. Nagyszerű tévedés folytán egy tojást láttam a köddé vált madár helyett. Ekkor új és megdöbbentő költői titok tárult fel előttem, hiszen a sokkot éppen a két tárgy – a kalitka és a tojás – rokonsága okozta bennem, míg korábban ezt a sokkot úgy váltottam ki, hogy egymással semmiféle kapcsolatban nem álló tárgyakat társítottam össze.” i.m. 26. A belga festő folyton visszatér a tárgy (le signifié) és a váznon megjelenő kép (le signifiant) különbségének kérdéséhez, a performativitás rejtelmes jelenségéhez. „La fameuse pipe, me l'a-t-on assez reprochée! Et pourtant, pouvez-vous la bourrer ma pipe? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. Donc si j'avais écrit sous mon tableau «ceci est une pipe», j'aurais menti!” In. René Magritte, *Écrits complets* (édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, Paris, 1979).

11. É. A. 749.

12. Vizyné gyakran látta kislánya szellemét a spirítiszta üléseken, ezért fenntartás nélkül hisz abban, hogy „(m)inden jelent valamit. A legkisebb jelekkel is izennek nekünk, onnan túlról, kis jelekkel nagy dolgokat.” (145.) Vizyné folyton jeleket olvas: „a tényér alatt néhány rizsszem bújt meg. Villája hegyével megolvasta. Hét szem rizs volt. Megolvasta többször. Mindig hét szem volt. Miként került oda? Nem értette. (...) A szám gondolkodóba ejtette. Miért épp hét? Minden jelent valamit.” A hét szem rizs Anna eljövételének jó hírét jelzi Vizyné számára, aki azt is érteni véli, hogy halott kislánya mit üzen jelekkel a túlvilágról. Vizyné a kislánya halála után szanatóriumba került, ott élt éveket. „Kivett az árvaházból egy leányt, hogy fölnevelje.” (63.) A kísérlet kudarcot vallott, a leány „nem vált be”, ezért visszavitte az intézetbe. Vizyné a „saját nevelésű” cseléd eszménye jegyében tekinti lányának Annát. Vizyné Jancsi arcáról is titkos bűnöket olvas le. (333.), s „gyönyörködött az ő férfi rokonában” (335.) Férje csalja, elhidegült tőle, évek óta külön alszanak, ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy Vizyné felűnően sokat foglalkozik a cselédek szerelmi életével. A felügyelet és a büntetés Vizyné napi foglalatossága. A cselédnek tilos férfit a házba hozni. Vizyné szigorú önsanyargatásának részeként is felfogható, ahogy számon tartja a cselédek szeretőit, s *jeleket olvas* a fehérműűikből is.

13. Valamit hallottak a környéken lakók arról, hogy Vizyt elvitték a parlamentbe. „Legalább a Krisztinában ezt beszélték” – fűzhetné hozzá az olvasó. Az elbeszélő ugyanis később ezzel szemben azt állítja, hogy nem Vizyvel, hanem a feleségével történt meg a sajnálatos eset.

14. Való igaz, hogy a megalapozott véleményalkotáshoz nélkülözhetetlen intellektuális lelkiismeret hiányzik a legtöbb szereplőből: rendre felcserélik az okot a következménnyel, s képtelenek egynél több szempontot mérlegelni. Csakis érdekeik szerint alakítják ki véleményüket, értelmezés helyett minősítenek, s meg sem kísérik, hogy megértésre jussanak a másikkal. Moviszterné sopánkodik a gyilkosság felfedezése után: „Nem értem... Egy ilyen lány, egy ilyen becsületes lány... –Nekem már régóta nem tetszett – szólta Drumáné. – A szemében volt valami gonosz. (...) Te – mondta Drumáné a homlokára csapva –, most jut eszembe. Nekem volt egy kisollóm. (...) Hát kérlek: ez vitte el. –Azt gondold? –Azt, édesem, Meg vagyok győződve. Aki gyilkol, attól minden kitelik.” (509.)

15. A bank szentélyének felmagasztalása kifordított értelemben a *Szeptemberi ábítat* égi báljának látomásával kapcsolható össze.

16. Jancsi legfontosabb foglalatosságok, hogy átjárókat nyit a képzelet és a valóság között, s utazásai végén jobbra nagyon is evilági dolgokhoz érkezik. Rajong a moziért. Erotikus képzelődései filmként elevenednek meg előtte: „Anna letette a vasalót, kétesen elmosolyodott, és beleült az ölébe. (345.) De az előszobában nem volt sem ő, sem a vasalódeszka. Hol van? Jancsi zavartan nézett be a konyhába. – Ebédünk?” (347.) Jancsi Anna elcsábítására kidolgozott terve felborul, megijed, zavartan viselkedik, s a kínos helyzet elől elmenekül otthonról: „Beült egy moziba, végignézett egy hétfőlvonásos, olasz szerelmi filmet.” (359.) Jancsi műveltsége valóban felszínes, bőröndjében az *Így írtok ti*, és egy angol dióhéjnyelvtan található, de a művészetek iránti érdeklődése nem teljesen egyoldalú.

17. A *Miért...?* című fejezet sem nélkülözi a humort. Ficsorné vallomása derűtséget kelt a hallgatóságban. „Én különben nem mondhatok rá semmit. Azelőtt igen jó lány volt, de (...) De? –De később rossz lett. –Ezt mi is tudjuk – jegyezte meg az elnök.” (529.) E példa azt is megmutatja, hogy a közeli rokonokat is nagy távolság választja el egymástól, ha nincsenek közös emlékeik. Az *Édes Anna* kap-

csalotot létesít Kosztolányi más műveivel, így ezen a ponton a *Pacsirta* sugalmazásával, mely szerint az emlékezés a záloga a mély lelki életnek.

18. Sokféle szempontból érte bírálat, ezért nem szükséges részletesen kitérni Austin idejétmúlt művészetfelfogására, mely szerint színpadon vagy versben „egyfajta komolytalansággal használják” a beszédmegnyilatkozásokat. John L. Austin: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*. Ford. Pléh Csaba, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 45.

19. Austin i.m. 84.

20. „A megnyilatkozások keretétől szolgáló helyzet egészét kell tekintenünk.” Austin: i.m. 68.

21. Jacques Derrida: *Signature Evenement Contexte* In. *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972. 374.

22. Jacques Derrida: i.m. 378.

23. Jacques Derrida: *Passions, Sauf le nom Khora*. Galilée, Paris, 1993. Magyarul: Jacques Derrida: *Esszé a névről*. Jelenkor, Pécs, 1995. 123.

24. Vö. Dobos István: *Határátlépések – színbáz és irodalomtudomány kölcsönhatása*. P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Literatura, 2010/4. 386–395.

25. A nyomolvasás kudarca emlékeztetheti az irodalmárt Greenblatt nevezetes tanulmányának nyitó mondatára: „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek.” Az archeológus a holtak irodalmi nyomainak tanulmányozásával kíván az elmúlt élettel kapcsolatot teremteni, de kísérlete megtervezett kudarca van ítélve. Stephen Greenblatt: *A társadalmi energia áramlása*. In. Kiss Attila Attila–Kovács Sándor S. K.–Odoric Ferenc (szerk.). *Testes könyv I.*, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996, 355.

26. „A testből kell kiindulni, ezt kell vezérfonalnak tekinteni. Ez az a sokkal gazdagabb jelenség, amely lehetővé teszi a pontos megfigyelést.” Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó. Bp., 2002. 236.

27. Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*. Ford. Kurdi Imre, Osiris/Gond, Bp., 2004. 41.

28. Alfred Baumler: *Nietzsche der Philosoph und Politiker*. Leipzig, 1931. 11p., 635.

29. Erika Fischer-Lichte: *Színbáz és rítus*. Ford. Kiss Gabriella, Theatron, 2007. tavasz-nyár, 6. évfolyam 1–2. szám, 4.

30. A „hetrefüles” jelző felbukkan Esterházy *Estjében*.

31. A határátlépés kiterjedt elméletének a legfontosabb forrásai közül használhatónak bizonyult a határhelyzetbe került személyiség megközelítése kapcsán Victor Turner antropológiai munkája, elsősorban a *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*. Rice University Studies, 1974. című esszéje, Arnold van Gennep *The Rites of Passage* (Chicago: University of Chicago, 1960.) című alapműve, amely a küszöbátlépéssel bekövetkező kétértelműséget, zavarodottságot hangsúlyozza. A társadalmi rend felbomlását követő karneváli határátlépések vonatkozásában Peter Stallybrass és Allon White *The Politics and Poetics of Transgression* (Cornell University Press, Ithaca New York, 1986.) című könyve. A helyváltoztatás, a térbeli átmenetek összefüggésében Paul Smethurst *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction* (Rodopi, Amsterdam, 2000.) című munkája.

32. Vö. Patricia Waugh: *Practizing Postmodernism Reading Modernism*. London, Hodder&Stoughton, 1992.

33. „J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau de *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. (...) Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cabiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme».” In. André Gide: *Journal. 1889–1939*. Paris, Gallimard, coll. de la Pleiade, 1948. 41.

34. Ezt a folyamatot mutaja be Lucien Dällenbach: *La récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.

35. Mieke Bal: *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. Cambridge UP. 1991.

36. Jerome Klinkowitz: *The Self-Apparent World*, Southern Illinois UP, 1984.

37. Meg kell jegyeznem, hogy a legutóbbi időben megjelent hazai szakirodalom szinte kivétel nélkül eszmetörténelmi reflexió nélkül használja az „öntükröző forma” fogalmát, s e fesztelenség a „tükrözés-elmélet” elhalványuló emlékezetéről tanúskodik. A magyarországi humán tudományokban a 20. század második felében négy évtizedig hivatalos rangra emelt marxizmus szóhasználatában a tükrözés metafizikai mélységek *látszatát* kínálta. A múlt század eszmetörténetének ez a fejezete mára szinte teljesen feledésbe merült. Magának a problémának az érzékelése sem magától értetődő a fiatalabb nemzedék tagjai számára, akikhez a marxista kultúratudomány napjainkban jószerivel angolszász közvetítéssel jut el a posztkolonialista kritika, a feminizmus, a gender studies, a kulturális materializmus, vagy az új-historizmus formájában.

38. E tárgykörről a költészetre vonatkozóan magyar nyelvű monográfia is született. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Meta-poétika – önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Kalligram, 2007.

39. Szegedy-Maszák Mihály: *Felmagasztalás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben*. In: „Szintézis nélküli évek”. *Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*. Szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 13–36.

LŐRINCZ CSONGOR

Tanúságtétel, archívum, erőszak

ESTERHÁZY PÉTER: *JAVÍTOTT KIADÁS*

Közvetlenül azután, hogy Esterházy Péter 1999 végén befejezte család- és történelmi nagyregényét, a *Harmonia caelestis*-t, utána nézett a Történelmi Intézet iratanyagában, hogy figyelte-e a kommunista diktatúra titkosrendőrsége. Kiderült, hogy ő maga nem állt megfigyelés alatt, az apja azonban 1957 és 1978 között többé-kevésbé rendszeresen írt jelentéseket az Államvédelmi Hatóság számára: III/III-as ügynökként dolgozott (Magyarországon néhány tízezer emberrel egyetemben, ám akik közel sem voltak annyian, mint pl. az akkori NDK-ban). Esterházy Pétert sokkolta a felfedezés, apja, az egyik legfontosabb magyar (és tekintélyes európai rokonsággal bíró) arisztokrata család leszármazottja, számára a „szabad vesztés” példaszerű alakja volt, akinek jellemét és társasági viselkedését sikertelenül próbálta megtörni, korrumpálni a sztálinista-kommunista diktatúra. A jelentéseket tartalmazó három dosszié olvasása, valamint egyes részek kijegyzetelése naplóvá alakul, amely a történelmi kort is bemutatja, amelyben az apa besúgóként tevékenykedett, és amelyet morális, történelmi, társadalmi és esztétikai jellegű reflexiók szőnek át.² A *Javított kiadás*³ elbeszélője – aki hangsúlyozottan megegyezni látszik a szerzővel – etikai válságba kerül, elbizonytalanodik morálisan, és kétségbeesetten próbál valamit kezdeni azzal a sokkhatással, amely ide juttatta. Végül a tanú szerepét veszi fel, aki az apa kijelentéseit, viselkedésmódjait, bizonyos családi jeleneteket stb. hitelesít, olyanokat, de nem kizárólag olyanokat, amelyek előkerülnek, ill. megidéződnek a jelentésekben. A kézírásától a hangjáig, jellegzetes kifejezéseikig, amelyet az elbeszélő gyakran mintha ténylegesen hallani vélne, az apa számos ismerős vonása megjelenik (ez esetben kvázi-hallucinatórikus módon), amelyeket azonban élesen ellenpontoz a jelentések személytelen, politikailag és hatalomtechnikailag