

IRODALOMTÖRTÉNET

Bényei Péter, Eisemann György, Győri L. János,
Kakuszi B. Péter, Margittai Gábor,
Nyilasy Balázs, Pomogáts Béla, Prágai Tamás,
Szabó Gábor, Szegedy-Maszák Mihály,
S. Varga Pál, Vekerdi József



2000/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

2000. LXXXI. évf., 1. sz.

Új folyam XXXI. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2000/1. szám

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Az újraértelmezés kényszere (<i>Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról</i>)	3
S. VARGA PÁL	
Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (I.)	15
NYILASY BALÁZS	
Közelítési lehetőségek Arany János költészetéhez	36
GYÓRI L. JÁNOS	
Mártírium, puritanizmus, retorika – <i>Két XVII. századi magyar református prédikációs kötet tanulságai</i> –	51
KAKUSZI B. PÉTER	
Márai Sándor és a <i>Frankfurter Zeitung</i>	72
MARGITTAI GÁBOR	
Válság és kultusz a harmincas évek magyar kultúrtörténeti gondolkodásában (<i>Hagyománytudat és írástudói szerepértelmezések</i>)	98
PRÁGAI TAMÁS	
A távlat filozófiája (<i>Orbán Ottó A távlat című verséről</i>)	130
SZABÓ GÁBOR	
Egy igazi hős: Esterházy mámoros legénye	139

Emlékezés

POMOGÁTS BÉLA	
Csokonai és Juhász Ferenc között – a száz éve született Gulyás Pál költészetéről	152

Szemle

BÉNYEI PÉTER	
Eisemann György: <i>Mikszáth Kálmán</i>	157
VEKERDI JÓZSEF	
<i>Magyar verstani szöveggyűjtemény I.</i>	
<i>Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)</i>	162
EISEMANN GYÖRGY	
Nagy Miklós: <i>Klió és más múzsák</i>	166

Egy igazi hős: Esterházy mámoros legénye

A *mámor enyhe szabadsága* legfontosabb pretextusának minden bizonnyal a csaknem teljes egészében, ám néhány stratégiai módosítással – például Bombay helyett Budapest, joghallgató helyett matematikushallgató szerepel Esterházy átiratában – idézett *Al-Mu'Taszim nyomában* című Borges-szöveg tekinthető, melyet mellesleg Wernitzer Julianna amúgy gazdagon dokumentált könyve is „sajátként” kezel.¹

Esterházy írásának első oldalai ugyanis két hasábba tördelt szövege(ke)t tartalmaznak: Borges novellája mellett így párhuzamosan fut a „giccstördék”, mígnem az ék alakzatba tördelt Borges-történet Esterházy textusába belehasítva tűnik el abban. Ez a tipográfiai is jelzett behatolás alighanem a megtermékenyítés vizuális jeleként funkcionál, *mintha* az Esterházy mű születésének helye és pillanata csak a Borges-szöveggel történő (szöveg)testi egyesülés eredményeként lenne lokalizálható. (Látni fogjuk azonban, hogy e látszólag egyértelműnek tűnő viszonyt a szöveg a későbbiekben hogyan módosítja...)

Érdemes hát közelebbről is megvizsgálni, hogy miféle vágy hajtja Esterházy szövegét ezen egyesülés felé, miért áhítja olyannyira ezt a nyilvános liaisont, avagy – kevésbé retorikusan –: az idézés, az Esterházy-próza közismerten legfontosabb struktúraszervező eleme, jelen esetben milyen poétikai hozadékkal gazdagítja, miféle új szintaxis alá rendeli a műegészt. Borges idézése – e kifejezés eredeti jelentését is figyelembe véve – egyúttal szövegének tanúként történő megidézését is jelenti, mintha Esterházy textusa csak általa remélhetné saját feddhetetlenségének, legitimitásának alátámasztását. E gesztus a megidézett tanúhoz fűződő bizalommal teli viszonyról árulkodik, melynek megragadásához alighanem a Borges-mű értelmezésén át vezet a legkönnyebben járható út.

E szöveg egy állítólagos bombayi ügyvéd fiktív regényének ismertetését, illetőleg a hozzákapcsolt kommentárok és értelmezések álságos sorát bocsátja közre, erőteljesen megkérdőjelezve ezzel az „eredeti” és „magyarázat”, avagy a „szépirodalom”, illetőleg „irodalomkritika” közt hagyományosan feltételezett dichotomikus viszonyt. (Csöppet sem mellesleg: e szöveg először Borges egyik *esszékötetében* látott napvilágot, majd változtatás nélkül át-

került a *Ficciones* címen közreadott *elbeszélések* közé...) Maga a mű egy joghallgató – Esterházy honosításában matematikushallgató – megvilágosodás felé vezető útját beszéli el, aki arra teszi föl életét, hogy megtalálja azt az embert, akiből ez a világosság árad. Útja végén egy folyosóhoz érkezik, amelyet egy gyékényfüggöny zár le; e mögül árad az áhított ragyogás. A diák „félrehúzza a függönyt, és belép. Itt végződik a regény.” (Esterházy Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* [= Besz], 606.)

A kereséstörténet tehát, amely Borges (Esterházy) művének középpontjában áll, önmaga nem rendelkezik középponttal. Pontosan azt nem tudjuk meg ugyanis belőle, hogy mivel szembesül majd a függönyt félrehúzó diák, mi van, van-e egyáltalán valami/valaki a függöny mögött? A kalandokban jócskán bővelkedő keresés nyilvánvalóan csak a cél elérésétől, a révbe jutás megnyugtató pillanatától nyerhetné el végső értelmét, s a történet egészének jelentése is csak ennek ismeretében lenne megragadható. A szöveg azonban épp e jelentéstől fosztja meg magát, miáltal Borges írásának tárgya pontosan e hiányzó középpont saját szövegtestét alapvetően meghatározó bemutatása lesz.

S hogy a kereséstörténet valóban egy poétikai probléma metaforájaként működik, azt jól jelzi az egyik hozzáfűzött kommentár, mely szerint „a regény növekvő haladvány, amelynek határértéke a megsejtett fény”. (Besz 606.) A diák fény utáni vágyakozása így egyértelműen a szöveg megvilágosító jelentés utáni vágyakozásával azonosítódik, s a mű talányos befejezése a jelentés felfénylésének kétséges voltára utal. Egyetlen középpont monumentuma helyett így annak hiányát találjuk a szövegben, ám épp ennek köszönhetően válik a történet szabaddá és mozgékonná, hiszen a centrált jelentés eltörlése számos virtuális középpont megkonstruálását teszi lehetővé a mű terében.

Menekülése közben a diák egy toronyban lel menedékre, s ez alighanem a Bombayben épült hét dakhma egyike lehet. S minthogy e dakhmák, azaz a Hallgatás Tornyai valamikor szakrális temetkezési helyekként funkcionáltak, elképzelhető, hogy – a fenti értelmezést figyelembe véve – Borges szövege végeredményben nem más, mint maga e dakhma, vagyis önnön elpusztított, monolitikus jelentésének mauzóleuma. S épp ezért lesz lehetséges e happy end nélkül záródó kereséstörténetet az epikus „én” önmaga felé vezető dicsőtelen zarándokútként, a szubjektum jelentésének elnyerését célzó küzdelem leírásaként is olvasni. (E küzdelem hiábavalóságának konzekvenciáit vonja le Esterházy akkor, mikor szövege végén egy módszeres vérengzés során összes eddigi szereplőjét elteszi majd láb alól.) Ebben az értelemben a fény megtelezése az „én” lényegiségét firtató, kéttel teli kérdésekre adott megnyugtató válasz lehetne. A mű egyik fiktív kommentárja a következőképp összegzi a diák történetét: „A cselekmény lényege tehát máris látható:

mohó kutatás egy lélek után azoknak a finom visszaverődéseknek az alapján, amelyeket másokon hagyott...” (Besz 605.)

Al-Mu‘Taszimban a diák azt a Másikat keresi, akin keresztül maga is saját létének birtokosává válhatna; ám paradox módon a keresett férfi nevének jelentése maga is a „menedéket kereső” értelemmel bír, ami arra utal, hogy a zárandoklat célja is állandó mozgásban van, s ezért egyetlen fix ponton sem lokalizálható. Mindent figyelembe véve a saját (és a szöveg) jelentését hajszóló diák – úgy is, mint az értelmező allegóriája – a függöny széthúzása után azonmód szertefoszló fény helyén a semmivel fog szembesülni, s ekképp rádőbbsenhet arra, hogy e „semmi” saját szubjektumával azonos. A fenomenális fátyol mögött rejtőző transzcendentális lényeg megpillantásáról elmélkedő Žižek így mintha csak e Borges-sztori kései interpretátoraként morfondírozna: „the subject (consciousness) wants to penetrate the secret behind the curtain; his effort fails because there is nothing behind the curtain, *nothing which ‘is’ the subject.*”² Amennyiben viszont e függöny leginkább azt a tényt takarja el, hogy nincs mit eltakarni, és a mögé belépő diák minden bizonnyal egyedül találja magát abban a sivár szobában, ami egy illúzióknak biztosított pillanatnyi pozíciót, úgy arra is ráébredhet, hogy vágyának mindig hiányzó tárgy-oka mindössze egy hiány objektivációja, melynek megigéző jelenléte csupán az általa elfoglalt hely ürességét leplezi le. Talán ennyiből is kitűnik, hogy Borges szövege ugyanazon szubsztanciális epikai tényezők – integráns én, monolitikus jelentés, történetszerű elbeszélés, mindentudó szerzői szerepvállalás – felszámolásán fáradozik, mely törekvés bizonyos megszorításokkal az egész Esterházy-oeuvre-t, és teljes mértékben *A mámor enyhe szabadsága* című szöveget jellemzi. Ezzel magyarázható talán, hogy a *Bevezetés...* egészét megnyitó Megyik-installáció, az *Hommage à Pascal*, épp e szöveg előtt bukkan fel ismét. E számtalan lehetséges, ám egyetlen stabil középponttal sem rendelkező gömb – (vö. Pascal Isten-definíciójával³) így nem csupán a hasonló szerkesztettségű kötet, de hangsúlyosan *A mámor...* emblémájaként, metadiegetikus önreprezentációjaként⁴ jelenik meg, mely ezen keresztül a kötetegész belső tükréként, rhizomatikus térként vizualizálja a szövege(ke)t. Ebben a térben pedig Borges és Esterházy egymásba olvadó írásait az imént említett egyezéseik ellenére sem a közös jelentésképzés igénye jellemzi; egymás át- és újraértelmezőiként olyan hipertextuális hálózatot hoznak létre, melyen belül autonómiájuk feladásán keresztül teremtik meg változékony pozícióikat.

A Borgesével párhuzamosan futó, majd a vizuális teret teljes egészében magához ragadó Esterházy-szöveg ugyanis az *Al-Mu‘Taszimban* felmerülő elméleti problémákat interpretálva az erotika dimenziójába helyezi azokat, újrendezve, új lehetőségekkel gazdagítva így az alapszöveg szemantikai terét, s egyúttal saját szövegtestének szexualitáshoz kapcsolódó metaforikáját is poétikai meglátások retorémáiként kínálva értelmezésre.

Efelől már szövegének felütése sem hagy túl sok kétséget; a borgesi zárán-doklatra induló diák története mellett ugyanis egy alhasi borzongásairól áradó leány szavait olvashatjuk: „Hogy van egy kristályos pont, szikrázó, gyönyörű és félelmes... – a lányka lehunyta a szemét – ...hogyan hát van egy közepünk, mindenek magja!” (Besz 602.)

A fény, a szöveg megvilágosító középpontja felé tartó diák kutakodása ilyképp összeolvad a test erotikus középpontja utáni vágyakozással, a textuális és a szexuális vágy egymásba csúsztatása pedig a barthes-i „szöveg-sztrip-tíz”⁵ metaforikáját csempészi a történet horizontjába, mely szerint a jelentés megszerzéséért folytatott interpretatív küzdelem a lassan lemeztelenedő [szöveg] test nemiszervének megpillantásának vágyával hozható összefüggésbe. S ezek után persze az Esterházy-műben lépten-nyomon felbukkanó, vágy-tárgyakként megjelenő asszonyok maguk is egy gyönyörösztetika retorikájának trópusaiként lesznek értelmezhetők. Így hát a Másik testével való egyesülés sürgető vágya – melyet Esterházy szövege tematizál – éppúgy a középpont megszerezhetőségére, a végső jelentés/titok elérésére kérdez rá, mint azt Borges írása teszi.

Ezt a pluralitást sűríti magába egy bizonyos Maria Ivanovna nevű hölgy, az első asszony a szövegben, aki után a beszélő olthatatlan vonzalmat érez. A történet egyik rá vonatkozó mondata – „Ma, isten segedelmével...” (Besz 610.) – ugyanis Puskinhoz kapcsolja az említett nőt,⁶ míg egy másik, vélhetőleg neki tulajdonítható felkiáltás – „Lehetett volna... lehetett volna tán mégis egy REGÉNYÜNK!” (Besz 610.) – Maria Ivanovna Cvetajeva *Szonyecska regénye* című művét idézi, sőt a barthes-i „regényes kielégülés”⁷ terminus szemantikai horizontját is játékkerébe vonja.

S mindezzel még koránt sincs vége az inkriminált hölgy ledér textuális elkötelezettségeinek, hiszen a beszélő hozzá intézett búcsúszavai – „Mária Ivanovna, kicsi Mária Ivanovna, én vagyok itt, én” (Besz 610.) – jól érezhetően utalnak Borges *Az Alef* című elbeszélésének egy mondatára, amin keresztül Mária Ivanovna az abban szereplő Beatriz Viterbóval is azonosítódik.

Talán nem is igényel több bizonyítást, hogy a *Mária Ivanovna* jelölő – Nabokov *Lolítá*jához hasonlóan – éppúgy bizonyos kulturális kódokhoz kapcsolódó szöveghálózatok jele, ahogyan egyébként *A mámor...* többi figurája is hasonlóképp értelmezhető; a nő utáni sóvárgás ekképp az előd-szövegekkel való összeolvadás – s az ezáltal megszerzhető jelentés – vágyának metaforája lesz. S a már idézett sóhaj – „...lehetett volna tán mégis egy REGÉNYÜNK!” – nem csupán e kettősséget, hanem e vágy beteljesíthetlenségét is jelzi. Hiszen ahogy a szerelmesek közt szövődő érzelmi „regény” létrejötte is két szereplőt, s egy köztük kialakuló érzelmdús *történetet* feltételez, úgy az irodalmi értelemben vett regény is csak e komponensek mentén szerveződhetne. Márpedig Esterházy épp ennek lehetetlenségét poetizálja, hiszen szövegéből nemcsak a klasszikus értelemben vett *történet* elemeit lenne

nehéz kihámozni, hanem – amint ezt az előzőekben a kacér Mária Ivanovna példáján át láttuk – maguk a szereplők sem tekinthetők pontosan körülhatárolható individuumoknak, ahogyan a lokalizálhatatlan (el)beszélő sem érzi megszólalása feltételének a mű mögött meghúzódó, episztemológiai szubjektumként megragadható személyiség meglétét. A szöveg jelei struktúrák, paradigmák, poétikai viszonyok sűrű rendszere mentén szerveződnek, s nem valamely mögöttes valóságra, hanem egymásra vonatkoztatva teremtik meg értelmezhetőségük feltételeit.

Az Esterházy által transzformált borgesesi kereséstörténet abban a légüres térben próbál elkezdni valami „új abbamaradandót” (Petri György: *Tart*), amelyet a Borges-szöveg hagyományozott rá. Identifikálhatatlan E/1 beszélőjének felbukkanásai – felette kétséges már az is, hogy vajon valóban csak egyetlen elbeszélői hanggal kell-e számolni – a szöveg terében már semmiféle célirányos cselekvés és cselekménysort nem generálnak, csupán annyi tudható, hogy itt valaki(k) valamiért menekül(nek), ám ennek sem oka, sem pedig célja nem válik világossá a történet folyamán. Míg tehát a borgesesi diák határozott céllal kel útra, Esterházy menekülője a legkülönbébb intertextuális viszonyok metszéspontjainak rögzíthetetlen jelölőjeként csatangol egy szerteágazó kulturális hálózat nyelvi struktúrái közt: „Élettörténetem szavak, segédigék, mondatszerkezetek története” (Besz 615.) – olvashatjuk ezzel kapcsolatban az arctalan elbeszélő curriculumát („Autobiography as Defacement”), illetőleg olyan autoreferenciális állítások egész sorát, melyeken keresztül egy textualizált „én”, vagy egy individualizált szöveg próbálja meg jellemezni saját létmódját.

„Ijedten észleltem, hogy hiába vagyok különösen izgatott és a többi, a hely... a hely, ahol vagyunk, ahol épp látható volna ezen izgalom: ott nem volt látható. Erős sugarú forró vízzel locsolni kezdtem, de az elért eredmény után is maradt a szívemben a bizonytalanság” (Besz 605.) – olvashatjuk például az elbeszélő/szövegtest izgalmi állapotáról nyújtott lehangoló helyzetjelentést, illetőleg ennek konklúziójaként a következő – steini allúziókat is rejtő – mondatot: „ennyi maradt, a vereség az vereség.” (Besz 605.) Ámde ennek tudomásulvétele sajátos győzelemként is elkönnyelhető – „a rose is a rose... or not”,⁸ írja Esterházy a steini logikát elbizonytalanítva *A rózsza* című szövegében –, úgyhogy ennek szellemében a John Barth-tól kölcsönzött mondat – „ez a személytelenség és kiüresedés vezet az áhított birtokláshoz” (Besz 611.) – a veszteséget mégiscsak kiaknázható poétikai szervezőerővé avatja, s így a vereségről/impotenciáról hírt adó önleleplezések paradox módon az utólagosság tudatának pozitívvá tételét⁹ is szolgálják.

A szövegtest öntematizáló és -teoretizáló megnyilvánulásai az elbeszélés autoerotikus eseményeiben metaforikusan is megjelennek; azokban a részletekben, amikor az elbeszélődő én minden gerjedelme dacára sem képes a Másik testével való egyesülésre, s így jobb híján magának okoz örömet,

amint az a Sárával (Besz 624.) és a szobaasszonnyal (Besz 609.) kapcsolatos jelenetekben is történik.

A szöveg magához nyúl: legfrappánsabban ez abban a részletben látható, ahol bizonyos elrejtendő irományok egy idősödő hölgy ölénél mélyen lelnék búvóhelyre, aki aztán a házkutatás alatt „egyre hosszabban tartotta ott a kezét, a keze fejét, lélegzete felgyorsult, és mikor már önszántából nem volt képes és ereje kezét az öléből fölemelni, combjait is egyre nagyobb erővel kellett szorítani [...] lejjebb csúszott a nagy karosszékekben, lábai elvégezvén pikáns tennivalókat, immár megnyugodva elválhattak egymástól [...] és ezalatt szoknyája öbléből alászálltak a forró, meggyötört papírlapok”. (Besz 633.)

A fallikusá váló szöveg így is megiscsak megtalálja a maga középpontját – mégpedig önmagában, hiszen a jelenetben az önmagával egyesülő, saját vágyait autoerotikus úton kielégítő szöveg státusa poetizálódik. Figyelemre méltó lehet, hogy e beteljesülés a borgesi metaforikára történő utalással „fényes pillanat”-ként (Besz 634), neveződik meg, azaz elvileg a szöveg virtuális jelentéscentrumának megragadásával esik egybe.

Az önnön tükörképével egyesülő szöveg problematizálása ismerős lehet már a *Daisy* saját képmásával csókolózó dizőzének (Besz 291.), avagy az *Ágnes* tálcát a tükörhöz szorító inasának példázataiból is (Besz 357.), mint képmás és tárgy, jel és jelentett, nyelv és „valóság” viszonyának meghatározási kísérlete. Az önmagát gerjesztő szöveg – mint Nácisz példájának értelmezésén keresztül Kristeva állítja –, identitászavarral vádolható.¹⁰ A *mámor...* esetében e diagnózis különösen igaznak tekinthető, hiszen az esztétikai szemiózis itt hangsúlyozottan nem szöveg és valóság, hanem szöveg és szöveg, szöveg és kontextusai közt zajlik; a mű nem rendelkezik olyan megfogható iddel, fix centrumképző erővel, melynek segítségével önálló, integráns egészzé szervezhetné önmagát. A paranoid szignifikáció ekképp saját kalandját beszéli el, azt a menekülést, melyet promiszkuus jelölői által űzve folytat létének megszilárdítása érdekében – a vágyott regény eltűnését egy – Calvino *Utazóját* is idéző – izgatott legény bolyongásaként szcenírozva. Mindezzel a szöveg retoricitása válik ábrázolásának tárgyává; azt a Nietzsche nyomán közkeletűvé vált elképzelést illusztrálva mintegy, mely szerint a trópusok nem származtatott, marginális nyelvi formáknak, hanem a par excellence nyelvi paradigmának tekinthetők.¹¹ Ezt figyelembe véve a *mámor...* szemantikai remegése, jelentéslehetőségek közti habozása, intertextuális függőségei, hiábavaló vágyakozása a rébe-fénybe érés után, illetőleg e sajátosságainak tárgyá és cselekménnyé emelése, voltaképpen e nietzschei belátásból fakadó episztomológiai elbizonytalanodás jelei. A retoricitás ontológiai elvként történő elismerése indítja be a szöveg mozgását, s ennek függvényében konstruálódnak – a szintén Nietzsche szellemében – grammatikai funkcióként felfogott szubjektumok.

Esterházy gyakorta helyezte az ábrázolt én-t olyasféle viszonyrendszerek metszéspontjaiba, ahol az identitás változékony koreográfiáit, lehetséges pózait cserélgető szubjektumok egyfajta szolgáltatói szerepkör betöltőiként jelennek meg – mint a spion (*Spionnovella*), a pincér (*Pápai vizeken ne kalózkodj!*), vagy a fogadós (*A fogadós naplója*) –, akik csak a velük szemben álló Másikon át nyerhetik el a maguk létének igazolását, válhatnak történetük hőseivé. *A mámor...* retorikai mechanizmusok nyomán kialakuló én-konstrukciói azonban már mindhiába próbálnak történeteket szőni maguk köré, hogy azok hódító főszereplőiként valamiféle rögzíthető „én” birtokosaivá válhassanak. Alighanem ennek belátásából fakad az a szöveg végi dance macabre jelenet – erre a borgei pretextus szubjektumelméleti olvasati lehetősége kapcsán már utaltam –, melynek során az imigyen fölöslegessé váló szereplők igen változatos módokon pusztulnak el.

„Az első halott tehát én vagyok [...], én, a Rezignáció Rovarja” (Besz 640.) – vezeti be a szöveg a pusztulás képeit (erre a finoman szólva is hiteltelennek tekinthető állításra a későbbiekben vissza fogok térni), amik egyébként kísértetiesen emlékeztetnek a *Szodoma 120 napja* Pasolini-féle verziójának zárójelenetére, ahol szintén két pribék – itt: a „kurfürst” és a „páter” – szemléli nem csekély élvezettel az udvaron eléjük táruló látványt, a sade-i szeánsz résztvevőinek rafinált meggyilkolását.

Az idézett mondat – jóllehet nem egyértelműsíthető referencialitással – alighanem az elbeszélő halálát jelenti be, aki a Rezignáció Rovarjaként valamiféle kierkegaardi/kafkai kentaurként, hasadt, osztott, töredezett jelként azonosítja önmagát. Ám e halálhír tragikumát jócskán csökkenti az a tény, hogy az elbeszélő pusztulására ügyet sem vetve, a szöveg vidáman íródik tovább, mintha csak egy amúgy is teljességgel felesleges ballasztjától szabadult volna meg. A fogadós az egyetlen, aki túléli a mézárálást (Nietzsche „utolsó embere”), és a történet utolsó pillanataiban egy sarokba húzódva naplóját írja. Ennek ellenére is felette kétséges, hogy *A mámor...* potenciális írójaként/másolójaként bármiféle koherens elbeszélővel lenne azonosítható. Elsősorban azért, mert a fogadós maga is pusztá textuális nyom, *A fogadós naplója* című szöveget idéző emlék-kép, aki már abban a szövegben is meglehetősen destruktív módon jellemezte magát: „Egy naplóíró talán nincs is, csak a napló” (Besz 397.). (Funkciója így ahhoz lesz hasonlítható, amit Foucault a következőképp fogalmaz: „A beszélő alany már nem annyira a diskurzusért felelős személy, [...] hanem inkább a nem-létező abban az ürességben, ahol szakadatlanul folyik tovább a nyelv parttalan szétáradása.”¹²) S azért sem, mert *A mámor...* utolsó, a fogadóst túlélőként bemutató szakasza nyilvánvaló irodalmi allúziók, töredékek kollázsaként szerveződik, s ő Musil, Bulgakov, Esterházy (*Ágnes*), Ottlik mondat-roncsainak összetákolásán keresztül hangsúlyozott módon pusztá nyelvi kópiaként képes csupán manifestálódni.

A szerzői én ilyenén negligálásának egyenes következményeként értelmezhető, hogy a *Bevezetés...* ezt követő szövege – mint a másoló fogadós további ténykedése – Danilo Kiš „sajátként” közrebocsájtott novellája lesz. A *má-mor...* utolsó sorai így átvezetnek a soron következő szövegbe (ebben az értelemben vitatható Kulcsár Szabó Ernő véleménye, aki *A mámor...*-t a „történetet lezáró szövegek” közé sorolja¹³), ugyanakkor vissza is kapcsolnak a szöveg elejére odamásolt Borges-sztorihoz. Ezek az ellentétes irányú mozgások jól jelzik a szövegegész belső dinamikáját is; az előrehaladó, metonimikus kapcsolatok a jelentésláncolatban a végső, még homályban lévő vágyak (a jelentés) beteljesedése felé hajtják a textust, amint ez a szövegbéli „menekülés”, vagy a szexuális akciók leírásában tematizálódik is, míg a visszakapcsolás, az eredethez való visszatérés az öröm elhalasztásának, a végső beteljesülés késleltetésének az eszköze. A befejezés az a pillanat lenne, ahol a végső jelentés *felfénylése* olyan világosságot hozna el, ami a szöveg teljes metaforikus és metonimikus összefüggérendszerére visszavetülve zárt, átlátható, holt struktúrává merevítene a jelek mozgékony hálózatát. Ilyen értelemben elvileg minden szöveg saját rilkei halála felé tart, s csak onnan nézvést, retrospektíve nyerheti el értelmét, aminthogy maga az élet is – állítja ez ügyben Walter Benjamin –, mely minden történet forrása és anyaga, szintén csak elmúlásának pillanatában nyer közölhető formát.¹⁴ Esterházy szövegét azonban, amint ezt címének Ottlikot idéző, ám az ottliki szabadság helyett a mámor elsőbbségét állító parafrázisa is jelzi, az örömelv, a halállal való szembe-szegülés energiái mozgatják, melyek minduntalan megtorpanásra késztetik a „fény” megpillantása felé törekvő metonimikus láncolatot. Míg tehát a *Tristram Shandy* önemblematikus arabeszkje az eredet és a vég, vagyis a mű születése és azonnali halálba zuhanása közti legrövidebb elbeszélői út elkerülésének kacifántos mintázata,¹⁵ *A mámor...* önmaga kezdő- és végpontját sem jelöli meg, szándékosan nem akarja birtokolni saját mintázatát, megpróbálva minél tovább halasztani nyugvópontra érkezésének elkerülhetetlen pillanatát. Így mind a borgeszi „fény” elérhetetlensége, mind pedig ennek Esterházy által áterotizált metaforikája egyképp a halált hozó beteljesülés elleni védekező trópusként is értelmezhető lesz.

Brooks szerint saját halálának elodázása érdekében minden elbeszélés burkoltan az ismétlésre törekszik. Jól megfigyelhető ez Esterházy szövegében, ahol a szövegzárlat, mint a „kezdet” ismétlése, mások szavainak ismétlése, az intertextualitás, a másolás, a kópia-lét másodlagossága, a vágy metaforáinak ismétlődése, az önidézés gesztusai ezek szerint mind azt a célt szolgálják, hogy „a végső örömteli kielégülés még teljesebb legyen, [s ezért] késleltetik vagy elhalasztják az energiák kiséülését, és visszafordítanak az öröm azonnali átélésétől”.¹⁶

E késleltetés példaszerűen tematizálódik *A próza iszkolásában*, ami elsősorban nem is azért kapcsolható *A mámor...*-hoz, mert ennek címe is Ottlik-

utalás – hiszen ez jó pár Esterházy-címről állítható –, hanem mert az iszkoló próza kétségkívül *A mámor...* szövegtestében menekül tovább, miáltal a két szöveg egymás variánsaként válik értelmezhetővé. S épp ezért figyelemre méltó, hogy a fény-metaphora felbukkanása *A próza...* utolsó soraiban hogyan értelmezi, sűríti magába már jó előre, *A mámor...* késleltető/ismétlő mechanizmusait.

Az említett szöveg utolsó soraiban ugyanis a következőket olvashatjuk: „a rohadt erős fény, itt van.” (Besz 153.)

Az iszkoló próza a borgei történet diákjához hasonlóan ezek szerint szintén a fény felé tör, és ebben az esetben egy vizuális kód az, ami a beteljesülés hiányát értelmezhetővé teszi. A „fény” jelölő megjelenéséig ugyanis a szavak egyre nagyobb betűtípussal szedve sorjáznak, míg nem a „fény, itt van” jelek harsogó mérete már-már a vágyott világosság azonnali eljövételének anyagi üdvözlétét hirdeti. Ámde a reveláció elmarad – normál betűtípusra váltva a szöveg különösebb megrázkódtatás nélkül a *Függő* kezdősoraiba folyik el. A nagybetűs Fény jelsor, lett légyen bármely méretben is igézővé vizualizálva, nem hozhatja el a hőn áhított világosságot, hisz nem más, mint annak csupán írott *ismétlése*, grafikus *mása*, az eredet(i)hez, a beteljesüléshez való eljutás elhalasztása, vagyis *A mámor...* késleltető mechanizmusainak (és egyik alapmetaforájának) emblémája.

E tipográfiai játék a jelölő és jelöltje közti szakadék meglétére figyelmeztet, a szöveg igazságát a nyelv hatáskörébe utalva annak jelszerűségét hangsúlyozza. (Hasonló felismerésen nyugszik egyébként Magritte *Ceci n'est pas une pipe* című képének ötlete is.) A végső, „regényes kielégülés” elodázása, a fény eljövételének ilyen elhalasztása egyszersmind a „végén mindenre fény derül” optikai metaforájának érvénytelenítését vagyis egy nagy múltú episztemológiai bizonyosság lefedésére szolgáló trópus megkérdőjelezését is jelenti, ami a „látás” transzcendens alapjainak megsemmisítésével egy időben a „szem” tevékenységének és lehetőségeinek újrakódolását is szükségessé teszi. A metafizikai diszkurzusok kulcsmetaforájaként Derrida is a Napot nevezi meg,¹⁷ melynek a filozófiai beszédben csupán hozadékaként bukkannak fel az idealizáció igazi képei a platóni eidosztól a hegeli Eszméig. Nézete szerint a „Nap” pályája ugyanis a metaforizáció útjának pontos analógiája, ugyanakkor pedig (metaforikusan) a filozófia végső jelentettjét célozza meg.

Esterházy szövege látszólag e jelentett uralma alá rendeli ugyan magát, ám a fény elérhetetlenségének tematizálása nyomán a fentiek értelmében valójában éppen a metafizikai nyelvhasználat logikájának felforgatásában érdekelt. Ráadásul a középponti heliotrop metafora mindenhatóságának megkérdőjelezése maga után vonja a hozzá kapcsolódó teljes metaforikus hálózat megsemmisítését, így a „földi-alap, lakóhely-hazatérés, az otthon” képeinek eltörlését is. Esterházy menekülője – akit e helyt nyugodtan azonosíthatunk magával a (metafizikától átitatott) nyelvvel – tehát éppen ezért hordozza he-

lyettük az *útonlevés* képeit, így jelezve a metafizikai kikötők nyugalmától való idegenkedését. Mindez a megfigyelő szöveg/testének új konvenciók, korlátok és erővonalak lehetőségei közé való helyezését, végső soron magának a „megismerés” elméleti terminusának újraértelmezését vonja maga után. A *mámor...* (vagy *A próza...*) esetében ez a „szem” metaforikus ismeret-elméleti funkciójának egy olyasféle kiiktatását jelenti, amilyenből értelmetlenné válhat a „Valóban látod-e a fényt?” kérdést előhívó „megvilágosodás” iránti vágy. Jó példa erre *A mámor...* másoló fogadása, aki a szöveg terében e tekintetben nem más, mint az a kíváncsi voyeur, aki elvileg pillantásának függvényében juttathatja magát a megismerés gyönyöréhez / a gyönyör megismeréséhez. Ám a „szem”, a „látás” episztemológiai trópusai az ő esetében már nemigen működtethetők a megszokott módon, vagyis nem állítható föl egyenes arányosság a fogadós megfigyelői tekintetének élessége és megismerésének intenzitása közt, hiszen a vélhetőleg általa rögzített szöveg éppenséggel a végső ismeret megragadásának tovasiklatásában érdekelt, ráadásul e voyeur szeme nem csupán mint a látás eszköze, hanem egyszerűen mint annak tárgya is jelen van, hiszen a fogadós – aki mellel „dekadensnek” nevezi magát, aki már „nem sokat remél” – nemcsak lejegyzője, hanem – gide-i módon – szereplője is saját történetének. Az önmagát figyelő szem, a megismerésre irányuló megismerés metanarratív technikái így a „szem” ártatlanságából, a tiszta megismerés lehetőségéből való kiábrándulás jelzéseiént válnak értelmezhetővé. Ebből fakadóan a megismerés transzcendentális optikai metaforikája a szövegben az empirikusra cserélődik le, egyfajta szubjektív tapasztalásra, amely egy egészen másféle perceptuális függőséggel ruházza fel a megfigyelőt. A „szem” episztemológiai funkcióját ugyanis átveszi a „test”, míg a „látás” metaforája a „vágy” trópusaival helyettesítődik, s e remetaforizáció a szubjektum viszonyulásainak egy olyasféle megváltozásáról tanúskodik, amit a modernizmus megismerői technikáiról elmélkedve Jonathan Crary a következőképp fogalmaz meg: „a test, amely a látásnak semleges vagy átláthatatlan eleme volt, most az a sűrűség, amelyből kinyerhető a megfigyelőre vonatkozó tudás.”¹⁸

A szöveg így a klasszikus episztemológiai trópusok éppoly radikális elpusztításán keresztül teremti meg a lehetőséget mámoros iszkolásának pszeudo-cselekménnyé történő testiesítésére, ahogyan az elbeszélő és a szereplők kíméletlen feláldozásának tematizálásával a klasszikus elbeszélői technikák teréből való elszakadására, az eddigieket is figyelembe véve tehát alighanem Barthes apokaliptikusan hedonista gyönyörűszöveg-definíciójának¹⁹ fabulációjaként annak laza határai közé helyezve a maga eseményterét, topikáját és metaforarendszerét.

A vágy, a mámor, az öröme mellett tehát úgy tűnik, egyéb, meglehetősen gyilkosnak tűnő energiák is munkálnak a műben, jóllehet időnként a szöveg ezek elleplezésén fáradozik, mint teszi ezt a borges-i pretextussal történő, lát-

szólag felhőtlen nászának pillanataiban is. Írásom elején azt állítottam, talán csak látszólag tűnik úgy, *mintha A mámor...* csupán a Borges-szöveggel létrejött egyesüléshez kötné születésének feltételeit. Ideje most szemügyre venni ezt a „*minthá*”-t, hiszen a mű egy későbbi – analitikus értelemben vett – elszólása nyomán már korántsem tűnik bizonyosnak, hogy pusztán egy előd-szöveggel történő azonosulás tiszta vágyáról lenne szó, s elképzelhető lesz, hogy ebben az esetben is csak az imént említett romboló energiák elfedése a cél. E gyanút elsősorban a haláltánc jelenet már idézett, s akkor is erős fenn-tartásokkal kezelt mondata táplálja: „Az első halott tehát én vagyok.”

E lakonikus állítást azért érdemes tüzetesebben megvizsgálni, mert az elbeszélő így bejelentett pusztulását már jócskán megelőzte egy másik, nem kevésbé figyelemre méltó esemény: egy olyan haláleset, amelyről a szöveg, úgy tűnik, valami miatt meg akar felejtkezni:

- „Iffi úr, iffi úr! Rettenetes! Rettenetes! – kelletlenül fordultam a lihegő alak felé. [...]
- A kegyelmes úr... iffi úr. – Valahogy vártam ezt.
- Igen, Thomas, mi van atyámmal? – Amit még sose tett, megragadta a kezemet.
- De hát értse végre meg: Mindenki, mindenki, mindenki!!!!” (Besz 613.)

Okkal merülhet fel a kérdés, hogy vajon miért felejtődik el ez az esemény, miért aposztrofálja magát az elbeszélő/szöveg halottként (is) elsőnek, vagyis miféle jelentés felszínre törését próbálja meg lefojtani az inkriminált mondat? Ennek megértéséhez elegendő szemügyre venni azt a néhány részletet, amelyekben az Atyához fűződő viszony tematizálódik:

„Apámnak [...] reggelente kezet kellett csókolnom. [...] A kézcsókért gyűlöltem. [...] Többször is eltökéltem, hogy beléharapok. [...] Ugyanakkor ő tisztelte bennem magja folytonosságát, én pedig tiszteltem őt, akárhogy is, elévülhetetlen érdemeiért, én mindig utálhattam őt, és ő minthogy magánál silányabbnak tartott, ezt, mindkettőt, alig ingerülten, megbocsátotta nekem. [...] Reggelente tehát a vak gyűlölet és az elomló szeretet hullámlásában hajoltam apám kezére.” (Besz 610–611.)

Kitűnik mindezekből, hogy ez az apa–fiú kapcsolat korántsem mondható felhőtlennek, hiszen a kötelezően előírt tiszteletadás és a gyűlölet mellett a kisebbségi érzés és rivalizációs késztetések kusza, ellentmondásos erői határozzák meg működését. Ez a leírás különösebb képzelőerő nélkül is fedésbe hozható azon ödipális viszony retorikai megnyilvánulásaival, amit előd-szerzők és utódaik közt Harold Bloom feltételez. A szövegbéli Atya így annak a költő-elődnek a retorémájaként lesz értelmezhető, akinek emléke, illetőleg az azon való túllépés igénye ösztönzi *A mámor...* jeleinek figuratív szerveződését. S mivel e mű elsődleges Apa-szövege Borges már értelmezett története, valószínűsíthető, hogy az Apával kapcsolatos szövegrészletekben e tekintélyes elődhöz való szerzői viszony tematizálódik. Az apa–fiú kapcsolat min-

tájára ez a viszony is múlt és jelen közti konfliktusként írható le – érdemes lenne megvizsgálni e tekintetben az *Ágnes*ben szereplő lektorijelentésíró Turgenyev iránt érzett csillapíthatatlan vonzalmát –, melynek célja az (irodalmi) túlélés biztosítása. Ezért lesz *A mámor...* Borges-olvasata szükségszerűen defenzív is, hiszen ha egyértelműen, szolgáian elismerő lenne csupán, úgy elfojtódna a friss kreáció, nem születhetne meg az új szöveg. Miközben tehát e viszony felvállalásával *A mámor...* a borges-i textus atyai tekintélyét elismerve annak lekötözöttjeként jeleníti meg magát, egyszersmind interpretatív revízió alá is vonja Borgest, hiszen amint láttuk, bizonyos részleteket kihagy belőle, kasztrálja, időnként átírja, vagyis az utód hatalmi helyzetéből fakadó erőszaknak vetve alá egy neki megfelelő értelmet kényszerít rá. Ahhoz tehát, hogy uralomra jusson, a szövegnek úgy kell elődeihez kapcsolódnia, hogy egyszerre használja és megsemmisítse őket, vagyis költői patricidiumot kövessen el. Ebben az értelemben *A mámor...* is egy gyilkosság eredményeképp konstruálta meg magát, születése csak a borges-i Atya elpusztításával vált lehetségessé. Épp ezért csöppet sem csodálatos, hogy a szöveg szívesen felejtkezik meg fogantatásának e kínos emlékeről, megpróbálja kizárni tudatából az ezzel kapcsolatos zavaró mozzanatokat, s egy gyönyörteljes összeolvadás képeivel helyettesíti azokat. Az elődszöveg(ek)hez való burkolt ödipális viszonyulás egyébként is pontosan modellálja a szöveg alapvető remetaforizációs törekvéseit, melyek a par excellence filozófiai metafora, a Nap/Fény képének uralmi helyzetből történő kibillentését célozzák: ahogyan ugyanis a „világosság” (és a hozzá kapcsolódó tropikus hálózat) felbukkanásának majd visszavonásának ismétlődő szövegbéli játéka a nyugati filozófia e végső jelentettjére utaló képrendszer *Aufhebung*jaként gondolható el, úgy a pretextusokkal szembeni ambivalens pusztító és életre keltő viszony is lefedhetőnek tűnik e hegeli terminussal. A pusztítás és az élvezet trópusai így mint-ha csak az élet- és halálösztönök bináris oppozícióiként feszülnek egymásnak a szövegben. Ezt az ellentétet azonban éppen Freud oldja fel azzal, hogy a legerőteljesebb életerőként a halálösztönt nevezi meg, mint az inorganikus állapotba történő visszatérésre készítő, minden élőlényben ott munkáló hajtóerőt. Az élet végcélja és legfőbb feladata ekképp önnön végcéljának késleltetése lesz, azaz az örömelv Freud logikájában egyértelműen a halálösztönök szolgálatába kerül.

Esterházy szövegének „menekülése” így a halál elleni küzdelem leírása lesz ahol az ismeretelmélet klasszikus trópusainak megsemmisítése, az elbeszélés hagyományos formai elemeinek elpusztítása, az előd-szöveg (s általában a költő Atyák) halála – majd ezen ősjelenet emlékének eltörlése – egyképp az eredettől (a nem-léttől) való távolodás, vagyis paradox módon az örömelv „mámoros” megnyilvánulásainak eszközeiként funkcionálnak.

Amint a Freudot értelmező Bloom formulája mindezt összefoglalja: „a szó szerinti értelem egyenlő az elsőséggel, ami egyenlő az értelem egy korábbi ál-

lapotával, ami egyenlő a dolgok egy korábbi állapotával, ami egyenlő a halállal. A szó szerinti értelem ezért, egy metaleptikus ugrás révén, a halál, míg a figuratív értelem Erősz.²⁰

A mámor enyhe szabadsága ennek értelmében egyrészt Erosznak a pusztulást elodázó, csupán korlátozott lehetőségeire, ugyanakkor viszont e játék Barthes által garantált gyönyörteli szabadságára is utal, a retorikai autoritás sikeres megkaparintására (már a cím esetében is: egy rivális szöveggel szemben), vagyis az (irodalmi értelemben is vett) elmúlás és felejtés felett aratott pillanatnyi diadal mámorára.

1 WERNITZER Julianna, *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994, 103.

2 Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London–New York, 1992, 196.

3 „Olyan gömb ez, amelynek a közép-pontja mindenütt van, a kerülete sehol.” Blaise PASCAL, *Gondolatok*, Gondolat Kiadó, Bp., 1983, 31.

4 Lucien DÄLLENBACH, *The Mirror in the Text*, Polity Press, 51.

5 Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Bp., 1996, 79.

6 Roman JAKOBSON, *Mi a költészet? = Strukturális II*, Európa Könyvkiadó, Bp., é. n., 20.

7 BARTHES, *i. m.*, 79.

8 ESTERHÁZY Péter, *A rózsza*, Jelenkor, 1986. március, 203.

9 Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség = Uő, Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Bp., 1997, 218.

10 Julia KRISTEVA, *Nárcisz: az újfajta téboly*, Café Babel, 1995/4, 53.

11 Paul de MAN, *Allegories of Reading*, Yale Univ. Press, New Haven, 1979, 105.

12 Michel FOUCAULT, *A kívülség gondolata = Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 100.

13 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996, 166.

14 Walter BENJAMIN, *A mesemondó = Uő, Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Bp., 1969, 107.

15 Laurence STERNE, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, Új Magyar Könyvkiadó, Bp., 1956, 447–448.

16 Peter BROOKS, *Freud metanarratívája = Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, Filum Kiadó, Bp., 1998, 358.

17 Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia = Az irodalom elméletei V.*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

18 Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, Osiris Kiadó, Bp., 1999, 165.

19 BARTHES, *i. m.*, 82.

20 Harold BLOOM, *Az elhárítás és a költői akarat freudi fogalmai = Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 395.