

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNY

MAYER LISA

**„NE A TEREMTÉST OLVASD, TE SZERENCSÉTLLEN!”
Az apokaliptikus beszédmód vizsgálata
Krasznahorkai László „Sátántangó” című regényében**

Jelen dolgozat témája Krasznahorkai László első regénye, a „Sátántangó”. A művet az 1985-ös megjelenése óta számos kritika méltatta, és méltatja azóta is. Balassa Péter úgy fogalmaz, hogy „a síkság, ahol vagyunk, a lassú, feltartóztathatatlan süllyedés állapotában van”.¹ Az eső folyamatosan zuhog, a telepet ellepi a sár; a szereplők létük értelmét, illetve az igazságot keresve bolyongnak; várják a megváltást. És valóban: a művet olvasva az értelmező egy sötétségbe borult regényvilágban találja magát, ahol minden és mindenki a romlás, a pusztulás felé tart.

Krasznahorkai általam vizsgált regényét átszövik a bibliai motívumok és utalások. A teljesség igénye nélkül, példaként említeném Irimiás és Petrina alakját; vagy a „Sátántangó” fejezetcímeit, a „táncrendet”, ahol megtaláljuk a feltámadást és a mennybemene-telt is. A műről született kritikákban, tanulmányokban felfigyelhetünk az apokaliptikus jelző gyakori használatára. Angyalosi Gergely metafizikus prózaírónak,² Jacek Dobrowolski az apokaliptikus próza mesterének tartja Krasznahorkait.³

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy az apokaliptikus beszédmód vizsgálata felől párbeszédre hívjam a „Sátántangót” és a „Jelenések Könyvét”. Mindkét szöveget áthallások, hangok és megszólalások keveredése jellemzi. A „Sátántangó” szövegében az elbeszélői hangra jellemző a töredezettség, azaz a narrátor hangját sok esetben megszakítják a szereplők gondolatai. A „Jelenések Könyvét” szintén rengeteg szólam alkotja, így értelmezésekor nem beszélhetünk tiszta, az elbeszélői hangba „beleszólások” nélküli megszólalásokról. A vizsgált művek esetében tehát létrejön a szólamkánon, ami Derrida meghatározása szerint az apokalipszis maga. Kitérek a „Sátántangó” írásjelenetére is, amely meghatározza a történetet, hiszen az írás aktusának köszönhetően a narratíva önmagába fordul, újrakezdődik. Elemzésem ezen pontján Camus „A pestis” című regényének doktor alakját is görcső alá veszem. Szándékom rávilágítani arra, hogy az írást és a gyógyítást ugyanaz a cél motiválja: a túlélés, a végső megsemmisülés elkerülése.

A „Sátántangó” metaleptikus zárata azt eredményezi, hogy rádöbbenünk az értelem ellentmondásosságára; szembesülünk az értelmezés problematikusságával, nyitottságával, lezárhatatlanságával.

I. Rövid kitekintés a műfaj fogalmára

Amikor Krasznahorkai műveit értelmezzük – legyen szó a „Sátántangóról”, „Az ellenállás melankóliájáról”, de akár a „Kegyelmi viszonyokról” – az apokalipszis fogalmat vissza kell helyeznünk az eredeti jelentéskörébe ahhoz, hogy túl tudjunk mutatni a fogalom által bennünk is felmerülő negatív képzeteken. E negatív képzetek elosztatásának érdekében, mindenekelőtt a fogalom definiálására kell kitérnünk.

¹ BALASSA Péter: A csapda koreográfiája, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 35.

² ANGYALOSI Gergely: Egy metafizikus prózaíró, in: Uő: Romtalanítás, Kijárat Kiadó, 2004. 98–104.

³ DOBROWOLSKI, Jacek: Az apokaliptikus próza mestere. Jelenkor, 2008. év, 51. évfolyam, 4. szám

Az apokaliptika („apokalüpto” = ’félrevonja a fátyolt, felfed’ görög szóból⁴) ókori héber és ókeresztény irodalmi műfaj, az apokalipszis pedig az ebbe a műfajba tartozó ókori művek nevéként szerepel a terminológiában, de előzményei az antik görög irodalomban is felfedezhetők. Az apokalipszisben az isteni akarat, főként a jövő feltárása vagy kinyilatkoztatása szólal meg a jövőt feltáró látomások sorozatában, erkölcsi intésekkel, buzdításokkal átszőve.⁵ A Szentírásban igeként leginkább az isteni megnyilatkozás módjának és folyamatának leírására szolgál. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül Taubes megállapítását sem, miszerint „Az apokaliptika forradalmi jelenség, hiszen a fordulatot nem a meghatározatlan jövőben, hanem egészen közelre várja. Az apokaliptikus prófécia ezért jövőbeli s mégis teljesen jelen idejű.”⁶ Láthatjuk tehát, hogy az apokaliptika uralkodik az idő felett, pontosabban szólva a jelen és a jövő distanciáját igyekszik felszámolni. A múltból és a jelenből indul ki, általuk tesz kísérletet a jövő megtapasztalására; éppen ezért „őskérdése a mikor”.⁷ A válasz pedig nem más, mint a hamarosan. „A hamarosan az apokaliptikus hit természetéből fakad.”⁸ Ezzel összhangban van Frank Kermode meghatározása is, aki úgy tekint az apokalipszisére, mint egy teljes egészében összhangzó szerkezetre, ahogyan ő fogalmaz: „a vég összhangban van a kezdettel, a közép a kezdettel s véggel. A vég, az Apokalipszis – tartja a hagyomány – összefoglalja az egész szerkezetet (...)”⁹ ennek értelmében az időt egyszerre sűrítő és egyben át is hidaló szerkezetről beszélhetünk. A szó eredeti jelentése, illetve az általam kiemelt értelmezések arra világítanak rá, hogy az apokaliptika kapcsán nem pusztán egy mindenre kiterjedő, végérvényes megsemmisülésre kell asszociálnunk.

Jacques Derrida nevezetes tanulmányának¹⁰ egyik központi gondolata, hogy az apokalipszis meghatározó eleme az apokaliptikus leleplezés, ami valaminek a feltárását jelenti; továbbá kifejti, hogy aki apokaliptikus hangnemben szól, annak célja nem más, mint a világ végére vonatkozó igazság felfedése. Ezt a feltáró folyamatot nevezi leleplező apokaliptikus mozdulatnak, amely lehetővé teszi annak a meglátását, ami eddig rejtve volt, más szóval – hogy visszakapcsoljak a szó eredeti jelentéséhez – fátyollal volt leleplezve. Az Újszövetségben a „titok” nem egy megoldásra váró rejtélyt jelent, hanem egy Isten által korábban elrejtett igazságot, amelyre most fény derül. Paul Ricoeur több esszéjében is foglalkozik a Szentírás értelmezésével. Talán legfontosabb észrevétele¹¹, hogy ami a legközvetlenebbül érzékelteti az „Ige vulkáni kitörését” az nem más, mint a próféta beszédmód, melynek lényege, hogy a próféta nem a maga nevében, hanem az Úr nevében szól. A kinyilatkoztatás tehát valaki más beszéde (hangja) a próféta beszéde mögött, mely beszéd tartalma azonos egy tervvel, amiben feltárul a történelem célja.

⁴ Bibliai Kislexikon (Szerk. GECSE Gusztáv, HORVÁTH Henrik), Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1978, 20.

⁵ Magyar Nagylexikon (Főszerk. ÉLESZTŐS László), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. II. kötet. 205.

⁶ TAUBES, Jacob: Nyugati eszkatológia, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004, 17.

⁷ VOLZ, Paul: Die Eschatologie der jüdischen Gemeinde im neutestamentlichen Zeitalter, Tübingen, 2004, 6. (hivatkozásom Volzra nem közvetlen, ld. TAUBES, Jacob: Nyugati eszkatológia, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004, 47.)

⁸ Uő.: 135.o.

⁹ KERMODE, Frank: A vég, in: Ikonológia ésMűértelmezés 3. A hermeneutika elmélete (szerk. FABINY Tibor), JATEPress, Szeged, 1998, 372.

¹⁰ DERRIDA, Jacques: A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnembről, in: DERRIDA, Jacques, KANT, Immanuel: Minden dolgok vége, Századvég Kiadó, Budapest, 1993.

¹¹ RICOEUR, Paul: A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása, in: Uő: Bibliai hermeneutika, Hermeneutikai Füzetek 6., Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995.

A két meghatározás között vannak olyan lényegi elemek, melyeket összekapcsolhatónak tartok a *Sátántangó* esetében. Ilyen például a – tanulmány későbbi részében általam is vizsgált – hangok keveredése a műben; a hang és a beszéd vizsgálata, illetve a már fentebb említett „más nevében való beszéd”, aminek eredménye a kettős szerzőség.

II. Az apokalipszis megjelenési formái a regényben

1. Az apokaliptikus beszédmód vizsgálata

A *Sátántangó*t különböző hangok, megszólalások keveredése jellemzi. Részben ez a hangnemi keveredés adja a regény egyik sajátos vonását, mely megbontva a közlés egységét, beszédtrödékeket és ezzel együtt képtrödékeket (mozaikos képkockákat) hoz létre. A regény világának szereplői a szegénység és megfosztottság olyan állapotában vannak, ami egyben az artikuláció elvesztésével is jár.¹² Ennek következménye, hogy az elbeszélői hang folytonos kölcsönadásnak van kitéve azért,¹³ hogy a történetben a lehető legerőteljesebben tudjon artikulálódni, a nyelv szintjén is megmutatkozni a szegénység, a kirekesztettség. A „*Sátántangó*” szereplői – Irimiást kivéve – nem képesek összefüggő mondatokban beszélni, elvesztették az artikuláció képességét. Ez nem csak a hiányos mondataikban válik észrevehetővé, hanem a szöveg szerkezetében is. Az elbeszélői hang sok esetben felfüggesztődik a szereplők kiszólásai által. A narráció tehát állandó dinamikában van, a narrátor szólamba olykor beékelődnek a szereplők kimondott vagy kimondatlan gondolatai. A különböző hangok egymásba kapcsolódása azt eredményezi, hogy létrejön a szólamkánon, ami Derrida meghatározásában az apokalipszis maga. Zsadányi Edit monográfiájában azt írja, hogy a regény elbeszélője egyes szám harmadik személyű, belelát a hősök gondolataiba, és ritkán „lép ki” a szereplői perspektívából, ezért nagyon gyakran összemósodik annak a kérdése, hogy „ki beszél?” azzal, hogy „ki lát?”¹⁴ Példaként Estike halálának pillanatát hoznám fel, amin keresztül nagyon jól szemléltethető a különböző szereplői perspektívából való láttatás:

Estike már mindent előkészített. (...) Ő maga középre feküdt, lábait kényelmesen kinyújtotta. Kifésülte homlokából a haját, hüvelykujját a szájába vette, s lehunyta a szemét. Nem volt oka a nyugtalanságra. Tudta jól, hogy angyalai már elindultak érte.¹⁵

A vizsgálat sikeres befejezésével egy időben, útban a kocsmá felé, Halicsnének úgy tűnt, a malom fölött lehullott egy csillag. Megtorpant, a szívére tette a kezét...¹⁶

Petrina (...) mutatott fölfelé. Tőlük jobbra, az elmocsarasodott, élettelen föld felett úgy tizenöt-húsz méterrel egy lágyan ringó, áttetsző fehér fátyol lebegett, s lassan, méltóságteljesen ereszkedett lefelé.¹⁷

¹² BALASSA Péter: A csapda koreográfiája, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 43.

¹³ ZSADÁNYI Edit: A Másik hangja: *Sátántangó*, in: Uő: Krasznahorkai László, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1993, 36.

¹⁴ Uő: 31.

¹⁵ KRASZNAHORKAI László: *Sátántangó*, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 130.

¹⁶ Uő: 89.

¹⁷ Uő: 213.

Estike halálának pillanata több perspektívából is visszatér a cselekményben. Ennek a szövegszerkesztési elvnek köszönhetően – mivel nem egy térben volt a három szereplő – egyfajta töredezettség alakul ki a szövegben. Mintha egy mozaikot látnánk, különböző képkockákat egymás mellett, melyek nagy vonalakban kiadnak egy jelentéssel bíró formát, de közelebről megvizsgálva a részeket, ez a jelentés mégsem annyira egységes. Ugyanakkor a szöveg mégis koherens marad, a narratíva nem esik szét a töredezettség ellenére sem, éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, hogy ez a széttördelt leírás teremti meg a történetet. A regényt vizsgálva talán nem túlzás azt megállapítani tennünk, hogy nem az eseményeken, a történéseken van a hangsúly (Földényi F. László a vegetálás szóval jellemzi a telepi életet)¹⁸, sokkal inkább azok ábrázolásán, leírásán, elbeszélésén. Erre szintén jó példa lehet Estike halálának pillanata, melyet három szereplő – Halicsné, Petrina és maga Estike – nézőpontjából is láttat a szerző. Ezek a részletek tehát azt is feltárják, hogy hogyan fonódik össze látvány és leírás, vagyis a nem verbális jelenség a verbálissal, és ezáltal a nézés aktusa a kimondás aktusával. Kitűnik, hogy az ábrázolás, a leírás kapcsán nem kerülhetjük meg azt a kérdést sem, hogy milyen módon lehet egyáltalán leírni ezt az apokaliptikus szférát, melybe Krasznahorkai hősei bezártan élnek? Erre a kérdésre a következő fejezetben – az apokaliptikus jegyek vizsgálatakor – fogunk kitérni, amikor is az elemzésembe beemelem a legismertebb apokaliptikus iratot, a „Jelenések Könyvét”, mely víziók leírásának sorozata.

A „Sátántangó” elbeszélői hangjának töredezettsége, azaz a szereplői megszakítások egyfajta öndekonstruktív jelenséggé értelmezhetők.¹⁹ Vagyis a domináns hangnem (az elbeszélői hang) csakis akkor tudja megszólaltatni a kirekesztett beszéd töredékeket, ha a saját hangjába beemeli a másik hangját (a szereplők hangját). Ez a folyamat vezet az öndekonstrukcióhoz, hiszen a másik hangjának teret adni egyben azt is jelenti, hogy az elbeszélői szólam kénytelen a saját hangjának terét megosztani, dekonstruálni, ahogyan az a következő szövegrészleteknél is megfigyelhető:

Csípős, nyirkos levegő csapta meg, egy pillanatra be kellett hunynia a szemét, s a kakaskukorékolástól, a távoli csaholástól és a percekkel ezelőtt feltámadt éles, kíméletlen szél zúgásától csak mélyülő csöndben már hiába fülelt, nem hallott semmit saját tompa szívdobogásán kívül, mintha csak félálma kísérteties játéka lett volna az egész, mintha csak („...rám szeretne ijeszteni valaki”)²⁰

Az idő lassan telt, szerencséjükre a vekker már régóta nem működött, hogy ketyegésével erre még figyelmeztesse is őket, az asszony mégis a mozdulatlan mutatókat nézte, amíg a fakanállal meg-megkavarta a rotyogó paprikást, aztán bágyadtan ültek a gőzölgő tányérok felett, a két férfi, Schmidt né örökös unszólása ellenére („Mire vártok? Éjszaka akartok enni a sárban, bőrig ázva?”), nem is nyúlt az ételhez.²¹

A szöveget vizsgálva megfigyelhetjük, hogy minden megnyilatkozás elnyomásnak van kitéve, hol az elbeszélői, hol a szereplői megszólalások oldaláról. Ahogyan arra Zsadányi

¹⁸ FÖLDÉNYI F. László: Krasznahorkai László: Sátántangó, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 47–48.

¹⁹ ZSADÁNYI Edit: A Másik hangja: Sátántangó, in: Uő: Krasznahorkai László, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1993, 38.

²⁰ KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 10.

²¹ Uő.: 19.

is felhívja a figyelmet: a szereplők párbeszédei is a folyamatos szedésű narrátori beszédben vannak, vagyis a szereplők saját beszédének írásképe nem különül el a narratív szövegtől, önálló megnyilatkozásuk számára a szó szoros értelmében nincs hely, mindig csak a történetmondói beszédben kapnak „beékelt” teret. A narrátori beszéd elnyeli azt, akinek a nevében szól, de egyben azonosul is vele. A szereplői és az elbeszélői-narrátori szölam váltakozása kettős történetmondást²² hoz létre. A nyelv töredezettségének apokaliptikus jellegére Derrida azon állítása mutat rá, melyet a „Jelenések” nyitó jelenetének narratológiai elemzése révén tesz: ha már „nemigen lehet tudni, ki kölcsönzi kinek a hangját és hangnemét, az sem tudható, hogy ki fordul kihez és mivel [...] a szöveg apokaliptikussá válik”.²³ „Minden disszonancia vagy hangnemi zavar, minden, ami hangnemtévesztő és befogadhatatlan az osztályozás bevett módjai szerint, minden, ami nem azonosítható az elfogadott kódok szerint, (...) apokaliptikusnak fog számítani”.²⁴ A szövegszerkesztés módja, a megszólaló hangok keveredése mind a regény apokaliptikus olvasatát erősíti, ilyen formán pedig az apokalipszis műfajának a mikéntje válik hangsúlyossá.

2. Mennyei jelenések a „Sátántangóban”

Az apokaliptikus jegyek vizsgálatához célszerű az apokaliptikus szövegek egyik alapvető forrását, a „Jelenések Könyvét” behatóbban elemezni. Azért is ennyire magától értetődő ez a vizsgálat, mert regényünk nemcsak atmoszféráját illetően viseli magán az apokalipszis jegyeit, hanem szimbólumtárában, képi világában is bővelkedik.

Az apokaliptikus gondolkodás a végső dolgok tudásának, a végidő megismerésének a vágya, és az ennek szellemét kifejező apokaliptikus irodalom a késői hellénizmus kora óta közkedvelt, népszerű volt a zsidó és a pogány világban. Hiába voltak a „Jelenések” ősisége mellett szövegtanúk, olyan jelentős egyházi szerzők, mint Órigenész vagy Szent Jeromos bizonytalanok voltak a „Jelenések” sugalmazottságát illetően. Főként a keleti egyházban élt sokáig ez a bizalmatlanság: itt merült fel először az a gondolat, hogy szerzője nem az apostol és evangélista János (így fordulhatott elő, hogy a 4. sz. végéig számos olyan kánonjegyzéket ismerünk, amelyből ez a mű hiányzik vagy csak a bizonytalan sugalmazottságú írások között szerepel). A műfaj ószövetségi előképe Dániel próféta könyvében található, a folytatás pedig a Jézus korából származó zsidó apokaliptikában, egyebek között a holt-tengeri tekercsek kézírataiban. A „Jelenésekben” az isteni mindentudásban rejtőző különleges ismeret feltárásáról van szó, ennek megfelelően különlegesek a cél eléréséhez mozgósított eszközök is: látomások, szimbólumok, titokzatos jelentésű számok, rejtélyes nevek és történetek szövődnek olyan képi világgá, amely érzéki betekintést kíván adni a jövőbe. Az apokaliptikus irodalomban némileg szokatlan, hogy a mű kortárs szerzőt nevez meg: azt a Jánost, aki munkája megírása idején Patmosz szigetén száműzetésben él, és ott nyeri látomását. Ha a stílus és a fogalomhasználat felől közelítünk a szerző személyének meghatározásához, arra a megállapításra juthatunk, hogy a „Jelenések” kétségkívül szellemi rokonságban áll a negyedik evangéliummal, ám a két mű aligha származhat

²² ZSADÁNYI Edit: A Másik hangja: Sátántangó, in: Uő: Krasznahorkai László, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1993, 39.

²³ DERRIDA, Jacques: A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről, in: DERRIDA, Jacques, KANT, Immanuel: Minden dolgok vége, Századvég Kiadó, Budapest, 1993, 78–79.

²⁴ Uő: 83.

ugyanattól a kéztől. Azon a véleményen lehetünk, hogy a „Jelenések” a jánosi iratokat létrehozó szellemi kör alkotása. A bizonyítás érdekében a „Bibliaismeret” című munka két okot hoz fel: 1. A kis-ázsiai hét város (akikhez a „Jelenések” levelei szólnak – kiem. M.L.) valóban a jánosi kereszténységnek volt a működési területe az I. sz. utolsó évtizedeiben. 2. Aligha véletlen, hogy a „Jelenések” teológiai alapfogalmai között sorra találhatók olyan elemek, amelyek a negyedik evangéliumnak a sajátjai, pl. a Bárány áldozatának a képe vagy Krisztusnak Isten Igéjeként való ábrázolása.²⁵

A történeti áttekintés után, a „Sátántangóval” való összehasonlításunk első gócpontja az apokaliptikus beszédmód lesz. Mivel a „Sátántangó” kapcsán hosszasan tárgyaltuk az apokaliptikus beszédmódot, így jelen fejezetben csak nagyon röviden utalnék a hasonlóságokra, nagyobb hangsúlyt fektetve a szimbólumok vizsgálatára. János a „Jelenésekben” nemcsak elmondja azt, amit Isten felfed előtte, hanem maga is részese annak a leleplező apokaliptikus mozdulatnak, ami lerántja a leplet az addig nem ismert dolgokról. Amennyiben górcső alá vesszük a „Sátántangó” elbeszélőjét, észrevevessük: azzal, hogy hangját adja a többi szereplőnek, egyben azok szemével láttat szereplője is lesz a történéseknek. A „más helyett beszéd”, ami Ricoeur terminológiájában a kinyilatkoztatás struktúrájának egyik eleme, az a derrida meghatározásában az „utolsó közellétének kimondása” aktusának feleltethető meg, aminek feltétele az is, hogy az, aki kimond, szereplője is legyen az apokalipszisnek, vagyis annak, amit kimond. Tehát az apokaliptikus mű elbeszélői azért is tudnak azonosulni azokkal, akikről beszélnek, mert ők is szereplői, résztvevői az apokalipszisnek. A „Jelenések Könyvének” értelmezésekor sem beszélhetünk tiszta, az elbeszélői hangba „beleszólások” nélküli megszólalásokról, hiszen rengeteg szólam alkotja, ráadásul itt is megfigyelhető az öndekekonstrukció, melyet a „Sátántangó” kapcsán korábban már jeleztünk. Így tehát jogosan merülhet fel bennünk a kérdés, hogy János, ebben a sokszólamú közegben tud-e tisztán beszélni Isten nevében, ha kiismerhetetlenül sok szólam alkotja a „Jelenések Könyvét”, amelyek nem hagyhatják így tisztán megszólalni a másikat, hiszen mindegyik öndekekonstrukciónak is alá van vetve?

A beszédmód sajátosságainak tárgyalásán túl érdemes figyelmet fordítanunk azokra a szerkezeti megoldásokra és azokra a szimbólumokra, melyekből a „Jelenések Könyvének” világa felépül, s melyek valamiképp a „Sátántangóban” is visszaköszönnek. A következőkben a „Jelenések Könyvének” hét pecsétjét fogom górcső alá venni.

A hét pecsét feltörése a regényben

„És láték annak jobbkezeiben, a ki a királyiszekben üle, egy könyvet, a mely be volt írva belől és hátul, és le volt pecsételve hét pecséttel.”²⁶

A „Jelenések Könyvének” 4–11. fejezetének megismeréséhez János mennyei víziójában Isten egy tekercset (könyvet) tart a kezében, amely a földön rövidesen bekövetkező apokaliptikus események leírását tartalmazza. Ahhoz azonban, hogy el lehessen olvasni az írást, először fel kell törni a tekercset lezáró hét pecsétet. A könyv mindegyik pecsétjének feltörése Isten ítéletének egy-egy új fejezetét jelzi. Az első négy pecsét feltörésekor az

²⁵ A „Jelenések” történeti háttérének áttekintésében nagy segítségemre volt DÉR Katalin–HORVÁTH Pál: Bibliaismeret, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999, 275–277. című könyve

²⁶ Jelenések 5:1, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

Apokalipszis négy lovasa jelenik meg, szimbolizálva a háborút, a vérontást, az éhínséget és a halált.²⁷ Jelen kérdésünk arra irányul, hogy miként jelennek meg regényünkben a lovak, akik kétségtávol hordoznak jelentésbeli hasonlóságot az Apokalipszis lovasaival? Szemléltetésül idéznék a műből:

Néhányan **lovaglő**ülésben gubbasztanak a piros műbőrrel bevont székeken, egyik kezükben telefonkagyló, a másikban gőzölgő kávé. (...) Petrina elhűlve figyelte ezt a lázas munkát (...) „Le kellene lépni, míg nem késő...”²⁸

odakint ismét nagyot reccsent az ég, s mintha egyetlen tömegben szakadna le, dübörögni kezdett az eső. (...) Most, első ízben azóta, hogy befogta a **lovakat** és légzet-visszafojtva megkereste a vaksötétben az elhagyott utat, amit már időtlen idők óta nem használt senki sem (benőtte a gaz, elborította a gyom), villant fel előtte a két **ló** izgatott pófája, ahogy értetlenül hátra-hátranéznek a tanácstalan, de elszánt gazdára, látta idegesen ringó farukat, hallotta zihálásukat²⁹

míg Futaki rá nem jött, (...) hogy nincs is más választásuk: nélküle (na meg Petrina nélkül) továbbra is vakon, tülekedve, gyámoltalanul s időnként egymásnak rontva bolyonganának csupán, mint „a halálra szánt **lovak** a vágóhidakon”.³⁰

„De hát... mi volt ez?” „Lázálom” – felelte falfelhéren Irimiás; (...) Az ember aztán ilyenkor mindenfélét lát. A fronton volt úgy is, hogy éjszakánként seprűnyélen **lovagoló** boszorkányok kergettek.³¹

A csapos feltűrt ingébe törölte verejtékező homlokát, ide-oda pislantva körbenézett, és behajolt Irimiás arcába. „Elszabadultak a **lovak** a vágóhídról... – sügta izgatottan. – Állítólag.” „A lovak?” „Azok bizony. Épp most hallottam, hogy még mindig nem bírták megfogni őket. Egy csapat ló, kérem. Ide-oda rohángásznak a városban. Állítólag.”³²

„Ha látnak valamit, azonnal szóljanak. Mi itt várjuk a híreket, itt megtalálnak minket.” „Rendben. Viszlát.” Pár lépés után Petrina megkérdezte: (...) Mit kellene látnunk? „**Lovakat**” – válaszolta Irimiás. „**Lovakat**? Miféle **lovakat**?” „Elszabadultak a vágóhídról.”³³

Érzékelhetjük, hogy a regényben szereplő lovak valamiképp végigvonulnak a szövegben. A lovakat körülvevő kontextus szintén nem hagyható figyelmen kívül: az idézett szövegrészekben találkozhatunk égreccsenéssel, vaksötéttel, a menekülés igényével, a halállal, lázálommal. Jelentésüket tekintve ezek a szavak méltán tartozhatnak az apokaliptikus szférát leíró szavak közé. Mivel a halál a „Jelenésekben” a negyedik lóhoz kapcsolódik,³⁴ és a „Sátántangóban” a halálra szánt lovakat keresik nagy erővel, ezért habár a szöveg szintjén nem mondódik ki, mégis úgy érzékelhetjük, hogy a regényben metaforikusan a negyedik pecsét feltörése megtörtént, a „halál lovasa” kiszabadult, és valahol ott vágta a „Sátántangó” szereplői között, egyelőre várakozva, mintegy lebegtetve az ítéletet.

²⁷ Jelenések 6:1-8, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

²⁸ KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 37.

²⁹ Uő: 87.

³⁰ Uő: 132.

³¹ Uő: 218.

³² Uő: 222.

³³ Uő: 224.

³⁴ Jelenések 6:7-8, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

„És kiáltanak nagy szóval, mondván: Uram, te szent és igaz, meddig nem ítélsz még, és nem állasz bosszút a mi vérünkért azokon, a kik a földön laknak?”³⁵

A „Jelenések” ötödik pecsétjének felnyitásával előjönnek azoknak a mártíroknak a lelkei, akiket az Isten ígéjéért és bizonyágtételéért ölték meg. A fenti idézet a lelkek kérdése Jézushoz. Habár a regényben senki nem hal meg az Istenben való hitének megvallása miatt, a gyermek Estike halála mégis számos kérdést von maga után. Irimiás beszédében hangsúlyozza, hogy Estike mentőangyalként áldozta fel magát a „bűnös emberek” sorsának jobbra fordulása érdekében. A hamis próféta felfogásában – s talán ebben egyet is tudunk érteni Irimiással – Estike nem csak a bűnök hordozója, hanem egy olyan peremen, periférián élő gyermek, akit a telepen élők nem tudnak befogadni, s megfordítva: aki kiveti magából a telepen élőket. Aki a telep „fényeként” taszítja a sötétséget, és akit a sötétség nem tud magába zárni (ld. „És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt”³⁶). Ez a leginkább sebezhető, együgyű, kiszolgáltatott gyermek a regény talán egyetlen szereplője, aki kegyelemben részesül. Szinte egyértelmű utalás erre a föld felett lebegő, áttetsző, fehér fátyol, mely Estike halála után jelenik meg. Irimiás, Petrina és a kölyök nem tudnak mit kezdeni a látvánnyal, a lebegő fátylat ködként magyarázzák. Ezzel nem csak egyszerűen „megrontják” ezt a kegyelmi pillanatot, de az álszakralitásuk – Irimiásra és Petrinára értve – egyik legnyilvánvalóbb jelenetével szembesülünk, amikor a fátyol láttán Petrina reszketni kezd és kérleli Irimiást, hogy menjenek tovább:

„Mester, én rosszat sejtek...” Irimiás értetlenül nézte a helyet, ahová az előbb a fátyol leereszkedett. „Ez egy vicc. Petrina, szedd össze az eszed, és mondj valamit.” „Oda nézzenek!” – kiáltotta a „kölyök”. „Gyerünk innen, mester!” – javasolta Petrina reszkető hangon.³⁷

„A fantasztikum és a csoda atmoszférájában mozog a történet”,³⁸ erre jó példa a fentebb idézet részlet, de akár az egész „Mennybe menni? Lázálmodni?” című fejezet. Sőt, még ennél is továbbmennék, a teljes regény beágyazható ebbe a két kategóriába. Radnóti Sándor egészen a „Sátántangó” elejéhez – Futaki titokzatos harangzúgásra való ébredéséig – tér vissza, amikor tanulmányában a fantasztikum, a csodavárás, a szorongás jelentőségéről ír.

„És az ég csillagai a földre hullának...”³⁹

A hatodik pecsét a „harag nagy napját” hozza magával – azt a napot, melyet a héber próféták megjövendöltek. Isten ítéletének előjeleként nagy földrengés támad, a nap elsötétül, a hold vérvörössé válik, a csillagok lehullanak a földre, a hegyek és a szigetek pedig elmozdulnak a helyükről.⁴⁰

³⁵ Jelenések 6:10, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

³⁶ János evangéliuma 1:5, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

³⁷ KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 213.

³⁸ RADNÓTI Sándor: Megalázottak és megszeméltetett, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 13.

³⁹ Jelenések 6:13, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

⁴⁰ Jelenések 6:12-14, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

A természeti jelenségek pusztítására, kiemelhetjük akár a föld rengését, vagy az esőt – „A modern prózában szokatlan, hatalmas természeti képeket találunk itt, legfőképp a romboló vagy lassan rontó esőt.”⁴¹ – több helyen is reflektál a „Sátántangó” („Schmidt lába alatt megmozdult a föld”,⁴² „Az eddig csöndesen zuhogó eső most ömleni kezdett”,⁴³ „Az eső néha mintha csöndesült volna, aztán újból zúgni kezdett”,⁴⁴ „Az eső reménytelenné tette azonban a terveit”⁴⁵). De talán még ennél is izgalmasabb, hogy a „Jelenésekben” leírt átalakulások, a természeti „átszerveződések” a „Valamit tudni” című fejezetbe szinte beleíródnak, amikor a doktor az ablak mellett olvas egy könyvet, melyben ez áll:

A paleozóos idő végeztével egész Közép-Európában süllyedő folyamat indul meg. Ebben természetesen osztozik magyar földünk is. Az új földszármazástani folyamatban a paleozóos képződésű hegytömegek mind mélyre kerülnek, és őket tengeri üledék borítja el. A süllyedés folytán Magyarország területe a Dél-Európát borító tenger egy részévé, annak északnyugati öblözetévé válik...⁴⁶

Majd pár oldallal később ezt olvashatjuk:

Most Belső-Magyarország tömbje történetében új fejezet kezdődik, új fejlődési stádium áll be, amelyben mintegy reakcióként a külső redőkeret és a belső masszívum (...) megbomlik. (...) amikor az eddig uralkodó, belső, rideg tömeg megroggyan, lesüllyed, és így Európa egyik legszebb medencecsoportja jön létre. A süllyedés folytán előnti az új medencét a neogén-tenger.⁴⁷

Valószínűsíthető, hogy a dr. Benda kiadványában szereplő szöveg a regény által felvázolt állapotoknak a leírása, ha úgy tetszik metaforizációja. Sőt, ez a földtörténeti leírás azt is mondhatjuk, hogy egyfajta mise en abyme, mely részként megismétli az egészet.⁴⁸ Valamiféle totális elsüllyedés, elmerülés víziójával szembesülünk. Maga a doktor sem tudja eldönteni, hogy pontosan mi az, amit olvasott: „jövendölés vagy földtörténet, (...) valamely ember utáni állapot látnoki leírásának kísérlete (...) vagy valóban annak a földnek a története (...) amelyen élnie kell”.⁴⁹ Ha a „Jelenések Könyve” felől próbáljuk meg értelmezni a földtörténeti olvasmányt, akkor talán jogosan merülhet fel bennünk az a gondolat, hogy itt jövendölésről, ezzel együtt egy potenciális újjáteremtésről van szó. A „Jelenések” végén nagyszámú utalás található Mózes I. könyvének első fejezeteire. Ilyen például az új ég és az új föld teremtése („Kezdetben teremté Isten az eget és a földet”⁵⁰), mely a Jelenésekben így fogalmazódik meg: „Meglett. Én vagyok az Alfa és az Omega, a

⁴¹ RADNÓTI Sándor: Megaláztatott és megszomorítottak, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 17.

⁴² KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 205.

⁴³ Uő: 18.

⁴⁴ Uő: 67.

⁴⁵ Uő: 77.

⁴⁶ Uő: 53.

⁴⁷ Uő: 59.

⁴⁸ JABLONCZAY Tímea: Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban, in: Narratívák 6. (szerk. THOMKA Beáta), Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 8.

⁴⁹ KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 61–62.

⁵⁰ Mózes I. könyve 1:1, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

kezdet és a vég”.⁵¹ Egy „új Jeruzsálem” száll alá a mennyből és válik Isten földi lakóhelyévé az emberek között, visszautalva ezzel a „régí Jeruzsálemre”. Az új Jeruzsálem jelképesen az Édenkertet is leképezi, ahol Isten kezdetben együtt járt-kelt az emberekkel. Utolsó példaként pedig megemlíteném, hogy a „Jelenések” végén az emberek úgy élnek, ahogyan azt Isten kezdetben akarta: mentesen a rossztól, a fájdalomtól, a halától; és harmóniában Istennel („És az Isten eltöröl minden könnyet az ő szemeikről; és a halál nem lesz többé; sem gyász, sem kiáltás, sem fájdalom nem lesz többé, mert az első elmúltak”⁵²).

Láthatjuk, hogy a „Sátántangó” szerkezeti megoldása, a ciklikus „zárlat” – melyre a következő fejezetben fogok részletesebben kitérni – egészen szoros párhuzamot mutat a „Jelenések” szerkezetével. Hiszen habár nem szóról szóra, nem ugyanazokkal a kifejezésekkel ismétlődik meg a szöveg szintjén a „Jelenésekben” a teremtéstörténet, mint ahogyan azt Mózes könyvében olvashatjuk, mégis kifejezésmódját, utalásrendszerét illetően egy „második teremtéstörténet” rajzolódik ki. Valamiképp a „történet” vége egyben a „történet” elejévé is válik, ahogyan a „Sátántangóban” is (azzal a különbséggel, hogy regényünk esetében teljesen megegyezik a kezdet a zárlattal).

„És mikor felnyitotta a hetedik pecsét,
lőn nagy csendesség a mennyben...”⁵³

A hetedik pecsét feltörése fél órán át tartó csendet vezet be. A „Sátántangó” azonban a csend megtörésével, megzavarásával zárul: „megrémisztették ezek a kísérteties hangok, de még inkább ez a hirtelen csönd, ez a fenyegető némaság, mert úgy érezte, most aztán minden megtörténhet. (...) a körülötte hallgató tárgyak között egyszer csak elkezdődött valami ideges párbeszéd”.⁵⁴ A mennyben lévő csend nem azt jelenti, hogy Isten a hetedik pecsét feltörésekor fél órára magára hagyja a földet, sokkal inkább ellenkezőleg: egy olyan intenzív, feszült figyelemre utal, mely a keresztény felfogás szerint Isten és ember legmélyebb kapcsolatának – az ima aktusának – megnyilvánulása is lehetne.⁵⁵ Isten csendje, hallgatása a hit valóságának a megvizsgálása;⁵⁶ tehát a beszéd hiánya nem egyenértékű a csenddel. Eckhart mester szavaival: „az Isten sietős, ám észrevétlen jövedele volt a csöndben, hogy kinyilatkoztassa magát”.⁵⁷ A „Sátántangó” zárlatában azonban pont ez a csend marad el, pontosabban megszakítja az ideges párbeszéd. Amennyiben behatóbban elemeznénk a csend hiányát, hasonló megállapításra juthatnánk, mint az Estike halálára, mennybemenetelére való reakciók kapcsán: a kegyelem, az irgalom előtti pillanatban valami kibillen a helyéről. Összegezve azt mondhatjuk, hogy a szöveg ellenáll a szakrális jelzőnek, – még annak ellenére is, hogy az egész regény tele van bibliai utalásokkal, aminek én jelen dolgozatban csak egy csekély töredékével foglalkoztam – ugyanakkor teljesen

⁵¹ Jelenések könyve 21:6, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

⁵² Jelenések könyve 21:4, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

⁵³ Jelenések könyve 8:1, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

⁵⁴ KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005, 272–273.

⁵⁵ SZÁVAI Dorottya: Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005, 93.

⁵⁶ Kereszttyén Bibliai Lexikon I. (szerk. Dr. BARTHA Tibor), Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, Budapest, 1993, 255.

⁵⁷ ECKHART, Meister: Deutsche Predigten und Traktate, Diogenes, Zürich, 1979. 421–422. Idézi: SCHEIN Gábor: A csend poétikája Pilinszky János költészetében, in: Jelenkor, 4.szám, 1996.

nem veti le magáról ezt a minősítést. A regény stílusának parodisztikus jegyei (például a „prófétai karizmával fellépő mágus”,⁵⁸ azaz Irimiás alakja, aki külön tanulmányt érdemelne) leginkább a próféciaik „kifordítását” látszanak bizonyítani (hiszen álprófétáktól nem kaphatunk hiteles próféciaát).

III. Az írásaktus szerepe a „Sátántangóban” Krasznahorkai ellenálló doktora – Camus lázadó doktora

A „Sátántangó” lezárása újraolvasásra, és egyben újraértelmezésre is készíti az olvasót. A történet végén az elbeszélő-doktor felfedi az apokalipszist úgy, hogy közben maga is elszenvedője annak. Tehát – ahogyan János a „Jelenésekben” – úgy ő is részese a derridai leleplező apokaliptikus mozdulatnak. A doktor nemcsak beszél a többiek helyett, hanem le is írja a történetüket. Az írás, a leírás aktusa jelen esetben maga az ellenállás, a doktor az aktív dokumentátor szerepébe helyezkedik, így akar a pusztulással szembeszállni, aminek maga is részese. Kiderül, hogy a mű már maga is egy beágyazott történet, aminek kerettörténete az, hogy a doktor regényt ír. Kitérőként megemlíteném, hogy jelen fejezet kapcsán nem mehetünk el Genette „Metalepszis” című műve mellett, melyben Genette szót ejt az elbeszélő elragadtatásáról (a szerző metalepsziséről);⁵⁹ vagyis azt fogalmazza meg, hogy az érzelem hevében az elbeszélő szerepkörből teremtő szerepkörbe „váltunk”, s ezáltal már nem csupán elmesélünk (a doktor esetben leírunk) valamit, hanem elrendeljük, hogy megtörténjen, azaz teremtünk. Vizsgált regényünkben a doktor pontosan egy ilyen genette-i elmesélő-teremtő alak. Genette azt is kiemeli, hogy a fent említett esetben a szerző pusztán azt a látszatot szeretné kelti, mintha beavatkozna a történetbe, de valójában ez nem történik meg. Visszatérve a műünk zárlatához: a „Sátántangó” vége egyben a „Sátántangó” kezdete is, ezáltal átértékelődik az, amit addig olvastunk: „Az utolsó ítélet ebben az esetben nem más, mint az utolsó ítélet hiánya. Ez a hiány elvezet a mű elejére, elkezdődik az utolsó ítéletre való várakozás narratív folyamata, amely ugyanilyen önmagára való visszautalással fog végződni”.⁶⁰ A tangó, a körtánc erre a megállíthatatlanságra utal, a folytonos újrakezdésre; ugyanakkor a kör önmagába való visszatérése a determináltság érzését is sugallja az olvasónak. A fent tárgyalt narrációs megoldásokat és hangkeveredést vizsgálva, illetve e metaleptikus írásaktust tekintve idekívánczik az, hogy „ha a [senkihez nem köthető narratív] küldemények mindig más, eldönthetetlen rendeltetésű küldeményekre utalnak, lévén a rendeltetés mindig eljövendő, akkor vajon ez a teljesen angyali struktúra, a János-Apokalipszisé nem azonos-e az írásjelenet struktúrájával általában?”.⁶¹

A „Sátántangó” narrátora az elszegényedettek és alárendeltek helyett beszél, a perspektívájukat használja, ezzel együtt egy olyan struktúrát mutat, mint ami a „Jelenések Könyvében” is tetten érhető. „Jóllehet a Jelenésekben találunk említést az Atyáról és a

⁵⁸ HALTER, Martin: Disznók ördögi körben, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 240.

⁵⁹ GENETTE, Gérard: Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig (ford. Z. VARGA Zoltán), Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006, 10.

⁶⁰ ZSADÁNYI Edit: Krasznahorkai László, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1993, 19.

⁶¹ DERRIDA, Jacques: A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről, in: DERRIDA, Jacques, KANT, Immanuel: Minden dolgok vége, Századvég Kiadó, Budapest, 1993, 79.

Szentlélekről is, a könyv központi kinyilatkoztatásának tárgya Krisztus, összhangban van a könyv címével: »Jézus Krisztus kijelentések.«⁶² Krisztus képviseli tehát a kijelentés forrását, az Ige csatornáját és Isten tanúját is. Isten nevében beszél minden szerző, minden kijelentés az ő kijelentésének rendelődik alá, és minden hang az Isten tervére, az igazságra vonatkozik: „Jézus Krisztus kijelentése, a melyet adott néki az Isten, hogy megmutassa az ő szolgáltnak, a miknek meg kell lenniök hamar: Ő pedig elküldvén azt az ő angyala által, megjelenté az ő szolgálójának Jánosnak, A ki bizonytságot tett az Isten beszédéről és Jézus Krisztus bizonyágtételéről, mindenről, a mit látott».⁶³ A szólamok megsokszorozódása érhető itt tetten: a kinyilatkoztatás Istentől származott, Krisztusnak, a Fiúnak; tőle pedig az angyalnak, aki az üzenetet átadta Jánosnak.

A keresztény teológiai felfogás szerint a teremtéstörténet és János apokalipszise kiegészítő viszonyban állnak egymással a „Szentírás” struktúráján belül. A „Sátántangó” – köszönhetően az írástechnikai megoldásoknak – nemcsak a „Jelenések Könyvéhez”, hanem a teremtéstörténethez is hasonló; csak éppen annak fordítottja. Ilyen módon a doktor az, aki meghatározza a pusztulást azzal, hogy elkezd írni, ahogyan Balassa fogalmaz: „naplója, a tények mániákus regisztrálása egyfajta visszateremtés...”⁶⁴ A semmit, a semmivé válást írja meg, ezzel megalkotva a fordított teremtéstörténetet. Az írás tehát meghatározza a történetet, ami újrakezdésével egyszerre teremt új életet és új apokalipszist.

A fentebb leírtakra alapozva jogosan merülhet fel az értelmezőben az a gondolat, hogy teremtés és pusztítás (semmivé tevés) önálló, egyedi aktusként nem állják meg a helyüket. Arra próbálók rávilágítani, hogy teremtés és pusztítás egymást kölcsönösen feltételező cselekedetek. Kissé leegyszerűsítve: pusztítani csak azt lehet, ami már meg van teremtve; a teremtés jelentőségét pedig akkor érzékeljük igazán, ha az valamilyen elpusztított rendszert, mechanizmust teremt újjá, vagy teremt a helyébe valami mást. A regény szerkezete is alátámasztja a teremtés-pusztítás örökös körforgását (tangóját); narratívája pedig a teremtés befejezetlen jellegét erősíti meg, vagyis, hogy egy folytonosan javításra szoruló mechanizmusról van szó. „E könyv világképe valóban Kafka [...] és Camus, közvetlenül még Mészöly „vallásos ateizmusának” örököse”.⁶⁵ Krasznahorkai művének értelmezésekor, Camus nevére nemcsak az előbb említett örökség miatt asszociálhat az olvasó.

Albert Camus a „Szisüphosz mítosza” című esszéjében többek között az abszurd fogalmát definiálja. Eszerint az abszurd, az ember és a világ összeférhetetlenségében rejlik. A lét abszurditása elsősorban abban áll, hogy az ember célja racionálisan megérteni a világot, a világ azonban kitér ezen megértés elől, ezáltal az ember számára megmagyarázhatatlan, értelmetlen marad.⁶⁶ Camus-nél kardinális kérdés, hogy az egyén, a szubjektum, hogyan reagál az abszurditásra. Ahogyan azt írásában kifejti, elutasítja az öngyilkosságot, helyette a lázadást jelöli meg a léthez való viszonyulás egyetlen formájaként.⁶⁷ A lázadó embertípus alakját testesíti meg „A pestis”⁶⁸ (1947) című regényének doktora, Bernard

⁶² WALVOORD, John F: Jelenések, (I. rész), Patmos Records, Budapest, 2016, 42.

⁶³ Jelenések 1:1, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

⁶⁴ BALASSA Péter: A csapda koreográfiája, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 36.

⁶⁵ Uő: 45.

⁶⁶ CAMUS, Albert: Szisüphosz mítosza, Magvető Kiadó, Budapest, 1990, 208–209.

⁶⁷ Uő: 208.

⁶⁸ CAMUS, Albert: A pestis, in: Regények és elbeszélések, Európa Kiadó, Budapest, 1979.

Rieux. A történet lázadó szereplője szüntelenül azon dolgozik, hogy megfékezze a járvány terjedését, és enyhítse Oran lakóinak fájdalmát. Rieux mellett, hogy lázad a saját sorsa ellen, egy közösségért is küzd, harca tehát nem nevezhető teljes mértékben öncélúnak. Camus meghatározza, hogy habár minden ember egyénileg szembesül az abszurdral, a többi emberrel való együttlét lehetővé teszi annak a felismerését, hogy az abszurd miatt mások is szenvednek.⁶⁹ Ebből következik, hogy a lázadó ember küzdelme a közösség érdekében történik.⁷⁰ Ezen a ponton térnek ki az általam feltételezett analógiára, amit Camus lázadó doktora és Krasznahorkai ellenálló doktora között vélek felfedezni. Mind a két szereplő küzd a pusztulás, az enyészet állapota ellen; míg Rieux gyógyítani próbál és feljegyzéseket készít naplójába, addig a „Sátántangó” doktora „Eldöntötte, hogy mindent alaposan megfigyél s folyamatosan „dokumentál”, arra törekedve, hogy egyetlen apróságot se mulasszon el [...] így reménykedhetünk csupán abban, hogy egy nap mi magunk is nem válunk e bomló és örökösen épülő sátáni rend nyomtalan és elnémult foglyaivá”.⁷¹ Kitérnek, hogy az írás és a gyógyítás aktusát ugyanaz a cél motiválja: a túlélés, a végső megsemmisülés elkerülése. Rieux sem pusztán külső szemlélője a történeteknek – ahogyan a „Sátántangó” doktora sem – hanem „valójában együtt küzd és szenved a pestisként megtestesülő démoni apokalipszis többi áldozatával...”⁷² A körkörös elve érhető tetten „A pestisben” is azáltal, hogy a pestis szimbóluma lesz minden olyan ellenséges erőnek, minden csapásnak, ami az emberiséget sújthatja, ezáltal ezeknek a legyőzése, az ezeken való felülkerekedés csak látszólagos. Az abszurd feletti győzelem csak ideiglenes lehet, így válik ördögi körré, ami Rieux doktorban is megfogalmazódik a regény végén:

Miközben Rieux a városból felszálló örömjongást hallgatta, arra gondolt, hogy ez az öröm mindig veszélyben van. Mert ő tudta azt, amit nem tud ez a vidám tömeg, de a könyvekben olvasható, hogy a pestis bacilusa sohasem pusztul el, sem el nem tűnik, mert évtizedeken át szunnyadhat a bútorokban és a fehérneműkben, türelmesen várakozik a szobákban, a pincékben, a bőröndökben, a zsebkendőkben és a límlomokban...⁷³

A lázadó-ellenálló magatartás elmélyültebb elemzésére ebben a dolgozatban nem vállalkoznék, célom evvel a rövid kifejtéssel az volt, hogy a továbbgondolás lehetőségére esélyt adjak.

Összegzés

A „Sátántangóban” megjelenik a karkai világ is, ami leginkább a komor, sötét, (rém)meseszerű képek, szürreális, olykor groteszk elemek szintjén nyilvánul meg az értelmező számára, amely elemekhez társul továbbá a szereplők állandó bizonytalansága, a léttel együtt járó belső szorongás érzete.⁷⁴ Kafka, Camus és Krasznahorkai hősei mind a megváltás hiányától szenvednek; regényeik prezentálják az Isten nélküli világot, de legalábbis

⁶⁹ CAMUS, Albert: A lázadó ember, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1992, 32–33.

⁷⁰ Uő: 26.

⁷¹ KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 1985, 58.

⁷² SZÁVAI Dorottya: Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveg hagyományáról, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005, 171.

⁷³ CAMUS, Albert: A pestis, in: Regények és elbeszélések, Európa Kiadó, Budapest, 1979

⁷⁴ Gondolhatunk Kafka A per című regényére, amelyben egy banki hivatalnokot a bíróság perbe fog, de bűnét még a kivégzése előtt se árulja el neki. Említhetjük példának továbbá A kastély című művét, amely egy

a világtól passzívan elzárkózó Isten alakját. Ismét Bernard Rieux szavait idézném „A pestisből”: „Talán Istennek is jobb, ha minden erőnkkel a halál ellen harcolunk, és sohasem emeljük fel tekintetünket az ég fölé, ahol ő hallgat”.⁷⁵ A „Sátántangó” szereplői is egy ilyen istentelen világban élnek, „a lenyűzött valóság démonológiájában”;⁷⁶ mégis reménykednek, várják a csodát, hisznek a megváltásban. A várakozás egészen addig jelen van a műben, amíg az igazság nem válik nyilvánvalóvá. Adódik a kérdés: Mi tehát az igazság, ami szereplőink előtt, és előttünk, értelmezők előtt is felfedi magát?

Egy Krasznahorkai által gondosan felépített – Balassa Péter szavaival élve – csapdáról van szó. A narráció szintjén nincs végpont, legalábbis a cél maga az elkerülhetetlen újakezdés, ami maga után vonja a leírás végtelenítését is. A körtáncot, a tangót megállítani nem lehet, a mű befejezése nem nyújt nyugvópontot, ellenben a megállíthatatlanság belátására készteti az értelmezőt. Az utolsó szó helyén pontosan annak hiányával szembesülünk. A végső ítélet kimondása helyett a regény önmagába fordul, felfeslik az értelmező számára, hogy a mű kezdő és záró sorai megegyeznek. A kezdetben eleve benne rejlik a vég, ami regényünk esetében nem más, mint maga az újakezdés. A „Sátántangó” ciklikus szerkezetének köszönhetően nincs végpont, ellenben az eljövendő manifesztálódik a metalepszisnek köszönhetően. A regénnyel foglalkozók többsége hangsúlyozza a „Sátántangó” démoni struktúráját, amiből reménytelen a kitörés. Ugyanakkor a Jelenések Könyvének vizsgálata után jogosan kérdezhetünk arra rá, hogy vajon a Biblia is egy ilyen reménytelenül zárt, eleve elrendelt rendszert alkot (ld. „második teremtés”, a teremtés megismétlése) mint a regényünk? Vagy azért mégiscsak érdemes lenne megvizsgálunk, hogy hol érhető tetten – ha egyáltalán tetten érhető – egy ilyen struktúrában – vagy akár a struktúráján túl – a remény csírája?

A regény mindenesetre számtalan, egyaránt érvényesnek mondható interpretációt kínál. A megközelítések egymás mellett léteznek, mondhatni, hiába dönt az értelmező egy olvasat mellett, nem tud elvonatkoztatni a többitől: a szöveg egy „csavarral”, a metalepszis alakzatával ellenáll az egyoldalú olvasatnak. Az értelmező tehát a megértés illúziójának csapdájába kerül; elbizonytalanodik, szembesül az értelmezés problematikuságával, nyitottságával, lezárhatatlanságával, a megválaszolatlan kérdések sokaságával. Ennek köszönhetően nem csak a regény befejezése végtelenítődik, hanem az interpretációs lehetőségek száma is.

Dolgozatom zárásaként szeretnék a kutatás további lehetőségeiről is szólni. Ehhez mindenekelőtt Zsadányi Editet idézném: „A befogadó az olvasás során hozzászokik az információhiányos állapot folytonosságához, végül maga is kiszolgáltatottja lesz a szöveg önkényének, (...) Ezáltal kénytelen úgy elfogadni a műveket, hogy fontos perspektívák rejtve maradnak előtte”.⁷⁷ Az idézett szövegrészből is kitűnik, hogy a „Sátántangó” jellemzője az enigmatikuság. Jelen írás leginkább a beszédmód, az írásaktus, valamint a „Jelenésekkel” való párhuzam felől próbált meg releváns megállapításokat tenni erről a rejtélyes szöveg univerzumból. A kutatás során nem csupán az apokaliptikus beszédmód

vidékre érkező földhivatalnok története, aki a falu fölé magasodó titokzatos kastélyba szeretne bejutni, de mindhiába, pedig – a szó szoros értelmében – senki sem állja az útját.

⁷⁵CAMUS, Albert: A pestis, in: Regények és elbeszélések, Európa Kiadó, Budapest, 1979, 350.

⁷⁶ALEXA Károly: The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 63.

⁷⁷ZSADÁNYI Edit: A Másik hangja: Sátántangó, in: Uő: Krasznahorkai László, Kalligram, Pozsony, 1993, 8.

sajátosságaihoz kerültünk közelebb, hanem azzal is szembesülnünk kellett, hogy ez a beszédmód – töredezettsége, megszakításokkal terheltsége révén – az elbeszélhetőségre is rákérdez. Krasznahorkai regényének enigmatikusságát azonban érdemes tovább kutatni. Lehetséges irány például a biblia motívumok még közelebbi vizsgálata, vagy akár Jeremiás és Irimias alakjának összevetése. Célszerű lenne továbbá azt is megvizsgálni, hogy az apokalipszis műfaja, hogyan körvonalazódik más Krasznahorkai művekben (a beszédmód vizsgálatán túl), hiszen ezáltal teljesebbé válhatna a Krasznahorkai-féle apokalipszis. Azonban arról a lehetséges kutatási irányról sem feledkeznék meg, melynek szándéka az apokalipszis műfaji sajátosságait úgy vizsgálni, hogy a „Sátántangó” mellé más kortárs művek elemzését is beemeli a dolgozatba. Példaként említeném Dragomán Györgytől „A pusztítás könyvét”, vagy Bodor Ádám „Verhovina madarait”. „Változatok végnapokra” című regényét, de akár a kortárs amerikai apokaliptikus irodalom egyik nagy mesterének – Cormac McCarthynek – a műveit. Két külön kutatási irány is feltűnik tehát a horizonton: az egyik a Krasznahorkai életművön belül vizsgálódna, a másik pedig kitekintene, túl is tekintene azon.

Bibliográfia

- ALEXA Károly: The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.
- ANGYALOSI Gergely: Egy metafizikus prózaíró, in: Uő: Romtalanítás, Kijárat Kiadó, 2004.
- BALASSA Péter: A csapda koreográfiája, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.
- Bibliai Kislexikon (Szerk. GECSE Gusztáv, HORVÁTH Henrik), Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1978.
- DERRIDA, Jacques: A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnembről, in: DERRIDA, Jacques, KANT, Immanuel: Minden dolgok vége, Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
- DÉR Katalin–HORVÁTH Pál: Bibliaismeret, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- DOBROWOLSKI, Jacek: Az apokaliptikus próza mestere. Jelenkor (2008), 51. évf., 4. sz.
- ECKHART, Meister: Deutsche Predigten und Traktate, Diogenes, Zürich, 1979.
- FÖLDÉNYI F. László: Krasznahorkai László: Sátántangó, in: Kritika (1986), 1. sz.
- GENETTE, Gérard: Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig (ford. Z. VARGA Zoltán), Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006.
- HAAG, Herbert: Bibliai Lexikon, Szent István Társulat, Budapest, 1989.
- HALTER, Martin: Disznók ördögi körben, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.
- JABLONCZAY Tímea: Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban, in: Narratívák 6. (szerk. THOMKA Beáta), Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.
- Kereszttyén Bibliai Lexikon I. (szerk. Dr. BARTHA Tibor), Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadoja, Budapest, 1993.
- KERMODE, Frank: A vég, in: Ikonológia ésMűértelmezés 3. A hermeneutika elmélete (szerk. FABINY Tibor), JATEPress, Szeged, 1998.
- Magyar Nagylexikon (Főszerk. ÉLESZTŐS László), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. II. kötet.
- RADNÓTI Sándor: Megalázottak és megszomorítottak, in: Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója (Szerk. KERESZTURY Tibor), Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.
- RICOEUR, Paul: A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása, in: Uő: Bibliai hermeneutika, Hermeneutikai Füzetek 6., Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995.
- SCHEIN Gábor: A csend poétikája Pilinszky János költészetében, in: Jelenkor, 4.szám, 1996.
- SZÁVAI Dorottya: Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveghagyományáról, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005.
- TAUBES, Jacob: Nyugati eszkatológia, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004.
- VOLZ, Paul: Die Eschatologie der jüdischen Gemeinde im neutestamentlichen Zeitalter, Tübingen, 2004.
- WALVOORD, John F: Jelenések, (I. rész), Patmos Records, Budapest, 2016.
- ZSADÁNYI Edit: A Másik hangja: Sátántangó, in: Uő: Krasznahorkai László, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1993.

Felhasznált szépirodalom

- CAMUS, Albert: A lázadó ember, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- CAMUS, Albert: A pestis, in: Regények és elbeszélések, Európa Kiadó, Budapest, 1979.
- CAMUS, Albert: Szisziphosz mítosza, Magvető Kiadó, Budapest, 1990.
- János apostolnak mennyei jelenésekről való könyve, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.
- János evangéliuma, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.
- KRASZNAHORKAI László: Sátántangó, Magvető Kiadó, Budapest, 2005.
- Mózes I. könyve, in: Szent Biblia, (ford. KÁROLI Gáspár), Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2005.

KOVÁCS VIKTÓRIA

KITASZÍTOTTAK TALÁLKOZÁSA

Albert Camus „A pestis” és Krasznahorkai László „Sátántangó” című regények komparatistikai vizsgálata transztextuális kapcsolódások mentén

1. Transztextuális kapcsolatok és elemzési szempontok felvázolása

A vizsgálódásom tárgyát képező regények transztextualitás horizontja felőli értelmezése megköveteli, hogy mindenekelőtt meghatározzam a transztextualitás fogalmát. Gerard Genette azonos című tanulmányában egyfajta szövegek közötti holisztikus transzcendenciaként definiálja, „... mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel”. (Genette, 1996) Ennek értelmében összehasonlító elemzésem során az említett szépirodalmi műveket külön-külön vizsgáló szakirodalom által elfogadott evidenciák mellett kísérletet teszek meglehetősen implicit összefüggések feltárására is. A továbbiakban felvázolt vonatkozások döntő többsége az intertextualitás mentén jut érvényre, melyet Genette a transztextualitás egyik fajtájaként határoz meg, s mely megkívánja, hogy az olvasó birtokában legyen a két szöveget összekötő, mögöttes tudást igénylő kapcsolat ismeretének. Leggyakrabban célzások, utalások révén nyilvánul meg.

Hasonló reláció meglétére hívja fel a figyelmet Balassa Péter, mikor a „Sátántangóban” megjelenő Krasznahorkai-világképet „Camus vallásos ateizmusának örököseként” jellemzi. (Balassa, 1986) A két író világnézetének esszenciális szegmensei sorra fellelhetők általam tárgyalt regényeik szövegdimenzióiban, melyek szinte pontról pontra összezsengenek. Mély vallásfilozófiai és lételméleti fejtegetéseik szövegszintű origója egy-egy számkivetettség-élmény apokaliptikus léthelyzete, mely „A pestisben” halálos, pusztító járvány, a „Sátántangóban” a nyomorúságos szegénység képében manifesztálódik. A számkivetés motívuma végigkíséri Camus írói munkásságát, és szorosan összekapcsolódik az – egzisztenciális filozofálásának centrumában álló – abszurd fogalmával. Elmélete egy alapvető paradoxonra épül, mi szerint „... az életének értelmet kereső emberi egyén és az őt lehatároló letagadó, idegen, néma világ” egymásnak feszülése generálja a lét abszurditását, mely következtében a szubjektum „számkivetése végérvényes: (...) nincs ígéret földje, melyben reménykedhetne.” (Camus, 1990) Értelmezésében ez a fajta összeférhetetlenség Isten hallgatásából fakad, mely áthidalhatatlan űrt képez teremtő és teremtett között. (Szávai, 2005) Az isteni gondviselésben kételkedő gondolatiság Krasznahorkai világlátásának is sajátja. Állásfoglalása e kérdésben kevésbé egzakta, mint Camusé, de a „Sátántangóban” a messianizmus szegények és kiszolgáltatottak ellen elkövetett merényletként, hazugságként való ábrázolása a transzcendencia evilági hiányát idézi. (Balassa, 1986)

A csapás sújtotta térben rekedt elszigetelt és kitaszított közösség kollektív gyötrődéstörténete, általa pedig a rejtett társadalomábrázolás és egzisztenciális elmélkedés gesztusa olyan tematikai kapcsolóelemek, melyek párbeszédre hívják a két regényt. Pusztulásvízióik a vég kezdetének fenyegetettségével pedig nemcsak evokálják a bibliai apokalipszist – következtetésképpen a „Jelenések könyvét” is –, hanem annak újjáírásával, ősi műfájának sajátosságai mentén architextuális kapcsolatba is lépnek vele, mely viszony Genette meghatározásában a műfaji hasonlóságon alapul. (Genette, 1996)

Az apokalipszis műfajához és a bibliai hagyományokhoz való kapcsolódás megsokszorozza a két szöveg közt létrejövő szövegháló mélységét, hiszen kiterjeszti hatását a szövegterek idő- és térkezelésére, narratológiájára, és poétikai megformáltságára is, mely sajátosságok az általam tárgyalt regényekben való megjelenését és egybevágását a továbbiakban, elemzésem során fokozatosan fejtem ki. Szávai Dorottya ugyan disszertációjában Pilinszky János „Apokrif” című versével hasonlítja össze „A pestis” regényvilágát, néhány mondatban kitér arra, hogy Krasznahorkai László „Sátántangó” című apokalipszis-regénye is hasonló narratológiai megoldással él, „... melyben a tanúságtevő narrátor (...) feltárja az eseményeket, s egyben elszenvedője is ugyanezen eseményeknek.” (Szávai, 2005)

Emblematikus „zárlatuk” pedig olyan írói-elbeszélői bravúrról tanúskodik, mely hálószerűen összeköti idő- és térkonstrukció, ontológiai és eszkatológiai értelmezési síkok, valamint a motívumok és szimbólumok holisztikus jelentésvonatkozásainak elemeit. A „Sátántangóban” megjelenő metalepszis hatásmechanizmusa a regény szövegterének egész struktúrájára mindent átfogó befolyással bír. „A pestis” fabuláján túlmutató, ciklikusság elvét valló gondolati ív a szövegtartomány egészét tekintve kevésbé számottevő, a művek e ponton – számos egyéb szegmens mellett – mégis összeérnek.

Transztextuális értelmezésemet az általam említett kapcsolódási vonalak mentén folytatom, melyeket elemzési szempontokként meghatározva részletesebben is kifejtek. Vizsgálódásom fókuszát az apokalipszis-újjárás – ennek fényében egyúttal az apokaliptika műfajához való kapcsolódás – gesztusa adja. Minden általam említett intertextust ezen írói intenciónak rendelek alá.

2. Az apokalipszis tematikája és műfaji sajátosságai

A regények értelmezése során nélkülözhetetlen az apokalipszis fogalmának komplex definiálása, mely a köztudatban leginkább a végítélet és világvége konnotációk formájában él, jelentésvonatkozásai azonban ennél sokkal szélesebb körökben mozognak. Az apokalipszis a görög 'kinyilatkoztatás' szóból származik. Szorosan kötődik hozzá az apokaliptika ('kinyilvánít', 'leleplez') kifejezés, mely az apokalipszis jelenségéhez kapcsolódó, eredetileg ókori műfaj. Az apokalipszis története a Szentírás utolsó szekciójában, a „Jelenések könyvében” szerepel, egy magát Jánosnak nevező szerző tollából, akit a hagyomány a Bibliából ismeretes János apostollal, egyben evangélistával azonosít. Sorai közt megfogalmazott állítása szerint a prófécia lejegyzésének és a tanúságtételnek szándékával írta a könyvet, melyben gyakran hivatkozik személyes élményeire is. (Diós, 1993–2010)

János paragrafusa „Jézus Krisztus kinyilatkoztatását tartalmazza”, melyet azért adott neki az Úr, hogy az emberiség elé tárja mindazt, aminek egyszer be kell következnie. A pusztulás jóslata mellett azonban „Krisztus újraeljövételének ígérete” is kifejezésre jut. Igazán érdekes perspektíva, hogy „míg az apokaliptika Isten mindenek sorsát eldöntő ítéletét a jövőben várja, a „Jelenések könyve” már visszatekint az ítéletre, az üdvösség elérkezére”. Ennek tükrében az ítélet és büntetés fogalomköre kiegészül a kegyelem gondolatával. Az „apokatasztaszisz” görög 'helyreállítás', 'megújulás' szóból származó kifejezésünk pedig egy olyan elméletet jelöl, mely a kárhozát örökkévalóságát tagadja, és azt hirdeti, hogy Krisztus második eljövetele után „a világ végső átalakulására” számíthat az emberiség. A „Jelenések könyve” Isten országát a mennyei Jeruzsálem képével azonosítja, melynek az Ószövetség már földi variánsát is Isten által megáldott, védelmezett városként írja le, ahol

a Messiás uralkodik. „Ott valósul meg Isten együttlakása az emberekkel”, a hazatalálás reményét hordozza magában. (Diós, 1993–2010)

Műfajával kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy „látomások szerepelnek benne, képek, jelképek szolgálnak kifejezőeszközként; ugyanaz a jelkép különféle személyeket, dolgokat állít elénk, és megfordítva: ugyanarra a személyre vagy dologra különféle jelképek vonatkoznak”. Emellett számos utalást tesz az Ószövetség passzusaira mind szó szerinti idézet, mind gondolatritmus formájában. (Diós, 1993–2010)

Az apokaliptika műfajának jellemző jegyei mindkét regényben egyaránt fellelhetők. A kinyilatkoztatás profetikus jellege egyértelműen feltételez egyfajta jövőt előrevetítő gesztust. Az időben később bekövetkező eseményekre való előreutalás a regényekben leginkább motivikusan nyilvánul meg számos visszatérő szövegszintű vagy képi-metaforikus, néhol szimbolikus relációban. A jövő ismeretében az apokaliptikában mindenképpen kiemelt szerephez kell jusson a jelen, mely jelentősége a jövő és a múlt összefüggésében nyer értelmet. A három idődimenzió egymásra irányuló reflektálása szintén megmutatkozik mind a „Sátántangóban”, mind „A pestisben”, hiszen a művekben megjelenő szélsőséges határhelyzetek a cselekmények jelenét a kiszolgáltatottság létállapotával teszik egyenlővé, melynek jövőbeli iránya számukra vagy a teljes vég, vagy a reményteli felszabadulás felé mutat.

Fontos kiemelnem még a szerző prófétai szerepkörét, hiszen jövődőlési szándéka mellett az írásaktussal való tanúságtétel intencióját is magában hordozza, csakúgy, mint a „Sátántango” és „A pestis” elbeszélő-doktorai, akik a szörnyűségek átélése után/közben jegyzik fel saját és társaik tapasztalatait. Narrátori kilétüknek alkotásuk végén való felfedése pedig az apokaliptika ’leleplez’ jelentéstartalmával való ekvivalenciáját idézi.

A „Jelenések könyvének” Ószövetségre való utalásai párhuzamba állíthatók az általam tárgyalt regények bibliai evokációival, hiszen gondolataik megfogalmazása során egy náluk korábbi forrásból merítenek, más szövegekkel alakítanak ki intertextuális kapcsolatot. Mindkettőjük esetében ilyen textus például az apokalipszis-történet centrumának, a megváltó Krisztus alakjának szövegterükbe való idézése, akit a szakirodalom több szereplővel is összefüggésbe hoz, mely paradigmákat egy későbbi fejezetben részletezek.

Az apokalipszis jelenségét átadni hivatott szövegek rendszerint a „Jelenések könyvében” felvázolt apokaliptikus motívumokat működtetik, melyek bibliai vonatkozásuk révén egyetemes konnotációval rendelkeznek. Mindkét regény él ezen univerzális metaforák és szimbólumok használatával, melyek leginkább transzcendencia, élet és halál motivikus dimenzióiba tartoznak, s melyek leginkább arra szolgálnak, hogy minél kifejezőbb képekben ábrázolják az apokaliptika legsarkalatosabb fókuszát: a pusztulás és üdvösség reményének tematikáját, illetőleg kérdéskörét.

3. Kollektív szorongás-élmény határhelyzetével szembeni magatartássémák

Aktivitás és passzivitás kérdésköre

Szávai Dorottya disszertációjában a következő gondolatot fogalmazza meg „A pestissel” kapcsolatban: „a kiüresedett, kismimizzett létező elbeszéléseként szerveződik szöveggé, a szubjektum kifosztottság-élménye egy bizonyos ponton (...) a semmi-tapasztalatává válik (...), melyben az Isten-dialógus reménye, de legalábbis rejtett vágya jut kifejezésre.” (Szávai, 2005) Fejtemben Krasznahorkai „Sátántangóból” idézett „A semmi terjeszkedésben

van.” mondata válaszol eme sorokra. (Krasznahorkai, 1985) A csapás következtében beálló elkerülhetetlen léthiány-tapasztalat mindkét esetben – Krasznahorkainál telep-, Camusnál városméretű – zárt mikrotársadalmak közösségeinek együttes szorongásélményét vonja maga után. Ahogyan Camus fogalmaz: „(...) nincs az a szenvedés, mely ne lenne egyben a többieké”. (Camus, 1991)

Az egyetlen elementáris, kollektív történet mégis különböző, a speciális helyzetre adott reakciók, magatartásformák megnyilvánulását indukálja. Mind viselkedésüket, mind kapcsolataik alakulását az ismétlődő és a váratlan helyzetekben az ellentétes tulajdonságok változatossága jellemzi. A karakterek legfőbb definíciós síkja regényektől függően a szegénység, vagy a fenyegető betegség nyomorához fűződő viszonyuk felől nyilvánul meg, mely beállítódásuk egy-egy lehetséges magatartástípus, gondolatiság képviselőjévé is teszi őket. (Varga, 1947) A központi alakok lehetséges alapmagatartásai az aktivitás és a passzivitás szélsőségei között mozognak, és eme szempontok által válnak egymást ellentétező figurákká.

A két szövegter között egyértelmű analógia az egyes szereplők menekülési stratégiája, mely vagy „A pestisben” leginkább Rambert kezdetben kívülálló alakján, a „Sátántangóban” jóformán az összes szereplőn, leginkább Futaki, Schmidték és Halicsék karakterein keresztül jut kifejezésre, akiktől az „anarchikus kitörés, a hisztérikus lázadás” sem áll messze. (Balassa, 1986) Krasznahorkai regényében hangsúlyosabban mutatja be, hogy a telepieknek „nincsenek magasabb céljai, legfeljebb, hogy fenntartsák a stagnáló állapotot, de ez a szegényes, már- már »animálisra redukált létforma« kizárja a cselekvés lehetőségét. Ezért a felszabadulást ígérő megváltást mindenképpen külső irányból várják.” (Faragó, 2001)

Camus létfilozófiájának kardinális kérdése, hogy mikén reagál az egyén a világ abszurditására. „Sziszüphosz mítosza” című ontológiai esszéjében az egyetlen elfogadható attitűdként a lázadást jelöli meg, mely aktusával egyszerre meg is teremti a lázadó ember típusát, kinek állandó missziója a természet, a transzcendens determináció elleni örök küzdelem. Elmondása szerint „a kín szülte ezt a költészetet, melynek gyökerei a társadalomból és a konkrét egyéni sorsból nőttek ki.” (Köpeczi, 1966) A társadalmi szerepvállalást magára vevő metafizikai lázadó „A pestisben” Rieux doktor alakjában aposztrofálódik. „Az egzisztencialista filozófia hőseinek heroikus pesszimizmusa nyilvánul meg abban, hogy lankadatlanul gyógyít, bár jól tudja, hogy csak ideiglenes győzelmeket arathat a halál fölött.” (Varga, 1947). A szerző nihilista szemlélete is rajta keresztül jut kifejezésre, hiszen „Az orvos (...) kijelentette (...): ha hinne egy mindenható Istenben, akkor nem gyógyítaná tovább az embereket, mert neki engedné át ezt a feladatot. (...) és ő, Rieux, ebben az egy dologban úgy hiszi, hogy az igazság útját járja, midőn küzd a teremtés ellen, mely olyan, amilyen.” (Camus, 1991). Krasznahorkai az isteni gondviselésben kételkedő látásmódot Irimiás szavain keresztül emeli be regénye szövegterébe: „Minden üresen és értelmetlenül működik, a függés s egy időtlen, vad lengés kényszerében, és csupán képzeletünk, s nem érzékeink örökös kudarca kísért meg minket szüntelen a hittel, hogy föl tudjuk tornászni magunkat a nyomorúság odvaiból. Ez csapda (...) És mi mindig örökösen belehullunk.” (Krasznahorkai, 1985)

Irimiás karaktere egy másik típus fő képviselőjévé is válik, kiket a hasznot húzó csoportjába sorolok, hiszen a csapás szorongatását anyagi javak növelésére révén igyekeztek előnyükre fordítani. E szempontból Irimiás „A pestisben” megjelenő inertextuális alakpárja a bűnözők társasága élén Gonzales. Közvetetten e teoretikus kategória tagjaként

jelölöm meg Cottard figuráját is, aki – bár érthető okokból kifolyólag, mégis – a pestis szimpatizánsaként az emberellenes erők szövetségese.

A cselekvések bármينemű formájával szemben áll a passzivitás beállítódása, melyet Camus Rioux narrációján keresztül a megszokás, monotonitás, beletörődés fogalom párokkal azonosítva a legveszélyesebbnek tart. Karaktereinek dimenziójában Tarrou kezdetekben szélsőséges tartózkodása és a „majd mások írnak történelmet” gondolati ívén, valamint az öreg asztmás beteg az élettel szemben tanúsított abszolút közönyén keresztül jut érvényre. (Camus, 1991)

Bűnhődés és megváltás

Az apokaliptikus határhelyzetek közepette sarkalatos fókuszponttá válik a bűn-büntetés kérdéskörében való állásfoglalások megnyilvánulása, mely a regények két profetikus jelleggel fellépő szereplőinek megszólalásai révén kerülnek előtérbe. A transzcendencia „kegyeltjeként” – mindkét regény szövegüniverzumát vizsgálva is – Paneloux atya képviseli legmarkánsabban az utolsó ítélet és az emberiség gyarlóságának kauzális viszonyát. Első beszédében arról ad számot, hogy a pestist Istentől eredendőnek, történelmi bűn hozadékanak tartja, mely következtében kiérdemelten szenvednek. A szerző esszéjében kinyilvánított filozófiai-vallásfilozófiai álláspontjára gondolva kijelenthető, hogy „... a jezsuita ebben az értelemben feltétlenül Camus ellentmondásos kereszténységképének megtestesítője.”, ennek fényében pedig Rioux lételméleti vonatkozásbeli ellenpárja is. (Szávai, 2005) Hiszen az orvos elbeszélésében egyértelműen kifejti, hogy véleménye szerint Oranban nincs szó isteni büntetésről, a város felelős saját sorsáért, mert „úgy élt, mintha ilyesmi nem történhetne meg.” (Mészáros, 1973). Ezt a fajta bűnös gyanútlanyságot Krasznahorkai is evokálja a „Sátántangóban”, mégpedig Irimiás Estike halálát követő felszólalásának soraiban. „Nem vagyunk-e mindannyian bűnösök?” – intézi a költői kérdést szónoklatában a telepiek felé, melyre adott azonnali reflexiójából kitűnik manipulatív büntudatkeltő, értelmezési paradigma szempontjából azonban kiváltképp releváns gondolatmenete, mi szerint mind részesei és bűnösei Estike halálának, mert vakságuk és tétlenségük révén hagyták bekövetkezni a tragédiát. (Krasznahorkai, 1985)

A kiszolgáltatott léthelyzetből való kilépés vágya, a megváltás ígéretében való bizodalom szintén olyan tárgykör részesei, melyek mindkét alkotás kulcsfonti vizsgálódásának specifikumát képezik. Camus filozófiai munkásságában a remény fogalma is elemmentaris jelentőséggel bír. Ennek „A pestis” című regényében való interpretálását a következő idézetekkel szeretném elemzésembe emelni: „Szívük mélyén titokban nagy reménykedés mozgolódott.” De „... bele kellett nyugodnia mindenkinek abba, hogy egyik napról a másikra éljen, egyedül a mennybolttal. (...) nyilvánvaló volt, hogy kiszolgáltatottjai lettek az ég szeszélyeinek és reméltek oktanul.” (Camus, 1991) Művének soraiban – különösen záró fejezetének legvégső szakaszában – visszaköszön lételméletének meghatározó gondolata, mi szerint „... a választás szabadsága illúzió, hiszen az ember sorsa a remény nélküli halál.” (Szávai, 2005)

A „Sátántangó” nyomorúságos telepének lakói körében a várakozás, az újakezdés reménye sokkal nagyobb súllyal van jelen, mint az oraniak világában. A regény szövegében folyton visszatérő explicit módon jut kifejezésre a karakterek egy szebb jövő eljövetelében való bizakodása. Ez azonban korántsem jár együtt a transzcendens erők iránti elkötelezett hittel, ha meg is mutatkozik hasonló metafizikai világ felé irányuló közeledés,

csupán színjáték formájában, mint Halicsné álszent vallásossága. A megváltás-várás gesztusa ellenére a transzcendencia és a telepiek között húzódó distancia evidens, csoportosulásuk alól egyedül Estike alakja kivétel. (Szöllősi, 2009) Közegéből való kiemelkedését elsőként fiatal kora ellenére a benne megfogalmazódó létfilozófiai kérdésfelvetések tükrözik. Sokat töpreng a halál mibenlétén, mely szemében „az egyetlen út az angyalokhoz.”, egy olyan számára eszményi szférához, mely végre megad neki mindent, amit földi léte képtelen. (Krasznahorkai, 1985) A macska- és öngyilkosság „büntetének” ellenére a történetben ő az a karakter, aki „... önkéntelen, zsigeri, ösztönszerű cselekvőnek mutatkozik meg előttünk”, az egyetlen szereplő, aki nem pénzt, új világot, vagy utópikus Kánaánt, hanem őszinteséget és szeretetet keres. (Szöllősi 2009).

Ezen intertextuális ponton a kislány alakja összefüggésbe hozható a másik regény szöveg univerzumának Rieuxné figurájával, akit szintén a szeretet elve vezérel a fertőzöttek odaadó ápolása során. Személyének természetes empátiája, néma ereje és a csapás léthelyzetével szembeni magabiztos szilárdsága mindenféle absztrakció fölé emeli őt, mely magatartása a regény sorai közt is egyértelműen példaértékűvé avanszálódik. (Mészáros, 1973)

Estike gyermeki ártatlansága és tragikus sorsa egy másik „A pestisben” szereplő regényalakhoz is kapcsolja őt: a bíró kisfiához, kinek horribilis haláltusa az övéhez hasonló fordulópontot eredményez saját történetében. Hiszen szenvedésének tanúsága a regény két szélsőséges habitusú karakterének magatartásmódjában is számottevő változást indukál. Egyikőjük a gyermek édesapja, Othon úr, akit oly mértékben megráz fia elvesztése, hogy a cselekmény kezdetén lefestett érzéketlen szigorának és ítélkező fölényességének hátat fordítva egy fertőzöttekkel teli tábor önkéntes munkaszolgálatába állt. A másik, leg-radikálisabb változáson átmenő szereplő Paneloux atya, kinek a tragikus esemény következtében olyannyira meginog hite az isteni gondviselésben, hogy második beszédében már az eretnokség határát súrolja. (Mészáros, 1973)

A változás lehetőségeit taglalva fontosnak tartom kiemelni azon egyértelmű ellentétet mutató vonást, mely e ponton a két regény szövegtére között húzódik. A művek cselekményében a mindenkit érintő sorcsapáshoz való közösségi viszonyulás szempontjából analógia működik, hiszen kezdetekben kétségkívül kirajzolódott a léthelyzetek elleni egyéni megmérettetések evidenciája, egy bizonyos pont után azonban a kollektív küzdelem és sorsvállalás közös ügyükké válása látható. Szignifikáns különbség azonban, hogy míg a szegénységben feldarabolódott telepi közösség egy álnok család következtében fogott össze (Balassa, 1986), addig az oraniakat a szolidaritás elve készítette együttműködésre. (Vajda, 1947) Úgy vélem, eme ellentét értelmezési paradigmák szempontjából meg lehetőszen számottevő részlet, melynek továbbgondolására a későbbiekben térek ki.

Bibliai intertextus a karakterek horizontján

Az apokaliptika műfajához kapcsolódva nem lehet említés nélkül hagyni azon bibliai intertextusokat, melyek a regényalakok szintjén mutatnak egyezést. A „Jelenések könyvének” hagyományát követve legjelentősebb bibliai vonatkozás a Jézussal való hasonlósági viszony, mely mindkét regény szövegterében egyaránt megmutatkozik. „A pestisben” Rieux doktor fertőzöttek életéért folytatott konok küzdelme az emberiség megváltásáért szenvedő és harcoló Jézus „Olajfák hegyi emberisten” alakját idézi. Tanúságtévő narratori

szerepköre pedig „a Krisztus-eszmény leginkább historikus szemtanújával, Lukács evangélistával hozza összefüggésbe”. (Szávai, 2005) Ám, ha az apokalipszis-újjáírás gesztusára gondolok, mindenképpen szükségszerűnek érzem a „Jelenések könyvének” szerzőjével, János apostollal is párhuzamba állítani. Ennek értelmében az említett evangélista a „Sátántangó” elbeszélő-doktorának karakterét is párbeszédre hívja.

Krasznahorkai regényében két Krisztus-evokáció is megtalálható, melyek egyike Irimiás megváltásaktust és kivezetés-gesztust hamisan színre vivő alakja, kinek feltámadás-jelentésvonatkozásához Petrina karaktere is csatlakozik. Kettejük évekkel ezelőtti halál-hírének cáfolata – mely anno összefüggni látszott a telep gyötrődés-történetének kezdetével – valóságos csodaként él a lakók képzeletében. Ennek következtében „a kitörés, (...) a »másképp lesz« hőszaivá válnak”, kiknek messianisztikussá avanzsálódott személyétől a cselekvésképtelen közösség útmutatást vár. (Balassa, 1986) Ugyanakkor Irimiás karaktere már csak beszélő neve okán is Jeremiás prófétát idézi, mely konnotációt megerősíti, hogy saját orációjában az említett bibliai alak Jeruzsálem ostromáról szóló kinyilatkoztatásának textusait hívja elő. (Zsadányi, 1999)

A másik, a halálesetének metaforikus értelmezése felől Jézussal azonosítható szereplő Estike, aki a megváltóhoz hasonlóan felkészülve, félig tudatosan, az angyalokkal való találkozás reményében bízva önként vonul át a magasabb létszférába. Cselekedete áttételesen Krisztus emberiségért való önfeláldozásával rokonítható, hiszen a kislány halála – ha más által önző célokra felhasználva is, de – bizonyos szintű változást hoz a telepiek életébe. Ugyanakkor az ő feltámadása csak részben jön el, hiszen a regény szövege nem ad egyértelmű választ arra, hogy a gyermek leplek közt lebegő alakja a realitás, vagy a látomás síkján mozog. (Szöllősi, 2009)

4. Térkezelés

Mihail Bahtyin egy tanulmányában már évtizedekkel ezelőtt megfogalmazta azon tételét, mi szerint tér és idő egymástól elválaszthatatlanul, a másik mellett, és azt kiegészítve léteznek a világ kezdete óta. Ezen elméletével létrehozta a téridő fogalmát, melyet a szaknyelv másként kronotoposznak nevez. (Bahtyin 1976) E két dimenziót külön elemzési szempontként vizsgálom, ugyanakkor a kettejük közt húzódó szignifikáns és evidens kapcsolat mindkét szakaszban kifejezésre jut.

Az általam analizált regények mindegyikében zárt, kiüttalan térben rekedve kerül bemutatásra az apokaliptikus határhelyzet kollektív száműzetés-élménye. A „Sátántangó” szövegében csupán jelzésértékű elemek, félmondatok révén következtethetünk arra, hogy az események központjául szolgáló elhagyatott telep a rendszerváltást megelőző diktatórikus hatalom perifériáján tartózkodó helység, mely becslését Radnóti Sándor „az író mindenütt tapasztalható szigorú és részletező pontosságára” alapozza. (Radnóti, 1988)

A műben érzékletesen lefestett pusztuló, idegen közeg lakóit nem fűzi lényegi kapcsolat a térhez, e kötődés hiánya pedig absztrakt létállapotot eredményez. „Egy ilyen világban a keletkezés, növekedés, változás potenciáljai nem léteznek. Mozdulatlan világ mozdulatlan embere pedig stagnáló kronotoposzt eredményez, mely statikusság kielégítetlenséget hoz magával.” (Bahtyin 1976). Ennek értelmében egyértelmű összefüggés határozható meg nem csak tér és idő, de párosukhoz kapcsolódó tematikai és emberábrázolási síkok között is. Szintetizáló hálójuk a poétikai eszközök szintjével is kiegészül,

hiszen a körülöttük folyamatosan rothadó környezet visszatérő motívumok és metaforikus konnotációk révén jóval túlmutat elsődleges képi világán. Eme szegmensek egymásra reflektálása pedig a szerző gondolatvilágának holisztikus szöveguniverzumban való érvényre jutását eredményezi, mely írói komplexitás párbeszédre hívja „A pestis” regényvilágát. Hiszen a vesztégzár alá kerülő észak-afrikai Oran városának zárt tere számos jelentésvonatkozással kapcsolatra lépve széleskörű értelmezési paradigmák létrejöttét indukálja, melynek szintetizáló viszonyhalmazára a későbbiekben térek ki.

Ebben a szakaszban csupán egy ilyen kapcsolatot: a karakterek által képviselt magatartásformák és a tér viszonyának jelentéstöbbletet indukáló jelenségét részletezem. Balassa Péter tanulmányában a következő gondolatot fogalmazza meg a „Sátántangó” kiüresedett síkságával kapcsolatban: „... a lassú, feltartóztathatatlan süllyedés állapotában van”. (Balassa, 1986) Eme térdimenzióra vonatkozó megállapításhoz hozzátartozik a terület állandó esőzés miatti elmocsarasodásának ténye, mely sár által ellepett talaj menti horizonttal szinte folyamatos ábrázolási összeköttetésben állnak a telepiek: „Schmidt átázott pufajkában, a sártól elnehezült csizmában feltűnt.” vagy „... az asszony a csizmájára ragadt sártól kínlódva ment hazafelé.” (Krasznahorkai, 1985) Ezen csoportosulás alól a térdimenzió szempontjából is kivétel Estike karaktere, aki ideje nagy részét egy magaslati síkon, lakóhelyük padlásán tölti, „feltámadása” fázisában pedig ismét vertikálisan a többiek fölé kerül. „A pestisben” hasonló Oran „... a homályba való alászállás metaforikus ellenpontjaként” megjelenő (...) az anya „fénylő magaslatba emelkedő” alakja, (Szávai, 2005) kinek példaértékű magatartásformáját – akárcsak Estike esetében – térbeli ábrázolása még inkább hangsúlyozza, hiszen szinte állandó megjelenési közege egy emeleti szoba ablakának vonzaskörzete, ahonnan felülről nyílik rálátása a városra.

5. Időkezelés

Radnóti Sándor a „Sátántangó” regényvilágának idejével kapcsolatban többek között az apokalipszis irányába történő „... előrehaladó, megfordíthatatlan, megszakíthatatlan” folyamatos mozgását emeli ki, (Radnóti, 1988) mely megállapítás a „Jelenések könyve” ugyanazon eseményének evokációjával „A pestis” szövegterére egyaránt vonatkoztatható. Az állandó haladás ugyanakkor nagyon lassú tempóban valósul meg, ami egyfajta stagnáló, meddő idő képzetét eredményezi. A „kimerevített pillanat” a jövő-rettegéssel átítatott apokalipszis előtti jelen, mely egyben a várakozás állapotát is magában hordozza.

Camus regényében a jelenidejűség kerül a figyelem középpontjába, mely az „apokalipszis pusztulásvíziójának (...) jegyében fogant”. (Szávai, 2005). Eme gondolatmenetet a műből idézett következő textusok csak még inkább alátámasztanak: „Mint aki türelmetlen a jelenben, ellenséges szemmel tekint a múltba, jövője pedig egyáltalán nincs, ilyenek voltunk mi, akárcsak azok, kiket az emberi jogszolgáltatás vagy gyűlölet rács mögé kényszerített.” (Camus, 1991). Krasznahorkainál „... a lehetséges viszonylatok halmaza szervezi a szöveget jellegzetesen múlt nélküli konstrukcióvá, amelyben az emlékezés helyett a kvázi-terv, mint tipikus jövő-projekció kap centrális szerepet”. Ennek értelmében a stagnáló jelen, mint „az elvágyódás tere és ideje” mutatkozik meg, tehát a telepiek és a szövegterfőkusza is a jövőbeli „vágyott tér és idő” horizontjára irányul, melynek kulcsa a Jeremiástól remélt kivezetés. (Fargó, 2001)

A regények narrációjának idődimenzióra gyakorolt hatása mindkét alkotás esetében kétpólusú hozadékot rejt magában. Egyikük az elbeszélői szövegeket megszakító, azok

közé beékelődő más szereplők perspektíváján keresztül történetbe emelt események idő-együttállásában valósul meg, mely szerzői bravúr az idő szimultaneitását eredményezi. (Radnóti, 1988) Emellett az apokaliptika specifikumai közé tartozó profetikus beszédmód magában hordozza a bekövetkezendő jövőre való előreutalás gesztusát, mely mindkét szöveg univerzum motivikájában megjelenik. A regényekben eme jövőindikátorok szövegszinten és a képi ábrázolás horizontján egyaránt manifesztálódnak. A metaforikus, szimbolikus képek által megrajzolt kronotoposszal összefüggő jelentéssíkok szintézisére a későbbiekben térek ki, a jövőndőlő elemek szövegszintű történetbe emelésével azonban ebben a szakaszban foglalkozom.

Eme kategóriát két alcsoportra különítve elemzem. Közülük az egyik a szavak, illetve szó szerkezetek mentén működik. A „Sátántangóban” példát találhatunk erre a „jönnek” kifejezés többszöri visszatérésében, mely Irimiás és Petrina közeledésének reményét jelzi a telepiek képzeletében. Emellett számottevő szerepe van a „történik valami” szóösszetétel motívumának is, ami leginkább Estike tragikus halálának, valamint a messianisztikus álkivezetésnek későbbi eseményeihez kapcsolódik, és ami a legtöbb esetben Futaki szájából hangzik el: „Figyeld meg, ma még történik valami...”. (Krasznahorkai, 1985) „A pestisben” ugyanezen előrevetítő gesztus már az első oldalakon megjelenik a „halál” fogalmának többszöri beemeléssel. Például mikor az elbeszélő a város jellemzése során kijelenti, hogy „... nehéz itt meghalni. Egyébként nem az a helyes kifejezés, hogy nehéz. Pontosabb lenne, ha kényelmetlent mondanánk”, mely gondolat a közelgő kór emberéleteket követelő pusztítását vetíti elő. (Camus, 1991)

A másik alcsoportba olyan cselekménybeli epizódyszerű jelenetek tartoznak, melyek egy későbbi történéssel párhuzamba állítva egyértelmű jóslat-jelentést kapnak. Camusnál „A regényzárlat megváltatlanság horizontját prefigurálisan előkészítő epizód (...) az Orpheusz és Eurüdiké operaelőadás, ahol Tarrou és Cottard „magukra maradtak, szemben az ő akkori életük egyik jelképével: a pestis színpadon, egy összeroskadó komédiás képében...”. (Camus, 1991 idézi Szávai, 2005) Az antik irodalmi alak sorsára gondolván egyértelmű analógia rajzolódik ki a tomboló pestis fabulán túli örökléte és Orpheusz végleges árnybirodalmi rabsága között. (Szávai, 2005)

A „Sátántangó” szövegvilágában hasonló afféle beágyazott történeti szálként jelenik meg Estike perspektivikus vonala, mely utólagosan mégis a nagy egész „motivációs központja” lesz. A kislány bátyja általi becsapása előzetes, „... esszenciális kifejezése annak, ami a telep lakóival történik” a későbbiekben. A gyermek szemében testvére ugyanazt a reményteljes kapaszkodót testesíti meg, mint a menekülni vágyó tömeg számára Irimiás messianisztikus alakja. Ennek értelmében a megtévesztettek analógiája kapcsolja össze Estike és a telepiek sorsát.

6. Jelentéssíkok poétikai manifesztációja

Mindkét regény általam már említett széleskörű szövegkohéziójának amolyan konjunktív kapcsaiként mutatkoznak meg a bennük szép számmal megtalálható motívumok, melyek képi megnyilvánulásainak vizsgálata e fejezet tárgyát képezi. A téridő és létfilozófiai gondolatosság közt mintegy közvetítő motívumuniverzumnak két fő halmazát a pusztulásmotívum és a csapdamotívum fogalmával jelölöm meg, majd az ezekhez csoportosított elemeket a teljesség igénye nélkül sorra véve mutatom be. Említék olyan szegmenseket is, melyek a halmazok metszetében kapnak helyet.

Pusztulásmotívum

A regényekben megjelenő témák „... természeti elem a későbbi jelentésmegfejtés kérdéseihez vezet, előlegező, jövendőelő, anticipatorikus szerepet is betölt: sejtet mint technika és mint igazság”. (Balassa, 1986) Ennek következtében meglehetősen szignifikáns kohéziós erőként ezen elemek mindkét műben széles ívű skálán kerülnek megrajzolásra. Ugyanakkor a „Sátántangó” képi komplexitására inkább jellemzők, „A pestis” szerzője jórészt egyetlen globális szimbólum köré építi szövegvilágát.

Krasznahorkai azonban a régi epikus hagyományokhoz kapcsolódva a végtelenig ki-meríti természet és társadalom viszonyának hasonlatosságát, melyek szövegvilágában az apokalipszis pusztulásvíziójához kötődnek. A természet és az ember együttes pusztulása a „... teremtés/romlás kettősen egybefont értelmében teljesezik ki”. (Balassa, 1986) Ezek elválaszthatatlan, ciklikus minősége rögtön az első oldalakon előtűnik egy akácfaág képében, mely mind a négy évszak specifikus jegyeit magán viseli. A telepiek környezetének pusztulása a következő idézet mentén – „A halál beköltözik az ételbe, italba, falakba” – előrejelzi az apokalipszist. (Krasznahorkai, 1985) A romlás esszenciális, a fabula egészen végigvitt motívuma: az eső épületeket elmosó képe is ugyanezen megállapítást támogatja. „A természeti keret végső, mitikus erejű eleme a föld, amely egyben annak a rétegnek és emberi állapotnak, a szegénységnek is döntő anyaga, közege, amelyen megtörténnek a dolgok (pusztuló falusi, paraszti, agrárproletár világ): »Mi ez a szag? Ez a föld«”. (Krasznahorkai, 1985 idézi Balassa, 1986)

A romlás szintetizáló mivoltát a kronotoposz kettősségéhez kapcsolódva jelzi továbbá a mindig pergező falióra, mely mintha a telepiek kiszolgáltatottságának örökkévalóságát mérve válna a pusztulásfolyamat részévé. További meghatározó, folyton visszatérő motívum a szövegben a harangzúgás, mely a templomi szertartások – legfőképpen mise vagy temetés – kezdetét jelző, közösség-összehívó rendeltetése révén a történetben később bekövetkező haláleset, Estike tragikus öngyilkosságának indikátoraként manifesztálódik. (Radnóti, 1988) Eme megállapítást patronálja a harang hangjának Futaki gondolatmenetében a „még történik valami” szóösszetétellel való egybefonódása. (Krasznahorkai, 1985)

A két regény univerzumában közös vészjósló motívum az árnyék, mely Krasznahorkainál „tekintetekben, mozdulatokban húzódik meg” (Krasznahorkai, 1985), Camus alkotásában pedig a járvány ideje alatti csökkentett világítás sötétségében testesül meg. „Az árnyék-szimbólum (...) legáltalánosabb biblikus-teológiai jelentésében (...) a halál jele, a zsoltáros a »halál árnyékáról« beszél.” (Szávai, 2005) Ennek fényében e motívum az elmúlást, a pusztulást hivatott szimbolizálni. Egy másik motivikus összekötő kapocs az állatmotívumok szintjén lelhető fel. A „Sátántangóban” központi szerephez jutó bögyölő és pók Radnóti Sándor narratívája szerint az „emberi figyelmetlenséget, megfáradást kihasználó örökös támadásnak, az ontológiai ostromállapotnak” szimbólumai. (Radnóti, 1988). „A pestisben” megjelenő patkányok szintén a külső csapás előhírnökei, kiknek sorozatos, borzasztó kínhalála előrevetíti a lakosság megtizedelését. Emellett a kór elvonulásának indikátorai is egyben, mely szerepkörük az emberiség sorsával állítható párhuzamba.

Camus regényének pestis motívuma a szövegtér egészére kiható globális szimbólumként jelenik meg, melynek spirálszerűen táguló jelentéshorizontja három, egymásra épülő szemantikai síkon ábrázolja a pusztulást. Direkt értelemben a napi szinten áldozatokat követelő, fertőző járvány vonatkozásában épül a szövegtérbe. Tágabb értelmezési horizonton „a II. Világháború botrányának a »demonias-apokaliptikus« szemlélet keretében (...) egy

egész kultúrtörténeti korszak összefoglaló metaforájaként jelenik meg”. (Szávai, 2005), melynek kezdeti, a patkányinváziót leíró szakasza a tagadás magatartása révén a háború kitörése előtti „müncheni időszakot” idézi. (Mészáros, 1973) Ezen megállapítás a szerzői textusban is egyértelműen kifejezésre jut többek között az „Ugyanannyi pestis volt már a világon, mint amennyi háború.” mondatban. (Camus 1991) Az „... ami áll a világ bajaira, ugyanaz áll a pestisre is” (Camus, 1991) idézet pedig a fogalomhoz kapcsolódó harmadik és egyben legelvonatbabb jelentésvonatkozást rejtí magában, mi szerint a pestis „a rossz apokaliptikus látomása”. (Szávai, 2005) Ennek értelmében mindenféle egyént, vagy emberiséget ért csapás, nehézségek, akadályok bárminemű manifesztációjával vívott küzdelem szimbóluma a regény.

Csapdamotívum

Camus alkotásában a pestis képe a pusztulás holisztikus ábrázolásához hasonlóan a csapdamotívumot is egész szövegvilágán átívelő jelleggel jeleníti meg. „A pestis” a következő Defoe idézettel indul: „Valamilyen bebörtönzést másfajta bebörtönzéssel ábrázolni éppoly ésszerű, mint bármilyen valóban létezőt valamilyen nem létezővel”. (Camus, 1991) E szerint a szerző „...már mottójában kijelöli a bebörtönözöttség egzisztenciális (...) jelentőségűvé tett jelképének kulcsszerepét”. (Szávai, 2005). A pestis-szimbólum az előző fejezetben felvázolt háromlépcsős jelentésvonatkozás értelmében a vesztegár explicit kifejezése mellett a II. Világháború tematikus kerete révén a láger-paradigma kimeríthetetlen mélységű asszociációs körét is megidézi. (Szávai, 2005) Ezzel egy időben egyáltalán bárminemű háborús időszak, további általánosságban pedig mindenféle korlátozott mozgásteret, bezártságot indukáló helyzet metaforájává is válik. E bebörtönözöttség jelentéstartalomhoz hozzákapcsolódik a rab-áldozat konnotáció is, mely legérzékletesebben a „pestis foglyai” megfogalmazásban jut érvényre. (Camus, 1991)

A „Sátántangó” hasonlóan globális szinten működő, szerkezetet, narrációt, kronotoposzt, lételméleti és vallásfilozófiai síkokat egybefonó motívuma a pókháló képe, melynek már a szövegtérbe való belépése is jelzi, hogy a későbbiekben igazán sarkalatos ponttá válik. „... körbefonták az asztalok s a székek lábait, majd – egy-egy titkos, vékony szállal – összekapcsolták ezeket, mintha fontos volna, hogy felfedezhetetlen, rejtett zugaikban meglapulva azonnal értesüljenek minden mocnásról, minden rezzenésről, amíg csak sértetlen ez a hibátlan, különös, szinte láthatatlan háló”. (Krasznahorkai, 1985)

Az idő dimenziójával párbeszédre lépve a motívum nagyszabású jövődőlésfunkcióval egészül ki, mely számos későbbi eseményre, összefüggésre előreutal. Ezek közül talán a leginkább explicit módon megnyilvánuló konnotáció Irimiás hamis kivezetés-ígéréteinek csapdája, mely hazug cselet a történet egésze alatt aprólékosan, pontról pontra építi fel, mintha csak hálót szőne, amibe végül a telepiek bele is gabalyodnak. Ironikus fordulat, mikor az olvasó azzal szembesül, hogy az említett álmessianisztikus alak a fölötte álló diktatórikus rendszer informátori hálózatának csapdájába ugyanúgy beleragad, mint áldozatai. (Zsadányi, 1999)

Az Irimiás átveréséhez kötődő fals-megváltás tényének az elemzésem során korábban tárgyalt Krasznahorkai-világnézethez való kapcsolódása a transzcendens erők, a bizakodó istenhít csapdáját, kritikáját is magába rejtí. Ennek értelmében a pókháló motívuma „nagy erejű materiális, létfenntartó hazugságként” az „elmúlásból szőtt”, „egyetemes kiszolgáltatottság” kelepcéje is egyben. (Balassa, 1986) Páratlan írói bravúr, hogy Krasznahorkai

regényének felépítése tükrözi az általa kifejezni kívánt gondolatiságot, hiszen elemeinek globális hálózata minden ponton összeér és összefüggésben áll egymással. Ezen komplexitáson belül megrajzolt további pókháló motívumra példa a több perspektívából összefonódó narráció, mely specifikus szerkesztési elv részletezésére a későbbiekben térek ki.

A csapda motívuma az egzisztenciális kiszolgáltatottság jelentésvonatkozásában kiegészül a „sátáni rend” (Krasznahorkai, 1985) rendkívül kifejező jelzőjével, mely szóösszetétel a leselkedő élettelen megelevenedését, az emberre törő démoni romlást hivatott kifejezni és hangsúlyozni. (Radnóti, 1988) Krasznahorkai a telepiek eme pusztuló rend foglyaiként való azonosítása a rab-áldozat konnotáció révén ismét párbeszédre hívja Camus „A pestis” című regényét.

Az általam elemzett művek démotikus világa és az egyetemes rossz csapdájának ábrázolása révén regénycímeik szintjén is analógiát mutatnak. Hiszen a Krasznahorkai által ábrázolt sátáni rend olyan szabályos megkomponáltság szerint mozog és működik, mintha koreográfiát követne, az élet-halál körforgás örök táncát járná. Eme ördögi tangó befolyása kihat a szöveg szerkezetére is, hiszen a regényben az általános tartalomjegyzék kifejezést a „táncrend” szó váltja fel. Ennek következtében mind a fejezetek, mind azok tartalma, és egyáltalán az egész szövegkohézió eme örökké mozgó, nyughatatlan sátáni tangónak van alárendelve, mely globális rend végeláthatatlanságát a pókháló ábra mellett a bögölyök csoportosulása által kirajzolódott végtelenjel motívuma indukálja. Krasznahorkai László egy vele készült beszélgetés alkalmával a következőképpen foglalta össze e témával kapcsolatos gondolatait: „Ez a »táncrend«, a sors rendje, mint amilyen az ember életén végigvonuló vonal, az egyéni életút. (...) Ezt nevezem az élet »táncrendjének.« Az élet mint körforgás. Inkább talán egy rohadt félkör születéstől a halálig, (...) egy másíthatatlan ív, mely a pusztulásba hullik vissza. S a táncrend ennek az ívnek a pontos rituáléját szabályozza, írja elő”. (Klaus, 1993)

7. Narratológiai rétegzettség

Az általam elemzett két regény nagyszabású koncepcióinak rendkívüli mélységei a narráció horizontján bontakoznak ki leginkább, mely megszerkesztettségében „semmi sem véletlen, a legkisebb stilisztikai elemig minden determinált”. (Radnóti, 1988). Albert Camus szerzői habitusával kapcsolatos legexpresszívabb jellemzést Mészáros Vilma fogalmazza: „A világ egységére vágyik, színét és fonákját egyszerre kívánja megragadni, de szinte kezdettől csupán átszűrt, stilizált parabola formájában”. (Mészáros 1973). Az efféle ábrázolási mód Krasznahorkai szépirói művészetének is esszenciális specifikuma, elbeszéléseiben „... a mozzanatok sejtelmesen olvadnak bele a regény anyagába”. (Radnóti, 1988)

Az alkotások koncepciók kiegyensúlyozottságáról tanúskodik szimmetrikus szerkezeti felépítettségük, mely a *Sátántangó*-ban a táncrend elnevezésű tartalomjegyzék fejezeteinek tükröződő viszonyában nyilvánul meg, hiszen „... az Első rész 1–6. terjedő fejezetbeosztására a Második részben visszaforduló számozás felel 6–1-ig”. (Radnóti, 1988) „A pestis” elbeszélése a járvány ritmusának mozgását, annak öt periódusát követve egyrészt folyamatosan előrehaladó szerkezeti ív mentén halad, felépítésében a patkányok motívikáján keresztül mégis egyértelmű szimmetria rajzolódik ki. Hiszen a járvány kezdetét jelző patkányinvázió fokozatosan növekedő kialakulása, majd a fabula utolsó szakaszában a kór deszkalációjának ugyanezen állatok az indikátorai. (Mészáros 1973)

Elbeszélői szerepek

A könyvek elbeszélőinek alaphelyzete, stílusa és beszédmódja között számos ponton húzódik analógia. Ilyen például a realitás aprólékosságának szövegszintű visszaadása, mely valóságtartomány a „Sátántangóban” a fantasztikum szólamával is kiegészül, melynek következtében a szöveg e kettő dinamikájának horizontján működik. Krasznahorkai írói stílusának fontos eleme még a sejtelmes közlésforma, mely narratológiai sajátosságot Balassa Péter a „Sátántangó” kapcsán a következőképpen jellemez: „... a regény struktúrájának mozgatója minden titok kopár banalitásba fordulása. A tények mögötti valóság keresése nem lemondás a tényekről”. (Balassa, 1986)

Camus szövegvilágának is kulcsfontosságú specifikuma a „dolgok mögötti” tartalmak és jelentés-összefüggések keresése, de esetében a tényszerűség sokkal nagyobb szerepet kap. „A pestis” narrátora már a bevezetés legelső szakaszában jelzi a maga krónikáirói szándékát, mely szövegrészben Lukács evangélista krónikáját parafrázálja: „egy krónikás (...) feladata csupán annyi, hogy megmondja: »Ez történt«”. (Camus, 1991 idézi Szávai, 2005) A krónika műfajának megjelölésével – melynek alapvető stílusjegyei és egyben követelményei a tárgyilagosság, hitelesség, valamint a pontos ábrázolás – az elbeszélő „a regény egészére érvényes poétikai szabályt közöl”. (Vajda, 1947) Ennek fényében a szerző tiszta, rideg nyelven törekszik szólni az eseményekről. Történetmesélésének szignifikáns részét a pestis terjedésének részletező adatsorai teszik ki: főként számadatokról, hatósági intézkedésekről, orvosi leletekről szóló beszámolók. A járvány tüneteinek szakszerű, naturalista és egyben tasztítóan részletes leírását érzelem-, szánalom- és pátoszmentes hangnemben közvetíti az olvasó felé, „mely elidegenítő elbeszélésmódjával létrehoz egy egyedüli formanyelvet, a személytelen prózát”. (Mészáros, 1973)

A narrátor precizitását hirdeti a krónika műfajához hű elbeszélés-indító helyet és időt rögzítő aktusán túl, a pontos évszám utolsó számjegyének csillaggal való helyettesítése (194*), mely elliptikus ábrázolás nem pontatlanságot, épp ellenkezőleg, a régi krónikáirók hagyományaihoz való alkalmazkodása révén nemcsak hitelesebben lép fel, de „archaizáló hangvételt is kölcsönöz a mondatnak”. (Vajda, 1947).

A „Sátántangó” nyitányában mindennek teljes mértékű ellentétpárja, hiszen a regény in medias res kezdettel, az események kellős közepébe vágva, mindenféle előzménytörténet nélkül indítja az elbeszélést. Ezen elliptikus szerkezet homályba borítja „... azt a folyamatot, melynek köszönhetően a történet szereplői a regénybeli térbe és időbe, ezzel egyidejűleg pedig adott léthelyzetükbe kerültek”. (Szöllősi 2009) Mindenféle fabulát megelőző eseményről csak sejtelmes utalásrendszeren keresztül, töredékes formában jut el az olvasóhoz. A múltnélküliség paradigmája természetesen a jól megkomponált írói koncepció szignifikáns része, az efféle információhiány az elbeszélés későbbi szakaszaiban is esszenciális elemként jelenik meg. (Szöllősi 2009)

Az említett különbségek ellenére a két regény elbeszélését többek között az apokaliptikus-újjáírás gesztusa, az ehhez kapcsolódó műfaji sajátosságoknak való megfelelési szándék egyértelműen intertextualizálja, melynek legszembetűnőbb hasonlósága a profetikus beszédmód alkalmazása. Igaz, hogy „A pestis” „nyelvi megformáltságában nem jut érvényre az a fajta – az apokaliptikus hangvételt mímelő – retorizáltság”, ami a „Sátántangónak” egyértelműen sajátja, Paneloux atya némely prédikációjában mégis megjelenik a profetikus felhang, de minden kétséget kizáróan csak ironikus formában. (Szávai, 2005)

Az apokaliptika műfajának egy másik meghatározó pontjához azonban valóban nagymértékben kapcsolódik mindkét regény, ez pedig nem más, mint a tanúságtétel szándéka, mely feltétlenül megkívánja az elbeszélő történetekkel egyidejű jelenlétét. A kezdetekben anonimitás mögé rejtőző, mindentudónak mutatkozó narrátorok deperszonalizációja történetmesélésük legvégén mintegy apokaliptikus leleplező gesztust követve fordul át megkettőzött, szereplő-történetíró magatartássá. (Szávai, 2005) Ennek függvényében az elbeszélők a külső megfigyelő pozíció mellett a többi szereplővel egyetemben az apokaliptikus csapások nyomorúságos megpróbáltatásainak elszenvedői is lesznek. „A pestis” Rioux doktora „eltökélten az áldozat pártjára állt, és az emberekkel (...) az egyedül közös bizonyságokban akart egyesülni, vagyis a szeretetben, a szenvedésben, és a száműzetésben”. (Camus, 1991)

A „Sátántangó” elbeszélő-doktora ugyan nem hősi karakter képében mutatkozik, de ő is osztozik a telepiek kítaszított, kiszolgáltatott léthelyzetében. Eme kettős jelenlét ellenére is léteznek olyan tanulmányok – rendszerint a regényt harminc évvel ezelőtt elemző változatok (például Radnóti Sándor írása) –, melyek szerzői az orvos alakját az omnipotens narrátor hatásköréhez csatolják. Állásfoglalásom e kérdésben az újabb látásmód egyik képviselőjét említve, Zsadányi Edit tézisével egyezik meg, aki úgy gondolja: „A Sátántangó beszélője harmadik személyű, és belelát a szereplők gondolataiba, mégsem mondható mindentudónak, mert ritkán hagyja el a szereplői perspektívát, és ha igen, akkor is legfőljebb az aktuális szituációra vonatkozó narratori megjegyzést tesz”. (Zsadányi, 1999)

Narrációs szölamváltás

Ez a fajta speciális narratológiai technika mindkét regény esetében a kifejezőképtelenség állapotából fakad. „A pestisben” mindezt legjellegzetesebben Joseph Grand karaktere jeleníti meg, akivel kapcsolatban az elbeszélő szó szerint megfogalmazza, hogy „nem tudta kifejezni magát”. (Camus, 1991) Szávai Dorottya értelmezésében eme hiányosságot az abszurd világ megértésének problematikája indukálja. (Szávai, 2005) A „Sátántangó” teleplakóinak artikuláció-elvesztése a történet több pontján is az olvasó elé tűnik, mely csapás a szegénység és megfosztottság következtében éri el őket. Megnyilvánulásának talán legszignifikánsabb momentuma az elhibázott Miatyánk-szöveg.

Camus regényében a narrációs szölamváltás egy másik szereplő, Tarrou feljegyzéseinek az elbeszélésbe való közbeiktatásában nyilvánul meg, melyet a narrátor olykor pontosít, kommentál ezáltal zaklatottá, nyugtalan hangvétellé alakítva ezeket a szövegrészeket. (Vajda, 1947)

A „Sátántangó” esetében ugyanezen – kommentárokat és igazítást mellőző – gesztus megsokszorozva manifesztálódik, hiszen az elbeszélő történetmesélése során jóformán az összes szereplőnek „kölcsonadja” a hangját. Ennek következtében átveszi az ő nézőpontjukat és beszélőpozíciójukat. „Ha figyelembe vesszük a kirekesztettség szituációjára utaló egyéb, már említett narratív eljárásokat (...), láthatjuk, hogy a mű jellegzetes beszédmódja is a kirekesztettség problematikus voltára irányítja a figyelmet.” – érvel állítása mellett Zsadányi Edit, kinek e kérdést érintő meggyőződése összhangban áll véleményemmel. (Zsadányi, 1999) Mindezt azon kettős jelenséggel magyarázza, miszerint az egyéb szereplők közbeiktalt megszólalásai egészen beépülnek a narrációs szöveg egységébe, még a figurák „saját beszédének írásképe sem különül el”. Azáltal, hogy csak a történetmondói egységben kap-

nak teret, elesnek a valódi megnyilvánulás lehetőségétől. Ugyanakkor a rövid szereplői közbeszólások is elnyomják a narrátori egyenes beszédet, mely szövegdominanciából való kiszorulás ugyancsak a kirekesztettség állapotával rokon. (Zsadányi, 1999)

Igaz, hogy a hangkölcsonzés konzekvenciájaként az elbeszélés szövegegésze töredezet-
tebb formát kap, de meggyőződésem szerint a mozaikszerűen összeálló, különböző pers-
pektívákból láttatott makrotörténet a figurák egyéniségéhez és tapasztalatihoz kapcsolt
mikroegységek révén válik esszenciálisan megkomponálttá. Eme vonatkozás az elbeszélés
azon szegmenseiben nyilvánul meg leginkább, melyben egy esemény több karakter néző-
pontján keresztül is az olvasó elé kerül. Meglátásom szerint legérzékletesebb példája Estike
halálesetének pillanata, mely a regényben a következőképpen jelenik meg a kislány, Petrina,
végül a doktor szemszögéből:

Estike mindent előkészített. (...) Ő maga középre feküdt, lábait kényelmesen kinyújtotta.
Kifésülte homlokából a haját, hüvelykujját a szájába vette, s lehunyta a szemét. Nem volt oka
a nyugtalanságra. Tudta jól, hogy angyalai már elindultak érte.

Petrina (...) mutatott fölfelé. Tőlük jobbra, az elmocsarasodott, élettelen föld felett úgy ti-
zenöt–húsz méterrel egy lágyan ringó, áttetsző fehér fátyol lebegett, s lassan, méltóságteljesen
ereszkedett lefelé.

A vizsgálat sikeres befejezésével egy időben, útban a kocsmá felé, Halicsnének úgy tűnt, a
malom fölött lehullott egy csillag. Megtorpant, a szívére tette a kezét... (Krasznahorkai, 1985)

Zárlat

Az általam elemzett regények egész univerzumukat érintő és befolyásoló közös vonása
speciális zárlatuk, mely csupán a fabulák végét jelzi, gondolatisága jóval a könyvek utolsó
oldalán túli horizont irányába mutat. „A pestisben” Riux doktor narrátori „önleplező
gesztusa” és a hozzá kapcsolt következő mondatai azt sugallják, hogy a pestis nem szűnt
meg (Szávai, 2005): „... a pestis nem ért véget teljes valójában, eljönnek még a halottak,
hogy ismét velük lakomázzanak”, „Mert ő tudta, (...) hogy a pestis bacilusa sohasem
pusztul el, sem el nem tűnik. , mert évtizedeken át szunnyadhat a bútorokban és a fehér-
neműben, türelmesen várakozik a szobákban, a pincékben, a bőröndökben, a zsebken-
dőkben és a limlomokban, s hogy eljő tán a nap, amikor a pestis, az emberek szerencsét-
lenségére és okulására, felébreszti majd patkányait, és elküldi őket, hogy egy boldog vá-
rosban leljék halálukat”. (Camus, 1991). Az említett rágcslók, azaz a járvány mögöttes
értelmében a pusztulás indikátorainak megismételt szövegbeemelésével a szerző az ön-
magába záruló apokalipszis ciklikus struktúrájának jelentésvonatkozását tárja az olvasó
elé. (Szávai, 2005) Ennek fényében a történet nem kap valódi lezárást, szerkezeti nyitott-
ságában felsejlik a csapás ismételt eljövételének és az elmúlás örökkévaló körforgásának
gondolata.

A „Sátántangó” narratológiai struktúrája ugyanezen nyitott-zárt „befejezéssel” mond
búcsút történetének, melynek minden egyes szegmense „A pestisben” felvázoltakhoz ha-
sonlóan visszafordul önmagába. „A kör bezárul” című zárófejezetben ismét a doktor ma-
gányos alakja tárul az olvasó elé, akiről kiderül: ugyanolyan feljegyzéseket készített a tele-
piekről, mint Irimiás, csakhogy ő a maga számára. A megfoghatatlan természetű szereplő-
elbeszélő „az utolsó oldalakon írni kezd naplójába egy, a könyv első oldalaival szó szerint
megegyező szöveget, a szemünk előtt megesett dolgokra való emlékeztést”. (Balassa,

1986). „Egy október végi nap reggelén, nem sokkal azelőtt, hogy az irgalmatlanul hosszú őszi esők első cseppjei lehullottak a szikes, repedezett földre a telep nyugati oldalán (hogy aztán a bűzlő sártenger egészen az első fagyokig járhatatlanná tegye a dűlőutakat, s megközelíthetetlené váljon a város is), Futaki arra ébredt, hogy harangszót hall”. (Krasznahorkai, 1985).

Eme újrakezdést jelző mozzanatként előzmény és következmény felcserélhetőségén alapuló metalepszis alakzata a regény lezáratlanságát, az értelmezés problematikáját eredményezi, hiszen a vég egyben új kezdetet is jelent „A szikár, zárt konstrukció így örök történelmi módon nyitott lesz”. (Balassa, 1986) A regény lezárása nemcsak kihat az egész szövegüniverzumra, de bizonyos pontokon annak újradefiniálását kezdeményezi. Mivel a narráció által leírt történet posztszituációból nőtt ki, retrospektív nézőpontja révén a cselekmény jövője felé előreutaló jelek szinte már evidens hozadékként tűnnek fel. (Fragó, 2001) Ennek függvényében a téridő – horizontális végpontjainak összekapcsolódása következtében – is egymásba fordul.

A metaleptikus zárás magának a történetírás aktusának is befolyásoló tényezőjévé válik, hiszen a doktor feljegyzéseinek a cselekmény szintjén való megjelenése magával hozza az előre elrendelt „végkifejlet”, a determináció gondolatát. Ugyanakkor az utolsó ítélet napja sosem jön el, csak a várakozás jelenének nyomorúságos idődimenziója, melynek jövőjében csak is a jelen eljövetele várható. Ennek függvényében „a keresés eredménye pedig nem a cél, a végpont elérése, hanem a keresés elkerülhetetlen újrakezdése. Körtánc a folyamatos leépüléssel és az elmúlással. A táncot megállítani nem lehet, a mű retrospektív nyugvópontja nem más, mint a megállíthatatlanság beismerése.” (Zsadányi, 1999)

8. Értelmezési paradigmák

Karakterik plaszticitása, ontológiai gondolatisága, szimbolikus-motivikus telítettsége és legfőképpen „nyitva hagyott” lezárása következtében a vizsgálódásom tárgyát képező regények mindegyike végtelenszámú megközelítési irányt hordoz magában. Számos komponens szintetizáló holisztikus szövegviláguk interpretációs lehetőségek széles palettáját vonultatja fel, melynek fényében úgy vélem, egyik mű esetében sem működik az egyféle-olvasat-paradigma.

A szakirodalom hermeneutikai vizsgálódásának egyik fókuszpontja például az írástaktus szerepe, mely szempontot elemzésem eme pontján magam is elemzésem kontextusába emelem. A történetek leírásának közös funkciós elveként határozom meg a megőrzés szándékát. „A pestis Rioux doktora a betegség tanulmányozása céljából dokumentálta és örökítette tovább tapasztalatait, megpróbál személytelenül és elfogulatlanul vallani egy nehéz korszakról.” (Mészáros 1973). Ugyanakkor szövegterében megjelenő parabolisztikus elmélkedései a krónika ridegen tárgyilagos beszédmódja ellen vall, melyek közül a következő mondatokat szeretném kiemelni: „A pestisnek is megvan a maga jótéteménye, mert kinyílnak tőle a szemek, és kényszerít, hogy gondolkodjunk!”, „A szerencsétlenség pillanatában szokunk rá az igazságra, azaz a csendre. Várjunk”, „Hogy élünk úgy, hogy ne vesztegessük el az időnk? Éljük át egész terjedelmében”. (Camus, 1991) Ennek fényében megfogalmazható, hogy Camus egzisztenciális filozofikussága némi didaktikai szándékkal is átitatott, ami a regényben az említett direkt manifesztációk mellett implicit módon is kifejezésre jut. Például azon tényben, hogy a szélsőséges határhelyzettel szembeni magatartásémák szinte mindegyike csődöt mondott, melyet képviselő karakterük

halála jelez. A főbb férfifigurák közül csak Riuex és Grand marad életben, akik közösségük önzetlen szolgálatában nap mint nap betegápolással foglalkoztak saját életük kockáztatása árán. (Szávai, 2005) A női alakok horizontján az ösztönszerű szeretetet megtestesítő Riuexné, valamint Castel doktor felesége, aki férjéhez való tiszta ragaszkodása miatt önként vonult karantén alá. (Vajda, 1947) „E sorsok már-már túlon túl allegorikusan összegzik a regényperspektívát, melyben a megváltás megszületésének helyén a megváltatlanság poklát találjuk.” (Szávai, 2005)

A „Sátántangó” elbeszélő-doktorának írásaktus-szerepével kapcsolatos elmélkedésemet egy a regényből való idézettel szeretném kezdeni. „Valójában nem is tett mást, csak azon órkodott, hogy emlékezőképességét megóvja a körülötte pusztító enyészettől (...) így reménykedhetünk csupán abban, hogy egy nap mi magunk is nem válunk e bomló és örökösen épülő sátáni rend nyomtalan és elnémult foglyaivá.” (Krasznahorkai, 1985) Az írás révén a szavak általi megőrzés ősi toposza mellett eme sorok további két jelentésszefüggést hívnak elő a tanulmányok köreiből.

Balassa Péter elmélete szerint a doktor „naplója, a tények mániákus regisztrálása egyfajta visszateremtés...”, megfigyelésének rögzítése valamint az elmúlás megírásával egyfajta „fordított tereméstörténetet” alkotva igyekszik tenni az őt körülvevő pusztulás ellen. Ennek fényében az önmagába záruló szöveg létrehozásával egyszerre teremti meg az újakezdés és új apokalipszis képét. (Balassa, 1986) Egyes értelmezések a metaleptikus szerkezet, valamint az apokalipszis kettős természete révén enyészet és újjászületés kontaktusára hivatkozva a doktor írásaktusa mögött a megváltás reményét (is) látják. (Zsadányi, 1999) Krasznahorkai László egy vele készült beszélgetés során ezen teória kapcsán a következőképpen reagál:

A „Sátántangó” doktora (...) azzal, hogy igyekszik e konfliktus középpontjába kergetni magát, nem úszhatja, minthogy nem is ússza meg. Azon a ponton, ahová ők kerültek, a diagnózis, a megnevezés már lehetetlen, csak érzékelik, hogy tárgyak megközelíthetetlen, ezért nem marad számukra más, mint fejvesztve menekülni onnan: a doktor, aki ki akarja írni magát a történetből, mindörökké bezárja magát egy mitikus értelemben működtetett könyvmasinéiába... (Keresztury, 1989)

Meglátásom szerint e regény globális szövegüniverzuma, valamint enigmatikus zárlata mindegyik általam említett értelmezésnek érvényesíthető teret biztosít. Emellett a befogadás szubjektivitásának ténye sem hagyható figyelmen kívül. Saját percepcióm mind a „Sátántangó”, mind „A pestis” kapcsán élet és halál természetesen összefonódó állapotára fókuszál, mely interakcióban a hangsúly nem az elmúlásra, a kegyetlenül pusztító erő nyomorúságára, vagy a transzcendencia ígéretére kerül, inkább arra az időlehetőségre, mely születésünk és halálunk pillanata között rendelkezésünkre áll.

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics. 1976. A tér és az idő a regényben. (ford. KÖNCZÖL Csaba) In: BAKCSI György szerk. 1976. A szó esztétikája. Gondolat Könyvkiadó, Budapest. 257–302.
- BALASSA Péter. 1986. A csapda koreográfiája. In: KERESZTURY Tibor szerk. 2002. Krasznahorkai olvasókönyv. Széphalom Könyvműhely, Budapest. 34–45.
- CAMUS, Albert. 1990. Szisüphosz mítosza. (ford. FERCH Magda) In: Válogatott esszék, tanulmányok. Magvető Kiadó, Budapest.
- CAMUS, Albert. 1991. A pestis. (ford. GYÖRI János) Európa Könyvkiadó, Budapest.
- DIÓS István főszerk. 1993–2010. Magyar katolikus lexikon I–XV. Szent István Társulat, Budapest.
- FARAGÓ Kornélia. 2001. Térirányok, távolságok. Az utópikus és disztópikus térszerkezet. Forum Könyvkiadó. Újvidék.
- GENETTE, Gerard. 1996. Transztextualitás. (ford. BURJÁN Mónika) In: Helikon, Intertextualitás I–II. 82–90.
- KERESZTURY Tibor. 1989. Nem lehet megúszni. In: HAFNER Zoltán szerk. 2003. Krasznahorkai beszélgetések. Széphalom Könyvműhely, Budapest. 7–21
- KLAUS Dermutz. 1993. Számunkra nincs kikötő, csak a víz. In: HAFNER Zoltán szerk. 2003. Krasznahorkai beszélgetések. Széphalom Könyvműhely, Budapest. 22–30.
- KÖPECZI Béla szerk. 1966. Az egzisztencializmus. Gondolat Kiadó, Budapest.
- KRASZNAHORKAI László. 1985. Sátántangó. Magvető Kiadó, Budapest .
- MÉSZÁROS Vilma. 1973. Camus. Gondolat Kiadó, Budapest.
- RADNÓTI Sándor. 1988. Mi az, hogy elbeszélés? Megalázottak és megszomorítottak. In: KERESZTURY Tibor szerk. 2002. Széphalom Könyvműhely, Budapest. 9–33.
- SZÁVAI Dorottya. 2005. Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveggyűjteményéről. Akadémia Kiadó, Budapest, 162–214.
- SZÖLLŐSI Máttyás. 2009. A megváltás felé – egy beszéd territóriuma. In: Bárka. 1. sz. 79–82.
- VARGA László. 1947. Albert Camus A pestis. La Peste. In: KARAFIÁTH Judit szerk. 1996. Huszonöt fontos francia regény. Lord Könyvkiadó, Budapest. 258–268.
- ZSADÁNYI Edit 1999. Krasznahorkai László. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.

RUGLI ADRIENN

HOLDOSI JÓZSEF „KÁNYÁK” CÍMŰ REGÉNYÉNEK KULTURÁLIS-MOTIVIKUS ELEMZÉSE

Az irodalomtudomány örökös témája a kánon szerveződésének módja. Vannak olyan szövegek, amelyek, noha a magas irodalom kategóriájába tevődnek, mégis háttérbe szorúlnak más, hasonló jellegű szépirodalmi szövegekkel szemben. A kánonba való bejutás vagy az abból való kikerülés mögötti okrendszer rendkívül összetett problémakör. Cigány szerzők írásainak esetében gyakori, hogy cigány műként könyvelik el azokat, így nem kerülnek be az egyetemes magyar kánonba. Takó Annamária „Nincs semmi, csak a lépések” című cikkében felveti, hogy annak ellenére, hogy az irodalomtudomány jelen álláspontja szerint egy adott irodalmi műnek „szöveggként kell megállnia a helyét, (...) a cigány szerzők által írt szövegek általában csak társadalmi-szociológiai horizonton értelmeződnek” (Takó 2013). Ez egyfelől lehet a méltányolás útja, de sok esetben akadályozza a szerző érvényesülését. D. Magyari Imre mindennek okát a hatvanas évek végén kezdődő paradigmaváltásban és a művek esztétikumának esetleges hiányosságában látja (D. Magyari 2012: 97). D. Magyari kifejti, hogy a cigány alkotók sokáig kimaradtak a paradigmaváltásból, „nem érezték az elbeszélés, az elmondás nehézségeit, elsősorban azokhoz (...) a régebbi paradigmákhoz kötődtek”, amelyeknek kétséggé vált a folytathatósága (D. Magyari 2013: 97). Végül D. Magyari arra a következtetésre jut, hogy a cigány szerzők műveinek értékelése nem maradt el, csak az azokhoz kötődő recepció esetleges, hiányos (D. Magyari 2013: 104).

Holdosi József „Kányák” című regényének recepciója is ezt a fajta hiányosságot viseli magán. Annak ellenére, hogy a regény nem kapott túl nagy figyelmet az irodalomkritikai életben, keletkezési körülményei, a szerző életrajzi motivációi és főként az írás tartalmi jegyei és esztétikai minősége mélyebb, a kisebbségi lét kontextusánál jóval gazdagabb elemzést követel meg. A regény kulturális beágyazottsága, a szövegben rejlő, gazdag motívumrendszer és a motívumhálónak a cselekménnyel való állandó párbeszéde egy meglehetősen sokrétű szövegvilágot tár az olvasó elé.

Dolgozatom fő pontja, hogy Holdosi József „Kányák” című regényének motivikus elemzésével rávilágítsak annak irodalomelméleti és kulturális gazdagságára, ezen keresztül pedig bizonyítsam a regény – ezzel együtt a cigány irodalom – kulturális és társadalmi kontextuson túlmenő értelmezésének szükségességét. A szöveg értelmezése, az abban rejlő elemek jelentésvilágának feltárása során tehát mind a társadalmi, mind az irodalomelméleti vonatkozásokat figyelembe veszem, érzékeltetve a két sík elválaszthatatlanságának tényét.

1. Az értelmezés alapelvei

A regény motívumrendszere és annak a kulturális közeghez való kötődése és interakciója vitathatatlan. Elengedhetetlen tehát, hogy elemzésem alapelveül szolgáljon a regény egészének és az azt alkotó egyes elemek motivikus utalásainak feltárása, illetve azoknak az esetleges, cigány kultúrához való tényleges kötődésének figyelembevétele. A motivikus elemzés és a regény egészként való értelmezése során általam figyelembe vett elvrendszer

tehát kétféle tengelyen értelmezendő: iránymutatók a motívumok általános jelentései, illetve azoknak a cigánysághoz való viszonya – amennyiben az adott elemnek valóban létezik néprajzilag kimutatható vonatkozása. Amennyiben az egyes motívumok, jelképek nem rendelkeznek ilyesfajta, a cigányságra vonatkoztatható, közvetlen jelentéssel, úgy az adott elem regényben való szerepkörét, jelentéseit saját értelmezés alapján, de a szöveg vonatkoztatási rendszerében és más elemekhez való viszonyában tárom fel.

A regény egésze rendezőelve mind a cselekmény szempontjából, mind motivikus szinten a kirekesztettség, amely kulturális vetületű. A kivetettség élményét a szöveg négy szinten jeleníti meg, amelyek ok-okozati összefüggésben állnak egymással. A legszűkebb értelemben a regény a karaktereinek a saját származásukkal való állandó harcát tárja fel, amely a cselekmény szintjén a szereplők állandó kitörési kísérleteiben konkretizálódik; ez a kirekesztettség, a saját sorssal való vetekedés első szintje. Holdosi karakterei ezen a szinten nem tudnak azonosulni saját származásukkal, eljutnak a változtatás szükségességének felismeréséig, és ugyan megpróbálnak kitörni, de végül törekvéseik nem hoznak sikert. A kirekesztettség második szintjeként a Kánya család cigány néphez viszonyított kultúrán kívülsége értelmezendő. Csengey Dénes „A mítoszteremtés távolodó esélyei” című tanulmányában megjegyzi, hogy a családnak a környezetéhez viszonyított idegensége a vegyes házasság – amit Csengey úgy jelöl meg, hogy „a cigányvér és a parasztvér vegyülése” –, ezen keresztül pedig „a kettős eredetű eszményrendszer” keveredésének eredménye (Csengey 1983: 89). Péntek Imre szerint a család a regényben „egy önmagában megálló zárt egység, amelynek életébe kívülről törnek be az ismeretlen bomlasztó erők” (Péntek 1979: 123). Péntek meghatározásában a lényegi fogalom a „zárt egység”, hiszen a karakterek pontosan ebből az egységből próbálnak kilépni. A regény belső struktúráját alakító, harmadik szint a külvilágtól térben is elszigetelten élő utcaközösség, amelynek lakói Csengey Dénes szerint „a történelem alatti létnek, az abszolút társadalmi esélytelenségnek (...) az időtlenné süllyedt, változhatatlanná zárt modellközegét” jelenti (Csengey 1983: 88). A három szintet pedig az értelmezés legtágabb köre fogja közre, amely a regény alapvető problematikáját határolja körül: a cigányság mint nép többségi társadalomhoz viszonyított határonkívülsége. Ez a négy szint összességében alkotja azt az elvrendszert, amelynek mentén a szöveg egészébe beépülő motívumok értelmezendők.

A szöveg egyes elemei tehát a kirekesztettség négy, egymásba záródó szintje köré szerveződnek, és azoknak a lehetséges jelentései ehhez az értelmezéskörhöz kapcsolandók. Elemzésem során tehát ezt az értelmezési struktúrát, elvrendszert veszem figyelembe, és a regényben felmerülő motívumok esetleges jelentéseit ebben a vonatkoztatási rendszerben tárom fel.

2. A kivetettség térbeli motívumai

Palánk

A cigányság, az utca, a Kánya család és a regény karaktereinek külvilágtól való elhatárolása, a belső világba való vetettség a térbeli elemek által is illusztrálódik a regényben. A két világ közötti határvonal jelölője a regény motívumhálójában központi szerepet betöltő palánk. Annak egyik oldalán a szöveg kiinduló helyszínét jelentő utca található, a másik oldalán pedig – a regény saját szerkezetét figyelembe véve – térbeli értelemben az anyagfeletti túlvilág, kulturális értelemben az utcától térben és időben is elhatárolódó társadalmi

többség található. Ezt a fajta térértelmezést támasztja alá a szerzővel készült interjú is, amelyben Holdosi a regényben rejlő életrajzi vonatkozást a szöveg központi teréhez, az utcához köti. Az író hangsúlyozza, hogy a regény kulturális értelmezése során az utcából kell kiindulni, abból az utcából, ahol ő felnevelkedett, s ahol egy, a környezettől eltérő együttélési forma volt jellemző, amely „a falu szívéből számkivetettek világa volt”.¹ Ez a gondolat a regényben is megfogalmazódik a Pétert középpontba állító, első fejezetben: „Egy nap színes krétákat talált a hosszú palánk mellett, amely az utca végén, az öreg Naca házatól húzódott a falu kezdetéig. Ő tudta, hogy ez nem igaz, a palánk csak a világ végén ér véget” (Holdosi 1978: 7). A regény ezen részében felerősödik az értelmezési mód, amelyet Holdosi már a könyv fülszövegében is sejtet: a szöveg nemcsak az utca mint középpontban álló tér elhatárolódását, de azon keresztül a cigány nép egészének a körülvevő világhoz való viszonyulását, a társadalmi kivetettségét is számításba veszi. A palánk motivikus jelentésköre és a fal mint szimbólum rokoníthatók egymással, így a palánkhöz kapcsolható motivikus jelentéskör nagymértékben kitágul. A „Szimbólumtár” szerint a fal mint szimbólum pszichológiai értelemben „a biztonság, illetve a börtön és az elzártság jelképe” is lehet (Pál–Újvári 2001). Holdosi a fentebb említett interjújában hangsúlyozza, hogy az a közeg, amelyben a regény szereplői élnek, sajátos módon óvó, védő környezetet is jelentett, a palánk mint határvonal kettős értelmezése a szerző állásfoglalásának figyelembevételével tehát megállja a helyét.

Híd

A regényben a híd a palánk szimbolikájával részben rokon, részben pedig ellentétes jelentéskört hív elő. Feltételezi a kettősséget és a két véglet közötti szakadékot, ugyanakkor átjárást is biztosít két tényező között. Beck Zoltán „A harmadik dimenzió” című tanulmányában kifejti a híd, az utca és a palánk közötti párhuzamot, megjegyzi, hogy mindhárom tényező két világ összeköttetését és egyben különállását tételezi föl: „Mindegy, hogy az a lépcsényi árok jobb és bal partja, vagy a mítoszok s a jelenkor, evilág és túlvilág között húzódik: elválaszt és összekapcsol” (Beck 1993/1994: 211). A regényben a híd az anyagi világtól, a kézzelfogható, materiális tényezőtől a gondolatiság felé való elmozdulás lehetőségét kínálja fel. Ez a jelentéstartalom a híd alapvető szimbolikájában is jelen van, és a regény szövegvilága is számtalanszor sugallja az értelmezésnek ezt az aspektusát. A híd alapvetően „két világ közötti összeköttetés, a földről, az érzékiből az érzékfeletti világba való átjárás szimbóluma”; a pszichoanalízis a hidat a tudatos és a tudatalatti között húzódó összeköttetéssel vonja párhuzamba, amely ezen keresztül „az individualizáció, az önmagára találás jelképe” (Pál–Újvári 2001). Ezzel párhuzamba vonható, hogy Holdosi karakterei számtalan esetben a hídon ülve merültek el gondolataikban – például Péter, aki a regény szerint „szeretett itt ülni, itt minden kézzelfoghatóbb, elviselhetőbb lett, még az emlék is” (Holdosi 1978: 7). A híd tehát egyrészt a megnyugvás helyszíne, másrészt fontos színtere a cselekményben történtek mélyebb megélésének. Rozi a regény harmincnyedik fejezetében a Jenővel történeteket – akit a csendőrök munkaszolgálatra visznek – a hídra való kivonulással próbálja feldolgozni: „Leült a hídra (...), hogy megnyugodjon,

¹ Forrás: A Holdosi Józseffel készült interjú:

<https://drive.google.com/open?id=1fXKDX0mb8lWvKobYDCNmGZBgqKYqJQwS>

várta a vigasztaló láthatatlanokat” (Holdosi 1978: 197). A híd a gondolatisággal való összekötő elemként és a kérdések megválaszolásához elvezető útként jelenik meg a regény azon fejezetében is, amelyben Matild halála után Rozi már csak a hídon képes élni. Ott keresi a kapcsolódási pontot a már nem anyagi világban létezőkkel, átvitt értelemben pedig a saját és családja sorsának miértjeit kutatja. Mindezek mellett nem elhanyagolható a híd vallási motívumként való értelmezése, hiszen Európa minden népénél, valamint számtalan Európán kívüli régióban elterjedt a híd túlvilágra vezető elemként való felfogása. (Paládi-Kovács 1990). A szövegvilág a híd motívum ezen értelmezési lehetőségét hívja elő, amikor Józsi a hídon átviszik a férfiak a koporsóban, a teher pedig hirtelen könnyebbé válik. A szöveg kihangsúlyozza, hogy a testet kisméretű hídon vitték keresztül, utalva ezzel arra a keskeny hídra, amely „a túlvilágba való áthaladás és beavatás veszélyeit” jelképezi (Pál–Újvári 2001). Anyagiságban érzékelhető jelenséggel mutat rá a szöveg arra, hogy Józsi lelke a hídon való áthaladással a szellemi világba távozott. A keresztény művészet halál utáni lélekábrázolásain a híd a pokol folyóján átvezető út, amely a hídon „átjutókat a Paradicsomba, a lehullókat viszont az örök kárhozatba vezet” (Pál–Újvári 2001). Ebben a kontextusban az a kérdés, hogy Józsi lelkének útja felfelé vagy lefelé irányuló-e, nyitott marad, a regény belső világa – a kút csupán alsóbb szférákkal való kapcsolatteremtése – a két irányvonal közül azonban a lefelé mutató tendencia érvényesülését sugallja.

Kút

A kút utcában elfoglalt helyzete, annak alapvető szimbolikus utalásai és a cselekmény szintjén betöltött szerepe körkörös, egymásból következő viszonyban állnak egymással. A kút térben az utca közepén helyezkedett el, utalva ezzel annak az utca lakóinak életében betöltött központi szerepére. Beck Zoltán szerint a kút az élet forrásaként jelenítődik meg a regényben, hiszen „idejárt vízért minden család, anyák, ügyelve, ki ne locsoljanak egy cseppet sem, mert a kút őrzője, a bolond Kánya megdorgálja őket érte” (Beck 1993/1994: 211). Beck továbbá kiemeli, hogy „ebből a kútból kortyolt az idő, mikor végigbotorkált a falun”, és „a megcsalatottak temetője is” ez volt (Beck 1993/1994: 211). A motivikus értelmezésnek ezen aspektusa egyrészt a kút mint motívum egyéb elemekkel való viszonyában, illetve a kút hagyományos szimbolikus jelentéseiben erősítődik fel. A *Szimbólumtár* szerint „a termékenység, a bőség jelképe”, és egyben a „világ vertikális tagoltságú rendjének képe: az alvilág, a föld és az ég összekötője” (Pál–Újvári 2001).

A kút mint szimbólum jelentésvilága a regényben tehát meglehetősen sokrétű. A kút és az élet, valamint az idő motivikus összefüggéseit figyelembe véve megállapítható, hogy anyagfeletti jelentésében a kút és az abban rejlő víz az egyre fogyó lehetőségekre utal. Az utca családjai mind ehhez a kúthoz érkeznek vízért, amelyet az öreg Kánya óv, féltő gonddal figyel, mennyi víz veszik kárba annak kimerítése közben. A víz maga tehát a felemelkedés, az élhetőbb élet felé való elmozdulás, a cigányság jobb napra ébredésének lehetőségeit rejt magában, amelyek az idő előrehaladtával, valamint a próbálkozások sorozatos kudarcba fulladásával mindinkább veszni látszanak. Másfelől a kút – a híd motivikus jelentéséhez hasonlóan – két tényező közötti kapcsolatteremtésre szolgál. A pogány magyar hitvilággal párhuzamosan – ahol a világokat összekötő elem az életfa – a kút a regényben két világot köt össze: az anyagi és a szellemi világot. Lényeges azonban, hogy az életfához háromrégiós világkép kötődik, amelyek közül legfelül a mennyország, a jó lelkek világa, a

fényesség birodalma helyezkedik el, és ennek a világnak fő alakja a világmindenség Ura. (Pokorny 1996). A középső régióban az emberek élnek, valamint „az emberek körén kívül élő természetfeletti lények” (Pokorny 1996). Ebből a régióból ered a világmindenség szintjeit összekötő életfa, a legalsó szinten pedig a fa gyökérzeténél helyezkedik el az alvilág, amely az ördög és a szellemek lakhelye (Pokorny 1996). Míg a pogány magyar hitvilágban a világ háromosztatú, addig a regényben a kút csak két szintet jelenít meg: az emberi világot és az alvilágot. A szövegben a cselekményfeletti értelmezési síkon tehát már a kút motivikus utalásában kódolva van a regényben a karakterekhez kötődő törekvések egyértelmű kudarca: a kút, az utca középpontja, a világmindenség szintjeit összekötő kapocs nem ér el az égi szféráig, csakis az alvilággal jelent összeköttetést. A regény ezen aspektusának pogány magyar hitvilággal való rokonítása helytálló, hiszen eredendően a cigány nép által gyakorolt vallás nem létezik, és a múltban sem volt; a cigányság valamennyi országban az ott jellemző vallásrendszert követi (Vekerdi 1974: 30). Ugyan Vekerdi József szerint „a vallás nem játszik jelentős szerepet gondolatvilágukban”, mégis elképzelhető a szöveg világát tekintve, hogy a cigányság az őt körülvevő vallás szokásrendszeréből, világképéből építi fel saját, a szellemi világról alkotott gondolat- és szokásrendszerét (Vekerdi 1974: 31).

A Cigánydomb és a kincs

A regényben számtalan példa található a tereket, azon felül pedig a világokat, gondolati síkokat egymástól elválasztó tényezőkre. A Cigánydomb jelentősége inkább a szellemi, elvont síkon érezhető, semmint annak térbeli sajátosságaiban, funkciójában. A Cigánydomb alapvetően összekötőszerepben van jelen a szövegben: egy olyan helyszínt jelöl, ahol az anyagi világban létezők kapcsolatot tudnak teremteni a szellemi világgal.

Mindez összefüggésbe hozható a ténnyel, hogy a Cigánydomb mind földrajzi hely a valóságban is egykor létező helyszín volt. A szakirodalom szerint roma családok érkeztek Tarjánba az 1800-as évek elején, akik itt letelepedési engedélyt kaptak, később folytatódott a betelepedés, amely nyomán engedély nélkül épített kunyhók jöttek létre (Kovács Bodor 2005: 430). 1912-ben, majd 1947 és 1956 között érkezett az utolsó nemzedék, nem sokkal később azonban politikai okokból megkezdődött a cigánytelepek felszámolása, csupán 60-80 szegényes kunyhó maradt hátra (Kovács Bodor 2005: 431). Kovács Bodor Sándor azonban megjegyzi, hogy „a Cigánydombon virágok teremnek”, a cigányok által lakott hegyen országszerte híres művészek, zenészek, festők, költők születtek (Kovács Bodor 2005: 431). Mivel a regény – annak életrajziségától eltekintve – nem jelzi szöveg szinten a középpontban álló utca helyszínét, úgy a Cigánydombnak mint motívumnak a tényleges, Salgótarjánban található Cigánydombbal való összekapcsolása sem válik problematikussá. A valóságban és a regényben létező Cigánydomb közötti párhuzam tehát reális, így körvonalazódik, hogy míg a salgótarjáni Cigánydomb olyan szegényes környezetet jelöl, ahol tehetséges művészek nevelkednek fel, úgy a regényben ugyanezen helyszín azt a régiót jelöli, ahol lehetséges a szellemivel való érintkezés. A művészet mint az anyagfeletti megértéséhez vezető út és a regényben Cigánydomb nevet viselő hely mint a szellemivel való kapcsolattalálás színtere fűződnek össze ilyen módon. Az anyagon túlival való kapcsolattartás lehetőségét is felszámolja azonban a szöveg; a Cigánydombot az oda érkező oláh-cigányok a saját házaik építőanyagaként használják fel, az öregeket elviszik a

domboldalból, akik végül a palánk másik oldalára vándorolnak, a regényben pedig megfogalmazódik, hogy mindez egy negatív folyamat leképeződése: „elhagytak bennünket az öregek, bajok jönnek a cigányságra” (Holdosi 1978: 34). Csengey Dénes az öregek távozása és a szellemivel való kapcsolódási lehetőség megszűnte közti relációt így írja le: „ezzel élők és lelkek, ontikus és történelmi mezők, a lét és a lét értelme között a kapcsolat véglegesen megszakad” (Csengey 1983: 90). A szellemitől való elhatároltság ellenére mégis megteremti a szöveg a változtatás felé való fordulás lehetőségét, amely azonban veszendőbe megy. A lehetőség tárgyi megnyilvánulása a kincs, amelyet Bábi lel fel. Felismerve annak fontosságát és egyben veszélyét, Bábi elrejtja a kincset. Bábi megnyilatkozásába íródik bele a kincs motivikus jelentősége: „Az összes cigány gazdag lehetne ebből, de nem, csak egymásnak esnének érte. Testvérgyilkosokká, haramiákká válnának, nem, ezt nem tehetem” (Holdosi 1978: 34). A kincs más motívumokkal való kölcsönös viszonyában, valamint az ahhoz kötődő, cselekménybeli tettek elvont tartalmának fényében értelmezendő elsősorban, nem anyagi valójában. Így az elherdált kincs a ki nem használt lehetőség jelentésével párosul. Eltékozolásának következményei erősítik a kincs mint mesei elem alapvetően felmerülő jelentéskörét. Nyányi az általa talált kincset Jenőre bízva annak a cigányság javára való felhasználásának reményében. Jenő azonban a kincset a pillanatnyi jólét megteremtésére használja a hosszútávon elérhető, tartós javulás helyett. Mindennek azonban a könyörtelen bűnhődés a következménye, amely tifuszbajjárvány formájában jelentkezik az utcában. A bűn és a bűnhődés hagyományos mesei, ok-okozati viszonya tehát beleíródik a kincs és annak elherdálásának aktusába, ezen keresztül pedig a regény szövegvilágába. Kulturális értelemben mindez a cigányság tenni akarásból való kiábrándultságát tükrözi: Balogh Tibor szerint az elherdált kincs mesemotívuma „a cigányság helyzetének illúziótlan felmérését bizonyítja” (Balogh 1979: 29). A kincs motivikus utalásainak effajta interpretációját támasztja alá a „Szimbólumtár” által rögzített jelentésfelfogás, miszerint „az ismeret (...), a spirituális érték szimbóluma”, a világtól elzárt kincs pedig „a még nem kinyilatkoztatott isteni lényeg és az ezoterikus ismeret” jelölője (Pál-Ujvári 2001).

Külvilág

A szövegben felmerülő, alapvető feszültséget a belső világ és a külvilág közötti, áthidalhatatlan szakadék képezi, és ebből alakul ki minden lehetséges szövegfeletti értelmezés. A külvilág az utcát körülveszi annak minden objektumával együtt, szövegszinten ez a világ a „grófok, uradalmak” világa, valamint az a város is egy ilyen világot jelöl, ahova Matild kerül, miután megverik (Beck 1993/1994: 208). Csengey Dénes szerint a külvilág „az utcán kívül eső konkrét társadalmi övezetek rendszere” (Csengey 1983: 88). Csengey és Beck tehát a külvilágot nem csupán a regénybeli utcához viszonyított tényleges grófi uradalomként vagy a kitorési lehetőséget – az uradalomhoz hasonló módon – magában hordozó városi közegként értelmezi, hanem a cigányság és a többségi társadalom kontextusára terjeszti ki. Beck megjegyzi, hogy az uradalmi világ és az utca közötti kapocs a gróf személye, valamint Anasztázia (Beck 1993/1994: 208). A regényben szereplő, zárt utca-közösség szintjén a gróf és Anasztázia karaktere jelenti a felemelkedési lehetőséget, azonban a cselekményfeletti szinten a szöveg a cigány nép számára javasol lehetséges utat: a művészeteken keresztül való önmegvalósítás útját. A gróf a kápolna megfestésével bízta meg Pétert, a regény ezen keresztül a művészetet mint lehetséges érvényesülési formát

vonultatja fel. A művészethez – jelen esetben a festészethez – való efféle viszony egyértelmű összefüggést mutat a regényben jelenlévő Cigánydomb valóságban létező másával, és annak a történetiségével.

Túlvilág

A regénynek a kirekesztettség több szinten való megnyilvánulása mentén történő értelmezési lehetőségét tovább erősíti a tény, hogy az utca és azon keresztül a cigányság belső, zárt világát a palánk, vagyis a kulturális szakadék választja el a regényben aktuálisan vett, illetve tágabb értelemben szociálisan értendő külvilágtól. Mindezek mellett azonban a szövegben a túlvilágról visszajáró holtak jelensége felkínál egy másfajta értelmezési lehetőséget is. A külső és belső világ viszonyában ilyen módon nemcsak a cigányságnak a külvilághoz való idegensége, az utcában élőknek saját világukba való bezártsága, a Kánya család állandó hontalansága, valamint a család tagjainak saját sorsukba való vetettsége fogalmazódik meg, de a cigányságnak az anyagfeletti létezőhöz való távolsága is jelen van. A palánk tehát nemcsak a külvilágtól való elszigeteltség, de a gondolati szférához viszonyított idegenség jelölője is. Ugyanakkor a túlvilágról visszajáró halottak képe – annak ellenére, hogy a cigányság nem rendelkezik saját, önálló hiedelemvilággal – visszatul a tényre, hogy a cigány hiedelemvilágnak, a többségi valláshoz való alkalmazkodás mellett, négy kiemelkedően fontos eleme van: az Isten, a kísértet, a boszorkány és az ördög (Vekkerdi 1974: 32–34).

A túlvilág regényben való szerepeltetésével tehát nemcsak a matéria feletti világban való eligazodástól, annak mély megértésétől való elzártság jelenítődik meg, de hangsúlyozódik a cigányság által fontosnak tartott vallási elem egyike is, gazdagítva ezzel a regénynek a cigány kultúrával való összefüggésrendszerét.

A regény színterei

Az egyes világok egymáshoz való viszonyát, egymástól való különállását a négy nagy színtér által alkotott regénytér jelöli, amely terek a külvilág, a túlvilág, az utca, illetve a palánk. A zárt, belső világot az utca színtere jelöli, ahol mikroközösségi szinten az utca lakói, makroközösségi értelemben a cigányság él elzárt, sajátos világában. Mindezen kívül esik a regényben szerepeltetett külvilág és túlvilág, amelyek közül az előbbi a valós, kézzelfogható kirekesztettséget, a fejlettségtől való elzártságot jelöli, utóbbi az anyagon túli világ megértésétől való elkülönítettségre utal. A palánk jelentésköre ugyanezen kettősségben értendő, hiszen egyfelől a materiálisan értendő külvilágtól való elszakítottságot teremti meg, másfelől pedig a szellemi, gondolati sík megértésétől, felfogásától távolítja el a másik oldalon létező népet.

3. A kivetettség és bezártság következménye: a kitörési kísérletek

A regényben megjelenő térbeli motívumok olyan világot építenek fel, amely mind a cselekmény szintjén, mind pedig a szövegfeletti tartalomban a körülvevő világtól való elszigeteltség és a belső világba való bezártság helyzetét teremti meg. Ez a létélmény magában hordozza egyértelmű módon a kitörésre való törekvés gondolatát. A térbeliség elemeinek és a kirekesztettség élményének összefüggésrendszere továbbmutat egy olyan

motívumhálózatra, amely a zárt rendszernek való alárendeltség elleni cselekedetek, az ahhoz fűződő motívumok összessége. Így a regényben rejlő motívumok egy részét az egyes karakterek kitörési szándékainak, kísérleteinek és kudarcainak fényében lehetséges értelmezni. Ezek az elemek is két szinten értelmezendők: egyrészt a hozzájuk kötődő karakterek életútjának, valamint személyes kudarcainak viszonyrendszerében, másrészt a tágabb, kulturális kontextusban: a cigány nép sorsának kontextusában. Ilyen módon a regény motívumhálózatának ezen rétegét a mű négy, kitörésre törekvő karakteréhez való kötődésében tárom fel. Ugyan Gróh Gáspár szerint a Kánya családban az első lázadó egyén az öreg Kánya, hiszen parasztlányt vesz el feleségül, a zárt világból való kitörés motivációi, az igazi törekvés mégis a család másik négy tagjának cselekedeteiben ismerhetők fel (Gróh 1979: 74). A regény belső szövegvilágának nagy részét – mind a motívus, mind a cselekmény szintjén – ennek a négy karakternek az indítatai, cselekvései és tetteik eredménytelensége mozgatja. Csengey Dénes szerint „a második nemzedék hozza mozgásba a regény erőtereit” (Csengey 1983: 89). A regényben rejlő motívumhálózat ezen rétege tehát a Kánya család második, kitörni vágyó generációjához kötődően, Péter, Ernő, Matild és Jenő cselekvéseinek viszonyrendszerében értelmezendő.

Péterhez kötődő motívumok

A Péter alakjához kötődő motívumok jelentését elsődlegesen a karakter valláshoz való viszonyulása határozza meg. A szöveg felépítésének tudatosságát tükrözi a „Péter” elnevezés, amely önmagában rámutat a hozzá kötődő motívumok bibliai vonatkozásaira. Péter az apostolok egyike volt, nevének jelentése ’szikla’, amely nevet egyes magyarázatok szerint Jézus adta, hiszen Péterre kívánta alapozni majdani anyaszentegyházát. Péter jelen volt Jézus földi életének számtalan fontos eseményénél, Jézus elfogatásakor azonban megtagadta mindezt. A feltámadás napján Péter azonban a sírhoz merészkedett, Jézus pedig külön jelenésében bízta Péterre a főpásztori tiszttel. Az ősegyházban betöltött szerepe, a tömeghez szóló pünkösdi beszéde, a főtanács előtti felszólalásai egyfajta közvetítő funkciót teteleznék fel, ez a szerepkör pedig a regényben megjelentetett Péter-alaktól sem idegen.²

A regényben is felsejlik Péter közvetítő szerepének gondolata, azonban a környezet hitelensége, a meg nem hallgatottság, illetve a kimondás és az ábrázolás nehézségei ellehetetlenítik a felsőbb hatalommal való közös kapcsolódás létrejöttét. Péter rendületlenül hisz a cigányságot megváltó alak eljövételében, akit ő maga Cigánykrisztusnak nevez. Hite a cigányság megváltásában megdönthetetlen, ennek tárgyi megvalósulása pedig a kápolnában végzett festőmunkája. Csengey Dénes megjegyzi, hogy „Péter a Cigánykrisztust akarja megfesteni, megnevezni és ezzel létezővé tenni a megváltás esélyét” (Csengey 1983: 89). A festészetet a szöveg a lényegileg jelenvalót, mélyen létezőt reálisá, kézzelfoghatóvá tevő eszközrendszerre avatja. Ahogy Péter a rajzolás csatornáján keresztül képes kimondani az addig kimondhatatlant, úgy szándékozik a hitt megváltót tapasztalhatóvá, megvalósulttá tenni a festészet által. Péter és Krisztus alakja a szöveg belső világának megfele-

² Péter apostol bibliai jelentőségének leírásához az Arcanum digitális adatbázisa szolgált forrással: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-ki-kicsoda-a-bibliaban-F8DCE/p-F909F/peter-F90A9/>

lően átalakul, valamint a Bibliában foglaltakkal ellentétben a két alak fokozatosan összemossódik egymással. Motivikus szinten Péter és a Cigánykrisztus mint a cigány nép megváltója összefonódik. A bibliai Krisztust követő apostolok képe idéződik meg Péter víziójában, amikor az apostolok végignézik Anasztáziával való szerelmi légyottját, Matild távozása után pedig Péter már a földi örömök élvezetét is megtagadja, bűnnek érzi azt. A Cigánykrisztus és Péter alakjának azonossága a regény cselekményfeletti szintjén az édes-ségárus és a hozzá kapcsolt elemek segítségével tisztázódik. Péter hírnökből Cigánykrisztussá való átalakulásának mozzanatát jelzi, valamint a megtestesülés, az eljövétel hiábavalóságát vetíti elő Zamáli, az édességárus által felkínált „báránka” illetve „cukorkakas”. A bárány és a kakas szimbolikája a jó útra lépés és a bűnösség közötti választási lehetőséget kínálja fel, kijelölve ezzel azt a jelentéshalmazt, amelyben Péter alakja a cigányságot megváltó személlyé avatódik. A „Jelképtár” szerint a bárány „az ártatlanság, a jámborság, a tisztaság, a jóság” jelképe, valamint Krisztus szimbólumaként értelmezendő a keresztény viszonyrendszerben, ugyanakkor a kakas „Péter apostol árulásának története folytán vált Krisztus szenvedésének egyik szimbólumává” (Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 2004: 38,142). A két jelkép szövegbeli megjelenítésével, valamint mindennek az időbeliségével – Péter születésnapján történik mindez a cselekmény szintjén – Péter Cigánykrisztusként születik újra. A cigány nép megváltásának lehetetlensége azonban megfogalmazódik Anasztázia által: „Apám, anyám szemében te végül is csak egy cigány vagy, még ha festesz is” (Holdosi 1978: 55). A sorsból való szabadulás kilátástalansága a vizionált Pilátus-jelenetben csúcsonylik ki. Pilátus szavaiban egyszerre fogalmazódik meg a Cigánykrisztus által megváltott cigány nép víziója, és egyszerre törlődik el annak a realitásába, megvalósulásába vetett hit: „Válaszolj nekem; hirdetted-e, hogy a cigány is egyenlő a többi emberrel, éppúgy jár neki tisztesség, megbecsülés, rang” (Holdosi 1978: 56). A jelenetben felvázolódik az esetleges ideális jelen, jövő a teljes reménytelenség fényében. Péter és a cigány megváltó azonosíthatóságát idézi meg, hogy Bábi a kincs titkát és sorsát Péterre bízza, a megváltás lehetősége tehát a cselekmény szintjén is hangsúlyozódik.

Ernőhöz kötődő motívumok

Az Ernőhöz kötődő elemek értelmezési tartománya kettős: vannak olyan motívumok, amelyeket elsődlegesen a kulturális kontextushoz mérten célszerű feltárni, más elemek jelentése azonban a bibliai összefüggésrendszerben való elhelyezésükkel közelíthető meg leginkább.

A zene motívumának esetleges jelentésrétegeit – hasonló módon, mint a regényben előforduló motívumrendszer valamennyi elemét – a kitörni vágyó, ám arra képtelen cigány emberhez fűződő kapcsolatrendszerükben lehetséges feltárni. Ugyan a zene a Kánya család egészének életében jelen van, azt motivikus értelemben a legerősebb szálak mégis Ernőhöz, az öreg Kánya középső fiához kötik. Ernő a cselekmény szerint többé már nem akarja a családban elvárt cigányzenét játszani, felmerül benne egy másfajta, ősi cigányzene gondolata, amelyet egy öreg cigányzenésztől hall először. Útnak indul tehát, hogy fellelje az ősi cigányzene forrását. Motivikus szinten azonban ez a felismerés és keresés jóval bonyolultabb értelmezést kíván. Az értelmezésnek lehetséges iránya a „Szimbólumtárban” fellelhető jelentések feltérképezése. A „Szimbólumtár” szerint a zene „a kozmikus harmónia, a teremtő lélek szimbóluma”, valamint „az emberi kultúrában a szakrális szertartások kísérője, gonosz szellemek elűzője, közvetítő az égi és a földi világ között” (Pál–

Újvári 2001). A zene jellegéből fakadó kettősség a „Szimbólumtár” szerint a kultúra több rétegében is fellelhető: elkülöníthető egymástól a profán zene, amely a világi örömhöz, a hedonista léthez, a testiséghez kötődik, valamint a szent zene (Pál–Újvári 2001). A regényhez leginkább kötődő zenefelfogás az egyiptomi kultúra zeneértelmezésének ad teret, hiszen „az egyiptomi rituális szertartásokon a transzcendens szféra, míg a lakomákon és ünnepségeken (...) az életöröm” kifejezője (Pál–Újvári 2001). Az Ernőben felmerülő, cigányzenéhez kötődő kétely tehát párhuzamba állítható az egyiptomi felfogással, hiszen ebben a jelentéskörben Ernő a transzcendens szférát, az elérhetetlent, a gondolatiságot a felszínes örömhöz fölé helyezi, elmozdulva ezzel egy más, az addiginál sokkal mélyebb, nehezebben megfogható világ felé. A regény nyitott motívumrendszeréből fakadóan a zene motívumkörének effajta értelmezése tovább erősödik annak a konfucianizmus tanával való párhuzamba állításával. Amennyiben a konfucianizmus tanai is mérvadók az értelmezésben, úgy Ernőnek a kottából történő, helyes mérték szerint létrehozott zenéhez való kötődésében egy olyan világ felé való igénye fogalmazódik meg, ahol harmónia uralkodik a szellemek és az emberek között (Pál–Újvári 2001). A regény többi, a cigány sorsból való kitörésre törekvő karakteréhez hasonlóan Ernő is azt a módot kutatja, hogyan válhatna sorsba vetettből saját sorsát alakítótá. Az ő sajátos eszköze mindehhez a zene, amely nemcsak a karakter szintjén bír nagy jelentőséggel, de a cigány kultúrának is központi eleme. Ernő, valamint a cigányság zenéhez való viszonya jól látható párhuzamba állítható a zenét a kozmoszsal összekapcsoló elmélettel. Többek között Kepler munkásságában is megjelent egy olyan univerzum képze, amelynek szervezőereje a zenei harmónia; Kepler szerint a bolygómozgások törvényei és a zenei összhangzatok az „egyetemes rend archetípusai”, tehát „az égi mozgások összessége nem egyéb, mint a különböző hangokból álló, szüntelen dal” (Pál–Újvári 2001). Ernő ősi cigányzene utáni kutatásában ezt a tiszta, az embertől távoli zenét keresi, amelyet Marsilio Ficino „De triplici vita” című művében „musica mundanának” nevez, azaz olyan zenének, amely az ember számára nem hallható (Pál–Újvári 2001). Ernő megnyilatkozásában félreérthetetlenül megfogalmazódik az általa kutatott zene tisztasága, romlatlansága:

Tudta, hogy ez az a zene, amiről álmódott, ez az ősi álom, a ki nem mondott, elsírt szavak zenéje, a vándorlások, cigányasszonyok siratóinak zenéje, folyók, tavak, kísértő tengereké, bukott angyaloké, tüzes csikók nyerítése, vad vágta, induló vágyaké, lelkek finom egyetértése, a mi zenénk, amely évezredek, amit bemocskolt a pénz, amiért eladták a cigányok, a hité, amely kihullott a szekerekből a hosszú vándorlások során. (Holdosi 1978: 21)

Ernő tehát az idő előtti, a még nem szennyezett zenét keresi, átvitt értelemben pedig a cigányságnak a negatív társadalmi megítélésektől mentes, kezdeti állapotához vágyakozik vissza. Hite abban, hogy ez az állapot visszaállítható, a könyv tizenegyedik fejezetében válik nyilvánvalóvá: „Megvan nagyon mélyen minden cigányban, de évezredek rakódtak rá, bénítják a húrokat, szabják a vonót” (Holdosi 1978: 70). Csengey Dénes mindezt így foglalja össze: „Ernő az ősi cigány zenét keresi, hogy visszaadhassa ősi kultúráját népének, mely legjobb úton van afelé, hogy tragédiák bölcsőjéből kelt sorsát édes sziruppal hígítva pénzért kiárusítsa a vigyorgó zenészbándákban, melyek a cigányságot földbe taposó uraknak húzzák a talpalávalót” (Csengey 1983: 89).

Ernő a földalatti kunyhó fellelésével, a betegség sújtotta család láttán, valamint az azt követő, sikertelen megmentési kísérlet következtében azonban szemléletváltáson esik át.

Tetteit többé nem a tiszta, ősi cigányzene, a romlás előtti állapot visszaállítása motiválja, hanem annak a történelmi pontnak a fellelése, amely rokonítható a sorsfordulás időpontjával. Ernő többé nem hisz a sors jobbra való fordításának lehetőségében, így az arra való törekedés helyébe az elfogadás, beletörődés, valamint a sorsból való kiszabadulás lehetetlenségének megértési vágya kerül a középpontba. Ernő az időben visszafelé haladva próbálja megkeresni saját sorsának, valamint a cigányság hanyatlásának kezdőpontját: „Most már egymagának kell elindulnia visszafelé az elfelejtett időben, addig a pontig, ahonnet érthetővé válik minden” (Holdosi 1978: 101). Lényeges, hogy visszafelé haladás közben az út mentén előkerülő hulladékot Ernő összeszedi, így ez a két aktus együttesen utal egy olyan múltértelmezésre, amely a történelem egyes mérföldköveiben, pontjaiban, a múlt történéseiben kutatja a cigány nép jelenbeli negatív megkülönböztetésének okát. Ernő keresésének és ráébredésének összetett, szövegfeletti értelemvilága mellett megte-remtődik azonban mindennek a cigány kultúrával való kapcsolata is, amely a földbe vájt kunyhó szövegbeli szerepeltetésével válik kézzelfoghatóvá. A földbe vájt kunyhó ugyanis a valós életben a letelepedett cigányok körében a legszegényebb cigány rétegek tagjainak lakhelyéül szolgált a múlt században (Bódi 1997: 73).

Ernő és Péter motívumvilága a megértésben kapcsolódik össze. Péter – ugyan másféle módon kutatja a sors alakításának valóságát – érzékeli Ernő útkeresésének belső motívációit, felismeri a saját és Ernő által kutatott, anyagfeletti tényező hasonlóságát. Péter megérti, hogy ő és Ernő is ugyanazt az önálló létezőt, mozgatóerőt keresik: a cigányság jobb sorsa való térítésének forrását. Míg azonban Péter mindezt a vallás útján tartja a leginkább megvalósíthatónak, Ernő a cigányság ősi, tiszta formájának visszaállításában, a kezdeti ponthoz való visszatérésben látja meg a sorsfordítás lehetőségét. Ernő és Péter keresése azonban nem csupán a megértés szintjén mutat rokonságot egymással, de az Ernőhöz kapcsolódó motívumok bibliai vonatkozásai is gyarapítják útkereséseik jellegének hasonlóságát. Ernő útja során egy Mózes nevű vándorköszörűssel ismerkedik meg, akivel közösen indulnak útnak. A regénybeli közös út és Mózes bibliai útja rokoníthatók egymással. Isten felszólítására indult útnak Mózes, hogy népét kivezesse Egyiptomból és az Ígéret földjére juttassa el, Ernő pedig szellemi indíttatásból kelt útjára, hogy megtalálja az ősi cigányzenét, visszavezetve ezzel a cigány népet a kezdeti, tiszta, lényegi állapothoz.³ Azzal, hogy Ernő Mózessel együtt folytatja útját, létrejön egy olyan összefüggésrendszer, amely Ernőt bizonyos bibliai motívumokhoz kapcsolja. Amíg azonban Mózes népe eljutott Kánaánba, addig Ernőnek nem sikerült a cigányságot a romlatlan, tiszta létállapotba visszavezetni. Mózes közvetítő szerepe is lényeges a regény viszonylatában, hiszen szövetséget kötött Istennel, a Sínai-hegyen átvette a Tízparancsolatot, azokat a törvényeket, amelyek szerint a népnek élnie kell.⁴ Ennek ellenére Ernő az ősiség fellelécéig sem jut el, a cigányság az isteni szférával nem kerül kapcsolatba, így számára még csak a helyes irány sem jelölődik ki. A tíz csapás és a kivezetésre tett kísérlet elemei keverednek a regény azon egységében, ahol Ernő a földbe vájt kunyhóban élő, gyógyíthatatlan sebeket magukon viselő család tagjait kísérel meg megmenteni. Az útkeresés felől értelmezve a szöveg

³ Mózes bibliai jelentőségének leírásához az Arcanum digitális adatbázisa szolgált forrással: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-keresztien-bibliai-lexikon-C97B2/m-CA1F3/mozes-CA320/>

⁴ Mózes bibliai jelentőségéhez kötődő információk a Magyar Katolikus Lexikon digitális adatbázisából származnak: <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%B3zes.html>

ezen részletében Ernő mint Mózes alakja jelenik meg, aki a sanyarú körülmények között élő népének ígér élhetőbb jövőt. Ugyanakkor a bogarak és a tíz csapás jelenségét figyelembe véve a betegséggel sújtott család a törvénynélküli életet élő, bűnhődő cigány népet reprezentálja. Az utóbbi értelmezésben a tíz csapás közül két történés motívumköre keveredik egymással: a hatodik – a fekélyekkel való büntetés – és a nyolcadik csapás – amikor a népet sáskák sokasága lepi el (Harmath Károly 2005: 110–119).

Ernő útját illetően azonban nem csupán Mózes alakja kapcsolja össze a cselekményszálát a Biblia egyes momentumaival. Jámbor, az Ernőnek segítséget nyújtó kocsis karakterébe a bibliai irgalmas szamaritánus alakja íródik bele, továbbá mindezt a szövegegység egésze is alátámasztja. Jámbor a regényben isteni sugallatra indul útnak, természetfeletti képessége révén pedig a bogarak nem tudják őt megbetegíteni. Jámbor Ernőt és a gyerekeket saját szekeren szállítja orvoshoz. A regénybeli történetek számtalan ponton egyezést mutatnak a bibliai irgalmas szamaritánus történetével, amelyben egy idegen egy megvert, kirabolt, magára hagyott emberen segít, elviszi egy fogadóba és ápolja őt (Harmath Károly 1984: 420–421). A regény történetegységének mozzanatai mellett az Ernő segítségére siető személy megnevezése is szorosabbra fűzi a szöveg világa és a bibliai történet elemei közötti összefüggésrendszert. A „Jámbor” megnevezés mind jelentésében – kegyes, istenfélő –, mind eredetében – a „jó ember” jelzős szerkezetből jött létre szóösszevonással – hordozza a bibliai irgalmas szamaritánus jellemvonásait (Zaicz 2006: 323). A regény ezen egységében tehát már a név és az a mögött húzódó jelentésvilág is rámutat arra a bibliai jelentéskörre, amelyhez viszonyítva az adott történetegység értelmezendő.

A bibliai vonatkozások mellett sarkalatos pont a szöveg ezen egységében a nagy számmal felellhető kulturális utalások megfejtése. Az ilyesfajta rámutatások közül lényegi elem a cigánysághoz kötődő foglalkozások regénybeli szerepeltetése. Bódi Zsuzsanna „Cigány népismeret” című kötetében lejegyzí, hogy a cigányság történeti, nyelvi tényezők és kulturális hagyományok mentén tisztán elkülöníthető csoportokra tagolódik (Bódi 1997: 29). Ennek oka, hogy az egyes csoportok állandó jelleggel alkalmazkodtak az aktuálisan felmerülő társadalmi és gazdasági körülményekhez (Bódi 1997: 29). A cigányság életében tehát fontos tényező, hogy az adott család milyen foglalkozást űz, mivel keresi kenyerét, az Ernőhöz kötődő szövegegységben mindez pedig hangsúlyt nyer. Mózes karakterét nem csupán bibliai utalásai, de kulturális vonatkozásai is jelentőségelteljesítéssé teszik a motívikus elemzés szempontjából. Nemcsak a regény és a Biblia közötti kapcsolatrendszer fűződik szorosabbra Mózes karakterének szerepeltetésével, de a szöveg cigánysághoz való, kézzelfogható, történeti-kulturális viszonya is tovább erősödik. Mózes fémművesként, vándorköszörűsként jelenik meg a szövegben, amely foglalkozás a cigánysághoz kötődő, kulturálisan hagyományozódott foglalkozások egyike (Bódi 1997: 34). A szöveg ezen egysége a szakirodalommal alátámasztható, meglehetősen pontos kulturális ismeretrendszer tár fel, hiszen – ahogy Mózes a regényben – a cigány vándorköszörűsök a valós életben is talicskaszerű szerkezet segítségével végezték munkájukat, illetve ollót, kést és bárdot éleztek, valamint esernyők javításával is foglalkoztak (Bódi 1997: 38). Mózes foglalkozása azonban a származására tett utalásként is értelmezhető, hiszen a készítés, köszörülés máig is a német nyelvterületről származó szinto cigányok foglalkozása (Bódi 1997: 38). Ernő Mózzal való útján teknővájó és vályogvető cigányokkal találkozik, a két foglalkozás – a köszörűs mesterséghez hasonlóan – szintén a cigányság kedvelt megélhetési formáihoz tartozik (ezt mutatja egy 1893. évi felmérés is, ahol kirajzolódik, hogy a faárukészítők nagy része abban az időben teknőkészítéssel foglalkozott) (Bódi 1997: 56).

A faárukészítés mellett a vályogvetés nyáron – az azonnali kifizetés és a napi étel révén – számtalan cigány családnak biztosította a megélhetést (Rostás-Farkas 1991: 75).

Ernő útjának fontos állomása erdei barangolása, amelynek lényegi aspektusa, hogy a kulturális és vallási utalások ötvöződnek annak cselekményfeletti értelemvilágában. A „Jelképtár” meghatározása szerint az erdő „az emberi útkeresés helyszíne” (Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 2004: 79). Ernő esetében ez az aktus inkább belső, lelki ösvény keresésének a mozzanata, amelyet Ernő megnyilatkozása is alátámaszt: „A csend is jó, az egyedüllet csendje, a magamra találás csendje” (Holdosi 1978: 91). Ernő számára ez a környezet alkalmas arra, hogy saját emlékeivel szembesüljön, hiszen az erdő felsorakoztatja mindazt, amit az ősi cigányzene utáni keresőútján tapasztalt. Így az erdő valóban a „Jelképtár” leírásának eleget tevő környezetté válik, amelynek uralkodó erői a kuszaság, sötétség és a természeti erők (Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 2004: 79). Az elvonulás, az emlékekben való elmélyülés aktusa közelíti a lehetséges erdőértelmezést ahhoz a jelentésvilághoz, ahogy a keresztény felfogás értelmezi azt. A „Jelképtár” szerint a kereszténység az erdőt az alvilági erők jelenlétével kapcsolja össze, az oda visszavonuló keresztény szentek a felfogás szerinti sötét világgal szálltak szembe (Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 2004: 79). Ezek az értelmezések, illetve az adott szövegegység erdőhöz kötődő történései közötti párhuzamot tehát az jelenti, hogy Ernőnek szembesülnie kell – a kabinokba elzárt emlékképek láttán – saját cselekedeteinek addigi eredménytelenségével, ennek tudatossága, akaratlagossága pedig kijelölődik abban a megnyilatkozásban, amelyet Ernő erdei útjának elején tesz.

Ernő utazása az út során felvonultatott elemek révén, valamint a cselekményszál egészét figyelembe véve azonban a mese sajátosságait is magában hordozza. Ernő útjának meseci jellegét a mesében fellelhető, visszatérő elemek, sajátosságok szerepeltetése teszi nyilvánvalóvá. Az Ernő karakteréhez kötődő cselekményszál ezen jellege Propp „A mese morfológiája” című tanulmányában fellelhető meseértelmezés segítségével tárható fel. Propp szerint a mesében a legkülönbözőbb szereplők ugyanazt a cselekvést végzik, így a szereplőket el lehet különíteni funkciójuk szerint (Propp 1975: 35). Propp megjegyzi, hogy a mesekutatásban az a lényeges, hogy mit tesznek a szereplők, a cselekvés mikéntje és az azt végző személy csak másodlagos. (Propp 1975: 36). Míg azonban a szereplők száma meglehetősen nagy, addig a funkciók száma csekély, a szereplők funkciói pedig a mese alapvető részeit képezik (Propp 1975: 36). Propp meghatározása alapján tehát a mese alapvető szerkezetét a szereplőkhöz rendelt funkciók határozzák meg. Ahhoz azonban, hogy a mese szerkezete meghatározható legyen, Propp pontosítja tanulmányában a funkció fogalmát: „funkción a szereplők cselekedetét értjük a cselekményen belüli jelentése szempontjából” (Propp 1975: 37). Propp szerint tehát a szereplők funkciói a mese állandó elemei, azonban a varázsmesékben fellelhető funkciók száma korlátozott (Propp 1975: 37). Az egyes elemek sorrendisége meghatározott a mesében, azoknak a variálhatósága nem hagy túl nagy szabadságot, a funkciók egymásutánisága tehát mindig azonos (Propp 1975: 38). Tanulmányában Propp kiemeli azonban, hogy ez utóbbi törvényszerűség a folklórra érvényes, nem pedig a mese általánosságban vett sajátossága (Propp 1975: 39). Mivel nem tartalmazza minden mese az összes funkciót, úgy a mesék elkülöníthetők, típusokba rendezhetők az azokban fellelhető egyes funkciók szerint (Propp 1975: 39). A tanulmányban a szerző kitér arra a tényre, hogy a funkciók figyelembevételével valamennyi varázsmese esetében ugyanaz a funkciósor fedezhető fel, így „szerkezetileg valamennyi varázsmese egy típusú” (Propp 1975: 40). Propp mindezek alapján állította fel azt a

szempontrendszert, amelynek segítségével a meséket sajátosságaik alapján lehetséges azonosítani. Propp elsőként a mese szereplőinek a funkciója szerint leírja, milyen jellegzetes szerkezeti egységek alkotják az adott műfajba besorolható műveket. A mese alapja az alapszituáció: a mese kiindulópontja sok esetben valaminek a hiánya vagy meg nem léte: Ernő esetében Propp meseelméletét követve a cselekményt megindító alaphelyzet a hiány, ezt a hiányt pedig az ősi cigányzene meg nem léte képezi (Propp 1975: 56). Ez az űr átvitt értelemben a cigányság jobb létre való lehetőségének hiányát is jelentheti. Ernőben tudatosul ez az állapot, így elhagyja otthonát, mindez pedig Propp mesefelfogása szerint két újabb funkciót rejt magában, „A mese morfológiája” című kötetben leírtak szerint pedig Ernő útnak indulása egyenrangú a kereső útnak indulásával (Propp 1975: 61). A meseelmélet alapján azonban a hiány felismerése többek között úgy is történhet, hogy „a hiányérzet objektuma (...) közvetett alakban (...) jelenik meg a hős előtt” (Propp 1975:109). Lényeges, hogy Ernő esetében ez a felismerés jóval összetettebb módon történik: Ernő a bálban felismeri a saját maga által megálmodott zenét egy öregember által játszott dallamban, így tisztázódik számára az út, amelyen végighaladva fellelheti, majd ennek nyomán elsajátíthatja az ősi cigányzenét. Ezen keresztül Ernő számára konkretizálódik a hiányzó elem, így elindul útjára. Propp kiemeli, hogy az útnak indulást követően gyakran újabb szereplő lép be a mesébe, akit ő tanulmányában „adományozó” vagy „el-látó” névvel illet, továbbá megjegyzi, hogy a hős rendszerint az erdőben találkozik vele (Propp 1975: 61). Habár Ernő – a Propp-i meseelmélettel ellentétben – nem kap varázsserejű eszközt Mózesről, a vándorköszörűs karaktere mégis azonosítható az adományozó alakjával néhány szempontból: Ernő az erdőben találkozik Mózesrel és együtt keresik tovább az ősi cigányzenét. Mózeshez kapcsolódik a Propp által „kalauzolás” névvel ellátott funkció, hiszen Mózes megpróbálja Ernőt elvezetni olyan helyre, ahol fellelheti az ősi cigányzenét (Propp 1975: 75). Az útkeresés közben Mózes és Ernő meggazdagodnak, így felsejlik a lehetőség, hogy saját sorsukat alakítsák materiális eszközökkel. A meggazdagodáshoz vezető út azonban céltalan bolyongásnak látszik. A szereplők ezen tevékenységének megjelenése a cigány népmesékben Vekerdi József szerint nem véletlen, hiszen ezek a mesék sok esetben a cigány társadalmi helyzetet konkrétumok helyett áttételesen tükrözik (Vekerdi 1974: 80). Vekerdi ezt a párhuzamot abban leli fel, hogy a cigány népmesék hőse gyakran céltalanul elkalandozik utalva ezzel a cigányok folytonos helyváltogatására (Vekerdi 1974: 80). Az általuk megszerzett vagyont azonban eltulajdonítják, Mózes pedig megölik, Ernő történetében így szövegfeletti szinten kifejeződik, hogy a mesei párhuzamok ellenére Ernő útja a reménytelen keresés története. A kudarc első jele tehát Ernő epizódjának ezen részében jelentkezik, a történet kiábrándítja a szemlélőt az illúzióból, hogy Ernő valóban fellelheti az ősi cigányzenét. Ennek második jele pedig már a cselekményszálba íródik bele, amikor Ernő képtelen megmenteni a kunyhó lakóit. Ernő útjának e pontja rokon jegyeket mutat a Propp által felvázolt mesei funkciók közül a „nehéz feladat” névvel ellátott mesei mozzanattal, amelyhez Propp szerint szorosan kötődik a feladat sikeres megoldásának a momentumuma, amelyet tanulmányában a „megoldás” kifejezéssel illet (Propp 1975: 89). Ernő esetében ugyan próbatétel van, amelyet a cselekményszál főhőse megpróbál véghez vinni, azonban a mesékben megszokott siker helyett ebben az esetben Ernő nem tudja megmenteni a súlyos betegségben szenvedők életét.

Ernő epizódjának a magyar népmesei hagyományokhoz viszonyított különösségét az okozza, hogy a történet ugyan számtalan általános mesei jegyet foglal magában, azoknak

a szövegegységben elfoglalt pozíciója az európai hagyományokhoz képest eltérő. Ezt a jelenséget Vekerdi József a „motívumáthelyezés” és a „motívumcsonkulás” jelenségeivel magyarázza (Vekerdi 1974: 110). Vekerdi lejegyzí, hogy a cigány népmesék gyakori vonása, hogy a mesélő túlzott mértékben csonkította és túlságosan nagy szabadsággal emelte át az egyes meseelemeket, mindez pedig a cselekmény szokatlanságát és a mese befejezetlenségét eredményezi (Vekerdi 1974: 110). Ernő történetének középpontjában nem valamilyen erkölcsi mondanivaló áll, hanem az, hogy az epizód fő karaktere saját népének egy korábbi, tisztább állapotához való visszatérését szeretné megvalósítani az ősi cigányzene fellelésével. Ezzel ellentétben a magyar mesék leglényegibb funkciója valamilyen erkölcsi tanulság megfogalmazása, a mese menetében fellelhető valamennyi elem pedig ennek a célrendszernek van alárendelve (Vekerdi 1974: 131). Az erkölcsi problematika középpontba állítása és a mese végkimenetele az európai mesékben ok-okozati összefüggésben állnak egymással: megtörténik általában az igazságszolgáltatás, a történet pedig többnyire szerencsésen végződik (Vekerdi 1974: 135). A cigány mesék szövegvilágától azonban nem idegen a tragikus végződés, Vekerdi megjegyzí, hogy ugyan a tragikus végű cigány mesék aránya meglehetősen alacsony, az ilyesfajta végződésnek nincs konkrét magyar előképe, így az ilyesfajta befejezés a cigány mesék sajátosságaként tartható számon (Vekerdi 1974: 137). Ernő történetével pedig ez a mesei vonás is rokonságot mutat (Vekerdi 1974: 135). Ernőnek nem sikerül meglelnie az ősi cigányzenét, így a kitörés lehetetlenségének okát keresi, ez a mozzanat pedig az európai mesehagyománytól teljesen idegen elem.

Ernő útjának epizódja tehát egyrészt a mű egészének alkotóelemeként, másrészt a regény egy különálló történetvilágaként, meseként is értelmezendő. Míg az előbbi esetében a cselekményszál főhősének kudarca a cigány nép egészére kiterjeszthető, addig az epizód önálló elemként az általános értelemben vett mesei sajátosságokat hordozza magában. Mindezzel együtt a szövegegységben megjelenik néhány, a cigány népmesére jellemző jegy, valamint megmutatkozik az egyéni történetalakítás lehetősége is.

Matildhoz kötődő motívumok

Matild karakteréhez nem motivikus elemek láncolata kötődik. Az ő esetében válik leginkább láthatóvá az a személyes út, amelyen haladva saját életének jobbá tételét valósíthatná meg. A Matildhoz kötődő cselekményszál inkább saját felemelkedésének lehetséges története, mint az egész cigányság számára megadatott, de nem hasznosított lehetőség kifejezője.

Matild két úton indul el annak érdekében, hogy saját sorsát alakíthassa. Először a csendőrral folytat viszonyt, majd elhagyja a közösséget egy időre. Matildnak Gézával, a csendőrral folytatott viszonyába bele van kódolva a kitörési kísérlet. Géza a szűk családi közösségen, az utcaközösségen kívül eső, tágabb értelemben a cigányság számára idegen karakter. Ez a közösségen kívülség hangsúlyozódik a regény azon egységében, amelyben Bábi a tilalom ellenére koldulni megy. A csendőrök észreveszik, hogy Bábi a tiltás ellenére kéreget, így elveszik tőle a megszerzett ételt, megverik, leöntik benzinnel, majd felgyújtják. A csendőrök ezen tette, valamint az ezen keresztül megnyilvánuló, az utca lakóihoz való viszonyulásuk a jelölője annak az áthidalhatatlan szakadéknak, amely köztük és az általuk alárendeltként kezelt közösség között húzódik. Matild azonban a történetek ellenére is

folytatni akarja viszonyát Gézával, ez pedig annak mutatója, hogy a lány Gézában a közösségből való kitörés lehetőségét látja. Az útkeresés ezen irányának helytelensége azonban kifejeződik Péter által. Péter a regény adott egységében nemcsak Pista fenyegető fellépése miatt ellenzi Matild tettét, de a Gézával folytatott viszonyt önmagában elítéli. Mindezt a szöveg egésze is sugallja, amely a Matild tetteivel szemben való állásfoglalásra utal: „Csak az fájt neki, hogy e tűzbe rohant bele a húga is” (Holdosi 1978: 45). Matild rossz irányba való elmozdulása tehát két szinten értelmezendő: a lány tette egyrészt elfogadhatatlan a közösség számára, másrészt a lány által választott irány nem jelentheti a saját sors tudatos alakítása felé vezető utat. Mindez legmarkánsabban az utcának a Matildhoz való, erőszakos viszonyulásában mutatkozik meg: a lány hazafelé tart, az utca dühös népe azonban megveri és megalázza őt. Így kijelölődik, hogy Matild felismerését a regény többi karaktere idézi elő: a lány rájön, hogy a kitörés csak a közösség elhagyásával lehetséges. Matild végleg kiábrándul az őt gyerekkora óta körülvevőkből, nem akar többé együtt élni velük, a kitörés valós lehetőségét pedig csupán a közösség végleges elhagyásában és származásának elhallgatásában látja. Ez fejeződik ki az útra kelést megelőző szavaiban is: „Semmit sem viszek magammal, csak azt, ami rajtam van, de ezt is az első alkalommal lecserélem, hogy még a szag is, ami ezekben a rongyokban van, kivesszen belőlem” (Holdosi 1978:49.). Matild szavaiban megfogalmazódik a származásból fakadó szégyen és az eltitkolás gondolata, amely a regény kontextusában egyedinek minősül. Hovatartozásának eltitkolásával tisztázódik, hogy Matild nem a cigányság sorsának jobbá tételét kívánja megvalósítani, hanem csupán a saját életében a származásából fakadó nehézségeket próbálja feloldani a család és az utcaközösség hátrahagyásával, valamint cigány mivoltának elfedésével. Matild karaktere jóval később, a regény harminckettedik fejezetében tér vissza, a hozzá fűződő cselekményszál pedig a már felnőtt Matild szemszögéből ismerheti meg az olvasó. A lány a távozása után találkozik Marxkával, aki megértéssel, segítő szándékkal fordul Matild felé. Marxka irányvonalat biztosít Matild számára abban, hogyan válhat saját sorsa alakítójává. Marxka révén Matild műveltté vált, megtapasztalta, hogyan kell a saját érdekében kiállni és megtanulta, hogy a munka segítségével hogyan lehet biztosítani a mindennapi megélhetést. A Matildhoz kötődő cselekményszál ezen ponton mutat a személyes élettörténetnél tágabb értelmezési lehetőséget, hiszen ebben a kontextusban Marxka azt a fajta attitűdöt képviseli, amely a cigány nép felé való megértő, odafigyelő viszonyulást, és az így szerzett tapasztalatoknak az együttélés során való hasznosítását jelenti. A szöveggörnyezet egyes elemei utalnak arra, hogy ez a fajta magatartásmód előnyben részesítendő minden más viselkedésmintával szemben. Matild személyes történetében érvényesül a karakterfejlődés, a lány fellel egy járható útvonalat. Ez az irány, amely a közösség megtagadását, felszámolódását és jövőbeli beolvadását jelenti azonban csak egyéni szinten jelenthet megoldást, a regény a saját származást megtagadó utat viszont nem támogatja. A szöveg viszonyrendszere szerint közösségi és egyéni szinten sem lehetséges, hogy valamely szereplő kitörési kísérlete sikeres legyen. Így a mű egészének elemeihez alkalmazkodva Marxka meghal, Matild pedig elveszíti azt a lehetőséget, hogy a felemelkedés útján haladjon tovább, ilyen módon a többi regénybeli szereplőhöz hasonlóan az ő próbálkozása is végül sikertelennek bizonyul. Matild mindezek után – annak ellenére, hogy a hozzá kapcsolódó cselekményszál kevésbé átfogó módon értelmezendő, mint a többi kitöréstörténet – megfogalmazza a cigányság központi dilemmáját, a hovatartozás problematikáját:

Hova tartozom én, a munkásosztályhoz? Volt egy ember, akit szerettem, ő elvezetett hozzánk. Nem közülük jöttem, ők biztosak magukban, én miben vagyok biztos? Apámban, aki mindig uraknak húzta, meg sem fogant az agyában, hogy másképp is lehetne... nem, azt hiszem, sosem lehetek olyan, mint ők... cigány vagyok. (Holdosi 1978: 188).

Matild szavaiban tehát kifejeződik a cigányság központi problémája: a biztos pont hiánya, illetve annak a normarendszernek a meg nem léte, amelyen belül a cigány nép önmaga sorsát alakítva, bizonyos szabályrendszer szerint élhetne. Matild továbbá megfogalmazza – a Kánya családra kivetítve – mindennek a következményét is: a sorsba vetettség elfogadását és a motiváció hiányát. A Matildhoz köthető megnyilatkozások a hazatérés után is ebben a gondolkörben mozognak. Az ifjabbik Ernő megírja a Kánya család múltját, vétkeit és jövőjét színdarab formájában, azonban a mű nem rejtje azt a megoldási lehetőséget, amelyen keresztül szűk értelemben véve a család, tágabb értelemben pedig a cigányság sorsa pozitív irányba változhatna. Matild megnyilatkozása, miszerint a színdarabot nem szabadott volna ilyen formában – a megoldást kihagyva – megírni, rámutat arra, hogy Ernő ezzel elsősorban a cigány nép helyzetének javíthatatlanságát fogalmazta meg. Matild a kommunista párt szervezésének kudarca ellenére is meglátja a lehetőségek felismerésében és kihasználásában a cigány nép sorsfordításának esélyét: „Nem dolgoztok, csak isztok, üzekedtek, mint régen. Eljuttok a dögtemetőig megint, de megérdemlitek. Hallgassatok rám, most adva vannak a lehetőségek, féljétek a dögtemetőt!” (Holdosi 1978: 215) Matild tehát összegzi, illetve kiterjeszti a Kánya családra, ezen keresztül pedig a cigányságra mindazt, amely a hozzá fűződő cselekményszálban kibontakozik. Saját tapasztalatai, az állandóság és a biztonság összefüggésének felismerése és a körülvevő világról való ismeretek megszerzése a személyes életében felkínálta számára a sorsfordítás lehetőségét, így közelebb került a hovatartozás adta biztonságához.

Dérczy Péter szerint a regény meglehetősen nagyszámú felesleges valóságdarabot tartalmaz (Dérczy 1980: 75). Dérczy „Mítosz és valóság” című tanulmányában kifejti, hogy ezek a funkcióval nem rendelkező elemek töredékessé teszik a szöveget annak okán, hogy azok nem fűződnek össze a mesei vonásokkal, így nem valósul meg az a feltehetően írói szándék, hogy a két elemhalmaz egymással kölcsönhatásban jelenjen meg a szövegben (Dérczy 1980: 75–76). Dérczy arra a következtetésre jut, hogy mítosz és valóság az esetek többségében elválnak egymástól a szövegben, így hatásukban gyengítik egymást, ennek következményeképp pedig „a mítosz formaalkotó hiteléből veszít, a valóság reális ábrázolása pedig sutává válik” (Dérczy 1980: 76). Dérczy véleménye azonban csak abban a vonatkoztatási rendszerben helytálló, amely Matild epizódjának részegységeit, a mitikus és a valóságos elemek megjelenését a mítoszteremtés célrendszeréhez méri. A valóságselemek megjelenése azonban elengedhetetlen abban az esetben, ha a Matildhoz kötődő cselekményszál a lehetséges felemelkedés történeteként érvényesül. A cselekményszál minden mozzanata olyan lehetséges utat tár fel, amely irányvonalat mutat a Kánya család, tágabb értelemben a cigány nép számára. A történetek eljuttatják Matildot a felismerésig, hogy a cigány nép a saját sorsának alakítójává csak abban az esetben válhat, ha a felmerülő lehetőségeket a számára legelőnyösebb módon hasznosítja. A Matildhoz kötődő összes történés tehát funkcióval rendelkező elem, hiszen ezeknek a mozzanatoknak az összessége alkotja a személyes felismerésig vezető utat, ezen keresztül pedig körvonalazódik egy

lehetséges irányvonal mind a regény középpontjában álló család, mind a cigány nép egésze számára. A regényben tehát – az Ernő által írt színdarabbal szemben – nemcsak a problémakör jelenik meg, de a szöveg a megoldási lehetőséget is felkínálja.

Jenőhöz kötődő motívumok

Jenő a jobb életre való lehetőséget elsősorban helyben keresi, így a hozzá kötődő cselekményszál középpontjában nem a szándékos helyváltoztatás és a kizárólagosan közösségen kívüli jobb lét gondolata áll. Csengey Dénes mindezt úgy fogalmazza, hogy „Jenő (...) az utcában maradván keres jobb módot, vagyont, gazdagságot, teljesebb lét-esélyt” (Csengey 1983: 89). Csengey szerint azonban Jenő esetében inkább személyes, mint közösségi kísérlet ez, hiszen bukásának nem a megvalósítás lehetetlensége a fő oka, hanem a cigány nép egészét tekintve az adott esély eleve elégtelen (Csengey 1983: 90). Csengey mindezt abban észleli, hogy Jenő hiába szerez lovat, szekeret, kőházat, és az is hiábavaló, hogy ki sikerült magát vonni a családi átok alól, a cigányság egészét nem képes megváltani a ráhagyományozódott kincs segítségével sem (Csengey 1983: 90). Jenő nem a cigányság sorsát alakítja a kincssel, hanem mulatságot szervez, így nem felhasználja, hanem elszórja azt (Csengey 1983: 90).

Jenő szekerét és lovát csalással szerzi meg, azonban mindennek oka, hogy kívülről nem kapja meg a jogosan kért segítséget: hiába kéri a grófot, nem adja meg Péter munkájának árát. A megtagadott segítségben érződik Jenő személyes kísérleteinek cigányságra való kiterjeszthetősége: ez a mozzanat előreutal a cigány nép megváltásának lehetetlenségére. A csalással megszerzett pénzből Jenő a vásárban próbál meg lovat szerezni. Az ellenőr tanácsába, miszerint a két ló közül a vékonyabbat, kevésbé tápláltat vegye, bele van kódolva egy újabb iránymutatás. A vásári színpadon a színészek Ádám és Éva történetét játsszák, amelynek jelentése kettős. Egyrészt a színpadi jelenet paródiaként értelmezhető. Éva nem a bibliai karakternek megfelelő, törékeny nőalakot testesíti meg, hanem a regény megfogalmazása szerint „súlyát mázsán fölülre becsülte a közönség” (Holdosi 1978: 131). A regény kontextusában a bűnbeesés átértelmeződik: a paradicsomi jelenet központi elemét, a tudás megszerzésének aktusát egy erotikus jelenet váltja fel. Ilyen módon a szöveg belső világa saját jelentéskörének megfelelően formálja Ádám és Éva történetét, ezen keresztül pedig kijelölődik a színpadi jelenet értelmezhetőségének második variációja. Az előadott egységet a közönség szemüvegén keresztül jeleníti meg a szöveg, az ott szemlélődők, ezen keresztül pedig a cigányság nem észleli a materiálistól független létezőt, az anyagfelettit. Az adott jelenetben azonban a cigányság kiábrándultsága is beleíródik. Romel szavaiban, miszerint ő ténylegesen felismerte a halált a színpadon álló karakterben, nemcsak saját sorsának felismerése érződik, de mindez kiterjeszthető a cigányság egészére, és egy újabb, a megváltás lehetetlenségére tett utalásként értelmezhető.

Jenő a megkéselés után Tündérvölgybe kerül, amely a cigányság lehetséges, mesterségesen létrehozott paradicsomaként tartható számon. Tündérvölgy egy térben és időben elhatárolt hely, ahol Nagymama őrködik afelett, hogy a lakók közti egyenlőség fennmaradjon. A környező városok több nap járásnyira vannak, a lakók pedig a saját maguk által létrehozott portékák segítségével tartják fenn magukat. A szövegvilág a bibliai paradicsom jelentéskörét rendeli Tündérvölgyhöz: Nagymama a szöveg szerint „olyan volt, mint egy teremő istenasszony”, Jenő és Malina pedig szabadon, boldogan élt ott, úgy, mint a Bibliában lefestett, első emberpár. (Holdosi 1978: 134). Nagymama igazságossága azonban

megkérdőjeleződik – a bibliai ősbűnhöz hasonló módon –, így a szövegegységnek a bibliai történettel való párhuzama még egyértelműbbé válik: „Vége a völgyem nyugalmanak, itt a mai naptól kezdve minden lehetséges (...)” (Holdosi 1978: 137). A Tündérvölgy sorsa Jenő megnyilatkozásába is beleíródik: „Gyönyörű itt minden, mint a paradicsomban, s mi vagyunk Ádám és Éva, ahogy mutatták a vásárban” (Holdosi 1978: 135). Jenő nem a bibliai Ádámhoz és Évához hasonlítja önmagát és Malinát, hanem a vásárban látott jelenet karaktereit vonultatja fel előképként, ennek nyomán újból felsejlik a sorsfordítás kudarcának gondolata. A külvilág kétségei által a Tündérvölgy paradicsomi tisztasága többé már nem egyértelmű. Ilyen módon Tündérvölgy már nem a cigányság tiszta, ősi léthez való visszatérésének, vagy az élhetőbb jelen és jövő létrejöttének a helyszíne.

Tündérvölgy azonban nemcsak az elszigetelt, egyenlőségre törekvő együttlétezés helyszínéként értelmezhető, de párhuzamba állítható Jenőnek az utca és a közösségen kívüli lét közötti csapongásával. Jenő sorsa ugyan rendeződni látszik, látomása, amelyben saját lovát látja felemelkedni a vízből, a Tündérvölgy előtti életének emlékeit idézi meg, viselkedésében pedig újból közelít az utcaközösség normáihoz. A ló kulturális vonatkozása és motivikus tartalma is alátámasztja mindezt. Tóth Péter „A magyar cigányság története a feudalizmus korában” című kötetében lejegyzí, hogy a vándorló életmódnak köszönhetően a cigányság életében döntő szerepet játszott a lótarás és a lovakkal történő kereskedelem, hiszen a cigányok szekereit lovak vontatták (Tóth 2006: 93). Ezenfelül kulturális szempontból lényeges, hogy a ló mint motívum a „Szimbólumtár” szerint a keltáknál a termékenység és a férfiaság kifejezője, a keresztény hagyomány pedig többek között a bűnös lélek jelképeként tartja számon, akit kantárral és fékkel kell az igaz útra terelni, kényszeríteni (Pál–Újvári 2001). Motivikus és kulturális aspektusai, valamint a látomásbeli szerepeltetése is egyértelműsítik, hogy a ló szövegfeletti szinten, szűkebb értelemben véve Jenőnek az utcaközösséghez való kötődését, tágabb értelemben pedig cigány származását hordozza magában. A regény ezen egysége is tartalmaz tehát olyan elemet, amely a cigány kultúra és a szöveg közötti összefüggésrendszert még szorosabbra fűzi. Habár Jenő Rozi hatására hazatér, a két világ által képviselt értékrend továbbra is egymásnak feszül Jenő cselekedeteiben. A hazatérés, valamint az azt megelőző, Jenőre jellemző viselkedésforma, illetve a tény, hogy Jenő és Malina Bangó házába költöznek mindinkább Jenőnek a származásából fakadó, eleve rendelt életstílushoz való kötődését jelzik. Jenőnek a sorsfordításra irányuló törekvéseit legszembetűnőbb módon a téglaház felépítése jelzi, a kincs pedig a felmerülő lehetőségre utal motivikus szinten. Balogh Tibor „A koronás kígyók legendája” című tanulmányában kifejti, hogy „a cigányság helyzetének illúziótlan felmérését bizonyítja a regényben kétszer visszatérő kőház allegória és az elherdált kincs mesemotívuma is” (Balogh 1979: 29). A ház szimbolikus jelentéstartalma szerint az anyaméhre emlékeztető elem, amely a körülölelő védelem mellett a megpihenés és a megújulás lehetőségét is jelöli (Pál–Újvári 2001). A ház mint jelkép tehát a megújulás, valamint a megállapodás és biztonság síkján értelmezhető. A kincs szimbolikája rokonságot mutat a ház motivikus jelentéstartalmával, ugyanis „az elrejtett kincs a még nem kinyilatkoztatott isteni lényeg és az ezoterikus ismeret” jelölője, annak a felkutatásával járó nehézségek pedig megalapozzák az erőfeszítés szükségességét (Pál–Újvári 2001). A fellelt, de elherdált kincs a cigány hagyománytól sem idegen motívum. A Bari Károly által összeállított gyűjteményben fellelhető, „Az elrejtett kincs” című rövid, mesés elemekkel átszőtt történetnek is ez az alapgondolata. A cigányok egy fa alá telepednek, felismerik, hogy a föld alatt kincs található, de ahelyett, hogy közös erővel kiemelnék azt, a láda visszazuhan a

helyére és eltűnik. A kincs helyén egy kicsi, piros ruhás ördög jelenik meg, amely a cigányságot sújtó, elkövetkezendő csapásokra utal. A kincs fellelése, elherdálása és az azt követő, balsors által leírt ív a Holdosi-regényben is felismerhető. A sorsalakításhoz szükséges erőfeszítés hiánya az új élet megvalósításának útjába áll. A megújulás jelentéskörében tehát egymást erősítő elemként értelmezhető a ház és a kincs motívuma. Mindkét anyagi tényező iránymutatást jelez, de, míg a regényben a kőház motívuma a személyes sorsfordítás lehetőségének jelölője, addig mindez a kincs motívumon keresztül kiterjed az utca-közösségre és az egész cigányságra. A kincs és a téglaház jelentésköre összefonódik Nyányi szavaiban: „Ha úgy látjátok, hogy téglaházat építettek belőle, hát tegyétek, ha nem, hát sose vegyétek elő!” (Holdosi 1978: 151) A kincs tehát a felemelkedés eszközeként jelenik meg, amelynek csúcspontja a ház felépítése, ez pedig szövegfeletti szinten a megújulást jelenti. Ennek lehetetlenségét hangsúlyozza a Tündérvölgyből érkező Nagymama, aki a téglaház felépítésében, az ősiségtől való eltérésben látja a pusztulás okát: „Ez a TÉGLAHÁZ az oka a bajoknak, amíg ez a ház itt áll, újabb meg újabb szenvedés jöhet, újabb meg újabb tífusz. Le kell rombolni! Nincs helye itt!” (Holdosi 1978: 172) A ház lerombolását követően Jenő pedig személyes felismerését fogalmazza meg, amely az egész utcára, azon keresztül pedig a cigányságra kivetíthető gondolkört jelez: „Korai voltál te ház, nem illetél, nem kellett ide, átok volt rajtad, jobb így most már!” (Holdosi 1978: 174)

4. Az eleve elrendeltség és az időbeliség elemei: az átkok

Holdosi József „Kányák” című regényének mozgatórugója a sorsba vetettség, a kiszolgáltatottság, a meg nem értés élménye, valamint az ezt folyamatosan magyarázó, a regény egészét átszövő mesék, átkok és a regény egészében rejlő motívumok hálózata. A regény tehát nem csupán a szerzői életúthoz való kötődésében, de a cigányság meséléshez való különleges kötelékében is kapcsolódik a realitáshoz. Bari Károly „Az erdő anyja” című kötetének bevezetőjében vázolja fel a cigány mesélés funkcióit. Bari Károly szerint a cigányság a meséiben a realitást mitikus jegyekkel kapcsolja össze:

A fordultatos cselekmények révén a mesékben nemcsak a mitikus világkép kap epikai kifejezést, hanem a mindenkorai valóság is, és a történetzalakban áramoltatott, rengeteg egyéni élményből és tapasztalati megfigyelésből összetevődő jelentős ismeretanyag a mesélés tudományát az archaikus művelődés fontos részévé avatja. (Bari 1990)

A mesélés képessége viselkedési normává emelkedik a cigányság körében, társasági elvárássá, amely azt bizonyítja, hogy „a régies cigány népi gondolkodás az érzelmeket szimbolikusan megfogalmazó ének és tánc mellett a mitopoétikus szemléletű elbeszélő hagyományt tartja a közösségi rangú kulturális értéknek” (Bari 1990). A cigány mese mindezek mellett Bari Károly szerint magában hordozza a kirekesztettség, a társadalomból való kivetettség okait: a cigányság a kiközösíttetés őseit az örök időkhöz rárótt isteni átokkal magyarázza (Bari 1990). Ezeknek a meséknek tartalmi jellemzője, hogy sajátos meseteremtő technika révén jöttek létre: az eredeti cigány motívumok, a régmúlt korok motívumai ötvöződtek a mindennapok közszájon forgó eseményeivel, létrehozva ezzel a cigány mesék egyedülálló szövegvilágát (Bari 1990). A cigány mesékben fellelhető motívumvilág azonban nem csupán a cigány nép ősi elemeit tartalmazza, hiszen az eltérő népekkel való érintkezés nagymértékű kulturális ráhatással járt, így számtalan kapcsolódási pont lelhető

fel más kultúrák jegyeivel. (Bari 1990). Mivel ezek az idegen hatások asszimilálódtak, úgy a cigány szóbeliség meglehetősen gazdaggá, sokszínűvé vált, így „a jövevényelemek kontaminációjából egy erős etnikai karaktervonásokkal rendelkező, eredeti kultúra jött létre” (Bari 1990).

A cigányságnak a mesei hagyományhoz kötődő kapcsolatrendszere Holdosi regényében is fontos szerepet tölt be. A Kánya család sorsa nemcsak a regény térbeli elemeinek motivikus jelentéskörébe íródik bele, de az időbeliséghez kötődő motívumok is hordozzák azt. A regényben megismert átkok magyarázatul szolgálnak az utcaközösség és a cigányság sorsának negatív alakulására. Ezekben a történetekben egyesül a múlt, a jelen és a jövő idősíkjá, így megteremtődik az egyéni és a közösségi sorsnak az időbeliség viszonyrendszerében értelmezhető, ok-okozati háttere. Ezeknek a mítoszszerű történeteknek a fő funkciója tehát az, hogy a regényben megmagyarázhatatlannak tűnő események, a sorozatos kudarcok miértjét megalapozzák. Beck Zoltán ezeket a mítikus jegyekkel ellátott történetegységeket a regény harmadik dimenziójának tekinti, megjegyezve, hogy a Kányák sorsát átszövő átkok a regény valamennyi történését okozzák és egyben magyarázzák (Beck 1993/1994: 209). Az átkoknak tehát befolyásuk van a regény karaktereinek – ezen keresztül pedig a cigányságnak – a sorsára. Beck ezt úgy fogalmazza, hogy „az ÁTKOK (...) lokálisan vagy globálisan hatók” (Beck 1993/1994: 211). A regény szereplőinek jelene és jövője az átkok által meghatározott rend szerint alakul, Beck szerint marionettbábuként lógnak a szereplők az átkok által rángatott zsinórokon, a sorsuk tehát bevégeztetett, nem lehet mit tenni ez ellen (Beck 1993/1994: 209).

A szöveg mítoszhoz közelítő egységei és a regény karaktereinek életútja tehát párhuzamba állíthatók egymással: a mítikus történetek, átkok adják a regénybeli történések okrendszerét. A valóságos és a fiktív elemek ilyesfajta ötvöződése a mágikus realizmus elvrendszerének sajátossága. Gróh Gáspár a regényt Márquez irodalmával rokonítja, megjegyzi, hogy a Holdosi-szövegre jellemző mítoszkezelés és a regénynek a fantasztikumhoz való viszonya rokon jegyeket mutat a „Száz év magány” című művel (Gróh 1979: 74). Péntek Imre a Holdosi-regényt középpontba állító tanulmányában is hasonló következtetésre jut és megjegyzi, hogy „a Kányákban a fantasztikum nem válik el a valóságostól: átszövik, értelmezik egymást” (Péntek 1979: 124). Péntek ezt az elbeszélésmódot a mágikus realizmus jegyeivel állítja párhuzamba (Péntek 1979: 124).

A szakirodalom tehát a „Kányákban” jellemző prózanyelv sajátosságát a mágikus realizmus jegyeivel rokonítja. Bényei Tamás „Apokrif iratok” című kötetében a mágikus realizmus körvonalazását kísérli meg, a fogalom bonyolultsága okán azonban nem átfogó fogalommeghatározást ír le, hanem elemző módon rendszerezi annak sajátosságait. Bényei lejegyzí, hogy minden mágikus realista mű sajátja a természetfeletti elemek felvonultatása (Bényei 1997: 69). Ezekben a művekben gyakori, hogy a történelem és a fiktív történet közötti hierarchia felborul (Bényei 1997: 134). Bényei a „mágikus realizmus” kifejezés elemzésekor hozzáteszi, hogy a mágia olyan világok létrehozását alapozza meg, ahol minden mindennel összefüggésben áll (Bényei 1997: 141). A lejegyzett főbb vonások, habár a Holdosi-regény egészére is vonatkoztathatók, leginkább a szövegben ismertetett átkok és mítoszszerű történetek esetében érvényesülnek. Ezekben a részegységekben azonban fellelhetők a cigány irodalomra jellemző szövegvilág nyomai is. Holdosi – ahogy

a vele készült interjúban⁵ elmondta – a saját utcájában lakók által mesélt történeteket építette be a regénybe, gyarapítva ezzel a mű életrajzi vonatkozásait. Az adott egységeknek a cigány kultúrához való kötődését Beck úgy fogalmazza, hogy Holdosi „mítoszt teremt, el nem veszítve pillanatra sem hitelességét: szerencsésen ötvözi a már meglévőt s a kitálatat” (Beck 1993/1994: 213). Ezek a szövegegységek tehát a mágikus realizmus jegyeit viselik magukon, hiszen a fantasztikum és a valóság természetes módon fonódik össze bennük, a cigány mese- és mítoszvilág forrásából táplálkoznak, és a Holdosi által gyerekkorban megismert mondavilág elemeit tartalmazzák.

A regényben megjelenő, az egész cigányság sorsát magyarázó szövegegység a vízfejű babához kötődő átok. Az átok szerint a cigányok valaha békességben éltek. A vajda a lányát azonban férjhez akarta adni, de ahhoz, hogy elnyerhesse a lány kezét, a jövőbelinek csodás tetteket kellett végrehajtani. Csácsó az ördöggel cimborált és feleségül vette a lányt. A cigányságra éhezés köszöntött, Csácsó pedig kihirdette, hogy az, aki istennek szőlítja, jómódúan élhet. Isten mindezt megelégtelte és az egész cigányságot büntette tetteiért: a népet örökös bolyongásra ítélte. Csácsó felesége emberszörnyeteget szült, akit a cigányság családról családra örököl, s akit táplálnia és hordoznia kell a népnek. A cigányság egészére kirótt büntetés azonban a regényben fellelhető valamennyi kudarc magyarázataként is szolgál. Az évezredekken keresztül cipelt szörnyeteg a cigányságot sújtó sors, az előítélet jelölőjeként is szolgál, mindez pedig a regénybeli karakterek egyéni életútjára is vonatkoztatható. Csengey Dénes ugyan a vízfejű baba átkát a múlt idősíkjához és az ősbűnhöz köti, az átok a jelen körülményeit is magyarázza (Csengey 1983: 90). Csácsó története rokonítható a Bari Károly által összeállított gyűjteményben fellelhető, „A Szent Isten és Fáraó, a cigányok királya” című mesével. Fáraó – Csácsóhoz hasonlóan – nem félt Isten haragjától. Népe sanyarú sorsban élt, saját hatalmát pedig korlátlanak gondolta. A Fáraó még Istennel is szembeszállt, hogy hatalmát fenntartsa és akaratát érvényesítse, az Úr mindezt a cigányságot örökös hontalansággal sújtotta.⁶ A gyűjtemény ezen darabja tehát a regénybeli egység előképeként is értelmezhető. A szöveg a Kánya család tagjainak sorsát a koronás kígyók átkával magyarázza. Már a regény második fejezetében kijelölődik az az irányvonal, amely mentén a cselekmény elkövetkező elemei szerveződnek. Séta Fáni átka miatt a Kánya család minden tagja örökké szerencsétlen lesz: a család szelencebokraiban koronás kígyók laknak, minden Kánya halálakor pedig egy, a bokrokban élő koronás kígyó is meghal. A szerencsétlenség átka tehát a Kánya család élete végéig érvényes. Balogh Tibor szerint a koronás kígyó szimbóluma a Kánya családhoz köthető, „összetett elkülönültség-élményből” születik, hiszen a Kánya család tagjai – a vegyes házasságból fakadóan – elkülönülve élnek a falu és a cigánysor közösségétől (Balogh 1979: 29). Balogh azonban megjegyzi, hogy a koronás kígyók átka nem csupán a család szintjén érvényesül, hanem meghatározza az egész cigány nép jövőjét is (Balogh 1979: 30). Ilyen módon tehát úgy, ahogy a vízfejű baba a család és a nép sorsának szintjén is értelmezhető, a Séta Fánihoz köthető átok megmagyarázza a család tagjainak kudarcait és meghatározza a cigány nép sorsának alakulását is. A két átok érvényesülése közötti különbség azonban az, hogy míg a vízfejű babához kötődő a szöveg szintjén közvetlenül a cigány nép egészéhez kapcsolódik, a koronás kígyók átka a szöveg

⁵ Forrás: A Holdosi Józseffel készült interjú:

<https://drive.google.com/open?id=1fXKDX0mb8IWvKobYDCNmGZBgbKYqJQwS>

⁶ Bari Károly „Az erdő anyja” című kötete tartalmazza az adott mesét.

vonatkozásaiban a Kánya család sorsának meghatározója. A két átok bővebb értelmezhetősége a szövegfeletti utalásban érzékelhető. Ez az oka annak, hogy a regény állandó utalásokkal jelzi a Séta Fánihoz kötődő átok sorsalakításban játszott lényegi szerepét. Az átok kézzelfogható következményeit a cselekménnyel való összekapcsolásával jelzi a szöveg. A család tagjai saját kudarcaikat a koronás kígyók átkával magyarázzák, a fikcióhoz és a realitáshoz kötődő elemek tehát – a mágikus realizmus sajátosságainak megfelelően – természetes módon kapcsolódnak össze. Ez az összefüggés a Rozi és Fáni között zajló diskurzusba, valamint Fáni megnyilatkozásába is beleíródik: „Szóltam már az úristennek is, hogy oldja fel az átkomat, de azt mondja, nem teheti, nem lehet az időt visszapörgetni” (Holdosi 1978: 28). Az átok jelen van a regény minden mozzanatában, az állandó visszautalásokban és magyarázatokban. Hiába temetik el Rozival együtt a koronás kígyót, az átok továbbra is érvényesül: Margit és Józsi elveszítik munkájukat egy előbukkanó kígyó miatt. Lényeges, hogy a kígyó almával a szájában jelenik meg az adott egységben, így a bűn és a bűnhődés síkjai egyetlen képben olvadnak össze. Habár a szöveg nem teremt közvetlen kapcsolatot a koronás kígyó átká és az adott szövegrészben fellelt kígyó között, átvitt értelemben az mégis az arra való visszautalásként értelmezhető: a család tagjai nem menekülhetnek a sorsuk elől. A cselekmény mögött húzódó világ és a regény történései eggyé válnak az utolsó fejezetben. Józsi a Kánya-ház előtti hídon veszíti el utolsó erejét is, meghal, és a szöveg egyesíti Józsi és a koronás kígyó alakját:

Megállt a Kánya-ház előtti hídon, ekkor eltűnt belőle a fájdalom, először a lábából, a kezéből, égett oldalából, aztán a szívéből, majd a fejéből. Összerogyott. Végigcsúszott a hídon, be a ház küszöbéig, fejét nekikoccantotta az ajtónak. (Holdosi 1978: 258)

Ezen mozzanat a lehető legközelebb hozza a fiktív elemeket és a realitáshoz kapcsolódó motívumokat egymáshoz, erősítve ezzel a regény mágikus realizmushoz való kötődését.

5. Következtetések

A regény egésze tehát a kivetettség élményének rendelődik alá. A szövegben rejlő valamennyi elem és azoknak a viszonyrendszere ennek a fogalomkörnek feleltethető meg. A regény térbeli motívumai – palánk, híd kút, Cigánydomb – és a szövegben megjelenő mitikus elemek, átkok az eleve elrendelt sors jelölőiként tarthatók számon. A szövegben fellelhető motívumok, elemek összessége tehát olyan összefüggésrendszert hoz létre, amelynek kontextusában lehetetlenné válik, hogy a regény karakterei önmaguk sorsának alakítóivá váljanak. Péntek Imre ez utóbbit a Kánya család tagjaira vonatkoztatja: „A Kánya család vonzásában és taszításában bolyongó sorsok az átörökítés, az ismétlődés tragikumát hordozzák feloldhatatlanul, mintha a gének üzenetén kívül minden más mellékes volna ...” (Péntek 1979: 123).

A szöveg elemei által konstruált világban tehát a végkifejlet adott, a regény karakterei tetteikben azonban harcolnak ez ellen. Gróh Gáspár megfogalmazza, hogy a szereplők törekvései két síkon is akadályozva vannak, hiszen „a társadalom befogadókészségének hiányával egyenrangú nehézséget okoz a sajátos „vegetatív függetlenséghez” való makacs ragaszkodás is” (Gróh 1979: 74). A megújulás és a hovatartozás érzése közötti harc Jenő esetében körvonalazódik leginkább. A hozzá kötődő cselekményszál középpontjában e két tényező közötti, állandó csapongás áll, amelynek végkifejlete hasonló a többi karakter

kitörési kísérletéhez: Jenő végül a saját sorsának rabjává válik. Balogh Tibor megjegyzi azonban, hogy Jenő a regény kulcsfigurájaként tartható számon: „Alakja nemcsak a családot sújtó átkon való győzedelmeskedés lehetőségét hordozza, hanem – kitágítva a mű horizontját – az egész cigányság fennmaradásának esélyét is” (Balogh 1979: 29). Minden lehetőség, minden pozitív történés ellenére azonban a regény karakterei ugyanoda térnek vissza, ahonnan elindultak.

A regény motívumai szűkebb értelemben életrajzi forrásból, tágabb értelemben pedig a cigány kultúra elemkészletéből származnak. A mitikus elemek és a valósághoz kötődő motívumok összekapcsolódásának természetessége a mágikus realizmushoz kötik a művet. A szövegben megjelenő átvitt értelmű elemek a mű cselekményszálát tehát olyan módon támasztják alá, melynek nyomán az eleve elrendelt kudarc a mű részegységeinek és egészének is természetes végkifejletévé válik. A regény karaktereinek sorsukkal szembeni harca, törekvései mind hiábavalók, a hozzájuk fűződő cselekményszálak rendre ugyanazt az ívet rajzolják le. A sorsszerűség a szöveg motivikus rétegében kódolva van, így a kitörés, újrakezdés nem válhat valóvá.

Az elemzés során felvázolt értelmezés bizonyítja annak tényét, hogy a kizárólagosan társadalmi tényezőkön alapuló olvasat nem elégséges a regény szövegvilágának feltáráshoz. Holdosi József *Kányák* című regényében fellelhető, gazdag motívumkincs, a motívumok szövevényes „Kányák”, a szöveg intertextuális vonatkozásai, valamint a regény egészének az egyéni, a közösségi és az egész népre vonatkoztatható történetisége olyan elemzési szempontrendszer követel meg, amely a mű társadalmi vonatkozásait a szövegben fellelhető motívumok mögöttes tartalmának feltáráásával ötvözi.

A „Kányák” azonban túlmutat önmagán, hiszen szövegvilága, a változtatás és a kudarc gondolatisága Holdosi „Glóriás” és „Dac” című regényeiben is megmutatkozik. A három regény együttes elemzése tovább gazdagítaná a feltáró jellegű olvasat szempontrendszerét, amely a szövegvilág megismerését mélyrehatóbbá tenné. Ennek okán célom, hogy jövőbeli kutatásom során a „Kányák” című regényt a „Glóriás” és a „Dac” című írásokkal való összefüggésében is elemezzem.

A minél gazdagabb elvrendszer a pontos irodalomelméleti feltárás alapja. Ezt az irányvonalat kívánom képviselni jövőbeli kutatásaim során is.

Bibliográfia

- BALOGH TIBOR 1979. A koronás kígyók legendája. Napjaink 18/6: 29–30.
- BARI KÁROLY 1990. Az erdő anyja. Cigány mesék, hagyományok. Gondolat, Budapest.
https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/az_erdo_anya/pa-ges/000_Konyveszeti_adatok.htm
- BECK ZOLTÁN 1993/1994. A harmadik dimenzió. Gondolatok Holdosi József prózájáról. Jelentkezünk 53: 208–216.
- BÉNYEI TAMÁS 1997. Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- BÓDI ZSUZSANNA 1997. Cigány népismeret. Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola Kiadója, Kaposvár.
- CSENGEY DÉNES 1983. A mítoszteremtés távolodó esélyei. Életünk 21/ 1: 88–93.
- DÉRCZY PÉTER 1980. Mítosz és valóság. Holdosi József: Kányák. Új Forrás 12/3: 75–76.
- D. MAGYARI IMRE 2012. A magyarországi cigány irodalom (hiánya) a reprezentatív irodalomtörténetekben. Forrás 44/9: 92–104.
<http://www.forrasfolyoirat.hu/1209/magyar.pdf>
- GRÓH GÁSPÁR 1979. Holdosi József: Kányák. Alföld 30/6: 74–75.
- HARMATH KÁROLY szerk. 2005. Képes Biblia. Agapé, Ferences Nyomda és Könyvkiadó, Szeged.
- HOPPÁL MIHÁLY – JANKOVICS MARCELL – NAGY ANDRÁS – SZEMADÁM GYÖRGY 2004. Jelképtár. Helikon Kiadó, Budapest.
- KOVÁCS BODOR SÁNDOR 2005. Cigánydomb. Az első salgótarjáni romaközösség kialakulása és felbomlása. Palócföld 51/3: 430–450.
- PÁL JÓZSEF – ÚJVÁRI EDIT 2001. Szimbólumtár. Balassi Kiadó, Budapest.
http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm
- PALÁDI-KOVÁCS ATTILA szerk. 1990. Magyar néprajz. Népszokás, néphit, népi vallásosság. Akadémiai Kiadó, Budapest.
<http://mek.niif.hu/02100/02152/html/07/410.html#416>
- PÉNTÉK IMRE 1979. Holdosi József Kányák c. regényéről. Életünk 17/1–12: 121–124.
- POKORNYI PÉTER 1996. A pogány magyarok hitvilága. In: Encyclopaedia Humana Hungarica 01. Emese álma. A magyar őstörténet és az államszervezés kora (A kezdetektől 1038-ig). Enciklopédia Humana Egyesület, Budapest
<http://mek.oszk.hu/01900/01992/html/index5.html>
- PROPP, VLADYIMIR JAKOVLEVICS 1975. A mese morfológiája. Gondolat, Budapest.
- ROSTÁS-FARKAS GYÖRGY – KARSAI ERVIN 1991. Ősi cigány mesterségek és foglalkozások. Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, Budapest.
- TAKÓ ANNAMÁRIA 2013. „Nincs semmi, csak a lépések”. Irodalmi Szemle 56/7.
<https://isz.bici.sk/lapszamok/2013/2013-julius/1711-tako-annamaria-nincs-semmi-csak-a-lepesek>
- TÓTH PÉTER 2006. A magyarországi cigányság története a feudalizmus korában. Bölcsész Konzorcium, Budapest.
- VEKERDI JÓZSEF 1974. A cigány népmese. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- ZAICZ GÁBOR szerk. 2006. Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete. Tinta Könyvkiadó, Budapest.

Források

- Arcanum Kézíránygyűjtő. Ki kicsoda a Bibliában. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-ki-kicsoda-a-bibliaban-F8DCE/p-F909F/peter-F90A9/>
- HOLDOSI JÓZSEF 1978. Kányák. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Holdosi Józseffel készült interjú:
https://drive.google.com/open?id=13RAO043YGNcvSpNixU1JEQ_v6GWX8dN
- Magyar katolikus lexikon. <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%B3zes.html>

SIPÓS NIKOLETT

**TÖRTÉNETKÉPZÉS ÉS PERSPEKTÍVA
GEORGE R. R. MARTIN „TRÓNOK HARCA” CÍMŰ REGÉNYÉBEN**

George R. R. Martin „Trónok harca” című regénye „A tűz és jég dala” regényciklus első kötete. A történet (amelyet a rózsák háborúja és az „Ivanhoe” inspirált) két képzeletbeli kontinensen, Westeroson és Essoson játszódik egy – a középkorhoz hasonló, a lovagi életről a mai emberben élő képhez közel álló – világban. Bár a regényben a fantasztikus irodalom több eleme is felbukkan (sárkányok, varázslat, fantasztikus lények), a fő hangsúly a politikai játszmákra és a drámai feszültséggel teli szituációk kiéleződésére helyeződik. A szerző írásainak egyik sajátossága a részletező ábrázolásmód – a háborúk, harcok, az erotikus és/vagy agresszív jelenetek írásmódjukban mind kerülnek az eufemizálást. A könyvek az Egyesült Államokban 1996 óta töretlenül nagy sikernek örvendenek.

Dolgozatom célja, hogy – legalább részben feltárva a közönségsiker poétikailag is megragadható okait – bemutassam a „Trónok harca” nézőpontrendszerének működését, illetve a regényben használt trópusok különleges történetképző erejét. Feltevésem szerint nem csak maga a történet, de a szöveg elbeszélés-technikájának különlegessége is indokolja azt a népszerűséget, amelyre a könyvsorozat az elmúlt két évtized során szert tett. Elemzésemmel igyekszem rámutatni arra, hogy „A tűz és jég dala” regénysorozat érdekes arra, hogy regényelméleti kutatások tárgya legyen.

**I. Műfajpoétikai kérdések
1. Eposz, fantasztikum, regény, novella**

„A tűz és jég dala” regényciklus kötetei a fantasztikus irodalom kategóriába sorolhatók. A kötetekben keveredik a történelmi regények realizmusa, a politikai harcok leírása (és ezzel a társadalmi regény sajátosságai), a „felnőtt” tartalom (adult content) – beleértve a paráznaságot, a durva erőszakot, a vérfertőzést és a pedofiliát – prezentálása, s a regényvilágot a fantasztikum felé terelő mágikus (a csodás) univerzum előállításai.¹ A fantasztikum több formában is megjelenik a történetben: kisebb átalakításokkal különleges mitikus lények is előkerülnek (pl. rémfarkas, mágus, életfa, a mindent látó varjú, sárkányok, óriások, stb.); a hétköznapi időtapasztalat átformálódik (a tél és a nyár váltakozása több évet ölel fel), emellett pedig fontos szerepet kapnak a Mások (White Walkers, the Others) holtakból álló seregükkel. Mindennek megfelelően George R. R. Martin saját könyvsorozatáról epikus fantasyként (epic fantasy) beszél.² Ennek alapján talán azt is feltételezhetjük, hogy a mű arra tesz kísérletet, hogy elbizonytalanítsa eposz és regény műfaji határvonalát.³

¹ A csoda és a fantasztikum összefüggéséről lásd: TODOROV, Tzvetan: A különös és a csodás = Bevezetés a fantasztikus irodalomba. (Ford. Gelléri Gábor) Budapest, Napvilág Kiadó 2002. 39–52.

² FLOOD, Alison. 2011. április 13. George RR Martin: Barbarians at the gate. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/13/george-rr-martin-game-thrones>

³ Eposz és regény különbségéről. A regény elmélete [1916] = lásd: LUKÁCS, György: A heidelbergi művészet-filozófia és esztétika/A regény elmélete. (Ford. Tandori Dezső) Budapest, Magvető Könyvkiadó 1975. 479–592. Illetve: BAHTYIN, Mihail: Az eposz és a regény. Literatura 1995/4. 331–351.

„A tűz és jég dala” regényciklus nem csak nagy terjedelme miatt felelhet meg az eposz műfaji sajátosságainak. A „Trónok harca” két nagyobb viszály kibontakozásával kezdődik: az egyik az emberek között zajló polgárháború, a másik pedig a Mások közeledte, amely a Mások és az emberek közötti harcot vetíti előre. Ezek a kétosztatú, nagyívű és mindenre kiterjedő feszültségek mindenekelőtt az eposz világára jellemzőek. A történetben több hős is felbukkan, azonban klasszikus eposzi hősnek, aki természetfeletti erővel rendelkezik, (egyelőre⁴) csak Bran Starkot tekinthetjük, hiszen zuhanása után varg válik belőle.⁵

A kötetekben fontos szerepet kap többféle – meglehetősen mágikus köntösben megjelenített – vallás: a történet személyesen nem jeleníti meg az isteneket, a szereplők azonban gyakran kérik saját isteneik segítségét. A westerosi és essosi (a „Trónok harca” világának másik kontinense) vallások közül öt játszik jelentősebb szerepet a történet során. Északon a Régi Istenekben hisznek: Westeros ősi hitét vallják, melyet az emberek az Erdő Gyermekeitől vettek át történetük kezdetén. Később azonban az Elsők (Westeros első leigázói) áttértették az embereket a Hét Hitére, amely hét főistent tart számon: az Atyát (bírói szerepkör), az Anyát (család istennője), a Kovácsot (munka istene), Harcost (hadi feladatok istene), a Szüzet (fiatal lányok istennője), Vénasszonyt (bölcsség istennője) és az Idegent (halálisten). A Vas-szigetek lakói a Vízbefúlt istenhez imádkoznak, Bravoosban a Halál istenét dicsőítik, míg a Szabad városokban a Fény Urát (R'hllor, Vörös isten) ruházták fel hatalommal. Ezek az isteni figurák, amelyek – bár nem jelennek meg, mégis erősen befolyásolják a hősök sorsát – nagyban fokozzák a regény eposzi karakterét.

Ami a szövegtörzset fantasztikus karakterét illeti, nem jelent különösebb nehézséget a műfaji jegyek felismerése. Farah Mendlesohn „Rhetorics of Fantasy” című könyvében⁶ a fantasztikus irodalom négy kategóriáját különbözteti meg: a kapu-kereső (portal quest), az immerzív (immersive), az intruzív (intrusive) és a küszöbön álló (liminal) fantasyt – Mendlesohn azonban fontosnak tartja kiemelni, hogy ezek keveredése is létrejöhet: tipológiáját saját olvasmányélményei alapján határozta meg. Ezen besorolás szerint „A tűz és jég dala” az immerzív kategóriába sorolható. Ennek egyik fő ismertetőjegye, hogy a történet világa minden szinten homogén univerzumként működik, melynek az olvasó ugyanúgy része, mint a történet szereplői. Mendlesohn szerint az olvasónak a főhős szemével kell látnia: a befogadó csak azt észleli és tudja az adott világról, amit maga a főhős. „A tűz és jég dala” esetében ez többszörösen is teljesül, ugyanis nem csak egy nézőpontot hordozó karakterről beszélünk, így egy sokkal összetettebb képet alkothatunk erről a fantasztikus világról, mindemellett pedig plasztikusabb alakokat is kapunk. Emellett azonban felmerülhet az intruzív fantasy kategóriája is. Az immerzív típus egyik jellemzője, hogy a karakterek egyértelműnek veszik azokat a fantasztikus elemeket, melyek körülveszik őket (sárkányok, varázslat stb.), az első könyvben azonban több szereplő kételkedik a mágikus

⁴ A könyvsorozat előreláthatólag hét részes lesz: ezekből egyelőre csak az első öt jelent meg, így a cselekmény további alakulásáról nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket.

⁵ A vargok olyan emberek, akik képesek különböző élőlényeket megszállni, és átvenni fölöttük az irányítást – a legtöbben ezt csak különböző állatokkal tudják megcsinálni, Bran azonban emberekkel is. A varg svédül farkast jelent – a Stark gyermekek pedig, akik mind rendelkeznek ilyen képességekkel, csak saját farkasuk bőrébe képesek bújni.

⁶ MENDLESOHN, Farah: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Wesleyan University Press, 2013.

dolgok létezésében.⁷ Emellett (az intruzív fantasy sajátosságaként) a fantasztikum megjelenése bizonyos értelemben káoszt hoz magával – hiszen Westeros lakói számára a Mások jelentik a legnagyobb veszélyt, akiknek létezéséről a legtöbben már megfeledkeztek.

A regény legfőbb különlegessége szűzség felépítésében rejlik, s ez is egy sajátos műfajfelfogást hordoz magában. A fejezetek címét az az adott szereplő adja, akinek a nézőpontjából megismerjük az eseményeket. Az első kötetben 9, míg a regénysorozat eddig megjelent részeiben összesen 31 ilyen karakter található. A fejezetek azonban többségükben egyenként is megállják a helyüket, ugyanis önálló novellaként működnek. Felépítésük annyiban különbözik a klasszikus novellától, hogy szerkezetileg hiányzik belőlük az a kompozíciós elem, amely kerek egészzé zárja le az adott jelenetet: ez a hiány motiválja azonban az olvasót arra, hogy tovább kövesse a történetet. Emellett a hiány (egyfelől a kompozíciós lezárás hiánya, másfelől az események érthetőségének hiánya) egyfajta kohéziós erőként is működik, hiszen ez tartja össze az adott szereplőkhöz tartozó fejezeteket. Egy-egy adott eseményt mindig egy szemszögön keresztül élhetünk át, s a későbbiekben már csak különböző utalásokon keresztül térnek vissza adott jelenetek, illetve fontos események. A történet minden szereplője kihagyhatatlan alakítója az eseményeknek, és az ő cselekedeteik lassú összeshővődése állítja elő a regény specifikus történet szerkezetét. Az összefüggések felfokozott hiánya tehát (amely elsősorban a regény elejének olvasása során tapasztalható) egy egyedi szűzségképző erővé válik, amely alapjaiban határozza meg a regény világát. Elemzésemben főként ennek a sajátos felépítésnek a mechanizmusával foglalkozom majd.

Azzal, hogy az eseményeket több karakterhez köthető cselekményszálon keresztül ismerhetjük meg, amellett, hogy így alkothatunk egységes képet a történetről, rendkívül árnyalt személyiségrajzokat is kapunk. Ez is sajátos vonása a regénynek: olykor az esemény-elbeszélés helyére áll a karakterépítés, s így az írott figurák (illetve személyiségtörténetük) egymás után sorolása hoz létre egyfajta cselekményhatást. A „Trónok harcában” így nem klasszikus mesei értelemben vett „jó” és „rossz” szereplőkről beszélhetünk, hanem többarcú karakterekről, akik különböző múltukból és életükből fakadóan különböző motivációkkal rendelkeznek. Többek között ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a könyv ilyen népszerűsége tette szert – ennek köszönhetően ugyanis az olvasó könnyebben tud részt venni a szereplők világának előállításában, és sokkal emberibbnek látja őket, mint a megszokott, egy nézőpontból bemutatott karaktereket.

2. Elméleti megközelítés

Az elsődleges olvasástapasztalat arra mutat rá, hogy egy ilyen regény felépítése egy sajátos elméleti hozzáállást követel meg, ha azt tudományosan kívánjuk megközelíteni. Erdemes abból kiindulni, hogy az egyes karakterek neve egybeesik a fejezetcímekkel – ebben az esetben azonban felmerül a kérdés, hogy miért egyezik a szereplők neve a fejezetek címével? Ahhoz, hogy választ kapjunk a kérdésre, egy olyan fogalmi rendszert kell találni,

⁷ A „Trónok harcában” egyelőre kevés szó esik varázslatról: a sárkányok rég kihaltak (újboldi megjelenésük Danereys Targaryenhez köthető), a Falat bár varázslattal erősítették meg, ez az eltűnt Erdő Gyermekeihez köthető, az Északról közeledő különleges lényekben pedig nagyon kevesen hisznek, s inkább mesék alapjául szolgálnak.

aminek segítségével együtt lehet kezelni a szereplői karaktert (a sokarcú figurákat), az elbeszélő-szerkezetet meghatározó fokalizációs rendszert (a novellákból építkező regény problémáját), illetve a regény sajátos szövegvilágát és világfelfogását (a fantasztkumot) meghatározó retorikai alakzatokat.

Mint azt korábban említettem, a „Trónok harca” a fantasztkus irodalom kategóriájába sorolható – szűkebb besorolásához dolgozatomban Farah Mendlesohn „Rhetorics of Fantasy” (2008) című kötetét használtam fel. Lehetséges azonban e regényvilág fantasztkumának egy másik megközelítése is. Tzvetan Todorov „Bevezetés a fantasztkus irodalomba” (1970) című könyvében a fantasztkumot (többek között) a következőképpen definiálja: „Egy olyan világban, mely nagyon is a miénk, amelyet ismerünk (...), bekövetkezik egy olyan esemény, melyet nem tudunk megmagyarázni e jól ismert világ törvényeivel”.⁸ A „Trónok harcában” ez nem csak a Mások közeledtét jelenti, hiszen a cselekmény során több ponton is hihetetlen dolgok történnek (ld. sárkányok megjelenése, mágia, istenek kinyilatkozása, stb.). Todorov „A fantasztkus beszédmód” című fejezetében arról is ír, hogy a fantasztkum gyakran abból születik, hogy a retorikai alakzatok értelmét a szöveg és az olvasó szó szerint veszi. A természetfölötti a nyelvből születik – ahhoz pedig, hogy a nyelv megragadhassa azt, ami soha nincs jelen (a természetfölöttit), retorikai alakzatok segítségére van szükség. A szó figurális jelentésének és a fantasztkus elbeszélés narratív eljárásainak összefüggése lényegi problémáját jelenti a „Trónok harcának” is. Narratológiai téren elemzésem során nagy segítségemre volt Mieke Bal 1985-ös könyve („Narratology. Introduction to the Theory of Narrative”),⁹ mely főleg a nézőpont és a narrátor vizsgálata szempontjából bizonyult hasznosnak.

Dolgozatom egyik alapját azonban egy olyan, jóval korábbi irodalomelméleti megközelítés adja, amely megpróbálja közös nevezőre hozni az elbeszélés-szerkezetet leíró fogalmakat és a retorikai mestertropusokat. Kenneth Burke a mestertropusokról szóló 1941-es tanulmányában¹⁰ összekapcsolja a legáltalánosabb retorikai alakzatokat az elbeszélésnek mint világalkotó eljárásnak a fogásaival. A metaforát a perspektívával, a metonímiát a redukcióval látja leírhatónak, a szinekdochét pedig a reprezentáció alapalakzataként magyarázza. A három fogalompár azért képes igencsak sokat megmutatni a „Trónok harca” sajátos regényi építkezéséből, mert egyszerre jellemzi az egyes fejezetek belső összefüggérendszeit, illetve a fejezetek közötti viszonyrendszert.

Perspektíva és metafora

A regény alapegységét alkotó egyedi fejezettípus elsődleges sajátossága, hogy egy olyan narrátort dolgoz ki, amely egyetlen személy perspektíváján keresztül tárja fel az adott eseményt. Mieke Bal szerint „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik” (Ferencz Anna fordítása).¹¹ „A tűz és jég dala” regényciklus ebből

⁸ TODOROV, Tzvetan: Bevezetés a fantasztkus irodalomba. (Ford. Gelléri Gábor) Budapest, Napvilág Kiadó, 2002.

⁹ BAL, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London, 1999.

¹⁰ The Four Master Tropes. Lásd: BURKE, Kenneth: A Grammar of Motives. New York, Prentice-Hall Inc., 1945.

¹¹ BAL, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London, 1999.

a szempontból azért különleges, mert fejezetei különböző szereplők nézőpontjából íródnak, így bár a külső narrátor (external narrator) állandó, a szereplőhöz kötött fokalizáló minden fejezetben változik.¹² Az olvasó így a szereplő szemével kezd látni, és képes lesz a különböző nézőpontok elfogadására – ebből ered a regénynek az a sajátossága, hogy az olvasó nehezen tud elkülöníteni „jó” és „rossz” karaktereket, ugyanis tisztán látja a főbb szereplők személyiségének gyökereit és viselkedésük indítékait. A Stark-gyermek fejezetei azért is egyediek, mert esetükben a szereplőhöz kötött fokalizáció gyermeki, s így az olvasó olykor többet érthet meg a történetekből, mint az adott szereplő. Azáltal, hogy a szereplő neve és a fejezet neve egybeesik, a főszereplő elnevezése különös jelentőségre tesz szert. Ezt a jelentőséget csak erősíti az, hogy a regényben használt nevek beszélő nevek, vagyis minden egyes név egy metaforát foglal magába. Így a szereplő nézőpontján (perspektíváján) keresztül bemutatott világ és a szereplő nevének metaforikus jelentése által létrehozott világlátás egy különös egységet képez. A regény elemzése során vissza is kell tehát majd térnem a metaforák, a szereplők és a szereplői nézőpontok (világlátások) összefüggéseinek elemzésére.

Redukció és metonímia

A regény egyik legalapvetőbb olvasástapasztalata az, hogy az egyes fejezetek közötti összefüggésre csak az egész regény elolvasása után következtethet a befogadó. Minden egyes fejezet egy kicsi, önálló, leredukált világot alkot. Ebben a redukcióban természetesen komoly szerepet tölt be a fejezetalkotó szereplői fokalizáció. A mindentudó narrátor háttérbe szorítása és a redukált világismerettel rendelkező szereplő nézőpontjának előtérbe helyezése egyenesen vezet ahhoz, hogy minden egyes fejezet egy novellai sűrűségű egységet alkotja a regény világának. Az olvasó igencsak megnehezített feladata az, hogy ezeket a fejezeteket metonimikus, ok-okozati összefüggésbe állítva egy nagy egységgé állítsa össze a regény cselekményét.

Reprezentáció és szinekdoché

A „Trónok harcában” a fejezet legalább annyira cselekményszöve, mint karakteralkotó. A regény komplikált bonyodalmát a szereplők közötti családi viszonyok és hatalmi viszályok hozzák létre. Az olvasó mindennek felismeréséhez egy sajátos logika kiépítésére van kényszerítve. Ez a logika a rész-egész viszony, a szinekdoché mintázatára épül. A konfliktusok összességét az olvasó mindig csak az egyes szereplők eltérő nézőpontján keresztül láthatja át, az egész történetet valójában sohasem láthatjuk. A fabulát alkotó világ reprezentálása szinekdochés töredékekből (mozaikokból) épül fel. Mindig csak az egyes szereplők résztörténetét, és ezek fokozatos összefonódását követhetjük végig. A Stark és a Lannister ház viszályát például egészében sohasem láthatjuk át, erről sohasem olvashatunk: amivel szembesülünk, az Bran, Jon, Catelyn vagy Cersei tapasztalata. Ugyanígy a polgárháború eseményeit nem követhetjük végig egy az egyben, hiszen az elszórt infor-

¹² A történet „elbeszélője” azonban egy heterodiegetikus narrátor, aki csak azt látja és észleli, amit maga a karakter – mintha a fejezet címét is adó szereplő vállán ülve követné végig az eseményeket. Ezzel lehetőséget ad az olvasónak arra, hogy előzetes tudása és következtetései segítségével többet tudjon meg, mint az adott szereplő.

mációkból és a fejezetekből, illetve a hosszabb-rövidebb epizódokból tudjuk csak összeállítani a nagy képet. Ebből a sokszemélyes impulzusból (és töredezett reprezentációból) az olvasónak kell felépítenie a történetet, és a hatalmi harc egészét.

A különböző nézőpontokból íródott fejezetek emellett ahhoz is hozzásegítik az olvasót, hogy képes legyen egészben látni, és valóban érteni a történetet. Amennyiben a regény egyetlen szereplő nézőpontjából íródna, komplexitása ellehetetlenítené az érthetőséget, s sokkal kevesebbet tudnánk meg az egyes karakterekről. Egy-egy rövidebb történet-szál, amely egy egyedi perspektívából kerül bemutatásra, sokkal többet tud megmutatni a történet egészéből, mint egy semleges nézőpontból véghezvitt elmesélés – a fejezetek összessége által alkotott egész a színekdochikus kapcsolat miatt így hitelesebbnek hat.

*

Kenneth Burke fogalmi kapcsolatrendszerére nagy segítséget tud nyújtani tehát abban, hogy a „Trónok harcát” alkotó sajátos fejezettípust egyszerre tudjuk felfogni a perspektíva-alkotás (nézőpont- és karakterformálás), a redukcióban rejlő sűrítés, illetve az egész rész felől történő reprezentálásának műveleteként. Mindez a fejezet elbeszélő-technikáját érinti. Azonban Burke fogalompárjai abban is segítenek, hogy ezeket a narratív eljárásokat jelentésalakzatokként is értelmezzük. Ennek segítségével lehet majd az alábbi elemzés során összefűzni a regényben olvasható különleges világalkotó metaforákat, metonímiákat és színekdochákat a fejezetek sajátos elbeszélés-technikájával.

További terminológiai megfontolások

Dolgozatomban több helyen is előfordulnak más jellegű elbeszéléselemleti kifejezések is, melyeket – az egyszerűség kedvéért – most fejtenék ki.

Wayne Booth „The Rhetoric of Fiction” (A fikció retorikája, 1983) című könyvében¹³ bevezeti az „implied author” (beleértett szerző) és az „implied reader”, azaz az implikált olvasó fogalmát. A beleértett szerző nem egyenlő a szöveg szerzőjével – egy olyan konstrukció, amelyet az olvasó kreál az általa elképzelt szerzőről a szöveg alapján. Ehhez hasonlít az „implied reader” fogalma, amely egy olyan olvasót jelöl, akit a szerző képzel el magának a szöveg írása közben – egyfajta ideális alak, akinek a szöveggel kapcsolatos attitűdje nem feltétlenül egyezik az aktuális olvasóéval. Bran második fejezetének elemzésekor azonban Booth fogalma helyett az „olvasói alakmást” használok, ugyanis Martin nem Bran alakján keresztül ábrázolja azt, hogy milyennek is kellene lennie az ideális olvasónak, hanem rajta keresztül értelmezi a regényolvasás folyamatának általános dinamikáját.

A „mise en abym”, azaz kicsinyítő tükör kifejezés André Gide nevéhez köthető, aki először 1893 augusztusában említi először az eljárást naplójában.¹⁴ Leghíresebb példája Diego Velázquez „Udvarhölgyek” című festménye, melynek háttérében visszatükröződik a festményen szereplő festő alkotása. Talán az egyik legjobb irodalmi példa Shakespeare „Hamletének” komédiás-jelenete, melyben a vándorszínészek előadnak egy színdarabot, amely Claudius Hamlet apja ellen elkövetett gyilkosságát ábrázolja, azért, hogy Hamlet

¹³ BOOTH, Wayne: The Rhetoric of Fiction. Second Edition. Chicago, The University of Chicago Press, 1983

¹⁴ MAGYAR, Miklós: Tükör és tükörkép. Könyvkultúra Magazin, 2017. június 6.

<http://konyvkultura.kello.hu/konyvkultura/2017/06/tukor>

leleplezze az elkövetőt. Az irodalomban tehát a „mise en abym” egy olyan szövegrészlet, amely megkettőzi a szövegvilágot, és egyfajta belső mikrokozmoszt hoz létre – ezzel kulcsot ad az események értelmezéséhez.¹⁵

3. A regény szerkezeti felépítése

„A tűz és jég dala” regénysorozat köteteinek felépítése mind ugyanarra a sémára épül. A könyvek a szerzői ajánlás után azon helyszínek térképeivel folytatódnak, amelyek előfordulnak a könyvben. Ezután egy prolókus következik, melyet a szereplők neveivel ellátott fejezetek követnek. Az utolsó fejezet a harmadik és az ötödik kötet esetében egy kataforaként működő epilógus, amely előre utal a következő regény eseményeire. Mind a prológusra, mind az epilógusra jellemző, hogy olvasásukkor még nehezen értelmezhetők – a prológus a regény elolvasása *után*, míg az epilógus általában a következő regény ismeretében tesz szert különös jelentőségre. Emellett sajátos jellemzőjük még, hogy bemutatnak egy-egy új karaktert vagy koncepciót, amelynek később még fontos szerepe lesz. Ez a kihegyezetten kataforikus utalásrendszer specifikus szövegkohéziót teremt, amennyiben az olvasó fokozott figyelmét köti le az, hogy rájöjjön és a később olvasott fejezetek tudatában visszaigazolja, hogy mi minden működött (korábban) olykor alig felismerhető kataforaként a szövegben. A fejezetek után egy függelék következik, melyben megismerhetjük a regényben szereplő családok tagjait, illetve egy-egy rövid jellemzést kapunk róluk, házuk történetével együtt.

A regény 72 fejezetből, egy prológusból és egy függelékből áll. A prológus az Éjjeli Őrség egyik felderítője, Will szemszögéből beszéli el a Mások (az első fantasztikumképző figurák) felbukkanását, míg a függelékben a történetben megjelenő szereplők listáját és rövid bemutatását olvashatjuk. A fejezetek (ahogy azt már a fentiekben jeleztem) önálló novellákként működnek – címüket pedig azon karakterről kapják, akinek a szemszögéből az adott történet bemutatásra kerül. A „Trónok harcában” 9 ilyen karakter található: Will, az Éjjeli Őrség egy felderítője; Lord Eddard (Ned) Stark, Deres ura és Észak Őrzője; Sansa és Arya Stark, Ned és Catelyn Stark lányai; Jon Snow, Ned Stark törvénytelen gyermeke; Tyrion Lannister, az Ördögfióka, Cersei királyné testvére; és Daenerys (Dany) Targaryen, a Targaryen trón várományosa (bátyjával, Viserys Targaryennel). Ezzel a karaktertáblával gyakorlatilag fel is lehet vázolni a cselekmény „mögött” húzódó, az eltérő, majd lassan egységes sorra összefonódó eseményeket kiobbantó konfliktusrendszert.

Narráció

Jeffrey J. Williams „Theory and the Novel – Narrative Reflexivity in the British Tradition” (1998) című könyvében megemlíti Franz Stanzel tipológiáját, aki a narrátor három típusát különbözteti meg. A szerzői regényben maga a szerző lép be E/3-as narrátorként, s ezzel elkülöníti magát a fiktív világtól, melyet megjelenít. Az egyes szám első személyű regényben a narrátor általában megfigyelőként vesz részt, s saját szerepe van a fiktív világban. Míg a figurális regényben a narráció a karakterek egyikén keresztül fokalizálódik, ahogy a „Trónok harca” esetében is. A regénysorozat azonban abból a szempontból különleges,

¹⁵ DÄLLENBACH, Lucien: Intertextus és autotextus (ford. Bónus Tibor). Helikon, 1996 /1–2: 51–66.

hogy nem egy, hanem több nézőpontot hordozó karaktert is felvonultat, így több oldalról alkothatunk egy teljesebb képet a történetről.

Gerard Genette 1993-as taxonómiája alapján a szöveg a heterodiegetikus fikció kategóriájába sorolható. A narrátor egyes szám harmadik személyben beszél – az olvasó azonban csak azokkal a dolgokkal és információkkal szembesül, amit maga a karakter tapasztal vagy gondol. Az olvasó csak a korábbi fejezetekből, illetve az azokból levont következtetésekből tudhat többet, mint az adott fejezet főszereplője – azaz maga a fokalizáló.

Cselekmény

A történet két fiktív kontinensen játszódik. Az első helyszín Westeros Hét Királysága, ahol két nagyobb konfliktus bontakozik ki: a közelgő tél (ezzel együtt pedig a Mások közeledte) és a polgárháború. Utóbbinak két fő oka van. Az első a történet kezdete előtt korábban kezdődött (s erről csak töredékekben szerzünk tudomást): Robert Baratheon és támogatói háborút indítottak az Őrült Király, Aerys Targaryen ellen, így Robertből a győzelem után király lett. A Targaryen-ház két utódjának sikerült megszöknie a bitorló elől – ahogy idősebbek lettek, jogot formáltak arra, hogy visszaszerezzék a trónt. A polgárháború kirobbanásának másik oka, hogy a Király Segítőjét, Jon Arrynt megmérgezték, Ned és Catelyn Stark fiát pedig meg akarták gyilkolni: miután pedig Robert Baratheon is meghal (melyben a királyné is közreműködött), kiderül, hogy a Baratheon gyermekek a királyné és ikertestvére vérfertőző kapcsolatából születtek, így az ifjú gyermekek trónigénye törvénytelen. Mivel Ned Stark erre rájön és elterjeszti a hírt, Deres urát kivégzik, amivel a polgárháború hivatalosan is elkezdődik Westeros uralkodó házai között. Eközben a másik kontinensen, Essoson a Targaryen trón várományosa, Daenerys testvérével sereget toboroz, hogy visszaszerezhesse a hatalmat.

A történetben kibontakozó másik konfliktus a közeledő tél, amely nem csak abból a szempontból jelent problémát, hogy a hosszú nyár miatt igen kemény és ínséges idők következnek: a könyv első fejezetében találkozunk a Másokkal, illetve értesülünk a közeledtükéről. A Mások (White Walkers) emberszerű jégteremtmények, akiknek az a céljuk, hogy minden élőlényt elpusztítsanak élőholtakból álló seregükkel, ezért hatalmas veszélyt jelentenek Westeros lakói számára.

Fejezetcímek – a nevek funkciója

Minden fejezet címe az adott fejezet fő karakterére utal. Az olvasó csak azokkal a dolgokkal szembesül, amelyeket a karakter megtapasztal, gondol, tudhat, vagy amire éppen visszaemlékezik – a többi szereplő gondolatai ismeretlenek maradnak számunkra. Mivel azonban az olvasó fejezetről-fejezetre haladva egyre több nézőpontból értesül az eseményekről, az olvasás során képes összefűzni a nagy önállósággal bíró fejezeteket, s így többet tudhat meg, mint az adott főszereplő.¹⁶ Néhány esetben a karakterek nem rendelkeznek elég információval ahhoz, hogy összerakják a körülöttük történő eseményeket egy egységes történetté, s így megértsék azokat. Mindig csak a részismeretek reprezentálják az egész konfliktuskört. Az így összeállított jelenetek erősítik meg azt az egész regényre

¹⁶ Amikor például Eddard Stark megbeszél Királyvárban, fia, Bran csak a testvérének, Robbnak szánt levélből értesül az eseményekről, míg az olvasó már a levél előtt tisztában van a történésekkel.

jellemző hatásmechanizmust, amely az összefüggések narrátori elhallgatására épül, s amely egyszerre fokozza a rejtélyesség benyomását és az olvasói kíváncsiságot.¹⁷

A „Trónok harcában” felbukkanó nevek nem csak a fejezetek szempontjából bírnak nagy jelentőséggel, ugyanis metaforikus jelentéssel dúsítottak, s így gyakran előreutalnak a karakterek sorsára és világszemléleti perspektívájára, vagy éppen leírják a személyiségüket – a következőkben a főbb nézőpontot hordozó karakterek nevére térek ki.

A Stark család vezetéknéve a német „stark” szóból ered, melynek jelentése ’erős’. A Starkok és Lannisterek közötti harc a névválasztás miatt is visszautal a rózsák háborújára, melyben a York és a Lancaster-ház viszálykodott egymással – a két-két ház neve ugyanis rendkívül hasonlít egymáshoz. Eddard (Ned) Stark neve párhuzamba állítható IV. Edward királlyal, a York-ház vezetőjével. Felesége, Catelyn neve görögül ’tisztát’ és ’kínzást’ jelent, amely előreutal személyiségére és jövőjére. Gyermekük neve szintén fontos jelentéssel bír. Bran neve wales-iül ’hollót’ jelent; Sansa neve a spanyol „sancha” szóból ered, melynek jelentése ’szent’; Arya neve pedig a szanszkritul ’becsületest, nemest’ jelent. A fattyú Jon neve egy héber eredetű szó, melynek jelentése ’Isten kegyelme’. A Lannister-ház tagjai közül a Cersei név a görög istennő, Kírké nevéből ered, aki meggyilkolta férjét, és ezután magányban kellett élnie; Tyrion neve pedig görögül ’királyt’ jelent. Daenerys neve két részből áll: a „daen” héber szó, jelentése: ’Isten az én bírám’; az „erys” szó pedig a görög viszály és veszekedés istennőjére, Eriszre utalhat. Talán ennyi példa is elég ahhoz, hogy az olykor fejezetcímeként is előkerülő tulajdonnevek jelentésében rejlő metaforák világszemlélet- és perspektívaeremtő funkcióját szoros összefüggésbe állítsuk a regény sajátos fejezetszerkesztő eljárásaival.

Ahhoz, hogy világossá váljon, hogy a novellai kompozícióval bíró egyes fejezetek előállításából hogyan bomlik ki a regényre jellemző sajátos kompozíció, szükséges, hogy néhány kiemelkedő jelenet részletes elemzésével felvázoljuk a szöveg narratológiai, karakterképző és szövegvilág-alkotó eljárásait.

II. A fejezet kompozíciós sajátosságai a „Trónok harcában”

Elemzésem alapjául nem véletlenül választottam azokat a fejezeteket, amelyek Bran szemszögéből íródtak. A későbbi kötetekben (legfőképp az ötödikben) Brandon Stark nagyon fontos szerepet kap, emellett pedig a történet elejétől kezdve több szempontból is különös látásmóddal rendelkezik. Míg a legtöbb nézőpontot hordozó szereplő felnőtt (néhányan pedig felnőttnek számító fiatalok, mint például Jon vagy Daenerys), Bran az egyik legfiatalabb főszereplő. Látásmódja ezért már önmagában különleges: gyermeki ártatlanságának, naivságának és tudáshiányának köszönhetően nagyon sok dolgot, amely körülötte zajlik, nem ért; mégis elég információt tud befogadni ahhoz, hogy az olvasó rájöjjön arra, mi történik valójában. Másrészt Bran tragikus „balesete” után képes lesz arra, hogy rémfarkasának bőrébe bújva többet lásson és halljon, mint mások. Úgy gondolom, az sem véletlen, hogy a prolókus utáni első fejezet rögtön Bran szemszögéből íródik – az első fejezetnek ugyanis kiemelt szerepe van a regényekben. Bár „A tűz és jég

¹⁷ Például, a második Bran fejezetben a fiú szemtanúja lesz a királyné és ikertestvére szerelmi légyottjának, azonban mivel a fiú még nagyon fiatal, nem érti, mi történik. Hiányos ismeretei miatt azt sem érti, a Lannister testvérek miért beszélnek apjáról, aki veszélybe sodorhatja Cersei-t és Jaime-t. Ettől a fejezettől kezdve egyedül az olvasó és az ikerpár tudhatja, hogy Brant nem Tyrion Lannister akarta megölni.

dala” kötetei magyarul is olvashatók, elemzésemben az angol szövegből indultam ki, hiszen a fordítás a két nyelvből adódó különbségek miatt sokszor elfedi az angol eredetiben megbújó metaforákat, melyek nagyon fontos szervező erőként szolgáltak a szoros olvasással (is) elemzett fejezetek értelmezésében.

1. Bran első fejezete – a kivégzés; a rémfarkasok

A „Bran” névhez kötődő első fejezet rögtön a prologus után következik, és Will kivégzését, illetve a rémfarkasok felbukkanását mutatja be. Mielőtt azonban a fejezetről írnék, érdemes pár szót szólni magáról a „Bran” névről is, ugyanis az angolszász hagyományokkal bíró olvasó számára ez a tulajdonnév igencsak beszédes, s már önmagában is egy történetet hív elő és iktat a regénybe. A wales-i mondakörben a „Bran” név (jelentése: ’varjú, holló’) egy sajátos hóst takar. A kelta mitológiában Brân Fendigaid (Bendigeitvan, the Blessed, vagyis ’az áldott’) Llyr, vagyis a tengeristen fia, és a napisten, Belenos unokája. Nevéhez hűen szimbóluma a holló.¹⁸ Brân leginkább arról ismert, hogy fejét a Londoni Tower alá temették, amely a Brit-szigetek védőtalizmánjaként funkcionál, hiszen óv a megszállástól. Az emberek ma is úgy tartják, hogy amennyiben a hollók elhagyják a londoni Towert, egész Anglia elbukik – ezért a Towerben tartózkodó hollók szárnyait ma is rendszeresen megnyesi az erre kijelölt Királyi Hollógondozó (Ravenmaster).¹⁹

Bran Stark több szempontból is hasonlít Áldott Brânre. A fiú maga is tekinthető áldottnak, ugyanis balesete után varázslatos képességet szerez, és varg lesz belőle. Történetükben mindketten királyokká válnak: abban a pillanatban ugyanis, hogy Robb Starkot (akit kikiáltottak Észak Királyának) lemészárolják a Vörös Nászon, a királyi cím Bran fejére száll. Emellett pedig a történetben Bran többször is megszállja Hodor, az óriásméretű szolgáló testét, ezzel pedig ő is ugyanolyan óriássá válik, mint Áldott Brân. Ahogy a történet előrehalad mind Jon, mind Bran igyekszik megvédeni Westerost a holtak seregétől – ugyanúgy, ahogy Áldott Brân és féltestvére, Efnysien is azon munkálkodik, hogy megvédjék földjüket a megszállóktól. Emellett Áldott Brân utolsó végzetes csatájában megsebesül egy mérgezett nyílvevőztől (amely a lábát éri), így azt kéri utolsó hét életben maradt harcostársától, hogy temessék el a fejét Gwynfrynben, Londonban, arccal Franciaország felé.²⁰ Bran szintén a járásra való képességét veszíti el azzal, hogy deréktól lefelé lebénul. Áldott Brân története azonban itt még szintén nem ér véget. Fejét (mely több évig beszél társaihoz) visszaviszik Britanniába, majd egy idő után elutaznak Gwales-be, ahol nyolcvan évet töltenek el anélkül, hogy észlelnék az idő múlását. Brandon Stark ugyanígy utazik Meera-val, Jojennel és Hodorral Északra az Erdő Gyermekeihez, így ki lépnek a Westerosban zajló eseményekből, és nem lesznek szemtanúi Deres pusztulásának. A két történet között még egy kapcsolódási pont is felfedezhető: ahogy Brân feje örökké a White Mount alatt nyugszik, úgy Bran Stark is arra van ítélve, hogy a fehér varsafák alatt ülve „varázslattal” védje meg Westerost a betolakodóktól.

¹⁸ David Nash Ford's Early British Kingdoms. Bran Fendigaid alias Bendigeitvan. Celtic God of Regeneration. <http://www.earlybritishkingdoms.com/bios/bran.html>

¹⁹ Uo.

²⁰ DAVIES, Sioned: Mabinoigon. Walesi legendák.(Ford. Kácsor Lóránt) Budapest, General Press Kiadó, 2008.

Térjünk vissza a regény első fejezetéhez. Az olvasó már az első sorban értesül a nyár végének közeledtéről – a történet világában ugyanis az évszakok évekig tartanak: minél hosszabb és melegebb a nyár, annál hidegebb és kegyetlenebb lesz a rákövetkező tél. Will leírása után Ned Stark, Észak Őrőjének leírása következik – szürke szemei a Stark lobogó rémfarkasának színére emlékeztetnek. Apja leírásánál Bran a következőt gondolja: „He had taken off Father’s face, Bran thought, and donned the face of Lord Stark of Winterfell”.²¹ A leírás két dologra is utalhat. A történet különlegessége, hogy a karakterek rendkívül sokszínűek és egyediek, így nem lehet őket egyetlen típusként értelmezni, emellett pedig nem illethetők egyértelműen „jó” és „rossz” jelzőkkel úgy, ahogy azt a fantasyirodalom, illetve a mesevilág karaktereivel kapcsolatban megszokhattuk. Az arcváltás tehát Ned Stark személyiségének többarcúságát jelképezi. Emellett kiemelkedően fontos a regényben a maszkok sokasága: a további kötetekben fontos szerepet kap a Fekete és Fehér házában élő testvériség, az arcnélküliek bérgyilkos társasága.²²

Bran bár szemtanúja az eseményeknek, mégsem ért pontosan mindent, s mivel az olvasó csak a fő karaktert megragadó és számára értelmezhető dolgokkal szembesül, ezért az ő is Bran éretlenségével azonosulva lép be a szöveg világába. Ezt az olvasáskészítő bizonytalanságot a regény állandóan igyekszik fenntartani. Így talán azt a feltevést is megkockáztathatjuk, hogy Bran részben az olvasó alakmásként jelenik meg a szövegben. A szöveg világába bevezetésre kerülő olvasó Bran gyermeki ismerethiányával és fokozott kíváncsiságával követi az eseményeket. Miután Ned maga elé hozatja az elszökött férfit, sor kerül egy rövid kihallgatásra – mivel azonban Bran nem tudja felidézni, miről volt szó, erről a részről nem értesülünk, habár a narrátor itt nem azonosul maradéktalanul Bran nézőpontjával: „There were questions asked and answers given there in the chill of morning, but afterward Bran could not recall much of what had been said” (p. 12). Erre a pillanatnyi nézőpontbeli eltávolodásra (ismét) azért van szükség, hogy az elbeszélő jelezze a szükséges tudás hiányát, jelezze, hogy itt többet lehetne tudni, mint amit Bran felismer. Ezzel egyszerre erősíti meg Bran olvasói alakmáshelyzetét, s fokozza az események összekapcsolódására irányuló kíváncsiságot. Ez a konfigurációt eltakaró narratív ellipszis az adott regény egyik legfontosabb eljárása – mondhatnánk magának a regénykonstrukciónak a jele.

Ezután a narrátor az apát már Lord Eddard Starkként nevezi meg, hiszen ráruházott szerepei közül végrehajtóként az úr a domináns. A narráció szintén visszatükrözi Bran gyermekiségét, ahogy Bran szó szerint végrehajtja (és a narrátor elismétli) Jon kérését: „»Keep the pony well in hand« he whispered. »And don’t look away. Father will know if you do.« Bran kept his pony well in hand, and did not look away” (p. 12).

A regényben szereplő metaforák és hasonlatok egészen különös (és rendszert alkotó) képzeteket kapcsolnak össze a regény világát alkotó jelenségekkel, ami gyakran vezet morbid és naturalisztikus szóképekhez, illetve egy különös narratív diskurzust teremt meg. A metaforák többsége egészen újszerű, a trópusok pedig szintén szokatlan módon társult

²¹ MARTIN, George R.R.: A Game of Thrones. Harper Collins Publishers, 2011 p.12

²² A szekta a Sokarcú Istent szolgálja, és halált ajándékozik azoknak, akik úgy döntöttek, véget vetnek életüknek. A társaság bérgyilkosságot is vállal: úgy gondolják, ha egy adott személy némi juttatás mellett valaki meggyilkolását kéri tőlük, ez a gyilkosság egy ajándék a Sokarcú Isten számára. A beavatott tagok különleges ismeretekkel rendelkeznek – a halott emberek arcát egy különleges eljárással tartósítják, majd ebből maszkot készítve képesek „bárkinék” az arcát felvenni, így megkönnyítve szolgálatukat. Ehhez az arcváltáshoz hasonlítható Ned változása, aki az ítélet végrehajtása miatt leveszi apaarcát, hogy felvegye Deres urának arcát.

képekből épülnek fel. Ebben a részben például: „Blood sprayed out across the snow, as red as summerwine” (p. 12) – bár a vér ebben a kontextusban negatív, iszonytató jelleggel bír, mégis a nyári borhoz hasonló, amelyhez általában könnyed, pozitív értelmet társítunk (különösen mivel nem egyszerűen a borhoz, hanem a nyári borhoz hasonlítja). A kötetekben százával találunk szokatlanul felépített szóképeket, amelyek szorosan fűződnek emésztéshez kapcsolódó, illetve undort vagy félelmet keltő dolgokhoz, mint például: „Fear filled his gut like a meal he could not digest” (p. 7); „moonlight painted the leaves in shades of bone and silver” (p. 33); „Jon saw red eyes staring up at him” (p. 48); „the green swallowed her up” (p. 223). Mindebből pedig egy sajátos nyelvhasználat benyomása épül fel. A metaforaképzés ezen eljárása minden bizonnyal szoros összefüggésben áll a szereplői látásmódok egyedi perspektíváival, illetve a cselekményszerkezettel: a jelenetpárosítások cselekményvezetési, a szópárosítások pedig szemantikai úton érik el a váratlanság érzetét, a kíváncsiság fenntartását és az értelemkeresést, amely csak a regényszöveg egészének ismeretében válik feloldhatóvá.

A jelenet eseményсора Theon Greyjoy azon gesztusával folytatódik, hogy belerúg a kivégzett férfi (Will) földön guruló fejébe. Ezzel feloldja a jelenet komolyságát és egy új epizódot nyit meg. A kivégzésen résztvevők visszaindulnak Deresbe, egyúttal pedig leírást kapunk a Stark fiúk kinézetéről. Robb erős, széles vállú alkat, világos bőrrel, vörösésbarna hajjal és kék szemmel, míg a fattyú Jon kecsességével, világos hajával és szinte feketének látszó szemeivel a Stark fiú ellentéte. Miután apja csatlakozik Branhez a visszaúton, már óriásként jelenik meg – feltételezhető, hogy a kivégzéssel még nagyobb tekintélyt szerzett magának fia szemében. Bran (és így az olvasó is) megtudja, hogy azért apja végezte ki Robert nevében a dezertőrt, mert a Starkok az Elsők leszármazottai, és tisztelik azt az ősi szokást, miszerint annak kell végrehajtania a halálos ítéletet, aki meghozta azt, így nem felejtik el, mi is az a halál. Ezzel a rövid kitéréssel egyrészt betekintést nyerhetünk Westeros igazságszolgáltatásának működésébe, másrészt pedig rövid, de sűrű jellemrajzot kapunk Ned Starkról.

A következő jelenet a folyóparton játszódik, késő nyári hóesésben: a csapat egy halott rémfarkas-nőstény teteme mellett újszülött kölykökre bukkan (a farkast ismét csak egy groteszk hasonlat jellemzi: „the faint smell of corruption clung to it like a woman’s perfume” [p. 15]). A rémfarkas ebben a jelenetben háromféle szimbolikus jelentéssel is bír. Egyrészt amellet, hogy a Starkok címerén is rémfarkas szerepel, azt is jelzi, hogy közeleg a tél (szintén a Starkok jelmondata: „Winter is coming”); azzal, hogy a rémfarkasokat Westerosban kihalt állatoknak tekintették, megjelenésükkel egy új korszak kezdetét és hihetetlen dolgok közeledtét is jelzi: „There’s not been a direwolf sighted south of the Wall in two hundred years. (...) It’s a sign. (...)»Born with the dead«, another man put it. »Worse luck. «” (p. 15–16). A harmadik jelentés az anyafarkas halálával függ össze, amivel egy szarvas végzett, s amely szarvas a Baratheonok címerállata. Ez a szimbolikus sorozat előrejelzi, hogy a Starkok végzetét a Baratheon-ház fogja okozni. Az előrejelzés mint eljárás újabb tipikus és állandóan alkalmazott kíváncsiságfokozó fogása a regénynek.

A fejezet végén ahelyett azonban, hogy az eredeti terv szerint az öt farkaskölyköt elpusztítanák, mindegyik Stark gyermek kap egy-egy rémfarkast azzal a kitéttel, hogy felelősséggel gondoskodnak róluk. Ez azért is bír hatalmas jelentőséggel, mert a későbbiekben valószínűleg az összes Stark gyermek (tudatosan vagy tudattalanul, bár a legkisebb gyermekekről, Rickonról nem kapunk ilyen információt) varg lesz, azaz képessé válik arra,

hogy farkasának bőrébe bújjon.²³ Bár úgy tűnik, a fattyú Jon farkaskölök nélkül marad, hirtelen megtalálja a hatodik albínókölököt: az egyetlen, amelynek már nyitva volt a szeme. A farkasok közül tehát ő a legfejlettebb – ugyanúgy, ahogy a Stark gyermekek közül (bár Jont fattyúként kell számon tartanunk) Jon indul el először a felnőtté válás útján, és neki kell először érett férfiként viselkednie, amikor 14 évesen útnak indul, hogy csatlakozzon a Fal Éjjeli Őrségéhez.²⁴

2. Bran második fejezete – Cersei és Jamie; a mászás

A második Bran fejezet több szempontból is kiemelkedő jelentőséggel bír az első kötetben. Egyrészt az olvasó megismeri a Lannister ikrek hátsó szándékait Robert Baratheonnal szemben (emellett pedig tudomást szerez a vérfertőző kapcsolatról); másrészt ez a jelenetsorozat szolgál alapjául a Hét Királyságban kirobbanó polgárháborúnak. A harmadik szempont irodalomelméleti jellegű: a fejezet felépítése egy az egyben tükrözi a regényfolyam felépítését (vagyis a jelenet narratív „mise en abyme”-ként, kicsinyítő tükörként, az egész regényműködés színekdochés reprezentációjaként működik).

A fejezet elején a király és kíséretcsapata egy utolsó vadászatra indul, mielőtt elhagynák Derest és Királyvárba vennék útjukat. A szereplők jellemzésében és az ezt követő leírásokban szintén egyértelmű, hogy a narrátor Bran gondolatait, illetve az általa érzékelt dolgokat és eseményeket közvetíti – így lesz az Éjjeli Őrség tagja, Benjen Stark „Ben bácsi”, Tyrion Lannister pedig „a királyné vicces kis testvére”. A vadászatra indulók után Bran egy külön gondolatmenetet szentel fattyú féltestvérének, Jonnak, akiről úgy hiszi, haragszik rá: hét évesen még nem érti Jon kirekesztettségét, és nem érzékeli, mennyire semmibe veszik és lenézik a fiút származása miatt.

A fejezet első része Bran vágyait írja le, amelyek előkészítik a tragikus végkifejletet – hiszen bármennyire is vágyik arra a fiú, hogy ő is a Királyi Testőrség tagja legyen és dalokat írjanak hőstetteiről, bénulása miatt ez lehetetlenné válik számára.

A fejezet egyik domináns motívuma a mászás: Bran úgy dönt, még egyszer felmászik a törött toronyba, hogy egy utolsó pillantást vethessen Deresre. Amellett, hogy a szöveg rendkívül gazdag szimbólumokban és különleges metaforákban, rengeteg apró utalást is találhatunk benne, amelyek segítségével egészet alkothatunk az apró mozaikdarabokból. Egy külön bekezdést kap például, ahogy Bran átszáguld az istenerdőn, hogy elkerülje a szívfat, amely a tó közelében nőtt.²⁵ Bran félelme azért bír különös jelentőséggel, mert előreutal jövőjére, amikor a fiú találkozik a háromszemű varjúval és képes lesz a zöldlátásra.²⁶ Erre utal még az is, hogy mászás közben szinte láthatatlannak érezte magát, és olyan helyekre is képes volt eljutni, ahová senki más: „That was another thing he liked about climbing; it was almost like being invisible. (...) Most of all, he liked going to places

²³ A gyermekek közül egyedül Bran az, aki később bármilyen élőlény testébe bele tud bújni – valahogy úgy, ahogy az olvasó is fejezetenként előrehaladva új és új szereplő fejébe és bőrébe kénytelen behelyezkedni.

²⁴ A farkas fehérsége illetve vörös szemei több dolgot is jelenthetnek még. Egyrészt Jon vezetékneve Snow, azaz hó – farkasának színe Jon nevére emlékeztet.

²⁵ A szívfat a régi isteneket követő emberek istenerdőiben található varsafák (vagy más típusú fák, amennyiben a közelben nem található varsafa), amelyek törzsébe emberi arcokat faragtak. Leveleik apró kezekhez hasonlítanak, a régi történetek szerint pedig az Erdő Gyermekei ezeken az arcokon keresztül szemlélték a Westerosban történeteket.

²⁶ Így nevezik azt, amikor valaki a varsafákon keresztül akár a múltba is tekinthet.

that no one else could go, and seeing the grey sprawl of Winterfell in a way that no one else ever saw it” (p. 76–77).

A mászás aktusa ebben a fejezetben különleges jelentőséggel bír, hiszen leképezi a regény narratológiai felépítését. Ebben az esetben újra analógia lép fel Bran és az olvasó között. Brannek meg kell másznia a törött tornyot, és meg kell birkóznia az épületet alkotó különálló kövekkel, résekkel és peremrészekkel, hogy egy utolsó pillantást vethessen Deresre (később pedig a mászás következménye, a zuhanás, és az ezzel járó speciális képesség miatt lesz képes arra, hogy mindent lásson). Az olvasónak szintén egy ilyen kihívást kell teljesítenie a regény befogadása során, hiszen az apró mozaikokként és építőkövekként érthető fejezetekből metonimikus és szinekdochés eljárásokkal össze kell raknia egy homogén épületet, vagyis a történet mégoly töredékes egészét, hogy „felülről” egészében láthassa a Westerosban történő cselekményeket.

Az olvasás és a mászás összefüggésére utalhat az a sajátosság, hogy Martin a területek leírásánál gyakran használja a „spread” szót ’elterül, kiterjed’ jelentésben. A fejezet közepén, Deres leírásánál szintén ezzel az igével jeleníti meg Derest: „To a boy, Winterfell was a grey stone **labyrinth** of walls and towers and courtyards and tunnels **spreading out in all directions**” (p. 77. Kiemelések tőlem – S.N.). Ez abból a szempontból érdekes, hogy a könyvnyelv szaknyelvében a „spread” szó ’oldalpárt’ jelent, amely a könyvtervezés vizuális alapjául szolgál. Ráadásul anagrammatikusan magába foglalja a „read” szót (’olvasni’). A párhuzam révén a Bran számára kiterjedő városi látvány és a nyitott könyv olvasható képe egyenértékűvé válik. A „spread” szó többértelműként történő értelmezése azzal is együtt jár, hogy a fenti mondatban a város felülnézeti képének leírására szolgáló „labyrinth” szót a regényszöveget alkotó mondatok különösen összetett hálózatának metaforájává avatja, amely találó képet alkot az összekapcsoló elemeket sokszor nélkülöző szüzséről. A kastély leírásához használt egyéb szókapcsolatokat szintén vonatkoztathatjuk az olvasásra, illetve a történet alakulására: „In **the older parts** of the castle (...). The place **had grown over the centuries** like some monstrous stone tree (...) its **branches were gnarled** and thick and **twisted, its roots sunk deep** into the earth” (p. 75. Kiemelések tőlem – S.N.). Miután Bran felmászik a kastély tetejére, hirtelen mindent látni kezd: „He liked the way it looked, **spread out beneath him (...)** while **all the life of the castle went on below**” (p. 75. Kiemelések tőlem – S.N.). Bran ugyanúgy lát mindent a kastély legfelső pontjáról, ahogy az olvasó egy felső nézőpontból, az oldalpárra (spread) (az előtte kiterülő látképre – „spreading out in all directions” [p. 75]) tekintve látja a lent zajló eseményeket, s a szereplők cselekedeteit.

A mászás aktusa különös részletességgel van ábrázolva a regényben:

He liked **how it felt** too, pulling himself up a wall **stone by stone, fingers and toes digging hard into the small crevices between**. He always took off his boots and went **barefoot** when he climbed; it made him feel as if he had four hands instead of two. He liked the **deep, sweet ache** it left in the muscles afterward. **He liked the way the air tasted way up high,** sweet and cold as a winter peach. He liked the birds: the crows in the broken tower, the tiny little sparrows that nested in cracks between the stones, the ancient owl that slept in the dusty loft above the old armory. **Bran knew them all.** (p. 76. Kiemelések tőlem – S.N.)

Amennyiben Brant egyfajta olvasói alakmásként értelmezzük, nem tekinthetünk el a mászás és az olvasás metaforikus kapcsolatától. Ugyanúgy, ahogy Brannek erőt kell kifejtenie ahhoz, hogy kőről-kőre megmássza a tornyot, az olvasónak is erőfeszítéseket kell

tennie, hogy megértse a történetet. A fiú mezítláb, mind kezeit, mind lábait felhasználva szeret mászni – ahogy az olvasó is mindenfajta eszköz nélkül, minden erejét bevetve „lépked” a fejezetek között. A mély, édes fájdalom és az édes, hideg levegő egyfajta jutalomként szolgálnak: bár nem egyszerű megérteni a cselekményt, a gondolkodás és az összeillesztéshez szükséges mentális folyamatok után érzett édes, izomlázhoz hasonló állapot felbecsülhetetlen értékű. Maga az olvasás mint folyamat tehát egyfajta extatikus állapotot hoz létre az olvasóban, aki nem csak azért „kúszik végig” a történeten, hogy A pontból eljusson B-be, hanem azért is, mert az olvasás és értelmezés egyfajta örömként szolgál – ami többek között a regény sajátos felépítettségének is köszönhető.

A törött toronyba két út vezet, amely a történet megértéséhez vezető kétféle módszert szimbolizálja. Az első út egyenesen vezet fel a törött torony oldalán, azonban a köveket összekötő habarcs az idők folyamán elporladt, így az út felfelé rendkívül veszélyes, Bran ezért a második utat választja. Ez az út megfeleltethető a hagyományos elbeszélési és történetkövetési móddal, melynek során az olvasó lineárisan halad előre az időben, egyfajta nézőpontból követve az eseményeket, mindenről tudomást szerezve. Ha a „Trónok harcát” ezen a módon próbálnánk megérteni, próbálkozásaink kudarcba fulladnának, ugyanis hiányzik maga a kötőanyag: az a többlettudás, amelyet a különböző nézőpont-karakterektől kapunk, és amelyek segítségével össze tudjuk ragasztani az apró történet-mozaikokat (magukat a fejezeteket) egy egész történetté.

A legjobb út az istenerdőből vezet, háztetőkről-háztetőkre a törött torony felé. Fontos kiemelni, hogy először Bran a torony vak oldalához jut, ami sokkal magasabb, mint amilyennek látszik – ez értelmezhető akképpen is, hogy az olvasó első próbálkozásakor, a történet elején még szinte vak, nem képes látni a történetet; azonban később rájöhethet, hogy a történet elején sokkal több információ van elrejtve, mint azt gondolná: sokkal többet lát, mint ahogy először vélte. Ez különösen a sorozat elolvasása után tűnik fel, mivel rengeteg olyan előreutalás található a regény egyes kötetében, amely akár kötetekkel később is fontos szereppel és információtartalommal bír.

A második út szoborról-szoborra, háztetőről-háztetőre vezet, és csak kövekbe kapaszkodva, peremeken támaszkodva és nyújtózkodva lehet ezen az úton feljebb jutni a célhoz. Maga a kapaszkodás motívuma is hasonló az olvasó törekvéseihez: ahogy Bran, úgy az olvasó is próbál pontról pontra összefüggéseket keresni a különböző információk és események között, és így alkot egy összegző nagy képet a történet egészéről. Brannek a mászás közben végig csendben kell maradnia: először azért, hogy az örök ne vegyék észre, később pedig már azért, hogy rájöjjön a titok nyitjára, és megfejtse, miről beszélnek a Lannister testvérek a toronyban. Az olvasó szintén csendes, külső szemlélőként olvassa a fejezeteket, mintha csak egy láthatatlan karakter lenne Westeros világában, aki bárhová képes eljutni (a későbbiekben Bran azzal, hogy háromszemű varjú lesz, ugyanilyen láthatatlan karakterként járja be a múltat). Bran a mögötte álló rengeteg gyakorlással könnyedén himbálózik vízköpőről-vízköpőre – ugyanúgy, ahogy egy idő után az olvasó is könnyedén veszi az akadályokat, és könnyedebben látja a mozaikok közötti összefüggéseket.

Deres kastélya szintén egyfajta rész-egész viszonyon alapuló reprezentációja magának a történetnek. A kastély (mint a történet világa) a regény (mint a történetek összességének) értelmezője. Falai mögött hegyek és völgyek húzódnak, fűtésrendszerét pedig meleg vízű források érhálózata alkotja a falakba építve: a kastély szinte önálló életet él. „The place had grown over the centuries like some monstrous stone tree, Maester Luwin told him once, and its branches were gnarled and thick and twisted, its roots sunk deep into

the earth” (p. 75). Rendszerét csak az építők látták át, titkos alagútjait és járatait pedig senki nem ismeri olyan jól, mint Bran, aki később az egyetlen olyan karakter lesz, aki minden szempontból át tudja látni a Trónok harcát. A történet szövése ugyanolyan bonyolult, mint a kastély felépítése; gyökerei egészen a múltból eredeztethetők (az Őrült Király meggyilkolása, a háború, Robert Baratheon trónra kerülése), ahogy az óriási kőfa gyökerei is mélyen a földbe nőttek. Nem véletlen, hogy Bran a törött torony legtetejéről látja be egész Derest egyetlen pillantással: a törött torony mellett, hogy a történet szempontjából kiváló búvóhely a Lannister ikrek számára, ugyanúgy törött (broken), mint Bran a balesete után. Nem véletlen az sem, hogy nem a torony teteje felé tart, hanem az ég felé kúszik, mintha egy beavatási rítus szemtanúja lennénk: „When he got out from under it and scrambled up near the sky, Bran could see all of Winterfell in a glance” (p. 75). A torony aljában nem voltak mások, csak patkányok, míg tetején varjak fészkelnek, rajta kívül pedig soha senki nem merészkedik oda. Így a torony felső része jelképezheti azt a mágikus burkot, amibe csak azok tartozhatnak, akik mindent látnak, alsó részében élő patkányok pedig Westeros rosszindulatú söpredékét, akik kiirtásán a Ned Starkhoz hasonló emberek fáradoznak.

A történet ezután meglepő fordulatot vesz: Bran észreveszi, hogy a toronyban, amely Bran egész életében üresen állt, van valaki. Az olvasóban keltett kíváncsiságot fokozza, hogy Bran nem ismeri fel a toronyban lévő férfit és nőt, és nem tudja, mi zajlik közöttük – mégis érzi, hogy fontos dolgoknak lesz tanúja. A fejezet folyamatosan váltogat a két idegen között zajló párbeszéd és történések, illetve Bran nézőpontja között, aki miközben összes erejével a mászásra koncentrál, próbál rájönni, mi zajlik körülötte. Ez a váltakozás, illetve a rövid kijelentő mondatok sorozata szintén megfelelő eszköz arra, hogy egyre nagyobb feszültséget keltsen az olvasóban.

Azzal, hogy Bran rájön, a két idegen apjáról beszél, személyes indítást kap arra, hogy kihallgassa a beszélgetést – ezzel együtt pedig az olvasó is motiválttá válik arra, hogy megtudja, kik szövetkeznek Eddard Stark ellen a király háta mögött. Azzal, hogy a férfi „édes húgomnak” szólítja a nőt, aki a királyról mint férjéről beszél, a szemfüles olvasó rádöbbenhet, hogy a két összeesküvő Jamie és Cersei Lannister, azonban Bran ennek ekkor még nincs tudatában: „Bran was suddenly very frightened. He wanted nothing so much as to go back the way he had come, to find his brothers. Only what would he tell them? He had to get closer, Bran realized. He had to see who was talking” (p. 79). Bran ezután sikeresen elkúszik ahhoz a vízköpőhöz, amely közvetlenül a beszélgetésnek keretet adó ablak fölött helyezkedik el, és fejjel lefelé betekint a szobába: a leírás alapján az olvasó felismeri, hogy a két testvér vérfertőző kapcsolatot folytat egymással, a fiú azonban birkózásnak érzékeli a testvérek között zajló aktust. Azáltal, hogy fejjel lefelé csüng a vízköpőről és egy nem természetes nézőpontból figyeli az eseményeket, szintén metaforikus képet kapunk a fiú sajátos nézőpontjáról és világlátásának perspektívájáról.

Abban a pillanatban, hogy Bran felismeri a szobában tartózkodó nőben a királynét, az olvasói feszültség a tetőpontjára jut. Cersei észreveszi a fiút, és ezzel tragikus események veszik kezdetüket. A két, egymással váltakozó nézőpont egyre gyorsabban váltja egymást, majd egyetlen fókuszba olvad össze, és egyszerre látjuk a három szereplőt – emellett a rövid, kétségséget keltő mondatok, amelyek leírják, Bran hogyan küzd az életéért, szintén növelik az olvasóban keltett feszültséget. Jamie Lannister gesztusa, amellyel beemeli a fiút az ablakpárkányra és megkérdezi tőle, hány éves, bizalmat kelt a fiúban – ezek után még kegyetlenebb lesz, ahogy a férfi a mit sem sejtő fiút kilöki az ablakon.

A távolban vonyító farkas, illetve a kukoricára váró varjak ráerősítenek a tragikus végkifejletre. Emellett a varjakhoz még egy jelentés társítható: a torony feletti körözésük nem csak hangulatteremtő erővel bír. Amellett, hogy a varjak szolgálnak a kommunikáció közvetítő eszközeiként, hiszen ők hozzák-viszik a feladott leveleket, a repülés képessé teszi őket arra, hogy felülről mindent szemügyre vehessenek és lássanak. Ahogy Bran különleges kapcsolatba kerül a háromszemű varjúval, párhuzamot állíthatunk a fiú és a madarak perspektívája között.

3. Bran harmadik fejezete – az álom jelenet

Bran harmadik fejezete ugyancsak különleges jelentőséggel bír, ugyanis az eddig megjelent öt kötet fejezetei közül ez az egyetlen, amely nem valós történésekről, hanem egy álmról szól. A fejezet maga egy beavatás-történet: Bran, miközben kómában fekszik, azt álmodja, hogy lefelé zuhan a törött toronyból – miután azonban a háromszemű varjú megtanítja, hogyan kell repülni, földet érése előtt felébred, és immár képes lesz arra, hogy mások bőrébe bújjon. A rövid történeten belül a beavatási rítus több eleme is felbukkan: az előzetes falra mászás a másik világba való átmenetet jelképezi; a zuhanás maga egy szimbolikus halál (nem véletlen, hogy Bran a valódi esés után kómába esik, és ezzel rövid időre szimbolikusan meghal); a repülés pedig maga a próba, amit ki kell állnia ahhoz, hogy különleges képességekkel megáldva visszatérhessen a valós világba.

A fejezet a zuhanással kezdődik, amelyet Bran úgy érzékel, mintha évek óta tartana – ahogy egy rövid álom akár óráknak is tűnhet, a fiú a hosszú kóma ideje alatt szinte éveket is megálmodhat. Az alatta elterülő mélység, a ködszerű, szürke, üres környezet, a hideg és a suttogó hang egyaránt erősítik az álomszerű érzetet. A fiú körül köröző varjú egyfajta spirituális segítőként jelenik meg, ahogy próbálja rábeszélni Brant, hogy kezdjen repülni, mielőtt elérné a földet – a fiú kérdéseire kitérő, azonban bölcs válaszokat ad: „*«Are you really a crow?» Bran asked. «Are you really falling?» the crow asked back. «It's just a dream,» Bran said. «Is it?» asked the crow. «I'll wake up when I hit the ground,» Bran told the bird. «You'll die when you hit the ground», the crow said*” (p. 155).

Ahogy Bran egyre lejjebb zuhan, a szürke ködből kezd kirajzolódni Westeros terep-rajza: hirtelen minden birodalmat és minden embert látni kezd. Itt kezdődik el benne az a változás, amely egész jövőjét megalapozza majd – hirtelen elkezd látni. Mintegy mindenlátó perspektívára tesz szert, s már-már a mindentudó narrátor (és a lassan mindentudóvá váló olvasó) alakmásával, realizálódásával válik. Látja egész Derest, a kastély lakóit, a fehér varsafát: „*[it] lifted its eyes from the still waters and stared back at him knowingly*” (p. 156) – a pillantás előreutal a későbbi könyvekre, amelyekből megtudhatjuk, hogy az erdő gyermekei ezeken a fákon keresztül szemlélték a Westerosban történeteket; később pedig Bran is egyike lesz azoknak, akik képesek varsafákon keresztül szemlélni a világot.

Zuhanása közben mind a négy égtájat szemügyre veszi, és meglevenednek előtte a Westerosban zajló események: édesanyja Királyvárba igyekszik, hogy előkerítse Tyrion Lannistert, akit azzal gyanúsítanak, hogy meg akarta ölni Brant. Délen látja testvéreit és apját, akiket árnyak vesznek körül (amelyek utalások néhány szereplőre); a Keskeny tengeren túl látja, ahogy „*dragons stirred beneath the sunrise*” (p. 157) (bár ekkor még a sárkányok létezéséről senki nem tud, hiszen Daenerys Targaryen sárkánytojásai még nem keltek ki). Legvégül a legnagyobb veszélyt jelentő vidékre, északra tekint. A történet szempontjából fontos, hogy ekkor még egyedül az Éjjeli Őrség néhány tagja tudja csak,

hogy közelednek a Mások – a leírásban nem találkozunk ezekkel az alakokkal, azonban Bran iszonyata előre jelzi, hogy nagy veszély közeleg: „North and north and north he looked, to the curtain of light at the end of the world, and then beyond that curtain. He looked deep into the heart of winter, and then he cried out, afraid, and the heat of his tears burned on his cheeks” (p. 157). A háromszemű varjú ezután közli a fiúval, hogy *ezért* kell élnie – ebből az olvasó arra következtethet, hogy szörnyű veszély közeleg, amelynek Bran lesz az egyik ellenharcosa.

Az, ahogy Bran zuhanás közben a világot látja, egyúttal a szöveg narratív eljárását is mintázza. Az olvasó ugyanúgy, ahogy Bran, egyszerre látja a Westeros különböző tájain történő eseményeket, amelyeket ismert alakokhoz köt, a karakterek nézőpontjából megírt fejezeteken keresztül. A történetet átszövi egyfajta linearitás, azonban az események nem feltétlenül egymás után történnek, hiszen egyfajta átfedés is kialakul köztük.²⁷ Bran ugyan-ezen a módon később mindent láthat, azonban nem egyszerre – valahogy úgy, ahogy a mindentudó narrátor és a szereplői fokalizáció is összefonódik a regény narratív szerkezetében.

Bran látásmódja azonban nem csak a későbbiekben egyezik meg az olvasóéval. Ahogy a fiú zuhan, több karaktert is lát, azonban az eddigi történet szerint tudjuk, hogy ezek az apró pillanatképek nem feltétlenül egy időben történtek. Tehát ugyanúgy egyfajta anizokroniában²⁸ lát, ahogy a regényolvasó. Tipikusan az elbeszélésolvasás tapasztalatát éli át Bran – csak a regény (és persze a festmény vagy film), illetve az olvasás képes ilyen különös időkonstrukciót teremteni. Bran párhuzamosan látja az eseményeket, egy-egy karakter szempontjából bemutatva: édesanyja egyedül ül egy kabinban, előtte egy vérfoltos késsel (mellyel megpróbálták megölni a fiút); apja a királlyal vitázik; nővére, Sansa pedig álomba sírja magát. Ahogy Bran északra néz, hirtelen nem kapunk információt arról, mit lát, s mitől ijed meg: „North and north and north he looked, to the curtain of light at the end of the world, and then beyond that curtain. He looked deep into the heart of winter, and then he cried out (...)” (p. 157). Ebben a két mondatban Bran és az olvasó közti kapcsolat mégis kissé meglazulni látszik: Bran az egyetlen, aki képes a fény függönyén túl tekinteni, az olvasó nem. Bár utóbbi néhány utalásból egy idő után rájön, hogy Északról, a Falon túlról közelednek a Mások, ezekhez a lényekhez egyetlen fejezet sem köthető, az ő nézőpontjukból nem értesülünk semmiről – így nem is láthatjuk, pontosan mit csinálnak, s mi a tervük.

A fejezet azonban tartalmaz még egy részt, amely megvilágító erejű a szöveg építkezésével és narratív eljárásával kapcsolatban:

The whole world was **spread out** below him, a **tapestry** of white and brown and green. He could see everything so clearly that for a moment he forgot to be afraid. **He could see the whole realm, and everyone in it.**

He saw Winterfell as the eagles see it, the tall towers looking squat and stubby from above, the castle walls just **lines** in the dirt.(p. 157. Kiemelések tőlem – S.N.)

²⁷ A későbbi kötetekben ez még tovább bonyolódik, ugyanis a harmadik kötet után a cselekmény földrajzilag két egységre osztozik – A Varjak lakomájában a Királyvárban, Folyóvidéken, Dorne-ban és a Vas-szigeteken zajló cselekményeket olvashatjuk, míg A Sárkányok tánca pedig Essoson, Deresben és a Falon játszódik, miközben Arya Stark fejezetei elosztódnak a két kötet között.

²⁸ GENETTE, Gérard: Az elbeszélő diszkurzus. Az irodalom elméletei I., THOMKA Beáta (szerk.), Pécs, Jelenkor, 1996.

A Bran alatt elterülő világ itt szintén a „spread out” (‘elterül’) igével jelenik meg, azonban megjelenik a „tapestry” (‘szőttes, kárpit’) metafora is. A könyveken keresztül bemutatott világ, s maga a fejezetek összessége is értelmezhető egyfajta szőttesként (vö. „text” és „textile”, ‘szöveg’ és ‘szövet’ sokszor felidézett összefüggésével). Nemcsak a különböző karakterek és események kapcsolódnak egymáshoz, s alkotnak ezzel egy létező egészt (egy sajátos világot), de a fejezetek is ugyanígy kapcsolódnak össze – hiszen azzal, hogy az olvasó összeállítja a különböző nézőpontokból íródott fejezeteket, egyfajta szőtest alkot magának, amelyből kirajzolódik „A tűz és jég dalának” világa. Ezen a szőttesen (a regények elolvasása után) mind a történet egésze, mind annak részletei (a karakterek, az egyes események) láthatóvá válnak, azonban a szőttes egyedül az olvasó képzeletében jöhet létre – az egyetlen szövegbeli karakter, aki pedig szintén így látja ezt a világot: Bran.

Abból kiindulva, hogy Bran felülről látja világát, még egy szempontot érdemes beemlíteni elemzésünkbe: ahogy azt dolgozatom elején említettem, a kötetek mindegyike térképekkel kezdődik. Ezzel az író egyfajta segítséget nyújt az olvasónak, hiszen minden egyes karakter útját végigkövethetjük, s így a történet részben vizuálisan is reprezentálhatóvá válik. Így tehát az olvasó nemcsak metaforikusan látja úgy a történeteket s a világot, mint Bran, hanem „valójában” is – a kötetek elejére lapozva vizuálisan is feltárul a két kontinens, Westeros és Essos regényen belüli valósága.

A feszültség újra fokozódni kezd, ahogy Bran egyre lejjebb zuhan, majd eszébe jutnak apjának szavai a bátorságról és félelemről – hiszen apja szerint csak az lehet bátor, aki fél. Amint a halál sikoltva kinyújtja kezét Bran felé, a fiú hirtelen repülni kezd – nem sokkal ezután pedig erős fájdalmat érez a homloka közepén, két szeme közt: ebből következtethetünk arra, hogy kinyílt a harmadik szeme, és a beavatás sikerrel járt. Felmerülhet a kérdés: vajon ez a harmadik szem az olvasó szemének reprezentálásaként is felfogható?

Amint a fiú felébred a kómából, farkasának mozgására lesz figyelmes. A fejezet utolsó mondata nagy jelentőséggel bír: azzal, hogy a fiú a rémfarkast Nyárnak nevezi el, nem csak napsugárként ragyogó szemeire, és meleget sugárzó bundájára utal; egyúttal a közelgő tél legnagyobb ellenségeként nevezi el az állatot.

III. A trópusok történetképző ereje a „Trónok harcában”

Korábban már felidéztem, hogy Kenneth Burke „A Grammar of Motives” című könyvének függelékében négy alapvető mestertrópuszt nevez meg, amelyek különböző realisztikus alkalmazásokkal helyettesíthetők.²⁹ Ezek a metafora (perspektíva), a metonímia (redukció), szinekdoché (reprezentáció) és az ironia (dialektika). „A tűz és jég dala” regényciklus minden egyes kötetében hatalmas szerepe van a trópusoknak, ugyanis ezek is hozzájárulnak a különleges szövegvilág kibontásához, illetve ahhoz, hogy a különböző jelenetek és cselekményszálak egy egész történetté álljanak össze. A „Trónok harcában” egészen újszerű és megdöbbentő trópusok sora hívja fel magára a figyelmet, amely sokban hozzájárul az értelmezéshez és a hangulatvilág megteremtéséhez.

Mivel az ironia a „Trónok harca” vizsgálata során ritkán, inkább párbeszédekben jelenik meg, és a történetképzés szempontjából nem bírt nagy jelentőséggel, a következőkben továbbra is Burke első három mestertrópusára koncentrálok: a metaforára, a meto-

²⁹ BURKE, Kenneth: A Grammar of Motives. New York: Prentice-Hall Inc, 1945.

nímiára és a szinekdochéra (s ezekre is főként úgy, mint történetképző és narrációs eljárásokra). Egy előző kutatásomban négy főbb karakter (Arya Stark, Daenerys Targaryen, Bran Stark és Tyrion Lannister) vizsgálata során arra az eredményre jutottam, hogy a történetben szereplő nézőpont-karakterekre nem húzhatunk rá egy-egy jellemző trópus, hiszen mindegyikőjük fejezetében váltakozva fordulnak elő ezek különböző típusai. Az egyetlen kivételt Tyrion Lannister képezte, aki személyiségéből fakadóan gyakran él ironiával, azonban ez inkább a karakter dialógusaiban figyelhető meg.

Kenneth Burke esszéjében a metaforát a perspektívával helyettesíti: a metafora ugyanis azt jelenti, hogy egy adott karakter nézőpontjából állítunk valamit a másik karakterről. A szöveg szintjén ez úgy valósulhat meg, hogy a metaforák segítségével egy egészen új nézőpontot emelünk be a történetbe, és más oldalról mutatunk be egy-egy adott dolgot vagy helyzetet, ezzel is sajátos hangulatot teremtve a szövegnek. A „Trónok harcában” szinte csak újszerű metaforákat találunk,³⁰ amelyek hozzájárulnak a szöveg hangulatának meghatározásához. A metaforák gyakran kötődnek a regényben leggyakrabban előforduló motívumokhoz: ilyenek például a sérülésekhez köthető tulajdonságok, mint a vér vagy a horzsolások, sebek; a fagy és a tűz; a kísérteties hangulat elemeihez, mint az ezüstös holdfény, a holtak, a sír és az éjszaka. A metaforák nem csak hangulatukban adnak hozzá a történethez, hiszen sokszor előre is utalnak a későbbi cselekményre: ilyen például Catelyn Stark esete.³¹ A Catelyn nézőpontjából íródott fejezetekben többször is előbukkannak a szívhez kapcsolódó metaforák: „Catelyn’s heart went out to him [Ned Stark] (...) His words were like an icy draft through her heart” (p. 60); egy esetben pedig a szöveg egyenesen előreutal arra az eseményre, amikor Catelyn-ből Lady Stoneheart lesz: „Sometimes she felt as though her heart had turned to stone” (p. 328).

A metaforák (és hasonlatok) történetképző ereje már a prologusban is erősen érezhető, ahogy a Will nézőpontjából írt fejezetben több trópus is előreutal a Mások közeledtére. Ehhez nemcsak a Mások attribútumai (hideg, fagy) járulnak hozzá, hanem a veszélyt jelző szavak és képek is, mint például a zúzódás, a félelem vagy a „tűeső”: „The cloudless sky turned a deep purple, the colour of an old bruise” (p. 5); „Fear filled his gut like a meal he could not digest” (p. 7); „(...) the words seemed to freeze in his throat” (p. 8); „a blue that burned like ice” (p. 9); „like a rain of needles” (p. 10).

A metonímia Burke szerint a redukció eljárásával helyettesíthető, ugyanis a létezés egy összetettebb tartományát (pl. érzelmek) egy alacsonyabb rendű tartomány kategóriájára redukálja. A metonímiát és a szinekdochét (reprezentáció) szorosan összekapcsolja, hiszen a redukció önmagában is reprezentáció – mint ahogy az előbb említett alacsonyabb kategória reprezentálja a felette álló összetettebb tartományt (példaként leegyszerűsítve: ha a „szívről” beszélünk „érzelem” helyett, a „szív” az „érzelem” redukciója, eközben azonban reprezentálja is azt). A metonímiák és szinekdochék arányaiban ritkábban fordulnak elő az első kötet szövegében, mint a metaforák vagy a hasonlatok, és általában nem köthető hozzájuk erős történetképző jelleg. A szövegben felbukkanó metonímiák

³⁰ Itt említeném meg a szintén gyakran felbukkanó hasonlatokat is, ugyanis ezek is egyfajta sajátos nézőpontot alakítanak ki a leírásnak.

³¹ Lady Catelyn Stark Bran édesanyja, aki inkább a történet elején játszik fontos szerepet, hiszen fő célja, hogy megtalálja az embert, aki meg akarta gyilkolni fiát. Miután a nőt a Vörös Nászon meggyilkolják, a Lobogó Nélküli Testvériség megtalálja holttestét, s feltámasztják őt – ezután Deres úrnőjének új neve Lady Stoneheart (Kőszívű Hölgy) lesz.

legtöbbször hétköznapi dolgokat fejeznek ki: a narrátor kard helyett acélról, emberek helyett árnyékokról vagy arcokról, a Dothraki-tenger (hatalmas fűtenger) helyett zöldről beszél, ami „elnyeli” Daeneryst; illetve sokszor felbukkan a szem motívuma. Néhány példa a szövegben előforduló metonímiákra: „Another [shadow] was armored like the sun, golden and beautiful” (p. 156); „The green swallowed her up” (p. 223); „Pale eyes moved nervously in a great round moon of face” (p. 251).

A szem több szempontból is érdekes a történetben. Egyrészt köthető az egyedi nézőpontrendszerhez, amelyből a történet megíródik, másrészt Bran sajátos perspektívájához (illetve a háromszemű varjúhoz) is kapcsolódik. A harmadik szem a spirituális világban a megérzésekhez és a „magasabb” szférákban történő érzékeléshez kötődik, emellett jelentheti azt a szemet is, amellyel a dolgok mögé látunk. Nem csoda, hogy a szövegben a szemek leginkább a farkasokhoz kötődően jelennek meg, hiszen az ő felbukkanásuk indítja el a történetben végbemenő spirituális folyamatot, melynek során a Stark gyermekek képesek lesznek arra, hogy farkasuk bőrébe bújjanak, Branból pedig igazi varg lett. A szemek a szövegben többször „önálló életre kelnek”, és maguktól, mintegy gazdátlanul működnek, így a látás és a befogadás aktusa válik hangsúlyossá: „Her eyes moved over the words” (p. 58); „Those red eyes never left Tyrion” (p. 120); „the third eye was full of a terrible knowledge” (p. 157); „the red eyes watched him impassively” (p. 205).

A szemeknek emellett lehet még egy, a regény olvasására vonatkozó metaforikus jelentésirányuk. A szövegben különös jelentőséget kap a szempár: a karakterek sokszor úgy érzik, hogy figyelik őket – ez vonatkozhat más karakterekre (többször előkerül a farkasokkal kapcsolatban), de akár tárgyakra is (Bran például egy álmában úgy érzi, hogy a vízköpők és a varsafák is figyelik őt). Mivel a szem motívum többször is előfordul ebben a kontextusban, ezt a „figyelést” kibővíthetjük az olvasóra is: hiszen az olvasó az, aki szemeivel végigköveti a történetet, egyfajta meghívott szereplőként.

A „Trónok harcában” a fejezetek szoros láncolata segít abban, hogy az olvasó végighaladjon az azonosulási folyamaton³² és eljusson a történet végéig. A regény felépítése annyiban különleges, hogy a novellának is tekinthető fejezetek mindegyike igyekszik egy erős hatást kiváltani az olvasóból az adott fejezet végén: ezt azonban nem csak a hirtelen csattanókkal éri el, hiszen a fejezetekben időről-időre felbukkanó és tudatosan felépített alakzatok is erősítik ezt a hatást.

Befejezés

Dolgozatomban igyekeztem úgy bemutatni, hogyan működik a „Trónok harca” nézőpontrendszere, a regényre jellemző fejezettípus kompozíciója, illetve a regényben felbukkanó trópusok történetképző ereje, hogy láthatóvá váljon mindezek összefonódása. Metafora és egyéni világlátás perspektívája, metonímia és narratív redukció, szinkdoché és elbeszélő reprezentáció olyan sajátos együttműködésének lehetünk tanúi a „Trónok harca” esetében, amely a teljesen egyedi módon felépített fejezetformából szabadítja fel a regény különös hatásrendszerét. A szereplő nevét viselő fejezet önállósága abban adott, hogy mindegyik egyetlen szereplő perspektíváját dolgozza ki, amely így a regény teljes

³² A csoda és a fantasztkum összefüggéséről lásd: Tzvetan TODOROV: A fantasztkus beszédmód = Bevezetés a fantasztkus irodalomba. (Ford. Gelléri Gábor) Budapest, Napvilág Kiadó, 2002. 67–80.

világát átmenetileg egyetlen látásmód horizontjára redukálja, de úgy, hogy ebben az egyetlen leredukált látásmódban a regény bonyodalmának egészét reprezentálja. A rákövetkező fejezet újrakezdi az egész folyamatot, immár egy másik szereplő neve alatt. A fejezetek sorozata pedig úgy teszi érdekfeszítővé a regényt, hogy a leredukált perspektívák alapján reprezentált egész teljes valójában sohasem teszi hozzáférhetővé – az olvasónak magának kell a sok részleges reprezentációból előállítania a regény tárgyát alkotó teljes és egész konfliktusrendszert. S ezt a folyamatot csak még érdekfeszítőbbé teszi az, hogy az egyes nevekhez kötött perspektívák mélyén ott húzódnak a nevek jelentésében megjelölt trópusok (metaforák, szimbólumok, metonímiák és szinekdochék), amelyek különös jelentéshálózatot hoznak létre a szövegben, s lényegileg befolyásolják a regény fantasztikus világának létrejöttét.

Dolgozatomban igyekeztem rámutatni arra, hogy a „Trónok harca” több mint egy populáris szöveg: bár megjelenése óta a legtöbben bestsellerként tekintenek rá, úgy tűnik, később sokkal nagyobb jelentőségre tehet szert, mint azt néhányan vélik. A regénysorozat egy újfajta olvasói közönséget termelt ki magának: enciklopédikusságának köszönhetően az interneten rengeteg fórum, weboldal és rajongói közösség található, akik végletekig képesek elemezni akár a legapróbb részleteket is.

A „Trónok harca” szereplőinek története az első kötettel még nem ér véget. A további négy kötet („Királyok csatája”, „Kardok vihara”, „Varjak lakomája” és a „Sárkányok tánca”) folyamatosan bonyolítja a történetet, és ezzel együtt egy még komplexebb világot hoz létre, emellett pedig „A tűz és jég dala” könyvsorozat a jövőben várhatóan két kötettel fog gazdagodni – azonban Bran és a „Trónok harca” szereplőinek további története már egy másik dolgozat tárgya lesz.

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail: Az eposz és a regény. *Literatura* 1995/4. 331–351.
- BAL, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London, 1999.
- BOOTH, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago, The University of Chicago Press, 1983
- BURKE, Kenneth: *The Four Master Tropes = A Grammar of Motives*. New York, Prentice-Hall Inc., 1945.
- DÄLLENBACH, Lucien: Intertextus és autotextus (ford. Bónsu Tibor). *Helikon*, 1996 / 1–2: 51–66.
- DAVIES, Sioned: *Mabinoigion. Walesi legendák*. (Ford. Kácsor Lóránt) Budapest, General Press Kiadó, 2008.
- GENETTE, Gérard: *Az elbeszélő diszkurzus. Az irodalom elméletei I.*, THOMKA Beáta (szerk.), Pécs, Jelenkor, 1996.
- LUKÁCS, György: *Eposz és regény különbségeiről. A regény elmélete = A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika/A regény elmélete*. (Ford. Tandori Dezső). Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1975.
- MARTIN, George R.R.: *A Game of Thrones*. Harper Collins Publishers, 2011.
- MENDLESOHN, Farah: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Wesleyan University Press, 2013.
- TODOROV, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. (Ford. Gelléri Gábor) Budapest, Napvilág Kiadó, 2002.
- WILLIAMS, Jeffrey J: *Theory and Novel. Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Internetes szakirodalom

- David Nash Ford's Early British Kingdoms. Bran Fendigaid alias Bendigeitvrán. Celtic God of Regeneration.
<http://www.earlybritishkingdoms.com/bios/bran.html>
- FLOOD, Alison: George RR Martin: Barbarians at the gate. *The Guardian*, 2011. április 13.
<https://www.theguardian.com/books/2011/apr/13/george-rr-martin-game-thrones>
- MAGYAR, Miklós: Tükör és tükörkép. *Könyvkultúra Magazin*, 2017. június 6.
<http://konyvkultura.kello.hu/konyvkultura/2017/06/tukor>