

45. vö. Elisheva Rosen, *Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought*, Substance, Vol. 19, No. 2/3, Issue 62/63: Special Issue: Thought and Novation, (1990), 134-135.

46. Wolfgang Kayser, i.m., 188.

47. i.m., 11. Kayser itt Dürrenmatta hivatkozva – miszerint ugyanolyan könnyen jutottunk el a groteszkhez, mint a nukleáris kataklizmához –, nevezi a groteszket „az egyedül legitim kortárs műfajnak.”

BÁLINT PÉTER

Látszódni és megértve lenni

AZ ARCKÉP/FÉNYKÉP SZEREPE A MESÉBEN

1.

Nem túl gyakori motívum, mégis előfordul a mesében a *fénykép*, mint az elszigeteltségben/elveszettségben lévő magamról híradás vagy a tőlem eltávolodotról, messzire bolyongó Másikról hírszerzés eszköze; az ismeretlen léthelyzetben el- és útbaigazítás iránytűje; az elem tornyosuló feladattal megbirkózás értelme, egyben a megszabadításra/megváltásra várás alanya. Joggal vetődik fel rögtön a kérdés: honnan és mióta tud a mese, illetve a mesemondó a fényképről? Bár a fényképezés 19. századi történetéről vannak megbízható ismereteink, a mese akkori szóbeliségben létező változatairól sokkal kevesebb, szinte alig valami: éppen a szájhagyomány útján átörökítés és a másként újjámondás/átadás következtében. Egyébként a Kárpát-medencében fellelhető mesékben (s valószínűleg ez az archaikusabb elem) többnyire az *arcképről*, mint festett, vagy miniatúraként/talizmánként használt képről beszél a mesemondó. Kivételt képeznek a cigány mesemondók, kiknek a repertoárjában számos alkalommal találkozunk a „modernitás”¹ egy-egy tárgyi eszközével, vagy annak szimbolikus megjelenítésével. Mivel e repertoárok felgyűjtése, kötetekben közlése jobbára a 20. század második felére tehető, nincs is mit csodálkozni ezen elemek eleven szájhagyományba, majd rögzített formába kerülésén.

A képmás (fénykép, arckép, portré) és az őt szemügyre vevő, a képmás jelentését hermeneutikai szempontból érteni és értelmezni kívánó viszonyán, s ezzel együtt a *referencia* lényegén és megváltozásán (sokat emlegetett „válságán”) egyre többen és többit töprengtek a legutóbbi időben. Hogy a meseszövegbe, mint a hőszövegbe, így volt lehetséges” élettörténetébe belejátszó arckép, fénykép szerepét megértsük, induljunk ki Kukla Krisztián megállapításából: „A képmás mindig egy rögzített, a képiségen túlmutató rendet feltételez, vagyis különbözik a művészi képektől (...).”²

Mint a jelen tanulmányban szemügyre vett mesékből kiderül, a képmás elsődleges funkciója eleve nem is a „művészi ábrázolás”, a mesei narratíva ornamentikájának terjengőssé tétele, a „királyi” gazdagságot sejtető „műtárgyként” beállítása. Sokkal közelebb járunk az igazsághoz, ha a mesemondó intencionalitását vesszük

szemügyre, miszerint a hős a „*képiségen túlmutató rendnek*” a visszaállítására törekszik, melyre garanciát a múltba nyúló emlékezete, vagy még inkább a jelent konstituáló tudata jelenti. Tudjuk, hogy a képek hagyományos értelmezésben a távolléőt teszik újfent és „valamiként” láthatóvá, érthetővé, sőt megvilágítottá, az egykor itt és így (jelen) volt lény létezését hangsúlyozzák, s azt, hogy a fényképükbe pillantáskor a múltat – mint a jelen-lévő számára halottat – „valamiként” itt-létezővé, itt láthatóvá, fény által megvilágítottá avatjuk. Azt is sokáig feltételeztük, hogy az etimológia szerint a kép és a képzelet szorosan összetartozik; ellenben Derrida éppen azt hangsúlyozza, hogy „a kép másféle fonálból szövődik, mint a képzelet”. Kukla Krisztián másként, más logikát követve közelít a kép és képzelet viszonyához, mint Derrida, aki a kép elevenségét az emlékezetnek tulajdonítja, s azt is mondja a képről, hogy: „gyakorta működik a valóság pótlékaként vagy analógiájaként, márpedig a képzelettől éppen ezt a lehetőséget vitattuk el”,³ mert hiszen a kép „*mintha-világa*” a képzelet szabadságát lefokozza „*vágyfantáziává*”.⁴ Kukla Krisztián megvonja a képtől ezt a „*mintha*”-jellegét, s ezzel együtt a „kvázi-jelenlét utánzatát” is kiiktatja az érzékelésből, s az értelemképzésnek a referens helyre- vagy valamiképpen visszaállítható élettörténetét, annak – a sokféle lehetséges közül – egy elmondható változatát állítja. „A fényképezés nem ismer semmiféle *mintha*-jellegét, valaki ott volt s lefotózta azt a referenst, aki/ami szintén ott volt.”⁵ S bár a referencia válsága, mely a fényképen megjelenített és a róla való híradásunk/tudásunk hiányosságából, ellentmondásosságából és az értelmezés problematikusságából fakad, kétségessé, bizonytalaná teszi az „ott volt” lényre ráismerést. Részben a temporalitás és változás, részben a jelentésség és önmegértés okán. Ám az „ott volttal” szembesülő tudat, az emlékezetből előhívott vagy fantáziát mozgósító képet, nem a valóságos „pótlékaként, nem annak az „analógiájaként” tételezi a maga számára, hanem a jelenben, a rá gyakorolt hatásában: az ön- és létmegértés kettősségében értelmezi a kép – Kukla szavával élve – „jelentésadásának aktusát” és korrigálja a referens „hogyan volt lehetséges” létéről őrzött/kialakított képét. A továbbiakban ezt a „*jelentésadás aktusát*” vizsgáljuk az egyes meseváltozatokban, mivel a hős egy sorsát beteljesítő esemény, vagy egy ismeretlen, nehéz és eljövendő-létét előrevetítő feladat megértésekor találkozik az elébe tárt arcmással/fényképpel.

Miként a görcső alá vett mesékből kiderül, a meseszövegben felbukkanó „kép” (arckép, fénykép) kapcsán, a referens és az őt szemlélő/faggató viszonyában két alapvetően eltérő lehetőség kínálkozik: a mesehős *már* korábbról ismeri (mivel látta) a referenst; a mesehős *még* sohasem látta (idegenként kezeli) a referenst.

Az első esetben, amikor a képen látott lény nem „vadidegen”, vagyis egyszer *már* megmutatta, feltárta az arcát, a mesehős nem a képzeletére hagyatkozva rekonstruálja a „kvázi-jelenlét fixációját”,⁶ s még csak nem is az emlékezetét hívja segítségül. A kép visszavezeti a múltba, amikor is még nem volt lefényképezve/lefestve a nekirendelt, akivel megbeszélte, eltervezte közös sorsukat, s az arról szóló tudását és az assmann-i értelemben vett „inter-lokúció” világához tartozó (s egyfajta belső látást biztosító) szívét mozgósítja az értelemképzéshez. (Azt persze nem tudjuk, nem derül ki a meseszövegből, hogy mikor és mely okból történt meg a lefényképezés, a lefestés). Egyszóval az elé tárt képet szemlélve nem tesz mást, mint

hogy feleleveníti a Másiknak (a képen létező számára) feltárt *arcában* megnyilvánulását, egyenességét, érte mindhalálig vállalt felelősségét és az egymással folytatott beszélgetésben kitárt *szív-működését*, mely az adott szaváért kiállását, hűség- esküjéhez ragaszkodását erősíti föl benne. Ugyanakkor a „lefestett”, „lefotografált” lény arca és szíve (mint az inter-vízió és az inter-lokúció világa), elevebben él tudatában, mint a gyanakvásra okot adó emlékezetben az egyes események. A tudat, mely a hős önmagaságát konstituálja, Foucault szellemében *cselet* vet a képzeletnek, mely egy „kvázi-jelenét utánzatát” felkínálva megtéveszthetné, s egy „kvázi-vágykielégülést” csempészne a szabad működése helyébe. Ezt meggátolandó, a fixált kép „másságában” a mesehős saját állandóságát erősíti meg, s joggal feltételezi azt, hogy a képen látható referens megváltozott egzisztenciájában és referenciájában szintúgy felismeri a Másik *állandóságát*. Érdeemes e tekintetben eltöprengőnk azon, amit Ricoeur állít: „Valakire számítani tehát azt jelenti, hogy egyidejűleg alapozunk jellemének szilárdságára és várjuk el, hogy a szavát megtartsa, bármilyenek is legyenek azok a változások, amelyek tartós hajlamait érintik, s amelyeket elismer.”⁷

A valakire számítani azt jelenti, hogy a kifürkészhetetlen sok változással, váratlan meglepetéssel, eltávolodást okozó „mássággal”, egyben mint lehetőséggel számot vetni, mindegyiket egyenként mérlegre tenni, fel- és megmérni a súlyát, azzal a felelősséggel, hogy ha bármelyiket kihagyom a számításból (számszerű felsorolásból), kockára teszem a korábbi társasságunkat, sorsszerű összetartozásunkat.

Ez persze csak és kizárólag abban az esetben lehetséges, ha a mesehős közös élet-történetük egy korábbi szakaszában már feltárulkozott a Másik (a referens) előtt, aki bírja a valamilyen oknál fogva eltávolodott szavát és szívét, és számít rá, hogy bármilyen változást eredményező „esemény” következik is be életében, nem feledkezik meg róla. Ekkor az arcképen/fényképen „a kifejeződés jelenvalóvá teszi a közlést és a közlőt magát, e kettő összekeveredik benne. (...) A kifejeződés arra sarkall, hogy szóljunk valakihez”.⁸ Szóljunk a Másikhoz, hogy a múltat/halottat jelenlétvé avató tudat megnyilvánuljon, aminek nem lehet más a célja, mint az önmagaságát és a képen látható Másik másságát a jelentésadás aktusában jelenvalóvá tenni és egymáshoz viszonyítani, megérteni és értelmezni.

Más a helyzet, ha a mesehős korábban *még* soha nem látta az elébe tárt fényképen, arcmáson megpillantott lényt, akinek sem az arcáról (mint nyelvben megnyilatkozásról), sem a referenciája („volt-vagyok”-léte) esetleges megváltozásáról nem lehet megbízható tudása. Az arckép/fénykép legfeljebb csak, mint előzetes híradás, jelképes ön-megmutatás lehetséges, de semmiképpen sem fogható fel úgy, mint megnyilvánulás és feltárulkozás. A továbbiakban érdemes szemünk előtt tartani Levinas közelítését az archoz: „Az arc értelmessége nem viszonyaiból, hanem önmagából fakad, és ez maga a kifejeződés (*expression*). Az arc a létezőnek mint létezőnek a megjelenítődése, személyes megjelenítődése. Az arc nem fedi fel, de nem is fedi el a létezőt.”⁹

Ugyanis, ha a képen látszódó-látható Másik korábban nem nyilvánult meg, az őt szemlélőnek nincs is mihez viszonyítania a referenciát; illetve az „ős-eredeti” helyett egy tünékeny, folyamatosan a fény-árnyék összhatásában változó, az érzékelés káoszában oszcilláló *arc-más, más(ik)*-arc: a halotti maszk válik referenssé. Így

azonban a referens eleve abban a látszódásban mutatkozik meg, ami eltér a kifejeződéstől, a személyességtől, ami nem önmaga, csupán „valamiként” látható/értelmezhető maszk. Ehhez a maszkhoz viszonyulni egyedül a szabadság, a függetlenség, az önazonosság, az állandóság és a távolságtartás megőrzésével lehetséges, s mivel ez a hozzáállás egyoldalú, a róla szóló beszéd sem történhet másként, mint egyoldalú kommunikáció, azaz, mint *monológok mondása* révén. A tekintetet elfedő halotti maszk (jelen esetben a fénykép) és a megszólíthatatlanság viszonyán töprengve, fel kell hívnom a figyelmet Gilbert Durand mára több mint tíz kiadást megélt híres könyvére: *A képzelet strukturális antropológiájára*, melynek egyik fejezetében (*Les symboles spectaculaires*) a beszéd és a fény („mely a sötétségben fénylik”) izomorfijáról értekezik. Durand sorra veszi a régi szentiratokat és mitológiákat, melyek a fény, a tűz és a beszéd szoros összetartozásáról tudnak, s utal Jungra is, aki az indo-európai etimológiában rámutat arra, hogy „*ami fénylik*” az megegyezik a „*beszélni*” terminusban jelölten.¹⁰

A képet szemlélő monológjaira némelykor érkezik valakitől válasz, kiigazítás, bátorítás, mely a maszk felszíne alá látásra készíti őt, az olykor elrettentő „szörny valamivel” közel kerülésre, benne egy jövőben lehetséges társas viszony kialakítására ösztönzi őt; máskor viszont nem. Vagy éppen kitérő, hátrító, félrevezető válaszokat kap (akár valamelyik családtagjától, akár a károkozótól), s ezek a hamis információk még távolabb vezetik az eredeti referens személyétől, a róla/róluk őrzött arcmás vérrokonságra vagy házastársra rámutató lényegétől. Viszont a fény- vagy arcképen ismeretlenként feltűnő referensre irányuló *tekintet*, „a morális tudat fürkészője”, s egyben a „morális ítélkezés szimbóluma” is.¹¹ Ez a tekintet avatja jelenvalóvá a maszk mögé rejtett múltját, ez a tekintet fürkész a maszk alá, hogy láthatóvá/értelmezhetővé tegye az idegenséget képviselő a referenst, s nem utolsó sorban észleli a „látható jegyeket”, melyek egyszerre segítenek a térbeli pozíció meghatározni és visszaállítják a normális rendet.¹²

Mielőtt a mesekorpuszokat faggatóra fognánk, tisztáznunk kell a mesékben feltűnő képmás (arckép, fénykép) kapcsán egy másik fontos kérdést is. Honnan tud a mesemondó a múltban létező és a „valamiként” lefestett lény halálhoz való viszonyáról? Vajon az arckép épp olyan értelemben vetődik föl a mesemondó számára, mint amilyen értelmezést Starobinski szán az általa vizsgált „*pihenő arcnak*”, a mozdulatlan létezőnek: az alvónak, az eszméletlennek, a halottnak? S ha igen, vajon megengedhet-e magának a szöveghermeneuta olyasfajta bátorságot, hogy a „csendélet” francia megfelelője: a *nature morte* analógiájára *portré mort*-ról, „pihenő”, nyugvó, halott arcról beszéljen? Ennek szellemében állíthatná ugyanis azt, hogy akit „valamiként” lefestünk: a szemlélő számára, referenciáját tekintve meghaladottá, múltba zártta, egyenesen halottá válik. Ekként igazolva Kukla Krisztián azon kijelentését, miszerint: „Lefotózva lenni azt jelenti: halandónak lenni, fotózni pedig azt jelenti: valamit mint már elmúltat, halottat észlelni.”¹³ Csakhogy a mesehős nem múzeum-látogató, nem arckép-gyűjtő, számára a mese szellemiségének megfelelően szükségszerű ezt az elmúltat, a halottat „életre kelteni”, megváltozott referenciáját megérteni és értelmezni, *már* látott vagy *még* nem látott személyességét a jelenben meghatározni, hogy valamiképpen viszonyulhasson hozzá: akár a társasság, akár az elkülönültség, nem ritkán az összeférhetetlenség relációjában.

Az egyik szlovák mese: a *Popolvár* hőse,¹⁴ a király napestig hamuban játszadozó, „ostoba” fia, akit (miután megtalálta a király-apa elveszett madarát és feleséget is szerzett magának), az irigy testvérei a „kútba vetettek”, a róka segítségével feltámad, s elrabolt „felesége” nyomába ered. Az ármánnyal elrabolt Sipsindilona éberségét bizonyítandó, cselet vet a gonosz fiútestvéreknek, s „hamis ígéretet” téve, egy idegen városba szökik, abban reménykedve, hogy Popolvár ott megfordul és rátalál. Sipsindilona nem télenkedik az idegen városban, nyomban kiakasztja „tulajdon arcmását” a fogadóbeli fürdő falára, hogy hírt adjon magáról: „Sipsindilona felakasztotta a fürdőbe a tulajdon arcmását, s odaállított egy szolgát, hallgassa ki, mit mondanak a vándorok, amikor meglátják a képen Sipsindilonát, hátha rátalál a legkisebbik királyfira.” (27)

A „*tulajdon arcmás*”: kifejezés esetünkben kettős jelentéssel rendelkezik; egyfelől a saját maga által birtokolt, a magáénak tudott, a jelenben is változatlanul tekintett értelemben használatos; másfelől a lány azt az arcképét akasztotta ki, amelyről joggal feltételezi/hiszi, hogy olyan, mint amilyen akkor (a múltban) volt, amikor a királyfi megszabadította és a magáénak mondta őt. Sipsindilona abban reménykedik, hogy ha az ura nem halt meg, s arrafelé jár/vetődik, az emlékezetében őrzött kép és a kiakasztott arcmás hasonlósága feltűnik számára: ráismer a nekirendelt lányra. Ezt az azonosítást a magával folytatott párbeszédben Popolvár meg is teszi: „Pontosan olyan, mint az asszonyom” – mondja magának. Sipsindilona emlékeztetni szeretné (másként az ura emlékezetéből *előhívni* akarja) azt a memóriájában fixált képet, melyet a reménysége szerint élő fiú megőrzött róla, noha cseppet sem lehet benne bizonyos, hogy valóban olyan képet őriz, amelyet láttatni szeretett volna magáról korábban. Emellett – úgy vélekedik magában Sipsindilona –, ha az idő múlásával át is alakult/megváltozott az arca, talán mégis csak felismerhető bizonyos jegyek alapján, melyek működésbe hozzák a fiú emlékezetét, éberré teszik az átélő-látását. (A találkozás paradoxona: Sipsindilonáról derül ki, hogy nem egészen jól működik sem a látása, sem az emlékezete, mert hiszen a vásárban ő nem ismeri meg/fel a fiút. Joggal kérdezhetjük tehát: ő vajon milyen képet őriz róla? Ő maga nem *lát*ni akar, csupán *látszódn*i? A várakozás számára szendergés és a másik éberségére hagyatkozás?)

Lejeune azt írja: „Ha azt képzelem, hogy a vászon tükör, akkor az megszűnik festménynek lenni”¹⁵ – ennek szellemében mondhatjuk, ha Sipsindilona azt képzeleli, hogy a „tulajdon arcmása” tükör, amibe belenézve a fiú ráismer, akkor megszűnik arcmás lenni, helyette hír/üzenet funkciójában működik a kiakasztott kép, melyet éppúgy lehet olvasni, akár egy levelet, egy hirdetményt. Magamagának a képen látszás feladatát tulajdonítja, és Popolvártól várja el, mintegy a hűsége és ébersége bizonyítékaként a látás: a „jelentésadás aktusát”.

Kukla Krisztián a husserli fenomenológia képet észlelés és tudat intencionalitása felől közelítve a kép jelentésadásának értelmezéséhez, teljes joggal mondja: „A kép léte tehát úgy kerülhet ki a gyakran pusztán hasonlóságra lerövidített mimetikus hagyomány fennhatósága alól, ha belátjuk, hogy léte a jelentésadó aktustól függ.”¹⁶

A mesénkben a jelentésadó aktus sikere nem függ mástól, minthogy Popolvár megfordul-e a fürdőben vagy sem, s ha igen, észre veszi-e magát a képet, észleli-e az arcmásban egykori kedvesét, s rajta keresztül azt a lételemzőségfeltételt, hogy újra egymáséi legyenek, vagy sem. Ha a fiú egy olyan jelentésadásként észleli az arcmást, melyben Sipsindilona hírt ad hollétéről és arról, hogyan lehetséges megtalálni őt, akkor nem a kép válik számára fontossá, hanem az a *jel-beszéd*, mely szó nélkül is pontosabban beszél arról az (egyébként megszakított) élettörténetről, mely a jelenben is egybefűzi őket.

Amikor Popolvár a vásárban rátalál Sipsindilonára, a nekirendelt lány nem ismeri föl kedvesét; hogy még egy újabb esélyt adjon az összetartozásukat, társasságukat megvilágító beszélgetésre, szándékosan nála felejtí a megvett „tűt, cernát, mindenféle” árut, ami ürügy arra, hogy a házában felkereshesse. Ám Sipsindilona nem akarja beengedni őt, aminek a következő indokát adja.

„– Én már pórul jártam, rám szakadt a baj, nem állok szóba senkivel, amíg az uram meg nem érkezik.

– De hát miért? – kérdezte a királyfi.

– Egy legény rám talált, kiszabadított, befogadott, aztán útközben megmentette a fivéreit a haláltól, s azok megölték, bedobták a kútba, engemet pedig megeskettek, hogy nem szólok semmiről. Hallottam, hogy az uram ott volt a fogadó fürdőjében, hát most itt árulok a vásárban, hátha valahol felbukkan, hátha rátalálok.

Mondja erre Popolvár:

– Én voltam abban a fogadóban, láttam az arcképet, és így beszéltem magamban:

„Pontosan olyan, mint az asszonyom.”

Erre már felvidult Sipsindilona, megölelte, megcsókolta a királyfit.” (29)

Sipsindilona saját személyes tapasztalattá tett élettörténet-mondásában felismerjük a tükör-struktúra szerkezet egy sajátos változatát; ugyanakkor a kettejük diskurzusában a kép „jelentésadásának aktusát” is pontosan megértjük. A jelenlévő lány és a fürdő falára kiakasztott arcképen „valamiként” rögzített lány a „*pontosan olyan, mint*” alapján való azonosítása és az azonosság verifikálása a beszélgetés aktusában történik meg: a látás mellett a nyelv maga is egyfajta tükör-struktúrát alkot. Érdemes Levinast segítségül hívni az efféle „átvitel” értelmezéséhez: „A jelenlévő lény uralja vagy áttöri saját látszását; beszélgetőtárs. Az egymásnak megjelenő lények alávetik magukat egymásnak. Ez az alávetés alkotja első eseményét egy átvitelnek (*transition*) a szabadságok és ebben a nagyon formális értelemben egy parancsolás között. (...) A kifejeződés nem kevésbé közvetlen, hanem jóval közvetlenebb, mint az intuíció. Maga a közvetlen viszony.”¹⁷

Igen ám, de ne feledjük, hogy a fürdő falára kiakasztott fényképen jelenlévő lény Popolvár számára „nem itt van jelen”, ezért kommunikációja is hiányos, pontosabban egyirányú kommunikáció, magában és magával kell megbeszélnie az azonosítás lehetőségét és eredményességét, melyet egy, majd még egy találkozás során kell visszaigazolni. Sipsindilona visszahúzódása a hallgatásba, szendergésbe, az átélt/megtapasztalt bajok okán, és a gonosz testvéreknek tett szótlanság-fogadalmának megszegése a fel-nem-ismert férjjel (tehát mint „idegennel”) diskurzusa során: a csönd és a csönd szövetét fölfejtő beszéd együttesében történő önazo-

nosság-állításként és önmaga azonosításaként értelmezhető.¹⁸ A kommunikációban jelen lévő nem csak a személyessé tett élettörténetét mondja el a „közvetlen viszonyban”, de azt is elmondja, hogy miért burkolózott a csöndbe (az elrejtőzés, az önmegóvás, az olyannak/állandónak maradás, az érinthetetlenség szándékával). Miért akasztotta ki a fényképét, mely „pontosan olyan, mint” ő maga volt, vagyis szeretetének és hűségének állandóságáról akarta biztosítani az „urát”. Mindebből érthetjük azt is, hogy Sipsindilona nem az emlékezete megbízhatatlansága miatt nem ismerte fel a vásárban megjelenő férjét, ennél hangsúlyosabb dologról van szó: maga is egyértelmű bizonyítékot várt a „közvetlen viszonyban”. E bizonyítékok: jelek, melyek a látható látását és a bensővé tett hang meghallását, a beszélgetőárs azonosítás-vágyának alávetődést és a férj parancsára várakozást szimbolizálják.

3.

A marosszentkirályi mese, a *Narancskirály* hőseit,¹⁹ a csodálatos erejéről messze földön híres királylegényt (aki „olyan erőbe született, hogy amit ő megtett, azt senki se tudta volna utánacsinálni”), a napkeleti Narancskirály még gyermekkorában meginvitálta magához: „– Na, fiam, ha annyira megnősz, gyere el hozzám, mert nálam is van egy olyan csoda, amit a világon senki ki nem derített.” (125)

A legény, amikor húsz éves lett, útnak is indult, hogy eleget tegyen a napkeleti király meghívásának, s útjában betért egy városba, ahol a király „nagyon nagy próba” elé állítja: meg kell mentenie a Sárkánykígyó fogságából az egyik királylányt.

„– Na, fiam, itt nagyon nagy próba van. Nézz ide! (S mutat valami képet, azon szörnyű valami volt.)

– Na, ezzel kell neked az éjjel megbirkózni. Mert ez a lányom, aki el van varázsolva.

– Semmi ez, királyatyám! Ezt akarom én! Mert már nem bírok az erőmmel.” (126)

Kézenfekvő a kérdés: mit látott a legény a fényképen megmutatott „szörnyű valami”-ben, ami ráadásul nem is előszörre válik megnyilvánulttá a számára? A rettenetes és elborzasztó sárkánykígyó képét, melyen elbizakodottságában a legény könnyen beazonosíthatónak véli az ellenfelét? Elbizakodottnak lenni szertelenség, túlcsoorduló önbizalom, melynek birtokában az ember lemond a megfontolt körültekintésről, a helyzet és a másik egzisztencia-karakterének mérlegeléséről. Az elbizakodott saját nézőpontjából ítélkezik; önmagával elteltsége, magabiztossága tudatában semmibe veszi a Másikat, mintha nem is létezne; valójában nem kíván szembesülni vele, elvonná tekintetét önmagáról, s valamiféle társas viszonyba rántaná.

A szövegben látható törés (új bekezdés) azt sugallja, a király észreveszi, hogy a legény elbizakodott tekintete nem kellően mérte fel az ellenfelet, ezért a segítségére siet, és pontosan megnevezi, hogy kit is kell látnia a „szörnyű valamiben”: maga a lány az, aki sárkánykígyóvá „van elvarázsolva”. A képen látható „szörnyű valami” az elvarázsolott királylány maszkja: mintegy halotti maszkja az eredeti önmagának. Ez a maszk nem elfed, nem elrejt, hanem félelmet kelt, meghátrálásra késztet,

megszünteti a beszélgetést, eltávolítja a lét-lehetőségfeltételként felkínálkozó beszélgetőtársat. Így aztán a „vadidegen” referens végzetesen a halálos sötétségbe hullik, megszólíthatatlanná válik, halottá merevedik, a hozzá való beszéd nem is lehet más, mint monologizálás, vagy hetvenkedés: ami a rettenetes és borzongató lény legyőzésének bejelentésében ölt nyelvi formát. Levinas azt írja: „A maszkon átüt a szem, a szem leplezhetetlen nyelvezete. A szem nem világlik, hanem beszél.”²⁰ A „szörnyű valami” halotti maszkján egyedül a referens szeme süt át; éppúgy, mint az angol vagy francia főúri kastélyokban játszódó krimikben, amikor a családi képtár valamelyik portréja mögül, az „árnyékból” leselkedik egy ismeretlen valaki szeme az őt szemrevételezni, lefűlelni szándékozóra. A „másvalaki” maszkja mögé rejtő szem látja az őt látni kívánó tekintetét, vele ellentétében a nyomozó tekintet csak a sötétben, árnyékban tapogatózik: a halotti maszkot látja látszódnia „valaminek”, ami elegendő fény híján nem plasztikus, nem személyes: halott. Erről az oda-vissza felkínált látszódsárról és a látó látásának változó pozíciójáról írja Derrida egy helyütt: „Csak a halálból kiindulva, abból, amit a halál nézőpontjának nevezhetünk, pontosabban a halott arcának vagy a halottnak mint portrénak a nézőpontjából láttat a kép: nem egyszerűen magát láttatja, hanem látást kínál fel, mintha éppannyira lenne látó, ahogyan látható.”²¹

Joggal tehetjük föl a kérdést: aki a képbe, mint elvárásolt/halott lény arcába tekint bele, egyúttal magába a halálba (vagy ami ennek a szinonimája: a sötétségbe, a „vak világba”) is belelát? Ekként persze igazolódik a *tükör* (másutt a víz, hullám, könny, kút) élet és halál határán átvezető funkciója.²² A halotti maszkot néző maga is fermentálódik a haláltól, az alvilági szellemektől, minek következtében a pillantása, akárcsak Orfeuszé: a halálba forduló tekintet. A maszkkal fedett archa, pontosabban a maszkon átsütő szembe tekintés ez esetben is együtt jár a felelősségvállalással: ami a megmentésre tett ígéretben mutatkozik meg. Nem kevésbé jelentéktelen az a kérdés sem, hogy amikor az erejével nem bíró legény a festett képre tekint, mi marad az árnyékban látása elől, és mi kerül fénybe, mi fénylik fel a fényben? Az elvárásolt királylány melyik egzisztencia-karaktere tartozik a halotti maszkhoz és melyik az eleven „átsütő”, az őt nézőt megszólító szemhez? Bármennyire meghökkentőnek tűnik is előszörre a kérdés, a magát láttató halotti portré egyfajta anyagot átvilágító röntgen-látást igényel/kínált fel? S miután a legény levágta a sárkánykígyó fejét, s onnan/abból „kiszökött”²³ a királylány, akivel egy éjszakát együtt hált az ágyában, miért állt tovább, ahelyett, hogy feleségül venne a megmentett, jelenvalóvá tett lányt? Talán, mert a jelen-valóságban megnyilvánulni látott és a képen magát „szörnyű valaminek” láttató lány egzisztencia-karakterében alig is különbözik, mondhatni: kísértetiesen megegyezik, s közel sem a bölcs Athéné, hanem az elvakult és gyilkos szenvedélynek élő Ariadné/Kirké archetípusa sejlik föl előtte? Mindenesetre tény, hogy a hetvenkedő hős nem feleségül venni igyekszik őt, hanem a magáénak tudni, akárcsak egyetlen éjszakára is. Figyelemre méltó ez esetben (is), amit Levinas mond: „Az én egyedül a birtoklás révén érheti el a különböző azonosítását. Birtokolni annyit, mint fenntartani a birtokolt másik valóságát, de úgy, hogy közben pontosan a függetlenségét függesztjük fel.”²⁴

Az erejével nem bíró hős bár aláírja a házassági szerződést, melyen ez áll: „Ez semmi a megváltásért”, egyszerűen továbbáll. (A „nagy havasban” zsványok közé kerül, ahol volt „egy királykisasszony láncre kötve”: a Zöld király lánya. Később a Narancskirály lányának kilenc napig tartó „tisztulása” idején) visszatér hozzá, megszabadítja a fogságából, s habozás nélkül őt is útjára engedi: „Na, indulj, menj a dolgozdra!”) A mesehős végül megérkezik a napkeleti Narancskirályhoz, hogy a mesemenet elején említett csodát: a „bestelen nagy kőszikla” alá varázsolt lányt megszabadítsa. Minden erejét össze kellett szednie, mert egy ujját tudta csak a repedésbe bedugni, hogy félredöntse.

„– Emberek! Mindenki fusson, meneküljön, mert ha odateszem a másik kezemet, ne legyen az én vétkem, hogy kezem által hal meg. Távolról nézheti, aki akarja, hogy mit csinállok.

Amikor már a másik keze is aláért, megemelte, s úgy széjjeldobta, hogy aki közelében volt, az mind elpusztult. Mikor a követ elhengerítette, mi maradt ott? Egy kápolna. A fiú kopogtat a kápolna ajtaján. Előjön három szobalány. De a királykisasszony el volt varázsolva. Az meghagyta a szobalányoknak: „Mutassátok meg a fényképem, s mondjátok úgy meg nekie, hogy csak kilenc napig tudok elébe állni.” (129)

A fiúnak megmutatták a királylány fényképét, s tudomására hozták, hogy kilenc nap „tisztulás” vár mátkájára. Miután látta a lány fényképét, „(...) azt mondta rá: 'Jól van!' ” – De vajon mire mondta azt, hogy „jól van!”, ha a dolgok mégiscsenek egészen jól, amit az is bizonyít, hogy mátkájának valamilyen oknál fogva, esetleg egy korábbi bűne miatt át kell esnie bizonyos „megtisztuláson”? Netán a Narancskirály lánya éppolyan „szörnylénynek” látszódik, mint a korábban megszabadított királylány, akivel és akiért megküzdve nem is akármilyen tapasztalatra tett szert, s mivel bízik erejében és korábbi sikerében, nem retten vissza, nem borzad el a fertelmes látványától? Az is kiviláglik a szövegből, hogy fiúnak *kibívó tekintete* van (nem a csalfa, hanem a „próbára tevő” értelemben); kihívja maga ellen a sorsot, a maszkot átvilágító látásával előhívja a Másikban rejtező „állatit”, zsarnoki fenyegetését, mint a szabadságát veszélyeztető ténytet tudatosítja, s felmérve az esélyeket azt mondja: „jól van!”, készen állok a próbára. A képen láthatóvá váló „szörnyű valamivel”, a zsarnokian fenyegetővel szemben egyszersmind *kíméletlen* is a tekintete. Ha csupán hetvenkedne, más szóval jártatná a száját, tekintetében félelem és rettegés bujkálna, kénytelen lenne elismerni, hogy a zsarnok tekintete bekebelezte őt, ezért kell kíméletlennek és eltántoríthatatlannak látszania. De nem csak annak látszik, hanem az is. Ennyire bízik az erejében? Ennyire bízik a „szörnynek” látszó lény egyfajta látást felkínáló őszinte megnyilvánulásában? Levinas a bátorságról azt mondja: „A bátorság nem a mással (*autre*) való szemtől-szembeni viszony, hanem az embernek önmagával való viszonya. Nem úgy küzdök meg a másik szabadságával, hogy szembenézek vele, hanem hogy szinte vakon nekiugrok.”²⁵

A mesehősünk mondhatni vakon nekiugrik a kősziklának, elhengergeti és várja a „meglepetést”: a megszabadított királylányt, aki nem mutatkozik meg neki rögtön, nem tárja föl az arcát, vagyis nem vált szót, nem beszél vele, csak a szolgálólányokon keresztül, áttételesen *üzen* neki. Az elsőként megszabadított királylány

rögtön „feltárta magát” előtte: együtt hált vele, ennél pőrébben nem is lehetne megmutatkozni. A Narancskirály lánya ellenben a hős tudomására kívánta hozni, hogy olyan világban és olyan maszkban létezett (amiről a *fénykép* referense árulkodik beszédesen), amelytől előbb meg kell tisztítania önmagát, hogy azzá váljon, aki méltó a feleség szerepére: végtére is erre mondja azt a fiú, hogy „jól van!”

JEGYZETEK

1. Biczó Gábor: *Népmese és a modernizáció kapcsolata*, In.: Bálint Péter: *Közelítések a meséhez*, Didakt, Debrecen, 2006. 95-112.

2. Kukla Krisztián: *Árnykép és fénykép*, Vulgo, negyedik évfolyam 2. szám 56.

3. Foucault: *Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez* (fordította: Sutyák Tibor) In.: *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 56.

4. „(...) és amiként egy kvázi-jelenlét utánzatát állítja az érzékelés helyébe, úgy színlel szabadságot a kép egy kvázi-vágykielégülés jóvoltából.” Uo. 57.

5. Kukla i. m. 64.

6. „A kép mint egy kvázi-jelenlét fixációja nem más, mint a jelenlét ősi értelméig elhatoló képzelet szédülete. A kép a tudat *csele*, hogy véget vessen a képzeletnek; az a pillanat, amelyben elbátortalanodik a keményen dolgozó képzelet.” Foucault i. m. 57.

7. Paul Ricoeur: *Az én és az elbeszélte azonosság*, In.: Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, (fordította: Jeney Éva), Osiris, Bp., 1999. 385.

8. E. Levinas: *Nyelv és közelség* (fordította: Tarnay László) Jelenkor, Pécs, 1997. 23.

9. Ua.

10. Dans les cinq premiers versets de l' *Évangile* platonicien de saint Jean, la parole est explicitement associée à la lumière „qui luit dans les ténèbres”, mais l' isomorphisme de la parole et de la lumière est bien plus primitif et universel que le platonisme johannique. Constamment les textes upanishadiques associent la lumière, quelquefois le feu, et la parole ... (...). Jung montre que l' étymologie indo-européenne de „ce qui luit” est la même que celle du terme signifiant „parler”, cette similitude se retrouverait en égyptien. In.: Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l' imaginaire*, Éd. Dunod, Paris, 1992. 173.

11. Uo. 170-171.

12. Uo. (...) les signes visuels, par vicariance conditionnelle, peuvent à la fois servir à déterminer la position dans l' espace et l' équilibre normal. 171.

13. Kukla Krisztián: i. m. 64.

14. In.: *A harmatban fogant lány, szlovák fantasztikus mesék* (fordította: Körtvélyessy Klára), Európa, Bp., 1988. 27.

15. Lejeune: *Egy önarckép előtt* In.: Philippe Lejeune: *Önéletírás, élettörténet, napló*, (fordította: Házás Nikolett és Z. Varga Zoltán), L'Harmattan, Bp., 20003. 172.

16. Kukla Krisztián: i. m. 58.

17. Levinas: i. m. 24.

18. Ordóly József meséje, *Az éneklő madár*, két szempontból is tanulságos a számunkra. Amikor a hős látni akarja Világszép Asszonyát, eljövendő feleségét, a következő tanácsot kapja: „Eredj ebbe a szobába és amint mégy, mendegélsz lé ezen a folyosón, ebbe és ebbe a szobába, ottan nyisd ki az ajtót. Sokan lesznek ottan, jobbra lesz egy ágy. Ő ott fog aludni, azon az ágyon, de nem fog aludni, hanem rád fog nézni. És előtte van egy asztal, azon az asztalon lesz egy kendő. Te ne szólj semmit, ne beszélj senkihöz, csak azt a kendőt fogd és vedd magadhoz és gyere ki. Akkor aztán, mikor te ki fogsz jönni, majd ő kijön utánad, a kendő után, és akkor avval a kendővel csak szépen érintsd meg az arcát, és akkor az hozzád simul és kijön egész a lóhoz, énhozzám.” (203) A beszédet ez első esetben is a csönd, s az arcot érintő kendő, mint az archoz tapadó és azon létrejövő arcmás engedelmissége, leányhoz simulása helyettesíti. A második esetben, amikor a fiúk megölik testvérüket, és a szülőknek megmutatják a madarat és az ebül szerzett lányt, ő saját védelmében és azonossága megőrzése céljából hallgatásba merül: „De a lány – beszélgettek hozzá, a király is, meg a két fiú is, meg a királyné is –, de

nem szólt egy szót se! Se az éneklő madár, az se, minthogy szokott énekülnyi, egy szót se, semmit, néma lett mind a kettő". (206), In.: Dobos Ilona: *Gyémántkőgyő*, Szépirodalmi, Bp., 1981.

19. In.: *Zöldmezőszárnya, marosszentkirályi cigány népmesék*, Európa, Bp., 1978.

20. E. Levinas: *Teljesség és végtelen* (fordította Tarnay László), Jelenkor, Pécs, 1999. 48.

21. Uo. 54-55.

22. Se mirer c' est déjà un peu s' ophéliser et participer à la vie des ombres. (...) Le miroir, chez de nombreux peintres, est élément liquide et inquietant. Durand: i.m. 109.

23. Akár a görög mitológiában Pallas Athéné Zeusz fejéből, mely „kipattanás” az erő és hatalom szimbóluma.

24. Levinas: *Nyelv és közelség* 31.

25. Uo. 21.



K/M. 40.