

**Doktori (Ph.D.) értekezés**

**Az ördöggel kötött szövetség  
mitológé mája a XIX. századi prózairodalomban  
(különös tekintettel Conrad Ferdinand Meyer  
*Az asszonybíró* című elbeszélésére)**

**Kis Gábor**

**Debreceni Egyetem**

**BTK**

**2013**

Az értekezés a Debreceni Egyetem TEK BTK  
Irodalomtudományok Doktori Iskolában készült.

A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta.

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.



**SZÉCHENYI TERV**

---

The publication is supported by the TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 project.  
The project is co-financed by the European Union and the European Social Fund.



**SZÉCHENYI PLAN**

---

**Az ördöggel kötött szövetség mitológéája a XIX. századi prózairodalomban (különös tekintettel Conrad Ferdinand Meyer *Az asszonybíró* című elbeszélésére)**

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében  
az irodalom- és kultúratudományok tudományágban

Írta: Kis Gábor okleveles magyar nyelv és irodalom szakos tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája  
(Magyar és összehasonlító irodalomtudományi programja) keretében

Témavezető: Dr. ....  
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....

A doktori szigorlat időpontja: 200... . . . . .

Az értekezés bírálói:

Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A bírálóbizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A nyilvános vita időpontja: 200... . . . . .

*Én, Kis Gábor, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.*

Kis Gábor

# TARTALOMJEGYZÉK

<b>BEVEZETÉS</b>	<b>8</b>
<b>I. RÉSZ: A MÍTOSZKRITIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA</b>	<b>14</b>
<b>I. Kiindulópontok és alapvetések</b>	<b>14</b>
1. A mítoszok tanulmányozása	14
2. Mítosz és irodalom	17
3. Mítosz és társadalom	21
4. A mitológéma fogalma	26
5. A mítosz fogalma	27
6. A mítoszkritikai gyakorlat előfeltételei	29
<b>II. A mitologikus gondolkodás és poétikai áttevődései</b>	<b>30</b>
1. Mágia	30
1. 1. A mágia fogalma	30
1. 2. „A pénz a lelke mindennek...” – A mágia irodalmi formái Balzac példáján	33
2. Szimbólum	40
2. 1. A szimbolizációs folyamat	40
2. 2. Az ember és árnyékai – Frye és az irodalmi szimbolizmus Chamisso Peter Schlemihljének példáján	44
3. Bináris oppozíciók	62
3. 1. A világ leírása	62
3. 2. A kettő anatómiája – Bináris oppozíciók Chamisso és Balzac példáján	64
4. Karneválmélet	66
4. 1. A karnevál fogalma	66
4. 2. A nevetés és a profán – A karnevál poétikai áttevődésének néhány vonatkozása Gogol Holt lelkek című poémájában	74
<b>II. RÉSZ: AZ ASSZONYBÍRÓ CÍMŰ ELBESZÉLÉS MÍTOSZKRITIKAI VIZSGÁLATA</b>	<b>89</b>
<b>III. A műfaj és a korszak</b>	<b>89</b>
1. A történelmi elbeszélés Meyernél	89
1. 1. Az elbeszélés megkísértése	90
1. 2. Az elbeszélő történelem	92
1. 3. A történelem elbeszélése	95
1. 4. Töredékes történelem	100
2. A korszak	103
2. 1. Esztéta álláspont, költői realizmus, ideálrealizmus	103
2. 2. Pfizer, Vischer, Michelangelo	107
2. 3. Pozitív és irracionális irányok	109
2. 4. Nietzsche és Burckhardt	112
<b>IV. Az asszonybíró ördöggel kötött szövetsége</b>	<b>115</b>
1. Az ironizált narrátor és a valóság	115
1. 1. Racionális kauzalitás	115
1. 2. Kimondatlan érzelmek	118
1. 3. A természet rendje	123
1. 4. Varázstalan varázstárgyak	127
1. 5. Három ismeretlen mitológiai alak	133
1. 6. Lineáris időkezelés	135
1. 7. A mitológia deszakralizálása	136
2. Mítosz és elbeszélés	138
2. 1. Mítoszok és intertextualitás: három név, három mítosz	138
2. 2. Mítosz és intertextualitás: az ördöggel kötött szövetség	145
2. 3. Intratextualitás: „mítoszban való élés”	155
2. 4. Két szimbólum	165

3. A bináris oppozíciók és áttevődéseik	175
3. 1. Szakrális terek: az égi és az alsó világ	175
3. 2. Apokaliptikus és démonikus képesség: bestiárium és herbárium	181
3. 3. Megkettőzések	185
<b>ÖSSZEGZŐ GONDOLATOK</b>	<b>191</b>
<b>Felhasznált irodalom</b>	<b>195</b>
Absztrakt	207
Abstract	209

F. J.-nek,  
aki végül nem mondta el minden történetét

## BEVEZETÉS

Bár jártasabb volnék egynémely gazoknál,  
orvos-, professzor-, írók- s papoknál,  
szorongás, kétség engem nem gyötörhet,  
s nem félelmes sem a Pokol, sem az Ördög.  
(Goethe, *Faust*)

Értekezésemben a komparatistikai szempontú *mítoszkritika* módszertanával kívánok vizsgálni irodalmi műveket. Az első rész egyfelől a mítosz és az irodalom fogalmainak legfontosabb kapcsolódási pontjait keresi, másfelől XIX. századi világirodalmi példákon mutatja be a kapcsolódási pontok néhány aspektusát. Az elemzett szövegek: Balzac *A számbőr* című regénye, valamint a Vautrin-trilógiaként is ismert három regény: a *Goriot apó*, az *Elveszett illúziók* és a *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága*; Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihl különös története* című regénye; valamint Gogol *Holt lelkek* című poémája. A választott szövegek közötti párhuzamokat a különböző irányú és szempontrendszerű elemzések is képesek felszínre hozni, ám a választásom azért esett ezekre a művekre, mert mindegyikben kiemelt szerepben áll a pénz szimbóluma. A pénz minden esetben démonikus, a kísértéshez használt eszköz, vagy akár magának az ördögnek a leképeződése. Az értekezés címében az ördöggel kötött szövetség mitológémájaként megfogalmazott komplex problémakört mindegyik mű tartalmazza és értelmezi.

Az ördöggel kötött szövetség mitológémájával szoros összefüggésben gyakran megjelenik egy-egy mágikus tárgy, amely a racionalitást felrúgva gyakorol hatást a főhős személyiségére, s válik lelkivilágának démoni tükrévé. A mágikus tárgyak legjellemzőbb s egyben legváltozatosabb megjelenési formája a pénz mellett a kép (festmény). Gogol *Az arckép* című elbeszélésében, Theodor Fontane *L'adultera* és Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényeiben felbukkan egy festmény, amely démonikus erővel bír. Mindhárom mű hőse szövetségre lép az ördöggel. Gottfried Keller *Falusi Rómeó és Júlia* és Csehov *A fekete barát* című elbeszéléseiben a zene megszólalása mágikus hatással lesz a szereplőkre és a velük történő eseményekre; a szereplők szintén az ördögi kísértés áldozatává válnak. Az értekezés keretei sajnos nem teszik lehetővé az említett művek vizsgálatát, ám szemléletes példaként állhatnak az elemzett művek mellett.

Az értekezés második része egyetlen elbeszélés, Conrad Ferdinand Meyer *Az asszonybíró* című elbeszélésének elemzése. Tekintettel arra, hogy Meyer szövegei történelmi témájú elbeszélések, az elemzés előtti alfejezetek egyike Meyer (és az elbeszélései) történelemmel való kapcsolatát mutatják be. Az ezt követő alfejezet a korban megjelenő,



Meyerre is hatással levő világnézeti (és művészeti) irányzatokat ismerteti, különös tekintettel Burckhardt és Nietzsche gondolataira. Az elemzés az első részben megismert módszertani alapokat kibővítve és folytatva vizsgálja az ördögi kísértésnek ellent nem álló asszonybíró történetét. A pénz démonikusságát, ördöggel való kapcsolatát *Az asszonybíró* nem tematizálja. Helyette a kísértésbe esés okaként több motívum is felmerül, ám egyik sem egyértelmű. Az elbeszélői módszernek köszönhetően ekként jelenik meg a hatalomvágy, a gyermekét féltő anyai szerep, a szerelem vagy a pillanat hozta szenvedély.

Az értekezés tervezett célja számba venni és rendszerbe foglalni a mítoszkritika módszertanának legfontosabb elméleti alapjait, azokat a gyakorlatban bemutatni – elemzések formájában.

A kísértés motívum a végkimenetelétől függően alapvetően két irányból közelíthető meg: a sikertelen és a sikeres megkísértés narratívája irányából. A kísértés állandó karaktere vagy megszemélyesített alakja az ördög, a két legismertebb, leginkább archetipikus megkísértett karakter Jézus Krisztus és Faust. Kettejük viszonya a kísértéshez és az ördöghöz közismert, a fentebb említett két narratíva archetípusai. Krisztus megkísértésének története kötött szöveg, pontosabban szövegek: az evangélium négy kanonikus változatából kettő – a Máté- és a Lukács-féle – is tartalmazza. Faust története a Krisztusét számos vonatkozásban ellenpontoszza, kettejük alakja (Faust esetében inkább alakváltozatokról beszélhetünk) csakúgy különbözik a tudományhoz vagy a mágiához való hozzáállásban, mint – azaz legfőképp – a megkísértéshez való viszonyban.

A világban megjelenő gonosz fogalmát minden hitnek, vallásnak tisztázni kell, eredetére és értelmére magyarázatot kell adnia. A teológiai magyarázat előtt a dualisztikus mítoszok a világot az ellentétpárok kiegyensúlyozott egységeként képelték el, a keresztény teológia a „jó” Isten feljebbvalóságáról szóló tanításban a „rosszat” bukott angyalként magyarázza. A gonosz jelenlétét a keresztény teológia intellektuális irányultságától különbözően a mitikus világkép konkrét képekben, nagy érzelmi telítettségű szimbólumokban ragadja meg. A gonosz erőket állatias jellegű megnyilvánulások (például fizikai vagy szexuális agresszió, harapás, rettentő hangképzetek) jellemzik, s általában rendelkeznek az alakváltoztatás képességével.<sup>1</sup>

A világban minden erkölcsi rossz visszavezethető az ördögre. A héber sátán szó – amelynek görög fordítása a diabolosz, ebből az orosz gyjavol, a német Teufel, az angol devil

---

<sup>1</sup> TÁNCZOS Vilmos, *Szimbolikus formák a folklórban*, Bp., Kairosz, 2007, 61.

– köznévként akadályozót, ellentmondót, vádlót, felbújtót jelent.<sup>2</sup> Az ördög két, talán legismertebb funkciója: a bűnre való csábítás, valamint a lélek elragadása csak a XIII. században alakul ki.<sup>3</sup> A mitikus világszemléletben az ördög vagy a gonosz démonok elűzése alapvetően ráolvasó imádságokkal és mágikus rítusokkal történik. Amint az a magyar „ördögűzés” szóösszetételből is kiderül, az ördögöt elpusztítani nem lehet, pusztán elűzni, visszakergetni őt a lakhelyére – az alvilágba, abba a démoni térbe, amely a térképzetünk „lent” fogalmával párosul.

Safranski a „gonosz” kreálta problematikáról, a „rossz élményéről” és a „róla való gondolkodásról” szóló kötetében a gonoszt a „szabadság árának” nevezi. „A Gonosz nem fogalom, írja, hanem annak a fenyegetésnek a neve, amely a szabad tudatot érheti el vagy amelyet e tudat gyakorolhat. [...] Okait-alapjait (*Gründe*) ennek abban az alaptalanságban, feneketlen mélységben (*Abgrund*) találjuk meg, amely feltárul az emberben.”<sup>4</sup>

Az egyik legrégebbi és legtöbbet újraírt történet az ember ördöggel kötött szerződésének története, amely a reneszánsz óta leginkább Faust doktor és Mefisztó kalandjait jelenti – Faustot hol örök kárhozatra ítélve, hol bűneit megbocsátva. Faust, a történelmi alak olyan kortársakat tudhat maga mellett, akiket szintén a titokzatos „tudományaik” révén ismerünk: Agrippa von Nettesheim, a német humanista és orvos; vagy a svájci származású orvos és alkimista Paracelsus; vagy a jóslatai által híressé vált orvos és asztrológus Nostradamus is. Az irodalmi szövegek Faustjához Agrippa von Nettesheim élete tűnik leginkább hasonlónak. Agrippa<sup>5</sup> ugyanis bejárta Európa szinte minden országát; a mágikus okkultizmus tanait hirdette; rajongott az ókori gondolkodókért; famulusa és fekete pudlikutyája mindenhová követte. Feltehetően orvosi tevékenységének következményeként terjedt el, hogy életre tudja kelteni a halottakat.<sup>6</sup> A vándorlás, a famulus, a fekete kutya, a nekromantia és főképp az ördöggel kötött szövetség az irodalomban mégis leginkább Faust nevével forrt össze.

Fastról alig található hiteles értékű adat, a világot bejáró Agrippához képest az élete csupán kisszerű kalandorélet lehetett. A köré épült mítoszon kívül semmi nem támasztja alá, hogy járt volna Prágában, Bécsben, Bázelen vagy bármelyik városban, amelyet a népkönyv

---

<sup>2</sup> *Mitológiai Enciklopédia I-II.*, főszerk. TOKAREV, Szergej Alekszandrovcics, a szerk. biz. tagjai BRAGINSZKIJ, Jozsif Szamujlovics et al., a magyar kiad. szerk. HOPPÁL Mihály, ford. BÁRÁNY György et al., Bp., Gondolat, 1988, II. köt., *Sátán* címszó.

<sup>3</sup> DUBY, Georges, *A katedrálisok kora: Művészet és társadalom 980-1420*, ford. ALBERT Sándor és FÁZSY Anikó, Bp., Corvina, 2005, 235. Idézi: TÁNCZOS, *i.m.*, 63.

<sup>4</sup> SAFRANSKI, Rüdiger, *A gonosz avagy a szabadság drámája*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., Európa, 1999, 11-12. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>5</sup> Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim nevét műveikben Marlowe (a Corneliust) és Goethe (a Heinrichet) is felhasználja.

<sup>6</sup> WALKÓ György, *Faust és Mefisztó*, Bp., Magvető, 1982, 30.

felsorol.<sup>7</sup> A kevés róla szóló adatból pusztán annyit lehet megállapítani, hogy tudását – annak ellenére, hogy ezekre hivatkozott – nem szerezhette meg sem a wittenbergi, sem a heidelbergi egyetemen, különösen nem rendelkezhetett a szintén általa hirdetett „magister”-i és „doctor”-i fokozatokkal.<sup>8</sup>

A „Faust” családnév elég gyakorinak számított, a „Faustus” változatról több elképzelés is létezik, de a „boldog, üdvös, szerencsés” jelentésben álló latin szót egyébként is humanista divat volt névként felvenni, viselni. Faust keresztnéve sem egyértelmű, Georgius és Johannes Faustusról is találhatók okmányok – a népkönyv névváltozata Johann Faust; a Maulbronn kolostor történetében például Johann Georg Faust szerepel, akit aranyat készíteni hívtak a kolostorba.<sup>9</sup> (A kettős név használata szintén a kor divatja.)<sup>10</sup> Halálának körülményeiről több krónika is beszámol, s habár mindegyik más-más adattal él, az ördög keze általi halálban egyezést fedezhetünk fel közöttük.<sup>11</sup>

Walkó György szerint az ördöggel cimboráló Faust alakjának legismertebb előképe a Zeus ellen fellázadt Prométheusz, a kereszténységből pedig az ördöggel cimboráló Simon mágus. Prométheusz fellázadt „istene”, Zeus ellen, átveri az isteneket, így az emberiség neki köszönheti a tűz birtoklását (és emellett számos mesterség – a fémmegmunkálás, számolás, írás, olvasás, földművelés, orvoslás – tudását, amely területek később Fausttal kapcsolatban is felbukkannak). Engedetlensége miatt Zeus egy sziklához kovácsoltatta, majd a Tartarosz mélyébe dobta, ezen a ponton az Alvilághoz is kapcsolódik. (Zeusz később vitette fel a Kaukázus csúcsára.)<sup>12</sup> A felsoroltak alapján tettei és története Prométheusz alakját sokkal inkább Luciferhez (vagy Mefisztóhoz) kapcsolják, mintsem Fausthoz (Walkó Prométheuszt az ember felemelkedéséért tett erőfeszítései és az ezekért kapott súlyos ítélete miatt nevezi Faust előfutárának). Lucifer lázadása azonban nem az emberiség értelmes lényé nevelése miatt, hanem önzésből történt, s ettől a különbségtől nem tekinthetünk el.

Simon mágus alakjával a *Bibliában* valamint néhány legendában találkozhatunk, ezekben Péter apostollal verseng, méghozzá ördögi erők segítségével. Az *Apostolok cselekedetei* szerint Simon „az ördögi tudomány” ismerője, s „sok időn át az ördögi mesterségekkel elámította” az embereket, maga is kísértő: pénzt ajánl az apostoloknak a

---

<sup>7</sup> D. Faustus János hírhedt varázsló és fekete mágus históriája [SPIES, Johann kiadása alapján], ford. ADORJÁN Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960, 103-128.

<sup>8</sup> WALKÓ, *i.m.*, 36.

<sup>9</sup> ROSE, William, *Introduction = History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus 1592*, ford. Broadway Translations, szerk. és a bev. tanulmányt írta ROSE, William, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2003, 1-58. Itt: 6.

<sup>10</sup> HUTTERER Miklós, *Utószó = D. Faustus János hírhedt varázsló és fekete mágus históriája* [SPIES, Johann kiadása alapján], ford. ADORJÁN Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960, 257-273. Itt: 264.

<sup>11</sup> WALKÓ, *i.m.*, 39-41.

<sup>12</sup> ZAMAROVSKY, Vojtech, *Istenek és hősök a görög-római mondavilágban: A-Z*, ford. FALVAY Alfréd, Bp., Móra, 1970, *Prométheusz* címszó.

tudásukért cserébe.<sup>13</sup> Kettejük csatározása azért is lehet érdekes, mert Péter eredeti neve Simon volt. A névazonosságnak nem szabad különös jelentőséget tulajdonítani, bizonyos jelentést, üzenetet azonban hordoz, többek között, hogy a régi hitet, vallást, felfogást és ezek velejáróit úgy állítja szembe az újjal, hogy az új győzedelmeskedik, szinte szó szerint felülírja a régit.

Péter és Simon leghíresebb küzdelme Néró császár előtt történt. Simon repkedett a levegőben, majd Péter imája miatt lezuhant. Simon mágus és Péter apostol különböző formákban történő párharca allegorikus jelentéssel is bír, mely szerint nem másról van itt szó, mint az ördögtől származó szemfényvesztések és az isteni csodák különválasztásának bemutatásáról.<sup>14</sup> (Különösen fontos feladat lehetett ez, hiszen – Fónagy Iván szerint – a kortársak Simon és Jézus között még nem láttak sok különbséget.<sup>15</sup>) Simon mágus egy Heléna nevű rabszolganőt vásárolt magának, abba beleszeretett, ágyasa lett, még fia is született tőle. Goethe *Faustja* is átveszi ezt a témát, azzal a – nem kis – különbséggel, hogy Heléna Goethénél nem egy rabszolganő, hanem „Heléna”, az antikvitásból ismert legszebb földi nő.

A legkorábbi – Kr. u. 538 körül keletkezhetett – ördöggel kötött szerződést egy középkori püspöklegendából ismerhetjük. Theophilus, az adanai templom kolostorának számtartója, miután megfosztották hivatalától, hogy azt visszakapja – szerződés által – eladta a lelkét az ördögnek.<sup>16</sup> A középkor irodalmát számtalan misztikummal, varázslattal, ördögi szerződésekkel kapcsolatos mese, elbeszélés, história hatja át, s az 1587-ben nyomtatásban megjelent, Spies-féle népkönyvként emlegetett kiadvánnyal megszületett és nevet kapott a szövegek archetípusának központi alakja: Faust.

Faust doktor története a megjelenésének időzítése okán (is) válhatott ennyire népszerűvé. Amellett, hogy a Faust doktor köré szerveződött történetek sok esetben csak régebbi irodalmi vagy néphitbeli hagyományok újramondása, melyet a középkori démonológiából megismert, ördöggel kötött szerződés foglal keretbe, a korabeli német, kialakulóban levő polgárság problémáira is reagál. A polgárosodó társadalom világnézetében teret kapó reformáció egyaránt váltott ki szabadság- és félelemérzetet a kor emberében. Kiiktatta a dogmákat, szabályokat, liturgiákat, s mindenekelőtt a papság hivatalát, közvetlen kapcsolatot ígérve az ember és a transzcendens világ között, ám ezzel magára is hagyta a kételyeivel és a félelmeivel. A magára hagyottság és a világ megismerésének (a reneszánszra oly jellemző) vágya Faust történetéhez hasonlókat szült. A természettudományok fellendülése mellett virágozik a mágia számos formájában való hit, mint az alkímia vagy a boszorkányság.

---

<sup>13</sup> ApCsel 8:9-24.

<sup>14</sup> WALKÓ, *i.m.*, 45.

<sup>15</sup> FÓNAGY Iván, *A mágia és a titkos tudományok története*, Bp., Tinódi, 1989, 379.

<sup>16</sup> GIVRY, Grillot de, *Boszorkányság, mágia és alkímia: a titkos tudományok könyve*, ford. VAJTHO Lilian – KÁSSA László, Miskolc, Hermit, 2004, 98.

A kettő nem mindig különül el egymástól: példa az ember által teremtett ember története, ahol a teremtési folyamatban a tudomány és a mágia is egyaránt szerepet játszhat. A lutheránus szemléletű Faust-népkönyv elriasztó célzatú példa azok számára, akik nem a hit útját járják. Az ember erkölcsi felelősségének megnövelése által a reformáció a mindennapi élet részévé tette a kísértés és az ördög jelenlétét. Faust éppen azt mutatta meg, hogy semmivel nem lehet a bűnt kiváltani, a bűnös embert elviszi az ördög.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> WALKÓ, *i.m.*, 50-51.

## I. RÉSZ

### A MÍTOSZKRITIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA

Pantagruel, mivel atyjának levelét és intelmeit jól emlékezetébe véste, egy napon próbára akarta tenni tudományát. Evégből a város minden utcájának sarkán kifüggesztette tételeit, szám szerint kilencezer-hétszázhatvan és négyet, mégpedig valamennyi tudományágban, s bennük az összes tudomány legfogasabb kérdéseit feszegette.  
(Rabelais, *Pantagruel*)

#### ***I. Kiindulópontok és alapvetések***

##### **1. A mítoszok tanulmányozása**

„A mítoszok tanulmányozása az irodalomban”.<sup>18</sup> Kányádi András ily módon adja meg a mítoszkritika rövid definícióját, ám rögtön felhívja a figyelmet a megfogalmazás gyenge pontjaira, elsősorban arra, hogy a definíció javarészt egy másik definíciótól – a mítosztól – függ. A mítoszkritikai tanulmányokat tartalmazó kötetének előszavában megállapítja, hogy a mítosz meghatározásainak közös pontja a mítosz „dinamikájában” lelhető fel: „a mítosz történetet beszél el – hogy ez aztán kinyilatkoztatás, magyarázat, párbeszéd, vágyprojekció, ismeretelméleti absztrakció, mentális diszpozíció vagy esztétikai tapasztalat” az már a szakterületektől függ.<sup>19</sup> A legjellemzőbb szaktudományi területek, melyek a mítosz vagy a mitológia kutatásával foglalkoznak: az antropológia, az etnológia, a vallástörténet, a folklorisztika, a pszichológia, s ritkább esetekben a filozófia. „A számtalan meghatározás mellett – szögezi le Kányádi – a mítoszkritika teoretikusainak az egyik legfőbb – ha nem is mindig bevallott – törekvése, a »vegytiszta« mítosz elkülöníthetőségére irányul: egyrészt a mesétől és a legendától való megkülönböztetése, másrészt az »alapszöveg« elhatárolása, s ezáltal egy primitív, kollektív, orális, rítuson alapuló mítosz, illetve az irodalmi mítosz közötti szembenállás megragadása.” A Kányádi által felvetett két probléma tisztázását a továbbiakban az elsőnek a másodikba integrálásával igyekszem megtenni. A mítosz és a szépirodalom

---

<sup>18</sup> KÁNYÁDI András, *Előszó = K.A., A képzelet topográfája: Mítoszkritikai esszék*, Kolozsvár, Komp-pressz, 2010, 5-12. Itt: 6.

<sup>19</sup> *Uo.*

elhatárolásával ugyanis – Frye kifejezésével élve – a „közönséges irodalmi”<sup>20</sup> műfajok – mint a románchoz tartozó mese vagy legenda – okozta dilemmák is megszűnnek.

Kányádi megállapításait igazolja Virágos Zsolt felosztása, amely a mítoszt több mítoszváltozat megragadásával igyekszik definiálni. Virágos a mítosz három fő típusát határolja el egymástól, mondván, a mítosz átfogó kategória, amelyben az egyes variánsokat jellemző formák és funkciók más-más magyarázatot igényelnek. A három mítosztípus azonos mítoszeremtő – ha kizárólag narratívákról beszélünk, akkor elsősorban nyelvi, retorikai – eljárással bír. Az első, általa M1-gyel jelölt mítosztípus az ősi mítoszokat, narratívákat jelenti, amelyekre jellemzőek „az archaikus, a kezdeti, a szent, a hagyomány szerinti, a magas presztízsű, a kanonizált, valamint az időtisztelő és időmegőrző” fogalmak. „Az M1 jelentős kapcsolatokat alakít ki a hagyománnyal és szokással, így – a modernitás érzékelésében – a stabilitással és renddel.” Az irodalomban fő jelentősége a „paradigmageneráló” képességében van, miszerint „hatalmas halmazként látja el a későbbi mítoszhasználó és mítosz-újrhasználó alkalmazásokat, így a prefigurációs, archetipikus és paradigmikus felhasználásait.”<sup>21</sup> A második mítosztípus (M2) egészen más egységét jelenti az eredetek, a funkciók és alkalmazások területeinek. Az M2 alapvetően valótlan, ám „ideológiailag egybehangolt, öngazoló szellemi konstrukció”, „képes behatolni a szociális tudat bármely formájába (mint a pszichológia, a jog, az etika, a vallás, a művészetek, a tudományok, a politika), így feltűnhet számos alakváltozatban, beleértve a propagandát, a faji előítéletek megnyilvánulásait, a sztereotípiát, a művészi sematizálást, az altruizmus eljárásait, a heroizálás műveleteit és egyéb ideológiai kijelentéseket”.<sup>22</sup> A harmadik típus (M3) „elsősorban ontológiai és ismeretelméleti értelemben az M1 eredetét tartja fenn – a modernitásban”. Ez a típus „egy mástól eltérő (és privilegizált) értelemképző vállalkozás – *mythopoeia* (mítoszeremtés) – lehetőségeit mutatja meg” (a modernitásban), azt a folyamatot, „hogyan *törekedhet* a szöveg mint fiktív, szubjektivizált, ember alkotta konstrukció (irodalmi és irodalmon kívüli narratívák esetén is) *a mítosz státuszára*”. Az M3 „a modern mítoszalkotás teremtő epizódja”.<sup>23</sup> Meglátásom szerint a mítoszeremtő eszközök, melyekkel az M2 és M3-ként megnevezett mítosztípusok felépítik saját konstrukciójuk mitológiai elemeit, az M1 típusra is érvényesek, azzal a különbséggel, hogy ezek az eszközök épp az M1 által léteznek, az termelte ki őket, s ebből adódóan a státusszal, a „presztízzsel”,<sup>24</sup> amelyre a

<sup>20</sup> FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998, 33.

<sup>21</sup> VIRÁGOS Zsolt, *The Modernists and Others: The American Literary Culture in the Age of the Modernist Revolution*, Debrecen, Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézete, 2007, 177.

<sup>22</sup> *Uo.*, 178.

<sup>23</sup> *Uo.*, 178. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>24</sup> VIRÁGOS Zsolt, *Mítosz és műértelmezés: a „lány fókusz” problémája = Emlékkönyv Országih László tiszteletére*, szerk. VADON Lehel, Eger, Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, 1993, 393-405. Itt: 403.

másik kettő törekedhet, az M1 immanensen rendelkezik. A mítoszkritika feladata tehát több annál, hogy felderítse az elemzett irodalmi szövegben a szöveg által parafrázelt mítoszt vagy mítoszokat, ezáltal leplezve le és/vagy léptetve érvénybe annak vélt vagy valós értékét. A műértékelés problematikussága a presztízs immanenciájából adódik, hiszen „a műalkotás bizonyos privilegizált összetevői pusztán *jelenlétük* okán értékképző funkciót nyernek.”<sup>25</sup> A kritikai gyakorlatnak el kell kerülnie, hogy a magas presztízsű szövegelemek jelenlétéből automatikusan hozzon olyan ítéleteket, amelyeket a műértékelés folyamata során, végén kellene.<sup>26</sup> A mítosz túlzó értékélését elkerülve tehát „a műalkotásba belépő, inkorporált elemek tényleges értékét csak a mű összhatása figyelembevételével minősíthetjük”.<sup>27</sup>

Virágoséval közel azonos, hármas értelmezést javasol Joseph Strelka a *Literary Criticism and Myth* előszavában. Elméletében a mítosz egyik lehetséges értelmében az ősi világot, a természet jelenségeit, az ember eredetét, viseletét vagy rítusait, az istenek és hősök cselekedeteit mutatja be. A másik lehetséges, Arisztotelésztől származó értelmezés szerint a mítosz az irodalmi mű cselekménye vagy narratív sémája. A harmadik jelentés a XVIII. században jelent meg: a mítosz olyan állítás vagy koncepció, amellyel sokan egyetértenek – vagy úgy tesznek, mint akik egyetértenek –, holott kevés igazságtartalma van, a hazugság egyfajta eufemizálása.<sup>28</sup>

A fogalmat tágítja és egységesíteni is próbálja Sztjeblin-Kamenszkij *A mítosz* című kötetében: a mítosz „leglényegét” kutatja abból a megállításból kiindulva, hogy „a mítosz olyan történet, amelyet ott, ahol megszületett és élt, valóságként éltek meg, bármily valószerűtlen is volt.”<sup>29</sup> Ez a megállapítás azzal a felismeréssel jár, mely szerint a mítoszok szereplői és eseményei „nem lehettek valaminek az egyezményes jelentései, jelzései, szimbólumai”.<sup>30</sup> Ezért is lehet az, hogy a mítoszkutatás – figyelmen kívül hagyva a mítosz lényegét – az imént említett egyezményes jelentések, jelek vagy szimbólumok magyarázatára korlátozódik, a mítoszt ezáltal fikcióként közelítve meg. A mítoszfogalom helytelen használatából kiindulva, állapítja meg Sztjeblin-Kamenszkij, számos egyszerűsítő mítoszmagyarázat született. Leggyakoribbak az allegorikus megközelítések – ilyenek például a görög filozófusok magyarázatai –, amelyben a szereplők, azaz az istenek valaminek az allegóriái: Zeusz a tűz, az égbolt vagy az értelem, Héra a levegő, Hádész a föld allegóriája.

---

<sup>25</sup> *Uo.*, [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>26</sup> A műértékelés fázisai Virágos elméletében: (1.) érthetőség, (2.) műértés, (3.) műértelmezés, (4.) műértékelés. *Uo.*, 393. Hibás mítoszkritikai gyakorlat a Virágos által levezetett folyamatnak megfelelően: (1.) jelenlét, (2.) műértékelés.

<sup>27</sup> *Uo.*, 404.

<sup>28</sup> STRELKA, Joseph P., *Preface.* = *Literary Criticism and Myth*, szerk. J. P. S., University Park – London, The Pennsylvania State University Press, 1980, 7-8.

<sup>29</sup> SZTYEBLIN-KAMENSKIJ, Mihail Ivanovics, *A mítosz*, ford. ELŐD Nóra, Bp., Kozmosz Könyvek, 1985, 7.

<sup>30</sup> *Uo.*



Ezek a megközelítések a mítoszokat képletes erkölcsi tanításként (Plutarkhosz), filozófiai tanítások allegóriájaként (például neoplatonisták), morális allegóriaként vagy az emberi érzelmek képletes ábrázolásaként (humanizmus) értelmezték. Hasonló megközelítés az euhemerisztikus magyarázat, amely úgy véli, a mítoszok valóságos történelmi eseményeket beszélnek el, amelyekben az istenek valójában egykori királyok, hadvezérek, akik isteni rangra emelkedtek kortársaik vagy utódaik által.<sup>31</sup> Ez utóbbi megközelítés a racionális gondolkodás számára jogosnak tűnhet, hiszen a mítoszokat egynek tekinti a (hihető) valósággal, sőt a mítoszok eredetét tekintve még igaz is lehet (azaz, a mítoszok keletkezésükkor meríthettek valós eseményekből), mégis érdemes arra felhívni a figyelmet, hogy az ilyesfajta megközelítés nem sok eredményre vezet. Amint később lesz róla szó, az euhemerisztikus magyarázat elsősorban a politika, vagy a társadalom számára bevezetni kívánt új ideológia számára felel meg.

A mítoszkritikai gyakorlat minden kétséget kizáróan elfogadja és alkalmazza Sztjeblin-Kamenszkij kiinduló tételét, amely szerint a mítoszokat valóságként megélt történeteknek kell tekintenünk, még a szépirodalmi szövegekben is, de ez nem zárja ki, hogy bizonyos típusú jelentést tulajdonítsunk nekik. A jelentéstulajdonítás feltétele szerint, amit több mítoszkutató is kiindulási alapnak tekint, a mítoszt csakis valóságként, eleven anyagként, behelyezkedve kell vizsgálni, s semmiképpen sem külső megfigyelési pontból. Annak ellenére, hogy teljesíti a fenti feltételt, a mítoszkritika irányzatát Sztjeblin-Kamenszkij nem tartja sokba. Véleménye szerint az irányzatban „[a] mítosz a legspekulatívabb és legködösebb meghatározásokat kapja, így aztán a mítosz fogalmába az égvilágon minden belefér. [...] A tulajdonképpeni mítoszkutatáshoz ennek az irodalomelméleti irányzatnak az égvilágon semmi köze nincs”.<sup>32</sup> Megállapításával érdemes volna vitába szállni, a mítoszkritika ugyanis éppen azt a tényanyagot szolgáltatja a mítoszkutatáshoz, amely a mítosz és az irodalom viszonyát tisztázza, bemutatja és elmélyíti. A közös pontok és a különbségek feltárása éppúgy hozzásegít az irodalom tanulmányozásához, miként a mítosz megismeréséhez.

## 2. Mítosz és irodalom

A mítosz és a szépirodalom kapcsolatát a mítosszal foglalkozó tudomány számos szempontból vizsgálja. A téma egyik legismertebb programadó írása Northrop Frye *A kritika anatómiája* című kötete. Frye a mítosz több definícióját is használja: alapértelmenben

---

<sup>31</sup> *Uo.*, 10-11.

<sup>32</sup> *Uo.*, 27-28.

Arisztotelész „*müthosz*”-ának jelentését: „elmondott történet [amely] eredete szerint olyan jellemalakokról szól, akik bármit képesek megcselekedni”.<sup>33</sup>

Frye másképp veti fel a Kányádinál már meglevő szembenállás gondolatát, általános kritikai felfogása a mítosz és az irodalom azonosságán és folytonosságán alapul: az irodalmi fikcióban „*áttevődött* mítoszok, *müthoszok* vagy bonyodalomformulák sorozata” áll előttünk.<sup>34</sup> Folytonosságuk abban a történetiségben érhető tetten, amely szerint az irodalom a mítoszból indul, s annak mind jobban leértékelődő „fikciós módjain” át haladva – Frye ezt érti „*áttevődésen*” – az ironikus módnál megfordul, hogy visszatérjen a mítoszhoz. A leértékelődés „a hős tettejéhez mérten” osztályozható. Attól függően, hogy a hős a többi ember és a természeti környezete fölé emelkedik, nagyjából azonos szinten állnak, illetőleg alantasabb náluk, beszélhetünk mítoszból (amely különben „a közönséges irodalmi kategóriákon kívül” esik), románcról, magas mimetikus módról, alsó szintű mimetikus módról és végül ironikus módról.<sup>35</sup> Frye öt fikciós módja irodalomtörténeti korszakolásnak is megfelel, ám az öt mód egyúttal „ciklikusan körben halad”.<sup>36</sup>

Kerényi Károly – Platón gondolatai alapján – az alábbi következtetésekre jut az irodalom és a mítosz szembenállásával kapcsolatban. (Gondolatai a Frye által kidolgozott elméletet támasztják alá). Platón a mitológiát olyan tevékenységnek fogja fel, amely „mindig a már meglevő mitológia folytatása”. A mitológia mint művészet előfeltevése egy bizonyos „matéria”, egy „ősi, hagyományos anyag” megléte „az istenekről és isteni lényekről, hősök harcairól, alvilágjárásokról”. A mitológia maga pedig nem más, mint ennek az anyagnak a mozgása. Platón úgy mutatja be a „mitológiát, mint élő valamit, ami szilárd és mégis mozgékony, sőt átalakulásra képes”, s mint „élő dolog”, csak „eleven állapotában” ismerhető meg igazán.<sup>37</sup> A mítosz – s Kerényi ezt már Sir George Grey megfigyelései alapján jelenti ki –, a mítoszban élők számára nem más, mint „eleven valóság: gondolkodás- és kifejezőmód, melyet az idegennek éppúgy meg kell tanulnia, mint a nyelvet”. A „mitológia azoknak, akik benne gondolkoznak, és általa fejezik ki magukat, egyúttal élet- és cselekvési forma.” A gondolat és élet között nincs hasadék, bármilyen erkölcsi törvény, amely a mitológiában megtalálható, a valóságban is megvalósítható.

Az idézetekből álló nyelvnek »idézetszerű élet« felel meg, amint ezt a »mítoszban való élest« igen találóan nevezték. Az antik Én és öntudata mintegy nyitva állt a múlt felé, és sokat átvett a volt dolgokból, ami azután a

---

<sup>33</sup> FRYE 1998, 48.

<sup>34</sup> *Uo.*, 49. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>35</sup> *Uo.*, 33-34.

<sup>36</sup> *Uo.*, 41.

<sup>37</sup> KERÉNYI, Károly, *Mi a mitológia?* = K. K., *Mi a mitológia?: Tanulmányok a homérosi himnuszokhoz*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Szépirodalmi, 1988, 5-26. Itt: 10-12.

jelenben megismétlődött, és hordozója révén »újra jelenvolt«. [...] Ha ez a viszony – foglalja össze Kerényi – mitológia és élet között, feleslegessé válik a kérdés, milyen alapon tekintették a mitológiát igaznak.<sup>38</sup>

Kerényi tanulmánya egyszerre világít rá a mítosz két aspektusára, miszerint az történet és valóság. Mindezeket tekintetbe véve miképpen értelmezhető tehát a „Faust-mítosz” vagy akár az „Anna Karenina-mítosz” összetételekben a „mítosz” fogalma?

A mítoszban a történet fontosságát Claude Lévi-Strauss különösen hangsúlyozza: „[a] mítosz szubsztanciája nem a stílusban, nem is az elbeszélés-módban, nem is a mondatban van, hanem abban a *történetben*, amelyet elbeszél”<sup>39</sup>. A *mítoszok struktúrája* című tanulmányában a következő megállapításokra jut. A mítoszok értelme „nem a kompozíciójukban előforduló elszigetelt elemeknek tulajdonítható, hanem annak a módnak, amely szerint ezek az elemek kombinálódnak”. A mítosz a nyelv alárendeltje, „mindamelllett a mítoszban felhasználásra kerülő nyelvi tények sajátos vonásokat mutatnak”. A sajátosságokat „csakis a nyelvi kifejezés szokásos szintje *fölött* kereshetjük”<sup>40</sup>. A mítoszok – miként a nyelv – alkotóegységekből, viszonylatokból állnak, amelyeket Lévi-Strauss a strukturalista nyelvészet mintájára *mitémáknak* nevez. A mitéma nem azonos a motívummal, a sémával, az archetípussal vagy a szimbólummal, bár lényege szerint szintén visszavezet a mítoszhoz, a vérrel történő szerződés-kötés például a Faust-mítosz egyik legismertebb mitémája. A mitémák nem „elszigetelt” viszonylatok, hanem rendszerint „*viszonylatnyalábok*”-ként kapcsolódnak össze, s jelentő funkciót is a nyalábok kombinációiból nyernek.<sup>41</sup> Az összekapcsolódás közös jellegzetességgel rendelkező jegyek többszöri felbukkanásával, azaz tulajdonképpen egy bizonyos elem megismétlődésével történik. A fentebb említett példa – a vérrel kötött szerződés – nem kizárólag a Faust-mítoszban fordul elő, a vérszerződés, a magyarság legkorábbi alapszerződése szintén vérrel kötött. Ám a Faust-mítosz szerződése elkerülhetetlenül együtt jár a gyilkossággal és/vagy a szerződő fél egyikének keserves halálával, tehát a kiontott vér – mint azonos jegy – ismétlődik meg más variációban (erőszakkal és önként). A mitémák ily módon történő felfogása a mítosz eredeti vagy hiteles változatának igényétől való megszabadulásának tapasztalatával is együtt jár.<sup>42</sup> A mítoszokban a variálható, de mégis – többek között a mitémák jelenléte miatt – egységes, felismerhető történet magában rejti az irodalom, a fikció lehetőségét.

---

<sup>38</sup> *Uo.*, 14.

<sup>39</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *A mítoszok struktúrája*, ford. MIKLÓS Pál = STRUKTURALIZMUS I-II., vál., a bevezetést és az összekötő szövegeket írta HANKISS Elemér, ford. BOJTÁR Endre et al., Bp., Európa, 1971, I. kötet, 133-148. Itt: 138. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>40</sup> *Uo.* [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>41</sup> *Uo.*, 140. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>42</sup> *Uo.*, 146.

Amikor a mítosz elveszíti ideológiai karakterét, pusztán irodalommal válik, állítja Frye.<sup>43</sup> Akkor tehát miben áll a mítosz ideológiai karaktere, amely megkülönbözteti az irodalomtól? Loszev az „elidegenedés” szférájában véli felfedezni a kettő közötti határvonalat.<sup>44</sup> Az irodalomban az elidegenedés elsősorban olyan értelemben mutatkozik meg, melyben az eseményeket és tárgyakat nem „lényegileg életszerű és hétköznapi” eseményekként és tárgyakként kezeljük; az elidegenedés „kivonja a dolgokat az életjelenségek folyamából”.<sup>45</sup> „A nyelv objektiválja a gondolatot - mondja Potebnya.”<sup>46</sup> A mitikus elidegenedés az irodalomban (és általában a művészetben) tetten érhetően lényegileg különbözik. A pontos megértés érdekében a mítoszra továbbra is valóságként kell tekinteni, „semmilyen elidegenedés, semmilyen fantasztikum, semmilyen eltérés a szokásos, hétköznapi »valóságtól« nem gátolja a mítoszt abban, hogy élő és szó szerinti értelemben vett realitás legyen [...]. A költői elidegenedés a tény elidegenedése, pontosabban a tényről való elidegenedés. A mitikus elidegenedés a hétköznapi élet értelmétől, eszméjétől való elidegenedés.”<sup>47</sup> A mítosz tárgyai megmaradnak tárgyakként, pusztán más, „egészen sajátos értelemre tesznek szert, egészen sajátos eszmének rendelődnek alá, amely elidegenedéssé teszi őket”.<sup>48</sup> „A tárgyakként vagy cselekedeteknek csak akkor lesz értéke, és csak azáltal válnak [mitológikus értelemben] valóságossá, ha így vagy úgy részt vesznek egy olyan valóságban, amely meg is haladja őket.”<sup>49</sup> Sztyeblin-Kamenszkij mítoszdefiníciójában is említett „valószerűtlen”, a költői, a fantasztikus, a kigondolt, az irreális, a rendkívüli dolog a mítoszban egyszerű és szemléletes, hétköznapi és szokványos. Ezek a jellegzetességek a mitikus elidegenedésre jellemző „váratlanság, rendkívüliség és a naivan reális közvetlenség” szintéziséből adódnak, amelyek a költészetétől megkülönböztetik. De mit ért Loszev „szokványos” alatt? Ahogyan a bennünket körülvevő világ általános, „szokványos” működésére tekintünk, az már eleve a mitikus szemléletünk eredménye, hiszen semmilyen tárgy nem „izolált funkcióiban” áll előttünk, és nem is mint „elvont fogalom” jelenik meg.<sup>50</sup> A külvilág tárgyainak vagy éppen az emberi cselekvésnek „nincs önálló belső értéke”.<sup>51</sup> Sokkal inkább valamilyen „eszméknek való alárendeltségükben” találkozunk velük. Így nem

---

<sup>43</sup> FRYE, Northrop, *Az ige hatalma: második tanulmány a Biblia és az irodalom kapcsolatáról*, ford. és a lábjegyzeteket írta PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1997, 58.

<sup>44</sup> LOSZEV Alekszej, *A mítosz dialektikája*, ford. GORETITY József, Bp., Európa, 2000, 83.

<sup>45</sup> *Uo.*, 83.

<sup>46</sup> POTEBNYA, Alekszandr, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Poétika és nyelvelmélet: Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszolovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, ford. HERMANN Zoltán et al., Bp., Argumentum, 2002, 147-191. Itt: 158. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>47</sup> LOSZEV, *i.m.*, 84. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>48</sup> *Uo.*, 90.

<sup>49</sup> ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 2006, 16.

<sup>50</sup> LOSZEV, *i.m.*, 95. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>51</sup> ELIADE 2006, 16.

is volna érdemes – reflektál saját magára Loszev – mitikus elidegenedésről beszélni, hiszen „általában minden a világon [...] a mitikus elidegenedésnek ilyen vagy olyan mértéke vagy minősége”.<sup>52</sup> Eszerint tehát a mitikus elidegenedés „csak a tisztán elvont és diszkrét létezésből való elidegenedést jelenti. [...] A mítosz, mint láttuk, élő, kifejező, mégpedig szimbolikus-kifejező és intelligens-kifejező létezés. Az a tárgy, amely szimbólummá és intelligenciává alakult, már mítosz.”<sup>53</sup> Loszev ez utóbbi mondata arra a kérdésre is megadja a választ, amely a „mítosz” fogalmát a „Faust-mítosz” vagy az „Anna Karenina-mítosz” összetételekben kísérli meg értelmezni. Sztyeblin-Kamenszkij azzal érvelve, hogy a mítoszt pusztán a karakter jelölésére használják, nem ismeri el a hős vagy hősnő prefigurációként való működését, sem azok mítoszteremtő hatását.<sup>54</sup> Holott, ha elfogadjuk Loszev gondolatait és belátjuk, hogy egy „tárgy” (mű, fiktív karakter) szimbólummá és intelligenciává alakulhat, akkor feltételezhetjük azok (nem közönséges irodalmi kategóriai értelemben vett) mítosszá válását is.

### 3. Mítosz és társadalom

Ha az eszméknek alárendelt valóság a mítosz, akkor – az elidegenedés összefüggésében felmerül a kérdés – hogyan tapasztalható meg, mennyiben hasonló a mi valóságtapasztalatunkhoz. A mitikus valóság mind a társadalom, mind az egyén szintjén megnyilatkozik. A mítosz, illetve a mitológia tagadhatatlanul lényeges társadalmi funkcióval rendelkezik. A társadalom önmeghatározásában jelentős szerepet kap, olyan tudást vagy tényanyagot hordoz, amellyel a társadalomban mindenkinek tisztában kell lennie. A mítoszok tudatják a társadalommal, hogy mit kell tudnia isteneiről, hőseiről, hagyományairól, kultuszairól, rítusairól, mindezek eredetéről s a társadalom szerkezetéről.

Malinowski kutatásai során arra a következtetésre jut, hogy a mítosz „minden kultúra számára nélkülözhetetlen alkotóelem”.<sup>55</sup> Kerényi szerint a „mitológia megmagyarázza önmagát és mindent a világon. Nem azért, mert magyarázatul találták ki, hanem azért, mert természettől fogva az is sajátossága, hogy magyarázatot ad.”<sup>56</sup> A mítosz, állítja Malinowski, a „benszüllött” (értsd: mitikus tudatban élő) számára szakrális szöveg.<sup>57</sup> Frye térbeli hasonlatával szemléltetve: „a mitológia alkotja a társadalom közegében [...] a körülhatárolt, szent és sérthetetlen tér nyelvi megfelelőjét”.<sup>58</sup> A mítosz nem az igazságot, különösen nem a valamilyen érdekcsoport által bejelentett igazságot állítja, hanem a szükséges tudást, ezért

<sup>52</sup> LOSZEV *i.m.*, 95. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>53</sup> *Uo.*, 96 [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>54</sup> SZTYEBLIN-KAMENSZKIJ, *i.m.*, 28.

<sup>55</sup> MALINOWSKI, Bronislaw, *Myth in primitive psychology*, New York, W. W. Norton and Company, 1926, 92.

<sup>56</sup> KERÉNYI 1988, 23

<sup>57</sup> MALINOWSKI, *i.m.*, 18.

<sup>58</sup> FRYE 1997, 58.

érdemes megkülönböztetni a tudománytól és az ideológiától. A mítosz által közvetített tudás rendelkezhet némi tudományossággal, de semmiképp nem válik tudománnyá, ellenkezőleg, ilyen esetekben inkább a korai tudományban megjelenő mitologikusságot érhetjük tetten. Loszev szerint a mitologikusság minden reális tudományban megtalálható.<sup>59</sup> (A mitologikus és a tudományos gondolkodás közötti különbségekről még lesz szó a továbbiakban.) Az okmagyarázó történetek, más néven *aitionok* lényege, akár kultuszt, akár kozmológiát magyaráznak, nem a tudományos magyarázatokra való igény kielégítése, habár előbb-utóbb természettudománnyá vagy természetfilozófiává formálódhatnak,<sup>60</sup> hanem „az emberi hiedelmek, félelmek, szorongások, szenvedélyek és kegyetlenségek kifejezése”.<sup>61</sup> „A mítoszt emóciók és a reális élet élményei töltik meg; a mítosz például megszemélyesít, istenít, tisztel vagy megvet és dühöng. [...] A mitikus tudat teljességgel közvetlen és naiv, közérthető; a tudományos tudat számára elengedhetetlen a következtető, logikai jelleg”.<sup>62</sup> Következésképp a mítosz ideológia sem lehet. Az ideológia ugyanis a tudományhoz hasonlóan jár el: egy állításról bebizonyítja, hogy igaz. Az ideológiák megjelenése feltehetően arra az időre tehető, amikor az ember elidegenedett a természettől, s a megerősödő társadalom által a természetben való uralkodó szerepét felismerte. „Valamely ideológia – állítja Frye – azzal indít, hogy hagyományos mitológiája általa fontosnak tartott részéből megalkotja tulajdon változatát, és ezt a változatot használja fel a társadalmi szerződés kialakítására és érvényesítésére.” Ehhez a kategóriához sorolható a már említett euhemerisztikus mítoszmagyarázat. Szélsőséges változatában az ideológia mögül kitűnik a mitológiai megalapozottság – legismertebb esete a náciizmus árja faji mítosza. A „valódi” mítosz és a politika által „technicizált”, a politika eszközévé lefokozott mítosz közötti különbség hangsúlyozása a társadalom számára fontos feladat volna.<sup>63</sup> A kétféle „mítosz”<sup>64</sup> jelentésbeli összerosódása adhatja az olyasféle definíciókat, amelyet például Virágos Zsolt az M2 körvonalazásakor állít, miszerint a mítosz valótlan, egybehangolt ideológiai kijelentések formájában megjelenő konstrukció, melynek egyik célja az önigazolás. Kerényi az ilyen mítoszokat „technicizált mítosznak” nevezi.<sup>65</sup> A mítoszoknak van ideológiai szerepük, de sosem feltételezik az ideológiai vagy elvi alapon történő létezését, és kialakulásuk idején nem kellett bizonyítaniuk semmit. Ideológiai szerepük

---

<sup>59</sup> LOSZEV *i.m.*, 26.

<sup>60</sup> KERÉNYI 1988. 17.

<sup>61</sup> FRYE 1997, 58.

<sup>62</sup> LOSZEV, *i.m.*, 18-19.

<sup>63</sup> CUSUMANO, Nicola, *Mnémosziüné–Lészmosziüné: Emlékezés és feledés, mítosz és történelem*, ford. Egyed Péter, Korunk, 1997. augusztus. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00092/1997honap8cikk1374.htm> (Letöltve: 2012. augusztus 19.)

<sup>64</sup> A technicizált mítosz csak a jelzővel együtt tekinthető mítosznak, egyéb esetben jogos az idézőjel használata.

<sup>65</sup> A technicizált mítosz olyan elbeszélés, amely „az igazság igényével lép fel, tehát egy fontos igazságéval, anélkül, hogy az igazság követelményeivel rendelkezne, és anélkül hogy igaz lenne [...] mely tehát csak a használhatóságra van tekintettel”. KERÉNYI Károly, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato: Archivio di Filosofia 1964*, Napoli, 1993, 116. Idézi: CUSUMANO, *i.m.*

segíteni a társadalmi szerződés kialakítását: a jelentől és a jövő ismeretlenségétől való félelmet „ellensúlyozzák azzal a sugallatukkal, hogy az események, melyekkel az emberek szembesülnek, megismétlik az eredetmítoszokat vagy kibontakoztatják kinyilvánított jelentésüket”.<sup>66</sup>

A görög filozófia – Platónnal kezdődően – a mítosz kiszorítására törekedett, s ennek eredményeképp a „nyelvi kultúra örök forradalmában” a mítosz uralmát végül felváltja a *logosz*, állítja Frye. A mítoszokat, megőrizve társadalmi presztízszüket, „lefordítják *logosz*-nyelvre”, hogy abban a formában adják tovább. Ez a „mítosz”, írja Kirk, sokkal inkább már „irodalmi alkotás volt, formájában, módszerében és szándékában erősen különbözött az írásbeliséget megelőző múlt spontán mítoszaitól és ezeknek későbbi, átmeneti variánsaitól”. Kirk felfogásában még mindig mítoszlól van szó, ám már – paradigmaváltással – irodalmi kategóriaként beszél róla. „Persze ez az irodalmi alkotás fölfogható úgy is, mint szélsőséges formája annak az öntudatos tevékenységnek, amelynek eredményeképpen az eredetileg szájhagyomány útján terjedő és alakuló mítoszok az írásos hagyomány részévé lesznek.” Kirk olyan új mítoszokról beszél, amelyek a „múlt töredékes felhangjait hordozzák”, s amelyek a „drámai vízió költői oldalával és a mítoszi helyzeteknek a jelen problémáira történő közvetlen alkalmazásával kombinálódva” jöttek létre.<sup>67</sup>

Hasonló esemény zajlott le a *Biblia* esetében is: „mielőtt valaki olvasni kezdte volna, meg kellett tanulnia, hogyan olvassa”.<sup>68</sup> Holott János evangéliumának első szavai – „Kezdetben volt az Ige”<sup>69</sup> – a mítosz és a *logosz* azonosításának szemléletét hordozzák. Goethe Faustja eszerint a keresztény gyakorlatnak megfelelően változtatja meg az „Ige” szót „tett”-re, melynek értelme szerint Isten először tett valamit, a szó csak segédeszközként volt jelen, s arra mutat, ami rajta kívül van. Ebben az esetben a szó elmondja, hogy Isten mit tett. A mítoszban, amint azt Kerényi is megfogalmazta, a szó és a tárgy között, a gondolat és az élet között nincs meg ez a fajta elidegenedés. Lotman egy harmadik felfogást képviselve azt állítja: „A kezdet [...] egy szemiotikai kísérlet volt”. Az ember álmában a valóságra hasonlító jelekkel találkozott, így feltételezte, hogy az álomnak jelentése van. A jelekről viszont nem tudta, mit jelölnek, így a jelentésüket meg kellett határozni. „Az Ige, a szó megelőzte jelentését, vagyis az ember tudta, hogy *ez egy szó*, és hogy *jelentése van* – ám nem tudta, hogy mi az.”<sup>70</sup> A bibliai mítoszok mellett létező mítoszok a keresztények szemében „az egyetlen

---

<sup>66</sup> FRYE 1997, 53.

<sup>67</sup> KIRK, G. S., *A mítosz*, ford. STEIGER Kornél, Bp., Holnap, 1995, 282.

<sup>68</sup> FRYE 1997, 61.

<sup>69</sup> Jel 1:1 Ugyanez Goethe *Faustjának* magyar fordításában: „Kezdetben volt a szó.” GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán – KÁLNOKY László, Bp., Európa, 2006, 133.

<sup>70</sup> LOTMAN, Jurij, *Kultúra és robbanás*, ford. SZÚCS Teri, Bp., Pannonica, 2001, 198.

igazinak ördögi paródiái”, azaz puszta fikciók, „eufemizmus a hazugságra”.<sup>71</sup> Frye gondolatai visszavezetnek Strelka szavaihoz, aki szinte szó szerint ugyanígy definiálta a mítosz egyik típusát. Mindezek tanulsága alapján azt a következtetést lehet levonni, hogy a társadalmi szerződés *felületén* a logosz tényerése a mítosz bukását jelentette.

A társadalmi szerződés felületén történt változás nem érintette a mítosz lényegét, s nem történt meg az ember mítosztalanítása. Freud pszichoanalitikus szemlélete szerint már maga a társadalmi szerződés létrejötte is olyan lemondás következménye, amely a tudattalan „logikája” mentén működik, s így a mítoszban, de legalábbis mítoszi módon lehet leginkább megérteni. Freud elméletében a társadalom kialakulása együtt jár a totemisztikus rendszer és a tabutilalmak megjelenésével. A társadalom ősállapotában, az őshordában „az erőszakos, féltékeny apa minden nőtényt magának tart meg és felnőtt fiait elűzi”. A horda elűzött férfitagjai összefogva legyőzték („megölték és megették”) az apát. A gyilkosság következtében számos ambivalens érzés keletkezett, amelyek már az apa iránt érzett eleve ambivalens érzelmekből is adódtak, hiszen egyszerre gyűlölték és csodálták őt. Legyőzésével egyfelől „gyűlöletüket kielégítették és a vele való azonosításra irányuló kívánságuknak eleget tettek”. Másfelől ellenben felszínre kerültek az elnyomott érzelmek, például a gyilkosság miatt érzett büntudat is. „A halott erősebb lett, mint amilyen az élő volt,” azaz a megbánás érzetének következtében önmaguknak tiltották meg azt, amit eddig az apa a létezésével akadályozott meg. A pszichoanalízis ezt az emberi viselkedésben ma is tapasztalható jelenséget nevezi „utólagos engedelmisség” állapotának.<sup>72</sup> Ebben a pszichológiai helyzetben a pszichikus áttétel következményeként a szimbolikus totemet állították az apa helyébe, s megalkották a totemizmus két tabuját, melyek megegyeztek az Ödipusz-komplexus két elfojtott vágyával, s melyekkel az ember erkölcsisége kialakult: „Visszavonták cselekedetüket, amennyiben az apa-pótló totemnek megölését meg nem engedettnek nyilvánították és lemondtak cselekedetük gyümölcséről, amennyiben lemondtak a szabaddá vált asszonyokról.”<sup>73</sup> Ez utóbbi lélektanilag sokkal nehezebb feladat elé állította a testvéreket, ugyanis a „nemi szükséglet nem egyesíti a férfiakat, hanem szétválasztja őket”.<sup>74</sup> Ez az erkölcsi, szociális és vallási szabályrendszer – amelyek ekkor még nem különültek el<sup>75</sup> – a testvérek között még több szabályt is szült, többek között a testvérgyilkosság tiltását (ezáltal a klánon belüli élet iránti szolidaritást, a közös vér szentségét), amely elvezetett a társadalmi szerződés megszületéséhez, ahhoz, hogy a kiszámíthatatlanul irányított „*apahorda*” helyére a

---

<sup>71</sup> FRYE 1997, 62.

<sup>72</sup> FREUD, Sigmund, *Totem és tabu*, ford. PÁRTOS Zoltán, Bp., Göncöl, 1990, 132.

<sup>73</sup> *Uo.*

<sup>74</sup> *Uo.*

<sup>75</sup> FREUD, Sigmund, *Az ősvalami és az én*, ford. HOLLÓS István – DUKES Géza, Onga, Belső Egészség, 2011, 45.



szervezett, összetartó „testvér-klán” került.<sup>76</sup> Az Ödipusz-komplexus elfojtásával, állítja Freud, a felettes-én is kialakult, amely (többek között) a létrejött társadalmi szerződés megtartásáért felel.

Freud elmélete annak ellenére sem tarthatatlan, miszerint mára már köztudott az evolúció nem-szerzett tulajdonságok általi vezérlése. Az apa legyőzése lélektani hatásának biológiai vagy kulturális rögzülése sem történhet vagy történhetett meg,<sup>77</sup> az elmélet azonban a totemrendszer és a tabutilalmak működésének megértésében szemléletes segítséget nyújt.

Hobbes felfogásában a társadalmi szerződés bármennyire is emberi alkotás, mégiscsak olyan szerződés, amelyben az ember aláveti magát a közhatalomnak, s amelyben a társadalom előbbre való az egyén jogainál. Hobbes metaforái „az államra”: „mesterséges ember”, „nagy Leviatán”.<sup>78</sup> Természetesen lehetne hozni számos egyéb példát a társadalmi szerződésről szóló teóriákra – híres például Locke elmélete, amely szerint a társadalmi szerződés az emberek jogainak védelmében született,<sup>79</sup> vagy a Rousseau által körvonalazott társadalmi szerződés, amely a minden ember számára igazságosságot, szabadságot és egyenlőséget biztosító természeti állapotot szeretné visszaállítani<sup>80</sup> –, pusztán annyiban emelendő ki Hobbes társadalmi szerződése, „az állam”, amennyiben ő azt az univerzumot megszemélyesítő mesterséges emberrel reprezentálja. A leviatánt az ősválónk megszemélyesítéseként – „Kozmikus Emberként”<sup>81</sup> – is emlegetik, a róla szóló mítoszok a vízi világ szörnyei közé sorolják, mi több, jelentését a „megtestesült őseredeti káoszról alkotott elképzelésekig” vezetik vissza. Neve az „összetekeredik, kígyózik” szóból származik,<sup>82</sup> ez alapján az ördöggel való azonosításra ad okot. Jób könyvében félelmetes vízi szörny – bemutatásával szemlélteti Jób Isten hatalmát –, „ő a király minden ragadozó felett”.<sup>83</sup>

Ezek alapján el lehet mondani, hogy egy szimbólum egyszerre lehet az ördög vagy Isten kifejezője is, s hogy mítoszt, a mitologikus gondolkodást nem lehet felfüggeszteni vagy az emberből kiirtani. Az ember képes akár a logosz térnyerésének egyik legjelentősebb következményét, a tudatosan és mesterségesen felépített államot is egy fiktív, de eleven lényvel, a többjelentésű mitikus leviatánnal azonosítani vagy szimbolizálni, példázva ezzel a

---

<sup>76</sup> FREUD 1990, 134. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>77</sup> BUDA Béla, *Utószó* = FREUD 1990, 148-152. Itt: 151.

<sup>78</sup> HOBBS, Thomas, *Leviatán*, ford. VÁMOSI Pál, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta NAGY Levente, Kolozsvár, Polis, 2001, 53 és 193-198. [Kapitális az eredetiben.]

<sup>79</sup> Erről bővebben: LOCKE, John, *Értekezés a polgári kormányzat igazi eredetéről, hatásköréről és céljáról*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Gondolat, 1986.

<sup>80</sup> Erről bővebben: ROUSSEAU, Jean-Jacques, *A társadalmi szerződésről, avagy A politikai jog elvei*, ford. KIS János, a kötetet szerk., a szöveget sajtó alá rend. és a jegyzeteket összeáll. LUDASSY Mária, Bp., PannonKlett, 1997.

<sup>81</sup> FRANZ, Marie-Louise von, *Az individuáció folyamata = Az ember és szimbólumai*, szerk. JUNG, Carl Gustav – M.-L. von F., ford. MATOLCSI Ágnes, Bp., Göncöl, 2000, 157-229. Itt: 197. (Képaláírás.)

<sup>82</sup> *Mitológiai Enciklopédia*, II. köt., *Leviatán* címszó.

<sup>83</sup> Jób 41: 34

mitikus gondolkodás működését. A megszemélyesített közhatalom elképzelése gondolkodásmódjában visszavezet az őshorda utáni állapothoz, a mitikus tudatban élő ember totemisztikus rendszeréhez.

A társadalmi szerződés a Kant tanításából ismerhető, a legfőbb, feltétlen erkölcsi parancsot jelentő *kategorikus imperativusszal* is összefüggésbe hozható.<sup>84</sup> Freud szintén osztja ezt a gondolatot, amikor azt állítja, a felettes-én (mint lelkiismeret vagy mint tudattalan büntudat) az én felett kényszeresen uralkodik, s kényszeres jellege mint kategorikus imperativus nyilvánul meg.<sup>85</sup> A kategorikus imperativus megnyitja az utat az erkölcsi követelmények felé, megmutatja, mi engedhető meg morálisan.

Szerződés szentesíti azt a szövetséget is, amely a (keresztény) hagyomány szerint az ördöggel köttetik. Ez a szerződés az előzővel ellentétben az ösztönök kiélésére, az egyéni vágyak megvalósítására tesz ígéretet, még abban az esetben is, ha emberéleten kell átgázolni a teljesítéséhez. Az ördöggel kötött szerződés ebből a szempontból nézve nem más, mint a társadalmi szerződés diktálta tilalmak áthágása, megszegése. Olyan mitológemáról van tehát szó, amely már a témája által is vissza- vagy elvezet egy kaotikus világba, amelyben nem vagy csak látszólag dominál a társadalmi szerződés. Az ördöggel kötött szövetség mitológemája tehát immanensen foglalja magában és alapfunkcióként fordítja ki a mitikus tudat számára „őseredeti eseményt”,<sup>86</sup> a kozmosz teremtését a káoszából.

#### **4. A mitológéma fogalma**

A mitológéma Kerényi Károly egyik gyakran használt fogalma, melyet ő maga is több értelemben használ. Alapjelentésében, véli Cusumano, „egy mitikus téma sokszoros változatát jelenti”. Ennek hozadékaként jelentheti a téma olyan „lesüllyedt” formáját, amely már nem mítoszként, hanem a logosz nyelvén, a meggyőzés céljából juttatja el az emberhez a mítoszt. A mitológéma a mítosz és az ember közötti kapcsolatban mutatkozik meg, azonban már az emberi megismerés határaihoz igazodik, így felmutatja a mítosz és az ember egymástól való elszakadását is.

Platónnál (a *Phaidroszban*) a valószerűtlenség és az igazság (*alétheia*) hiányaként érthető, azaz nála a mítosz az igazságfaktor megszűntével válik mitológémává. A mitológéma azonban még Platónnál sem a hazugság szinonimája (mint azt a mítosz esetében korábban láthattuk), sokkal inkább az igazság és a hamisság közötti kétértelműség

---

<sup>84</sup> Erről bővebben: KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése; A gyakorlati ész kritikája; Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, a jegyzeteket összeáll. LÁNG Rózsa, Bp., Gondolat, 1991.

<sup>85</sup> FREUD 2011, 42.

<sup>86</sup> ELIADE 2006, 26.

jelentéstartományában mozog. Éppen ezért a mitológéma, az ideológiák által eltorzított, technicizált mítoszokkal szemben állva, módot ad az azokból való kitörésre.<sup>87</sup>

A mitológémát, Cusumano érvelése ellenére, logoszba „lesüllyedt” formaként sem tartom elértéktelenedettnek, a sokszoros változat a mítosz „logikája” szerint nem jár együtt értékvesztéssel, vagy a mítosz lényegének eltűnésével.<sup>88</sup> A mitológéma lényegének éppen a változataiban fellelhető azonosság és különbözőség tűnik, egyszerre egyes és többes szám, közös halmazokkal teli részhalmazok egysége. A mítoszhoz hasonlóan kifejezési forma, jelentését pontosan úgy, ahogy a mítosztét – Kerényi szerint is –, „mitológiai módon” lehet elmondani, maga is teljes, értelmezhető egész.<sup>89</sup>

## 5. A mítosz fogalma

Kerényi gondolataival összhangban fogalmazza meg Alekszej Loszev a mítosz definícióját, mely kétségtelenül a legpontosabban fejezi ki a mítosz szubsztanciáját (és foglalja össze az eddig számba vett fogalom meghatározásokat): „*a mítosz – a kifejtett mágikus név.*”<sup>90</sup> A definíció, avagy „a végső dialektikus formula” az eddigi fogalmak kifejtésének tükrében is bőszeges magyarázatra szorul. A mítosz eszerint a formula szerint „név”, ezért (vagy: hiszen) „szó”. A név „a személyiség *saját* szava, és saját szó a személyiségről”.<sup>91</sup> A személyiség és a mítosz egyaránt „szimbolikusan megvalósult intelligencia”, ezért „*a mítosz a személyes létezés vagy pontosabban a személyes létezés képe, a személyes forma, a személyiség ábrázata.*”<sup>92</sup> A személyiségről szóló, azt kifejező és megjelenítő, kizárólag a személyiséghez tartozó szó pedig a név – s így a mítosz.

A mítosz „mágikus név”. A „mágikus” jelzőt Loszev a „csoda” fogalmának értelmezésével vezeti be. A csoda a „legelterjedtebb” tanításnak megfelelően „valamilyen *felsőbb Erő* vagy felsőbb erők *beavatkozása*”.<sup>93</sup> A megközelítés a mitikus tudat és az azt vizsgálók számára is elfogadható, hiszen „a mítosz szempontjából *semmi sem létezik valamilyen*

---

<sup>87</sup> CUSUMANO, *i.m.*

<sup>88</sup> Ezzel kapcsolatban írja Kerényi: „A mitológia [...] azoknak, akik hordozói, »anyanyelvükön« beszél, tolmácsra nem szorulva bocsátja világosságát mindarra, ami van, ami történik és aminek történnie kell. Mindennek a jelentése benne rejlik a mitológémákban. Az azonban, amit az ember a mitológia útján csinál, ha a »mítoszmondást« egy emberi közösség önkéntelen szolgálatában működteti, nem olcsó magyarázatok kitalálása, hanem valami más: megalapozás.” KERÉNYI Károly, *A valláslélektan általános emberi alapjairól* = K. K., *Az örök Antigóné: Vallástörténeti tanulmányok*, vál., gondozta és az utószót írta BODOR Mária Anna, Bp., Paidion, 2003, 419-442. Itt: 425.

<sup>89</sup> *Uo.*, 423.

<sup>90</sup> LOSZEV, *i.m.*, 274. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>91</sup> *Uo.* [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>92</sup> *Uo.*, 100. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>93</sup> *Uo.*, 213. [Kiemelés az eredetiben.]

*felsőbb erők beavatkozása nélkül.*”<sup>94</sup> A csoda „másik nézet” szerint „*a természeti törvények megszegése és a mechanikus világrend általános menetében bekövetkező szakadás.*”<sup>95</sup> Ez a közelítésmód olyan felesleges feltételt is tartalmaz, amely a csodát nem a mítosz nézőpontjából kísérli meg értelmezni. A mitikus tudat számára a csoda nem a természeti törvények megszegése, hanem ellenkezőleg, „a csoda a *valódi*, a valójában megszeghetetlen természeti törvények felállítása és kinyilvánítása”.<sup>96</sup> A mítosz maga sem lehet a természeti törvények megszegésével azonos, hiszen ezek a törvények reális-tárgyi valójukban szintén a „felsőbb erők” megnyilatkozásai. A „felsőbb erők” pedig sosem káoszt – megszegést – hoznak létre, hanem épp fordítva: törvényszerűséget, kozmoszt, rendszert. A csoda „*mechanisztikus magyarázata semmi lényegeset benne nem magyaráz.*”<sup>97</sup>

Loszev két példát is említ ennek tisztázására. Ha egy kő az építkezésről egy ember fejére esik és agyoncsapja, akkor a kő zuhanását meg lehet magyarázni a mechanika és a fizika törvényeivel, viszont „*[m]égis érthetetlen marad, miért történt így mindez.*”<sup>98</sup> Ha egy vak egyszerre látni kezd, az csodaszámba megy. Ha a jelenség okai teljesen ismeretlenek maradnak, akkor sem beszélhetünk a természeti törvények megszegéséről, hiszen valamilyen oknak – a tudomány számára is – léteznie kell, még ha rejtve maradnak is.<sup>99</sup> A példák alapján is körvonalazódik, hogy a mitikus tudat számára a jelenségek ok-okozati viszonyai különböznek a hagyományos – „mechanikai” – elképzelésektől. A csoda, a mágia valamint az ok-okozati viszonyok természetéről még bővebben lesz szó a továbbiakban. A csodával kapcsolatos gondolatmenete összegzésekor Loszev három jelentős megállapítást tesz. A csoda a személyiség története, a személyiség „*abszolút öntételezésének*” eredménye.<sup>100</sup> A csoda fogalma viszonylagos fogalom, s ha bármilyen tárgyat vagy eseményt – akár a leghétköznapibbakat is – e személyes öntételezés nézőpontjából vizsgálunk, az összefüggés könnyen felfedezhető. Ebből következően: „*minden a világon interpretálható úgy, mint a legvalóságosabb csoda.*” És ha bármi és minden lehet csoda, akkor „*[a]z egész világ és minden összetevő momentuma, minden élő és minden élettelen egyformán mítosz és egyformán csoda.*”<sup>101</sup>

A mítosz „kifejtett név”. A kifejtettség fogalma is összefoglaló jellegű. A mítosz esetében nem egyszerűen csak személyiségről vagy csodáról beszélhetünk, hanem azok empirikus keletkezéséről és a keletkezés kinyilvánításáról is. Amikor történelemről beszélünk,

---

<sup>94</sup> *Uo.* [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>95</sup> *Uo.*, 214. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>96</sup> *Uo.*, 215. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>97</sup> *Uo.*, 219-220. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>98</sup> *Uo.*, 220. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>99</sup> *Uo.*, 221. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>100</sup> *Uo.*, 246. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>101</sup> *Uo.*, 254-255. [Kiemelés az eredetiben.]

öntudatról is beszélünk, még hozzá keletkező, fejlődő és meghaló öntudatról. „A történelem a *tudatos*-kifejező tények alkotása, ahol a különálló dolgok egy egységes folyamatba éppen öntudatuk és tudatos létezésük kifejeződése révén kerülnek.”<sup>102</sup> Ezt az öntudatot a tudat magában a szóban éri el, hiszen a szó „a személyiség önszervezésének szerve, a személyiség történelmi létének formája”. Eszerint tehát a mítosz nem történelmi esemény, hanem „*elbeszélés*”. A történelemnek ugyanis a tények alakjai és képei mellett a róluk beszélő szavakat is létre kell hoznia, szavakat kell találnia, melyeknek a szemléletesség mellett értelmet és eszmét is ki kell fejezniük. A mítosz tehát „*szavakba foglalt személyes történelem*”.<sup>103</sup>

A mítosz „kifejtett mágikus név”: „*szavakba öntött csodás személyes történelem*”.<sup>104</sup>

## 6. A mítoszkritikai gyakorlat előfeltételei

Ezen a ponton kap értelmet Frye áttevődés-fogalma is. A mítosz irodalommá válásakor („áttevődésekor”, átváltozásakor) paradigmaváltás következik be – kritikai nézőpontból: a mítosz elveszíti a valóságkarakterét. Mégis, mivel az irodalmi fikció „áttevődött” mítosz, van rá esély, hogy a mítosz világképe, a mitikus tudat és a mitologikus gondolkodás jellegzetességei megtalálhatóak benne. A mítosz és a fikció olyan kifejezési formák, amelyek „egyformán jelentenek *intelligenciát* is, vagyis ezek nemcsak kifejezések, hanem *átlelkesített, átszemléltetett* kifejezések is”.<sup>105</sup> A mítoszkritikai gyakorlat a fikciót mint a mítosz folytonosságát biztosító szöveget elemzi, arra a kérdésre keresve a választ, melyek azok a területek, ahol mítosz öröksége az irodalmi fikcióban megjelenik, és ahol a szöveg valamilyen módon mítoszként „viselkedik”.

A mítoszkritika egyik előfeltétele a mítosz és az irodalom közötti, Loszev által az „elidegenedésben” meghatározott alapvető szembenállás tisztázása. A különbség által a kategóriák, melyek lényegileg térnek el egymástól – Kuhn kifejezésével élve –, „összemérhetetlenné”<sup>106</sup> válnak. A mítosz tanulmányozásakor „*magának a mitológiának a nézőpontjába kell helyezkedni, mitikus szubjektummá kell válni*”, vallja Loszev.<sup>107</sup> S ha a mítoszkritika a mítoszok tanulmányozása az irodalomban, akkor a kritikus feladata, hogy a mitológia nézőpontját figyelembe véve közelítse meg a szöveget. Az irodalmi szöveg – ha hihetünk Frye ciklikus irodalomfelfogásának – egyrészt távolodik a mítosztól, az arról való

<sup>102</sup> *Uo.*, 208. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>103</sup> *Uo.*, 209. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>104</sup> *Uo.*, 272. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>105</sup> *Uo.*, 80. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>106</sup> KUHN, Thomas S., *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. BÍRÓ Dániel, Bp., Osiris, 2000, 202.

<sup>107</sup> LOSZEV, *i.m.*, 7. [Kiemelés az eredetiben.]

teljes leválásra törekedve, másrészt folyamatosan halad is a mítosz felé. A mítoszkritikai gyakorlat azon a területen mozog, mely a mítoszt – abban a formában, ahogyan az eddigiekben definiálásra került – irodalmi kategóriaként kezeli, a kritika nézőpontjából vizsgálja, vagyis – az elidegenedéssel együtt – tulajdonságait és jellegzetességeit a szövegen belül leplezi le. A kritika nézőpontja az a középpont, ahol úgy tekinthet az irodalomra, mint ami *már és még* nem mítosz. A szöveg így válik megkonstruált, művi – de nyitott és befejezhetetlen – alkotássá, és eleven, organikus – de zárt és teljes – személyiséggé.

## **II. A mitologikus gondolkodás és poétikai áttevődései**

### **1. Mágia**

#### **1. 1. A mágia fogalma**

Hölgyem utánuk intett föl a boldog  
lépcsőre szállni, és édes varázsa  
legyőzte bennem a földi mivoltot.  
(Dante, *Isteni színjáték*)

„Az animizmus gondolkozási rendszer; nemcsak az egyes jelenségeknek adja magyarázatát, hanem a világegyetemnek egyetlen összefüggés gyanánt, egy pontból való felfogását engedi meg.”<sup>108</sup> Freud állításai több szerző (Herbert Spencer, James G. Frazer, Andrew Lang, Edward Burnett Tylor, Wilhelm Wundt) „ismert munkáin” alapulnak, maga az „animizmus” kifejezés Tylortól származik.

A szerzők szerint az emberiség három ilyen gondolkozási rendszert, három nagy világszemléletet alkotott az idők folyamán, az animisztikus (mitológiáit), a vallásos és a tudományos. Közülük az elsőnek alkotott, az animizmus talán a legkövetkezetesebb, a legkimerítőbb, a világ lényegét maradék nélkül megmagyarázza.<sup>109</sup>

A mítosz eredetét és eredetiségét Blumenberg szerint általában két egymással ellentétes metaforikus kategória – a „rettenet” és a „költészet” – segítségével írják le. A két kategóriát „a démonikus megbabonázottság passzivitásának tiszta kifejeződéseként vagy a világ antropomorf elsajátításának és az ember teomorf felfokozásának képzeletbeli kicsapongásaként” értelmezi.<sup>110</sup> A mítosz megszületése „az emberfölötti hatalomtól való

---

<sup>108</sup> FREUD 1990, 74.

<sup>109</sup> *Uo.*

<sup>110</sup> BLUMENBERG, Hans, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje* = H. B., *Hajótörés nézővel: Metaforológiai tanulmányok*, ford. KIRÁLY Edit, Bp., Atlantisz, 2006, 105-197. Itt: 109. [Kiemelés az eredetiben.]

kezdeti rettenetet” enyhülésével jár együtt, a mítosz képes lesz a „rettenetet” „bagatellizálni”.<sup>111</sup> A mítoszteremtés és a mítoszban való élet okainak és sajátosságainak forrását a mitologikus gondolkodásban fedezhetjük fel. Abból az ösztönös érzésből adódóan, mely szerint az ember és a természet egységet alkot, az archaikus társadalomban élő ember még nem határolta el magát sem a természeti, sem a társadalmi környezetétől, étellel és saját tulajdonságaival ruházta fel a környező világ objektumait. Ennek okán Blumenberg idegenségre és félelemre koncentráló „rettenet” kifejezését meglehetősen egyoldalúnak vélem. Amint azt különben Blumenberg is felismeri, a mitologikus gondolkodásból adódóan az archaikus ember legalább annyira közelít valamiféle ősbizalommal a természet felé, mint idegenséggel és félelemmel.

A természeti környezet „antropomorf elsajátításának” következménye többek között az általános megszemélyesítés a mítoszban, valamint a természeti és társadalmi objektumok és jelenségek olyan „metaforikus” összehasonlítása, amely a kezdeti hiedelmekhez, vallásokhoz, vagy tágabb értelemben a mitológia szimbolizmusához vezetett. A mitologikus gondolkodásra jellemző a forma és a tartalom, a szubjektum és az objektum, vagy az anyagi és a szellemi (a jelölő és a jelölt, a dolog és a szó, a lény és a neve) azonosítása; nem tesz különbséget a rész és az egész, az egyes és a sokaság, a statikus és a dinamikus között, de még a természetes és természetfölötti között sem.<sup>112</sup> A természet törvényeinek megalapítása és kinyilvánítása ugyanis a „felsőbb erők” megnyilatkozásával, egyébként pedig a – már említett – csodával azonos. Potebnja szerint a mitologikus gondolkodásban a „gondolataink előzetes tartalma [...] a megismerés *forrásának* tűnik”.<sup>113</sup> A (mitologikus és nem mitologikus) gondolkodás apriorisztikussága a korábban megismert jelenségek megismerésében nyilvánul meg, „amit a szó és az ábrázolás őrzött meg a jelen pillanat számára. Maga az ábrázolás csak a szó segítségével válik magyarázóvá.”<sup>114</sup> A szónak a mítoszképződésre gyakorolt hatása leginkább a jelentésben és a képzetben fedezhető fel. A képzet jelentésbe átvitelének módjához a tudat kétféleképp viszonyulhat, állítja Potebnja, mitikus vagy költői formában. A mitikus forma esetében a tudat a képzetet „objektív jelenségnek fogja föl, ezért egészében átviszi a jelentésbe, s ily módon a képzet a jelentett tulajdonságait illetően további következtetések alapjául szolgál”. A költői forma esetében a tudat „a képzetet csak a jelentéshez való átmenet szubjektív eszközének tekinti, mely semmiféle további következtetésre nem ad lehetőséget”.<sup>115</sup> Arról van tehát szó, hogy a költői átvitel

---

<sup>111</sup> *Uo.*, 181.

<sup>112</sup> Vö: MELETYINSZKIJ, Jelezar, *A mítosz poétikája*, ford. KOVÁCS Zoltán, Bp., Gondolat, 1985, 210-215; *Mitológia Enciklopédia*, I. köt., 12-14.

<sup>113</sup> POTEBNYA, *i.m.*, 160. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>114</sup> *Uo.*

<sup>115</sup> *Uo.*, 164.

megkülönböztet szubjektív és objektív gondolattartalmakat, míg a mitikus átvitelben az objektum (vagy objektív gondolattartam) egybe fog esni a szubjektummal (vagy szubjektív gondolattartammal). A csoda esetében is pontosan erről van szó: „maga az a szubjektum, aki a csodát látja és átéli [...] *teljességgel meg van győződve* [...] arról, hogy *ő maga* az objektuma a csodás eseménynek”.<sup>116</sup> A képzet jelentésbe átvitt módja alapvetően vagy metaforikus, vagy metonimikus (Potebnya pedig a metonímia származékával, a szinekdochével szemlélteti gondolatait).

A csoda alapjának tekintett mágia is a fentiekkel azonos szellemi alapokon nyugszik. A mágiát Freud „az animisztikus technika ősbibb és jelentősebb részének”<sup>117</sup> nevezi, és „ős eredetibbnek” tartja még az animizmus alapjául szolgáló „szellemek tanánál” is. Sőt, „a szellemekkel való bánásra használt eszközök között ott vannak a mágikusak is és a mágiát olyan esetekben is alkalmazzák, amelyekben – úgy látszik – a természet átszellemítése nem történt meg.”<sup>118</sup> Az animizmus „az első világnézet, melyet az ember meg tudott csinálni”. Az animizmus a vallásképződés egyik irányaként a „mindenhatóság egy részéről a szellemek javára lemondott”, ezzel szemben „a mágia minden mindenhatóságot a gondolatoknak tart fenn”.<sup>119</sup> A Frazer által ismertetett két mágikus műveletben „a hasonló hasonlót hoz létre, vagyis a következmény hasonlít az okára; másodszor: dolgok, amelyek egyszer kapcsolatban álltak egymással, továbbra is hatnak egymásra a távolból”. Ez utóbbi mágikus eljárás a metonímiával (akár a szinekdochével), az előbbi pedig a metaforával mutat analógiát. „A hasonlóság törvényén alapuló varázslatot homeopatikus vagy utánzó mágiának nevezhetjük, a kapcsolat vagy az átvitel törvényén alapuló varázslatot pedig átviteli mágiának.”<sup>120</sup> Frazer (komoly szkepszissel) maga is utal a költészettel való analógia alapjaira: „az említett két nagy alapelv pusztán mint az eszmék asszociációjának két különböző téves alkalmazása jelenik meg előttünk. A homeopatikus mágia az ideáknak a hasonlóság elvén alapuló kapcsolódásán épül fel; az átviteli mágia pedig az ideák összefüggésén alapuló kapcsolódáson nyugszik.”<sup>121</sup> A mágia pontos és találó definícióját a szimpatetikus mágia leírása során fedezhetjük fel.

A mágia mindkét, homeopatikus és átviteli fajtája kényelmesen összefogható a közös szimpatetikus (szimpátián alapuló) mágia elnevezéssel, mivel mindkettő feltételezi, hogy *a dolgok a távolból titkos szimpátia útján hatnak egymásra, és hogy az impulzus az egyikről a másikra olyan úton-módon vivődik át, amelyet a láthatatlan éter egy fajtájaként gondolhatunk el.*<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> LOSZEV, *i.m.*, 222. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>117</sup> FREUD 1990, 75.

<sup>118</sup> *Uo.*

<sup>119</sup> *Uo.*, 85-86.

<sup>120</sup> FRAZER, James G., *Az Aranyág*, ford. BODROGI Tibor és BÓNIS György. Bp., Századvég, 1993, 21.

<sup>121</sup> *Uo.*, 22.

<sup>122</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem.]



A mágia célja változatos: „természeti folyamatokat kell alávetnie az ember akaratának, az egyént megvédenie ellenségeitől és a veszélyektől és megadnia neki azt a hatalmat, hogy ellenségeinek árthasson.”<sup>123</sup>

## 1. 2. „A pénz a lelke mindennek...” – A mágia irodalmi formái Balzac példáján

Ó, Simon mágus s hitvány követői,  
kik Isten dolgait, e szent csodákat,  
erények aráit, ti pénz lesői,  
ezüst-arannyal prostituáljátok!  
Ti jöttök most, rólatok trombitálok,  
mivel a harmadik bugyorban álltok  
(Dante, *Isteni színjáték*)

Használatba vételekor mágiával „működik” Balzac regényében Raphael de Valentin minden kívánságot teljesítő talizmánja. A *szamárbőr* főhőse öngyilkosságra készülve mászkál Párizs utcáin, ám egy régiségboltba betévedve megfedkezik tervéről, amikor az aggastyán tulajdonos megmutatja neki a talizmánnak is nevezett, különleges számbőröt. Az aggastyánt az elbeszélő kimerítő részletességgel jellemzi; egyetlen kiragadott gondolat: „Ha festő festi meg arcát, kétféle kifejezéssel, ecsetének két különböző vonásával úgy ábrázolhatta volna, min az örök Atya szép képmását, de úgy is, mint Mefisztó vigyorgó maszkját, mert egyszerre volt homlokán fölséges hatalom és szája szegletében baljós gúny.”<sup>124</sup> A számbőr a tulajdonosa bármilyen kívánságát teljesíti azzal a feltétellel, hogy minden egyes kívánsággal megrövidíti az életét, s azzal együtt önmaga is zsugorodik. A számbőrön olvasható, „szanszkritül”<sup>125</sup> írott feliratot Raphael könnyedén lefordítja: „Ha én a tiéd vagyok, minden a tiéd lehet. Életed viszont az enyém. Így akarja Isten. Kívánj bármit, minden kívánságod teljesül, de mérd kívánságaidat életedhez. Ez az életed. Minden kívánságoddal kisebbre

<sup>123</sup> FREUD 1990, 75.

<sup>124</sup> BALZAC, Honoré de, *A számbőr*, ford. RÓNAY György, Bp., Európa, 1961, 29.

<sup>125</sup> A regényben – az eredeti és a magyar változatában is – található felirat nem szanszkrit, hanem arab nyelven íródott. Az aggastyán, látva Raphael szanszkrit nyelvtudását, azt feltételezi, hogy már járt „Perzsiában vagy Bengáliában”. Balzac ismeretei vélhetően tévesek voltak Perzsia nyelvvel kapcsolatban. Szintén a két összemérhetetlen – mohamedán és hindu – kultúrkör keveredik a számbőr hátulján található „Salamon pecsétje” és a „brahmin” között (az aggastyán ez utóbbitól szerezte a talizmánt). Érdekesség, hogy a (szanszkritnak hitt) arab feliratból hiányzik a számbőr zsugorodásáról szóló rész, amely a francia (és a magyar) „fordításban” megvan. [Az idézőjel használatának az a nyilvánvalónak tűnő tény az oka, miszerint a balzaci francia volt az eredeti, míg az arab a fordítás.] Nykl nyelvészeti tanulmánya szerint a fordító rászédte Balzacot. NYKL, Alois Richard, *The Talisman in Balzac's La Peau de chagrin*, Modern Language Notes, Vol. 34. No. 8 (Dec., 1919), 479-481. Itt: 481.

zsugorodom, akár az életed. Akarsz hát? Vihetsz. Isten meghallgat. Úgy legyen.”<sup>126</sup> Raphael a régiségkereskedő figyelmeztetése ellenére – „[senki] sem merete megkötni a végzetes szerződést, melyet e, magam sem tudom miféle hatalom kínál”<sup>127</sup> – elfogadja a számárbört, megkötve az emlegetett szerződést.

A kereskedő Mefisztót idéző alakja, és a számárbőr szövegében kifejtett megegyezés alapján *A számárbőr* az ördöggel kötött szövetség mitológemájaként lepleződik le. A rejtélyes számárbőr mesébe illően, ám a valóság követelményeinek megfelelően teljesíti Raphael kívánságait. Első kívánsága – egy hatalmas lakoma, melyet orgia követ – nem a szoba padlójának szétnyílásával és a vendégeknek a semmiből vagy a másvilágból való felbukkanásával történik – ahogyan a kalmár szerint Raphael gondolja –, hanem magától értetődő módon. Sőt, voltaképpen a vacsora – az előzményeit és előkészületeit tekintve – időben meg is kellett, hogy előzze Raphael kívánságát. A boltból kilépve ugyanis Raphael a barátaiba – „Mefisztó isten hétpróbás híveibe”<sup>128</sup> – ütközik, akik épp őt keresik, hogy egy hatalmas lakomára vigyék. A lakoma előzményeiről és „valós”, racionális okáról (Taillefer úr ellenzéki lapjának megalapítására adott vacsora) a barátok hosszasan beszámolnak Raphaelnek; mindezek nemhogy a kívánság kimondása előtt, hanem jócskán Raphael öngyilkossági szándéka előtt történtek. Raphael hatalmas jövedelmet is kíván magának, s a vacsorán kiderül, a közjegyző már két hete őt keresi, mert hatmilliót vagyont örökölt. A kívánság teljesülése, a csoda megtörténte nem más, mint ahogyan azt a mitologikus gondolkodás is érzékeli: kézzel fogható valóság. A csodában „*a valóság két különböző rétegének egybeesésével, végső esetben is kölcsönhatásával és összeütközésével van dolgunk*”, s ez a kölcsönhatás nem más, mint az azonosulás: „*A személyiség véletlenszerűen zajló empirikus történetének és ideális feladatának egybeesése pedig a csoda.*”<sup>129</sup>

A számárbőr varázstárgy-léte személyiségének kinyilatkoztatásában jelenik meg, vagyis a kívánságteljesítésben és tulajdonosa életének a kívánságok mértékének megfelelő megrövidítésében. *A számárbőr* világában a számárbőr megnyilvánulását a saját öntételezésének szempontjából kell elgondolni; ezt a naiv olvasói szemmel „fantasztikusként” vagy „irracionalizmusként”<sup>130</sup> kezelt öntételezést a regény racionális világától elkülöníti a párizsi életről adott tabló, valamint a főhős fiatalságának életrajza, Barbéris szavaival: „a

---

<sup>126</sup> BALZAC 1961, 35.

<sup>127</sup> *Uo.*, 36.

<sup>128</sup> *Uo.*, 43.

<sup>129</sup> LOSZEV, *i.m.*, 224, 228 és 238. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>130</sup> Mindkét fogalmat Barbéris használja *A számárbőrrel* kapcsolatban. Ebben a kontextusban Barbéris fantasztikum-fogalma összhangban van Todorov definíciójával: „A fantasztikum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfeletti tünő esemény láttán.” Todorov Balzac regényének műfaját vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy „a fantasztikus műfaj szemszögéből vizsgálni teljesen más feladat, mintha önmagában, Balzac életműve vagy a korabeli irodalom nézőpontjából tanulmányoznánk.” TODOROV, Tzvetan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford.GELLÉRI Gábor, Bp., Napvilág, 2002, 25 és 7.

század gyermekének indulása”, azonban „a talizmán nem magyarázódik meg, és önmagát sem magyarázza”, általa „a valóság mitikussá válik”.<sup>131</sup> A naiv olvasó sokkal inkább tekinti anomáliának, amely a racionális világba beékelődött, amelyet el kell viselni „a tanulság”<sup>132</sup> érdekében, mintsem olyan kiinduló- vagy középpontnak, amely újrastrukturálja, és más szemmel láttatja az ábrázolt világot. „A közönség és a kritika – írja Barbéris – valósággal sokkot kapott a szó orvosi értelmében, amikor meglátta a fantasztikumot Párizs szívében,”<sup>133</sup> holott

Raphael vágyai között egy sincs, mely valószínűtlen módon teljesülne be. A kért lakomát barátai szervezték; a pénz örökség formájában érkezik; ellenfele halála a párbaj során magyarázható a félelemmel, mely Raphael nyugalmát látván elfogta azt, s végül Raphael halálát látszólag sorvadás és nem természetfölötti tényezők okozták. Csak a bőr különleges tulajdonságai igazolják nyíltan a csodás beavatkozást.<sup>134</sup>

Todorov összefoglalását kiegészíteném Raphael azon kívánságával, amelyben bosszúból azt kéri, hogy a minden érzelemtől tartózkodó régiségkereskedő szeressen bele egy táncosnőbe. A kívánság teljesül, az aggastyán – az olvasó által a lakomán megismert – Euphrasie-be szeret bele. Ám a bosszúnak szánt kívánság mégsem válik bosszúvá, hiszen ezzel örömet szerez az aggastyánnak: „Boldog vagyok – mondja az –, mint egy ifjú legény! Fonák módon éltem. Egy szerelmes óra egy egész élettel felér.” Habár az aggastyán szerelme az elbeszélő által nincs megtámogatva „valós” magyarázattal, Raphael tipikusnak véli a jelenséget, hogy egy gazdag vénember egy fiatal kurtizánba szeret bele, s magyarázatát a „fantasztikumot” bíráló olvasó gond nélkül elfogadhatja. A régiségkereskedő kijelentése a „tanulságot” fogalmazza meg, ám azzal, hogy éppen ő, az ördögi figura az, aki kimondja, annak értelmét az olvasó számára összezavarja.

A mágia azonban nem csak a kívánságok (mesébe illően valóságos) teljesítésében fedezhető fel: a számbőr és Raphael élete között is mágikus kapcsolat van. Raphael kívánságainak hatására a számbőr zsugorodik, előre jelezve ezzel gazdája halálának pillanatát. Raphael a számbőr megnyújtására a tudományhoz fordul. A kísérletek csődöt mondanak – s egyúttal a tudományos diskurzus is nevetségessé válik –, a számbőrnek semmi sem képes ártani. A számbőr megnyújtásának szándéka azt mutatja, hogy Raphael lényegileg olvassa félre a számbőr szövegét: tévedésből fetisizálja a számbőrt, azt

---

<sup>131</sup> BARBÉRIS, Pierre, *Balzac, egy realista mitológia*, ford. PÁRDUTZ Katalin – OROSZ Magdolna, Bp., Gondolat, 1978, 100-101.

<sup>132</sup> „[A]z ajándékba kapott talizmán félreérthetlenné tette a világ és az élet alapkérdését (vagy engedelmeskedünk az élnivágyásnak és meghalunk, vagy elutasítjuk az életet és nem élünk).” *Uo.*, 100.

<sup>133</sup> *Uo.*

<sup>134</sup> TODOROV, *i.m.*, 61.

gondolván, hogy annak mérete mágikus hatással van (visszahat) az életére.<sup>135</sup> A félreolvasás a Raphaellal azonosulni próbáló olvasóra is hatással van: minden aggodó figyelem a számárbőr méretére koncentrál. Holott a zsugorodás nem az oka Raphael haldoklásának, hanem az okozata, és egyúttal állapotának visszatükröződése, élete hosszának képe.<sup>136</sup>

A másik kívánság, amely a szerelemmel kapcsolatos, olyan mágikus momentum, amely a számárbőr nélkülözhetőségére hívja fel a figyelmet, hiszen ez az egyetlen olyan kívánság, amely a regényben nem jár együtt a számárbőr zsugorodásával. Raphael azt kívánja, régi főbérlijének lánya, az azóta milliommossá lett Pauline szeressen belé: a talizmán „már teljesedésbe ment kívánságot nyilván nem tudott teljesíteni”.<sup>137</sup> Pauline szerelmének tisztaságát mutatja, hogy ő nem a számárbőr közreműködésével, hanem attól függetlenül szeretett bele Raphaelbe. Raphael pedig pusztán az önzése (és ebből következően egy olyan nő, mint korábbi szerelme, Fedora) miatt köti meg az infernális szerződést, Pauline-nél számárbőr nélkül is boldog (de legalábbis elégedett) lehetett volna. A lány szerelmének megszületésében és történetében nem található meg az olvasót elbizonytalanító, habozásra készítő fantasztikus elem, de Raphael kívánsága nézőpontjából is – mintegy varázsütésre, „mágikusan”, emellett eredettörténettel, „reálisan” – valóra válik. Pauline szerelme a regény világának legvalóságosabb csodája.

Pauline példája ráirányítja a figyelmet arra, hogy a mágia jelenléte nem jár feltétlenül együtt a fantasztikummal. Másképp megfogalmazva: annak okán, hogy fikcióról és nem mítoszról van szó: a fikcióban a fantasztikum nem zárja ki a mágiát, de a mágia kizárja a fantasztikumot.

Az öltözék, az ételek, italok, újságcikkek, a származás és – ezzel szoros összefüggésben – a név is sajátos eszmék alá rendelődnek, valamint a személyiség öntételezését szolgálják – tehát mágikus hatalommal bírnak, s emellett a társadalmi jelentést is kapnak. Balzac műveiben a leghatalmasabb mágikus eszköz (jelenség, dolog, „varázstárgy”) a pénz.<sup>138</sup>

Az *Elveszett illúziók*ban Bargetonné Lucienből, Lucien Bargetonnéból ábrándul ki, amikor az egyiknek feltűnik a másik nem megfelelő öltözéke. Amint kiderül, hogy Lucien nemesi származású anyja rangon alul kötött házasságot – s így Lucien valójában nem de

---

<sup>135</sup> JOHNSON, Warren, *That Sudden Shrinking Feeling: Exchange in La Peau de chagrin*, *The French Review*, Vol. 70, No. 4 (Mar., 1997), 543-553. Itt: 545.

<sup>136</sup> „[A]z elbeszélés minden szekvenciája kettős motivációt kap: a számárbőr zsugorodása az egyik oldalról tekintve magyarázza, a másiktól nézve viszont csak illusztrálja Raphael életének alakulását.” SZÁVAI János, *Balzac három világa = SZ. J., Nagy francia regények*, Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 80-102. Itt: 88.

<sup>137</sup> BALZAC 1961, 206.

<sup>138</sup> Balzac művei a fikción kívüli világra is nagy, „mágikus” hatással voltak: Karl Marx tudásához és elméleteihez – saját bevallása szerint – sokat merített az *Emberi színjáték*ból. TROY, William, *On Rereading Balzac: The Artist as Scapegoat* = W. T., *Selected essays*, New Brunswick – New Jersey, Rutgers University Press, 1999, 171-182. Itt: 171.

Rubempré, hanem „csak” Chardon –, a társaság hölgytagjai nem fogadják többé. Coralie-t, Lucien szerelmét az újságcikkek teszik tönkre, s ölik meg – ahogyan azt az újság főszerkesztője megjósolja.<sup>139</sup>

Balzac szövegei számos módon és szálon kapcsolódnak egymáshoz, a szerző koncepciója szerint a művek önállóan is és összességükben is egységes egészt alkotnak (alkottak volna). A végül befejezetlenül maradt *Emberi színjáték* a „tudományos és szcientista század” kívánalmainak megfelelően enciklopédikusságra törekedett,<sup>140</sup> akár a teremtett világ elemeinek (például az idő, a tér és a szereplők változásainak) tekintetében, vagy akár az ezekkel szoros összefüggésben álló poétikai eszközök (például az egymást át- meg átszövő motívumszálak) szempontjából.<sup>141</sup> A művek a problémafelvetésükben is összefüggnek: a regényhálózathoz írt *Előszó* szerint valamennyi a társadalmon belüli mozgások okát és értelmét keresi.<sup>142</sup>

Az *Emberi színjáték* kétségtelenül Dante *Isteni színjáték*ával polemizál,<sup>143</sup> ám az Istent megillető helyre a regény egyik fő szimbóluma, a pénz kerül. (A pénz persze eredendően és immanensen szimbolikus – a mi valóságunkban is. A közgazdaság elméleti alapjait kutató Mankiw könyvében a Monopoly játék papírpénze és az amerikai dollár bankjegye közötti különbséggel illusztrálja a pénz szimbolikusságát. A kettő között a különbség, ami miatt csak az egyikkel fizethetünk, pusztán a kormányrendelet.<sup>144</sup>) A pénz a hősök sorsát irányítja, élet és halál ura lesz, s így ez az egyébként fizetőeszközként definiálható fogalom mindenható transzcendenciává növi ki magát. Az emberismeretének – kivált a párizsiak ismeretének – következményeként milliomossá vált uzsorás, Gobseck filozófiája szerint „csak egyetlen olyan földi érték létezik, amely megérdemli, hogy az ember törődjék vele. S ez az arany. Az arany képvisel minden emberi erőt.”<sup>145</sup> Az *Elveszett illúziók* főhőse szerelmének félreforduló tekintete láttán felkiált: „Uramisten! Pénzt mindenáron! – gondolta magában Lucien – a pénz

---

<sup>139</sup> BALZAC, Honoré de, *Elveszett illúziók*, ford. BENEDEK Marcell, Bukarest, Kriterion, 1978. A ruhákról és kiábrándulásról: 146, 160; a származásról és a névről: 169, 374; Coralie haláláról: 422.

<sup>140</sup> BARBÉRIS, i.m., 16.

<sup>141</sup> SZÁVAI 1989, 83.

<sup>142</sup> BALZAC, Honoré de, *Balzac előszava az Emberi színjátékhoz*, ford. RÓNAY György = H. de B., *Emberi színjáték I.*, Bp., Magyar Helikon, 1962, 1021-1036. Itt: 1027.

<sup>143</sup> Az *Emberi színjáték*ban számtalan példát találhatunk az *Isteni színjáték*kal való polémiára. Példának okáért az *Elveszett illúziók*ban Bargetonnét a fővikárius gúnyosan „az új Dante Beatricéjaként” nevezi, s az „új Dante” alatt Lucient érti. BALZAC 1978, 97. A *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága* Estherének Vautrin olyan okmányt mutat, amely által a lány maga mögött tudhatná szennyes múltját; Esther szenvedése ironikus allúzió: „Szegény lány a felszabadulását jelentő iratot oly arckifejezéssel nézte, melyet Dante kifelejtett nagy művéből, s amely túlszárnyalta a pokol leleményét.” BALZAC, Honoré de, *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága*, ford. LÁNYI Viktor, Bp., Európa, 1984, 44. Egyéb allúziókról lásd: ZULLI Jr., Floyd, *Dantean Allusions in „La Comedie Humaine”*, Italica, Vol. 35, No. 3 (Sep., 1958), 177-187.

<sup>144</sup> MANKIW, N. Gregory, *Principles of Economics*, Mason, OH, South-Western Cengage Learning, 2012, 656. A *Jelképtár* szerint: a pénz „szimbólum a javából”. HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György – *Jelképtár*, Bp., Helikon, 2010, *Pénz* címszó.

<sup>145</sup> BALZAC, Honoré de, *Gobseck*, ford. DÉRY Tibor = H. de B., *Gobseck – Goriot apó*, ford. DÉRY Tibor – LÁNYI Viktor, az utószót írta BAJOMI LÁZÁR Endre, Bp., Európa, 1979, 5-67. Itt: 15.

az egyetlen hatalom, amely előtt ez a társaság meghajol [l'or est la seule puissance devant laquelle ce monde s'agenouille].”<sup>146</sup> A „szerelem” – s ebben az esetben nem a Pauline-féle, feltétel nélküli, odaadó szerelemről van szó (ezért az idézőjel) – beteljesüléséhez is nélkülözhetetlen eszköz a pénz.

A pénz olyan hatalom, amelyre a regény hőseinek lehetősége van szert tenni, s – mint Lucien szavaiból is kiderül – a hősök bármire hajlandóak érte. A *Biblia* tanítása szerint<sup>147</sup> a pénz szolgálata nem fér össze az erkölccsel, a pénz hamis istenség. Balzac regényeinek gyakori dilemmája – s hőseinek állandó belső küzdelme –, hogy áthághatók-e az erkölcsi korlátok, megszeghetők-e a lelkiismeret törvényei. „Nem! – kiáltotta neki [Luciennek] a lelkiismerete – hanem a dicsőség, a dicsőség pedig: munka. Munka!”<sup>148</sup> Ám Lucien nem fogadja meg lelkiismeretének tanácsát, elbukik, s ennek következményeként – a regény utolsó lapjain – öngyilkosságra készül.

Annak ellenére, hogy a *Goriot apó* központi figurája, Eugène de Rastignac sem hallgat a lelkiismeretére, nem bukik el. S habár az ördögi Vautrin nélkül érvényesül – a lelke mélyén tehát tiszta marad –, az embereket mozgató szenvedélyről és a világ működéséről adott tanácsait megfogadja, mi több, (*A számárbőrben*) tovább is adja Raphael de Valentinnek. Az ábrándokról, a munka által nyújtott dicsőségről le kell mondani, helyette – a recept igen egyszerű – gazdag ember feleségének szeretőjévé kell lenni (ahogy ő is Nucingenné szeretője lett). Rastignac Vautrinnal szemben azonban a mástól való függetlenséget fogalmazza meg. Híres felkiáltása „nem az erkölcsi elégtétel, hanem a mindenáron való érvényesülés szava, a tisztánlátásé, mely senkinek sem tartozik semmivel”.<sup>149</sup>

Rastignac életének példájából, és az illúzióitól megfosztott Lucien ellenpéldájából egyenesen következik, hogy nem a munka, hanem a pénz a társadalom fő mozgatója. Ahogyan Szávai János fogalmaz: a pénz „különös fluidumként kering a Balzac-ábrázolta társadalomban, valamiféle vérrendszer módjára, amely nélkül ez a világ semmiképpen nem is létezhetne.”<sup>150</sup> Szávai gondolatait annyival egészíteném ki, hogy a pénz az, ami által organikusnak láthatjuk a társadalmat, pontosabban: a társadalom *a pénz által válik élő organizmussá*.

---

<sup>146</sup> BALZAC 1978, 174.

<sup>147</sup> Vö: Lk 16:13: „Egy szolgálta sem szolgálhat két úrnak: mert vagy az egyiket gyűlöli és a másikat szereti; vagy az egyikhez ragaszkodik, és a másikat megveti. Nem szolgálhattok az Istennek és a mammonnak.”

<sup>148</sup> BALZAC 1978, 174.

<sup>149</sup> BARBÉRIS, *i.m.*, 111.

<sup>150</sup> SZÁVAI 1989, 91.

Zárt szisztémának láttatja Balzac – írja Szávai – a pénz körforgását, olyan rendszernek, melyben mindig azonos s változatlan mennyiségű fluidum kering; amit valaki elveszt, azt valaki más mindig elnyeri, vagy fordítva: meggazdagodni csak a másik vagy mások kárára lehet.<sup>151</sup>

Amiről Szávai beszél, tulajdonképpen nem más, mint a termodinamika első főtétele, az energiamegmaradás törvényének<sup>152</sup> sajátos formája az *Emberi színjáték* zárt világában. Egy példa: Goriot apó az élelmiszerhiányt kihasználva komoly vagyona tesztet, amelyet két lánya között oszt el, tőlük a szeretőik csalják ki s mulatják el az uzsorás Gobseck javára, akitől Esther de Gobseck örökl. Estherről Lucienre, Lucienről David Séchard gyermekeire száll.<sup>153</sup> S ahol az energia a pénzzel válik azonossá, ott maga az energia (a mechanikus testek állapotát leíró mennyiség) is organikusává válik. (Mindez megfordítva – az emberek leírható mechanikus testekként való olvasása – nem vetődhet fel, hiszen az organikus pénz jelentése, vagy az energia és a pénz azonosítása a racionális tudat számára abszurd.)

A pénz hatalma együtt jár azzal, hogy a szereplők, még ha az ellenkezőjét gondolják is, tetteikkel a pénz felé törekednek, pontosabban az *vonzza* maga felé őket. Ahogyan Barbéris fogalmaz: „A pénz a lelke mindennek”.<sup>154</sup> A számbört birtokló Raphaeltől igazgyöngyöket, fogatot, ruhákat, de főképp pénzt kérnek társaságának tagjai; de a mágia működik más esetekben is: Vauquer-né Goriot örökjárdék-kötvényeit megpillantva határozza el, hogy Goriot-né lesz.<sup>155</sup>

Lucien Chardon – az *Elveszett illúziók* utolsó lapjain – azon tűnődik, milyen „költői módon” vessen véget az életének, amikor egy arra utazó szivarozó pap felajánlja neki, hogy pártfogója lesz. A pap nem más, mint a korábban Vautrinként megismert Jacques Collin, aki börtönéből megszökve az általa megölt pap, Carlos Herrera bőrébe bújt. Collin Lucient, ahogy egykor Rastignacot, megpróbálja felkarolni, s ígérete szerint olyan karrierhez, földi hatalomhoz juttatja, amelyről álmódott. „Kihalásztam önt – mondja –, visszaadtam önnek az életet, s ön az enyém, ahogy a teremtmény a teremtőjéé [comme la créature est au créateur] [...], önben fogok élni!... Nos, mihelyt ez az egyezség, egy ember meg egy démon [le jour où ce pacte d'homme à démon], egy gyermek és egy diplomata egyezsége nem tetszik önnek többé, még mindig fölkereshet egy eldugott helyet, amelyről az imént beszélt, hogy vízbe ölje magát...”<sup>156</sup> Lucien öngyilkosság helyett elfogadja Collin ajánlatát: „Ott, ahol egykor

---

<sup>151</sup> *Uo.*

<sup>152</sup> A termodinamika első főtétele szerint az elszigetelt rendszer energiája állandó, a nyílt rendszer energiája annyival változik, amennyivel a környezetéé.

<sup>153</sup> SZÁVAI 1989, 83-84.

<sup>154</sup> BARBÉRIS, *i.m.*, 243.

<sup>155</sup> BALZAC 1961, 186-187; BALZAC, Honoré de, *Goriot apó*, ford. LÁNYI Viktor = H. de B., 1979, 69-302.

Itt: 85-87.

<sup>156</sup> BALZAC 1978, 598.

Rastignac ellen tudott állani e démon kísértéseinek, Lucien elbukott [...]. A Gonosz, amelynek költői megtestesítését ördögnek szokás nevezni [Le Mal, dont la configuration poétique s'appelle le Diable], leghatásosabb, legcsábítóbb mesterkedéseit játszotta ki ez ellen a férfi ellen, aki félig nő volt, s eleinte keveset kívánt cserébe azért a sokért, amit adott.”<sup>157</sup>

Jacques Collin a regény világában az alvilág pénzügynöke és bankára, de – a pénz transzcendens jellege által – helyzete túlmutat a hétköznapi értelemben vett alvilági figurákon. Ehhez kapcsolódik, hogy az olvasó szinte kizárólag általa értesül az alvilág létéről, így ő maga testesíti meg az alvilágot, szimbolikusan ő maga az alvilág. S ahogy Szávai fogalmaz a Taillefer-fíú meggyilkolását felidézve: „Az alvilág képviselője így az Alvilág képviselője is, hisz Vautrin nemcsak a társadalom, hanem egyúttal az isteni törvények transzgresszióját is hirdeti.”<sup>158</sup> Collin ördögöt idéző alakja, s az általa kifejtett paktum alapján Lucien története – az *Elveszett illúziók* és annak folytatása, a *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága* – az ördöggel kötött szövetség mitológémájaként lepleződik le. Szávai szóhasználata (alvilág – Alvilág) kapcsán előtérbe kerül a mitologikus gondolkodás egyik jellegzetessége, a szimbolizációs folyamat.

## 2. Szimbólum

### 2. 1. A szimbolizációs folyamat

Levin az arcképre nézett, amely a ragyogó megvilágításban szinte kilépett keretéből, s nem tudott elfordulni tőle. Azt is elfelejtette, hol van, nem hallgatott oda, mit beszélnek; nem vette le a szemét a csodálatos képről. Nem kép volt, gyönyörű, élő asszony...

(Tolsztoj, *Anna Karenina*)

A szimbolizációs folyamat eredete mutatkozik meg a Blumenberg által emlegetett „rettenet” megszüntetésére, „enyhítésére” elmondott történetben. A történet a teremtési aktus verbális megjelenítése, kozmosz teremtése a káoszból. A kaotikus, ismeretlen világ a történet által familiarizálódik, a „rettenet” által létrejött félelem feloldódik. A jelenség pszichológiai vetülete meglehetősen összetett, vélhetően arra a kiindulási alapra vezethető vissza, miszerint a „mítoszok a tudattalan tartalmakat megjelenítő szimbólumok nyelvén szólnak hozzánk;

---

<sup>157</sup> BALZAC 1984, 102.

<sup>158</sup> SZÁVAI 1989., 99.



még hozzá egyszerre szólnak tudatos és tudattalan énünk mindhárom – ösztön-én, én, felettes én – rétegéhez [...] Ezért aztán rendkívül hatásosak...”<sup>159</sup>

A szimbólum „mint a megismerés formájának érvényessége független attól, hogy az egyes ember magát a szimbólumot teljes mélységében érti-e vagy sem. [...] Annyi bizonyos, hogy egy szimbólum aktualizációja nem mechanikus: a társadalmi élet feszültségei és változásai, végső soron pedig a kozmikus ritmusok befolyásolják.”<sup>160</sup>

A szimbolizmus a mítosz lényegi vonása. Általános jelentésében nem más, mint „[e]gy szó, egy szólam vagy egy kép, ha valamilyen speciális utalást hordoz”<sup>161</sup>, ezen túl – Loszev megállapításai szerint – a szimbólum mítosz, mindemellett „a mítosz szimbólum annak következtében, hogy *személyiség*. Hiszen nem egyszerűen csak tárgyak, hanem *intelligens* tárgyak vannak előttünk.” Ez az intelligencia azonban reálsan nem választható el a tárgytól, ez az öntudat teljes mértékben hozzátartozik.<sup>162</sup> Személyiségének (intelligenciájának, öntudatának) kinyilvánítása megmutatja annak empirikus keletkezését is a történeti, „reális” időben, miközben a mitikus, körkörös idő által feltáruló, „nem keletkező maggal” is rendelkezik. És a szimbólum csoda, mert a keletkezésével összefüggésben láthatóan kinyilvánítja „nem keletkező magvának” „eredendő, abszolút öntételezését”, ami egyfajta mindenhatóságban, mindentudásban nyilvánul meg. Összefoglalva tehát a szimbólum intelligens tárgy vagy személyiség; „történelem”, „empirikus keletkezés”; és mágikus kifejezési forma: csoda.<sup>163</sup>

Eliade gondolatait a mitikus tudat szimbolizmusáról a tudományos világlátás támadó kritikája ellen fogalmazza meg, meglehetősen fanyar humorral:

A szimbolikus gondolkodás nem csak a gyermekek, a költők vagy az elmebetegek kizárólagos felségterülete: az ember legalapvetőbb sajátja, korábbi, mint a nyelv és a következtető gondolkodás. A szimbólum a valóság legmélyebb rétegeit tárja fel, amelyek a megismerés bármely más eszközének ellenállnak. A képek, a szimbólumok, a mítoszok a pszichének nem holmi fölösleges teremtményei; szükségletet elégítenek ki és funkciót töltenek be: a létezés legtitkosabb módozatait fedik fel.<sup>164</sup>

[A mitológikus gondolkodás] diffúz jellege, tagolatlan volta a szubjektum és az objektum, a tárgy és a jel, a dolog és a szó, a lény és a név, a dolog és a hozzá tartozó attribútumok, az egyes és a többes, a térbeli és az időbeli, az elem és az elv, vagyis az eredet és a lényeg meghatározatlan elkülönítésében mutatkozott meg.<sup>165</sup>

<sup>159</sup> BETTELHEIM, Bruno, *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László, Bp., Corvina, 2008, 39.

<sup>160</sup> ELIADE, Mircea, *Képek és jelképek*, ford. KAMOCSAY Ildikó, Bp., Európa, 1997, 30.

<sup>161</sup> FRYE 1998, 63.

<sup>162</sup> LOSZEV, *i.m.*, 259. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>163</sup> *Uo.*, 259-260. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>164</sup> ELIADE 1997, 14.

<sup>165</sup> *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt., 13.

A szimbólumban a mitikus gondolkodásnak megfelelően „a »belső« és a »külső«, az »eszme« és a »kép«, az »ideális« és a »reális« között teljes egyensúlyt találunk.”<sup>166</sup> A szimbólum és a mágia összefüggésére hívja fel a figyelmet a mitikus gondolkodás azon tevékenysége, amikor a valóságos tárgyak, a maguk valójában más tárgyak vagy jelenségek kifejezőivé válhatnak, szimbolikusan a helyükbe léphetnek. A tárgyak közötti kapcsolatot „másodlagos, érzékelhető tulajdonságok, tér- vagy időbeli egymásmellettség” hozza létre. „Ami a tudományos elemzésben hasonlóság, a mitológiai magyarázatban azonosság.”<sup>167</sup> (Balzac alvilága így válhat egyszerre a bűnözők társadalmának alvilágává és a holt lelkek alvilágává; Vautrin, akit többször az ördöghöz vagy Sátánhoz hasonlítanak, külső és/vagy belső tulajdonságában az ördöghöz hasonló, illetve maga az ördög. Így lehet Lucien újjászületése, amelyre a „pokol kölcsönként” tekint, számára kellemetlen kötelesség és egyben az ördöggel kötött szerződés; sőt, Európa és Ázsia, akik olyanok, „mint az *Ezeregyéj* meséiből a két ördög-csatlós”, így lehetnek Vautrin megbízottjai és ezzel együtt az ördög tényleges segítői.<sup>168</sup>)

Dan Sperber a *Preracionális-e a szimbolikus gondolkodás?* című tanulmányában a címben feltett kérdésre hosszas elemzéssel keresi a választ. Kiindulási pontjai azok az oppozíciók, amelyek a racionális gondolkodást mint tudatos, teleologikus és produktív műveletet mutatják be,<sup>169</sup> míg a szimbolikus (Meletyinszkij terminológiájában: mitologikus; Freudnál: animisztikus) gondolkodást kaotikus és eredmény nélküliként. A filo- és ontogenetikai, valamint a kognitív feltételezés is a szimbolikus gondolkodás preracionális voltát hangsúlyozza. Az emberi törzs- és egyedfejlődés történetében – idézi főként Lévy-Bruhl és Piaget kutatásait a szerző – a fogalmi racionalitás a szimbolikus gondolkodásra, képzetalkotásra épül. A kognitív feltételezés – Sperber itt Neisser kutatásaira támaszkodik – a racionális gondolkodásról mint a szimbolikus gondolkodás „irányítottabb, gondosabb kifejlődéséről és kiaknázásáról” beszél.<sup>170</sup> Sperber a gondolkodási folyamatokat és az emlékezés mechanizmusait a fenti kutatások eredményeitől eltérő kiindulópontból vizsgálja: „ha azt állítjuk, hogy a szimbolikus gondolkodás szükségszerűen valamilyen előzetes

---

<sup>166</sup> LOSZEV, *i.m.*, 54. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>167</sup> *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt., 13.

<sup>168</sup> BALZAC 1984, 74 és 84.

<sup>169</sup> Az oppozíciók leggyakoribb elnevezései: racionális/intuitív, korlátozott/kreatív, másodlagos folyamat/elsődleges folyamat, logikus/prelogikus, tudományos/mágikus, racionális/szimbolikus. SPERBER, Dan, *Preracionális-e a szimbolikus gondolkodás?*, ford. DUSNOKI Katalin = *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat: Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből*, szerk. HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter, ford. ÁDÁM Péter et al., Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983, 45-67. Itt: 45-46

<sup>170</sup> *Uo.*, 46-47.

racionális feldolgozásra épül, a szimbolizmus nem előzhette volna meg a racionalitást sem az emberiség, sem az egyén fejlődésében”.<sup>171</sup>

A következő meglepő eredményre jut. Az észlelés megoldásának, megértésének racionális feldolgozásakor szimbolikus feldolgozásnak nem kell feltétlenül végbemennie, ám ha a racionális feldolgozás nem megfelelően megy végbe, akkor a szimbolikus feldolgozás átveszi annak feladatait – így akár azt a látszatot is keltheti, hogy a szimbolikus feldolgozás kizárólagos volt.<sup>172</sup> Freud fentebb idézett álláspontja az animisztikus világnézet kialakulásáról, amely megelőzi a vallásos és a tudományos világszemléletet, ennek okán továbbra is helytállónak tűnik; ám Eliade kijelentése a szimbolikus gondolkodás időbeli elsőbbségéről már kevésbé. Sperber gondolataiból szinte egyenesen következik, hogy a szimbolikus gondolkodást miért tartották sokáig prelogikusnak, s hogy semmivel sem alacsonyabb rendű forma, mint a racionális. (A kérdés vizsgálatakor kitűnik a kérdésfeltevés abszurditása, hiszen hogyan is adhattak volna az archaikus kultúrák a modern kor pozitívizmusa és tudományos eredményei által felállított világképnek megfelelő magyarázatot.) Sőt, abból tapasztalatból, hogy a szimbolikus feldolgozás azokat a feladatokat is képes ellátni, amelyekre a racionális nem képes, a szimbolikus gondolkodást éppen magasabb rendű formának kellene tartanunk. Ehhez kapcsolódhat Jung intése, miszerint a szimbólumok az ember és a társadalom nélkülözhetetlen alkotóelemei, s figyelmen kívül hagyásuk, gyökeres kiirtásuk beláthatatlan következményekkel jár(na). Összhangban Sperber elméletével, Jung szerint, ha az archaikus ember „pszichéjében felbukkant valami ösztönös fogalom, tudata bizonyára képes volt arra, hogy azt egy összefüggő, pszichikus mintázatba illessze. A »civilizált« ember erre többé már nem képes.”<sup>173</sup>

Sperber tehát azt állítja, hogy egyrészt „a racionális feldolgozás nem kíván semmilyen előzetes szimbolikus feldolgozást”, másrészt pedig „mindenfajta szimbolikus feldolgozás szükségessé tesz valamilyen előzetes racionális feldolgozást”, harmadrészt: a szimbolikus feldolgozás – akár a hosszú távú memória részvételével, gondoljunk például a zsebkendőre kötött csomó működési elvére – hozzájárulhat a racionális feldolgozáshoz. A hozzájárulások döntő szerephez jutnak a kreatív gondolkodásban.<sup>174</sup> Ezzel visszakanyarodtunk Loszev szimbólum-definíciójához. A szimbólumban a kép újat ad hozzá az eszméhez, s az eszme is újat hoz a képbe,

---

<sup>171</sup> *Uo.*, 47.

<sup>172</sup> *Uo.*, 49.

<sup>173</sup> JUNG, Carl Gustav, *A tudattalan megközelítése = Az ember és szimbólumai*, szerk. JUNG, Carl Gustav – M.-L. von F., ford. MATOLCSI Ágnes, Bp., Göncöl, 2000, 17-104. Itt: 94.

<sup>174</sup> SPERBER, *i.m.*, 50-51.

és az »eszme« nemcsak egyszerűen a »képiséggel« azonosul, hanem a »kép« és az »eszme« azonosságával azonosul. A *szimbólumban* »egyre megy« mivel kezdjük; lehetetlen benne »kép« nélkül megtalálni az »eszmét«, csakúgy, mint »eszme« nélkül a »képet«. A szimbólum önálló valóság.<sup>175</sup>

## 2. 2. Az ember és árnyékai – Frye és az irodalmi szimbolizmus Chamisso Peter

### Schlemihljének példáján

A nap, mely ízzón vöröslött mögöttem,  
árnyékká tört előttem, oly alakban,  
amint testemmel ellenzője lettem.  
Megijedtem, hogy egyedül maradtam,  
s vissza is néztem, mert riadva láttam,  
hogy nincs több árny a földön, csak alattam.  
(Dante, *Isteni színjáték*)

Jung kétféle szimbólumfajtaát különböztet meg: „kulturális” és „természetes” szimbólumot. Ez utóbbiban a személyes jelentés a „psziché tudattalan tartalmaiból” származik, ám sok esetben archetipikus, így visszavezethető annak „archaikus gyökereihez”. A kulturális szimbólum esetében hosszú, tudatos átalakuláson keresztülment „örök igazság” kifejeződéséről beszélhetünk, amely a civilizált társadalom kollektív képévé vált.<sup>176</sup> Nem csoda, hogy Geertz az antropológia céljának azt a „sűrű leírást” jelöli meg, amely a kultúrát „értelmezhető jelek”, „szimbólumok” „egymásba nyúló rendszereinek összességéként”, „kontextusként” fogja fel.<sup>177</sup> A szimbólum szemantikailag önmagában nyitott – míg a jel nagyrészt zárt – kifejezési forma, állítja Turner. Nyitott egyfelől a nyilvánosság felé, hiszen közös használattal a jelölőhöz új jelölt kapcsolódhat; és nyitott az egyén felé, amennyiben bárki személyes jelentést vezethet be a szimbólum ismert jelentésének terébe.<sup>178</sup> A szimbólum jelentésrétegei között megkülönböztethetjük az első szintet, amelyet szó szerint kell érteni, tehát mítoszként, élő valóságként kell felfogni; a második szinten azonban akár más szimbólumokra is utalhat. A két vagy több réteg aztán egymással is összekapcsolódhat – szimbolikusan, allegorikusan vagy akár sematikusan.<sup>179</sup> A szimbólumok tulajdonságai – „a többértelműség, az asszociáció komplexitása, félreérthetőség, nyitottság, az érzelem és az akarat elsődlegessége a

<sup>175</sup> LOSZEV, *i.m.*, 55. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>176</sup> JUNG, 2000, 93.

<sup>177</sup> GEERTZ, Clifford, *A sűrű leírás: Út a kultúra értelmező elméletéhez*, ford. BERÉNYI Gábor = C. G., *Az értelmezés hatalma: Antropológiai írások*, vál. NIEDERMÜLLER Péter, ford. ANDOR Eszter et al., Bp., Osiris, 2001, 194-226. Itt: 206. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>178</sup> TURNER, Victor, *Szimbólumtanulmányok* ford. SÁRKÁNY Mihály = *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat*, 173-186. Itt: 183.

<sup>179</sup> LOSZEV, *i.m.*, 61.

gondolkodással szembeni szemantikájukban, más szemantikai alrendszerekbe való szétágazásra hajlandóságuk” – a dinamikus jellegükkel függnek össze.<sup>180</sup>

A szimbólum, azon túl, hogy dinamikus, organikus is. Mindenféle organizmus szimbolikus, mert „*nem jelent semmi olyat, ami ne önmaga lenne*”. Hiszen az organizmus azt jelenti, ami „reálisan ő maga”, azaz a saját eszközei révén kezd el létezni, s így az eszme benne nem elvontan, hanem a maga realitásában jelenik meg.<sup>181</sup>

A szimbólum az irodalmi szövegekben sem viselkedik másképp, hiszen lényegi tulajdonságai megmaradnak. A szimbólum és a hermeneutika összefüggéseit vizsgálva Eliade arra a következtetésre jut, hogy a „szimbólum értékcsökkenése és torzulása azáltal az egyszerű tény által, hogy a szimbólumot *átélik*, nem gyengíti hermeneutikájának érvényességét.”<sup>182</sup>

Az irodalmi szimbólum „az alkotófolyamat programját” is magába sűríti. Abból adódóan, hogy ugyanaz az eredeti szimbólum több mű többféle cselekményévé is kibontakozhat, a cselekmény alakulása „csak a szimbólumban rejlő lehetőségeket mutatja meg” – írja Lotman –, s hogy a kibontakozás „visszafordíthatatlan és előreláthatatlan jellegű”, maga az alkotásfolyamat, ebből következőleg csak „aszimmetrikus” lehet. A szimbólum olyan sokrétegű kódoló rendszerként mutatkozik meg, amelyet Lotman „a szöveg sajátos »génjének«” nevez.<sup>183</sup>

A szimbólum nem teljesen konvencionális jel, vagyis felfedezhető hasonlóság „a tartalom és a kifejezés síkja között”. Az ikonikus jel és a szimbólum közötti eltérés az ikon és a kép közötti különbségben ragadható meg. „A háromdimenziós valóságot a képen kétdimenziós ábrázolás váltja fel. A tartalom és a kifejezés nem teljes egymásra vetíthetőségét a képen az illúzió effektusa ellensúlyozza: a kép a teljes hasonlóságról igyekszik meggyőzni befogadját.”<sup>184</sup> Az ikon esetében – és ez többnyire a szimbólumra is jellemző – a kommunikatív természetének megfelelően a kifejezés nem egészében fedi a tartalmat, inkább utal rá, s a tartalom is csak „átsejlik” a kifejezésen: „a kifejezés annak mértékében utal a tartalomra, amilyen mértékben ábrázolja azt”.<sup>185</sup>

A szimbólum tehát annyiban mégis konvencionális jel, amennyiben az ikon és az index tulajdonságai keverednek benne, tehát „a jelszerűség mindegyik elvét magába sűríti”, de egyúttal át is lépi a jelszerűség határát.

---

<sup>180</sup> TURNER, *i.m.*, 183.

<sup>181</sup> LOSZEV, *i.m.*, 57-58. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>182</sup> ELIADE 1997, 30. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>183</sup> LOTMAN, Jurij, *A szöveg mint értelemgeneráló rendszer = Kultúra és intellektus: Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, szerk., ford., az elő- és az utószót írta SZITÁR Katalin, Bp., Argumentum, 2002, 25-88. Itt: 77.

<sup>184</sup> *Uo.*, 88.

<sup>185</sup> *Uo.*

Közvetít a szemiózis különféle szférái, illetve a szemiotikai és a szemiotikán kívüli realitás között, s úgyszintén a szöveg szinkroniája és a kultúra emlékezete között. Szerepe szerint szemiotikai kondenzátornak is mondható. Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy valamely kultúraszimbólum struktúrája az individuum genetikusan emlékezetével izomorf és izofunkcionális rendszert alkot.<sup>186</sup>

Northrop Frye a szimbólumok elméletét taglaló esszéjében szimbólum alatt „bármely irodalmi struktúra bármely egységét” érti, amennyiben az a kritikai vizsgálat céljára különválasztható, legyen az akár betű, szó, szólam vagy kép. Esszéjében az „irodalmi szimbolizmust” rendszerezi.

Az irodalmi műalkotásokat („költeményeket”<sup>187</sup>) csak mint poliszemikus jelentéssel bíró szövegeket kísérheti meg értelmezni és rendszerezni a kritika. A jelentések elrendezését Frye a kontextusok vagy viszonylatrendszerek szekvenciájaként képzelel el, ahol „mindegyik kontextusnak megvan a maga jellegzetes műhosza és éthosza, valamint dianoíája, azaz jelentése”. Frye ezeket a kontextusokat „fázisoknak” nevezi.<sup>188</sup> Az öt fázis és az öt mód között párhuzamot fedezhetünk fel: a mű literálisan ironikus struktúra; a XIX. századi – alsó szintű mimetikus – irodalom szimbolizmusa deskriptív; formális szimbolizmust a magas mimézis íróinál – leginkább a reneszánsz és a neoklasszikus íróknál – figyelhetünk meg; az archetípusok legelevenebb példáit a románc világa adja, amely a mitikus fázisra jellemző; az anagogikus fázisban az irodalom mítoszalkotó oldala válik lényegessé.<sup>189</sup>

A literális fázisban „betű szerinti” megértés történik. A betű szerinti értelmezéskor az irodalmi művet, úgy ahogy van, irodalmi műként kell megértenünk. A verbális elemek centripetálisan értelmezve a (verbális) struktúra egységei – „motívumok”.

Az irodalomban a tény- vagy igazságkérdések annak az elsődleges irodalmi célnak vannak alárendelve, hogy egy önmagáért való verbális struktúra jöjjön létre, és a szimbólumok jelértékei alá vannak rendelve annak, hogy milyen jelentőségük van az egymással összekapcsolt motívumok struktúrájában. Ha ilyen autonóm verbális struktúrával találkozunk, az irodalom.<sup>190</sup>

S mivel az irodalmi mű betű szerinti értelemben is irodalmi mű, ezért annak jelentése „nem más, mint mintája, illetve verbális struktúraként való integritása. Szavait nem lehet elkülöníteni és jelértékhez kapcsolni: egy-egy szó minden lehetséges jelértéke beleivódik a

---

<sup>186</sup> *Uo.*

<sup>187</sup> FRYE a „költemény” szót irodalmi műalkotás értelemben használja. Lásd FRYE 1998, 63.

<sup>188</sup> *Uo.*, 65.

<sup>189</sup> *Uo.*, 101.

<sup>190</sup> *Uo.*, 66.

verbális viszonyok komplexitásába.”<sup>191</sup> A létrejött komplexumra, az irodalmi műre sokkal inkább lesz jellemző az önmaga műviségére utaló, önreflexív jelenség – például a „jóslat, a varázsige, a névpótló metafora, a »kenning«” –, mint az élmények és jelentésének leírása. „A literális struktúra ironikus, mivel az, »amit mond«, mindig minőségileg vagy fokozatilag különbözik attól, amit jelent.”<sup>192</sup> Ami az irodalmi műben különböző, tagolt és egymással összehasonlítható motívum, az a mitikus tudat számára az egységes esemény, a hős vagy a kerek, egész szöveg izomorfja. Ennek hátterében a mitikus tudat által létrehozott szövegekre jellemző, a megfogalmazott közlemény ömlesztett, izomorf és homomorf jellege áll.<sup>193</sup>

Az „ördög” szó helyett használt „szürke ember [der graue Mann]”<sup>194</sup> jelzős szerkezet jelzője a *Peter Schlemihl különös történetében* a színek és a fények kiemelt szerepére irányítja rá a figyelmet. Az ördög alakját felidéző szín-asszociációk többnyire nem a szürke, hanem a fekete színt, a feketeséget, mint a gonoszság, a tisztátalanság színét<sup>195</sup> említik. A regény címszereplője, Peter Schlemihl ügye támogatása miatt felkeresi barátjának gazdag öccsét, Thomas John urat, aki éppen kisebb társasággal szórakozik. Társasága leginkább figyelemreméltó tagja a fent említett „szürke ember”, aki azzal hívja fel magára Schlemihl figyelmét (a társaság többi tagja számára érdekes módon közömbös marad), hogy az éppen szükséges tárgyakat vagy akár élőlényeket (sebtapasz, távcső, szőnyeg, sátor, három ló) könnyedén előveszi szürke kabátja zsebéből. A „szürke ember” felajánlja Schlemihlnek az árnyékáért cserébe Fortunátus aranyból soha ki nem fogyó, bűvös erszényét. Schlemihl elfogadja az ajánlatot, alkut köt a „szürke emberrel”. A „szürke ember” feltekeri és zsebre teszi Schlemihl árnyékát. A szürke szín a keresztény kultúrában a test halálának és a lélek halhatatlanságának szimbóluma, egyébként nem feltűnő, monoton és neutrális szín, a fekete és a fehér keveréke. A regénybeli ördög valóban a szürke szín asszociációinak megfelelően viselkedik – nem kifejezetten gonosz, inkább nyájas, Schlemihlrel nagyon kedves, minden kívánságát teljesíti, annak mégis ellenszenves marad.

A regény szimbolikáját ennek ellenére nem a fekete és a fehér színek adják, az ördög szürke kabátja és Schlemihl – ördöggel kötendő szerződéshez szükséges – „piros vérén [rotes Blut]”<sup>196</sup> kívül más szín nem kap hangsúlyt, a színek szimbolizáló szerepe mellé az árnyék(ok) és a fény(ek), valamint a láthatóság és láthatatlanság játéka társul. Ez a játék autonóm és komplex struktúrát alkot, a motívumok összefüggésének létrehozására, azok

---

<sup>191</sup> *Uo.*, 69.

<sup>192</sup> *Uo.*, 72.

<sup>193</sup> Vö.: *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt., *Irodalom és mítoszok* címszó.

<sup>194</sup> CHAMISSO, Adelbert von, *Peter Schlemihl különös története*, ford. és az utószót írta TURÓCZI-TROSTLER József, Bp., Magyar Helikon, 1961, első előfordulása: 17.

<sup>195</sup> Lásd: HOPPÁL et al., *i.m.*, *Ördög* címszó; TÁNCZOS, *i.m.*, 61.

<sup>196</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 120.

jelentésének telítettségére és a mű egybetartására törekszik. Schlemihl számtalan módszerrel próbálja kicselezni az árnyéktalanságára azonnal felfigyelő környezetét. Egy ideig hűséges szolgájának árnyékában mozog, ez a tőle való függésének ironikus képe, amely képben az árnyék az emberi társaságban való lét jelentésével is bővül, de felcseréli az úr-szolga hierarchikus oppozícióját is. „Álárnyék”<sup>197</sup> festésére fogad fel egy festőt, de ahhoz, hogy az „álárnyék” betölthesse funkcióját, Schlemihlnek mozdulatlaná kellene válnia. Az „álárnyék” csak egyetlen helyzetben tűnhet életszerűnek, valóságosnak, s ez a helyzet kizárólag az „élő” tulajdonosának „élettelené”, szoborrá dermedésekor jönne létre, az élő-élettelen, vagy a valós-műv(ész)i oppozíciók is felcserélődnének. Az „álárnyék” humoros fogalma ezáltal a művészet ironikus metaforája is, egyfelől képes pótolni az ember (a regényben hangsúlyozottan) nélkülözhetetlen „toldalékát”, másfelől, úgy tűnik, nevetséges és értelmetlen. Az árnyék mesterséges helyettesítése mindkét esetben a szereplő cselekedeteinek drasztikus korlátozással működhetne, ám azok véghezvitele hosszú távon lehetetlen.

Környezetének kicselezése miatt Schlemihl kerüli a természetes fényt, és amikor csak lehetséges, mesterséges megvilágítást használ: szerelmével csak „fák alatt” vagy „gazdagon és ügyesen megvilágított”<sup>198</sup> termekben találkozik. A természetes fény az élet – szimbolikusan akár mint a morálisan tiszta emberi élet – nélkülözhetetlen velejárója, mely Schlemihl „mesterséges”, bűnbe esett életére leleplező erővel hat: első szerelme előtt például a holdfény fedi fel árnyéktalanságát. A hölgy, amikor Schlemihlrel sétálva csak a saját árnyékát pillantja meg, ájultan esik össze. A mesterséges világítás/megvilágítottság motívuma az élettelenséggel, és a nem-emberivel áll analógiában, s mindez az ördöggel, illetve az ördöggel alkut kötő emberrel kerül közös paradigmasorba.

Ebbe a struktúrába illeszkedik a láthatatlanság motívuma is. A „szürke ember” elsőként a Schlemihlnek való, a hozzá illő tárgyak közül Fortunátus süvegét [„Fortunati Wünschhütlein”] ajánlja fel. Később is felbukkan egy ehhez hasonló varázstárgy „ködsüveg [die Tarnkappe – láthatatlanná tevő köpeny]” néven. E tematika mentén, az emberi árnyékkal való különleges kapcsolata következtében, a legérdekesebb varázstárgy kétségkívül a „láthatatlan madárfészek [das unsichtbare Vogelnest]”. A „madárfészek” ugyan láthatatlanná teszi az ember testét, de az árnyékát nem tünteti el. Sőt maga a madárfészek is láthatatlan, de – a szövegből mintha ez derülne ki: viselés nélkül – (látható) árnyéka van. Schlemihl számára ideális eszköz ahhoz, hogy visszatérhessen az emberek közé, s kiderítse, mi történt a szerelmével. A „madárfészekre” azonban bűnnel, lopással tesz szert. Egy síkságon pihenve árnyék halad el mellette, amelyről azt hiszi, gazdátlan, s ő birtokba veheti. Ráugorva derül ki,

---

<sup>197</sup> *Uo.*, 48.

<sup>198</sup> *Uo.*, 74.



azzal, hogy az árnyékra vetődött – a kifejezés figuratív értelmében – árnyékra vetődött: az árnyék helyett annak láthatatlan gazdájára – akit a „madárfészek” rejtett. Amikor tévedésére rájön, magára teszi a „madárfészeket”, eltűnve annak addigi gazdája szeme elől.

Ennek a varázstárgynak a megfelelő használatához tehát éppen olyan körülmények kellene, mint amilyenek az árnyéktalan hősünknek: a természetes fény elkerülése vagy mesterséges megvilágítás. Eszerint az ember testi valójának jelenlevő, de árnyék nélküli állapota semmivel nem különbözik az ember testi valójának eltűnt, de árnyékának jelenlevő állapotától, így a két állapot felcserélhetősége is teret kap az értelmezésben.

Abból, hogy a „szürke ember” elsőként a süveget ajánlja fel az árnyéktalanságért cserébe, az is következik, hogy tudja, az árnyéktalan embernek nincs helye a társadalomban, legfeljebb megfigyelőként lehet jelen – de ahhoz a testet is el kell tüntetni. Schlemihl a regény végére maga is erre a következtetésre jut, a Föld növényvilágának kutatója, ismerője és rendszerezője lesz.

A szem érzékelésével való játék motívumai, láthatjuk, egymással szorosan összekapcsolódva nem csak paradigmasort alkotnak, hanem kisebb rendszerekké állnak össze. A regény előrehaladtával a paradigmasor elemei egyenként is újabb jelentésekkel bővülnek, amelyek hozzájárulnak a rendszerek egységes struktúrába rendeződéséhez.

A deskriptív fázisban a „leíró” értelemmel van dolgunk. Ebben a megértésben a szimbólum centrifugálisan, jelként viselkedve összekapcsolja az egyes szavakat a jelentett tárgyakkal, „kilépünk az olvasottakból”, „a köztük fennálló konvencionális asszociációkat őrző emlékezetünkhöz”, s így a „verbális szimbólumon kívül megjelenítjük az általa jelölt vagy szimbolizált dolgot is”.<sup>199</sup> Az irodalmi mű itt elsődlegesen verbális struktúra, olyan jelentéses szavak együttese, amely az irodalmi művet nem különbözteti meg bármilyen más, nem irodalmi szövegtől.

Ebben az összefüggésben a narratív a szavak rendjének viszonya olyan eseményekkel, amelyek hasonlítanak a kinti »élethe«. [...] Annak a szimbolizmusnak a fogalma, amelyről itt szó van, nem az, amely közös benne és a többi művészetben, hanem az, amely közös közte és az egyéb szóstruktúrák között.<sup>200</sup>

A mitikus tudat által létrehozott szövegekben nincs értelme deskriptív fázisról beszélni. A világot modelláló irodalom és a mítosz valósága közötti különbségre Loszev elmélete hívta fel a különbséget, mely különbséget az elidegenedés típusában fedezte fel. A szimbólum ebben a fázisban a retorika eszköze, amely segít kivonni a dolgokat az életjelenségek

---

<sup>199</sup> FRYE 1998, 65.

<sup>200</sup> *Uo.*, 69.

folyamából, hogy aztán a modellként létrehozott világban azt a szerepet tölthessék be, amelyet a valóságban betöltenek. Szimbólummá – véleményem szerint – áltál válik, hogy saját megalkotottságára hívja fel a figyelmet.<sup>201</sup>

Peter Schlemihl a saját kalandjainak elbeszélője, a regény világában még több is: írója, hiszen, mint megtudjuk, különös történetét Chamissohoz írja. Elbeszélőként személyisége is körvonalazódik áltál, hogy igyekszik az események rá tett hatásáról is beszámolni. Érzelmi felindulásának ad hangot például a „szürke emberrel” való első találkozásakor, annak varázslatos tettei kapcsán:

Már jó ideje rosszul éreztem magam, sőt egyenesen megborzadtam; hát még amikor a szürkeruhás, hogy a következő kívánságot teljesítse, három hátsólovat, mondom, három szép, nagy, hollófekete paripát ugratott ki a zsebből nyergestül, szerszámostul! – Képzeld csak el, az isten szerelmére, három felnyergelt lovat ugyanabból a zsebből, ahonnan már egy tárcsa, egy távcső, egy húsz láb hosszú és tíz láb széles szőnyeg meg egy ugyanolyan nagyságú sátor került elő, a hozzávaló mindenfajta rúddal és vasalkatrésszel együtt. Bizonyára el sem hinnéd, ha nem esküdnék meg rá, hogy a tulajdon két szememmel láttam.<sup>202</sup>

Ezt követően azon csodálkozik, hogy a társaság többi tagja közömbös marad: „a többiek még csak ügyet sem vetettek rá”.<sup>203</sup> Az elbeszélő elképedő reagálása remek táptalajt adna az olvasónak a vele való azonosulásra, hiszen az pontosan megfelel az olvasói elvárásnak: fantasztikus jelenségek láttán a valóságban önkéntelenül is rácsodálkozó hangnemet és stílust használunk. Mégis, a társaság elbeszélővel szembemenő reakciója kimozdítja az olvasói azonosulás egyértelmű irányát.

Az olvasó az emberi árnyékkal kapcsolatban Schlemihl véleményét osztja, de már nem tűnik fel benne magának az árnyéktalanságnak az irrealitása: „Hiszen elvégre is csak egy árnyékról van szó, semmi egyébről, csak egy árnyékról, hiszen enélkül is ellehet az ember, s nem is érdemes ilyen semmiség miatt ekkora lármát csapni.”<sup>204</sup> A „lárma” az a jelenség, amely az elbeszélőt folyamatosan körbeveszi, s amely miatt nem mer természetes fényben az emberek közé lépni, nem más, mint a többi ember túlzó és túlzottan elutasító reakciója vele kapcsolatban. A hiperbola alakzatának folyamatos megjelenése a regény alaphelyzetének tragédiáját hozza létre, majd mélyíti. Schlemihl árnyéktalanságát meglátva vagy megtudva – egyetlen szolgáján kívül – minden ember elmenekül előle, még a hölgy is, akivel szerelmesek

---

<sup>201</sup> Ezen a ponton érdemes felidézni, mit ír Nietzsche az ember világhoz való viszonyáról: „Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyebünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.” NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, Vol. 1, No. 3 (1992), 3-15. Itt: 6.

<sup>202</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 21-22.

<sup>203</sup> *Uo.*

<sup>204</sup> *Uo.*, 92.

egymásba. Olyan mértékű túlzásról van szó, amely a valóságtól igencsak eltávolodott, Schlemihl szerelmének édesapja szerint például, akinek nincs árnyéka, az szerelmes sem lehet: „és ön oly hallatlanul szemtelen volt, hogy nem áttallott rászedni bennünket; és azt állítja, hogy szereti ezt a leányt, akit ilyen szerencsétlenné tett?”<sup>205</sup> A környezet eltúzott reakciói Schlemihlt is – és ezáltal az olvasót is – képesek lesznek meggyőzni igazukról: „De annyira éreztem, hogy oktalanság, amit beszélek, hogy önként abbahagytam, csak hogy az erdész feleletre sem méltatott.”<sup>206</sup> Mindenesetre „Chamisso művében az emberi árnyék (vagy annak hiánya) kell, hogy »jelentsen« valamit. Akárhogy is, nem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy mit »jelent« az árnyék a helyi, megsértett polgárság számára, vagy bármilyen lehetséges nagyobb »irodalmi« vagy »történelmi« értelemben.”<sup>207</sup>

Ezek után nem meglepő, hogy a varázstárgyakról való beszéd teljesen semleges, mintha azok létezése kevésbé volna meghökkentő, mint az árnyéktalanság. Utolsó pénzén Schlemihl új csizmát vesz, s annak mágikus tulajdonságait gond nélkül ismeri fel és tisztázza magában: „semmi kétség, hétmérföldes csizma volt a lábamon”.<sup>208</sup> E retorikai művelet által az olvasó abba a kifordított helyzetbe lesz kényszerítve, hogy az árnyékszimbólum deskriptív értelmezésének megfelelően újrastrukturálja a világot: elfogadja a modellált világ azon jelenségeit is, amelyet egyébként nem fogadna el természetesként, és fordítva, a természetes működésére csodálkozzon rá. Képes lesz az olvasóval pusztán tragédiaként értelmeztetni az eseményeket, annak ellenére, hogy a helyzet valójában meglehetősen komikus is: senki nem azt kérdőjelezi meg, eltűnhet-e az ember árnyéka, pusztán azt, ember-e egyáltalán az árnyéktalan ember.

Annak okán, hogy mi állhat az árnyék hiányát szóvá tevő szereplők érvei mögött, érdemes egy értelmezői pillantást vetni magának az árnyéknak a metafizikai tulajdonságaira. Az árnyék a test létezésének egyik alapvető bizonyítéka. Az árnyék mint bizonyíték hiányával a lelket hordozó test léte is megkérdőjeleződik,<sup>209</sup> még akkor is, ha a fő bizonyíték – a test jelenléte – adott. Az, hogy a két érv közül a „gyengébb” dönti el a kérdést, miszerint létezik-e az árnyéktalan ember – deskriptív értelmezésben: a jelölő hiánya egyúttal a jelölt hiánya is – nem más, mint a gondolkodás működésének kifordítottsága.

---

<sup>205</sup> *Uo.*, 91.

<sup>206</sup> *Uo.*, 92.

<sup>207</sup> FLORES, Ralph, *The Lost Shadow of Peter Schlemihl*, *The German Quarterly*, Vol. 47, No. 4 (Nov., 1974), 567-584. Itt: 570.

<sup>208</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 158.

<sup>209</sup> PETERKIEWICZ, Jerzy, *Cast in Glass and Shadow*, *New Literary History*, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1974), 353-361. Itt: 356.

A formális fázisban a műalkotás formája kerül előtérbe. A „költemény” formája, amellyel minden részlet kapcsolatban áll, sem nyugalmi helyzetében, sem olvasás közben nem változik. Irodalmi szimbolizmusról kizárólag a jelentés („dianoia”), azaz a nyugalmi helyzetben levő történet („müthosz”) terminusaiban szokás beszélni, mert „az irodalmi mű mozgásban levő képanyagára” nincs szavunk.<sup>210</sup> A mozgásban levő szöveg a forma alakító, a nyugalomban levő szöveg pedig a forma tartalmazó elve. A cselekedeteket és gondolatokat utánzó verbális struktúrákban – az irodalmi műalkotásban a formális utánzással – létrejön a történetmondás és a jelentés egysége.

A formális utánzás, illetve az arisztotelészi mimézis során a műalkotás nem külső eseményeket és eszméket tükröz vissza, hanem a példa és a tétel között helyezkedik el. Az események és az eszmék az ő tartalmának aspektusai, nem pedig megfigyelésre szánt külső területek. [...] Cselekedeteket illusztrál, és ideális abban az értelemben, hogy az emberi cselekvés egyetemes formája nyilvánul meg benne.<sup>211</sup>

A formális megértésben a szimbólumok olyan egysége válik hangsúlyossá, amely a „költemény” és „az általa utánzott természet” közötti arányokat mutatja meg. A „költemény” a szimbólum által „nem csupán reprodukálja a természet árnyékát, hanem eléri, hogy a természet az ő tartalmazó formájában tükröződjék”.<sup>212</sup> A szimbólum ebben a fázisban mint kép értelmezendő.

A *Peter Schlemihl különös kalandjai* című regény fő szimbóluma az árnyék. Formálisan vizsgálva a szimbólumot, azonnal szembetűnik, hogy az árnyék mint kép valójában szinte sosincs jelen – a regény témája sem más, mint az árnyéktalan ember története. Az olvasó figyelme az árnyék hiányára irányul: a szimbólum mint kép mintha nem létezne, nincs jelen, de annyiban mégis létezik, amennyiben – akár a literális és a deskriptív értelem által – folyamatosan tudomást szerzünk erről a hiányról. Mint arról már volt szó, a társadalom nem törődik azzal, milyen (gazdag, bőkezű) ember Schlemihl, amint fény derül árnyékának hiányára, kizárólag ez az, ami foglalkoztatja őket. Még csak nem is arról van szó, hogy a hősnek nem létezik árnyéka, hiszen jól tudjuk, ott lapul a „szürke ember” zsebében, hanem csupán arról, hogy ez az árnyék nincs jelen, nem a Schlemihlé, nem is „engedelmeskedik” neki. A környezet reagálásának alapja, hogy minden tekintet az árnyék hiányára vetül. A szimbólum mint kép, még ha nincs is jelen, vagy (itt) épp azáltal, hogy nincs jelen, a saját formájában adja vissza a már bekebelezett világot. Természetes fénybe érve Schlemihlnek (hangsúlyozottan) nyomban minden egyes ember szóvá teszi, hogy nincs

---

<sup>210</sup> FRYE 1998, 73. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>211</sup> *Uo.*, 74.

<sup>212</sup> *Uo.*

árnyéka; nem beszélve arról, hogy rendszerint ítélkeznek is fölötte: „Azonhelyt megbíráltak és megdobáltak sárral: – Rendes ember nem szokta otthon felejtteni az árnyékát, ha napra megy.”<sup>213</sup>

Az árnyék hiánya által annak jelenléte is újabb jelentéssel ruházza fel a szimbólumot: Schlemihl rosszindulatú, tolvaj inasáról azért nem hiszik el, hogy lopott, mert „kifogástalan árnyéka van”.<sup>214</sup> Az elbeszélő maga is részt vesz az árnyék jelenlétéből adódó jelentéstulajdonításnak: a felbukkanó kereskedőt, aki a vagyonával el akarta kápráztatni a társaságot, így jellemzi: „általános tisztelet vette körül, és széles, noha kissé halvány árnyékot vetett”.<sup>215</sup>

Sajátos alakot kap az ördög is: a „szürke ember” vagy „szürke ruhás ember” képe által formálisan szimbólummá válik. Az „ember”, tehát a megszemélyesített, pontosabban humanizált ördög személyiséggel, karakterrel is rendelkezik, és amint látja, hogy behízelt magatartása nem vezet eredményre, odébbáll, s többé szó sem esik róla.

Az ördög mint kép is kivételes figyelmet érdemel. A „szürke” jelző valójában a kabátja színére vonatkozik. Külsejéről igen keveset tudunk meg: „hallgatag, ösztövé, szikár, nyurga, öreges ember”, „kevés számú ismertetőjegye [...] mindössze a tulajdonságok hiányát jelzi.”<sup>216</sup> A narráció is kikerüli a részleteket: „pontosan leírtam a szürkeruhást”; vagy később: „– Milyen volt ez az ember? – kiáltottam mindent sejtve. S Bendel lerajzolta a szürke kabátos embert vonásról vonásra, szóról szóra úgy, ahogyan az előbb elbeszélése során jellemezte azt az embert, aki után kutatott.”<sup>217</sup> Az elbeszélő Schlemihl tehát pontosan tudja, hogy néz ki a leírandó személy, mégis csak egyetlen „tulajdonsággal” jellemzi: a szürke kabátjával. Ez a negnevezés – a szürke ember – is „a névtelenség kódjaként olvasható”.<sup>218</sup> A részletes leírás hiányának módja az árnyék hiányának fentebb részletezett technikájával analóg és ellentétes. Schlemihl egyedül az árnyék hiánya jellemezte, míg az ördögöt a szürke kabátjának jelenléte. A „szürke emberben” az „ember” az olvasó számára mintha nem is lenne jelen, rendelkezik személyiséggel, de mégis arctalan marad, a narráció által egyedül a szürke kabát hangsúlyos és kizárólag ennek jelenléte által létezik. Az „ember” (ördög) a Schlemihl elkápráztató csodákat is csak a kabátja segítségével tudja véghezvinni, hiszen annak a zsebéből szed elő mindent, s persze az árnyék is abba kerül. Egy megszólított idegen is szabászati hasonlattal jellemzi: „Ez a cérnávég-ember ott, aki olyan, mintha csak most szökkent volna ki a szabó

---

<sup>213</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 32.

<sup>214</sup> *Uo.*, 117.

<sup>215</sup> *Uo.*, 72.

<sup>216</sup> WEINRICH, Harald, *Léthé: A felejtés művészete és kritikája*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Bp., Atlantisz, 2002, 171.

<sup>217</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 40 és 43.

<sup>218</sup> WEINRICH, *i.m.*, 171,

tűjéből? [Dieser, der wie ein Ende Zwirn aussieht, der einem Schneider aus der Nadel entlaufen ist?]<sup>219</sup>

S ha az ördög – a mitologikus gondolkodás szimbolikus logikájának megfelelően – nem más, mint egy ruhadarab, akkor egyfelől hétköznapi dolog, tehát olyasvalami, ami nem feltétlenül ad okot a félelemre, viszont állandóan számíthatunk a jelenlétére, másfelől erősek a látszattal való konnotációi.

S ahogyan a regény fő szimbóluma olyan kép, amely nincs jelen, úgy a történet is az által válik az ördöggel kötött szövetség mitologémájává, hogy voltaképpen, szó szoros értelemben nem az. Schlemihl az árnyékának eladásával alkut köt ugyan az ördöggel, de a későbbiekben nem adja el a lelkét, az ördög szerződését nem írja alá. Árnyéktalansága miatt Schlemihl megváltozik, például, mint már volt róla szó, ellopja a „láthatatlan madárfészkét”, azon kívül háromszor hazudik az árnyéka eltűnésének eredetéről, még ha reflektáltan is: „– Mellékes ugyan, hogy eshetett meg – feleltem –, de azért elbeszéltem. – *S szemtelenül füllentettem:* – A múlt héten Oroszországban járt az illető, s a szörnyű hidegben egyszer árnyéka annyira odafagyott a földhöz, hogy több nem tudta lefejtteni onnan.” Másodjára: „*Újra hazudnom kellett:* – Valami otromba ember egyszer oly durván talált az árnyékomra lépni, hogy alaposan kilyukadt, éppen most foltozzák – hiszen az arany csodákat mível –, már tegnap vissza kellett volna kapnom.” Nem lehet nem észrevenni, hogy ebben a hazugságban az árnyéket Schlemihl egy ruhadarab – példának okáért: egy kabát – tulajdonságaival jellemzi. Harmadjára már nem reflektált a hazugság: „– Súlyos, hosszadalmas betegségbe estem, kihullt a hajam, a körmöm meg az árnyékom. Lássá, apó, fiatalember létemre ősz a hajam, rövid lett a körmöm, csak az árnyékom nem nő meg újra.”<sup>220</sup> Az erszény eldobásával és az árnyék után való sóvárgás megszűntével az ördög is eltűnik, s Schlemihl is jó útra tér.

A hiány elbeszélésének apró mutatója jelenik meg az elbeszélő udvarlásának megjelenítésében is: „azon voltam, hogy [a hölgyet] frázisokkal szórakoztassam. Szendén maga elé nézett, s halkán *viszonozta* kézszorításomat [und erwiderte leise den Druck meiner Hand]; e pillanatban kibukkant a hold a felhők közül – s ő csak a maga árnyékát látta, amint eléje vetődött.”<sup>221</sup> A nem-elbeszélt kézszorítás, a cselekvés vagy a képesség, a cselekedet vagy a kép hiánya általi megteremtése annak a példája, hogy elbeszélői technikája – a forma –, amellett, hogy újabb jelentésekkel bővíti, segíti is az elbeszélés történetének megértését.

A mitikus fázis a konvenció és a műfaj kérdését helyezi a megértés fókuszába, hiszen a szöveg egyfelől „egyedülálló valami”, másfelől „eleme a hasonló formák osztályának”.

---

<sup>219</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 20.

<sup>220</sup> *Uo.*, 48, 92, 152. [Kiemelés tőlem.]

<sup>221</sup> *Uo.*, 55-56. [Kiemelés tőlem.]

Amennyiben a „költeményt” mint a teljes irodalmi szövegtörzset egy egységét gondoljuk el, úgy a műfajiság kérdése átcsúszik a konvenció problematikájába. A kritika bázisa ilyen esetben a szimbólumhasználat olyan aspektusa lehet, amely a „költemények” között viszonyt létesít, „miközben működésének fő terepét a költeményeket összekapcsoló szimbólumok alkotják. A végső célja nem az, hogy egy költeményt vizsgáljon a természet egy konkrét utánzásaként, hanem hogy elgondolja, miképpen utánozza a természet mint egész rendjét a szavak megfelelő rendje.”<sup>222</sup> Ugyanez az irodalom szemszögéből megfogalmazva: „Költeményt csak más költeményekből, regényt csak más regényekből lehet létrehozni.”<sup>223</sup> Ebből adódóan az irodalmi mű az őt megelőző irodalmi művek utánzása, s – ilyen aspektusban – önmaga tárgya lesz, hiszen nem lehet külső kapcsolata semmilyen rendszerrel – ha ilyen tapasztalunk, az az „intencionális fallácia” részét képezi.<sup>224</sup> A „költeményeket”, mondja Frye, egymással a képanyag archetipikus és konvencionális elemei kötik össze – ilyenformán a szimbólumok az irodalom konvencionális és kommunikálható archetipusai. S habár a szimbólumok „asszociatív nyalábok”, nincsenek változatlan vagy „szükségyszerű” asszociációk, értelmezésükkor nincsenek inherens megfelelések.<sup>225</sup> Az irodalmi mű archetipikus elemzése az ismétlődő, konvencionális cselekvések terminusaiban történik. Az ilyen cselekvések – „menyegzők, temetések, intellektuális és társasági beavatások, kivégzések és kvázikivégzések, a bűnbaknak kikiáltott gonosztevő elűzése” – a rítussal analóg jelenségek.<sup>226</sup> Mitikus fázisában a műalkotás mítosz, s a mítoszt Frye ebben a fázisban Frazer *Az Aranyág* című munkája, valamint Jung tanításai – az etnográfia és a pszichoanalízis – felől közelíti meg: „[a] rítus és az álom nyelvi kommunikáció formájában történő egyesülése”,<sup>227</sup> s e forma egészének egysége a szimbólum.<sup>228</sup> Az archetipusok vizsgálatakor az irodalmi szimbólumokat az egész részeként kell vizsgálni.

Ha az archetipusokat kommunikálható szimbólumokként fogjuk fel, azok középpontjában „egyetemes szimbólumokat” találunk. Az egyetemes szimbólumok képei minden ember számára közös alapokat használnak: „étel, ital, keresés, utazás, fény, sötétség, szexuális kielégülés, többnyire házasság formájában”.<sup>229</sup> Az ezekre az alapokra épülő szimbolizmus abban az értelemben egyetemes, hogy érthetőségének nincsenek határai.

Frye a „költemények” közötti viszonyok kapcsán nem tesz említést az egyébként ide kívánczó intertextuális kapcsolódásokról. Az intertextualitást Genette, még ha korlátozó

---

<sup>222</sup> FRYE 1998, 84. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>223</sup> *Uo.*, 85.

<sup>224</sup> *Uo.*, 99

<sup>225</sup> *Uo.*, 90. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>226</sup> *Uo.*, 92.

<sup>227</sup> *Uo.*, 93.

<sup>228</sup> *Uo.*, 94.

<sup>229</sup> *Uo.*, 103.

módon is, „két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolatként, azaz – eidetikusán és leggyakrabban – egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként” definiálja.<sup>230</sup> Riffaterre-nél „az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli”.<sup>231</sup>

Lotman a szimbólum és az intertextualitás (Lotman terminusaival: reminiscencia, citátum, utalás, hivatkozás, idézet) közti különbséget a tartalom és a kifejezés területén véli felfedezni. Az intertextus az utalt szöveggel metonimikus viszonyban van, ezért az „önállótlán, egyfajta index-jel”, míg a szimbólum „mindenkor önmagában is valamiféle szöveget képvisel: bizonyos egységes, önmagába zárt jelentése és jól érzékelhető határa van, amely lehetővé teszi egyértelmű kiemelését az őt környező szemiotikai kontextusból”.<sup>232</sup> A szimbólum a szövegbe való belépése előtt is létezik, „köztes elem a szemiotikai és a szemiotikán kívüli realitás között”,<sup>233</sup> s az új szövegbe való belépésekor nem tesz mást, mint a benne rejlő lehetőségeket életre kelti. Az intertextus azonban az új szöveg része, csak annak a „szinkrón egységében” működik. Míg az intertextus a kulturális emlékezet mélysége felé halad, addig a szimbólum éppen onnan épül a szövegbe.<sup>234</sup> Amennyiben azonban egy szöveg mítosszá alakulhat, mint korábban az Anna Karenina-mítosz példáján láthattuk, úgy bizonyos intertextusokból is válhatnak archetípusok (szimbólumok). Ezt a lehetőséget Lotman nem említi. Az olvasó számára a befogadás során a szimbólum is „reminiscenciaként realizálódik”.<sup>235</sup>

Peter Schlemihl története lényegileg az ördöggel kötött szövetség mitológéjája, Schlemihl alakjának prefigurációja Faust, Faust pedig a lelkét az ördögnek eladó ember archetípusa. „Faust és Schlemihl természetesen összemérhetetlenek. Hiszen – írja Turóczi-Trostler – Schlemihl az első pillanatban úgy hat, mintha csak paródiája, amolyan lesüllyedt, kispolgári, »biedermeier« alakmása volna Faustnak. És mégis tartja a rejtett rokonságot a nagy »ösképpel«, ami lehetővé teszi számára, hogy levetkőzze groteszk vonásait, s humanizálódva kerüljön ki groteszk kalandjaiból.”<sup>236</sup> Turóczi-Trostler a regény groteszkkal való kapcsolatára rámutató megállapítása vonatkoztatható a regény műfaji sajátosságaira, valamint esztétikai minőségére. Amint már korábban volt róla szó, a regényben, annak

<sup>230</sup> GENETTE, Gérard, Transztextualitás, ford. BURJÁN Monika, Helikon, 1996, 1-2, 82-90. Itt: 82-83.

<sup>231</sup> RIFFATERRE, Michael, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Anikó, Helikon, 1996, 1-2, 67-81. Itt: 67.

<sup>232</sup> LOTMAN 2002, 78.

<sup>233</sup> LOTMAN, Jurij, *Szimvol v szisztyeme kulturi* = J. L., *Izbrannije sztatyji III.*, Tallinn, 1993, 199. Idézi: GORETITY József, *Vladimir Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására* (Végzetes végjáték) = GORETITY József, *Bevezetés* = G. J. 2005, 5-54. Itt: 24.

<sup>234</sup> LOTMAN 2002, 81.

<sup>235</sup> *Uo.*, 81.

<sup>236</sup> TURÓCZI-TROSTLER József, *Utószó* = CHAMISSO, *i.m.*, 181-199. Itt: 191.



ellenére, hogy az elbeszélő valóban fausti mélységű tragédiaként interpretálja a történetét, a komikum szerepe legalább olyan hangsúlyos. A „szürke ember” mint ördög „nemcsak látszatra, hanem valóban paródiája az igazinak. Szerény, alázatos, szolgálatkész, minden démónia híján.” Turóczi-Trostler véleményét nem lehet teljes mértékben osztani. A „szürke ember” valóban parodisztikus, ám félelmetes is, többek között birtokában van Thomas John úr lelke, amelyet meg is mutat a róla kérdezősködő Schlemihlnek: „Vonakodva nyúlt a zsebébe, s a hajánál fogva kihúzta belőle Thomas John halvány, eltorzult alakját”.<sup>237</sup> Az elbeszélő annyira megijed a látottaktól, hogy eldobja Fortunátus erszényét – s ezzel megmenti a lelkét, megszabadul az ördög állandó kísértésétől.<sup>238</sup>

Az ördögtől való megszabadulása után Schlemihl véletlenül szert tesz egy hétmérföldes csizmára, amelyet használva el tud vonulni a világtól úgy, hogy közben bárhova eljuthat (növényeket és állatokat tanulmányozni). Az utazások során „döbbenünk rá arra, mennyi rokon vonás fűzi Schlemihlt az örök hontalanság és haláltalanság legismertebb világirodalmi típusához, a *Bolygó zsidó*-hoz.”<sup>239</sup> Még a neve is erre utal: a héber eredetű „Schlemihl” jelentése: szerencsétlen ember, aki a megváltást és a boldogságot Istentől várja.<sup>240</sup> Schlemihl figurája ironikusan változik, a történet kezdetén a Bolygó zsidó archetípusát ismerhetjük fel benne, amely archetípust Faust archetípusának jelenléte, magára vétele függeszt fel. Már a regény első mondatából kiderül, idegenként érkeznek a „földre”: „Szerencsés, de fárasztó tengeri út volt, végre kikötőbe értünk.”<sup>241</sup> Eredettörténete sincs, mindössze annyit tudunk meg a múltjáról, hogy ismerte Thomas John fivérét. Az erszény eldobásával és a hétmérföldes csizma használatával a fausti karakter eltűnik, hogy a Bolygó zsidó archetípusa átvegye a helyét. Weinrich, aki a „Schlemihl” szót inkább a slamasztika szóval rokonítja, Schlemihlre az árnyékának eladásáig úgy tekint, mint aki „nevenincs jöttment, de még nem Schlemihl”. „[N]evének emlékezeti tartalékai” csak később lépnek működésbe.<sup>242</sup>

Faust és a Bolygó zsidó mítoszának felidézése mellett a népi hiedelmek, mesék is felbukkannak: akár az alaptörténet kapcsán, akár a csodás tárgyak megjelenésében. A láthatatlanná tevő „ködsüveg” és „madárfészek”, a hétmérföldes csizma, ahogyan persze az aranyból kifogyhatatlan erszény is az egyetemes emberi vágyak tárgyiasulása és szimbóluma.

---

<sup>237</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 146.

<sup>238</sup> Vö: PAVLYSHYN, Marko, *Gold, Guilt and Scholarship Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihl*, *The German Quarterly*, Vol. 55, No. 1 (Jan., 1982), 49-63. Itt: 52.

<sup>239</sup> TURÓCZI-TROSTLER József, *i.m.*, 198. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>240</sup> ZELDNER, Max, *A Note on „Schlemiel”* *The German Quarterly*, Vol. 26, No. 2 (Mar., 1953) 115-117. Itt: 116.

<sup>241</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 11.

<sup>242</sup> WEINRICH, *i.m.*, 170-171,

Schlemihl alakja Balzac Raphaeljének és Lucienjének is a mása, illetve mindazoké, akik pénzért vagy hatalomért cserébe lepaktálnak az ördöggel.<sup>243</sup> Az *Elveszett illúziók* említést tesz Chamisso „kis alakú, kétszáz lapos” könyvéről, melyet az arra járók könnyen és gyorsan el tudnak olvasni, de ironikus módon egy szó sem esik annak tartalmáról.<sup>244</sup> Ez a finom utalás még így is jelzi az olvasó számára a két regény közötti rokonságot. Ironikus abból a szempontból is, hogy az *Elveszett illúziók* még egy nagyobb egység – a Vautrin-trilógia – részeként is – nem is ejtve szót az *Emberi színjáték*-tervezetben elfoglalt helyéről – méretében és terjedelmében jóval meghaladja a *Schlemihlt*.

Az irodalmi mű, míg a mitikus fázisban az álmot korlátozza – valószínűvé, elfogadhatóvá teszi –, az anagogikus fázisban a „totális álmod”, „az emberi elme gondolkodását utánozza, amely a valóságnak a kerületén, nem pedig a centrumában helyezkedik el”.<sup>245</sup> A természet tartalmazóból tartalmazott lesz, a szimbólumok itt maguk is a természet formái lesznek. A természet egészének képzeleti megragadása alatt pedig magát az apokalipszist kell érteni, „amely ha nem is emberi, közelebb áll ahhoz, hogy emberi legyen, semhogy élettelen”.<sup>246</sup> A rítus felől megközelítve azonos eredményekre jutunk: az anagogikus fázisban a „költészet” „az emberi cselekvést totális rítusként utánozza”, méghozzá „egy mindenható emberi társadalom cselekvését”. Frye a mágia irányultságát a rítussal hozza összefüggésbe. Freud gondolataihoz hasonlóan ő is úgy gondolja, a mágia az emberi igényeket hivatott kiszolgálni. Ez viszont azt jelenti, hogy az anagogikus felfogásban a társadalom már nem a természet része, hanem ellenkezőleg, a természetnek kell a társadalom részévé válnia.

Anagogikusan az irodalmi mű egyesíti a totális rítust a totális álommal, avagy a korlátlan társadalmi cselekvést a korlátlan egyéni gondolattal. Ennek okán a mű „végtelen és határtalan hipotézis: nem tartalmazható semmilyen tényleges civilizáció vagy morális értékrend keretében”.<sup>247</sup> Bármit a „költészet” tárgyává lehet tenni; a „költemény” „minden irodalmiság mikrokozmosza”. Az irodalmi mű mint „a szavak totális rendjének individuális megnyilvánulása” tűnik föl. „Anagogikusan tehát a szimbólum nem más, mint monád: minden szimbólum egyetlen végtelen és örök szimbólumban egyesül, amely mint *dianoia* nem más, mint a Logosz, és mint *mítosz* nem más, mint a totális teremtő aktus.”<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> SZÁVAI 1989, 86

<sup>244</sup> BALZAC 1978, 247.

<sup>245</sup> FRYE 1998, 103.

<sup>246</sup> *Uo.*, 104.

<sup>247</sup> *Uo.*

<sup>248</sup> *Uo.*, 105. [Kiemelés az eredetiben.] A „Logosz” itt: „alakító szó, amely egyszerre értelem, és mint Goethe Faustja vélte, praxisz, azaz teremtő cselekvés”. *Uo.*

Az archetípusok, írja Jung, többnyire másokra kivetített formában jelennek meg. „Ha valaki az ördögöt embertársára vetíti ki, ez csak azért történhetik, mert azon az emberen tényleg van valami, ami a kép rögződését megkönnyíti.” Ez kizárólag annak köszönhető, hogy a másik „a kivetítővel nem fér össze, ezért a kettő között egy »ördögi« (azaz elválasztó) hatás működik.” A kivetítő pedig kénytelen felismerni, „hogy az ördögi benne is éppannyira megvan, sőt éppen ő esett csapdába először, hiszen ő vetítette ki.” „Az ördög az »árnyék« archetípus egyik variánsa, vagyis az ember el nem ismert sötét oldalának veszedelmes aspektusa.”<sup>249</sup> S minthogy „[m]inden archetípusos alaknak megvan a saját árnyéka,”<sup>250</sup> az ördögnek kettő is van abban az (ironikus) jelenetben, melyben Schlemihl árnyéka is a „szürke embernek” „engedelmeskedik”. (Arról nem esik szó, hogyan lehetséges természetes fényben egy testnek két árnyéka.)

Peter Schlemihl hazugságában saját árnyékát egy ruhadarab tulajdonságaival jellemzi, emellett elbeszélésében az ördög lehangsúlyosabb attribútumának a kabátját teszi meg. Az árnyék és az ördög ily módon bemutatott hasonlósága a szimbolikus logika alapján kettejük azonosságát jelenti. Az árnyék fogalma Jung elméletében (és terápiájában) kiemelten fontos. Tudattalanunk az elnyomott emlékeinket, képzeleteinket, tapasztalatainkat tartalmazza, melyek az álmainkban különböző formákban fellépő „árnyék” figurájának felelnek meg: „»Árnyék«-nak nevezem az egyéniség »negatív« részét, vagyis a rejtett, előnytelen tulajdonságok, a hiányosan kifejlődött funkciók és a személyes tudattalan tartalmainak summáját.”<sup>251</sup>

Von Franz szerint azonban az „árnyék” nem feltétlenül ellenfél vagy gonosz, mint ahogyan Schlemihl ördöge sem az. Éppen olyan, mint „bármelyik emberi lény, akivel ki kell jönnünk”. Az „árnyék” szerepe ugyanis, hogy „az ego ellentétes oldalát képviselje, és hogy azokat a tulajdonságokat testesítse meg, melyeket az egyén a többi emberben a leginkább nem szeret.”<sup>252</sup> Jung az „árnyék tudatosításának” nevezi a személyiségünk kevésbé szeretett részeivel való szembenézést.<sup>253</sup> „Egy sötét sejtelem azt mondja, hogy e negatív oldal nélkül nem vagyunk egészek, hogy testünk van, amely – mint a testek általában – elkerülhetetlenül árnyékot vet, s ha megtagadjuk e testet, nem vagyunk többé háromdimenziósak, hanem lapos és élettelen lények.”<sup>254</sup>

Schlemihl második alkalommal képes lesz ellenállni az ördög kísértésének, mi több, az ördög eltűnésével az árnyékáról (tehát „árnyékáról”) is lemond, ezért ilyen

---

<sup>249</sup> JUNG, Carl Gustav, *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, ford. NAGY Péter, Bp., Európa, 1990, 177.

<sup>250</sup> FRANZ, Marie-Louise von: *Az árnyék és a gonosz a mesében*, ford. OROSZ Magdolna – ZALÁN Péter, Bp., Európa, 1998, 40.

<sup>251</sup> JUNG 1990, 125 és a hozzá tartozó lábjegyzet.

<sup>252</sup> FRANZ 2000, 175.

<sup>253</sup> *Uo.*, 169.

<sup>254</sup> JUNG 1990, 60.

megközelítésből a regény az „árnyék tudatosításának” iskolapéldája. Ami a példaszerű értelmezést felborítja, a környező társadalom felőli nézőpont. Mint arról már korábban volt szó, Schlemihl az árnyéka hiánya kapcsán ébredt rá annak fontosságára, elsősorban az emberek túlzó reakcióinak köszönhetően. Árnyéka (tehát „árnyéka”) eltűnésének éppen azzal kellene járnia, hogy az emberek kizárólag a személyisége pozitív oldalát lássák. Ám talán mindez fordítva történik, mindenki az árnyéktalan (tehát „árnyéktalan”) Schlemihlre vetíti ki az „árnyékát”. Ezáltal Schlemihl a többi emberrel összeférhetetlenné válik. Peter Schlemihl maga is árnyékká (tehát „árnyékká”) alakul, s ha „árnyék”, akkor ebben az összefüggésben ő maga az ördög is. Schlemihl nem egyszer nevezi az embereket, ahogyan magát is „szegény ördögnek”.<sup>255</sup>

A „szürke ruhástól” úgy sikerül végleg megszabadulnia, hogy a tőle kapott erszényt a mélybe hajítja. Az erszényt a „szürke ruhás” a közte és Schlemihl között levő „erős kapocsnak” nevezi. A „szürke ruhás” felajánlja Schlemihlnek, ha ő nincs ott, az erszényt csak meg kell ráznia, mint egy csengőt, s azon nyomban ott terem. A hiány és a jelenlét témáját veti fel újra ez az ördögi engedmény, hiszen az erszény által tulajdonképpen az ördög is folyamatosan jelen lenne (még ha nincs is), tehát Schlemihl (és az olvasó) számára az ördög szimbólumává válik. S mivel a szimbólum nem jelképez, hanem megegyezik az ábrázolt valósággal, így az erszény és a benne levő pénz is magával az ördöggel azonos. Ilyenformán az ördöggel kötött szövetség mitológé mája kiterjeszhető mindenkire, aki pénzt fogadott vagy lopott el Schlemihltől. Két kivételt lehet említeni, akik a pénzüket mások megsegítésére, gyógyítására és jótékonykodásra szánták, Bendel, a volt szolgálója, valamint Mina, az egykori szerelme; ők ellent tudtak állni az ördögi kísértésnek.

Az ördög, fő attribútuma, a szürke kabátja által a külsőség, a látszat képviselője. Schlemihl maga is eleinte pénze osztogatásával próbálta elérni, hogy az emberek ne tegyék szóvá – azaz ne vegyenek tudomást – árnyéka hiányáról. Az emberek elfogadták a pénzt, azonban nem teljesítették az íratlan szerződés feltételeit. A „láthatatlan madárfészek”, amint arról már korábban is tettem említést, meglehetősen tökéletlen varázstárgy, hiszen csak bizonyos körülmények között használhatja az, akinek van árnyéka: a láthatatlan ember látható árnyékához ugyanolyan körülmények kellene, mint a látható ember láthatatlan árnyékához. Ebből a nézőpontból a látszat és a láthatatlanság is ugyanannyira az ördöghöz köthető tulajdonság, mint a pénz vagy az árnyék.

Árnyék hiányában – mint a testi valóság létezésének bizonyítéka hiányában – a test mint valóság léte is megkérdőjeleződik. S mint azt fentebb kifejtettem, árnyéka eltűnésével Schlemihl maga válik árnyékká. Az árnyék persze nem pusztán „személyes” jelenség: az

---

<sup>255</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 13.

árnyék Platón Barlanghasonlata szerint nem más, mint az emberek számára érzékelhető világ. Az igazi létezők világa az ideák világa.<sup>256</sup> Az antikvitás mitikus tudatának „reális” és „illuzórikus” fogalma, írja Frejdenberg, pontosan a miénkkel ellentétes: amit a reálison értett, azt mi nem létező dolognak tekintjük; és ami számára a látszat világa, a valóság illúziója, számunkra az a realitás.<sup>257</sup> Platón nézőpontját a kereszténység a maga képére formálta át, eszerint a földi életünk alapvetően csak „hányattatás”; majd a reneszánsz öntudatra ébredt embere céljául tűzte ki az árnyak, azaz a látszat világának átlépését (még hozzá a ráció és a tudomány eszközével). Peter Schlemihl története is ennek a folyamatnak a része, hiszen az árnyék eladásával mindennek, ami látszat, el kellene tűnnie. Ám fordítva történik, mi több – ahogy Bíró Béla a regénnyel kapcsolatban írja –, „[a] látszat eltűnésével maga a valóság válik látszólagossá”.<sup>258</sup> Vagy ahogyan a regény reflektál a problémára: „vajon az ábrázolás egyezik az ösképpel?”<sup>259</sup>

Napjainkban a kvantumfizika és a kvantumkozmológia elméletei olyan következtetésre jutottak, amely Platón elméletéhez hasonló: „a mi háromdimenziós világunk egy négydimenziós világ háromdimenziós »árnyéka« csupán”. A negyedik dimenzióról éppúgy nem szerezhethetünk tudomást, ahogyan Platón barlanglakói – „ugyanúgy be vagyunk zárva a három dimenzió börtönébe, mint amazok önnön barlang-börtönükbe”.<sup>260</sup> S ahogyan – a korábban idézett jungi gondolat szerint – árnyékunk nélkül nem lennénk háromdimenziósak, úgy a negyedik dimenzióra is „az árnyék, a látszat, az irracionális” létéből következtethetünk. Az irreális lételméleti kategóriája sem lehet más, mint „valamely világunkon túlmutató, számunkra közvetlenül hozzáférhetetlen realitás »vetülete«. *Ha nem létezne ez a magasabb rendű realitás, az irreális is elképzelhetetlen volna.*”<sup>261</sup> Az értékétől megfosztott „irracionális” a tudattalanba került, ahol „feltartóztathatatlanul és pusztítóan hat, mint egy gyógyíthatatlan betegség, amelynek, mert láthatatlan, a gyökerét nem bírjuk kiirtani” – írja Jung.<sup>262</sup>

*Peter Schlemihl különös története értelmezésének összegzéseképp elmondható tehát, hogy az „árnyék” szimbóluma szubverzív szimbólum. A Northrop Frye által felállított értelmezési fázisok mindegyike során a felbukkanó oppozíciók felcserélését, a gondolkodás*

---

<sup>256</sup> Lásd: PLATÓN, *Az állam*, ford., az utószót és a jegyzeteket írta JÁNOSY István, Szeged, Lazi, 2001, 224-229.

<sup>257</sup> FREJDENBERG, Olga, *Metafora*, ford. HORVÁTH Márta = *Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, ford. HOFFMANN Kornélia et al., Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 211-249. Itt: 219.

<sup>258</sup> BÍRÓ Béla, *Az árnyék metafizikája* = B. B., *Legenda a kerek Egészről*, Bp., Liget, 1997, 5-18. Itt: 7.

<sup>259</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 159.

<sup>260</sup> BÍRÓ Béla, *i.m.*, 7-8.

<sup>261</sup> *Uo.*, 8. [Kiemelés a eredetiben.]

<sup>262</sup> JUNG 1990, 175.

kiforgatását, vagy akár az irracionális jelenlétét tapasztalhattuk. A szimbólum éppen ilyen, „valamilyen magasabb rendű és abszolút nem jelszerű lényeg kifejeződése”. Amennyiben olyan jelnek tekintenénk, amely jelentése egy másik rendszerbe vagy másik nyelvhez tartozó másik jel volna, úgy a szimbolikus jelentés nem lenne más, mint „racionális interpretáció”, azaz „a kifejezési síkról a tartalom síkjára való adekvát fordítás”. A szimbólum kifejezési formáján átsejlik az irracionális tartalom, „ezért a szimbólum mintegy a híd funkcióját tölti be a racionális és a misztikus világ között”.<sup>263</sup> Az anagogikus értelmezés rámutatott a pszichoanalitikus értelemben vett „árnyék” és a Platón Barlang hasonlatában kifejtett „árnyék” közötti analógiára is. A regény szimbolikája olyan paradoxikus struktúrát épít fel, amely a saját maga által termelt oppozíciók felforgatását önmaga alapvető funkciójává, oszthatatlan egységének folyamatos öntételezésévé teszi. Ebben az értelemben a szimbólum monád.

### 3. Bináris oppozíciók

#### 3. 1. A világ leírása

Nem voltak zöld, csak sötétszínű fák ott;  
nem sima vessző, csak csomós, kuszálva;  
nem volt gyümölcs sem ott, csak mérges ágak.  
Nem lel ily zord sűrűt bozótba zárva  
a vad, mely gyűlöl Cornetó s Cecina  
közt minden helyet, mely le van kaszálva.  
(Dante, Isteni színjáték)

A mítoszok szimbolizmusa a mitikus tudat szinkretikus, egységesítő, a különböző elemeket egybeötvöző jellegére mutatott rá. A mítoszban élők számára legalább olyan hangsúlyos szerepet játszanak a szimbolizmusra épülő, ám sokkal inkább a rendszerezést és hierarchiát megteremtő pillérek, a bináris oppozíciók.

A bináris oppozíciók kimutatásának jelentőségére a strukturalista nyelvészet elveire építő Lévi-Strauss hívta fel a figyelmet. A mitikus tudat a világ leírására – egyszerű és univerzális eszközként – egymással ellentétes tulajdonságokat, ismérveket párosít, páronként pozitív és negatív jelentéssel. Lévi-Strauss a mitikus tudat egyik jellemzőjének tartja azt a logikát, amely a közvetlenül rendelkezésre álló dolgokkal, eszközökkel, jelekkel, eseményekkel funkcionál, „ezek egyenként betölthetik mind az anyag, mind a szerszám szerepét, egyidejűleg lehetnek jelölők és jelöltek, sőt a már szimbolikus jelentéssel rendelkező és valamilyen egyéb mitológiai rendszerben egyszer már felhasznált elemeket is újra

---

<sup>263</sup> LOTMAN 2002, 78.

forgalomba hozhatja”.<sup>264</sup> A szemantikai oppozíciók alapja főképp a térbeli tájékozódásnak megfelelő oppozíciók: fent/lent, jobb/bal, belső/külső, közel/távol; vagy az érzékelés oppozíciói: világos/sötét, meleg/hideg, száraz/nedves, és a színpárok: fekete/fehér, fekete/vörös, vörös/zöld stb. Ezeket később kiegészítették a kozmikus tér- és időviszonyok: ég/föld, föld/alvilág, nap/hold, nappal/éjszaka, észak/dél, szárazföld/tenger; vagy a társadalmi viszonyokra vonatkozók: saját/idegen, férfi/nő, öreg/fiatal, al-/fő-; a természeti és a kulturális, társadalmi tér érintkezési pontjain álló viszonyok: víz/tűz, a nap tüze/tűzhely tüze, nyers/főtt, lakóhely/erdő. Az oppozíciók valamennyi tagja egységet alkot, s a köztük levő viszonyt elvontabb oppozíciók jelölik: élet/halál, szerencse/szerencsétlenség, és ezek elvontabb számszerű kifejezése a páros/páratlan; s az ellentétpár-rendszert meghatározó oppozíció: szakrális/profán.<sup>265</sup>

A bináris oppozíciók három vagy többtagú rendszerekké is alakulhattak, erre a legismertebb példa az ég és a föld, majd a föld és az alvilág különválása – és így létrejött egy háromtagú oppozíció, amelyet aztán a szent tér középpontjában álló világfa vagy világtengely köt össze.<sup>266</sup> Az oppozíciók rendszere a folytonos, egybefüggőnek tűnő világot egymástól elkülönült egységekre osztja. „Az érzékelés az egyes objektumokat érzékelhető kontrasztjaiban fogja fel, s így hozzáférhetővé teszi őket a legegyszerűbb elemzés és osztályozás számára.”<sup>267</sup> A szemantikai oppozíciók később olyan kozmogóniai értelmezést kaptak, amelyek által bizonyos értékrendbe rendeződtek, illetve más-más kódokban fogalmazódtak meg: a rítusok nyelvén, természeti, társadalmi kódokban vagy a testrészek kódjaiban. Így például a fent és a lent oppozíciója a rítusban a szakrális és a profán, természeti kódban az eget és a földet, társadalmi kódban a családban (vagy a közösségben) elfoglalt helyet jelenti, a testrészek nyelvén pedig a test felső (és első), illetve alsó (és hátsó) részt. A fent, illetve a felemelkedés iránya az egyetlen olyan térirány, amelynek minden esetben pozitív szimbolikus jelentése van,<sup>268</sup> elsősorban erkölcsi vonatkozásban. A kódok és az osztályozás rendszerébe a totemek is berendeződnek, a fent a sással, a lent a medvével válik azonossá.<sup>269</sup>

A bináris oppozíciók alapját a kettes szám adja, amely a mítosz logikája szerint nem más, mint a teljességet jelentő egység (akár Frye anagogikus szimbólumfelfogása

<sup>264</sup> MELETYINSZKIJ, *i.m.*, 106. Lévi-Strauss az ilyen sajátos újrendezést „bicolage”-nak nevezi. A francia *bricoleur* – barkácsol, összetákol – igéből, mely a biliárdban és egyéb labdajátékban az asztalteret vagy pálya széléről visszapattanó golyót, mandinert is jelent. A szó egyéb referenciája is szemléletes: a kutya csatangolása vagy a ló elkanyarodása, mellyel kikerüli az előtte levő akadályt. LÉVI-STRAUSS, Claude, *The Savage Mind*, ford. WEIGHTMAN, John – WEIGHTMAN, Doreen, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 16.

<sup>265</sup> MELETYINSZKIJ, *i.m.*, 298; valamint *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt., *Világmodell* címszó.

<sup>266</sup> ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1987, 31.

<sup>267</sup> MELETYINSZKIJ, *i.m.*, 298.

<sup>268</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 134.

<sup>269</sup> LÉVI-STRAUSS 1992, 67.

értelmében), a „monád” kettészakadásának szimbóluma. A kettes szám az ördög megjelenését is mutatja, a teljes és egész isteni egység megbomlását. A felosztás és szembeállítás jelentése mellett a szembeállított tagok azonos jellegére, összefüggéseire is felhívja a figyelmet – hiszen az egység, az egész is általuk teremődik meg. A mítosz analitikus és szinkretikus tulajdonságai ezáltal maradhatnak meg.

### 3. 2. A kettő anatómiája – Bináris oppozíciók Chamisso és Balzac példáján

És akkor ez a két test egybemállott  
forró viaszként: egyé vált a szín már;  
s az nem volt ember többet, ez sem állat.  
(Dante, *Isteni színjáték*)

A bináris oppozíciók rendszerének jelenléte a fentebb elemzett művekben is tetten érhető. A *Peter Schlemihl különös történetében* az alapvető oppozíciók (társadalmi: úr/szolga, gazdag/szegény; térbeli: szárazföld/tenger, sík vidék/erdő, lakott terület/lakatlan terület) mellett megtalálhatjuk a kísértő/kísértett oppozíció más kódokban történő megjelenítését: árnyék/test, láthatatlan/látható, „kígyó”/„madár”. Ez utolsó képpár a bűnbeesés történetét idézi, az elbeszélő Schlemihl a „szürke embert” kígyóhoz hasonlítja, amely megbűvöli áldozatát.<sup>270</sup>

A regényben számos bináris oppozíciót találunk, melyek akár időben, akár térben mutatkoznak meg, általában az ördöggel és a kísértéssel állnak összefüggésben. Schlemihl két hölgybe is beleszeret, a Fannyval való futó kapcsolata könnyedén feledésbe merül, míg Minát feleségül venné, s a történet későbbi pontján a hölgy is szeretettel emlékszik rá vissza. Schlemihlnek két szolgája van, az egyik „minden hájjal megkent fickó”,<sup>271</sup> aki később meglopja, a másik barátja lesz, s pénzéből *Schlemihlium* néven, gazdája emlékére kórházat alapít. A „szürke ember” két lépésben kísérti meg Schlemihlt, elsőként árnyékaért, másodjára a lelkéért, az első pusztán előkészítése volna a másodiknak, de a második során nem jár sikerrel; s az ördög két alkalommal sebz meg, hogy Schlemihl vérével írhatta alá az elé tett pergament a szerződéssel, másodjára csak az ájulása menti meg annak aláírásától. A „szürke embernek” két árnyék is engedelmeskedik, valójában csak az egyik a sajátja. Schlemihlnek két hasonmása van: Thomas John úr és Chamisso (mint a regény címezettje, akit Schlemihl álmában tudós, fausti környezetben lát – holtan), az első csupán fikcionális, az utóbbi sokkal inkább szerzői, metaleptikus önreflexió. Szerkezeti szinten is megjelenik az oppozíció:

---

<sup>270</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 24.

<sup>271</sup> *Uo.*, 56.



Schlemihl élete (és a regény) az erszény eldobásával új irányt vesz, ez az irány az ördög és a kísértés nélküli, önmagával megbékülő ember állapotának elbeszélése. A regény műfajával kapcsolatban is találhatunk oppozíciót: az elbeszélő („Peter Schlemihl”) mindenképp el akarja hitetni az olvasóval, hogy önéletrajzi szöveget olvas, melyet az elbeszélő a „Chamisso” nevű barátjának címzett. Ebből a szempontból a regény *kettős* műfajú, a fikción belül önéletrajz, azon kívül, „valójában” pedig nem. (Chamisso megjegyzése szerint művét „tréfás gyermekmesének”<sup>272</sup> szánta, amely állítás szintén nem állja meg a helyét.)

Balzac műveiben is számos hasonló példát találhatunk. A *szamárbőrben* Raphaelért, annak öngyilkos hangulatát látva, *két* koldus szeretne imádkozni, egy gyerek és egy aggastyán, a kívánt lakomán (és orgián) a *két* barátot *két* kurtizán szórakoztatja, s maga a lakoma is *kétfelvonásos* színjátékhoz hasonlított. A két kurtizán az örület „*két* élő és eredeti képmása”: Aquilina vad, merész, csábító, a „bűn lelke”, míg Euphrasie ártatlan, kecses, szerény, a „lélektelen bűn”.<sup>273</sup> Raphael szerint *két* létrend létezik – mely a regény egyik központi problémájának is a megfogalmazása –, érzelmek nélkül, sokáig, vagy szenvedélyesen, de rövid ideig élni. A régiségkereskedő *két* legfontosabb mű(?)tárgya Raffaello Krisztus-portréja, amely „imádságra hangolt, megbocsátásra ösztönzött, elfojtotta az önzést, fölébresztette minden alvó erényünket”,<sup>274</sup> és az azzal éppen szemben elhelyezett ördögi számbőr. Az öreg arcán is a korábban már idézett *kettősség* látható. A regény szerkezete is *két* történetpilléren áll, egyfelől a tíz évet elmesélő, s ezzel a regény tetemes részét elfoglaló visszaemlékezésből, amelyet az egyes szám első személyű elbeszélő hang is elválaszt a többi résztől – hiszen Raphael meséli el egyetlen este alatt –, s másfelől pedig a mindezt keretbe foglaló részek, a „többi”, az ördögi kísértés és következményeinek a kilenc hónapot felölelő történetéből. (A regény a sajátos időkezeléssel az idő *kétféle* folyását is bemutatja.)

A Vautrin-trilógiában Goriot apónak *két* lánya van, az egyik Rastignac szeretője lesz. A két lány férjeik által a párizsi elit *két* különböző típusát is képviselik: az arisztokráciát és az arisztokrácia helyére törekvő, gazdagodó polgárságot. Vauquer-né penziójában társadalom ugyanezen *két* rétegének az elszegényedett tagjait ismerhetjük meg, ráadásul a két réteg Vautrin által egy harmadikra bomlik – az alvilágra.

Lucien Chardon Párizsba kerülve *két* típusú írói pálya között választhat: költőként kevés pénzért sokat kellene dolgoznia, ám a lelkét így nem mocskolná be, vagy újságíróként jól élhet, de kénytelen volna aljasságokra vetemedni. Lucien újságírói „karrierje” kezdetén választania kell, hogy az újságírás háborújában a „királpárti romantikusok” vagy a

---

<sup>272</sup> TURÓCZI-TROSTLER, *i.m.*, 186.

<sup>273</sup> BALZAC 1961, 75, 67, 69, 70.

<sup>274</sup> *Uo.*, 31.

„szabadelvű klasszikusok” közé akar tartozni. Később arra kéri, ha baloldali lapba publikál, „C”-vel írja alá, ha jobb oldaliba, akkor „L”-lel.<sup>275</sup> Vautrin két elszegényedett nemest kísért meg, akik mindketten vissza szeretnék szerezni családjuk régi dicsőségét (és pénzét), Rastignac ellent tud állni, Lucien nem – az ő történetét két regény meséli el, az első pusztán előkészítése a másodiknak. A példákból egyértelműen kiderül, a „modern” párizsi világ megismerhető a bináris oppozíciók oszcillációjában, ami azt is bizonyítja, hogy a mitikus technika alkalmasnak bizonyul „bármilyen” világ leírására. A világ ily módon történő leírása egyszerre mutat rá a szétesettséget és összetartozást egyaránt mutató részekre és egésze, azok felcserélhetőségére és viszonylagosságára. Ez pedig a karneváli világszemlélet alapja.

## 4. Karneválmélet

### 4. 1. A karnevál fogalma

Küklopsz, kérdezted híres nevedet; nosza, halljad:  
megmondom, s te ajándékozz meg, ahogy ígérted.  
Senkise, ez a nevem; így hívnak, hogy Senkise, otthon  
Édesanyám meg apám és minden többi barátom.  
(Homérosz, *Odiüsszeia*)

Bahtyin a Dosztojevszkij poétikáját elemző szövegében írja: „Kissé leegyszerűsítve és sematikusán azt is lehet mondani, hogy a regény műfajának három eredője van: az *eposz*, a *retorika* és a *karnevál*. Annak függvényében, hogy ezek közül az eredők közül melyik a domináns, alakul ki az európai regény fejlődésének három vonulata.”<sup>276</sup> A három megnevezett „eredő” közül az oppozíciókkal az azokat (alapvető funkcióként) felcserélő, kifordító karneválnak van legszorosabb kapcsolata. A karnevál a népi nevetéskultúra formáinak összefoglaló neve. „A karneválról beszélni annyit tesz – írja Schindler –, mint arról a társadalomról beszélni, amely egy múltó pillanat erejéig kollektíven viszi színpadra önmagát annak a premisszának a jegyében, hogy minden egészen másként is lehetne.” Három alapformája: a szertartások, a színpadi formák, a vásári mulatságok; a komikus nyelvi – szó- és írásbeli – alkotások, paródiák; a familiáris vásári beszéd formái és műfajai, például a káromkodás, esküdözés, hetvenkedés.<sup>277</sup>

<sup>275</sup> BALZAC 1978, 214, 225, 348.

<sup>276</sup> BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba et al., Bp., Gond-Cura/Osiris, 2001, 137.

<sup>277</sup> BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. M. B., *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája; Rabelais és Gogol; Szatíra*, ford. KÖNCZÖL Csaba – RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002, 7-508. Itt: 12.

A karnevál logikája a bináris oppozíciók rendszerének egységére épül, hiszen tárgyat mindig valami (a világ egésze és részei) *ellenében* határozza meg.

A karnevál a dolgok mindenkori másik oldalát „vonultatja fel”, azokat, amelyek kizárása emezeket meghatározza, s ilyenformán láthatóvá teszi azon ellentétpárokat, amelyek pólusai között a mindennapi tapasztalat konstituálódik: a magas és alacsony, a szegény és gazdag, a nagy és kicsi, a szép és rút, a fiatal és öreg, a férfi és nő, a tél és nyár, a menny és pokol ellentétét.<sup>278</sup>

Elvvé és gyakorlattá teszi az absztrakt oppozíciók hierarchiájának megbontását, ezzel rávilágít, hogy az ellentétpárok mindkét tagja egyforma, hiszen a mindennapi élet tapasztalatának egy-egy meghatározott részét testesíti meg. „A karnevál tehát nem csupán »rendezetlenség«, amely a megszokott élet rendjével áll szemben, hanem a kettő együttesen alkotja a rend teljességét.»<sup>279</sup>

Ez a világszemlélet szemben állt az örökkévalóságra és a megingathatlanságra vonatkozó előítéletekkel, és dinamikus, változásra és változtatásra alkalmas formákat alakított ki magának. A változás és a megújulás pátosza, az uralkodó jogok és hatalmasságok viszonylagosságának vidám felismerése hatotta át a karneváli nyelvezet valamennyi formáját és szimbólumát.<sup>280</sup>

A karneváli nyelv valamennyi formáját és szimbólumát a változás és a megújulás pátosza, az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagos voltának vidám tudása hatja át. Jellegzetessége a „megfordítás”, a „visszajáról”, a „fonákjáról” látás logikája, a fönt és a lent („kerék”), az arc és az ülep felcserélhető voltának logikája, a különböző paródiák és travesztiák, lefokozó és profanizáló átfogalmazások, a csúfolódó fölmagasztálás és rangfosztás. A népi kultúra másik élete, második világa bizonyos mértékig a megszokott, vagyis a karneválon kívüli élet paródiája, „visszajára fordított világ”.<sup>281</sup>

A karneválban a társadalmi jelenségek is az ellentétükhöz rendelődve, azokhoz mérve és azok által relativizálódva nyilvánulnak meg.<sup>282</sup> A karnevál nem színházi vagy művészi forma, „nem szemlélik, hanem *élik*, s *mindenki* éli, mert eszméje *össznépi*.” A karnevál ideje alatt csak a karneváli élet létezik, térbeli határai nincsenek, így abból sem időben, sem térben kilépni nem lehet. Eszméje a római szaturnáliákéval analóg, amelyet az aranykor (ideiglenes)

<sup>278</sup> SCHINDLER, Norbert, *Karnevál, egyház és fordított világ: A 16. századi nevetéskultúra funkciójáról*, ford. SAJÓ Tamás = *Történeti antropológia: Módszertani írások és esettanulmányok*, szerk. SEBŐK Marcell, ford. APOR Péter et al., Bp., Replika Kör, 2000, 183-215. Itt: 195.

<sup>279</sup> *Uo.*

<sup>280</sup> BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A népi nevetéskultúra és a groteszk*, ford. KÖRÖSI József = M. M. B., *A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok)*, ford. és válogatta KÖNCZÖL Csaba – KÖRÖSI József, Bp., Gondolat, 1976, 303-352. Itt: 310.

<sup>281</sup> BAHTYIN 2002, 19.

<sup>282</sup> SCHINDLER, *i.m.*, 194.

visszatéréseként éltek meg. A karnevál az egész világ állapota, melyben és mely által a világ újjászületik, megújul. Fonáksága ellenére tehát ugyanannyira teljes és egész, mint a hétköznapi világ. Csodás jellege abban mutatkozik meg, hogy az élet reális formája ideális formában születik benne újjá.<sup>283</sup> Az emberek közötti elidegenedés megszűnik, s teret nyit egy tisztán emberi viszony számára. A karneváli szerepváltás minden irányba ható folyamat. Az ember a társadalmi pozícióját elhagyva az élet teljességét éli meg; egyszerre jelenik meg számára a mindennapi élet tapasztalatának esszenciája, valamint afelé törekszik, hogy a saját szerepből való kilépéssel minden más szerepből is kilépjen.<sup>284</sup>

Az ember visszatért magához és emberként valósította meg magát az emberek között. És a viszonyoknak ez a valóban emberi mivolta nem csupán képzelet vagy absztrakt gondolat szüleménye volt, hanem az élő, anyagi, érzelmi kapcsolatok reális megvalósítása és átélése. Az eszmei-utópikus és a reális időlegesen egybeolvadt ebben az egyedi karneváli világszemléletben.<sup>285</sup>

A karnevál ebben a tekintetben sajátos rokonságot mutat a mítosszal. A mítoszban a hétköznapi élet értelmétől, eszméitől való elidegenedés megy végbe, s az új, sajátos értelem és eszme teszi az embereket, tárgyakat, eseményeket elidegenedetté. A karneválban ugyanez a folyamat történik, az emberek, tárgyak, események értéke abban nyilvánul meg, hogy olyan valóság részei, amely meghaladja őket: a fonákság és a viszonylagosság valósága, amelynek hozadéka a karnevál legfontosabb paradigmája lesz: a nevetés. Ez a nevetés ünnepi jellegű, össznépi, tehát semmiképp sem egyéni reakció valamilyen nevetséges jelenségre. A karneválban élni annyit tesz: nevetni. Ez a nevetés egyetemes, mindenkire és mindenre vonatkozik, az egész világ, benne a karnevál résztvevőivel, tárgyaival és eseményeivel nevetségessé válik.<sup>286</sup>

A karneváli nevetés ugyanakkor ambivalens. Genetikailag a rituális nevetés ősi formáihoz kapcsolódik, mely minden esetben a legfőbb földi hatalma(ka)t nevette ki, hogy megújulásra bírja őket. A rituális nevetés ezáltal a halál és az újjászületés oppozíciójával, s a termékenységgel volt kapcsolatos. A karneváli nevetés is a hatalom, az igazságok és a világrend megváltoztatására irányul. A változtatás folyamatához, magához a válsághoz viszonyul, ebből adódik a lényegi ambivalenciája is, átfogja és összeköti egymással a változás kezdetét és végét: a halált és az újjászületést, a tagadást és az állítást, a gúnyos és az ujjongó nevetést.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> BAHTYIN 1976, 306-307. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>284</sup> SCHINDLER, *i.m.*, 196.

<sup>285</sup> BAHTYIN 1976, 310.

<sup>286</sup> *Uo.*, 311.

<sup>287</sup> BAHTYIN 2001, 158.

Bahtyin – a nevetéssel összefüggésben – a karnevalizált műfajok elválaszthatatlan elemeként említi a paródiát, hiszen a parodizálás folyamata sem más, mint a „leleplező hasonmás” megteremtése, amely „ugyanaz a világ, csak a »visszájára« fordítva”. A karneváli parodizálás – ahogyan a nevetés – szintén ambivalens. A paródia nem pusztán tagadás, hanem a paródia tárgyában megtalált nevetető aspektus megmutatása.

A karneválon rendkívül széles körben alkalmazták a parodizálást, melynek különféle formái és fokozatai voltak: a különböző képek (például a különböző eredetű karneváli párok) más-más módon és különböző nézőpontokból parodizálták egymást, mindez mintegy a görbe tükrök – felnagyítók, lekicsinyítők, különböző irányokban és különböző fokozatokban torzítók – egész rendszere volt.<sup>288</sup>

Nincs ez másképp az irodalmi paródiákban sem, hiszen azok kapcsolata a karneváli világszemlélettel nem szakadt meg. Azt az irodalmat, amelyet áthat a karneváli világszemlélet, Bahtyin karnevalizált irodalomnak nevezi. Az ebbe tartozó műfajok három sajátosságát<sup>289</sup> emeli ki. Elsőként a valósághoz való új viszonyt: a valóság megértésének kiindulópontja a hétköznapi, eleven, jelen valóság kell, hogy legyen. A jelen időben megszűnik az epikus vagy tragikus távolságtartás, a mítosz a kortársak, akár a familiáris kapcsolatok szintjére kerül.

A mítoszok hősei és a múlt történelmi alakjai ezekben a műfajokban szándékosan és hangsúlyozottan modernizáltak, és a még nem lezárt jelennel kialakított familiáris kapcsolatok zónájában cselekszenek és beszélnek. Következésképpen, a komoly-nevetető területén a művészi kép struktúrájának éppen az axiológiai-temporális zónája változik meg gyökeresen.<sup>290</sup>

A műfajok második sajátossága a hagyományhoz való új – kritikus vagy cinikusan leleplező – viszony. A műfajok a hagyomány helyett a tapasztalatra és a szabad fantáziára támaszkodnak, így a művészi kép ezen a szinten is átváltozik: a hagyománytól felszabadított, tapasztalaton és fantázián alapuló képpé. A harmadik sajátosság a műfajok „szándékos többstílusossága és sokszólamúsága”. Jellegzetességeik közé tartozik az elbeszélés monotóniája, a magas és az alantas, illetve a komoly és a nevetséges keveredése, a nem klasszikus műfajok – levelek, talált kéziratok, elmesélt dialógus, magas műfajok paródiájának – használata. Különböző szerzői maszkok jelennek meg, s az elbeszélés szava kétszólamúvá válik: az ábrázolt szó az ábrázoló szóval együtt lesz jelen. A felsorolt három sajátosság a

---

<sup>288</sup> *Uo.*, 159.

<sup>289</sup> Bahtyin, az antikvitás irodalmi terminusát átvéve, „komoly-nevetető” műfajoknak nevezi a karnevalizált irodalom első példáit. A felsorolt sajátosságok alapvetően ezekre a műfajokra vonatkoznak. *Uo.*, 134.

<sup>290</sup> *Uo.*, 136.

karnevalizált irodalom összes műfajára jellemző, ezért sorolhatja a karnevált Bahtyin az európai regény eredői közé.

A felsorolt sajátosságokat, az irodalmi szövegek karnevalizáló és karnevalizálódó elemeit a mítoszkritika is előszeretettel kutatja. Az irodalomban végbemenő karnevalizáció nem szünteti meg az irodalom hagyománnyal és mítosszal való kapcsolatát, hiszen azok újraértéséhez és kinevetéséhez szükséges a jelenlétük. A mítoszok ilyen értelemben „karneváli lefokozáson” esnek át, amely a Frye által körvonalazott „áttevődés” bizonyos esetének, illetve az „áttevődés” részének, vonulatának feleltethető meg. Olyan művek esetében, mint Chamisso regénye vagy Balzac elemzett művei, nem beszélhetünk jellegzetes karneváli műfajról, nem a karnevál a domináns eredőjük, de a karnevál, a karneváli sajátosságok több vonatkozásban mégis erősen jelen vannak. A művek a szerzők korának idejét jelenítik meg, ráadásul Balzac művei a gigászi koncepcióba rendezéssel nemcsak bemutatni és értelmezni kívánják a világot, hanem újraszervezni, sőt újratereíteni is. A kor közegébe helyezve, „modernizálva” az ördög és az általa megkísértett ember alakja kétségtelenül átértékelődik. Legyen szó akár az ördög parodisztikus képéről, mint a „szürke ember”, vagy az emberré formált szimbolikus ördög képéről, mint Vautrin, „lefokozás” történik. A megkísértettek esetében is ugyanez a helyzet: a kísértésnek ellenálló Schlemihl a tudományban találja meg élete célját, míg Raphael és Lucien csak „elhalasztják” öngyilkosságukat. Műfaj szintjén is tapasztalhatók a karneváli sajátosságok: Balzac, amellet, hogy két regényében is az ördöggel kötött szövetség mitológéáját írja – meglehetősen szabadon kezelve – újra, az *Isteni színjátékkal* is polemizál, ám az isteni magasságokból lefokozott állapot, „emberi” lesz. Peter Schlemihl elbeszélőként önéletírásként definiálja az általa létrehozott produktumot, amelynek barátja a címzettje. Habár hangsúlyozottan írott szövegről van szó, mégis előfordulnak az élőbeszédre jellemző szólások, mi több, a karneválra jellemző vásári beszédmód<sup>291</sup> is megjelenik:

Már jó ideje rosszul éreztem magam, sőt egyenesen megborzadtam; hát még amikor a szürkeruhás, hogy a következő kívánságot teljesítse, három hátaslovat, *mondom*, három szép, nagy, hollófekete paripát ugratott ki a zsebéből nyergestül, szerszámostul! – *Képzeld csak el*, az isten szerelmére, három felnyergelt lovat ugyanabból a zsebből, ahonnan már egy tárca, egy távcső, egy húsz láb hosszú és tíz láb széles szőnyeg meg egy ugyanolyan nagyságú sátor került elő, a hozzávaló mindenfajta rúddal és vasalkatrésszel együtt. *Bizonyára el sem hinnéd, ha nem esküdnék meg rá, hogy a tulajdon két szememmel láttam.*<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> A familiáris vásári beszéd jellemzője a káromkodások, szólások, esküdzések gyakori használata. Ezek – általában – mind grammatikailag, mind szemiotikailag is elkülönülnek az egész kontextustól. Eredetüket tekintve mind mágikus funkcióval bírtak. Elszigeteltségük, befejezettségük, öncélúságuk következtében külön beszédműfajnak is tekinthetjük őket. BAHTYIN 1976, 316-317.

<sup>292</sup> CHAMISSO, *i.m.*, 21-22. [Kiemelés tőlem.]

Raphael egyes szám első személyű visszaemlékezése megtöri az addigi harmadik személyű narrátor pozícióját, (legalább) kétszólamúvá téve ezzel *A számárbőr* narrációját. Az *Emberi színjáték* valóságra vonatkoztatható tanulságait nem az elbeszélő, hanem egy-egy szereplő mondja ki – amint azt a pénzzel kapcsolatos okfejtéseik példáin láttuk –, a szereplők (és a vele azonosulni próbáló olvasók) felismerései és tapasztalatai vezetnek mindehhez: tehát az ábrázoló és az ábrázolt szó egymással átfedésbe kerül. Az elbeszélő nem egy alkalommal többstílusúvá válik: példának okáért az alvilág által használt argót hol megmagyarázza: „- Istók úgyse, *kujon* létedre, nem valami híres *zaft lötyög a bőrd alatt* (vér kering az ereidben) [tu es sans raisiné dans les vermichels (sans sang dans les veines)]...”; hol átveszi: „La Pouraille átlátta a *góré* tervét [La Pouraille comprit le plan de son dab], és egyetlen pillantással megígérte neki, hogy Biffont ráveszi a közreműködésre”.<sup>293</sup>

A karnevál és a népi kultúra egyik legbonyolultabb, sokjelentésű motívuma a maszk. A maszk egyfelől kapcsolatban áll az átváltozás(ok)ból fakadó örömmel, a dolgok viszonylagosságának élvezetével, az azonosság és egyértelműség vidám tagadásával, s a dolgok önmagukkal való ostoba módon való egybeesésének elutasításával, másfelől kifejezi a természetes határok átmeneti, áthágható voltát. A maszkban az élethez való játékos viszony – a gúnyolódás, a kifigurázás, a csúfnév – ölt testet, és a maszkból származtathatóak a paródia, karikatúra, grimaszok, fintorok, s egyéb mimikai torzítások is.<sup>294</sup>

A maszk alapvető funkciója – a fentiekből adódóan – nem a leplezés, nem valamilyen hátsó szándék elrejtése, hanem sokkal inkább valamilyen leplezett dolog, jelenség megformálása és megmutatása, amely felhívja a figyelmet a valóság másik, kevésbé elfogadott vagy kevésbé általános részére. Ennek egyik bizonyítéka a karneváli „testmaszk”, főképp az arcfestés, amely „viselet” az utcai karnevált eredetileg uralta. Az álarc a színház és az udvari bálók világából származik. A maszk, ahogyan a maskara, „az ellentétek egybeeséseként beállított tapasztalati valóság konstituálására szolgál, amelyből a különbségek ismét világosan kiemelkedhetnek”.<sup>295</sup>

Edmund Leach Bahtyin karneválméletét nem ismerve határoz meg két olyan szakrális magatartást, amely a Bahtyin által „karneválnak” nevezett helyzetnek megfeleltethető. Az egyik, a „marginális állapot”, amelyben a „szerepcseré”, az evilági, „normális társadalmi élet visszájára fordítása” zajlik, „a résztvevők pontosan az ellenkezőjét mutatják annak, amik valójában”, mégpedig „mindenféle elképzelhető bűn elkövetésével együtt, amilyen például a vérfertőzés”. A másik ilyen állapot a „megszentségtelenítés vagy

<sup>293</sup> BALZAC 1984, 560 és 563. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>294</sup> BAHTYIN 1976, 338.

<sup>295</sup> SHINDLER, *i.m.*, 196.

aggregáció”, amelyben az embert „a szakrális világból visszavezetik a profán világba”, s szimbolikusan „újjászületik”. A rituális magatartás ekkor használt változata az „álarc”. „A világ álarcot ölt, a megszokott formális élet szabályairól mindenki megfélekedezik.”<sup>296</sup> Az álarcosbál és a szerepcseré szorosan kapcsolódnak egymáshoz, mert mindkettő lényege az inverzió és a szubverzió. A „szerepcseré” szélsőségesebb, a profán világ kifordított állapota, míg az „álarc” a formalitás, a hivatalos viselkedés ellentéte.

A karneváli nevetés és a népi álarcok olyan műfajokat teremtettek, mint a *commedia dell'arte*, a *sotie* vagy a *farce*. Az irodalmi komédia, a nevetető szatíra kialakulása és fejlődése az egyes európai népeknél hasonló módon zajlott le, s mindebben meghatározóak a tipikus helyzetek vagy a „megmerevedett maszkok”. A művészi kép az új történelemérzékelésre is reagált, a korszakváltások, az uralkodó rend viszonylagosságának kifejezésére is alkalmasnak bizonyult.<sup>297</sup>

A mindennapi, vagyis nem karneváli életben, a karneváli szellem állandó hordozói a bohócok és a bolondok. Ők a köznapi életben is képviselik a karneváli elv állandóságát. Nem színészek, akik eljátsszák ezt a szerepet, ők mindig és mindenhol bohócok és bolondok. Alakjuk szimbolikus, egyidejűleg testesítik meg a reális és ideális életet, az élet és a művészet határán, a közöttük elterülő sajátos köztes szférában élnek.<sup>298</sup>

Hamvas Béla kétféle bolondot is megkülönböztet, mindkettő a „közösségen kívül él”. Az egyik típusú bolond a misztérium iránt teljesen érzéketlen, a világán kívüli dolgokat félreérti, azokat gyanakodva és hitetlenül vizsgálja. A másik – amelyik a karneváli kultúrához közelebb áll –, „aki végre játékon kívül tud állni”.

A bolond itt nem az úgynevezett jellem. [...] A bolond itt üres. A vég és a kezdetlen. A megfoghatatlan és elérhetetlen. Nincs semmije, de nem is kell neki semmi. Nem épít házat. Árokban alszik. Egy kicsit melankolikus, mint minden igazi bolond, de tudja, hogy ez a komikotragikumhoz hozzátartozik. Csak semmi komolyság [...] A bolond alig fél. A határok embere. Az elmúlás állandó jelenlététől felfokozott az életheve. A bolondot az utolsó lépés érdekli, a határlépés. Mi van tovább?<sup>299</sup>

A bolond figurája a folklórból származik. Sajátos karneváli, „nem hivatalos” bölcsességgel rendelkezik, írja Bahtyin, a tagadása az igennel társul. „[B]algasága (egyszerűsége, naivitása, önzetlensége, értetlensége az erkölcstelen és tartalmatlan társadalmi

<sup>296</sup> LEACH, Edmund R., *Két tanulmány az idő szimbolikus ábrázolásáról* ford. CZÁRÁN Judit = *Jelképek – Kommunikáció – Társadalmi gyakorlat: Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből*, szerk. HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter, Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983, 137-157. Itt: 153-155.

<sup>297</sup> BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Rabelais és Gogol: A szó művészete és a népi nevetéskultúra*, ford. KÖNCZÖL Csaba = BAHTYIN 2002, 509-522. Itt: 549.

<sup>298</sup> BAHTYIN 2002, 16.

<sup>299</sup> HAMVAS Béla, *Tabula smaragdina – Mágia szútra*, Bp., Medio, 1994, 220-221.



formákkal szemben) az uralkodó igazságot (az uralmon levő gondolkodásmódot)” leleplezi. De a bolond „az ostobaság tisztán negatív megtestesülése is”. Ez esetben sosem egyedül őt nevetik ki, hanem az őt körülvevő világot is.<sup>300</sup>

A bolond alakja gyakran összemosisdik a tricksterrel. A bolondhoz hasonlóan a trickster (csaló, kópé, tréfacsináló) sem egyszerű komédiás, „hanem a folklórban gyökerező figura, sajátos kettős jelentésű realiztikus szimbólum, az elutasításra megérett világ satirikus tükre”.<sup>301</sup> A trickster a mítoszban a kultúrhérosszal egyidőben jelent meg, alakja a kultúrhérosz egy típusaként is értelmezhető. Az archaikus mítosz végletekig vitt izomorfizmusának köszönhetően a mítosz összes lehetséges szüzséje egyetlen szüzséből állt, s így az összes társadalmi szerepbe egyetlen szereplő került, még ha bizonyos tulajdonságai egymást kölcsönösen ki is zárták. Az ambivalens hős hiposztázisai, amint a mítosz időstruktúrájában megjelent a linearitás, különböző, akár egymással szemben álló alakokká váltak szét. A mítosz evolúciós fejlődése és az irodalom születése során a tragikus vagy isteni hősök mellett megjelentek a komikus és/vagy démoni alteregóik. A hősök között meglehetősen összetett viszonyok alakultak ki, szinte mindenhol előfordult a vérfertőző viszony vagy az attól való félelem.<sup>302</sup> Így jelenhettek meg a korábban már említett, az alapvetően dualisztikus mitológiákra jellemző ikermítoszok, melyekben az ikrek egyike általában okos és jószágos, cselekedetei hasznosak, míg a másik ostoba, a rossz és a káros dolgokkal áll kapcsolatban. A dualisztikus mitológia alapja – tehát közvetve a trickster megjelenése is – a kettős szimbolikus osztályozás, a bináris oppozíciók rendszere. „A mitikus tréfacsinálónak mint a kultúrhérosz ellenlábásának alakja abban az ütemben fejlődik ki, ahogyan a mitológiai tudat fokozatosan különbséget kezd tenni ravaszság és ész, csalás és nemes egyenesség, társadalmi szervezethez és káosz között.”<sup>303</sup> A görög mitológiában Prométheusz, az emberiség számára javakat szerző kultúrhérosz negatív, démoni és komikus – kópé-isten – párja Epimétheusz. Ám Prométheusz is csaló, átveri az isteneket, főként Zeust: az isteneknek bemutatandó bika-áldozatot félrevezető módon osztja kétfelé, így az istenek csak a csontokat kapják. Olümposzi trickster Hermész is, gyermekkori csínyje a lopás új – mert erőszakmentes –, „isteni” változata a görögségben. Kerényi „furfangos psychagógosnak (lélekvezető)”, „szemérmetlen lélek-félrevezetőnek” is nevezi. „Isteni csalásai – amint azt Kerényi később írja róla – csak maguk az istenek számára ártalmatlanok. Mint minden, ami titáni, ezek a csalások is feloldódnak az olymposziak nevetésében.”<sup>304</sup> Az

---

<sup>300</sup> BAHTYIN 2002, 540.

<sup>301</sup> *Uo.*, 540-541.

<sup>302</sup> *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt., *Irodalom és mítoszok* címszó.

<sup>303</sup> MELETYINSZKIJ, *i.m.*, 240-241.

<sup>304</sup> KERÉNYI Károly, *Hermész, a lélekvezető: Az élet férfi eredetének mitológéája*, ford. TATÁR György, Bp., Európa, 1984, 41-42, 45, 52.

ilyen típusú nevetés pedig karneváli nevetés. A középkori, keresztény népi irodalom ördöggépzetei is sokat merítettek a trickster alakjából: ennek kiváló példája a Faustról szóló népkönyv.

A mítoszban a döghússal táplálkozó állatok, főként a holló vagy a kojot, a totemisztikus vonásokat megőrizve, gyakran töltik be a trickster szerepét. A zoomorf tricksterek ezen típusai, éppen a döghússal való táplálkozásuk következtében, a mediátor szerepét töltik be a növényevők és a ragadozók, az élet és a halál között.<sup>305</sup> A trickster alakjában az alantas ösztönök dominálnak. Csínytevéseik leginkább a telhetetlen falánkság vagy kéjvágy kielégítését szolgálják, s azok csillapításának érdekében megszegik a legszigorúbb tabukat, megtörik a legrégebb szokásokat, figyelmen kívül hagyják a közösségi erkölcsöt. A szentségek profanizálása és az aszociális viselkedés olykor érdek nélkül, pusztán gúnyolódás céljából történik. A kultúrhérosz ilyen negatív alakváltozatának „a tevékenysége voltaképpen ugyancsak paradigmikus, mivel a későbbi időben bekövetkező negatív jelenségeket és profán cselekvéseket határoz meg előre.”<sup>306</sup>

#### **4. 2. A nevetés és a profán – A karnevál poétikai áttevődésének néhány vonatkozása Gogol *Holt lelkek című poémájában***

Mint amidón a legyeknek sűrű sok raja röpköd,  
melyek a pásztorakol tájékán körbe keringenek,  
hogya tavasz hajt már, s tele édes tejjel a sajtár:  
szemben a trójaiakkal ilyen sok fürtös akháj hős  
állt a mezőn s vágott azokat szétzúzni egészen.

(Homérosz, *Íliász*)

Bahtyin Gogol szövegeiben a karnevál és a népi ünnepélyek szinte minden elemét megtalálni véli: „Gogolt alapvetően karneválszerű világérzékelés jellemezte, igaz, többnyire romantikus színezettel”.<sup>307</sup> A romantikus színezetet a *Holt lelkek* első részének stílusában is felfedezhetjük, amely a szöveg műfajának meghatározását is bizonytalanná tette. A *Holt lelkek* első kötete akkor jelent meg (1842. május), amikor Balzac az *Emberi színjátékhoz* írta az előszavát (1842. július). A Gogol tervezte kötetborítón a leginkább szembeszökő felirat a szöveg műfajának megnevezése: poéma. „A személyes elbeszélésnek a satíra szövegébe épülése magyarázza – véli Kovács Árpád –, miért is nevezte Gogol a *Holt lelkek* című regényét poémának. A Dantéra való utalás egyértelmű, s a szövegsubjektum mint olyan

<sup>305</sup> Az istenek hírnökeként Hermész is mediátor szereppel bír, s habár nem zoomorf vagy mixantropikus isten, saruján és/vagy süvegén szárnyak segítik a gyors mozgását.

<sup>306</sup> MELETYINSZKIJ, *i.m.*, 241.

<sup>307</sup> BAHTYIN 2002, 516.

történetét regeneráló személyességre vonatkozik – a szerző utazására »bele« az alkotás folyamatába.”<sup>308</sup> A poéma meghatározása máig vita tárgya az irodalomtörténészek körében, „képzeletünkben a verses műfajokhoz, az elbeszélő költeményekhez kötődik”,<sup>309</sup> a szöveg alapján „a poéma a romantikában kedvelt vegyes (lírai és epikai) elemeket egyesítő műfaj, s az eposzra utal vissza”.<sup>310</sup> A szöveg számos egyéb műfajjal mutat rokonságot, ám mindenesetben kifordított, eltorzított, hiperbolizált, „karnevalizált” paródia-változatokról van szó.

A *Holt lelkek* cenzúra által engedélyezett címe, a *Csicsikov kalandjai* a mű pikareszk regénnyel való hasonlóságára mutat rá: a poéma nagyobb része ugyanis a csavargó hős ügyeskedéseinek – felcserélhető – epizódokban történő elbeszélése. A mű utolsó fejezetében azonban – szintén a pikareszk kliséivel élő történetben – megismerhetjük a főhős élettörténetét, ám így „világosan áll előttünk az 1830-as, 1840-es évek nyugat-európai regényformája, a karrierregény.”<sup>311</sup> Az utolsó fejezetben elbeszélte karriertörténet következtében az addig elbeszéltek *in medias res* kezdetű történetként tűnnek fel, amely módszer az antik eposzok narrációjának jellegzetessége. A szöveg emellett eposzi kellékeket és egyéb műfaji sajátosságokat is felhasznál, amelyek által a szöveg az eposzsal is rokonságot mutat. Ugyanakkor az is szembeűnő, hogy a *Holt lelkek* esetében nem beszélhetünk egyértelműen egyik műfajról sem. Csicsikov pícaro-paródia, „a pénz kóbor lovagja”<sup>312</sup> nem feltétlenül eszes és nem mindig jár túl mások eszén, ügyeskedése leginkább kellemes modorában mutatkozik meg, s abban a tulajdonságában, hogy képes minden körülmények között talpra állni. Esetében tulajdonképp bűnözésről sem beszélhetünk, hiszen a holt lelkek felvásárlásával pusztán egy joghézagot használ ki: az összeírásban még élőként szereplő, ám a valóságban már halott jobbágyokat is meg lehetett vásárolni, állami támogatás vagy elzálogosítás és hitel reményében. S beszélhetünk-e karrierregényről, ha a karriertörténet csak a szöveg utolsó fejezetének is csak egy bizonyos részeként, mintegy „sűrített” előtörténetként bukkan fel: „25-30 oldalnyi terjedelemben kapunk egy kompett Stendhal- vagy Balzac-regényt, mégpedig úgy, hogy az elbeszélő csak úgy »mellesleg« veti oda ezt a jellegzetes karriertörténetet.”<sup>313</sup> Már az a tény is, hogy az előtörténet közvetlenül a mű (tegyük hozzá: első részének) a vége előtt, nevetségesen szokatlan helyen hangzik el, az *in medias res* kezdés

<sup>308</sup> KOVÁCS Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I.*, alkotó szerk. KROÓ Katalin, Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006, 195- 215. Itt: 200.

<sup>309</sup> BAKCSI György, *Gogol: Holt lelkek = B. Gy., Öt orosz regény* Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 13-93. Itt: 23. [Kiemelés tőlem.]

<sup>310</sup> GORETITY József, *Hit és/vagy művészet: Egy jubileum apropóján – Gogol Holt lelkek-jének margójára*, Debreceni Disputa, 2009, 7-8, 119-123. Itt: 120.

<sup>311</sup> GORETITY 2009, 119.

<sup>312</sup> MEREZSKOVSKIJ, Dmitrij Szergejevics, *Gogol és az ördög*, ford. URBÁN NAGY Rozália, Bp., Új Mandátum, 1995, 32.

<sup>313</sup> GORETITY 2009, 119-120.

megmutatkozása parodisztikussá válik. Az antik eposzok kellékei minden megjelenésükben parodisztikusak: nagyformátumú hősök és kalandjaik helyett a *Holt lelkek*ben a főhős a középszerűsége lesz „szembetűnő”: „nem különösebben szép, de nem is csúnya...”. Másik példa: az „állandó” jelzőkről nem derül ki, mi közük van a jelzett tulajdonosukhoz, és – talán ennek következtében is – meglehetősen komikusak: ilyen a műben kétszer elhangzó „*sprechen Sie deutsch* Ivan Andrejics”.<sup>314</sup>

A *Holt lelkek* egyik szereplője, a postamester, *sprechen Sie deutsch* Ivan Andrejics, Csicsikov kilétének találgatásakor elbeszél egy történetet, amit ő maga „poémának” nevez: „Kopejkin kapitány esete olyan – kezdte, és már most felszipantott egy csipet tubákot –, hogy ha valami írónak elmondaná az ember, az valóságos regényt [cjelaja poema – egy egész poémát] kanyaríthatna belőle.”<sup>315</sup> Ez a „poéma” önálló történetként áll a műben, saját címmel: *Kopejkin kapitány története*. S habár a poéma műfajának fogalmát nem kísérelnénk meg definiálni, *Kopejkin kapitány történetéből* egyértelműen kiderül, a postamester műfajjelölését érdemes idézőjelben hagyni, ugyanis esetében *Holt lelkek*-paródiáról, poémaparódiáról van szó. A beékelt történet az egész szöveg parodikus tükre,<sup>316</sup> a postamester beszéde eltúzott formája a narrátor beszédének, a történet témája, töredékessége, befejezetlensége<sup>317</sup> megegyezik a *Holt lelkek*ével. Ilyenformán – a mitologikus gondolkodásnak megfelelően – ha Kopejkin története Csicsikov történetének kicsinyített tükre, akkor Csicsikov valóban „nem más, mint Kopejkin kapitány”,<sup>318</sup> s „ha Kopejkin történetének olvasói a *Holt lelkek* olvasóit reprezentálják, akkor könyörtelenül össze vagyunk kötve azok számos hiányosságával”.<sup>319</sup> A *Kopejkin kapitány története* által a *Holt lelkek* tehát nemcsak eposz-, pikareszk- és karrierregény-paródia, hanem önmaga kifordított és eltúzott karneváli változata, a paródia paródiája, paródia a paródiáról, azaz metaparódia is.<sup>320</sup>

A poéma „meta” jellegét emeli ki, hogy a *Kopejkin* a *Don Quijote* egyik legfontosabb betéttörténetére is utal, méghozzá meglehetősen összetetten. Abban a beékelt történetben<sup>321</sup> egy rabszolga beszéli el, hogyan lett kapitányból gályarab, s hogyan szöktek meg az algír király lányával. (A „lányszöktetés” motívuma, ha a *Kopejkin*ben nem is, a *Holt lelkek*ben

<sup>314</sup> GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics, *Holt lelkek*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, Bp., Magyar Helikon, 1974, 5; 183 és 232. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>315</sup> *Uo.*, 234.

<sup>316</sup> FRANGER, Donald, *Dead Souls: The Mirror and the Road*, Nineteenth-Century Fiction, Vol. 33, No. 1, (Jun., 1978), 24-47. Itt: 35.

<sup>317</sup> FUSSO, Susanne, *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol*, Stanford, Stanford University Press, 1993, 103-104.

<sup>318</sup> GOGOL, *i.m.*, 234.

<sup>319</sup> HOLL, Bruce T., *Gogol's Captain Kopeikin and Cervantes' Captive Captain: A Case of Metaparody*, *Russian Review*, Vol. 55, No. 4 (Oct., 1996), 681-691. Itt: 688.

<sup>320</sup> Holl a metaparódia kifejezést pusztán a beékelt történetre alkalmazza, ám úgy vélem a szöveg koherens részeként annak műfaja kihat, áterjed az egész szövegre.

<sup>321</sup> 39-41. fejezet. Lásd: CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de La Mancha I-II.*, ford.: GYÖRY Vilmos, átdolgozta: BENYHE János, Bp., Európa, 1966, 350-385.

markánsan megjelenik.) A beékelt elbeszélés életrajzi elemeket tartalmaz, Cervantes a rabszolgához hasonló módon került fogságba.<sup>322</sup> Így Kopejkin alakja magával Cervantes-szel is kapcsolatba kerül. Ezt a kapcsolatot mélyíti, hogy Cervantes a lepantói csatában lövést kapott a bal karjába, s az élete végéig csonka és béna lett, ám Gogol úgy hitte, elveszítette azt.<sup>323</sup> Ám maga a *Don Quijote* is él metaleptikus eszközökkel, a hősök kalandjaiból a regényben regény készül, akik emiatt újra útra kelnek. „Cervantes nyíltan feltárja ennek az »ördöglakatkának« a működési mechanizmusát, az elbeszélői epikának azt a műfaji paradoxonát, miszerint a regényi fikció oly módon képes visszahatni a valóságra, hogy az életet magát változtatja merő fikcióvá, »regényhamisítvánnyá«.”<sup>324</sup>

A karneváli visszajára fordítás, leleplező azonosítás, felcserélés, kifordítás logikája számos vonatkozásban bukkan fel, leginkább abszurd helyzetekben. Csicsikovit és a kocsisát, Szelifant olyan cselédlány kíséri ki, vezeti el az útra, aki épp az irányokat, a jobb és a bal oldalt cseréli fel.<sup>325</sup> N. város hölgyei az orosz nyelvet „megnemesítik” azáltal, hogy a nem illendő szavakat és frázisokat a nyelvből „kigyomlálják”, így a „kifújtam az orromat”-típusú kifejezések helyett a „könnyítettem az orromon”-típusú kifejezéseket használnak, vagy ha nem tudják kicserélni, akkor az orosz szó helyett inkább franciául mondják.<sup>326</sup> Így történhet meg, hogy az elbeszélő kénytelen az „egyszerűen kellemes hölgy” és a „minden tekintetben kellemes hölgy” javarészt idegen kifejezésekből álló társalgását visszafordítani oroszra.<sup>327</sup> A francia-orosz viszony abszurdítását fokozza, hogy a bálon megjelent divatos ruhák következtében N. székesfőváros Párizssal válik azonossá.<sup>328</sup>

Pljuskin földbirtokosról Csicsikov sokáig nem tudja megállapítani, férfi-e vagy nő. Végül asszonyként szólítja meg, ekkor az elbeszélő is nőként hivatkozik rá, s majd csak maga Pljuskin tisztázza a helyzetet. Pljuskin öltözéke is különös: a nyakára harisnyakötő vagy haskötő van kötve, de hogy pontosan melyik, azt nem lehet megállapítani (tehát még csak nem is a hagyományosnak mondható fej és az ülep felcserélése történik, hanem, parodisztikusan, a térben, illetve a testen a közvetlenül mellettük található testrészek).<sup>329</sup> A férfi-nő felcserélése a halott jobbágyok esetében is megtörténik, Szobakevics Jelizaveta Vorobej nevéreől le hagyja a név nemét jelző szóvégi a-t, s férfiként, Jelizavetként eladja

<sup>322</sup> Az elbeszélés elemzését lásd: GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers: a Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, 182-232. Csicsikov szerelem általi megváltása is rokonságot mutat a *Don Quijoté*val, Garcés elemzésében rámutat a szövegrész keresztény metaforikájára, amely középpontjában Zoraida alakjának Szűz Máriával való hasonlósága/azonossága áll.

<sup>323</sup> HOLL, *i.m.*, 688-689.

<sup>324</sup> PÁLFI Ágnes, *Athleta Christi – Utópisztikus (?) világkép: Bekezdések Cervantes regényének kronotopozsáról = Utópiák és ellenutópiák*, szerk. KROÓ Katalin és BÉNYEI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2010, 51-74. Itt: 54.

<sup>325</sup> GOGOL, *i.m.*, 62.

<sup>326</sup> *Uo.*, 186.

<sup>327</sup> *Uo.*, 216.

<sup>328</sup> *Uo.*, 191.

<sup>329</sup> *Uo.*, 131.

Csicsikovnak.<sup>330</sup> Szobakevics falujában a megpillantott emberi arcok zöldségekre emlékeztetnek, az elbeszélő mindezt eposzi hasonlatban beszéli el:

Csicsikov észrevette, hogy az ablakban, csaknem egyszerre, két arc jelenik meg: egy asszonyé, hosszú és keskeny, mint az uborka, fején főkötő, és egy férfié, széles és kerek, mint a moldáviai tök, amelyből Oroszországban könnyű, kéthúrú balalajkát készítenek, nagy mulatságára és örömeire némely húszéves helyre legénynek, kikent-kifent gézengúzoknak, aki büszkén feszítve kacsingat és füttyentget a fehér keblű, fehér nyakú leányzóknak, mikor azok köréje gyülekeznek, hogy hallgassák a halkan pengő muzsikaszót.<sup>331</sup>

Szobakevics a halott jobbágyai után siránkozva megjegyzi, az élők haszontalan népség: „Nem emberek, hanem legyek.” Pljuskin jobbágyösszeírása olyan mindkét oldalán teleírt papíros, „amelyet a parasztok nevei olyan sűrűn leptek el, mint az apró legyek”.<sup>332</sup> Az ember-légy pár felcserélése és azonosítása egy kisebb estélyen kezdődik, az *Iliászt* idéző féloldalmi terjedelmű, barokkosan szerkesztett eposzi hasonlat számol be róla:

Fekete frakkok bukkantak fel, idesuhantak, odaröppentek, egyesével és csoportosan, mint nyáridőben, forró júliusban a legyek a fehéren csillogó süvegcsukorra, amelyet az öreg kulcsárné a nyitott ablak előtt aprít csillogó darabokra...<sup>333</sup>

Előfordul a tárgy és az ember felcserélődése is. Csicsikov szállásának sarokboltjában a szamovár mellett ücsörgő szörpárus arca éppen olyan, mint a szamovár. Amikor Csicsikov csészája egy másikba ütközik, két paraszt segít nekik a szétválasztásban, a „falusi haranglábra” emlékeztető Mityaj bácsi és az „óriási szamovárra” hasonlító Minyaj bácsi.<sup>334</sup>

A holt lelkek „feltámasztása”, élőként való emlegetése két jelenetben is olvasható. Először Szobakevics használja fel ezt a módszert arra, hogy minél több pénzt csikarhasson ki Csicsikovtól:

De hát mit fukarkodik? – mondta Szobakevics. – Én igazán nem kértem sokat. Más az én helyemben, valami gazember, még becsapná, és nem lelkeket adna el önnek, hanem mindenféle szemetet, az enyim pedig mind egészséges, mint a makk, csupa válogatott legény, ha nem mesterember, akkor valami más, jóra való muzsik. Nézze csak, itt van például Mihejev, a kocsigyártó! Hiszen az soha nem is készített mást, mint csupa rugós hintót. De nem olyanokat ám, mint a moszkvai munka, hogy csak egy órára való, hanem erőset, tartósat, ő maga kárpitozta is, maga lakkozta is!<sup>335</sup>

---

<sup>330</sup> *Uo.*, 156, 171.

<sup>331</sup> *Uo.*, 106.

<sup>332</sup> *Uo.*, 142.

<sup>333</sup> *Uo.*, 12.

<sup>334</sup> *Uo.*, 101.

<sup>335</sup> *Uo.*, 115.

Ám maga Csicsikov a hosszú listáján elmerengve maga is „feltámasztja” őket, a jobbágyok a képzeletében „valami sajátos elevenség látszatát keltették”.<sup>336</sup>

A legösszetettebb, legkülönösebb mégis Csicsikov lovainak és Csicsikovnak az azonosítása. Csicsikov három lova közül a „rudast” Varjúnak, az egyik „lógóst” Ülnöknek [„Zjaszjedatyel”], a másik „lógóst” Bonaparténak hívják. Ülnök a nevét onnan kapta, hogy egy ülnöktől vették. Bonapartét vélhetően azért nevezték el így, mert az „módfelett ravasz” volt és nem húzott.<sup>337</sup> A két név azonban Csicsikovval összefüggésben is megjelenik. Csicsikovot, mint arról a későbbiekben még lesz szó, egyesek Napóleonnal igyekeztek azonosítani. A nevek általi mágikus kapcsolat folytán Csicsikov, Napóleon és a ló azonosságáról beszélhetünk. Nincs ez másképp Ülnök esetében sem: Korobocska ugyanis Csicsikovot „ülnöknek [zjaszjedatyel]” nézi. Mivel a ló névadásakor a köznévből tulajdonnév lett – felcserélődött –, és Csicsikov is megkapta az „ülnök” nevet, így a három különböző szereplő egymással azonossá és felcserélhetővé vált.

A népi nevetéskultúra ábrázolási rendszereiben – ebbe a kategóriába értendő a *Holt lelkek* is – az élet „anyagi-testi oldala”, a testiség, az ivás és különösen az evés jelentős szerepet kap. Az ábrázolásmód általában, a karnevál jellegének megfelelően felnagyítva, hiperbolikus formában történik. Az anyagi-testi élet elve kozmikus – a „világegész anyagi-testi gyökereitől”<sup>338</sup> nem szigetelődik el – és össznépi, sohasem pusztán a biológiai egyén szükségleteinek kielégítéséről van szó. Az emberi test fizikai határainak képlékenysége áll a fókuszban, kiemelve, hogy az egyén és a külvilág még nem különült el (illetve: sosem különülhet el) teljesen egymástól. Az anyagi-testi élet ábrázolását, képeinek sajátosságát az orgiasztikusság, a bőség, az excesszus és a hiperbolikussság jelenléte határozza meg. Az ilyen ábrázolásokban, úgy tűnik, „itt mindig ünnepi, lakmározó, tobzódva örvendező – mintha örökké »hét országra szóló dínomdánom« folyna”.<sup>339</sup>

LeBlanc a *Holt lelkek*ben előforduló ételek és étkezések narratív szerepének szentelt tanulmányában szemantikai oppozíciókat vizsgál, elsősorban a jómódú/szegény ellentét változatos megjelenését és más ellentétekkel való kapcsolódási pontjait – elsőként rögtön az „erős, egészséges” testalkatúakat, „akiket az asszonyok, amikor bizalmas kettesben maradtak velük, így szólítanak: »dunduskám, gömböckém, pocakosom, görcsöm, zsuzsum« stb”

---

<sup>336</sup> *Uo.*, 155.

<sup>337</sup> *Uo.*, 41.

<sup>338</sup> BAHTYIN 2002, 28.

<sup>339</sup> *Uo.*, 29.

szemben az olyan típusú emberrel, aki „alacsony is, vézna is; [...] ördög tudja, csak csipog, mint valami kismadár”.<sup>340</sup>

A téma megközelítésekor kétféle rendszert használ: a szociogenetikus és a pszichogenetikus kódot. Az első a korszak szociális, kulturális és gazdasági helyzetéről árulkodik, de még az I. Miklós uralkodása alatti politikai viszonyokkal is összefüggést keres.<sup>341</sup> Kiváló példa erre a rendőrkapitánynál összehozott kis ünnepség, amelyet Csicsikov szerződéseinek megkötése alkalmából rendeznek. Az idézet – valószínűleg a *Holt lelkekből* származó valamennyi idézet – a karneváli bőség szemléltetésére is alkalmas, akár a szöveg világában megmutatott étek bősége, akár a pleonazmus használata révén. A rendőrkapitány ugyanis az étek beszerzése terén

csodákat tudott művelni: mihelyt meghallotta, miről van szó, azonnal beszólította a kerületi rendőrfelügyelőt [...] Röviddel ezután pedig [...] megjelent az asztalon a tömérdek halféle: fehér viza, tok, lazac, sajtolt ikra, friss ikra, hering, ponty, azonkívül sajtok, füstölt nyelv és mindez a halasbódékból. Ráadásul az asztalra kerültek a házilag készült ínycfalatok: pástétom, kilencpudos tok feje húsával és porcogójával töltve, azután más pástétomok, különféle bélesek rizikegombával, olajbogyóval, hússal.

A városbeliek a rendőrkapitányt bizonyos tekintetben atyjuknak és jótévőjüknek tekintették. A polgárok között egészen úgy viselkedett, mint saját szeretett családjá körében, a boltokban és vendéglőkben pedig, mint saját éléskamrájában.<sup>342</sup>

A pszichogenetikus kód Csicsikovit és a többi szereplőt segít megismerni azáltal, hogy milyen ételeket esznek, és hogyan esznek.<sup>343</sup> LeBlanc nem említi a helyzetek parodisztikusságát. Manyilov nem pusztán gourmet (ínyc), hanem a gourmet paródiája is, hiszen hangsúlyozottan semmilyen ízlése nincs. Szobakevics gourmand (falánk), hiperbolikus falánksága nem csak az ételekre terjed ki, hanem minden egyébre – még a holt lelkek árának felverésére is. Az útszéli vendéglő fogadósa így jellemzi a két földesurat:

Manyilovnak előkelőbb szokásai vannak, mint Szobakevicsnek, mert amaz mindjárt főtt csirkét meg borjúpecsenyét rendel; ha van báránymáj, akkor azt is, de mindegyiket éppen hogy csak megízleli, Szobakevics ellenben csak egyfélért rendel, hanem azt mind megeszi, sőt még ráadást is követel ugyanazért az árért.<sup>344</sup>

---

<sup>340</sup> GOGOL, *i.m.*, 184 és 51-52.

<sup>341</sup> LEBLANC, Ronald D., *Dinner with Chichikov: The Fictional Meal as Narrative Device in Gogol's „Dead Souls”*, *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 4 (Autumn, 1988), 68-80. Itt: 68.

<sup>342</sup> GOGOL, *i.m.*, 171-172.

<sup>343</sup> LEBLANC, *i.m.*, 73-75.

<sup>344</sup> GOGOL, *i.m.*, 68.



Nozdrjovot nem érdeklik az ételek, az alkoholos italok ellenben annál inkább, emellett nagy hazudozó: „Elhiszed-e – teszi fel költői kérdését Nozdrjov –, hogy egy ebéd alatt csak én magam tizenhét üveg pezsgőt ittam meg?”<sup>345</sup> Korobocska gyanakvó és takarékos:

Jó lenne – gondolta közben Korobocska – ha lisztet és marhát vásárolna tőlem a kincstár számára, hát a kedvében kell járnom: sütemény még van tegnap estéről. Megmondom Fetyinyának, hozzon be lepényt. Jó lenne egy kis édes, hajtogatott tojásos béles is, nálunk azt nagyon jól csinálják, és nem kell sok idő az elkészítéséhez.<sup>346</sup>

Pljuskin zsugori és gyűjtögető, csak akkor tervezi megkínálni Csicsikovot, amikor az már felajánlja, hogy megveszi tőle a holt lelkeket:

Gyűjts be a szamováriba, hallod? – mondja az egyik cselédnek. – Itt a kulcs, add oda Mavrának, hogy menjen be a kamrába: ott a polcon kétszersült van abból a kalácsból, amelyet Alekszandra Sztjepanovna hozott, mondd meg neki, hogy azt adja be a teához... várj! Hová szaladsz? Ostoba fajánkó! Micsoda tökfilkó vagy te! Talán bizony mehetnéked van már? Talán az ördög csiklandozza a lábadat? Előbb hallgasd végig, amit mondok: lehet, hogy a kétszersült héja már megromlott, ha igen, akkor kaparja le késsel, de a morzsákat ne dobja el, vigye ki a tyúkoknak.<sup>347</sup>

Pljuskin számára „az evés és ivás olyan cselekvésnek minősül – írja Kovács Árpád –, amely az idő elvesztegetését vonja maga után; [...] az éhség kielégítése a test térbeli kiterjedését és az életidő megcsonkítását eredményezi. Az alternatív cselekvés a térbeli létezés zsugorítása – ugyanis a tolvaj mástól lop, a zsugori önmagát lopja meg.”<sup>348</sup>

A *Kopejkin kaptitány története* egy az evés és annak szocio- és pszichogenetikus összefüggéseire is alkalmazható kicsinyítő tükör. Kopejkin állapotát a postamester-elbeszélő szinte kizárólag az étkezései/nem étkezései alapján jellemzi – oldalakon át. Egy rövid részlet példaként: „Eddig még eltengődött valahogy scsín és egy-egy falat marhahúson, de most már arra sem telik neki, most már csak a szatócsnál vehet valamiféle heringet vagy sós uborkát, meg két garas ára kenyeret, egyszóval éhezik szegény feje, az étvágya pedig olyan, akár a farkasé.”<sup>349</sup> A táborszernagy előtt Kopejkin egyetlen érve az éhsége: „De bocsánatáért esedezem, kegyelmes uram, nekem bizonyos tekintetben már nincs mit ennem... Egy falat kenyérre valóm sincs már...”<sup>350</sup> Kopejkin az éhség miatt az oly sokra tartott társadalmi

---

<sup>345</sup> *Uo.*, 71.

<sup>346</sup> *Uo.*, 57-58.

<sup>347</sup> *Uo.*, 141.

<sup>348</sup> KOVÁCS Árpád, *Szavak és dolgok között: az írás költészete Gogol Holt lelkek című poémájában* = K. Á., *Prózamű és elbeszélés: Regénypoétikai írások*, Bp., Argumentum, 2010, 178-206. Itt: 192.

<sup>349</sup> GOGOL, *i.m.*, 238.

<sup>350</sup> *Uo.*, 239.

hierarchia szabályait is megszegi. A kettejük rangja közötti különbséget a postamester-elbeszélő már nem az étkezésekkel, hanem az anyagi helyzetük közötti különbség kimondásával szemlélteti: „Ha magunkfélével csak egyetlen rangfokozattal is alacsonyabban álló hivatalnok beszél így, már az is gorombaságnak számít. Hát még ilyen óriási rangkülönbségnél: egy tábornoszernagy és egy Kopejkin kapitányocska! Kilencezer rubel és – nulla!”<sup>351</sup>

Az evés motívumával történő jellemzésekből is kirajzolódik, hogy a földesurak eltúlzott személyiségvonásai Csicsikov egyes jellemvonásaiban köszönnek vissza. Csicsikov és a földesurak kölcsönösen egymás tükörképei, karneváli szemszögből: leleplező hasonmásai. Manyilov figurája hiperbolikus paródiája Csicsikov fő tulajdonságának, a dekórumnak; Korobocska naiv ugyan, de éppoly gyanakvó és ravaszkodó, mint Csicsikov; Nozdrjov képes összevissza beszélni (hazudni) mindenfélét, akár egymásnak ellentmondó dolgokat is, ám – Csicsikovval ellentétben – akár motiváció vagy cél nélkül; Szobakevics Csicsikov számító oldalának a manifesztációja; Pljuskin a kapzsiságát és a gyűjtési vágyát reprezentálja.<sup>352</sup> Csicsikov „maszkjaira” Korobocskával való találkozásakor az elbeszélő is ráirányítja a figyelmet beszédének árnyalatai kapcsán:

Azt hiszem, az olvasó már észrevette, hogy Csicsikov ezzel az asszonnyal – minden nyájassága ellenére – sokkal fesztelenebbül beszélt, mint Manyilovval, és nem sokat teketóriázott. Meg kell állapítanunk, hogy mi itt, Oroszországban – bár némely dologban még nem tudunk lépést tartani a külföldiekkel –, a viselkedés tudományában messze elhagytuk őket. A mi érintkezésmódunk valamennyi árnyalatát és finomságát nem is lehet számon tartani.<sup>353</sup>

Kopejkin, mint Csicsikov leleplező hasonmása a földesuraktól különböző módon jelenik meg. Kopejkin története Csicsikov lelepleződéséről kellene, hogy szóljon, hiszen a postamester revelatív felismerése: Csicsikov nem más, mint Kopejkin kapitány. Történetéből azonban éppen az derül ki, hogy a két személy semmiképpen sem azonos egymással. Kopejkinről a Csicsikovtól való megkülönböztetése szempontjából a leglényegesebb tudnivaló – s amely a postamester-elbeszélő hallgatósága számára döntő érvként is szolgál Csicsikov és Kopejkin kapitány azonossága ellen – már rögtön, a beékelt poéma második mondatában elhangzik: „Krasznoje alatt-e vagy a lipcsei csatában, elég az hozzá, hogy – képzeljék el – valami ágyúgolyó elvitte fél karját és fél lábát.”<sup>354</sup> A hallgatóság meglehetősen

---

<sup>351</sup> *Uo.*, 240.

<sup>352</sup> FRANGER, *i.m.*, 28.

<sup>353</sup> GOGOL, *i.m.*, 50-51.

<sup>354</sup> *Uo.*, 235.

későn, és még éppen a „valódi” történet megkezdése előtt ébred rá, hogy a nagy leleplezés számukra tévút.

Az olvasó számára Kopejkin története azonban – mint kicsinyítő tükör – mindenképp segít az eligazodásban. Neve például az orosz pénzegységre, a „kopejkára” utal, s mint az Csicsikov élettörténetéből kiderül, a legszigorúbb elve is a kopejkához kapcsolódik, tulajdon édesapjától hallotta – „ami mindennél fontosabb: őrizd és kuporgasd a kopejkát, a kopejka a legmegbízhatóbb barát a világon”<sup>355</sup> –, így Kopejkin és Csicsikov a nevek hasonlóság általi mágiájának – itt: a fonocentrikusságnak – köszönhetően kapcsolódik össze. De a *Kopejkin kapitány története* másféle, ugyancsak mágikus módon is leleplező erejű. A mágia poétikai háttere ebben az esetben a *Holt lelkek* szerkesztettségében rejlik. Ahogyan a betéttörténet második mondatának témája a főhős külseje, úgy a kerettörténet, és ez által a teljes poéma második mondatának témája is Csicsikov külseje. A kettőt összeolvastva az olvasó arra következtethet, hogy Csicsikov maszklevétele, lelepleződése ebben a mondatban található: „A csészában egy úr ült, nem különösen szép, de nem is csúnya, nem túlságosan kövér, de nem is túlságosan sovány, nem lehetett volna ráfogni, hogy öreg, de azt sem, hogy valami nagyon fiatal.”<sup>356</sup> Ez a hangsúlyozott közepszerűség Gogol életművében pedig nem más, mint az ördög megnyilatkozása, ennek megfelelően Csicsikov sem más, mint maga az ördög.

Gogol elsőként látta meg – írja Merezkovszkij – álarc nélkül az ördögöt; meglátta valódi arcát, amely nem szokatlanságával, hanem hétköznapiságával, közepszerűségével szörnyűséges; elsőként értette meg, hogy az ördög arca nem távoli, idegen, különös, fantasztikus, hanem nagyon is közeli ismerős, többnyire valóságos, „emberi, nagyon is emberi” arc, tömegarc, mint „mindenki másé”, majdnem tulajdon arcunk azokban a percekben, amikor nem merészelünk önmagunk lenni és belenyugodni, hogy olyanok legyünk, „mint mindenki más.”<sup>357</sup>

Csicsikov alakjában Nabokov is a – számára egyébként különös jelentőséggel bíró – *posloszty* (sekélyesség, közönségesség)<sup>358</sup> megtestesülését emeli ki:

---

<sup>355</sup> *Uo.*, 264.

<sup>356</sup> *Uo.*, 5.

<sup>357</sup> MEREZSKOVSZKI, *i.m.*, 12.

<sup>358</sup> Erről lásd: GORETITY József, *Vladimir Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására (Végzetes végjáték)* = G. J. 2005, 157-175. Itt: 159. „Az oroszoknak van, vagy legalábbis volt, egy sajátos szavuk az önelégült nyárspolgáriságra – a posloszty. Nemcsak a nyilvánvalóan hitványra alkalmazhatjuk ezt a szót, hanem még inkább arra, ami hamisan fontos, hamisan szép, hamisan szellemes, hamisan vonzó. Ha ezt a halálos jelzöt alkalmazzuk valamire, ha valamit poslijnak mondunk, az nemcsak esztétikai, hanem erkölcsi ítélet is. A valódi, az őszinte, a jó sohasem posloszty. Azt is mondhatjuk, hogy az egyszerű, civilizálatlan ember ritkán vagy talán soha nem poslij, mivel a posloszty feltételezi a civilizáció mázát. A parasztnak városlakóvá kell válnia, hogy közönséges lehessen. Tarka nyakkendőnek kell eltakarnia a becsületet adó ádámcsutkát ahhoz, hogy létrejöhessen a posloszty.” NABOKOV, Vladimir, *Nyárspolgárok és a nyárspolgáriság*, EX Symposium, 2005/51. <http://www.ex-symposium.hu/cikk/1268/2> (Letöltve: 2013. február 6.)

Csicsikov maga egyszerűen az ördög rosszul fizetett ábrázolása, a Hádészből érkezett utazóügynök, „a mi Csicsikovunk”, ahogyan a Sátán és Tsa. cég nevezhetné képzeletben a könnyen kezelhető, egészséges kinézetű, de belül reszkető és rothadó ügynökét. A *posloszty*, amit Csicsikov megszemélyesít, egyike az Ördög fő attribútumainak, akinek a létezésében, tegyük hozzá, Gogol sokkal komolyabban hitt, mint Istenben.<sup>359</sup>

Ami Csicsikov démonikus-komikus középszerűségét olykor a tragikusságig mélyíti, éppen az össznépiség, a kozmikusság, leginkább a *Holt lelkek* szereplőinek Csicsikovval való hasonlatossága. A középszerűség kiterjed a poéma fő helyszínére is, maga a város, „N. kormányzósági székhely” „semmit sem tért el más kormányzósági székhelyektől”, s Csicsikov ideiglenes lakhelye, szobája „a szokásos fajtájú volt, mint maga a fogadó is, vagyis pontosan olyan, mint általában a kormányzósági székhelyek fogadói”.<sup>360</sup> A városka meg nem nevezése is arra utal, hogy bármelyik város lehetne, ez éppen egy a sok egyforma közül – így a démoni tér (a pokol) akár az egész világ minden pontján jelen lehet/van.

A meg-nem-nevezést az „egyszerűen kellemes hölgy” és a „minden tekintetben kellemes hölgy” jelenetében az elbeszélő még tematizálja is. Hosszasan mentegetőzik, miért nem árulja el a hölgyek neveit, majd – hiszen minden a feje tetején áll – a mentegetőzése után nem sokkal mégis megtudjuk azokat.

A szerző rendkívül nehéz helyzetbe került, nem tudja, milyen néven nevezze meg őket [a két hölgyet] úgy, hogy ezúttal meg ne haragudjanak rá, mint régebben már megtörtént. [...] Elég annyit mondani valamely városról, hogy lakik ott egy ostoba ember – ez már személyeskedésnek számít; hirtelen előugrik egy tisztes külsejű úr, és méltatlankodva kiabál: „Hisz én is ember vagyok, ezek szerint hát én is ostoba vagyok?” – szóval rögtön felfogja, miről van szó. Éppen ezért, az efféle kellemetlenségek elkerülése végett...<sup>361</sup>

A név tematizálása által az elbeszélés addigi tárgyát felváltja a névről való beszéd, „[v]agyis: a referáló helyett az autoreferens szövegalkotás”, az „önreferens szövegeképző szabály” kerül szóba. Habár Kovács Árpád szavai *A köpönyegre* vonatkoznak, igaznak bizonyulnak a *Holt lelkekre* is. „Arról van szó ugyanis – folytatja –, hogy az elbeszélő kijelentéseinek egységei az elbeszélte világ egységeivé alakíttatnak át.”<sup>362</sup>

Csicsikov üzleti tevékenysége és annak erkölcsi vonatkozása sem kizárólag rá tartozik: „*Morálisan* Csicsikov – írja Nabokov – aligha bűnös valamilyen sajátos bűnben amiatt, hogy megpróbált holtakat vásárolni egy olyan országban, ahol az élőket törvényesen

---

<sup>359</sup> NABOKOV, Vladimir, *Nikolay Gogol*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1973, 72. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>360</sup> GOGOL, *i.m.*, 6.

<sup>361</sup> *Uo.*, 212.

<sup>362</sup> KOVÁCS Árpád, *A gogoli szövegmű (A köpönyeg – írva és olvasva) = Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. K. Á., Bp., Argumentum, 2010. 259-270. Itt: 265-266.

vásárolták és elzálogosították.”<sup>363</sup> A poéma elbeszélőjének egy lírai betét végén a hallgatóságához intézett kérdése, amelybe bélévelve a poéma egyik legfontosabb gondolata hangzik el újabb kérdés formájában, valamint ez utóbbi megválaszolása tragikusan kiábrándító, már elégikus és/vagy szatirikus hangnembe fordul.

Ám kiben van közületek annyi keresztényi alázat, hogy az egyedüllét, az elvonultság perceiben önnön lelkébe mélyedve – nem fennhangon, csak gondolatban – ezt a nehéz kérdést intézze önmagához: „Vajon nincs-e bennem is valami Csicsikovból?” No hiszen még csak az kellene!<sup>364</sup>

Ez a gondolat már a *Kopejkin kapitány története* kapcsán is felmerült, hiszen annak hallgatósága a *Holt lelkek* olvasóit reprezentálja, s amennyiben azok nem mások (vagy éppen olyanok), mint Csicsikov (vagy Csicsikov maszkjai), akkor az olvasóval is felcserélhetőek. Csicsikov negatív, démoni-komikus trickster párja Nozdrjov; ezáltal Csicsikov leleplező hasonmása is: N. városka számára Csicsikov leleplezése is az ő közreműködésével történik, ironikus módon épp az egyébként a dolgok valódiságát eltakarni vagy a „felszín” képviselni hivatott bálon. Nozdrjov tipikus trickster, Csicsikov számára az aszociális viselkedése miatt (letegezi Csicsikot) azonnal ellenszenvenné válik, azonkívül részeges, verekszik, folyton hazudik és csal a kártyában (és egyéb játéokban).

Csicsikov üzleti tevékenysége, a lelkekkel való kereskedelem „nem emberi akció, hanem sátáni tevékenység, s Goethe *Faustja* óta Mefisztóhoz köthető. (Ebben az értelemben a *Holt lelkek* a Faust-legenda sajátos orosz változatának tekinthető.)”<sup>365</sup> Csicsikov Fausttal mutat rokonságot, hiszen, egyfelől, a pénz miatt lemondott a lelkéről – élete során egyetlen dolog motiválja: a pénz, s ezért képes minden emberi érzésről lemondva bárkin átgázolni; másfelől a kormányzó leánya iránt érzett szerelem esélyt ad számára a megtisztuláshoz, a megváltáshoz. Kettejük első találkozása, habár Csicsikov részéről mindenképpen szerelem első látásra, mindkét fél részéről paródiába csap át. A lány észre sem veszi Csicsikot, de az elbeszélő mégis a szerelemről beszél: „ha Csicsikov helyett egy húszéves ifjú kerül az útjába – huszár, diák vagy pályája kezdetén levő fiatalember – úristen! micsoda érzések ébredtek volna annak a szívében, micsoda felindulás, micsoda bűvölet kerítette volna hatalmába!”<sup>366</sup> Csicsikov képzeletét sem foglalkoztatja sokáig a szerelemmel teli jövő: elkezd ábrándozni a lányról, akit majd feleségül vesz, s aki mellé hamar „kétszázecrcskét” is képzel hozományul, amely „olyan csábító volt, és annyira foglalkoztatta a képzeletét, hogy kezdett haragudni

<sup>363</sup> NABOKOV 1973, 72. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>364</sup> GOGOL, *i.m.*, 287-288.

<sup>365</sup> GORETITY 2009, 121.

<sup>366</sup> GOGOL, *i.m.*, 102.

magára, amiért a fogatok összeütközése után nem tudakolta meg a fullajtártól vagy a kocsisztól, hogy kicsodák a hintó utasai”.<sup>367</sup>

Csicsikov Fausttal és Mefisztóval való kapcsolatára még utalás is történik, bár karneváli, szintén kifordított, módon: Manyilov nagyobbik, „éles eszű” fiát „Femisztokljusznak”<sup>368</sup> hívják. A szokatlan hangzású név első két mássalhangzóját felcserélve a – továbbra is szokatlan hangzású – Mefisztokljuszt kapjuk, amely már konkretizálja a Mefisztóra való utalást. Ez a példa ismét a szövegben működő mágiára hívja fel a figyelmet, amely ismét a fonocentrikus kapcsolatokat helyezi előtérbe. (Az erőteljes fonocentrikusság a hangzás és az írás közötti különbség semmissé tétele, pontosabban: a kettejük egységének visszaállítása felé irányítja a szöveget.)

Csicsikov a poéma még egy vonatkozásában lesz azonosítva az ördöggel. Miután a postamester és hallgatósága a Kopejkin kapitánnyal való azonosságot kizárja, több feltevés is születik Csicsikov kilétéről, melyek közül a legötletesebb a Napóleonnal való azonosítás.

A rendőrkapitány, aki részt vett az 1812-i hadjáratban, és személyesen látta Napóleont, szintén kénytelen volt beismerni, hogy a híres férfiú semmivel sem lehetett magasabb termetű, mint Csicsikov, ami pedig testalkatát illeti, Napoleonra sem lehet azt mondani, hogy túlságosan kövér, de azt sem, hogy sovány.<sup>369</sup>

Napoleon külsejének leírásában tehát éppen az a középszerűség jelenik meg, amely Csicsikovéban, s kettejük démonikusságát emeli ki, hogy Napoleon „az orosz népi tudatban nem más volt, mint az Antikrisztus”.<sup>370</sup> Az elbeszélő is felhívja erre a figyelmet, egy „ismert” prófétát idéz, aki szerint „Napoleon az Antikrisztus [...] és uralkodni fog az egész világon”.<sup>371</sup> Napoleon és az ördög azonosításának gondolata Puskin *A pikk dáma* című elbeszélését is idézi. A német Hermann a barátja „igazi regényes figurának” tartja: „napóleoni arcél és mefisztói lélek”. Miután Hermann szó szerint halálra rémít egy idős grófnőt, az ablakban állva „csodálatosan emlékeztetett Napoleonra”.<sup>372</sup>

Az ördöggel szövetségre lépett ember – a mitologikus logikának megfelelően – maga is ördöggé válik, így Csicsikov valóban magával az ördöggel azonos. „Tudjuk, anélkül, hogy

---

<sup>367</sup> Uo., 105.

<sup>368</sup> Uo., 29.

<sup>369</sup> Uo., 242.

<sup>370</sup> GORETITY 2009, 121. A korabeli európai irodalom Napoleon-képéről lásd: KÁLAI Sándor, *Irodalom, nemzet, Napoleon: kísérlet* A nyomorultak, A pármái kolostor, a Hiúság vására és a Háború és béke című regények komparatív elemzésére = *Motívumkutatás és mítoszkritika: Komparatiztikai tanulmányok*, szerk. GORETITY József, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 114-144.

<sup>371</sup> GOGOL, *i.m.*, 242.

<sup>372</sup> PUSKIN, Alekszandr, *A pikk dáma* ford. TRÓCSÁNYI Zoltán = A. P. *Válogatott prózai művei*, ford. BRODSZKY Erzsébet et al., Bp., Európa, 1972, 285-318. Itt: 307 és 309.

megértenők, hogy aki a tiltott dolgot véghezviszi s a tabut áthágja, maga is tabuvá lesz.”<sup>373</sup> Csicsikov a lelkekkel való kereskedés mellett, ahogyan Faust is, elköveti a lehető legnagyobb bűnt, közvetve – ezért mágikusan, de egyúttal parodisztikusan – az ügyész gyilkosa lesz:

Mindezek a [Csicsikovról szóló] fejtegetések, vélemények, híresztelések – nem tudni, miért – a szegény ügyészre tették a legmélyebb hatást. Annyira hatottak rá, hogy mikor hazaért, elkezdett gondolkozni, töprengett, tételődött, aztán egyszerre csak – mint mondani szokás – se szó, se beszéd, fogta magát és meghalt.<sup>374</sup>

Minden komikussága ellenére a „gyilkosságnak” *van* tragikus aspektusa, s az ördög emberre tett démonikus hatására, az ördög komolyan vételére figyelmeztet.

A *Holt lelkek* trilógiaterve Dante *Isteni színjátékának* hármass felosztását követi, az első rész a Pokol, a második a Purgatórium, a harmadik a Paradicsom Gogol korába és Oroszországba helyezett, átírt parafrázisa lett volna. A szereplők zöltségekkel, legyekkel vagy tárgyakkal történő azonosítása, eltárgyasítása, a holtak élökként való szerepeltetése mind azt kísérlik meg kimondani, hogy a világ, legalábbis a *Holt lelkek* első részének világa vilójában maga a pokol.

A szöveg bestiáriuma is ezt támasztja alá: Csicsikov érkezésekor Manyilovnál „harsányan kukorékol” a kakas,<sup>375</sup> amely a folklórban a „tisztátalan lelkeket elkergető, hazajáró holtakat elijesztő” tevékenységet jelenti.<sup>376</sup> A többi földesúrnál, valamint a két hölgy társaságában feltűnik egy vagy több kutya – Szobakevics esetében a kutyát jelentő nevről van szó, Pljuskint pedig „kutyának” nevezi<sup>377</sup> –, amely(ek) az *Isteni színjáték*ból is ismert háromfejű Cerberuszra, a Pokol házörzőjére engednek asszociálni. A kutya a mitológiában, a holtak világához tartozása folytán lélekvezető, vonítása halált jelent.<sup>378</sup> De az ember és a légy, valamint az ember és a ló felcserélése is többletjelentéssel bír. A légy a keresztény hagyományban tisztátalansága miatt a gonosz és a döghalál szimbóluma volt, „[a] vágató ló az egyik legfélelmetesebb *idő-* és *haláljelkép*. Sok mítoszban a pokol lovaként jelenik meg.”<sup>379</sup>

Gogol és Balzac egyaránt irodalmi eszménynek tekintette az *Isteni színjátékot*, ám míg az *Emberi színjáték* polemizál vele, a *Holt lelkek* megpróbálja hitelesen (hittel), kételkedés nélkül újramondani. Mint az közismert, Gogol minden próbálkozása ellenére sem találta meg az utat, miként lehet a művészetet a feltétel nélküli hittel egyesíteni, így a *Holt lelkek*

---

<sup>373</sup> FREUD 1990, 36.

<sup>374</sup> GOGOL, *i.m.*, 248.

<sup>375</sup> *Uo.*, 22.

<sup>376</sup> *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt., Kakas címszó.

<sup>377</sup> GOGOL, *i.m.*, 112.

<sup>378</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 52.

<sup>379</sup> *Uo.*, 43. [Kiemelés az eredetiben.]

végérvényesen töredékben maradt. Gogol művészetében az egyetlen hatékony eszköz az ördög ellen a (karneváli) nevetés. A nevetés felszíni, tagadó, elutasító hatása mögött ott „a nevetető erő pozitív oldala”. Ez a nevetés Bahtyin szerint „istenivé” teszi a nevetést,<sup>380</sup> így módon tehát „Gogol nevetése – az ember küzdelme az ördöggel”.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> BAHTYIN 2002, 517.

<sup>381</sup> MEREZSKOVSKIJ, *i.m.*, 10.



## II. RÉSZ

### AZ ASSZONYBÍRÓ CÍMŰ ELBESZÉLÉS MÍTOSZKRITIKAI VIZSGÁLATA

#### III. A műfaj és a korszak

##### 1. A történelmi elbeszélés Meyernél

Ki kopog?  
Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt?  
Milyen kéz ez? Kitépi a szemem!  
Lemossa-e Neptunus óceánja  
ezt a vért? Nem, nem; előbb festi át  
Kezem a roppant vizeket, hogy a  
Zöld mind piros legyen!  
(Shakespeare, *Macbeth*)

A XIX. századi német nyelvű irodalomban a svájci szerző, Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) munkái kiemelkedő helyet foglalnak el, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy írásainak száma aránylag kevés: tizenegy befejezett elbeszélést tartunk tőle számon. Ezek a szövegek Európa dicső múltjának alakjait és történelmi pillanatait idézik fel a középkortól egészen a XVII. századig. Meyer a történelmi elbeszélést, a kor közkedvelt műfaját új művészi magasságokba emelte. Költészetében is a történelmi múlthoz vonzódott, kifejezésmódjában pedig leginkább a francia szimbolizmussal rokonítható.<sup>382</sup>

Meyer prózájának poétikája hallatlanul sajátos. Jelen fejezet a szerző történelemhez való viszonyának vizsgálatából kiindulva próbál meg olyan következtetéseket levonni, amelyek a mítoszkritikai elemzést megalapozzák. Ezt a viszonyt értelmezve ugyanis olyan kérdésekhez jutunk el, amelyek a XIX. és a XX. században egyre gyakrabban jelennek meg filozófiai, világnézeti vagy ontológiai problémaként. Meyer prózája olyan témákat feszeget, mint a valóság és a nyelv, a valóság és a fikció, a valóság és az álom, a valóság és az idea, a valóság és a művészet, a szubjektív és az objektív, a tér és az idő, a történelem és a mítosz egymáshoz

---

<sup>382</sup> BURKHARD, Marianne, *Conrad Ferdinand Meyer*, Boston, Twayne Publishers, 1978, 10. A szimbolizmussal való rokoníthatósággal vitatkozik a mintegy tíz évvel BURKHARD Meyer-monográfiája előtt megjelent BARTA János – a lírai realizmust vizsgáló – tanulmánya, amelyben „nagy realista elbeszélő” Meyer költészetét „realista jellegűnek” gondolja. Lásd BARTA János, *Lírai realizmus*, Studia Litteraria (Tomus III.), szerk. BARTA János – BÁN Imre, 1965, 3-16. Itt: 3.

való viszonya. Az elbeszélésekben megjelenített események politikai, kulturológiai, vallási, morális, etikai, metafizikai problémaköröket járnak körül. Az elbeszélések szándékosan kerülnek a problémakörök által felvetett kérdésekre adandó egyértelmű választ, mi több, épp a kétértelműség létrehozására törekednek. Ennek a bonyolultságnak köszönhetően a Meyer-interpretációk eleinte – összegző jelleggel, a teljes szövegtörzset felhasználva – stilisztikai, pszichológiai elemzési elveket követve közelítették meg Conrad Ferdinand Meyer prózáját.<sup>383</sup>

### ***1. 1. Az elbeszélés megkísértése***

A szövegek műfaját köztes állapot, jellegzetes hibridség jellemzi. Meyer irodalmi pályafutását költőként kezdte, balladáival, verseivel azonban nem sikerült átütő sikert elérnie.<sup>384</sup> 1870-ben írt egy elbeszélő költeményt, *Hutten végnapjai* címmel, amely végül meghozta írói sikerét. A *Huttennel* egy időben, negyvenöt évesen kezdett prózát, méghozzá kizárólag történelmi témájú elbeszéléseket írni. Ahogy a *Huttennél* sem egyértelmű, elbeszélő költeményről vagy inkább versfüzéről beszélhetünk, úgy a prózáinál sem. Meyer prózája esetében az a kérdés, hogy regényekről vagy elbeszélésekről van-e szó, elsősorban a szövegek terjedelme miatt merülhet fel, ugyanis prózái a klasszikus novellákhoz hasonlóan felépített kisregény-regény terjedelmű szövegek. Akár a hazai, akár a külföldi tanulmányokat nézzük, többségük – például a *Jürg Jenatsch* műfaját vizsgálva – regényként határozza meg azokat.<sup>385</sup> Horváth Zoltán *A szent* és a *Jürg Jenatsch* című elbeszélések elé írt bevezető tanulmánya szerint Gottfried Keller és Meyer regényei teremtették meg a német regényirodalmat, s Meyer, amellettt hogy költő és drámaíró volt, a német regényírás első nagy mestere.<sup>386</sup> Halász Előd mégis úgy látja, Meyernek „nem az összefüggések nagy szövevényét felölelő regény a kedves műfaja, hanem a rendkívüli szituációkat, történelem-töredékeket, a problematikus és szélsőséges egyedi eseteket koncentráltan megragadó és kiélező novella.”<sup>387</sup>

A XIX. század végére a műfajok határainak feszegetése egyre gyakoribb jelenség, szemléletes példa lehet Gogol poémája vagy Csehov kísérletezése a rövidebb terjedelmű

---

<sup>383</sup> Ilyen stilisztikai vagy pszichológiai jellegű tanulmányok: BAUMGARTEN Ferenc, *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers: Renaissance-Empfinden und Stilkunst* (1917); BURKHARD, Arthur, *Conrad Ferdinand Meyer: The Style and the Man* (1932); LUKÁCS György, *Conrad Ferdinand Meyer und der neue Typus des historishen Romans* (1955). LUKÁCS György tanulmánya magyar fordításban is megjelent *A történelmi regény* című könyvében (1977).

<sup>384</sup> WEIR, Elizabeth, *The Prose Works of Conrad Ferdinand Meyer*, Vancouver, The University of British Columbia, 1932, 9.

<sup>385</sup> Vö: HORVÁTH Zoltán, *Bevezetés* = MEYER, Conrad Ferdinand, *A szent; Jürg Jenatsch*, Bp., Grill Károly Könyvkiadóvállalata, é.n., 5-13. Itt: 10-11. LUKÁCS György, *A történelmi regény*, Bp., Magvető, 1977, 317. WEIR, *i.m.*, 20.

<sup>386</sup> Az idézetekben a tanulmány szerzők műfaji besorolásait megtartom.

<sup>387</sup> HALÁSZ, Előd, *A német irodalom története*, Bp., Gondolat, 1987, 557.

műfajokkal.<sup>388</sup> Csehov például a *Jonics* című művében az olvasó elé egy francia-típusú karrierregényt állít, amelyben helyet kap a „kötelező” betétnovella is. A *Jonics* egyik érdekessége, hogy míg egy „valódi”, francia karrierregény két-háromszáz oldalas, lassan hömpölygő szöveg, Csehové – Csicsikov életútjához hasonlóan – mindössze tizenöt oldalba sűrített, ezért is kaphatta meg a *mikroregény* terminust.<sup>389</sup> Meyer poétikájában is hasonló jelenséget figyelhetünk meg, mint Csehovében, csak fordított irányban. A *Jürg Jenatsch* műfajáról Meyer egyik monográfiája megállapítja ugyan, hogy „a hosszát leszámítva, a mű egyértelműen a novellával áll rokonságban”, de mégsem állítja: nem regényről van szó.<sup>390</sup> Todorov a műfajok eredetét kutatva jelenti ki: „Egy új műfaj mindig egy vagy több régi műfaj transzformációja: inverzió, áthelyezés, kombináció révén.”<sup>391</sup> Meyer szövegei a klasszikus novellákhoz képest hosszúak – a *Jürg Jenatsch* a majdnem háromszáz oldalával a leghosszabb –, de ezen kívül nem lépik át a műfaj határait, az elbeszélés vagy a novella műfajának tipikus jegyeit hordozzák.

A terjedelmet sem tévesztve szem elől – írja a novella műfajának jellegzetességeit számba véve Szávai János –, mégis inkább a tárgy megválasztásában s az ebből következő kompozíciós rendszerben lehetjük meg a fő különbséget regény és novella (vagy rövid elbeszélés) között, hiszen a polifón szerkesztésű – s nagyobb terjedelmű – regénnyel szemben a novella többnyire egy vagy kevés szereplő életének egyetlen – hosszabb vagy rövidebb – pillanatát nagyítja ki.<sup>392</sup>

A novella rövidségének értelme – állítja Szmirnov – „az ábrázolt cselekvés variációinak” megszüntetése. „A végkimenetel megváltoztatására tett kísérlet minden esetben kudarcra van ítélve. [...] A novella úgy írja le a világot, mint amelyben a választás semmit sem hoz a választás alanyának.”<sup>393</sup> „A novella dilemmája: választani vagy nem választani?” S ebből következően a fordulat a „választás választása” lesz, amely „értelmetlen és kataszrofális”.<sup>394</sup>

Meyer szövegeiben „nem annyira az események láncolatát, a társadalmi fejlődés széles folyamatát ábrázolja, hanem a nagy vagy érdekes egyéniségeket állítja novellái

---

<sup>388</sup> Vö: THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986, 34.

<sup>389</sup> VAJL, Pjotr – GENISZ, Alekszandr, *Édes anyanyelv: Az orosz irodalom aranykoráról*, ford. GORETITY József, Bp., Európa, 1998, 276.

<sup>390</sup> BURCKHARD, *i.m.*, 83.

<sup>391</sup> TODOROV, Tzvetan, *A műfajok eredete*, ford. P. MÜLLER Péter = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán – SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 283-295. Itt: 285.

<sup>392</sup> SZÁVAI János, *Változatok a novellára = Boccacciótól Salingerig: Novellaértelmezések*, szerk. SZÁVAI János, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 7-20. Itt: 12-13.

<sup>393</sup> SZMIRNOV, Igor P., *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok: Tanulmányok: A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, 417-425. Itt: 418.

<sup>394</sup> *Uo.*, 419.

középpontjába” – állítja Paulinyi Zoltán.<sup>395</sup> Meyer minden prózájára jellemző, hogy kevés szereplőt mozgat, a szöveg egésze egyetlen sorsdöntő eseményt szervez, amely esemény általában a főhős halálának pillanata. Az elbeszélések rendszerint tablószerű, teátrális jelenettel érnek véget, amelyben a hős a többi szereplő előtt vagy váratlanul, vagy meglepő módon meghal. Meyer mindössze három olyan elbeszélést írt, amelyik nem halálessettel végződik: az utolsó befejezett elbeszélése, az *Angela Borgia*, valamint két komikus novellája a *Pisztolylövés a szószéken* és a *Plautus a zárdában* című.

A műfaj kérdése néhány elbeszélésben reflektált: a *Plautus* betéttörténetének elbeszélője a novellaszerzőként is ismert Poggio Bracciolini, akit vendéglátója, Medici Cosimo arra kér, adja elő a jelenlevő társaságnak az egyik kiadatlan történetét. A *barát násza* című elbeszélés kerettörténete hangsúlyozottan a műfajalapító *Dekameron* kerettörténetét idézi: a szereplők a tűz körül ülnek egy kastélyba zárva, és történeteket mesélnek egymás szórakoztatására. Az *asszonybíró* egyik központi szereplőjét Palma *novellának* hívják. A többjelentésű név erősen önreflexív, egyértelműen utal a saját műfajára. Ám ha a szépirodalmi mű megnevezi önmaga műfaját, úgy az idézőjelben is értendő; ebben az esetben Meyer tudatos kísérletezésére, a műfaj „megkísértésére” és magára az eredményre is utal. Az egyébként a szó szerint újat, újdonságot jelentő novellával történő kísérletezés kikezdi a műfaj hagyományos formáit, megújítja, megtévesztővé és hibriddé teszi.

## **1. 2. Az elbeszélő történelem**

Meyer és a német szemlélet – állítja Horváth – csak a múlton keresztül akarja és tudja nézni a világot, a múlt távlataiba kell visszanyúlnia, „hogyan ott, a steril messzeségben rajzolja ki emberalakjait, a páthosz ünnepiességében vonatkoztatva el magát a jelentőtől, amely bizonytalan, ingadozó, tehát nem alkalmas a művészi ábrázolásra.” Műveiben az emberi tettek okait keresi, s azt csak a történelmi messzeség szűrőjén át lehet kutatni. Meyer művészete „tisztult és végletesen önfeláldozó művészet”, stílusa olyan plasztikus, mint egy antik szoboré. Horváth szavait idézve: „Azt a kort, azt a környezetet, azt az alakot, amelyet ábrázol – maradéktalanul, tökéletesen adja vissza; miközben egyetlen pillanatra sem zökken ki a krónikás tárgyilagosságából, írásművészete pattanásig feszült légkört teremt, s magával ragad a régmúlt világ szemléletébe.”<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> PAULINYI Zoltán, *Conrad Ferdinand Meyer = MEYER, Conrad Ferdinand, Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 389-397. Itt: 393.

<sup>396</sup> HORVÁTH, *i.m.*, 10-11.

Horváth egyes gondolatait megcáfolva szeretném felhívni a figyelmet, hogy valójában nincs szó arról, hogy Meyer jelent ne tartaná alkalmasnak az ábrázolásra. Ellenkezőleg, a XIX. század nagyregényeinek tetemes része a korabeli jelenbe helyezi történeteit, ez a „divatos” választás mint lehetőség Meyer számára is adott. Meyer rajongott a történelemtudományért, viszont hamar észrevette annak álobjektivitását. Témaválasztásában, a múlt felé nyúlásban nem érezhető az a fajta kényszer vagy saját kora ábrázolásának lehetetlensége, amelyről Horváth beszél. A szereplők ábrázolásának – Horváth által említett – pátoszát a szöveg kétértelműsége miatt iróniának is értelmezhetjük. Kétségtelen, hogy Meyer elbeszélései az emberi tettek okait keresik, de a korabeli jelentől csak időben távolodnak el, szemléletükben nem. Az elbeszélések idejében – a múltban – a korabeli jelen problémái jelennek meg, rámutatva az egyébként időben fordítva történő ismétlődésre, valamint arra, hogy a felvetett problémák egyetemesek és időtől függetlenek. A múlt ábrázolásába tehát elkerülhetetlenül belekerül a jelen ábrázolása is, és nem kizárólag amiatt az elképzelés miatt, hogy az emberi tettek okai változatlanok. Meyer keretes elbeszéléseinek elbeszélői (akik egyben a kerettörténetek szereplői) saját jelenük idejéből beszélnek el személyes történeteiket. Az elbeszélés ezzel utal arra, hogy a jelenről is lehet beszélni. Az elbeszélő a vele megtörtént eseményekről beszél, és nem minden esetben képes értelmezni a történeteket. Ez a momentum viszont arra világít rá, hogy a múlt sem értelmezhető jobban vagy kevésbé, mint a jelen.

Lukács György a 1848 utáni korszakban a történelmi regény egyetlen képviselőjének, „a modern történelmi regény tulajdonképpeni klasszikusának”<sup>397</sup> nevezi Meyert. Úgy véli, a hanyatló realizmus világnézeti és művészi vonásai erősen jelen vannak Meyer műveiben. A történelmi hang tárgyilagossága az alakok érzelmi életével, a forma klasszikus zártsága az érzékenység és a szubjektivizmus túltengésével társulva egyszerre marad meg realistának és válik modernné. Flaubert-hez hasonlóan – állítja Lukács – Meyernél is jelentősége van a dicső múlt és a kicsinyes jelen „dekoratív ellentétének”. Meyer a német egységért folytatott küzdelem kortársa volt, a dicső múltban gyakran (főképp a *Jürg Jenatsch*, *Gusztáv Adolf apródja*, *Pescara megkísértetése* című elbeszélésekben) különleges jelentősége van a nemzeti egységért vagy a nemzeti szabadságért folyó küzdelemnek.<sup>398</sup> Meyert nem Bismarck és liberális hívei ideológiája vagy politikája foglalkoztatja, mint inkább azok a problémák, amelyeket a történelmi szituáció kitermel. A problémákat történelmi távlatból ábrázolva átesztétizálja, és „a történelem pusztá hatalmi kérdésként való felfogásába emberi problémákat, erkölcsi megfontolásokat visz”.<sup>399</sup> Lukács kritikával illeti Meyer műveiben a

---

<sup>397</sup> LUKÁCS, *i.m.*, 317.

<sup>398</sup> *Uo.*, 318.

<sup>399</sup> *Uo.*, 319.

nép – mint „az igazi történelmi feladatok [...] valóságos végrehajtói”<sup>400</sup> – történelmet alakító szerepének szinte teljes hiányát: Meyer történelemfelfogását túlzottan befolyásolja hősfelfogása, számára a történelem „nagy emberek” hatalmi kérdésekben hozott szubjektív döntéseitől függ. Épp ezért a történelem útjainak és céljainak a megismerhetetlensége nála mindig párhuzamos a történelemben cselekvő emberek megismerhetetlenségével. Lukács ebben a történelemfelfogásban Meyer fatalista nézetét, miszticizmusát látja megvalósulni, amelyet a nagy történelmi személyiségek – akik „egy megismerhetetlen istenség fátumszerű akaratának végrehajtói” – alakjai körül teremtett.<sup>401</sup>

Lukács mellett Horváth is kiemelte Meyer elbeszéléseinek tárgyilagosságát. Lukács úgy látja, az elbeszélések történelemről való dokumentatív vagy objektív beszéde nem más, mint Meyer realizmusának egyik eleme. A tárgyilagosságot azonban a történelmi valóságot ábrázoló tárgyilagossággként kell megközelítenünk, s nem objektív értékelő magatartásként. Hiszen Meyer elbeszéléseiben a történelmi háttér erősen stilizált, a múlt tárgyi dokumentumainak számbavétele nem vagy csak néhány esetben lesz a szöveg része, a környezet részleteinek megalkotása az olvasó fantáziájára van bízva. A történelem egyes közismert alakjai köré fikatívokat állít, cselekedeteik jelentős részének hitelessége filológiailag nem támasztható alá. Az elbeszélésekből hiányzik az eseményeket vagy karaktereket – megbízhatóan – értékelő diskurzus, és hiányzik a végső tanulság kimondása. Az értékelő diskurzus hiánya vagy a narrátor „félrevezetése” következtében az értékelés feladata minden esetben az olvasóra hárul. Az események elbeszélésének módja a Meyer-prózában hangsúlyozottan szubjektív – ebben egyetérthetünk Lukács és Halász Előd Meyer szubjektivizmusára vonatkozó állításaival. Az olvasónak csak akkor lesz lehetősége az értékelésre, ha az elbeszélésből *kiolvassa*, lefejtí és a saját nézőpontja alá rendeli a szöveg szubjektív nézőpontját szubjektívvá tevő nyelvi és értékelő jegyeket. A döntési folyamatok során a befogadó az olvasottakból szelektál, hogy mi az, amit nem tekint az elbeszélő inkompetenciája okozta – téves és félrevezető – értékelésnek. A narratíva a narrátor inkompetenciájának köszönhetően több lehetőséget is felkínál az olvasónak, azzal együtt, hogy egyik felajánlott lehetőséget sem muszáj elfogadnia. Nem az eseménytörténet elemeinek megalkotásáról van tehát szó, mint Sterne-nél vagy Thackeray-nél, akik az olvasóra bizonyos feladatokat bízhatnak (például a szereplők desszertjének kitalálását), hanem arról, hogy a cselekményszövés kizárólagos joga a narrátoré marad, csak hogy általa nem derül fény egyes események (valódi) okára. A keretes elbeszélésekben a cselekményszövés birtoklásának helyzete még inkább előtérbe kerül; annyira, hogy az önző, kicsinyes szereplő-narrátor

---

<sup>400</sup> *Uo.*, 319.

<sup>401</sup> *Uo.*, 320.

elbeszélésének nyílt, erkölcsi célzata morálisan megkérdőjelezhető lesz, s az elbeszélő történet olyan szűrőn megy át, amely a történetek hitelét a hallgatóság (és az olvasó) számára azonnal megkérdőjelezi. A korábban már említett szerzői maszkról van szó, amely által – ahogyan Meyer esetében is – az elbeszélés kétszólamúvá válik. Az *Egy fiú szenvedésében* például XIV. Lajos orvosa, Fagon annyira gyűlöli betege, a király új gyóntatóját, hogy elbeszélésében gyilkosnak állítja be. Elbeszélésének erkölcsi-esztétikai alapállása: a szép ostoba, de jó; a csúnya okos, de gonosz. A *barát násza* című elbeszélésben Dante, a betéttörténet elbeszélőjének tézise szerint: az igazság mindig szemben áll a könyörületességgel. Viselkedése ellentmond a tézisének, hallgatóságával szemben sem nem igazságos, sem nem könyörületes.<sup>402</sup> Az „egészet” átlátni, az összefüggéseket értelmezni képtelen narrátorok ők, akik csak az események felszínét tudják megmutatni, azok mélységeit nem. Történetüket olyan szempontoknak rendelik alá, amelyek egyrészt a sekélyességük okán mindenképpen lelepleződnek, másrészt viszont, a lelepleződésük okán sekélyességük is megmutatkozik. Az olvasó (és a keretes történetek esetében a hallgatóság) észreveszi a történet vélt irányának meg-megváltozását, és előbb-utóbb felismeri és elfogadja, hogy nem mindentudó narrátorral áll szemben. A narrátor a cselekedeteivel és a megnyilatkozásaival megmutatja a dolgok és események fölötti uralmának kicsinyes élvezetét, azok jelentésének félre- vagy meg nem értését. Ezekben az esetekben az ábrázoló tárgyilagosság lehetőségétől is el kell tekintenünk. A keret nélküli elbeszélésekben is, mint amilyen például *Az asszonybíró*, az elbeszélő „rámutat” saját inkompetenciájára, de nem ismerhetjük meg annak mértékét, ezért semmiképp sem beszélhetünk a Lukács által felvetett elbeszélői tárgyilagosságról és „realizmusról”. Mindebből a következő paradox tanulság vonható le. Meyer számára olyannyira fontos a történelem, hogy mindegyik elbeszélésének idejét a múltba helyezi, ám mégis olyannyira elhanyagolható, hogy amikor valamilyen tényleges valóságreferenciát mutathatna fel, akkor a hiteles vagy tárgyilagossá leírás helyett komolytalan, bagatellizált ábrázolást kapunk – ráadásul egy abszolút hiteltelen narrátortól.

### ***1. 3. A történelem elbeszélése***

Meyer a múlt és a történelem iránt való érdeklődését édesapjának, Ferdinand Meyernek köszönheti, aki szenvedélyes történész volt, s ebből a szempontból a századvég reprezentatív képviselője. A XIX. században megjelenő új tudomány, a történelemtudomány ontotta a

---

<sup>402</sup> Vö: MEYER, Conrad Ferdinand, *Egy fiú szenvedése*, ford. PÉTERFY Jenő = C. F. M., *Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 87-147. Itt: 95; MEYER, Conrad Ferdinand, *A barát násza*, ford. LÁNYI Viktor = C. F. M. 1956, 207-304. Itt: 212.

tanulmányokat, korának a „történelem százada”<sup>403</sup> nevet adta. Nem csoda, ha az ifjú Meyert elbűvölte a történelem, hiszen a tanulmányok szerzői, ahogy az édesapja is, rendszerint a történelem interpretálásába a saját egyéniségüket beleszőve, meglehetősen részrehajlóak voltak az egyes történelmi területek, időszakok, személyiségek megítélésében: így válhatott a történelem a nagy egyéniségek és heroikus tettek, az erő és a szenvedély, a nagyvilágot megrendítő döntések birodalmává. Meyer elmerült az olyan egyéniségek tanulmányozásában, akiknek kisebb vagy nagyobb világ felett volt hatalmuk (mint Nagy Károly, II. Henrik angol király vagy Ezzelino da Romano, Padova tirannusa) vagy az olyanokban, akik valamilyen módon felülkerekedtek ezeken a hatalmasságokon (ilyennek tűnik fel Meyernél például Jürg Jenatsch).<sup>404</sup>

Paulinyi Zoltán, Halász Előd és Györffy Miklós Meyer történelemhez való viszonyát szociológiai helyzetéből kiindulva közelíti meg. Kezdve azzal, hogy Meyer kitért a családi hagyományok nyújtotta államhivatalnoki karrier lehetősége elől – ennek egyik oka mindenképpen az idegbetegsége volt –, és az írással kompenzálta saját perspektívátlanságnak és életképtelenségének tudatát. Mivel saját kora jelenében nem lelt otthonra, a múltba menekült. „Ez a múltbafordulás – írja Paulinyi – egyben menekülés is a hanyatló polgárság életének szürke hétköznapijaiból, amelyekben elsorvad mindaz, ami szép, hősi és költői, és majdnem elkallódik Meyer tehetsége is.”<sup>405</sup> Halász Előd a „történelem hősi, szenvedélyes korszakaiból” felépített múltról beszél, amely a „lapos és szürke jelen tündöklő-káprázatos ellenvilágaként jelenik meg”.<sup>406</sup> Halászhoz hasonlóan Lukács és Györffy is úgy látja, hogy Meyer történelemfelfogása elválaszthatatlan a hősfelfogásától: az uniformizálódott jelen polgáriasult alakjai nem hasonlíthatók a történelem – kivált a reneszánsz korának – „hatalmas-démoni” egyéniségeihez. A reneszánsz, Meyer írásainak kedvenc környezete, a modern ember születésének kora, amely az életkedvtől és az életerőtől, a tettvágytól és az akarástól feszül. Meyer szemléletében – állapítja meg helyesen Halász – a történelem nem összefüggő folyamat, amely az időben való fejlődés következménye, hanem tér. Halász értelmezése alapján ebben a térben a rendkívüli személyiségek önmaguk érvényesüléséért csapnak össze.<sup>407</sup>

Halász Előd gondolatai a Meyer-elbeszélések történelmi világának „tündöklő-káprázatos” voltáról csak a felszínen látszanak igazolódni, különösen, ha a (fiktív, esetleg megtörtént) drámai szituációkat nézzük, hiszen a szereplők lélekben tehetetlenül szenvednek a számukra irányíthatatlan, démoni erők által uralt világban. A korabeli jelen polgáriasult

---

<sup>403</sup> BURKHARD, *i.m.*, 45.

<sup>404</sup> *Uo.*, 46.

<sup>405</sup> PAULINYI, *i.m.*, 389.

<sup>406</sup> HALÁSZ, *i.m.*, 557

<sup>407</sup> *Uo.*



alakjai szintén „ilyen” történelmi térbe (időbe) vannak belevetve, s e tekintetben hasonlítanak a történelem nagy személyiségeihez. A hősök önmaguk érvényesüléséért folytatott kicsinyes küzdelme azt világítja meg, hogy az eltelt idő és a történelem következtében felmagasztalt személyiségek ugyanannyira sekélyesek, mint a jelenkor személyiségei.

Györffy a történelmi hősök realistájának nevezi Meyert, mert „korának realista igényével dolgozta ki” hőseinek lelkivilágát. Meyer történelemszemléletéről alkotott megállapításaival – melyek különböznek Halász Elődétől – egyet kell értenünk: az ember mintegy bele van vetve a történelem terébe, ahol a teljes kiszolgáltatottsága miatt szenved. A tragikus-irracionális tehetetlenség megfogalmazása Nietzschével és a modern történelmi parabolák XX. századi szerzőivel rokonítja.<sup>408</sup>

Meyer műveiben hiába központi elem a történelem és annak látszólagos monumentalitása, mögötte a modern polgár dekadens meghasonlása rejlik, vélekedik Lukács. Ez a meghasonlás „a történelem meyeri modernizálásának forrása”, hiszen Meyer a történelmi élet külsőségeiről hiteles képet fest, a „hőseinek *legbensőbb konfliktusai* nem az ábrázolt történelmi kor valóságos történelmi feltételeiből, nem a kor népéletéből nőnek ki.” Ezért a történelem bármelyik időszaka vagy országa legyen a cselekmény ideje vagy helyszíne, a hősök lélektana mindenképp változatlan (és „XIX. századi”) marad.<sup>409</sup> Lukács úgy látja, az elbeszélésekben a lélektani vagy morális elemek mindig hangsúlyosabbak a történelmi vagy politikai elemeknél. A történelem csak dekoratív képek és patetikus jelenetek halmaza, amelyben a hős kifejezheti magányosságát. Ennek okát „művészi becsületességnek” nevezi; emiatt Meyer „elrontja műveinek művészi felépítését”.<sup>410</sup> Lukács abban véli felfedezni a szövegek által felvetett lélektani problémák ismétlődésének okát, hogy azok a korabeli jeleneteket tematizálják. Paulinyi Zoltán már nem is csak tematizálásról beszél: Meyer „hőseit és ezzel korukat egyben úgy választja meg, hogy a múlt tükrében feleletet kapjon és adjon a jelen problémáira.”<sup>411</sup>

Lukács megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy miként lehet a történelemről „hiteles képet” festeni, ha az elbeszélések a történelmet csak dekorációként használják, ráadásul olyan dekorációként, amelyek a hős lelkiállapotát hivatottak kifejezni. A Meyer-szövegek véleményem szerint is dekorációnak használják a történelem ismert eseményeit vagy személyiségeit, de a hitelesség helyett a stilizáltság megvalósítására törekszenek.

A stilizáltan és elsősorban drámai jelenetekkel ábrázolt világ – a dicső múlt – látszólag ellentétbe kerül a kicsinyes jelennel. A jelenetek teatralitását fokozzák a hősök környezetében

---

<sup>408</sup> GYÖRFFY Miklós, *A német irodalom rövid története*, Bp., Corvina, 1995, 120.

<sup>409</sup> LUKÁCS, *i.m.*, 322. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>410</sup> *Uo.*, 324.

<sup>411</sup> PAULINYI, *i.m.*, 393.

levő tárgyak, fiktív vagy létező művészeti alkotások, melyek atmoszférateremtő célt szolgálnak: a történelmi hangulatot teremtik meg. Másrészt, az eltárgyasítás narrációs stratégiájának köszönhetően, ezek a tárgyak jellemzik a hősöket. A hősök pedig éppen ebben a megdermedt és zárt térben, a történelem stilizált terében szemlélik önmagukat, vagy lesznek szemlélve mások által. A történelem tárgyak általi megjelenítése tehát olyan dekorációs célt szolgál, amelyben a „történelem” nem lesz más, mint azoknak a tárgyaknak a helye, amelyek jelenlétük és esztétikai mibenlétük által tükröt tartanak a hősök problémái elé. Az elbeszélte világot felépítő tárgyak tehát akár a hősök problémáinak szimbólumai is lehetnek, vagy akár magukat a problémákat is jelenthetik. Mindez persze fordítva is érvényes, a dilemmák, melyekkel a hősök szembenéznek, képesek megalkotni egy történelminek ható világot. A történelem látszólagossága ez úton látszik lelepleződni, s helyette a karneváli – akár a leachi értelemben vett – „álarcosbál” jellege kezd előtérbe kerülni. A történelem valósága esztétikai kérdéssé válik, formai megoldássá, amely a történelem és a benne élő (tragikus-irracionális tehetetlenségében szenvedő) ember lelki fejlődésének (vagy változásának) létezésére kérdez rá. Az elbeszélte történelem valós vagy fiktív hősei ugyanazokat a folyamatosan visszatérő metafizikai problémaköröket járják körül, ugyanazokra a kérdésekre keresik a választ minden elbeszélésben.

Az új típusú történelmi regényt Flaubert *Szalambója* teremtette meg, írja Lukács. Ez Meyer történelmi elbeszéléseitől – a számtalan hasonlóságtól eltekintve – annyiban különbözik, hogy míg Flaubert a dolgok leírásának túltengésében találja meg a történelem dekoráció-szerepét, addig Meyer a leírások takarékoságában.<sup>412</sup> A környezet tárgyait megjelenítését alárendeli az emberábrázolás lélektani problémáinak – legyen szó a tárgyak ontológiai jelenlétéről vagy épp a leírásuk (a szereplők vagy az elbeszélő általi) esztétikai-etikai megítéléséről. Ez a fajta alárendelés megjelenik Meyer költészetében is. A tárgyiasság nem azt mutatja, hogy az ember érti a dolgok jelentését, hanem épp ellenkezőleg. A dolgokról való beszéd által – állítja Meyer költői képeiről S. Varga Pál – a dolgok belépnek a szubjektumba, jelentéshordozók lesznek, „beszélnek az ember nyelvét”.<sup>413</sup> Meyer „[n]yelve – írja Halász Előd – a szoborszerűségig plasztikus, az érzéken gazdag képi kifejezés azonban nem csupán és nem elsősorban a dekoráció célját szolgálja, hanem a láthatatlan belső történés láthatóvá tételét”.<sup>414</sup> Hasonló eredményre jut Lukács is, aki szerint Meyernél nincsenek

---

<sup>412</sup> LUKÁCS, *i.m.*, 324.

<sup>413</sup> S. VARGA Pál, *A gondviselэшhittől a vitalizmusig: A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében = Csokonai Könyvtár (Bibliotheca Studiorum Litterarium) 2.*, szerk. BITSKEY István – GÖRÖMBEI András, Csokonai, Debrecen, 1994, 58.

<sup>414</sup> HALÁSZ, *i.m.*, 558.

lélektani elemzések, a lélektan mégis ugyanakkora súllyal jelenik meg, mint a kortársak írásaiban.<sup>415</sup>

Kevésbé köztudott, hogy Baumgarten Ferencnek – akinek a végrendelete alapján jött létre a róla elnevezett alapítvány – a fő műve egy 1917-ben, német nyelven megjelent, Meyerről szóló kismonográfia.<sup>416</sup> Baumgarten szerint Meyer költeményeiben és elbeszéléseiben azért van annyi valóságos vagy elképzelt szobor, hogy ezzel plaszticitásra kényszerítse írásmódját.

Szerb Antal úgy véli, Meyernek az írással az is lehetett a szándéka, hogy szövegeinek nagy formátumú karakterei a reneszánsz nagy lovas szobrainak, Colleoninak és Gattamelatának „egyenrangú társai legyenek hősi gesztusban és komor férfiméltóságban.” Hősei, főleg a verseiben „egy-egy nagy gesztusba idézve jelennek meg.” Meyer sokszor átdolgozta minden művét, az érzelmesség helyett „az eszme tömör plaszticitású kifejezésének” megragadására törekedett.<sup>417</sup> Erről tanúskodik versében Michelangelo szobrairól írt két sora is: „Fájdalom nélkül jelzitek / a fájdalmat, gyermekeim!”<sup>418</sup>

Tanulmányában Halász Előd kiemeli az elbeszélések szubjektivitását, s szubjektivitás alatt az irracionális lét tudatosan érthetetlenül történő ábrázolását, Meyer „modernségét” érti. Halász felfedezi Meyernél a lét ellentmondásainak megjelenését, azonban úgy gondolja, hogy ez Meyer „meghasonlottságát”, „saját pszichológiai és morális tapasztalatainak személyfölötti szférában” történő kivetítését mutatja – megelőlegezve ezzel a modern dekadens életérzést.

A történelmi novelláiban megteremtett és sokszorosan felfokozott világ szolgáltatja számára a nagy kalandokat, hatalmas konfliktusokat, borzongó megrendüléseket, amelyeket nem tudott megkapni az igazi élettől – a nagy indulatoktól hajtott, énjüket korlátlanul kiélő hősöket, akiket olyanná formál, amilyen ő maga szeretett volna lenni.<sup>419</sup>

Az idézet második fele Meyer szövegeinek szinte teljes félreértésén alapul. Meyer hősei, akik az említett „nagy kalandokban” részt vesznek, korántsem irigylésre méltó, „énjüket korlátlanul kiélő” figurák. Ellenkezőleg, minden elbeszélésben azzal szembesülünk, hogy egyetlen olyan szereplő sincs, aki ne volna alávetve valamilyen külső, démoni hatalom akaratának. A szereplők, különösen a központi karakterek, szenvednek tehetetlenségüktől,

---

<sup>415</sup> LUKÁCS, *i.m.*, 325.

<sup>416</sup> MURÁNYI Gábor, *A húsz évet élt „örök alapítvány”: Mozaikok a Baumgarten Alapítvány történetéből*, Beszélő Online, 2004, 3. <http://beszelo.c3.hu/03/04/29muranyi.htm> (Letöltve: 2011. január 16.)

<sup>417</sup> SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1980, 608.

<sup>418</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Michelangelo és szobrai*, ford. SZABÓ Lőrinc = STORM, Theodor – KELLER, Gottfried – MEYER, Conrad Ferdinand *Versei, vál.* EÖRSI István, ford. CSENGERY Kristóf et al., Bp., Európa, 1986, 298.

<sup>419</sup> HALÁSZ, *i.m.*, 557.

„nagy kalandjaik” fájdalommal és lemondással járnak. Meyer talán leginkább indulatoktól hajtott karaktere, Jürg Jenatsch szenvedése ennek kiváló példája, hiszen hazája felszabadításáért feláldozza szerelmét, szeretteit. A *Pescara megkísértetésében* sem arról van szó, amit Lukács – Halással egybehangzóan – igyekszik bizonyítani, hogy Pescara olyan magányos hős, „akinek kezében van Olaszország idegen igától való megszabadításának sorsa, s akinek magányos töprengése dönti el ezt a küzdelemet”.<sup>420</sup> Az elbeszélésből az derül ki, hogy Pescara megkísérthetetlen a világiak számára. Önmagára tehetetlen halottként tekint, s egy pillanatig sem „töpreng” azon, hogy az ő kezében van-e az ország szabadsága. (Kizárólag azon „töpreng”, az ország érdemes-e egyáltalán a szabadságra.)

#### **1. 4. Töredékes történelem**

Az elbeszélések zártsága a forma klasszikussága helyett a múlthoz való hozzáállásban és a cselekmény *eposzi múltba* helyezésében fedezhető fel. Az eposzi múltat – Bahtyin, de még inkább Goethe és Schiller szerint – „abszolút múltnak” kell neveznünk, mert egy „abszolút határ választja el minden következő időtől és attól az időtől, amelyben az énekmondó és hallgatói találhatók.”<sup>421</sup> Meyer elbeszéléseinek ideje annyiban mutat hasonlóságot az eposzi múlttal, amennyiben létrejön egy határ: egyik oldalán az elbeszélés ideje (múltja), a másikon az olvasók ideje (jelene) áll (a keretes történetek esetében ráadásul a hallgatóság jelene is beékelődik). Az elbeszélések idejéből, ahogyan az eposzi múltból is, hiányzik minden olyan átmenet, amely összekötné a múltat a jellel. Az átmenet hiánya az elbeszélések esetében azt jelenti, hogy a múlt már lezárult, az a történelmi hatások és a kauzalitás szempontjából nem érintkezik a jellel, olyan időszakok lesznek ábrázolva, amelyeknek nem lesz egyenes következménye a jelen, illetve a jelen bizonyos vonásai, jelenségei. Ha az elbeszélések idejének egymáshoz való viszonyát vizsgáljuk, akkor – a fentieket megerősítve – azt tapasztaljuk, hogy egy-egy olyan elbeszélésben, amelyek (a lineárisan felfogott) időben egymáshoz közel állnak, a történetek szintjén semmiféle kauzalitás nem áll fenn. A *Jürg Jenatschban* felbukkanó Rudolf Wertmüller és a *Pisztolylovás a szószéken* egyik szereplője, Rudolf Wertmüller tábornok ugyanaz az ember (ugyanaz az ábrázolt történelmi alak), viszont az elbeszélésekben – az azonos múlt meglétét nem figyelembe véve – semmilyen személyiségbeli hasonlóságot nem fedezünk fel Wertmüller „két” megjelenése (a két elbeszélés szereplője) között. A „kettejük” különbségére reális magyarázat lehetne a nagyjából negyven évre tehető időbeli távolság – hiszen *Jürg Jenatschban* Wertmüller még

---

<sup>420</sup> LUKÁCS, *i.m.*, 318.

<sup>421</sup> BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.* Jelenkor, Pécs, 1997, 27-68. Itt: 41.

fiatal és forróvérű, míg a *Pisztolylövés* Wertmüllere már idős, inkább bogaras figura –, csakhogy a két elbeszélésben élesen különbözik az, ahogyan Wertmüller Jürg Jenatschot megítéli. A két ítélet alapjaiban tér el egymástól, s ebből az következik, hogy a történelem változásában ok-okozati kapcsolat – a szövegkorpusz logikája szerint – nem létezik: két, egymáshoz időben közel álló esemény (történelemtöredék) között nincs (vagy nem látható) semmiféle folyamatosság. Halász Előd az elbeszélések történelemábrázolásának a szereplőkre fókuszáló magatartásában látja a töredékesség okát:

Meyer szemléletében a történelem nem az időbeli fejlődés és változás összefüggő folyamata, hanem az önmaguk érvényesülését minden eszközzel erőszakoló fékevesztett erők összecsapásának hadszíntere, ahol a vezér szerepét a történelmet alakító, rendkívüli, zseniális személyiségek játsszák.<sup>422</sup>

A történelem egysége bizonyos szempontból mégis megmutatkozik: az elbeszélések mindig megtalálják a módot, hogy magukat összefüggésbe hozzák Svájc történelmével. Az egységes szövegkorpuszként való olvasással a „nemzeti múlt” mint eposzi múlt töredezett bemutatása körvonalazódik. A töredékek nem alkotnak koherens egészet, nincs szó az ország alapításáról vagy aranykoráról, és a töredékek között nem – mint ahogy a fentebb említett Wertmüller életének két fejezete között sem – fedezhetünk fel racionális kauzális kapcsolatokat. Az elbeszélések helyszínei sajátos (esetenként fiktív) mikrokozmoszok, melyekben minden a külső eseményektől elzárva működik. Hősi és dicsőséges múlt helyett olyan múlttöredékekről olvashatunk, ahol az állami hierarchia tetején állók – a nemzeti eposzokban általában: a hősök – jelentős része semmibe veszi a morált, s az elbeszélésekben az isteni gondviselés működése is rendszerint valaki halálában fedezhető fel.

Az abszolút múlt megléte elhatárolódik a szereplők személyes tapasztalatától, valamint az elbeszélő személyes nézőpontjától és értékelésétől.

Az eposzi világ – írja Bahtyin – nemcsak a távoli múlt reális eseményeként, hanem értelmében és értékében is teljesen befejezett: nem lehet sem megváltoztatni, sem átértelmezni, sem átértékelni. Kész, befejezett és változatlan mint reális tény, mint értelem, mint érték. Ez határozza meg az eposzi distanciát.<sup>423</sup>

Meyer elbeszéléseiben a hangsúlyozottan szubjektív nézőpont és értékelés kerül előtérbe, s ez arra hívja fel a figyelmet, hogy az irodalom vagy a művészet nem képes (vagy nem akarja) a múltat „reális tények halmazaként” feltárni. Az elbeszélések ebben a tekintetben inkább a morális értékek személyes nézőponttól való függését és annak bemutatását célozzák meg.

---

<sup>422</sup> HALÁSZ, *i.m.*, 557.

<sup>423</sup> BAHTYIN 1997, 42.

Csak az időkezelés terén jelenik meg eposzi (abszolút) mérték és distancia, egyéb területen nem. Így a világnak, amely látszólag eposzi világ – s ez a látszólagosság állítja be a múltat „dicsőnek” – egyéb értékei sem jelenhetnek meg. Ebben az értelemben azonban mégis szerepet kap az elbeszélésekben ábrázolt múlt jelennel való kapcsolata. Hiszen ha a történelem, Svájc történelmének mindegyik szelete csak izoláltan ábrázolható mikrokozmosz – ahogy az elbeszélések tér- és időkezelése láttatja –, úgy történelmi távlatokból a jelen állapot sem fog ettől különbözni.

Bahtyin különbséget tesz a (főképp a népi álarcok teremtette műfajokból ismert) *népi maszkok* és az (eposzi, tragikus) *népi hős* között. Az eposzi és a tragikus hős a saját sorsán kívül nem létezik, míg a népi maszkok bármilyen sorsot megvalósíthatnak. Az eposzi és a tragikus hős sorsából következően elpusztul, míg a népi maszkok sosem pusztulnak el, mert ők az „elpusztíthatatlan és örökké megújuló, mindig jelenkorú életfolyamat, és nem az abszolút múlt hősei”.<sup>424</sup>

Meyer elbeszéléseinek karakterei természetük szerint látszólag az eposzi és tragikus hősökkel mutatnak rokonságot. Az elbeszéléseket egyetlen szöveggörpuzsként olvasva azonban feltűnik, hogy egyes karakterek csak egymás ismétlései (ebben az esetben nem a fentebb említett, Wertmüller-típusú névismétlésről van szó), s az elbeszélések során más és más sorsot valósítanak meg. A kísértő alakjai, a megkísértett alakok, a szellemileg fogyatékos figurák, a gyengéd nők, a harcias nők, a keretes elbeszélések kicsinyességükről felismerhető mesélői is mind újra és újra felbukkannak.<sup>425</sup> Jellemük egymástól alig vagy egyáltalán nem különbözik. Az egyes szituációk, amelyekben cselekedniük kell, gyakran változnak, de értékrendszerük hasonlósága következtében a cselekedeteiket indukáló döntéseik, s a cselekedeteik is hasonlóak. A látszólag eposzi-tragikus hősök, mivel személyiségjegyeik ismétlődnek, a népi maszkokhoz hasonló „elpusztíthatatlan és örökké megújuló” halhatatlanságra tesznek szert: tipizálódnak. (Érdemes újra megemlíteni, hogy karakterük „ismétlődése” mellett az egyes szereplők archetípusok vagy ideáltípusok utánezatai, például Krisztusé vagy Fausté.)

Meyer néhány tipikus motívuma és sémája: a megkísértés (*Jürg Jenatsch, Pisztolylovés a szószéken, A szent, Plautus a zárdában, Gusztáv Adolf apródja, A barát násza, Az asszonybíró, Pescara megkísértetése, Angela Borgia*); a szerzetesi és a világi élet közötti választás (*A szent, Plautus a zárdában, A barát násza*); a katonaelet és a világi élet közötti választás (*Jürg Jenatsch, Gusztáv Adolf apródja*), amelyben a világi élet mindig a

---

<sup>424</sup> *Uo.*, 63-64.

<sup>425</sup> Erről bővebben lásd: TAYLOR, Marion Lee, *A study of the technique in Konrad Ferdinand Meyer's novellen*, Chicago, The University of Chicago Press, 1909, 6-30.

szerellemmel kapcsolódik össze, a szerzetesi és a katonaélet pedig a magánnyal; a testvérek közötti szerelem lehetősége (*Az asszonybíró, Angela Borgia*).

Az elbeszélte történelemben, a múlttöredékek egymással való viszonyában az ismétlődő motívumok és a tipizálódó figurák a fejlődés, a racionális kauzalitás helyett mágikus kauzalitást biztosítanak.

## 2. A korszak

A modern élet egyetlen festői eleme a bűn.

(Oscar Wilde, *Dorian Gray arcképe*)

### 2. 1. Esztéta álláspont, költői realizmus, ideálrealizmus

Szerb Antal a XIX. századi irodalom két lehetséges irányáról beszél. Ennek okát abban a kényszerpályában látja, amelybe a francia forradalom, de még inkább az ipari forradalom bekövetkezése után az irodalom került, ugyanis a művészeti ágaknak és az irodalomnak maguknak kellett helyüket és létjogosultságukat „kiverekedni” a civilizációban. Gyakorlatilag két irányba tarthatott, amely – bizonyos mértékben – a polgári társadalom kettős rétegződésének is megfeleltethető: az *aktivista álláspont* a kispolgár, az *esztéta álláspont* a nagyburzsoá állásfoglalása.

Az aktivista álláspont szerint az irodalomnak feladata van: aktívan részt kell vennie a mindennapi élet alakításában, „[l]e kell szállnia ünnepi magaslatairól, a nép közé kell elegyednie.” Utat kell mutatnia, állást kell foglalnia szociális és politikai ügyekben egyaránt. Módszertanilag tehát: a mindennapi élet problémáit kell megmutatnia „kritikus igazságszeretettel, egyszerű, közérthető nyelven: realizmus, naturalizmus”. Az esztéta álláspont viszont éppen a hétköznapi és ebből következően művészietlen valóságtól akar elkülönülni, vissza akar vonulni az „elefántcsonttoronyba”, a gondolatba, a tiszta forma élettelen világába.<sup>426</sup>

Gunter H. Hertling a XIX. századi német nyelvű irodalomra fókuszálva a német realizmusnak (a restauráció időszakától kezdődően) négy csoportját különbözteti meg: a *Biedermeier írókat*, az *Ifjú Németország* (Junges Deutschland vagy Das junge Deutschland) csoportosulást, a *forradalom előfutárait* (Vormärz) és a *Költői Realizmus* (poetischer Realismus) íróit. S míg a Biedermeieriek, az Ifjak és a forradalom előfutárai közösségeiben az összetartó erő az egyező politikai vagy szociálpolitikai nézet és az azokkal összefüggő – azaz aktivista álláspontot képviselő – törekvések, addig a Költői Realisták esetében más a helyzet,

---

<sup>426</sup> SZERB, *i.m.*, 510.

ők ugyanis az esztéta állásponton vannak. Esetükben azt tapasztaljuk, hogy nem egy konkrét társaságról van szó. Az alkotók munkáik stilisztikai és módszertani eszközeinek megválasztásában megegyeznek, s ami lényeges, szinte egymástól függetlenül, egymással alig kommunikálva teszik mindezt. Ez a jelenség arra enged következtetni, hogy a világnézeti kérdésekben is nagyon hasonlóan gondolkodnak. Olyan szerzők tartoznak ide, mint az osztrák Adalbert Stifter és Franz Grillparzer; a három svájci: Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller és Conrad Ferdinand Meyer; a német Gustave Freytag, Wilhelm Raabe, Otto Ludwig, Theodor Storm és Theodor Fontane; hogy csak a legillusztrisabb írókat említsük.<sup>427</sup> Teljesen politika- és filozófiaellenes realiztikus irodalom született, amely amellet, hogy realiztikus, az imaginatív prózával válik rokoníthatóvá, s erre német nyelvterületeken addig még nem volt példa.

Kétségtelen, állítja Hertling, hogy a Költői Realista irodalom megszületésére döntő hatással volt a XVIII. és XIX. századi angol, francia és orosz („realista”) prózairodalom. Elég arra gondolni, Fontane mennyire tisztelte Thackerayt, Balzacot, de Zolát és Hugót is; Meyer Tolsztojt, Freytag Dickenst és Scottot, Storm pedig Turgenyevet. Ennek ellenére az *imaginatív-realista* próza meglehetősen különbözik az említett országok prózájától. Történeti szempontokat figyelembe véve például: az angol, a francia vagy az orosz realisták prózája nem kötődött a lírához, míg Keller, Meyer, Storm és Fontane mindannyian lírikusként kezdték irodalmi pályájukat, prózájuk lírai impulzusokból nőtt ki.<sup>428</sup>

A XIX. századi Költői Realisták megkérdőjelezték a valóság objektív ábrázolhatóságát, és ezáltal az objektivitást fő jellemzőjének megjelölő realizmus létezését. Tisztában voltak azzal, hogy a valóságot mint olyat objektíven újraalkotni vagy ábrázolni lehetetlen. Az objektivitás helyett egy személyes, szubjektív helyzetből anélkül lehet a világról beszélni, hogy (a Biedermeier íróktól, az Ifjú Németország és A forradalom előfutárai aktivista csoportjaitól eltérően) bármilyen politikai vagy ideológiai megállapításnak hangot kéne adni. A poézis és a mimézis látszólagos ellentétét megszünteti, ha a valóság bemutatása metaforikusan és szimbolikusan történik. Ilyenformán azonban – véli Hertling – felmerül egy újabb kérdés: van-e még helye a művésznak (beleértve az írókat magukat is) az egyre erősödő materialista értékek korában?<sup>429</sup>

A Költői Realizmus elbeszélései a harmóniát kutatják egy békétlen és bizonytalan világban. Olyan időszakban, amelyet birtokba vett a materializmus, az agnoszticizmus, az ateizmus és a pesszimizmus, a művészek az elszigeteltség érzésére reflektálnak. Épp ezért a

---

<sup>427</sup> HERTLING, G. H., *Reflections on the „Poetic Real”: The Transcendent in Nineteenth-Century German Realism*, Pacific Coast Philology, Vol. 31, No. 2 (1996), 135-157. Itt: 135.

<sup>428</sup> *Uo.*, 136.

<sup>429</sup> *Uo.*, 137.



humor és az irónia vált ennek az irodalomnak a meghatározó elemévé, mert segítette kimenekülni az élet kíméletlenségéből. A narratívák gyakori keretes szerkezete is hasonló hatást ért el, segítette az olvasót abban, hogy leválassa magát az egyébként elviselhetetlen jelentől, és fokozza az objektivitás illúzióját.

Ez a csoportosulás az akkoriban divatos és meghatározó Hegel esztétikája helyett Friedrich Theodor Vischer esztétikáját tartotta magához közelebb. Vischer az *Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen* [Esztétika vagy a szépség tudománya] című munkájában azt állítja, hogy a *teremtő* realista, az igazi művészi író mindig megtalálja a reális és az ideális szintézisét. Schillerrel összhangban Vischer is úgy gondolja, hogy egyedül a „szépség” poétikai reprezentációjának az eredménye lehet a reális és az ideális harmóniája. Vischer az *ideálrealizmus* (Realidealismus, Idealrealismus) narratíváinak megteremtését várta el az irodalomtól. Hertling szorosán összekapcsolja a Vischer által megfogalmazott *realist* a *költői realissal*, azzal, amit a Költői Realizmusnak valóságként kellene elfogadnia. Vischert idézve:

A realizmus nem naturalizmus és nem materializmus [Der Realismus ist nicht Naturalismus, nicht Materialismus], de mindig megvan annak a kísértése, hogy abba átforduljon, ezért szüksége van egy ellentétre, ami folyamatosan arra figyelmezteti, hogy a művészetet nem érdekli az igazság [daß es der Kunst nicht um die Wahrheit zu tun ist].<sup>430</sup>

Arra a kérdésre tehát, hogy létezhet-e egyáltalán *realizmus*, Vischer azt a választ adja, hogy létezhet, sőt szinte programként hirdeti meg. Az egyetlen feltétel, ha a *reális* szó erősen materializmushoz kötött fogalmát kitágítjuk. Vischernek ez a realizmusról alkotott koncepciója a naturalizmus és a materializmus korában veszélyeztette az új német irodalom megmaradását.<sup>431</sup>

A Költői Realisták – mint *teremtő írók* – művei szándékoltan az emlékiratok, a visszaemlékezések formáját veszik fel, szándékoltan építik műveikbe a mítoszokat, legendákat és meséket, így a romantika hagyományaihoz való kapcsolódásuk tagadhatatlan. Poetizálni a valóságot nem tesz mást, mint újraalkotni metaforikusan és szimbolikusan; szintetizálni a mítoszt és az imagináriust a valósággal; célzatosságától megfosztva „reprodukálni” az egyszerű, valós – jóllehet fikcionalizált – eseményt.<sup>432</sup> Ebben viszont mégiscsak szembehelyezkedik a romantikával, s nem elég, hogy teljes képtelenségeket hihető eseményekként mutat be, még „reáliáknak” is nevezi azokat. Ez egyfajta idealizmus, de nem keverendő össze a romantika (helyeket, időszakokat, személyeket, eseményeket) idealizáló

<sup>430</sup> VISCHER, Friedrich Theodor, *Ein Brevier*, kivonatolta BRUSTGI, F. G., Hohenstaufen, Stuttgart, 1941, 75. Idézi: HERTLING, *i.m.*, 138.

<sup>431</sup> *Uo.*

<sup>432</sup> *Uo.*, 142.

magatartásával. Mindezt Theodor Storm így fogalmazta meg: „Egy dolgot sajnálnék! Ha a költészetem csak »megható« [rührend] volna; inkább megrendítőnek [erschütternd] kellene lennie, különben nem ér semmit...”<sup>433</sup> Storm, amikor a valóság és az ideális szintézisét igyekszik igazolni, saját novelláit jellegében teljesen realistaként értékeli, ugyanakkor a kivitelezésük tekintetében az az igyekezet a meghatározó, hogy a „szépet” és az „ideálist” is bemutassa. A *költői realitással* kapcsolatos megfigyelésében különbséget tesz a történelem krónikása és a Költői Realista között.<sup>434</sup>

Meyer abban különbözött Költő Realista társaitól, hogy nála az „ideális” vagy a „szép” ábrázolásakor nem a harmónia létrehozása a cél, mint inkább az általuk létrehozott metafizikai probléma – az eszmék és az igazságok önmagukkal való párbeszéde. „Egy” eszme vagy „egy” igazság mindig kétarcú, és benne foglaltatik a reális és ideális dialektikus szintézise. A tizenegy elbeszéléséből nyolcnak „csattanója” – abszurd módon – a halál. Legtöbb esetben a halál olyan konnotációkkal társul, mint az önfeláldozás (*Az amulett*, *Az asszonybíró*), a feloldozás a bűn terhe alól (*Jürg Jenatsch*, *Az asszonybíró*), a szentté válás feltétele (*A szent*), a „világban” való hely megtalálása (*Gusztáv Adolf apródja*, *Egy fiú szenvedése*, *A barát násza*), a megváltás – a világ megváltása (*Pescara megkísértetése*), de lehet beszélni sikeres bosszúról is (*Jürg Jenatsch*, *A szent*). Az ilyen konnotációk azzal nehezítik az értelmezést, hogy morálisan eleve problematikus fogalmak. Esztétikai minőségüket tekintve ezek a csattanók így egyszerre válhatnak tragikussá, ironikussá, patetikussá és groteszkké.

Meyer, állítja Halász, a történelmi múlt színterébe állítja a saját korszakának problémáit is, olyanokat, mint a nemzeti egység, az állameszme, a hatalom és a hatalom gyakorlásának erkölcsi-politikai dilemmái. Ezek olyan társadalmi problémák, amelyek tárgyalását, problémaként való felvetését gyakorlatilag a történelemtudomány (XIX. századi) megjelenése hozott létre. Mivel a múlt és a „mikroszkopikus” lélektan is stilizáltan, sűrítve, dekoratív formában, álcának használva jelenik meg, az elbeszélések szubjektívekké válnak.<sup>435</sup>

Györffy Meyernek a történelem díszletként való használatát – véleményem szerint tévesen – a historizmusra vezeti vissza. A historizmus kedveli a teátrális vagy operaszerű gesztusokat, amelyek valóban jellemzőek Meyer elbeszéléseire, de a historizmus „fölszemes érzelmi és ornamentális sallangjának” elkerülésével.<sup>436</sup> A historizmus – véli Szerb Antal – a „színpadon, építészetben, festészetben, irodalomban többnyire üres és ostoba; egy stílus és

---

<sup>433</sup> STORM, Theodor, *Briefe*, szerk. GOLDAMMER, P. Aufbau Verlag, Berlin & Weimar, 1984. 118. Idézi: HERTLING, *i.m.*, 143.

<sup>434</sup> *Uo.*

<sup>435</sup> HALÁSZ, *i.m.*, 558.

<sup>436</sup> GYÖRFFY, *i.m.*, 120.

szenvedély híján lévő kor feszeng ügyetlenül a nagy drapériákban, amelyeket nem nyárspolgárok számára találtak ki”.<sup>437</sup>

Éles ellentétben a honfitárs és kortárs – és szintén Költői Realista – Kellerrel, prózájában és lírájában is Meyer olyan szimbolistákkal mutat hasonlóságot, mint Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Rilke, Hofmannsthal. Meyer, ahogyan gyakran Stifter és Storm is, visszalép a múltba, hogy ott teremtsen meg hősei számára a realiztikus hátteret. Meyer a felhasznált történelmi-kulturális időszakokat, mint például a középkort, a reneszánsz kezdetét, a kései reformáció (kora barokk) idejét átmeneti időszakokként ábrázolja, elbeszélésének történelmi rétegébe bújtatva a többértelműséget. Storm azt állapította meg, hogy Meyer csak úgy alkalmazza a történelmet, mint hátteret az írásához, aminek fókuszában a személyiség ábrázolása áll, jóllehet univerzális emberi kondíciókkal. A történelem szemléletének perspektívája változó, viszont az emberi értékek költői formában változatlanok.<sup>438</sup>

Ha a műalkotásban a lényeg a véget ért életek megjelenítése, akkor annak az érvényessége az elmúlt idők távolságától függ, vagy inkább a napi divattól; de ha az általános emberi, vagyis az örökkévaló megjelenítése a lényeg, akkor az idő múlását nem lehet figyelembe venni.<sup>439</sup>

Meyer „költői realizmusa” eltér az alkotótársakétól, nála a múlt a szenvedés, a küzdelem és a megpróbáltatások tapasztalatait tárja fel; ahogyan azt már az olyan örökérvényű és Meyer előtt példaként álló alkotók is megmutattak, mint Dante, da Vinci, Michelangelo és Shakespeare, úgy életükben, mint munkáikban.<sup>440</sup>

## **2. 2. Pfizer, Vischer, Michelangelo**

Meyer írásmódjának kialakulására – már amennyire bepillantást engedett nyerni életébe – három személy bizonyosan döntő hatással volt: Gustav Pfizer, Friedrich Theodor Vischer és Michelangelo. Gyermekkorában Meyer édesanyja, Elisabeth Ulrich megkért egy sváb író, Gustav Pfizert, hogy mondjon véleményt a tizenkilenc éves Conrad verseiről. Pozitív bírálatra számítva édesanyja Pfizer bontatlan levelét a karácsonyfa alá tette. Meyer festő szeretett volna lenni, de hamar ráébredt, hogy nincs hozzá tehetsége, így művészi ambíciói ezután kizárólag a költészetre korlátozódtak. A karácsonyi ajándék-bírálat sokkolta Meyert. Pfizer azt tanácsolta neki, hogy hagyja a költészetet, menjen vissza inkább festeni. Pfizer kritikája teljesen érthető, Meyer akkori versei nehézkes nyelven, erőltetett rímekkel és egyszerű képi ábrázolással írt

---

<sup>437</sup> SZERB, *i.m.*, 610.

<sup>438</sup> HERTLING, *i.m.*, 144.

<sup>439</sup> STORM, *i.m.*, 343. Idézi: HERTLING, *i.m.*, 144.

<sup>440</sup> HERTLING, *i.m.*, 145.

szövegek voltak. A kritika kettős hatást váltott ki, egyrészt erősítette Meyer saját tehetségével szembeni bizonytalanságát, ugyanakkor fokozta a vágyát, hogy költő legyen. Szembesítette a költészet nélküli élet kilátásaival, aminek az elképzelése tudatosította, mennyire meghatározó – betegségét tekintve mondhatjuk, hogy életbevágó – számára az írás.<sup>441</sup>

Pfizer bírálata után nyolc–tíz évvel – a fentebb már említett – Vischer *Kritische Gänge* [Kritikai folyamat] című 1844-es kritikai munkája volt rá komoly hatással, s emiatt a „kétarcúság” harmóniájának megvalósulását kereste a művészetben. Ahogyan arról húga, Betsy beszámol, Vischer könyve támadta azokat a romantikus nézeteket, amelyeket az akkor még kezdő lírikus Meyer magáénak érzett, és amelyek a valóságtól eltávolodva menedéket nyújtottak számára, következésképpen a mindennapok szürkeségéből az álmvilágba zárkózott létezését és a körvonalazatlan irodalmi terveit is kritizálta. Vischer elsősorban az érvényben levő tisztán szellemi perspektívát és annak következményét, a valóság mellőzését bírálta. Mindezt a német romantikus festészet példájának segítségével mutatta be, hiszen e festészet mítoszainak és allegóriáinak az időtlenség és az általános transzcendencia bemutatása a céljuk. Az igazi művészet fő irányvonalának a világ – fentebb definiált – realisztikus (jelenkori vagy történelmi) ábrázolását tette meg. Mivel ez a szemlélet nem a zürichi burzsoától, hanem egy művészethez kiválóan értő embertől származott, a fiatal Meyer komolyan vette és érezte annak igazságát. Azzal, hogy az irodalom romantikus eszméit lerombolta, Vischer könyve előkészítette a talajt egy Meyer személyiségével és korával összhangban levő stílus számára. Nem elhanyagolható életrajzi tény, hogy Vischer értelmezése gyakorlatilag összezúzta azt a világot, amit az öröklött idegbetegségben szenvedő Meyer a célból tervezett, hogy az ellenséges valóság elől elrejtőzzön. Így fokozódott a veszélyeztetettség-érzete, idegei ezt a stresszt nem bírták elviselni és neurotikussá vált.<sup>442</sup>

Három nagy utazása – Párizs, München, Róma – közül a reneszánsz Itália emlékeit élvezte legjobban, különösen Michelangelo munkáit. Michelangelo freskóiban és szobraiban megtalálta mindazt, amit a párizsi és a müncheni művészetből hiányolt: a tartalom és a forma tökéletes összeolvadását, a szenvedély és a gondolat emberi test formájába transzformálását. Mindez radikálisan különbözött a művészetről alkotott – a tűnékeny képek, a sejtelmes hangulatok és a lírai formák jellemezte – romantikus fogalmaitól. Michelangelo művei megmutatták neki az élet „reális” ábrázolását, amelyet Vischer olyannyira hiányolt a német művészetből. Habár Vischer könyve alapvetően negatív hatással volt Meyerre, Michelangelo formanyelvének „felfedezése” épp a Vischer által elvárt művészi stílus megvalósulásához teremtette meg az alapot Meyer egyéni világábrázolása számára. Szereplői határozott

---

<sup>441</sup> BURKHARD, *i.m.*, 18.

<sup>442</sup> *Uo.*, 21-22.

gesztusainak részben Michelangelo szobrai voltak a mintái, Michelangelo hatására versei és elbeszélései erősen koncentrálnak a tartalomra és a formára. Meyer a Rómából írt leveleiben meg sem említette Michelangelót, holott számos egyéb őt ért hatásról részletesen beszámolt (például az olasz mimikáról). Épp erről a döntő hatású élményről való hallgatás az, ami tipikusan Meyer logikájára jellemző, s paradox módon Michelangelo szerepének fontosságát hangsúlyozza. Amíg érzelmileg távolabb nem kerül valamilyen számára fontos tapasztalattól, addig hallgat róla és magában tartja.<sup>443</sup>

### **2. 3. Pozitív és irracionális irányok**

A XIX. század második felében élő művelt polgároknak csakugyan az volt a vágyuk, hogy világuk fejlődését szenvedélyes és hatalmas személyiségek uralkodása biztosítsa, ne pedig az unalmas és kicsinyes politikai civakodások. A kor embere szembeállította múltjával a jelenét, s úgy értékelte, jelentéktelen időszakban él. Ennek a jelentéktelenségnek a képzete a történelmi múlt felé fordította az általános érdeklődést. A történelem vagy a világ fejlődésének megítéléséről alapvetően két megközelítés született: a pozitivista és az irracionális. A kor filozófiai irányzatai, egyes gondolkodóknak a világhoz vagy a művészethez való viszonya, azt gondolom, megkerülhetetlen tételek a Meyer-olvasás számára, ezért rövid, célirányos ismertetésüket, bemutatásukat lényegesnek tartom.

A pozitivista gondolkodás megteremtése főképp Auguste Comte nevéhez fűződik. Comte szellemi atyja Saint-Simon, aki Comte-nál korábban felveti a tökéletes társadalom létrejöttének gondolatát. Saint-Simon szerint a világ bizonyosan fejlődik, még hozzá kedvező (pozitív) irányba:

Kétségtelenül eljön az az idő, midőn Európa minden népe megérti, hogy a közös érdekek szempontjait kell meghatározni, mielőtt a nemzeti érdekekre térnének rá; akkor fogyni fognak a bajok, lecsillapodnak a zavarok, a háborúk pedig megszűnnek; ebbe az irányba tartunk szünet nélkül, ebbe az irányba sodor az emberi szellem haladása! [...] Az aranykor nem mögöttünk, hanem előttünk, a társadalmi rend tökéletesedésében áll...<sup>444</sup>

Szellemi utódja, Comte a világ fejlődését három stádiumra osztotta, melynek az utolsó, pozitív stádiuma, a tudományos vagy pozitív stádium civilizációja kerül az emberi természetével tökéletes összhangba. A metafizikát igyekszik távol tartani az embertől: „A metafizika tehát valójában semmi egyéb, mint egyfajta, a bomlasztó leegyszerűsítésektől

---

<sup>443</sup> *Uo.*, 29-30.

<sup>444</sup> SAINT-SIMON, Claude-Henri de, *Az európai társadalom újjászervezéséről – Új kereszténység*, ford. és a bevezető tanulmányt írta JORDÁKY Lajos, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969, 106.

meggyöngült teológia.”<sup>445</sup> Comte úgy gondolja, a civilizáció fejlődésének útja a megfigyelésen alapuló tudományokban és az egymással mindig egyetértő tudósok következtetéseikben rejlik. A világot kiszámíthatónak tartja: „Az igazi pozitív szellem lényege elsősorban ez: *lássunk, hogy előreláthassunk*, tanulmányozzuk azt, ami van, hogy [...] belőle kikövetkeztethessük azt, ami lesz.”<sup>446</sup> Comte a pozitívizmust mint egyetlen üdvözítő szemléletet hirdeti meg: „Egyedül ez a tanítás vethet véget a válságnak azzal, hogy az egész társadalmat az új rendszer felé fordítja, melynek megteremtését a civilizáció kezdettől fogva előkészítette, s amelyet most a feudális és a teológiai rendszer helyébe állít.”<sup>447</sup>

Saint-Simon nézőpontjával és a Comte-féle pozitívista nézőponttal kerül szembe Schopenhauer világfelfogása. Schopenhauer a világot irracionálisában véli megismerhetőnek, a világ nem más, mint akarat és képzet. Schopenhauer a világ megismerésének útját nem az empirista tudományokban látja; számára az objektivitás mint a szubjektum teste létezik: „Minden, ami valaha csak volt vagy valaha lehet a világon, kikerülhetetlenül hordozza ezt a szubjektum általi meghatározottságot, és csak a szubjektum számára létezik. A világ képzet.”<sup>448</sup> A világ lényegének megismerésével s jelenségeinek valódi tartalmával – amelyeket ideáknak nevez – csakis a művészet foglalkozhat. Míg a tudomány – mondja Schopenhauer – sosem érheti el végcélját, mert minden elért cél után újabb és újabb célok mutatkoznak, addig a művészet mindenhol a célnál van. A művészet a szemlélődése tárgyát kiragadja a világból, így az önmagában állhat előtte. A művészet

megállítja az idő kerekét: eltűnnek számára a viszonylatok: objektuma csakis a lényegi, az idea. A művészetet ezért egyenesen így jellemezhetjük: *a dolgoknak az ok elvétől független szemlélési módja*, ellentétben az épp ezen elv nyomában járó szemléléssel, mely a tapasztalat útja s a tudomány.<sup>449</sup>

A világ haladása tehát nem fejlődés, véli Schopenhauer, értéke épp az állandó egységében, a változatlan ideákban van, és a történelem sem más, csak jelentéktelen külső forma. Ebben a kontextusban érdemes újragondolni Vischer *ideálrealizmussal* kapcsolatos elképzeléseit, valamint azok hatását Meyer és Költői Realista kortársai valóságábrázolására.

Schopenhauer a történelmi festészet kapcsán jegyzi meg, hogy a külső forma az ok elvét követi, míg a belső jelentőség „az emberiség eszméjébe nyújtott bepillantás mélysége”,

---

<sup>445</sup> COMTE, Auguste, *A pozitív szellem: Két értekezés*, ford. az utószót és a jegyzeteket írta BERÉNYI Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1979, 204.

<sup>446</sup> *Uo.*, 214. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>447</sup> *Uo.*, 26.

<sup>448</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes – TANDORI Dezső, Bp., Osiris, 2002, 33.

<sup>449</sup> *Uo.*, 236. [Kiemelés az eredetiben.]

amelyet a cselekmény biztosít oly módon, hogy az ideákat „a valódi sajátosságai szerint” mutatja be. A művészet és a történelem különbsége tehát ebben is megmutatkozik. „A művészetben csak a belső jelentőség számít: a külső a történelemben érvényes.”<sup>450</sup>

A történelmet kutatók nem tesznek mást, mint „a jelenségek időbeli fonalát” követik, míg a Schopenhauerrel rokon szemléletű filozófusok „a cselekvések etikai jelentését” igyekeznek feltárni.<sup>451</sup>

Meyer az elbeszéléseiben szinte szándékosan a pozitivizmus ellen dolgozik, úgy a civilizáció fejlődése, mint a tudományosság üdvözítő útjával kapcsolatos gondolatok tekintetében. Az irracionalista filozófiai irányokkal azonban meglehetősen közeli rokonságot mutat. Robert Faesi 1948-ban megjelent tanulmánya a századvég történész-filozófus epikusai közé sorolja Jakob Burckhardt és Nietzsche mellett Meyert is; Walter Hof pedig – 1968-as tanulmányában – Meyer munkáit Nietzsche „hőszpszichológiájának” [Heldenpsychologie] poétikai megvalósulásaként szemléli.<sup>452</sup> Lukács György Meyer „történelmietlenségéről” beszél, amely kifejezés szintén Nietzschéhez kapcsolódik. Meyer Nietzschéhez hasonlóan irracionálisnak tekinti a történelmet, olyan dekorációnak, amelyben a hősök problémái is plasztikusan jelenhetnek meg. Épp ezért lehet a történelem ábrázolása kizárólag stilizált. Meyer egy levelében ezt így fogalmazta meg: „Természetesen a lehetőségek szerint használom fel a történelmet, de nagyon szuverén módon kezelem azt, amennyiben nem nyugszom meg addig, míg a történelmi anyagot alá nem vettem a költészet önkényességének.”<sup>453</sup> Nietzsche filozófiájával mutatott szembetűnő hasonlóságra azért is figyelhetünk fel érdekességként, mert Meyer – saját bevallása szerint – 1884-ig nem hallott Nietzschéről, és csak egyetlen művét olvasta, a *Jenseits von Gut und Böset* [*Túl jön és rosszon* (Tatár György)] 1887-88 körül. Meyer történelemhez való hozzáállása tehát nem annyira egyéni, hogy egyedül a világtól való elzárkózásában vagy a távolságtartás biztonságának nyugalmaiban találjuk meg az eredetét; több volt, mint sajátos vágy, és kifejezte korának magatartását.<sup>454</sup>

---

<sup>450</sup> *Uo.*, 285.

<sup>451</sup> *Uo.*, 461.

<sup>452</sup> FAESI, Robert, *Conrad Ferdinand Meyer*, Huber, Frauenfeld, 1948, 191; HOF, Walter, *Beobachtungen zur Funktion der Vieldeutigkeit in C. F. Meyers Novelle „Der Heilige”*, Acta Germanica 1968, 3, 207-223. Idézi: LUND, Deborah S., *Ambiguity as Narrative Strategy in the Prose Work of C. F. Meyer*, New York, Peter Lang Publishing, 1990, 1.

<sup>453</sup> *Briefe Conrad Ferdinand Meyers nebst Rezensionen und Aufsätzen in 2 vols.*, szerk. FREY, Adolf, Lipcse, 1908, 1. köt., 138. Idézi: HERTLING, *i.m.*, 144.

<sup>454</sup> BURKHARDT, *i.m.*, 46.

## 2. 4. Nietzsche és Burckhardt

Nietzsche szerint, mivel a világot kizárólag esztétikailag lehet magyarázni és igazolni, a történelmet csakis az élet szemszögéből lehet megérteni.<sup>455</sup> Megkülönböztet történeti és történelemfeletti nézőpontot (embert), melyben a történeti ember folyamatokban látja a világot, míg a történelemfeletti – mintegy külső nézőpontból – rálát a világra és azt egységében látja.<sup>456</sup> Schopenhauer és Vischer értelmezéséhez hasonló gondolatról van szó: a művész meglátja az ideát a dolgok külsősége mögött. A történelmi valóság, gondolja Nietzsche, elúzi a természetes ösztönöket, s az embert „*absztraktumokká* és árnyakká” változtatja, aki a művelt ember álarcai mögé rejtőzik, de az álarcok is csak „lomok és tarka rongyok”.<sup>457</sup>

Szinte úgy tűnik fel, mintha a történelem őrzése volna a feladat, hogy semmi más ki ne jöhessen belőle, mint történelem, csak történés ne! – mintha az volna a feladat, hogy általa hárítsák el a személyiségek „szabaddá” válását, vagyis az igazzá válást önmagunkkal szemben, az igazzá válást másokkal szemben, mégpedig szóban és tettben. [...] [A történelem] álarcosbál.<sup>458</sup>

Meyer prózájának stilizáltsága Nietzsche történelemszemléletéhez hasonló szemléletet közvetít. A stilizált történelem- és emberábrázolás pontosan azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy álarcok uralják a valóság felszínét, amely ezáltal álarcosbállá változik. Az érzelmek, a problémák, a személyiségjegyek plasztikus ábrázolása ugyanezt a képzetet építi tovább. A fikcióban a szobrokká merevített „élet” által a valóságot még inkább megalkotottnak látjuk, a merevség megtöri az élettel járó dinamizmust, fizikai pózokká változtatja az élet metafizikai jelenségeit, és esztétikai viszonyba kényszeríti az ember által *átélt világ* és az őt körülvevő világ közötti kapcsolatot. A „történelem őrzésének” feladata ironikusan mutatkozik meg ebben az ábrázolásmódban, ugyanis a plasztikussá tett „szubjektív” világ saját hitelességét követelő megjelenése gyakorlatilag kineveti az életet konzerválni kívánó történelemtudományt. Megmutatja, hogy a megőrzés által minden lényeges „kihullik” az életből, értelmét veszti az élet, s ezzel a megőrzés feladatának értelmetlensége is megnyilvánul. Innen nézve Meyer prózája a történelem megőrzését ábrázoló szövegek torz tükre, leleplező hasonmása.

Nietzsche is felfüggeszti az objektum és a szubjektum közötti adekvát viszonyt. „A tudatosulás mértéke többé-kevésbé a tudatosulás hasznossági szempontjától függ: hogyan

<sup>455</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. és a jegyzeteket írta KERTÉSZ Imre, Bp., Magvető, 2007, 16.

<sup>456</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Korszerűtlen elméletek*, ford. BOGNÁR Bulcsú – CSATÁR Péter – HIDAS Zoltán – TATÁR György – ZOLTAI Dénes, Bp., Atlantisz, 2004, 103.

<sup>457</sup> *Uo.*, 126. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>458</sup> *Uo.*, 127.



engedhetne meg a tudat ezen kizárólagos perspektívája a »szubjektumra« és »objektumra« vonatkozó kijelentéseket, amelyek összefüggnek a valósággal!”<sup>459</sup> A nyelv felőli megközelítés során az objektum és a szubjektum között „kauzalitás, helyesség avagy kifejeződés” helyett esztétikai viszonyt feltételez, amely azonban inkább áttétel-jellegű, „nem igaz ugyanis, hogy a dolgok lényege megjelennek az empirikus világban”.<sup>460</sup>

Nietzsche „morális naivitásnak”, „ostobaságnak” nevezi a „közvetlen bizonyosságokban” való hitet.<sup>461</sup> Az ember szabadságának létrejöttét „önmagunk megőrzésétől” teszi függővé. Ez lényegében abból áll, hogy azoktól a kötöttségektől kell megszabadulnunk, amelyek az empirikus világhoz kötnek – még ha az éppen a pártatlanság erényének szenvedélyességig való hajtása is.<sup>462</sup> A filozófia – állítja – olyan világot hamisított magának és az emberiségnek, amire az emberi ész nincs berendezkedve, ezzel az egységes világot – a maga racionalitásával és irracionalitásával – felosztotta valós és látszólagos világra. Ennek a felosztásnak a velejárója volt egy „morálkategória” bevezetése is: „a szándék az volt, hogy hasznos módon csapjuk be magunkat”.<sup>463</sup> Az ember ugyanis hamis igazságot keres, mert ez a keresés nem más, mint egy változatlan világba való elkívánczolás. A világtól – a változásától, az ellentmondásosságától, a valóságosságától – az ember szenved, és a szenvedést kikerülő „legértelmetlenebb eszmék” kerülnek legközelebb a valósnak tételezett hamis világhoz. A hit, hogy az óhajtott, változás és szenvedés nélküli világ létezik, „a nem produktív emberek hite, akik nem akarják igazán az óhajtott világot megalkotni. Már meglévőnek tételezik, eszközöket és utakat keresgélnek, hogy eljuthassanak hozzá.” Ennek a hamis világnak és igazságnak az „akarása” csak az interpretáció megfelelő használatától függ: ez „az interpretáció művészete”.<sup>464</sup> Ebből az következik, hogy minden dolog értékét kizárólag a perspektívánk alkotja meg, a világ csak felületesen szemlélve értékes, mélyebbre tekintve jelentéktelennek tűnik. Az értékkel rendelkező világot (világokat) a perspektívánk (perspektíváink) által hozzuk létre. A megismerés, a dolgok értelmezése sem valódi magyarázat, pusztán azok „felruházása értelemmel”, „a világ értéke interpretációink függvénye.”<sup>465</sup>

Eszerint igazság – egyetlen, mindig érvényes igazság – sem létezik, kizárólag „önmaga helyét állandóan változtató hamisság.” Nietzsche, ahogyan a „történelmet” a

---

<sup>459</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Az értékek átértékelése: Hátrahagyott töredékekből*, ford., vál., és az előszót írta ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 1994, 65.

<sup>460</sup> NIETZSCHE 1992.

<sup>461</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Túl jón és rosszon*, ford., szerk. és a jegyzeteket összeállította TATÁR György, Bp., Ikon, 1995, 34.

<sup>462</sup> *Uo.*, 37. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>463</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 256. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>464</sup> *Uo.*, 258. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>465</sup> *Uo.*, 265.

„történéssel”, az „akaratot” az „akarással”, a „létet” is szembeállítja a „levéssel”. A különbségtevés olyan hozzáállást tételez, amely a „cselekvést” mint a „levés” alapelemét értelmezi, míg a „lét”, a „létezés” a látszat világa az a tévedés, amely eddig (Nietzsche megjelenéséig, ezen tételek kimondásáig) értékadó volt. A „levésben” a világ megismerése lehetetlen, mert a megismerés létezésében való hitünk csak a perspektívánk tévedése. A művészet a „levéssel” szemben áll, megörökíteni akar, és azt kizárólag „rövidlátó módon, a perspektíva szerint” teheti, megismételve ezzel a „lét” és az abból tételezett világ egészének a tendenciáját. Nietzsche a „lét” és a „levés” világát egyetlen ponton, „a szemlélődés tetőpontján” látja egymással (majdnem) összeérni, méghozzá a „*minden visszatér*” tételének igazságában.<sup>466</sup> Ezzel a tétellel az idő mitologikus felfogásához, s ezáltal a mitologikus gondolkodást szentesítő (de legalábbis azt kinyilatkoztató) alapállásához jutottunk el.

A történelem tanulmányozásakor Burckhardt – Nietzschtől eltérő problémafelvetéssel – a múltat nem a jelent megelőző lépcsőfokként vizsgálja, hanem az ismétlődővel, az állandóval és a tipikussal foglalkozik, mert az válhat a jelen számára tanulsággá.<sup>467</sup> A múlt szemlélése mércét adhat a jelen mozgásának felméréséhez. A pozitívizmus ellen szólnak azok a megállapításai, hogy a jövő megismerése sem az egyén, sem a társadalom életében nem kívánatos, az előre ismert jövő képtelenség.<sup>468</sup>

Ezért a történelem tulajdonképpeni témája az, hogy bemutassa a *két önmagában azonos alapvető irányt*: egyfelől abból kell kiindulnia, hogy először is minden szellemi jelenségnek – bármely területen észleljük is – megvan a maga történelmi oldala, amelynél fogva változó, külsőleg feltételezett, átmeneti mozzanatként tűnik és egy nagy, számunkra felmérhetetlen Egészbe illeszkedik bele; [másfelől pedig abból, hogy minden történésnek megvan a maga szellemi oldala, amelynél fogva múlhatatlanság az osztályrésze].<sup>469</sup>

Az újra és újra, de mindig más formában megjelenő problémák miatt látja – Burckhardt – a történelmet dialektikusnak, amely összeolvast egy történelmi (időbeli, változó) és egy szellemi (időtlen, változatlan) irányt. A (schopenhaueri) dolgok mögötti „idea”, és a (nietzschei) „világ egysége” nem más, mint dilemma, amely megoldásra vagy értelmezésre vár.

Nietzsche a kettészakadt világot egységesnek az „örök körforgásában”, az „össz-levés energiájának” állandóságában látja.<sup>470</sup> Ebben a világértelmezésben Apolló és Dionüszosz különbsége is megmutatja magát. Míg Apolló a „szép forma örökkévalóságát” hirdeti a

---

<sup>466</sup> *Uo.*, 268.

<sup>467</sup> BURCKHARDT, Jakob, *Világtörténelmi elmélkedések: Bevezetés a történelem tanulmányozásába*, ford. BÁTHORI Csaba – HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2001, 14.

<sup>468</sup> *Uo.*, 39.

<sup>469</sup> *Uo.*, 15. [Kiemelés és zárójel az eredetiben.]

<sup>470</sup> NIETZSCHE 2002, 277.

mulandóság ellenszeréül, addig Dionüszosz átértelmezi a mulandóság fogalmát, „örök körforgást” tétel. <sup>471</sup> Az örök körforgás és visszatérés feltételezi, hogy a világból hiányzik az újítás képessége, <sup>472</sup> de nem hiányzik a folyamatos változás.

Ha Meyer elbeszélései olyan értékelést igénylő helyzetekbe hozzák az olvasót, amelyekben (az érzelmes olvasó számára fájón) az értékek folyamatosan egymásba ütköznek, akkor az egyetlen hatékony értékelő magatartás a (nietzschei) gondolkodásmódok, perspektívák elkülönítve történő vizsgálata. Ha az egységes világban feloldódva megszűnnek a kategorikus fogalmak, akkor a világ démonikussága mutatkozik meg. Így viszont csak az egymásnak ellentmondó pozíciók elfogadásával (mitologikus egyszerre értésével), a „szemlélődés tetőpontján” tudunk (szimbolikus) egységet létrehozni.

## **IV. Az asszonybíró ördöggel kötött szövetsége**

### **1. Az ironizált narrátor és a valóság**

Olvasó, ha nem éred be azzal,  
amit Jakab szerelmének történetéről elmondottam neked,  
írj helyette jobbat, bánom is én. Akárhogy kezdesz is neki,  
biztosan tudom, hogy úgy fejezed be, mint én.  
(Diderot, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*)

#### **1. 1. Racionális kauzalitás**

A mítoszkritikai elemzés első lépéseként a történelmi kontextus, az elbeszélő nézőpontja, a hétköznapi kauzalitás lebontását fogom megtenni, amely a narráció vizsgálatával történik. Az elbeszélés eseményeit, a szereplők kapcsolatait és a felmerülő, feszültségkeltő problémákat az elbeszélő minden esetben egyszerű, az olvasó számára könnyen értelmezhető (hétköznapi, racionális) kauzális viszonyokra vezeti vissza: „[Nagy Károly] [ü]nnepélyesen viselte a fején a császári koronát. Őszintén elámult a minap, amikor Leó pápa hirtelen föllobbanó lelkesedésében megkoronázta.”<sup>473</sup>

---

<sup>471</sup> „Apolló csalása: a szép forma örökkévalósága; az arisztokratikus törvényhozás »mindig így kell lennie!«; Dionüszosz: érzékiség és kegyetlenség. A mulandóság úgy értelmezhető, mint az alkotó- és rombolóerő élvezete, mint állandó alkotás. A »dionüszoszi« szó kifejezi: az egységre irányuló törekvést, a személyek, hétköznapiak, társadalom, valóság túllépését, a feledés mélységeként, a szenvedélyes-fájdalmas alászállást a sötétebb, teljesebb és lebegőbb állapotokba, az élet teljességének elragadtatott igenlését, amely teljesség minden változásban azonos, azonos hatalmú és lelkiségű; a nagy panteista barátságosságot és együttérzést, amely jóváhagyja és szentesíti az élet legszörnyűbb és legrejtélyesebb tulajdonságait is, a nemzés, a termékenység örök akarásával az örökkévalóságban: az alkotás és megsemmisítés szükségszerűségének egységérzését...” NIETZSCHE 2002, 431-432.

<sup>472</sup> *Uo.*, 437.

<sup>473</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Az asszonybíró*, ford. LÁNYI Viktor = C. F. M. 1956, 5-85. Itt: 7.

Az idézet jelentése egyértelmű, az olvasóban nem merül fel semmi kétely még a „föllobbanó lelkesedés” miatt történő császárrá koronázás kapcsán sem. Úgy tűnik, az olvasó alárendelheti magát az elbeszélő tudásának. A hétköznapi kauzalitás és az elbeszélő tudása akkor válik kérdésessé, amikor az elbeszélő egyszerre több ok-okozati lehetőséget kínál fel, s a döntést az olvasóra bízta: „Ekkor a császár jobboldalához nyúlt a kürtért, hogy az egész iskolát összehívja és kiossza a parancsait. A kürt nem volt nála. Palotájában felejtette *vagy* készakarva hagyta el, hogy békés szándékú emberként hallgathassa a misét.”<sup>474</sup> Miként lehetséges az, hogy (az első példa alapján) az elbeszélő jól ismeri Leó pápa és Nagy Károly érzelmeit, egy jelentős esemény lelki motivációit, azonban (a második példa alapján) egy apró, talán jelentéktelen esemény okát nem tudja? Az olvasó joggal érezheti, hogy talán éppen az esemény jelentéktelensége a narrátor tudatlanságának oka. A narráció azonban a tartalmi jelentéktelenség hangsúlyozásával jelentéssé teszi az eseményt. Felhívja a figyelmet arra, hogy az elbeszélőnek saját célja van: az esemény jelentéktelenségének hangsúlyozása, az esemény tulajdonképpeni értékelése. Ezáltal az olvasó megkérdőjelezheti a narrátor kompetenciáját. A narráció vizsgálatával egyértelműen kiderül, hogy a – heterodiegetikus és nem dramatizált – narrátor megismerhető személyiség, és legszembetűnőbb tulajdonsága a kicsinyesség. Az események ismertetése során általában megbízhatónak bizonyul – erről még lesz szó a későbbiekben –, de inkompetens azok értelmezésében, különös tekintettel az ok-okozati viszonyok felderítésére. Önzésében odáig megy, hogy akkor is elmagyarázza a maga által megosztott információkat, ha nem érti azokat. Javaslatokat tesz (lásd a második példát), s ezzel magának követeli a cselekményszöveg minden jogát, megkérdőjelezve a történet hitelességét. Ha a narrátor ilyen módon „rámutat” saját inkompetenciájára, ironikussá válik. Az ilyen típusú narrátort *ironizált narrátornak* neveztem el. A narrátor jelzőjeként „ironikus” helyett az „ironizált” jelzőt használom. Az „ironikus narrátor” kifejezés jelentheti, hogy az irónia a narrátor magatartásához tartozik, ő az ironikus magatartás alanya, az esztétikai minőség „létrehozója”, egy ironizáló narrátor, aki az olvasóval összekacsintva (együtt) nevet. Meyer szövegei esetében ellenben a narrátor vagy a narrátori funkció lesz az irónia tárgya, a narrátor (és az iróniát nem értő olvasó) az irónia áldozatává válik. Ezzel a szövegek rámutatnak a „másik” autoritásra, a beleértett szerzőre. Az ironizált narrátor megbízhatatlan narrátor,<sup>475</sup> s épp azokon a szöveghelyeken válik a személye ironikussá, ahol a megbízhatatlansága lelepleződik.

---

<sup>474</sup> *Uo.*, 21. [Kiemelés tőlem.]

<sup>475</sup> „A megbízható narrátorral szemben, aki arról biztosítja olvasóit, hogy az olvasás utazását nem hiú reményekkel és hamis félelmekkel vállalják, nemcsak az elmesélt tényeket illetően, hanem a szereplők explicit vagy implicit értékelését illetően is, a megbízhatatlan narrátor szétzilálja ezeket az elvárásokat, bizonytalanságban hagyván az olvasót afelől, hová is akar kilyukadni.” RICOEUR, Paul, *A szöveg világa és az*

Az *asszonybíró* cselekménye Meyer elbeszélései közül történetileg és topográfiailag a leginkább fiktív: Nagy Károly császársága (800-814) kezdetén játszódik Raetia – a mai Svájc területe – egyik fiktív birtokán, a „rossz halál” jelentésű Malmortban. A pozitivista szemléletű történelemtudomány elterjedésekor az elbeszélés homályban hagyja a pontos helyszínt, helyette fiktív területre helyezi a történetet. Első jelenete, a történet kezdőpontja a későbbi jelenetekkel ellentétben az időbeli és térbeli viszonyok szempontjából pontosan rögzített: Rómában a „Capitolium [...] lépcsőjén” „egy márciusi napon”, nem sokkal Nagy Károly császárrá koronázása<sup>476</sup> után. Nagy Károly és Alcuin apát, a jelenet két központi szereplője az elbeszélés két, dokumentálható, a valóságban is létező hőse az elbeszélő jellemének megismerése (kiismerése) szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír. Az elbeszélő Károlyt csupa pozitív tulajdonsággal ruházza fel – példának okáért: „ünnepélyes”, „őszinte”, „komoly ábrázat[ú]”, „felséges úr”, „magas termetű”, „áhítatába mélyedt”, „derűs”<sup>477</sup> –, mintha az lenne a szándéka, hogy elhitesse az olvasóval: Károly személyében a *rex ex machina* testesül meg. Más a helyzet Alcuin apáttal. Az elbeszélő vele szemben szkeptikusan lép fel – „[a]z apátban nem fért meg a tudományosság”, „kis apát”, „oktatta őket [az udvaroncokat] és felhúzta a szemöldökét”, „jajveszékelt”<sup>478</sup> –, és még a környezete élceinek egyik célpontjává is válik. Az olvasónak az az érzése támad, Alcuin nem több a Károly árnyékában tevékenykedő tudálékos udvari bolondnál (vagy: „beképzelt fráternél”). A két szereplő személyiségét az elbeszélő annyira megszűri, hogy ennek köszönhetően az olvasók számára (Károly és Alcuin) visszavonhatatlanul fikcionalizált karakterekké alakulnak: hitelességük minden dokumentálható reália ellenére megszűnik. A történet más irányt vesz, megválunk Károlytól és Alcuintól, s legközelebb csak az elbeszélés utolsó jelenetében, a „tablóban” láthatjuk őket viszont.

Az elbeszélés címszereplője, Stemma Malmort várúr- és bírónője. Nagy Károly seregében harcoló mostohafiáért, Wulfrinért küldet, hogy az tisztázza a nép előtt Stemma tisztázatlan múltját, s elismerje ártatlanságát Wulfrin apja halálának ügyében. Stemma a várbirtokot halott férje, bírói tisztét halott apja után örökölte. A történet jelene előtt tizenhat évvel Stemmát apja, a bíró rajtakapta az általa (sebének gyógyítására) felfogadott vándordiákkal, Peregrinnel. Haragjában Peregrint egy szakadékba lökte, Stemmát pedig börtönbe zárta, majd az idős Wulf grófhhoz kényszerítette. Stemma a házasságkötésük után hét

---

*olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva = *Narratívák* 2., vál., szerk. és a szöveget gondozta THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 9-42. Itt: 16-17.

<sup>476</sup> Einhard Nagy Károlyról írt művének lábjegyzete a császárrá koronázás időpontját 800. december 25-ére teszi. Lásd: EINHARD, *Nagy Károly császár élete*, ford. és a jegyzeteket írta GYURKOVICS Zoltán, <http://mek.niif.hu/02600/02636/02636.htm#n114>, 114. jegyzet. (Letöltve: 2011. január 16.)

<sup>477</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 7, 8, 19.

<sup>478</sup> *Uo.*, 8, 19, 20.

nappal megmérgezte férjét, nehogy az rájöjjön a titkára: mástól vár gyermeket. A méreghez Peregrin által jutott, Stemma még korábban kérte tőle. A Wulf család rituáléjának megfelelően a szomszéd várúrral vívott csatából hazaérő Wulf gróf a kürtjébe fújt, majd Stemma a család kelyhéből egy vers kíséretében borral kínálta. Amint a gróf megitta a bort, azon nyomban, népe szeme láttára szörnyethalt.

Wulfrin eleget tesz Stemma kérésének, habár úgy gondolja, megérkezésekor az apja kimerült és részeg volt, s gutaütés okozta halálát, ezért nem kezd el nyomozni, a történet nem válik detektívtörténétté, megérkezésekor kijelenti, nem vádolja Stemmát gyilkossággal:

– Ne könnyelműsködj! – intette [Stemma Wulfrint]. – Kérdezz, nyomozz, vizsgálódjál, mielőtt fölmentenél! Komoly és fontos dolog, amit cselekszel!

Wulfrin kiszabadította magát.

– Fölmentem az asszonybíró a gróf halálának vádja alól, és kárhozzak el, ha valaha megbolygatom! – fogadta haragos esküvel.<sup>479</sup>

A nyomozás története helyett egy szerelmi történet bontakozik ki, megállapítható tehát, hogy az elbeszélő mindaddig félrevezette az olvasót. Wulfrin, amint megpillantja, beleszeret a féltestvérének hitt Palma novellába. Ezzel a helyzettel a teljes elbeszélés alatt nem tud megbirkózni, egyrészt, mert eddigi élete során egyáltalán nem foglalkoztatta a szerelem, másrészt, s kétségtelenül ez a nagyobb probléma: retteg a vérfertőzés bűnétől. Wulfrin szerelme billenti ki látszólagos rendjéből az elbeszélést, s adja a legerőteljesebb feszültségét.

## **1. 2. Kimondatlan érzelmek**

Palma novella tizenhat éves és rajong a bátyjáért. Az elbeszélésből nem derül ki, hogy érzelmei miből táplálkoznak. Rajongása már kisgyerekkora óta tart, habár még sosem látta a bátyját. Az elbeszélő arról sem világosítja fel az olvasót, Palma novella *hogyan* szereti a bátyját. A legerkölcösebb volna azt feltételezni, hogy a kezdetektől fogva testvérként gondolt rá. Palma Wulfrinhoz való viszonyában a Palmát régóta ismerő szereplők egyszerű, de túlzó lelkesedést látnak. A történet elején Graciosus (aki szerelmes a lányba) így mesél róla Wulfrinnak:

– [M]ásra se gondol, csak ismeretlen, daliás, mesebeli bátyjára, aki hol a szászokkal tülekszik, hol a szaracénokkal kap hajba. „Majd ha a bátyám itt lesz...” – „Ez a bátyámé...” – „Ezt a bátyámtól kell

---

<sup>479</sup> *Uo.*, 46.

megkérdezni...” Bele nem fárad a szája. Minden kürtszóra fölriad, szalad a serlegedért és azzal a kúthoz. Ott mossa, súrolja, öblíti. [...] Meg akar kínálni belőle téged, pedig apád abból a halált itta.<sup>480</sup>

Az elbeszélő is beszél Palma érzelmeiről, de – talán szándékosan – nem értelmezi: „A lány teljes öltözetében feküdt a derékaljon [Wulfrin érkezését várva], kezét a szívéen tartva. Csendesíteni akarta örvendező szívdobbanásait és közben elszunnyadt.”<sup>481</sup> Sem *szerelemről*, sem *testvéri szeretetről* nem esik szó. Wulfrin Malmortba érkezését akadályozza, hogy a lombardok csapdájába kerül. A lombardok váltságdíjat kérnek – Palma novella ékszereit – az udvaronc életéért cserébe. Rachis, a lombardok küldötte először puhatolózik, vajon odaadná-e Palma a kért ékszereket a testvéréért.

– Rachis vagyok, az ötvös, és egy kis csereberém volna veled. *Szereted a bátyádat, ifjú úrnőm?*

A váratlan kérdésen nem is nagyon ütközött meg a lány, hisz két napja egyéb gondolat sem foglalkoztatta.

– *Akár az életemet – felelte.*<sup>482</sup>

Az elbeszélő a félrevezető beszédmódját főként Palma és Wulfrin kapcsolatának elbeszélésekor alkalmazza. Az olvasó tudomást szerez arról, hogy Palma feltétel nélkül és túlon túl (akár az életét) szereti a bátyját, de az nem egyértelmű, vajon a *bátyjaként* szereti-e. A csere megtörténik, Wulfrin megjelenik Malmortban, de továbbra sem tisztázódik, miféle érzelmek vezérlik Palmát, mi több, az elbeszélőnek köszönhetően a kérdés még összetettebbé válik:

A legény [Wulfrin] szeme Palmán csüngött. Mindkét térdére borulva, *kezét mellére kulcsolta* [die Hände im Schoß gefaltet – a keze ölébe hullva] a leány és buzgón énekelt együtt a fiatal rétus leányokkal. De *dagadozó keblében* [in der vollen Brust] nagysokára visszakerült bátyját, *új, kedves pajtását* [dem neuen und guten Gesellen] ünnepelte, szeméből sugárzott, *ajkán ujjongott az öröm* [jubelte ihr auf den Lippen], hogy elnémult tőle a litánia. Nyitott szája a levegőn át *adta vissza bátyja csókját* [gaben ... den Kuß des Bruders zurück]. És most még félig fölemelkedve, karját is felé nyújtotta.<sup>483</sup>

Az elbeszélő „kedves pajtásról” beszél, de a szövegekörnyezet erősen érzéki („dagadozó kebel”, „ajkán ujjongott az öröm”, „csók”) hangulatot kelt. Az érzékiséget sugárzó kifejezések a későbbiekben már nem csak Palma külsejének leírásában jelennek meg, hanem kiterjednek a környezetére is. „Palma tavánál” ülve, útban Graciosushoz, Palma és Wulfrin a felhőket bámulja:

---

<sup>480</sup> *Uo.*, 18.

<sup>481</sup> *Uo.*, 33.

<sup>482</sup> *Uo.*, 24. [Kiemelés tőlem.]

<sup>483</sup> *Uo.*, 45. [Kiemelés tőlem.]

Emitt egy kar nyúl ki, kelyhet tartva, amott barátok vagy szeretők hajolnak egymásra [...] és [Palma] *mámorosan nézett* [sie blickte mit trunkenen Augen] [Wulfrin] szemének mélységébe.

Eljött az izzó, déli óra, lebilincselő bűbájával [die schwüle Mittagsstunde mit ihrem bestrickenden Zauber]. Palma szeretettel, ártatlansággal ölelte át *bátyját* [den Bruder]. *Simogatta* [schmeichelte] fűrtjeit, mint a szellő, és *álmatagon csókolta* [küßte ihn traumhaft], mint lábaiknál a tó a partszegélyt. Wulfrin pedig elmerült a természetben és egy lett a föld életével. Melle kitágult. Vert a szíve a megszakadásig. Tűz lobogott szeme előtt [...] és Wulfrin elrémülve látta, hogy *húgát* [die Schwester] karjában tartja. Borzongás rázta meg, fölugrott, és oda se nézve Palmára, ki őt nyomon követte, nekiiramodott a napvilágnak...<sup>484</sup>

Feszültségfokozó hatású, hogy az elbeszélő Wulfrin és Palma köré rajzolt érzéki képekkel és *bátyként*, *húgként* beszél róluk, azokban az esetekben is, ha a báty megnevezésekor Palma, a hűg megnevezésekor Wulfrin válik a fokalizáció alanyává:<sup>485</sup> „elrémülve látta”. (A „báty” és a „hűg” megjelölés a szociális hierarchia szempontjából helyes, Wulfrin és Palma valóban testvéri viszonyban állnak egymással.) A folytonos, sulykoló félrevezetés az olvasót az elbeszélő által hangsúlyozott testvéri perspektívába való behelyezkedésre, ennek igazságként való elfogadására kényszeríti.

Az elbeszélő akkor értékeli Wulfrin perspektívájából az eseményeket, amikor annak a Palmával kapcsolatos érzelmeiről van szó, s ezeket olykor kiegészíti a saját, hol misztifikáló, hol erotikus hangulatot keltő képeivel. Ezzel a *kettős félrevezetéssel* a Wulfrinnal – épp a félrevezetés miatt – észrevehetetlenül azonosuló olvasóban bizonytalanságot szül a történet értelmezésével kapcsolatban, és a feszültséget, amelyet Wulfrin félelme kelt, még inkább fokozza. Az is szembeszökő, hogy a jelenet szövege túlerotizált. Az érzéki képek – mint a „mámorosan nézett”, „izzó óra”, „lebilincselő bűbáj”, „álmatagon csókolta” – nincsenek összhangban Palma „ártatlanságával”. A természettel való „egyesülés” is erotikus töltetű: a két hasonlat egy-egy természeti kép, méghozzá annak a természetnek a része, amely a jelenetben Wulfrint és Palmát körülveszi: „a szellő”, „lábaiknál a tó”. Az elbeszélő szándékosan tolmácsolja oly módon a természet létrehozta mozgásokat, hogy az Wulfrin és Palma gondolatainak, érzelmeinek és tetteinek erotikus voltát húzza alá. Az elbeszélő Palma

<sup>484</sup> *Uo.*, 53-54. [Kiemelés tőlem.]

<sup>485</sup> „A *fokalizáció* a »látásmód«, a látó ágens és az a közötti viszony, ami látszik. Ez a viszony a történet egy részének, az elbeszélő szöveg tartalmának alkotóeleme: A elmondja, hogy B látja, amit C tesz. [...] A *fokalizáció alanya*, a *fokalizáló* az a pont, ahonnan a különböző elemek látszanak. Ez a pont egybeeshet egy szereplővel (azaz a fabula egyik elemével), vagy kívül lehet azon. [...] Az ilyen szereplőhöz kötött fokalizáló [...], részrehajlást és korlátozást eredményez.” BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, ford. Christine van Boheemen, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2009, 149. Bal könyvének *Fokalizáció* című fejezete magyarul is megtalálható: BAL, Mieke, *Fokalizáció*, ford. FERENCZ Anna = *Vizuális és irodalmi narráció: Szöveggyűjtemény*, szerk. FÜZI Izabella, Szeged, 2006. <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/bal/index.html> (Letöltve: 2011.01.16.) [Kiemelés tőlem.]



hangjának jellemzőit és kimondott szavait is megpróbálja egymással kontrasztba helyezni, ezzel is összezavarva az olvasót:

Ekkor megszólalt egy gyerekes hang [rief eine kindliche Stimme]:

– Nézd csak Wulfrin, *hogy ölelkeznek azok ott ketten* [wie sie sich in der Tiefe umarmen]!

Wulfrin pillantása lesiklott a sötéten árnyalt vízszínre, mely *mását mutatta* a szirtnek, a partnak és *a két testvérnek* [das Geschwisterpaar verdoppelte – megkettőzte ... a testvérpárt].

– Kik azok ketten? – kiáltott Wulfrin.

– *Mi vagyunk, bátyám – mondta bátortalanul Palma* [„Wir, Bruder”, sagte Palma schüchtern]...<sup>486</sup>

Palma hozzámene (a Stemma által kiszemelt) Graciosushoz,<sup>487</sup> de csak Wulfrin jóváhagyásával. Wulfrin a saját, „bűnös” szerelme ébresztette rossz lelkiismeretét próbálná csillapítani ezzel a házassággal, amelyről az elbeszélő nem fogalmaz egyértelműen:

És most őt magát is nagy hirtelen *valami homályos rémület serkentette* [einem dunkeln Schrecken getrieben], hogy hűgát férjhez adja. [...]

– [Graciosus] [a]z én számmal kér most feleségül. Menj hozzá, ezt tanácsolom neked, ha nem szeretsz másvalakit.

A leány a fejét bólogatta.

– *Csak téged.* [Nur dich, Wulfrin.]

– Én nem számítok. [...]

– *Akkor megteszem a kedvedért.* [So tue ich es dir zuliebe.]

– Jó kislány vagy. – Megsimogatta az arcát. – Oltalmazni foglak benneteket [...], s az első gyereknél vállalom a komaságot.

A lány nem pirult el, csak a szeméi teltek meg könnyel.<sup>488</sup>

Mi az oka Palma novella könnyezésének? Vagy meghatónak találja, amit a bátyja mondott, vagy csak nem akar Graciosushoz menni, vagy, mert Wulfrin nem férje, hanem „csak” oltalmazója lesz. A szöveg hiába veti fel ezeket a lehetőségeket, az elbeszélő nem dönt közöttük.

A következő jelenetben Graciosus (is) megkéri Palma kezét, Palma a „kezét nyújtotta neki”. Tejjel és egy pohár borral ünnepelnek: Graciosus „jelképes színt akart adni az aktusnak”,<sup>489</sup> Palmát saját kanalából kínálja. Palma nem fogadja el tőle a tejet, inkább bort kér Wulfrin poharából. Habár az elbeszélő által csak egy lett megnevezve, a jelenet több jelképes

---

<sup>486</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 54. [Kiemelés tőlem.]

<sup>487</sup> Az elbeszélő és Graciosus „viszonyában” is feltűnik egy ironikus momentum. Az elbeszélő fiú nevének hol a latin (Graciosus), hol a német (Gnadenreich) változatát használja, mintha nem tudná eldönteni, hogyan nevezze.

<sup>488</sup> *Uo.*, 58-60. [Kiemelés tőlem.]

<sup>489</sup> *Uo.*, 61.

vagy beszédes cselekedetre terjed ki. Wulfrin érkezésekor Palma nem tudta őt megkínálni a serlegből – Stemma elvette tőle –, de most közös korszából isznak: ezzel Palma jelképesen mintha visszautasítaná Graciosus „szerelmét”, és a Wulfrinét kéri. Wulfrin is kimutatja érzelmeit, tette kellőképpen kifejező: Palma a bortól „elbóbiskolt”, s „Wulfrin a fiatal nyakat nézegette. Nem tudta megállni: odaértette ajkát.”<sup>490</sup>

A jelenet további részében egy önreflexív motívum, egy könyv felbukkanása lendíti előre az eseményeket. Graciosus a könyv ábráját mutatja Wulfrinnak: „A latin szöveg fölött finom vonalakkal, élénk színekkel sisakos vitéz képe látszott, amint elhárítón nyújtja ki kezét egy lány felé, ki mintha üldöznék.” Palma értelmezése szerint az ábrán ő és Wulfrin látható Malmortban, ahol Wulfrin még ridegen és elutasítóan viselkedett vele. Wulfrin az ábra lovagjának alakjában nem fedezi fel önmagát, azonban „minél tovább nézte az odafestett hajadont, annál jobban kezdett hasonlítani az a sötét szemű, aranyhajú Palmához.”<sup>491</sup> Az elbeszélő nem kommentálja az eseményeket, nem magyarázza el, mi lehet az oka annak, hogy Palma egy (festett) sisakos férfiban Wulfrint, Wulfrin egy (festett) aranyhajú lányban Palmát látja, s hogy miért tetszik ez a könyv Palmának. Graciosus kikapja Palma kezéből a könyvet, ezen Wulfrin felháborodik:

Vakító villám cikázott végig Pratumon, s mintha tüze az udvaronc ereibe áradt volna.

– Miért vetted el tőle a könyvet? – kérdezte ingerülten. [...]

– A könyvben a nővér szereti a bátyját. [...] *Büñösen szereti, vágyik rá!* [Sie liebt ihn sündig! sie begehrt ihn.]

Wulfrin elszíntelenedett, sápadt lett, mint a halál [...], elszörnyedve bámult bele a könyvbe. [...]

– Tűzbe vele! – ordított az udvaronc, s mert nem volt ott más tűz, mint a meghasadt égbolt lángolása, ronggyá tépte a lapot és magasan felröpítette a kavargó szélvészbe.<sup>492</sup>

Az elbeszélő fenntartja annak a látszatát, hogy Wulfrin azért tépi szét a könyvet, mert az erkölcstelen, „ocsmány könyv”.<sup>493</sup> Feltehető, hogy már egy átlagos olvasó is tisztában van Wulfrin lelki motivációival: a könyv szétszakításával saját bűnös vágyait próbálja elpusztítani. Az elbeszélő képes fokozni ezt a bizarr feszültséget, a könyv széttépése után Palma újra megjelenik, s Wulfrin „búnyomta fejére illesztette” a – vélhetően rózsából font – „magakötötte lenge koszorút”,<sup>494</sup> mely szintén hordozhat szimbolikus jelentést. Wulfrin reakciója láttán – hisz az széttépi a koszorút – Palma mérgében kimondja, hogy Graciosushoz csak Wulfrin miatt menne hozzá: „Most már nem kell Gnadenreich se, hiába akarnád.”<sup>495</sup> A

---

<sup>490</sup> *Uo.*

<sup>491</sup> *Uo.*, 62.

<sup>492</sup> *Uo.*, 62-63. [Kiemelés tőlem.]

<sup>493</sup> *Uo.*, 63.

<sup>494</sup> *Uo.*

<sup>495</sup> *Uo.*, 64.

széttépett könyv és koszorú Wulfrin bűnös vágyainak elpusztítása mellett a vágy és a vágy bűnössége okozta lelki összeroppanásának, „kettéhasadtságának” is a metaforája.

Wulfrin dühében hazazavarja Palmát, azzal fenyegeti, hogy megöli, ha utána megy, s ő egy másik úton indul haza. Az útszélen ülő öregasszonynak végre bevallja „bűnét”. Az olvasó ekkor és ilyen módon tudja meg közvetlenül, Wulfrin szájából, mi az oka az udvaronc féktelen viselkedésének:

– Apáca, mi a bűnöd? – kérdezte [Wulfrin].

A nő felelt.

– Faustina vagyok, megmérgeztem az uramat. És téged miféle tett nyom, uram?

Kacagva válaszolt:

– *Megkívántam a húgomat* [Ich begehre die Schwester!]

A gyilkos asszony szörnyedve hányta a keresztet és eliramodott, ahogy csak bírta. Wulfrin maga is elámult és megrémült, hogy hangos szóban hallotta titkát.<sup>496</sup>

Az elbeszélő úgy tesz, mintha nem tudná, hogy Wulfrin valójában nem bűnös, pontosabban: nem derül ki, többet tud-e az udvaroncnál: az olvasóban azt a benyomást kelti, hogy nem tud. Faustina szörnyülködését hangsúlyozva az elbeszélő az olvasó értékrendszerére is igyekszik hatással lenni, mégpedig úgy, hogy Wulfrin „bűnéről” eltúlzott képet ad: a gyilkosság bűne szinte eltölpül a testvérszerelem bűne mellett.

Az elbeszélő Palma érzelmeit akkor sem mondja ki, amikor a kontextus erre már lehetőséget adna. Csak ironizált elbeszélő lehet az, aki nem tisztázza története egyik legfontosabb, kérdéses elemét. Palma meghallja, amint anyja bevallja a titkát, de Palma csak a múltat értelmezi: „Eltaszít magától [Wulfrin], mert gyilkosságot érez rajtam.”<sup>497</sup> Nem derül ki, gondol-e a Wulfrinnal lehetséges közös (házastársi) életükre. Akkor sem beszél Wulfrinról illetve a hozzá kapcsolódó érzelmeiről, miután Károly dönt a sorsáról: lányává fogadja, s Wulfrin lesz a férje. Sem Palma, sem a többi szereplő, sem az elbeszélő nem teszi fel a kérdést, hogy Palma novella bátyjaként vagy szerelmeként tekint-e Wulfrinra.

### ***1. 3. A természet rendje***

Az *asszonybíró* elbeszélője nemcsak nem értelmez, vagy nem tud értelmezni bizonyos dolgokat, hanem sajátos, az elbeszélés erotikus vagy misztikus hatását fokozó elemeket is beépít a történetbe. Ezt a kétféle módon megvalósított interpretálást kettős félrevezetésnek neveztem. A kettős félrevezetés a természet és a hősök kapcsolatában is tetten érhető:

---

<sup>496</sup> *Uo.*, 64-65. [Kiemelés tőlem.]

<sup>497</sup> *Uo.*, 79.

„Mintha szárnya kelt volna, a lány oly könnyen szaladt föl a kaptatón, *keble szabadon hullámozott* [mit frei atmender Brust]. A perzselő napfényben üde maradt és hűs, mint a felszökő forrás. *A hegynek öröme telt a gyermekben.* [Der Berg hatte an dem Kinde seine Freude.] *Csillogó lepkék táncoltak a feje körül, és szél babrált szőke hajával.* [Glänzende Falter umgaukelten ihr das Haupt, und der Wind spielte mit ihrem Blondhaar.]”<sup>498</sup> A kiemelt részek nem adják pontosan vissza, milyen ellentmondásokról van szó: a „keble szabadon hullámozott” kifejezés nincs összhangban a „csillogó lepkék” és a „szél” által körülrajongott angyali „gyermekkel”.

A természet „cselekedeteinek”, „reakcióinak” interpretálása látszólag teljesen alá van vetve az elbeszélő olvasót taszító önkényének. Az elbeszélő nem törődik azzal, hogy a természet önmagának ellentmondva, Stemma titkát hol ismerve, hol nem ismerve „cselekszik”. Amikor Stemma felkéri Wulfrint, kezdje el a nyomozást, Wulfrin elutasítja a kérést, de az (itt: mindentudó) természet „cselekedete” segítségével az elbeszélő felhívja az olvasó figyelmét valami gyanúsra:

– [M]ert valóban nem úgy nézel ki [Stemma], mint aki gyilkolt. Ha bűnös volnál, honnan vennéd a jogot és a nyílt homlokot, hogy a bűnt fölutasd és elítéled? *Ez ellen a természet háborodna fel.*

Csönd lett.

– De micsoda *tompa dübörgés rázza a talajt?*<sup>499</sup>

A természet a tompa dübörgéssel „jelzi felháborodását”, szinte azonnal „reagálva” Wulfrin felvetésére.

Egy másik jelenetben Wulfrin azon gondolkodik, mi történhetett vele, hogy elveszítette a fejét, beleszeretett a hűgába. Wulfrin gondolatait az elbeszélő éppen olyan módon tolmácsolja, ahogyan ő gondolkodik. Inkompetens, de megpróbál az általa meg nem értett dolgok okaira is magyarázatot találni. Látszólag háttérben marad, Wulfrin gondolatait látszólag *elbeszélt monológ*<sup>500</sup> formájában olvassuk, csak hogy a – fentebb már említett – sok „vagy” kötőszó felhívja a figyelmet arra, hogy az (önző) elbeszélő nagyon is jelen van. Ezek mellett az (itt: nem mindentudó) természet „reakcióit” szándékosan félreinterpretaálja:

Mi történt hát? Egy rejtélyes asszony arra kényszerítette, hogy földézze a múltból, amit nem is vont kétségbe. Egy lány, ki a hegyre épült vár unalmában elképzelte, hogy a bátyja a legtökéletesebb férfi, hozzáugrott és a

---

<sup>498</sup> *Uo.*, 50. [Kiemelés tőlem.]

<sup>499</sup> *Uo.*, 42. [Kiemelés tőlem.]

<sup>500</sup> Az elbeszélt monológ: „a szereplő mentális megnyilatkozása a narrátor szövegének a képében.” COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 85-193. Itt: 98.

nyakába csimpaszkodott. Egy alattomos pohárra való a meg nem szokott boritalból *vagy* a trágár mese szentelen illusztrációja, *vagy* a szél forró áramlata, *vagy* mi más lehetett, ami elkábította és megzavarta. [...]

– Palma! Palma!

– ...alma! – felelt a visszhang.

– Palma, én asszonyom!

A visszhang *rémülten némult el* [entsetzte sich und verstummte – megrémült és elhallgatott].<sup>501</sup>

A természet a korábbi idézet szerint „ismeri” Stemma titkát, ennek ellenére Wulfrinra és szavaira bűnösként „tekint”. Hogyan is rémülhetne meg vagy némulhatna el a visszhang? Úgy tűnik, az elbeszélő, megszemélyesítve a természetet, arra használja fel annak „cselekedeteit”, hogy az olvasót megtévessze. A természet megnyilvánulásának minden ilyen jellegű interpretálása rejtélyessé teszi és misztifikálja az elbeszélést.

A többi Meyer-elbeszéléssel ellentétben *Az asszonybíró* a misztikum felé viszi el az elbeszélés hangulatát. Azokon a szöveghelyeken, ahol Wulfrin a központi szereplő (és nem Stemma vagy Palma novella), a fokalizáló funkcióját is ő tölti be – folytatva a természet megmutakozásának vizsgálatát – a természet mint Wulfrin gondolatai és mint a lelkében zajló folyamatok meghosszabbítása vagy manifesztálódása jelenik meg. A hősök környezetében levő tárgyak, építmények (szobor, sírkő, vár) mellett *Az asszonybíróban* a természet is (főként a természet) az eltárgyasítás narrációs technikájának része lesz. Az elbeszélő visszaél azzal a lehetőségével, hogy beleszólhat a természet rendjének alakításába, s egy-egy leíró rész – a misztikumképzés szempontjából is – az elbeszélői akaratnak alárendelve hiperbolikussá válik: „...a forgószeél éppen *egy szörnyű felhősárkányt* [einen ungeheuerlichen Wolkendrachen] kergetett.”<sup>502</sup> Az elbeszélő nem kizárólag eltárgyasítással beszél hőse lelkiállapotáról, noha épp a kettő (a zűrzavaros természet és Wulfrin kedélyállapota) konzisztenciáját állítja az alábbi idézet szerint:

Ahogy lefelé ment a katlanba, melyben a *rohanó folyó tombolt*, s a bozótban az ösvényt kereste, *lába vagy tán az elébe világitó villámsugár* csúf éji madarakat rebtentett föl, és egy süvítő denevér akaszkodott a hajába. Valóságos pokolba jutott. *A fékevesztett ár fölött szörnyalakok kavarogtak és tekergőztek*, ha a *föl-föllobbanó égi láng* szétválasztotta őket, a sötétben ismét összeölelkeztek. [...] De Wulfrin *félelem nélkül haladt, jól érezte magát* e minden törvényt kicsúfoló zűrzavarban.<sup>503</sup>

Wulfrin szerelmével, dühével és kétségbeesésével párhuzamosan az időjárás is megváltozik. A kezdetben (reggel) „[a] nap aransugaraiban fürdő”<sup>504</sup> környezet (és benne

<sup>501</sup> *Uo.*, 67. [Kiemelés tőlem.]

<sup>502</sup> *Uo.*, 59. [Kiemelés tőlem.]

<sup>503</sup> *Uo.*, 64. [Kiemelés tőlem.]

<sup>504</sup> *Uo.*, 43. [Kiemelés tőlem.]

Palma), (délre) varázsos csábítóvá alakul – „izzó, déli óra, lebilincselő bűbájával”<sup>505</sup> –, éppen úgy, ahogy Wulfrinban az érzelmek is kezdenek összezavarodni. Majd, miután Wulfrin megkéri Palma kezét Graciusus számára, az égen már „*ijesztően torlódó kénsárga felhők* [unheimliche schwefelgelbe Wolken]”<sup>506</sup> gyülekeznek. Abban a pillanatban, amikor Wulfrin megharagszik Graciususra – Palma miatt: „*[v]akító villám* [ein blendender Blitz] cikázott végig a Pratumon”.<sup>507</sup>

A tűz természeti elemként, sokféle formájában, mintha Wulfrin heves vérmérsékletével együtt (vagy azzal paralel) létezne: „*Vakító villám* cikázott végig Pratumon, s mintha tüze az udvaronc ereibe áradt volna.” „– *Tűzbe vele!* [Ins Feuer mit ihm!] – ordított az udvaronc, s mert *nem volt ott más tűz, mint a meghasadt égbolt lángolása* [weil kein Herd – tūzhely – da war als der lodernde des offenen Himmels], ronggyá tépte a lapot és magasan felröpítette a kavargó szélvészbe.<sup>508</sup> Stephanie Reuter elemzésében<sup>509</sup> Wulfrinhoz a tűz eleme mellett a földet is köti: „Wulfrin pedig elmerült a természetben és *egy lett a föld életével* [wurde eins mit dem Leben der Erde]. Melle kitágult. Vert a szíve a megszakadásig. *Tűz lobogott szeme előtt* [Feuer loderte vor seinen Augen]...”<sup>510</sup> A tűz a „valóságos pokolként” jellemzett völgybe is követi Wulfrint: „A fékevesztett ár fölött szörnyalakok kavarogtak és tekergőztek, ha a *föl-föllobbanó égi láng* [der flammende Himmel – lángoló/villámló égbolt] szétválasztotta őket, a sötétben ismét összeölelkeztek.”<sup>511</sup> Az elbeszélés végén visszatérő Károly is egy tűzzel kapcsolatos szokás felemlgetésével mondja ki Wulfrin és Palma egybekelésre adott áldását: „...*gyújtsa meg* [entzündet] Rudio a lakodalmi szövétneket...”<sup>512</sup>

Palma alakjához egy, a Wulfrinéval ellenétes természeti elem, a víz kapcsolódik. Malmort forrása mellett állva találkozunk vele először: „A kútfőnél pedig ifjú hajadon állott s a törtető vízszugár alá tartott egy serleget [ließ den heftigen Strahl in einen Becher springen], melynek ódonfekete ezüstjéből *fölhabzott s csupasz karjára lövellt a víz* [er schäumend empor und ihr über die bloßen Arme spritzte].”<sup>513</sup> Nagyon gyakran sírja el magát, az elbeszélésben öt alkalommal, és ő maga egyre még visszaemlékezik.<sup>514</sup> Palma a fentebb már emlegetett tavat is „*tavamnak*” [meinen See]<sup>515</sup> nevezi. Útban Palma tava felé Palma „[a] perzselő napfényben

<sup>505</sup> *Uo.*, 54. [Kiemelés tölem.]

<sup>506</sup> *Uo.*, 60. [Kiemelés tölem.]

<sup>507</sup> *Uo.*, 62 [Kiemelés tölem.]

<sup>508</sup> *Uo.*, 62-63. [Kiemelés tölem.]

<sup>509</sup> REUTER, Stephanie, *Die Allegorisierung von Natur und Landschaft, sowie Formen und Funktionen der Metaphorik und Symbolik in Conrad Ferdinand Meyers „Die Richterin”*, Norderstedt Germany, Druck und Bildung: Books on Demand GMBH, 2004, 8.

<sup>510</sup> *Uo.*, 53-54 [Kiemelés tölem.]

<sup>511</sup> *Uo.*, 64. [Kiemelés tölem.]

<sup>512</sup> *Uo.*, 85. [Kiemelés tölem.]

<sup>513</sup> *Uo.*, 22. [Kiemelés tölem.]

<sup>514</sup> *Uo.*, 50, 60, 64, 65, 78, Palma elbeszélése: 53.

<sup>515</sup> *Uo.*, 50.

üide maradt és hűs, *mint a felszökő forrás* [wie eine springende Quelle].<sup>516</sup> Stemma lelkiekben Palma hatására tisztul meg, a példa szerint már nem konkrét forrásról vagy tóról van szó, hanem hasonlat formájában jelenik meg a Palma - víz kapcsolat: „Stemma úgy vélte, hogy leánya haldoklik. [...] Aztán egyszerre megfényesült az asszonybíró orcája, *tisztaság zuhataga fürdette meg* [ein Schauer der Reinheit badete sie] fejétől a lába hegyéig.”<sup>517</sup> Eltűnnek a személy és az anyag közötti fizikai határok, és a kettő együtt szimbolikus megtisztulás jelentésben áll.

Reuter a négy természeti elemet felosztja Wulfrin és Palma között. Wulfrinhoz a már említett föld és tűz elemét köti, míg Palmához a levegő és a víz elemét.<sup>518</sup> A föld és a levegő elemét Reuter – véleményem szerint – a mitológiai kontextus leegyszerűsítésével emeli be az elemzésébe: Wulfrin „föld eleme” sokkal inkább a pokollal, az alsó világgal való kapcsolatának egy része, míg Palma „levegő eleme” a lány angyaliságában, felső világgal való kapcsolatában fedezhető fel.

Mindezen jelenségek „háttérben” az elbeszélő önkénye áll. Ahelyett, hogy a történetet a maga „realitásában” próbálná elbeszélni, arra döbbsenti rá az olvasót, hogy azt, amit a műben valóságosnak hiszünk, teljes mértékben az elbeszélő alakítja. Ráadásul úgy, hogy félrevezeti az olvasót: szinte minden reália motívummá válik, mely motívum a hős lelkvilágának tükre lesz. Azonban ez megtévesztő tükör, hiszen még így is csak a felszín mutatja meg és túlozza el. Az elbeszélő képes úgy alakítani a motívumokat, hogy azok az elbeszélés koherenciáját produktívan biztosítsák. Ez viszont újra azt húzza alá, hogy az elbeszélés az elbeszélő nézőpontját nézve teljes mértékben öncélúvá válik, az elbeszélő pedig az olvasó optikáján át már-már parodisztikus, az ironia tárgya, nevetséges figura.

#### ***1. 4. Varázstalan varázstárgyak***

Az elbeszélésben felbukkan két „csodatevő” tárgy: egy kürt és egy kehely. M. Burkhard monográfiája szerint a két tárgy *Az asszonybíró* két fő szimbóluma – s ezzel a dolgozat írója is egyetért –, a kürt az igazságot, a kehely pedig a szerelmet és a szövetséget szimbolizálja.<sup>519</sup> Wulfrin mindkettőt mitikus eredetű és „varázsos erejű” [mit Tugenden und Kräften begabt – ható-/gyógyerőkkel és erőkkel/képességekkel vannak megajándékozva]<sup>520</sup> családi ereklyeként mutatja be Graciosusnak (és az olvasónak), bár ő maga nem – ahogy Stemma sem – hisz a mágikus erejükben. A kürt apáról fiúra száll a Wulf családban. Wulfrin két történetet is ismer

---

<sup>516</sup> *Uo.*, 50. [Kiemelés tőlem.]

<sup>517</sup> *Uo.*, 80-81. [Kiemelés tőlem.]

<sup>518</sup> REUTER, *i.m.*, 9.

<sup>519</sup> BURKHARD, *i.m.*, 140.

<sup>520</sup> *Uo.*, 13.

az eredetéről. Az egyik szerint egy tündér ajándéka, s a varázsereje abban áll, hogy ha „a Wolf hazatérőben a várkapu előtt belefű, az asszony kénytelen bevallani, amit vétkezett a férje ellen, míg oda volt.”<sup>521</sup> A másik történet szerint a kürtöt Wulfrin egyik őse a Szentföldön ásta ki:

Így hát ez a kürt a nagy tolongásban az égből esett volna le a földre és azok közül való, amelyeken az angyali seregek hirdették Szodoma és Gomorrha végpusztulását. [So ist es ein im Getümmel zur Erde gestürztes Harschhorn, von denen, welche die himmlischen Haufen bliesen zum Gericht über Sodom und Gomorra.]<sup>522</sup>

„A serleget valami alsó-rajnai *vízimanó* vagy *sellő* [ein Elb oder eine Elbin] adta”<sup>523</sup> Wulfrin egyik ősének. A családi rituálénak megfelelően, amikor egy Wulf hazatér, a feleségének el kell mondania a rávésett verset (varázsigét, tündérigét), s aztán meg kell belőle kínálnia az urát. „Ameddig egy Wolf-nemzetségbeli férfit a felesége úgy kínál meg vele, hogy *a rávésett varázsigét* [den dareingegrabenen Spruch] hiba nélkül oda-vissza végigmondja, addig *bírja ura tetszését és vonzalmát* [gefällt und mundet sie dem Wolfe].”<sup>524</sup> Wulfrin anyja sosem tévesztette el a verset, a férje mégis elhagyta, s Wulfrin ezt nevezi meg az oknak, ami miatt nem hisz a varázserejében.<sup>525</sup>

A két tárgy inherens módon tartozik a két főhöz: a vadászkürt Wulfrinhoz, a kehely Palma novellához. A Wulf-kürt a Wulfok ismertetőjegye – s amíg birtokolja – Wulfrin identitásának külső, tárgyasult formája. Graciusus erről a kürtől ismeri meg Wulfrint mint földijét,<sup>526</sup> valamint a „kürt gazdájának” kell átadnia az asszonybíró üzenetét.<sup>527</sup> Hazafelé tartván Wulfrint foglyul ejtik a lombardok. Hiába akarják megtudni tőle Károly útirányát, semmit nem árul el nekik, még a saját nevét sem, ám a kürtöt látván egy Malmortban nevelkedett lány, Palma gyerekkori barátja rögtön rájön, ki is ő – így azonnal váltságdíjat kérnek érte.

De nem csak mások számára válik a kürt az identifikáció tárgyává, elvesztése után Wulfrin maga sem találja a helyét. Amint Wulfrin (nyomozás nélkül és tévesen) felmenti az asszonybíró apja halálának vádját alól, Stemma a kürtöt ezzel a két mondattal dobja be a hegyi patak zuhatagába: „– Fölmentésem és békénk zálogául – szólt nyájasan. – Nem szeretem a hangját.” Wulfrin hiába siet utána:

---

<sup>521</sup> *Uo.*

<sup>522</sup> *Uo.*

<sup>523</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem – a „vagy” kötőszó kiemelésével az elbeszélő és Wulfrin beszédmódjának hasonlóságára mutatva rá.]

<sup>524</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem.]

<sup>525</sup> *Uo.*, 76.

<sup>526</sup> *Uo.*, 11.

<sup>527</sup> *Uo.*, 14.



Későn érkezett. Ahogy lenézett a süket mélységbe, *mely a kürtöt elnyelte* [der das Horn verschlungen hatte], fenyegető, diadalmas morajt hallott, mintha harsonák szólnának, és paripák nyihognának. Már elszokott a füle a sík mezőn a hegyipatakok hangos beszédétől. Midőn újból felpillantott, az asszonybíró már nem volt ott. Csak Palma állt mellette, nyakába borult és szívből megcsókolta a száját.

– Hagyj el! – kiáltott a férfi és eltaszította magától.<sup>528</sup>

A kürt elvesztésétől kezdve Wulfrin személyiségének egysége felbomlani látszik. Hirtelen feszültség lesz úrrá rajta, Malmortban a bezártság érzése keríti hatalmába, és Palma viselkedését sem tudja testvérhez illően kezelni. Nem tekinthetünk el attól, hogy eddig Wulfrin nem volt bizonytalan Palmával kapcsolatban:

„*A vad gyerek!* [Der Wildling!] – nevetett magában. – Na, hanem lesz ezzel dolga a derék Gnadenreichnak! *Ezt a szilaj csikót még meg kell szelidítenem és kordába fognom* [Ich muß ihm noch das wilde Füllen zähmen und schulen], hogy meg ne rúgdossa a jámbor ifjút! Megállj csak!”

És hogy mindjárt megkezdje a nevelést...<sup>529</sup>

A saját identitását is elveszíteni látszó Wulfrin a „tolakodó” Palmát és a sziklatömbön levő Malmortot látja hirtelen labilissá vált állapota okának. „Átkozott Malmort! Engem itt nem tartasz! Nem hagyom, hogy ide befalazzanak. Arra ne számíts asszonyom.” – mondja Stemmának. A „befalazás” [einmauern] metaforát Wulfrin apjának Malmortban található sírjára történő utalásként is olvashatjuk: a síron kőből kifaragva, egymás mellett fekszik Wulfrin apja és Stemma.

A kürt csak az elbeszélés utolsó jelenetei egyikében kerül vissza Wulfrinhoz, aki attól a pillanattól kezdve újra magabiztos, s az elbeszélés zárlatában, a tablóban, Károly oldalán még Malmortba is visszatér, hogy ott ítéljenek fölötte.

Palma novella első megjelenésekor éppen a kelyhet tisztítja. Az olvasó ekkor már ismeri a hozzájuk (Palmához és a kehelyhez) kapcsolódó történeteket, és sejti, mi Palma célja a tisztítással. A rituálénak megfelelően akarja Wulfrint fogadni: elszavalni a kehelyre vésett versikét, majd megkínálni belőle borral. Az elbeszélő felhívja a figyelmet arra, hogy a felirattal valami „probléma” van, de csak találgatni tudja, mi lehet az, a valódi okokat nem:

*Idd józűn a hegy borát*

*Isten hozott...*

---

<sup>528</sup> *Uo.*, 47. [Kiemelés tőlem.]

<sup>529</sup> *Uo.*, 45. [Kiemelés tőlem.]

Itt, úgy látszik, véget ért a varázsige, még *teljesen olvashatatlan jelek követték, ha ugyan nem a kopás véletlen nyomai* [kam noch etwas gänzlich Unleserliches, wenn es nicht zufällige Male der Verwitterung waren].<sup>530</sup>

A „probléma” a felirattal az, hogy éppen az a szövegrész hiányzik róla, amely pontosan felvilágosítaná Palmát arról, hogy ki kit kínálhat meg vele: feleség a férjét. Palmának vannak kétségei, de azt nem derül ki, mi az oka a kétségeinek: „azt latolgatta, illik-e a szájába, hogy leány a bátyjának elmondhatja-e [...]. Megengedi-e ezt majd az anyja?”<sup>531</sup> S valóban Stemma lesz az, aki megakadályozza a varázsige elmondását. Wulfrin sem érti, Stemma miért teszi ezt, pedig ő maga ismeri a rituálét. Stemma elmagyarázza Wulfrinnak: „– Láthatod, ez férjes nőnek való ige – szólt. [...] *Isten hozott, vár a nyoszolyád!* [Willkomm im Kämmerlein!]”<sup>532</sup> Az elbeszélésnek nincs olyan jelenete, ahol Palma szembesül a kehely valódi rituális funkciójával. Számára evidencia, hogy egy kehelyből ihat Wulfrinnal, illetve, nem tartja különösnek, ha egy kehelyből isznak, hiszen Graciusus leánykérésekor is Wulfrintól kér inni (és nem tejet, hanem bort).

Az elbeszélés zárlatában Károly a rituálét felidézve (megidézve) adja áldását Wulfin és Palma házasságára: „Ha [Wulfin] visszatér és kürtjébe fú, örvendzzél, Palma novella, töltsd meg a serleget és mondd végig a varázsigt! Aztán gyűjtsa meg Rudio a lakodalmi szövétneket és hajítsa Malmort-vár tetőgerendái közé!”<sup>533</sup>

A kehely Palma novella Stemmától – ahogyan a kürtöt Wulfrin az apjától – örökölte. Palma esetében kétséges, hogy lehet-e öröklésről beszélni, hiszen Stemma még él, csak távol tartja magát a kehelytől. Így Palma, dacára annak, hogy ez az ereklye nem anyáról lányára száll, egyszerűen a magáénak gondolja. Azzal, hogy rendszeresen „mossa, súrolja, öblíti”,<sup>534</sup> nem csak a portól és tudta nélkül a méregtől, hanem tudatosan és szimbolikusan a „halál szellemétől [den Hauch des Todes]”<sup>535</sup> is meg akarja tisztítani. Stemma halálával – helyesebben szólva: a Wulfrinnal való jegyessége pillanatától kezdődően – már ténylegesen ő lesz a kehely örököse, tulajdonosa, s ezzel teljesül a vágya – szimbolikusan is –, a kehely valóban megtisztult a „halál szellemétől”.

Stemma, állítása szerint, nem hisz a varázstárgyakban, nem tulajdonít nekik varázserőt, ismerve a rituálé(ka)t, tudva, hogy férjének első dolga lesz inni a kehelyből, gyilkosságra használja, az abban kínált borba keveri a mérget. Azonban mégis zavarja a jelenlétük, a rituálé a gyilkosságát idézi fel benne. Az elbeszélő, ha lehet, mással magyarázza,

---

<sup>530</sup> *Uo.*, 23. [Kiemelés az eredetiben és tőlem.]

<sup>531</sup> *Uo.*

<sup>532</sup> *Uo.*, 41. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>533</sup> *Uo.*, 85.

<sup>534</sup> *Uo.*, 18.

<sup>535</sup> *Uo.*, 22. A kifejezés Palmától származik.

miért zavarja Stemmát a kürt és a serleg: „Az erőszakos hajnali hang [a kürtész] *sértette az asszonybíró finom fülét...*[beleidigte das feine Ohr der Richterin.]”, „[r]útul hangzik” – mondja.<sup>536</sup> „De mikor Stemma meglátta gyermeke kezében a kelyhet, mely a grófra halálthozó volt, s meglátta üde száját a kehely szélén, *utálatot érzett és mélységes undort* [empfand sie einen Ekel und einen tiefen Abscheu]”<sup>537</sup> Ez utóbbi példával arra is kapunk még egy elbeszélői magyarázatot, hogy miért vette el Stemma Palma kezéből a kelyhet, amikor az Wulfrint kínálta: mintha féltene tőle a lányát.

A Wulf-kürtöt Stemma habozás vagy félelem nélkül beledobja a patak zuhatagába, s ezt ismét azzal magyarázza, hogy nem szereti a hangját. A kelyhet Palma azért tisztogathatja (és azért sem érti, hogy anyja miért nem engedi megkínálni belőle a bátyját), mert Stemma „nem törődött a serleggel, ott hevertette a régi helyén”.<sup>538</sup> Stemma a lelki terhétől kíván megszabadulni, amikor az elveszettnek hitt kürt hangját hallva a gróf sírjához szalad, hogy ott meggyónja bűnét. Az elbeszélő (azt a tényt is említve, hogy Wulfrin fújta a kürtbe) más magyarázattal áll elő: az örület megjelenésével:

Most már nem lehetett kétség, a Wulfok kürtje szólt, az, amelyet Stemma a víz tajtékozó sodrába vetett, s mely szeme láttára süllyedt el elérhetetlen mélységbe. Eltöprengett a félelmes rejtélyen és nem volt képes megfejteni. [...]

– Meglátogatja saját sírját [a gróf] és kürtjébe fú! [...]

És az örület elhatalmasodott elméje fölött. [Und der Wahn gewann Macht über diese Stirn.]<sup>539</sup>

Stemma szerencsétlenségére Palma novella meghallja anyja „gyónását”, s szó szerint belebetegszik a hallottakba. Stemma öngyilkossága Palma betegségének köszönhető, hiszen Stemma tudja, hogy lánya csak akkor gyógyul meg, ha kiderül az igazság. Az öngyilkosság a helyszínt és számos körülményt tekintve Stemma egykori gyilkosságának megismétlése, azonban a rituálé tárgyainak használata nélkül: így azok szimbolikusan sem lesznek (ismét) beszennyezve. Stemma a nép (és Károly) szeme láttára megmérgezi magát, s teszi ezt ugyanazzal a méreggel, amellyel a gróft megölte.

Az elbeszélő elképzelései az elbeszélés tevékenységét vagy módját illetően jellegzetesek, észrevehetőek. Egyes események, személyek, dolgok jelentőségét felnagyítja, másoknak pedig a jelentéktelenségére igyekszik rámutatni. A történetben megjelenő varázstárgyakkal szemben is ez utóbbi magatartást tanúsítja, nem hisz az „erejükben”, nem tud (vagy: nem árul el) róluk többet, mint amennyit a szereplők tudnak róluk. A kürt esetében

<sup>536</sup> *Uo.*, 39, 41. [Kiemelés tőlem.]

<sup>537</sup> *Uo.*, 40.

<sup>538</sup> *Uo.*, 23.

<sup>539</sup> *Uo.*, 75.

biztosak lehetünk abban, hogy erős a hangja, s az elbeszélő is ezt állítja: „A kürt oly hatalmas és hátborzongató hangot adott, hogy nemcsak az udvaroncok rohantak elő mindenfelől, hanem a környékbeli római lakosok is csodálkozva és rémülten kapták fel a fejüket...” Károly, aki belefújt a kürtbe, majd „úgy állt ott, mint egy kerub”, a *rex ex machina* megszemélyesítője, szavaival szinte semmissé teszi a kürt szakrális eredetéről szóló történeteket: „– Kőszáli vad szaruja! [Es ist von einem Elk – Jávorszarvastól származik!]”<sup>540</sup>

A kürtöt Stemma a patakba dobja, ám azt megtalálja egy parasztgyerek – Gábor –, s felhozza a vízből. Wulfrin is jelen van, épp pihenni akar, s kicsit elbóbiskolva, álomszerűen látja az eseményeket:

Magamagának álmképe lett.

Ekkor meglátott egy fölbukkanó *vízimanót vagy sellőt* [Elb oder Elbin]. Fehéren úszott az árban, nyaka megvillant, majd átlátszó kezével egy kürtöt tartott magasra, amelyet a holdfény ezüstözött meg. Ráismert elveszett örökségére és sietség és csodálkozás nélkül lépett közelebb a barátságos mesealakhoz.

[...] És *Gábor* újból magára kapva a pástoringét, *eléje toppant* [Gabriel ... sprang zu ihm empor].<sup>541</sup>

A jelenet misztifikált, de az elbeszélő a megjelenő szakrális elemeket két szinten is profanizálja: a történet és a narráció szintjén. Történeti szinten: a tóban felbukkanó mesebeli lényről kiderül, valójában nem más, mint az egyik korábban megismert – korántsem mesebeli – szereplő. Az elbeszélő pedig ismét használja a már többször is olvasott „vagy” kötőszót, amely által nem csak azt tudatja „önkéntelenül” az olvasóval, hogy nem tudja pontosan, mi történik (ezzel utal a saját megbízhatatlanságára), hanem azt is: van annyira inkompetens, hogy ezt el is árulja. Mindezek után továbbra is pontatlan meghatározásokat használ, folytatja a misztifikálást, s így az ironizáltsága is mélyül: „És ámbár a sellő emberfiává vedlett, a folyón mégis *mintha túlvilági segítség fénye rezgett volna* végig [zitterte doch über dem Strom ein Schimmer von Geisterhilfe].”<sup>542</sup>

Az elbeszélő a kehelyről is hasonlóan gondolkodik, ahogyan Wulfrin vagy Stemma, ő sem hisz a mágikus erejében. Amikor Palma novella a kelyhet tisztogatja, az elbeszélő (például a helyzet szimbolikussága helyett, amit máskor felismer) csak az „ifjú hajadon” „csupasz [bloßen]” és „formás karjáról [schlanken Arm]”<sup>543</sup> beszél. Az elbeszélő képes felismerni, hogy Graciosus a lánykéréskor „jelképesen” cselekszik azzal, hogy itallal kínálja Palmát, de azt már nem, hogy mit jelent a lány elutasítása. Mi több, annak a szimbolikusságát sem látja, hogy Palma – ugyanebben a jelenetben – Wulfrinnal iszik egy pohárból.

---

<sup>540</sup> *Uo.*, 21.

<sup>541</sup> *Uo.*, 72. [Kiemelés tőlem.]

<sup>542</sup> *Uo.*, 73. [Kiemelés tőlem.]

<sup>543</sup> *Uo.*, 22.

## 1. 5. Három ismeretlen mitológiai alak

Mielőtt Stemmán úrrá lesz az – a rövid ideig tartó – örület, azon emészti magát, mit kellene tennie, hogy ő maga megmeneküljön a „közelgő végzet” elől, de az ártatlan Wulfrint se ítélik el.

És ekkor látomása volt. Lelki szemével a szürkülő falon keresztül, messze távolban és mégis egészen közel egy óriási nőt, egy *borzadályos szépséget* [furchtbarer Schönheit] pillantott meg. *Hosszú, kék köntösben* [in langen, blauen Gewanden] ült ott, egymásra rakott térdén tábla, *kezében íróvessző, mintha írna vagy számolna* [einen Griffel in der Hand, schreibend oder zählend], valami megoldást keresne. Némi töprengés után enyhe, szelíd mosoly futott át szigorú ajkán, mintha mondaná: „Ez az, lám, mily egyszerű!”

Az asszonybíró úgy vélte ekkor, hogy ellenséget lát maga előtt és asszony asszony ellen, szembezállott vele.

– Azt ki nem sütöd! *Nem találsz tanút ellenem!* [Du findest keine Zeugen!]

Az idegen nő azonban két kezébe fogta a táblát, fölemelte tündöklő szeme elé és eltűnt.

– *Nincs rá tanúd!* [Du hast keine Zeugen!]<sup>544</sup>

Az elbeszélőtől nem kapunk arra választ, ki lehet a kék ruhás „borzadályos szépség”, ahogyan arra sem, milyen ügyben lehetne Stemma ellen tanúskodni. A kék ruhás asszony esetében – a ruha színe miatt – kézenfekvőnek tűnik a gondolat, hogy Justitia istennőről van szó, noha az őt jellemző attribútumok – mérleg és kard – helyett az írás motívumát idéző tárgyak vannak jelen. Justitia istennő – ha valóban az ő epifániájáról van szó – nincs megnevezve, vagy mert az elbeszélő nem ismeri fel, vagy mert úgy tesz, mint aki nem ismeri fel.

A szintén antik mitológiai alak, Sibilla esetében sem ismeri fel a névegyezésből adódó kapcsolatot. Sibilla Palma és Wulfrin első találkozásakor jelenik meg, amikor Stemma bemutatja Wulfrint a népének. Ám Sibilla hiába rendelkezik Apolló jósnőjének mitologikus nevével, az elbeszélésben nem más, mint „egy ráncos, teljesen süket anyóka” [runzlige, stocktaube Mütterchen] „fogatlan szájjal” [zahnlosen Munde], aki az elbeszélő szerint „nem hallott és nem értett semmit” [hatte nichts vernommen und nichts begriffen]. Sibilla kijelenti, hogy Wulfrin jó férje lesz Palmának, s miután röviden és udvariatlanul elmagyarázzák neki, hogy félreérti a szituációt („– Fogd be a szád, *boszorka!* [Drud – lidérc, varázsló] [...] Hiszen a bátyja!”<sup>545</sup>), ő állítja, hogy Palma férjének inkább való Wulfrin, a „hatalmas, délceg dalia”, mint Graciosus. Az elbeszélő is leértékeli, semmibe veszi Sibilla szavait: „és folytatta volna *idétlen fecsegését* [unziemlich schwatzte], ha nem kergetik hátra és *pimasz száját* [frechen

---

<sup>544</sup> *Uo.*, 74. [Kiemelés tőlem.]

<sup>545</sup> *Uo.*, 44. [Kiemelés tőlem.]

Mund] be nem tapasztják.”<sup>546</sup> A „boszorka” (lidérc, varázsló) megnevezés is elveszíti minden mágikusságát, inkább az öregségére utal az őt így nevező Dénes szolga.

Az elbeszélő számára mitológiai vonatkozásában hasonlóan értéktelennek mutatkozik a Faust nevét megidéző Faustina. Faustina Stemma jobbágya, az egyetlen személy, aki fölött az elbeszélésben Stemma – önmagán kívül – bíraskodik. Faustina és Faust alakjának összevetésekor kitűnik, hogy a tudós férfi figurája tanulatlan jobbágyasszonnyá „váltzott” az elbeszélő interpretációjában. Stemma nem ítélkezik Faustina felett, és három okot is megnevez, amiért nem teszi. Végül azt javasolja neki, hogy győnjon meg a püspöknek, s az majd kiszabja rá a penitenciát. Faustina minden „tanulatlansága” ellenére árnyalt karakter, gyilkosságot követett el (megölte a férjét), büntudat kínozza, s – miután lánya férjhez ment, és így nem kell róla gondoskodnia – várja (szeretné) a halálos ítéletét. Stemma felismeri kettejük történetének hasonlóságát, így nem akar ítélni felette, s Faustina ezért igazságtalannak és részrehajlónak nevezi. A jobbágyasszony gyilkossága még Stemma bíróvá válása előtt történt, Stemma ezt nevezi meg az egyik okként. A másik ok az egyik raetiai hagyomány: „itt ősi szokás, hogy a bűn elévül tizenöt év alatt”, eszerint Faustinának már semmi dolga nincs a földi bírókkal. A harmadik ok: a jobbágyasszonynak nincs tanúja a gyilkosságra, csak a „saját balga szája”.<sup>547</sup> Faustina csodálkozik Stemma érvein, és nem hiszi el, hogy a bűn elévülhet: „Eszerint példának okáért, ha tegnap még úgy volt, hogy megmérgeztem az uramat, s mára az idő kitelek, akkor már nem vagyok gyilkos. Micsoda ostobaság!”<sup>548</sup> Az elbeszélő nem árulja el: Faustina halálos ítéletének kimondásával Stemma szimbolikusan önmaga felett is ítéletet mondana. Ez még egy – ha nem a valódi – oka annak, hogy Stemma miért bánik kegyesen a jobbágyával. Faustina alakjában bűnös, de becsületes embert ismerünk meg, aki Stemmaval ellentétben nem akar a halálos bűnével együtt élni. Faustina érzi – ahogyan az olvasó is – a Stemma szavaiban rejlő logikátlanságot, csak hogy – elegendő információ híján – nem tudja megfelelően értelmezni, hajlik arra, hogy Stemma „hivatalos” álláspontját fogadja el, s el is indul a püspökhöz meggyónni. Mielőtt Stemma bűnösségéről az olvasó tudomást szerezne, Faustina még életben van. Halálának körülményeiről igen keveset tudunk meg, ám feltételezhetjük, hogy öngyilkosságot követett el. Csak azután szerzünk tudomást a haláláról, miután Stemma bűnét megismertük, s ez azt is jelenti, hogy a Faustinára kimondott „hivatalos” ítélet logikátlanságára és kegyességére magyarázatot találunk, azt elvetjük, s helyébe Faustina saját, halálos, de igazságos (?) ítéletét léptetjük, amelyet Faustina – feltevésem szerint önmagán – végre is hajt. Ez Stemma sorsát is előrevetíti, Stemma és az olvasó számára egyaránt.

---

<sup>546</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem.]

<sup>547</sup> *Uo.*, 32.

<sup>548</sup> *Uo.*

A három mitológiai alakot az elbeszélő háromféleképpen nem ismeri fel: Justitiát nem nevezi meg, az olvasó csak az apró részletekből követhetethet a személyére, ám mindvégig kétségek közt marad; Sibillát kinevetteti, s ezzel deszakralizálja, a jóslatát fecsegésként közvetíti; Faustina esetében pedig a joggal, a bírói gyakorlattal kontextualizálja a Faust-mítosszal, a morális és metafizikai problémákkal összefüggésbe hozható helyzetet.

### ***1. 6. Lineáris időkezelés***

Stemma bűnének megismerése a Justitiával való találkozás után történik, amikor Stemmát gyötrő lelkiismerete örületbe kergeti. Az elbeszélés időkezelésének különlegessége, hogy a narráció az azonos időben történő eseményeket is képes úgy elbeszélni, hogy azok ne tűnjenek egymást időben lefedő jeleneteknek. Stemma „megreszkettető harsogást”<sup>549</sup> hall, s mivel Palma nem ébredt fel a zajra, Stemma arra gondol, hogy csak képzelődik. Az elbeszélő azonban megcáfolja ezt, s így kiderül, Wulfrin tért vissza Malmortba, hogy halott apját „megkérdezze és kikérje tanácsát, még mielőtt vádat és halálos ítéletet vonna önmagára.”<sup>550</sup> Az elbeszélő úgy éri el, hogy két esemény időben ne fedje le egymást, hogy Stemmát meghagyja a jelenet fokalizálójának, de feltételes módban beszél:

*Ha keresztülláthatott volna a padlón és a falakon [Hätte sie durch Dielen und Mauern blicken können], látta volna [so sah sie] a sápadt arcú Wulfrint, aki apja sírboltjánál térdelt, kürtjébe fúj, meghatón esdekelt neki, bátorította, hogy feleljen. Láthatta volna [Sie hätte gesehen], hogy Wulfrin, miután a kő nem szólalt meg, a kürtöt még egyszer szájához emeli, végül pedig kétségbeesetten átugrik a falon.*

Másodszor rázkódott meg alapjában Malmort...<sup>551</sup>

Az egymással egy időben történő események elbeszélése ilyenformán látszólag nem tér vissza a már egyszer elbeszélt eseményhez (hogy egy másik nézőpontból is bemutassa – ahogy például Tolsztoj szövegeiben történik), így azt a látszatot kelti, hogy az elbeszélés ideje lineáris.

A jelenet ok-okozatiság tekintetében minden mágikusságot igyekszik felszámolni, s valós érveket felhozni: a halott gróf nem jelent meg sem azért, hogy válaszoljon Wulfrinnak, sem azért, hogy kürtjébe fújjon, ahogyan azt Stemma gondolja. Az olvasó számára egyértelművé válik, miért hatalmasodik el Stemmán az örület. Abból a célból, hogy a gróft „elhallgattassa”,<sup>552</sup> Stemma kiszalad a várból, a gróf (és a saját) sírjához. Stemma érzelmei a

---

<sup>549</sup> *Uo.*, 74.

<sup>550</sup> *Uo.*, 73.

<sup>551</sup> *Uo.*, 75. [Kiemelés tőlem.]

<sup>552</sup> *Uo.*

környezetében tárgyiasulnak: „Tétova köd gomolygott a sírbolt fölött”, ám az elbeszélő racionális magyarázatot ad a jelenségre: „mert a holdat lenge felhő fátyolozta el.”<sup>553</sup> „Gyónása” előtt Stemmának újabb víziója támad, a gróf képmása elteszi a kürtjét – mely Stemma számára azt bizonyítja, valóban ő fújta a kürtbe –, és Stemma kő képmása könyörögve tárja ki karját, óva intve Stemmát titkának beismerésétől. Stemma túlságosan zaklatott ahhoz, hogy megfogadja képmása „tanácsát”:

Fölháborodva állt az asszonybíró a csöndzavaró elé.

– Te gonosz, álnok – támadt rá – mit gyötöröd a fületem, mit háborítod országomat? Tudom, miben fő a fejed, megfelelek neked! Nem szütleányt adott hozzád a bíró. Más magzatával voltam viselő. Nem nyúlhattál hozzám, te korhely, s hetednapra Malmort lett a sírod! Látod-e ezt a mérget?

Kivette kebléből az üvegcsét.

– [...] [E]ngem ellenméreg őrzött meg! [...] Palma novella, ki szívem alatt élt, volt a te veszted! S most ne kínozz többé!<sup>554</sup>

A jelenet túlvilági vonatkozása véget ér Stemma örületének hirtelen megszűnésével: „Saját hangos szidalmi térítették magához. [...] Most látta az asszony, hogy *a puszta követ szólongatta* [sie zum Steine gesprochen], s erre elcagagta magát.”<sup>555</sup>

### **1. 7. A mitológia deszakralizálása**

A Wulfok kürtje eredetét tekintve bibliai korba nyúlik vissza: „Így hát ez a kürt a nagy tolongásban az égből esett volna le a földre és azok közül való, amelyeken az angyali seregek hirdették *Szodoma és Gomorrha végpusztulását* [Gericht über Sodom und Gomorra].”<sup>556</sup> Az ószövetségi Szodoma és Gomora-történet Northrop Frye tanulmánya szerint analóg az Apokalipszis történetével, így a szodomaini kürt az utolsó ítélet kürtjével „azonos”.<sup>557</sup> Eszerint maga a Wulf-kürt és az ítélet napja már a kezdetektől – *in illo tempore* – szervesen összekapcsolódik.

Az elbeszélő a kürt megszólalását kétszer is az ítélet napjával állítja összefüggésbe. Károly a kürtbe fúj, s „[a] kürt oly hatalmas és hátborzongató hangot adott, hogy nemcsak az udvaroncok rohantak elő mindenfelől, hanem a környékbéli római lakosok is csodálkozva és rémülten kapták fel a fejüket, *mintha ítélet napja volna* [als nahe ein plötzliches Gericht].”<sup>558</sup>

---

<sup>553</sup> *Uo.*

<sup>554</sup> *Uo.*, 75-76.

<sup>555</sup> *Uo.*, 76. [Kiemelés tőlem.]

<sup>556</sup> *Uo.*, 13. [Kiemelés tőlem.]

<sup>557</sup> „Jeruzsálem [...] metaforikusan ugyanaz a démoni város, mint a Vörös-tenger elárasztotta Szodoma.” FRYE, Northrop, *Kettős tükrök*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1996, 113.

<sup>558</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 21. [Kiemelés tőlem.]



Stemma és a „borzadályos szépség” képzelt találkozásának szintén a kürt hangja vet véget: „Megreszkettető harsogás volt rá a válasz, mely úgy tört elő minden falból, minden bástyából, *mintha az ítélet trombitáját fútták volna meg* [als werde die Posaune geblasen] Malmort fölött.”<sup>559</sup> Mindkét esetben a kürt erős hangjának hiperbolikus jellemzése kapcsán történik a világvége megidézése, de az esemény nem következik be.

A kürt elvesztésekor is felhangzanak az ítélet napját idéző hangok: „Ahogy lenézett a süket mélységbe, mely a kürtöt elnyelte, fenyegető, *diadalmas morajt hallott, mintha harsonák szólnának, és paripák nyihognának* [hörte er unten einen feindlichen Triumph wie Tuben und Rossegewieher].”<sup>560</sup> Az elbeszélő a túlvilági hangoknak racionális magyarázatot ad: „Már elszokott a [Wulfrin] füle a sík mezőn a hegyipatakok hangos beszédétől. [Sein Ohr hatte sich in den Ebenen der lauten Rede entwöhnt, welche die Bergströme führen.]”<sup>561</sup>

Az elbeszélő „ítélkezés napjának”<sup>562</sup> [Gerichtstage] nevezi azt a napot, amelyen Wulfrin sorsáról döntenek. Ezen a napon nem Wulfrint ítélik halálra, hanem Stemma lesz öngyilkos (illetve, a szöveg szerint halálával Isten ítéletét várja). A halál és a „Gericht” – a fordításban „az ítékezés napja”, „az ítélet napja” – megjelenésével az apokalipszis története az elbeszélés befejezésébe is beleíródik.

Az ítélet napjának mint mitologikus eseménynek az elbeszélő részéről történő többszöri megidézése azt a célt szolgálja, hogy egyfelől az elbeszélés egyes elemeit hiperbolikus magasztalokba emelje, s így az elbeszélés határfokát növelje, másfelől, hogy a mitologikus esemény szakrális paradigmáit felszámolja. Az elbeszélő a „valódi” vagy a „szakrális” csodák helyett újakat, saját csodákat, csodás eseményeket akar létrehozni, s ezzel a mitologikus eseményeket és referenciákat eljelentékteleníti. Misztifikál, beleszól a természet rendjébe is, de a mitologikus események megjelenését racionális magyarázattal látja el. A világ rendjét, mi több, az elbeszélésben levő valóságot ő maga szándékozik megteremteni, s teszi mindezt úgy, hogy több elemét nem érti, vagy nem ismeri. A világ leegyszerűsítésének, illetve meg nem értésének tapasztalata és az inkompetens elbeszélési mód által az elbeszélés *alulnézetivé* válik.<sup>563</sup> Az alulnézeti pozíció eljelentéktelenítő, bagatellizáló, profanizáló hatásmechanizmusai a szubkultúrára jellemzőek, amelyben a mitológia és a mitologikus tárgyak nem közvetítenek semmilyen erkölcsi, etikai, esztétikai – csak valamennyi szimbolikus – értéket, leminősülnek mesés történetekké és reprezentatív ereklyékké.

---

<sup>559</sup> *Uo.*, 74. [Kiemelés tölem.]

<sup>560</sup> *Uo.*, 47. [Kiemelés tölem.]

<sup>561</sup> *Uo.*

<sup>562</sup> *Uo.*, 71.

<sup>563</sup> Vö: GORETITY József, *Shakespeare-történetek – alulnézetből = A kultúraköziség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, szerk. FRIED István, Szeged, JATE, 1999, 137-147. Itt: 138-139.

Alulnézeti pozícióból szemlélve az események menete kauzalitás szempontjából racionálisan megmagyarázható, könnyen érthető, az elbeszélő szigorúan és önkényesen birtokolja a cselekményszövés minden jogát. Azt a valóságot, amelyet az elbeszélő teremt és felügyel, semmiképpen sem nevezhetjük „történelmi valóságnak”. Az elbeszélő ironizáltsága következtében a történelemtől való beszéd, valamint az elképzelés, hogy a történelemtől hitelesen lehet beszélni, szintén ironikussá válik.

Ezzel összefüggésben visszatérhetünk a műfaj kérdésköréhez is. A saját inkompetenciájára rámutató, ironizált narrátor megjelenésével – azaz inkompetenciájának lelepleződésével – az elbeszélés történelmi kontextusa hiteltelenné, ál-történelmivé válik, így célszerűbb volna *Az asszonybíró* műfaját történelmi elbeszélés helyett *ál-történelmi elbeszélés*ként meghatározni.

## 2. Mítosz és elbeszélés

A pokolnak nincs feneke, szólt.  
Aki belebukik, abban a zuhanás örök.  
(Hamvas Béla, *Karnevál*)

### 2. 1. Mítoszok és intertextualitás: három név, három mítosz

*Az asszonybíró* számos mitológiai utalást hordoz, amelyek vizsgálata kiindulópontot és támpontokat ad a szöveg mítoszkritikai szempontú elemzéséhez. A továbbiakban három intertextuális utalás – három tulajdonnév: Byblis, Sibilla, Faustina – szövegbeli szerepét fogom részletesebben kifejteni. A három nőalak három különböző történetre, mítoszra utal, Byblist és Sibillát Ovidius *Átváltozások* című művéből ismerhetjük, de az utóbbi Goethe *Faustjában* is szerepel. Faustina neve, mint már volt róla szó, Faustra utal. Az elbeszélésben található még három mitológiai név – Péter [Petrus], Dénes [Dionys] és Gábor [Gabriel] –, amelyek kisebb szerepet játszanak ugyan, mégis többletjelentéssel ruházzák fel a szöveget, róluk is lesz szó a későbbiekben.

A három név (és mítosz) megjelenése több szempontból is érdemes a vizsgálatra. A név „a személyiség tulajdon szava”, „[a] név az, ami a személyiségben kifejeződik; mágikus, mert „csodákat teremt”,<sup>564</sup> és kifejtett, mert a csodás eseménykor „szent történet zajlik le előttünk”.<sup>565</sup> Loszev elméletét támasztja alá *Az asszonybíró* említett három intertextuális utalásának módja: a névvel történő utalás. Azáltal, hogy a mítoszok szereplői prefigurációi

<sup>564</sup> Loszev, *i.m.*, 274. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>565</sup> *Uo.*, 268. [Kiemelés az eredetiben.]

lesznek az elbeszélés szereplőinek, a három mítosz nem „csak” a történet szintjén ismétlődik meg, hanem meta-szinten, az elbeszélés önreflexivitasában is: az elbeszélés kimondja saját megalkotottságát, s hogy milyen mítoszokat hogyan fűz össze. Ebből a szempontból kétségtelenül a leginkább önreflexív a „Byblis” nevére utalás, a nevet ugyanis egy szövegen belüli szövegben, kicsinyítő tükörben, a fentebb már említett „ocsmány könyvben” – vélhetően Ovidius művéről van szó – találjuk: „Palma föllapozta, amit keresett. A latin szöveg fölött finom vonalakkal, élénk színekkel sisakos vitéz képe látszott, amint elhárítón nyújtja ki kezét egy lány felé, ki mintha üldözné. [...] Az ábrázolat körirata pedig ez volt: »Byblis.«”<sup>566</sup> A kép értelmezése is elhangzik, s ezt azért lényeges hangsúlyozni, mert ez által nem a *Byblis* című szöveg értelmezéséről van szó, hanem egy képleírásról, s az által közvetetten *Az asszonybíró* című szöveg értelmezéséről. „A levante és önmaga közt a sisakon kívül semmi egyezőt nem vett észre Wulfrin, de minél tovább nézte az odafestett hajadont, annál jobban kezdett hasonlítani az a sötét szemű, aranyhajú Palmához.” Palma „megfejtése” is azonosítást tartalmaz: „Ez itt az én bátyám, ilyen volt eleinte Malmortban, így taszított el magától.” Wulfrin Palmát, Palma Wulfrint látja a képen, az olvasó pedig a kétféle azonosságot összeolvasva egyszerre látja mindkettőt. Byblis mítoszában választ találunk arra a kérdésre, amelyre *Az asszonybíró* narrátora – Palma vonatkozásában – nem tudott választ adni, hogy vajon a lánytestvér testvéri vagy szerelmes szeretettel érez-e bátyja iránt: „Kezdetben nem tudta, milyen tűz égeti szívét, / nem hiszi azt, hogy vét, ha sűrűn csókolja fivérét, / s hogy testvére nyakán karját nyugtatja, a kislány / azt hiszi, gyöngédség, hiszi csak testvérszeretnek.”<sup>567</sup> Majd, miután ráébred vonzalmának tiltott voltára, tábláján levelet ír bátyjának, melyben bevallja érzelmeit. Wulfrinhoz hasonlóan Caunus, Byblis bátyja is dühösen és elutasítón reagál: „Szörnyű haraggal a megdöbbsent maeandrusi ifjú / elveti – még csak alig nézett bele – sebtén a táblát...”<sup>568</sup> és miután Byblis nem adja fel a küzdelmét: „Vége sosincs ennek, s a fiú – menekülve a büntől – / messzefut és idegen földön várost emel, újat.”<sup>569</sup> *Az asszonybíró* és a *Byblis* történetében lényeges eltérés a testvérek közötti szerelem bemutatásában az, hogy Ovidius szövege alapvetően Byblis, tehát a két szerelmes közül a női karakter, míg Meyeré Wulfrin, tehát a férfi karakter érzelmeire koncentrál, Palma novella és Caunus érzelmeit csak közvetetten, cselekedeteik útján ismerjük meg. A két művet összeolvasva tényszerűbben lehet Palma érzelmeire tekinteni, s ki lehet jelteni: szerelemről van szó.

<sup>566</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 62.

<sup>567</sup> OVIDIUS NASO, Publius, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Európa, 1982, 258.

<sup>568</sup> *Uo.*, 261.

<sup>569</sup> *Uo.*, 263.

Caunus a szöveg szerint a „bűntől” menekül, de ez vajon a Byblistól való menekülést is jelenti-e? A *Byblis Az asszonybíró* narratívája felől újraolvasva látható, hogy *Az asszonybíró* előhozakodik a *Byblis*ben nem kifejtett másik oldal, Caunus érzelmeinek, tettei okának újraértelmezésével. *Az asszonybíró* felveti, illetve megengedi azt a feltételezést, hogy Caunus – épp úgy, ahogy Wulfrin – azért menekül testvére szerelme elől, mert ő is ugyanúgy érez, s emiatt bűnösnek tartja magát, a bűnbeesést akarja elkerülni. A testvérszerelme mitológemája *Az asszonybíró* két karakterének történetében megismétlődik.

Byblis a testvérebe szerelmes nő archetípusa, s ezáltal Palma prefigurációja. De Palma másban is hasonlít rá. Byblis a bátyja elutasításától megőrül: „Most azután Miletus lánya, beszél, egészen / tébolyodott lett, melléről leszakítja ruháját, / örvény féktelenül, hevesen veri-csapja karját.”<sup>570</sup> Palma novella nem bolondul meg, de beteg, Freud olvasata és diagnózisa szerint anorexiás lesz.<sup>571</sup> Lényegi különbség, valamint a betegségéhez szervesen hozzátartozik: elsősorban anyja titkának megismerése következtében betegszik meg (amely titok következménye számára magyarázat Wulfrin elutasító magatartására).

Palma karakterének vízzel kapcsolatos paradigmái felidéznek Byblis átváltozását: „Némán fekszik, a zöld füveket karmolja körömmel / Byblis, s könnyei áradatát árasztja a gyepre / [...] / így maga könnyeivé olvad szét phoebusi Byblis, / s fordul forrássá...”<sup>572</sup> Palma Malmort *forrása* mellett jelenik meg először, ezzel is idézve Byblis, s így az is többletjelentést kap, hogy szokatlanul gyakran (öt és egy idézett alkalommal) sír. Palmának a „tavához” köthető imaginációja pedig a vízzel való egyesülés: „Akárhányszor, ha itt fekszem, leszálok csöndesen a part szélére, és lábujjam hegyét a víz színéhez értetem. S olyankor úgy tetszik, mintha *kioldódnám önmagamból* [löse ich mich von mir selbst] és bent úsznék, paskolnék az áradatban.”<sup>573</sup> Az imagináció kifejtésével Palma egyaránt beszél a Wulfrin által felhozott „sellővé” [Elbin] és a Byblis kapcsán említhető „vízzé” változásról. A kontextus a sellő-témát helyezi előtérbe, míg a „kioldódnám önmagamból” kifejezés a Byblisszel való kapcsolatot.

A mitologikus gondolkodás szerint a szakrális vagy archetipikus cselekedet megismétlésével a cselekedetben részt vevő szereplők *azonosulnak* a megidézett cselekedet

---

<sup>570</sup> *Uo.*, 263.

<sup>571</sup> „A hűg betegsége, az anorexiája – állapítja meg Freud – egyértelműen a gyerekek (szexuális) kapcsolatának a neurotikus következménye, bár a regényben nem a báty, hanem inkább az anya a vétkes. A paranoiában a méreg a hisztériában pontosan az anorexiának felel meg – és ezáltal annak a perverziónak, amely a leggyakoribb a gyerekeknél.” FREUD, Sigmund, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, ford. és szerk. J. M. Masson, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985. Idézi: GRINSTEIN, Alexander, *Conrad Ferdinand Meyer and Freud*, Connecticut, International Universities Press, 1992, 278.

<sup>572</sup> OVIDIUS, *i.m.*, 264.

<sup>573</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 53.

szereplőivel. Egyetlen személy több „formája” és egy időtartam (és az abban történt események) megismétlődése a mitologikus idő megjelenését mutatja a lineáris mellett.

A mitologikus idő többféle aspektusára, s (az elbeszélés kauzalitása szempontjából) a lineáris idővel szembeni elsőbbségére mutat rá a vén Sibilla megjelenése. A mitológia ismert alakja Sibilla szintén az *Átváltozások* egyik szereplője. A mítoszban az agg jósnő visszaemlékszik fiatalságára, amikor Apollótól – a szerelméért cserébe – bármit kérhetett: „Válassz, cumai szűz; válaszld, mire vágyik a szíved: / és a tiéd!”<sup>574</sup> Ám Sibilla hiába kért annyi évet („születésnapot”), amennyi homokszem „most itt, e homok-sokaságban” van, „örök fiatalságot” nem kért mellé.<sup>575</sup> A *Sibylla* nem a több mint hétszáz éves címszereplője jóstehetségéről beszél, hanem az öregsége tragédiáját beszéli el. Az *asszonybíró* elbeszélője is ezt az elemét emeli ki a mítosznak – gúnyosan –, Sibillát hangsúlyozottan öreg és csúnya vénasszonyként ábrázolja, s ezzel bagatellizálja, alulnézetivé változtatja a mind az öregség, mind a jósnő tragédiáját.

Goethe *Faust*jában Sibilla [Sibylle] neve egyszer a „boszorkány”, kétszer pedig a „jósnő” allegóriájaként fordul elő.<sup>576</sup> Egyetlen helyen hangzik el szereplőként a neve, a kútnál játszódó jelenetben egy terhes lányról szóló pletyka forrásaként lesz megjelölve: „Szibill mondotta ma! / Hát rajta [Borán] is betelt az átok.”<sup>577</sup> Az a szereplő, akit Szibillként neveznek meg, egy jóslat beteljesedéseként meséli a történeteket, ezt a lezártág-képzetet erősíti a „hát” [endlich - végül, végre] szó.

Az *asszonybíróban* Sibilla, amint meglátja Wulfrint, ezekkel a mondatokkal fordul Palmához: „Micsoda legényt kapart elő számodra asszonyanyád! Érdemes újra megfiatalodni. [Was für einen hat dir da die Frau Mutter gekramt! Zum Wiederjungwerden.]”<sup>578</sup> Az utóbbi mondat a mitológiai Sibilla átváltozását, félelmét – „s tán ő maga, Phoebus, / föl sem ismer majd”<sup>579</sup> – idézi, s vágyát a megfiatalodásra. Az első mondat pedig az intertextuális vonatkozása miatt a történet egészének ismeretében jóslatként értelmezhető.

Amennyiben elfogadjuk Keszeg Vilmos *Elhárítható-e a megjósolt jövő?* című tanulmányának címében felvetett kérdésére a tanulmányban megadott választ, miszerint „a megjósolt jövő elől kitérni nem lehet”<sup>580</sup>, úgy azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a próféciák a mitikus tudat számára minden esetben beteljesülnek. Egy jel vagy jelcsoport

<sup>574</sup> OVIDIUS, *i.m.*, 394.

<sup>575</sup> *Uo.*, 394.

<sup>576</sup> Goethe, *i.m.*, „boszorkány” értelemben: 185; „jósnő” értelemben: 379, 435.

<sup>577</sup> *Uo.*, 226.

<sup>578</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 44.

<sup>579</sup> OVIDIUS, *i.m.*, 394.

<sup>580</sup> KESZEG Vilmos, *Elhárítható-e a megjósolt jövő?* = *Sors, áldozat, divináció*, szerk. PÓCS Éva, Bp., Janus/Osiris, 2001, 294-308. Itt: 305.

jóslatként való értelmezéséhez viszont el kell sajátítani bizonyos „kódfelismerő mechanizmusokat”. „A kódfelismerő mechanizmusok legfontosabb feladata, hogy az egyén a jelölő és a jelölt összetartozására vonatkozó tudást és jelkapcsolathoz társított hagyományos jelentéstartalmat mint kulturális kódot összekapcsolja és elraktározza.”<sup>581</sup> Az elbeszélő szöveg és a mitikus absztrakció közötti kapcsolatot mutatja, állítja Frye, ha a szöveg „elején valamilyen ómen vagy előjel van, illetve amikor az egész történet az elején megismertetett jóslat beteljesülése.” Az eljárás „egzisztenciális vetülete”, hogy „kikerülhetetlen végzettségűséget, mindenható akaratot tételez fel” – ez a pozíció „felülnézeti” pozíció –, s ezt azzal az „irodalmi eszközzel” éri el, hogy az elbeszélő szöveg kezdete és vége „szimmetrikus viszonyát garantálja”.<sup>582</sup> Az irodalmi szöveg azonban különbözik a mítoszoktól, ezért az abban elhangzó jóslat „a fiktív eseménytörténet síkján érvényesített elvárásoknak felel meg, melyek vagy beteljesülnek, vagy félrevezetik az olvasót”.<sup>583</sup>

A jóslat minden esetben prospektív (mert az elkövetkező eseményekre utal) kicsinyítő tükör. Elhangzása képes kiváltani azokat a reakciókat, amelyek annak beteljesítésére vagy éppen az elkerülésére irányulnak, ám ezek a reakciók lesznek azok, amelyek által a jóslat beteljesedik. Az antik mitológiából kiváló példa erre Oidipusz király története. Más rendszerben gondolkodó történetekben épp a jóslat semmibevétele lesz az, ami miatt az mégis beteljesedik – az antik mitológiában így működnek Kasszandra jóslatai. Az olvasó számára elhanyagolható a két típus közötti különbség, hiszen a jóslat elhangzik, s az olvasó azt várja, hogyan fog bekövetkezni vagy megghiúsulni. Hatására az ok-okozatiság sorrendje felcserélődik: az okozat – vagy vélt okozat – a jóslat elhangzása miatt időben korábban történik meg, mint az ok; s ezt a logikai paradoxont csak a mitológiai olvasat mágikus kauzalitása alá rendelésével, „felülnézetből” lehet feloldani.

Meyer elbeszéléseiben a jelcsoportok, az „anticipáló jelek” az elbeszélések zárlataiból visszatekintve beteljesített és „hiteles próféciaként”<sup>584</sup> lepleződnek le. Megnyilatkozásuk reflexív, önmagukat a szöveg szintjén valamilyen módon jóslatként jelentik be, de ezeket a jóslatokat az elbeszélő világban a megnyilatkozások kontextusai, valamint az elbeszélők – saját empirikus alapállásuk következményeképp – hihetetlennek és hiteltelennek tüntetik fel.

---

<sup>581</sup> BERTA Péter, *A halál előjeleinek funkciói Csikkarefalva és Csíkjenőfalva paraszti közösségeinek halálközeli rítusaiban = Sors, áldozat, divináció*, 244-294. Itt: 248. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>582</sup> FRYE 1998, 119-120.

<sup>583</sup> KROÓ Katalin, *Az irodalmi szöveg mint saját „prófécijának” beteljesítője és értelmezője = A szótól a szövegig és tovább...: Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*, szerk. KOVÁCS Árpád – NAGY István, Bp. Argumentum, 1999, 67-114. Itt: 71.

<sup>584</sup> „A szöveg akkor mond szemantikailag hiteles »prófeciát«, mely valamiféle várakozásra indítja az olvasót, amikor a jövőbeli szemantikai történések előrejelzése pontosan azonosítható költői struktúra(k)ban ölt testet, következésképpen pontosan körülhatárolható a »prófeciát« jelölő költői jel.” KROÓ, *i.m.*, 86.

Meyer elbeszéléseiben a „jóslat” tartalma szó szerint értendő: a jelölt valójában nincs kódolva. A kódfelismerő mechanizmusok azért nem működnek, mert nincs mit dekódolni, a jelcsoport jóslatként vagy igazságként való felismerhetetlenségét az adott történelmi helyzet (félre)értelmezése, perspektívafüggetlenség, alulnézeti szemléltetése adja.

Az *asszonybíró* történetének időbeli linearitása a jóslat miatt megbomlik: a kicsinyítő tükörben Wulfrin és Palma szerelme („legényt [...] számodra”) és találkozásuk oka („kapart elő [...] asszonyanyád”) jelenik meg, így az elbeszélésben – egy mondatban összefoglalva – az elbeszélés egyik cselekményszála is interpretálva lesz. Sibilla szavai egy még meg nem történt esemény, egy következmény „fiktív” (egyrészt Sibilla által kigondolt, tulajdonképpen téves, másrészt csak a fikció szintjén érvényes, önreflexív) okára mutatnak rá: Stemma azért hívta Wulfrint Malmortba, hogy Palmához férjül adja. Stemma kérésének oka, mint tudjuk, nem ez volt, azonban az elbeszélés szüzséje és a mitologikus kauzalitás szempontjából nem lehetett másképp. Mindezek értelmében Sibilla kijelentését mindenképp jóslatnak is tekintjük. Ha Sibilla jóslatot mond, akkor nem tehetünk különbséget ő és prefigurációja között, a két karakter azonosságáról beszélhetünk. Ebben a kontextusban a szereplő „alulnézeti változata” visszakapja szakralitását, pontosabban: a mitologikus kontextus mutatja meg, hogy a szakrális mindvégig jelen volt.

Faustina és Stemma Fausttal való kapcsolata az előzőeknél összetettebb. Faustina neve magában rejtje a „Faust” nevet, Faustina is gyilkos, de ezen az eseményen túl semmi olyat nem tesz, amellyel megismételné Faust valamilyen cselekedetét. Faustina beleszeret egy íjászba, Stenióba, akit megöl egy vadkan, így máshoz kénytelen hozzámenni. A bíró (Stemma apja) kényszeríti saját vitézéhez, Lupulushoz, és kettejük közül egyik sem tudja, hogy Faustina a házasságkötéskor már gyermeket várt Steniótól. Annak érdekében, hogy születendő gyermekét (és saját magát) megvédje Lupulus haragjától, megöli a férjét. A mérget – a mérgező növényt – Peregrin mutatta neki korábban, de óvó szándékkal. Faustina nem áll ellen a kísértésnek, hogy a tudását saját (bűnös) céljaira felhasználja, s a méreggel gyilkosságot követ el.

Stemma „bűnbeesés-története” Faustina történetével paralel, esetükben egyértelműen hasonmásfiguráról van szó. Azon túl, hogy Stemma ugyanazon okból mérgezi meg a férjét, a narratíva szintjén is felfedezhetünk erre történő utalásokat. A két meggyilkolt neve egymással azonos jelentésű: Lupulus és Wulf gróf neve is „farkas”-t jelent. Általuk hasonmásfigurák szimmetrikus rendszere lepleződik le, Faustina és Stemma, Lupulus és Wulf gróf, Stenio és Peregrin, valamint a megmentett gyermekek is hasonmásfigurákká válnak: Brunetta és Palma novella azonos korúak, egymás „játszópajtásai”, valamint mindketten megmentik Wulfrint

Witigis herceg nyilától.<sup>585</sup> A társadalmi hierarchiában Faustina, Brunetta, Lupulus és Stenio egy szinttel lentebb állnak, mint hasonmáspárjaik. A párok között, a szimmetria középpontjában – de a társadalmi pozícióját tekintve mindannyiuk felett – helyezkedik el a bíró, hiszen Faustina és Stemma is általa szerzett férjet magának.

A bíró mellett központi szerepet kap Peregrin is. Két szerepkört tölt be, egyrészt hasonmás, a fentebb említett szimmetrikus rendszer tagja, hiszen azt jelenti Stemmának, amit Stenio Faustinának (szerelmet, szeretőt); másrészt, a méreg és a gyilkosság vonatkozásában Stemma és Faustina számára egyaránt a méreg (ismeretének) forrása, s ebben a pontban, ahogy a bíró alakjában is, Faustina és Stemma „bűnbeesés-történetének” metszéspontjáról beszélhetünk. Ő azonban, a társadalomban elfoglalt helyét tekintve – a bíróval ellentétben – az alsó rétegbe – talán a társadalmon kívülre – tartozik.

Peregrin diák, Alcuin legjobb vagy kedvenc tanítványa, az (akkori) orvostudományt, a mérgező és a gyógynövényeket is jól ismeri. Fausthoz és Mefisztóhoz hasonlóan járja a világot, valamint – a prefigurációival egyetemben vélhetően – kéjenc.<sup>586</sup> A bíró megsebesül, s Peregrint azért veszi magához, hogy az meggyógyítsa. Stemma ekkor még fiatal és „tudatlan”, de már szeret „uraskodni a falvakban, perpatvarokban döntőbíráskodni”.<sup>587</sup> A bíró egy alkalommal magukra hagyja a fiatalokat, s „örül kettejük közé / éles szablyát tesz le”.<sup>588</sup> Stemma végighúzza a pengén az ujját, hogy abból vér serkenjen ki. A vérrel kötött szerződés a Faust-mítosz egyik mitémája, szinte minden esetben a szerződés egészének megírása vagy csak aláírása (a név ráírása) vérrel történik.<sup>589</sup> Az itt fausti szerepkört betöltő Stemma örömmel adja a vérét, azt a körülményt pedig, hogy Peregrint el lehet vérrel csábítani, Peregrin ördögi tulajdonságaként ítélni meg. A „csábítás” [locken] szó kissé félrevezető. Stemma vérét a vállalt vagy kívánt szövetség jeleként értelmezhetjük, s Peregrin csak annyiban csábul el, amennyiben készséggel megköti a „szerződést”. Stemma és az ördög-Peregrin szövetségének élő (és narratív szinten szimbolikus) bizonyítéka lesz a Stemma ujján levő forradás és Palma novella, így Az *asszonybíró* az ördöggel kötött szövetség mitológéjéjéül lepleződik le.

---

<sup>585</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 25.

<sup>586</sup> WALKÓ, *i.m.*, 34.

<sup>587</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 37.

<sup>588</sup> *Uo.*, 38.

<sup>589</sup> „Mikoron a két szerződő fél megegyezett, D. Faustus vón egy hegyes kést, balkezén megnyitott egy eret...” *D. Faustus János hírhedett varázsló...*, 26. „Karom felmetszem s vérem zálogát / Adom, hogy lelkem Luciferre szálljon...” MARLOWE, Christopher, *Doktor Faustus tragikus históriája*, ford. ANDRÁS T. László, Bp., Magyar Helikon, 1960, 55. „Jó lesz akármily kis levél. / Tintád pedig legyen egyetlen cseppnyi vér.” GOETHE, *i.m.*, 150. [Kiemelés tőlem.]



## 2. 2. Mítosz és intertextualitás: az ördöggel kötött szövetség

Az ördögi szerződés megkötéséről, illetve a csábítás jelenetének részleteiről csak közvetve kapunk információt, ráadásul sajátos formában: a Stemma álmában vagy látomásában megjelenő Peregrin által dúdolt dalocskából. E többszörös közvettség által eltávolodunk az események hiteles felidézésétől. Az ily módon megjelenő Peregrinre lehet visszatérő szellemként is tekintenünk, de a Stemma által képzelt vagy álmodott alakként is, hiszen nem oszt meg olyan információkat, amelyekről Stemma nem tud, vagy ne lehetne büntudatának szüleménye. A dalocskában Peregrin, még inkább objektívvé téve a dal tartalmát, harmadik személyben beszél magukról, úgy mintha történetük nem a sajátjuk, hanem egy (köz)ismert történet, egy mese vagy (nép)dal lenne. Erre utal a „*Hol volt, hol nem volt...* [Es war einmal, es war einmal...]”<sup>590</sup> kezdés is. A múltba vesző „bünbeesés-történet” Goethe *Faustjának* számtalan ehhez hasonló dalbetétét idézi, valamint magára a Faust-mítosz ködös eredetére is reflektál. A reflexió fokát, ahogy már volt róla szó, növeli a megjelenő vér(csepp) felbukkanása: „*Kibuggyant a meleg vér...* [Ein Tröpflein – egy csepp – warmen Blutes quoll...]”<sup>591</sup>

Férjük meggyilkolásakor Faustina és Stemma a Peregrintől ismert mérget használták, racionálisan így ő is (bűn)részese a gyilkosságoknak. Faustina bűne bevallásakor azt állítja: „A mérget Peregrin mutatta. [...] Csak megmutatta és óvón figyelmeztetett rá. [...] Jó szándékkal mondta, figyelmeztető tekintettel barna fürtjei alól, mégis *mintha szörnyű gondolatot lehelt volna felém* [hauchte mir doch einen grimmig bösen Gedanken an]. Lelkét bűn ne terhelje!”<sup>592</sup> Ahogy a méregről szóló tudás, úgy Faustina bűnének „eredete”, a gondolatban megszületett bűn is nagymértékben köthető Peregrinhez, figyelembe véve, hogy Faustina a teljes bünt magára vállalja. A mérge ismerete, s talán beszerzése Stemma esetében szintén Peregrinhez köthető, itt viszont két megközelítést kapunk; az elsőt az elbeszélőtől: Stemma „soká, soká el tudott játszózni két pici üvegcsével, amelyeket Peregrin, az orvostudományban jártas fiatal pap hagyott itt Malmortban, mikor odábbállt és a hegyek közt nyoma veszett.”<sup>593</sup> A sorok alapján újra képet alkothatunk arról, hogy az elbeszélőnek *néha* fogalma sincs arról, milyen tényeket sorol fel (hiszen néhány gondolattal később kiderül, hogy Peregrin nem „odábbállt”, hanem a bíró fojtotta meg, valamint korábban Alcuin számol be arról, hogy Peregrint egy orgyilkos a szakadékba lökte). Ráadásul az üvegcsékről kiderül, eredetileg a Stemmaé volt mindkettő: „Én megmutattam neked a füvek erőit, megtanítottalak mindenféle leveket kotyvasztani, és te két kristályüveget hoztál nekem az ékszeres

<sup>590</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 38. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>591</sup> *Uo.*, 38. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>592</sup> *Uo.*, 31. [Kiemelés tőlem.]

<sup>593</sup> *Uo.*, 34.

ládikádból...<sup>594</sup> Az elbeszélő beszámolója folytatódik, de ebben az esetben hitelt tudunk adni szavainak: „Mindkettő kemény kristályból volt, és üveg dugójukat aranykupak fogta le; az egyikre görög betűkkel az volt rávésve: *Antidoton*, vagyis ellenmérge, a másikon parányi kígyó tekeredett.”<sup>595</sup> Nem lehet kétségünk afelől, hogy a kígyó szimbólumával jelölt üvegcsé tartalmazza a mérget. Hogy a mérge konkrétan mi módon került az üvegcsébe, arról nem szerzünk tudomást, de annyi bizonyos, hogy Stemma esetében is beszélhetünk Peregrin méreggel és gyilkossággal való kapcsolatáról. Ha a „bűnbeesés-történetet” a Faust-mítosz kontextusából vizsgáljuk, érdemes kitérni az üvegcsén levő kígyószimbólumra. A kígyó az ördög jellegzetes megjelenési formája, mindemellett – Stemma számára – a mérge szimbóluma. Ha a kígyó egyaránt az ördög és a mérge szimbóluma, akkor a mitológus gondolkodás logikájának megfelelően a mérge és az ördög között azonosság áll fenn. Következésképpen Stemma egyértelműen az ördög közreműködésével követte el a gyilkosságot.

Amikor Peregrin megjelenik Stemma álmában vagy látomásában – habár az elbeszélő által nincs konkretizálva – a formája és a mozgása is kígyószerű: „A bizonytalan lény *térden csúszott, vagy mintha folyóban gázolt volna* [rutschte auf den Knien oder watete ... in einem Flusse], bár a szobának köpadlója volt. [...] A fáradt árny *egy lökessel előbbre csúszott* [sich wieder um einen Ruck vorwärts bringend]...”<sup>596</sup> Peregrint – mitológiai megközelítésben – kígyószerűsége azonosítja a kígyóval, s ha a kígyóval azonos, akkor magával az ördöggel is azonosnak tekinthető.

Faustina és Stemma paralel történetei egyaránt Faust-parafrázisok – alább egyetlen történeté szövegdő narratívaként mutatom be őket –, s ez alapján egyértelműnek tűnik, hogy *Az asszonybíró* mitológiai vonatkozásai közül a Faust-mítosz kap legnagyobb hangsúlyt. Ezt az elgondolást az is megerősíti, hogy az ördögi szövetség kapcsán felvetett problémakör „valódi”, s összetettségében felülmúlja a többi. A Sibilla és Byblis mítoszára való reflektálás *Az asszonybíró* szövegében *látszólag* ugyanannak a narratívának a része. Ahogy Sibilla jóslata, úgy Byblis és Caunus története is *látszólag* a testvérszerelmé témáját érinti, csak más-más megközelítésben, s ebből adódik látszólagosságuk. Ugyanis Sibilla nem beszél testvérek közötti szerelmeiről (sem házasságról), ő „csak” Wulfrinról és Palmárról mond jóslatot, amely a jóslat elhangzásakor akár még félre is érthető. Wulfrin részéről a vérfertőzés bűnétől való félelem értelmét veszti (és az olvasó részéről a bűnre történő asszociáció eltörlődik) Stemma vallomása után. Az egymást gerjesztő (félre)értelmezések origója az ördögi szövetség.

---

<sup>594</sup> *Uo.*, 37.

<sup>595</sup> *Uo.*, 34. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>596</sup> *Uo.*, 35. [Kiemelés tőlem.]

Faustina és Stemma lélektanilag egymás kiegészítői. A hasonmás-jelenség lélektani oldalát vizsgálva Freud a következőket állapítja meg: „a hasonmás eredetileg az én pusztulása elleni biztosíték volt”, majd „megváltozik a hasonmás előjele: a továbbélés bizonyosságából a halál kísérteties, élő hírnökévé válik.” „Az énben fokozatosan egy külön instancia, lelki hatóság alakul ki, amely az én többi részével szembekerül, az önmegfigyelést és önkritikát szolgálja, a pszichés cenzúra munkáját végzi el, és »lelkiismeretként« tudatosul bennünk.”<sup>597</sup> Faustina a gyilkosság elkövetése után tisztességesen viselkedik, beismeri bűnét és vállalja érte a felelősséget. Ám cselekedeteivel hiába tart tükröt Stemma elé, hiába végzi el a „pszichés cenzúra munkáját”, az tovább titkolja. Sőt, mások feletti bíraskodásával a színlelést erősen túlzásba viszi, hiszen a környezetében senki nem mer arra gondolni, hogy bűnösként mások felett ítéleteket hoz. Túlzása abban is megjelenik, hogy Faustina viselkedésében meglátja a morálisan helyes magatartást, és tudja, épp azzal mentheti meg a (Faustina) lelkét, ha nem *felmenti* a bűnei alól, hanem *elítéli* őt. Mégsem teszi, hiszen ítéletével szimbolikusan önmaga felett is halálos ítéletet mondana, így válik Faustina Stemma számára „a halál kísérteties, élő hírnökévé”.

Kétségtelen azonban, hogy ők ketten nemcsak egymás tükörképei, hiszen történetük, a két történetyszál szorosan egyetlen szállá, egyetlen Faust-parafrázissá szövődik össze. Ez a kapcsolat Faustina vallomásakor kettejük párbeszédében kezdődik:

Faustina hozzáfogott.

- Kurta história, Stenio, az íjász szerett...
- Akit, mert nyila nem talált, elvonszolt és széttépett a vadkan...
- Az. Később a bíró hozzáadott egy vitézéhez, Lupulushoz. Rászántam magam, jóllehet... – megakadt [...]
- Jóllehet asszonya voltál a megboldogultnak.

Faustina bólintott.

- Aztán az oltár előtt hirtelen... rémületemre...
- Azt érezted, hogy a halotté vagy azzal együtt, aki még meg sem született – adta szájába a szót a nagyasszony.<sup>598</sup>

Láthatjuk, hogy egyetlen történetet felváltva mondanak el. Faustina „bűnbeesés-történetét” Stemma folyton kiegészíti, mintegy átvéve tőle a történetyszövés feladatát, ahogy később magát a „történetet” is. Az ekkor még nem nyilvánvaló, hogy nem csak azért tudja mindezt megtenni, mert régről ismeri Faustinát, életének részleteit, s mert rutinosan és okosan következtet (ez volna a racionális válasz), hanem mert ő maga is átélte ugyanezt (ez a

<sup>597</sup> FREUD, Sigmund, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 65-83. Itt: 71.

<sup>598</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 30.

szimbolikus, valódi válasz). Faustina még be nem vallott bűneit Stemma sorolja fel. A párbeszéd folytatódik, ám Stemma olyan információkat is biztosra vesz, amelyeket nem tudhat, konkrétan, hogy a gyilkosság méreggel történt:

- Ennyi az egész. Lupulus, amilyen könnyen fellobbant, talán megölt volna. De az, aki még meg sem született, elnémította számat és suttogva bujtatott fel férjem ellen.
- Elég – vetett véget Stemma. – Még csak egyet: *hol vetted a mérget* [woher hattest du das Gift]?
- Látod-e, nagyasszony – *kiáltott a nő – lám, hogy tudod, miképpen öltem meg őt* [rief das Weib, daß du weißt, wie ich ihn tötete]! A mérget Peregrin mutatta.<sup>599</sup>

A párbeszédből éppen a gyilkosság – a halál – részleteinek elbeszélése hiányzik, Stemmát zavarja vagy nem érdekli, és szándékosan átugorja ezt a témát. Ezáltal Faustina gyilkossága helyett Stemma gyilkosságára terelődik az olvasó figyelme, s Faustina tette kizárólag a (Stemma életében is megjelenő) okok és következmények miatt válik hangsúlyossá. Habár Faustina is gyilkos, az elbeszélésben az általa elkövetett gyilkosság semmilyen módon nem lesz rekonstruálva, ebből pedig az következik, hogy az a gyilkosság „nem létezik”, üres hely marad (s az általa létrehozott ürbe kerül Stemma gyilkossága).

Faustina ördöggel kötött szövetségének szempontjából lényeges szerepet kap szavainak egymásra következése, miszerint a „miképpen” után a „mérget” és Peregrin neve kerül. A „miképpen” és ezáltal Peregrin alakjának felidézése áll az elbeszélésnek azon pontján, ahol a bűnről (a gyilkosságról) kellene beszélni. A párbeszédben így Peregrin kerül a „bűn” helyére, a Peregrinnel való kapcsolat maga lesz a „bűn”.

Az elbeszélésben Stemma kétszer tesz vallomást, s szavai mind a két alkalommal idézik Faustinát. A Stemma által verbálisan „átvett” történet nem tud megszabadulni elődjétől, az (el)beszél, látszólag „önálló” történet – vallomás – összefűzve marad Faustina vallomásával. Stemma halott férje (sírja) előtt tett vallomása alig különbözik Faustináétól. Szinte csak megismétli, amit Faustina mondott (és amit ő mondott helyette), annyi különbséggel, hogy a „miképpen” kiegészül az „ellenmérget” megjelenésével. Paradox módon az ellenmérget tette lehetővé, hogy Stemma olyan gyilkossá váljon, akinek a bűnét nem lehet bebizonyítani, hogy saját népe előtt, mindenki szeme láttára ölje meg a férjét:

- Nem szűzlányt adott hozzád a bíró. Más magzatával voltam viselő. Nem nyúlhattál hozzám, te korhely, s hetednapra Malmort lett a sírod! Látod-e ezt a mérget?
- Kivette kebléből az üvegcsét.

---

<sup>599</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem, a német szövegben: kiemelés az eredetiben.]

– Hogy miért maradtam élve. Én, ki halált itattam veled? Tökfilkó, engem ellenméreg őrzött meg! Most már tudod! *Palma novella, ki szívem alatt élt, volt a te veszted* [Palma novella unter meinem Herzen hat dich umgebracht]!<sup>600</sup>

Faustina történetének elhagyása miatt kénytelenek vagyunk kizárólag Wulf gróf halálát megismerni. Ez azt is jelzi, hogy annak a helyét, amely az elbeszélés elején Faustina története volt, fokozatosan (de már a kezdetektől) átveszi a Stemmáé. A gyilkosság történetének elbeszélése sem más, mint néhány ok-okozati összefüggés elbeszélése: a gyilkosság oka („Más magzatával voltam viselő.” „Palma novella, ki szívem alatt élt, volt a veszted.”) és Stemma életben maradásának oka („engem ellenméreg őrzött meg!”).<sup>601</sup> A Palmára vonatkozó gondolatokat érdemes összevetni Faustina fentebb idézett szavaival: „az, aki még meg sem született, elnémította számat és *suttogva bujtatott fel férjem ellen* [flüsterte mir Feindseliges gegen den Mann zu].”

Faustina még két alkalommal jelenik meg a szövegben, először élve, majd holtan láthatjuk. Elsőként Wulfrin völgybeli tévelygésekor, ekkor mindketten vallomást tesznek, s Faustina rémülten menekül, hallván Wulfrin bűnös gondolatait. Másodjára az ítékezés alkalmával, ekkor holttestét Nagy Károly hozatja a várba. Károly „jelként” kezeli az útjába kerülő halottat, amely jel magyarázatát Stemmától várja:

– Asszony, ma, e hegyvidék ragyogó ege alatt *jel került elibém* [ein Zeichen begegnet]. Várad előtt lovamat egy asszony holtteste riasztotta meg; az út közepén hevert. [...] Asszony, mit rejteget Malmort? Ha másféle vagy, mint akinek látszol, ha valami elásott gonosztett fölött állasz, akkor hibás a mérleged és hamisság az igazságod. Hosszú éveken át derekasan végezted itt a dolgod. Add magad a kezembe. Nálam a kegyelem.<sup>602</sup>

Stemma vallomása többszörösen reflektált. Reagál Nagy Károly gondolataira, valamint úgy adja elő saját történetét, hogy elbeszéli a Faustináét. Mi több, megidézi és még szavakat is ad a szájába:

– Ismeritek ott azt az asszonyt [Faustinát]! Úgy járt köztetek, tisztességes asszonyként, amint mindnyájan ismertétek. Most ajka bezárult, különben fölkiáltana: „Tévedtetek bennem! *Bűnös vagyok. Más férfi magzatát viseltem méhemben, és meggyilkoltam férjemet.* [Ich bin eine Sünderin. Ich, die das Kind eines andern im Schoße barg, habe den Mann gemordet.]”<sup>603</sup>

---

<sup>600</sup> *Uo.*, 75-76. [Kiemelés tőlem.]

<sup>601</sup> *Uo.*

<sup>602</sup> *Uo.*, 82. [Kiemelés tőlem.]

<sup>603</sup> *Uo.*, 83. [Kiemelés tőlem.]

Stemma és Faustina paralel története olyannyira összekapcsolódik, hogy az elbeszélés erre a pontjára érve már egyetlen, Stemma által elbeszélte történet lesz, amelyben Faustina és Stemma alakja az (idézés jellegéből adódó) egyes szám első személy használata miatt a lehető legteljesebb módon fonódik össze: Stemma Faustina bűnét mint önmagáét beszéli el: „Bűnös vagyok.” Saját bűnének beismerésekor – az előző kijelentéstől már eltávolodva, de megtartva a Faustinával való közösséget – (az idő tényezőjét kiiktatott, archetipikus) tett megisméltéseként beszél róla: „– Császárom, rétusok – szólott Stema hatalmasan csengő hangon – *én is azt cselekedtem, amit Faustina* [ich habe getan wie Faustine]. *Én is* [Auch ich] halott férfi asszonya voltam. *Én is* [Auch ich] megöltem az uramat!”<sup>604</sup>

A két alak egyéb módon is összekapcsolódik. Faustina haláláról azelőtt értesülünk, mielőtt Stemma bűnét bevallja, s magát megöli. Faustina halála – az olvasó számára – előrevetíti Stemma halálát, de Stemma halálának módja visszavetül a Faustina halálára, s ezáltal annak módjára is következtethetünk. Habár nem leszünk szemtanúi, az elbeszélés mégis azt sugallja, hogy Faustina is öngyilkosságot követett el. Faustina öngyilkossága Stemma – és az olvasó – számára azt a fel nem tett kérdést is megválaszolja, hogy vajon elévül-e a bűn. Hiszen Faustina – valószínűleg – végigjárja a törvény – vagy Stemma – által neki szabott utat, s mégis tovább bűnhődik, méghozzá olyannyira, hogy az öngyilkosságba kergeti.

S mindez újra felveti azt a már felmerült, morális kérdést, hogy vajon Stemma mint bűnös, lehet-e (jó) bíró. Egyfajta, a saját értékítélete szerinti választ Nagy Károly is megfogalmaz: „Ha másféle vagy, mint akinek látszol, ha valami elásott gonosztett fölött állasz, akkor hibás a mérleged és hamisság az igazságod.”<sup>605</sup> Igaza lehet-e Károlynak? Stemma kiváló bíró, „mindentudó” hírében áll,<sup>606</sup> s Károly is elismeri tehetségét: „Hosszú éveken át derekasan végezted itt a dolgod.”<sup>607</sup> Az elbeszélésből nem derül ki a válasz, hiszen Stemma csak egyszer – s épp a Faustina és saját ügyében – mond ítéletet, s mint az kiderült, a kérdésben nem biztos, hogy tud objektíven ítélni. Az erősen szubjektív narráció általi értékrendszer és az, hogy az elbeszélés nem mutat be más ítélkezési helyzetet, az olvasó számára arra utal, hogy objektív ítélet nem létezik. Ha Stemma Faustina fölött mégis objektíven, de legalábbis a törvény szerint ítélkezett, akkor viszont a törvény nem jó, nem alkalmas igazságszolgáltatásra, hiszen Faustina (és Stemma) nem tudta levelezni bűnét, s emiatt vált (mindkettő) öngyilkossá. Faustina és Stemma arra a következtetésre jut, hogy halálos bűnnel nem lehet élni, az ördöggel kötött szövetség esetükben halállal végződik. Sem

---

<sup>604</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem.]

<sup>605</sup> *Uo.*, 82.

<sup>606</sup> *Uo.*, 30.

<sup>607</sup> *Uo.*, 82.

a beismerés és a vezeklés (Faustina útja), sem a bűn eltitkolása (Stemma útja) nem megoldás, a büntett mindkét esetben kiderül, s mindkét út öngyilkossághoz vezet.

Stemma és Faustina összekapcsolódásainak első közös pontjaként az ördögi szövetséget jelöltem meg, amelyben Peregrint az ördög megszemélyesítőjeként lehetett felismerni. Ahhoz, hogy az ördög narratíváját meg tudjuk konstruálni, Peregrin történetének a lehetséges eredetpontját kell megkeresni. Kézenfekvő megoldásnak tűnik azt a pillanatot megtenni eredetpontnak, amikor Stemma szándékosan felsebzi az ujját, hogy a vérrel „elcsábítsa” Peregrint. Az idézőjelet azért tartom szükségesnek, mert a szövegben nincs racionális magyarázat arra, hogy Peregrin miért csábul el egy kis vértől. Talán a seb gyógyításának (intimebb) ideje alatt alkalom nyílt a tényleges csábításra (így a „véreddel csábítottál el” kimondásakor a „vér” szót Peregrin metonímiaként használja). Ez a jelenet tűnik a bűnbeesés eredetpontjának, itt veszi fel Peregrin az ördögi, Stemma a „fausti” szerepet. Peregrin története azonban nem itt kezdődik.

Korábban még egy olyan sebbel találkozhattunk, amelynek köze lesz Peregrinhez: a bíró sebével. Maga Peregrin mondja Stemmának: „[E]mlékszem még, hogy támadt rám atyád, mikor tanítómesteremtől, az apáttól jövet a hegyeken át akartam kelni. A *sebesült* [litt an einer Wunde - egy sebtől szenvedő] bíró hallott valamit a tudományomról; maga mellé vett és elhozott tehozzád.”<sup>608</sup> Faustina ekképp idézi fel Stemmának: „Emlékszel, apád, a bíró, *kinek sebet begyógyította* [dem er die Wunde heilte], elbocsátotta őt, s *ez neked nem volt ínyedre* [was dir unlieb war]...”<sup>609</sup>

A szövegben a sebek begyógyulása is előtérbe kerül, hiszen a bírót Peregrin meggyógyította, s Stemma ujjáról is tudjuk, hogy meggyógyult: „Mutasd az ujjad, rajta még a *forradás* [das Närbchen]!”<sup>610</sup> – mondja Stemmának Peregrin. A gyógyulás jele, a „forradás” több jelentéssel bír. Könnyű megoldás lenne azt gondolni, hogy a seb két oldalának összeforrása Stemma és Peregrin szövetségének, Stemma bűnbeesésének jelképe. A két szereplő szövetségének – illetve szerelmének – más „nyoma”, „eredménye” is lesz: Palma novella. A forradás ily módon Palma novellának, illetve mindannak, amit ő képvisel (az ártatlan, gyermeki lélek), szintén a szimbóluma. Ezt a gondolatot alátámasztja Palma – fentebb már említett – vízzel való kapcsolata, és emellett a Stemma lelkét megtisztító, „gyógyító” szerepköre. A megjelölt test Káin óta a bűnösség jeleként is értelmezhető, ám ezt nem tartom további vizsgálatra érdemes kiindulópontnak. A forradás egyszerre jelzi a test megsebzett és gyógyult állapotát. A forradás a seb emléke, nyoma, amely a seb (nyomtalan)

<sup>608</sup> *Uo.*, 36-37. [Kiemelés tőlem.]

<sup>609</sup> *Uo.*, 31. [Kiemelés tőlem.]

<sup>610</sup> *Uo.*, 38. [Kiemelés tőlem.]

elmúlásának lehetetlenségét mutatja. Stemma, ahogyan a sebtől (a seb nyomától: a forradástól) nem tud megszabadulni, úgy az ördöggel kötött szövetség alól sem tud szabadulni. Innen nézve, a forradás magának a szövetségnek a szimbóluma. Palma novellának, aki az anyja szavait hallva gyilkosnak gondolja magát, Stemma másképp fogalmaz mint korábban tette: „Gyilkoltam, hogy gyermekem tisztán maradjon.”<sup>611</sup> Wulfrin az elbeszélés elején még „angyalnak látta, aminőt egy kincset érő zsoldárkönyv cifra iniciáléján ábrázolna valami festéshez értő barát”,<sup>612</sup> ám Stemma ördöggel kötött szövetsége és ebből adódóan a gyilkolása miatt Palma novellából büntudattal bíró, magát bűnösnek mondó, a bűnt magára vállaló *pharmakos* lesz (illetve annak szerepét próbálja magára venni). Palma a maga logikájával – naivan – saját bűnösségére vezeti vissza Wulfrin visszatetsző viselkedését: „Eltaszít magától, mert gyilkosságot érez rajtam.”<sup>613</sup> S ha Wulfrin nem is ezért bánik durván Palmával, az tény, hogy viselkedése a bűnből következő tévedésből fakad, hiszen testvérenek hiszi Palmát. Palma magára vállalja a bűnt (nem keresztényi okokból, de keresztényi módon), és azt szeretné, ha anyjával közösen bevallanák a bűnüket: „Akkor sietek hozzá [Wulfrinhoz], hogy elmondjak neki mindent, úgy, amint van. [...] El foglak árulni, anyám! [...] Anyám, tudod, mit? Valljuk be az igazságot!”<sup>614</sup> Háromszor is kéri anyját (ebben is fedezhetünk fel krisztusi vonatkozásokat, a háromszori megkísértés kifordított, groteszk változatát), de Stemma mindháromszor megtagadja. Palma továbbra sem eszik, ezzel érzelmileg zsarolja az anyját, s éppen ez fog elvezetni Stemma vallomásához, majd halálához, és ezzel együtt egy új, bűntől mentes kezdet megalapításához. Palma saját (testének) sanyargatása Krisztus szenvedéstörténetének utánzása (*imitatio Christi*), megidézése. Az ilyen típusú „áldozati cselekmények kényszerítő erejük folytán alkalmasak arra, hogy a népi igazságtétel vagy pedig a jóslás eszközeivé váljanak.” A folklór ezt *ráimádkozásnak* és *ráböjtölésnek* nevezi. Ezek lényege, hogy „különböző mágikus rítusok [...] kíséretében ki lehet kényszeríteni az el nem ismert bűnök napfényre kerülését és a bűnös megbüntetését.”<sup>615</sup> A forradás szimbólumában rejlő paradoxont Palma alakjából kiindulva fel lehet oldani. Palma a vallomás által megszabadul a bűnétől, s ennek abban láthatja bizonyítékát, hogy Wulfrin többé nem taszítja el magától, már nem „érzi rajta a gyilkosságot”. Stemma oldaláról: az ördöggel kötött szövetség csak Stemma halálával érhet véget. A bíró sebet gyógyító Peregrin narratívája tehát fausti „előtörténeté” válik. Peregrin is így látja: a bíró

---

<sup>611</sup> *Uo.*, 79.

<sup>612</sup> *Uo.*, 43.

<sup>613</sup> *Uo.*, 79.

<sup>614</sup> *Uo.*, 80.

<sup>615</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 335.



meggyógyításának célja a Stemmával való találkozás volt: „A sebesült bíró [...] maga mellé vett és *elhozott tehozzád* [brachte mich dir mit].”<sup>616</sup>

Azonban a bíró sebének története sem válhat valódi eredetponttá, nincs semmi konkrétum magával a sebbel kapcsolatban. Ráadásul mindezt megelőzi Alcuin apát meséje Réciáról: „Itt egy feldúlt vár füstölög és porlad, amott, merre hollók röpdösnek, orgyilkos bámul a robajos mélységbe. [...] Te vagy az, szívem legkedvesebbje, Peregrin, leghívebb tanítványom, a te csontjaid fehérленek a réciai szakadékban!”<sup>617</sup> Alcuin szavai – mint az látható – Peregrin halála után hangzanak el, s az elbeszélés ezt megelőző jelenetéből még a „feldúlt vár” is egyértelműen azonosítható, Rüzünz urának, a bíró gyilkosának váráról van szó, amelyet Wulf gróf ostromolt meg, ezzel állva bosszút az ekkor már apósává lett bíróért. Peregrinről ez a legrégebbi adat, kiderül, hogy Alcuin tanítványa volt, de a halálról is szó esik. Paradox módon tehát Peregrin haláláról korábban szerzünk ismereteket, mint a bíróval vagy Stemmával való kapcsolatáról. Később Stemma álma vagy látomása rekonstruálja az eseményt (Peregrin halálát):

– Megöleltél!

– És akkor rajtakapott a bíró és megfojtott – szólt a nő nyersen.

Peregrin fölajdult, és foltok jelentek meg a nyakán.

– Öszvér hátára ültetett, elvitt magával és a mélységbe taszított.<sup>618</sup>

Alcuin szavai annyiban válhatnak Peregrin eredettörténetévé, amennyiben kiderül róla: Alcuin (legkedvesebb) tanítványa (volt), ebből pedig az következik, hogy Peregrin története az Alcuinnál történt tanulással kezdődik. Ennél konkrétabb tényeket nem szerzünk, az eredetpont homályba vész.

Alcuin figurájának a Peregrin narratívájába való bevonásával bővül a Faust-parafrázis: ebben az olvasatban Mefisztó és Faust mellett Margit is megjelenik. Az elbeszélés nyitójelenete a következő: Nagy Károly és Alcuin apát az őket kísérő udvaroncokkal lépdel felfelé a lépcsőn. A lépcső tetején, a téren (a mai Piazza del Campidoglio) megállnak beszélgetni, majd betérnek az Ara Coeli („égi oltár”) templomába. Az elbeszélésnek ez az (első) jelenete Goethe *Faustjából* az Úr és Mefisztó a Mennyei seregek (és a három arkangyal) társaságában elhangzó párbeszédét, az Égi Prológust is idézi. És ha az Úrnak megfeleltethető Nagy Károly olyan igazságot mond, amelyet a Mefisztónak megfeleltethető

---

<sup>616</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 36-37. [Kiemelés tőlem.]

<sup>617</sup> *Uo.*, 20.

<sup>618</sup> *Uo.*, 39.

Alcuinnak kell kijavítani, akkor Nagy Károly (és ezzel az Úr) mindentudásának helyét Alcuin (s így az ördög) veszi át.

Ebben a párhuzamban Faust szerepét Peregrin, Margit szerepét Stemma tölti be. Ez utóbbi sokkal inkább afféle kifordított, *ellen-Margit* szerep, hiszen Stemma Margit cselekvéseivel ellentétes módon cselekszik. Goethe művében Faust egy üvegcsét ajándékoz Margitnak, hogy a benne lévő méregtől Margit anyja elaludjon, így kettejük intim találkozásja megtörténhessen. Ezzel a méreggel végül anyja gyilkosává válik. Stemma saját maga viszi az üvegcsét Peregrinnek, eleve gyilkos szándékkal. Margit és Stemma házasságon kívül esik teherbe, csak hogy Margit (akár valójában, akár szimbolikusan) meggyilkolja gyermekét, míg Stemma épp a gyermeke életben maradása miatt válik gyilkossá. Haláluk is merőben különbözik, Margit büntudatából eredő örülete közben hal meg, s megváltatik, Stemma öngyilkosságakor tudatánál van, istenítéletet kérve veszi be a halálos mérget, megváltása eléggé kétséges.

Annak ténye, hogy Alcuin az ördöggel azonosítjuk, nem zárja ki, hogy Peregrinnel is ezt tegyük. „Az ember, aki áthágta a tabut, azért lesz maga is tabuvá, mert megvan az a veszedelmes képessége, hogy másokat is kísértésbe vigyen, hogy példáját kövessék.” Freud szavai arra mutatnak rá, hogy a kísértés „fertőző”, az ördögi tulajdonságok másokra is átvihetők. Az ördög-Alcuin tabuként „fertőző, minden példa utánzására csábít és ezért válik ő maga is kerülendővé”.<sup>619</sup> Peregrin személyét körülengi Alcuin apát „mindentudásának” titokzatossága, figyelembe véve azt a tény is, hogy az apát „szíve legkedvesebbjeének” nevezi. Az apát elviekben nem tudhat Peregrin haláláról, különösen annak körülményeiről nem.

Ennek a titokzatos mindentudásnak leginkább az elbeszélés legkorábbi (az első) jelenetében lehetünk tanúi, amelyben Nagy Károly és Alcuin apát, mielőtt a templomba betérnének, a már említett, Capitolium előtti téren „egy” lovasszoborról beszélgetnek. Nagy Károly azt gondolja, a szobor Konstantint (az első keresztény római császárt) mintázza: „Milyen szelíden kormányozza a világot! [...] Ez a képmás föltétlenül élethű!”<sup>620</sup> Az apát felvilágosítja Károlyt a lovas valódi kilétéről: „Ez Marcus Aurelius, a pogány filozófus.” Irónia nélkül állítja, azonban nem lehet nem észrevenni a párbeszéd (egyik) tanulságában az iróniát. Nagy Károly arról a személyről beszél, akit a szobor ábrázol (tehát nem mondja ki Konstanin nevét, szövegszerűen nem azonosítja azt Konstantinnal), Alcuin pedig Marcus Aureliust mint pogány filozófust említi (s nem mint római uralkodót). Ezt az iróniát figyelembe véve a Nagy Károly által kimondott mondatot az alábbi mondatra lehet „lefordítani”: „a világot Marcus Aurelius kormányozza”, azaz a világ az ő nem-keresztény

---

<sup>619</sup> FREUD 1990, 36.

<sup>620</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 7-8.

filozófiája alapján működik. Mindezek mellett érdemes felfigyelni arra is, hogy Marcus Aurelius feleségének neve – (II. Annia Galeria) Faustina<sup>621</sup> – Az *asszonybíró* egyik leghangsúlyosabb mitológiai utalással bíró szereplőjének is a neve. A másik tanulság, amely talán szembeötlőbb, s az elbeszélés szempontjából szintén meghatározó, igen egyszerűen megfogalmazható: a látszat sokszor csal. Ennek fényében Alcuin alábbi mondata is újabb jelentést kap: „De jól járt, hogy annak [keresztény császárnak] tartják, mert másképp lovastul tűzben olvadt volna el.” Eszerint néha (?) jobb az emberek előtt megőrizni a hamis látszatot – ez a tanulság Alcuin ördögi szerepére mutat rá.

Kettejük (és ebben az esetben az Úr és az ördög kettőse) párbeszédének az Alcuin által sugallt tanulsága – a „látszat csal” és „az embereknek jobb hazugságban élni” – vajon működik-e igazságként az elbeszélte világban? Ha Stemma narratíváját vesszük alapul, amelyben ő maga a büntelenség látszatát akarja kelteni, tönkretéve ezzel lányának boldogságát, majd öngyilkosságot követ el, akkor a válasz nemleges. Mi több, az elbeszélés arra hívja fel a figyelmet, hogy a csalfa látszatot le kell leplezni, mert életek, sorsok múlnak rajta. S ha Az *asszonybíró* „égi prológiájában” nem is, az utolsó jelenetben Nagy Károly („az Úr”) – itt tehát már *deus ex machináról* van szó – gondoskodik az igazság felfedéséről, szinte kötelezi Stemmát a bűnös titkának leleplezésére. Nagy Károly mellett a *Faust* Sírbatétel jelenetében szereplő angyaloknak leginkább megfeleltethető Palma novella is jelen van – mint már volt róla szó, az ő személye miatt akar Stemma megszabadulni bűnének terhéről –, s az elbeszélés ezzel a párhuzammal felveti annak a lehetőségét, hogy Stemma – Fausthoz hasonlóan – mégiscsak „megváltatik”.

A Byblis, a Sibylla és a Faust mítoszára való utalások mind szerkezetileg, mind tematikailag Az *asszonybíró* meghatározó elemeivé válnak. A mítoszok és az elbeszélés között létesülő többirányú kapcsolat befolyásolja a szövegek jelentéseit, az elbeszélés újraértelmezi a mítoszokat, s általuk maga az elbeszélés is újabb jelentéssel bővül. Az intertextualitás mellett Meyer művei önutalásokat is tartalmaznak, amelyek szintén új megvilágításba helyezik az elbeszéléseket.

### **2. 3. Intratextualitás: „mítoszból való élés”**

Meyer az elbeszéléseit önutalás-rendszerrel látta el, valamilyen kapcsolat (főképp tematikus és motivikus) minden elbeszélése között található, de ezekből csak néhány típus bemutatására van lehetőség. Elsőként kiemelném a Faust-mítoszt, amely Az *asszonybíró* szüzséje mellett a *Jürg Jenatschét* is meghatározza. A két elbeszélés között egyéb összefüggések is vannak, az

---

<sup>621</sup> HAVAS László – HEGYI W. György – SZABÓ Edit, *Római történelem*, Bp., Osiris, 2007, 492.

elemzésben Justitia alakjával fogok érdemben foglalkozni. A karnevál tematizálódása Meyer minden művében helyet kap, *Az asszonybíró* mellett még két elbeszélés példáján mutatom be. *Az asszonybíró* két legfontosabb szimbóluma (a kürt és a kehely), s azok különféle kontextusban és jelentésben való megjelenése is figyelemre méltó: szinte mindegyik elbeszélésben felbukkannak, és többletjelentésük is megmarad.

Az ördöggel kötött szövetség fausti kapcsolódással jelenik meg Meyer második, tehát *Az asszonybíró*nál korábbi elbeszélésében, a *Jürg Jenatsch*ban. Az elbeszélés címszereplője, Jürg feladja lelkészi hivatását, hogy katonának álljon. Katonává válását a szöveg a Faust-mítosz hagyományaival is összefüggésbe hozza. Papi ruhájától nem egyedül válik meg, hanem egy „korhely” [liederlichen],<sup>622</sup> volt iskolatársával, Lorenz Fauschsal együtt, aki épp akkor örökölt kétszáz aranyforintot, s így új életet akar kezdeni. Jürg szerint „[k]ard és Biblia nem fér össze. Bündennek kardra van szüksége”.<sup>623</sup> Fausch bejelenti, hogy cukrász lesz, „s emellett egy kis *borkereskedés* [Weinhandel] is magától értetődik”,<sup>624</sup> majd számolni kezdi a pénzét. Belép Jürg fiatal felesége, Lucia, majd Fausch, mondván, hogy „[j]ól befektetett tőke” [Das Kapital ist gut angelegt.]<sup>625</sup> felajánlja pénze felét Jenatschnak – lóra és páncélra. Kezet fognak, s Jürg gondolkodás nélkül elrakja a pénzt.

Fausch neve nyilvánvalóan Faustra utal, így Fausch megjelenése és a fent leírt esemény lesz az, amelyben a Faust-mítosz bekerül a szövegbe, s amelyben Fausch az ördög szimbolikus megszemélyesítője lesz. Erre utal papi ruhája, amelyben Mefisztó is megjelenik Goethe Faustjának, valamint a „borkereskedelem” motívumával való játék. Sőt, egy későbbi jelenetben Fauscht a francia követ „borostömlőnek”<sup>626</sup> nevezi. A „befektetett tőke” kijelentés is kizárólag mitológiai síkon nyer értelmet, hiszen Fausch látszólag semmit sem kér Jenatschtól a pénzéért cserébe. Jürg ebben a jelenetben elfogadja Fausch „ördögi” ajánlatát, aki Bünden szabadságát ígéri cserébe.

A jelenetben felbukkanó (fiktív feleség<sup>627</sup>) Lucia is olvasható az ördögi szövetség részeként. Szent Lucia napja kapcsolatban áll számos misztikus valamint boszorkány-, szellem- és ördögűző babonával.<sup>628</sup> A hagyomány vagy a babona szerint Szent Lucia napja és

---

<sup>622</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Jürg Jenatsch: Történet Bündenből*, ford. SZABÓ Ede, Bp., Fapadoskonyv.hu, 2011, 59.

<sup>623</sup> *Uo.*, 60.

<sup>624</sup> *Uo.* [Kiemelés tölem.]

<sup>625</sup> *Uo.*, 228.

<sup>626</sup> *Uo.*, 85.

<sup>627</sup> HEAD, Randolph C., *Jenatsch's Axe: social boundaries, identity, and myth in the era of the Thirty Years' War*, Rochester, University of Rochester Press, 2008, 123.

<sup>628</sup> Vö.: HOPPÁL et al., *i.m.*, a *Boszorkány*, a *Pentagramma* és a *Szék* címszavak; KATONA Lajos, *Folklórkalendárium*, Bp., Neumann, 2006, *Lucia* címszó. <http://mek.oszk.hu/04700/04798/html/index.htm> (Letöltve: 2010. augusztus 19.)

az azt követő tizenkét nap kedvez mindenféle varázslásnak, bűbájnak és ördögös mesterségnek. A *Faust*ból is ismert pentagrammát egyszerre emlegetik Lucia napjával, ugyanis a „mágikus hatású”, ördögűző ötszög hatóereje aznap a legnagyobb.<sup>629</sup> S mint az várható, néhány perccel a pénzfelajánlás után Luciát halálos találat éri – az öccse végez vele, mert Lucia a katolikus hitről áttért a protestánsra. Lucia halálának a szüzsé elrendezése szempontjából több oka van. A történeti ok, hogy a bosszú ösztönözte Jenatschot a bündeni katolikusok, főképp Pompejus Planta ellen, s így belesodorja egy beteljesült szerelem nélküli életbe. A „mágikus ok”: ha Lucia mint afféle „élő pentagramma” védi az ördögtől Jürgöt, akkor az ördöggel kötött szövetség megkötésekor és utána nincs rá szükség, így a halála elkerülhetetlen. Pompejus Planta meggyilkolása Jürg politika sikerének első lépése, azonban boldogságának legfontosabb, talán egyetlen akadálya.

Nem sokkal Jürg halála előtt Fausch Waser úrról, Jürg Jenatsch barátjáról beszél: „Heini Waser [...] agyafúrt kópé. De a mi Jenatiókhöz képest másodrendű tehetség.”<sup>630</sup> Ekkorra Fausch már „Fausch apó” [Vater Fausch] vagy „Lorenz apó” [Vater Lorenz], s a történet egyik szereplője azt állítja róla – alakját még inkább összekapcsolva Mefisztó alakjával –, hogy „rejtett okozója [...] nagy dolgoknak” [die verborgene Ursache großer Dinge geworden].<sup>631</sup>

Waser és Jenatsch karakterének összevetése, illetve Wasernek a *Faust*-parafrázisban betöltött esetleges szerepe sem elhanyagolható. M. Burkhard szerint a kettejük közötti kulturális ellentét igen hangsúlyos: népi hős (Jenatsch) és polgármester (Waser), s ezt az ellentétet csak mélyíti a karakterek változása (időbeli dimenzió) és a környezetükbe való (térbeli dimenzió) beleillésük vagy bele-nem-illésük.<sup>632</sup> A történelmi valóságban Heinrich Waser – Zürich egykori polgármestere – és Jürg nem ismerték egymást.<sup>633</sup> A fikcióban való kapcsolatuk megengedi azt a gondolatot is, hogy Meyer azért választhatta Wasert szereplőjének, mert a neve *Faust* famulusának nevével a „Wagner”-rel asszociálható. A Heinrich név is köthető a *Faust*hoz, Goethénél magát *Faustot* szólítja így Margit.

Catarina Lucretia von Planta (a történelmi alak) és (a történelmi) Jürg között szintén nem valószínű, hogy volt bármilyen szerelmi kapcsolat, állítja Burkhard, s az még kevésbé valószínű, hogy Catarina jelen volt Jürg meggyilkolásánál.<sup>634</sup> Az elbeszélés mégis létrehozza és fókuszba helyezi a szerelmüket. Az elbeszélésben Jürg gyerekkora óta szerelmes

---

<sup>629</sup> A Luca székén állva például meg lehet látni, kik boszorkányok, illetve kik állnak az ördöggel kapcsolatban. Maga a Luca széke is egyfajta – nem rajzolt, hanem megadott paraméterek szerint elkészített – pentagramma. KATONA, *i.m.*

<sup>630</sup> MEYER 2011, 412.

<sup>631</sup> *Uo.*, 263.

<sup>632</sup> BURKHARD, *i.m.*, 92.

<sup>633</sup> *Uo.*, 75.

<sup>634</sup> *Uo.*

Lucretiába, ám a lányt – mivel Jürg megölte az apját – ambivalens érzelmek gyötrik. Lucretia neve és figurája mitológiai kontextusban több jelentést is kap.

Jürg több alkalommal felajánlja Lucretiának, hogy vegye el az életét. Azt is állítja, hogy Pompejus Planta meggyilkolása óta csak akkor nem gyűlöli a saját életét, ha a népért kockára teheti. „Dönts el te – mondja Lucretiának –, kinek van több joga a véremre, Bündennek vagy neked.”<sup>635</sup> „Nincs béke – válaszolja neki Lucretia –, nincs egyesség köztünk.”<sup>636</sup> A szerződés-kötés témája nyilvánvalóan nem valamilyen történelmi-politikai szerződésre vagy egyességre utal, hanem a beteljesületlen szerelmük akadályaként álló, ördöggel kötött szerződésre – illetve annak következményére, Jürg gyilkossá válására. Goethe *Faustjában* is megtalálhatjuk ezt a problémát, Faust Margit bátyját, Bálintot öli meg.

Feltűnő, hogy (a német szövegben) sok a „luc” szótaggal kezdődő név: Lucas, Lucretia és Lucia. A „luc”, a fény (lux), Lucifer nevének első szótagja is, így az ördöggel való kapcsolatot jelzi. A két nő (Lucretia és Lucia) nevének hasonlósága is jelentésképző szerepű, egymás hasonmásfigurái lesznek, s nem kizárólag a nevük miatt: Jürg mindkét nővel kapcsolatban lelke odaadásáról beszél.<sup>637</sup> S ha ez a probléma felmerülhet, hogy tudniillik Jürg nem Bündenért adta (f)el a lelkét, hanem Lucretiáért, úgy össze kell olvasnunk a két cél – Bünden szabadsága és Lucretia kezének elnyerése – mint az ördöggel kötött szerződés lényegét, hiszen a két cél összefügg, létrehozva a történet (történelmi és mitológiai) téloszát. Lucretia neve erre az esetre vonatkoztatva is olvasható szójátékként, ugyanis nem csak a luciferi „luc”, hanem a megőrzendő anyaföld, Raetia nevét is tartalmazza. Azzal, hogy a bosszúvágy béklyójából felszabadított Lucretia lesz Jürg gyilkosa, egyúttal szimbolikusan a politikailag felszabadított Raetia is azzá válik: Jürg a hazája felszabadításáért tett számtalan áruásával „megcsonkította” önmagát: „Waser nem tudta levenni tekintetét ifjúkori barátja alakjáról. [...] E nagy arcvonásokon közönyös dac ült, amely többé egyáltalán nem törődött *mennyel és pokollal, halállal és végítélettel*. Szeme idegenül nézett el az elért diadal fölött...”<sup>638</sup> Ugyanez Lucretia felől is olvasható: Jürg Raetia szabadságáért cserébe eladta a lelkét, de *valójában* Lucretiáért harcol.

Jürg halála előtt még egyszer megjelenik Fausch, méghozzá farsangi szokásoknak megfelelően álöltözetben, amely újra felidézi Mefisztó öltözkését. „Egyházfiként a háta mögé osonok” – mondja.<sup>639</sup> Úgy alakul, hogy Lucretia, Jürg és Fausch egyaránt a városháza

<sup>635</sup> MEYER 2011, 117.

<sup>636</sup> *Uo.*, 118.

<sup>637</sup> „...a magam személyét adtam zálogul érte [Luciáért]. [...]ich meine eigene Person dafür verpfändete.” *Uo.*, 35. „Jogos, hogy a kezébe adassék az a férfi – mondja magáról Jürg –, aki Plantát megölte. [...] Vedd el az életét. *A tiéd az, kétszeresen is a tiéd*. [Es ist dein - zwiefach dein.]” *Uo.*, 116. [Kiemelés tőlem.]

<sup>638</sup> *Uo.*, 258. [Kiemelés tőlem.]. Vö.: „Hazám sorsától nem választhat el se ég, se pokol!” [Himmel und Hölle scheiden mich nicht von den Geschicken meiner Heimat] – állítja jóval korábban Jenatsch. *Uo.*, 89.

<sup>639</sup> *Uo.*, 264.

„Justitia szobájában”<sup>640</sup> gyűlnek össze, ahol Fausch – karnevál lévén – meg akarja nevetetni barátját: „Most egy idomtalan kis emberke állt az ezredes [Jürg] elé, az egyházfiak hosszú, fekete köntösében, és neveltségesen hajbókolt. Egyik kezében a palatáblával, a másikban egy darab krétával...”<sup>641</sup>

Fausch, áldozata lelkére váró ördögi alakja mellett, Justitia felbukkanó neve – „személye” – is lényeges motívuma és textuális eleme Jürg halála előtti pillanatainak, az elbeszélés lezárásának. Az igazság istenasszonyának szimbolikus megjelenése újabb mitológiai kauzalitás, avagy az igazságszolgáltatás jelenlétét feltételezi, a már meglevő fausti vonatkozások mellett. Az *asszonybíró* korábban idézett jelenetében Stemma előtt megjelenik egy kék ruhás asszony, aki feltételezésem szerint szintén Justitia. Éppen azért vállalkozhatok a kijelentés megtételére, mert a *Jürg Jenatsch* és *Az asszonybíró* intratextuális kapcsolatrendszere megengedi és sugallja ezt a gondolatot, viszont semmi egyébre nem enged következtetni. A *Jürg Jenatsch*ban Fausch fog a kezében egy táblát és egy íróeszközt, *Az asszonybíró*ban a „borzadályos szépség”, Justitia. A közös, írásra vonatkozó motívumok részben az írás, az írott szöveg jelentőségére – elsősorban inter- és autotextuális irányokkal – utalnak, részben magára az egyébként nem írásban megköttetett ördögi szövetségre. A két elbeszélés mitológiai vonatkozásban így szorosan kapcsolódik egymáshoz, s motívumrendszerükben is hasonló elemeket használnak fel – amelyről a későbbiekben még tesztek említést.

Az istenasszony epifániája *Az asszonybíró*ban Stemmára, a mások felett hozott ítéleteinek megkérdőjelezésére is vonatkozhat. (Asszony)bíróként számos ember fölött ítélkezett, s ítéleteit azért fogadták el, mert büntől mentesnek vélték.<sup>642</sup> Ha kiderül róla, hogy bűnös (gyilkos), akkor hogyan lehetne elfogadni a mások fölött mondott ítéleteit? Vissza kell vonni a gyilkossága óta hozott ítéleteit? A kérdést maga az elbeszélés is felteszi, amikor Palma kéri az anyját, hogy vallják be az igazságot: „Ha akarnám se tehetném. Ezek miatt! – s birtokára mutatott. – Ha kiderülne, hogy itt hosszú éveken át *egy nagy bűnös ítélte el a többi bűnöst* [Sünde Sünde gerichtet hat – bűnös ítélte bűnöst], megzavarodna száz meg száz lelkiismeret, odalenne az igazságszolgáltatásba vetett hit.”<sup>643</sup>

A kérdés, hogy mi történik Stemma beismerése után az igazságszolgáltatásba vetett hittel, kérdés marad, az elbeszélés nem válaszolja meg. Kérdés marad az is, hogy ki lehet, illetve, hogy lehet-e egyáltalán megfelelő személy az ítélkezésre. Stemma ugyanis jó bíró volt egészen addig a pillanatig, amíg a saját bűne – vagy lelkiismerete – nem befolyásolta őt,

---

<sup>640</sup> *Uo.*, 262.

<sup>641</sup> *Uo.*, 271.

<sup>642</sup> „[Faustina] megakadt, nem merte megsérteni Stemma tiszta fülét.” MEYER 1956, 30.

<sup>643</sup> *Uo.*, 80. [Kiemelés tőlem.]

ahogyan a Fasutinával kapcsolatos döntésében tette. A bűnössége viszont segítette abban, hogy felismerje a bűnös embert, ismerhesse az emberi bűn nyomait, azaz, hogy jó bíró lehessen. A probléma felvetésével a szöveg azt a morális kérdést is felteszi, hogy lehet-e igazságos az emberi törvénykezés, ítélhet-e ember a másik ember felett? Justitia epifániája, valamint a Faust-mítoszba beíródása talán nemleges választ sejtet.

Az *asszonybíróban* a nemi szerepek különös módon váltanak gazdát. Stemma két férfi címét viseli, két férfit helyettesít: az apja után ő Raetia bírója (bírónöje, asszonybírója), a férje után pedig Malmort várura (várúrnője, várasszonya). Az elbeszélés végére, Stemma halálával a két titulus a patriarchális társadalmi rendbe rendeződik vissza. A vérfertőzés is karneváli elem, annak lehetősége is megjelenik, amely Stemma lánya és mostohafia – Palma novella és Wulfrin – szerelmének lehetne a következménye.

Reflektálva annak tudatos használatára, a középkori vagy reneszánsz karneváli világ valamilyen motívuma Meyer mindegyik elbeszélésében megjelenik, tematizálódik. Az *asszonybíróban* például felbukkan egy bohóchoz hasonló ötvös, aki – akkor még vadembernek számító – lombard, s akit úgy jellemez az elbeszélő, hogy „a legrikítóbb öltözetben volt, aminőt csak a szegénység és a véletlen össze tud hajigálni. Hosszúra sodort, szurokfekete szakálla, csipkézett szemöldöke, fintori ábrázata együttvéve furcsa bohóclárvát [eine possierliche Maske] adott ki.”<sup>644</sup> Ebben a jelenetben az asszonybíró lánya, Palma novella bújik a várúrnő szerepébe, míg az anyja haza nem érkezik – tehát egy kisebb szerepcserének lehetünk tanúi.

A lombardok ünneplésekor – „táncoltak ott a domb hátán, a tűz körül, mint a sátánfiak” – megjelenik közülük egy, aki térdet hajt az asszonybíró előtt, ám ugyanekkor kirabolja a püspököt. A szintén ellopott pásztorbotot, rajta az utolsó ítéletet hirdető angyal képével,<sup>645</sup> a lombard a püspök előtt, annak háttal ülve, darabokra töri. A két szereplő egymástól „vigyen el az ördög” „rikoltással” köszön el.<sup>646</sup> A széttört pásztorbotot az egyház egységesítő szándéka sikertelenségének is értelmezhetjük; a káromló búcsúzás a püspök püspöki szerepéből való kiesésének a jele.

A *Plautus a zárdában* egy kifordított és rosszul sikerült beavatástörténet elbeszélése. A beavatás során az apácának készülő lánynak, Gertrudnak, a helyi hagyománynak (rítusnak) megfelelően, egy hatalmas keresztet kell kicipelnie a templomból. Poggio, az elbeszélő, aki saját történetének főhőse is, a beavatás előtti napon érkezik, amikor a súlyos keresztet a zárdá előtti réten mutogatják. Az esemény egyértelműen a karneváli forgatagot idézi:

---

<sup>644</sup> *Uo.*, 23.

<sup>645</sup> *Uo.*, 20.

<sup>646</sup> *Uo.*, 56.



„kutyabőrösök”, „néhány vásári énekes, kóbor cigány, vándorlegény, örömlány, mindenféle csöcseléknép” keveredik, és mindenki fel akarja emelni a keresztet. Senkinek sem sikerül. A karneváli kép középpontjában a kereszt mellett a zárdafőnöknő áll, illetve táncol: „Hogy a botrány teljes legyen, a paraszti főnöknő, mint valami ördögös, táncolt körös-körül a frissen kaszált réten. Fejébe szállt a lelkesedés [...] és bizonyára fejébe szállt a kolostor pincéjének bora is...”<sup>647</sup> Ahogyan a tűz körül táncolnak a lombardok – „mint a sátánfiak” – éppen úgy táncol a zárdaréten az „ördögös” zárdafőnöknő is. Külsejét Poggio az alábbi módon beszéli el: „a bohócnak is beillő fehércsuhás nő rekedten rám ordított. A képe vörös volt, szeme ravaszul ostoba, fitos orrát alig lehetett látni, és jókora köz választotta el állati szabású szájától.”<sup>648</sup> Az ördöghöz, a bohóchoz és az állatokhoz is hasonlító zárdafőnöknő tipikus karneváli figura, külseje és viselkedése nélkülöz minden ünnepélyességet vagy formalitást.

A *Pescara megkísértésében* a Morone nevű kancellár az ördög megszemélyesítője, emellett a bohócok és bolondok egyes tulajdonságaival (is) rendelkezik, ezáltal az elbeszélés leghangsúlyosabb karneváli figurája. A „moron” angol szó egyaránt jelent „idiótát” és „szexuális bűnözőt”; a szó latin töve utalhat a bolondra, morálra és a halálra is. A szereplők Moronét a „Pantallone”, „bolond”, „tréfacsináló”, „buffone”, „Paillasse”, „kókler” nevekkel illetik,<sup>649</sup> s a kancellár eme „bolondos oldalát” különös, mágikus erővel ruházzák fel: „te mindenre képes vagy, és a csörgősipkád kiment olyan helyzetekből és bonyodalmakból is, amelyeken mindenki más fennakadna.”<sup>650</sup> A szereplők elképzeléseit viselkedésével ő maga is alátámasztja, az elbeszélésben folyamatosan grimaszol, karjaival hadonászik, álöltözetekben utazik.<sup>651</sup> A Milánó elfoglalására induló hadsereg is karneváli forgataghoz hasonlít, amelyben a kancellárt egy számarra kötik, méghozzá „arccal a számar hátulja felé”: „kivonult a menet a kapun, pokoli hahotával, amiben kétségbeesésében a kancellár is részt vett.”<sup>652</sup>

Az *asszonybíró* két legfontosabb szimbólumáról, a kúrtról és a kehelyről korábban már esett szó. Ezek a szimbólumok Meyer más műveiben is felbukkannak. A kürt – és egyéb hangszerek, például a harang<sup>653</sup> – nem kizárólag az igazság szimbóluma, mint ahogyan azt M.

<sup>647</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Plautus a zárdában*, ford. LÁNYI Viktor = C. F. M. 1956, 355-387. Itt: 363.

<sup>648</sup> *Uo.*, 364.

<sup>649</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Pescara megkísértése* = C. F. M., *Pescara megkísértése: Elbeszélések*, vál. és ford. HÁY Gyula, Bp., Európa, 1962, 309-428. A felsorolás sorrendjének megfelelően: 315, 325, 327, 336, 414, 423.

<sup>650</sup> *Uo.*, 327.

<sup>651</sup> *Uo.*, 357.

<sup>652</sup> *Uo.*, 418. A számar hagyományosan a bolondot jelképező állat. Lásd BAHTYIN 2002, 540.

<sup>653</sup> A *szent* című elbeszélésben például a vecsernyét jelző harangszó kíséri Becket Tamást az utolsó útjára.

Burkhard állítja, de minden esetben összefüggésben áll vele. Például a hírt, a levelet hozó futárok érkezését, ahogyan a valóságban is, gyakran jelzi a felharsanó kürtszó.<sup>654</sup>

Az *amulett*ben a főhős egy vadászkürtöt pillant meg a francia király tanulószobájában,<sup>655</sup> s néhány pillanattal később olyan helyzetbe kerül, amelyből csak egy halálos kimenetelű párbaj révén tud megmenekülni.

A *Jürg Jenatsch*ban a kürttel mint az akhájok kürtjének nevével – „magász” – találkozunk először. A név eleve rendelkezik többletjelentéssel: „természetes zengést idéző hangutánzó szó”. A szó előfordulását és tulajdonságait magyarázza Jürg görögtanára az ifjakkak, nagy beleéléssel: „Vajon nem úgy érzitek-e, mintha a kürt átható zengését hallanátok az akhájok táborában, amikor elkiáltom ezt a szót? – Megvetette a lábát [...], és éles hangon felrikoltott: Magádi!”<sup>656</sup> A tanár rikoltásának következményeként lép be a tanterembe – az akkor még kislány – Lucretia: „A fölhangzó kúrtharsogás hallatára a kis látogató valószínűleg úgy vélte, hogy a zengzetes szó – idegen nyelven – belépésre szólítja fel.”<sup>657</sup> A lány ételt hozott Jürgnek, aki később ezt meghálálva adja neki atyai örökségét, a kelyhet.

A *Jürg Jenatsch*ban a kürtöt tárgyként először mint „nagy, tömör ezüsttel kivert lőporszarut” [ein großes, massiv mit Silber beschlagenes Pulverhorn] látjuk, amely egy „százéves zsákmány a müssi háborúból”.<sup>658</sup> Nem sokkal ezután Waser úr rémálmában a kürtöt a görög tanár használja: „görög trombitaként [als griechische Drommete], csodálatosképpen a nagy lőporos-szarut [das große Pulverhorn] emelte szájához, s abból soha nem hallott, siralmas hangok törtek elő: feleletül ördögi kacaj [teuflischen Gelächter] harsant fel minden sarokból”.<sup>659</sup> A nevetésre az álmodó (Waser úr) felriad, majd *belső késztetéstől vezérelve*<sup>660</sup> kihallgatja a szomszédos helyiségben zajló beszélgetést, s így meg tudja menteni Jürg életét. Az „ördögi kacaj” az alsó vagy démoni világgal való kapcsolatot jelzi. A kürt lőporszaruként is funkcionálhat: a Luciát meggyilkoló fiút azzal a fegyverrel ölik meg, amelyet az említett lőporszaruból töltöttek meg. Így a kürt szóként, kürtként és lőporszaruként is egyfajta (mitologikus) igazság vagy igazságszolgáltatás részévé válik.

<sup>654</sup> Vö: MEYER, Conrad Ferdinand, *A szent* = C. F. M. 1962, 5-130. Itt: 122; MEYER 1962 (*Pescara megkísértetése*), 398.

<sup>655</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Az amulett* = C. F. M. 1962, 131-189. Itt: 162.

<sup>656</sup> MEYER 2011, 13.

<sup>657</sup> *Uo.*

<sup>658</sup> *Uo.*, 27.

<sup>659</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem.]

<sup>660</sup> „Mi zavarta fel fekhelyéről az ifjú zürichit? Tán az utazás izgalma, a gyors elhatározás, hogy legyűrje titkon feléledő félelmét, vagy egyszerűen a kíváncsiság?” *Uo.*, 27.

A *Pisztolylövés a szószéken* című elbeszélésben a címben helyet kapott pisztolylövésnek szintén részese egy lőporszaru [Pulverhorn].<sup>661</sup> A szaruból megtöltött pisztoly eldördülésének következtében a főhős és a szerelme végül eljegyzik egymást.

A *szentben* a megszólaló vadászkiáltás a szereplők sorsával kerül összefüggésbe. A király és a szolgálja eltévednek az erőben, a szolga a kiáltásba fúj, hátha választ kapnak a vadásztársaktól. Válasz nem érkezik, ám hamarosan egy kis kastélyra bukkannak, amelyben egy szép hölgyet rejtettek el a világ elől. A király beleszeret a hölgybe, s ezzel kezdetét veszi az a folyamat, amelynek a végén Szent (Becket) Tamás halála áll – akinek az említett hölgy a lánya.

A kiáltás leggyakrabban mégis az Oroszlánszívű alakjával szerepel együtt. Az elbeszélő szerint: „Természetének játéka becsületes volt, *mint a vadászkiáltás harsanása* [wie ein Stoß ins Hifthorn]...”<sup>662</sup>, vagy máshol: „...*egy ragyogó fegyverzetű vitéz fújja a kiáltást! Az Oroszlánszívű!* [...ein blitzender Gewappneter, der in das Hifthorn stößt! Das war das Löwenherz.]”<sup>663</sup>. Az erdőben elrejtett kastély titokzatos hölgyét apja, Becket Tamás, az Oroszlánszívű feleségének szánta. Az elbeszélésben felharsanó utolsó kiáltás egy olyan jelenet kezdetét jelzi, amelyben az Oroszlánszívű megtagadja apját, a királyt, aki ezek után lelkiében (még jobban) összeroppan.

A *barát nászában* a kiáltás [die Tuba – a fordítás „a kiáltás”, „a tuba” és „a harsanás” kifejezéseket egyaránt használja] szövegszerűen is a végítélettel áll összefüggésben. Olyannyira, hogy a főhős neve, amely „úgy harsog, mint a kiáltás” [schmettert wie eine Tuba] magára veszi ezt a kapcsolatot: „Az erős csengésű név úgy zengett végig a visszhangos boltozat alatt, *mint azon a napon a harsanás* [wie die Tuba jenes Tages].”<sup>664</sup> Az elbeszélésben a kiáltás szónak az egyik szereplő szájából történő elhangzása is átveszi a megszólaló kiáltás (mágikus) funkcióját, azaz megjelenik a fonocentrikusságon alapuló (mágikus) azonosság. A mondat, amely a főhősnek szól – „Holnap talán szólít a harci kiáltás.”<sup>665</sup> – az időpont megjelölésével jóslatként lepleződik le; allegorikus jelentése: „holnap talán vége a világnak”. S valóban, másnap a főhős és szerelme gyilkosság áldozata lesz.

A kiáltás szimbólumát tehát lehet annak az eseménysornak az első elemeként értelmezni, amelynek a végén valaki halála áll; más esetekben felhívja a figyelmet olyan eseményekre, amelyek valamilyen módon az igazsággal állnak összefüggésben; s Meyer elbeszéléseiben, mint azt már tapasztalhattuk, az igazság sokszor a halállal egyenlő. Mitologikus kontextusban

---

<sup>661</sup> MEYER, Conrad Ferdinand, *Pisztolylövés a szószéken*, ford. BOR Zoltán = C. F. M. 1956, 149-205. Itt: 179.

<sup>662</sup> MEYER 1962 (*A szent*), 37. [Kiemelés tőlem.]

<sup>663</sup> *Uo.*, 61. [Kiemelés tőlem.]

<sup>664</sup> MEYER 1956 (*A barát násza*), 271, 281. [Kiemelés tőlem.]

<sup>665</sup> *Uo.*, 294.

a (bármilyen) eseménysor első elemeként történő megjelenést az eseménysor előidézőjeként értelmezhetjük.

A kürt mellett a kehely is több elbeszélésben szerepel mágikus vagy varázstárgyként. A kehely a keresztény mitológiában általában a szövetség (leginkább az új szövetség) szimbóluma, de jelentése mellé gyakran társul a méregpohár (hamis kehely) is.<sup>666</sup> Meyer elbeszéléseiben leginkább a szövetségekötés kelléke vagy előidézője lesz, de előfordul más jelentésben is.

A *Jürg Jenatsch*ban kétszer felbukkanó ezüstkelyhet [Silberbecher] Jürg ajándékozta Lucretiának. Kétszer isznak a kehelyből, első alkalommal Jürg, Lucretia és Pompejus Planta. Szimbolikus szövetség köttetik, amely szerint hármójuknak össze kellene tartozni, ám ezt később Jürg az ördögi szövetséggel – és Pompejus meggyilkolásával – megtöri. Második alkalommal Jürg és Lucretia egy forrás mellett iszik belőle. A kettejük között folyó forrásban Lucretia a halott apja vérének metaforáját látja, mely elválasztja őket egymástól, s ezzel a képpel Pompejus is részévé válik a kehely által generált rituálénak. Lucretia szavai arról árulkodnak, tisztában van szerelme Raetiáért folytatott küzdelmének jelentőségével, s ezt mondja neki: „kötelességed elsősorban ehhez a földhöz, a szeretett hazánk földjéhez fűz”. Ezekkel ellentétben azt is kijelenti: „Az én tulajdonom vagy! Rabom vagy.” [Du bist mein eigen! Du bist mir verfallen.]<sup>667</sup> A szövetség, amelynek szimbóluma a szereplők számára is a kehely lesz, nem lesz sikeres, az ördögi szövetség Jürg halálával felülírja azt: a szerelmesek nem lesznek egymáséi.

A *szent* és a *Plautus a zárdában* című elbeszélés is olyan szituációval indul, amelyben szerepet kap a kehely [der Becher]: a történet valóságsszintjén csak a baráti társalgás kellékeként van jelen, ám a fikció struktúrájában az események beindítójává válik. A Becket Tamásról elbeszélte történet – a betéttörténet – ezekkel a sorokkal kezdődik:

Vén ember volt már az a szolga is, aki leszedte az asztalt, és egy kanna erős, környékbeli bort meg két ezüstkelyhet [zwei silbernen Bechern] tett a kandalló kópárkányára. [...] [A] kanonok [...] ivott néhány apró kortyot” és azt mondta:

– ...ma nem lépsz ki a küszöbömön, amíg el nem meséled, mit tudsz Canterbury Szent Tamásról...<sup>668</sup>

---

<sup>666</sup> HOPPÁL et al., *i.m.*, *Edény címszó*.

<sup>667</sup> MEYER 2011, 148.

<sup>668</sup> MEYER 1962 (*A szent*), 9, 11. [Kiemelés tőlem.]

De maga a betéttörténet elbeszélője is hasonló módon „meséltet”: „Rollo úr *kiivott néhány kehelynyt a boromból* [trank manchen Becher meines Weines] és dicsérte nagyon. Én pedig végre előmerészkedtem egy kérdéssel uramról és királyomról.”<sup>669</sup>

A kehely Henrikkel, a királlyal együtt a szövetségkötés kellékeként jelenik meg. Abban a jelenetben például, amelyben kancellárját, Tamást kinevezi canterbury érseknek: „A király *megragadta kelyhét* [ergriff seinen Becher], és vidáman kiürítette.”<sup>670</sup> Henrik Tamás ellen történő – azóta ismert, szállóigévé vált – kifakadásakor ismét felbukkan a kehely. A kifakadást a négy lovag parancsként értelmezi, s ez Tamás meggyilkolásához vezet. Immár a szövetség felbomlását jelezve:

Henrik úr, akít a primás lázadása is, alázata is egyformán felháborított, esztelen dühében felpattant, és *olyan hevesen lökött le magától egy kelyhet* [stieß seinen Becher so hart von sich], hogy az messze gurult az asztalon, és a bort vörös patakokban ontotta a vászonra, mintha vér ömlene a hóra.<sup>671</sup>

Az elbeszélő és a király alakja a kehely szimbóluma által összekapcsolódik – „Ha azonban mindig Henrik király körében voltál, ha te [az elbeszélő] *nyújtottad neki a ruhát, a kelyhet* [hast ihm Gewand und Becher gereicht]...”<sup>672</sup> –, habár a szimbólum különböző jelentésben áll náluk – az elbeszélő esetében a történetmesélés kezdete, míg a királynál a szövetségkötés kelléke, ám a két jelentés egymástól nem áll távol. Mindkét jelentésnek a két vagy több ember közötti kapcsolat a lényege.

Plautus szövegei megtalálásának története az előzőekhez nagyon hasonlóan kezdődik: „...add elő valamelyik kiadatlan novelládat. Meseszó és *ez a telt serleg* [er deutete auf den Becher] önt majd feledést bánatodra!”<sup>673</sup>

#### **2. 4. Két szimbólum**

A kürt és a kehely különleges jelentőséggel bírnak *Az asszonybíró* szereplői számára. A két tárgy a Wulfok hagyománya szerint varázsárgy, azonban a szereplők nem a mágikusságuk, hanem a családhoz való kötődésük miatt, az azzal való viszonyukban érzik különlegesnek. Éppen ezért lehet az, hogy Wulfrin számára fontos a kürt, érzelmileg erősen kötődik hozzá, míg Stemma hanyagolja a kelyhet, és a kürttől is igyekszik megszabadulni. Palma novella, anyjával ellentétben, a családi hagyományoknak (majdnem) megfelelően igyekszik élni, ezért

---

<sup>669</sup> *Uo.*, 128. [Kiemelés tőlem.]

<sup>670</sup> *Uo.*, 75. [Kiemelés tőlem.]

<sup>671</sup> *Uo.*, 111. [Kiemelés tőlem.]

<sup>672</sup> *Uo.*, 12. [Kiemelés tőlem.]

<sup>673</sup> MEYER 1956 (*Plautus a zárdában*), 357. [Kiemelés tőlem.] – szó szerint: „a serlegre mutatott”

mivel anyja nem teszi, a kelyhet ő maga őrzi, tisztogatja, s várja a kürtző felharsanását. A tárgyak mágikussága tulajdonképp már ebben a háromféle hozzáállásban is megmutatkozik, ám valójában ennél többről van szó. A mágikus tárgyak személyiségük bejelentésekor pontosan úgy működnek, ahogyan a varázsigék, oksági viszonyt hoznak létre önmaguk „kinyilatkoztatása” és valamilyen esemény között. Ha ez a bekövetkező eseménnyel egyidőben történik, akkor csodát visznek véghez. Személyiségük „kinyilatkoztatásakor” önmaguk maradnak, s nem cselekszenek másképp, mint az tárgyi valójuktól elvárható volna. Az elbeszélés szimbólumain keresztül szemléltetve: egy kehely akkor tud és fog csodát tenni, ha isznak belőle (vagy ha kiborítják a tartalmát, ahogyan *A szentben* tapasztalhattuk), míg egy kürt akkor, ha belefújnak (vagy ha – lőporszaruként – fegyvert töltenek meg belőle). A szimbólum cselekedete csak akkor és azáltal tud és fog megmutatkozni, ha egy tárggyal vagy eseménnyel összefüggésbe kerül, azaz „egy adott kifejezési forma *mindig csak egy másikkal való viszonyában tekinthető szimbólumnak*”.<sup>674</sup> Ha mindezt Eliade állításával együtt vizsgáljuk, miszerint egy „cselekedet értelme és értéke nyilvánvalóan nem nyers fizikai vonatkozásaiban rejlik, hanem abban a tulajdonságában, amellyel újra tud teremteni valamely őseredeti mitikus példát”,<sup>675</sup> akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a tárgyak által létrehozott csoda is mitikus példát fog utánozni.

Az *amulettben* a nem megszólaló vadászkürt még csak figyelmeztetés a főhős számára; a *Jürg Jenatschban*, *A szentben*, *A barát nászában* azonban már megszólal, és ezzel „cselekszik”, a bűnös hősök halálos – utolsó – ítéletének szimbóluma lesz. Események előidézőjévé válik, méghozzá olyan eseményeké, amelyek a főhősök sorsát a haláluk felé sodorja. Az *amulett* főhőse nem hal meg, de a főhős barátja, aki beszámol a kürt hangjáról – mert korábban már hallotta –, igen.

A kehely azáltal „cselekszik”, hogy isznak belőle, valódi szövetség nem is köttetik nélküle (nem számítva az ördögi szövetséget), vagy mint láthattuk, fellökése a szövetség felbomlásával jár együtt. Más elbeszélésekben az elbeszélni nem kívánt eseményeket a kehely „mondhatja el” a szereplőkkel, amely szintén egyfajta szövetségként tétéleződik.

A két mágikus tárgy *Az asszonybíró* elbeszélője általi „használatáról” már fentebb tettem említést. Azt a konzekvenciát lehetett levonni, hogy az elbeszélő a tárgyak mágikusságát idézőjelbe teszi, azok segítségével törekszik az elbeszélése határfokának növelésére. Az általa meg nem értett világot alulnézetből szemléli, s így az említett tárgyak mágikusságát képtelen megmutatni, leleplezni, helyette saját elképzeléseivel fedi el és

---

<sup>674</sup> LOSZEV, *i.m.*, 59. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>675</sup> ELIADE 2006, 17.

deszakralizálja. Mitológiai kontextusban azonban – a mitologikus gondolkodásnak megfelelően – két egymás után következő esemény között kapcsolatot fedezhetünk fel, amely kapcsolatban a mágikusságuk mutatkozik meg. Az egymás után álló két (vagy több) fabulaelem az elbeszélésben mikroszüzsét alkot, amely aztán az elbeszélésben többször megismétlődik, ezzel állandó, szimbolikus kapcsolatot hoz létre a két (vagy több) elem között – ez a mítoszkritikai terminológiában nem más, mint a mágikus kauzalitás.

Az *asszonybíró* első olyan jelenete, amelyben beszélnek a kütről, több részletében is reflexív. Wulfrin és kísérője, Graciusus egy „kolostorszerű épület” udvarára ül le. „E hely neve *Ad palmam novellam*, a Pálmacsemetéhez, és Péter, a kapus, karcost mér! [Hier heißt es ad palmam novellam, und Pförtner Petrus schenkt einen herben.]”<sup>676</sup> A hely a közeli dombon növő tizenöt vagy tizenhat gyűrűs pálmáról kapta a nevét, ráadásul Wulfrin ekkor tudja meg, hogy van egy húga, akit éppen úgy hívnak, mint a helyet, s aki éppen annyi idős, mint az udvaronc által szeretett pálma. Péter alakjában – „bozontos szakállú, tüzes szemű öreg, övén két óriási kulccsal”<sup>677</sup> – Péter apostolra (Szent Péterre) ismerünk, kulcsaiban pedig a mennyország kapuinak kulcsaira, így a helyet, ahová Wulfrinék leülnek, szimbolikus mennyországgként tételezhetjük. S ha a helyiség, valamint Wulfrin húgának a neve megegyezik (fonocentrikusság), úgy a mennyország-jelentés is mindkettőre érvényes. Az elbeszélés zárlatából kiderül, ha Wulfrin visszatér Károly szolgálatából, Palma novella várni fogja. Palma novella alakjához már fizikai megjelenése előtt a megérdemelt jutalom, s ezt kiegészítve a boldog vagy ideális élet képzelet társul, amely óhatatlanul is a mennyország-képzetet vonja magával. Ezt a képzetet csak erősíti, hogy Palma többször is az angyallal, az angyalisággal kerül kontextusba. A jelenetben nem szólal meg a kürt, habár Wulfrin meg akarja szólaltatni.

A kürtbe először Nagy Károly fúj bele, s az „oly hatalmas és hátborzongató hangot adott [...], mintha ítéletnapja volna. Károly pedig úgy állt ott, mint egy kerub.”<sup>678</sup> Az ítélet napja tematikus és grammatikai<sup>679</sup> összefüggésbe hozása a Szodoma és Gomora idejéből való kürttel – valamint Frye elmélete a két történet közötti analógiáról – arra enged következtetni, hogy a kürt, a kürt megszólalása az (isteni) igazságszolgáltatás része, nélkülözhetetlen eleme. Emellett kapcsolat létesül a kürt és a halott apa lelke között is. Ezt a kapcsolatot Károly az alábbi mondataival teremti meg, amelyeket az előtt mond, mielőtt Wulfrin kürtjébe fújna: „– Épp az imént imádkoztam atyám lelkéért. [...] A gyermeki kötelék behatol a sírba is. Úgy látom, nem szabad váratnod az asszonybíró. Atyádnak tartozol azzal, hogy fölkeresd.” A

---

<sup>676</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 12. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>677</sup> *Uo.*, 12.

<sup>678</sup> *Uo.*, 21.

<sup>679</sup> Vö: A „Gericht” használatáról már esett szó korábban.

kürt, az apa múltjának, halálának tisztázása, a bűnös elítélése, és az (isteni) igazságszolgáltatás egymástól való függése a későbbiekben is megmarad, s a mondatban egymás után álló szavak kapcsolata ok-okozatíva válik. Ezt a kauzalitást mágikus kauzalitásként értelmezhetjük, amelyet már a fenti mikroszüzsének megfelelően az a jelenet ismét meg, amelyben Wulfrin meglátja apja sírját:

Ahogy a kürt faragott képmását észrevette, *hirtelen ötlete támadt* [hob er in einer plötzlichen Anwandlung]: szájához vette az oldalán függő igazit és nagy erővel belefűtt.

– Szerencsés föltámadást! – kiáltott a sírbolt lakójának.<sup>680</sup>

A „hirtelen ötlet” a kürt látványának következménye, így a kürt mágikus hatásának is olvashatjuk.

Az utolsó ítélet, valamint a Szodoma és Gomora-mítosz egyik alapja az isteni igazságszolgáltatás, amelybe a Wulf-rítus kürtre vonatkozó része – miszerint ha egy Wulf hazatérőben belefűj, úgy a felesége a kürt varázserejének köszönhetően bevallja, ha vétkezett férje ellen – szervesen illeszkedik. (A kürt a germán mitológiában is a világ végének eljöttét jelzi – Heimdall, a kürt birtokosa, csak akkor egyszer fűj bele.)

A mágikus kauzalitás leginkább Stemma vallomásának jelenetében és annak előkészítésében figyelhető meg. Mindezek előzménye az egyik első jelenet, amelyben a kürtöt Stemma bedobja a vár melletti zuhatagba, azzal az indokkal, hogy nem szereti a hangját. Később Gábor, a pásztor halássza ki a víz fenekéről, s adja át Wulfrinnak. A korábban már idézett eseménysor mesébe illő:

A holdfény Wulfrint arra csábította, hogy egy szikladarabon üssön tanyát és kívánság, fájdalom nélkül oszoljon el együtt a csörgedező habokkal. Magamagának álomképe lett.

Ekkor meglátott egy fölbukkanó vízimanót vagy sellót. Fehéren úszott az árban, nyaka megvillant, majd átlátszó kezével egy kürtöt tartott magasra, amelyet a holdfény ezüstözött meg. Ráismert elveszett örökségére és sietség és csodálkozás nélkül lépett közelebb a mesealakhoz.

[...] És Gábor újból magára kapva a pásztoringét, eléje toppant.<sup>681</sup>

A jelenetben Gábor egy – hiszen Wulfrin annak látja – vízimanóval (tündérrel) lesz azonos, aki, mivel a kürtöt Wulfrinnak ajándékozta, megismétli a kürt Wölfling-óshöz kerülésének mitikus eseményeit. (A fordításban „tündér ajándéka”<sup>682</sup> szerepel, az eredeti szövegben szereplő „Elb” és „Elbin”, férfi és nő tündér vagy manó jelentésű szavak „tündér”,

---

<sup>680</sup> *Uo.*, 41

<sup>681</sup> *Uo.*, 71-72.

<sup>682</sup> *Uo.*, 13.



„vízimanó” és „sellő” változatokban lettek fordítva.) A Wulfrinnak ajándékozott kürt eseménye visszavezeti az eredetekhez a kürt történetét, biztosítva ezzel az újrameződés lehetőségét.

A kürt eredetéről szóló másik szájhagyomány, miszerint az égből esett le Szodoma és Gomora pusztulásának idején – valamelyik angyal ejtette le „a nagy tolongásban”<sup>683</sup> –, szintén Gábor alakja kapcsán jelenik meg: nem véletlen, hogy a pásztorfiú az egyik arkangyal nevét viseli – s még Palma novella is felhívja erre a figyelmet, amikor Gábor angyalnak szólítja: „– *Halleluja! Előre, Gábor angyal!* [Halleluja! Voran, Engel Gabriel!] – viháncolt a leány.”<sup>684</sup> Gábor álma, hogy beálljon katonának Nagy Károlyhoz, akire nem evilági lényként tekint: „[A] császárnak mindig igazsága van, mert egy ő az Atya, Fiú, Szentlélek egy Istennel. Ő vette át a világ uralmát...” [Recht muß dabei sein, und der Kaiser hat immer Recht, denn er ist eins mit Gott Vater, Sohn und Geist. Er hat die Weltregierung übernommen...]<sup>685</sup> A kürt eredetéről szóló két történet és a hozzájuk kapcsolódó rítus az elbeszélés két történetelemét is előrevetíti: egyfelől, ha egy Wulf-asszony meghallja a kürtszót, be kell vallania urának a vétkeit, másfelől, a bűnök vagy vétkek fölötti ítélezést és a megérdemelt büntetést, ebben az esetben a halált. A két eredettörténet a fenti álomszerű jelenetben összekapcsolódik, méghozzá oly módon, hogy megismétli a „kezdetekkor” történeteket.

Wulfrin, aki a császárhoz tart, belefúj a vízből kiemelt kürtbe, hogy kipróbálja, működik-e még. A kürtszó elhangzása után hirtelen megváltoztatja útirányát, „[h]ogy örökségét visszakapta, *fölbredt benne atyja képe* [weckte das Bild des Vaters] és a gyermeki érzés. [...] *Egyszerűen szükségét érezte* [Er fühlte einfach], hogy atyját – ha lehetséges – megkérdezze és kikérje tanácsát, még mielőtt vádat és halálos ítéletet vonna önmagára.”<sup>686</sup> A mitologikus logikának megfelelően nem az időbeli egymásutániságon van a hangsúly, hanem a kauzalitáson: a kürtszó elhangzása után és (főként) *annak következményeként* történik változás Wulfrin elhatározásában. De a kürtszó nemcsak Wulfrin döntését befolyásolja. Stemma is meghallja, s „*egyszerre az a gondolat sodródott elébe* [begann es mit einem Male vor ihr aufzutauchen], hogy az ártatlan férfi bűne a közelgő végzet, mely őt magát fenyegeti.”<sup>687</sup> Majd ezen gondolatok után látomása lesz – megjelenik előtte Justitia, akivel Stemma azzal az érvvel száll szembe, hogy nincs ember, aki tanúsítja bűnösségét –, és látomása eltűnésekor egy újabb kürtszó harsan. „Ha [Stemma] keresztülláthatott volna a padlókon és a falakon, látta volna a sápadt arcú Wulfrint, aki apja sírboltjánál térdelt, kürtjébe

---

<sup>683</sup> *Uo.*

<sup>684</sup> *Uo.*, 50. [Kiemelés tőlem.]

<sup>685</sup> *Uo.*, 51.

<sup>686</sup> *Uo.*, 72-73. [Kiemelés tőlem.]

<sup>687</sup> *Uo.*, 74. [Kiemelés tőlem.]

fújt, meghatón esdekelt neki, bátorította, hogy feleljen.”<sup>688</sup> A kürtszó az eseményeket a helyes ítélet meghozatala felé sodorja, amely ítélet valójában nem is annyira Wulfrin vérfertőző bűnét érinti, ahogyan azt az elbeszélő hangsúlyozza, mint inkább Stemma gyilkosságát (amely tisztázása persze megsemmisítő hatással lesz Wulfrin bűnére). Stemma kürtszó által ébresztett félelmei valósággá válnak, hiszen épp a „testvérszerelem” (amelyet az elbeszélő még mindig „bűnnek” nevez) leleplezésének folyamata vezet saját tettének leleplezéséhez, egyúttal a végzetéhez. A testvérszerelem leleplezésének idejét az elbeszélő az „ítélkezés napjának” [Gerichtstage]<sup>689</sup> nevezi, holott az ítélet nem a testvérszerelem bűne, hanem Stemma gyilkossága fölött születik majd meg.

A látomás-Justitia eltűnésekor megszólaló kürtszó és az ítéletnapon elhangzó kürtszó közötti kapcsolatra az elbeszélő is rámutat: „Megreszkettető harsogás volt rá a válasz, mely úgy tört elő minden falból, minden bástyából, mintha az ítélet trombitáját fútták volna meg Malmort fölött.”<sup>690</sup> Ez a megállapítás mitológiai kontextusban nem válik ironikussá, csak a Wulf-kürt és az „ítélet trombitája” funkcionális azonosságát teszi szembetűnőbbé. Az eseménytörténetben előrehaladva a kürt megszólalása kauzálisan elvezet „az ítékezés napján” történő igazságos ítélethozatalhoz. Stemma meg van győződve, hogy a kürt örökre eltűnt, hangját a saját képzeletének gondolja: „Stemma asszonynak volt tapasztalata az ilyen ijedelmes dolgokban: ismerte a képzelődés rémületeit és az izgatott érzékek beszédét. Tapasztalta a bírói keze alá került bűnösökön, de saját magán is.”<sup>691</sup> Amikor Stemma a kürt hangját másodszor is meghallja, hiába gondolkodik, hogyan történhet ez, nem talál racionális magyarázatot. Arra a megoldásra jut, hogy a halott gróf tehet minderről, hiszen Stemma az álmában vagy látomásában megjelenő Peregrintől ezt tudja róla: „szüntelenül azon tűnődik, tett-e valamit Stemma az ő ártalmára.”<sup>692</sup> Stemma „feje zúgott”, „kidagadtak homlokán az erek”,<sup>693</sup> s ebben az állapotában azt a döntést hozza, hogy véget vet képzelgéseinek. Mivel képzelgésére jelen pillanatban valóságként tekint („– Meglátogatja saját sírját és a kürtjébe fú! Fölveri az éjszakát! Zavart kelt Malmorton! Fölriasztja a tartományt! Nem tűrhetem! Elhallgattatom a zendülőt!”<sup>694</sup>), ráadásul az elbeszélő szerint „az örület elhatalmasodott elméje fölött”,<sup>695</sup> úgy kíván véget vetni mindennek, hogy eltervezi: beszél a gróffal, válaszol a kérdésére. Stemma a sírhoz rohan, ahol a (képzelt) látvány alátámasztja döntését, hogy

---

<sup>688</sup> *Uo.*, 75.

<sup>689</sup> *Uo.*, 71.

<sup>690</sup> *Uo.*, 74.

<sup>691</sup> *Uo.*

<sup>692</sup> *Uo.*, 75.

<sup>693</sup> *Uo.*

<sup>694</sup> *Uo.*

<sup>695</sup> *Uo.*

feltételezése igaz volt, a gróf fújt a kürtbe: „A gróf hátraejtette a kürtöt...”<sup>696</sup>. Stemma saját sírkő-képmásának figyelmeztetése ellenére mindent elárul a gróf képmásának. Stemma, mint láthatjuk, nem tesz különbséget a halott gróf „szelleme” és sírkő-képmása között, abban a tekintetben, hogy mindkettőre úgy tekint, mintha maga a gróf volna. Az elbeszélő Stemma nézőpontjába belehelyezkedve fokalizál, ő maga is, a gróffal azonosítva, „csöndzavarónak” nevezi a sírkövet. Stemma nem veszi észre, hogy titkának, a férje elleni vétkének kürtszó által kicsalt kibeszélését Palma végighallgatja: ezzel Stemma akaratlanul is tanút szerez önmaga ellen. Ráadásul nemcsak azt árulja el, miért gyilkolta meg a grófot, hanem a gyilkosság módját is, amelyet az olvasó már kikövetkeztethetett:

Fölháborodva állt az asszonybíró a csöndzavaró elé.

– Te gonosz, álnok – támadt rá – mit gyötröd a fülemet, mit háborítod országomat? Tudom, miben fő a fejed, megfelelek neked! Nem szüzlányt adott hozzád a bíró. Más magzatával voltam viselő. Nem nyúlhattál hozzám, te korhely, s hetednapra Malmort lett a sírod! Látod-e ezt a mérget?

Kivette kebléből az üvegsét.

– Hogy miért maradtam élve, én, ki halált itattam veled? Tökfilkó, engem ellenméreg őrzött meg! Most már tudod! Palma novella, ki szívem alatt élt, volt a te veszted! S most ne kínozz többé!<sup>697</sup>

Ez a vallomás nem hangozhatott volna el, mi több, Palma nem hallhatta volna mindezt a kürtszó megszólalása nélkül. Ez utóbbinak egész egyszerű, racionális oka is van: Palma „[f]ölébredt a második kúrtharsanásra és aggódva, lábujjhegyen anyja után osont.”<sup>698</sup> A kürt „cselekedete” egyszerre lesz reális és mágikus („csodás”) cselekedet: a kürtszó – a gondolatok irányának befolyásolásán túl – cselekvésre bírja a szereplőket, s ez a kürt családi rítusának a része – a vétkek beismerésére, az igazság felderítésére –, s az ítélethozatal napjára irányul. Azzal, hogy Wulfrin a kürtbe fúj, megtörténik a rítus elkezdése, amelynek azzal kell befejeződnie, hogy Stemma beismeri az ura elleni vétkét. A „csoda” abban a kauzalitásban fedezhető fel, amelyet a kürt rítusának előre meghatározott eseményei képeznek meg.

Az ítélet napja a keresztény hagyományban az idők végezetekor bekövetkező esemény, amikor Jézus Krisztus cselekedeteiknek megfelelően ítélik minden ember fölött: „Mert az embernek Fia eljő az Atyjának dicsőségében, az ő angyalaival; és akkor megfizet mindenkinek az ő cselekedete szerint.”<sup>699</sup> A Faust-mítosz lényeges eleme Faust elkárhozásának (vagy megváltatásának) bemutatása. Goethe az első, akinél Faust megváltatik, a korábbi Faust-szövegekben egyértelmű volt Faust elkárhozása. Vélhetően elrettentő

---

<sup>696</sup> *Uo.*

<sup>697</sup> *Uo.*, 75-76.

<sup>698</sup> *Uo.*, 76.

<sup>699</sup> Mt 16:27

szándékkal a szerzőknek Faust szörnyű halála körülményeinek részletes megjelenítése is céljaik közt szerepelt.<sup>700</sup> Az *asszonybíró* az utolsó ítéletet és a fausti ítékezés jelenetét összekapcsolja, s egyként kezeli. Stemma halála tablószerű jelenetben – Nagy Károly és kísérői, valamint saját népe előtt – történik. A fehér királyiszékben<sup>701</sup> ülő bíró helyett az inkább Justitia kék ruhájára, és általa az igazságszolgáltatásra utaló kék palástos Nagy Károly alakja képviseli Istent, a királyiszékre csupán Stemma és Palma novella (fehér) ruhájának színe utal. Azonban mégsem Károly bíraskodik, Stemma és a nép istenítéletet kér. Az utolsó ítélet eseményei mellett Szodoma és Gomora történetét is idéző kürtszó-ítélet-halál (valamint az új kezdet) eseménysor által létrehozott mikroszüzsé, kiegészítve a Wulf-rítus kürtszó-vétkék beismerése eseménysorával (tehát: kürtszó-vétkék beismerése-ítélet-halál eseménysor), lejátszódik. Az eseménysor első eleme a kürtszó, amelyből a többi egymás után (ha szabályosan, akkor elkerülhetetlenül) bomlik ki. Az elbeszélés kauzalitásában ez azt jelenti, hogy a megszólaló kürt magában hordozza az ítélet és a halál eseményét, így nemcsak előjelzője, hanem oka is lesz a végbement eseményeknek.

A Wulfok kelyhének eredettörténetéről és a kehelyhez tartozó rituáléről már volt szó korábban, Wulfrin elbeszélése szerint: „A serleget valami alsó-rajnai vízimanó vagy sellő adta egy Wölfling-ösömnek. Ameddig egy Wolf-nemzetségbeli férfit a felesége úgy kínál meg vele, hogy a rávéselt varázsigét hiba nélkül oda-vissza végigmondja, addig bírja ura tetszését és vonzalmát.”<sup>702</sup> A kehely eredettörténete a germán mitológiát, a Rajna kincsének történetét idézi, melynek alapja szintén egy ördögi szerződés: a kincsért cserébe le kell mondani a szerelemről. A kehely a szöveg fiktív világa szintjén akár Andvari, a törpe kincsének darabja is lehet; ha a szövegben nincs is erről szó, az eredettörténet intertextuálisan mindenképp felidézi.

Stemma gyilkossága és öngyilkossága is a kehely rituáléja keretében történik meg. Stemma öngyilkossága megismétli egyrészt magát a gyilkosságot, másrészt szimbolikusan a rituálét (a kehely helyett a mérget tartalmazó kristályüvegcséből iszik). Stemma, miután az

---

<sup>700</sup> „Történt azután éjjeli tizenkettő és egy óra között, hogy a ház felé óriási háborgó szélvész indult, amely minden oldalról körülfogta a házat, mintha mindeneket öszve akarna zúzni és a házat földig rombolni. [...] [A közelben lakó diákok] [h]atalmas füttyülést és sziszegést hallottak, mintha az egész ház tele volna kígyókkal, áspisokkal s egyéb ártalmas férgekkel. Hirtelen felpattan D. Faustus szobájának ajtaja, s ő kezdte kiáltani: Segítség! Gyilkos! Jaj, veszek! de alig hallható hangon. Aztán már semmit sem hallottak. Amikor reggel lett – a diákok egész éjjel nem aludtak –, bementek abba a szobába, ahol D. Faustus volt vala, de már nem lelték benne Faustust, sem semmi egyebet, de a szoba tele vala fröccsenvén vérrel. A falakon az agyveleje ragadt, mert az ördög az egyik faltól a másikhoz csapta. Itt-ott lelték szemeit és egynéhány fogát. Irtóztató, szörnyűséges látvány vala ez! Ekkor a diákok kezdték őt megsiratni, jajgatni, s keresték a testét mindenütt. Végezetül meglelték a szemétdomb mellett. Borzalmas volt rejá nézni, mert a feje és minden porcikája lógott le róla.” *D. Faustus János hírhedett varázsló...*, 252-253.

<sup>701</sup> Jel 20:11: „És láték egy nagy fehér királyiszéket, és a rajta ülőt, a kinek tekintete elől eltűnék a föld és az ég, és helyök nem találtaték.”

<sup>702</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 13.

egybegyűltek előtt bevallotta bűnét, megtisztítva ezzel Wulfrint sajátja tudatától, először Károlytól kéri az ítéletét, aki elutasítja, s így Stemma – a jelenlevők felbuzdulására – istenítéletet kér:

A tömeg szóval, kiáltozással, ordítva követelte:

– *Istenítéletet!* [Gottesurteil!]

Most ünnepélyesen megszólalt az asszonybíró:

– Meghalt a méreg, él a tett! Meghalt a tett, él a méreg! – s előrántva kebléből a kristályüveget, kiitta. [Erstobenes Gift, erstorbene Tat! Lebendige Tat, lebendiges Gift!« und hatte den Kristall aus dem Busen gehoben und geleert.]<sup>703</sup>

(Az eredeti szövegnek megfelelő sorrendben: Meghalt a méreg, meghalt a tett! Él a tett, él a méreg!) Stemma halálában tehát nemcsak a kürt által kiváltott „csoda”, az igazságtétel, a szodomain (és ezzel összefüggésben az utolsó) ítélet, valamint Faust halálának megidézése sűrűsödik össze, hanem a kehely rítusa, valamint a gyilkos tett megisméltése is.

Wulfrint Palma kínálná először a kehelyből, de Stemma miatt félbemarad a rítus. Palma belekezd az „igébe”, talán végig is mondja – ez nem derül ki a narrációból. Logikusnak tűnik, hogy Palma végigmondja a versikét, hiszen egy narrátori mondattal később Palma már inna a kehelyből: „Bátyja elé állott és belekezdett a varázsigébe. De amikor Stemma meglátta gyermeke kezében a kelyhet, mely a grófra halálhozó volt, s üde szája szélét a kehely szélén, utálatot érzett és mélységes undort.”<sup>704</sup> Felmerül a kérdés, hogyan is mondhatná Palma végig a versikét, ha nem tudja (elolvasni) annak utolsó szavait. Palma – az említett szavakat nem számítva – jól ismeri a varázsigét, „[m]élyebben a szívébe írta már, mint ahogy elmosódott betűkkel az ezüstpohárba vésték [...sie sich deutlicher in das Herz schrieb, als er mit erblindeten Lettern in das Silber gegraben stand].”<sup>705</sup> A rítus feltételei bizonyos szempontból teljesülnek: Palma a kehelyre „rávésett varázsigét hiba nélkül oda-vissza végigmondja”, hiszen maga a szöveg hiányos. Csakhogy Palma nem Wulf-feleség, neki nem illendő a testvérét kínálni, ám ezt a kitélt – ha valaki a rítusnak csak egyes részleteit ismeri – éppen a hiányzó szavakból lehetne megtudni. A varázsigé meglevő részei Palmára teljes mértékben érvényesek lehetnek, hiszen abban kizárólag arról van szó, hogy itallal és üdvözlő szavakkal köszönti a hazatérő Wulfot. A kehely feliratának lekopott szavai viszont azt a hiányt képezik, amely szerelmük szimbóluma lesz. A rítus kehelyre vonatkozó része az elbeszélés alatt egyszer sem lesz teljességében bemutatva – a kürté igen –, ez a teljesség (és itt a rítus kürtre és kehelyre egyaránt vonatkozó elemeit is beleértve) az elbeszélés utolsó mondatával a jövőbe

<sup>703</sup> *Uo.*, 84. [Kiemelés tőlem.]

<sup>704</sup> *Uo.*, 40.

<sup>705</sup> *Uo.*, 22.

lesz helyezve. A kehelyre vésett versike utolsó szavainak hiánya Wulfrin és Palma jelenére érvényes, megelőlegezhető, hogy a jövőben ők maguk a rítus véghezvitelével szimbolikusan visszaírják a hiányt. Az elbeszélés jelenében a hiány épp a házasság hiányát, illetve lehetetlenségét, akadályozását, a hamis családi állapotot mutatja, s ezzel a rítus befejezhetetlenségét is. Palma a „szívébe írt” szöveget csak akkor tudja kiegészíteni, ha a hiányzó részt is a „szívébe írja”. A hiányzó szavak éppen azt az űrt jelentik, amelyet az elbeszélés végére a két szereplő betölt, az az út, amelyet be kell járniuk; s az a kifejezés hiányzik, amely jelentését Palmának fel kell ismernie, s magára kell vonatkoztatnia. Ugyanakkor, ezt a befejezetlen szöveget Palma végigmondja, s Wulfrin is iszik a kehelyből. Wulfrin, míg Stemmával távolságtartóan, addig a még nem látott húgával azonnal feltűnő közvetlenséggel viselkedik. Malmortban, még a kínálás előtt elhangzó második mondata: „*Hol a húgom, hadd csókolom meg!* [Wo ist die Schwester, daß ich sie küsse?] – folytatta, s a lány, ki eközben megtöltötte a serleget, dobogó szívvel, csillogó szemmel sietett hozzá, noha vigyázva kellett lépnie, hogy a bort ki ne öntse.”<sup>706</sup> Wulfrin, miután ivott a kehelyből, azonnal szokatlan érzések kezdenek a húga iránt éledni benne: „*Az udvaronc harangozó angyalnak* [einen läutenden Engel] látta, [...] [*s*]zívét ellágyította és betöltötte valami bensőséges érzés, amit restellt [eine Innigkeit, deren er sich schämte, rührte und füllte sein Herz].”<sup>707</sup>

A tóparti jelenet kelyhet tartó felhői is azt sugallják: Wulfrin és Palma legyenek egymáséi. A toronyban lejátszódó jelenetben szimbolikusan ugyan, de mégis megtörténik kettejük között a rítus. Graciusus az asztali áldás elmondása után megkéri Palma kezét, s erre Wulfrin a következő szavakkal szólítja fel: „– Kezdj tüstént a *másik igébe* [andern Spruch], hamar, ki vele, Gnadenreich! – bátorította Wulfrin.”<sup>708</sup> Wulfrin a „másik igét” megelőző ige alatt az asztali áldást értette, azonban „az ige” szó használata a „varázsigére” [Spruch] utal. A „másik ige” elhangzása után Palma nem tejet iszik Graciusus kanálából, hanem bort Wulfrin korsójából. A „másik ige” és a közös pohárból ivás alulnézetiséget kölcsönöz a valódi rítusnak azáltal, hogy nem egy mágikus tulajdonságokkal felruházott kehelyből isznak, hanem egy hétköznapi korsóból. A rituálé (szimbolikus) elvégzése még inkább „felébreszti” Wulfrin vágyait – valószerűen és mágikusan egyaránt –, ezt tetézi Byblis történetének megismerése, amely eseménnyel a toronyban befejeződik a jelenet, s megkezdődik Wulfrin „pokoljárása”.

---

<sup>706</sup> *Uo.*, 40. [Kiemelés tőlem.]

<sup>707</sup> *Uo.*, 43. [Kiemelés tőlem.]

<sup>708</sup> *Uo.*, 61. [Kiemelés tőlem.]

### 3. A bináris oppozíciók és áttevődéseik

- Nem megyünk el – mondta. – Itt maradunk,  
mert itt született a gyermekünk.
- De még nincs halottunk – mondta a férje. – Az ember  
addig nem tartozik sehová, amíg nincs a földben halottja.
- (Gabriel García Márquez, *Száz év magány*)

#### 3. 1. Szakrális terek: az égi és az alsó világ

Meyer elbeszélései szinte kizárólag jelenetekből épülnek fel. A jelenetek teatralitását fokozzák a környezet tárgyai, a fiktív vagy létező művészeti alkotások, melyek atmoszférateremtő célt szolgálnak, történelmi hangulatot teremtenek, illetve az eltárgyasítás stratégiájával a szereplőket jellemzik, esetleg bizonyos problémákra hívják fel a figyelmet. Az *asszonybíró* cselekményében ez utóbbira példa a Marcus Aureliust ábrázoló szobor, amely mint (még ma is) létező művészeti alkotás felhívja – és az elbeszélés egyik központi témájára irányítja – a figyelmet: a „látszat csal” problémájára.

A tárgyak mellett a jeleneteket behatároló, bekerítő terek is poétikai eszközökké válnak. Például a Marcus Aurelius szobor tere (itt mint a közterület) és az *Ad palmam novellam* nevű udvar olyan helyszínek, amelyek reflektáltságuk révén szimbolikus funkciót és jelentést kapnak – ezekről korábban már tettem említést.

Az elbeszélés helyszínei szimbolikus zártságuk révén a tehetetlenségében szenvedő ember bezártságának metaforájává válnak. Az elbeszélésben elhangzik „az ember” „definíciója”, melyet az egyik udvaronc kérdez tréfából – Alcuin apátot parodizálva – a tréfát komolyan vevő, s a kérdésre Alcuin tanításának megfelelően válaszoló Graciosustól:

- [...] Mi az ember?
- *Hat fal közt lobogó fény* [Ein Licht zwischen sechs Wänden] – felelt a fiú nagy áhítatosan.
- Miféle falak azok?
- Jobb, bal, elül, hátul, fent, lent. – Mindegyik irányt egy-egy mozdulattal jelezte; az ötödiknél föltekintett a ragyogó égboltra, mintha az angyalok karát bámulná, végül pedig mereven a földre nézett, mintha az eltemetett Tarpeiát fedezné fel ott.<sup>709</sup>

A „definíció” a különben nyitott irányokat „fal”-nak nevezi, még az égi és a föld alatti világnak is a végpontjait jelöli meg, s mindennek a közepére helyezi az embert. A térnek a mitikus tudat számára két fő iránya van, amelyek az elbeszélésben is hangsúlyt kapnak: a felső világot és az alsó világot mutató „fent” és „lent” irányai.

<sup>709</sup> *Uo.*, 10. [Kiemelés tőlem.]

A körülkerített, bezárt tér saját magára tett negatív hatásaira Wulfrin hívja fel a figyelmet:

Megszoktam a széles síkokat, a nagy térséget – ezen a sziklatömbön minden egybezsúfolódik. Nyomaszt a hegység, szorít az udvar, rázkódtat a folyam, s minden sarkon, minden lépcsőn ugyanazok az ábrázatok! Átkozott Malmort! Engem itt nem tartasz! *Nem hagyom, hogy ide befalazzanak.* [Hier lasse ich mich nicht einmauern.]<sup>710</sup>

A Wulfrint bezáró Malmort vára a „befalazás” képével nem is inkább az építőáldozatra enged asszociálni, hanem a várudvar központjában található sírra. Azzal, hogy Stemma kőképe és sírfelirata még Stemma életében elkészült – sőt a feliratról ő maga döntött –, az elbeszélés megelőlegezi, előrevetíti Stemma halálát. Stemma mint Malmort várúrnője az elbeszélés történetének ideje alatt nem lépi át Malmort határait, mindvégig a várában, várudvarán marad, ám „kívülről” érkezik, és Wulfrin megjelenése után bezárja, „befalazza”, „eltemeti” magát.

Wulfrin szavaiból azonban az is kiderül, hogy valójában nem Malmort és nem a zárt terek feszélyezik, hanem Palma novella. A vár, a zárt hely a férfi által ostromolt nő jelképe lehet<sup>711</sup> (a bevehetetlen vár Szűz Mária és a szüzesség szimbóluma), a férfi a vár bevételével a hölgy szerelmét nyeri el. Wulfrin esetében szó sincs ostromlott várról vagy hölgyről, ellenkezőleg, nincs ostromra szüksége, ő éppen menekülni szeretne tőlük, hiszen Palma novella szerelmét ostrom (udvarlás) nélkül kapja meg (ahogyan később bármelyik Malmorthoz közeli várat, vagy magát Malmortot). A vár a „Kozmikus Rend modellje”, „szimbolikája az isteni szabályoknak és mértékeknek a betartásával, a társadalmi szabályozottsággal és a rendezettséggel áll kapcsolatban.”<sup>712</sup> Wulfrin észrevételei és leírása a „rendezettség” helyett inkább a káoszra emlékeztetnek – „minden egybezsúfolódik” –, ez pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a Stemma által képviselt „rend” és „társadalmi szabályozottság” meglete megkérdőjelezhető, s hogy ez a rendezetlenség nem a „rendetlen természeti környezet”, azaz nem a külvilág káosza. Wulfrin bezártságérzetét ez a Stemma által „megteremtett” világ, a rend illúziója generálja, hiszen kezdete, alapítása Stemma gyilkosságáig vezethető vissza. A lakott terület – Eliade szavaival: a „kozmosz”, „a mi világunk” – a mitologikus tudat számára minden egyéb tértől – a „káosztól”, „a másik világtól” – különbözik. A világ egy részét újra kell teremteni, fel kell szentelni, ez nem más,

---

<sup>710</sup> *Uo.*, 49. [Kiemelés tőlem.]

<sup>711</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 274.

<sup>712</sup> HOPPÁL et al., *i.m.*, *Város és Vár* címszó.



mint a világ megalapítása.<sup>713</sup> Stemma nem felszentelte, hanem titkolt bűnével mások számára nem látható vagy észrevehető módon megszenteltelenítette a helyet. A szent tér középpontjának, világtengelyének,<sup>714</sup> amely Malmort vára esetében a sírboltot jelenti, a három kozmikus síkot – az eget, a földet és az alvilágot – kellene kapcsolatba léptetnie. Peregrin és Wulf grófja szellem alakjában visszatérnek, s ez arra enged következtetni, hogy az égi világgal nincs összeköttetés, ezzel szemben az alvilággal annál inkább: a sírbolt nem tölti be a világtengely valódi funkcióját. De mivel Stemmán kívül senki nem tudja az igazságot, elfogadják az általa létrehozott és megőrzött világot és rendet.

A Stemma alapította világban – illuzórikus rendben – Wulfrin és Palma egymásra testvérként tekint. Wulfrin ebben a világban azért nem találja a helyét, mert számára érthetetlen, miért történik vele mindez. Testvére iránt érzett szerelmét, és ezáltal a boldogtalanságát valamilyen bűn következményeként, büntetésként értelmezi, habár nem tudja, mi az a bűn, amit elkövetett: „De mivel sértettem meg az eget? Mivel idéztem magamra a poklot?”<sup>715</sup> A bűnös pozíciójából ki akar lépni, de Palma és az iránta érzett szerelme erre nem ad lehetőséget, sőt, mélyíti bűnösségének hamis érzetét, s kiváltja belőle a bezártság érzését is: „– Az a lány [Palma novella] tolakodó – szólt Wulfrin. – Szeretem, ha szabad a kezem és nem szenvedhetem, hogy valaki rám akaszkozzék. Szalad utánam s rí, ha elküldöm. Akkor persze meg kell vigasztalnom. Túrhetetlen ez! Megszoktam a széles síkokat, a nagy térséget...”<sup>716</sup>

Az archaikus-mitikus ember számára az egyetlen olyan téri irány, amelynek minden esetben pozitív szimbolikus jelentése van, a felemelkedés iránya.<sup>717</sup> A lépcső, amely a test „felemelkedésére” szolgál, szimbolikusán a lélek felemelkedését is lehetővé teszi. Palma novellát a toronyban, amelybe Palma csigalépcsőn szalad, Wulfrin „harangozó angyalnak”<sup>718</sup> látja, s őt magát Stemma saját várral – „a láthatáron egy toronyra mutatott”<sup>719</sup> – próbálja csábítani, hogy a jövőben védje meg Palma örökségét a környék uraitól. Stemma sírboltjától Palma tornya „átveszi” az égi és a földi világ közötti kötelék (a világtengely egyik) szimbolikus funkcióját azzal, hogy az építmény – a sírbolttal ellentétben – valóban felfelé törekszik, valamint, hogy az angyalnak látszó Palma benne szólaltatja meg a harangot. Palma még egy módon kapcsolódik a felfelé irányuló tornyokhoz, lakhelye „a felső toronyszoba”.<sup>720</sup>

---

<sup>713</sup> ELIADE 1987, 24.

<sup>714</sup> *Uo.*, 31.

<sup>715</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 68.

<sup>716</sup> *Uo.*, 49.

<sup>717</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 134.

<sup>718</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 43.

<sup>719</sup> *Uo.*, 48.

<sup>720</sup> *Uo.*, 33.

Az elbeszélésben a tornyok égi és alsó világgal való kapcsolatát Graciosus tornya képviseli – érdekes módon ez a torony nem Malmort várában és nem egy körülzárt térben található. A jelenetet a torony külső leírása nyitja meg: „Kis távolságban aklok és istállók közül egy nemrég épült kerek torony emelkedett ki, mely fölé a forgósél éppen egy szörnyű felhősárkányt kergetett.”<sup>721</sup> Ezt követi Wulfrin leánykérése – természetesen Graciosus számára kéri meg húga kezét –, majd a kehely rítusának szimbolikus véghezvitele, immár a torony zárt, körbekerített terében. A bortól Palma elbóbiskol. „Wulfrin a fiatal nyakat nézegette. Nem tudta megállni: odaértette ajkát. A lány fölébredt és megszólalt: – De hisz úgy ülünk itt a torony tetején, mint a három elvarázsolt. [Aber wir sitzen auf dem Turm wie die drei Verzauberten...]”<sup>722</sup>

Wulfrin két cselekedete, a leánykérése és a nyak megcsókolása Meyer egyik korábbi elbeszélését, *A barát nászát* idézi, amelyben egy hasonló szerelmi háromszög kialakulása a szerelmesek halálát okozza. Ott azonban a két szerelmes férfi közül a Graciosushoz hasonlóan jámbor Astorre érzelmeit viszonzozza a szeretett hölgy, s a hirtelen haragú, Wulfrinra hasonlító Germanóval egymás gyilkosaivá válnak. A „három elvarázsolt” kifejezés azonban nem ezt a művet idézi meg, inkább Palma tündérekkel (Elb és Elbin) benépesített, mesés, képzeletbeli világát. (A tóparti jelenetből is kiderül, hogy Palma hisz a mesebeli lényekben.) Az égi kapcsolatra az is rámutat, hogy a *Byblis* lapjait kitépő és azt elhajító Wulfrin a levegőbe dobja a lapokat „mert nem volt ott más tűz, mint a meghasadt égbolt lángolása”. A megnyílt ég az égi világgal, úgy a jelenet atmoszféráját meghatározó bűn az alsó világgal teremt kapcsolatot.

A felemelkedés iránya mellett a lefelé, az alsó világ felé mutató irány is szimbolikus jelentéssel bír, természetesen ellenkező előjellel. Az alvilág (a kereszténységben a pokol) a negatív morális vagy társadalmi értékek, az erkölcsi rossz és a büntetés színtere,<sup>723</sup> a szenvedés és a sötétség szimbóluma.<sup>724</sup> A magát gyilkossággal vádoló Faustina önként bevonul az egyébként üres tömlöcbe, a kezét a bilincsbe erőszakolja, s Stemmától büntetését, halálos ítéletét kéri. A tömlöc „mély odújában”<sup>725</sup> Stemmának ismeri be tettét. Egy ház pincéje (vagy padlása vagy zárt ajtajú szobája) többnyire titkokat rejt, s habár Faustina titka lelepleződik, egyéb titok – Stemma titka – nem. Pontosabban: nem lehet lelepleződésről beszélni, hiszen Faustina önszántából vallja be bűnét, és Stemmával kapcsolatban is inkább kérdések merülnek föl. Az elbeszélés zárlata felől nézve – ahol Stemma Faustina bűnét használja saját bűnének beismerésére – a tömlöcben derül ki az a titok, amelynek ismerete az

---

<sup>721</sup> *Uo.*, 59.

<sup>722</sup> *Uo.*, 61.

<sup>723</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 113.

<sup>724</sup> HOPPÁL et al., *i.m.*, *Alvilág* címszó.

<sup>725</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 29.

elbeszélés zárlatának egy jelentését, az ördöggel kötött szövetséget feltárja és megvilágítja. A rabok a mítoszban az alvilági lények szerepét töltik be. A társadalmi hierarchiával párhuzamosan a „fent” az „élet”, a „lent” a „halál”, eszerint szemantikailag a rab a halál, a király az élet személyisége.<sup>726</sup> Amennyiben Faustina a társadalomban akár jobbágyként, akár rabként a „lent” és a „halál” képviselője, úgy Stemmának úrnőként és bíróként a „fent” és az „élet” képviselőjének kellene lennie. Ez a Stemma alapította látszatvilágban hasonlóképpen van, azonban az elbeszélés ebben az esetben is kikezdi a hagyományos struktúrákat, s Stemma szimbolikusan ugyanúgy rab, mint Faustina, s inkább a halállal áll kapcsolatban, mintsem az étellel. A valódi „fent” és „élet” képviselője Nagy Károly: a társadalmi hierarchia létező legmagasabb fokán áll, már Wulfrin apja is szolgálta, s vállalja Palma novella gyámapaságát is. A rab a halál metaforája, s a rabság az időleges halállal is azonos. A tömlöcbe mint szimbolikus pokolba vonuló Faustina önmagát már halottnak tekinti, s már csak ezért sem tudja elfogadni az asszonybíró ítéletét. Úgy gondolja, bűnei beismerésével s méltó büntetésével a mennybe kerül: „– Könyörülj rajtam! – rimánkodott Faustina. – Üttesd le a fejem... [...] Az égben újból visszanő...”<sup>727</sup>; „[a]z volt a célom és vigaszom, hogy mihelyst gyermekem felnő és férjhez megy, *egyenesen a mennyországba kerülök* [stracks in den Himmel zu fahren]. Most ellököd előlem e rövid lajtorját és elállod az utamat.”<sup>728</sup> Faustina nem kapja meg a kért „kegyelmet”, ezért – feltehetően – öngyilkos lesz, ami megkérdőjelezi az égbe jutását. A tömlöc alvilággal és holtakkal való kapcsolatát Stemma a tekintélyével és az érvelésével megpróbálja „átírni”, ám amikor Faustina a Stemmára is érvényes bünt kiabálja – ráadásul harmadik személyben: „Megölte a hitvesét!” [Sie hat ihren Mann umgebracht!] – Stemma hirtelen, őszinte szavai és mozdulatai mégis utalnak rá: „Hadd *a holtak csontjait* [das Totengebein]! – rivallt rá, mintha egy kutyát fenyegetne, amely *elásott csontokat* [den verscharrten Knochen] kaparász elő.”<sup>729</sup> Nemcsak a „holtak csontja” kifejezés, de Faustina a pokol képzeletéhez tartozó állattal – a kutyával – való azonosítása is az alvilágot idézi.

Alcuin a halott Peregrint siratva szintén a metonimikus „csont” szót használja: „...szívem legkedvesebbje, Peregrin, leghívebb tanítványom, *a te csontjaid* [dessen Knochen] fehértenek a réciai szakadékban!”<sup>730</sup> Habár kérdő mondatról van szó, amelyet a magyar fordítás átértelmezett, ehelyett a mondatban elhangzó helyszínrre, „a réciai szakadékra” érdemesebb nagyobb figyelmet fordítani, hiszen egy későbbi, az általam fentebb „pokoljárásnak” nevezett jelenet helyszíne lesz. Alcuin az alábbi módon jellemzi a Raetia hegyei között vezető utakat:

<sup>726</sup> *Mitológiai Enciklopédia*, I. köt. *Rab* címszó.

<sup>727</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 31.

<sup>728</sup> *Uo.*, 33. [Kiemelés tőlem.]

<sup>729</sup> *Uo.*, 31. [Kiemelés tőlem.]

<sup>730</sup> *Uo.*, 20. [Kiemelés tőlem.]

Ezek az utak és nyomok a jéghegyek kísérteties világánál szövevényes völgyek útvesztő hálóján visznek át, mely a mese kétes alakjaival és kísérteties rémeivel népes. Mint valami *kígyókirálynő* [die Schlangenkönigin], kanyarog a folyó, akárcsak egy csésze tejjel csalogatnák egy tündöklő *tó* [Wasser – itt inkább: „tenger”] felé, szemközt sötét mélységből jajgatva merül föl a jégtündér. [...] Lent mélyen, a szélső ösvényeknél, az ártalmatlan mese elveszti erejét és *barlangokra, rejtett zugokra lel az emberi bűn* [menschliche Schuld findet ihre Höhlen und Schlupfwinkel].<sup>731</sup>

A képiségében meglehetősen zsúfolt szövegből csak néhány fabulaelemet emelnék ki.<sup>732</sup> Habár jéghegyekről van szó, az út mégis völgyeken, „lent”, az alvilágon át vezet, s ezt a képzetet az út „lakói” csak megerősítik. A völgyben a csábító „kígyókirálynő” az ördögöt idézi: a *die Schlange* kígyót is, ördögöt is jelent. A megszemélyesített „emberi bűn” ezen a pokoli helyen (ebben a pokolban) formát nyer. Az Alcuin által lefestett szakadék (vagy funkciójában vele azonos mása) később mint Wulfrin „pokoljárásának” helyszíne is megjelenik.

Byblis történetén felháborodva Wulfrin szitkozódva és kardot rántva hazaküldi Palmát, s ő maga is visszaindul, de Palmával ellentétben ő völgyön át megy:

[A] közeli folyó zúgása irányában elindult Récia legborzalmasabb szakadéka felé. [...] Ahogy lefelé ment a katlanba, melyben a rohanó folyó tombolt... *Valóságos pokolba jutott.* [Er betrat eine Hölle.] A fékevesztett ár fölött szörnyalakok kavargtak és tekergőztek, ha a föl-föllobbanó égi láng szétválasztotta őket, a sötétben ismét összeölelkeztek. Hol voltak innen a föld átlátszó törvényei és szép arányai! Az önkény, a dac, a pártütés világa volt az!<sup>733</sup>

A „valóságos pokol”, amelyben Wulfrin halad, Peregrin halálának is a helyszíne. A gyilkosságról még említést sem tevő narrátor azt állítja, hogy Peregrinnek „a hegyek közt nyoma veszett”,<sup>734</sup> jöllehet Alcuin „orgyilkosról”, Stemma „megfojtásról”, Peregrin elrablásról és „mélységbe taszításról” beszél.<sup>735</sup> A halott említett fehér csontjai nem bukkannak fel, vagyis nem lepleznek le semmit; Wulfrin Peregrin helyett egy másik bűnössel, Faustinával találkozik, és megosztják egymással bűnüket. Faustina bűnbánóan és szerényen viselkedik, Wulfrin, aki „jól érezte magát e minden törvényt kicsúfoló zűrzavarban”, szinte

---

<sup>731</sup> *Uo.* [Kiemelés tőlem.]

<sup>732</sup> Alcuin szövegének részletes elemzését lásd: PLATER, Edward M. V., *Alcuin's „Harmlose Fabel” in C. F. Meyer's Die Richterin, German Life and Letters*, Vol. 32, No. 4 (July, 1979), 318-326.

<sup>733</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 64. [Kiemelés tőlem.]

<sup>734</sup> *Uo.*, 34.

<sup>735</sup> *Uo.*, 20 és 37.

kérkedik bűnével: „Kacagva válaszolt: – *Megkívántam a húgomat!* [Ich begehre die Schwester!]”<sup>736</sup>

A két szimbolikus pokolba, a tömlöcbe és a völgybe a szereplők önként lépnek be, maguk választják önmaguk számára. A tömlöchöz hasonlóan a völgy a rajta átvezető út dacára zárt térnek, egységes világnak látszik, a dinamizmus, a megelevenedő és tomboló természet az alvilági hely kaotikusságát hivatott bemutatni. Az is többletjelentéssel bír, hogy Faustina csak ezen a két helyen, a két szimbolikus pokolban jelenik meg élve. A káosz világában eleinte örömet lelő Wulfrin titka kimondása után „maga is elámult és megrémült”, s az elhangzó titok, mint az álomból, „fölriasztotta és menekült önmaga elől. Tompa dördülés rázta meg a földet, mintha meg akarna nyílni, hogy elnyelje őt.”<sup>737</sup> Tévelygésének mélypontjára utal, hogy a természet „egy időre” elcsöndesedik, s a dinamikusság helyét átveszi az éjszakai vaksötétség. Ebbe a sötétségbe Palma felbukkanása hoz fényt, aki Wulfrin gyűlöletét nem érti és nem fogadja el, így a fenyegetése ellenére utána megy, s könyörög bátyja szeretetért: „Ládd, utánad kellett jönnöm, a vágy erősebb nálam. [...] Nem bánom, ölj meg! Nem élhetek, ha gyűlölsz!”<sup>738</sup> Wulfrin válaszként egy sziklához löki, ahol Palma novella megsérül, elájul, s ezzel bekövetkezik szimbolikus vagy időleges halála. S ahogy Dante pokolba vezető útja egy sötét erdőben kezdődik, úgy – a hagyományt felforgatva – Wulfrin „pokoljárása” „erdőillatban” [Waldgeruch]<sup>739</sup> ér véget: az alvilág már csak eltűnő és légies állapotában van jelen.

### ***3. 2. Apokaliptikus és démonikus képiség: bestiárium és herbárium***

Wulfrin a „pokoljárása” után egy topolyafa árnyékában ébred, a közelben csak egy harkály kopácsol, és két mókus játszik. Az *asszonybíró* szimbolizmusa Frye mitológiai szempontú felosztásának megfelelően két, egymással bináris oppozícióban álló kategóriába sorolható. Az apokaliptikus szerveződések olyan világ formáját öltik, amely az emberi élet vágyott állapotával, eseményeivel, jelenségeivel, míg a démonikus képiség elemei a vágy által elhárított világgal asszociálhatók.<sup>740</sup> Már több alkalommal volt szó a „kígyó” szimbólumáról, ez egyértelműen a démonikus világhoz tartozik, míg a fentebb említett két mókus olyan motívum, amely az apokaliptikus világ megteremtésének része – a lenyugodott természeté,

---

<sup>736</sup> *Uo.*, 64, 65. [Kiemelés tőlem.]

<sup>737</sup> *Uo.*, 65

<sup>738</sup> *Uo.*

<sup>739</sup> A fordítás „az erdő fűszeres illatáról” beszél, ám a szövegben nincs szó erdőről, csupán az azt felidéző illatról.

<sup>740</sup> FRYE 1998, 113-128.

ahol Wulfrin a pokoli éjszakája után békésen alhat, „derűs homlokkal”<sup>741</sup> ébredhet. Az elbeszélés élő- és szellemvilágát olyan lények alkotják, amelyek a mitopoétikus elemzésben érdeemesek a vizsgálatra.

A kígyó *Az asszonybíró* egyik legösszetettebb szimbóluma. Alcuin meséjében a „kígyókirálynő” a folyó metaforája. Ám az összetett szóból álló metafora mindkét eleme Stemmához vezet. A kígyó az ördög megjelenési formája, s Stemma mérget tartalmazó kristályüvegcséjén is kígyó ábra található. A „kígyókirálynő” nőisége és hatalmi helyzete is Stemmát idézi,<sup>742</sup> hiszen az elbeszélés társadalmi hierarchiájában ő áll majdnem legfelül – nála csak Károly van magasabb pozícióban –, s emellett nő. Kígyóval azonosítható a szellem-Peregrin is, Stemmánál megjelenve a mozgása folyóban gázoló kígyóra emlékeztet. Amikor Stemma megkérdezi, honnan érkezett, Peregrin azt válaszolja: „A renyhe sás közül, a mozdulatlan ár mögül.”<sup>743</sup>

Mindezekből az is következik, hogy az elbeszélésben maga a folyó is a démonikus képek közé tartozik, még ha mozdulatlan is, válhat a holtak lakhelyévé. Ha folyóról nem is esik szó eleinte, a rohanó patak Palmának és Wulfrinnak nem jelent akadályt, Palma, kezében a nyájától lemaradt báránnyal, gázol át rajta, Wulfrin pedig „egy szökkenéssel” átugorja.

A bárány a tisztaság és az ártatlanság jelképe (és Krisztus szimbóluma), így nem csoda, ha két módon is kapcsolódik Palma novellához. Palma a keselyű [der Geier] által elragadott bárányt mutatva Graciosusnak saját elrablására célozgat – az allegóriában a báránnyal magára, az elrabló (dögevő, ezáltal a halállal rokonítható) keselyűvel pedig Graciosusra utal. A másik alkalommal Palma megmenti a lemaradt bárányt, s egyúttal egy golyvás, félkegyelmű koldusasszonyon is segít: neki adja a cipőjét, úgy gázol át a patakon.

„Pokoljárásakor” Wulfrin számtalan démonikus lény tetteinek lesz tanúja: „az elébe világító villámsugár csúf éji madarakat rebbentett föl”, „süvítő denevér akaszkodott a hajába”, „szörnyalakok kavarogtak és kergetőztek”, „kinyújtott karok szikladarabokat hajigáltak az égre”, „fenyegető arc támadt elő a sziklafalból”, „hatalmas test csüngött a mélység fölött”, „a fehér tajtékbán egy óriás hevert [...], és üvöltött a gyönyörűségtől”.<sup>744</sup> A kiszélesedő és esés nélkül szétömlő folyóból, melynek partján Wulfrin később megpihen, nem démonikus, hanem sokkal inkább mesebeli, s tetteiben apokaliptikus lény [Elb – férfitündér – oder Elbin – nőtündér] mászik ki, s adja át az ébredező Wulfrinnak elveszett kürtjét. A mesealak nem más, mint Gábor, a pásztorfiú, aki neve által szintén apokaliptikus lényvel, egy angyallal azonosítható. Gábor Palma és Wulfrin vezetője lesz a Malmortból Pratumba vezető úton.

<sup>741</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 66.

<sup>742</sup> PLATER, *i.m.*, 318.

<sup>743</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 36.

<sup>744</sup> *Uo.*, 64.

Palma tavánál letelepedve Wulfrin a vízben tanyázó tündérekkel [Elben] ugratja Gábort, aki amellett, hogy azt állítja, nincsenek tündérek, erősen tart tőlük, s óva int a felbosszantásuktól. A tó és a nyugodt, kiszélesedő folyó nem csak megjelenésükben hasonlítanak, hanem abban is, hogy mindkettő a mesebeli tündérek lakhelye.

Gábort egy másik pásztorgyerek segítségével hívja a Malmortba való, eltévedt szénfekete csikó befogásához, így az otthagyja Wulfrint és Palmát. Gábor a leírásból arra következtet, hogy a Magra nevű lóról van szó. Ez az esemény, a ló hazavitele, később visszatér. Wulfrin a „pokoljárásakor”, az ájult Palmával a karjában gondolja azt, hogy Gábort látja: „mellette elsuhant valaki. Egy fiút vett észre, aki megvadult lovát igyekezett zabolázni.” Wulfrin még utána is szól: „– Hé, Gábor...! [...] Nászt ülök a húgommal!” Magra a valóságban egy észak-olaszországi folyó, s a ló elszabadulása még ebben az asszociációban is a démonikus események közé sorolható. A – Csicsikov csézája elé befogva – vágató lóról már volt szó korábban, de ez a kép megjelenik a *Jelenések könyvében* is, az emberiség utolsó napjaira utalva. „[A]z időt jelképező rohanó állatok (ló, bika, kutya stb.) egyszersmind a pokol állatai is. [...] Kapcsolatban áll a víz, a mennydörgés képzeteivel, tehát nyilvánvaló a kapcsolata a Rosszal és a Halállal.” A rohanó állat azonban inkább menekülésre készíti az embert, s így „az eleve elrendelt *Sors elől való menekülés* motívuma”.<sup>745</sup> Az elbeszélésben mindkét alkalommal fordítva történik, Gábor a ló után ered, hogy hazavigye, Wulfrin pedig utána kiált, méghozzá a Stemma által eltervezett vagy elrendelt, sorssal szembe menő, igazi sorsának viszont elébe menő akaratát, „vérfertőző” szerelméből fakadó vágyát, „húgával” való házasságra lépésének elhatározását nyilatkoztatja ki, szó sincs menekülésről. Az udvaronc első találkozásukkor Palmát „szilaj csikónak” nevezi magában, akinek a „megszelídítését” és a „kordába fogását” magára vállalja.<sup>746</sup> Habár magában csak képletesen fogalmaz, gondolataival előrevetíti az eseményeket. Wulfrin hasonmását, Lupulust egy vadkan tépi szét, s ez esetben két démonikus – egy szimbolikus és egy valódi – állat találkozásáról beszélhetünk.

Palma novella és Wulfrin neve is élőlényeket idéz. Wulfrin (és Lupulus) neve a „farkas” szót rejt magában, s ez azért válik fontossá, mert Palma novella az állatok közül a báránnyal asszociálódott, ami pedig a farkas tápláléka. A farkas démonikus állat: „a vadság, a rablásvágy, a falánkság és a szexuális kicsapongás megtestesítője”.<sup>747</sup> Noha Wulfrinra ilyen szélsőséges magatartás nem jellemző, legszembetűnőbb vonása, a lobbanékonyosság – korábban volt szó a tüzzel való kapcsolatáról –, rokonságban áll a felsoroltakkal. A pálmacsemetét is (!) jelentő Palma novella névadásáról Stemma számol be: „Pálmacsemetének azért neveztem,

<sup>745</sup> TÁNCZOS, *i.m.*, 42, 43. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>746</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 45.

<sup>747</sup> HOPPÁL et al., *i.m.*, *Farkas* címszó.

mert a sírhantból szökkent föl üdén, bájosan.”<sup>748</sup> A pálma hagyományosan a termékenység, az anyaság, valamint a születés és az örök megújulás jelképe. Ez utóbbira a görög neve – phoinix – is utal: a fönixmadár az égő pálmafa tüzeiben születik újjá.<sup>749</sup> Ahogy a bárány, úgy a pálma is apokaliptikus kép, Palma novella a vágyott világ legösszetettebb megszemélyesítője. Szimbolikus halála után – bár fizikailag komoly sérülést nem szenved – beteg, anorexiás lesz. Feltámadása pedig a jövőbe helyeződik, de olyan eseményként tételeződik, amely mindenképp be fog következni, s ily módon is összefüggésbe kerül a pálmával. Wulfrin és Palma szerelmi kapcsolata a Stemma által alapított világ szerint démonikus. „A démonikus erotikus kapcsolat vad, pusztító erővé változik, mely elpusztítja a hűséget vagy tönkreteszi megszállottját” – vallja Frye. „A házasság [...] ölthet olyan formákat, mint a hermafroditizmus, a vérfertőzés (a leggyakoribb forma) vagy a homoszexualitás.”<sup>750</sup> Miután kiderül, hogy a két szereplő nincs egymással vérségi kapcsolatban, szerelmük démonikussága értelmét veszti. Nagy Károly kérdésére – „Le tudod-e győzni a démonokat?” – Wulfrin úgy válaszol: „Megfojtom őket két karommal.”<sup>751</sup> A „démonok” mellett a gyilkosság (ha ilyen lény esetében lehet ilyesmiről beszélni) módja is figyelemfelkeltő, ugyanis Peregrint a bíró (talán) éppen így ölte meg. Wulfrin válasza így azzal a jelentéssel bővül, hogy a kísértéseknek is ellenáll, nem fogja Stemma vagy Faust ördögi szövetségét megismételni. Az apokaliptikus „szerelmi szimbolikában persze még kézenfekvőbb, hogy az »egy test« metaforát két testre alkalmazzuk, miket a szerelem egyesít.”<sup>752</sup> Ha Palma novella nevét a halálból történő megszületésről – „sírhantból szökkent föl” – kapta, vagyis nevéhez névadója az örök megújulás jelentését társítja, akkor Palma nevéhez kapcsolódó sorsa szerint, akár a fönix, meg kell halnia, hogy azután újjászülethessen. Szimbolikus halálát Wulfrin lobbanékonyága okozza, ő a szimbolikus tűz, mely által meghal, de amelyben a jövőben újjászülethet. Így lesz kettejük közül szimbolikus egy.

Stemma neve a fenti szempontoktól erősen különbözik, s tulajdonságai alapján sem sorolható sem az apokaliptikus, sem a démonikus képiség szerveződéséhez. A „stemma” szó növénymetafora, családfát jelent.<sup>753</sup> „Az eredetileg »olajág«, »koszorú« vagy »virágfüzér« jelentésű, görög szó egy az elődök neveit és portréit látványosan felvonultató freskót vagy mozaikot jelölt, melyet a leletek tanúsága szerint többnyire a római patrícius villák

<sup>748</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 69.

<sup>749</sup> HOPPÁL et al., *i.m.*, *Pálma* címszó.

<sup>750</sup> FRYE 1998, 127.

<sup>751</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 85.

<sup>752</sup> FRYE 1998, 122.

<sup>753</sup> REUTER, *i.m.*, 11.



átriumában állítottak föl.” Többnyire „magamutogatás” céljából.<sup>754</sup> Stemma stemmája talán nem más, mint a családi sírbolt, amelyre még a saját képmása is rá lett faragva.

Az *asszonybíró* bestiáriuma, és herbáriuma – legyen az szimbolikus, mesebeli vagy élőlény – Frye felosztása alapján csoportosítható, hiszen az elbeszélésben szereplő lények nem csak realiztikus részletek, hanem a szöveg struktúrájához kapcsolódnak, vagy sematikusán a struktúra logikáját tükrözik, benépesítik és leírják a teljes (szöveg)világot.

### 3. 3. *Megkettőzések*

Az elbeszélés narratív struktúrájának egyik alapját a bináris oppozíciók szervezik, amelyek a motívumokká alakuló apró részletek szintjén is jelentkeznek. Meyer művei a bináris oppozíciók használatában egészen egyediek a XIX. századi irodalomban. Az elbeszélésekben számos olyan reália található, amelynek látszólag nincs többletjelentése, s amelynek a valóság illúziója megteremtését kellene elősegítenie, azonban azáltal, hogy ráakaszódik a *megkettőződés* ismétlődő motívuma, ő maga is motívummá válik, jelentéssel telítődik. Ez a többletjelentés az elbeszélés narratív struktúrájára reflektál.

Olyan megfogalmazásbeli apróságnak is lehet összetettebb jelentése, mint például, hogy Graciosus „két kacaj közti szünetben” szeretne belopakodni az udvaroncok közé. A Pálmacsemetéhez nevű helyen a kapus, Péter övén „két óriási kulcs”<sup>755</sup> csüng. A kulcsok a mennyország kulcsaival azonosíthatók, ám felmerül a kérdés, miért van belőlük kettő. Rachis, a lombard ötvös, megkérdezi Palmát, szereti-e a testvérét, s Palma azonnal válaszol, „hisz két napja egyéb gondolat se foglalkoztatta.”<sup>756</sup> A racionális magyarázat: Wulfrinnak korábban meg kellett volna érkeznie, ám letér az útról és fogságba esik. Stemma az erdőben lovagol, ahol Faustina épp a mérgező növényt szedi. Stemma nem veszi észre az elbújó asszonyt, „pedig kétszer is” hátrafordul a nyeregben.<sup>757</sup> Stemma többszöri visszafordulásának racionális okát csak sejthetjük: ő maga is éppen akkor megy a növényért, s inkább többször is meggyőződik, követi-e valaki. Palma tavánál ülve Palma olyan mesét emleget, amely „két testvérről [szól], akik együtt vándorolnak hegyen-völgyön át.”<sup>758</sup> Lehetséges magyarázat: a lány különösen szereti az olyan meséket, amelyek két testvérről szólnak, ezt a *Byblis* ábrájából – általa – kitalált történet jellege is alátámasztja. Graciosus a püspök és Stemma vitáját beszéli el, amelyben a felhozott példák száma kettő: „Akkortájt két ocsmányság esett

<sup>754</sup> NÓVÉ Béla, *A családfák „gyökere-ága”*: A genealógiák jelképvilága, Új Forrás, 2009, 7.

[http://www.jamk.hu/ujforras/0907\\_13.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/0907_13.htm) (Letöltve: 2012. április 13.)

<sup>755</sup> MEYER 1956 (*Az asszonybíró*), 12. [Kiemelés tőlem.]

<sup>756</sup> *Uo.*, 24. [Kiemelés tőlem.]

<sup>757</sup> *Uo.*, 31. [Kiemelés tőlem.]

<sup>758</sup> *Uo.*, 52. [Kiemelés tőlem.]

meg.”<sup>759</sup> Palma novella *két* jócselekedetet hajt végre, amikor Wulfrin és Graciosus róla beszélgetnek: „A lányka lábáról egy-kettőre lenn volt a cipő, amit szánakozó pillantással a félkegyelmű asszony mellé tett le, aztán ölébe kapta a bárányt, átgázolt vele a víz sodrán és a nyáj után szalajtott.”<sup>760</sup> Wulfrin „pokoljárása” után egy réten ébred, ahol „*két* mókus ugrált, enyelgett a zöld környezetben.”<sup>761</sup> Palma novella belebetegszik anyja (és a sajátjának hitt) bűnébe, állapotáról a nép sugdolózik: „*Két* szolgáló állt a kútnál és halkán trécselt.”<sup>762</sup> Wulfrin nem fél a jövő démonjaitól: „Megfojtom őket *két* karommal” – mondja.<sup>763</sup> A megkettőződés motívumával kitüntetett részletek végighaladnak a teljes elbeszélésen, habár nem befolyásolják a cselekményt.

A kettes szám állandó jelenléte több pusztá frazeológiánál. Azáltal, hogy egy hangsúlyos vagy kevésbé hangsúlyos szövegelemre ráakaszódik a megkettőződés ismétlődő motívuma, a kettősség által maga is motívummá válik, újabb jelentéssel telítődik. Az ily módon motívummá növvő részlet a valóságélem-funkciója mellett a szöveg megírottságára irányítja a figyelmet, valamint arra, hogy a szöveg számára jelentéktelen apróságok nem léteznek.

Az eseménytörténetben előfordulhat, hogy egy cselekedetet két alkalommal hajtanak végre a szereplők. Ilyen esemény, amikor Wulfrin elhatározza, meglátogatja apja sírját: feltülköli álmából, hogy feleljen a kérdésére. Wulfrin a sírnál *kétszer* fúj a kürtjébe, másodjára azért, mert első alkalommal „a kő nem szólalt meg”. Mivel másodjára sem történik – látszólag – semmi, Wulfrin elhagyja a sírt, s nem tudja meg, hogy mit ért el: épp a második kürtszó csalja le a felháborodott Stemmát, aki aztán bevallja bűnét volt férje előtt.<sup>764</sup> Ezzel Wulfrin többet is tett, mint a probléma vagy a titok feltárását, a második kürtszó már a probléma megoldását segítette elő. Stemma *kétszer* vallja be bűnét a sír mellett. Első alkalommal azért, hogy megszabaduljon a lelkiismeretét terhelő büntől, ám ez nem történik meg, sőt még nagyobb bajba sodródik, hiszen Palma novella is hallja a vallomását. Bűnétől csak akkor tud megszabadulni, amikor második alkalommal, immár a császár és a nép előtt, nyilvánosan tesz beismerő vallomást. Második vallomásával már nem csak magát, hanem Palma novellát és Wulfrint is megmenti.

Mindkét példából az a séma bontakozik ki, amelyben az első cselekedet még nem hozza meg a várt eredményt, de előrelendíti az eseményeket annyira, hogy a cselekedetet meg kelljen ismételni. A megismételt cselekedet viszont már sikeres lesz. Ettől különbözik az a

---

<sup>759</sup> *Uo.*, 55. [Kiemelés tőlem.]

<sup>760</sup> *Uo.*, 59. [Kiemelés tőlem.]

<sup>761</sup> *Uo.*, 66. [Kiemelés tőlem.]

<sup>762</sup> *Uo.*, 77. [Kiemelés tőlem.]

<sup>763</sup> *Uo.*, 85. [Kiemelés tőlem.]

<sup>764</sup> *Uo.*, 75.

kettősség, amikor az ismétlés két eleme nem támogatja egymást, hanem oppozícióba kerül egymással. Malmortból Pratumba *két* ösvény vezet: „Az egyik a völgykatlanban, a másik a havason át.”<sup>765</sup> Wulfrin mindkét utat bejárja. A havason át Palma taváig Gábor „angyal” és az „angyali” Palma az útírtása, majd a tótól Gábor helyett a jámbor Graciusus vezeti őket Pratumig. Az út – a tóparti jelenetet nem számítva – újra Frye terminusát alkalmazva: apokaliptikus. A völgykatlan útja éppen ennek az ellenkezője. A „pokoljárás” minden eleme az alsó világból származik, maga az út is ijesztő, vad, veszélyes, Palma novella szimbolikus halálával végződik.

A bináris oppozíciók rendszere mutatkozik meg olyankor is, ha egyes szereplők tényismerete bizonytalan, vagy ha két szereplő másképpen ismer egy eseményt. A kürt eredetéről Wulfrin *két* történetet is mond, de nem tudja biztosan, melyik az igazi, így mindkettőt annak fogja fel: „A vadászkuert felől többféle szájhagyomány járja.”<sup>766</sup> Peregrin halálának *két* változata van: Stemma azt állítja, Peregrint a bíró megfojtotta, Peregrin szerint viszont a bíró elrabolta és a mélységbe taszította.<sup>767</sup> Az elbeszélő nem tagadja egyiket sem; a két vélemény egygyé illeszthető: a bíró előbb megfojtotta, utána a szakadékba dobta. A *Byblis* ábrájához *két* „megfejtés” is születik, Palma novella nem téved a saját magyarázatával, ám a lényegi, a testvérszerelemre vonatkozó részét Graciusus fejt ki.

Az elbeszélőben persze nem lehet megbízni, a bináris oppozíciók számtalan példáját szolgáltatja, amikor *két*, egymástól különböző tényt is elmond, mintha nem is volna lényeges, mi történt valójában. Teszi mindezt a *vagy* kötőszó használatával, felcserélhetővé és egyenrangúvá téve minden, a *vagy* szóval megduplázott magyarázatot vagy eseményt.

Az *asszonybíróban* a történelemből is ismert *két* szereplőnek, Károlynak és Alcuinnak kiemelt szerepe van. Károly, a *rex ex machina* megszemélyesítője isteni jellemzőkkel bír, míg Alcuin apát, az „udvari bolond”, és az ördögi Peregrin mestereként az ördög tulajdonságaival ruházódik fel. A „páros” az elbeszélésben *kétszer* jelenik meg, s sohasem egymás nélkül – a nyitásban és a zárlatban – szimbolikus keretet biztosítva ezzel az eseményeknek. Az isteni, fenti, vágyott, apokaliptikus, és az ördögi, lenti, irtózatoss, démoni az elbeszélés többi rétegében is egymással folyamatos egyensúlyban jelenik meg, még a zárlat is csak egy jövőbe helyezett aranykorról beszél.

Az elbeszélés legfontosabb szimbólumai a kürt és a kehely, a *két* családi ereklye. Mindkét tárgy varázserejű, képesek „csodát” tenni. A kürt az igazság és az ítélet, a kehely a szövetség és a szerelem szimbólumai – elsősorban, hiszen a két tárgy egyúttal univerzális szimbólum. A kürt a jeladás, a kommunikáció kelléke, valamint a pásztorhagyomány

---

<sup>765</sup> *Uo.*, 50.

<sup>766</sup> *Uo.*, 13.

<sup>767</sup> *Uo.*, 37.

felszerelése, a keresztény hagyományban az utolsó ítélet eljövételét jelzi. A kehely a befogadás legismertebb szimbóluma, feminin jellege révén az anyaméh és a születés jelképe. A keresztény hagyományban két kehely – Mária teste és a Szent Grál – jelzi Jézus földi életének kezdő- és végpontját. A két varázstárgy az elbeszélés két főhősének alapvető attribútuma, valamint a Wulfok családi rituáléjának kötelező kelléke. A tárgyak a családon belül, a rítusnak megfelelően öröklődnek: a férj és a feleség közös rítusának eszközei. Emiatt a két tárgyra nemek szerinti osztályozás is ráépül, a kürt a maszkulin, a kehely a feminin oldalt képviseli. Az elbeszélésben a két tárgy nemiséggel való kapcsolata is tematizálódik, a rítus megvalósítását gátló tényezőként mutatkozik meg. (Az akadály valójában nem ez, hanem Stemma titkának nem tudása, de ezt csak a zárlatból visszatekintő értelmezéskor derül ki.)

A bináris oppozíciókra épülő struktúra következő lényeges szimbóluma a *két üvegcsce*:

Mindkettő kemény kristályból volt, és üvegdugójukat aranykupak fogta le; az egyikre görög betűkkel az volt rávésve: *Antidoton*, vagyis ellenmérég, a másikon parányi kígyó tekeredett. Stemma nem tudott meglenni anélkül, hogy virradatig ne babráljon ezekkel az üvegcséccel.<sup>768</sup>

A két üvegből hamarosan egy lesz, Stemma széttöri az ellenmérget tartalmazót. Ekképpen válhat Peregrin mellett Stemma attribútumává a mérég és a kígyó is. Az üvegek jelzése kapcsán a kép és az írás ellentétézésének kérdése is felmerül: a mérég a vizuális, az ellenmérég a nyelvi jelrendszer eleme. Nem lehet azonban egyértelmű következtetéseket levonni az üvegek tartalma és az azokat jelölő jelrendszer alapján, hiszen például az „ellenmérég” morális hovatartozása is kérdéses. Stemma esetében nem arról van ugyanis szó, hogy az ellenmérég segítségével megment valakit a haláltól, még akkor sem, ha tulajdonképp saját magával teszi ezt meg. Habár nem az ellenmérég okozza a halált, a gyilkossághoz és annak leplezéséhez alapvető kellék. Ebből a tapasztalatból kiindulva allegorikus – de nem feltétlenül morális – értelmezéshez juthatunk, amely szerint az írás, a szöveg egyfelől képes megnövelni a vizuális jel határfokát, másfelől képes elfedni annak egyes tulajdonságait mások elől; s ezekből adódóan: az írott jel mindenképp csak másodlagos helyzetű a képhez képest.

Az elbeszélés Stemma és Faustina tetteiből kiindulva hasonmáspárok rendszerét építi ki. A *két* csoport egyik fele a társadalom felső, a másik az alsó rétegeből származik. A hasonmáspárok rendszerének két origója is van: az alsó társadalmi rétegben is megjelenő, arra befolyással levő, de a felsőhöz tartozó bírő, és felső társadalmi rétegben is megjelenő, arra befolyással levő, de az alsóhoz tartozó Peregrin. A vertikális felosztás és szimmetria megmutatja a társadalom két világának jelenlétét, de a *két* gyilkossággal jelzi, hogy a

---

<sup>768</sup> *Uo.*, 34. [Kiemelés az eredetiben.]

különbségeket nem a vertikális hovatartozás határozza meg – ahogyan azt a mitológiai alsó és felső világ közötti különbségekben megtapasztalhattuk. Ha a mitológiaihoz hasonló különbségeket keresünk, azokat megtalálhatjuk a Stemma által alapított világban. Ebben a világban a felső rétegbe tartozó Stemma nem gyilkos, míg az alsóba tartozó Faustina az. Az elbeszélés világában mindez nem így van, sőt különbség is van a két gyilkos között: Faustina nem leplezi büntudatát, hanem halálbüntetését kívánja, míg Stemma a végsőkig titkolja, még Palmát is meg akarja győzni igazáról, miután a lány hallotta a vallomását. Eltérő magatartásukkal ketten *kétféle* példát állítanak ugyanarra a bűnre. Stemmával ellentétben Faustina szenvedésével szembesülhetünk: az elbeszélésben *kétszer* jelenik meg élve, mindkétszer *két* szimbolikus pokolban.

Az elbeszélésben működő kauzalitás is részévé válik a világ bináris oppozíciók általi leírásának, még hozzá az ironizált narrátor révén. Bizonyos események elé – amelyek a kauzalitás viszonyaiban okozatként működnek – *két ok* kerül magyarázatként. Egyfelől a narrátor által megjelölt ok, amely arra hivatott rámutatni, hogy a világban rend van, s ezt a rendet ő maga garantálja. A narrátor által bejelentett világ mentes a mitológiától, az események okaként általában racionális okokat jelöl meg. Amennyiben nem tud racionális magyarázatot adni, akkor vagy nem ad semmilyen, vagy akár egyszerre többet is felajánl. A narrátorról minden „igyekezete” ellenére kiderül, hogy inkompetens: az eseményeket rosszul értelmezi, az elbeszélte világot saját ízlésének megfelelően formálja, sokszor túloz, misztifikál, racionális magyarázatai pedig félrevisznek. A mágikus eseményeket, a „csodát” nem látja, a mitologikus referenciákat bagatellizálja. Az elbeszélő inkompetenciája által az elbeszélés alulnézeti pozícióból látta az eseményeket.

Másfelől viszont az események okára mágikus magyarázat is születik. A mitologikus tudat számára két különböző dolog között érintkezés, mágikus kapcsolat állhat fenn. A mágikusság az események véletlenszerűségét átértelmezi, az időben egymás mellé kerülő eseményeket összetűzi, a valamilyen módon egymásra hasonlító személyeket vagy tárgyakat összekapcsolja, s így az eseménytörténetet nagyban meghatározó, mágikus kauzalitást, szakrális valóságot hoz létre. Ezt a valóságot a mágikus, személyiséggel bíró tárgyak csodatétele, vagy a kimondott jóslatok megvalósulása tölti meg értelemmel: a világot felülnézeti pozícióból szemléli és jelenti be. Míg az alulnézeti pozícióból szemlélt világ bizonytalan, rendszertelen és egy inkompetens narrátor irányítja, addig felülnézeti pozícióból nézve ugyanennek a világnak minden eleme valamilyen módon egymáshoz tartozik, mindennek előre meghatározott helye van, minden tárgy vagy esemény egy mitologikus vagy szakrális tárggyal vagy eseménnyel azonosul.

Mégiscsak arról van szó, hogy az eseménytörténetet meghatározó két kauzális viszony és értékelő pozíció minden ellentmondásukkal együtt, egyszerre érvényesül, anélkül hogy paradox helyzetet teremtene. Nagy Károlyt a narrátor Istennel egyenrangúnak tünteti fel, ám az derül ki róla, hogy ágyasa van,<sup>769</sup> és még csak nem is ő ítél Stemma felett. Hiába jelenik meg Byblis mítosza és Sibilla jóslata a vérfertőzés baljós előjeleként, hiszen az elbeszélésből az derül ki, hogy a szerelmesek nem testvérek. A Wulf-kürt az erős hangja által az utolsó ítélet harsonájának megfeleltethető ugyan, ám nem válik azzá. Mágikus cselekedete – Stemma titkának felfedése – olyan távol áll az utolsó ítélet harsonáinak cselekedetétől, hogy hiába történik „csoda”, mitizálódásában, előképével összevetve nevetségessé is válik. Az „istenítélet” is bekövetkezik ugyan, de csak profán formában, az egybegyűlt tömeg nevezi annak – ordítva – Stemma öngyilkosságát. A (látszólagos) ellentmondást feloldja az az olvasói kettős látás, amely az eddigi pozíciókból összeálló *ironikus* pozícióból értelmezi az eseményeket, és az értelmezés terét kibővíti azáltal, hogy egyszerre, együtt olvassa, érti és fogadja el mindkettőt. Ezt az ironikus pozíciót felfoghatjuk egy dialektikus olvasatnak vagy az odaértett szerző megjelenése helyének is, mely a jellegének köszönhetően egyszerre képes a mítoszok és ebből következően a világ mágikusságának komolyan vételére és bagatellizálására.

---

<sup>769</sup> *Uo.*, 58.

## ÖSSZEGZŐ GONDOLATOK

Ó jaj, a filozófiát,  
jogot és orvostudományt  
– sajnos, a teológiát  
is! buzgón bűvároltam át.  
S most mégis így állok, tudatlan,  
mint amikor munkába fogtam.  
(Goethe, *Faust*)

Értekezésemnek kettős célja volt: egyrészt a mítoszkritika módszertani alapjainak rendszerezése és elméleti hátterének összefoglalása, másrészt e módszer alkalmazása egyes XIX. századi műveken, az ördöggel kötött szövetség mitologémájának vizsgálata során. A mítoszkritika bázisa a mágia működésének megértése a mitikus tudatban és az irodalmi szövegekben egyaránt. A mágia az én értelmezésemben nem más, mint a dolgok egymásra hatása, a közöttük, minden dolog között levő láthatatlan kapcsolat. Az elemzett művekben a mágia konkrét tárgyak által (a pénzt is tárgynak tekintve) nyilvánul meg, ezek a tárgyak szimbólumokként viselkednek.

A szimbólum a mítosz s ezáltal az irodalmi szövegek lényegi vonása. A szimbólum sokrétegű kódoló rendszer, amely az (általában vett) vágyott egység reprezentálására törekszik. Az (általában vett) megbomlott egység formái pedig leginkább a bináris oppozíciókban mutatkoznak meg. A szimbólum azonban magát a démonikusságot, a megbomlott egységet is magában rejti, s a bináris oppozíciók eredeti célja a (démoni) világ leírása, egységben lát(tat)ása. Az elemzett művekben találhatunk konkrét példákat is: a *Peter Schlemihl* fő szimbóluma, az árnyék, valójában nincs jelen a műben; A *szamárbőrben* Raphael retteg használni az alapvetően boldogságot hozó talizmánját; Az *asszonybíróban* nem is egy, hanem két központi szimbólum szerepel (a kürt és a kehely), amelyből az egyiket a szövetségkötés helyett gyilkosságra használják.

A karnevál a dolgok közötti kapcsolat azon aspektusait hangsúlyozza, amelyeket a mágia nem érint. A változást, a rendezetlenségben rejlő rendet, a dolgok feje tetejére állítását, az oppozíciók hierarchiájának megbontását hirdeti. A karnevál mágikus eleme a nevetés. A karneváli nevetés egyetemes, minden és mindenki nevet, de minden és mindenki nevetségessé válik. A *Holt lelkekben* a karnevál jellegzetességei számos vonatkozásban megvalósulnak. Példának okáért, a poéma számos műfajt parodizál, még – metaparódiává válva – önnön műfaját is.

Az értekezés első részében elemzett művek az ördöggel kötött szövetséget tematizálják, s mindben központi helyzetbe kerül a pénz. Az elemzések azonban arra is rámutatnak, hogy a művek közötti kapcsolat a téma egyezésénél mélyebb. A középkor után a Faust doktor köré szerveződött történetek a társadalmi problémákra reagálva gyorsan elterjedtek és népszerűvé váltak. A XIX. század társadalmában is olyan, mindenkit érintő jelenségek tűntek fel, amelyeket elsőként a művészet volt képes megmutatni. Ezeket a jelenségeket összefoglaló jelleggel – s kissé általánosítva – a „láthatatlan” társadalmi szerződés megszegéseként értelmezhetjük. Az ördöggel kötött szövetség mitológemája s annak fő paradigmái – a kísértés, a bűnbeesés, a bűn, a bűnhődés; a metafizikai értelemben vett szabadság, az élet élvezete; az ördög, az alvilág – is ezt a megszegést problematizálják. A század olvasója azonban már a világ hiteles, realiztikus leírását követelte az íróktól, s így azoknak különféle írói technikákkal el kellett rejteniük az egyébként nyilvánvalóan mitikus témát. A legtöbb XIX. századi szöveg ezért legalább kétféle kódrendszerben olvasható: egy racionális és egy mitikus rendszerben.

A XIX. századi romantikus tendenciájú szövegekben ez a két kódrendszer még nem vált el egymástól, mert az ember a mítosz (vagy a misztikum, vagy a fantasztikum) újrafelfedezésének helyét önmagában, a szubjektumban jelölte meg. Így történhet, hogy a szereplők (még olvasói megütközés nélkül) szert tehettek olyan mágikus tárgyakra, mint a pénzből ki nem fogyó erszény vagy a kívánságokat teljesítő számbőr. A század „realista” tendenciájú szövegeire ez már kevésbé jellemző. A jelenség Balzac két ördögalkjában is megmutatkozik: *A számbőrben* a romantikus elemek még túlsúlyban vannak a szociológiai elemekkel szemben: a régiségkereskedő sablonos, kevésbé életszerű figura, mint az ördögi, de nagyon is emberi Vautrin. A századvég irodalma – haladva a posztmodern felé – már csak látszólag fektet hangsúlyt a valóságreferencialitásra: Meyer elbeszélései például hiába hangsúlyozottan „történelmi”, ha bennük a történelemábrázolás az ironia tárgyává válik.

Van abban valami mágikus, hogy 1842-ben két ismert író – Gogol és Balzac – is meghirdette az *Isteni színjáték* XIX. századi újraírását. Az *Emberi színjáték* előszava szerint Balzac Dante szövegének rendszerező és átfogó jellegét előtérbe helyezve az „Állami Anyakönyvvezetéssel” is „versengeni” kíván.<sup>770</sup> Az *Isteni színjátékot* Balzac elbeszélői és szereplői általában kritikával illetik: az olvasóval el akarják hitetni, hogy az *Isteni színjáték* hiányos mű, s ami abból hiányzik, az az *Emberi színjátékban* benne van. A mágiáról azonban Balzac előszavában említést sem tesz, holott műveiben az legalább olyan hangsúllyal van jelen, mint a racionalitás. A *Filozófiai tanulmányok* (amelynek első darabja *A számbőr*) „az

---

<sup>770</sup> BALZAC 1962, 1026.



okozatok társadalmi okait mutatja meg”.<sup>771</sup> A *szamárbőrben* – vagy akár az általam nem ismertett *A vörös vendégfogadó* című elbeszélésben – az emberekre démonikus hatással levő pénz a társadalom mozgatója, az okozatok oka. Mágikus szerepét erősíti, hogy Balzac műveit – az említett két művet is – leginkább a pénz mozgása és démoni ereje fűzi össze. S ha a szamárbőrt birtokló régiségkereskedő (mint ördögalak) nem is kötődik a pénzhez, Vautrin annál inkább.

A pénz Gogol poémájában is társadalmat mozgató szerepben tűnik fel. A „milliomos” Csicsikovra más emberként tekint az egész város, mint addig, s „mindennek oka ez az egy szó volt: »milliomos«”.<sup>772</sup> S ahol mindennek oka a démoni erővel bíró pénz, az maga a pokol. A *Holt lelkek* azonban nem lép tovább az *Isteni színjáték* Poklán: Gogol hiába próbálja megmutatni (megírni) a XIX. századi Purgatóriumot és Paradicsomot, lelki válságba kerülve képtelen lesz rá. A művészet számára nem férhet össze a kétely nélküli hittel; a tervezett második részben a megváltás reményét hozó Kosztanzsoglo figurája (angyalalakja?) Gogol szemében hiteltelen.

Csicsikov erős hasonlóságot mutat a *Peter Schlemihl* szürke ruhás emberével. Chamisso ördögalakja éppolyan középszerű, mint Gogol hőse, neve sincs, démoni ereje alig-alig mutatkozik meg. Egyetlen jelzője kabátja színe (a két véglet, a fekete és a fehér között található szín), a szürke. S habár Csicsikov öltözéke korántsem szürke („áfonyaszínű pettyes frakkot”<sup>773</sup> visel), a társadalmi érintkezés során a „szürke emberhez” hasonlóan viselkedik: mindketten behízselgőek, nyájasak és készségesek, s teszik mindezt a saját céljuk elérése érdekében.

A világ démoniságának megjelenése jellegzetes a XIX. századi szépirodalomban, a század és századvég meghatározó alkotóinak műveiben számtalan esetben megtalálható. A reneszánsz (vagy talán már Platón) óta az ember számára a világ darabokra esett szét, azaz a személyiség egysége megbomlott, az ember előtt megjelent az őt megkísérteni kívánó ördög. A világ démoni szétesettségét, a harmónia hiányát is regisztrálni hivatott XIX. századi szövegek egységesítésre törekvő magatartásukban azonban jellegzetesen modernek: a műben a világ egységét helyre kell állítaniuk.

A mitologikus világgép felfogásában – szemben a modernnel és a posztmodernnel – a valóság nem kizárólag a szubjektum kivetülése, a mítosz éppen annak teljességére mutat rá. A mitikus tudat számára az egyetemes (a természet) és az egyén (az ember) egymással harmóniában áll (él): az egyén egyrészt az univerzum (makrokozmosz) parányi része,

---

<sup>771</sup> *Uo.*, 1035.

<sup>772</sup> GOGOL, *i.m.*, 187.

<sup>773</sup> *Uo.*, 12.

másrészt önmagában hordozza az egész univerzumot (mikrokozmosz). Ezt a paradoxont foglalja magában és értelmezi az az elképzelés, miszerint az ember az univerzum középpontja.

Az irodalmi művek összefüggéseinek körkörös és visszatérő elemekből álló rendszere azért valósulhat meg, mert a mítosz káoszt kozmosszá alakító eszközei (szimbólum, bináris oppozíciók, archetípusok stb.), valamint maga a téma (különböző aspektusaiban), paradigmaváltással, immár a fikció eszközeiként újra és újra felbukkannak. S habár lefokozódásuk következményeképp az eredeti funkciójuktól már elidegenedtek, mégis megőriztek belőlük valamit. (Többek között ezért lényeges, hogy a vizsgált szövegekben a műfaj által felvetett kérdésekről is szó essék.) A szakrális formából látszólag minden szakrális eltűnt, merő formává változott, s a forma elmondása lett a mű tartalma.

Különösen érvényes a szakralitás megszűnése az elmondás – vagy inkább az elbeszélés – mikéntjére. Az elbeszélő dramatizálásának (ahogyan Chamissónál) vagy egyéb szerzői/elbeszélői maszkjának (ahogyan a többi szerzőnél) körvonalazódása s azok inkompetenciája rámutat a mítosz egyik alapvetésére, miszerint vannak az emberi tudaton kívül eső, egyéni nézőponttól nem függő tények. Mert habár úgy tűnik, minden információ a narrátortól származik, az őt leleplező narráció közvetetten képes új nézőpontokat megnyitni, s számtalan összefüggést láthatóvá tenni. Az *asszonybíró* inkompetens narrátorának célja sem más, mint hogy az ismert mítoszok helyett saját (és sajátos) mítoszokat beszéljen el (alkosson) – s ez a mítoszok (minden mítosz) megkonstruáltságát tematizálja.

A mitologikus gondolkodás megjelenésének következtében az olvasatok közötti nyílt ellentmondás megszűnik, a „vagy-vagy” logikát leváltja az „is-is” – mitologikus gondolkodásra jellemző – szinkretizmusa. Így lehetséges, hogy *A számbőr* vagy *Az asszonybíró* eseménytörténetének kétféle kódrendszere különböző ok-okozati rendszereket is létrehoz, és a *Holt lelkek* szereplői egyszerre tekinthetők élőknek és holtaknak. A feloldhatatlannak tűnő ellentétek összebékítése s egységben ábrázolása a szöveg mágikusságát, a benne immanensen meglévő, bármit integrálni tudó képességét húzza alá.

Márpedig az ördög elleni harc – az ördögűzés – kizárólag mágikus eszközökkel lehetséges. A szöveg minden fázisában megjelenő ördög (szimbólum) az elbeszélt világ középpontja kíván lenni, s a szöveg az olvasóra bízta, mit tesz vele. S ha az olvasónak sikerül a személyiség (mítosz) töredékeit a szövegben egymáshoz illeszteni, akkor, a mitikus tudat őseredeti eseményét is megismételve, a démoni világ káoszából kozmoszt teremt. Ennek a mágikus cselekedetnek hatással kell lennie a világ egészére, létre kell hoznia a világ egységét.

## Felhasznált irodalom

1. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A népi nevetéskultúra és a groteszk*, ford. KŐRÖSI József = M. M. B., *A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok)*, ford. és válogatta KÖNCZÖL Csaba – KŐRÖSI József, Bp., Gondolat, 1976, 303-352.
2. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III. Jelenkor*, Pécs, 1997, 27-68.
3. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba et al., Bp., Gond-Cura/Osiris, 2001.
4. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. M. B., *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája; Rabelais és Gogol; Szatíra*, ford. KÖNCZÖL Csaba – RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002, 7-508.
5. BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *Rabelais és Gogol: A szó művészete és a népi nevetéskultúra*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. M. B., *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája; Rabelais és Gogol; Szatíra*, ford. KÖNCZÖL Csaba – RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002, 509-522.
6. BAKCSI György, *Gogol: Holt lelkek* = B. Gy., *Öt orosz regény* Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 13-93.
7. BAL, Mieke, *Fokalizáció*, ford. FERENCZ Anna = *Vizuális és irodalmi narráció: Szöveggyűjtemény*, szerk. FÜZI Izabella, Szeged, 2006.  
<http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html>  
(Letöltve: 2011.01.16.)
8. BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, ford. Christine van Boheemen, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2009.
9. BALZAC, Honoré de, *A számbőr*, ford. RÓNAY György, Bp., Európa, 1961.
10. BALZAC, Honoré de, *Balzac előszava az Emberi színjátékhoz*, ford. RÓNAY György = H. de B., *Emberi színjáték I.*, Bp., Magyar Helikon, 1962, 1021-1036.
11. BALZAC, Honoré de, *Elveszett illúziók*, ford. BENEDEK Marcell, Bukarest, Kriterion, 1978.
12. BALZAC, Honoré de, *Gobseck*, ford. DÉRY Tibor = H. de B., *Gobseck – Goriot apó*, ford. DÉRY Tibor – LÁNYI Viktor, az utószót írta BAJOMI LÁZÁR Endre, Bp., Európa, 1979, 5-67.

13. BALZAC, Honoré de, *Goriot apó*, ford. LÁNYI Viktor = H. de B., *Gobseck – Goriot apó*, ford. DÉRY Tibor – LÁNYI Viktor, az utószót írta BAJOMI LÁZÁR Endre, Bp., Európa, 1979, 69-302.
14. BALZAC, Honoré de, *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága*, ford. LÁNYI Viktor, Bp., Európa, 1984.
15. BARBÉRIS, Pierre, *Balzac, egy realista mitológia*, ford. PÁRDUTZ Katalin – OROSZ Magdolna, Bp., Gondolat, 1978.
16. BARTA János, *Lírai realizmus*, Studia Litteraria (Tomus III.), szerk. BARTA János – BÁN Imre, 1965, 3-16.
17. BERTA Péter, *A halál előjeleinek funkciói Csíkkarcfalva és Csíkjenőfalva paraszti közösségeinek halálközeli rítusaiban = Sors, áldozat, divináció*, szerk. PÓCS Éva, Bp., Janus/Osiris, 2001, 244-294.
18. BETTELHEIM, Bruno, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László, Bp., Corvina, 2008.
19. BÍRÓ Béla, *Az árnyék metafizikája = B. B., Legenda a kerek Egészről*, Bp., Liget, 1997, 5-18.
20. BLUMENBERG, Hans, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje = H. B., Hajótörés nézővel: Metaforológiai tanulmányok*, ford. KIRÁLY Edit, Bp., Atlantisz, 2006, 105-197.
21. BUDA Béla, *Utószó = FREUD, Sigmund, Totem és tabu*, ford. PÁRTOS Zoltán, Bp., Göncöl, 1990, 148-152.
22. BURCKHARDT, Jakob, *Világtörténelmi elmélkedések: Bevezetés a történelem tanulmányozásába*, ford. BÁTHORI Csaba – HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2001.
23. BURKHARD, Marianne, *Conrad Ferdinand Meyer*, Boston, Twayne Publishers, 1978.
24. CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de La Mancha I-II.*, ford.: GYŐRY Vilmos, átdolgozta: BENYHE János, Bp., Európa, 1966.
25. CHAMISSO, Adelbert von, *Peter Schlemihl különös története*, ford. és az utószót írta TURÓCZI-TROSTLER József, Bp., Magyar Helikon, 1961.
26. COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 85-193.
27. COMTE, Auguste, *A pozitív szellem: Két értekezés*, ford. az utószót és a jegyzeteket írta BERÉNYI Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1979.
28. CUSUMANO, Nicola, *Mnémoszüné–Lészmoszüné: Emlékezés és feledés, mítosz és történelem*, ford. Egyed Péter, Korunk, 1997. augusztus.

- <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00092/1997honap8cikk1374.htm> (Letöltve: 2012. augusztus 19.)
29. DAHME, Lena F., *Women in the Life and Art of Conrad Ferdinand Meyer*, New York, AMS Press, 1966.
  30. *D. Faustus János hírhedett varázsló és fekete mágus históriája* [SPIES, Johann kiadása alapján], ford. ADORJÁN Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960.
  31. EINHARD, *Nagy Károly császár élete*, ford. és a jegyzeteket írta GYURKOVICS Zoltán, <http://mek.niif.hu/02600/02636/02636.htm#n114>, 114. jegyzet. (Letöltve: 2011. január 16.)
  32. ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1987.
  33. ELIADE, Mircea, *Képek és jelképek*, ford. KAMOCSAY Ildikó, Bp., Európa, 1997.
  34. ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 2006.
  35. FAESI, Robert, *Conrad Ferdinand Meyer*, Huber, Frauenfeld, 1948.
  36. FLORES, Ralph, *The Lost Shadow of Peter Schlemihl*, *The German Quarterly*, Vol. 47, No. 4 (Nov., 1974), 567-584.
  37. FÓNAGY Iván, *A mágia és a titkos tudományok története*, Bp., Tinódi, 1989.
  38. FRANGER, Donald, *Dead Souls: The Mirror and the Road*, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, (Jun., 1978), 24-47.
  39. FRANZ, Marie-Louise von: *Az árnyék és a gonosz a mesében*, ford. OROSZ Magdolna – ZALÁN Péter, Bp., Európa, 1998.
  40. FRANZ, Marie-Louise von, *Az individuáció folyamata = Az ember és szimbólumai*, szerk. JUNG, Carl Gustav – M.-L. von F., ford. MATOLCSI Ágnes, Bp., Göncöl, 2000, 157-229.
  41. FRAZER, James G., *Az Aranyág*, ford. BODROGI Tibor és BÓNIS György. Bp., Századvég, 1993.
  42. FREJDENBERG, Olga, *Metafora*, ford. HORVÁTH Márta = *Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, ford. HOFFMANN Kornélia et al., Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 211-249.
  43. FREUD, Sigmund, *Totem és tabu*, ford. PÁRTOS Zoltán, Bp., Göncöl, 1990.
  44. FREUD, Sigmund, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 65-83.

45. FREUD, Sigmund, *Az őszvalami és az én*, ford. HOLLÓS István – DUKES Géza, Onga, Belső Egész-ség, 2011.
46. FRYE, Northrop, *Kettős tükör*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1996.
47. FRYE, Northrop, *Az ige hatalma: második tanulmány a Biblia és az irodalom kapcsolatáról*, ford. és a lábjegyzeteket írta PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1997.
48. FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998.
49. FUSSO, Susanne, *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
50. GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers: a Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
51. GEERTZ, Clifford, *A sűrű leírás: Út a kultúra értelmező elméletéhez*, ford. BERÉNYI Gábor = C. G., *Az értelmezés hatalma: Antropológiai írások*, vál. NIEDERMÜLLER Péter, ford. ANDOR Eszter et al., Bp., Osiris, 2001, 194-226.
52. GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Monika, Helikon, 1996, 1-2, 82-90.
53. GIVRY, Grillot de, *Boszorkányság, mágia és alkímia: a titkos tudományok könyve*, ford. VAJTHO Lilian – KÁSSA László, Miskolc, Hermit, 2004.
54. GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán – KÁLNOKY László, Bp., Európa, 2006.
55. GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics, *Holt lelkek*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, Bp., Magyar Helikon, 1974.
56. GORETITY József, *Shakespeare-történetek – alulnézetből = A kultúráköziség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, szerk. FRIED István, Szeged, JATE, 1999, 137-147.
57. GORETITY József, *Bevezetés = G. J., Töredékesség és teljességigény: Huszadik századi orosz prózai művek értelmezése*, Bp., Palatinus, 2005, 5-54.
58. GORETITY József, *Vladimir Nabokov kísérlete egy regényírási modell megalkotására (Végzetes végjáték) = G. J., Töredékesség és teljességigény: Huszadik századi orosz prózai művek értelmezése*, Bp., Palatinus, 2005, 157-175.
59. GORETITY József, *Hit és/vagy művészet: Egy jubileum apropóján – Gogol Holt lelkek-jének margójára*, Debreceni Disputa, 2009, 7-8, 119-123.
60. GRINSTEIN, Alexander, *Conrad Ferdinand Meyer and Freud*, Connecticut, International Universities Press, 1992.
61. GYÖRFFY Miklós, *A német irodalom rövid története*, Bp., Corvina, 1995.
62. HALÁSZ, Előd, *A német irodalom története*, Bp., Gondolat, 1987.

63. HAMVAS Béla, *Tabula smaragdina – Mágia szútra*, Bp., Medio, 1994.
64. HAVAS László – HEGYI W. György – SZABÓ Edit, *Római történelem*, Bp., Osiris, 2007.
65. HEAD, Randolph C., *Jenatsch's Axe: social boundaries, identity, and myth in the era of the Thirty Years' War*, Rochester, University of Rochester Press, 2008.
66. HERTLING, G. H., *Reflections on the „Poetic Real”: The Transcendent in Nineteenth-Century German Realism*, *Pacific Coast Philology*, Vol. 31, No. 2 (1996), 135-157.
67. HOBBS, Thomas, *Leviatán*, ford. VÁMOSI Pál, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta NAGY Levente, Kolozsvár, Polis, 2001.
68. HOLL, Bruce T., *Gogol's Captain Kopeikin and Cervantes' Captive Captain: A Case of Metaparody*, *Russian Review*, Vol. 55, No. 4 (Oct., 1996), 681-691.
69. HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György – *Jelképtár*, Bp., Helikon, 2010.
70. HORVÁTH Zoltán, *Bevezetés* = MEYER, Conrad Ferdinand, *A szent; Jürg Jenatsch*, Bp., Grill Károly Könyvkiadóvállalata, é.n., 5-13.
71. HUTTERER Miklós, *Utószó = D. Faustus János hírhedt varázsló és fekete mágus históriája* [SPIES, Johann kiadása alapján], ford. ADORJÁN Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960, 257-273.
72. JOHNSON, Warren, *That Sudden Shrinking Feeling: Exchange in La Peau de chagrin*, *The French Review*, Vol. 70, No. 4 (Mar., 1997), 543-553.
73. JUNG, Carl Gustav, *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, ford. NAGY Péter, Bp., Európa, 1990.
74. JUNG, Carl Gustav, *A tudattalan megközelítése = Az ember és szimbólumai*, szerk. JUNG, Carl Gustav – M.-L. von F., ford. MATOLCSI Ágnes, Bp., Göncöl, 2000, 17-104.
75. KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése; A gyakorlati ész kritikája; Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, a jegyzeteket összeáll. LÁNG Rózsa, Bp., Gondolat, 1991.
76. KÁLAI Sándor, *Irodalom, nemzet, Napóleon: kísérlet A nyomorultak, A pármái kolostor, a Hiúság vására és a Háború és béke című regények komparatív elemzésére = Motívumkutatás és mítoszkritika: Komparatiztikai tanulmányok*, szerk. GORETITY József, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 114-144.
77. KÁNYÁDI András, *Előszó = K.A., A képzelet topográfiája: Mítoszkritikai esszék*, Kolozsvár, Komp-pressz, 2010, 5-12.

78. KATONA Lajos, *Folklór-kalendárium*, Bp., Neumann, 2006.  
<http://mek.oszk.hu/04700/04798/html/index.htm> (Letöltve: 2010. augusztus 19.)
79. KERÉNYI Károly, *Hermés, a lélekvezető: Az élet férfi eredetének mitológéája*, ford. TATÁR György, Bp., Európa, 1984.
80. KERÉNYI Károly, *Mi a mitológia?* = K. K., *Mi a mitológia?: Tanulmányok a homérosi himnuszokhoz*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Szépirodalmi, 1988, 5-26.
81. KERÉNYI Károly, *A valláslélektan általános emberi alapjairól* = K. K., *Az örök Antigoné: Vallástörténeti tanulmányok*, vál., gondozta és az utószót írta BODOR Mária Anna, Bp., Paidion, 2003, 419-442.
82. KESZEG Vilmos, *Elhárítható-e a megjósolt jövő?* = *Sors, áldozat, divináció*, szerk. PÓCS Éva, Bp., Janus/Osiris, 2001, 294-308.
83. KIRK, G. S., *A mítosz*, ford. STEIGER Kornél, Bp., Holnap, 1995.
84. KOVÁCS Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I.*, alkotó szerk. KROÓ Katalin, Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006, 195- 215.
85. KOVÁCS Árpád, *A gogoli szövegű (A köpönyeg – írva és olvasva) = Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. K. Á., Bp., Argumentum, 2010. 259- 270.
86. KOVÁCS Árpád, *Szavak és dolgok között: az írás költészete Gogol Holt lelkek című poémájában* = K. Á., *Prózamű és elbeszélés: Regénypoétikai írások*, Bp., Argumentum, 2010, 178-206.
87. KROÓ Katalin, *Az irodalmi szöveg mint saját „prófeciájának” beteljesítője és értelmezője* = *A szótól a szövegig és tovább...: Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*, szerk. KOVÁCS Árpád – NAGY István, Bp. Argumentum, 1999, 67-114.
88. KUHN, Thomas S., *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. BÍRÓ Dániel, Bp., Osiris, 2000.
89. LEACH, Edmund R., *Két tanulmány az idő szimbolikus ábrázolásáról* ford. CZÁRÁN Judit = *Jelképek – Kommunikáció – Társadalmi gyakorlat: Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből*, szerk. HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter, Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983, 137-157.
90. LEBLANC, Ronald D., *Dinner with Chichikov: The Fictional Meal as Narrative Device in Gogol's „Dead Souls”*, *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 4 (Autumn, 1988), 68-80.



91. LÉVI-STRAUSS, Claude, *A mítoszok struktúrája*, ford. MIKLÓS Pál = STRUKTURALIZMUS I-II., vál., a bevezetést és az összekötő szövegeket írta HANKISS Elemér, ford. BOJTÁR Endre et al., Bp., Európa, 1971, 133-148.
92. LÉVI-STRAUSS, Claude, *The Savage Mind*, ford. WEIGHTMAN, John – WEIGHTMAN, Doreen, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
93. LOCKE, John, *Értekezés a polgári kormányzat igazi eredetéről, hatásköréről és céljáról*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Gondolat, 1986.
94. LOSZEV Alekszej, *A mítosz dialektikája*, ford. GORETITY József, Bp., Európa, 2000.
95. LOTMAN, Jurij, *Kultúra és robbanás*, ford. SZÜCS Teri, Bp., Pannonica, 2001.
96. LOTMAN, Jurij, *A szöveg mint értelemgeneráló rendszer = Kultúra és intellektus: Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, szerk., ford., az elő- és az utószót írta SZITÁR Katalin, Bp., Argumentum, 2002, 25-88.
97. LUKÁCS György, *A történelmi regény*, Bp., Magvető, 1977.
98. LUND, Deborah S., *Ambiguity as Narrative Strategy in the Prose Work of C. F. Meyer*, New York, Peter Lang Publishing, 1990.
99. MALINOWSKI, Bronislaw, *Myth in primitive psychology*, New York, W. W. Norton and Company, 1926.
100. MANKIW, N. Gregory, *Principles of Economics*, Mason, OH, South-Western Cengage Learning, 2012.
101. MARLOWE, Christopher, *Doktor Faustus tragikus históriája*, ford. ANDRÁS T. László, Bp., Magyar Helikon, 1960.
102. MELETYINSZKIJ, Jeleazar, *A mítosz poétikája*, ford. KOVÁCS Zoltán, Bp., Gondolat, 1985.
103. MEREZSKOVSKIJ, Dmitrij Szergejevics, *Gogol és az ördög*, ford. URBÁN NAGY Rozália, Bp., Új Mandátum, 1995.
104. MEYER, Conrad Ferdinand, *Az asszonybíró*, ford. LÁNYI Viktor = C. F. M., *Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 5-85.
105. MEYER, Conrad Ferdinand, *Egy fiú szenvedése*, ford. PÉTERFY Jenő = C. F. M., *Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 87-149.

106. MEYER, Conrad Ferdinand, *A barát násza*, ford. LÁNYI Viktor = C. F. M., *Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 207-304.
107. MEYER, Conrad Ferdinand, *Pisztolylovás a szőszéken*, ford. BOR Zoltán = C. F. M., *Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 149-205.
108. MEYER, Conrad Ferdinand, *Plautus a zárdában*, ford. LÁNYI Viktor = C. F. M., *Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 355-387.
109. MEYER, Conrad Ferdinand, *A szent* = C. F. M., *Pescara megkísértetése: Elbeszélések*, vál. és ford. HÁY Gyula, Bp., Európa, 1962, 5-130.
110. MEYER, Conrad Ferdinand, *Az amulett* = C. F. M., *Pescara megkísértetése: Elbeszélések*, vál. és ford. HÁY Gyula, Bp., Európa, 1962, 131-189.
111. MEYER, Conrad Ferdinand, *Pescara megkísértetése* = C. F. M., *Pescara megkísértetése: Elbeszélések*, vál. és ford. HÁY Gyula, Bp., Európa, 1962, 309-428.
112. MEYER, Conrad Ferdinand, *Jürg Jenatsch: Történet Büندنből*, ford. SZABÓ Ede, Bp., Fapadoskonyv.hu, 2011.
113. *Mitológiai Enciklopédia I-II.*, főszerk. TOKAREV, Szergej Alekszandrovics, a szerk. biz. tagjai BRAGINSZKIJ, Jozsif Szamujlovics et al., a magyar kiad. szerk. HOPPÁL Mihály, ford. BÁRÁNY György et al., Bp., Gondolat, 1988.
114. MURÁNYI Gábor, *A húsz évet élt „örökalapítvány”: Mozaikok a Baumgarten Alapítvány történetéből*, Beszélő Online, 2004, 3. <http://beszelo.c3.hu/03/04/29muranyi.htm> (Letöltve: 2011. január 16.)
115. NABOKOV, Vladimir, *Nikolay Gogol*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1973.
116. NABOKOV, Vladimir, *Nyárspolgárok és a nyárspolgáriság*, EX Symposion, 2005/51. <http://www.ex-symposion.hu/cikk/1268/2> (Letöltve: 2013. február 5.)
117. NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, Vol. 1, No. 3 (1992), 3-15.
118. NIETZSCHE, Friedrich, *Az értékek átértékelése: Hátrahagyott töredékekből*, ford., vál., és az előszót írta ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 1994.
119. NIETZSCHE, Friedrich, *Túl jón és rosszon*, ford., szerk. és a jegyzeteket összeállította TATÁR György, Bp., Ikon, 1995.
120. NIETZSCHE, Friedrich, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002.

121. NIETZSCHE, Friedrich, *Korszerűtlen elmélkedések*, ford. BOGNÁR Bulcsú – CSATÁR Péter – HIDAS Zoltán – TATÁR György – ZOLTAI Dénes, Bp., Atlantisz, 2004.
122. NIETZSCHE, Friedrich, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. és a jegyzeteket írta KERTÉSZ Imre, Bp., Magvető, 2007.
123. NÓVÉ Béla, *A családfák „gyökere-ága”: A genealógiák jelképvilága*, Új Forrás, 2009, 7. [http://www.jamk.hu/ujforras/0907\\_13.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/0907_13.htm) (Letöltve: 2012. április 13.)
124. NYKL, Alois Richard, *The Talisman in Balzac's La Peau de chagrin*, Modern Language Notes, Vol. 34. No. 8 (Dec., 1919), 479-481.
125. OVIDIUS NASO, Publius, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Európa, 1982.
126. PÁLFI Ágnes, *Athleta Christi – Utópisztikus (?) világgép: Bekezdések Cervantes regényének kronotoposzáról = Utópiák és ellenutópiák*, szerk. KROÓ Katalin és BÉNYEI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2010, 51-74.
127. PAULINYI Zoltán, *Conrad Ferdinand Meyer = MEYER, Conrad Ferdinand, Az asszonybíró és más elbeszélések*, ford. LÁNYI Viktor et al., az utószót írta PAULINYI Zoltán, Bp., Új Magyar, 1956, 389-397.
128. PAVLYSHYN, Marko, *Gold, Guilt and Scholarship Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihl*, The German Quarterly, Vol. 55, No. 1 (Jan., 1982), 49-63.
129. PETERKIEWICZ, Jerzy, *Cast in Glass and Shadow*, New Literary History, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1974), 353-361.
130. PLATER, Edward M. V., *Alcuin's „Harmlose Fabel” in C. F. Meyer's Die Richterin*, German Life and Letters, Vol. 32, No. 4 (July, 1979), 318-326.
131. PLATÓN, *Az állam*, ford., az utószót és a jegyzeteket írta JÁNOSY István, Szeged, Lazi, 2001.
132. POTEBNYA, Alekszandr, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Poétika és nyelvelmélet: Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszolovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, ford. HERMANN Zoltán et al., Bp., Argumentum, 2002, 147-191.
133. PUSKIN, Alekszandr, *A pikk dáma* ford. TRÓCSÁNYI Zoltán = A. P. *Válogatott prózai művei*, ford. BRODSZKY Erzsébet et al., Bp., Európa, 1972, 285-318.
134. RICOEUR, Paul, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva = *Narratívák 2.*, vál., szerk. és a szöveget gondozta THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 9-42.

135. RIFFATERRE, Michael, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Anikó, Helikon, 1996, 1-2, 67-81.
136. REUTER, Stephanie, *Die Allegorisierung von Natur und Landschaft, sowie Formen und Funktionen der Metaphorik und Symbolik in Conrad Ferdinand Meyers „Die Richterin“*, Norderstedt Germany, Druck und Bildung: Books on Demand GMBH, 2004.
137. ROSE, William, *Introduction = History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus 1592*, ford. Broadway Translations, szerk. és a bev. tanulmányt írta ROSE, William, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2003, 1-58.
138. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *A társadalmi szerződésről, avagy A politikai jog elvei*, ford. KIS János, a kötetet szerk., a szöveget sajtó alá rend. és a jegyzeteket összeáll. LUDASSY Mária, Bp., PannonKlett, 1997.
139. SAFRANSKI, Rüdiger, *A gonosz avagy a szabadság drámája*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., Európa, 1999.
140. SAINT-SIMON, Claude-Henri de, *Az európai társadalom újjászervezéséről – Új kereszténység*, ford. és a bevezető tanulmányt írta JORDÁKY Lajos, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969.
141. SCHINDLER, Norbert, *Karnevál, egyház és fordított világ: A 16. századi nevetéskultúra funkciójáról*, ford. SAJÓ Tamás = *Történeti antropológia: Módszertani írások és esettanulmányok*, szerk. SEBŐK Marcell, ford. APOR Péter et al., Bp., Replika Kör, 2000, 183-215.
142. SCHOPENHAUER, Arthur, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes – TANDORI Dezső, Bp., Osiris, 2002.
143. SPERBER, Dan, *Preracionális-e a szimbolikus gondolkodás?*, ford. DUSNOKI Katalin = *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat: Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből*, szerk. HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter, ford. ÁDÁM Péter et al., Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983, 45-67.
144. STORM, Theodor – KELLER, Gottfried – MEYER, Conrad Ferdinand *Versei, vál.* EÖRSI István, ford. CSENGERY Kristóf et al., Bp., Európa, 1986.
145. STRELKA, Joseph P., *Preface. = Literary Criticism and Myth*, szerk. J. P. S., University Park – London, The Pennsylvania State University Press, 1980.
146. S. VARGA Pál, *A gondviselэшittől a vitalizmusig: A magyar líra világgképének alakulása a XIX. század második felében = Csokonai Könyvtár (Bibliotheca Studiorum*

- Litterarium*) 2., szerk. BITSKEY István – GÖRÖMBEI András, Csokonai, Debrecen, 1994.
147. SZÁVAI János, *Balzac három világa* = SZ. J., *Nagy francia regények*, Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 80-102.
  148. SZÁVAI János, *Változatok a novellára = Boccacciótól Salingerig: Novellaértelmezések*, szerk. SZÁVAI János, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 7-20.
  149. *Szent Biblia: Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*, ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Magyar Bibliatanács, 1984.
  150. SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1980.
  151. SZILÁRD Léna, *A karneválemélet: Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig*, Bp., Tankönyvkiadó, 1989.
  152. SZMIRNOV, Igor P., *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok: Tanulmányok: A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, 417-425.
  153. SZTYEBLIN-KAMENSZKIJ, Mihail Ivanovics, *A mítosz*, ford. ELŐD Nóra, Bp., Kozmosz Könyvek, 1985.
  154. TÁNCZOS Vilmos, *Szimbolikus formák a folklórban*, Bp., Kairosz, 2007.
  155. TAYLOR, Marion Lee, *A study of the technique in Konrad Ferdinand Meyer's novellen*, Chicago, The University of Chicago Press, 1909.
  156. THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986.
  157. TODOROV, Tzvetan, *A műfajok eredete*, ford. P. MÜLLER Péter = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán – SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 283-295.
  158. TODOROV, Tzvetan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Bp., Napvilág, 2002.
  159. TROY, William, *On Rereading Balzac: The Artist as Scapegoat* = W. T., *Selected essays*, New Brunswick – New Jersey, Rutgers University Press, 1999, 171-182.
  160. TURNER, Victor, *Szimbólumtanulmányok* ford. SÁRKÁNY Mihály = *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat: Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből*, szerk. HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter, ford. ÁDÁM Péter et al., Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983, 173-186.
  161. TURÓCZI-TROSTLER József, *Utószó* = CHAMISSO, Adelbert von, *Peter Schlemihl különös története*, ford. és az utószót írta TURÓCZI-TROSTLER József, Bp., Magyar Helikon, 1961, 181-199.

162. VAJL, Pjotr – GENISZ, Alekszandr, *Édes anyanyelv: Az orosz irodalom aranykoráról*, ford. GORETITY József, Bp., Európa, 1998.
163. VIRÁGOS Zsolt, *Mítosz és műértelmezés: a „lány fókusz” problémája = Emlékkönyv Országh László tiszteletére*, szerk. VADON Lehel, Eger, Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, 1993, 393-405.
164. VIRÁGOS Zsolt, *The Modernists and Others: The American Literary Culture in the Age of the Modernist Revolution*, Debrecen, Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézete, 2007.
165. WALKÓ György, *Faust és Mefisztó*, Bp, Magvető, 1982.
166. WEINRICH, Harald, *Léthé: A felejtés művészete és kritikája*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Bp., Atlantisz, 2002.
167. WEIR, Elizabeth, *The Prose Works of Conrad Ferdinand Meyer*, Vancouver, The University of British Columbia, 1932.
168. ZAMAROVSKY, Vojtech, *Istenek és hősök a görög-római mondavilágban: A-Z*, ford. FALVAY Alfréd, Bp., Móra, 1970.
169. ZELDNER, Max, *A Note on „Schlemiel”* The German Quarterly, Vol. 26, No. 2 (Mar., 1953), 115-117.
170. ZULLI Jr., Floyd, *Dantean Allusions in „La Comedie Humaine”*, Italica, Vol. 35, No. 3 (Sep., 1958), 177-187.

## Absztrakt

Az értekezés a mítoszkritika módszertanával vizsgál XIX. századi világirodalmi műveket, amelyeket összeköt az ördöggel kötött szövetség mitológémiájaként megjelölt komplex problémakör. Első részében a mítoszkritika elméleti alapvetéseit határozza meg, a mítosz és az irodalom főbb kapcsolódási pontjait veszi számba. Ennek során a mitologikus gondolkodás négy jellegzetes elemét gyakorlati érvényesülésük során is vizsgálja. Így a mágia fogalmát és működését Balzac *A számárbőr* című regénye, valamint a Vautrin-trilógiaként is ismert három regénye, a *Goriot apó*, az *Elveszett illúziók* és a *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága* példáján szemlélteti; az irodalmi szimbolizációs folyamatot Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihl különös története* című regényében vizsgálja; harmadikként a bináris oppozíciók működésével foglalkozik az említett művekben; végül a karnevál poétikai átvedéseit elemzi Gogol *Holt lelkek* című poémájában. A vizsgált művek kiválasztása nem véletlenszerű: mindegyikben kiemelt szerepben áll a pénz szimbóluma, amely minden esetben az ördögi kísértéshez használt eszköz, vagy akár magának az ördögnek a leképeződése.

A dolgozat második részében az elemzés már egyetlen irodalmi szövegre fókuszál: Conrad Ferdinand Meyer *Az asszonybíró* című elbeszélésére. Az első részben vázolt módszertani alapokkal, azokat tovább bővítve vizsgálja az ördöggel szövetségre lépő asszonybíró történetét, kitérve a történelmi elbeszélés Meyernél megfigyelhető sajátosságaira és a mű keletkezésének korszakát jellemző filozófiai, művészeti hatásokra is. *Az asszonybíró* a kísértésbe esés okaként azonban több motívum is megjelölhető: a hatalomvágy, a gyermekét féltő anyai szerep, a szerelem vagy a pillanat hozta szenvedély. Az elbeszélés narrátora a narráció számára irónia tárgya, inkompetens narrátor, melyet ironizált narrátornak nevezek. *Az asszonybíró* két fő szimbóluma – a kürt és a kehely – az utolsó ítéletre vonatkozó jövendöléssel is kapcsolatba kerül, s ezáltal megteremti az elbeszélés másik meghatározó mitológiai vonulatát.

Az említett irodalmi művek elemzésén keresztül az értekezés a mítoszkritikai módszer elméleti alapjait, a mítosz és a mitologikus gondolkodás működését a gyakorlatban is bemutatja. A szimbólumok és a bináris oppozíciók vizsgálatával a szöveg olyan elemei is a vizsgálat tárgyai lesznek, mint a mágia és a csoda, a narráció és a narrátor egymáshoz való viszonya, az ismétlődő mikroszüzsék és azok szüzsében megmutatkozó helye, az inter- és az intratextualitás jelentés- és értelemképző szerepe, a hasonmások és egyéb megkettőzések, és azok esetleges rendszerének szerepe, a különböző módokon megmutatkozó tér és idő jelentései, a szöveg bestiáriumának és herbáriumának értelmező szerepe, vagy mint a szöveg

szubverzív (sok esetben a karneváli világszemléletből kinövő), felforgató tulajdonságainak a jelentésképző szerepe. Az értekezés ezeket az elemzési szempontokat mind az elmélet, mind a gyakorlat szintjén igyekszik érvényesíteni.



## Abstract

The dissertation targets 19<sup>th</sup> century literately texts with the methodology of myth criticism. The examined texts all feature the complex web of problems presented by the mythologem of the contract with the devil. In the first part of the dissertation I establish the theoretical principles of myth criticism and consider the most important connections between myth and literature. In this process the four typical elements of mythological thought are also examined as they appear in practical usage. The definition and workings of magic are illustrated by Balzac's *The Magic Skin* and also by his novels known as the Vautrin trilogy: *Father Goriot*, *Lost Illusions* and *Scenes from a Courtesan's Life*; while the symbolising process of literature is examined in Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihl*. As a third aspect, the dissertation examines the workings of binary oppositions in the texts mentioned above, and finally it considers the poetic transposal of the carnival in Gogol's *Dead Souls*. The reason behind the selection of these texts is that they all operate with money as a symbol, which is in every case an instrument in the devil's temptation attempts or even the manifestation of the devil himself.

The second part of the dissertation focuses on a single literary text: Conrad Ferdinand Meyer's *The Judge*. While making use of and further expanding on the previously outlined methodological principles, I examine the story of the judge who allies herself with the devil, with special attention to the peculiarities of historical fiction characteristic of Meyer and also to the philosophical and artistic influences characteristic of the time of writing. In *The Judge*, several notions can be pinpointed as reasons for giving in to temptation, such as lust for power, the role of the mother protecting her child, love, or spur-of-the-moment passion. The narrator is treated as a source of irony by the narration, he is an incompetent narrator, whom I call an ironized narrator. The two main symbols of *The Judge* – the horn and the chalice – are connected to the prophecy concerning Judgement Day, and thus they establish the other significant mythological framework of the text.

While analysing the above mentioned texts, the dissertation also illustrates the practical application of the theoretical principles of myth criticism and the workings of myth and mythological thought. By examining symbols and binary oppositions, such elements of the text are also scrutinized as magic and miracles, the relationship between the narration and the narrator, the recurring microsujets and their respective places in the sujet, the role of inter- and intratextuality in the formation of meaning and reason, *Doppelgängers* and other doubles and the role of their potential system, the interpretation of the various appearances of space

and time, the interpreting role of the text's bestiary and herbarium, and the role of the text's subversive nature (often originating in a carnivalistic view) in the formation of meaning. The dissertation aims to assert these analytical considerations both on a theoretical and on a practical level.