NAGY FRUZSINA

NARRÁCIÓ ÉS NAVIGÁCIÓ
JULIO CORTÁZAR: *AZ ELFOGLALT HÁZ* CÍMŰ MŰVÉBEN

Minden, ami körülvesz, annyira megtervezett, annyira a helyén van,
annyira teljes és tömör és felcímkézett, hogy végül azt hiszem, hogy álmodtam.
Julio Cortázar

Az elfoglalt ház Cortázar 1946-ban megjelent rövid novellája. A történet egy idősödő testvérpárról szól, akik ősi otthonuk magányát élvezve, egy napon arra lesznek figyelmesek, hogy egy ismeretlen entitás betör a lakásukba, s szobáról-szobára haladva elfoglalja házukat. A rejtélyes idegen, aki körül a cselekmény forog, mindvégig a homály árnyékába bújva rémisztgeti a novella két főszereplőjét, az anonim-narrátort és testvérhúgát, Irene-t. A történet végére érve a lakókat annyira elönti az ismeretlen behatolótól való *félelem*, hogy úgy érzik, nem marad számukra más lehetőség, mint otthonuk átengedése és végleges elhagyása. E visszatérő félelemélmény megragadásához a novella sokszorosan hangsúlyozott toposza, a *ház*, szolgáltat kiindulópontot, s a benne ábrázolt szereplők tájékozódási módszere.

A ház alakzatához csatlakozó értelmezések horizontjára tekintve már szinte lehetetlen újdonságra vállalkozni, de — ettől jelenthet egy többrétű kihívást is, ha — a szöveg tereiben végbemenő, a félelemre adott mozgásvariációk vizsgálatával felvetünk új, jelentésképző mezőket.[1] Legfőképpen akkor nyílhat meg egy új textuális dimenzió, ha távol tartjuk magunkat Cortázar novellájának kísértethistóriaként vagy freudiánus pszichothrillerként való kizárólagos identifikálásától — még ha írásainak jelentős része pont ebből a térpoétikai és tartalmi elgondolásból is építkezik[2] — s előtérbe helyezzük,

---

[1] Vagy ahogyan Jacques Derrida fogalmaz: a *ház* alakzata a metafora metaforája, „amelyben magunkra lelünk, magunkra ismerünk, összeszedődünk [„se rassemble”] vagy hasonlítunk magunkra [„se ressemble”] önmagunkon kívül önmagunkban.” Jacques Derrida, »A retorika virágai: a heliotróp«, in uő, „A fehér mitológia”, ford. Orbán Jolán, Boros János, et al. in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei V.* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 74.

[2] A poszt-viktoriánus örökség részeként a huszadik századi és a kortárs irodalom átalakította a klasszikus gótikus horror meséket, és a rémisztgető halott hozzátartozók szerepeltetése helyett az ismeret-

a szekuláris meghatározás ellenében, a *szakralitás* irányából közelítő alternatívákat is,[3] amely olvasatoknak teret engedve, lehetőség nyílhat arra, hogy a szöveg egy másik diskurzusban is reprezentálja önmagát.[4]

Cortázar történetének fojtogató hangulatát a folyamatos bizonytalanság fenntartása okozza; az a tény, hogy az ismeretlen házfoglaló azonosítása mindvégig rejtély marad. A szereplők szorongásuk tárgyaként leggyakrabban magától a félelem érzésétől való félelmet tudják csak megnevezni. Az ismeretlentől, illetve a tudás birtoklásának hiányától való rettegés azonban nemcsak a cortázari szereplőket érinti, hanem minket olvasókat is elérhet, hiszen nincs egy mindentudó narrátorunk, akinek a segítségével legalább mi olvasók könnyebben tájékozódhatnánk a novella tereiben. Nem tudjuk továbbá egyértelműen eldönteni azt sem, hogy a főszereplők ítéletalkotása helyes-e, félelmük alapja valós-e, egyáltalán történik-e bármi említésre méltó az elfoglalt részekben, amelyek a karakterek félelemforrására magyarázatul szolgálnának. A házban megjelenő rejtélyes házfoglaló tevékenysége egyedül a férfi főszereplő elbeszélésén keresztül bontakozik ki, s ha hihetünk neki, akkor ez a külső, ismeretlen erőtől való iszonyat az, amely végül megteremti azt a feszültséget, amelyben az *idegen* egyre beljebb és beljebb tud nyomulni a ház tereibe.

Ugyan erről az idegenről nem sokat tudunk, a házban lakókról annál többet. Annyit bizonyosan leszögezhetünk, hogy a két főszereplő fura testvérházassága és egymáshoz fűződő kétértelmű viszonya az egymáson alapuló feltétlen elfogadáson alapszik. Mindig egy légtérben tartózkodtak, gyermekkoruk óta egészen mostanáig ugyanabban a házban éltek. A délelőtti közösen elvégzett takarítás után az egyik mindig köt, míg a másik olvas vagy bélyeget rendezget, amikor a férfi bejelenti, hogy elfoglalták a házat, a nő minden meglepetés nélkül, mintha már tudomása lenne róla, beleegyezően bólo-

---

len iszonyattal való szembesülést állították írásaik középpontjába. A cortázari novellisztika pedig leginkább H. P. Lovecraft kísértethistóriáival mutat hasonlóságot; mindketten a horror műfajának pszichológiai vonásait kiragadva kalauzolják olvasóikat az általuk teremtett világba, ahol a toposz akár úgyis értelmezhető volna, mint a házzá „teresült" emberi tudat.

[3] Szakralitás alatt leginkább egy olyan teológiai megközelítést értek, amely nemcsak a keresztény tanok összességét foglalja magában, hanem a szó eredeti értelmében az „Isten(ek)ről való beszéd" jelentését is bevonja az értelmezés tartományába.

[4] Imrei Andrea, *Álomfejtés* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003) című könyvében Cortázar öt kiválasztott novellájának *mitikus* interpretációját tárja az olvasók elé, amelyek között nem szerepel *Az elfoglalt ház*. A szerző az elbeszélések mélyszerkezetében megbúvó archetipikus oppozíciókat hozza a felszínre az argentin író szövegeiben.

gat. Még negyvenedik életévüket is együtt töltik be, egyedülállóként ráadásul, amely a leszármazás szükségszerű végét jelenti a számukra. Testvérházasságuk tehát egyúttal egy ikertestvéri viszonyt is feltételez, ami magyarázatul szolgálhatna az egymás iránti szoros kötődésre, és arra, miért ilyen kiszolgáltatottak egymás irányában.

A testvérpár női tagjának személyiségét legfőképpen ez a kiszolgáltatott, passzív emberi viselkedésforma határozza meg. Rezignált beletörődéssel fogadja a körülötte zajló eseményeket, s ebből az állapotból semmi sem mozdíthatja ki. Inaktív szerepkörének köszönhetően „feledhető" rendeltetést is tulajdoníthatunk neki a történet alakulásában, azonban mégis benne rejlik a novella egyik kulcsmomentuma. Neve is e kettősséget szimbolizálja, amellett, hogy az egyik legnépszerűbb női név a spanyol nyelvet beszélő országokban, tehát mondhatni köz*hely*, mégis magában hordoz egy szinguláris, archaikus aspektust, az Eiréné nevű mitológiai istennő alakját, amelynek jelentése: „béke".[5] Eiréné és testvérei a Hórák, az évszakok és az ebből eredő természeti rend változásáért felelős istennők. Sorsistennők csakúgy, mint féltestvéreik a Moirák és Khariszok.[6] A kilenc féltestvér sorsa, csakúgy, mint feladataik, összekapcsolódnak egymással. A Hórák és a Moirák az emberi sorsot meghatározó idő irányítói. Eunomía, a törvényhozás, Díké, az igazságosság, Eiréné pedig a béke szimbóluma; az antikvitásban ők „a lassú / járású, kedves Hórák, akiket szeret ég s föld."[7] Szerepük később kibővül,

[5] A történetben szereplő másik tulajdonnév birtokosa, *Rodríguez Peña*, az argentin politikus. („Az ebédlő, a gobelinekkel teli nappali, a könyvtárszoba, és három hálószoba esett a legeldugottabb részre, mely a Rodriguez Peña utca felé nézett.") A Rodríguez Peña név, hasonlóan Irene névéhez, szintén jelentést teremt, ha eltekintünk ugyancsak profán használatától, és elindulunk az etimológia útján. A Peña vezetéknév jelentése: „szikla". A Rodríguez keresztnév „-ez" utótagja pedig „fiú"-t, „utód"-ot jelent a spanyolban, míg az előtag, a „Rodrigo-„ „hatalmat". Összeolvasva tehát a Rodríguez Peña elnevezés a következőt jelenti: „A Hatalom utóda a Szikla". Ez pedig a keresztény gondolkodás számára egy nagyon híres jézusi mondattá állhat össze. („Te Szikla vagy, és én erre a sziklára építem egyházamat, s az alvilág kapui (a halál hatalma) sem vesznek erőt rajta." Mt. 16,18.) Péter, a legyőzhetetlen „Szikla", akire Jézus Krisztus az egyházát építette, a kiválasztott pásztor, akinek az Úr átadta a „mennyek országának kulcsait'', s akin a katolikus egyház első számú szentélye szó szerint petrifikálódott. Ebben az esetben tehát az elfoglalt ház, egy a kősziklára épített keresztény szimbólum is lehet, amelyet megerősít, hogy alaprajza, az anonim főszereplő-narrátor által elmesélt tér leírása szerint akár egy templom felülnézeti képe is lehetne. E két nagyon fontos tulajdonnév (Irene és Rodríguez Peña) a sarokköve az elbeszélésnek, olyan narratív eszközök, amelyek átalakítják ezeket a tereket, s — a kötet címére is utalva — *átjáró*kként működhetnek az értelmezés számára.

[6] Homérosz, *Iliász*, V. ének, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957), 749-751.

[7] Theokritosz, „Szürakuszai asszonyok Adónisz-ünnepen", ford. Szabó Lőrinc, in Falus Róbert, szerk., *Görög költők antológiája* (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1959), 456.

http://mek.oszk.hu/07000/07081/07081.pdf

és a természeti rend folytonos váltakozása mellett, az erkölcsök rendjének őreivé lépnek elő. Irene szerepvállalása az elbeszélésben igazodik görög képmásához: ez a mindig békés nőalak passzív belenyugvással, felháborodás nélkül veszi tudomásul testvére és önmaga mozgásterének rohamos lecsökkenését. Egyetlen lázadó, felháborodó vagy békétlenkedő mondat sem hangzik el a szájából, annak ellenére, hogy egy idegen költözik a lakásába. Egyedüli passziója a kezéből letehetetlen kötőtű, amelyet egyetlen vagyontárgyaként, még a végső kivonuláskor is magával visz, s amely sokkal inkább az attribútumának tekinthető, semmint pusztán árucikknek.

> Irenét (azonban) csupán a kötés szórakoztatta, csodálatos ügyességről tett tanúbizonyságot, és én órákig elnéztem a kezét, amely olyan volt, mint egy-egy ezüstös sündisznó, ide-oda jártak a kötőtűk, s a földön egy vagy két kosár állt, amelyekben szünet nélkül mozogtak a gombolyagok. Szép volt.[8]

Irene gyakorlatias munkáját még a házfoglalás sem zavarhatta meg, egyedül ebben lel örömet. Kezében szünet nélkül jár a kötőtű, a kosarakban pedig a gombolyagok, testvére elmondása szerint „mindig szükséges holmikat kötött, trikót télire, nekem harisnyát, magának otthonkát és mellényt." Ezek a szezonális ruhadarabok egyfelől felidézik görög megfelelőjének az évszakok változásaihoz kapcsolódó feladatait, térbeli kiterjedésük mutatja számukra az idő múlását, másrészt a kötés, mint lassú tevékenység szintén egy olyan békés, nyugodt állapot megtestesítője, mint amit maga a mitológiai alak is reprezentál.

Ahogyan a mitológiában összekapcsolódik a Hórák és a Moirák feladatköre, úgy a novella testvérpárját is ez a viszony határozza meg. Ebben az átlagosnál szorosabb testvéri kapcsolatban a megkülönböztetésnek („De a házról akarok beszélni, a házról és Irenéről, mert én nem vagyok fontos.") és az egy egységként való kezelésnek („[e]lőre megéreztük az olvasólámpához tartó mozdulatot, kölcsönös és gyakori álmatlanságunkat") kiemelt fontossága van. A narrátor anonimitása erre az összefüggésre mutat rá, színre viszi ugyan önmagát, de önmaga ellen is fordul, illetve önmagát testvérén keresztül prezentálja csak, s ketten együtt alakítják, változtatják a történet tér és időkezelését. Vö. Cortázar, „Az elfoglalt ház", 6.

[8] „Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso." Julio Cortázar, „Az elfoglalt ház", ford. Nagy Mátyás, in Julio Cortázar, *Átjárók* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005), 6; Julio Cortázar, „Casa tomada", in Julio Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*, (Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983), 174.

Ennél a fundamentális kapcsolatnál persze fontosabb összefüggésre mutathat rá a kötés (*textere*) aktusának teoretikus gondolata, amely a szövet létrehozása mellett a szöveget is érinti, s magát a készséget, a művészetet (*techné)*, amely mindezt létrehozza. Allegorikusan ugyan, de a novella feltételezett logikájából kiolvasható ez a megfeleltethetőség, s ha végigkövetjük Irene kötési fázisainak leírását, rájöhetünk, hogy technikájával tulajdonképpen a szöveg önreprezentációjának módjáról mesél a leginkább.

> Néha megkötött egy mellénykét, s aztán egy szempillantás alatt szétbontotta, mert valami nem tetszett neki rajta; mulatságos volt nézni a kosárban göndörödő gyapjútömeget, mely sehogy sem akarta elveszíteni néhány órán át viselt formáját.[9]

Irene azzal, hogy felszámolta, majd újra formába öntötte alkotásait, rámutat az ismétlés alapvető alakzatára, amelynek segítségével reprodukálja, sőt [re]materializálja műveit, s ezek a műveletek nem tűnnek el nyom nélkül. Benne maradnak az anyag emlékezetében, amely „sehogy sem akarta elveszíteni néhány órán át viselt formáját."[10] A szövet megalkotása, sőt újraalkotása, felveti azt a kérdést, hogy e technikai jellegű sokszorosítás nyomot hagy-e a cortezári novella terében is?[11] E kérdés válaszából vonható le vagy cáfolható meg ugyanis az a fentebb említett, hipotetikus állítás, amely e konkrét szövegben *összekötötte* a textus referenciális és olvasás- íráselméleti problematikáját.

---

[9] „A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas." Cortázar, „Az elfoglalt ház", 6; Cortázar, „Casa tomada", 174.

[10] Nemcsak a kötés alakzatában kap az emlékezés és az ismétlés relációja kiemelt fontosságú szerepet. A történet gyakorlatilag a férfi főszereplő visszaemlékezésén alapszik, olyan tárolt információkat felelevenítésén, amelyek a kimondás pillanatától fogva önálló entitással bírtak („Hogyne emlékeznék a ház beosztására." 6.). Élményei ráadásul egy alapvető szelekciós és interpretatív folyamaton mentek keresztül a történetmondás által (a ház „a dédszüleink, az atyai nagyapánk, a szüleink és az egész gyermekkor emlékét őrizte", 5.), s ezek a változók az eredeti impresszión is rajta hagyták a lenyomatukat, hiszen az emlékekhez való viszony alakította ki a tér belső változásait („Mintha csak ugyanazt mondanám el, kivéve a következményeket." 10.).

[11] A gombolyag alakzata persze már önmagában is egy olyan határosság nélküli matéria, amely a szálak „végtelenített másolataiból" áll, így már azelőtt reprodukcióról beszélhetünk, hogy maga az (új) produktum létrejönne, ahogyan a szövegre való rátérés is csak visszatérés az intertextualitás hálójában, ahol minden szöveg egy másik transzformációja.

A vizsgálódás — s az argumentáció — alapját az a tény szolgáltatja, hogy e „jelentéktelen hobbi" gyakran jut kitüntetett szerephez a műben, egy olyan rituális funkciót képezve, amelynek során minden új cselekménszálat és *térmegismerési* folyamatot Irene kötési metódusa vezet be. Ez a reláció szükségszerűen fordítva is működik, a házban ábrázolt „tér és az idő nem csupán keret (vagy passzív háttér), amelyben a cselekmény lejátszódik, hanem aktív résztvevők, következésképpen meghatározzák a hős viselkedését,"[12] és a válaszreakcióikat is, amelyeket életterük rohamos csökkenésére adnak. A házból való folyamatos kiszorulás, és a kaotikusság megélése együtt jár a kilátástalanság és a szorongás élményével,[13] a testvérpár számára „az első napokban keserves volt a dolog," és „szomorúan néztek egymásra," ugyanakkor még e kritikus pillanatokban is hangsúlyos szerepet kap, hogy „Irene boldog volt, mert több ideje maradt kötni." A folyamat együtt halad a topográfiai rendszer kialakításával, a pusztán poétikai eszköznek tűnő — kötés szimbóluma — kitüntetett fontosságú térmeghatározó elem, hiszen Irene szobáról szobára tárja fel számunkra a lakás különböző tereit, az öt jól elkülöníthető egységben. Az elsőben, a szereplők megismerésénél, a másodiknál a ház beosztása kapcsán, a harmadiknál a hátsó rész elfoglalásakor, a negyedik részben a hátsó szárny elfoglalása utáni élet bemutatásakor, míg legvégül az ötödikben a lakás végleges elhagyásakor kap jelentős szerepet a nő munkája. Irene kiemelése és középpontba juttatása a kötés folyamatát egy kétpólusú szerkezetté alakítja. Egyfelől metaforikus értelemben a kötést alkotássá változtatja, amelyben a novella szövege megegyezik azzal az Irene által kreált szövettel, amelynek mintáiból kiolvasható az elfoglalt ház története, másfelől ebből következően, ő az is, aki a térbeli szerkezetben megmutatkozó változásokat irányítja, aki a teret a tevékenysége által életre kelti. Irene teste a novella szövegében olyan, mint egy tű vagy egy vörös fonal, amely egyedi mintázatot alkot a novella szövetén.

Ha azonban egy elemibb, genetikus/szemantikai kapcsolatot is elvárunk az aktuális interpretációtól, akkor a következő sor — a fentebbi szempontok alapján újragondolva —, ugyancsak értelmezhető narratológiai eljárásként:

---

[12] V. Ny. Todorov, „Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái", *Helikon*, 28.2-3 (1982): 287. Todorov „klasszikusnak" számító értelmezése Dosztojevszkij hőseit és a regénybeli teret kovácsolja össze, ahol a szereplők térbeli helyszínváltoztatása az erkölcsi állapotuk változásával mutat összefüggést.

[13] Uo. 288. Dosztojevszkijhez hasonlóan Cortázar műveiben is hangsúlyos szerepet kap a hősök nyomasztó félelmének és a térbeli szűkösségnek a kapcsolata.

> [é]n azt hiszem, azért kötnek a nők, mert remek *ürügy*et találnak benne a semmittevésre.[14]

> No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran *pretexto* para no hacer nada.[15]

S bár ez a mondat látszólag elhatárolja egymástól a kötést és annak performatív végrehajtását, „semmittevésként" definiálva azt, hogy az olvasó figyelmét egyazon pillanatban rá- és elterelje róla, a szó — „pretexto" — lejegyzése nem önmagáért történik, hanem megkettőzi és differenciálja a szöveg-szövet parafrázisát a novellában. A pretextus, a *prae* („elől") és a *texere* („kötni") szavak összeolvadása, s eredetileg a tógát szegélyező lila szőttest nevezték így, amelyet a szenátorok és a vezető bírák a ruhadarabjuk elé helyeztek el. A ruha „fedezésére", takarására szolgáló anyagmegnevezés aztán jelentésátvitel útján az előtérbe tolakodó, ámde az igazi okot takargató elvont jelentésű főnévvé alakult át a későbbiekben.[16] Irene mellényeinek, otthonkáinak és pulóvereinek leírása pedig ugyanezt a funkciót látja el, pretextusként eltakarja szemünk elől magát a textust. Palástolja a kötés valódi tétjét, azt a narratív tevékenységet, amelyben „minden elbeszélés útleírás, (…) a folytatását pedig lépések írják",[17] amelyek „oly módon keresztezik egymást, hogy az elbeszélést a keresztrejtvényhez hasonló ráccsá alakítják, (…) melynek úgy tűnik, a határ az egyik legfontosabb elbeszélői alakzata."[18] „Hát akkor — mondta [Irene], és újra felvette a kötőtűket — ezentúl ezen az oldalon kell laknunk."[19] A kötőtű leejtése, majd újbóli felvétele, e diskurzusban maradva, nemcsak a szövet, hanem az írás szálainak elengedése, illetve e szálak újbóli felvételének szimbóluma is. Így, egyrészt — térpoétikai dimenzióban — a ház hátsó részének

---

[14] Cortázar, „Az elfoglalt ház", 6.

[15] Julio Cortázar, „Casa tomada", 174.

[16] Gérard Genette a paratextus egyik formájaként említi meg a pretextust, amelynek célja, hogy az olvasó ne gondolja tovább, ne vegye elég komolyan az adott irodalmi eseményt. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation,* ford. Jane E. Lewin, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 182; Genette elgondolásában narratív elágazásként is értelmezhető a fogalom. Uo. 336.

[17] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, ford. Z. Varga Zoltán, szerk. Kelemen Pál, Marsó Paula, Teller Katalin (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 140.

[18] Uo. 146.

[19] „-Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado." Cortázar, „Az elfoglalt ház", 8; Cortázar, „Casa tomada", 176.

végleges elhatárolásáról tudunk meg újat, másrészt pedig — narratológiai aspektusban — arról, hogy az utca felőli szárny leírását ezennel szintén lezártnak tekinthetjük. A kötőtűk újbóli felvétele pedig egy új fonalat jelent, amely a lakás másik, számunkra még eddig ismeretlen oldalának feltérképezését előlegezi meg.

Irene kettős játékot folytat. Ő az, aki a ház tereit rögzített pontjaiból kimozdítja, („hálószobám ajtajából (ő kötött) neszt hallottam a konyhából"),[20] s szintén ő az, aki e játékszabályok közben ki is szorul belőle („ott álltunk kint a tornácon").[21] A kötés, amely az elbeszélés iránymutatója, egy alapvetően a teret strukturáló felosztás, s ha „a szerepét vizsgáljuk az elhatárolásban, akkor először is a határfelállítás, — áthelyezés vagy — átlépés autorizálásának elsődleges funkcióját ismerjük fel, következésképpen két, egymást keresztező mozgás szembeállítását."[22] A testvérpár és az idegen helyváltoztatásait ez a keresztező lépéssor határozza meg: míg az ikrek demarkációs vonalak meghúzására törekszenek, addig a harmadik fél túllép rajtuk. „Az *ajtó*hoz ugrottam, mielőtt még késő lenne, nekitámaszkodtam, és hirtelen bezártam; szerencsére a mi oldalunkról volt betéve a kulcs, de azért a nagy reteszt is rátoltam, a biztonság kedvéért."[23] A történetben ábrázolt két ajtó (a tömör tölgyfa ajtó és a szélfogó) azonban nem zárat, hanem átjárót (hidat) teremt a testvérpár és az ismeretlen között, amelyben az elkülönülés pontjai egyben a közös pontok is, s a szorongás okát az a sziszüphoszi munka jelenti, hogy ezeket a határfelületeket nem sikerül védelmi pontokká alakítani. Ezek az ajtók, úgy funkcionálnak a novellában, mint az ókori *xoanon*ok,[24] mozdítható határokként, „jelzőpontokként mutatják a tér görbületeit és mozgásait," [25] s hasonlóan ezekhez a szobrokhoz „csak mozgás közben (vagy amikor őket mozgatták) alkottak határokat."[26] „Csak akkor látta az ember, hogy milyen nagy az a ház, ha nyitva

[20] Cortázar, „Az elfoglalt, ház", 10.

[21] Uo. 10.

[22] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 146.

[23] „Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad." Cortázar, „Az elfoglalt ház", 8; Cortázar, „Casa tomada", 176.

[24] A leghíresebb *xoanon*, a Palladion, amelyet védelmi célra építettek, ahol a szobor állt, ott ellenség nem hatolhatott be a városba (Apollod. 3, 12, 3.) Bizonyos ünnepeken ajándék gyanánt új ruhát szőttek a számára, ezzel tisztelegve és utánozva a szövés-fonás legnagyobb mesterét Pallas Athéné istennőt. Lásd bővebben: Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitológia* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1974), 107-108.

[25] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 151.

[26] Uo. 151.

állt az ajtó; ha meg zárva volt, akkor olyan lakás benyomását keltette, amilyeneket mostanában építenek, alig lehet mozogni bennük."[27] Az idegen létezése és „láthatósága" lényegében az elmozdult határfelületek játékában lepleződik le; topográfiai rendszerét a transzgresszió alakzatával biztosítja, s azáltal, hogy kinyitja ezeket az ajtókat, és átlép a küszöbön „affirmálja a behatárolt létet, [és] affirmálja a határtalanságot, amelyből előszökken."[28]

A visszaemlékezés — retrospektív — nézőpontjából a trauma kiváltója a határsértés provokatív gesztusában rejlik, s ez a tény leginkább afelé irányítja a tekintetünket, hogy mely határok késztetik az idegent megtorpanásra a ház belső struktúrájában. Viszont szükségképpen eltörli az útvonalról azt a lépést, amely a folyamat genezisére, a *kívüliség* gondolatára, illetve a *belépés* pillanatára irányul, amelynek már csak következménye a belső tér későbbi átrendeződése. A szereplők az egyetlen be- és kijárati lehetőségen, a szélfogón[29] keresztül menekülnek el, de semmit sem tudunk a legelemibb pillanatról, az idegen házba lépésének aktusáról, s arról, hogy mindezt miként valósítja meg, ha a ház utca felőli frontján nem található bejáró.

E hézag áthidalásához ismét a nyelvi megformáltsághoz — mint tetthelyhez — fordulunk, és azon belül is a *cím*hez, amely a novella legelső tételmondataként utat nyit az ismeretlennek, előremutatva a gondolat és a haladás irányára, s explicit módon, mint performatív megnyilatkozás, utal a végső konklúzióra.[30] A cím ajtóként való értelmezése az ismeretlen szerepét egyértelműen az olvasó számára különíti el, aki bejutva a narráció terébe, annak berkeit birtokba veszi, interpretációjával elkülöníti annak szobá-

---

[27] „Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse." Cortázar, „Az elfoglalt ház", 7; Cortázar, „Casa tomada", 175.

[28] Michel Foucault, „Előszó a határsértéshez", ford. Sutyák Tibor, in Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez* (Debrecen: Latin Betűk, 2000), 75.

[29] A szélfogó, általában egy üveges ajtó vagy azzal ellátott favázas üvegfal, amelyet olyan helyeken alkalmaznak, ahol a légvonatnak akarják elejét venni. Leginkább bejáró kapuk mellé, vagy hosszú folyosókba építik be, mint ahogyan az *elfoglalt ház* esetében is. Mint minden ajtó — zsilipet képez a kinti és benti világ között — expliciten egyrészt az anyagi világban élő veszélyektől óv meg (a lélegző embertől), másrészt impliciten a (levegőből álló) anyagtalan lényektől, vagyis a szellemektől védelmezi a mögötte oltalmat keresőket. Az ajtó mindennapi profán értelmezése: a betörők ellen nyújt biztonságot, a szent vagy misztikus értelmezés: a gonosz erők elleni oltalomban gyökerezik.

[30] A cím egyben egy pre-textus is, hiszen keretes szerkezetet alkotva *(praetexō)*, egyszerre funkcionál a novella kezdő- („casa tomada") és zárópontjaként („la casa tomada"). Hasonlóan alapokon nyugszik a szöveg az időkezelése is, amely délelőtt 11-kor kezdődik és éjszakai 11 órakor zárul.

it, és szinte szó szerint bekebelezi azokat.[31] „Lényegében tehát a tér a gyakorlatba vont hely, […] és ugyanez a helyzet az olvasással, amely az a tér, amelyet az a gyakorlatba vont *hely* állít elő, amely a jelek rendszerét — az írást — konstituálja.”[32] Ha ezt a problematikát az olvasás metódusára és a megírt szöveg viszonyára vonatkoztatjuk, akkor úgy tűnik, hogy miközben a mű recepciója potenciális veszélyforrásként nehezedik a novella szereplőinek vállára, addig a befogadó számára ez a pillanat lesz „a szubjektum és a nyelv határtalanításának lehetősége.”[33] Ahogyan Certeau találóan fogalmaz: az olvasás szükségképpen *vadorzás*, s bár az olvasó nem író, hogy új helyek megalapítója legyen, csupán átutazó, de ahol áthalad ott technokrataként „miniatürizálja a világot és összehasonlítja az eredetivel.”[34]

Az ismeretlen olvasóként való azonosításának gondolatát nemcsak e térbeli terjeszkedő mozgás alapján kíséreljük meg, hanem a hozzá szorosan kapcsolódó érzékelési tapasztalat alapján is, amely — a testvérpár tudatában — a házban megjelenő akusztikus megnyilvánulásokat fenyegetettségnek véli.

> Végigmentem a folyosón egész a félig nyitott tölgyfa ajtóig, s ott befordultam a konyhához vezető kanyarba, amikor valami neszt hallottam az ebédlőből vagy a könyvtárszobából. (…) [o]lyan volt, mint egy *elfojtott beszélgetés sustorgása*. (…) [u]gyanakkor, vagy egy pillanat múlva, meg is hallottam a *suttogást*”[35] (…) [e]ltompította a *hangot* (*el sonido*) a folyosó kanyarulata.[36]

---

[31] „Olvasóként össze is fonódunk szöveggel, s így új jelentésszintek keletkeznek, tehát mindannyiszor, amikor egy-egy «falat» elfogyasztásával arra késztetjük a szövegeket, hogy adjon át nekünk valamit magából, ugyanabban a pillanatban egy mélyebb rétegben valami más is születik.” Alberto Manguel, *Az olvasás története*, ford. Széky János (Budapest: Park Könyvkiadó, 2001),181.

[32] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 141.

[33] Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet — esztétikai tapasztalat — irodalmi hermeneutika*, ford. és szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 33. Ez az értelmezés elsődlegesen abból a modern hermeneutikai hagyományból épít, amely az olvasó aktív szerepvállalását hangsúlyozza a szövegek befogadása kapcsán.

[34] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 191.

[35] „Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 7; Cortázar, „Casa Tomada”, 176.

[36] „Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.” Cortázar, „Az elfoglalt ház”, 10; Cortázar, „Casa tomada”, 176.

A novellában szereplő hangok (vagy hiányuk) azok a nyomok, amelyek által rekonstruálni tudjuk a feltételezett betörőt és jelenlétének hitelességét. Ezek a zörejek lesznek azok, amelyek beférkőznek nyugtalanító zajokként a szereplők fejébe, és metonímiaként a szöveg korpuszába is. A hallás érzékének kitüntetett ábrázolása kiindulhat abból a feltételezésből, hogy a szöveg (fel)olvasása, elsajátítása, befogadása lényegében együtt jár a kimondás létmódjával is, ahol a szöveg az olvasó hangján nyilvánul meg, illetve az olvasás során életbe lépő öntudatlan testi mechanizmusok, mint a mocorgás, nyújtózkodás, a fennhangon vagy suttogva kiejtett szavak manifesztálódhatnak a novella nyelvében.[37] Az olvasó *kibetűzi* a távollétet, és „az elfoglalt helyek egymásra következő feladásával jut előre, (…) (ő a) látogató, akit vártak, de soha nem értettek meg az írásbeli ösvényeken."[38]

Ez a dekonstruktív mozgás nemcsak a szereplők ellen fordul, hanem a textus ellen is, az olvasás felsérti és felszámolja a szöveget, noha paradox módon ez a folyamat, amely életre is hívta. A mű az értelmezője által teremtődik meg, de kiszolgáltatottá is általa válik.[39] A végkifejletben szereplő fonaljátékban Irene és az anonim narrátor kilépve az elfoglalt ház ajtaján minden értéküket hátrahagyva, ott állnak megsemmisülten, egyetlen tulajdonukat az Irene kezéből lelógó fonaldarab jelképezte, amelynek gombolyagja a szélfogó ajtó másik oldalán, vagyis a lakásban maradt. „Amikor látta, hogy a gombolyagok a túloldalon maradtak, leejtette kézimunkáját, rá se nézett."[40] Ezzel a végleges lemondó gesztussal a házban lévő terek elfoglalásának utolsó fázisához értünk, hiszen gombolyag híján „nem marad több térképző anyag" a további mondatok megírásá-

---

[37] A néma olvasás sem jelenti a hangzó nyelvvel való teljes szakítást, hiszen a hangszalagok aktívak maradnak a folyamat közben. Az olvasás gyakori kísérője valamilyen mértékű szubvokalizáció, az elraktározódott intonációs sémák alapján, és „az olvasottak jó részének virtuális belső hangosítása (…) (amely) a néma olvasásban is jelen van, s ez határt szab a sebességnek." Benczik Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben* (Budapest: Trezor Kiadó, 2001), 237.

[38] Michel de Certeau, *A cselekvés művészete*, 213.

[39] „A sokszintű írásban minden *kibogozandó,* de semmi sem *megfejtendő;* a struktúrát nyomon követhetjük, minden szálán és minden szintjén „felszedhetjük" (mint a harisnya lefutott szeméről mondják), de alapja nincsen; az írás terét bejárni kell, nem áthatolni rajta; az írás folytonosan felkínál valamilyen értelmet, de csak azért, hogy azután mindig elenyésszen: a jelentés szisztematikus kioltása felé halad." Roland Barthes, „A szerző halála", in Roland Barthes, *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris Kiadó, 1996), 53.

[40] Cortázár, „Az elfoglalt ház", 10.

hoz.[41] Ez válaszul szolgálhat arra, hogy miért válik kitüntetett műveletté a ház bezárásának színpadias gesztusa: „Mielőtt elmentünk, sajgó szívvel bezártam a kerti kaput, és bedobtam a kulcsot a csatornába. Nehogy valami szegény ördögnek még eszébe jusson bemenni és lopni, épp ilyenkor, amikor elfoglalták a házat."[42] Ezzel az elengedő pillanattal a kör bezárult. A novella az irodalmi átlényegülés révén a sajátunkká vált, vagy másként szólva: elfoglaltuk azt.

Az elfoglalt ház olvasójaként az értelmezés során arra törekedtem, hogy a műben szereplő ház alakzatát kimozdítsam megszokott helyéből, s növeljem a kötelezőként vagy csak lehetségesként felkínált útvonalak számát az esztétikai tapasztalat bevonásával. A *kívül* és a *belül* megszokott oppozíciójától eltérően, amely a *környezet* és a hozzá kapcsolódó *pszichológiai folyamatok* összefüggéseit vizsgálja, jelen tanulmány a *textus* és a *befogadás* határterületét hangsúlyozta az irodalmi mű interpretációjakor.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Barthes, Roland. „A szerző halála." In Roland Barthes. *A szöveg öröme.* Budapest: Osiris Kiadó, 1996, 50-55.

Blanchot, Maurice. *Az irodalmi tér*. Fordította Horváth Györgyi, Budapest: Kijárat Kiadó, 2005.

Benczik, Vilmos. *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Budapest: Trezor Kiadó, 2001.

de Certeau, Michel. *A cselekvés művészete*. Fordította Z. Varga Zoltán. Szerkesztette Kelemen Pál, Marsó Paula, Teller Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.

Cortázar, Julio. „Casa tomada." In Julio Cortázar. *El perseguidor y otros relatos*. Nciaragua: Nueva Nicaragua, 1983, 173-179.

Cortázar, Julio. „Az elfoglalt ház." Fordította Nagy Mátyás. In Julio Cortázar. *Átjárók*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005, 5-10.

[41] „Egy mű nem akkor válik befejezetté, amikor elkészült, hanem amikor az, aki belülről dolgozik rajta, képes már kívülről is lezárni, amikor a mű már nem tartja önmagában." Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér*, ford. Horváth Györgyi (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 37.

[42] „No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada." Cortázar, „Az elfoglalt ház", 10; Cortázar, „Casa tomada", 177.

Derrida, Jacques. »A retorika virágai: a heliotróp«. In uő, „A fehér mitológia.” Fordította Orbán Jolán, Boros János, et al. In Thomka Beáta, szerk. *Az irodalom elméletei V.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997, 61-81

Foucault, Michel. „Előszó a határsértéshez.” Fordította Sutyák Tibor. in Michel Foucault. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 2000, 71-86.

Genette, Gérard. *Paratexts:* Thresholds of Interpretation. Fordította Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Homérosz: *Iliász*. Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957.

Imrei Andrea. *Álomfejtés*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003.

Jauss, Hans Robert. *Recepcióelmélet — esztétikai tapasztalat — irodalmi hermeneutika*. Fordította és szerkesztette Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

Manguel, Alberto. *Az olvasás története*. Fordította Széky János. Budapest: Park Könyvkiadó, 2001.

Theokritosz. „Szürakuszai asszonyok Adónisz-ünnepen.” Fordította Szabó Lőrinc. In Falus Róbert, szerk. *Görög költők antológiája*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959, 452-458.

Trencsényi-Waldapfel Imre. *Mitológia*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1974.

Todorov, V. Ny. „Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái.” *Helikon*, 28.2-3 (1982): 282-299.