WIRÁGH ANDRÁS

Fantasztikum és medialitás

Kísértetek és írásnyomok a magyar prózában
Nagy Ignáctól Szerb Antalig

IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK
180. szám

Szerkeszti:
FÓRIZS GERGELY

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET

WIRÁGH ANDRÁS

Fantasztikum és medialitás

Kísértetek és írásnyomok a magyar prózában Nagy Ignáctól Szerb Antalig

r e c i t i
Budapest · 2018

A kötet a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóiratkiadási pályázatának támogatásával jelent meg

Lektorálta: HANSÁGI ÁGNES

A borítón: *Brutus és Julius Caesar szelleme,* William Blake illusztrációja William Shakespeare *Julius Caesar* című drámájához (Negyedik felvonás, III. szín)

BY-NC-SA

Könyvünk a Creative Commons
Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc
(http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

HU ISSN 0075-0840
ISBN 978-615-5478-58-1

Kiadja a reciti,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja • www.reciti.hu
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

TARTALOM

Előszó 11
Bevezetés 13

I. Az írás archívuma 21
Jósika Miklós: *Két élet* (1862) –
Babits Mihály: *A gólyakalifa* (1913) 21
1. Prototextusok (I.) 21
2. A szeszély képletei mint az írásaktusok allegorikus figurái 25
2. 1. Archívumok szorításában – hasonmások a képek anyagán és az álomvilágban 34
2. 2. Az emléknyomok interferenciájához és archiválís felülírásukhoz 41
3. Ködfátyol és varázstükör, kinematográf és emlékezet . . 52
4. Az értelem ára 56
5. Hiteles felelősök 61
6. A két regény szeszélyes kapcsolatáról 66

II. Az írás hitele 73
Mikszáth Kálmán: *Kísértet Lublón* (1892) –
Krúdy Gyula: *A podolini kísértet* (1906) 73
1. Az epikai hitel poétikájához: intertextualitás és ökonómia 76
2. A szövegek eredői, hálózatai 83
2. 1. Két lexikoncikk tanulságai 83
2. 2. Tájékozódás térkép nélküli tájon 89
2. 2. 1. Legendás eltévelyedések 91
2. 2. 2. A fikció „dokumentumairól” 93
2. 2. 3. Anyagtalan közegek: nosztalgia, álom 96

3. A fantasztikum tranzakciói 99
3. 1. Egy veszteséges üzlettől a királyi élvezetekig 101
3. 2. Árucsere és adósság 105
3. 3. A megelőlegezett bizalomtól a hűtlen kezelésig . . . 108
4. Olvasni a jelenlétet 114
5. A szerződéses alapokon álló történelmi hitel 119

III. Az írás tere 127
Jókai Mór: *A jövő század regénye* (1874) –
Harsányi Kálmán: *A kristálynézők* (1914) 127
1. Prototextusok (II.) 127
2. A szövegtér küszöbén 133
3. A modern képzelőerő nyitánya 137
4. Kommunikációs rendszerek, párbeszéd-szituációk 141
4. 1. A (félre)értelmezés aranypora 142
4. 2. Kommunikációs visszásságok 146
4. 2. 1. Újság 146
4. 2. 2. Távíró 150
4. 2. 3. Fényképek és mozgó képek 153
5. „Semmi sem akart egy fogalom alatt megférni” 161
5. 1. Írások színrevitele 161
5. 2. Az őrület partitúrája 163
5. 3. A jövő század írásai 167
6. Téridők 173
6. 1. Kelet! 174
6. 2. Az idő térbe fagyasztása 176
6. 3. Változékony szövegterek 179
7. A tudásbázisoktól az írásterekig 183

IV. Az írás mintája 189
Nagy Ignác: *Magyar titkok* (1845) –
Szerb Antal: *A Pendragon legenda* (1934) 189
1. Paródiák, anti-detektívregények és szójátékok 191
2. Betűközeli élethelyzetek 198

2. 1. Ördögi lejegyzések 199
2. 2. Szövegek fogságában 205
3. A valóságreferenciák mint a létélmény provokációi . . . 209
3. 1. A technika szellemei 210
3. 2. Inter media silent Musae 215
3. 3. A szöveg védelmében 218
4. A regényesség poétikája 221
5. Gótika – detektívregény – film 226

V. Hangsúlyeltolódások 231
1. Csevegés és cenzúra 235
2. Vendégszövegek, hiteles archívumokból 241
3. Az olvasás írása 248

Felhasznált irodalom 253
Névmutató 287

Szüleimnek

ELŐSZÓ

Mindig is kedveltem azokat a regényeket, amelyek nyomozásra késztettek és komolyan megdolgoztattak, aztán egy váratlan csavarral aláásták gondosan kimunkált cselekményüket, vagy esetleg kérdőjelek közepette hagytak. Ebből az élményből születhetett az ötlet, hogy az olvasót elbizonytalanító szövegekkel foglalkozzam komolyabban. Miközben az is egyre világosabbá vált számomra, hogy a szövegek tematikai jegyeiktől függetlenül hordozzák ezeket a sajátságokat, olvasás és nyomozás pedig a korábban gondoltnál sokkal szorosabb viszonyban állnak. A téma első (bő lére eresztett, világirodalmi allúziókkal súlyosan megterhelt, és értelemszerűen hipotetikus) variánsát egy doktoriskolai felvételire dolgoztam ki 2007-ben. Az akkor még vázlatpontokba szedett gondolatmenetet a doktori képzés évei alatt folyamatosan szűkítettem. Ebben vezérelt az a belátás, hogy az első variáns módszeres kidolgozásához évek helyett évtizedekre lenne szükségem. Ugyanakkor néhány, az ebben az időszakban megismert szaktudományos munka szintén elemi erővel késztetett a téma újragondolására. Az abszolutórium megszerzése és a fokozatszerzési eljárás elindítása között alakítottam ki a végső struktúrát, összeállítottam a szövegpárokat, többször újraolvastam a regényeket, sőt, első eredményeimet is publikáltam. Így a fokozatszerzés alatt rendelkezésemre álló időben tulajdonképpen egy jól kidolgozott terv szerint haladhattam tovább, majd juthattam el a doktori védésig. Az opponensi véleményekben, valamint a szöveg nyilvános vitája során felmerülő kritikai megjegyzések

újabb, komoly feladatokat vetítettek előre, de opponenseim, Bengi László és Hites Sándor, illetve a bíráló bizottság tagjainak pontos és megvilágító reflexiói összességében megkönnyítették a dolgomat. Köszönettel tartozom mindegyiküknek, hogy legjobb tudásuk szerint segítettek munkám végső kidolgozásában.

Hálás vagyok mesteremnek, Eisemann Györgynek az évtizedes segítségért, Földényi F. Lászlónak és Kovács Árpádnak, hogy egyetemi-doktori kurzusaikat látogathattam, valamint hasznos és előremutató tanácsaiért a kézirat lelkiismeretes lektorának, Hansági Ágnesnek, és Fórizs Gergelynek, az Irodalomtörténeti füzetek sorozatszerkesztőjének. A szöveg ilyen formában nem készülhetett volna el feleségem, Varga Tímea odaadó támogatása nélkül, amiért nem győzök köszönetet mondani.

Szentendre, 2018. július

BEVEZETÉS

A most következő értelmezések az irodalmi szöveg létrehozását és rögzítését elősegítő írás vagy írásaktus bizonyos törvényszerűségeit próbálják bemutatni nyolc, négy „párba" rendezett 19-20. századi – a romantika és a modernség történeti horizontján elhelyezhető – magyar regény olvasatának segítségével. Napjaink hermeneutikai és mediológiai törekvéseit-vitáit tekintve abból a feltevésből indul ki, hogy bár a nyelv immaterialitása kétségkívül „nyomszerű", azaz anyagi jegyekhez kötődik, de szemantikai vagy esztétikai funkcióinak egésze mégsem merül ki az érzékelhető komponensek jelenlétében. S fordítva: az irodalom materiális hordozóiból nem vezethető le a közvetítés – a művészi kommunikáció – minden egyes mozzanata. Noha a médiumok alapjaiban határozzák meg, illetve működtetik az adott szöveggel képzett irodalmi viszonyt, s ezért az értelmet konstituáló tevékenység felelőseinek is nevezhetők, az olvasás játékán nem uralkodhatnak kizárólagosan.

E röviden jelzett megfontolás indokolja a könyv címét, a kifejtés konkrét témáját és menetét, a művek kiválasztását. A nevezett szakmai célkitűzés megközelítéséhez bizonyulhat hatékonynak a fantasztikum irodalmi tapasztalatára hivatkozás, hiszen a továbbiakban értelmezendő alkotások mindegyike többé-kevésbé kapcsolatba hozható a fantasztikus elbeszéléstípussal. E kiindulás azért igazolható a fenti problémakör tekintetében, mert a nyelvi-irodalmi játék (vagy játszma) tétje ekkor a fantasztikumot feloldani képes jelek-jelentések – nem tudatos – titkosításában,

elhomályosításában, elrejtésében összpontosul, amely műveleteknek magára az írásosságra utaló („metapoétikus") reflexiók határozottságát is csorbítaniuk kell. Mivel erősen érdekeltek abban, hogy a „valóság" referenciális illúzióinak megteremtésével a rendkívüli események mindennapi lehetőség-feltételeiről győzzék meg az olvasót. Eközben a szövegek nem különíthetik ki magukat a *betű-világ*ból (Thienemann), önnön írásbeli anyagiságukkal is kezdeniük kell valamit. Az elemzések a fantasztikum irodalmi jelenségét tehát e feszültség függvényében veszik alapul, azaz ebben az irányban folytatják a vonatkozó kutatásokat úgy, hogy egyúttal az említett nyelvi-mediális kérdéskörben is érvelhessenek álláspontjuk mellett. Az értelmezések egyszerre koncentrálnak a szövegekben eltűnő *elrejthetetlen*, illetve a kivédhetetlenül vibráló *elrejtett* poétikáinak dinamikájára.

Ezért tűnik hasznosíthatónak Tzvetan Todorov közismert elmélete, amely szerint a fantasztikum az *elbizonytalanítás* metaforájaként értendő. Bár a *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* egyes – vitatható – tételei akár külön szaktanulmányok vagy könyvek témáját is alkothatnák, a regényelemzések csak e munka néhány fő tételéből merítenek. Legelőször kiemelendő alapelvnek az allegória fantasztikumot megsemmisítő működése nevezhető. Todorov maga sem cáfolja, hogy allegorikus jelentés minden irodalmi szöveghez kapcsolható, de az erre vonatkozó egyértelmű jelzéseket, eljárásokat, narrátori kiszólásokat (összefoglalás, tanulság stb.) a fantasztikummal leszámoló megnyilatkozásoknak tekinti. Bár a most vizsgált alkotások közül *A gólyakalifa* és *A Pendragon legenda* a todorovi fantasztikum kategóriájába sorolható a bennük megmutatkozó kettős-párhuzamos – elbizonytalanító – jelentések miatt, amellett fogok érvelni, hogy a szövegek írásos-materiális karakterének és egyúttal a hozzájuk fűződő, immateriális törvényszerűségeknek „engedelmeskedő" írásaktusoknak mint allegoréziseknek az interpretálása a fantasztikumot a nyelviség, azaz prózapoétikailag a metanarratíva síkjaira helyezhetik át, illetve ott tehetik észlelhetővé. (Az inkább a *csodás* vagy *különös* kategóriájába tartozó többi szöveg esetében pedig

e formálásmódok szintén fantasztikus jelleget ölthetnek.) A fantasztikum tehát nem (csak) a narratíva (történet, cselekmény, tartalom), hanem az *inskriptív* horizont sajátja is: az írás anyagi közegében ölt testet, így kívülre kerülhet a narratív „autoritás" vagy bármilyen történetmondó tudás irányításán. A bizonytalanság hatásmechanizmusából ezek szerint nehezen különíthetők ki az éppen írásos (vagy más mediális) karakterből fakadó játékok kontrollálhatatlan mozzanatai.

Hasonló jelenségeket mutatott ki a közelmúlt egyik nagyszerű olvasata is,[1] amely a fantasztikumot nem elsősorban a todorovi felfogás szerint, hanem a szöveg elbizonytalanító „tünetegyütteseként" analizálta. Az elsősorban a posztmodernitás nyomvonalán haladó, Lawrence Sterne *Tristram Shandy*jét, illetve egy Calvino- és egy Pynchon-regényt összeolvasó kötet meggyőzően bizonyítja, hogy a fantasztikum a narratíván túlra, szemantikai értelemben a narráció, poétikai értelemben pedig a metafikció horizontjára terjeszthető. Az olvasóval folytatott dialógus, a különböző olvasótípusok elkülönülése, a performatív jegyek, de a névmágia, a technicizálható nyelv, illetve a szövegben vázolt (és színrevitt) kommunikációs stratégiák egy eleve kétes értékű, hitelében megkérdőjelezhető írásaktus „médiumában" teremthetik meg a jelenlét közvetlenségét. Miközben a három kiválasztott regény összehasonlításán látens módon a dinamikus olvasástapasztalatokból eredő felülírások kérdésköre is végighúzódik: az olvasatok az intertextuális hullámmozgást a szövegek közötti nehézkedési erővonalak rendszerébe próbálják konvertálni.

A problematika felgöngyölítésében segítenek továbbá elsősorban azon elméleti munkák ösztönzései, amelyek a fantasztikumot a könyvolvasás hagyományából, illetve könyv és természet végtelenített körforgásából eredeztetik. (E téren a legtöbbet idézett tanulmányok közé tartozik Foucault *A fantasztikus könyvtár*, illetve Kittler *Aufschreibesysteme 1800/1900* című munkái.) Aligha mellőzhető továbbá Wolfgang Iser imaginárius-fiktív megkülön-

[1] Molnár 2012.

böztetése, valamint Freud néhány kezdeményezése, például *A költő és a fantáziaműködés* egyik tézise (amely szerint a képzelőerő „alapanyaga" jórészt tudattalan beidegződéseken alapul), vagy a derridai écriture-fogalmat nagy mértékben megalapozó varázsnotesz-interpretáció (*Feljegyzések a „varázsnoteszről"*) az írás kiküszöbölhetetlen rétegzettségéről, illetve a tudat(talan)hoz fűződő viszonyáról. Egyes hermeneutikai és mediológiai aspektusok nyomán a modern („pszichologizáló") fantasztikum vizsgálatának figyelembe kell vennie az adott írás érzékelését megelőző, az emlékezetben tárolt korábbi esztétikai tapasztalatok (olvasatok) regisztrálhatatlanságát, kiszámíthatatlan összjátékát is. Bár nem rendezhető egyértelmű ok-okozati viszonyba a modernség és a 19–20. század fordulóján lezajlott rögzítéstechnikai forradalom, a paradigmatikus váltás – amely után az észlelő én már önmaga képi (fénykép), auditív (gramofon), és dinamikus (mozi) imagináriusával is dialógusba léphet, illetve önnön „Másikát" e mediális reprezentációkban érzékelheti – legalábbis ellentmond a pszichoanalízist a fantasztikus irodalom végérvényes elsorvasztójaként jellemző todorovi nézetnek. Igaz, az írásaktusnak versenyre kellett kelnie a mindennapi, egyre könnyebben hozzáférhető, „kábítószerként" is adagolható, sajátos fantasztikus jelenléthatást gerjesztő médiumokkal – a modern irodalom így részben az irodalmiság „multimediális" primátusát megtörő technikai-szórakoztatóipari jelenlétközegekre adott reakcióként is felfogható. S noha a tárgyalandó szövegek kettős társítása nem okvetlenül az adott poétikai eljárások romantikus-modern dichotómiáját hangsúlyozza (vagy idézi elő), minden esetben két, historikusan különböző változatát mutatja be az írás mindig is már meglévő (mediálisan *adott*), de reaktivált (*mediálisan* adott) „immaterialitásainak".

Az értelmező fejezetek közül az *archívum* és a *hitel* mestertrópusaira összpontosítók szorosabban kötődnek az immaterialitás bizonyos irodalmi alaptípusaihoz, mint a *tér* és a *minta* fogalmaival jelölhető további részletek. Az archívum e megvilágításban nem más, mint a szöveg kiszámíthatatlan működésének bázisa, amelyhez egy, az írásaktust irányítása alatt tartó imaginárius

„beszélő” fér hozzá. A hitel poetizálódásának kifejtésével pedig bemutatható a folyamat, amely során az írásaktus a különböző hitelesítő eljárások feltételeinek próbál megfelelni. Ugyanakkor Jókai Mór és Harsányi Kálmán regényeinek imaginárius terei a harmadik, illetve Nagy Ignác és Szerb Antal montázstechnikára rájátszó műveinek mintavételi bázisai a negyedik fejezetben az archívum és a hitel további alternatíváit mutatják fel.

Az első két szövegpár emellett szorosabb intertextuális kapcsolatot is mutat egymással. Jósika Miklós *Két élet*e és Babits Mihály *A gólyakalifá*ja hasadt személyiségekről szólnak, akiknek álmai egyre inkább átitatják a „valóságot”. De míg Jósikánál, úgy tűnik, bekövetkezik a lélektani gyógyulás, ezzel feloldódik a fantasztikus ellentmondás, addig Babitsnál az „álom-én” menthetetlenül átveszi a hatalmat a címszereplő felett, a történet pedig egy rejtélyes gyilkossággal zárul, így a fantasztikum látszólag megfejtetlenné szilárdul. Az értelmezés során azonban bebizonyosodhat, hogy a *Két élet* „után” is számolhatunk a fantasztikum maradékával, míg *A gólyakalifá*val kapcsolatos bizonytalanságok egy írói autoritás másodlagos megmunkálásainak nyomaiként jelentkeznek, amelyek a varázsszónak is tartható jelölők titkosítását célzó szöveggondozói művelet váratlan következményeiként foghatók fel. Így a főszereplő önéletírását közreadó Íróval személyesíthető meg a gyógyulást megakadályozó cenzori funkció. Jósika Szerzője pedig azt próbálja elleplezni, hogy a tudattalan mechanizmusoknak alárendelt, manifesztálható álom(elbeszélés) mégiscsak materiális közvetítéssel – bár látens módon –, egy krónika másolata nyomán íródhat be a szövegbe és a pszichébe. Ezzel az ismétlődéseken alapuló premodern, és egyúttal – García Márquez *Száz év magány*ára emlékeztetően – posztmodern (mert tapasztalati terét a jelenbéli olvasásaktussal temporalizáló) metaleptikus családtörténeti narratíva sajátos modellje körvonalazódik, amelynek megíratlansága vagy megírhatatlansága éppen az általa applikálódó szöveg terében nyilvánul meg.

A podolini kísértet adatolhatóan a *Kísértet Lublón* (s tágabb értelemben a Mikszáth-életmű) olvasásélményének (is) köszönheti

lését. A motívumok kategorizálása helyett azonban a jelen értelmezés a történetek – külön narratívákba rendezhető – hitelesítési aktusaira kíván koncentrálni. Annál inkább, mivel a kései Mikszáth és a pályakezdő Krúdy regénye szintén egy-egy pénzügyi mechanizmussal kontextualizálja a cselekményt. A *Kísértet Lublón*ban a pénzhamisító banda működését egy tökéletes személyiségcsere szavatolja, míg *A podolini kísértet* mesélője a szepesi térség zálogban töltött időszakából vezeti le azt a sajátos (kísérteties) *Stimmung*ot, amely egyben az „időtlenségért" is felelős. Az értelmezés szerint a Mikszáth-szöveget keretező írásaktus egyet jelent a Kaszperek-legenda forrásainak felszínre kerüléseivel, míg *A podolini kísértet* (eleve ellenőrizhetetlen) belső forrásainak ellentmondásai a „valóságreferenciális" (történelmi regényként realizálódó) olvasatot már csak egy sajátos szerződés fényében teszik lehetővé, amelynek pontjai nem eleve adottak, hanem a recepcióban (a konkrét olvasásaktusokban, illetve az értelmezésben) kristályosodnak ki.

A jövő század regénye és *A kristálynézők* kapcsolata annyiban is eltér az előzőekétől, hogy Jókai „sci-fije" olyan speciális típusát képezi a fantasztikus irodalomnak, amelyben a bizonytalanság „vonatkozási pontjának" meghatározásához szükségképpen applikálni kell a kalkuláció, a jóslat, illetve a prófécia műveleteit is, lévén a szöveg egy jövőbeli teret próbál megformálni. A kritikai kiadás jegyzetapparátusából jól látszik, hogyan hasznosította a szerző megszámlálhatatlan forrását, amely eljárás az időskori visszaemlékezéseiből megállapíthatóan a kompiláció[2] poétikájára jellemző irányelvként hasznosult. Az interpretáció (ennek megfelelően) különböző narratív elemek variánsait igyekszik feltárni a szövegpár másik tagja, az utólag beteljesült jóslatként (az első világháborút előrejelző „jajszóként") értelmezett *A kristálynézők* szempontjából is. Ilyenek például a színrevitt médiatörténeti fejlemények a kommunikáció, a hírközlés, illet-

[2] Kompiláción mindvégig a középkori kompilátori tevékenységet értem, ehhez lásd Illich 2001, 186–187.

ve a szórakoztatás területén, mindennek az észleléssel, illetve az emlékezettel létesített kapcsolatai, különös tekintettel az írás „médiatechnológiájára". Ez Jókainál a grafémikus jelentés mediális előzményeként, míg Harsányinál a fotografikus emlékezet, illetve a képzelőerő vizualitásaként íródik a szövegbe. Eközben mindkét regényben fontos szerepet töltenek be a „recesszív" terek (a korábbi regényben a történelmi tapasztalat temporalitása, a későbbiben pedig a traumatikus tapasztalat helyeződik át az imaginárius tartományba). *A kristálynézők* zárlatában ráadásul megvalósul az írásos lejegyzés extrém szituációja, az „író-géppé" válás, amely során a szkriptor médiumként közvetít egy diktáló autoritás és a papírlap, az azonosíthatatlan-anyagtalan eredet és a térbeli kiterjedéssel bíró hely között.

Az utolsóként összevetett szövegek egyike, a *Magyar titkok*, a tárgyalt regények közül a legkorábbi, míg másika, *A Pendragon legenda*, a legkésőbbi alkotás. Az értelmezés fókuszában ezúttal a műfaji kereszteződések, a technikai bázisokkal „megtámogatott" intermedialitás szerepe, illetve a posztmodern „visszaolvasás" különleges lehetőségei állnak. Szerb Antal gótikus detektívregénye *A gólyakalifá*val és *A kristálynézők*kel szemben (már) nem a film mediális sajátosságait transzponálja, hanem a szövegemlékek mellett a mozgóképi tapasztalatokat is narratív trendek, olvasásmódok formájában építi be a cselekménybe. Nagy Ignác művének egyik ismertebb részlete (*Dagerrotyp*) pedig a fényképezés első korszakáról tudósít, keletkezéstörténetében a laterna magica is fontos szerephez jut (a regény címe szinte neonreklámként vibrál egy álomjelenetben). A fantasztikum „olvasását" az utolsó fejezetekben a regények nyomozati narratívája támogatja. Viszont a szövegek mint bűnügyi jegyzőkönyvek nem funkcionálnak hatékonyan a rendkívül kusza cselekmény (Nagy Ignácnál), illetve a fantasztikus események irracionalitása (Szerb Antalnál) miatt.

Az első és a harmadik fejezet elején olvasható felvezetőkben olyan műfajtörténeti mozzanatokat emeltem ki, amelyek a négynégy regényre jellemzőek, és amelyek az írás és az olvasás, a szöveg és az emlékezet, a külső és a belső terek, az érzékelhető és az

imaginárius világ kettősségeit már a legkorábbi vizsgált szöveg, a *Magyar titkok* megjelenését megelőzően játékba hozták. Látható lesz, hogy a harmadik és a negyedik fejezet az első két fejezet illusztrációjaként szolgál, amennyiben az archiválási és hitelesítési procedúrák szélsőséges működését (például ezek kimerülését és összeférhetetlenségét) prezentálják. Utóbbi folyamatok „fantasztikus" narratív leképződése szoros összefüggésben áll az irodalom által színrevitt fikció, illetve általánosságban a fikcionalitás történetileg eltérő mintázataival. Ez a vizsgálati szempont azonban túlmutatna a szövegelemzések elsődlegesen kitűzött céljain, ráadásul olyan diskurzusanalízisek „lefuttatását" tenné szükségessé, amelyek hazai szövegbázisa ma még jórészt feltáratlan.[3] Végezetül, a *Hangsúlyeltolódások* címet viselő zárlatban az olvasás hangzóssága, a szövegeket ért cenzori beavatkozások, illetve a „tetten ért" archívumok szempontjából foglalom össze az elemzések egyes tanulságait.

[3] A legtöbbet Hites Sándor tette a fikcionalitás újhistorista megközelítésének hazai megismertetéséért. Monetáris olvasataiban főként Catherine Gallagher ezirányú megfigyeléseire épít (legújabban: Hites 2017).

I. AZ ÍRÁS ARCHÍVUMA[1]

JÓSIKA MIKLÓS: *KÉT ÉLET* (1862) – BABITS MIHÁLY: *A GÓLYAKALIFA* (1913)

1. Prototextusok (I.)

Az olvasatok világba íródásának, szövegterek és életterek összekapcsolódásainak nyomai már az első „modern" regénynek titulált alkotásban is nyomon követhetők. A *Don Quijote* főhőse ugyanis mélyen *beleolvasta*[2] magát kedvenc lovagregényeibe, olvasása *fenséges* gyönyöreinek következményei pedig jól ismertek. Az esztétikai tapasztalat hatásmechanizmusát játékba hozó, ezzel az „írottságra" és „befogadottságra" reflektáló *szövegteret* megképző poétikai eljárásra, illetve ennek enyhébb fokozataira az önállósuló magyar próza kezdeteinél is rátalálhatunk. Az

[1] E fejezet előző változata megvitatásra került a 2013. november 29-30-án Debrecenben megrendezett Vetésforgó-vándorkonferencián. Az ott elhangzott ötletek nagy részét felhasználtam, ezért köszönettel tartozom az akkori hozzászólóknak.

[2] Lovagregényeit „mohó vággyal" és gyönyörködéssel" olvasta, munkáját elhanyagolta, eladott szántóföldjeinek árából könyveket vásárolt. („se daba a leer libros de caballerías, *con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza*, y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, *que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer*, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos", Cervantes 1892, 24, saját kiemelések)

1794-ben Kármán József által közreadott *Fanni hagyományai* című „archívum" fiktív szerzője a nyitójelenetben egy veteményeskert asztalkájánál olvas, ír, és sír „orozva", majd egyik alkalommal végighallgatja, amint szerelme, T-ai Gessner *Idylliumai*ból olvas fel részleteket. A lányt (de a férfit is) felzaklató epizódot követően a felolvasott szöveghelyet „elfelejthetetlenként" rögzíti a levél. Fáy András *A különös testamentom* című novellájának (1818) orvosa egy „különös" értekezésben akarja bebizonyítani, hogy a történet elején meghalt betegének, Csörgey tanácsosnak „még lehetetlen volt meghalni", a halál okaként pedig a „prüsszentéses pestist" nevezi meg. A halál pillanatában az orvos éppen Cervantes opus magnumát olvasgatja. Kölcsey *A karpáti kincstár* című elbeszélése (1838) már erősen számít olvasójának ismereteire és szövegemlékezetére, mivel a számtalan utalásnak és allúziónak[3] köszönhetően sűrű intertextuális hálózatot rajzol ki, nyomatékosan olyan szövegek közé (is) pozicionálva magát, mint a megszólaltatott korabeli bestseller, a *Himfy* (1807). Az 1817 decemberében megjelent, de már 1803-ban befejezett *Northanger Abbey*[4] hasonlóképp nyitja meg a szövegteret főhőse számára, mint Cervantes. Azzal a különbséggel, hogy Catherine Morland már tizenhét éves korában a „regényhősnői szerepre készült", elolvasva sok könyvet, hogy emlékezetét „hasznos és megnyugtató" idézetekkel töltse ki. A fiatal lány notórius *gothic novel*-olvasó, ennek megfelelően percepciója a rémregények hősnőiéhez igazodik, viselkedésében az olvasással elsajátított sémák válnak uralkodóvá. Catherine újabb és újabb olvasmányokat javasol barátnőjének, Isabellának, köztük olyanokat is, amelyekről csak utólag, a 20. század első felében derült ki, hogy valóban létező regények voltak.[5] Mindennek

[3] Vö. Kölcsey 1998, 246–264.

[4] Magyarul először *A klastrom titka* címen jelent meg Borbás Mária fordításában 1983-ban.

[5] A *Northanger Horrid Novels*nek elkeresztelt hét regény 1793 és 1798 között jelent meg. Itt érdemes megjegyezni, hogy a rémregényekbe „beleszerelmesedő" hősnőt Austen előtt már öt évvel korábban, 1813-ban főhőssé tette a *The Heroine, or: Adventures of a fair romance reader* című regény (Eaton Stannard Barrett).

tudatában különösen ironikus, hogy a regény előszavában – a tizenhárom éves késéssel megjelent kézirat miatt – a szöveg részleges „elavultságárul" (*obsolete*) olvashatunk. Értéke éppen abban rejlik, hogy évtizedekre képes volt zárójelbe tenni a „fikció" és a „valóság" közötti választóvonalat a – Catherine tudatában ténylegesen életre kelt – szövegtér pozíciója tekintetében. A *Northanger Abbey* utalásai így túlnőnek a nyelvi jelekkel játékba hozható intertextualitás funkcióján.

A fantasztikummal közeli kapcsolatban álló *gothic literature* előzményei a 18. század közepére vezethetők vissza.[6] A fantasztikus irodalmat áttekintő monográfiák – megemlékezve az ókori és középkori gyökerekről – szintén ezt az időszakot nevezik szimbolikus kezdőpontnak.[7] A magyar irodalomban ugyanakkor nincs számot tevő hagyománya a fantasztikumnak.[8] A különbö-

---

Ehhez lásd Clery–Miles 2000, 201–222. Az 1815-16-ban két kötetben megjelenő *Az ördög bájitalá*ban szintén fontos szerep jut az olvasmányélményeknek: a női főszereplő Matthew Lewis *The Monk* című regényének tulajdonít túl nagy jelentőséget, de egy ponton a főszereplő is azt gondolja, hogy a korabeli főúri társaságban való elvegyülés során bizton számíthat olvasmányaira – csalódnia kell. Hoffmann „nagyregénye" több ok miatt érdemelne még említést (pl. a Shakespeare-szövegeket recitáló szereplők, illetve a Puskin által átvett fáraójáték-motívum miatt is), de a terjedelmi korlátok miatt ezek kifejtésétől el kell tekintenem.

6 Az ezredfordulón megjelenő áttekintések közül Botting a „gótikus románcig", valamint a temetői költészetig (*Graveyard Poets*), illetve ezek korabeli recepciójáig, Smith Edward Young *Éjszakai gondolatok* című munkájáig (1742–1745), a Jerrold E. Hogle által szerkesztett tanulmánykötet pedig Horace Walpole saját új lakhelyén, a nevezetes Strawberry Hillen végzett gótikus rekonstrukciós munkálatokig (1750) vezeti vissza a kronológiát, de a *Frankenstein* megjelenéséig tekintett „első korszak" fontos dokumentumait összegyűjtő kötetében a legkorábbi szöveg – nem beszélve az antik szövegek 18. század eleji fordításairól – Defoe *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal* című, 1706-os írása. (Botting 1996, 24–38; Smith 2007, ix; Hogle 2008, xvii; Clery–Miles 2000, 5–13.)

7 Vö. Todorov 2002, 39–40; Maár 2001, 45–52.

8 Az ezzel kapcsolatos szakirodalom korai fejleményeként említhető Karátson Endre 1971-es munkája, amelyben Poe hazai recepcióját tekintette végig. 1992-ben megjelent *Átvitt értelemben* című elbeszéléskötetébe pedig jobbára fantasztikus szövegeket vett fel. (Karátson 1971.)

ző rémtörténetek és kísértethistóriák, illetve ezek motívumai, pl. a *fenséges* helyszínek[9] vagy az ilyenkor tipikus szereplők a 19. század utolsó harmadában (szűkebb értelemben a századforduló holdudvarában) bekövetkező „prózafordulatig" jobbára a verses epikában (pl. Kisfaludy regéiben, Arany János balladáiban, illetve Vörösmartynál), illetve a biedermeier lírában fedezhetők fel. Vajda János egyes novellái (*Az elítéltek éjjele, Balambér lelke*) a kivételek közé tartoznak. Míg az 1830-1840 körüli korai folyóirat- és almanach-irodalomban (Regélő, Rajzolatok, Hajnal, Athenaeum stb.) már találhatók kísértettörténetek, és ismeretes, hogy többek között Vörösmarty (*A holdvilágos éj*), Kármán (*A kincsásó*), Fáy (*A hasznosi kincskeresés*), és Kölcsey (*A karpáti kincstár*) is kísérleteztek a műfajjal.[10]

Noha Walpole *Az otrantói várkastély* című „ősszövege" számos, a továbbiak szempontjából érdemi megfigyeléshez vezethet, nem beszélve a magyar fordításból hiányzó előszó tanulságairól, ezúttal csupán a műhöz kapcsolódó egyik írásaktus sajátosságaira hívható fel a figyelem. Walpole 1765. március 9-én ismerősének, Cole atyának írott levelében számol be a „románc" elkészülésének körülményeiről.[11] A címzettet először arról faggatja, nem ismert-e rá a cselekményben a Walpole neogótikus kastélyában található portréra. Merthogy a szöveg azután kezdett el *íródni*, hogy az antikváriusi hajlamokkal megáldott, a gótikus történetek iránt különösképp vonzódó Walpole egy álomból felébredve úgy döntött, halványodó emléknyomait (amelyekből addigra csak egy Strawberry Hillre emlékeztető belső tér korlátján ki-

[9] A *gothic literature* és a fantasztikus irodalom a freudi „paradigmaváltásig" (de az 1750–1820 közötti időszakban mindenképpen) Edmund Burke *fenséges*-elméletét tekinti esztétikai premisszának, illetve a rémület hatásmechanizmusát bőségesen tárgyaló példatárnak.

[10] Az utóbbi három szöveghez lásd Hites 2013. Szerb Antal 1938-as írásában, a *Kísértetek*ben (amely Defoe kora 18. századi történetéről is megemlékezik!) jobb híján a *Szigeti veszedelem*ben, illetve Ányos és Kölcsey költészetében fedez fel kísérteteket, legalábbis az Arany János előtti irodalmat illetően (Szerb 1978a). Ehhez lásd továbbá Tarjányi 2002, 151–153.

[11] Walpole 1842, 378–379. (Részletes elemzéséhez lásd Cameron 2010, 50–75.)

nyúló óriási páncélozott kéz látványa maradt) papírra veti. *Anélkül kezdett el írni, hogy tudta volna, mit akar írni*, a lejegyzés pedig annyira megterhelte, hogy egy alkalommal (közel nyolc órányi betűvetés után) szereplőit egy dialógus közepén hagyta magukra (*left [them] talking, in the middle of a paragraph*), annyira elfáradtak az ujjai. Bár a munka szinte „ránőtt" a kezére, két hónap alatt letisztázta a kéziratot, majd névtelenül, fordításként adta közre. A Londonban 1764. december 24-én megjelent *Az otrantói várkastély* címlapjának tanulsága szerint egy fordító, William Marshal és az eredeti kézirat szerzője, Onuphrio Muralto osztották fel egymás között *a szöveg primer autoritásának kijelölt teret.* Walpole csak a második, 1765-ös kiadásban lépett olvasói elé.[12]

2. A szeszély képletei mint az írásaktusok allegorikus figurái

Az alcíme szerint a *szeszélyes regény* „műfajában" íródott *Két élet* vélhetően ismertebb szöveg, mint hét évvel azelőtti elődje, Fáy András hasonló alcímmel megjelenő *Jávor orvos és szolgája, Bakator Ambrus* című regénye. Pedig Jósika szövegéről mindössze egyetlen (anonim) kortárs recenzió[13] jelent meg, és újrafelfedezése is csak az ezredforduló környékén indult meg.[14]

[12] Az automatikus írás során applikálódó „álomszöveg" jelentőségét a szövegben elmerülést jelző *engross* ige sem feledtetheti: a szó jelentésmezeje a *tisztázás*tól a *másolás*on és *leírás*on át a *szerkesztés*ig terjed. Emellett az értekezés szempontjából nem elhanyagolhatók a szöveget olvashatóvá tevő technikai környezet sajátosságai sem. Ugyanis Walpole *saját nyomdát* üzemeltetett Strawberry Hillben, amelyet 1757 augusztusának végén arra használt fel, hogy a sajtó (*press*) *nevében* szóló rövid strófákkal nyűgözze le a nőkből (köztük Edward Young lányából) álló kompániát. Médiatörténeti szempontból Thomas Gray *Ódái*nak itt készülő nyomatai legalább annyira jelentős eseménynek nevezhetők, mint az ebben az évben megjelent *Filozófiai vizsgálódások* (Burke). (Vö. Walpole 1837, 363–365.)

[13] PN 1862.

[14] Mérföldkőnek Tarjányi Eszter 1992-es tanulmánya tekinthető, amely Jósika *Két életét* és *Végnapok* című „apokalyptikai novelláját" a mesmerizmus kapcsán olvassa szorosabban. (Tarjányi 1992.) A fejezet bekerült a magyar irodalmi

Jósika nem lett sikeres(ebb) a pálya kései szakaszában írott társadalmi regényeivel,[15] amelyek recepcióját az is hátráltatta, hogy kiemelkedő történelmi regénye, az *Abafi* (1836) a magyar regényirodalom szimbolikus origójaként kanonizálódott.[16] A *Két élet*ben azonban ugyanúgy a történeti regénypoétika mechanizmusai valósulnak meg, hiszen a kettős életet élő Szécsi Kálmán álom-énje egy viszonylag jól körülhatárolható történeti időben mozog, amelyet ráadásul kitüntetett helyein a különös módon játékba hozott írásos dokumentum, egy történeti forrás hitelesít, illetve ez vezérli a hitelesítési procedúrát. A *Két élet* és Jósika történelmi tárgyú művei között továbbá az *Abafi* egyik fejezete is kapcsolatot képezhet. A korábbi regény középponti fejezetéhez, a *Szeszély*hez hosszú jegyzetet csatolt a szerző. A kiegészítés egyszerre duplikálja Gizella regénybeli lázálmát (miközben a „lázas szeszély" asszociációs logikáját interpretálja) és vezet át – a láz, illetve a regény „fő képzetei" nyomán – az *Egy-két szó az erkölcsi hatásról és költői igazságtételről* című záró toldalékhoz. Az *Abafi* említett szövegrészletei kulcsot adhatnak a *Két élet* műfajiságához, illetve az előszóban vázolt olvasásmódokhoz is.

A *Két élet* és *A gólyakalifa* intertextuális közelségének belátása árnyalatnyival korábbra tehető, mint a Jósika-szöveg újraolvasására törő igyekezet kezdete.[17] Kapcsolatuk pedig egy bő negyed-

---

fantasztikum eddigi legjelentősebb feldolgozásába is. (Tarjányi 2002, 163–173.) A szerző gondozásában jelent meg a hiánypótló szövegkiadás is (Jósika 2002.) Jósika másik, a 21. században „felfedezett" szövege a *Végnapok* volt. (S. Laczkó 2005; Hidi 2008; Hites 2009.) A Jósika-recepciótörténethez lásd még M. Bodrogi 2003.

[15] Szinnyei Ferenc a szerző hat társadalmi regényét nevezi meg: *A gordiusi csomó* (1853), *Pygmalion, vagy egy magyar család Párisban* (1856), *Az első lépés veszélyei* (1860), *Egy magyar család a forradalom alatt* (1861–62), *Két élet* (1862), *A szegény ember dolga csupa komédia* (1864). A *Két élet*et „humoros regénynek" nevezi. (Szinnyei 1915, 98.)

[16] Ehhez bővebben lásd Hites 2005.

[17] „[A] magyar novellaírásban is van példája az álombeli lét ábrázolásának, Jósika Miklós *Két élet* című művében." (Vö. Rónay 1984, 9.) A két szöveg közötti analógia első nyoma már *A gólyakalifa* 1916-os kiadásáról írott recenzióban olvasható: „A regény sem más valami, mint a tudományos álomtanra felépült

századot követően vált irodalomtörténeti ténnyé.[18] A számtalan különbség dacára a *Két élet* már csak azért is *A gólyakalifa* elődjének, sőt, pretextusának tekinthető, mert a fantasztikumnak szűk teret biztosító[19] magyar irodalomban nem található korábbról olyan hosszabb prózai szöveg, amely a romantikus hasonmás-toposzt hasonlóképpen, álom és valóság kettőssé fikcionált

---

modern változata Calderón: *Az élet álom* és Grillparzer: *Az álom élet* című témájának. Hasonló tárgyú elbeszélést írt már évekkel ezelőtt a magyar regény atyja: báró Jósika Miklós is *Két élet* című művében, csakhogy Jósikánál a két én nem él egyidőben". (Lám Frigyes Magyar Kultúrában megjelent cikkét a kritikai kiadás jegyzete idézi: Babits 1997, 459.) A regény legelső, egyedülálló módon a folyóiratos megjelenés után született recenziója egyébként a huszti Nagyágban jelent meg 1914-ben. A szerző a részletes tartalmi ismertetés mellett kitér a Calderón-Grillparzer allúzióra is. (Hamvai 1914.)

[18] A *Két élet* az ezredfordulós irodalomtörténet Abafi-fejezetébe került be (a hatkötetes *A magyar irodalom története*ben említésre sem került): Hites 2007.

[19] „Hazánkban meglehetősen rontotta a XIX. századi kísértettörténetek hatását, hogy a befogadásban passzív szerepet igénylő olvasóközönség a fikciótól fokozott referencialitást kívánt, valóságosságot, hitelességet, és (...) világosságot követelt meg. És a XIX. század még erősebben alkalmazkodott az olvasói elvárásokhoz, és ezáltal a közismert irodalmi konvenciókhoz, amely (...) az ábrázolt kétséges referencialitása miatt a kísértetirodalom esetében különösen erős kötöttségű." (Tarjányi 2002, 152.) Az idézett kijelentés csak részben ad magyarázatot a magyar irodalomban az első világháború holdudvaráig igencsak korlátozottan jelentkező fantasztikum mellőzöttségének komplex oksági hátterére. Az okok között első helyen említendő a – későbbiekben részletesebben elemzett – eposzi hitel koncepciója, amely csakis a folklórban és az adott néphagyományban már meggyökeresedett narratív elemek számára kínált létjogosultságot. A 19. századi realista regény még nem vehetett tudomást E. T. A. Hoffmann vagy Poe – századfordulón kulminálódó – kultuszából, ahogyan a freudi pszichoanalízis is csak évtizedes késéssel – elsősorban a német expresszionizmus világháború alatt lefordított magisztrális szövegein (Meyrink, Ewers, Strobl stb.) keresztül – eredményezett jelentős irodalmi eredményeket. A fantasztikum végeredményben a két világháború közötti magyar irodalom jellegzetes tömegirodalmi aspektusaként jellemezhető, amelynek sikeréhez éppen annyira hozzájárult a tárcairodalom századfordulós felfutása, a mozifilm egyre erőteljesebb hatása, és ezzel az elrettentésre és szenzációra kiéhezett nyilvánosság kialakulása, valamint a ponyvairodalom gyors terjesztését elősegítő intézményes háttér megerősödése. Az 1917-ben megjelent – a jelen munka negyedik fejezetében terítékre kerülő – *Éjfél* az esztétista modernség talaján fogant kísértethistóriákkal a magas irodalom poétikai kritériumait tükrözve sem a korabeli kritika, sem a közönség tetszését sem nyerte el.

horizontján vinné színre.[20] Bár a két regény nem lehet teljesen alkalmas arra, hogy általuk váljon „lefuttathatóvá" valamilyen, a romantika és a modernség közti párbeszéd,[21] erősen vélelmezhető, hogy az írásaktusokat lehetővé tevő technikai környezet, a különböző lejegyzőrendszerek[22] ágensei historikusan más és más módon járulnak hozzá a mediálisan meghatározott narratív hang kitermelődéséhez. A *Két élet*ben váratlanul feltűnik egy forrásanyag, amelynek eseményei bemásolódnak a szövegtérbe, azaz két, eredetileg önálló identitású szöveg szétválaszthatatlanul eggyé válik, míg *A gólyakalifa* olvashatóságát egy olyan toldalék szavatolja, amely egyúttal közzétételének eseményét is bejelenti. A Jósika-regény „öreg krónikája", illetve a későbbi szöveget lezáró „írói levél" egyaránt az írás szeszélyének egy-egy kétes státuszú archívumból származó dokumentumaként vezérli az olvasatokat.

Mindezért szükséges megvizsgálni, pontosan milyen archívumokból meríthet a szeszély, illetve ezzel összefüggésben a fantasztikus közvetítési forma milyen elvárásokat támaszt az előirányzott olvasási stratégiák, illetve a szövegek irányításáért felelős szerzői (Jósika) és írói (Babits) autoritások hatalmának fényében.[23] Tekintetbe véve, hogy a főhősök, Szécsi Kálmán és Tábory Elemér duplikált narratíváinak (ezzel együtt a különböző értelmezésmódoknak) a színrevitele mindkét regény esetében a technikai környezet függvényében alakul. Eközben a szövegek sebhelyeiként is felfogható

[20] Ezért kerülhet ki az értelmezés holdudvarából pl. Vörösmarty több elbeszélése (*A holdvilágos éj* vagy a *Csiga Márton viszontagságai*), amelyekből hiányzik a duplikált narratívából eredő elbizonytalanító effektus. A szövegkiadások jegyzetei ugyanakkor említést tesznek a jelen értelmezés szempontjából fontos szövegekről. (Vö. Vörösmarty 1974, 310–312.)

[21] Erről bővebben lásd Török 2004.

[22] A terminust (*Aufschreibesystem*, ill. az angol fordítás nyomán *discourse network*) Kittler médiaarcheológiája nyomán alkalmazom. (Kittler 1990.)

[23] A *Két élet*ben a bevezető szöveget „A szerző" ellenjegyzi, míg *A gólyakalifa* zárlatának címe „Az író levele". Bár a két pozíciót szinonimaként is használják, szemantikailag különböző aktusokról van szó: a szerző etimológiailag a szerzéssel és a szerződéssel, míg az író az írással, azaz a lejegyzéssel áll szoros kapcsolatban. Előbbinek a „valahonnan" is legalább annyira releváns vonzata, mint az utóbbihoz is hozzáillesztheto „valamit".

írásjelenetek olyan módon vésik be a rögzítettség tapasztalatát, hogy fenomenológiai értelemben nem nyomszerűsíthetőek. Hogyan korrelál a szeszély (és az ennek forrásául szolgáló archívum) elbizonytalanító hatásmechanizmusa a hitelességgel? Hogyan érvényesíthetőek a fantasztikum kódjai annak a valóságreferenciának a keretei között, amely a *Két élet* esetében még az intézményes elvárás (olvasó pallérozása, erkölcsi tanulság), *A gólyakalifa* környezetében viszont már ezen felül a tömegirodalom és a mozgókép által megsokszorozott imaginárius terek (és a nyilvánosság megváltozott igénye, a gyors kielégülést nyújtó, zsigeri élményekkel gazdagító szórakozás) horizontján működött?

A *szeszély* szó nyelvújítási fejlemény, az 1820-as években terjedt el szélesebb körben. Kölcsey 1827-ben Kisfaludy *A leányőrző* című színművéről értekezve például már szeszélyként emlegeti a *Vorschule der Ästhetik*ben (Jean Paul, 1804) *Laune* szóval jelölt, a humortól nehezen elválasztható tényezőt, bár a német szót is közli.[24] Az *Abafi* megjelenése után egy évvel pedig Bitnicz Lajos az „írásbeli előadás természetéről" szóló munkájában a szeszélyt (a *nevetséges*, a *tréfa*, valamint a *komikum* társaságában) a mű belső szépségéért felelős eszközök között értelmezi és példaszövegként éppen Kölcsey *Élőbeszéd*ből emel ki egy részletet. Egyik leglényegibb megállapítása szerint a szeszély inkább az előadásmód, mintsem az előadott tartalom jellemzője: a szeszélyes író „nem akar nevetést fakasztani és előadása általában komoly; hanem saját, lelkes előadásában gyönyörködünk".[25] Az *Abafi* példája ugyanakkor azt mutatja meg, hogyan érvényesülnek a szeszély kódjai, azaz hogyan nyilvánul meg a „belső lelkesültség" egy szélsőséges „lélektani kontextusban", amikor a lázas tudat látszólag összefüggéstelenül kommunikál a külvilághoz.

A *Szeszély* jelenetében a láztól kínzott Gizella félrebeszél, és eközben lelepleződik az ágya mellett ülő Margit előtt: tudattala-

[24] Kölcsey 1827, 323–325. A Jean Paul-kapcsolatkoz lásd Tarjányi 2012, 58, ill. Hites 2010, 481.

[25] Bitnicz 1837, 62.

nul bevallja, hogy szerelmes Olivérbe, aki viszont Margithoz vonzódik. A regény végén található jegyzetekben Gizella megnyilatkozásainak szinte pontról pontra történő magyarázatát kapjuk, amely nyomán azokat tulajdonképpen egy fő képzet köré szőtt asszociációs játék stádiumaiként foghatjuk fel. A fő képzet (a fixa idea) jelen esetben az, hogy Gizella „Olivérnek nője", ami „minden szaván átsugárzik".[26] A szeszély közben születő asszociációk ugyanakkor csak a már meglévő emlékek és tapasztalatok szélsőségesen felfokozott kombinációi – a szeszély egy archívumból dolgozik. Akármilyen furcsa alakzat is képződik meg végeredményként, ez csak a „józan képzetek" „torz egybetétele".[27] (Jósika ezt a következőképpen fogalmazza meg 1847-es „apokalyptikai novellájában", a *Végnapok*ban: „emberi elme nem gondolt még olyat, mi nem léteznék, sőt lehetetlen ilyet gondolnia. Szeszélye képleteinek összessége talán nincsen úgy szerkesztve, mint az elméjében összeszövődik, de az alkatrészek megvannak: mert a legtalálékonyabb elme sem tud olyat összetenni, mit részben érzékei nem tapasztaltak").[28] Az *Abafi* záró *Toldaléka* szerint azonban a szeszélyes szerkesztésmód nem férhet meg együtt a regények indukálta erkölcsi hatással. A valóságreferenciákat teljességgel mellőző képzelt-imaginárius világok, illetve ezek „fő képzetei" ugyanis a „gondolkodni szerető olvasó" számára „könyvben létező" világokként jelenhetnek meg, így „megtörik vagy megzavarják" az erkölcsi hatást. A „szeszélyes utópiának képzelt eseményeiből", mivel „csalódásokon alapulnak", nem lehet erkölcsi

[26] Jósika 1928, 214.

[27] *Uo.*

[28] Jósika 1847, 41. Vagy még korábbról *Az utolsó Bátori*ból, a *Két élet*tel is összefüggésben: „A nap s az est zsibaja elnémult már; mély kéken és sötéten borult a lég kúpja a szendergő erdőkre, a harmatos rónákra; öblében, mint tágas koronán, a menny gyémántjai ragyogtak, ábránd sugaraikkal lekémelve azon andalító csendre, mely édes álmakat ringat ölében, s a szunnyadó testben örök munkás lelket tündérhonba röpíti át, melyet vágyai népesítnek, a hol szeszélye soha sem látott összetételeket rajzol ki magának, s hol néha oly boldog, oly mondhatlan nyugodt, hogy ébredni fél." (Jósika 2004, 47.)

hatást elérni.[29] Az emigrációban írt *Regény és regényítészet*ben (1858) mindezek ellenére létjogosultságot kapnak az erkölcsi „paradigmát" mellőző szövegek is. A vitairat a regény külön alegységeként emlegeti a szeszélyes regényt, amelyet a fantasztikum és a humor határterületén helyez el.[30]

A referenciális olvasatot (részben) felbontó műfaj komoly ízlésbeli határátlépést követelt volna meg a hiteles (vagy ekként beállított) történeteken iskolázott olvasóktól. A Pesti Naplóban megjelent kritikában emiatt marasztalják el a *Két élet*et: az „erkölcsi rész" és az egységesség hiánya mellett a recenzens azt is kifogásolja, hogy Jósika eltúlozza a valószínűtlen, mert túlságosan összefüggő (de az „elevenen képzeltető festést" hanyagoló!) álomlátásokból eredő nehézkességeket. Miközben a recenzió visszaigazolja Jósika regényről vallott korábbi elképzeléseit is: a költői fantázia „a jelen és a múlt, sőt az egész tündér világ hallatlan és szem nem látta alakjai és eseményei birodalmában *kalandozhatik* – csak egy van, mitől őrizkednie kell: a lélektani *curiosumok* és *ritka tünemények*".[31]

Amennyiben a recenzió a regény „szeszélyességét" műfaji jelzőként vette figyelembe, talán joggal rótta meg szerzőjét a határtalanul csapongó fantázia miatt, hiszen a fantasztikus cselekmény (és ennek írásos „megjelenítése") nem vehet tudomást a referenciálisan olvasóról, akit csak úgy lehet kizökkenteni, illetve elbizonytalanítani, ha a szöveg a lehetséges tapasztalatokra rájátszva ezeket egyéb alternatív tapasztalatokkal ütközteti.

[29] Vö. Jósika 1928, 216–218.

[30] Jósika 1858, 115–116. Jósika már 1851-ben Hoffmann szeszélyes regényeiről ír. (Jósika 2000, 74.) Az álom, mint magasabb rendű létforma pedig már Hoffmann 1813-as *A delejező* című elbeszélésében megjelenik témaként. Az említett szöveg ráadásul már „kiutat" is mutat ebből a vélekedésből, hiszen a szereplők párbeszéde megpendíti a jövőt előrejósoló álom gondolatát, éppúgy, mint a külső életből származó belső életét is: „soha senki nem gondolt vagy álmodott semmi olyasmit, amihez az alapul szolgáló alkotóelemek ne lettek volna meg a Természetben; az ember nem léphet ki a Természetből". (Hoffmann 2007, 16.)

[31] PN 1862 (saját kiemelések).

A *Két élet* felütése, az *Előszó helyett* előrejelzi ezeket a hatásmechanizmusokat:

> „Ki a szeszély ábrándjai alatt szereti az egészséges valót fölkeresni, könnyen reá fog arra találni; – a ki pedig csupán mulatni akar s a sorok közt olvasni nem szeret – legalább párszor nevetni fog; - s ez is jobb mint semmi most, mikor oly kevés ember van, ki szívéből nevethet. *A szerző.*"[32]

A szöveg legalább kétféle olvasatot, illetve olvasótípust implikál. Az egyik – a szeszély humorhoz közelíthető jelentésárnyalata nyomán – szórakoztató regényként köthet ismeretséget a szöveggel, a másik olvasótípus pedig a „sorok között olvasással", az „egészséges valóval", azaz a valóságreferencia tartományával szembesülhet. Az előbbi olvasót a „szeszély ábrándjai" vezetik, míg az utóbbit a beígért valóságreferencia (egy abszolút jelölő) utáni vágy, amely feltörheti a szeszélyesség figuratív kódjait is. Ennek során egy olyan olvasási művelet körvonalazódhat, amely korrelál a 19. század közepén konszenzusos regényolvasási technikákkal is, feloldva a bizonytalanságot és a kérdőjeleket, tanulságot szolgáltatva a mű végén. Mindez elősegítheti azt, hogy az olvasó ráleljen az írás eredendő szeszélyeire (ennek imaginárius kereteiként pedig az archívum pontos paramétereire), amennyiben minden szövegből allegóriákat lehet előállítani. (A szeszélyes regény műfaji megjelölése ebből következően tautológiaként is figyelembe vehető.)

A kettős olvasási stratégia eredménye, hogy a regény szövege a szórakozni vágyókat, valamint a szöveggel kapcsolatban komolyabb elvárásokat tápláló olvasók igényeit is kielégítheti. Utóbbi esetében a befogadás során szembesülhetünk azzal, hogy a regény, minden szeszélyessége dacára egy ezzel éppen ellen-

[32] Jósika 2002, 7. A regény nem sokkal később reflektál minderre: „Így meg fogunk aztán más tényezőivel is eseményeinknek (...) ismerkedni, s (...) az ítéletet levonni, vagy végét érvén a könyvnek, azt nyitott szájjal – s talán felkiáltva: igen de? hogyan? hiszen? de mégis? – félretenni – s nagyot nevetni; vagy ha nem bírtuk megérteni, meg is haragudni." (*Uo.*, 15.)

tétes poétikai működésmódot próbál zárójelbe tenni. A szeszély ebben a konstellációban nem a cselekmény, hanem az írásaktus védjegye.[33]

A szeszélyesség sikerét mindkét verzióban egy-egy erőteljes autoritás szavatolja. A *Két élet* bevezető sorai a szerző (egy implicit szerző) tollából származnak, ehhez pedig egy mindentudó hang társul, amely egy dialógusból egyenesen Szécsvárra vezet, sőt, ez a hang azt a kockázatot is felvállalja, hogy hitelesen, hihetően tudósít Szécsi két énjének tudata között. A gyakori kiszólások jóvoltából elkülöníthető az olvasás ideje, illetve az imaginárius idő: a másodlagos megmunkálás poétikai nyomai ebben az eljárásban ragadhatóak meg az olvasás elemi szintjén. *A gólyakalifa* egy írót léptet fel, hiszen Tábory Elemér önéletírását egy írói levél zárja. Ebből kiderül, hogy a címadástól az eredeti nevek törlésének ambivalens gesztusáig mindenért az író felelős, aki egyébként az eredeti, de a lejegyzés során átírt, javított kézirat megőrzését is vállalta, és jótékony szünet (barátja, Tábory halála után) után publikálta azt.[34] Babits remek regényében nem található a *Két élet*hez fogható olvasási útmutatás, az önéletírás első soraiból kiderül, hogy itt egy élet „aktáinak" összeállításának lehetünk szemtanúi. Az egzisztenciális válság, a végrendelkezés horizontja hiányzik a korábbi szövegből, de itt a „pontos jegyzeteknek" mindenféle szeszélyességet mellőzniük kell, hiszen az írás tétje a gyógyulás. Sajnálatos módon Tábory az írás segítségével ördögi hasonmását kelti életre.

[33] A szeszélyes regény pusztán szórakoztató jellegét azonban Jósika már korábban kétségbe vonja: „Szeszélyes regényben nem elég az, hogy nevessünk". (Jósika 1858, 115.)

[34] Jósika „szerzője" és Babits „írója" a szövegek közreadóinak alakmásai. Az irodalmi szövegek különböző „ágenseinek" felcserélhetőségét Wolf Kittler kultúrtörténetileg a *Werther*hez köti. Ehhez, valamint lejegyző, közreadó és szerző kapcsolatához lásd Kittler 2014, főleg 27–31.

2. 1. Archívumok szorításában – hasonmások a képek anyagán és az álomvilágban[35]

A *Két élet* prológusa beszámol arról, hogy a főhős, Szécsi Kálmán hangulata a „nagyasszony" beköltözésével romlott meg, mivel nagyanyja huszonnégy őse arcképét helyezte el a család ebédlőtermében, az arcképek között pedig Szécsi saját családja hasonmásaira bukkant. A fantasztikus egyezések közül a vérvonalba nem tartozó Szécsi Anna, a feleség alakmása tekinthető valóban kísértetiesnek. Szécsi Bóra személyében az arcképcsarnokkal hús-vér figurák kerülnek be a regénytérbe, így a jelen egy árnyékszólamra tesz szert. Ez a kettős időhorizont folytonosan öszszegabalyodik, az arcokról készített pillanatfelvételek egymásra exponálódnak, mindenki megkettőződik Szécsi környezetében: „kedves Annája s Ágnese képeit nem szereti a halottak közt látni".[36] Szécsiné ráveszi a gyónásra férjét, ennek helyszíneül pedig éppen a képek archiválís terét szemeli ki, ahol a férfi leírja a nő számára a „másik élet" ködfelhőkből kibomló, villámcsapásként érkező képeit, majd az ott beszélt „otromba nyelvből" idéz, végül pedig amellett érvel, hogy ez „több az üres képzelet és szeszély játékánál".[37]

Míg Szécsi hallani sem akar róla, hogy egyre valóságosabb képzetei archiválís közegből érkeznének, addig Szécsiné szorosan ragaszkodik azon elképzeléséhez, hogy a földről vett képeket a szeszély szövi az álmokba. Továbbá megemlíti, hogy a gyónás aktusa a 19. századi, jelen idejű valósággal áll szinkronban. Nem tagadja, hogy az álmok (a képnézegetés és szövegolvasás tapasztalatából kifolyólag) tartalmazhatnak fantasztikus, teljességgel

[35] Hites Sándor szövegmagyarázatára (Hites 2010) jelen értelmezés több ponton támaszkodik. Hites elsősorban a *Két élet*nek, mint „humoros" szövegnek a recepciótörténetét idézi és lépteti be az olvasatba, amelyhez felhasználja Greguss Ágost korabeli „álomelméletének", az *Alvás és álom*nak (1855) bizonyos megállapításait is. Hites a recepcióban először fejti ki, hogyan „hasad szét" a narrátori tudat Szécsi gyógyulásával párhuzamosan.

[36] Jósika 2002, 25.

[37] *Uo.*, 27.

fiktívként ható eseménysorokat, de szerinte ebben a narratívában az allegorikus jelentést kell kutatni – az álom közölni akar valamit, az álom a tudat mélyebb régióinak szeszélyes üzenete.[38] A narrátori szólam megpróbál távolságot tartani ettől a kettősségtől. Míg az elején csak kommentál (például sokat mondóan elhallgatja a lejegyzett párbeszéd szereplőinek nevét), a későbbiekben egyre nagyobb teret nyer. Három esetben emlékezteti az olvasót, hogy az életesemények hierarchiája erősen kétséges, miközben Szécsi hálószobáját 19. századi formájában rögzíti meg, de a régies nyelvhasználat is csak elvétve fordul elő a szövegben (a ritka példák egyike: „a peczérek czorkásszák a kopókat").[39] Más helyen teljesen bizonytalan a régmúlt lexikai katalógusát illetően, sőt, utal rá, hogy Szécsi álmában a 12. században vagyunk (a „szent földön kalandorkodó" II. András említése nyomán igazából a 13. századot érti ezen). Az olvasó kalauzolását követően a narrátori viszonyulás lassacskán átalakul: a láttatás helyett a szöveg írásosságára vonatkozó reflexiók, az autoreferencia kódjai íródnak be („életének vad regényét megkezdtük", „eltérvén a szokott regényírói áradozástól", „köteteket kellene teleírnunk").[40] Amint a történet írásos alapanyagának rétege „szót kap", nyelvre lel, a narrátor is nyomban elbizonytalanodik.[41] A két időtérből származó figurák neveit összemossa („*Anna* s Ágota sőt a nagyasszony is mindent tudnak"),[42] de egy ennél is látványosabb önleleplező gesztus során jelzi, az események végén mindkét élet „tárva lesz" az olvasó előtt, és rendelkezésre áll „a kulcs azoknak megítélé-

[38] „ki tudja ha az álomélet, mely annyira nyomja kedélyedet, nem foglal-e tanúságot magában?" (*Uo.*, 45.)

[39] *Uo.*, 31.

[40] *Uo.*, 46., 48., 55. (Itt említhető még az álombéli Anna – Bóra – „roppant sajtó hibája" is. *Uo.*, 33.)

[41] Hites Sándor tanulmánya főként arra koncentrál, hogyan válik le a középkori események narrációja Szécsi tudatáról: „A narrátornak olyan viszonyokról lesz tudomása, amelyek nem adódhatnak abból a *látványból*, melyet a Kálmán tudatába való bepillantás nyújthat." Ennek a leválásnak lesz szélsőséges kimenetele az idegen írásanyag betüremkedése. (Vö. Hites 2010, 487.)

[42] Jósika 2002, 34. (saját kiemelés)

sére”.[43] Az erőteljes auktoritás elhomályosítani látszik a szöveg felütése által sugallt eltérő olvasási stratégiákat. Ezek után (már) úgy tűnik, hogy az elbeszélő olyan – saját megfogalmazásában „valóhű” – szöveget kíván előállítani, amelyben nincsen szükség a sorok közt olvasás technikájára, az „egészséges való” megismerése akadálymentesen elérhető az olvasói tudat számára. A két életet „összefűző láncolat” megtartása után maradhat-e még valami a „szeszély ábrándjaiból”? Milyen státuszra lel az archívum?

Az ábrándok megmaradhatnak, ezzel az archív tér létét sem fenyegeti veszély, amennyiben szorosan olvassuk (a narrátori hang tévesztései mellett) a – korábban említett[44] – rövidzárlatokat, az olvasás idejének a múlt időbe való betüremkedését, illetve az *álomgondolatokat* felülíró *hallucinációkat*.[45] Lánya kérőjének neveit Szécsi összemossa: a múltbéli Borz Ákosként neveződik meg, ez a mozzanat pedig már felfogható a jelen múltat befolyásoló, ezt korrigáló aktusaként is a korábbi Bóra-Anna cseréhez hasonlóan. Arra is látható példa, hogy az életesemények hierarchiáját konkretizálja a narrátor, de ennél is fajsúlyosabb esemény, amikor ugyanő a csodás elemek beillesztésének okán egy „öreg”, illetve „régi krónika” „valóságára” hivatkozik.[46] A narrátor jogosan róható meg szövegkezeléséért: elbizonytalanodik a bemásolt történet egyes részleteiben, azaz, a szeszélyes képletek lassú szertefoszlásával szinkronban egy narrátori „hasadás” nyomai öltenek testet a szövegben, a hitelesítési aktus kényszeressé válik, hiszen a mindentudó elbeszélői hang folytonosan rájátszik az írásos karakterre, és a regény szépen lassan írástörténetté formálódik.

[43] *Uo.*, 55.

[44] „Olykor az is megtörténik: hogy álmaink tündéres, vagy prosai képei közé, valami távoli visszaemlékezése vegyül a valódi életnek, vagy hogy pillanatokra még annak is sejtelmével bírunk, hogy ez bizony csak álom.” (*Uo.*, 41.)

[45] Vö. Freud 1985, 47.

[46] Mivel a *Két élet* az 1840-es években játszódik, lehetséges, hogy az egyik különös betoldásban (Ördög és pokol! – kiáltott föl Celestin a színész: ah mit beszélünk!? – Kálmán úr.”, Jósika 2002, 67) említett személy Pergő Celesztin (1784–1858), a kor jelentősnek mondható színésze.

Szécsi Anna szándékosan egymásra helyezi Szécsi két narratíváját, majd megjegyzi, hogy a „csodás alakzatokban a tanulság rejlik!”,[47] ezt követően pedig a tanulság szükségtelenné tételére, ezek való világban történő érvényesítésére buzdítja gyógyuló férjét. A főhős számára a ráismerés tapasztalata egy komplex intermediális lejegyzési folyamatban nyer megerősítést. Szécsi – miközben Ágnes erőszakos kérőjével, Hederfáyval szemben foglal állást – lánya szavaiban ráismer saját véleményére, amelyet a régmúlt énje Borzzal szemben táplált: „Úgy tetszett neki, mintha a hófehér angyal a lenge rózsákkal arcain, *saját emlékezetének ábrándos visszatükrözéseit* egyenkint találó igazsággal *másolná le* előtte”.[48] Ugyanis csak ebben a stádiumban válhat valósággá a (képi) emlékezet bizonytalan státuszú másolata, az álomemlék nyoma. Csakis a más általi rögzítés segítségével objektiválható a belső tapasztalat, így válhat olvashatóvá az információ, amely az egymásra másolódó arcképek és képmások közötti transzfer során nem alakítható jelentésessé (az arcképek és képmások egymás permanens jelentésévé transzformálódnak). Anna egyedülálló szereplő a térben, hiszen számára Szécsi mindent „tartalék nélkül” gyón meg. A nő a szöveg odaértett olvasója, de mintaolvasója is egyben, amennyiben végig az allegória (utángondolásos) lehetőség-feltételére reflektál.

A regény utolsó stádiumában a gyógyulás veszi kezdetét. Belép a cselekménybe Tarnay, az orvos, aki arra kényszeríti Szécsit, hogy automataként engedelmeskedjen neki. Az álmokat elkezdik benépesíteni a jelen téridejéből származó alakok, az ősi arcélek mindegyike a 19. századi arcvonásokat veszi fel. A látens álomtartalom nyilvánossá válásával, a manifeszt tartalom is továbbfűződik: természetessé válnak a főhős előtt a „leghihetetlenebb metamorphosisok” is,[49] sőt, megtanulja értelmezni saját álmait. Záró eseményként ráadásul az álom egy humoros színjátékként

[47] *Uo.*, 91.
[48] *Uo.*, 92. (saját kiemelések)
[49] *Uo.*, 105.

lepleződik le, demonstrálva a duplikátumok megszűnésének látványos eredményét (Borz szerepét csak egy színész játszotta el). Az analitikus szituáció előjének, a delejezésnek során rekonstruálhatóvá válik Szécsi álom-narratívájának oka. Kiderül, hogy furcsa álmai először egy lakodalomból hazaérve jelentkeztek, illetve hogy egy javasasszony tanácsára kábító füveket tett a párnája alá. Feltételezhető, hogy a Borzzal szemben táplált gyűlöletet, és az eköré fűződő történeteket az Ágnes jövőjét firtató – fixa ideaként is felfogható – gondolatok generálták, az álmok pedig a gyógyfüvek bódító hatásának köszönhetően további impulzusokat nyertek.

A narrátor eközben a hasadtság stádiumában áll: még egyszer megerősíti, hogy tudatosan kiemelte azokat a fázisokat, amelyek segítségével a „rejtett mag" kinyerhető. Ráadásul a *Befejezés*ben a szöveg műfaji kódját, a szeszélyességet is elhalványítja, mert azt állítja, hogy csupán a szeszélyességből adódóan nem lenne szükséges lezárni a történetet (Hederfáy sorsának további alakulásával), mégis megteszi ezt az óvintézkedést.

A *Két élet* szeszélyességének – akár a csapongó humor, akár a zavaros (nem-kronologikus és metaleptikus) narráció felől közelítünk ehhez a meggyőződéshez – a szécsvári képtár, a múlt optikai vetületeként értelmezhető archívum az eredője. Ez az archívum szolgáltatja az „átdolgozandó" információt Szécsi álmaihoz, ennek következtében pedig az álommunka kiaknázhatja, applikálhatja a család történelmi tapasztalatát. Az írásaktus szintjén pedig egy másfajta archívum is rendelkezésre áll, nevezetesen a „betű-világé",[50] amelynek folyamatos bővülését a regény szinkronizálni próbálja. A textuális archívum egyrészt az önreferens (a metafikció felé mutató) utalások formájában, másrészt az olvasás emlékezetét színrevivő (intertextuális) szinten, legvégül pedig a hitelesítési aktus nyomán feltáruló írásanyag alakjában morajlik a regény lapjain.

[50] Thienemann Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931 [1985], 177.

Az archívum az emlékezet szupplementuma. Jellege hüpomnézikus,[51] azaz a feljegyzés logikáját követi. Egészében ideologikus konstrukció, mivel minden részletében egy átláthatatlan, ugyanakkor rendezett tudás monumentumaként, kolosszusaként funkcionál. Eredendően szakadozott, ez konstruált struktúrájából fakad, így elemeit és tagjait csakis a másodlagos megmunkálás – prozopopoiétikus művelete[52] során – során lehet koherens, jelentéses alakzatokká formálni. Az archívum – a különböző rendezési szabályokon túl – két fő pillérre, egy helyre, valamint egy tekintéllyel rendelkező szervre vagy hivatalra támaszkodik.[53] Szerkezetéhez hasonlóan ezek a jellemzők is erősen kísértetiesek.[54] „Hangtalan betűsírok" lévén az archívumban való kutakodás még a vérszívás aktusát is megidézheti, amennyiben az archívum kizsigerelő hatása kerül szóba.[55]

A szupplementaritás logikája az archívumra való rászorultság alapelvét implikálja. A családi hagyománynak ilyen értelemben a permanensen látható képek állandó jelenlétén keresztül kell bevéződnie az emlékezetbe. A folyamat nem számolhat azzal, hogy időközben az arcképek evilági referenciái (hasonmásai) saját magukra ismerhetnek egy jelenleg éppen általuk íródó narratíva már lezárt szakaszában. A régmúlt a kísérteties hasonlóságra ráébredés pillanatától kezdve helyeződik a jelen időbe, következménye pedig egy hasadt, skizoid narratíva, ahol ugyanazok a szereplők két-két nyelvi jelölővel rendelkeznek. A *Két élet*ben ráadásul ezek a jelölők is elősegítik a zavart, hiszen az Ágnes-Ágota szópár összecseng, a középkori jelenetekben pedig a Bóra, Botond, Borz, Békési nevek az alliteráció révén parodisztikus hatást keltenek. A jelölők (és az arcképek) tekintetében két szereplő marad ki az időhorizontok egymásra íródása által keltett játékból: a *névtelen* Szécsi-nagymama, il-

[51] Derrida 2008, 20.
[52] Vö. Ernst 2008, 122; Ernst 2004.
[53] Derrida 2008, 11.
[54] *Uo.*, 79.
[55] Ernst 2008, 120–122.

letve az álmokban megjelenő ősapa, Perényi Vojt. A legrégebbi időkből származó szereplő a tapasztalati tér és az aktuális színhelyek összekötő alakja, úgyszólván médiuma. Teljes természetességgel sétálgat a régmúlt terében, kísértet-létén senki nem csodálkozik, első konkrét megjelenésével pedig az álom szürreális jellegét képviseli: nyelvét nyújtja Szécsire, majd ujját fenyegetően mutatja felé, aki erre rögtön „beleébred" 19. századi testébe. A következő megjelenésekor az ősapát leüti Szécsi, majd Ágota és Róza segítségére siet, végül – a gyógyulási fázisban – a Szécsi-nagyasszonnyal randevúzik.[56] Perényi Vojt képi referencia helyett textuális mintázattal rendelkezik, hiszen megjelenése a családtörténet homályban maradó, írásos változatát idézi meg, amely egyben dokumentumerejű (hiteles) bizonyíték a fantasztikus események alátámasztására. Ezért Szécsi számára optikailag, míg a narrátor számára textuális értelemben válik artikulálhatóvá a történeti tudat, annak legősibb szegmenseivel együtt. A *Két élet* a fikció eredettörténetének legősibb idősávjával kapcsolatban tud írásos nyomokat felmutatni, ráadásul egy krónikát, azaz a régmúlt idő szöveges lenyomatát.

A hitelesítési procedúrák között említhető a Jósika regényével egy évben megjelenő Czuczor-Fogarasi szótárra (az „újszótárra") való utalás, illetve az olyan szerzők és művek megnevezése, mint Bulwer-Lytton, a *Don Juan*, vagy az Ágnes olvasmányélményeként szóba kerülő George Sand. Az írottságra vonatkozó reflexiók emellett annak lehetőségét vetik föl, hogy az írásaktus nemcsak az álom rögzítésében, illetve az álommunka szeszélyeinek feltérképezésében, hanem szimulációjában is érdekelt, így például az események összesűrítésére vonatkozó utalás nemcsak szövegpoétikai fogásként értékelhető.

[56] Első három felbukkanása különösen rímel egymásra: először nyelvet ölt, második megjelenése előtt Borz ölti ki nyelvét, miközben Ágota derekát öleli, végül pedig Borz korábbi ruhájában, lángövvel tűnik fel. A Borz attribútumaival való csere hosszas és irreleváns gondolatmenethez vezethet, de az ősapa és a kérő álombéli egybeesése nyomán felvethető, hogy az álommunka tulajdonképpen a vérfertőzés tabujára hívja fel a figyelmet.

A *Két élet* tizenhatodik fejezete az eredetiség-kritériumot a valós élményeket (már) meghaladó olvasástapasztalattal jellemzi. A fejezetben foglalt titkos találka annak illúzióját kelti, hogy el lehet távolodni az igencsak túlterhelt klasszikus-szentimentális regisztertől: „Néma erdők, így nevezték a régiek a rengeteget; újabb időkben, a néma éjt szállítja a költő, az erdők homályába. Azoknak s ezeknek is igazuk van."[57] – olvasható a fejezet első mondatában. Bár ez a kijelentés még világ és „betű-világ" párhuzamosságáról tanúskodik, a valós párbeszéd írásos „lekövetése" már akadályokba ütközik:

> „Amit azután beszéltek – nehéz volna följegyezni. Talán követhetnők azok példáját, kik csak verseikben s képzeletükben szerettek; s az üdv ily óráit a legszebb szavakkal, s a legköltőibb képekkel töltik be; – ámde hinné-e ezt nekünk az, aki tudja, hogy olykor némán, olykor egyes szavak – egy-egy forró ölelés közben – minő utolérhetetlen gyorsasággal repülnek az órák?"[58]

A korábban leírhatatlan (de nyelvileg megragadott) arckifejezésekkel szemben éppen *a nyelvben létesülő érzéki kommunikáció megszövegezése* teszi óvatossá az elbeszélői hangot, amely egyszerre észleli a „följegyezhetetlen" dialógus mintaszerűségét, s egyúttal az irodalmi rögzítés „veszteségeit". A szövegezés eltúlozva figurálhatja az érzékiséget, méghozzá úgy, hogy ez a lendület – az olvasás tapasztalata nyomán – meghamisítja a testkódokban létesülő néma (de igencsak beszédes) kommunikáció jelenléthatásait, többek között az idő „radikális" tapasztalatát.

2. 2. Az emléknyomok interferenciájához és archiválisfelülírásukhoz

A gólyakalifa egyszerre két szöveget artikulál. A regény „alapszövegét", Tábory Elemér önéletírását egy rövid levél zárja, amelyben az író beszámol Tábory halálának furcsa körülményeiről, majd tudósít a tulajdonába jutott autográf szerzői szöveg történetéről,

[57] Jósika 2002, 115.
[58] *Uo.*, 119.

végül bejelenti az önéletírás publikálásának eseményét. A regény címéhez hasonlóan az első szöveg alcíme is az író leleménye (*Tábory Elemér önéletírása*). A zárlat ismeretében azonban a másodlagos megmunkálás aktusa a vártnál talán jelentősebben módosított a szövegen: „Azt vártam, hogy a katasztrófát elfeledjék, és a hősre ne ismerjenek rá. A neveket mind megváltoztattam."[59] A levél kettős funkciójában a hitelesítő aktus, valamint a szövegrontásra vonatkozó utalás törlésjel alá helyezik egymást. Mindez azért növelheti a levélben identifikálódó írói autoritás jelentőségét, mert az *Önéletírás* tétje éppen egy elfeledett varázsszó újbóli megtalálásának kalandjában rejlik. A keresett abszolút jelölőnek köszönhetően épül be az *Önéletírás*ba a gólyakalifa története, amely aztán a szövegkohézióért felelős cím pozíciójába vonódik. Először a díjnok tekint önmagára „szerencsétlen, elvarázsolt hercegként", majd az – *Ezeregyéjszaka meséi*ből, illetve Wilhelm Hauff átdolgozásából ismert – ősi történet aktiválódik, rögtön azután, hogy a *felejtés emlékezetének* nyoma első esetben íródik be a szövegbe. Később a minta Tábory jelzőjévé válik („Most már Tábory Elemér volt a gólyakalifa.").[60] A *gólyakalifa* dinamikus lebegő jelölőként változtatja helyzetét, ezért az írói döntés nyomán magában a címben is az eldönthetetlenség ambivalens tapasztalata nyer teret. Tábory Elemér a gólyakalifa, de kicsoda is pontosan Tábory Elemér?

Az írásaktus elsődlegesen (közvetlenül) Táboryhoz köthető. Az *Önéletírás*ban írástudóként ő vállalja fel az írói autoritással járó feladatokat, de a valódi szerző identitása (lévén az író törölte azt), homályban marad. Tábory Elemér gyónása az önéletírás összeállításának – filológiai – aktusában összpontosul, az elkészült szöveg, *A gólyakalifa* pedig az archívum terének tekinthető. Másképpen fogalmazva: a főszereplő a tudat archívumból kimetszett

[59] Babits 1997, 148.

[60] Hangsúlyozandó, hogy itt már egyes szám harmadik személyű állításban szerepel a szó. Maga a mondat pedig különleges („kettős") időstruktúrát implikál a jelenidejűséget kifejező időhatározó, illetve az állítmány múltidejű létigéjével. (*Uo.*, 101.)

adatokat próbálja írásos formába öntetni, lejegyezni, ezzel kialakítva egy olyan archívumot, amelynek vezérlő instanciájaként önmagát nevezheti ki/meg, és amelynek terét a ködös, nehezen értelmezhető adatfolyam helyett konvencionális írásjelek, illetve az ezekből összeálló narratívák töltik ki. Mindez az archívumról korábban mondottak ismeretében nem túl sok jóval kecsegtet a saját tudatában tett kirándulás során egyre inkább eltévelyedő főhős számára. Az *Önéletírás* nem egyszerűen komoly reflexiókkal (és kritikával) illeti a maradéktalan fordítási-transzponálási kísérletek alapelvét, de alapjaiban rengeti meg a vállalkozás szilárdnak tűnő előfeltételeit. A szöveg és írója elhitetik magukkal, hogy eredményes (akár a végső siker reményével kecsegtető) műveletbe fogtak, miközben a második Én fokozatos megerősödésével, ebből fakadóan pedig a szöveg inverz aláásásával önnön létalapjaik hullnak darabokra.

A hasadás nyomai már az első fejezetben megjelennek, az előtt, hogy a narratív én nyelvi jele, a grammatikai egyes szám első személyű hang a díjnok szólamának megkülönböztető jegyévé válna. Tábory az önmagáról írással teremti meg a mediális feltételét annak, hogy ne „én"-ként kelljen reflektálnia magára. Az anamnézis első fázisa során – amelyet a kiskamasz fantáziálások leírása után egy olyan nap története követ, amelyre a lejegyző (egyedülálló módon) kristálytisztán vissza tud emlékezni –, két emlékre is fény derül. Először megtudjuk, hogy az asztalosműhellyel kapcsolatos furcsa fantáziák nem voltak egyedülállóak: Tábory írásos emlékfolyama korai emlékeket idéz, ezek közül pedig látványosan kiemelkedik a kettősség tapasztalata. A szimbolikus aktus, a tükörstádium pillanatában a „másik" (még nem optikai, csak akusztikai jelek segítségével) konkrét utasításokat ad: „Ne higgy ennek a szép fiúnak! Ez nem te vagy, ez eltakar téged. *E mögött* keressed magadat, *keress engem*!"[61] A második árulkodó reflexió a képekkel dolgozó emlékezet bizonyos adatainak kimásolódásáról szóló plasztikus leírás: „Két emlékeztető, durva

[61] Babits 1997, 19. (kiemelések a szövegben)

folt ez a két arc a szemeimben, két hely a gyönyörű képen, ahol lehullt a festék, és kilátszott a meztelen vászon."[62] – írja Tábory két osztálytársáról, akik láttán megmagyarázhatatlan okok miatt „rossz érzések szállták meg". A megkettőződést előrejelző mozzanat során a virtuális tablóról az arcképek vakfoltokká változnak, de ilyen minőségükben is megőrzik arc-attribútumaikat. Megmaradnak jelöletlen, uniformizált arcként, és a fenomén – empirikusan észlelhető, azonosítható – jegyeire tesznek szert.

A díjnok szólamának belépésekor egy pillanatra tanúja lehet az olvasó az együttállásnak („*Tudtam mindent.*"),[63] de a felébredéssel kezdetét veszi a szétválási-szétforgácsolódási folyamat. Az aktuálisan megélt, realitással teljesen ellentétes emlékek álomjellege csakis azonnali elhomályosodásuk, elfeledésük által képződhet meg, párhuzamosan Tábory másik énjének „valóságával", amely az alteregó emlékezőtehetségének visszatérésével, a térben való otthonosság erősödő képzetével jár együtt. A díjnok ráébred, hogy élete a már-megélt tapasztalati terével (archívumával) rendelkezik, van múltja, és normálisan funkcionál az erre vonatkozó emlékezet is.

Az *Önéletírás* egymás után sorjázó jelenetei egymásból kerekednek ki, egymás emlékezetnyomaiként funkcionálnak: a díjnok-létből való visszaébredést követően Tábory mentális rekonstrukciói nyomán az asztalosműhellyel kapcsolatos fantáziák a régebbi időkben folytatódó álom képsoraival vonódnak össze. Az élmények hatására keletkeznek az első feljegyzések, amelyekből aztán az önéletrajz összeáll. Miközben megerősítést nyer az a tény, hogy a díjnok nem emlékszik egyéni megkülönböztető jelére, a nevére (metanarratív értelemben Tábory virtuális tablóját szemléli anélkül, hogy tisztában lenne azzal, mit is szemlél). A törlést az önéletrajzot tartalmazó kéziratcsomó szerkesztési stádiumában az író az eredeti nevek lecserélésének folyamatával ismétli meg. (Az elfeledett varázsszó a titkosítás értelmében így

[62] *Uo.*, 13.
[63] *Uo.*, 24. (kiemelések a szövegben)

egy szintre kerül a díjnok „törölt" családnevével, a fikció „feloldhatóságának" jelölőjével.)

Az autentikus, írói javításoktól mentes autográf szerzői leirat ős-szövege megismerhetetlen az olvasó számára, így a két életelbeszélés – a névtelen főhősök okán – egymáshoz közelíthető. A díjnok ráadásul semmi olyan irattal nem rendelkezik, amellyel *bármilyen hatóság előtt* igazolhatná személyazonosságát.

Tábory azután, hogy már jó ideje jegyzeteli álomemlékeit,[64] rájön, hogy kalandjaira a szakirodalomban is „rákereshetne". Egyik tanáránál Pierre Janet *L' Automatisme psychologique* (1889) és Morton Prince *The Dissociation of a Personality* (1906) című munkáival találkozik, miután háziorvosa Freudot is ajánlja neki (fenntartásokkal – „nem gyerekeknek való", „nem nagyon komoly tudományos értékű munka" –, és nevének említése nélkül). Valószínűleg ebben a stádiumban a legnagyobb távolságban helyezkedik el az Én két tapasztalati horizontja (eminens írástudás az egyik, analfabetizmushoz közeli státusz a másik oldalon). Tábory annyira sokat olvas, hogy közeli hozzátartozói, családtagjai is aggódnak miatta, míg a díjnoknak egy könyvesbolti kirakat előtt állva csak halvány emlékei támadnak arról, hogy egy ismert „tág világ" lehet az „üveg és a betűk" mögött. Tábory szakszöveget publikál az álmokról, és egyre jobban belemerül az álomfejtés tudományos dokumentációjába, adattengerébe, miközben ráeszmél, hogy már sikeresen képes azonosítani álom-énjének minden szereplőjét a jelenben. A másik szólam hosszabb szünet utáni elhallgatását követő újbóli felbukkanásával Táboryt a hivatali tapasztalatok késztetik az asztalosműhelyhez hasonló kezde-

[64] Azaz akár egy álomelmélet potenciális szerzőjévé is válhatna, vö. Freud 1985, 9. Ami Táborynak nem sikerül, az Krúdynál megvalósul. Az 1920-ban megjelent *Álmoskönyv*ről utólag ezt mondja: „Teljes esztendeig folytattam kutatásokat, tanulmányokat, hogy a szükséges anyagot összegyűjtsem. A Nemzeti Múzeumból és az Eszterházy Könyvtárból kihozattam minden idők és minden nemzetek valamennyi álmoskönyveit, száz egynéhány kötetet és mondhatom, izgatott érdeklődéssel mélyedtem el bennük. A gazdag anyagból szinte lexikonszerűen állítottam össze nemcsak az álomfejtéseket, hanem az érdekes népi babonákat is." (Sándor 1967, 671.)

ti fantáziákra, illetve reaktiválódik ezzel kapcsolatos emlékezete, miközben első, ösztönei vezérelte szexuális élménye alatt hosszú idő után ténylegesen beleébred másik személyisége testébe.

A *Két élet*tel szemben Babits regényében a betű-világra, illetve az írásosságra vonatkozó utalások már a szöveg első periódusaitól kezdve jelen vannak. Tábory a könyvek „friss nyomtatásszagához" hasonlítja a zsongást, a „mennyei rajzművész" viharos égboltját pedig Bibliája rajzaival felelteti meg, de elmondása szerint élete szép egyhangúságára csak a könyvek tudtak árnyékot vetni. Az olvasási tapasztalatnak köszönhető, hogy Tábory kalandregényeken nevelkedő osztálytársától, Révi Pistától hall a mormonokról.[65] Mivel kettős szerepében (részben tudattalanul) saját és hasonmás emlékezete lejegyzéséért is felelős, az írásaktus során óhatatlanul átszivárog a tudatlanabb személyiség szólamába az olvasás tapasztalata (ennek következtében beszélhet a díjnok arról, hogy boldogabb kortársainak élete „robinzoni" jellegű).

Tábory Elemér és a díjnok esetében az írás két aspektusa feszül egymásnak, miközben látszólag a lejegyző, írásban iskolázott, minden tekintetben eminens főhős kéznyomai látják el a szöveget jelentéssel, azaz a lejegyzés csakis az ő döntései függvényében kezdődhet el vagy zárulhat le. A szövegből egyértelműen kiderül, hogy a főszereplő művészi alkotótevékenységként és kommunikációs eszközként is használja az írást: verseket és tanulmányokat ír, majd személyisége végső megbomlásáig szüleivel levelezik. Ehhez a mintázathoz társul az önéletíráshoz (a halál utáni „prozopopeikus" végrendelkezéshez) kapcsolódó írásaktus. Vele szemben a díjnok (aki csak egy írásos okmány és az ehhez tartozó személyazonosság eltulajdonításával válhat hivatalnokká, díjnokká) mindvégig nehezen boldogul az írással és az olvasással. Óriási kínokat áll ki munkahelyén a hiányosságok miatt, de egy bizonyos időszakon át ennek ellenére a betűk megfejtésében, a

[65] Vélhetően a *80 nap alatt a Föld körül* huszonhetedik fejezete nyomán. A fejezet címe a következő: *Passepartout óránként húszmérföldes sebességgel átfutja a mormonok történetét.* (Verne 1993, 198–205.)

betűk által elfedett világ megismerésében véli felfedezni a titkok nyitját. Azt gondolja, így visszatalálhat „másik, igazi énjéhez".

Az *Önéletírás* szerzője az archiválás eszközeként kezeli az írást, a díjnok viszont tárgyként, mágikus jelentésű jelként kívánja megismerni azt. Tábory szövegének elsőrendű emlékezési aktusán belül a nagyvárosba frissen megérkező díjnokot az újfajta zajok vezetik vissza saját homályos eredetéhez, amelyek megerősítik őt abban, hogy „Úr akart lenni, úr, aki ír, aki olvas".[66]

„A modern világváros néma optikai jelekkel beszél. De ezek a szemnek szóló jelek akusztikai képzeteket keltenek, a szín rikít, az ökölnyi betű rikolt, a plakát ordít és az újságok kövér sorai föllármázzák a várost" – írja Zolnai Béla.[67] A mesterétől megszökött inas a „kiáltó betűk zűrzavarába", a „furcsa, lehetetlen, piszkos", „idegen, sohasem hallott, kimondhatatlan" szavak birodalmába, egy nem szokványos jelentésmezőbe kerül – a bábeli hangulat akusztikája az írás optikai anyagiságának előterébe helyeződik. Ugyanis itt a plakátokon és fényreklámokon tipográfiailag dinamizált szavak nem némán hordozzák jelentésüket, hanem az értelmet szenzorikusan letámadó zajok anyagiságában. Ez a tapasztalat egyfelől kezelhető az oralitás kultúrájának modern-nagyvárosi változataként, másfelől az önkényes jelentésekkel (tipográfiai kódokkal, a fogadó médium állandó transzponálási lehetőségeivel stb.) felruházható betű kultuszának bizonyítékaként is. A jelentés ebben a környezetben a jelenlét paradigmája felé közelít, elbizonytalanítva a jelölő és jelölt illeszkedésének függvényében lejegyezhető jelentés elvének érvényét.[68]

A gólyakalifa nevelődési epizódjainak elsődleges írásaktuson belüli írásnyomai is a jelenlétstádiummal jellemezhetőek.

[66] Babits 1997, 86.

[67] Zolnai 1957, 74.

[68] Hans Ulrich Gumbrecht a saussuriánus jelölő-jelölt felfogás helyett Arisztotelész jelfogalmának szán fontos szerepet, amely „összehozza a szubsztanciát, amely jelenvaló, mert teret igényel, és a formát, amin keresztül a szubsztancia érzékelhetővé lesz (ez a szempont foglalja magába a »jelentés« – nekünk szokatlan – fogalmát)". Gumbrecht a későbbiekben erre a jelfogalomra alapozza az ún. jelenlétkultúra definícióját. Vö. Gumbrecht 2010, 31.

Ezek a jelenetek a díjnokhoz kötődnek, hiszen ő az, aki vissza tud emlékezni az írástanulási folyamatokra. Tábory első szövege egy „fővárosi, népszerű tudományos folyóiratban" jelenik meg az álmokról, miközben elsősorban az olvasás és a tanulás folyamataiban érzi magát otthonosan. A díjnok sokat küszködött az iskolában: „sohasem értettem, amit a tanító mondott, egyszer azt írtam főnévi igenév helyett: *A madár röpül*".[69] A bizarr tévesztés (a „kétszófajú" főnévi igenév egy főnevet és egy igét tartalmazó tőmondatra hasad szét) némi feloldást nyer Etelka egyik, a regény végén elhangzó kijelentésének köszönhetően,[70] de az iskolázatlan tudat utólagosan sem képes magyarázatot lelni az infinitivus végletes kimozdítására. A leírt kifejezés így is legalább két kibetűzhető jelentést hordoz: referenciája mellett egy főnévi igenév helyettesítéseként „materiális" mondatként vagy kijelentésként, tévesztésként felfogható tettként funkcionál. (Diáktársai így nem is a jelentés miatt gúnyolják ki a későbbi díjnokot, hanem a hiba súlya következtében.) Nótagyártási hajlama okán („úrírúrírúrír") azonban nem válhatott nevetség tárgyává, hiszen ez nem öltött írásos formát. Az *Úr ír* ritmikus formában *belső nótájává* vált, ez a jelentéséhez vagy jelentőségéhez mérten szimpla (redukált) nyelvi forma ugyanakkor sajátos performatív erővel bír, hiszen az önreflexív kijelentés ritmikus hangalakzattá minősül.

A szöveg (elhúzódó írásaktusként vagy írásjelenetként, az írás eredettörténeteként) legsűrűbb jelenetében a díjnok egy olyan nyelvi kombináció recitálásának eseményére emlékszik vissza, amely az ő részéről egy vágy nyelvi létesüléseként idézi meg *A gólyakalifa* erősen önreflexív inskripcióját: az *úr*, azaz Tábory Elemér *ír*. A díjnok ekkoriban a hamis iratok segítségével munkatárs, írnok, de szinte tudattalanul, automataként dolgozik, csak a tolla ír. A jelenetben az emlékezés kudarcát kénytelen beismerni,

[69] Babits 1997, 41. Weinrich a nyelvtanulási nehézségek szempontjából értelmezi röviden Wilhelm Hauff *A gólyakalifa története* című meséjét (átiratát), amelyet szerzője a „művelt rétegek leányainak és fiainak" ajánlott. (Weinrich 2002, 145–146.)

[70] „A gondolatot nem lehet őrizni, repül mint a rossz madár." (Babits 1997, 147.)

hiszen csak homályosan tudja felidézni Tábory velencei kalandjait, de saját gondolataira is csak nagy nehézségek árán lel rá. „S ezek voltak életem leggyötrelmesebb percei. *A gólyakalifa percei*”[71] – a második élet az „elfeledett szavak történetének” rangjára lép. Ebben a narratívában az idegen szavakat egy – folyamatosan halasztódó, késleltetett – kimondás tehetné ismertté, az *Önéletírás*ban betűsorként lejegyezhető információvá.

Babits Mihály regényében minden hitelesítési aktust a beírások vezérelnek. Az inskripciók az írás emlékezetének nyomaiként, ezek erőteljes láthatóvá tételeiként következetesen más (kurzív, kapitális) tipográfiai kódot kapnak a szövegben, míg *Az író levele* függelékként, külön alcímmel válik Tábory feljegyzésének magyarázó kommentárjává. A személynév is felfedi inskripcionális karakterét. Miután a díjnok (hamis okmányai birtokában) hamisítási ügybe keveredik, a „Tábory Elemér” személynév egyre gyakrabban válik le elsődleges jelöltjéről, és egyes szám harmadik személyű kijelentések alanyaként tölt be mondatrészi szerepet. Mindez azt eredményezi, hogy már az írásaktus szintjén kétségessé válik a korábbról egyértelműnek ítélt azonosítás: a szólamok a gólyakalifák szólamaivá alakulnak, miközben már a díjnoknak sem lesz oka arra, hogy az elbitorolt okmányt tulajdonolva korábbi, elfeledett nevét próbálja felidézni.

Sőt, egy olyan beíródás válik az *Önéletírás* érzéki kommunikációjának vezetőjévé, kontrollinstanciájává, amely a *Két élet*ben még rögzíthetetlennek bizonyult. A velencei jelenetben az intermediális élményt, a gumbrechti Stimmungot fagyasztja le egy inskripció:

> „Valóban olyan volt ő, mint a Csönd tündére, és csak most eszméltem rá, hogy tegnap, a Lidón, a zene és tolongás között is Etelka a Csöndnek egy szigetében sétált, Etelkát mintha a Csönd tiszta atmoszférája kísérte volna körül. Mintha néhány lépésnyire tőle megnémult volna minden, és nagy, bársony szemei úgy fogták fel a lélek lármáját, mint a bársonyvánkosok a han-

[71] *Uo.*, 86.

got. Sohasem tudok visszaemlékezni a hangjára, bár ezer közül megismerném, és mikor hallom, úgy tűnik fel, hogy lélekkel beszél és nem hanggal. Tán így tudott beszélni a nagymamának a hangoktól rég idegen lelkéhez. És úgy suhant a néma-simaságos nagy márványkockákon, a galambok között, a galambos téren, hol tarkán és aranyosan van égre festve a hihetetlen, a mesés San Marco, úgy suhant a régi prokuráciák hosszú-hosszú csipkeszalagja előtt, mint a Csönd suhan, csöndben, a Boldogság."[72]

Tábory Elemér egy olyan kommunikáció eszméjét idézi meg, amelyben az esetleges jelentést, az üzenetet körülvevő zajszint zérus, azaz Etelka részéről legalábbis minden közlési szándék illeszkedik intenciójához, a kommunikációs csatornában nem lépnek fel akadályozó tényezők. Dialógusról lévén szó, a címzett értelmezését is ez a szélsőséges prekoncepció alakítja. Ezt a lehetőség-feltételt tükrözi a megnevezés, a *Csönd*, amely körbefogja a lányt, kontextusba helyezi őt, de a sajátos, okozatként is felfogható képességről, az elcsendesítésről is tanúskodik. A dialógus ilyen körülmények között nem csak kizárja a félreértés lehetőségét, de hangtalan jelleget ölt („mikor hallom, úgy tűnik fel, hogy lélekkel beszél"). A néma kommunikáció alapszituációja egy olyan stádiumként is felfogható, amely – a szóbeliséghez képest – egy árnyalatnyival közelebb áll az íráshoz (írásbeliséghez), de mindenképpen előtérbe helyezi a jelentésképzéssel szemben a jelenlét észlelésének tapasztalatát. A jelenlét „anyagának" primátusa jellemző arra a mozzanatra is, amikor Etelka rálel a csöndet inskripció formájában kódoló képre, hiszen a műalkotás csakis azáltal válhat a hangtalanság médiumává, hogy észrevehető rajta, amint „elönti a szobát a régi festékek ezüstszürke csöndje".[73] A Carpaccio *Szent Orsolya álma* című festményén található „Infantia" bevésést Tábory – szinte kényszeresen – „csöndként" fordítja, miközben a „gyermekkor" is releváns fordítás lehet, viszont ez a jelentés a fiú (téves) vélekedése szerint meghamisította

[72] *Uo.*, 80.
[73] *Uo.*, 81.

volna (az inkarnálódott Csönd és a „csöndes" műalkotás közötti) dialogikus szituáció mediális feltételeit.

Tábory tudatában felrémlik „gyermekkora csendje", az ideális állapot, amelyben még nem lármáztak benne egyre erőteljesebb kontúrt nyerő árnyékszemélyiségének „piszkos emlékei". A zajszint ennek következtében egyre csak erősödik, maximalizálódik, egészen addig a pontig, amikor a szemiotikai értelmezés (már) lehetetlenné válik, a jelek olvasását (a kibetűzést) fel kell váltania az archivált emlékben való elmerülésnek, az ebbe való belefulladás visszafordíthatatlan eseményének.[74]

Az *Önéletírás* narratív ritmusát az elalvások és a másik életbe való beleébredések egymásutánja alakítja ki, miközben a váltakozó epizódok az álommunka dinamikus mechanizmusát követve erőteljesen rímelnek, reflektálnak egymásra. Az imént idézett két fejezet egymás után következik a regényben, a két beírás (*Infantia*, *Úrír*) viszont nem is egymásra, hanem inkább egymásból következnek. Etelka és Elemér Velencébe, a Csönd (az intim, zavartalan, a tökéletesség illúzióját nyújtó kommunikáció)[75] városába kirándulnak, ahol a fiú nyelvre talál ahhoz, hogy jelezhesse az auditív komponenseitől megfosztott dialógus csalóka gyönyörét. A képtár zajában, ahol nem is a képek, hanem a megfestett történetek mesélnek, Elemér elmutogatja az ábrázolt történeteket, ezek nyomán pedig Etelka talál rá a *Szent Orsolya álmá*ra, amelynek inskripciója a szövegtérbe áthelyeződve szöveg és kép ikonikus transzformációját reprodukálja. A kép szerint Szent Orsolyát egy angyal látogatja meg, aki közölné vele, hogy közeli halál vár rá, de Orsolya háborítatlanul alussza tovább a „gyermekkor csöndjét". Ahogyan a festmény nemcsak ábrázolja, de anyagiasít-

[74] A szöveg „hangmetaforikájának" Szitár Katalin szentelt izgalmas tanulmányt, valamint megemlítendő Szávai János írása, amelyben főleg *A gólyakalifa* világirodalmi kapcsolataira derül fény. (Szitár 2010; ill. Szávai 2003.)

[75] Babits szövegeiben gyakori, hogy a bezárt tér és a „csönd" metaforikusan nem a korlátozás-gátlás, hanem az önkifejezés-önkiteljesítés mozzanataira utalnak, noha a velencei jelenet mindezt a csend és a némaság kontextusában érvényesíti. (Vö. Sipos 2012, 115.)

ja is (beírja) a csendet, úgy ez a kettősség rejlik az Orsolya álmát szavatoló inskripcióban is, majd ennek Elemér általi fordításában is. Ez utóbbit a fiú az emlékező alapállapotba, az önéletírás-írás szituációjába való visszahelyezkedést követően feloldja, és a két jelentésből előálló addíciós képlettel, a „gyermekkor csöndjével" felelteti meg a személyiséghasadást megelőző idilli időszakot.

3. Ködfátyol és varázstükör, kinematográf és emlékezet

A 21. századi olvasó számára a *Két élet* idegensége részben a nyelvezetből fakad, de a szöveg által kiaknázott technikai környezet (és ennek nyelvi vetületei) azt tanúsítják, hogy a két regény megjelenése közötti elhúzódó paradigmatikus váltás is kivált egy bizonyos idegenség-érzetet. A váltás többek között a képi rögzítés időközben megváltozott feltételeiből adódóan a képek mentális előhívásának tapasztalatát, így az emlékezet működésének lejegyezhetőségét is meghatározta. Jósika regénye a távíró, a fénykép és a vasút, Babitsé pedig a telefon, a mozgókép és a repülőgép korszakában íródott. Mindkét regény reflektál technikai környezetének előzetes tapasztalataira, ezen felül pedig a két párhuzamos narratíva egymásba fonódásának érzékeltetésekor is mintha *technikailag vezérelt* kijelentéseket olvashatnánk.

A *Két élet*ben az észleleteiben első alkalommal kételkedő Szécsi azt állítja feleségének, „látom Ágnesemet, szelíd leánykámat, s kedves jámbor szemeiből egyszerre, mint a *villám* pár sugár lövell ki, s elémbe állítja Ágotát – egy más – óh, mennyire más – teremtést".[76] Ágnest pedig így jellemzi: „karcsú, kecsteljes gyermek volt tartásában, mozdulataiban oly festői és szépészeti kecs létezett; hogy az ember e bájos gyermeket *minden látásra szerette volna fényképezni*".[77] Az előbbi eset megmutatja, hogy a valós kép és az imaginárius álomkép közötti váltás pillanata egy kísérőjelenség

[76] Jósika 2002, 19. (saját kiemelés)
[77] *Uo.*, 22. (saját kiemelés)

segítségével válhat felfoghatóvá az érzéki tapasztalat számára, amelynek alapja a szemlélt figura tekintete.[78] A narrátor hasonló „tükörstádiumban" ragadja meg az olvasó és Ágnes találkozását, amely során előbbinek mintegy fényképészeti szemmel kellene emlékezetébe vésnie a szereplőt.[79] A Szécsi két élete közötti váltás további jellegzetessége, hogy az őt körülvevők eleinte ködábrák formájában „lebegnek előtte", majd ezek „halkulása", „ritkulása", és „foszladozása" alatt visszatér az emlékezete, ezután viszont „villámcsapásként" jelennek meg számára „egy más életnek képei". A főhős később elárulja, hogy jelenkori élete „szeszélyes rajzként" „futja át" álmait, amelyben az emlékezet képei ködbuborékban jelennek meg. Az ezt prezentáló epizód során a régmúlt téridejében mozgó Szécsi szemei előtt egy mozgóképszerű „purgatóriumi" jelenetsor játszódik le, amelyben a jelenkor és jövő képsorai kapcsolódnak össze. A gyógyulási fázisban Tarnay is ködfátyolban tűnik fel számára, majd „jövőjének" szereplői immár ködkíséret nélkül íródnak be az álomképekbe, végül az eredeti, az adott időben releváns szemléletek cserélik le (köd formájában) a zavaros képsorokat. Azaz a végső stádiumban az álmot nemcsak a fantasztikum segítségével lehet álomként (a fikció fikciójaként) kezelni, hanem a jelenetek anyagi meghatározottsága, ködszerűsége okán is.

A fényjelenséget követő köd médiatörténeti hátterének nem a fénykép, hanem az ennek elődjeként számon tartott ködfátyolkép tekinthető.[80] A mozgókép előtt ez a médium tudta – a fénykép felhasználása nélkül – megteremteni a vetített kép mozgásának, dinamikájának illúzióját. A 18. század utolsó harmadától da-

[78] Ahogy például Pázmány írt Péter apostol lelkének Krisztus „tekintetinek sugára" által történő megvilágosításáról. (Pázmány 1983, 803.) (A TESZ szerint a sugár ezen jelentése Pázmányhoz köthető, TESZ, III/611.)

[79] Mint azt Jósika 1851-es brüsszeli tudósításaiban olvashatjuk, a fénykép akkor tudja meghaladni a festészetet, amikor „a cél nem művészet, hanem hasonlatosság", illetve amikor rajzok, ábrák, vagy vázlatok élethű megrögzítése a cél. (Vö. Jósika 2000, 95–96.)

[80] A fénykép 'tükörkép, ragyogó kép' jelentésben már 1822-ből datálható, de mai értelmében csak 1839-ből, mint a „nap rajzolata". (TESZ, I/889.)

tálható találmány Magyarországra az 1840-es években jutott el Ludwig Döbler nyomán, és hamarosan szépirodalmi szövegekben is feltűnt.[81] A valószerűtlenséget és az álomszerűséget jelképező narratív eszközként, valamint az eljövendőt elrejtő közegként fordul elő a 19. század több szövegében, Aranytól és Vahottól kezdődően, Jókain és Kemény Zsigmondon át egészen a Nyugat első nemzedékéig, de Karinthy még az 1920-1930-as években is sűrűn emlegette.[82] Kossuth még korábban, 1889-es utolsó nyilvános beszédének kezdetén így fogalmazott: „Egy, a tengeren elsüllyedt hajónak kapitánya, kit szíve végdobbanása közben mentett meg a hullám sírjából a véletlen, beszélte nekem, hogy midőn már haldoklott, haldoklása közben, *mintegy ködfátyolkép vonult el szemei előtt egész élete*. Én nagyon öreg ember vagyok, és a késő öregség egy folytonos haldoklás és bennem az öregség haldoklójában az, hogy engem 845-en Turinban üdvözölnek, föleleveníti emlékezetemben életem viszontagságait; *feltűnnek szemeim előtt a múltak képei*, s körülöttük a jövőnek szellemei lebegnek, a gondolatoknak egész áramlatát sugdosva agyamba."[83] A ködfátyolkép álomszerűsége és az emlékképek megjelenítésében közrejátszott anyagisága a mozifilm elterjedésével az új médium jellegzetességeiként hagyományozódtak tovább, de régebbi, a laterna magicára épülő intermediális hatásmechanizmusa *A gólyakalifá*ban is érzékelhető. Bár Babits regénye az emlékezet működését már az új mediális környezet fényében reprezentálja, a ködszerűség mediális tapasztalata is érezteti hatását,[84] miközben a mozgó-

[81] A ködfátyolképek történetéhez, a laterna magicával összefüggéseihez számtalan példát hoz Kolta 2003, 78–87; Kittler 2005, 100–105; Szajbély 2008, 65–89; Castle 2011.

[82] Megjelenik például az 1921-es *Capillária*ban, az 1932-es *A fotografált gondolat*ban vagy *„Tündérlak Magyarhonban"* (1933) és *Halál a strandon* (1935) című szövegeiben. Az 1932-es *Első emlék*ben a narrátor a moziról a következőképpen asszociál: „»Ködfátyolkép«-nek hívják, folyton esik rajta az eső." (Karinthy 1981, II/135.)

[83] Kossuth 1903, 400. (saját kiemelések)

[84] Elemérnél az eloszló, majd leülepedő álomemlék formájában, illetve a díjnok alaptapasztalatában, de nála Elemér élete „aranyködként" tételeződik, illetve

képes tapasztalat a tömegkultúra szórakoztató médiumaként a ponyvaregények „szintjére" kerül. A mozi egyszerre testesíti meg az elérhetetlen vágyat, majd a vágyat tápláló közeget, sőt, egy alkalommal a díjnok egy mozihőshöz hasonlóan szeretne elmenekülni a „háztetőkön át". Amíg Táborynál a „magas irodalmi" olvasmányélmények szolgálnak mintául, addig a díjnoknál ezt a szerepet a rémregények, a mozifilmek, valamint a „pornografikus nyomtatványok" töltik be, hiszen ezek a látvány közvetlen (film, pornográfia) vagy közvetett (rémregény) kódjai miatt látszólag nem szorulnak rá a Tábory által olvasott és hivatkozott elméleti pszichológia szakszövegeihez szükséges értelmezési műveletekre. A díjnoknál az írott szöveg csupán betűrácsként tud applikálódni, amely végeredményben elválasztja (és egyre távolabb lendíti) őt vágyképeitől. A díjnok a tömegkultúra kielégületlen (kielégítetlen) mintafogyasztója.

A gólyakalifa emlékezést „cselekményesítő" kulcsjelenetében[85] annak a médiatörténeti epizódnak lehetünk szemtanúi, amelyben a képek gyors cserélhetőségét kiaknázó laterna magica (a ködfátyolkép) alapeszköze a filmszalagra „írott" képkockákat egyenletes sebességgel kivetítő mozigépben születik újjá. A képek cseréje ráadásul egy „sötét szalag" „befűződésének" traumatikus mozzanatában teljesedik ki, szöges ellentétben a díjnok hasonló élményével, az „aranyos álom" „befonódásával". Az adott narratíva a Másik számára csak ugyanazon képsorozat *fordítottjaként* válik észlelhetővé. Ennek folyományaként a két én széthasadását nem csupán a díjnok egyre megerősödő szólama támasztja alá, hanem – már előzőleg – az ellenkező tapasztalat olyan jellegű rögzítettsége, amely az adott narratívába (az életbe) fűződve láthatóvá is teszi azt: csak ilyen minőségében válhat felfoghatóvá az emlékezet számára.

---

a ponyvafüzetek is a köd „eloszlatását" ígérik, végül a gyilkossági jelenetben erős hangsúlyt kap a ködös, „noiros" hangulat.

[85] Babits 1997, 103–104. (A jelenetet a harmadik fejezetben értelmezem szorosabban.)

4. Az értelem ára

A *Két élet*ben az álomértelmezés technikájának három lehetséges alternatívája rajzolódik ki. Ezek mindegyike magyarázatot ad a mentális zavarok okára, az álmokban folytatólagosságot nyerő, szeriális narratívára. Az álomfejtések „kitermelődésének" alapfeltétele, hogy Szécsi beszámoljon álmairól, illetve hogy meggyónja azokat. A gyónás szakrális mozzanata a legkésőbbi, pszichológiailag legrelevánsabb stádiumig sugárzik, míg *A gólyakalifá*ban, Tábory önéletírásában a titkolt történet vallomásos színrevitelekor annak írásos meghatározottsága kerül előtérbe (nem is beszélve az egész szöveg vallomásos színezetéről). Babits regényét markánsan áthatja a pszichoanalízis látásmódja, illetve a személyiséghasadás, a disszociáció feltárásával is próbálkozó századfordulós pszichológia lejegyző-rendszerének tapasztalata.[86] A Tábory által elsajátított, sőt, önálló tanulmányokban alaposan tárgyalt modern ismeretanyagot mégsem aplikálhatta sikeres önmegértési technikaként, jobban mondva, csak a másik Én inkarnációját táplálta. A két regényben e technikák ellenkező előjelű következményekkel járnak: Szécsi gyógyulását elősegítik, Táborynál viszont csak a testet öltött emlékezet felépüléséhez, majd a hasadt állapot lezárulásához, az öngyilkossághoz járulnak hozzá.

A *Két élet* és *A gólyakalifa* tapasztalati terét tekintve a korábbi regényben taglalt mentális eseményeket a mesmerizmus rendszerében lehetne elhelyezni. Bár a hipnózis technikáját szélesebb körben elterjesztő lélekgyógyászati irányzat – az érintés révén – a testtel bensőségesebb, intimebb viszont ápol, mint a klasszikus pszichoanalitikus módszer, a *talking cure*, Szécsi gyógyulása során tulajdonképpen egy lejegyzett tipológia, a delejes álom kü-

[86] A szakirodalomban Derrida írásfordulatát általában Freud varázsnotesz-interpretációjához kötik, amely az írás kiküszöbölhetetlen rétegzettségének, illetve a tudat(talan)hoz fűződő viszonyának alaptapasztalataként vezette a filozófust az *écriture* fogalmának kialakításához. Mindehhez, tágabb összefüggésben lásd Kittler 1990, 265–346.

lönféle fázisai valósulnak meg.[87] Miközben a fiziognómia, illetve ennek 19. századi variánsa, a frenológia par excellence lejegyző-rendszerekként álltak készen a *Két élet*ben megjelenő figurák tipizálásához.[88] A belső lelki alkat látható jegyeit feltérképező irányzattal szemben a pszichoanalízis csak tettek és nyelvi megnyilatkozások analízise útján tud rámutatni a belső zavarokra, miközben ennek az előfeltételnek kell teljesülnie Szécsi gyógyulása során is.

Jósika regényében Szécsi Anna álomértelmezései és Tarnay doktor professzionális módszerei segítik hozzá a főhőst a gyógyuláshoz, amelynek érdekében – Tarnayt követve – különleges trükköket is bevetnek: új szobába költöztetik a családfőt, zenés mulatságokat szerveznek, és átállítják az órákat. Utóbbit azért, hogy megzavarják a két életét (az ébredések és elalvások miatt) kényszeresen egymáshoz igazító Szécsit. Tarnay módszerei annyiban mutatnak túl Szécsiné helytálló, de férje számára nem meggyőző érvein, hogy elsősorban a kórtörténet feltárására vonatkoznak, és totális engedelmességet követelnek meg a betegtől. Csak az anamnézis során derülhetett ki, hogy Szécsi kábító füvekkel próbálta megszüntetni folytatásokban „kitermelődő" áloméletét, miközben éppen ezek segítségével sikerült élethűvé serkentenie azokat.

Amennyiben az *Előszó helyett*ben „sorok közt olvasásnak" nevezett olvasási stratégia sikeres végeredményeként valamiféle allegorikus tartalom kinyerését vizionáljuk, a gyónás jelentésmozzanatát kell elvezetni a jelenkorig, ami azt feltételezi, hogy az olvasónak Szécsi bűnére kell tudnia rámutatni, amely alól a gyógyulás nyújt feloldozást. A bűnös mozzanat ennek nyomán a feudális kényszerházasításra emlékeztető jegyben érhető tetten. Szécsi eszerint abban lehet vétkes, hogy a jelenkorban Szerémváryt favorizálja lánya kiválasztottjával, Hederfáyval

[87] Ahogyan ez például az *Állati delejesség* című rövid cikkben olvasható. (Soltész 1857.)

[88] Vö. Tarjányi 2002, 42–43.

szemben, miközben a régmúltban egyértelmű ellenszenvet mutat Szerémváry alteregója, Borz iránt. Az Ágnes (és Hederfáy) vágyainak megfelelő állapot akkor áll „helyre", amikor Tarnay a szituáció egyenletének felírására ösztönzi az apát: „állítsuk egymás mellé – a sors *betűit*, hogy végre a talányos X-nek *értékét s értelmét* kisüssük. Vagy prózailag szólva, folytassa barátom uram, az összeállításokat, ha akarja – az összehasonlításokat – s kezdjen már egyszer – nagy ideje! – következtetéseket lehúzni."[89] Ebben a stádiumban válhat nyilvánvalóvá Szécsi Kálmán számára, hogy az álom torzításai valójában behelyettesítéseken alapuló szubsztitúciók.

A gólyakalifa tapasztalatainak visszaolvasása látszólag egyszerűbb annál, mintha fordítva, a *Két élet* horizontján próbálnánk olvasni a későbbi szöveget. Ellenben, a szeszélyes rajzolatok *A gólyakalifa* olvasatát is elmozdíthatják a sorok közötti olvasás irányába anélkül, hogy ez egy domináns allegorikus olvasatot eredményezne. Tábory Elemér bűne ugyanis tényleg rejtve marad (hacsak nem a késleltetett és végül kudarcba fulladó vallomást tekintjük közvetett öngyilkosságnak), ellenben a díjnok narratívája – a lejegyző számára is meglepő módon – a bűnök és bűntények sorozataként fogható fel. Nem is beszélve a felejtés vétségéről, amely a szöveg tanúsága szerint a fő oka annak, hogy a két narratíva véglegesen szétválik egymástól.

A díjnok narratíváját lejegyző Tábory sorra ismer rá az áloménjét körülvevő figurák általa is ismert alteregóira, majd az egyik jelenetben a hasonmás meggyilkol egy Etelkára emlékeztető nőt. Miután felébredését követően találkozik álombéli áldozatával, „*összefüggéstelen* és *lázas* szavakkal" elmondja, „mennyire, mennyire méltatlan" hozzá, hogy a „gyilkosa" tudna lenni.[90] Bár itt felmerülhet az álom mint vágyteljesülés képzete is, a szöveg nyomai inkább arra mutatnak, hogy a gyermekkori csendet megtestesítő Etelka megsemmisítése a visszafordíthatatlan hasadás la-

[89] Jósika 2002, 123. (saját kiemelések)
[90] Vö. Babits 1997, 125.

tens álomgondolataként értelmezhető, amelynek manifesztációja, színrevitele során Tábory vallomást tesz az „áldozat" számára, méghozzá annak az „áldozatnak" a számára, aki hasadt énjének meggyilkolását tanácsolja a fiúnak (a díjnok ebben a relációban a saját halálát megelőzendő végez a nővel). A díjnok bűnlajstroma mestere kisgyermekének megverésével kezdődik, majd a többszöri lopáson, illetve saját identitása meghamisításán át vezet a hamisításokból származó pénz ellopásáig, végül a gyilkosságig. Eközben Tábory egyre szélsőségesebb ellenképévé formálódik. A korábban még megvilágosodást hordozó varázsbetűk is mind csekélyebb vigaszt nyújtanak számára: ahelyett, hogy „kincses, igazi énjét" keresné mögöttük, a már-már kábítószerként szedett „mérges, olcsó, megölő" betűk csak „zavaros filozófiát" és „kínzó vágyakat" okoznak számára.

Tábory esetében az olvasás közvetlenül írásba fordul, ennek jelenlétaspektusa pedig az álomélet – olvasás helyett történő – átélésében összpontosul. A díjnok csak filléres könyvekig jut, így az ő olvasástörténete az értéktelen, de elérhető ponyva szintjére mélyül, az esztétikai élvezetet pedig a titok kiolvasására áhítozó „erőszakos" olvasási stratégia célelvűsége gátolja. Ugyanis arra áhítozik, hogy a betűk egy korábbról ismert, de elfeledett világot nyissanak meg számára, ennek következtében pedig a szövegből kinyerhető jelentést minduntalan megelőzi az írott betű performatív hatásmechanizmusának élménye, a „kiabáló, rossz betűk" tapasztalata, amelyből adódóan ez a zajos olvasás óhatatlanul késlelteti az applikáció mozzanatát.[91] A díjnok a betűk mögé szeretne tekinteni, de akárhogy erőlködik, csak az olvasás olvasásáig jut, ezért úgy dönt, hogy nem megérteni, hanem kiélni akarja életét. Az emlékezet rekonstrukciója, az archívumba való belépés helyett a Tábory élete által sugallt minta performációja válik vágyálmává: megelégszik azzal, hogy egy másik archívum szelektált adatainak eltulajdonításával képzi meg (szükségkép-

[91] Az olvasás, az értelmezés, és az applikáció egyidejűségének értelmében, lásd Gadamer 1984, 218–240.

pen hamis) identitását. A betű, és ezzel a virtuális regény átélése helyett a díjnok a pénzben lel rá a homályosan valóságként érzett dolgok jelenvalóvá tételéhez szükséges ideális eszközre. Az éles váltást követően Tábory is átveszi ezeket a stratégiákat: olvasás helyett jegyzetel, majd ezt is elhagyja, és csak a pénzt szórja, lehetővé téve a – napi díjazású, hivatalosan nem alkalmazott – díjnok számára, hogy a narratívájába „beömlő" összeget lopott pénz formájában (újból) elköltse.

Miután a szöveg ökonomikus logikájában már korábban szétvált egymástól a jelölővel rendelkező, emlékeit papírra vető lejegyző, illetve másik oldalról a szertefoszló emlékképeivel hadakozó, az írást csupán automatikus munkaeszközként kimerítő névtelen figura, a pénzre koncentráló díjnoki akarat értékalapúvá konvertálja az alapviszonyt: a Tábory által elvert pénz válik tőkévé a díjnok számára.[92] Ez a logika tevődik át a már felhalmozott érték hitellé tételének, hitelesíthetőségének aktusában, de ez már csak a zárlatot jegyző író horizontján valósulhat meg, hiszen az *Önéletírás* ellenkező pólusú, egymást törlő aktusai végzetesen kioltják egymást. A *Két élet* egyenletével szemben, amely egy jelentés kikalkulálhatóságának képlete, *A gólyakalifá*ban az *Önéletírás* esetleges értékesíthetősége szempontjából írható fel a képzeletbeli matematikai kifejezés. Ezért van szükség a végső hitelesítés eszközére, a levelet formáló toldalékra. A *Két élet*ben jelentkező problémák a belső archívum segítségével orvosolhatóak, míg *A gólyakalifa* archívumának szerepét az események utolsó epizódjaira az elkölthető pénzt tartalmazó virtuális széf veszi át. Az így előálló csereviszony nem válhat kölcsönössé, hiszen a díjnok által elköltött pénz miatt felhalmozódott hiány, ezzel a tartozás csak gyilkosságok árán írható jóvá.

[92] A viszony annyiban egyoldalúnak tekinthető, hogy a díjnok által elköltött pénzt Tábory nem tudja újból hasznosítani.

5. Hiteles felelősök

*A gólyakalifá*t záró levél egyszerre olvasható bizonytalanságot keltő utótörténetként és a valóságreferenciát megteremtő bejegyzésként. A gesztus azt is bizonyítja, hogy a kora 20. századi magyar prózában a fikció már nincs olyképp rászorulva a hitelesítés klasszikus jegyeire (többek között az írásos szövegre hivatkozásra, a mentegetőzésre, vagy olykor a valóságra vonatkoztatásra), mint a *Két élet*ben, de az író két különös megjegyzést tesz. Először a nevek megváltoztatásának ambivalens műveletével jelzi, hogy megtörtént esetről van szó, miközben ugyanezzel a tollvonással lehetetlenné teszi az eredeti jelölők visszakeresését (az autentikus szereplők így nem lepleződnek le). Minden, a szövegben szereplő név csupán álnév, igaz, a *Levél* második fontos kitétele szerint az ideális címzett, a megszólított olvasó „tudni fogja, kiről van szó". Emellett felhívja a figyelmet az olvasás megismételhetetlen eseményszerűségére is: „Engedd meg, hogy neked küldjem meg először…".[93] A megszólítások *A gólyakalifa* előző kontextusának nyomai. A *Két élet* hasonló mediális váltáson esett át.

Jósika Miklós regénye először tárcaregényként jelent meg a *Magyar Sajtó*ban 1862 első három hónapjában (január 16-tól március 30-ig).[94] Az első változat nem tartalmazott műfaji megjelölést és az *Előszó helyett* című felvezetés is hiányzott a szöveg elejéről. A szöveget a mediális meghatározottság miatt nem is lehetett máshogyan olvasni, mint folytatásról folytatásra bonyolódó, kiszámíthatatlan (szeszélyes) tárcaszövegként. *A gólyakalifa* először folyóiratban, a Nyugat 1913. december 16-i számában jelent meg,

[93] Babits 1997, 127.

[94] Az első, magyar politikai lapban megjelenő szépirodalmi tárcaközlés Jósika Miklós *Akarat és hajlam* című regénye volt 1845-ben. A francia mintára épülő kísérlet végül balul sült el, olyannyira, hogy a *Budapesti Hiradó* végleg leszámolt a szépirodalommal. A narrációjában elsősorban „könyvolvasókra" apelláló szövegközlés mellett problémát jelentett a politika és irodalom szétválasztására irányuló korabeli diskurzus is. Mindehhez bővebben lásd Keresztúrszki 2003; Zákány-Tóth 2010, 519–523; Szajbély 2010, főleg 148–157, valamint Hansági 2014.

de ekkor a zárlat még a *Levél Móricz Zsigmondhoz* címet viselte. Megállapítható tehát, hogy mind a korábbi szöveg szerzője, mind a későbbi szöveg írója utólagosan próbált belehelyezkedni az adott szövegeket irányító autoritás szerepkörébe, de a tulajdonlás (a „szerzettség"), illetve másrészről a lejegyzettség (az „írottság") mediális nyoma csak a könyvformátumú megjelenésekre vált ténylegesen inskripciós (ezzel olvasható) jellegűvé – a szerzői és az írói „kéznyom" a folyóiratos variánsokban nem szerepelt. A *Két élet*et, mint birtokolt szöveget már elláthatta szerzője olyan olvasási utasításokkal, amelyek a szeszély kétféle jelentéstartalmát (a szeriális közlésből eredő összefüggéstelenséget, illetve a „teljességében megtapasztalható" humort) egyszerre működtethetik.

A másik magyar szeszélyes regény előszavából jól látszik, mitől is akarta magát és szövegét megkímélni a szerző: Fáy András megjegyzi, hogy az előszavak gyakorta olvasatlanul maradnak, sok esetben valóban lényegtelenek, de ezúttal nyomatékosan megkéri olvasóját, „tisztelettel esedezik"[95] előtte azért, hogy tegyen kivételt. A szerző-író szerepét egyértelműen a valóságból kiemelés aktusában jelöli ki: „a lelket zsugorítva valóból, átrepíttet bennünket, a sejtelmek és óhajtások szabad világába".[96] Az *Előszó olvasóimhoz* című hosszabb felvezetőben a beszélő készülő regényének irányán gondolkodik, és miután az élet szimbolikus vászondarabját „fantáziája hajójára" feszíti és körbekalandozza a világot, rájön, hogy a „viharos élet derítése" végett maga is derűs képeket fog felhasználni. Hibásnak tekinti azt a poétikát, amelynek célja, hogy „természetellenes fokig halmozza fel az emberi, gyakran némi kedvteléssel és hirlesztéssel űzött elvetemültségeket, hogy felcsigázott várást, borzadályt, iszonyatot idézhessen elő",[97] de azt is lehetségesnek tartja, hogy az írók szándékosan riasztják el az olvasót a képzelet világától, hogy a valódi világ így otthonosabbnak tűnjön. Azt állítja, hogy az olyan minősé-

[95] Fáy 1855, I/6.
[96] *Uo.*, I/9.
[97] *Uo.*, I/13.

gek, mint a szép, a jó, a nagy, vagy a nemes, teljesen megfelelőek ahhoz, hogy a „halandót" kiemeljék a „föld rögeiből". Az „isteni szikra" és a „földi vegyületek" összekapcsolódásainak bemutatása előrébb való, mint a „pézsmázás", főleg, hogy előbbi ahhoz is hozzájárul, hogy az olvasó saját magára ismerjen a történetben, megmosolyogva önnön „gyengéit és bohóságait" is. A felvezetésben nem,[98] de a későbbi szövegben a szeszély másik jelentésárnyalata is megjelenik:

> „Ha szeszélyed bő erű, a méltányos olvasó *kegyes leend utángondolni* azt is, mit kihagytál; ha pedig nem vagy legénye a szeszélynek, úgy óhajtni fogja, hogy bár kihagytad volna azt is, a mit ki nem hagytál."[99]

Itt a szeszély kevésbé a nevettetést, mint inkább az összefüggéstelenséget jelöli, amely erősebb olvasói aktivitást kíván. A „kihagyások utángondolása" egyúttal elkerülhetetlen aktus, de a szeszély, valamint a csakis az olvasói tudatban szervesülő immateriális értelem ilyen jellegű egyenes arányossága a *Két élet* „sorok közt olvasását" tulajdonképpen mellőzhetetlenné teszi. A Jósika-szöveg másik felkínált stratégiája, a belefeledkező olvasás implikálta mulattatási igény pedig olyan automatikus olvasási műveletet feltételez, amely során a betű materialitásának észlelése kerül előtérbe az anyagtalan jelentéssel szemben.

Ezt a kettősséget szimulálja a Táboryhoz és a díjnokhoz köthető olvasási hozzáállás. Míg az előbbi olvasni tudna a *Két élet* sorai között, addig az utóbbi legfeljebb mulatni tudna annak szeszélyességén. Tábory számára a szeszély az értelmezés hívószava, a

[98] Ezt erősíti meg a regény két kortárs recenziója is. A *Pesti Napló* recenzense a *Jávor orvos*t a francia „kalandhajhász" és „criminalis" regények „ellenmérgeként" emlegeti, amelyben a „saját humoros szubjektivitás" a valósághű előadásmóddal keveredik, illetve a „szeszélyesség nem terjed túl a kegyeletek határába, a tréfa mindig ártatlan marad s a gúnyolódás valódi emberszeretettel párosul". A *Magyar Sajtó* írása is kiemeli az „egészséges életnézetet", amelyek nem férhetnek meg a „bűnfekete kedélyekkel", a „pokoli szenvedélyekkel", illetve az „ízetlenig felszított fantáziával". (PN 1854., MS 1856.)

[99] Fáy 1855, II/161. (saját kiemelés)

díjnok horizontján viszont az olvasás áthidalhatatlan automatizmusa, így utóbbinak kényszerből „anyagiasítania" kell: az, mivel az olvasottakat nem tudja értelmezni, az emlékezetéből feltörő inskripciók semmilyen jelentést nem közvetítenek számára, viszont éppen ezekben kereszteződik a két szereplő emlékezete, a tudati archívumok ezeken a pontokon léphetnek dialógusba egymással. Továbbá ezek testesítik meg a szöveget vezérlő írásaktus önreferenciális és performatív nyomait, láthatóvá téve ezzel az olvasás lehetőségét hordozó szinkrón írástevékenységet. Az *Önéletrajz* szeszélyességét az író utólagos megmunkálása teszi lehetővé. Az író külső nézőpontból, a kézirat gondozójaként tudósíthat a szerző és szövege utóéletéről. Az író levele kezeskedik a bizonytalanságról, egyúttal jelzi, hogy minden olyan jelölőt felülírt, amelyek – ideális esetben, egy alapos filológiai tevékenység kontextusában – kiindulópontokat jelenthetnének egy rekonstrukciós művelethez, a sorok közt olvasáshoz.

A *Két élet*ben a szerzői paratextusok a narrátori hangot (hangokat) foglalják keretbe, az *Önéletrajz*ot jegyző Tábory Elemér viszont csak *A gólyakalifa* foglalatában válhat szerzővé. A fikcióhoz csatlakozó író nem birtokosa semmiféle jelentésnek, sőt, a felülíró tendenciát beteljesítve, levele elsődleges címzettjének nevét is törli a könyvváltozatban. A *Levél Móricz Zsigmondhoz* című szövegből nem derül ki a feladó identitása, viszont elolvashatjuk az elsődleges címzett nevét, *Az író levele* éppen ellenkezőleg, felfed valamennyit a szöveggondozó identitásából, és a névtelen olvasót szólítja meg.

A Móricz Zsigmond megnevezéséhez vagy megszólításához hasonló hitelesítési eljárások külső és belső aktusokra bonthatóak. Az előbbiek a szövegért felelős autoritások pozícióját és mozgásterét jelölik ki: a *Két élet* szerzője műfaji megjelöléssel és az ehhez kapcsolódó olvasásmódok kijelölésének lehetőségével él, míg *A gólyakalifa* írója ezeken túl az utómunkálatokat is magára vállalja. A belső hitelesítés intertextuális-intermediális utalások formájában történik meg. Az így beíródó minták (többek között George Sand és Bulwer-Lytton, illetve Conan Doyle és Verne) az

olvasás jeleneához kalibrálják a szövegeket, valamint élet és irodalom kapcsolatát dinamizálják az olvasás tapasztalatát tükröző szövegek formájában. Ezektől megkülönböztethetők az imaginárius tér („fikción belüli fiktív") anonim szövegei, amelyek ugyanakkor sebhelyekként is értelmezhetők.[100]

A *Két élet* titokzatos forrásszövege azokon a pontokon aktiválódik, ahol a középkori narratíva fantasztikus eseményeihez, az ősapa deus ex machinára emlékeztető felbukkanásaihoz kell valóságreferenciát rendelni. A középkori szín előzetes lejegyzettségére vonatkozó utalás ugyanakkor a narrátori tudathasadás nyoma, mivel az álomjelenetekké konvertált történeti tudat eszerint egy krónikát hasznosít forrásként, jelezve, hogy Szécsi álomgondolatainak eredete egy lejegyzett családtörténetben is megtalálható. Az álomjelenetek így tulajdonképpen egy forrásszöveg (egy központi archívum), illetve a jelenkori események között közvetítenek, „szeszélyes rajzként" tudtára adva Szécsinek a családtörténet továbbírását elősegítő feltételt, lánya kiházasításának alapkritériumait.

*A gólyakalifá*ban hasonló jellegű titokzatos forrásszöveggel nem találkozunk, de három alkalommal is szó esik benne olyan eseményekről, amelyek előrejelzik a jövőben történteket, ráadásul mindegyik esetben nyilvános információkról, hírekről van szó. Elemér egy hirdetményből értesül arról, hogy egy fiút, aki lopott bizonyítványokkal akart egy másik intézetbe beiratkozni, kitiltottak az ország iskoláiból. A díjnok egy riportból tudja meg, hogy munkahelyi elődje öngyilkos lett, míg későbbi áldozata egy hasonló bűntényre hívja fel figyelmét, amelyről természetesen az újságok is beszámoltak. A három esemény a díjnok pusztulástör-

[100] Orosz Magdolna a „narratív diszkurzusokba" beépülő képeket három kategóriára osztja: fikción kívüli képek, fikción belüli képek, és „virtuális" képek (tükörkép, álomkép). A *Két élet* és *A gólyakalifa* mindhárom kategóriában tartalmaz képeket, ráadásul „virtuális" képei kulcsfontosságúak. A megjegyzés oka, hogy a „fikción belüli fiktív" szövegek a regényekben annyiban töltik be a „virtuális" kép szerepét, hogy azok a szövegre alapvetően ráutaltak, sőt, bizonyos értelemben megalapozzák, illetve *megkettőzik* a szövegeket. (Vö. Orosz 2003, 175–201.)

ténetének három állomását, a személyazonosság eltulajdonítását, a gyilkosságot, illetve az öngyilkosságot rögzítik (az első esetben ráadásul Tábory számára felrémlik, hogy az említett tolvaj önnön hasonmása is lehet). A logika hasonlatos a *Két élet*ből megismerthez: a második életnek hitt álom-fikció ebben az esetben is rendelkezik az „evilágiság" írott emléknyomaival, noha nem rendeződnek a korábbi regény krónikájához hasonló lineáris narratívába.

Az elbizonytalanító attitűdöt hordozó fantasztikum a hitelesítési procedúrák közegében is fennáll, hiszen sem a *Két élet* szerzője, sem *A gólyakalifa* írója nem tudja teljes kontroll alatt tartani a szövegeket (nem is beszélve az *Önéletírás* szerzőjéről), illetve olyan bizonytalan státuszú közlések applikációjára kényszerülnek, amelyek nem engedik a cselekményt a valóság-fikció kettősség szerint építkezni. Megnehezítve ezzel annak lehetőségét is, hogy a hitelesítési aktus egyértelműen a valóságreferenciára kalibrálás eszközének mutatkozzon.

6. A két regény szeszélyes kapcsolatáról

A regények tereiben uralkodó törvényszerűség nyomán a kimondott szó regenerál, ellentétben a leírt szóval, amely degenerál.[101] A *Két élet*ben akkor lepleződik le a narrátor történeti énje, amikor írott forrásába enged betekintést, míg *A gólyakalifa* elsődleges írásaktusai (az önéletírás, illetve az írói másodlagos megmunkálás) egyszerre vezetnek az ikernarratíva megerősödéséhez (Tábory álomlejegyzéseinek beíródása az újabb és újabb álmokba), valamint a jelölők átírásához és törléséhez. Bár a fantasztikum tekintetében a korábbi regény a magyarázat, a későbbi pedig a kétely felé mutat, tulajdonképpen egyik szöveg sem tekinthető teljesen megbízhatónak. Éppen azért, mert a „fikció fikciója" né-

[101] Köztes állapotként egy olyan fonetikus írás teremthetne egyensúlyt, amely még az idegen nyelvi közegből érkező szavakat is saját képére formálná. *A gólyakalifá*ban, ezen belül is Tábory gyermekkori emlékeiben fellelhetők ilyen nyelvi alakulatok (a „Dzsizsi" és a „Grét Szalt Lék Szitti").

mely helyeken olyan írásanyaghoz kötődik, ami elbizonytalanítja a szövegekért felelős autoritások hitelét.[102] A regényekben megvalósuló poétikai eljárások különbsége az egyik esetben a történetiség közvetlen belépésével, a másiknál pedig az egzisztenciális válság okozta traumatikus szemlélettel magyarázható, ha úgy tetszik, a *Két élet*ben kialakított „előidejűséggel", illetve *A gólyakalifa* „egyidejűségével".

A két szöveg nyilvánvaló kapcsolódásai (pl. a főhősöknek a duplikált narratívából adódó bizonytalankodása) mellett más, rejtettebb nyomokra is felfigyelhetünk, amelyek részben a szövegek együttes olvasásának dinamikájából fakadhatnak. Ide sorolható például a díjnoknak mint a szó szerinti értelemben vett sorok közt olvasónak a csődje, amelynek következtében az „egészséges való" az ő esetében mindinkább a pénzzel kielégíthető vágy közegében tűnik utolérhetőnek az olvasás helyett, illetve értelmező műveletei a megfizethető vágyak kiélésének horizontjára helyeződnek át. Technikatörténeti távlatba ágyazható a tapasztalat, ahogyan a *Két élet* mindkét téridejében résztvevő figurák vakító villámszerűsége *A gólyakalifá*ban már a vakfoltok „anyagiságában" tételeződik, miközben Szécsvár statikus képi archívumának a Tábory tudatában lefoszló virtuális vászon feleltethető meg. Mindennél jóval bizonytalanabb kapcsolatot jelent egy – a két szöveg megjelenése között bemutatott – operett, illetve egy, a Babits-regény alapján készült némafilm. Igaz, előbbinél a párhuzam felismeréséhez egy félreérthetetlen (?) motívum siet segítségül: a *Két élet* befejezésének természeti idilljében ugyanis feltűnik egy „gólyakirály".

Jósika Miklós elméletileg olvashatta Wilhelm Hauff meséjét, *A gólyakalifá*t, de a szóhasználaton túl ezt semmi más nem erősíti meg a regényben.[103] Talán véletlen egybeesésről lehet szó, de *A gó-*

[102] Hangsúlyozandó, hogy többről van szó, mint a megbízhatatlan narrátorról (Wayne C. Booth), hiszen mindkét regényben olyan metaleptikus hatás érvényesül, amely a narrátori hang és az írásaktus szintjeit mossa össze.

[103] Babits nem vehette át az *Ezeregyéjszaka meséi*ből a történetet, hiszen ez egy az egyben Hauff leleménye (1826). Érdekességként megemlíthető, hogy az eredeti

lyakirály című, 1881-ben Kolozsvárott bemutatott operett Galamb Sándor 1926-os áttekintésében[104] megmagyarázhatatlan okból már *A gólyakalifa*ként jelenik meg. A cím átalakításában közrejátszhatott Babits regényének, illetve a Hauff-szöveg ismerete, de akár az előbbiből készült némafilm tapasztalata is. Mindkét feldolgozás módosított az alaptörténeten: a báró Bánffy György (zene) és báró Kemény Endre (librettó) koprodukciójában színpadra állított operettben a kalifát azért változtatják gólyává, hogy a trónját elfoglaló erők ne akadjanak a nyomára. A Karinthy Frigyes által jegyzett forgatókönyvből készülő mozifilm pedig a *happy ending* kritériumát érvényesíti: az eredetihez képest jócskán átírt történetben a főhősnek sikerül leszámolnia a díjnokkal.[105]

A Korda Sándor rendezésében elkészült filmnek nem maradtak fenn kópiái, de a fényképek és a tartalmi ismertetők alapján megállapítható, hogy a *Két élet* és *A gólyakalifa* szeszélyes kapcsolata az „álomgyár" kontextusában is visszaigazolható. Ugyanis a Babits-regényben olvasható narratíva a korábbi szöveg olyan narratív „különcködéseivel" egészült ki, mint a sikeres felgyógyulás, illetve a családtörténeti narratíva.

Babits a *Kritika* című, a Nyugat 1917/4. számában megjelenő írásában regénye egyik korai bírálatára válaszolva megerősíti, hogy „szenzációhajhász regényt" írt, ráadásul elsősorban az értő közönségnek és nem a felületes kritikának próbált kedvezni. A detektívregényről adott frappáns definícióján túl amellett érvel, hogy a „finomkodó", „előkelően affektáló" irodalomra koncentráló kritikusi perspektíva nem vesz tudomást a ponyvairodalomról, amelynek „olcsó hatásai" éppenséggel az olyan szerzőknél, mint Jókai és Mikszáth is megfigyelhetők.[106] Karinthy levele

---

történet varázsszava a *Mutabor* volt, amely körülbelül azt jelenti, hogy „át fogok változni".

[104] Galamb 1926, 383.

[105] *A gólyakalifá*ból – Balla Zsófia librettójával – Gyöngyösi Levente komponált két felvonásból álló operát, amelynek ősbemutatója 2005-ben volt.

[106] A nevezett szerzők „olcsó hatásai" sem voltak visszhangmentesek, Gyulai Pál például Jókai különcségeit bírálta (Vö. Fried 2006a, 139–140). Ambrus azért vélte problémásnak a két szerző történetszemléletét, mert abban a közelmúlt

elismeri a kritika jogosságát, és *A gólyakalifá*val kapcsolatban csak az „elvont, átvitt, irodalmias" címen akad fenn, amely helyett a ponyvaszerű *A két lelkű ember*t ajánlja Babits figyelmébe.[107] Ha a „magasirodalmi" cím nem is jelenhetett meg „ponyvás" címmel, a másik szórakoztató médium, a mozgókép közegében remekül adaptálta az eredeti címet.[108] Igaz, ehhez alakítani kellett az alaptörténeten: Tábor*y*ból Tábor*i* báró lesz, aki nagybátyja halála után vidéki kastélyába költözik, ahol egy újságcikkből értesül az ősi átokról (minden elődjét kényszerképzetek kergették halálba). Jól látható, hogy *A gólyakalifa* szövegének sajátosságát, az írói megmunkálásból eredő játékosságot a filmes transzponálás elhanyagolta. Ellenben egyértelműen feltörte a szeszély kódjait, lévén a filmközegben „kötelező" szerelmi szálnak köszönhetően érzékeltethette a bizalom és a szerelem gyógyító tendenciáit (Etelka filmbeli alteregójának tanácsa az álom-én sikeres „megsemmisítéséhez" vezet).

---

dicsősége helyett a régebbi korok kerültek fókuszba (Vö. Ambrus 1895, 822.) *A gólyakalifa* önéletrajzi jellegét Babits is megerősítette, a főhős egyik mintája tragikus sorsú tanártársa, László Béla lehetett (Rába 1983, 95–99; ill. Róna 2011, 67–68; Róna 2013, 643.) Újpesti tanáréveiben már szívesen olvasott detektívregényeket, amelyekből megtanult „érdekesen írni", de „unalmassága miatt idegenkedik Jósikától". (*Uo.*, 390.) A regény és az angol nyelvű irodalom (Poe, Wilde, Stevenson) kapcsolatához lásd Gál 2003, 69–70. A számtalan intertextus közül újabban a Stevenson-kapcsolat kap erős megerősítést, például abban a remek tanulmányban, amely a személyiséghasadást két, egymást olvasni képtelen szöveg viszonyából vezeti le: Szűcs 2003. Ennek nyomán *A gólyakalifa* és a *Kártyavár* „detektívregényszerűségéhez" lásd Tóth 2010. Egy értelmezés a nevelődés tapasztalatának „szövegformáló" erejét boncolgatja (Csönge 2013.), míg Szénási Zoltán Babits *Játékfilozófiá*jának demonstrációjaként olvassa a regényt (Szénási 2016). Összességében az figyelhető meg, hogy a szöveg „pszichoanalitikus olvasatait" az ezredfordulótól kezdve mindinkább kiszorítják a „szövegiségre" koncentráló szoros olvasatok, ezt a tendenciát példázza a regényről született legfrissebb írás is: Papp 2017.

[107] Babits 1997, 462. Veér Imre 1917-ben jelentette meg *Imago. A kétnemű ember* című regényét.

[108] *A gólyakalifa* bizonyos értelemben köztes stádium a tudathasadás két filmes „interpretációja", *A prágai diák*, illetve a Karinthy-féle feldolgozás között. Babits egyébként hibásan emlékszik vissza a filmélményre, valószínűleg összekever két filmet. (Vö. Róna 2013, 603.)

A *Két élet* és *A gólyakalifa* egyaránt kuriózumai a magyar irodalomnak, ezen belül a fantasztikum poétikájának. Jósika regénye tulajdonképpen a fantasztikum műfaji kereteit próbálta megteremteni a szeszély humoros jelentéstartalmának áthelyezésével, s egyúttal lehetőséget biztosított a „csupán mulatni akaró" olvasó kívánalmainak is egy referenciális olvasási lehetőség nyomatékosításával.[109] Eközben viszont nem tudott úrrá lenni az írás eredendő szeszélyességén, bármennyire nyíltan kínálta is föl az allegorikus olvasat lehetőségét. Bár a későbbi regény allegorikus olvasata egy pszichológiai értelmezés kontextusában működtethetővé válhat, az *Önéletrajz* két „mintaolvasója" tulajdonképpen olyan „értelmezési" variánsokat vázol fel, amelyek sikere vagy kudarca csakis az írói szöveggondozás nyomán válhat olvashatóvá. Ennek következtében *A gólyakalifa* a szeszélyes írásaktust a *Két élet*nél jóval erőteljesebben érvényesítheti a tudat szimulációjaként. Azzal a különbséggel, hogy a hitelesítő szövegekhez a *Két élet* nem rendel szerzőfunkciót (így válik a narrátori tudat emlékezetének jelöletlen vendégszövegévé), míg *A gólyakalifa* levele a szöveg színrevitelének küszöbeként funkcionál. *A gólyakalifa* olvasói abba az „egészségtelen valóba" nyerhetnek betekintést, amely elfelejti, majd átírással törli az individuális kulcsjelölőket. Így hitelesítve egy rontott, lényegében hamis szöveget, amely ugyanakkor a filmes fantasztikum mintadarabjaként válhatott fogyaszthatóvá.[110]

[109] A szeszélyről szólva fontos megjegyezni, hogy két jelentésárnyalata gyakran ötvöződött a Széchenyi szónoklatairól szóló híradásokban. Kölcsey szerint például „áradozni és csapongani szokott, sajátságai között leguralkodóbb a szeszély. Tárgyról tárgyra röppen; nevetésre ragad, majd egy pillanatig komolyságba vonz. Egy szerencsés népszónok!". (Széchenyi 1887, 95.) Vagy már korábban: „Képzeljük magunkat ismét a gyűlésterembe, hol Széchenyi már a szónoklat és tanácskozás szellemét az ásításoktól kezdve a komoly levélírásig, a mimika s taglejtésektől kezdve pedig az éles epigrammai közbevágásokig minden szeszélyes vagy érzékeny eszközökkel kommentálta, felvilágosította, megcáfolta, támogatta és kigúnyolta." (Boross 1860, 20.)

[110] Wolfgang Iser nyomán a két szöveg megkettőződéseit (Jósika mindentudó szerzője/Jósika korlátolt tudású szerzője, ill. „Tábory" és az Író) a szerzői funkció – kikerülhetetlen, vagy legalábbis a tényleges olvasó és az elbeszélt olvasó

A Karinthy Frigyes-forgatókönyv alapján forgatott némafilmben az írás az anyagi és az anyagtalan közegek metszéspontjában helyezkedik el. A médium elsődleges kontextusában mindez a film előállítását lehetővé tevő forgatókönyv, illetve a mozivásznon megjelenő néma szövegek kettősségében érhető tetten. A filmes narratívában pedig éppen úgy jelentőséggel bír a Tábori kezébe kerülő újságcikk (amelyben önnön haláláról olvasva applikálódik egy ismétlésekkel terhelt családtörténeti narratíva), mint a szörnyekként életre kelt családi fényképarchívum. Tábori gróf kalandjai így mintegy felerősítik a *Két élet* írásaktusából kiiktathatatlan zörejeket (illetve magát a Jósika-regény emlékezetét is), nevezetesen az írottságában archiválódó textuális történelmi tapasztalat következményekkel terhes inskriptív karakterét. Ez az írottság azonban inkább a freudi varázsnotesz írásnyomainak sajátosságait mutatja fel, lévén ezek irritatív masszaként, egymás át- és felülírásaiként csak a felületi közeg mögötti archiváló rétegekben (a varázsnotesz viaszrétegén) válnak olvashatóvá.

Minden írásaktus archívum(ok)ra van rászorulva, noha ezek az írásaktusok a merítési bázis archívum-jellegének vagy a reaktiválás tényének nincsenek feltétlenül tudatában. Az itt értelmezett szövegek elfojtó-szeszélyes tudatával ellentétben a következő két szövegért „felelős" írásaktusok viszont komolyan érdekeltek abban, hogy tudatosként különítsenek ki fragmentumokat a tudattalan hieroglif archívumából. Megteremtve annak látszatát, hogy elkerülhetetlen szeszélyességük hitelessé tételéért különböző forrásszövegek útján szereznek érvényt.

---

kettőssége nyomán továbbgondolható – duplikációi nyomán is lehetne értelmezni. (Vö. Molnár 2012, 65–66.) Krúdy *Álmoskönyv*ének bejegyzése a szöveget író (egymást ellenjegyző és kommentáló) „két kézről" ugyanakkor afelé mutatnak, hogy az álomértelmezés csak az írásaktus megkettőződésével jöhet létre. Ennek nyomán Tábory és a díjnok egymás álmát „értelmezik". (Krúdy 1966, 288–289.)

II. AZ ÍRÁS HITELE[1]

MIKSZÁTH KÁLMÁN: *KÍSÉRTET LUBLÓN* (1892) – KRÚDY GYULA: *A PODOLINI KÍSÉRTET* (1906)

A ma *Kísértet Lublón* címen ismert Mikszáth-szöveg bonyolult kiadástörténetében a cím- és műfajváltás (megszokott) mozzanatai helyett a regény erőterébe vont vendégszövegek páratlan dinamikájával is szembesülhetünk. A forrásokra, valamint az „önálló életre kelt" alkotás utóéletére vonatkozó dokumentumok ráadásul idővel kikoptak az elbeszélés mellől, felvetve ezek eredendő otthontalanságának, kísértetiességének képzetét is. Az 1958-as kritikai kiadás[2] részben tisztázta a filológiai problémákat (beszámolt például a különböző szövegfüggelékek változó autoritásáról és a rajtuk esett rongálások nyomairól), de kommentár nélkül hagyta, s csupán megállapította a törzsszöveghez való viszonyukat. Kritikai Krúdy-kiadás hiányában a *Kísértet Lublón*nak *A podolini kísértet*tel való kapcsolata csak a forrásszöveg oldaláról rendelkezik szakszerű (egy kritikai szövegkiadás apparátusához mérten kielégítő) hitelesítéssel, igaz, a szoros intertextuális kapcsolat ténye azóta közhelyszámba megy, mint a kései Mikszáth olvasását már rutinszerűen kiaknázó Krúdy-írás egyik esete.[3]

[1] A fejezet vázlatát lásd Wirágh 2014.
[2] Mikszáth 1958.
[3] A kritikai kiadás Várkonyi Nándor 1942-es irodalomtörténetének megállapítására utal vissza (Mikszáth 1958, 233), amely Réz Pál 1966-os szövegkiadásának

A későbbi szöveg terébe bevonódó korábbi szöveg túlmutat az utalás státuszán: az intertextualitás a létmód (egy „belső" létmód) rangjára lép, lévén az olvasás tapasztalata szorosan összekapcsolódik a világ észlelésének és értelmezésének mintázataival.[4] Ez a szövegek-közt-lét a kutatás tágabb kontextusában a *Szent Antal megkísértésé*nek Foucault-tól származó olvasatával kapcsolható össze, amelyben Flaubert szövege egy modern, a könyv nyomtatott jeleiből származó fantasztikum kezdőpontját jelöli ki, ahonnan kezdve az írói fantázia eredetisége már az átírások és reprodukciók során megvalósuló kompiláció értelmében tételeződik.[5] Ennek a „beleolvasási technikának" (a vélt vagy valós forrásokkal kapcsolatos szoros viszonynak) nemcsak Mikszáth és Krúdy regényeiben, hanem az őket összevonó textuális erőtérben is alapvető szerepe van. Ugyanis a szövegtér élettérré konvertálódásának előfeltételeként kezelhető belemerülő olvasás okozza a bonyodalmakat Bársony István *Kaszperek-történet* című szövegében is, amely *A lublói ember (Kísérteties krónika)* publikálása után szűk egy hónappal, 1893 februárjában jelent meg.[6] A „szétolvasott" szöveg itt Mikszáth folytatásos regénye, amelynek főhőse, a kísértet egy budapesti ház lichthofjában tűnik fel. Noha az időszaki kiadványok közege, amely Mikszáth művét három formában tette

utószavában ismétlődik meg (Krúdy 1966, 206.) A feltehetően Jókai felé húzó Nagy Miklós tíz évvel később már a Jókai-hatás mellett érvelt, nem lebecsülve Bisztray gondolatmenetét, de hangsúlyozva, hogy a Mikszáth-allúzió leginkább a kísértetek narratív funkciója miatt jelentős. (Vö. Nagy 1970.) Lásd például *A rézpataki lelkész* című Jókai-elbeszélést. A kapcsolatról Tarjányi Eszter is írt (Tarjányi 2002, 156–157), majd hosszabb elemzést is szentelt a témának (Tarjányi 2013). A korai Krúdy-novellisztika legújabb megvilágító áttekintéséhez lásd Bengi 2014.

[4] Ehhez lásd Kulcsár-Szabó 1998.

[5] Foucault 1998. Az új fantasztikum Kittlernél egyrészt végtelen oszcilláció a természet és a könyvek között, másrészt technológiaként értelmezhető. (Kittler 1990, 91.) A számtalan alkalommal átírt, nehézkesen készülő szöveghez kapcsolódó – vélhetően a forrásként használt szövegek „túlcsordulásából" adódó – anekdotát, nevezetesen a két Szent Antal összekeveréséből adódó bonyodalmakat két irodalomtörténet-írónk kiemeli. (Vö. Babits 1979, 428–429; Szerb 1989, 524.)

[6] Mikszáth 1958, 232.

olvashatóvá,[7] különösen kedvez a gyors visszacsatolásoknak, főleg a napilapok tárcaközléseinek esetében, meglepő, hogy a szöveg ilyen rövid időn belül az olvasáskultúra – lehetséges hatásait tekintve – prominensévé vált. *A podolini kísértet* egy másik irányból közelít a terebélyesedő szövegkorpuszhoz, amely ebből fakadóan a minták kiapadhatatlan és áttételekkel egyre rétegzettebbé váló tárházaként, archívumaként egyre bizonytalanabbá teszi a „valódi" eredetre mutatást. Ugyanis a fantáziának korlátlan tereket felszabadító költészet, a betű-világ – a narrátor kiszólása nyomán – egyre kevesebb kapcsolatot ápol a „valóságos élettel".[8]

A két vizsgált regényt szinte közös nevezőre hozza a regénytér hasonlósága: Lubló és Podolin egyaránt azon szepességi városok közé tartoztak, amelyeket Luxemburgi Zsigmond 1412-ben Lengyelországnak zálogosított el.[9] A városokat Mária Terézia uralkodása alatt csatolták vissza az országhoz, de mivel ezt elsősorban Lengyelország első felosztása tette lehetővé, a szerződés feltételei nem teljesültek. A zálogba adott területek ellenszolgáltatás nélkül kerültek vissza az eredeti tulajdonoshoz. A zálogban töltött időszak mindkét szövegben speciális hangsúlyt nyer: a *Kísértet Lublón* éppen azokban az években (1718 körül) játszódik, *A podolini kísértet* atmoszférájának fő jellegzetessége pedig az akkor kizökkent idő. A természetfölötti eseményekre, a kísértetek felbukkanására mindkét esetben racionális magyarázat adódik, igaz, a *Kísértet Lublón* ebből a szempontból összetettebb szerkezetű, mint utódja, mivel itt az információ szándékolt titkosításának aktusa is megjelenik.

[7] *A lublói ember (Kísérteties krónika)* címen jelent meg a Pesti Hírlapban tárcanovellaként (12 folytatásban 1892 decemberétől 1893 januárjáig), *A lublói ember. Kísérteties krónika* címen a Vasárnapi Újságban szintén folytatásokban (5 folytatásban 1893 áprilisától májusáig), majd ez utóbbi füzetes kiadványában, a Képes Folyóiratban 1893-ban három füzetben. (Vö. Mikszáth 1958, 183–185.)

[8] Krúdy 2006, 30.

[9] Lubló emellett szabad királyi város volt, itt írták alá a zálogszerződést, a zálog alatt itt volt a kormányzói székhely. Podolin az elzálogosítás évében lett szabad királyi város, 1415-ben itt alakult meg az első önálló felvidéki céh, a csizmadiáké.

A kísértetiesség mindkét történetben a személyazonosság tudatos meghamisításának következménye, amellyel a szövegek egyaránt felkínálnak egy-egy speciális olvasási stratégiát, azt, amellyel a hamisításról szóló történetek (egyéb momentumaikkal együtt) a hozzájuk kötődő, általuk kitermelt írásaktusok utólagos leleplezéseinek horizontján válnak összeolvashatókká.[10] Hiszen forrásaik tekintetében a szövegek eleve olyan hivatkozási mezőt képeznek, amelynek összefüggésrendje utólagosan módosul. A *Kísértet Lublón* feltáruló forrásainak és paratextusainak köszönhetően fokról fokra láthatóvá válik az írás belső hitelesítő mozzanata, míg *A podolini kísértet* a kollektív emlékezet instabil formuláiból próbálja megalkotni az írás anyagiságát megkerülő alapokat.

1. Az epikai hitel poétikájához: intertextualitás és ökonómia

A korai magyar regényelmélet, Bajza József *A' román-költésről* című töredéke (1833) egyértelműen megfogalmazza az induló új műfaj valóságkritériumát: „Beszélyben, legyen az költői bár vagy históriai, múlhatlanul megkívántatik a valóság. A históriai beszélyben, tudniillik, hogy ami elmondatik, úgy történt legyen; a költőiben, hogy úgy történhetett legyen a való életben, miként elmondatik. E valóság a művészi gyönyörnek éltető eleme; nélküle a poézis hazugsággá alacsonyodván, nem képes művészi áltatást (illúzió) gerjeszteni."[11] A fantasztikum itt egyértelműen idegen a regénytől: a „természetfeletti lények" a legendák és a tündérregék, illetve a „gyermekképzelmek tündérregéit" felfogó néprege és idill sajátjai

[10] Azaz a konkordancia is ezeknek a fikcióképző írásaktusoknak van kiszolgáltatva. Az „antropológiai és történeti igényeket tükröző" összhangfikciónak számot kell vetnie a kulturális emlékezet számára applikálható történelmi tény, az ezt bizonyító írásosság, illetve az ezt színrevivő szöveg narrátori elcsúsztatásaival is. (Vö. Kermode 2000; Iser 2001, főként 119–124; Ricoeur 2001.)

[11] Bajza 1959, 215.

(emiatt lesz a regény a férfikor és az öregkor ideális műfaja, hiszen ekkorra lehull a „képzelet varázsfátyola"). A „csodás lények" csak abban az esetben engedhetők meg a regényben, ha az adott nép hagyományaiban és hiedelmeiben megtalálhatóak. A hitelesség problematikája a korai regénnyel kapcsolatban az 1820–1840-es évek elméleti-kritikai vitáiban több formában is megjelenik (jellem, irányzatosság), ami részben a társadalmi-lélektani tematika elterjedésével magyarázható.

Bajzáétól eltérő véleménnyel találkozunk Almási Balogh Sámuel *A románokról* című korábbi, 1824-ben megjelent tanulmányában: „A' História a' személyek' 's tettek' leírásában épen ellenkezője a' Költésnek. Amabba semmi poétai szín bé nem mehet; lepletlen kell ott álni mindennek, maga eredeti valóságában; ellenben a' romántos író a' képzelődés' szárnyain béhathat az érzések 's phantáziák' országába, 's mindent, valamit onnan tárgyának elevenebbé, szebbé, tökéletesebbé tételére egybe szedhet, egész bátorsággal 's édesded hatalommal alkalmaztathat. 'S valljon mit árthat ő azzal a' dolog valóságának?".[12] Almási Balogh fő kategóriákként megkülönbözteti a históriai (történelmi) regényt, a valószínű (nem történelmi, a valóságból vett, de „alkalmaztatás és módosítás" útján „nem valóságossá" tett) regényt, illetve a mesés regényeket. Utóbbi kategóriába sorolja a kísértettörténeteket is, amelynek alapjaként (már ami a fogyaszthatóságukat illeti) a tudatlanságot és a babonát, céljaként pedig a mulattatást és az oktatást nevezi meg.[13]

Az eltérő hatásfokkal, de mindkét idézett változatban megjelenő alapelv, a viszonyfogalomként felfogott hitelesség Arany Jánosnál válik rétegzettebbé azzal, hogy nála az epikai hitel nem elsősorban a valóságot, hanem a kollektív hagyományban meglévő tudást tekinti kiindulópontnak. Bár Arany – *Zandirhám*-bírálata nyomán – élesen megkülönböztette egymástól az egyéni fantázia által létrehozott, műveltebb olvasók által érthető, „könyvből

[12] (Almási) Balogh 1824, 74.
[13] A szerző szerint még nem létezik eredeti magyar kísértettörténet. (*Uo.*, 81.)

könyvbe írt" alkotást a „népi tudalomból" építkező, az oralitás kultúrájára hagyatkozó alkotástól,[14] a fantasztikum – az ősi hagyomány részeként – nem került azonnal törlésjel alá. Ezzel összefüggésben Csengery Antal is azt állította egy 1853-ban megjelent tanulmányában, hogy nem szabad eltávolítani a költészet (a fantázia) fátylát az eposzi történetről, hiszen „maga a fátyol a mű".[15] Jósika Miklós regényelméletében pedig a minél átlátszóbb, már-már láthatatlan fátyol megléte számít alapkritériumnak, lévén ez a „félhomály" magában a történelemben is létezik, illetve az ábrázolt személy „minősége" is megkívánhatja.[16]

A hitelesség vonatkozási mezője Arany János elképzelésében nem a valóság, hanem az adott közösségi tudat ismerete; nem elsősorban a történetírás (hiszen a történeti hűség ennek segítségével igazolható vissza), hanem a szóhagyomány. Mindez tulajdonképpen Bajza említett tételét nyomatékosítja, amennyiben a fantasztikum a hagyományba ágyazottság okán megengedőleg színrevihető. Jósika *Két élet*ben ezért vezérli a hitelesítési folyamatot egy váratlanul előbukkanó forrásszöveg, igaz, ez is a szeszély játékszerévé válik. A regény visszhangtalansága (sikertelensége) részben magyarázható azzal, hogy a fantasztikum a valóságreferenciákat (a „valóságreferenciális olvasatot") próbálta aláásni. *A gólyakalifa* esetében viszont már hangsúlytalanná váltak a régebbi kritériumok, itt az írásaktus eredetiségének nyomatékosítása jelenti a hitelesítő mozzanatot.[17]

A Babits regényének kortárs tapasztalati horizontján készült két prominens kézikönyv – Tolnai Vilmos *Bevezetés az irodalomtudományba* (1922) és Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (1931) című munkái – a hitelesítés mozzanatát már

[14] Takáts 2002, 296–297.
[15] Idézi S. Varga 1995, 107.
[16] Vö. Jósika 1858, 123–124.
[17] Az elemzések kereteit meghaladná annak részletekbe menő vizsgálata, pontosan hogyan formálódott újjá valósághűség és fantasztikum fiktív viszonya a magyar irodalomban, de föltehető, a „fordulat" az első fejezetben értelmezett két szöveg megjelenése közé helyezhető. A kérdés elméleti megalapozásához lásd Hites 2016.

a forráskutatás, illetve az eredetiség (filológiai) vizsgálatára is kiterjesztik. Tolnainál a hitel kérdése először az irodalom segédtudományait tárgyaló fejezetben a történeti hűség kapcsán kerül sorra. Eszerint az irodalmi alkotás „művészi hitelének" feltétele a tudatos történelmi előtanulmány, illetve ezáltal a „korhűségre való törekvés". Kevés adat esetén a „költői érzéknek" kell kezeskednie a „helyreállítás" sikeréért, míg az ältörténeti regények csak külsőségeikben („ruhájukban") igazodnak történeti tényekhez, a lélektani hűséget elvétik.[18] Amikor pedig az újabb korok „körülményei" helyeződnek vissza a múltba, anakronizmusról beszélhetünk. Tolnai ez utóbbi jelenséget nem-intencionáltnak, az ellenkező esetet viszont szándékoltnak és „jelképes" erejűnek tekinti. A tévesztések azonban etikai szempontból visszaigazíthatóak, hiszen – ahogy Arisztotelésznél[19] – a „költői ihlet" jobban képes éreztetni olvasóival „a kor lelkét", mint a történettudomány.[20] A kézikönyv megkülönbözteti az öntudatlan és a tudatos (ezen belül pedig a közvetett és közvetlen) átvételt. Míg előbbi esetben a „ráemlékezés" (reminiszcencia) esete áll fenn, addig utóbbi esetben (Arany eposzi hitel-fogalmát idézve) a „köztudatra való támaszkodás", a népi tudalom ismérve irányítja a szerzőt: eszerint az olvasó „lelkéhez" nem az új anyagon, hanem a történeti tudatban már-meglévő „alakításának" és „fölfogásának" újszerűségén át vezet közvetlenebb út.[21] Az újraformálás műveletei során a lélektani hűség lesz a kritérium (korrelatív egység jellem és cselekvés között, következetes jellemfejlődés, lélektani korhűség, a „beszéltetés valószerűsége"). E ponton Tolnai el is tér a hitel

[18] Tulajdonképpen ezt állította Gyulai Pál Jósika Miklós történelmi regényeiről, és ez indította Jósikát *Regény és regényítészet* című munkájának megírására, amelyben reagált a vádakra. A lélektani hűség kritériuma kapcsán pedig Kemény Zsigmond – az értelmezés során a későbbiekben előkerülő – regénypoétikája említhető.

[19] Arisztotelész 1997, 45–47.

[20] Tolnai 1922, 55–56.

[21] *Uo.*, 99–100. Ehhez, valamint a filológia hermeneutikai „meghatározottságáról" lásd Dávidházi 2004; filológia és hermeneutika kapcsolatának „mediológiai" újrafogalmazásához lásd Kulcsár Szabó 2010.

„realista" felfogásától, mondván „a költészetnek valószínűbbnek kell lennie a valóságnál".

Thienemann koncepciójában a probléma a „hitelkeltés formulái" során kerül terítékre. Ennek legegyszerűbb formája az, amikor az oralitás személytelen szerzője az igazát bizonygatja jelenvaló közönsége számára. Egy másik módszer a „forrásra való hivatkozás", amely a hagyomány archívumára tett reflexióban összpontosul, hiszen ekkor még az íratlan hagyomány a „tudás ősforrásaként" funkcionál.[22] Az *állandósuló szöveg* állapotában az írás (az egyedüli igazságnak tekintett Írás) még a szóbeliség logikáját (pl. a hívők jelenlétében történő orális igehirdetést) követve jut el a – többnyire írástudatlan – tömeghez, azaz a betűt a hitelesség tekintetében még megelőzi a kimondott szó.[23] A szerző személyiség és a távoli közönség alapviszonyában az írásos „költött tárgy" az írás realitásigényének (ami írott: igaz) fenntartása, azaz a profán jelleg kikülönülése miatt kényszerül rá az ősi hitelkeltési stratégiákra: az igazmondás hangoztatásával, valamint a forrásokra hivatkozással ugyanakkor a szerző az „eredetiség gyanúját" is „óvatosan elhárítja magától". A morális indokláson, a klasszikusok, majd a természet utánzásán (vö. „természetes ésszerűség") át vezet az út a szöveg „legtökéletesebb kópiaként" való elfogadásáig, amikor a költők számára szóló legfőbb kitétel már a „sapere aude!" kritériuma.[24]

A szöveg mint tökéletes másolat egy lépéssel közelebb visz minket a tulajdonképpeni témához, hiszen a *lopás*, a *hamisítás*, a *hitel* és a *zálog* pénzügyi mechanizmusait játékba hozó Mikszáth- és Krúdy szövegek nem csupán tematizálják ezeket a folyamatokat, hanem írásaktusaikon is magukon viselik nyomaikat.[25]

Tolnainál hemzsegnek azok az értékalapú, gazdasági folyamatokra vonatkozó metaforák, amelyek jóvoltából az írói aktivi-

[22] Thienemann 1931, 59–61.
[23] *Uo.*, 78.
[24] *Uo.*, 213–218.
[25] A pénz és bizonyos nyelvi mechanizmusok (pl. a képes beszéd), illetve hamisítás, hitel és a pénzérmén szereplő arckép kopása és eredetiség sűrű összefüggésrendszeréhez lásd Kulcsár-Szabó 2007, 51–64.

tás sorozatosan egy kibányászott kincs aprópénzre váltásaként (így elherdálásaként), a forrás vagy az élet „kifogyhatatlan bányájának" kötelező kiaknázásaként tételeződik.[26] Ezek a másolások ugyanakkor egyes esetekben olyan hamisításokként lepleződhetnek le, ahol mentségként legfeljebb az „irodalmi rajongás" és a „nemzeti érzés" hozhatók fel – a kulcsmomentum ilyenkor az, hogy a plagizátor saját neve alatt jelenteti meg mások szövegeit, azaz kisajátítja őket.[27] A birtokba vétellel járó haszonlesés Tolnai-féle képletében tehát a következő indítékok különíthetők el: öntudatlan lopás (az eltulajdonított tárgyat gazdátlannak hiszik), a tudatos lopáson belül pedig a különféle „fíliák" („rajongás") és „fóbiák", valamint a morális érdek („nemzeti érzés"). Egyúttal – a tökéletes hamisítás értelmében – ide sorolható minden szépírói aktus azzal a különbséggel, hogy a másolatok forrása ideális esetben nem azonosítható (nem anyagiasítható), csak eszmei értékkel rendelkezik.

A *hitel* jelentéstörténetét[28] végigkövetve jól látszik, hogy az írás hitele voltaképpen magába az írottságba, illetve annak igaz-

[26] Vö. Tolnai 1922, 57, 66, 99.

[27] *Uo.*, 65, 67. A bűnügyi vonulat kapcsán érdemes utalni az amerikai Új Kritika irodalomelméletére, amelyben a hitelességi és szerzőségi anomáliák felkutatása a filológus *irodalmi detektívmunkájaként* kerül szóba. (Wellek–Warren 1972.) Miközben a mediálisan „kötött" írás hitelével kapcsolatban elég visszaellenőrizni a kézirat meglétét, illetve ezen az írás jellegét, valamint az aláírást. (Tolnai 1922, 61.) Thienemann koncepciójában a hamisítás Gutenberg viszonylatában kap teret, aki első nyomtatványait kéziratként árulta, így ezeket sokszorosítással hamisított kéziratnak tekintették. Thienemann arra is emlékeztet, hogy a könyvkorszak hajnalán az új médium még „olcsó tömegcikknek tetszett a kódexhez képest". (Thienemann 1931, 137–138.) Bár a nyomtatás a „zajmentesebb" másolás feltételeinek ágyaz meg, a kéziratos hagyomány bebeszüremlik a nyomtatott betűk közé, végül a gyors sokszorosítás, a könnyebb terjesztés, és így az egyre nagyobb példányszámokat kikényszerítő olvasóközönség véget vet a kettősségnek. (*Uo.*, 140–141.) A 18. század végére jószerivel kialakulnak a könyvpiac feltételei, majd megtörténik az olvasóközönség differenciálódása is – olvasásforradalom megy végbe. (Wittmann 2000; Lyons 2000.) Az oralitás kultúrája a hangos olvasásban még évtizedekig megőrződik, a kéziratkultúra pedig a Thienemann-nál „folyóírásnak" nevezett sajtó közegébe helyeződik át. (Thienemann 1931, 182.)

[28] TESZ, I/121.

ságába vetett hittel egyenértékű: az olvasó azért áldoz időt és energiát az adott nyomtatványra, mert hisz benne, bizalommal viseltetik iránta. Ez a bizalom pedig a befektetés sikerébe vetett hittel, az olvasás majdani esztétikai élvezetének vágyával fonódik össze. Az így előlegezett bizalom akkor válik „jogerőssé", azaz akkor térül vissza a hitel, ezzel együtt akkor illeszkedik az olvasás az ökonomikus rendszerbe, amikor az olvasó úgy érzi, hasznosítható (gyönyörködtető vagy új ismereteket tartalmazó) javakhoz jutott. Hermeneutikailag: valamilyen, többnyire az önmegértést elmélyítő tapasztalatra tett szert. A hitelesítő eljárások alkalmazása ezzel együtt akkor válik szükségessé, amikor kétely támad a hitelesítendő tárgy valódi értékét illetően. Az érték a (romantikus-késő romantikus, illetve az esztétizáló modernséghez köthető) irodalmi szövegek esetében pedig az eredetiség kritériumait foglalja magában. Nem mindegy ugyanakkor, hogy a hitel, a hitelesség, egyáltalán a hitelesíthetőség mozzanatai előíráson vagy közmegegyezésen alapulnak-e.

A további értelmezések amellett érvelnek, hogy Mikszáth és Krúdy e szövegei már nem olvashatók a klasszikus műfaji előírások mentén, hiszen (történeti) realitásigényük mindinkább szimulációs jellegű.[29] A regények a minden egyes olvasat során külön-külön megkötődő szerződés tapasztalataira számítanak, amelyek nyomán a műfaji kódok dinamikussá válnak, vagy, ha úgy tetszik, dekonstruálódnak. A hitelesség a Történelemhez való – mimetikus jellegű – alkalmazkodás helyett az epifánia „utánérzésévé" válik.

[29] Abban az értelemben, ahogyan Kittler gondolkodik a mozifilmről: „To presentify rather than narrate, simulate rather than verify – these are the maxims." (Kittler 1997, 98.)

2. A szövegek eredői, hálózatai

A 13. századi skolasztikus, Szent Bonaventura találó javaslatot tett az írásaktus négy akkori módozatának megkülönböztetésére. Az *írnok* (szkriptor) más szövegét írja változatlanul, a *szerkesztő* (kompilátor) más szövegét írja, amit másoktól származó gondolatokkal egészít ki, a *szövegmagyarázó* (kommentátor) más szövegét, és a magáét is írja, de a másét főszövegként, a magáét magyarázatként, a *szerző* (auktor) pedig a saját szövegét írja főszövegként, a másokét pedig ennek alátámasztására.[30] Bár az intertextualitás elméletének, illetve Foucault korábban idézett fantasztikum-felfogásának értelmében a szerkesztői és a szerzői funkció tulajdonképpen összecsúsztatható, a forrásokra hivatkozás, illetve a kompilátori tevékenység imitálása (vö. a Thienemann-nál emlegetett mentegetőzésekkel) az eredetiség-kritérium sajátos kerülőútjainak nevezhetők. A *Kísértet Lublón* szövegkiadásai ráadásul megsokszorozzák a szöveget formáló írásaktusokat, és ezzel határozottan elkülönítik a kapcsolódó funkciókat is. Mindez, mint látható lesz, már-már ellehetetleníti a hitelesség „klasszikus" formuláit. A *hitel* hasonlóan elértéktelenedett metaforaként működteti a Krúdy-szöveg gépezetét is, így a kísértetiesség itt egy játékosan kiüresített szövegtér képzetét előlegezi, mintha a képzelőerő immaterialitása szülne elbizonytalanító effektusokat. Az olvasó a történelem azon vadhajtásai közé kényszerül – vagy lesz képes – behatolni, ahol az értelem megvilágosító ereje kevésnek bizonyul.[31]

2. 1. Két lexikoncikk tanulságai

A Matirko Bertalanról a *Magyar írók élete és munkái*ban található szócikk a szerző *Egy szepességi népmondáról* című közlemé-

[30] Vö. Illich 2001, 186–187.

[31] Korai írásaiban Krúdy „keretként használja a történelmet, egy olyan kollektív emlékezettárként értelmezve azt, melyből korlátlanul kerülnek ki a műveit felépítő anekdoták". (Rózsafalvi 2001, 90.)

nyét említi, „melynek alapján Mikszáth Kálmán A lublói kísértet című regényét írta”.[32] Egy másik grandiózus munka, a *Pallas Nagy Lexikona* pedig Mikszáth kapcsán megjegyzi, hogy két fiát „gyakran teszi novelláinak hőseivé”, és hogy a *Kísértet Lublón* „egészen róluk szól”.[33] A két korabeli tudásarchívum szerint tehát 1) valamely szaktanulmányt az is sajátos értékkel ruház fel, ha „regény” alapjául szolgál, 2) ez a „regény” a biográfiai én intim családi közegébe vezeti olvasóját.[34]

A *Kísértet Lublón* már az elején megnevezi forrásait, amelyekből a sírjából visszajáró Kaszperek története származik. Míg a történeti dokumentumokra hivatkozások – mint hitelesítési formulák – eleget tesznek a kritériumnak, hogy a fantasztikus történetből fakadó bizonytalanság tekintetében sikeresen áthárítsák a felelősséget egy eredeti „szövegcsoportra”, a narrátor egyértelműen utal rá, hogy a rejtély megfejtését „csak egy regényíró találhatja ki”.[35] Az egyidejű forrás, az eseményeket rögzítő *Liber Actorum* (1718) leginkább okulásul, Bél Mátyás történetírása (1723) pedig az archiválás céljából jegyezte le a történetet, míg a *Kísértet Lublón* szűk két évszázaddal később már a természetfeletti események megoldásával kecsegtet. A nyomozati munkával egyenértékű írói

[32] Szinnyei 1891–1914, IX/1283–1284. (Érdekes módon Matirko Bertalan Olgyai Bertalanként is szerepel a lexikonban egy hosszabb szócikkel. Az adat az utóbbi szócikkből származik.)

[33] PALLAS, XII/663.

[34] Mindehhez hozzátartozik, hogy Mikszáth gyakran szerepeltette gyermekeit szövegeiben: 1901-es kötetében (*Öreg szekér fakó hám*) *A fiaim* ciklusban öt szöveg, az 1910-ben megjelent *A gyerekek*ben tizenhárom szöveg jelent meg, utóbbiban zárásként a *Kísértet Lublón*nal. (Vö. Hajdu 2005, 138–140.) Igaz, a Pallas-szócikk még nem tudhatott az említett szövegcsokrokról, az ebben említett legutolsó adat (egy szlovák szövegfordítás) 1895-ből származik.

[35] Mikszáth 1958, 9. Ugyanakkor a forráshivatkozás, ha pontos is, „akkor is csak kiindulópontul szolgál a múlt világát narratív valósággá teremtő fantázia működéséhez”. (Vö. Hajdu 2010, 193.) Azaz a lábjegyzetekben hivatkozott források csak látszatát keltik a szaktudományos hitelességnek. Egy közelmúltban megjelent tanulmány olyan „narratív lábjegyzeteknek” tekinti ezeket, amelyek a fiktív és reális világ közötti határátlépéseket a metalepszis szintjén érvényesítik. (Vö. Szentgyörgyi 2014.) A forráskezelés témájához lásd még Krizsán 1997; illetve Steinmacher 2016.

képzelőerő hatalma az első napilapos szövegkiadás utolsó részletét követő harmadik napon megjelent *Honnan vettem Kaszpereket?* című „üzenet" ismeretében viszont jelentősen csorbul. Hiszen a szerző itt megnevezi Matirko Bertalan *Egy szepességi népmondáról* című „igen csinos értekezését", amely 1890-ben az Etnographia nevű szaklapban jelent meg. Ezen kívül megjegyzi, hogy bár a mondát némely ponton módosította, a hiteles jegyzőkönyvi adatokból semmit nem hagyott ki, a Cserniczky-szál pedig saját leleménye.[36] A hitelesítés egy másik formulájaként Mikszáth elmeséli, hogyan vált Kaszperek „nevelővé", azaz hogyan tudta a kísértet nevének puszta ismétlésével megregulázni rosszalkodó gyermekeit. Tulajdonképpen ez a hála vitte rá az írót, hogy a történetet írásba öntse, igaz, az írásaktus végeztével a gyerekek annyira hozzászoktak a kísértet permanens „jelenlétéhez", hogy nevének kiejtése már nem járt eredménnyel. Ezért olvasható a szövegben, hogy a szerző „sokat vesztett" Kaszperekkel.

Az írás ebben a kontextusban a hála ellenértéke. A szerző a lejegyzéssel tesz eleget tartozásának, nem beszélve arról, hogy ezzel az írásaktus horizontján képes beszüntetni Kaszperek ingázását „föld és menny" között.[37] Míg azonban a történet szóbeli újramesélése sikeresnek bizonyult, az írással tulajdonképpen Kaszperek fantasztikus jellege semmisült meg, a „holt betűk" jelöltjévé vált. A hála így elsősorban veszteséget termelt, de mint látni fogjuk, a folyóirat közegében a hála olyan megkettőződésekhez vezetett, amely képes volt felszámolni ezt a deficitet.

A második, hetilapos közlés utolsó részletét követően a *Honnan vettem Kaszpereket?* című szöveget egy szerkesztői észrevétel előzte meg. Nagy Miklós, a Vasárnapi Újság szerkesztője ugyanis

[36] Az értelmezés terjedelmi korlátai miatt nem szerepelhet annak részletes bemutatása, hogy a kritikai kiadás bebizonyította: a *Kísértet Lublón* szerelmi szála szintén különböző forrásokra, így Pitaval francia ügyvéd esettárára, valamint Königsmark Mária Auróra grófnő emlékirataira támaszkodik. Igaz, utóbbira utal Mikszáth a szövegben. (Vö. Mikszáth 1958, 207–210.)

[37] „Ez a hála érlelte meg bennem a gondolatot, hogy leírom s átadom őt végre, aki se a földben, se a mennyben nem talált helyet, ha nem is a halhatatlanságnak, de legalább egy kiadónak – hiszen ott is el lehet temetkezni." (*Uo.*, 174.)

összefoglalta Matirko tanulmányát, majd ennek végére egy megjegyzést fűzött. Eszerint „[a] mesélgető dadák fantáziája emberöltőkön át egyre mélyebben mártogatta be Kaszperek alakját a tündér- és boszorkánymesék tavába, már-már leázott róla minden földi réteg, mikor végre a Mikszáth tolla mint valami varázslat hozzányúlt s újra visszaállította azzá, a mi volt: embernek."[38] A varázslatként felfogott írás képzete inkább a (romantikus) teremtő íráshoz, illetve esetünkben a *semmiből lett nyereséghez* társul. Az itt összeegyeztethetetlen veszteség és nyereség a *Kaszperek és a nevelő* alapján ugyanannak az éremnek a két oldala: az írás varázslatának köszönhetően Kaszperek nem akar „elmúlni" Mikszáth „tolla alól" (az írás újabb és újabb írásokat generál). Így keresheti fel a veszteség hírére egy fiatalember az írót azzal, hogy nevelőként jelentkezzen gyermekei mellé. A szerző utólag „írói ornamentikának" nevezi a *Honnan vettem Kaszpereket?* utolsó mondatát („új nevelőt és új kísértetet kell keresnem"), de folytatva a díszítmények sorát, elutasítja a férfit, mondván, kísértettel „nem rendelkezik". A kiegészítő szöveg utolsó mondata az írásaktust vezérlő személy őszinte-naiv vallomása: „az én lustaságom erősebben tartja őt [Kaszpereket] lefogva, mint ördöngös fehér lovának szőrszálai".[39]

Mikszáth remekül használta ki a korabeli (gyors visszacsatolású) időszaki kiadványos közeget: feltételezhető, „díszítményeivel" tulajdonképpen a szöveg 1896-os könyvformátumú megjelenését akarta előzetesen reklámozni. Tette ezt az írásfolyam nem várt reakcióinak fikcionalizálásával azután, hogy az első közlést követő egy hónapon belül megjelent az a szöveg, amely a *Kísértet Lublón* (akkori címén még *A lublói ember*) valós vagy valósnak hitt kereteinek szoros olvasásából következő veszélyeket prezentálta, tovább növelve ezzel az eredeti alkotás reklámértékét. A *Kaszperek-történet*ben Bús János felesége Mikszáth „agyonolvasott" műve nyomán a kísértetet véli felfedezni házuk lichthofjában. A hitetlen férjet a regényből vett idézetek győzik meg arról,

[38] *Uo.*, 203.
[39] *Uo.*, 180.

hogy a jelenés Mikszáth főszereplőjével lehet azonos.[40] Végül a leleplezés során kiderül, bár a „kísértetet" valóban Kaszpereknek hívják, ő csak a viceházmester, aki a lichthof ablakaiból dézsmálja a kamra tartalmát.

Az írásos lejegyzéssel a szöveg Kaszperek hasonmását teremtette meg, amely az olvasás következtében számtalan ellentmondó értelmezésnek lett kiszolgáltatva, így kikerült a szerzői kontroll alól. Az írás terébe vonódó kísértet szülte bizonytalanság elsősorban a lineáris keletkezéstörténet megrajzolását nehezíti meg. Bár Mikszáthné visszaemlékezéseiben[41] megismétli a gyermekek „megnevelése" felett érzett hála nyomán tollat fogó szerző történetét, eldönthetetlen, hogy Mikszáth kiegészítő sorai a tulajdonképpeni előzményekről, vagy a fikcionált következményekről tudósítanak-e. A Kaszperek-legendával kapcsolatos egyik fő kérdés tehát már nem is a kísértet személyére, hanem a kísértet lejegyzését kivitelező írásaktus státusára és hitelességére irányul.

Megerősítheti mindezt, hogy a *Kísértet Lublón* jegyzetei és függelékei sem szerepeltetik a Matirko-tanulmány fontos intertextusát, Jósika Miklós *II. Rákóczi Ferenc* című regényét (1852), amely a legenda első irodalmi feldolgozásának tekinthető, és olyan elemeket tartalmaz, mint a gyerekek riogatása, a pénzszórás, illetve a tréfaként lelepleződött fantasztikum.[42] Azaz Mikszáth számára nem is elsősorban a Matirko-cikk, hanem a cikk által aktualizált régi olvasmányélmény szolgált elsődleges forrásul, nem beszélve arról, hogy innen vehette az ötletet, hogy gyermekeit Kaszperekkel ijesztgesse.

Matirko bemutatja, „miként támadhat valóság, és a nép fantáziájának összevegyülésével egy olyan kerek történet, amelynek

[40] „A következő egész héten át ez az eset volt a beszédtárgy köztünk. Lencsi újra meg újra elolvasta a lublói ember történetét s citálta nekem mindazokat a passzusokat, amelyekből kétségtelenné vált, hogy Kaszperek Mihály ugyanaz a kísértet, aki a minap a lichthof falán mászkált" (Bársony 1893, 1), az allúzióhoz lásd Mikszáth 1958, 232.

[41] Vö. *Uo.*, 204.

[42] *Uo.*, 198–199.

költői oldalát senki nem fogja tagadni".[43] Állítása szerint a monda „dereka" korábbról megvolt, és a nép csupán „keretbe foglalta" azt, máshol pedig „költői igazságszolgáltatásról" beszél.[44] A képletben csupán ki kell cserélni az összetevőket: Mikszáth fantáziája megoldást talált egy rejtélyre, amelynek alapját hiteles dokumentumok hagyományozták tovább, de a szerző egyúttal egy intim családi történet keretét illesztette az „átírt" szöveg köré, megteremtve ezzel annak feltételeit, hogy a legenda legújabb kori applikációinak eseményei (és olvasásélményei) további írásaktusok kezdőpontjaként funkcionálhassanak. Ezzel tett szert a *Kísértet Lublón* ambivalens eredet-jellegére.[45]

A regény belső „hatástörténete" a szóbeli újramesélések egymásutánjával kezdődik: a mesélő újra és újra felidézi a Kaszperek-történetet gyermekei megfegyelmezésekor. Ezt a kontextust próbálja fenntartani a narratív keret, amely az elmesélés eseményét aktualizálja. A történet (már lejegyzett szövegként) kellemetlen megkettőződésekkel jár: ahelyett, hogy a hála kulcsszövegeként kezdene funkcionálni, egyrészt újabb Kaszperek-figurákat teremt (Bársony szövege, a nevelő-anekdota), másrészt önnön eredetiségét ássa alá (a forrásszöveg megjelenítésével), végül elvéti elsődleges kontextusát. A szóbeli recitálást felváltó lejegyzés a történet – legalábbis a célzott befogadói közeg részéről – ijesztő kísértetiességét szünteti meg, de egyúttal az írás irritatív szerialitásának nyit újabb és újabb tereket. Az interpretáció ugyanakkor nem vétheti el a *Kísértet Lublón* oralitásra utaló kódjait, így helyesebb a továbbiakban mesélőnek nevezni a narratív ént, aki egy helyütt maga is „csodálatos mesének"[46] nevezi a történetet. A Krúdy-szakirodalom már közhelyessé vált megállapítása szintén meg-

[43] *Uo.*, 191.

[44] *Uo.*, 200.

[45] Ami Mikszáthnál a Matirko-szöveg, az Babitsnál feltehetően Théodule Ribot *Az emlékezés betegségei* című, magyarul is megjelent „példatára", amelyben szerepel egy Táboryéhoz hasonló esetleírás. (Vö. Rába 1983, 97.)

[46] „De ez *talán* nem is tartozik ide; azért mondom »talán«, mert nem lehetetlen az sem, hogy a csodálatos mesében ez az a *kacsaláb,* amelyen az egész forog." (Mikszáth 1958, 10, kiemelések a szövegben)

erősítheti a szóhasználatot. A mindentudásán ironizáló, szertelen csevegését hol a szélsőségekig fokozó, hol visszafogó, illetve saját identitásával kapcsolatban elbizonytalanító, mert azt más hangokkal (az ún. „áriákkal"!) összefolyató elbeszélő a Krúdy-szövegek sajátos figurájának nevezhető.[47]

2. 2. Tájékozódás térkép nélküli tájon

Krúdy Gyula *A podolini kísértet* című regénye az 1041. tétel a szűk negyven éve megjelent (korrekciókra szoruló) bibliográfiában – a szöveg megjelenésekor a 27 éves szerző már tizennégy éve publikált.[48] Bár korábbi köteteiről születtek recenziók, ez az első recenzeált regénye, amely ráadásul egy előszót, az olvasóval kötött szerződés alapdokumentumának tekinthető írást is tartalmazott. Szabó Ede 1970-es monográfiájában csak említés szintjén szerepelt a regény, Katona Béla pályakezdésről szóló munkájából pedig „éppen" kimaradt (a kötet *Az aranybánya* 1900-as megjelenéséig tekinti át az életművet).[49] Bori Imre 1978-ban viszont külön fejezetet szentelt *A podolini kísértet*nek, monográfiájában „preraffaelita kísérletnek" nevezte a szöveget, amelyből a Doppelgänger-epizód, illetve a halált hozó csók motívumainak okán Krúdy egyes későbbi szövegei is származtathatók.[50] Az utolsó előtti monográfia szerzője is (részben Bori nyomán) hosszabban mutatja be a regényt, reflektálva az olvasót „csapdába csaló" narratív megoldásokra, illetve a regény „archaikus történelmi szférájára" (a kuruc kor emlékezetének „kronotopikus" terére, a lipovnicai kolostorra).[51]

[47] Vö. Fülöp 1986; Gintli 2005, főleg 11–15; Fried 2006b. Az olvasóval történő csevegés mindazonáltal posztmodern tendenciák felé is kifuttatható. Ennek remek összefoglalásához, egyúttal a „megszólított olvasó szerepéhez" (egy 18. századi és egy 20. századi szöveg összehasonlító olvasata kapcsán) lásd Molnár 2012, 38–97. Mikszáth operettszerűségéhez lásd Tarjányi 2016.

[48] Gedényi 1978, 90.

[49] Szabó 1970; Katona 1971.

[50] Vö. Bori 1978, 22–29.

[51] Vö. Czére 1987, 38–43.

A szöveg Az Ország hasábjain látott napvilágot 1906-ban,[52] majd ugyanebben az évben jelent meg könyv alakban,[53] s a *Kísértet Lublón*nal ellentétben nem támaszkodik szakspecifikus forrásokra. *Valami előszó féle* című[54] felvezetésében a történelmi kontextus körvonalazásakor pusztán a szepesi városok elzálogosítására, valamint az ekkor kizökkent idő eredményezte „dermedt álom" sajátos hangulatára tér ki, miközben a hitelesítési formulát valójában a narrátor-mesélő[55] személyes érintettsége képviseli. Ideiglenes podolini lakosként volt tanúja annak, hogy a „városi tanács mindenféle elavult jognak alapján örökös száműzetésre ítélt egy asszonyt, bizonyos Wart Erzsébetet".[56] A történet elbeszélése során a mesélő, akinek megbízhatatlansága az egyes források ellentmondásaiból adódik, egy közös (többnyire a szóbeliség jegyeit mutató) archívumra, s néhol belső írásos forrásokra (Prihoda Anna naplójára, vagy a szerzetesek *Aranykönyv*ére) támaszkodik.

A történelmi narratíva formálását tekintve *A podolini kísértet* feleleveníti a múltat jelenné (vagy jelenvalóvá) tevő reprezentá-

[52] 51 folytatásban, január 4-étől február 25-éig. Az Ország főszerkesztője Buday Barna agrárpolitikus és országgyűlési képviselő volt, a napilap a Hazánk (1893–1905) utódjaként jelent meg 1906 novemberéig.

[53] Az 1906-os év rendkívül termékeny volt a szerző számára: ifjúsági regénye (*A cirkuszkirály*) mellett három elbeszéléskötete (*A szakállszárítón*, *Az álmok hőse*, *A pajkos Gaálék*) jelent meg. Bár a Pesti Hírlap recenzense az 1892 óta publikáló szerző „tekintélyes publikumáról beszél" (PH 1907.), és az első könyv formátumú regény, az 1901-es *Az aranybánya* is fordulatnak tekinthető, az igazi sikerekre az 1910-es évekig várnia kell. (Ehhez lásd Katona 1971, 211–212.) A regény az első kötetkiadást követően, a második csonka variánssal körülbelül egy időben újból megjelent folytatásos regényként, ezúttal a nagyváradi *Szabadság*ban 1907 januárja és júniusa között (a Gedényi-bibliográfia nem tartalmazza a tételt).

[54] Hasonló paratextussal Jókai Mór 1856-os *A régi jó táblabírák* című regénye rendelkezik („Valami előszóféle").

[55] A bevezető utolsó mondata nyomán („De hiszen éppen ezt akarom elmondani.", Krúdy 2006, 10.) Bár a legújabb, Krúdy írásművészetét monografikus keretek közt tárgyaló munka külön nem említi *A podolini kísértet*et, a szerző vonatkozó életrajzi epizódja során a regényt életrajzi dokumentumként applikálja, mondván Podolin, „az álmos település háromszáz évnél is tovább aludt, szinte megrekedt a középkorban". (Fráter 2003, 11.)

[56] Krúdy 2006, 10.

ciós sémákat, de a *Kísértet Lublón*nal szemben itt a („valós") történelmi térbe fiktív mintázatok is bekerülnek: a regény (egyik) központi tere, Nizsder vára a képzelet leleménye.[57] Ebből fakadóan a térkép és a terület azonosításának és megkülönböztetésének játéka[58] Krúdynál mindinkább szimulatívnak tűnik. E relációban a térkép már „előbbre való a területnél (...) ő hozza a létre a területet",[59] egyúttal – Baudrillard gondolatmenetét követve – felszámolódik a referencialitás „eszménye" is. *A podolini kísértet* a valóság visszaállíthatatlanságának allegóriájaként egy hiperreális[60] térben „cselekményesíti" mindazt, amit a *Kísértet Lublón* még a („reális") történeti források repedéseiben és szakadásaiban értelmezhetőnek, kiigazíthatónak, illetve megoldhatónak látott.

2. 2. 1. Legendás eltévelyedések

Krúdy mesélője az exponált történelmi keretet két alkalommal erősíti meg névtelen krónikákra hivatkozással. Először akkor, amikor arra utal, hogy a szepességi polgármesterek mindegyike az „anyaországban" tanult, majd akkor, amikor a nizsderi vár fennmaradásának okáról ír. (A várat Lipót pátense nyomán le kellett volna rombolni, de nem sikerült eldönteni, melyik országhoz tartozik, így megmenekült.) Történeti dokumentumok híján a hitelességet a különböző legendáknak kellene fenntartaniuk, hiszen *A podolini kísértet* párhuzamosan futó cselekményszálai a legendák közegébe nyúlnak vissza: a narrátor az idősebb Riminszky meggazdagodásának, Kavaczky halálának, és a külföldi karrierje során fiúruhába öltöző Wart Erzsébetnek a történeteit legendákra hivatkozva építi be szövegébe.[61] Miközben a legendák – a narrátori kiszólások nyomán – alapvetően megbízhatatlanok: a tények helyett a fantáziára

[57] Krúdy és Podolin kapcsolatának legfrissebb feltérképezéséhez lásd Majercsík 2009.

[58] Iser 2001, 303.

[59] Baudrillard 1996, 161.

[60] Vö. *uo.,* 162.

[61] A fiúruhába öltözött nő motívuma Jókainál sem ismeretlen (pl. *Szomorú napok*).

építenek, nem áll tőlük távol a hazugság sem, jellemzőek rájuk a mesés fordulatok, és nem törődnek a részletekkel. Az írásaktus során ezek másodlagos megmunkáláson esnek át, amely során szétválaszthatatlanul összefonódik az adott és a hozott anyag. Az ebből születő dilemmákat a szöveg saját maga „csattanójaként" pedig a végére tartogatja. A regény ugyanis a következő retorikai kérdéssel zárul: „Ki tudna eligazodni a legendákon?".[62] A zárlatra tehát a mesélő – korábbi mindentudásának ellentmondva – egy olyan tudás- vagy tudatszintet foglal el, amelyen a babonás helyiek teljesen ellentmondó vélekedései kényelmesen elférnek egymás mellett, illetve ez a permanens bizonytalanság tartja életben a legendát.[63] Eközben az írás szintjén minden rejtély eloszlik: a kísértet a saját temetését megrendező Wart Erzsébet „szüleménye", amely a helyi szlovák lakosság „fantáziáját" „foglalkoztatva"[64] tulajdonképpen nem hordoz speciális szenzációértéket. Ugyanaz a helyzet, mint a *Kísértet Lublón* esetében, ahol a történet befejezése „a legendával azonosuló pozícióból, vagyis a valóság *helyes* ismeretétől elzárt lublóiak tudati horizontján van megírva".[65] Azzal a különbséggel, hogy Mikszáth regényében az információ mesterséges mechanizmusok következtében titkosított (hiszen a legfelsőbb hatalom, a király érdekeit sértené), és részletesebben értesülünk az információs csatornák működéséről is.

A podolini kísértet felütésében jelzett esemény, Wart Erzsébet száműzetése kronológiailag a tizenkét fejezetbe foglalt cselek-

[62] Krúdy 2006, 201. (Krúdynál 1906-ban gyakran visszatérő fordulatról van szó. A *Pókhálós palackok*ban szóról szóra ugyanezt olvashatjuk, míg a *Mátyás király csizmadiája* című szövegben a narrátor a „pletykákon" való „eligazodással" kapcsolatban szkeptikus.) Mindez az elbeszéléstechnikát (és ennek alapelemeit) minduntalan destabilizáló Krúdy-írás önreflexiója, amennyiben „Úgy tűnik, mintha Krúdy saját írásművészetétől határolódna el, mikor szkeptikusan ironizál a népkönyveknek, kalendáriumoknak, babonáknak, a népi hitvilágnak és a magyar nemzeti mítosznak mindazzal a hagyományával, amely történelmi műveinek lényegi alkotóeleme, sőt alapja." (Kelemen 2005, 14.)

[63] Akárcsak a már említett Jókai-szöveg, *A rézpataki lelkész* esetében.

[64] Krúdy 2006, 184.

[65] S. Varga 2011, 70 (kiemelés az eredetiben). Hasonló előfeltételekkel közelít a témához Gintli 2016.

ményt közvetlenül követően kerül sorra, azaz olyan jelzésként értelmezhető, amelyet a legendaként is felfogható szöveg tulajdonképpen újrateremt.[66] A regény az *olvasandó* (újra- és újraolvasandó) írás, azaz a legenda működésmódját szimulálja, amelynek jelentősége az iterativitás közben megnyíló formálási lehetőségekben áll.[67] Krúdynál a hitelesítés a legendák olvashatóvá tételének aktusában összpontosul, szemben Mikszáth szövegével, ahol az imitációs jelleg az olvasás metaforájaként is ismeretes nyomozásra terhelődik. Mikszáth beleír a legendába (és ezzel egy új, immár uralhatatlan legendát bocsát útjára), míg Krúdy összerendezi őket, és ehhez belső forrásokat is kitalál.

2. 2. 2. A fikció „dokumentumairól"

A regény belső forrásai között megemlítendő a lipovnicai kolostor *Aranykönyve*, amelybe a kolostorba került borok történeteit jegyezték le, valamint az egyik szereplő, Prihoda Anna saját keze által írott naplója. A regény egész nyolcadik fejezetét kitevő naplóbejegyzés láthatóan több nap krónikáját elegyíti, funkciója – mivel a nizsderi mindennapokban a narrátor is otthonosan mozog – nem lehet más, mint a dokumentáló hitelesítés, illetve – azáltal, hogy a naplót Riminszky találja meg – az információ szövegén belüli továbbítása. Az írástudó Prihoda Anna (betűismeretéről a hatodik fejezetben értesülhetünk) azért írja a naplót, „hátha egyszer valaki kíváncsi lesz, hogy mi történt Prihoda Ancsurkával az elátkozott várban".[68] E szöveg tulajdonképpen Riminszky olvasata nyomán kerülhet be a szövegbe: a fejezet így időlegesen társítja *A podolini kísértet* olvasóját a naplóolvasó Riminszkyvel.

[66] Vö. Eisemann 1998, 86–87.

[67] Mindez Szerb Antal megállapításait sorban igazolja vissza: szerinte Krúdy újítása – és a különbség Mikszáthtal szemben – abban áll, hogy elbeszélője „elveszti a fonalat". Ez a technika megbontja a lineáris narratívát, így párhuzamosan futnak a történetek. Szövegei nagyobb olvasói figyelmet követelnek („megértő befogadásra", az „íróval-való együtt-fantáziálásra" késztet), ebből következően viszont nem a „nagy olvasótömegek élvezetének" kedvez. (Szerb 1972, 430–431.)

[68] Krúdy 2006, 149.

A napló két olyan eseményről számol be, amelyekről a férfi elsősorban ebből a váratlan forrásból értesülhetett: Kavaczky kutyájának, Poprádnak haláláról, valamint a nizsderi várúrnő mentális problémájáról. A naplóban olvasható vallomás javíthatatlan károkról tudósít:

> „Néha azt hiszem, hogy megpattant valami a fejemben. Valami idegszál, amely többé sohasem lesz ép. Mint mikor a telegráfdrót elszakad valahol a hegyek között, és két messze fekvő állomás, amely eddig a drót révén mindig egymás közelében volt, egyszerre eltávolodik egymástól… Az az idegszál szakadt el a fejemben, amelyen át a való élet telegrafírozott az álmok világával. Többé nincsen átmenet a valóságból a képzeltbe. Vagy fáj az élet, vagy pedig nem is tudok arról, hogy élek."[69]

A regény egyik legizgalmasabb részlete a médiatörténeti közhely megidézésén keresztül a pszichében zajló információáramlást analóg helyzetbe hozza a telegrafikus adatátvitellel. A 19. században mindez közhelyszámba ment: Helmholtznak a század közepén végzett kísérletei többek között arra irányultak, hogy az idegrendszerben zajló folyamatok sebességét meghatározhassa. Kísérleti eszközeit a távíró működéséhez hasonlóan alkotta meg, amely találmány már a kezdetektől fogva központi metaforául szolgált a német fiziológus számára. A rezonanciával kapcsolatos kutatásaihoz tulajdonképpen egy mesterséges fület gyártott, amely egy mikroszkóp segítségével láthatóvá is tette a rezgést, azaz vizuális kódokká transzformálta az addig csak hallható ingereket. Az ekkortájt már technologizált test képzetének köszönhetően az észlelő „semleges vezetékké", „relévé" válik, amely „biztosítja az áramlás és felcserélhetőség optimális feltételeit".[70]

Mit jelenthet pontosan Wart Erzsébet fenti megjegyzése? A belső „telegráfdrót" elszakadása az észlelő tudat problémájáról tanúskodik, illetve azt sejteti, hogy ideiglenesen megszűnik a kap-

[69] *Uo.*, 153.
[70] Crary 2007, 118. Lásd továbbá: Lenoir 1994; Steege 2012, 70–72.

csolat az érzékelés és a bevésődéseket tartalmazó tudati archívum között. Vagyis nem funkcionál tökéletesen a rendszer, amely a bevésődések olvasását emlékezésként vagy újrafelidézésként működtetné. A szövegben ezt követően több jel utal erre: a várúrnő rácsodálkozik saját kezére, majd egy álmot mesél el, amelyben az előzetes jelzéssel szemben nem szerepel Ancsurka, majd azt állítja, hogy az álombéli dalhoz nem járult hárfakíséret. Mivel Wart Erzsébetnek a Nizsderbe való visszatéréskor identitást kellett váltania, hogy elfoglalja az új tulajdonos, Pogrányi Sámuel helyét, és ezt a váltást hangjának elváltoztatásával érte el, a heidelbergi „házikoncertekre" irányuló visszaemlékezés a már pótolhatatlannak tűnő identitást a hang médiumának időleges visszanyerésében látja megvalósulni. A hárfakíséret hiányában viszont az énekhang eredeti „támasztékát" veszíti el, éppen úgy, ahogy lehetetlenné válik az életnek az álomból, illetve az álomnak az életből való értelmezési lehetősége. A regény utolsó periódusában a nizsderi várból „hárfapengés hallik", azaz a kísértetiességet az énekhang nélküli hangszeres zene kelti, amelyet már korábban az „elmúlt álom" emlékeként rögzített a szöveg. Az álom visszhangzása arra utal, hogy az álommal kapcsolatos (álomra való) emlékezés zenei logikát követ: úgy halkul, majd hal el, mint a hanghullámok, amelyek viszont a hallás tartományán kívül is megragadhatók. Mivel a zenei hang álomszerű állapotot gerjeszt, az álomban szereplő hangszeres zene *A podolini kísértet* kontextusában egyet jelentene az „álom az álomban" szituációjával. Más szóval: Wart Erzsébet álmában a kíséret nélküli dal olyan maradék, amelyről nem tudható pontosan, minek is a maradéka.[71]

A hangszereknek a regényben mnemotechnikai funkciójuk van, illetve az emlékezet szimbólumaiként jelennek meg. Míg azonban a vak trombitás, a tárogatón játszó szerzetes, Wart Sámuel, sőt, a lanton is játszó Schiller Siegfried is képes hozzákötni

[71] Az egyik legfrissebb Krúdy-elemzés hang, kép, és fogalom egységében vizsgálja a szövegeket, hiszen a szövegek mnemotechnikája elsősorban ezt a hármas kapcsolatot aktiválja. (Vö. Szitár 2013.)

valamit a hangszeres játékhoz (nevezetesen a közösségi, lokális vagy kulturális emlékezet bizonyos egységeit), addig a hárfa zenéje az előadójára jobbára semmilyen hatást nem gyakorol, csak az órásmester és a ház szállásvendégeiben keltenek eltérő hangulatokat. Egy későbbi megjegyzés ugyanakkor arról tanúskodik, hogy Wart Erzsébet emlékezete olyannyira kifogástalanul működik, hogy a tudati archívum egésze minden pillanatban rendelkezésre áll a gyors újrafelidézésre („emlékszem mindenre, és sohasem fogok elfelejteni semmit").[72] Tehát az idegszállal kapcsolatos technikai problémák – pontosítva a korábbiakat – a múlt emlékképeit és a jelenkori észlelő tapasztalatot mossák össze. Paradox módon azonban ezzel Wart Erzsébet lesz a regény egyetlen olyan szereplője, aki az álomszerű téren belül képes reflektálni a valóság és álom közti váltások tényére, noha a két világ közötti navigációs eszköze elromlott.

2. 2. 3. Anyagtalan közegek: nosztalgia, álom

A hárfa és Wart Erzsébet álma (amelyben Ancsurka szereplését vetíti elő a várúrnő, de közben az ő visszafiatalodásáról szól) a zeneiség és az álomszerűség regénybeli pozíciói tekintetében csak láncszemeknek tekinthetők. Igaz, a többi ide kapcsolható jelenet és motívum mindegyike (leszámítva Wart Sámuel oboáját) egy közös fókuszba koncentrálódik. *A podolini kísértet* ugyanis jelentőségteljesen vonja be terébe a kuruc kor emlékezetét, ezen belül is Rákóczi alakját.

Rákóczit nem csupán a kulturális emlékezet figurájaként rögzíti a szöveg, hanem Podolin imaginárius teréhez kötődő személyiségként, hiszen (a szöveg biográfiai szerzőjéhez hasonuló narrátorhoz hasonlóan) ő is megfordult a városban, miután bécsújhelyi szökése után itt rejtőzött el. I. Lipót császár rendeletei, amelyek a török uralom után megmaradt várak lerombolására szólítottak fel, a magyarok ellenállása miatt emelkedtek jogerőre. Ilyen értelemben a zálogból adódó különös státusa miatt meg-

[72] Krúdy 2006, 144.

menekülő Nizsder vára is a Rákóczi-szabadságharc korának, 18. századi kontextusának emlékét őrizte meg. Ennek utolsó ismert gazdája, Kavaczky György állandóan a Rákóczi-indulót fújatta rezesbandájával, majd miután a zenészek elhagyták, a vak trombitással. Wart Erzsébet regnálása alatt Péter bátyónak megtiltották a zenélést. Viszont volt gazdája nevének hallatára a regény végén „megmozdult (...) valami láthatatlan verkliszerkezet odabenn a trombitában, a kürtből a Rákóczi dallamai tódultak ki".[73] Azontúl, hogy Rákóczi, illetve a Habsburg-ellenesség még az álmokba is befurakszik (Ancsurkánál a fa alatt üldögélő fejedelem, Kavaczkynál pedig egy Bécs ellen indított hadjárat képében), a kuruc kor emlékezete a leglátványosabban a kilencedik fejezetben lép be a szövegvilágba, amikor Riminszky a lipovnicai kolostorba tesz látogatást. Ebben a kronotopikus epizódban (amelynek mása a *Kísértet Lublón*ban is megjelenik) Riminszky a szerzetesekkel borozik, miközben az ivás rítusának egyik elemeként előkerül az *Aranykönyv*, a kolostori pince borainak történetét tartalmazó kötet. Mivel az éppen megízlelt bor a Kállay-donációból származik, felolvassák Kállay János kuruckapitány történetét, majd előkerül a tárogató, amelyet – ahogy arról Krúdy *Rákóczi harangja* című 1905-ös szövege is megemlékezik – a szabadságharchoz kötődése miatt tömegével semmisítettek meg az osztrákok. Sőt, az is kiderül, hogy a megszólaltatott hangszert személyesen Rákóczi hagyta a kolostorban. Míg a kolostor az archívum tereként funkcionál (és ezer szállal kötődik a fejedelemhez), addig a Rákóczi-indulóra tett hivatkozások a nyelvi jel ismételtetésével párhuzamosan az emlékezet hangzó változatát írják be a szövegbe.

A heidelbergi jelenetben az oboa és a hárfa „ábrándos hangjai" töltik be a teret, de a végzetes párbajt követően az erre az időszakra vonatkozó emlékezet meghasonul: a dal és a hárfahang együttesen nem szólalnak meg. Ezzel szemben a „kurucság" emlékezetét értékes, mert különböző viszontagságokat átvészelő „tárgyak" tartják fenn, illetve – a Rákóczi-induló formájában –

[73] *Uo.*, 187.

*szólaltatják meg. A podolini kísértet*ben, amelynek elsődleges kontextusát egy időből kizökkent, a „reális" időtől elkülönböződő tér keretei alkotják meg, a nosztalgikus hangoltság nem egyszerűen szimulálja a közösségi emlékezetet, hanem megalapozza azt. Ezzel együtt a sajátos hangulat sokkal inkább a jelenlét kultúráját idézi meg, ahol az emlékezet fenntartásáért az írásos-szimbolikus anyagiságok mellett az ízlelés és a hallás útján befogadható érzetek is felelnek.[74]

Annál inkább, mivel a fabula kezdetén egy étel, illetve egy megálmodott étel emlékezete játssza a főszerepet oly módon, hogy az álombéli minta alapján elkészített juhhúsos kása következményei teszik lehetővé a cselekmény továbbgördülését. Az idősebb Riminszky által megálmodott ételt csak Marczinkáné tudta elkészíteni, aki férje halála után a podolini Riminszky-házba kerül.[75] Szolgálatáért bocskorokat kap urától, és ennek híre Toporcra is eljut. Amikor Prihoda Anna árva marad, eszébe jut anyja intelme, hogy új bocskorok miatt a „néniké jét" keresse meg. Ezért indul útnak Podolin felé, és ahogy később kiderül, ennek az utazásnak köszönheti majdani férjét is. Jelen esetben azonban legalább annyira fontos, hogy ez az epizód indítja be a regény pénzügyi machinációit is.

[74] Ezzel együtt túlzás lenne kijelenteni, hogy a *Kísértet Lublón* (a fent felsorolt jellemzők hiánya miatt) a jelentéskultúrát, *A podolini kísértet* pedig a jelenlétkultúrát „imitálná". Inkább az figyelhető meg, hogy az olyan, a Krúdy-olvasásban (joggal) ismételt formulák, mint például a „líraiság", ahhoz az első pillantásra „megfoghatatlan" atmoszfératerem tő erőhöz próbálnának jelentéseket generálni, amelynek sajátossága éppen ebben az „anyagtalan" hangulati aspektusban rejlik. A jelenlétkultúra és jelentéskultúra tipológiájához lásd Gumbrecht 2010, 69–73.

[75] A juhkását még a „híres Dócziné" sem tudja Riminszky ínye szerint elkészíteni. A figura Krúdy 1903-as *Az asszonyfái szüret* című elbeszélésében is feltűnik.

3. A fantasztikum tranzakciói

A pénzügyi manőverek első látásra a *Kísértet Lublón* cselekményében játszanak fontos szerepet, noha *A podolini kísértet* szövege is kiaknázza ezek lehetőségeit, mivel Krúdynál komolyabb hangsúlyt kap a zálogban töltött időszak, a kizökkent idő tapasztalata. Ebből következően a regényteret a tulajdon vagy tulajdonlás szimbolikája határozza meg: amennyiben az adott tér identifikációjáról (pl. uralkodó kulturális kódjairól) annak tulajdonosa dönt, szimbolikus térről beszélhetünk. Noha a birtok már visszaszállt eredeti tulajdonosára, a zálogosítás markáns nyomott hagyott a régión: Podolin temporális tapasztalata nem váltható át a „reális" külső idő értékére. Az állandó megkésettség pedig többek között ahhoz vezet, hogy a Wart Erzsébet kiutasítását kimondó elavult törvények szintén csak szimbolikus, átvitt értelemben nevezhetők jogerősnek.

A zálogosítás alatt a Podolin régi identitását meghatározó emblematikus tárgyak speciális védelem alá kerülnek, szimbolikus értékük úgyszólván megkettőződik: a polgármesterek „féltő gonddal őrizték a város régi, magyar világbéli pecsétjét, törvénykönyveit".[76] Sőt, a város védelme összefonódott az „átaludott esztendők" „elsikkasztásának" elkerülésével is: Podolin tulajdonképpen nem engedte be a történelmi idő folyam(at)át a városfalakon belülre, elszigetelte magát annak múlásától. Az időmúlás ilyen szimbolikus késleltetése nem jelenhet meg a *Kísértet Lublón* lapjain, mely regény narratív paraméterei nem reflektálhatnak hasonló tapasztalatra. Ugyanakkor ez a szöveg is jelzi, hogy a szimbolikus tulajdonjog („a jó Lubló még mindig *lengyel szón* volt, ahogy azt századok előtt megboldogult Zsigmond király elzálogosította")[77] azért nem nevezhető tulajdonképpeninek, mert a viselkedési mintázatok változatlanok maradtak: „Már ugyan hiába zálogosította el Zsigmond király Lublót. Mégis magyar föld ez,

[76] Krúdy 2006, 7.
[77] Mikszáth 1958, 8. (kiemelés az eredeti szövegben)

magyar erkölcsökkel. Még a kísértet is mindjárt népszerű lesz, mihelyt a hatóság kezdi üldözni."[78]

A szimbolikus tulajdonnal analóg viszonyba helyezhető az állapot, amelyben bizonyos szereplők eredetileg másokhoz tartozó nyelvi jelölőket birtokolnak el. Így a Kaszperek nevét kisajátító Cserniczky, illetve a 'Pogrányi' jel „üres" denotátumát kitöltő Wart Erzsébet is a zálog jogát érvényesíti. Méghozzá azért, mert az eredeti, de kiüresedett jelölők manipulatív úton pénzre válthatók: Kaszperek esetében ténylegesen, Pogrányi esetében pedig egy másféle tartozás kiegyenlítése, a bosszú értelmében, illetve ennek érdekében. Azaz, a két, egymással párbeszédet folytató szöveg sok más mellett a nevek szavatolta személyazonosság kijátszásának lehetőségfeltételeit tematizálja, amely játszma valódi tétjének a nyelvi jelölő feletti uralmat biztosító tulajdonjog is tartható.

A szimbolikus zálog mellett az allegorikus jellegű árucsere[79] is komoly szerepet kap, nem beszélve arról, hogy a *Kísértet Lublón* felfogható egy pénzhamisítási ügyletet felgöngyölítő nyomozás történeteként, amelynek viszont kielégítő eredményére ugyancsak áttolódik vagy áthelyeződik a hamis érték, lévén a megoldásnak titokban kell maradnia.[80]

[78] *Uo.*, 24. (kiemelés az eredeti szövegben)

[79] Walter Benjamin több szövegében is felfedezhető ennek nyoma. Az allegóriának *A német szomorújáték* eredetében felbukkanó jellemvonásai („dialektikus", „konvencionális viszony valamely jelölő kép és jelentése között" stb.) mellett a következő idézet is beszédes: „Bármihez nyúl, azt midászi keze valami jelentős dologgá változtatja át. Mindenfajta átváltoztatás: ez volt az eleme; ennek a sémája pedig az allegória volt. Minél kevésbé korlátozódott ez a szenvedély a barokk korra, annál alkalmasabb arra, hogy egyértelműen valami barokk vonás jelenlétéről tanúskodjék a későbbi korokban." (Idézi Weber 2013.) Valamint lásd a következő idézetet: „The key to the allegorical form in Baudelaire is bound up with the specific signification which the commodity acquires by virtue of its price. The singular debasement of things through their signification, something characteristic of seventeeenth-century allegory, corresponds to the singular debasement of things through their price as commodities." (Benjamin 2002, 22.) A szöveg nem azonos a hasonló című, magyarul elérhető szöveggel. Az előbbi 1935-ös, az utóbbi 1939-es keltezésű. További adalékokhoz lásd Hörisch 2000, főként 199–215.

[80] Mikszáth és a kísérteties detektívtörténet kapcsolatához az újabb szakirodalomból lásd többek között Tarjányi 2005; Török 2010; Baranyai 2011; Szilágyi 2016.

3. 1. Egy veszteséges üzlettől a királyi élvezetekig

Mikszáth mesélője már az első oldalakon arra utal, hogy az idősebb Kaszperek és az idősebb Csernyiczky fura üzelmeinek hátterét, az üzlet valódi tétjét „csak egy regényíró találhatja ki", majd arra utal, hogy talán a „csodálatos mese" „kacsalábjaként" értelmezhető az epizód, amelyben az ifjabb Kaszpereket Csernyiczkyné saját férjével keveri össze. Így a mese képzeletbeli tengelyét alkotja ez a félreértés, amely a két férfi és a feleség, illetve – az idősebb Kaszpereket szolgáló Kelemen István pincemester közbevetett megjegyzése nyomán – a két apa és az anya közötti viszonyt konstituálta. Miközben a viszonyt egy különös pénzügyi manőver álcázza: az apák közti kereskedés során a bort eladó Kaszperek veszteséggel zár, míg Csernyiczky nyereséget könyvelhet el. Mint később kiderül, előbbi tulajdonképpen a szerelmi légyottokat „cseréli be" a veszteségre. A manővernek két közvetlen következménye lesz: Csernyiczkynének Kaszperektől születik gyermeke, Csernyiczky pedig meggazdagodik az üzletből. A hamis pénz „jele" már ekkor beírható a szövegbe: az ifjabb Csernyiczky csak nevében tekinthető apja fiának, míg apjának vagyona tisztességtelen, vagy legalábbis az eredeti megállapodás hátterében zajló üzlet eredménye.[81]

Az ifjabb Csernyiczky bűnlajstroma egy lopással veszi kezdetét: apja tárcájával külföldre szökik, majd Lengyelországba hazatérve beleszeret Jablonszka Máriába.[82] Apja nem engedélyezi a

[81] Az olvasónak szánt kikacsintásnak tekinthető a regényben olvasható szlovák dal, amelyet a jósnő unokája, Piroska énekel, és amely szintén a bevétel és a kiadás „elcsúszó" ökonómiáját tematizálja. A dalban a pékké vedlett király napi két kenyérnyi munkáját a király macskájának napi három kenyérnyi „szükséglete" lehetetleníti el. (Mikszáth 1958, 42.)

[82] Itt két, a Mikszáth- és Krúdy-szöveget összekötő motívumra lehet felfigyelni: egyrészt a külföldi cirkuszi pályafutásra (Mikszáthnál az ifjabb Csernyiczky bohóc és műlovar Milánóban, Krúdynál Wart Erzsébet csap fel műlovarnőnek), másrészt a beteljesületlen szerelemre (Mikszáthnál Jablonszka Mária és az ifjabb Csernyiczky között, Krúdynál Wart Erzsébet és Pogrányi között). A szerelembe „beleavatkozó" férfiak (Kaszperek és Kavaczky, illetve

házasságot, mondván gazdagabb nőt kell szereznie magának, de azzal nyugtatja fiát, hogy pincéjükben egy aranyat tartalmazó hordó található. Viszont az apai tilalom ellenértékét jelző pénzösszeg valójában az a kincs, amelyen annak idején az idősebb Kaszperek váltotta meg a tiltott szerelmet. Ez a „hamis" pénzt rejtő hordó lesz a hamisított pénzérmék eredője, lévén Csernyiczky a hordóból elköltött aranyat az általa házilag legyártott pénzérmékkel pótolja. Miközben Jablonszka Mária feleségül megy szerelme alteregójához, a lublói (ifjabb) Kaszperek Mihályhoz. Miután Kaszperek ellopja a még néhány eredeti aranypénzt is tartalmazó hordót, azaz teljesen önkéntelenül katalizálja a pénzhamisító által vágyott folyamatot, nevezetesen a pénzpiac hamis pénzekkel való feltöltését, Csernyiczkynek a gyors utánpótlásról kell gondoskodnia. Ehhez szolgáltat „fantasztikus" indítékot Kaszperek halála. Halott féltestvére képében ugyanis kísértetként terjesztheti a hamis pénzeket a babonás helyiek között, miközben megkaparinthatja egykori szerelmét is. A *Kísértet Lublón* egyetlen megmagyarázhatatlan (természetfelettinek, isteni elrendelésnek, a hazug eskü performatív okozatának tűnő) eseményeként Kaszperek hamis esküjét követően szinte rögtön szörnyethal.[83] Az eskü során kimondott szó, amely tehát megpecsételné az igazságot, hazug volta miatt önbeteljesítővé válik, a sem a föld, sem a menny által be nem fogadott „test" pedig kísérteni kezd. A kísértet megjelenései a pénzérmék cseréjére korlátozódnak: adományként szórja, tartozásként beszedi az érméket, a megfélemlített lakosok pedig szó nélkül engedelmeskednek, míg a városi elöljárókat a kísértet vallási „elvek" szerinti megtisztításának, kibékítésének feladata köti le.

A manipulációk sikere akkor törik meg, amikor az ál-Kaszperek – a regény logikája szerinti – alteregójával kerül összeütközésbe. Hiszen II. Erős Ágost a kísértethez hasonló célokra

Riminszky) mindkét regényben halállal lakolnak.

[83] Bán Róbert filmváltozatában Kaszperekné mérget tölt férje vizébe a tárgyalás során, így racionalizálódik a természetfeletti beavatkozás.

használja a pénzt: amit szerencsejátékon elnyer, azt elosztogatja. Viszont az isteni hatalommal rendelkező, felkent uralkodó hitelességén nem eshet csorba. A kísértettel szemben, aki a beszedett pénz értékéhez megközelítő értékben bocsátja ki a hamis érméket, a király adományozási szokásait az eredetiség és az ökonómia szisztémája lengi körül. Vagyis a kártyajáték során a *véletlennek köszönhetően* hozzá került pénztől rögtön megszabadul, ezután pedig nem terheli őt semmilyen felelősség. Miután azonban a lublói sztarosztától Kaszperek hamis pénzei válnak adománnyá, kezdetét kell vennie a folyamatnak, amelynek során a bűnüldöző hatóság – a kísértet felbukkanása óta először – megpróbálja felfedni a titokzatos lovas identitását, azaz tulajdonképpen megkísérli, hogy a tulajdonnév nyelvi jelölője (a „névérték") mögé nézzen.[84] Miután sikerül megvesztegetni egy helyi javasaszszonyt, a rendőrök végezni akarnak Kaszpereknével, megszüntetve Kaszperek rendszeres visszatérésének okát. A király azonban úgy dönt, hogy elég megszöktetni Kaszpereknét. Miután a nőt egy kolostorba viszik, tulajdonképpen egyensúlyi helyzet alakul ki: „Az egyik meg volt halva, de kijöhetett a sírjából. A másik élő volt, de nem jöhetett ki a sírjából."[85]

A történet hátralévő részében a fentebbi kiasztikus struktúra érvényesül, hiszen a bűnüldözés kontextusában a hamis arany mint a bűn jele rendelkezik sajátos jelölőértékkel: „a hamis aranyok mindent elbeszéltek".[86] Másképpen fogalmazva: a rejtélyek

[84] A hamis pénz „bűne" nem csak az értéktelenség, hanem a királyi képmás elértéktelenítése. Hiszen a pénzérme értékét az arckép is hitelesíti. Mindez átvitt értelemben abból a jelenetből világlik ki, amikor az álruhás Erős Ágostot a pénzérme alapján azonosítják be a kolostorban. Bizonyos kontextusokban azonban a királyi jelölő legszívesebben az összes pénzérme „beszédes" jelöltjét meghamisítaná: Borges egy helyen megemlékezik a Lajos-aranyról, amely a „rávésett képmással elárulta a menekülő XVI. Lajost Varennes közelében". (Borges 1999, 276.) Az eredeti spanyol szövegben ugyanaz a szó jelöli az aranyat és a királyt (luis/Luis), ugyanakkor nem a „képmással" árulja el a pénz a királyt, hanem maga a „képmás" árulja el. („el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI")

[85] Mikszáth 1958, 51.

[86] *Uo.*, 53.

feloldása során nem a pénz értéke, hanem a pénzérme jelenléte gördíti tovább a cselekményt, az érték jele pedig áttevődik a király újdonsült szeretőjére, a megszöktetett nőre, Kaszperekné Jablonszka Máriára. A nő, miközben titokban megszöktetik, pénzérméket szór el, hogy Csernyiczky megtalálja. Erre a férfi, a „király emberének" álcázva magát a hamis pénzeket ezúttal eredetiekre cseréli be, így jutva el a kolostorig, ahol a szerelmét őrzik. Azonban ekkorra már Strang Jakab, a mesterdetektív is a kísértet nyomában van, így tulajdonképpen egyszerre érkeznek meg a bozlácsnyai kolostorba. Az inkognitóban lévő Strang tenyerét Csernyiczky teleszórja a „beváltogatott" pénzekkel: ez a több szempontból szimbolikus aktus szolgál végső bizonyítékként. A kísértetet leleplezik, felfedik valódi személyazonosságát, amelynek viszont nem szabad kiderülnie, hiszen Kaszperekné immár a király tulajdonát képezi. A lublóiak (leszámítva a sztarosztát, aki beavatott lesz) úgy értesülnek a történtekről, hogy a kísértetet a javasasszony tartja fogva. Ez a bűnhődés azonban (amely felfogható egy képzeletbeli adósság visszatörlesztéseként is) a legendás magyarázat szerint sem tart örökké.[87]

3. 2. Árucsere és adósság

Az ifjabb Cserniczky Mihálynak saját bűnéért, és az ősapák bűnéért is lakolnia kell. Úgy látszik tehát, Mikszáth regényében a bűn, a Szentírás hagyományának megfelelően generációkon át öröklődik, miközben a bűnhődés mint a bűn „visszafizetése" a hamis pénzek fokozatos kivonásával párhuzamosan történik meg. *A podolini kísértet*ben a bűnnek bűnhődés általi kiegyenlítődése, a fennálló adósság visszatörlesztésének aktusa nem helyezhető át a monetáris logika szintjére. Krúdy szövegében a félreértések vagy tudatos machinációk eredményezte cserék és árucserék összetett

[87] „Minden három évben leszakad a »Palkó« farkából egy szőrszál. Mikor az utolsó szőrszál is leszakad, akkor Kaszperek megint fölpattanhat a hátára..." (*Uo.*, 63.)

mintázata érvényesül, ezek sorozata (illetve sorozatos sikere) vezethet el a tartozás „eltüntetéséhez", a megoldáshoz, amely itt a hivatalos igazságszolgáltatás, a hitelességet és igazságot képviselő jogi eljárások körein kívül esik.

Wart Erzsébetet három férfihoz fűzi időleges viszony: Pogrányi Sámuel a szerelme, Kavaczky György a vőlegénye, Riminszky Kázmér pedig a szeretője. Pogrányi egy párbajban veszti életét, de nem az ellenfél (Kavaczky), hanem a machinátor (Rininszky) találata végez vele. A párbaj íratlan szabályait Wart Erzsébet is felrúgja a későbbiekben: megmérgezi Kavaczkyt, aki úgy érzékeli, hogy Pogrányi képében maga az ördög látogatta meg. Majd Pogrányinak beöltözve teszi el láb alól Riminszkyt is. Így törleszthetі adósságát Pogrányi a „túlvilágról visszatérve".

A pénz (rá)utalásszerűen (a szövegnek a *Kísértet Lublón*ra vonatkozó reflexióiban), illetve „eredeti" értelmében, ismétlődő motívumként bukkan fel a szövegben.[88] Kavaczky heidelbergi kalandja során ugyanakkor a pénz a megvásárolt vagy megvásárolható szerelem szimbólumaként jelenik meg. Amíg Pogrányi szonettekkel kedveskedik Lizinek, azaz anyagtalan-esztétikai hatást fejt ki a lányra, addig Kavaczky – kihasználva a Wart-család szűkös lehetőségeit – pénzzel segít, tulajdonképpen ki akarja vásárolni a lányt.[89] Ennek szélsőségesebb variánsa a Riminszkyéknél jelentős szerepet betöltő haszonleső magatartás. Nem csupán azért, mert az apa juh-

[88] Wart Erzsébet állítólag hamis pénzt szór el a környékbelieknek („aranypénzeket dobál néha a hegytetőről a völgyben elhaladó vándor lábához. Az aranypénz éppen úgy cseng, mintha valódi volna – pedig hát macskát valódi, gondolják a tótok", Krúdy 2006, 195). A többi utaláshoz lásd Mikszáth 1958, 232–233. Továbbá: Nizsdert a „beszédes ércek nyelve" segítségével sikerült megmenteni a rombolástól; Kavaczky görnyedt tartását a földön pénzt kutató ember tartásával magyarázzák a helyiek; Prihoda Anna édesapja és Krumpli György meggazdagodni megy az Egyesült Államokba; utóbbit Wart Erzsébet tulajdonképpen lefizeti, hogy ne pletykálkodjon tovább a vár vélt vagy valós tulajdonosáról; Péter bácsi egy zsák aranypénzt kap a várúrnőtől, de kutyája segítségével fizet vele a kocsmában stb.

[89] Miközben Pogrányi szonettekkel udvarol, és rendszeresen átéli a muzsikát, addig Kavaczky becsukott szemmel ábrándozik. Jelenléte – Pogrányival szemben – csak *áttétes*, pipája füstje jelzi.

tartóként gazdagodik meg, tevékenységét pedig egy szakadatlanul működő (gyapjút vágó) olló mozgásával felelteti meg az elbeszélő,[90] hanem mert az idősebb Riminszky egy esetben mindenképpen hallatlan zsugoriságáról (vagy nagyotmondásáról) ad tanúbizonyságot. Az álmában megízlelt juhhúsos kása elkészítéséért ugyanis egy véka aranyat kínál fel az ételt pontosan reprodukáló sikeres szakácsnőnek, de a versengés győztese, Marczinkáné végül csupán bocskorokat kap. Noha Riminszky tulajdonképpen Marczinkáné álmát váltja valóra (a nő új bocskorokat venne egy véka aranyból), eredeti ígéretét megszegve árura váltja át a pénzmennyiséget, a későbbiekben pedig minden étkezés után törleszt (minden egyes alkalommal hat pár új bocskor a fizetés). Az egyszeri üzlet tehát rendszeres forgalommá bővül, Marczinkáné pedig a felhalmozott javaknak köszönhetően az ajándékozó szerepébe kerül. Ilyen minőségében válhat az árván maradt Prihoda Anna megmentőjévé is, hiszen a lánynak eszébe jut anyja intelme, miszerint ha elszakad a bocskora, Podolinba kell látogatnia a készletével vélhetően „takarékosan bánó" nőhöz. Ugyanígy az ajándékozásnak, az önkéntes pénzügyi áldozatnak köszönhető a lipovnicai kolostor borkészlete is, de Wart Erzsébet is egy, a „boldogtalan nők" számára létrehozott alapítványra hagyományozza a nizsderi várat.

Az ajándékozás ismeretlen gesztus a *Kísértet Lublón* téridejében, hasonlóan a többértelmű tulajdonnevek generálta játék Krúdy-regényben jelentékenyebb szerepéhez. Kavaczky kutyája a Podolinból „kifelé folyó" Poprád nevét viseli, míg Wart Erzsébet egy Schiller Siegfried nevű vándordalnoktól értesül a párbaj elhallgatott eseményéről. Míg Poprád halála az idő permanens inverzióját szimbolizáló, visszafelé folyó Poprád „leállásának", az idő befagyásának momentumát is játékba hozza, addig a párbaj

[90] Itt tulajdonképpen egy inverz agrárollóról lehet beszélni. Riminszkyék termelését ugyanis éppen az ipari eszköz (fejletlensége) nem bírja, így a mezőgazdasági árszínvonal nőhet meg. Az ifjabb Riminszky az apai tanácsnak megfelelően „[s]zaporította, mindig csak szaporította a juhokat a hegyek között. Ha egyik-másik nyájat eladta a lengyelországi vásárokon, vett helyébe kettőt." (Krúdy 2006, 13.)

közben elkövetett merénylet egyetlen szemtanújának neve egy külső referenciát, (Friedrich) Schillerét vonja be a szövegjátékba.[91]

Akárcsak a *Kísértet Lublón* eskü-jelenetében, itt is egy (hamis) kimondás feleltethető meg a szó performatív eseményszerűségének, de még ez a hang is „felül tudja írni" az írást, amely az esemény (hasonlóan „tettleges") dokumentációjaként szolgál. Mikszáthnál az eskü elhangzását követően „templomi csend" köszöntött be, csupán a „tollak percegése" hallatszott, míg Krúdynál Pogányi „mély hangjának" „reszketése" közepette a végrendelkező tolla kelt önálló életre: „fröcsögött, karmolta, tépte a papírost".[92] Ide kapcsolódik, hogy míg Cserniczkynek – a hasonló vonások miatt – elegendő volt átöltöznie ahhoz, hogy Kaszpereknek higgyék, addig Wart Erzsébet identitásváltásához transzgresszív mozzanatok járultak hozzá a férfiruha viselésétől kezdve a mély férfihang imitálásáig. (De már ezelőtt is kettős identitásként él: szokásos évi küldeményként pisztolygolyót ad fel postán Kavaczkynak, majd a Pogányi képét rejtő medálból előkerülő mérget szájára kenve ad halálos csókot vőlegényének, majd Riminszkynek is.)

A monetáris olvasat árucserére koncentráló aspektusa *A podolini kísértet* esetében is kamatoztatható, amennyiben Wart Erzsébet bosszúját egy „előnytelen" csereüzletből vezetjük le. Hiszen a várúrnő megfogalmazásában Ancsurka, Riminszky új menyasszonya csak „egy darab sár", amivel a férfi őt, a gyémántot kívánta lecserélni. Ráadásul ezen értékek pontos minőségének ismeretével csakis Riminszky rendelkezik: „senki sem tudta, csak te, hogy gyémánt vagyok, nem pedig sárgolyó".[93] A nő szerint a férfi egész egyszerűen adós – míg ő feláldozta magát, addig az áldozat ellenértékeként az üzleti mérleg másik oldalán nem szerepel semmi, sőt, az üzleti „partner" meg is akar szabadulni fizetési kötelezettségeitől. Allegorikus értelemben ugyanakkor Rininszky igenis megdolgozott elrejtett kincséért, hiszen

[91] A folyásirányát megváltoztató Bágy révén *A bágyi csoda* is összekapcsolható *A podolini kísértet*tel, lásd bővebben Bengi 2016, főleg 102–103.

[92] Krúdy 2006, 42.

[93] *Uo.*, 191.

az ő praktikáinak köszönhetően sikerült eltüntetni útjából a szerelmest és a vőlegényt. A befektetett munka ellenértékeként a podolini gazda egy (a szerelmi és a házassági viszony kétpólusú ökonómiájával szemben) szélsőségesen egyoldalú viszony kereteit teremtette meg. Pedig egyértelmű, hogy Riminszky komolyan vágyott a nőre, megszerezhetetlen-megragadhatatlan kincsként tekintett rá („a másé volt, mindig a másé"), így értéke is nőttön-nőtt a szemében.

A váratlan elértéktelenedést az Ancsurka iránt érzett vágy váltotta ki, bár Riminszky az ő esetében is azt a monetáris retorikát alkalmazza, amely összeférhetetlen az anyagtalan érzelemmel. A leánykérés során tulajdonképpen a mindent-megadás ígéretét sulykolja annak fejében, hogy a lány végig vele marad. Riminszky, miután a szöveg nyelvi horizontjáról törli az udvarló szólamot, és a képekbe menekülő, csendesen ábrándozó karaktert, saját anyagias retorikáját applikálja, de nem számol azzal, hogy a váltás következtében örök adósa marad menyasszonya így elértéktelenített elődjének.

A *Kísértet Lublón* és *A podolini kísértet* is értelmezhetők olyan bosszútörténetként, amelyben a vélt vagy valós adósság visszatörlesztésének kényszerei indukálják a narratíva központi machinációit (a „kacsalábakat"), amelyet aztán az egyéb machinációk (az identitásváltások, a titkosítások és cenzurális beavatkozások) sorozata követ, Krúdy regényében azzal a mesés körítéssel, hogy Podolin veszteségei tulajdonképpen pótolhatatlanok.

3. 3. A megelőlegezett bizalomtól a hűtlen kezelésig

„Ha az a névtelen író, aki engem támad, irigyli tőlem a húszezer forintos honoráriumot, melyekkel szerinte a könyveimet fizetik, mért nem plagizál ő is, mint ahogy én plagizálok harmincöt esztendő óta, mikor az olyan jó jövedelem." – írja Mikszáth 1907-ben.[94] Az adatokra hagyatkozó Jókai-életrajz fényében persze

[94] Mikszáth 1961, 160.

élesebben merülhet fel a másolás és a lopás vádja, de az ironikus kijelentés arról tanúskodik, hogy a korábbi olvasmányélményekhez fűződő kompilátori tevékenység minduntalan keresztezi az eredetiségre törekvő szépírói aktust. A „tökéletes másolat" korábban már felmerült ismérve szerint az aktuális olvasó intertextuális olvasása folyamatos akadályokba ütközik.

A *Kísértet Lublón* azzal a majdani nyereséggel vagy hozammal kecsegtet, hogy megismerhetjük az írásos dokumentumokban rögzített események valódi mozgatórúgóit, a szöveggépet forgató „kacsalábat". Fantasztikus eseménysorról lévén szó, a „realitásba" visszaíródó történetnek észszerű magyarázatot kell nyújtania. Így a hiteltelen, mert észérvekkel nem alátámasztható cselekményt egy minden kifogást eloszlató narratív jegyzőkönyvnek kell kiegyenlítenie, ami a Kaszperek esküje után bekövetkező eseményeket leszámítva az olvasó horizontján meg is valósul. Bár az olvasónak átadott tolvajkulcs nem illik bele a lokális értelmezés zárjaiba, a megfejtést hordozó írás szöveghagyományba kerülésével olyan új terek nyílnak meg, amelyek átörökítik a bizonytalanság állapotát. Könnyű dolga van annak az olvasónak, aki a kritikai kiadásból értesülve tudja, a Kaszperek-legenda szövege mögött újabb szövegek, Mikszáth „plágiumának" alappillérei rejtőznek, míg Kaszpereknek a szöveg megjelenése utáni visszatéréseit már egy uralhatatlan erő automatizálja. Az olvasó írók (és író olvasók) közegébe kerülve a szöveg kiszolgáltatottá, azaz másolhatóvá és hamisíthatóvá válik. *A podolini kísértet* egyike a *Kísértet Lublón* leszármazottjainak: az utalásoktól és egyéb emlékeztetőjegyektől eltekintve a kapcsolat már a speciális regénytér ismételtetéséből kiviláglik. Krúdy szövege azonban nem csupán „túlvilági lényeket" szerepeltet, hanem *kísérteties* hangulatot kelt, és ami a legfontosabb, a hiteltelenség hatását kelti.

Mint már korábban szóba került, a regény zárlata a legendákon „eligazodás" lehetőségét kérdőjelezi meg, miközben a történet szorosan támaszkodik különféle legendákra. A szövegtérben azonban a szereplők rendelkezésére álló minták, az

olvasás emlékezetének nyomai remek sorvezetőkként szolgálnak. Kavaczky már Heidelbergben azt vizionálja „gyermekkori meséinek" nyomán, hogy Lizi egy „elátkozott várban" epekedik „megmentőjéét", később pedig útban Nizsder felé Ancsurka gondol vissza egy mesére, amelyben egy „tót kislány" addig „mentmendegélt", míg az „elátkozott várba" jutott.[95] A regény különleges terében Wart Erzsébeten kívül sokan felveszik a legendák által különösképp favorizált kísértetnek az alakját: Prihoda Annát is kísértetnek nézik a helyiek, Heidelbergben Kavaczky is kísérteteket lát,[96] de Riminszkyt is kísérteties, mert megmagyarázhatatlan jegyek veszik körül a gazdagságtól a fura várbéli látogatásokon át az eltitkolt gyilkosságig.[97] Ez a jelentésszóródás azonban magától értetődő Podolin és térsége álomszerű közegében, amely egy másik, megdermedt időben éli mindennapjait.[98]

[95] Krúdy 2006, 78., 127.

[96] „Csakhogy a tükörben hiába keresi a menyasszony mosolygó orcáját. Látott ellenben egy búzavirágmentés kísértetet, amelyet egy másik kísértet – egy feketeszemű ördög cipel magával. Meg sem áll talán vele a pokol előtornácáig." (*Uo.*, 114.)

[97] Ugyanerre a következtetésre jut Tarjányi Eszter is, aki Podolint „kísértetvárosnak" nevezi, részletesen ír az előszó Rip van Winkle-allúzióról is, valamint a regény tér- és időábrázolásával is foglalkozik. (Vö. Tarjányi 2013, 21–27.) Ugyanakkor míg a tanulmány a „megállt idejű hely" kronotoposzát állítja értelmezése egyik fókuszpontjába, jelen dolgozat a két borospince-jelenet hasonló jellegét domborítaná ki, ha terjedelme megengedné. Röviden: a *Kísértet Lublón*ban a pince a Csernyiczkyné szolgáltatásaiért cserébe fizetett kincs rejtekhelye, amelynek hordói a „bibliai" történelmet (Traianus oszlopához vagy a hastingsi csatát ábrázoló bayeux-i kárpithoz hasonlóan) képregényként reprezentálják. Ugyanakkor a hordókon található képek „motivált" kapcsolatban vannak a bennük található borral is (vö. Júdás-csiger, Szent Antal-„gránát villogású burgundi", vö. Szent Antal tüze), más hordókhoz pedig *tradíciók* kötődnek. *A podolini kísértet*ben a pince a jelenlévő („megízlelhető" és „meghallgatható") emlékezet helyszíne, amely egyúttal szövegek újraolvasását eredményezi. Az egyértelmű Mikszáthra utalással kapcsolatban az a kiegészítés tehető, hogy Lubló említése minden esetben (a szó tizenegy alkalommal olvasható) a jelszerűsített intertextualitás nyomaként vehető figyelembe. A két szöveg kapcsolatát pedig leginkább az tükrözheti, hogy Prihoda Anna vőlegénye, Angyalffy Gábor lublói származású.

[98] Feltehetően nem közvetlenül ennek tudható be, de a korabeli kevés ismertetés közül Londesz Eleké és Sebestyén Károlyé sem tud látszólag napirendre térni

Krúdynál a szöveg eredményezte hangulat válik megfoghatatlanná, kísértetiessé.

Az előszó tanulsága szerint az ellenkező irányba folyó Poprád és az erdők árnyékai az „átaludott esztendők" elsikkasztásától védik a településeket. Nem attól tehát, hogy ezeket az éveket „ellopnák", hanem, hogy – a szó üzleti jelentése szerint – hűtlen kezelés nyomán kerülnének más tulajdonába. Igencsak elrugaszkodottan vonatkoztatható a hűtlen kezelés egy szélsőségesen kisajátító olvasási aktusra is, amely során a befogadóra „bízott" szöveg, azaz jelen esetben *A podolini kísértet* a történelmi emlékekkel ellenkező – esetleg plágiumgyanús vagy mesélőjének viselkedéséből kifolyólag megbízhatatlan – írásműnek lenne tartható.

A hűtlen kezelés kapcsán a két regény a kiadástörténet szempontjából is közelíthető egymáshoz, hiszen mindkettő esetében felmerül a kiadók (illetve a kiadók közeli érdekeltségébe tartozó személyek) felelőssége a szövegekkel való nem megfelelő bánásmódot illetően.

Mikszáth és Krúdy regényében is húzható egy-egy képzeletbeli választóvonal az oralitás kultúrájában élő lokális „értelmezők", valamint az írástudás képességével bíró „végrehajtók" között. Míg előbbi oldalára a képzelőerő és a nyilvánosság, addig utóbbiéra az információ és a rejtettség attribútumai kapcsolhatók. A pletykálkodás hírértéke a *Kísértet Lublón*ban furcsa viszonyba kerül például a két esetben hangosan elhangzó 'punktum' szóval, amely egy esemény vágyott befejeződésének performatív zárlataként funkcionálna. Míg az első esetben a mondatzáró írásjel kimondását követően Kaszperek holtan esik össze, a második esetben a holttest sikeresnek vélt elégetését követően rögtön megjelenik a kísértet. Említhető itt Kaszperekné kihallgatása is, amely után a bírók összeültek tanácskozni, mivel „jegyzőkönyvek

a „másfajta" időtapasztalat fölött. Az utóbbi szerint a történet jelentős része Amerikában (!) játszódik, míg Londesz rövid tartalmi összefoglalója hemzseg a butaságoktól (a rezümé szerint pl. Wart Erzsébet vőlegénye hal meg párbajban, és Kavaczky a főhős). Utóbbi recenzensnél egyébként „modern íróművészettel elmondott régies stílusú meséről" olvashatunk. (Sebestyén 1906; Londesz 1907.)

(…) nem segítenek az állapotokon. Itt okvetlenül tenni kell valamit."[99] Továbbá az sem lényegtelen, hogy Mikszáth csevegő-társalkodó stílusa ez esetben egy olyan szövegben vonzza közel magához olvasóit, amelynek (szabályos) keretét a Kaszperek-történet hangzó elmondásának jelenete alkotja.[100] Ha ezek a keretek nem is változtak meg a gyors visszacsatolású sajtóközegen kívül, az immár könyvformátumú szöveg az idők folyamán elvesztette egyik „végtagját": a *Kaszperek és a nevelő* című betét 1893 és 1958 (a kritikai kiadás megjelenése) között időlegesen kimaradt a kiadásokból, illetve azok függelékeiből. *A Kaszperek-legenda forrásai* című tájékoztató pedig folyamatos átalakuláson ment keresztül. A kiadások azt a látszatot keltették, hogy ez az írás is Mikszáthtól származik, utolsó bekezdésében pedig a „Mikszáth tolla" szintagma „író-tollá" alakult, azt a hatást előidézve, mintha az íróeszköz „magától" „varázsolta volna vissza emberré" Kaszpereket (vö. *A podolini kísértet* végrendelkezési jelenetének automatizálódott tollával).[101] Kaszpereknek tehát el kellene enyésznie az írás vagy lejegyzés során, de a különböző értelmezéseknek köszönhetően éppen ellenkezőleg történik: alakja megsokszorozódik, a róla szóló szöveg egysége pedig széttöredezik, illetve egyre inkább rekonstruálhatatlanná válik.

A *Kísértet Lublón* egyik „klónja", *A podolini kísértet* a napilapban való megjelenést követően még 1906-ban napvilágot látott könyv alakban. 1907-es második kiadása viszont leginkább egy amputált szövegtest benyomását kelti: elmarad az előszó, a fejezetcímek átalakulnak vagy törlődnek, a fejezethatárok pedig

[99] Mikszáth 1958, 33.

[100] A kritikai kiadásban nem említett két recenzió is kiemeli a közvetlenséget, mint a Mikszáth-poétika sajátosságát. A *Képes Családi Lapok* recenzense a „közvetlen előadási modorról" ír, az *Irodalmi Tájékoztató*ban megjelent írásban pedig ez olvasható: „Mert olvasván az ő könyveit, nem tudjuk, mit csudáljunk jobban bennük: az írás művészetét, az ötletességet, vagy azt a közvetlenséget-e, mellyel egyetlen írónk sem tudja úgy szívünkhöz vezetni alakjait, mint Mikszáth." (KCSL 1896; IT 1900.)

[101] Mikszáth 1958, 202. A kritikai kiadás egyébként a Nagy Miklós-féle kiegészítés szövegváltozásait nem követi pontosan nyomon.

jelöletlenek maradnak, nem beszélve a szöveg következetlennek tűnő rövidítéseiről. Tehát éppen az írásbeli keretek kódjai (köztük bizonyos paratextusok) számolódnak fel. Az 1920-as harmadik kiadás egyetlen apró, de annál jelentékenyebb változást tartalmaz az eredetihez képest, a szöveg végére ugyanis keltezés kerül: „A regényt írtam 1900-ban." Ez a kiadás második edícióként tünteti fel magát, azaz meg nem történtté teszi a csonka 1907-es kiadást, de a keltezéssel együtt sebet ejt a lineáris kiadástörténeti narratíván. Bármennyire hihetőek is a hamis keltezésre utaló találgatások, inskriptív volta miatt hozzáértendő a szöveghez.[102] Eszerint viszont a szöveg hat évig lappangott, eredeti második kiadása pedig törlésjel alá került. A múltra mutató időbeli indexek utólagos elhelyezésének és mesterkéltségének a jelentősége nem is az idő befagyasztásában, hanem törlésében, a kihagyás „szándékában" rejlik – a kiadók üzleti mechanizmusai sikeresen sikkasztották el a rájuk bízott időt.

A podolini kísértet tehát megbízhatóbb közlést, legalábbis kevesebb kérdéses jegyet mutat fel a szeriális közlés szakaszában, miközben Krúdy több művében is kulcsszerepet kapnak az oralitás közegében élő, megbízhatatlan legendák. „A különféle Krúdy-szövegek nem pusztán egymásra vonatkoztathatók, hanem egymásra vonatkoztatandók."[103] A kérdéses hat esztendőben, 1900 és 1906 között Krúdynak több alkotása jelent meg a Podolinban bujdosó Rákócziról, köztük például *A Rákóczi útja* című tárca *A podolini kísértet* lipovnicai epizódjában olvasható történetet meséli el.[104] Az adott hagyomány vagy „anekdotakincs" egy-egy szorosan összekapcsolódó fragmentumának lejegyzése (illetve az ennek

[102] Lásd Kelecsényi 2003, 1325–1326; illetve Krúdy 2006, 461–467. (A keltezés 1920-tól kezdve – az 1945-ös kiadás kivételével – mindegyik kiadásban szerepelt, a 2006-os gyűjteményes kiadás szerkesztői viszont – hamis volta miatt – lehagyták a szöveg végéről.)

[103] Fried 2006b, 128.

[104] Nevezetesen a fejedelem megérkezését, majd a segítségért cserébe küldött borszállítmányt. A szövegben megjelenik az elfolyó Poprád motívuma is. *A Rákóczi-birtok* más címen 1896-ban, majd 1903-ban jelent meg, ugyanabban az évben, mint a *Rákóczi harangja* vagy *A Rákóczi-legenda*.

nyomán előálló intratextualitás) ebben az esetben felér az írásos kontextualizálással, a más nyomtatványok segítségével történő hitelesítéssel is, amelyek játékos-önironikus jellegét az utóbbiak ellentmondását hangsúlyozó szólam alakítja ki.

4. Olvasni a jelenlétet

A *Kísértet Lublón* a hamis pénz allegóriáját terjeszti ki, ezzel az értékalapú olvasási lehetőségeket fokozza a szélsőségekig (a hamis pénz információra cserélhető, a nyomozás végső információjának ellenértéke pedig a lublóiak tudatlanságban hagyása).[105] *A podolini kísértet* csekélyebb mértékben szintén teret ad hasonló, a tökéletes vagy tökéletlen árucserén alapuló mechanizmusoknak, de itt a zálog szimbolikája „keretezi" a regényteret és uralja törvényszerűségeit: a kizökkent idő, a megkésettség, és a nosztalgikus hangulat permanens jelenléte mellett az a különleges temporális tapasztalat is érvényesül, hogy a „kimaradt" idő semmilyen módon nem pótolható vissza. Amikor lehetőség nyílna arra, hogy a nizsderi vár kísértetét a Mikszáth-regényben tapasztalt módon, jogi-büntetőjogi úton száműzzék, akkor is csak a kéznéllévő elavult jogokat tudják applikálni egy olyan jelölő felett, amelynek jelöltje már egy régi-új identitással rendelkezik.

Az árucsere folyamán nem érvényesül a hitel mozzanata, legalábbis amennyiben az ügyletet követően egyik oldalon sem keletkezik visszatörlesztési kötelezettség.[106] Csernyiczky pénzke-

[105] Szélsőségeken jelenleg Derrida olvasatát értem, amelyben feltűnik a hamis pénzhez megfeleltetett fikció mint „jelentés nélküli jelnek" a képzete is (Derrida 2003, főleg 126–132). Említhető Nietzsche nevezetes metaforája is, amely szerint az igazságok „illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszített pénzérmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok" (Nietzsche 1992, 7.)

[106] Másrészről az árucsere (mivel a kicserélt javak a nagyobb nyereség fényében újból visszaillesztheték az ökonomikus struktúrába) olyan előnyös üzletnek is tekinthető, amely során utólag az egyik fél tulajdonképpen sokkal jobban jár a másiknál, igaz, nem annak *közvetlen* kárára. A pénz „jövőorientáltságához",

reskedelme folyamán a hamis pénzek a valódi érmék beszedését követően kerülhettek forgalomba, majd a nyomozati szakaszban a hamis pénzeket valódira cserélték. Amikor a kolostorhoz érve Csernyiczky teleszórja hamis pénzzel az álruhába öltözött magánnyomozó markát, bűnösségének végső bizonyítékát „nyeri el". Lokális szinten pedig szintén az árucsere vezet a megnyugtató válaszhoz, hiszen a javasasszony azon a lakodalmon kotyogja ki a démoni segítséggel fogva tartott Kaszperek sorsát, amelyet a hajdani segítségnyújtás révén tudott finanszírozni. Végül mindenki – beleértve az olvasót is – hozzájut a természetfeletti jelenségek (helybenhagyott, illetve feloldott) magyarázatához, azaz teljesül a realitásigényből fakadó hitelesség kritériuma: a fantasztikum feloldódik, illetve – Arany epikai hitelének logikáját követve – applikálódik a lublói tudatszinten. Hasonló, a cselekmény további menetét meghatározó, illetve azt továbbgördítő tranzakciók *A podolini kísértet*ben is tetten érhetők a bosszúval járó kiegyenlítéssel kezdve az idősebb és ifjabb Riminszky különféle sikeres és sikertelen üzelmeiig. Viszont itt az időbeliség (és az idő által mozdulatlanságra ítélt tér) törvényszerűségeiből kifolyólag egy olyan konstans állapot tűnik elő, amelyben sem az időegységek „szaporodása" (kiegészülés, kiteljesedés értelmében vett előrehaladása), sem fogyása (a „múlás") nem jellemző. A regény zárlatának tanulsága szerint a város falain kívülre kergetett kísértet mindig visszatér. Ezt a ciklikus ismétlődést vetíti rá a narrátor a kísértetről szóló legendák ellentmondásosságára: a tételezés és a cáfolat végtelenbe tartó egymásutánisága tartja fenn azt a legendát, amelyet az elbeszélő csak az írás idejében tud feloldani vagy kimerevíteni. Az írás idejének indexét pedig a szöveg megjelenéséhez képest visszahelyezi (a „valós" időben), amikor – a jogos, vagy csupán célelvű-manipulált – visszadátumozásnak köszönhetően zálogba helyezi azt.

A zálogszerződés: hitelszerződés. A hitelező nem rendelkezhet szabadon a nála csupán letétbe helyezett zálogtárggyal: léte-

„szaporodási képességéhez", „határtalanságához" lásd Weber 2013.

zőként felmutathatja, de nem használhatja, ugyanakkor fennáll a lehetősége a majdani tulajdonlásnak.[107] A hitel felvevője nem mutathatja fel „befagyasztott" tulajdonát, viszont joga van visszakapni azt. A hűtlen kezelésnek ebben az összefüggésben lehet kiemelkedő szerepe, hiszen a letétet el lehet sikkasztani, illetve ez esetben csak elsikkasztani lehet. (A saját tulajdont, még ha szimbolikus jog fűződik is hozzá, nem lehet ellopni, eltulajdonítani.)

A podolini kísértet harmadik fejezetében a narrátor arról beszél, hogy a „lovagregényeket a valóságos élettől átvette a költészet", illetve az „ember az olvasmányai révén azt hihetné, hogy a régi lovagvárakban csak két dologról beszéltek: szerelemről és háborúról". E reláció nem a lopás vagy a hamisítás felől értékelhető – az elbeszélő ki is fejezi kételyét megállapításaival szemben.[108] A költői fantáziának, azaz a fikcióalkotás szabadságának nincs mit elszámolnia a valósággal, ezt a *Kísértet Lublón* programja is igazolja. Az irodalmi szöveg az eredetiség, illetve a majdan elnyerhető élmény egyediségébe vetett hit(el) szempontjából ökonomikus struktúrába rendezhető, amelynek befogadói oldalán az olvasás „munkaideje" fejében elnyert tapasztalat szerepel. Ha azonban ezt a szerződéskötést – amelyet szimbolikusnak is nevezhetünk[109] – olyan tranzakcióként értelmezzük, ahol a hitelező

[107] Vö. Gadamer 1984, 71.

[108] „De hát lehet – minden lehetséges, még az is, hogy a költőknek van igazságuk a régi várak ügyében, és én fantáziálok..." (Krúdy 2006, 30). A Krúdy-szövegekben gyakran olvashatunk világ és irodalom viszonyáról, például *A vörös postakocsi*ban: „A nagy, gyönyörűséges Életnek semmi köze sincs az apró, sűrű betűcskékhez. Az írók, mint egy titkos szövetség, századok óta mérgezik az emberek lelkét, hogy maguk meg tudjanak élni. A meséik, a dalaik mind arra valók, hogy nyugtalanságot, zavart idézzenek elő az emberi lelkekben. És ha egy családba beköltözött az irodalom édes mérge, ott nyomon következik a boldogtalanság." (Krúdy 1977, I/92.) Ezt a poétikai aspektust elemzi többek között Gintli, könyvének *Olvasás és önértelmezés* című fejezetében, és Fried a *Francia kastély*, az *N. N.* és a *Hét bagoly* című Krúdy-szövegek alapján. (Gintli 2005, 37–66; Fried 2006b, 91–183.)

[109] Legalábbis abban az értelemben, hogy a „szümbolon" „szerződés" és „megegyezés" értelmében is használatos volt. (Vö. Gadamer 1984, 406.) Szümbolonnak hívták a szerződéskor azt az értékét elvesztett, csupán szimbolikus pénzérmét, amely a bizalom jeleként szolgált a szerződéskötések alkalmával. (Vö. Shell 1978, 33.)

zálogjogot nyer egy eredetileg a szöveg tulajdonában lévő dolog felett, akkor átruházott értékként a szöveg jelenlétaspektusa kerül át az olvasóhoz. Az olvasó nem egészítheti ki a művet, nem léphet be materiális értelemben annak terébe: rendelkezik vele, de nem tehet mást az elolvasásán kívül. A cserét így ebben a kontextusban a visszaalakíthatóság mozzanata jellemzi: az alkotáshoz előlegezett hitel nem csupán az elnyert, majd később visszaidézhető élménnyel vagy tapasztalattal egyenlítődik ki, hanem a csakis az olvasás közben adódó lehetőségekkel is.

Jelentéshatások és jelenléthatások tekintetében a fantasztikus eseménysorhoz magyarázatokat rendelő *Kísértet Lublón* a „megvilágosodás" hatásmechanizmusára apellál, míg *A podolini kísértet* esetében eleve „adott" az indoklás. A későbbi szöveg a cselekmény tekintetében egy meglepetést tartogat, nevezetesen Riminszky trükkjének leleplezését, de az indítékok hálóját átrendező momentum nem rendelkezik elbizonytalanító hatással. (Hacsak nem a megbízhatatlan mesélő kompetenciáit illetően, de erre vonatkozólag a szöveg már a lovagregények és a költészet viszonyában tett kiszólás nyomán elárulja magát.) Mikszáth mesélőjének jelenléthatását (imaginárius) hangjának beszűrődése kelti, melynek következtében az olvasó a hallgatóság tagjává válik, azaz bebocsátást nyer az intim családi körbe. A mesélő ráadásul a külső zajt Kaszperek lovának csattogásával azonosítja, sőt, meg is szólítja olvasóját. A *Kísértet Lublón* eközben történeti forrásaira is erőteljesen támaszkodik, sőt hivatkozza és idézi őket. Krúdy szövege ezzel szemben nem használ történeti dokumentumokat, mert nem tud ilyeneket használni: nyomok híján legendákra, illetve belső – a fikció teremtette – forrásokra épít. Hozzájuk csatlakoznak a különböző olvasmányélmények tapasztalatai: a felvezetésben Rip van Winkle alakja jelenik meg, Prihoda Anna az *Ezeregyéjszakát* lapozgatja, miközben a mesélő szólama Mikszáth-emléknyomokat tartalmaz.[110] *A podolini kísértet*nek úgyszólván

[110] Az eddig elmondottak mellett egy utalásra érdemes még felhívni a figyelmet: az ötödik fejezetben Riminszky utal egy elolvasott történetre, amelyben „egy

nincs köze ahhoz a történelemhez, amelynek hézagait kitöltve a Kaszperek-legenda kelhet életre. Krúdy regényének tere és ideje sem az ismert historikus hagyományok szerint keretezi az elbeszélt eseményeket, nála „a geográfiailag létező város jelenik meg olyan attribútumokkal, amelyekben a történeti jellegű térképzet teljesen ahistorikus módon válhat időtlenné."[111] A szövegben a hangulati-nosztalgikus horizont ismétléseinek köszönhetően tulajdonképpen a 'Rákóczi' jelölő válik az idő indexévé.

A jelenléthatások egyikének, a „múlt jelenvalóvá tételének"[112] kritériumát Mikszáth szövege egy ritka forrás (a lublóiaknak a püspökhöz írott levele) lábjegyzetbe helyezésével teljesíti. Amennyiben a történelem a változás dinamikájában és az időbeli távolság tapasztalatában jön létre[113], akkor *A podolini kísértet* viszont a múlttal való kapcsolat megteremtése során megpróbálja kiiktatni a történelem „kódjait", hiszen kilép a historikus időből, lezárja annak folyamatát, mintegy holtágra kerül. Legyenek bár olyan nyomok a szövegben, amelyek a történeti idő tájolását segítenék (itt éppúgy említhető a mesélő podolini tartózkodása akkor, amikor a vasútnak még „híre-hamva se volt messzi vidéken",[114] mint az Egyesült Államokba irányuló emigrációs hullám), ezek elenyésznek az elbeszélés terében. Rákóczi „szelleme" egy síkba

Krucsay nevű alispán addig hordott kardot a házasságban, míg megkívánta levágni a karddal a felesége fehér nyakát". (Krúdy 2006, 106.) Az eset több Mikszáth-szövegben megjelenik (*A két koldusdiák*, *A jus primae noctis*, *Különös házasság*), így az utalás vonatkozhat az 1885-ban és 1900-ban megjelent szöveg ismeretére is, de ezzel együtt egy saját szöveget, az 1903-as *A pallos legendáját* (vagy másik címen a *Krucsai pallosát*) is reaktiválja. (Vö. Kecskeméti 2008, 35–36.) Másrészről ez a szövegnyom is arról tanúskodik, hogy *A podolini kísértet* narrátora a legendákra való hivatkozással tulajdonképpen korábban már megírt szövegekre utal. Kelecsényi László egyebek mellett azt is megemlíti a gyűjteményes kiadás jegyzeteiben, hogy ideje lenne felülbírálni, illetve árnyalni a kezdő Krúdyval kapcsolatban hangoztatott Mikszáth-hatást (ezen belül is a *Kísértet Lublón*nal való párhuzamokat), hiszen *A podolini kísértet* számos más Mikszáth-szöveggel mutat párhuzamot. (Krúdy 2006, 466.)

[111] Tarjányi 2013, 29.

[112] Gumbrecht 2013, főleg 182–185.

[113] *Uo.*, 183.

[114] Krúdy 2006, 7.

kerül a Wart Erzsébet által küldött pisztolygolyókkal, illetve a kísértetnek a városból való ki-bejárkálásával, az idő múlását pedig leginkább az olvasás idejének növekvő tartama és kétirányú – előre- és visszatekintő perspektívája – szavatolja.

A műalkotás – Gumbrecht könyvcímét parafrazeálva – egyszerre közvetít jelentést és állít elő jelenlétet, mely utóbbit az ismert hermeneutikai stratégiák mindig temporálisként értenek meg. A nyelv közege azonban inkább a jelentéshatásoknak kedvez, ezért bármennyire is elválasztható Gumbrecht „retorikája" a hagyományos értelmezési iskolák érvelési módjaitól, szükségszerűen meg kell maradnia az utóbbiak diszkurzív feltételeinek távlatában. Jelentés és jelenlét bizonyos mértékű egymásra utaltságában egyik fogalom sem rendelhető a másik fölé. Az iménti értelmezés sem kívánt hierarchizálni, csupán a szövegtérbe vonódásnak – a szöveguniverzumra reflektáló szelektálásnak és kombinálásnak[115] – különböző kódjaiból próbált ízelítőt adni. A történetmesélés „üres helyeit"[116] hangulati jegyekkel kitöltő Krúdy-regény remekül tudta saját céljaira kiaknázni a Mikszáth-regényt, egyúttal – ellenőrizhetetlen belső forrásainak köszönhetően – megnehezítette a feladatot, hogy ezt – a *Kísértet Lublón* mintájára – a hamis pénz allegóriájaként, illetve egyáltalán allegóriaként olvashassuk.[117]

5. A szerződéses alapokon álló történelmi hitel

A 19. század első regényelméletei nyomán a történelmi regény a reális-valószerű ábrázolásmód kulcsműfajának tekinthető, hiszen itt a valóság ismert (elfogadott és követendő) törvényszerűségei mentén érvényesített történetmesélésnek az írott (igaznak vélt) hagyományhoz is igazodnia kell. Noha a történetírás „egye-

[115] Vö. Iser 2001, 25–43.
[116] Iser 1996, főként 252–264.
[117] A közelmúlt egyik bő áttekintése nyomán *A podolini kísértet*ben a kísértet jelölője „a legendákon alapuló történetet allegorizálhatja". (Vö. Fleisz 2012, 30.)

temes" objektivitásába vetett hit már a 18-19. század fordulóján írt *Heinrich von Ofterdingen* egy kitétele nyomán megkérdőjeleződik,[118] az idealizmus („mimetikus") kritériuma még sokáig fő irányelv maradt.[119] Az olyan próbálkozások, mint Jósika *A XVIII. század új öntetben* című beszélye (1851), vagy a *Beszterce ostroma* (1894) a történeti idő megkettőződésével feszegették a valóságreferencia határait (ezzel a történelmi regény műfaji kereteit is), de ezt leszámítva azokon belül maradtak. Nem állítható azonban, hogy a 19. század második felében egyes szövegek (illetve az ezek holdudvaraiban született „háttértanulmányok") ne próbáltak volna vehemensebb ellenpéldákat szolgáltatni a megkérdőjelezhetetlen történelmi narratívák eszményével, illetve akadálytalan irodalmi átírásuk képzetével szemben. Kemény Zsigmond az 1850-es években írott elméleti munkáiban (*Élet és irodalom*, *Eszmék a regény és dráma körül*) a forradalom előtti kor „történeti regényeit" például a jellemábrázolás tekintetében marasztalja el („aránylag kevés lélektani mélység", „csudálatosan össze nem függő lélekmozzanatok", „bensőleg valótlan mesék"),[120] de saját regényeiben is a történelem ellentmondásosságát viszi színre.[121] A jellemábrázolás „primátusát" erősítő, illetve az egyes történeti narratívák monolitszerűségét cáfoló vélemények egyedi poétikai előfeltételeknek számítottak a korban, igaz, a valóságreferenciának – a

[118] „...úgy kell tartanom, hogy a történetíró egyszersmind szükségszerűen költő is legyen, hiszen csak a költőknek adatik az a tudomány, hogy az eseményeket illő módon egybekapcsolják. (...) Az ő meséikben több az igazság, mint a tudós krónikákban. Ha hőseik és azok sorsa ki vannak is találva, valóságos és természetes a szellem, amelyben ki lettek találva." (Novalis 1985a, 70.) Eltérő szempontból, de a passzust Koselleck is idézi. (Vö. Koselleck 2003, 198.)

[119] Amelyben Magyarországon közrejátszott a 20. század második felének ideológiai „csapásiránya", a szocreál is. Ha úgy tetszik, ez jócskán hátráltatta a fantasztikus irodalom szélesebb körű elterjedését is. A tudományos-fantasztikum korabeli „reneszánsza" ebből a szempontból egy speciális esetnek tekinthető, lévén ez a kontextus adott lehetőséget a megtűrt/tagadott irodalom beszivárogtatására (pl. Borges szövegei pl. először 1972-ben, a Kozmosz Fantasztikus Könyvek sorozatában jelenhettek meg magyarul!).

[120] Kemény 1971, 138.

[121] Vö. Szegedy-Maszák 2014, 68.

fantasztikum „engedélyezésével" jellemezhető[122] – kívánalma ebben a kontextusban is érvényben maradt.[123]

Jósika, Mikszáth és Krúdy imént vizsgált szövegeivel összefüggésben két olyan jegy tárható fel, amelyek a múltat reprezentáló történetiség – olvasás során megkonstruálódó – horizontján akár töréskénti is hathatnak: az utólagos mindentudásból eredő korrekciós gesztus, illetve az olvasástapasztalatként applikálható múltra adott reflexió. Hiszen az írás jelenéből történő kiszólás arra „emlékeztetheti" a szöveg aktuális befogadóját, hogy olvasmánya megalkotottságának paraméterei óhatatlanul elkülönböződnek a történelmi „reprodukció" kódjaitól. Ugyanis ez utóbbival az írói mindentudás domborodik ki, amely viszont még akkor is fikcióként lepleződik le, ha (mint például a *Kísértet Lublón* esetében) éppen egy gazdagon adatolt, hiteles forrásokra támaszkodó história illúzióját kelti. Ahogyan a három szerző kapcsán más és más hangsúllyal kerülhet szóba a történelmi elbeszélés, úgy a *Két élet*, a *Kísértet Lublón*, és *A podolini kísértet* is eltérő módon viszonyul a műfajhoz, illetve a történeti hitel problematikájához. A *Két élet*ben ez olvasható:

> „Ide érvén oly látvány tűzte magát szemei elé, mi élénk tanúságot tőn arról: hogy amennyire sikerült is – a XVIII és XIX-diki századnak a Sátán denevér szárnyait megnyirbálni, s a minő rossz kelete és hitele van köztünk a boszorkányoknak és egyéb ördöngös csőcselék népnek; annyira szabad térük volt még azon időben, melyet itt valóhíven ügyekeztünk vázolni."[124]

A *Kísértet Lublón*ban pedig:

[122] „…miért van, hogy íróink, ha régi tárgyakat kezelnek, oly levíhatlan erővel sodortatnak a ködképek, a csudálatosan össze nem függő lélekmozzanatok, a fantasztikus alakok és bensőleg valótlan mesék felé?" (Kemény 1971, 138.)

[123] Ehhez, valamint Kemény jellemábrázolási technikájához lásd Szegedy-Maszák 2007, főként 41–53; Bényei 2007, főként 31–46; Hites 2007b, főként 139–176; Zákány-Tóth 2010, 533–535; Kucserka 2012; Szajbély 2014; Bényei 2014.

[124] Jósika 2002, 66.

„A kormányzó kételkedve nézett rá… Ő föltétlenül a varázs-szerekben vélte rejleni a lublói rémeset nyitját – amin éppen nem lehet csodálkozni abban a korban, mikor még maga Themis istenasszony sem átallotta komolyan utána szaladni a *seprőnyélnek* a pallosával.

(Mit tudhatta azt még akkor Kozanovich Felicián, hogy a boszorkányok és kísértetek nem egy kategóriába esnek a gonosztevőkkel, hogy ezek ellen pandúrokat kell küldeni, amazok ellen pedig *néptanítókat*.)"[125]

Jósika és Mikszáth narrátorainak kiszólásai az írásaktus horizontján helyezhetők el. Alapesetben a beszélők nemcsak hogy nem részesei a narratív térnek (heterodiegetikusak), de a narratív időre is látszólag külső pozícióból tudnak reflektálni. Noha a *Két élet* elbeszélésmódjainak „ellentmondásaihoz" hasonló effektusokkal, jelen esetben egy tréfás metalepszissel a *Kísértet Lublón* sem marad adós: egy helyen a lublói Luzanszkyék házánál megjelenő macskát a mesélő próbálja elijeszteni („Hát mit akarhat ott az a nagy fekete macska? Sicc innen, te gyalázatos!").[126] A két szöveg metaleptikus kihágásai annak a fantasztikumnak a jeleit írják vissza a szövegbe, amelyeket a narratív mindentudásra (a 19. században leleplezett fantasztikumra) vonatkozó kiszólások konzekvensen törölnek. A metalepszisek a lejegyzés önreflexív termékei, lévén egyszerre magyarázzák az írás és a történés ideje közötti feszültséget, és reprezentálják a fantasztikumot „otthonossá tevő" narratív tudást. Miközben ez a narratív tudás éppen egy lényegi dolgot vét el, nevezetesen nem tud elszámolni a lejegyzés következményeivel. Így a *Két élet* részleges másolat-jellege tűnik elő, míg a *Kísértet Lublón* Kaszperek másolatainak, klónjainak nyit teret.[127] Végeredményben ez vezet a szövegek hiteltelenségének képzetéhez, már amennyiben a hitelesség az eredetiség előfeltétele (Szécsi álmai egy krónikából származnak, míg Mikszáth mesélője szövegeket kompilál), miközben az írásos dokumentumok

[125] Mikszáth 1958, 32.

[126] *Uo.*, 19.

[127] Miközben a *Két élet* is lehetővé teszi önnön sokszorosíthatóságát (*A gólyakalifa*), illetve a *Kísértet Lublón*nak is felszínre kerülnek az egyéb forrásai.

beemelésével az olvasó által „elvárt” referencialitás kritériumai teljesülnek. Azzal a különbséggel, hogy Jósikánál egy „belső” forrásról, míg Mikszáthnál „külső” forrásokról beszélhetünk.

A másik említett jegy az írásaktus horizontján jellemző olvasástapasztalatra adott reflexiókban ragadható meg. Nevezetesen azokban a kiszólásokban, amelyek arra utalnak, hogy a régmúlt „valósága” egyre nehezebben kereshető vissza a költői fikcióalkotás „torzításainak”, a betű-világ egyre nyilvánvalóbb súlypontáthelyeződésének köszönhetően. A *Két élet* szerelmi jelenetének elhallgatásai abból fakadnak, hogy a vendégszövegekre hagyatkozó narratív tudás képtelen megfelelő mintára, megfelelő nyelvre lelni, hogy közvetíthesse az Anna és Szerémváry közötti intim párbeszédet. *A podolini kísértet*ben pedig a költők „hatáskörébe” vonódott lovagregényekről esik szó, amelyek így egyre távolodnak a „valóságos élettől”. Az olvasmányokból eltűntek a vár asszonyai, illetve „a sarokszobában ablaknál üldögélő, oltárterítéket hímező, ábrándozó és bánatos” figurák lettek belőlük, miközben a várlakók csak „szerelemről és háborúról” beszélgettek. Krúdy mesélője a romantikus (történelmi) regények kliséit sorolja fel, amelyek közül mintha hiányolná a mindennapi élet dinamikáját. A betű-világban látszólag jóval tompábbak lettek az erős és közvetlen jelenléthatások, így a mesélő „fantáziálgatására” van szükség ezek részleges helyreállításához. Az olvasmányok tapasztalataira való ráhagyatkozás egyszerre szolgál egy hagyományba-íródáshoz, miközben ez a hagyomány már élesen leválik az íratlan és visszanyerhetetlen valóságról. Ebben az értelemben a költői képzelőerő (vagy fantázia) meghamisítja a valóságot, illetve ennek alternatív változataival szolgál.

A *Kísértet Lublón* és *A podolini kísértet* mesélői eltérő poétikai stratégiákat alkalmaznak, illetve a mesélői hangot lehetővé tevő írásaktusok más és más módon tesznek eleget a hitel (szűkebb értelemben véve pedig a történeti hitel) támasztotta feltételeknek. Helyesebben fogalmazva máshogy lépnek párbeszédbe ezekkel a feltételekkel, lévén nem céljuk eleget tenni nekik – ugyanis a szövegek horizontján nem létezik maradéktalan elégtétel. Az el-

térések mellett ugyanakkor az intertextuális kapcsolaton, azaz a játékon túl, amelyet a Krúdy-szöveg folytat a mikszáthi kompilációval,[128] a szövegek közös nevezője is meghatározható. Mindkét történet arra törekszik, hogy megbontsa a történelem egyetemességébe vetett hitet, miközben mindkettő a tudatszintek elkülönítésével éri el, hogy az olvasó (a lublói és podolini lakosokkal szemben) a kulisszák mögé tekinthessen. Mindez a „fiktív és a valós közötti radikális szembenállás" destrukciójához vezet.[129] Míg Mikszáth mesélője a „vonal alatti", előszóban jelölhetetlen lábjegyzetben hivatkozik az írott hagyományra, Krúdy mesélőjéről is tudható, hogy sokkal többet tud annál, amit elmond, igaz, az ő számára nem állnak rendelkezésre forrásértékű iratok. A *Kísértet Lublón* történetiségét a bevésett forrásnyomok szimulálják, miközben a mesélő sorban maga mögött hagyva ezeket, rámutat a cselekmény mögött megbújó cserealapú üzelmek hamisított, titkosított és hatalmi jellegére. A történeti oknyomozás (okok és okozatok kifogástalan egymás alá rendelése) egy olyan mikrotörténeti narratívát nyit meg, amelynek tétje az Isten kegyelméből uralkodó király világi esendőségének bebizonyítása. Ehhez csatlakoznak a regény függelékei, amelyek nyomán nem csak Erős Ágost „esendősége" kerül felszínre, hanem a re-

[128] Mikszáth populáris regiszterekre is kiterjedő kompilatív tevékenységét többek között T. Szabó Levente vizsgálta, vö. pl. „Mikszáth épp a populáris kultúra műfajainak, történettípusainak (vagy épp az elit kultúra populáris műfajainak, történettípusainak) a néhol klisészerűvé vált vagy kiüresedett formáiból úgy épít történetet, hogy azokat egymás mellé helyezi, elmozdítja valamely elemüket, s ez az a sajátos megoldás, amely a klasszikus detektívtörténetet is megfosztja metafizikájától, exponálja, felnyitja ismeretelméleti vonatkozásait, szubtilisen kételyteli elemekkel tölti fel" (T. Szabó 2007). A detektívregényekkel ápolt kapcsolatot a *Szent Péter esernyője* és *A sipsirica* kapcsán elemzi (*Uo.*, 199–221), ugyanakkor a *Kísértet Lublón* (és *A podolini kísértet*) elsődleges kontextusa kapcsán rámutat, hogy a honi történelemtudomány az 1890-es évektől kezdve szembesült a történelemhamisítás problémájával (*Uo.*, 45–50). Hasonlóan fontos, elsősorban a történeti regénypoétikára hatást gyakorló esemény volt a forráskiadások 1850-es évektől kezdődő tömeges megjelenése. (Vö. Hites 2007b, 128.)

[129] Molnár 2012, 52.

gényt létrehozó írásaktus autentikus forrásegyüttese (Jósikától Matirkóig), illetve a lejegyzés eredményezte kísértetiesség is. A *Kísértet Lublón* cselekménye a gyerekeknek szóló mese alapélményétől a történet továbbírhatatlanságát beismerő vallomás kudarcáig vezet. Ilyen értelemben pedig a regény éppúgy felfogható írástörténetnek (illetve az írássá maradéktalanul nem átváltható szó történetének), mint ezen belül is történelmi regénynek. E mintázatban a történeti hitel már nem teljesítendő kritérium, hanem inkább az olvasóval kötött zálogszerződés egyik paragrafusa. A szerződés pedig akkor teljesül, ha a szöveg képes elleplezni, illetve törlésjel alá helyezni a történelmet, rámutatva konstruált, megbízhatatlan jellegére, miszerint nem tekinthető a valóban megtörtént események totális és hiteles reprezentációjának.

A podolini kísértet zárlata ezt a tapasztalatot nyomatékosítja. A különböző szóbeli források közötti eltévelyedésre utaló reflexió ugyanakkor ironikus gesztusként hat a látszólag kerek, befejezett történet végén. Nem beszélve a kérdés figuratív (retorikai) aspektusáról, amely nyomán a mesélő tulajdonképpen azt állítja: nem lehet eligazodni a legendákon. Így felmerül annak lehetősége, hogy a mesélő csak az egyik rendelkezésére álló narratívát követi végig, ebből adódóan pedig az ennek ellentmondó történetvariációkat kirekeszti az írásfolyamból. A *Kísértet Lublón*nal szemben itt tehát a történelmi események funkcionálnak stabil inskripcióként, igaz, ezeket a mesélő nem írott (címmel és szerzővel rendelkező) forrásként, hanem az egyes szereplők megnyilatkozásaiként veszi alapul. *A podolini kísértet*hez fűződő írásaktus nem szállít annyira látványos nyomokat, mint Mikszáth szövege (leszámítva a furcsa datálást, illetve az írásaktustól jobbára független csonka kötetkiadás szövegét), egyedül Prihoda Anna naplórészlete említhető meg. Az írásaktus jelenléthatásokat próbál előidézni, amelyek nem értelmezhetők a hitelesség hagyományos mintázatai szerint, miközben a *Kísértet Lublón*nal szemben itt egy peremszöveg jelképezi az olvasóval kötött szerződés első cikkelyét. A kizökkent idő élményére vonatkozó utalás egy olyan stratégiát ír elő, amely során az olvasatnak figyelembe kell vennie,

hogy a szövegteret csak körbefogja a történeti téridő, azaz ettől szervesen elkülönülve sajátos dimenziót alkot, fő törvényszerűségeként pedig a megkésettség tapasztalata funkcionál. A cserekereskedelem és a hamisítás monetáris mozzanatinak helyére itt az ideiglenes eltulajdonlás kerül: ahogyan Podolin magyar területen, de lengyel tulajdonban volt évszázadokon át, úgy Wart Erzsébet időlegesen Pogrányi Sámuel identitását veszi át.

A két regény jobbára a hitelesítés lehetetlenségét hitelesíti, hiszen módszeresen leszámol a vonatkozási pontokkal, amely mentén a hitel ökonomikus stratégiái „lefuttathatóak" lennének (a tartozások nem egyenlítődnek ki, illetve nem a hagyományos értelemben egyenlítődnek ki). Az írás immaterialitása a két szövegben ott érhető tetten, ahol a hitelesítési formulák az igazodás logikáját kikerülve az olvasó bevonására törekednek. Azaz megpróbálják elvékonyítani és átlátszóvá tenni a világot és a betűvilágot elválasztó „fátylat", anélkül persze, hogy textualitásukat berekesztenék. Így az olvasó olvasóként ismerhet magára a szövegekben, amelyek a különböző értelmezési változatok megjelenítésével lét-alternatívákat kínálnak fel számára. A *Kísértet Lublón*ban az olvasó együtt nyomoz a mesélővel, *A podolini kísértet*ben pedig a történeti múlt alternatív jelen idejében élheti át a megmerevedett idő tapasztalatát.

III. AZ ÍRÁS TERE

JÓKAI MÓR: *A JÖVŐ SZÁZAD REGÉNYE* (1874) – HARSÁNYI KÁLMÁN: *A KRISTÁLYNÉZŐK* (1914)

1. Prototextusok (II.)

A távíró, a dagerrotípia, valamint a vasút elterjedése miatt az 1830-as esztendők könnyűszerrel nevezhetők egy technikai forradalom évtizedének. Az ekkor megjelent szövegek a tudomány és a fantasztikum összevonása mellett a hitelesítési eszközök széles skálájával éltek. 1835-ből ismeretes a The Sun cikksorozata, amely az addigi sci-fi irodalom egyik markáns toposzát, a holdra szállást tematizálta úgy, hogy valóban megtörtént eseményként szemlézte az olvasóknak. Ennek eredményeként Poe *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (*Hans Pfaall páratlan kalandja*) címmel jelentetett meg egy fantasztikus történetet még ebben az évben. Az 1839-es *Eiros és Charmion párbeszéde* című dialógusa pedig az újkori apokaliptikus irodalom egyik korai terméke. Az évtizedben két magyar tudományos-fantasztikus szöveg is megjelent *Utazás a Holdba* (Ney Ferenc, 1836) és *Utazás a régi Európa romjai felett 2836-dik évben* (Koronka József, 1837) címen.[1] Ezen kívül 1834-ben érde-

[1] Ezek, ahogy erre Hites Sándor felhívta a figyelmemet, elsődleges kontextusukban valós útleírások közé ágyazódtak, így fikciójuk első lépésben nem lehetett egyértelmű a korabeli olvasó előtt. Miközben, ennek nem ellentmondva Luhmann elképzelése szerint a modern regény kialakulásának előfeltétele a

kes írás látott napvilágot Toldy Ferenc tollából *Buda és Pest, 1800, 1833, 1850* címen az Aurorában, amelynek utolsó része a másfél évtizeddel későbbi várost írja le, zárlatában a Nemzeti Színházban tett látogatásról. Odojevszkij több korabeli elbeszélésének egyes mozzanatai szintén a jelen tanulmányban idézendő alkotások fantasztikus, illetve tudományos-fantasztikus ötleteihez hasonlíthatók. *A kozmorámá*ban a főhős a jövőbeli eseményeket a címadó tárgyba tekintve látja, *A 4338-as év*ben pedig egy olyan jövőbeli világot ír le, ahol üvegre archiválják az írásos emlékeket, és ahol a történész már csak a Költő számára később feldolgozandó anyag előkészítésében érdekelt. Az *Arthur Gordon Pym nantucketi tengerész elbeszélése* (1838) című kalandregény sajátos módját választja a hitelesítésnek. A sarkvidéki kalandtúra történetének bevezetőjében a főhős elmondja, hazaérkezése után többen bíztatták, írja meg kalandjait. „Mr. Poe" győzködésére, az írónak mondta tollba az eseményeket, amelyek az ő neve alatt jelentek meg. Végül, felbuzdulva a bevezetés után olvasható szöveg sikerén, Pym mégis úgy döntött, saját kezűleg egészíti ki a kalandokat. A kötetet záró kiadói betétben értesülhetünk arról, hogy Pym, miután elkészült kéziratával, a kiadóhoz tartott, vízbe fulladt és szörnyethalt, a történet fantasztikus zárlatát tartalmazó lapok pedig megsemmisültek. Ekkor megismétlődik a bevezetőben leírt jelenet: a kiadó kezdi el győzködni Poe-t, hogy fejezze be a történetet, ő viszont a „hézagos adatokra" és saját hitének hiányára (kétségbe vonta a zárlatot) hivatkozva nem áll rá az üzletre. Így a kiadónak kell lezárnia a kéziratot egy olyan kriptográfiai-etimológiai fejtegetéssel, amely tulajdonképpen sejteti, pontosan milyen titokzatos tájékra is sodródott a főhős.[2] A regény egyik fejezetében öt rajz található:

tényeket és fikciókat nyíltan megkülönböztető „újkori újságírás" megszületése volt: „A nyomtatott sajtó megváltoztatja annak módját, ahogy a világ hitelesen ábrázolható a közönségnek, méghozzá a tények vagy tényszerűen fellelt (de fikció voltukban felismerhető) írásos leletektől egészen a tisztán, leplezetlenül fikciós elbeszélésekig, amelyek azonban szintén tartalmaznak annyi felidézhető mozzanatot, hogy elképzelt valóság gyanánt érvényesülhessenek." (Luhmann 2008, 65.)

[2] A szerző, közreadó, elbeszélő és szövegkiadó ilyen jellegű behelyettesítései és

a negyedik rajzon egy írásszerű képződmény látható, míg a többi a hajó által bejárt sarkvidéki szakadékok mintázatait (a tér „jeleit") rögzíti. A kiadó szófejtésében ez utóbbiakat írásjegyként szemlélve, majd egymás mellé helyezve az etióp 'sötétleni' igegyök alakját olvashatjuk ki. Míg a negyedik rajz első mintázata egy kinyújtott karú embernek, második (felső) mintázata az arab 'fehérleni' igegyöknek, míg harmadik (alsó) mintázata az egyiptomi 'dél vidéke' jelentésű szintagmának az írásjelét mutatja. Így a természet furcsa inskripciói jelen esetben egy olyan ősnyelv eredeti írásjeleiként is felfoghatók, amelyek egy írás zárlataként szerepelve a nyelvek eredőjéhez való visszaút allegóriáját képezik. A lejegyzés metanarratív horizontján a történet több „kéz" együttes munkájának eredményeként válhat (töredékesen is) olvashatóvá: míg Poe a narrátor hangjának lejegyzőjeként veszi át annak szerepét, addig a kiadó a már meglévő szöveg bizonyos elemeit kódolt üzenetként értelmezve vázol fel egy alternatívát. Eközben pedig refigurálja a történet allegorikus idejét is: a lineáris idő során felhalmozott tudás (jelen esetben a nyelvtörténet) bizonyos eredményeit felhasználva három íráskódra bontja szét az egységes nyelvi nyomot, majd a záró írásjel kitételével keretet ad saját írásának is.[3]

Az írás ilyen jellegű „térszimbolikája" nyilvánul meg Odojevszkij *Improvizátor* című elbeszélésében (1834) is.[4] Amikor a fő-

---

cseréi köré „szervezett" szöveggenealógia Poe különleges filológiai érzékenységére utalnak, ehhez lásd Kittler 2014, 52.

[3] A szövegzáró írásjel azonban soha nem képes teljes materialitásában funkcionálni: Poe szövegének két folytatása is keletkezett. A *Le Sphinx des glaces* (Jules Verne, 1897) szerint Poe nem is Pymmel, hanem társával, Dirk Petersszel találkozott (Pym holttestét az újabb expedíció végül megtalálja). Míg *A Strange Discovery*ben (Charles Romyn Dake, 1899) arról olvashatunk, hogy végül Pymék megtalálták Hili-li városát, amelyet a Kr. u. 4. században ideérkezett rómaiak laktak. Utóbbi szöveg izgalmas utalásokat tartalmaz az irodalom „működéséről" is, pl. megjegyzi, hogy Mózes mindenben felülmúlta a modern kalandregények íróit, tulajdonképpen nem hagyott „anyagot" (*material*) további eredeti történetek megírásához. Így a modern elbeszélőnek már csak a kombináció (*to combine*), a bővítés (*to extend*), és a kidolgozás (*to elaborate*) lehetőségei maradnak.

[4] Odojevszkij 2005.

hős, az *írni képtelen* költő megköti szerződését egy ördögi figurával és a tőle kapott kéziratot szemügyre veszi, az eleinte „érthetetlen számoknak" tűnő írásjegyekből azonnal a „teremtett világ jelenségeit" olvassa ki: értelmezi, és egyúttal megéli a világ „számtani sorozatban" kifejezett mechanizmusait. A „mikroszkopizmusnak" köszönhető mindentudás és mindent-látás folyamatosan generálja a kifejezéshez szükséges, már kész formába öntött alapanyagot. Ördögi képességeinek köszönhetően a zenei hangot hangjegyek formájában észleli, az irodalmi szövegeket készülésének fázisaiban (palimpszesztként) olvassa, a szövegként felfogott történelemben észreveszi az ős-eredeti forrásdokumentum „másolási hibáját", a textuális filozófiai rendszerben pedig felfedezi a központi szillogizmus elkerülését célzó (hibás) kísérleteket. Cipriano „szövegvilágában" az értelmezés automatizmusa maga alá gyűri a – romantikus regiszterbe tartozó – *ihlet* élményszerűségét. Az ihlet, mint a homályból kivilágosodó képek és a „természet harmonikus hangjainak" összeolvadása eltűnik abból a közegből, ahol a mechanikus írás és versszavalás zaja mögött már csak *komikumként* hatnak az egykori teremtő képzelőerő dokumentumai, a szerelméhez írott versek.

Nagy Ignác *A borzasztó éj* című életképét (1835) Szinnyei Ferenc azon „vígnovellák" egyik legjobbjaként tartja számon, amelyek a Regélővel meginduló hazai divatlap-irodalom hasonlóan „olvasóbarát" szövegeinek holdudvarában jelentek meg.[5] A mai szemmel nézve meglehetősen ügyetlen befejezésű történet (kiderül, a narrátor a saját álmát beszélte el, amelynek legrémisztőbb pontján a felesége felébreszti) részint azért szólhat egy „borzasztó éjről", mert főszereplője a *Borzasztó éj a paluzzi kastélyban* című Mélesville-darabot próbáló színészeket zavarja szét, azt gondolván, hogy egy valódi gyilkossági kísérletbe botlott bele. Ennél is érdekesebb azonban a felvezetés, amelyben a főhős a budavári Szent György téren álldogálva a közeljövő városképét vizionálja. Az első jelenetben négy gőzhajó halad a Dunán (egy-egy magyar,

[5] Szinnyei 1911, 148.

angol, francia és egyesült államokbeli), majd a Nemzeti Színház épülete emelkedik ki a ködből. Kérdésére („mely varázserő vala képes ennyit létrehozni?") egy oszlop jelenik meg, tetején a nemzeti színekben égő koszorúval, oldalán egy névvel, „mely minden igaz honfinak mélyen keblébe van vésve", majd egy kéz mutat rá a névre, és egy hang hallatszik: „munkás buzgalma alkotá ezeket."[6] Ezután a jelenés szertefoszlik, a beszélő pedig hazaindul. A történet jelen idejében még nem létező újítások mindegyike (a színházépület alapkövét 1835 őszén tették le, a Lánchíd építését majdan menedzselő Hídegyletet 1832-ben hozták létre) „előkészítési fázisban" volt. Leszámítva persze a lerombolt vaskapu szikláiból emelt emlékművet, amelyen az aranybetűkkel ragyogó nevet a narrátor kérdésére „materializálódó" válasz nyomán egyértelműen „ki lehet olvasni". A szöveg tehát a Széchenyi emlékének állított monumentum képében azt a jövőt látja „megérkezni", amelyet nem irreálisan *vágyott*, hanem már *várt*, mert elérkezendő „tárgyak" népesítenek be.

A most következő értelmezés az eddig tárgyalt szövegekhez képest két, egymással látszólag kevés kapcsolatot mutató mű párhuzamait és ellentételezéseit kívánja kiemelni. Ráadásul Jókai regénye a hazai tudományos-fantasztikus irodalom egyik prominens szövegeként műfaji értelemben sem illeszkedik az olvasó elbizonytalanodását célzó alkotásokhoz.[7] Hiszen a tu-

[6] Nagy 1835, 1.

[7] A regény kanonizációját alapvetően meghatározta, hogy a korpusz *leghosszabb* regénye (Vö. Nagy 1999, 68) a kritikai kiadás-sorozatban egyedüliként nem jelent meg „populáris" – filológiai jegyzetapparátus nélküli – változatban. (Politikai okokból kifolyólag, hiszen Jókai negatív színben tüntette fel az oroszokat.) Így a regény az 1920-as évek végi tizenkettedik kiadás után – leszámítva a tizenegyedik kiadás 1975-ös amerikai „fotomechanikus utánnyomását" – csak az 1993-as kiadással vált újból széles körben elérhetővé. Ennek utószava így a (kényszerű) „rekanonizációt" elindító, számos fontos, máig rezonáló kijelentést megfogalmazó alaptanulmányként is felfogható. (Szegedy-Maszák 1994.) Az ezredforduló óta – a rendszeres Jókai–konferenciákkal párhuzamosan – megsokasodtak a regényről szóló tanulmányok, pl. Török 2005; Szilágyi 2013. A legújabb, argumentációjában főleg mediológiai szempontokat érvényesítő Jókai-monográfiában is szó esik röviden regényről (Vö. Szajbély 2010, 267.)

dományos fantasztikumban az alternatív világot uraló vonatkozási tartományok törvényszerűségei lépnek életbe.[8] Persze a tudományos-fantasztikus szöveg is megkérdőjelezheti az észlelő értelmezés alappilléreit, de e játék valódi tétjeit ezúttal olyan mechanizmusok alkotják, amelyek nem ellenőrizhetők vissza, nem vonhatók felelősségre. A többi szöveg az ismert (vagy akár megélt) történeti idő indexei révén a fantasztikus hatást annak illúziójával éri el, hogy egy „közösségi" téridőben mutat rá titokzatos és értelmezhetetlen jegyekre, így blokkolja a legitim interpretációs programok működését. Jelen esetben tehát az értelmezés – a kezdetben kijelölt keretek célzott módosításával – arra törekszik, hogy a szövegteret működtető, illetve a benne életre keltett kommunikációs hálózatok, értelmezési stratégiák, vizuális jelenségek és írásaktusok vizsgálatával mutasson rá mindezek belső logikájára. A párhuzamok így a korábbi – 1872 és 1874 között íródott – *A jövő század regényé*nek horizontján az eljövendő idő terének rögzítési kísérleteiben jelölhetők ki, míg a múltba nézést tematizáló, 1914-es *A kristálynézők* szempontjából Jókai regénye az írás új, technikailag „motivált" formációi szempontjából nyithat új értelmezési irányokat. Emellett a szövegek allegorikus olvasatai az írás térbeli előrehaladásával párhuzamosan rámutathatnak egy inverz mozgásra is, amely során a regények térideje a történelmi idő ismétlődéseként, illetve visszafordításaként értelmezhető.

Lásd továbbá Hites 2015, főleg 78–81.

[8] Itt Todorov elméletét követem, amely szerint a tudományos fantasztikum a *csodás* kategóriájába tartozik. A könyvben egyébként rendkívül kevés szó esik a műfajról (Vö. Todorov 2002, 51–52,147–148.). Ez a kizárás sarkallta Stanisław Lemet arra, hogy megtámadja Todorovot. Vö. Lem 1974.

2. A szövegtér küszöbén

A képzelőerő („képzelőtehetség") Mikszáth szerint az *„események megkorrigálója"*.[9] Ugyanakkor Jókai életrajzírója fenntartja azt a romantikus képzetet is, miszerint a szélsőséges megrázkódtatás igenis jótékonyan hathat a korrekciós műveletekre. *A jövő század regénye* kapcsán elhíresült kijelentése szerint a betegség utáni kimerültség vezethetett a szerző fantáziájának, azaz a javításhoz szükséges éleslátásnak extrém kiteljesedéséhez.[10] A regény előszava ezt annyiban igazolja, hogy a jövő „megrajzolásában" a képzelet mellett a hit és az ismeret tapasztalatára is jogot formál. Így teheti ugyanis zárójelbe szövegének pretextusait, amelyek csupán ábrándok transzponálásaként, szatíraként, travesztiaként, ideológiák támasztékaként, vagy ezek gúnyos változataiként az írás elsődleges kontextusának (az aktuális tapasztalati horizont kikerülhetetlenségének) törvényét elvétve tulajdonképpen felszámolták a kapcsolatot diszkurzív terük és az ábrázolt tér között. *A jövő század regénye* tehát egy tudásbázist próbál kompilálni, amelyhez képest a hit nem kívülről érkező narratív hajtóerőként funkcionál. Az „örök harc" megszűnésébe vetett remény annak illúziójaként vezérli a textuális bázisra hagyatkozó fantáziát, hogy az eszkatologikus-utópikus szemlélet felülírhatja, illetve kiigazíthatja a harc oppozíciós struktúráját. Az események láncolatában röviden közreadott tartalmi ismertető alapja vagy fő hipotézise a repülőgép, amely a hit szimbólumaként nyer eszmei rangot. A regényt felvezető írás zárlata alapján (amelyet akár hegelizáló kultúraelméleti kitekintésként is olvashatunk) a költészet, az erkölcs,

[9] Mikszáth 1907, 221. (kiemelés az eredetiben) Hajdu Péter elemzi részletesebben Mikszáth „elméleti szövegét", egy 1908-ban megjelent könyvismertetést, amelyben fontos tételként fogalmazódik meg a forrásokat artikuláló fantázia szerepe, illetve a másodlagos történeti forrásokként felfogható peranyagok szorosabb vizsgálatának igénye. Ez utóbbi tulajdonképpen egy mikrotörténelmi felfogás előképeként fogható fel. (Vö. Hajdu 2010, 170–174.) Mikszáth elméletét saját praxisa támasztja alá: pl. a *Kísértet Lublón* különböző forrásszövegek zseniális kombinációjaként is értelmezhető.

[10] Vö. Jókai 1981, 555.

valamint a szeretet után következő eszme a technikai értelemben vett tudás, ez utóbbi „tökéletesíti" az emberiséget. Ezzel együtt a tökéletesség a „megdicsőülés" aktusába fókuszálható, amelyet az ember költészet általi felemelése, erkölccsel való megismertetése, és a vallással történő megváltása előzött meg. A technikatörténeti kiteljesedést azonban az utolsó pillanatban mégiscsak egy „felsőbb" autoritás igazítja vissza: az üdvtörténeti paradigma a világalkotással, teremtéssel felérő beavatkozásának köszönhetően – az időjárási viszonyok totális összekuszálásával – az idő járásának törvényeit is kimozdítja.

A szöveg – Genette nyomán – küszöbként is felfogható előszava (paratextusa)[11] befogadásának elvárt módja tekintetében (mintegy a szövegtér sűrítésével, rövid tartalmi összefoglalással élve) az olvasót egy olyan ismeretlen térbe próbálja bevezetni, amelynek a „jelenhez" szorosan kapcsolódó paraméterei részlegesen ismertek. Szemben a *Két élet*tel (ahol a bevezetés több, egymással párhuzamos olvasási stratégia lehetőség-feltételét hinti el), vagy *A podolini kísértet* hasonló megoldásával (amely a kizökkent idő kísérteties tapasztalatát avatja interpretációs modellé), Jókai regényének klasszikusan egyszerű (az említett szövegek *Előszó helyett* és *Valami előszó féle* című felvezetői helyett az *Előszó* címet viselő) küszöb-szövege az olvasásra és a történetre felkészítés feladatát vállalja magára. Teszi ezt egyrészt azon oppozíciós törvényszerűségek (tőke/munka, erkölcsi életalap/társadalmi rothadás, ember/föld, óvilág/újvilág, „Isten"/„állat") bemutatásával, amelyek részben a felvázolt cselekményhez vezetnek, másrészt a további cselekményszegmensek egymásból következő, egymást magyarázó struktúrájának közlésével, amely végül egy kozmikus törvény megszűnését idézi elő. Az „örök harc" végtelen helyettesítésekre és cserékre alapuló paradigmatikus dialektikáját eszerint az „örök béke" progresszív szintagmatikus ok-okozati

[11] Genette 1997, 2. Az előszó ambivalenciáját Derrida a jövő jelenlevővé tételében és ezzel egyidejű megelőzésében látta. Hosszan elemzi Lautréamonttól a *Maldoror énekei*t, amelyben az utolsó, hatodik ének felütése utólag helyezi az előszó státusába az első öt éneket. (Derrida 1998, 10–14, 37–44.)

sorozata destruálja, amely kiegyenlítődéssel az olvasó a szövegtérbe való belépést megelőzően megismerkedhet.

Ezzel szemben *A kristálynézők* felvezetése azt a vélekedést erősítheti meg, hogy a textuális értelemben vett „identitászavar" destabilizáló hatású: az *Előszóféléből* kiderül, a majdani szövegtér (is) teljes egészében kiszolgáltatott az experimentális tapasztalatnak. Amennyire a Jókai-szöveg elbeszélője bizonyos abban, hogy a jövő szinte matematikai pontossággal kikalkulálható, annyira szkeptikus a későbbi szöveget szignózó szerzői hang az általánosítható megértés sikerében, az eltérő nézőpontok tapasztalatainak összegzésében. A *kalkulus* teremtő potenciáljával szemben Harsányi műve a képzelet organikus-romantikus működésére számít azzal a megszorítással, hogy az érlelődés hatásfoka egyénenként eltérő mentális alapokra vezethető vissza. Ráadásul a képzelettel életre hívott elemek szükségszerű „értékelése" és „válogatása" is megelőzne mindenféle lejegyzési („regényírási") aktust: két allegorikus „optikai játék" reprezentálja a szelekciós folyamatot, amelyek viszont különböző mediális váltásokat visznek színre.

Az egyikben – az eltérő nézőpontok demonstrálásaként – a virtuális figurák egy köríven állnak, a kör közepén pedig egy háromdimenziós írásjel, egy kérdőjel található. Így vannak olyanok, akik a kérdőjelben felkiáltójelet látnak: ez a perspektivikus-fokalizációs különbség olyan olvasási stratégiát vetíthet előre, amely a kérdésekben a válaszokat magukba foglaló retorikus jelleg „olvasását" tartja szem előtt.[12] Ennek kommunikatív hatása

[12] A tanulmány a későbbiekben részletesebben foglalkozik a regényekben megjelenő „írásnemekkel", de most előrebocsátható egy olyan jelenet *A jövő század regényé*ből, ahol az írásjelként felfogott nyom különös metamorfózisa történik meg a jelentésközvetítés tekintetében: „A gránitfalakon itt amott egy-egy hosszú aranyvonal látszott, melyet az idő nem törülhetett le onnan; azt a magasból lehajított arany ágyúcsövek rajzolták oda. Ezek a felkiáltó jelek, melyek azt hirdetik, hogy »itt vannak!«. Egyszer aztán ki lett merítve az egész tó; a fenekén nem volt más, mint szikla… Nem felkiáltójelek voltak azok az aranyvonalak ott a gránitfalon; hiszen nem a leeső, hanem a fellökött aranycsövek írták e jeleket oda. »Kérdőjelek« azok… Azt kérdi: »hová lettek?«". (Jókai 1981, II/87–88.)

inkább berekeszti, semmint kiszélesíti a diskurzust: a „retorikai kérdező" önmagával folytat párbeszédet.

A másik kísérlet a Chladni-lemezek segítségével demonstrálja a kirajzolódó alakzatok („figurák") hangrezgés szerint mutatkozó eltéréseit.[13] Az auditív ingerek optikai lenyomata elfogadtathatja a majdani olvasóval, hogy a hang jelenlétaspektusa – mint a rezonancia ábrája – képileg rögzíthető, lejegyezhető. Ugyanakkor Nietzsche nyomán[14] ezek az ábrák az akusztika hazug vizuális metaforáinak tekinthetők. Zavaró mivoltuk ugyanabban a látványban érhető tetten, amely egyébként képes lehet elhitetni a mediális váltás hiánytalan, szó szerint maradéktalan bekövetkezését. A felvezetés utolsó bekezdésében (az avantgárd „izmusok" elleni kirohanásában) említett körön mozgás – metapoétikai szempontból – ugyanakkor egyet jelent a megértéssel, illetve ennek kísérletével. Vagyis az olvasás, a felnyíló szövegtérrel párhuzamosan egy szabályos útvonal nyomvonalán is halad: megképződik az olvasás tere, amelyet a megértésnek kellene lefednie. Míg Jókai regénye a kiszámíthatóságot, addig Harsányié a kiszámíthatatlanságot jelzi előre, ezek számítanak alapvető kiindulópontokként. De vajon megfordítható-e a képlet? Hol és miért mond le Jókai elbeszélője a lineáris narrációról, kiszámíthatatlanná téve az útirányt? Vagy ez a fókuszváltás hivatott irányregényt formálni az utópiából? És ennek mintájára: mikor semmisül meg *A kristálynézők* experimentális jellege, azaz mely pontokon válik láthatóvá a szöveg célzatos, számító karaktere?

[13] Jelen fejezet előző változatában hosszabban idéztem a Chladni-lemezekről értekező Arany János vonatkozó szövegrészeit (Wirágh 2010, 360). A Chladni-lemezek más, érdekes összefüggésben megjelennek többek között Kierkegaardnál, illetve Thomas Mann *Doktor Faustus*ában is.

[14] Nietzsche 1992, 6.

3. A modern képzelőerő nyitánya

A teremtő képzelőerő romantikus toposzát a 19. század utolsó évtizedeiben jórészt a képzelet mechanikus konstrukciói kezdik helyettesíteni. Noha már Goethe is elismerte a tudattalan szerepét az alkotás folyamatában,[15] Freud mutatott rá ennek archívumjellegére. Így a képzelőerő új definíciója ahhoz a koncepcióhoz került közelebb, amellyel Coleridge a – képzelőerőnél szerinte alacsonyabb rendű – fantáziát (*fancy*) jellemezte.[16] Továbbá a képzelőerő vagy képzelet egy új metaforára is szert tett a repülőgép motívumában, amellyel korábban elérhetetlen régiók nyíltak meg az emberi megismerés számára. *A jövő század regénye*ben a „szárnyaló képzeletet" – a romantikus tradíciónak megfelelően – anyag és szellem tökéletes összebékítéseként[17] viszi színre az aerodrom, miután Tatrangi rálel az ichorkristályra. A képzelőerőt *A kristálynézők* hasonlóképpen materiális-technikai alakban, egy csiszolt topázdarab formájában viszi színre. Balogh Fábián eszköze olyan felületként („képernyőként") funkcionál, amely az írásképtelenség közegében a transzpozíció – korlátozott – jelentőségét biztosítja. A későbbi regényben ugyanakkor a későbbiekben a költői képzelőerő kalkulatív tapasztalata is felszínre bukkan, amely folytán ennek ősibb formulái is visszaíródnak a szövegbe.

Jókai művének *A repülőgépek őrültjei* című fejezete a lipótmezei tébolydában játszódik, ahol három, repülőgépeket készítő, de kísérleteik során pórul járt figura vitatkoznak a repülés tudományos hátteréről. A „piaci élc" által Szentháromságnak nevezett trió egyik tagja, az Atya szerint megvalósítható a kormányozható léghajó, a másik, a Fiú egy fűthető gépezet segítségével kívánt a

[15] Vö. Abrams 1980, 210–211.

[16] Eszerint a fantáziának „nincsenek más játékérmei, mint rögzült és meghatározott dolgok. A fantázia csakugyan nem más, mint az emlékezés egy módja, amely függetlenné vált a tér és az idő rendjétől; s amelyet az akarat VÁLASZTÁS szóval kifejezett tapasztalati jelensége hat át és módosít. De akárcsak a hétköznapi emlékezet, anyagát a fantázia is készen kapja az asszociáció törvényétől." (Coleridge 2003, 209.)

[17] Vö. Pyle 2000, 32.

magasba emelkedni, míg a regény főhősének édesapja, Tatrangi Mózes a villamos energia alapján működő repülőgéppel folytatott kísérletek miatt került az intézménybe. Utóbbi beszámolója tulajdonképpen a szellem, nevezetesen a „lég saját villanyosságának" előidézéséről szól, amely viszont tehetetlen volt az elégtelen anyaggal, az üveggel szemben. A férfi elképzelései és számításai megfeleltek a célnak, de hajlékony üveg hiányában repülőgépével lezuhant. Fia, Mózes az ichor segítségével alkotja meg saját változatát. Utazásai *A lég vándora* című fejezet nyomán akár a természettel folytatott beszélgetésekként is felfoghatók. A „titokteljes beszéd" megértéséhez „az emberi idegeken túljáró erőre", az „érzékekre", a „számító tudományra", valamint a „látnok fantáziájára" is szükség van.[18]

A fantázia – miként Coleridge-nál – Hegelnél is elsősorban artikulációs tevékenység: a rögzített észleleteket belső jártassággal kell összekapcsolni, de ezt a „kettős tudást" ki kell egészíteni a belső igazság és észszerűség külső megjelenítésével.[19] Bár Tatrangi esetében nem művészi alkotótevékenységről van szó, a megértés konstitutív mozzanata teszi egyáltalán lehetővé a szellemekkel való kommunikációt. A férfinek a „szörnyű szellemek" „felséges beszédeket mondtak", még ha a „kísértetes nyögések" egy olyan csillag fájdalmát leplezik is, amely az ember számára érthetetlen. A természet hangjai és írásjelei beszédessé válnak az utazás során: Tatrangi az anyag révén kapcsolatot létesít a „földszellemmel". A közvetett kapcsolatot viszont – Novalis nyomán – „a rideg Szám és a szigorú Mérték"[20] teszi egyáltalán lehetővé, ahogyan a kalkulus „ereje" határozza meg Tatrangi és felsége kapcsolatát, legalábbis a próbarepülés során. „Nem egyesít bennünket öröm, kéj, élvezet, hanem hideg könyvek, számok, műgépek" – mondja a férj.[21] Így a számjegyekbe transzponált törvényszerűségek szükségszerű pótlékára van szükség a repüléshez, elvezetvén a

[18] Jókai 1981, II/105.
[19] Hegel 1980, 286–287.
[20] Novalis 1985b, 13.
[21] Jókai 1981, I/298.

kapcsolópontok egyik láncszemeként az előzőleg bemutatott paradigmatikus változásokhoz, végezetül a békéhez.

A regény korabeli recepciójából jól megfigyelhető, milyen sikeresen applikálódott a regény technikai csodája a képzelőerő tökéletes metaforájaként. Prém József „a képtelenségek világába ragadó fantáziáról", a Képes Folyóirat recenzense pedig a költészetnek a szerző fantáziája révén megvalósuló „kiterjesztéséről" beszélt. Beöthy Zsolt véleménye szerint a „korlátlan képzelőtehetség" a „valószínűség" és a „határozott körvonalak", illetve a cselekmény „természetes következetessége" ellenében hatnak, Thury Zoltán Jókai fantáziáját a regényben megjelenő fehér sashoz hasonlítja, Nógrádi László pedig a szerző „léttelen régiókba szárnyaló" fantáziájáról ír.[22] A kritika az 1910-es évek során többek között a már ténylegesen feltalált repülőgép, illetve a világháború tapasztalatának ismeretében konfigurálhatta a szöveget a „jelenné vált jövő", azaz a megvalósult prófécia leírásává. Ettől kezdve Jókai fantáziája már nemcsak a térbeli mozgás, hanem az időbeli előrelátás képességét is hordozta. *A jövő század regénye* ezután egyszerre testesíti meg a szárnyaló fantáziát, illetve a valóra vált jövendölést is.[23]

A kristálynézők egyik helyén (a főhős először találkozik majdani ifjú barátjával, Divéky Tamással) a matematikus a „fegyelmezett fantázia" ideális képviselőjeként kerül szóba. A fegyelmezettség itt a valóságba „beléhorgonyozódást" jelenti, míg a fegyelmezetlen képzeletet a kiszámíthatatlansággal, a korlátlanul csapongó fantáziát pedig az őrülettel felelteti meg a fiú. Kiderül továbbá, hogy a fantázia „fegyelme" egy „láthatatlan húr" irányításával hozható párhuzamba, míg a szélsőséges zseni-attribú-

[22] *Uo.*, I/644–651.

[23] Zsigmond Ferenc képzelet és „költői ihlet" kapcsolatáról beszél: „Jókai regényét ezenkívül az igazi költészet levegője veszi körül s Tatrangi Dávid és Rozália alakját nemcsak a fejtörő képzelet aërodromonja röpíti az eszményi életfelfogás magaslatai felé, hanem a költői ihlet égi szárnya is". (Zsigmond 1924, 220.)

tum szimbólumaként a „jól kormányzott aeroplán" említhető.[24] Divékyék azonban nem csupán a romantikus regisztereket írják be egy technikai modernség kontextusába, de az irodalomtörténet jeles alakjait is kategorizálják. Komjáthy Jenő így a fentebbi taxonómia nyomán „őrültként", Arany János pedig a fegyelmezett fantázia alkotójaként jelenik meg. Később Balogh Fábián ugyanezt a kódrendszert hívja segítségül, amikor Divéky szövegeit meghallgatva ekképpen dicséri a fiút: „Repülőgéped a nagy magyar pusztán gurul végig, hogy fölvágjon szikeséről a magasba, az egész földet körülövező levegőtenger mindannyiunk fölött lebegő régióiba, ahová minden valóban nagynak föl kell jutnia, bárhol folytak is gurulópróbái."[25]

Maga Balogh Fábián nem csak azért nem szerepelhet ebben a sajátságos kánonban, mert tevékenysége szándékoltan távol helyezkedik el az írásaktustól, hanem mert látomásait valóságnak, azaz nem a teremtőerő produktumának tekinti. Ahelyett, hogy belátná, az írásmentes közegben az alkotótevékenység vizuális csatornákon keresztül válik üzenetté, a történettudomány és a művészet megelevenítő képességét és közegét feltételezi.[26] Példaként Szókratész sajátos („individuális") dialektusát említi, amely bár érthető az ógörögül tudó Balogh számára, szerinte – éppen ezért – nem lehet a képzelőerő műve. Szókratész csakis Platón és Xenophón közvetítésével épülhetett be a filozófiatörténetbe, tőle magától nem maradtak fönn írásnyomok: így Balogh – felhasználva ógörög jártasságát – a nyelv „üres helyét" betöltve maga rendel jelölőket az egyébként néma jelölthöz. A kép megteremtésének lehetősége mellett az ilyesfajta hangadással együtt valóban egy olyan médium körvonalazódik, amely a mozgóképhez, illetve a televízióhoz hasonlatos.

[24] Harsányi 1993, 67–68.

[25] *Uo.*, 172.

[26] Hasonlóan a szöveg szerzőjének megállapításaival. (Harsányi 1939a, 51.) A regény „rekanonizációja" az újrakiadással indult meg 1993-ban. Az azóta megjelent tanulmányok a szöveget a művészíség, illetve beszéd és írás kapcsolatának viszonylatában vizsgálták. (Gergye 2004; Arany 2010; Wirágh 2010.)

Júlia bosszúja (volt férje végső szellemi kizökkentése), ha úgy tetszik, releváns érvekből fakad: a férfi meggyógyítása, azaz erőszakos visszatérítése az írásaktushoz, együtt kell hogy járjon traumájának újraélésével, demonstrálva egyúttal, hogy képfolyama az emlékezet archívumának újrafelidézéséből ered. Ahogy Júlia fogalmaz, a „semmibe álmodást" fel kell váltania az írásnak.[27] Mindebből következik, hogy a férfi kristálya nem olyan értelemben specifikus anyag mint *A jövő század regényé*nek ichorja. Jókainál az ichor az alapfeltétele a világtörténelem visszafordíthatatlan kimozdításának, míg Harsányinál a kristály csupán olyan felület, amely a képözön lejátszásának illúzióját nyújtja. Ennek a mediális feltételnek birtokában léphet be Balogh saját kristályvilágába, amely a regény szövegemlékezetének összesűrítésével – azaz a *Máté-passió* ismételt „lejátszásával" – közvetlenül megelőzi a soha véget nem érő írásfolyamot, a főhőst körbeölelő írászajt. Ebben az állapotban az írásnak kellene megjelenítő közeggé válnia, de ennek a feladatnak egyáltalán nem kedvez, hogy az írásanyag közvetítésre (olvasásra) szorul.

4. Kommunikációs rendszerek, párbeszéd-szituációk

*A jövő század regényé*nek háborús közege rögtön felveti a tökéletesen megszervezett kommunikációs szisztéma lehetőségét, de az erre koncentráló értelmezésnek a technikai újítások eredményezte szituációkkal is számot kell vetnie.[28] A Tatrangi-féle aerodrom alapanyagául szolgáló titokzatos kristály, valamint a hadászati célra felhasznált repülőgép fegyvere, a villám szintúgy a vázolt technikai valóság alappillérei, miközben mindhárom elem visszavezethető egy-egy természeti attribútumra is. Éppen

[27] Vö. Harsányi 1993, 234.

[28] A hírközlési rendszerek regényben betöltött fontos szerepére Szegedy-Maszák hívta fel a figyelmet: „A hős győzött a hadviselésben, de alulmaradt a hírterjesztésben." (Vö. Szegedy-Maszák 1994, 698.) Lásd továbbá Eisemann 2015, 146–147.

ezért a technika fejlődése mellett a természet technikai imitációjáról is beszélhetünk, amely utánzások és másolások révén tulajdonképpen különböző olvasásmódokat is felajánl. Mivel *A kristálynézők* egyrészt jóval korlátozottabban idézi meg a jövőt, másrészt a „víziók" – lévén egy parttalan „túlinterpretáció" vagy „felülinterpretáció" termékei – nem általánosítanak, a vizsgálati szempontok itt a kommunikáció hagyományosabb formuláihoz kénytelenek visszanyúlni. Igaz, Harsányi regénye a kristálynézés horizontján éppen a múlt és a jelen közti kommunikáció vagy adatátvitel lehetőségeit és rejtélyeit „cselekményesíti".

4. 1. A (félre)értelmezés aranypora

A repülőgép őrültjei című fejezetből kiderül, hogy Tatrangi Mózes abban látja társai, az Atya és a Fiú próbálkozásainak hibáját, hogy azok repülőgépei elsősorban hadviselési célokat szolgáltak volna, de a repülésből élve visszatérés lehetőségével sem számoltak. A triumvirátusban a Szentlélek pozícióját betöltő figura az, aki a levegőbe emelkedés puszta vágyán túl valóban racionális módon képzeli el a repülést. Méghozzá nem a madarak pozitív töltésű, hanem a pillangók negatív töltésű szárnyainak analógiájára, ahol – szerinte – a repülést nem egyszerűen a szárnymozgás, hanem a delejesség okozza, amelyet részben a szárnyakon található hímpor segíti elő. Nem véletlen egyébként a repülőgéphez létfontosságú – és ekkor még ismeretlen – anyag mibenléte sem: Tatrangi Mózes jobb híján üvegszárnyakkal kísérletezik, hiszen a pillangó hímporukat vesztett szárnyai szintén áttetszőek. S csak a mesebeli ichor tudja majd hozzáadni a képlethez az elengedhetetlen hajlékonysági komponenst.

A fejezet egyik jelenetében a beszélgetőket hallgató Tatrangi Dávid kalapjára rászáll egy pillangó (egy nappali pávaszem), amelyet az apa észrevesz, de a fiáról nem vesz tudomást. Egy hasonló lepke látogatja meg egy fejezettel korábban az Alhambra tulajdonosát, a Magyarországra emigrált cári hercegnőt, valamint Rozálit, Tatrangi szerelmét is. Ezt viszont csakis a narrátor és általa az

olvasó észlelheti, főleg, hogy a lepke röppályáját egyedül az írás tudja rögzíteni. A narráció a mozgást egy számtani jel nyomán az örökkévalósággal felelteti meg, beírva egyúttal a halhatatlanság (szimbolikus) jelentését is a komplex képbe:

> „A gondolatterhes csendben egy nagy lepke repült be kívülről a nyitott ajtón, egy gyönyörű Papilio Io, mely pávafarkszerű szárnyaival körülrepkedte a két hölgyet, s egyszer megszállt Hermione diadémján, mint egy eleven boglár, ragyogó szárnyait meg-meglibbentve; majd ismét lerepült, körülrajongta mind a kettőt, mintha az „örökkévalóság" jelével (∞) fonná őket körül, ő maga a „halhatatlanság" jelvénye, s egyszer megint leszállt Rozáli vállára, azután kirepült ismét a szabadba."[29]

De ha a pillangó röpte – a szövegvilágban láthatatlan, csak az olvasásban észlelhető – írásjelekké transzformálható, a lepke pedig a mágneses töltéseknek köszönhető repülés szimbóluma lehet, akkor a szemiotikai játék új megvilágításba helyez egy korábbi epizódot is.

Az *Ami a királynak nem szabad* című fejezetben Habsburgi Árpád egy (ekkor még) ismeretlen nőt ábrázoló arcképhez ír levelet. Egy olyan levelet, amelyet a királyi íróasztalon lévő teli mappa többi irományától eltérően a narrátor olvashatóvá tesz az olvasó számára, de amelyet a dolgozószobába belépő testőrfutár is elolvas. Az arcképre rajta kívül a társak (egy német főkomornyik és egy francia cukrász) is ráismernek, azonosítván a levél címzettjét, Hermione Peleiát, de a magyarul írott levelet csakis a testőrfutár tudja elolvasni. A titok „olvasásának" aktusa nyomot hagy, köszönhetően a „delejes" hímpornak. Ugyanis a király a letisztázott levelet arany hímporral szórta be, „mely a betűknek olyan színt ad, mintha lepkeszárnyakkal csókolóztak volna".[30] A hímpor ebben a szituációban nem esetleges motívum, hanem olyan materiális közeg, amely rögzíti az avatatlan hozzáférés mozzanatát.

[29] Jókai 1981, I/129. A végtelenség írásjeléhez lásd Dobos 2014.
[30] *Uo.*, I/44.

A király a lap mellé lehullott aranypor és az elmozdított levél szegélye közötti hézagból jön rá arra, hogy írásos közlése kiszabadult elsődleges közegéből. Ugyanakkor a természettudományos metaforikus játékot követve az érintkezés (a csók) nyomán a betűkön, az egyik kommunikációs szerven maradó hímpor, azaz a másik kommunikációs félről leváló anyag egyet jelent a kommunikáció végzetes berekesztődésével, lévén a dialógus másik résztvevője a továbbiakban elveszti a repüléshez szükséges „alapanyagot". A játék komplexitását az a tény is jelzi, hogy a király szerelmének neve a 'vadgalamb' szót rejti, ennek következtében pedig amint bevonódik a játékba, egyszersmind ki is kerül belőle, hiszen az ő horizontján a hímpor irreleváns metafora. A király aranybetűi ehelyett egy eleve egyoldalú kommunikáció jeleivé válnak: a levél idézett részleteinek gondolatritmusszerű ismétlései („csak téged szeretnem nem szabad")[31] a kimondott üzenet állandó visszahullásából következnek. Éppen ezért elmondható, hogy nem is elsősorban a levél tartalma, hanem a jelzésértékű információ, a címzett neve jut ki a királyi palotából. A hímpor pedig az érték jele helyett az ellopott adat jelévé alakul.

A kristálynézők kapcsolódó jelenetében egy aranyporral – igaz, itt csak virtuálisan – behintett levél azonosítása, majd megsemmisítése arra szolgáltat bizonyítékot, hogy egy üzenet „abszolút értékre" helyezése mindig önkényes gesztusként fogható fel, mivel eleve tartalmazza a félreértés elemi mozzanatát. Már amennyiben nem a másik fél jelzi egyértelműen az üzenet ilyen fokú felértékelésének szükségét vagy feladatát. A felértékelés figuratív lendülete így valamiféle referenciális jelentést fed el, nem beszélve az ős-eredeti „feladó" referenciájának az aktuális szituációból való kikülönüléséről. A regényben Divéky Tamás, a főszereplő újdonsült ifjú barátja éppen Balogh volt feleségébe, közös gyermekük gyilkosába, és a *Budapest lelke* című regénykézirat elpusztítójába szeret bele. „Talán nem követek el árulást (…), ha egy ártatlan levelét felolvasom neked. Lehet, hogy az én szemem minden betűjét

[31] *Uo.*, I/43–44.

bearanyozza, azért ne várj tőle sokat, de bizonyos, hogy nekem kedves ez a hang."[32] – Divéky ezekkel a szavakkal vezeti föl az olvasást. Balogh pedig a következő rész alapján azonosítja a levélírót: „Régen sugározhatott nagy, pogány örömöt a maga szomorú szeme. És én úgy szeretnék egyszer rubincsészében piros örömöt vinni annak a szép, szomorú szemnek."[33] A részlet nem csupán azért érdemtelen az aranyporral való „felértékelésre", mert Júlia korábban Baloghot is ezekkel a szavakkal csábította, hanem mert kétszeresen is lopott. Bár az idézés lehetősége annak illúzióját kelti, hogy áthidalhatóak a kontextuális különbségek, a csábítás retorikájában az idézettség leleplezése az érzéki eredetiség ellenében hat. Balogh azzal tudja lekaparni az aranyport Júlia írásáról, hogy másolat-jellegére mutat rá. A részlet szerzője eredetileg egy „poétalány", aki annak az Andor nevű férfinak mondja el a szöveget, aki később Júliának címezi ugyanezeket a sorokat. Viszont Júlia elfeledkezik arról, hogy a szem „piros örömökkel" megajándékozása eredetileg az elfelejteni kívánt hang maradékaként tételeződik, Andor emlékezetében ugyanis csak ennyi marad meg volt kedveséből. Sőt, ő csak annak nyomatékosítása végett másolja be a részletet, hogy a szerelmes emlékek törölhetőek. Júlia a kontextust meghamisítva (vagy imitálva) a költőnő pozíciójából szól a férfiakhoz, de a szövegmaradék újra- és újraidézésével elegendő indítékot szolgáltat saját („eredeti") identitására vonatkozólag, amelynek következtében végül levele a tűz martalékává válik: Divéky elégeti. Ennek köszönhetően viszont az üzenet – egy inverzió útján – mégis célba ér: Divéky „vérvörös sugarakat" lát, amelyek a „piros örömökhöz" hasonlóan nem rendelkeznek klasszikus referenciákkal. Baloghnak tehát sikerül leminősítenie Júliát az aranypor lesöprésével, éppen úgy, ahogyan a Habsburgi Árpád íróasztalán lapuló információ kiadásával a királyi titok „értékén" is csorba esik. Igaz, ez utóbbi esetben a királyt (mint legfelsőbb hatalmat) megilleti a cenzurális védelem páratlan előjoga is.

[32] Harsányi 1993, 177.
[33] *Uo.*, 185.

4. 2. Kommunikációs visszásságok

Meglepő, hogy a történet invenciózus újításainak sora szinte semmilyen mértékben nem érintette a kommunikációs technikákat. *A jövő század regénye*nek kapcsolódó újdonságai tulajdonképpen kimerülnek a gyorsan sokszorosítható és gyorsírással készülő hírlap találmányában. (Igaz, az *Astrapé* gép és ember totális „szimbiózisának" késő romantikus variánsát is jelképezi.)[34] A 20. század vizionált második felében a távíró és az újság számítanak elsődleges hírközlő médiumoknak, amelyek viszont könnyedén kiszolgáltatottak a hatalmi apparátusok mechanizmusainak, és így a félretájékoztatás közegeivé válhatnak. Jókai regénye a 19. század utolsó harmadának technikatörténeti kontextusát nyelvileg a repülőgép villamos működéséhez hasonlóan imitálja: a különböző médiumok villámszerűsége egyszerre válik titulussá az *Astrapé*ban, illetve isteni energiává a villanytávíró képében. *A kristálynézők* bizonyos szempontból a főhős önmagával-beszélgetésének történeteként is leírható, amennyiben Balogh látomásait a képekbe szakadó emlékezet alakzataiként kezeljük. Ugyanakkor médiatörténetileg a későbbi regény lényegében abba a paradigmába sorolható, mint *A jövő század regénye*, bár mintha kiegészülne a némafilm korai tapasztalatával, amelyhez akár a kristályban szemlélt „mozgóképek" élménye is hasonlítható. Sőt, Balogh egyedi eszköze több szempontból is megidézi a televíziókészüléket, mivel a főhős látomásai mintegy a távirányítással vezérelt belefeledkezés modern állapotát előlegezik meg.

4. 2. 1. Újság

Hermione Peleia neve csakis kódolt formában léphet ki a publikus írásos színtérre: a *Le Menteur* nevű pletykalap ráadásul „már a címében is hazudik", illetve „elmond sok igazat is, de azokat hazugság alakjában adja elő; azután meg úgy hazudik, hogy az

[34] Vö. Eisemann 2015, 144–145.

ember azt hiszi, hogy igazat mond",[35] azaz gúnyt űz az információáramlásból. Elég csak hivatkoznia a hírek távirat-jellegére, ez a kapcsolás elegendő ahhoz, hogy az adott hír a hitelesség illúzióját keltse. Utánozza a cenzúrát is (fekete hasábokat közöl), miközben sajtószabadság van az országban. A király szerelmének neve a vadászkalandot követően a következő formában jelenik meg: „»Azalatt, míg a többi társaság a gnút üldözé, őfelsége lelke *harmóniáját* keresve, *vadgalambra* vadászott.«". Kérdéses persze, hogy az újság szerkesztőin kívül, akik a tényleges információ birtokában vannak, hányan képesek feltörni a kódot. A *Le Menteur* manipulálja az információt, de erről tájékoztatja olvasóját: az újság sikere az olvasóközönség szenzációéhségére apellál, amely az igaz-hamis paradigmán felülemelkedve híreket akar „fogyasztani". Ezt a fogyasztást szorította keretek közé Sasza asszony, az orosz birodalom vezetője, aki *Éva Almája* néven alapított lapot. A háborús helyzetben csak ez a lap kapta meg a híreket, tudósításokat, „külhírlapokat" és levelezéseket. Sasza célja ezzel nem csak az újságírói hatalom komoly „megnyirbálása", hanem a nők férfiak fölötti uralmának biztosítása volt. Az elnevezés által életre keltett biblikus történet ugyanakkor nem hagyhat kétséget afelől, hogy a fogyasztásra felkínált alma – bár a tudás fájáról származik, azaz nyereség és a hozam képletével társul – a bűn szimbólumaként is tételeződik. Hiszen a manipuláció elsődleges orgánumaként a főszerkesztő (Éva von Ádám, geborene von Adonai) az elterelő hadműveletek színterén a tömeghipnózis eszközével élhet. *A jövő század regényé*ben megjelenő harmadik sajtótermék több szempontból különbözik a fenti két laptól. Míg azok a szenzációéhség és a manipuláció „klasszikus" lehetőségeit fokozzák a szélsőségekig, addig az *Astrapé* a regénytér modern vívmányait használja ki: gyorsírási jelekkel íródik és egy sokszorosítógép segítségével napi több alkalommal juthat el az olvasókhoz. Az újság neve – a görög 'villám' szó kettős jelentése után – a gyorsaság és az „ölés"[36]

[35] Jókai 1981, I/45.
[36] Jókai 1981, I/113.

attribútumaival bír: csupán a gyorsírási jelek korlátozott ismerete „tartja életben" a hagyományos lapokat, amelyek az információ közlésének gyorsasága szempontjából nem vehetik fel a versenyt a lappal, amely speciális írásjeleinek köszönhetően a sűrítés eszközével élhet.[37]

A kristálynézők horizontján azonban a sűrítés egyáltalán nem tekinthető rendkívüli kommunikáció-technológiai megoldásnak, mivel ez a hang írássá transzponálásának, a lejegyzésnek szükségszerű következménye. Balogh Fábián hétéves remeteléte alatt az újságokból tájékozódik, hiszen a város hangját közös nevezőre hozza a „nyomtatott sorokká sűrűsödött eleven szóval".[38] Úgy gondolja, hogy a nyomtatott betű *mediális értelemben vett* referenciatartománya tökéletes: „betűvé tompult szóról" és „nyomdafestékké száradt vérről, sírásról, kacagásról"[39] beszél, azaz feltételezi, hogy a transzponálás során nem lehet a jelentés csorbulásáról beszélni. Meghasonlását nem is a tökéletes mediális áttétel illúziójának tapasztalata okozza, hanem az újságírók viselkedése. A város „hamis hangját" nem az írásban, hanem a betűvetők viselkedésében éri tetten.[40] E relációból tulajdonképpen kikülönül az írás, Balogh

[37] A nyomdai előállítás és sokszorosíthatóság ezen technikai fejlettségi szintjén már nem juthat hely a „kalligrafikus szépségnek". Az *Astrapé* már inkább gyorsírás, mint sajtótermék. (Vö. Zákány-Tóth 2010, 507.)

[38] Harsányi 1993, 52.

[39] *Uo.*, 54.

[40] Balogh Fábián és Budapest kapcsolatát alapjaiban meghatározza a *Budapest lelke* című regény terve, illetve a kézirat megsemmisülése. *A kristálynézők* és a város kapcsolatához lásd Wirágh 2010, 369–371. Amennyiben a város olyan „bonyolult szemiotikai mechanizmus", amely „más nyelvekhez és más szintekhez tartozó kódok és szövegek olvasztótégelyeként működik", illetve különböző korokból származó lenyomatai „kódprogramként viselkednek, s állandóan újragenerálják a történelmi múlt szövegeit", így pedig a város „állandóan újraszüli tulajdon múltját, mely múlt lehetőséget kap arra, hogy a jelennel szinkronba kerüljön", a városregény műfaja ennek a szemiotikai tapasztalatnak a közvetlen textualizációjaként értelmezhető. *A jövő század regényé*nek a városrekonstrukciós munkálatokkal szinkronban „működő" szövegváltozásai, illetve a későbbiekben értelmezett *Magyar titkok* ugyanezt a – jelen keretek között részletesebben nem tárgyalható – aspektust húzzák alá. (Vö. Lotman 2003, 135–136.)

nem is a szövegek, hanem az újságírók „kiolvasása" kapcsán beszél különleges zajforrásról: „Hát belőletek olvassam én ki, hogy érdemes megmaradni ebben az országban?".[41] Az írás ilyen megítélése Balogh „írásellenes" magatartásának része. Maga *A kristálynézők* is felfogható egy olyan történetnek, amely az írás „elvesztésétől" annak újbóli „megtalálásáig" vezet, igaz, az írásiszonyt felváltó szélsőséges állapot a főhőst olyan géppé teszi, amely végül szünet nélkül gyártja a jelentésnélküli karaktereket.[42]

A két regény megjelenése közötti időszakban hatalmas változások mentek végbe a magyarországi sajtópiacon. Az időszaki kiadványok száma megtízszereződött, a fejlődésnek csak a világháború tudott gátat szabni. A nyomdatechnológiai fejlesztéseknek köszönhetően lecsökkent a lapok előállítási ideje, példányszámuk pedig jelentősen emelkedett. A vasútvonalak és a postai hálózat fokozatos kiépülése, illetve a telefon elterjedése szintén jelentősen hozzájárultak az információ korábbinál jóval gyorsabb áramlásához. Mindezekből *A kristálynézők*ben semmi sem jelenik meg, Balogh – elődeihez hasonlóan, konzervatív-naiv módon – elsősorban hiteles hírközlő médiumként tekint az újságra. *A jövő század regényé*ben ezzel szemben jól látszanak a médium gyorsabb előállításának és terjesztésének vágyképei, amelyek az 1870-es évek felfogását tükrözik. Továbbá ennél is nagyobb hangsúlyt kapnak a regényben a „megbízhatatlan" tömegmédia (eredendő) veszélyei, mint például az olvasók szenzációéhségére épülő bul-

[41] Harsányi 1993, 55.

[42] Hites Sándor opponensi véleményében hívta fel a figyelmemet arra, hogy „szatirikus értelemben" az „író gépiesedésére" már korábbról is található példa a magyar irodalmi diskurzusokban. Például a *Borsszem Jankó* 1872. szeptember 29-i számában: „A törhetetlen munkaerejű romancier [Jókai] kolosszális gőzszászkárolyt rendelt meg egy angol gyárban, ez fogja tollát hajtani s ennek segélyével a mű két év alatt be lesz végezve." (BJ 1872.) Azaz, jelen esetben a gőzgép formájában, már a 19. század utolsó évtizedeiben rendelkezésre áll(hat) tak (volna) a gépszerű gyorsírást elősegítő technikai kondíciók, igaz, a szatirikus megjegyzés így is egy korábbi, betűmentes (addíción alapuló, vö. gőzgép + toll) technológiai stádiumot vázol fel. Az írógép 19. századi elődjének a Linotype szedőgép tekinthető, amelynek segítségével egyetlen szedő egyszerre több munkafolyamatot végezhetett el.

vársajtó megtévesztő ereje, valamint az extrém helyzetben szándékoltan beszűkített információs csatornák birtoklásából eredő hatalom. Végeredményben mindkét regény a betű-világ tényleges világgal szembeni vészjósló konkurenciáját, így a „sajtó imagináriusa" és a valós tapasztalatok közötti eldönthetetlen állapot egyre gyakoribb tapasztalatát tételezi.

4. 2. 2. Távíró

A távíró (vezetéke miatt) sérülékeny volta könnyedén káoszt teremthet az információáramlásban, amelyet Sasza asszony ki is használ. Bár a szöveg megjegyzi, hogy a „gőzgép, a villany, a távírda, a nyomda, a repülőgép ellenállhatatlan apostolai az új evangéliumnak",[43] Kin-Tseu lakosai a puszta szájhagyomány segítségével képesek megelőzni a táviratos híradást, ugyanakkor a nyomda segítségével felgyorsult újságírásos tájékoztatás szintén a távíró kifogástalan működésének függvénye – utóbbi problémái az előbbire is nagyban kihatnak. A regényben megjelenik egy, a távírót helyettesítő eszköz, nevezetesen az aerodrom segítségével történő tudósítás, de ez elsősorban a repülőgép és a világírás tömörítő jellegéből adódóan szolgálhat új és gyors eszközként. Azaz nem idézett elő olyan értelemben kommunikáció- vagy információtörténeti paradigmaváltást, mint a telefon vagy a rádió, amelyek térhódítása következtében a távíró fokozatosan vesztett jelentőségéből. A 19. század végén már elsősorban telefonvonalon továbbították a táviratokat (noha a szikratávíró már tényleges összeköttetés hiányában is működött, így a távíróállomások is mozoghattak), az első világháború pedig tovább „tökéletesítette" az új kommunikációs eszközöket.

Harsányi Kálmán regényében a távíró a gondolat megszületésétől az íróeszköz használatáig, a lejegyzésig vezető folyamat analógiájaként szerepel. *A kristálynézők* utolsó, tizenötödik fejezetében a főhős szélsőséges állapotba révül: hús-vér szereplőként vizionálja magát egy objektívnek vélt vágyott jövőbe, amelyben

[43] Jókai 1981, II/160.

kristálya áldozatul esik egy óratorony harangjátékának. Azaz allegorikus értelemben az idő számol le a múltba tekintést lehetővé tevő varázstárggyal. A traumatikus élmény felszabadítja Baloghban az írással kapcsolatos gátakat, részletekbe tördelt nagymonológja pedig már egy technikai értelemben vett írás hátterében, és annak háttérzajaként hallatszik: a korábban képekbe kódolt emlékezet immár írásos formában ömlik rá a papírra. Kérdéses, hogy a szerző szubjektum pontosan milyen kapcsolatban is áll az effajta írással, illetve beszélhetünk-e egyáltalán szerzőről és szubjektumról. A jelek afelé mutatnak, hogy az írás a továbbiakban elhatárolódik a képzelőerő segítségével történő teremtés organikus paradigmájától, hiszen már minden „készen áll", a problémát pedig az okozza, hogy a lejegyzési technikák egész egyszerűen képtelenek hozzáigazodni az output vágyott sebességéhez. Balogh két-három szöveget kíván egyszerre írni, felmerül benne a diktálás ötlete is, de arra gondol, hogy a köteteket a „szedőszekrényből" kellene „kikaparászni", vagy „klaviatúrás szedőgépen" kellene már kész állapotba önteni. Ezután azonban az önállóan „gondolkodó" gépet kárhoztatja – miközben természetesen nem reflektálhat arra, hogy ő maga is egyre jobban hasonlít egy ilyen önjáró masinához –, le akar számolni Raimundus Lullus „gondolkozógépével" és a szillogizmusokkal is. Balogh tehát tulajdonképpen a kalkulálás esélyét akarja nullára szorítani: a középkori gondolkodó „univerzális algoritmusának" és a logika hagyományos következtetési formáinak elvetése ugyanakkor megőrzi számára annak illúzióját, hogy az írás mestersége mentesülhet az automatikus vezérlés, a gépszerűség alól. Mert bármennyire is átültethető a lejegyzés folyamata technikai allegóriákba, az üzenetet kódoló apparátusoknak mindenképpen egy „élő" tudásarchívumra kell csatlakozniuk: „Nekem most igazán becses [az agyam], mert ezer távírókészülék indít belőle gondolatokat a tollam hegyére."[44] Feltűnő ugyanakkor a vezető hiánya: *A podolini kísértet*tel szemben, amelyben a valóság és az álomvilág közötti

[44] Harsányi 1993, 433.

kapcsolat megszakadását a vezetékek szakadása okozza, itt a készülék (az adó) és a toll (mint vevő) kommunikációja még közvetlenebb kapcsolatot sejtet. A személytelenség, a szubjektivitás hiánya a szinte automatizálódott lejegyzés aktusában nyilvánul meg. Hiszen Balogh „csupán" agyának növekedéséről számol be, amelyet a távíró szavatolta „kiírás" mulaszthat el, méghozzá azoknak az információknak a kódolásában, amelyet a lejegyző médium, a toll dekódol – igaz, követhetetlen írásjelek formájában. Nem véletlen azonban, hogy Balogh üzenetei információvá, illetve adattá transzformálódnak. Amikor tevékenységéről számol be, nem tudja felidézni, mit is írt pontosan, csak az üzenet elejére, első két sorára emlékszik, amelyet „hamvadó papírosról" olvasott le egykor, „s azóta szüntelenül (...) ég fehér betűkkel" az agyában.[45] Ugyanakkor abban reménykedik, hogy a lejegyzéssel megszabadulhat ezektől a gondolatemlékektől, azaz egy olyan távírót képzel el, amelynek feladói oldalán rögtön szertefoszlik és visszakereshetetlenné válik az üzenet, amint az a címzett oldalán megjelenik. Márpedig ez – amennyiben a feladó nem készít másolatot üzenetéről – a hagyományos levélben történő kommunikáció fő ismérve.

Balogh Fábián tulajdonképpen archiválási tevékenységet folytat, de ez kudarcra ítéltetett, hiszen „embergépként" sem tudja követni a mentális adatátvitel sebességét. A megoldást egy, a lejegyzést könnyítő jelölőnyelv (például az *Astrapé* gyorsírási jelsora) jelenthetné, de ennek hiányában csak a „szakadatlan sercegés", Balogh tollának értelmezhetetlen, dekódolhatatlan zaja marad. A főhős egy senki által fel nem nyitható archívum mélyére száműzi minden tudását.

[45] *Uo.*, 431. A betű jele tehát itt a maga *immaterialitásában* kerül elő, nem „fekete betűként", amelyet a kései Gottfried Benn a „művészet termékének" nevez. (Vö. Benn 1991, 960.)

4. 2. 3. Fényképek és mozgó képek

Több jel utal arra, hogy *A kristálynézők* kontextusában az emlékezet a fénykép mediális sajátosságai nyomán működik. Balogh utolsó emléke az írásról a saját, felesége által elégetett kéziratának látványa. Ezen belül is annak utolsó, még kibetűzhető sorai, amelyek fotónegatívként archiválódtak Balogh emlékezetében. Már az emlék első felidézésekor „fehér betűsorokról" beszél, amely kijelentés megismétlődik a záró számadásban. Nem beszélve arról, hogy haldokló kisfiának és a fekete „pernyehalomnak" látványa „betű szerint való kényszerképzetévé vált", amit akár a betű kényszerképzeteként is fordíthatunk.[46] Az írás egyet jelentett volna az emlékkép előhívásával, a negatívnak „pozitívvá" alakításával, úgyszólván az emlék fotorealisztikus megjelenítésével, ezzel a trauma megismétlésével, újra-átélésével, amelyet a pszichét uraló erők a végsőkig megakadályozták volna. Továbblépve: a fénykép, mint a kimerevített idő reprezentánsa jelen esetben egy olyan tapasztalati horizonton helyezhető el, amelyen – Balogh traumával felérő mediális váltásáig – a múltba nézés határtalanságával a jövőbe nézés lehetetlensége áll szemben.

*A jövő század regénye*ben a fénykép szerepe nem nevezhető jelentősnek, a hozzá kapcsolódó futurisztikus médiakonfigurációkat sem találjuk meg a civilizációs vívmányok között. (Persze a katolikus egyház, amely az emberiség bűnének nevezi a tudásnak a hit fölé emelését, megemlíti a „napsugár szolgává tételét"[47] – ezt az összefüggést később vizsgáljuk.) Az egyik jelenetben azonban a szöveg felkínálja annak lehetőségét, hogy nyelvének figuratív működését a fénykép analógiájára képzeljük el. *A király tesz* című fejezetben Habsburgi Árpád a kancellária előtt jelenti be intézkedéseit. A teremben „teljes világosság és teljes csend" uralkodik, köszönhetően a Drummond-lámpa

[46] Hasonlóan Borges *A Zahir* című fantasztikus története főszereplőjének kényszerképzetéhez. Bár a történet Borges nevű figurája megszabadul az őt nyugtalanító tárgytól (nevezetesen egy pénzérmétől), az örökre kísérti, „álomszerűvé" téve számára a „valóságot".

[47] Jókai 1981, II/347.

mindent beborító fényének. Nem sokkal azután, hogy a király belekezdett mondanivalójába (közölte a szerzetesrendek feloszlatását célzó törvény aláírását), a lámpa fénye kialudt. Mivel a Drummond-fényt (kalciumfényt vagy rivaldafényt) a 19. század során színháztermekben használták, nem meglepő, hogy a szöveg a „gépkészülék ügyetlensége" mellett egy „színpadi hatásra számított tervet" emleget lehetséges okként. Ugyanakkor a bekövetkező sötétség, a két gyertya fényével világítás, ha nem is színpadias, de rembrandti[48] hatást kelt, már ami a hátteret illeti. Miközben a szöveg a felolvasást rögzíti, az auditív mozzanatokat is kénytelen közvetíteni (pl. a „csendes feszengést" vagy a suttogást). A királyi szónoklat közben tehát csak a király arca látható (a gyertyával és a feszülettel együtt).[49] A hallgatóknak, amennyiben a vizuális ingerekre kíváncsiak, oda kell fordulniuk a hang eredőjéhez, miközben arcaik – az elhangzottakra adott testi reakciók nyomaival – láthatatlanok maradnak. Így a perlokúció kivonódik a szituációból. A váratlan sötétség biztos védettséget biztosít az egyoldalú kommunikációnak egészen addig, amíg váratlanul fel nem villan a fény. Ekkor egy hogarthi[50] csoportkép rajzolódik ki, hiszen az arckifejezések és gesztusok – legalábbis egy pillanatra – láthatóvá válnak. A váratlan felvillanás és mozzanatos látás viszont karikaturisztikus jelleget kölcsönöz az így előállt „csoportképnek". Márpedig ez a fénykép tapasztalatával analóg hatást mutat: a (hogarthi) karikatúra „nem merevedik meg a reprezentációban" és „nem közvetlenül áttetsző".[51] A király saját udvartartását látja felvillanni, de olyan formában, ahogy egyébként nem tehetné: az elrejtett jelentés csak a meglepetés fényében kerülhet napvilágra. Az arckifejezések azonban rögvest eltűnnek az arcokról, a jelenlévők pedig gratulálnak a ki-

[48] *Uo.*, I/257.

[49] A gyertya és a feszület a *Kísértet Lublón* eskütételének kellékei. A gyertya az igazságszolgáltatás „egyedüli fényeként" funkcionál, Kaszperek pedig a feszületet megérintve mondja el esküjét.

[50] *Uo.*, I/260.

[51] Pfeiffer 2005, 94.

rálynak. A jelenet érdekessége, hogy a király (egy metalepszissel élve) a „Drummond-fényt" ruházza fel az igazmondás és a hazugság attribútumaival, nem a látványt. Miután meggyőződik róla, hogy a fény „hazudott az imént", a narrátor siet segítségére: „a Drummond-fény igazat mondott",[52] azaz bármennyire próbálta a látvány a karikatúrát imitálni, a gesztusnyelv (a felháborodottság) sokkal életközelibb reakciókat tudott kitermelni, mint a bevilágított színpad, majd az intim Rembrandt-jelenet.

A tematizált fénykép ezzel ellentétben inkább félreértésekre ad okot a regényekben. Sasza asszony arcát senki sem ismerte, így a róla készült (hibás) „arcképek" jóformán a lesifotósok által készített maszkos, egészalakos fotók voltak. A szörnyszülöttről szóló leírásoknak megfelelő alak helyett egy – „Szasa asszony arcképének"[53] keresztelt – szép nő jelent meg Bécsben. A szöveg a leírás során így egy portré reprezentációját kénytelen nyújtani. Balogh Fábián viszont egy albumot ragasztgat tele a tehetségesnek vélt fiatalok alkotásairól készült képekkel, majd melléjük helyezi a művészét is: „Ez volt lélekkutató módszerének egyik legfőbb segédeszköze. Ez az egybevetése az arcra írott szövegnek a papírosra róttal, vászonra, falra festettel, kőbe vésettel vagy a levegőégbe széthullámzóval."[54] Mindez abból az érdekes előfeltételből táplálkozik, hogy a művész saját magát, saját vonásait írja bele alkotásába. Igaz, ezzel Balogh elismeri, hogy minden alkotás írásként értelmezhető.[55]

*A jövő század regényé*vel szemben Harsányinál a stabil fotografikus emlékezet mellett a dinamikus kinematografikus emlékezet is komoly szerepet kap. *A kristálynézők*ben Júlia újbóli felbukkanása Balogh emlékezetét a következőképpen hozza működésbe:

[52] Jókai 1981, I/262.
[53] *Uo.*, I/423.
[54] Harsányi 1993, 31.
[55] Jókai regényében továbbá az ichor teremti meg a fényképpel történő nagyítás lehetőségeit (pl. a bolygók vizsgálatához, koruk megállapításához) is. (Vö. Jókai 1981, II/58.)

„Fábiánon másodpercek alatt száguldott végig egy hosszú gondolatsor. Tudta, hogy egy szempillantás alatt hosszú hetek történetét lehet végigálmodni, mikor megbomlanak bennünk a végtelen filmhengerek, s az élet méltóságos tempójának ezerszeresével pördülnek le az agyunk vetítő fényforrása előtt. De most érezte először életében, hogy ez ébren is lehetséges. Érezte, hogyan zakatolnak le szinte mérhetetlenül csekély idő alatt agyában azok a képszalagok, amelyeket hét hosszú esztendő alatt olyan kínos lassúsággal csavart egymásra a motolláin. Fordított sorban pördültek le, mától visszafelé, egy villanásra. És ott állott meg velük berregő ideggépe, ahol hét esztendővel ezelőtt ugyancsak így állt meg szobája küszöbén ez az asszony, fehér kesztyűs kis kezét az ő vállára téve. Most is ott volt az a fehér kesztyűs kis kéz a vállán. Hagyta, hogy ott legyen. Úgy ült meg rajta, mint vascölöpön a hópehely, de Fábián képzelete csak azt látta, hogy azt a patyolatszínű gazellabőr kesztyűt nemsokára ezerfelé repesztik a kiserkenő bestiakörmök, végigszántanak majd a vállán, fölhasítják a mellét, és kitépik belőle, ami még megmaradt a szívéből."[56]

Az emlékezet mintegy filmszalagon archiválódik, a belső mozigép analógiája nyomán pedig az agy funkcionál vetítősugárként – a gépszerű mnemotechnika két jellemzője azonban jelen esetben két további különlegességgel egészül ki.

Egyrészt az extra gyorsaságú, váratlanul beinduló emlékezési folyamat ellenpontja a felejtési aktus, amely a már képszekvenciákban rögzített tartalom ismételt archiválásának feleltethető meg. Ebből következik a második sajátosság: az újbóli lejátszás tulajdonképpen visszacsévélés, amelynek gyorsasága, „villanás-szerűsége" éppen a szekvencia-jelleget helyezi törlésjel alá. Balogh „ideggépe" az aktuális emlék-film záróképét (temporális értelemben nyitóképét) helyezi rá szellemképként az aktuális jelenkori élményre, a szöveg pedig a továbbiakban a férfi képzeletének képeit rögzíti. Ezek a képek egy újabb réteget visznek fel a rétegzett képként beíródó benyomásra. A képzeletbeli rémfilm jelenetei közé illő rövid epizódban Júlia szörnnyé változik: a főszereplőnél így nemcsak az emlékezetet, hanem a félelmet is képileg kódolt üzenetként „olvas-

[56] Harsányi 1993, 204–205.

hatjuk". Az imaginárius képsor mellett a szöveg a Valóst is megjeleníti. Amennyiben a hópehellyé figurált kesztyűs kéz a Balogh által elképzelt útvonalat járja végig testén, és így emlékezet és valóság duplikációja mellett a képzelet és valóság kettőssége mentén is olvasható a jelenet. A későbbiek megerősítik mindezt, hiszen amikor Júlia a gyerekük halálára emlékezteti Baloghot, ő a belévájó párduckarmok képéhez kapcsol vissza, miközben „a két kis fehér kesztyűs kéz csak egymást tördelte".[57]

A kristálynézők előtt néhány hónappal megjelent Babits-regényben, *A gólyakalifá*ban a „lepörgő sötét szalag" a szöveg kiasztikus struktúrájába rendeződve nem egy lejegyzőrendszer analógiáját kelti, hanem inkább két, egymással szembefordított lencséét. A Tábory Elemér életébe befűződő szalag, amelyen a díjnok saját életét követheti figyelemmel, csak azért jelenhet meg a „napok gyöngyeit" tartalmazó közegként, mert a díjnok számára, igaz, csak álmában, ezek valóban a gyöngy pozitív képzeteit kelthetik. Tábory előtt a gyöngyök a „piszkos pántlikától" (a szalagtól) lettek beszennyezve, ami azt jelentheti, hogy a kettős élet tapasztalatában az archivált, azaz filmszalagra „kiírt" tartalom óhatatlanul magán viseli az archiválás (sötétítő) nyomait. Kérdéses azonban, hogy Tábory horizontján nem a képek fotónegatívjai tűnnek-e fel, amelyek valóban az adott felvételek sötét verzióiként észlelhetők. E konstellációban a gyöngyökről készült éles, valódi fotók (lévén tökéletes másolatokról van szó) kelthetnek „új vágyakat" a díjnokban a „látásra" és a „tarkaságra".

Balogh Fábián esetében a múltról készült képkocka másolódik rá a jelenkori élményre, elindítva ezzel egy kettéágazni kívánó narratívát, amelyben vélt és valós folyton elcsúsznak egymástól. Tábory és környezete esetében viszont a folyton egymásra exponálódó felvételek kölcsönös kiiktatással „rontják el egymás színhangulatát". Míg Balogh múltja korrelálhat a jelennel, addig Tábory és a díjnok két eltérő sávon mozognak, amelyek legfeljebb a „hangzavar" állapotát eredményezhetik. S amíg az előbbi csak

[57] *Uo.*, 207.

a kinematografikus emlékezet „színét” applikálja, addig *A gólyakalifa* duplikált szöveguniverzumában ennek „visszája” is fontos szerepet nyer. További különbség a két „ideggép” között, hogy Balogh belső filmje a visszacsévélést követően újra forogni kezd, hiszen megismétlődik a traumatikus epizód, majd ennek hatására a Bach-előadás is megelevenedik. Azzal, hogy a laterna magica elvét követi, Táboryék gépezetét hagyományosabb konstrukcióként kell elképzelnünk. A képek vagy képszekvenciák nem állnak összse mozgóképpé, ehelyett az ide-odatologatás következtében utóképet, szellemképet hagynak egymáson.[58]

*A jövő század regényé*ben olvashatunk az északi fény hiteles és lélegzetelállító színpadi megjelenítéséről, valamint a napkórosság és a spiritizmus divatjáról.[59] A vallási színezetet nyerő spiritizmus nyomán megsokasodtak azok az emberek, akik fényt láttak kisugározni a mágnes hegyéből, keresztülláttak a testeken. Sőt, elszaporodtak a távolbalátók, és a nézők helyett csontvázakat látó, mert fellépésük előtt az aeroplánon végtelen magasságokba emelkedett színészek is.[60] A képek egymásra íródásából eredő (pre-kinematografikus) dinamika tapasztalatát azonban leglátványosabban az az epizód mutatja be, amelyben Tatrangi Dávid és Rozáli is átlényegülnek az addig ismeretlen térben.[61]

A felszállás előtti beszélgetés során Rozáli már a „szentírás tüzes szekeréhez” hasonlítja férje repülőgépét, miután a természettudomány „élvezetiről” áradozik, és tulajdonképpen az egész ka-

[58] Míg *A kristálynézők*ben a „felvezető médium” a távíró: „Fábián az ajtóhoz rohant, s föltépte. Szívétől már futott ajakához Tamás neve egy repeső idegszálon, mikor hirtelen megpattant ez az idegszál, s éles korbácsütéssel egy másik nevet vágott vissza a szívéhez. A Júliáét.” (*Uo.*, 203.)

[59] Vö. Jókai 1981, I/428–429.

[60] *Uo.*, II/58–60.

[61] Jókai direkt módon az *Öreg ember nem vén ember* című „képzelt regényében” (1898) építi be a cselekménybe a kinematoszkópot. A *Tündérkirálynő* című fejezetben egy orvos egy vízbe fulladt nő életmentő műtétéről készített felvételt, amelyet a felépült páciensnek megmutatva, az felnevetett a számára idegennek ható „csúnya” test látványától. A negyedik rész (*A szív mártírjai: Stella*) vonatkozó allúziójára („mozgófénykép”) Szajbély Mihály is felfigyelt. (Vö. Szajbély 2010, 173.)

land ezen átszellemülés történeteként ragadható meg. Hiszen egy ponton „Rozáli bámulva vette észre, hogy (...) Dávid arca elkezd világlani, derengő, majd fényes sugárzat árad el körüle; fehérnek látszik, mintha alabástromot világítanának meg villanyszikrával, s gazdag hajának minden szála fölegyenesedik, s mered az ég felé, mint egy tízezer ágú korona... Nem emberi alak ez többé!".[62] Miután a gépből kilőtt villámmal megvalósul „ember és Isten csókja", a szöveg Dávidot is egyre több isteni attribútummal ruházza fel („fényárasztó csillag", „megdicsőült", „földi anyag" nélküli arc, „túlvilági arc"). A pár csókját tűzcsókként, Dávidot „lángként", „szellemként", „Jupiterként" rögzíti a szöveg. Bár ezt követően arca visszaváltozik, de a „fénytől sugárzó, átlátszón fehér szellemkép" egyszerre jelenítheti meg Rozáli számára szerelme „emberi" arcát, de ennek örök háttérbe vonódásának metaforáját is, amely nyomán az emberi arc már mindig csak szellemírásként különböződik el az arc „fenoménjától".

A mozgókép – *A gólyakalifa* nyomán, korai tapasztalatában – a filmkockák villámgyors „cserélődésével" létrejövő imaginárius-ként határozható meg, amely a technikai fejlődés következtében az archiváló közeggel (a szalag) és a lejátszó közeggel (vetítőgép) kiegészülve válik a kivetíthető képzelőerő ideális eszközévé. *A kristálynézők*ben lefolytatott kísérlet – részsikerei ellenére – végül is nem támasztja alá Balogh véleményét (miszerint a kristályban megjelenő „gesztusok" filmre is kerülhetnének, ha a „mozgókép-fölvevő gépet" a látomásokra irányíthatná),[63] de a szöveg az emlékezet kinematografikus működésében „emléket állít" a mozgókép élményének. *A jövő század regényé*ben az aeroplán által nyitott új távlatok emlékeztetnek a kinematografikus élménytől lenyűgözött emberek korabeli tapasztalataira. Bár Jókai képzelt jövőjében nem jelennek meg a képek mozgására alapozott új optikai médiumok, a repülési jelenetben a testre vetülő vágykép hasonló élményszerűséggel bír.

[62] Jókai 1981, I/322.
[63] Harsányi 1993, 138.

5. „Semmi sem akart egy fogalom alatt megférni”[64]

A kristálynézők a nem-írásból az íráshoz visszavezető utat is megrajzolja a főszereplő sorsában, aki írásiszonya közepette talál rá kristályára, amelynek segítségével a múlt tereit képes bebarangolni. A regényben így kiemelt szerepet kap az epizód, amelyben egy betűmentes közegen belül történik írásos tevékenység, illetve az a jelenet, amely során az írás egy bizarr előadás titkos forgatókönyveként funkcionál. *A jövő század regényé*ben az írás többféle variánsával is találkozhatunk, nem is beszélve a világírás optikai jellegű eszközkészletéről. A következő olvasatok arra a kérdésre koncentrálnak, hogy mennyiben tekinthetők ideálisnak (manipulatív jellegűnek, vagy már anyagában jelentésesnek) ezek az írások, illetve hogy az ideál illúziója mennyiben fakad dinamikus, megismételhetetlen-performatív jellegükből.

5. 1. Írások színrevitele

*A jövő század regényé*nek második felében Sasza asszony elcsábítja Severust, Tatrangi addig leghűségesebb pártfogóját és mecénását, majd a csábítás csúcspontjaként kiszedi belőle a világhatalmat biztosító ichorkristály titkát. *A babiloni hölgy* és *A szép lótuszvirágok* című fejezetek részletesen bemutatják az orosz uralkodónő viselkedését, amely a csábítás során reaktualizált ősi kulturális hagyományok felélesztésében és újrajátszásában összpontosul. A játék feltétele természetesen az, hogy a meginvitált személy birtokoljon bizonyos ismereteket, amelyek segítségével dekódolni tudja a hozzá „befutó” intertextuális jeleket. A narrátori megjegyzés, miszerint Sasza „szemeinek villanása minden istennő szemsugarait egyesíti: Venustól kezdve Junóig,”[65] abban a jelenetben „cselekményesedik”, amelyben a kábítószerektől hallucináló Severus megelevenedni látja

[64] Az idézet a Chandos-levélből származik, eredetije így hangzik: „nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen”. Vö. Hofmannsthal 1902, 40.

[65] Jókai 1981, II/162.

hálótermének díszítéseit. A férfi ágyával szemben egy féldomborm ű (anaglyph) található, amelyen a trójai háborút előidéző aranyalma-epizód látható. Miután az alakok életre kelnek, Severus meglepetten konstatálja, hogy ő maga áll Páris helyén, miközben a Minervává vált Hermoine Peleia, a Junóvá vált Rozáli és a Venusszá alakult Sasza asszony között kell „igazat tennie". A döntés végkimenetelében – a megjelenő intertextus, az *Iliász* értelmében – Saszán kívül az olvasók is biztosak lehetnek, de Sasza azt is tudja, hogy Severus szíve Tatrangi kedveséért, Rozáliért, vagyis a mitikus képlet Junójáért vágyakozik. A férfi vágyainak stimulálása érdekében a fondorlatos vendéglátó másnap egy Rozáli nevű, a domborm ű Junójára hasonlító szolgálólányt küld be a férfihoz. (Aki, jelezve, hogy bevonódott a játékba, azaz sikeresen avatkozott be a mitologikus utalások mentén való kommunikációba, egy helyen „átkozott Circének" nevezi Sasza asszonyt.) Sasza ezután egy vérrel írott levéllel biztosít védettséget Severus számára, majd arra utal, hogy az aranyalma Junót illetné – a férfi lelepleződik. Viszont az orosz országgyűlésig hátralévő két hónapban kénytelen „Venus" vendégszeretetét élvezni, aki „minden nap más-más alakban tűnt fel."[66]

Szasa asszony ördögi terve (Severus elcsábítását követően Tatrangi ellehetetlenítése) a későbbiekben egy másik, intimebb szerepjátékot kívánt meg. Egy szellemidézés során feltárta, hogy Severus védszelleme Araeus, aki Szasa „mitologikus alteregója", Semiramis szerelme volt a hagyomány szerint, de mivel a férfi ellenállt a királynőnek, az elpusztította. Ettől a ponttól kezdve ez a narratív modell irányítja a történéseket: a nő (Sasza-Semiramis) próbálja elcsábítani a férfit (Severus-Araeust), miközben mindkét szereplő identitást vált. Sasza a parlament feloszlatásával Alekszandra cárnővé nevezi ki magát, míg Nagy Péter fejét vesztett szobrára Severus arcmása kerül rá.[67]

[66] *Uo.*, II/182.

[67] A tényleges arc-csere mellett ennek virtuális párja is megtalálható a regényben: Dárday büszkeségét a szöveg azzal emeli ki, hogy úgy tűnik, mintha a hadügyminiszter kölcsönadta volna a fejét I. Árpád Szent György téri szobrának. (*Uo.*, II/218.)

A pavlovszki kastély taván gondolázva Severus tulajdonképpen azt a vágyát fogalmazza meg, aminek teljesítésével a csábítás végre sikerrel kecsegtethet: az egyiptomi várkertről mesélve a „piros lótuszvirágok", a „karmazsin flamingók" és „Egyiptom bíbor ege" tűnnek fel teljesíthetetlen (a Semiramis-Araeus játékot beteljesítő) színpadi dekorációkként. Sasza azonban egy szörnyű gép, a „gőzguillotine" segítségével megsemmisíti hűséges magánhadseregének, a Pokol páholyának húszezer tagját. A patakzó vér horrorisztikus látványa lenyűgözi Severust, hiszen ezzel Egyiptom mesés tájékai is megelevenednek előtte. Severus ezek után közli a titkot az orosz uralkodóval: a szellemírás betűiből egy kis táblán megjelenik a csábítási jelenet legfőbb hozadéka, az „Ichor" szó. (Ezzel az ásvány neve már második alkalommal jelenik meg inskripcióként a regény szövegében: amikor Dávid beszámol apjának a nagy felfedezésről, Tatrangi Mózes az új anyag nevére kérdez rá. Ekkor a fiú egy üvegpohár aljába karcolja be gyűrűjével a nevet.) Az ichor, amely mitologikus allúzióként valóban „istenvér", az egész világ folyását megváltoztató „túlvilági" anyag, végig a titok (és így a tabu) státuszában marad: a sorsfordító pillanatokban kimondása helyett csakis beírása képzelhető el.

*A kristálynézők*ben a színrevitel sokkal erősebb szálakon kötődik az íráshoz vagy írásokhoz. Egyrészt Júlia terve az, hogy Baloghot visszatérítsék a grafémákhoz: a nő tudatában van annak, hogy az írás emlékezete a férfinél a trauma újraélésének biztosítéka, ez pedig lelkiállapotát végleg kibillentheti látszólagos egyensúlyából. Érvelésében a kristály „levezető csatornaként" jelenik meg, amely elhiteti Baloghgal, hogy a valóságot látja, ahelyett hogy beismerné, a szemlélt képeket ő teremti meg. Ezért a feladat az, hogy a „semmibe álmodott álmok" írásos formában papírra kerüljenek, visszaterelve a férfit az ideális csatornához. Az első próba során a kristály Rómába kalauzolja Mónikát, aki előtte különböző képeskönyvek, múzeumi katalógusok segítségével betanulta Raffaello stanzáinak pontos koordinátáit, hogy úgy tűnjön, valóban a kristály vezeti őt (pedig csak emlékezőtehetsége segítségével járja újra a termeket). Mégis, az olvasás közben feltáruló

szöveg szinkronban van a látottakkal: Mónika – nem véletlenül – a Stanza della Signatura nevű teremben, az aláírás szimbolikus helyén időzik, majd az Attila és Leó pápa találkozását megörökítő képet nézi, végül – engedve Fábián kérésének, hogy egy dátumot keressen a freskók valamelyikén – a *Heliodoros kiűzetésé*t szemléli meg. A sikeren felbuzdulva Balogh a következő kísérletben egy, a könyvekből ellenőrizhetetlen helyet tájol be, nevezetesen a hét évvel ezelőtti esemény helyszínét, ahol Júlia megölte gyermekük. Ennek a kísérletnek végzetes körülményei lesznek.

Az első próba tulajdonképpen azt példázza, mennyire hatékonyan lehet megteremteni a látványt az írásban való elmélyülés, majd ennek újramondása révén. *A jövő század regényé*ben a szerepjátszás mitikus történetek, azaz mitikus szövegek imitálását célozza meg, itt pedig a látvány objektivitására irányuló kísérlet tétje az, hogy az alapul vett írás vagy írások a lehető leghitelesebb formában funkcionáljanak térképként, illetve hogy a térképként vett írások a táj dimenzióinak mind valóságosabb megrajzolását segítsék elő. Ez utóbbi kísérlet kénytelen írásos alapokra szorítkozni, hiszen Mónika színjátéka teljes egészében az elolvasott adathalmazon alapszik. Sasza asszony játékai viszont a szöveges hagyománynak elsősorban a tipikus figuráira koncentrálnak, miközben a felidézett narratívák végkifejleteinek ismeretében indítják el az „applikációs programokat".

5. 2. Az őrület partitúrája

A kristálynézők korabeli fogadtatását többnyire rosszallás és értetlenség kísérte. Azonban az első fejezet, amely a *Máté-passió* „csodás zenéjének" „élő nyelvre" „transzponálásaként" értelmeződött,[68] időlegesen feledtethette a „regénytelen regényből" eredő keserű tapasztalatot. A rendkívül „sűrű" nyitány nem egyszerűen

[68] Legalábbis Kárpáti Aurél két írása nyomán, amelyek közül az egyik álnéven, a másik névtelenül jelent meg, a bevezető jelenetről szóló passzus megegyezik a két írásban. (Kárpáti 1912; Kárpáti 1914.)

egy zenei művet illeszt a regény keretei közé (elindítva és egyúttal szövegesítve egy végig „hallható” auditív komponenst), de a szenvedéstörténet újszövetségi forrását is intertextualizálja. Eközben az elbeszélés retorikája duplikáció és megvonódás összjátékába helyezi a zenei-érzéki tapasztalatot, illetve az emlékezet játékát, amely végül egy levél formájában kézbesített írásaktusban összpontosul. Így az első fejezet a kommunikáció allegóriájaként is felfogható, amelyben zene és írás lépnek párbeszédbe, amennyiben Balogh Fábián a zene „anyagtalan” üzenetére reagálva, ezt lefordítva, értelmezve és applikálva lejegyzi gondolatait, amelyeket a túlcsorduló emlékfolyam közepette még egyáltalán szövegesíthet. A rögzített anyag látható nyelve úgyszólván kikülönül a zene által keltett emlékezés morajából, így válik a *Máté-passió* grafémikus maradékává.

Amint Balogh a *Máté-passió* értelmezésébe kezd, játékos kettősségek mentén konstituálódik észlelő emlékezete. A zene hatására beinduló visszaemlékezés a gyermekkori ént ülteti az elbeszélésbe, miközben a látomás és a valóság összeütközése során nyer teret a döntés Jézus és Barabás között, valamint a későbbiekben a döntés hiánya Bach és Laura között (a Balogh íráskalandját elindító szövegezés eredetét illetően). A fentebbi kettősségek a folyamatos eldönthetetlenséget írják a szövegbe, jobban mondva a kettős szerkezetek egymásra íródnak, annak látszatát keltve, hogy egyetlen entitást lepleznek el. Ezzel párhuzamosan önmagukat kitörlő alakzatok sorakoznak a műben, amelyek az anyagtalan (mert már csak hiányukkal jelenlévő) anyagiság különféle változatait építik be a narratívába. Balogh önmaga számára nem észlelt nevetése, a múlt láthatatlan, de létező sebhelyei, a csak „anyagában” és nem tartalmában „érzékelt” zene, illetve az elfelejtett értelmű írás mellett a legbeszédesebb paradoxon éppen a férfi levelében olvasható. „Ez a láthatatlan háló [mondja az agyveleje körül köröket író magánbeszédről] egyre sűrűbb, egyre szűkebb, és egyre jobban szorít. Anyagtalan, fölfedezhetetlen, egészen olyan, mint bármi más, ami nincs. És mégis

van."[69] Ez a „felfedezhetetlen anyagiság" azonban a lejegyzés által mégis anyagi jegyekre tesz szert, amit az is megerősít, hogy e szavak nem csupán egy néma párbeszéd kontextusában élnek, hanem egy megcímzett írásos üzenetbe íródnak. Az „alapanyagként" szolgáló hordozó felület, a partitúra (amely szintúgy hálóként funkcionál) ugyanakkor kiszélesíti a kommunikációs sávot, amelyben a – Balogh ellenjegyzése híján – névtelen szerző csak átmeneti közeggé válik. Eszerint a krisztusi szavakat rögzítő evangéliumi szöveg csak „gügyögés" a zenéhez képest. A zenei nyelv („a legnagyszerűbb emberi nyelv") aktuális költője, Bach, a szenvedéstörténet zenei transzponálásával egy olyan folyamatot indít el a főhősben, amelynek egy pillanatában az emlékezet (a Bachéhoz hasonló) auditív jelentéshorizontra tesz szert. A „Barabás" szó disszonáns elhangzásával Balogh úgy érzi, a zene valóban a saját sorsát játssza el – írni kezd, de ezúttal nem magát szólítja meg. A Pataky Laurának írt levél – amely arra is törekszik, hogy a művészi alkotásokban látható szerzői portrét rámásolja a szerző arcmására, illetve a másolás létjogosultságára „kérdezzen rá" – az írás partitúrára másolásának aktusával korrelál, hiszen ebben az esetben is két különböző mediális lejegyzőrendszer együttese alakít ki jelentést. A partitúrára írt szöveg azonban mintha énekhangként funkcionálna, azaz speciális érzéki jelleggel is rendelkezik. Ezt támasztja alá, hogy Mónika, akit lenyűgöz Balogh Fábián, magáénak érzi a levelet, mondván az „önkéntelenül vált levéllé, s csak véletlenül címződhetett Laurának".[70] Kiderül, Mónika a levél olvasásakor annak érzéki jelentését sajátította el, „átérezte s megértette egész mélységes hangulatát".[71] Valódi címzettnek nevezi magát, „postaállomásként" jellemezve Laurát, aki egyébként valóban nem érti a férfi levelét, igaz, utólagosan a szerző sincs tisztában annak jelentésével. Balogh csakis azt tudja megmagyarázni, miért is „íródott az a nem levélnek indult levél

[69] Harsányi 1993, 37.
[70] *Uo.*, 248.
[71] *Uo.*

a végén" Laurának, de ez nem korrelál a szöveg érzéki jelentésével, amely az írásos kommunikáció tényében ki is merül. Bár a kommunikatív kódok szempontjából Mónika „félreolvassa" vagy félreérti önnön címzett-mivoltát, annyiban mégis az üzenet fogadójának minősül, amennyiben érzéki-hangulati árnyalatot képes hozzárendelni. (Mintegy Jauss partitúra-hasonlatának megfelelően kiszabadítja a levelet „a szavak anyagából, és aktuális léthez segíti".)[72] Valamint a postai szállítást mellőző írásos kommunikációba ő helyezi el a közvetítő médiumot, Laurát, aki megszólítottnak tekinthette magát, de (a viszonzatlan érzékiségből adódóan) nem válhatott Balogh beszélgetőtársává. Azaz a küldemény nem is elsősorban üzenetként (a mondandójával) épül be a narratívába, hanem Mónika „megigézéseként", érzéki hatást keltve, ami nem egyeztethető össze sem a levél-funkcióval, sem az írás referenciájával. A hangulat „kibetűzésének" lehetőségfeltételeit a váratlanul közbeavatkozó címzett pozíciója eredményezhette.

A traumatikus írásjelenet (illetve az írás megsemmisülését példázó epizód) újrajátszása után Balogh Fábián az automatikus írás gépiességével kénytelen szembesülni: átjátszó állomássá válik az agyán elhelyezett távírókészülékek és az íróeszköz között. Ez az állapot viszont felidézi számára a pillanatot, amikor hosszú idő után írásjegyeket tudott elhelyezni a papíron: megelevenedik körülötte a *Máté-passió* egyik jövőbeli előadása, Budapest pedig a vágyálmok ideális közegévé alakul. Balogh a vágy elképzelt terébe kerül, amelyben már ő alakítja egy nagyszabású szenvedéstörténet-előadás főszerepét.

„Készülnöm kell, nehogy túlságosan is megviseljen majd az igazi. Ez a zongorakivonat csak zörgő csontváz; maga a mű testet öltött éter. Most mankóval indulok a végtelenbe, este szárnyakon." – ezekkel a szavakkal készül fel Balogh az előadásra, majd „olvasni kezdi a partitúrát".[73] Ezen a ponton a szöveg önnön kezdetéhez (a Vigadó előadásához) kapcsolódna vissza, amennyiben az olvasás-

[72] Vö. Jauss 1999, 49.
[73] Harsányi 1993, 415–416.

aktus hiánytalanul „be tudná fogni" a partitúrát, azonban a Laurának írt levelet tartalmazó lapok hiányoznak a szövegből, így az olvasásában hiány keletkezik. A kitépett lapokra Balogh korábban a passió disszonáns 'Barabás!' felkiáltása nyomán születő gondolatokat jegyezte le, márpedig a döntés (Jézus és Barabás között) már áttevődött a saját magával kapcsolatos döntésre: „Egyiküknek meg kell halnia, elviselhetetlen ez a kettősség! (...) Két lélek minden romját nem tudom megőrölni! (...) Melyik az én igazi lelkem?".[74] Így a szöveg az imaginárius előadás újraátélésével egészülhet ki, a döntés (és a kimondott szó) azonban ezúttal performatív erővel bír. Balogh ugyanis belekiabál az előadásba: „Jézust bocsássátok el, ne Barabást!".[75] A disszonáns hang – bár nem csendül fel – áttételesen Baloghgal végez, minek következtében az Én átjátszó állomássá válik. A szenvedéstörténet végpontját az írásban-lét jelenti, amelyben már a hangadás képességei is az eszközökre szállnak át: Lydia a regény végén megpróbál szóba elegyedni a főhőssel, „de csak egy kis acéltoll szakadatlan sercegése válaszolt neki."[76] Baloghnak sikerül visszatérnie az íráshoz, egyúttal belátja, hogy a világot ezen a módon is megteremtheti maga számára. Világértelmezése alapkövéül a csigavonal lép elő, amelynek óhatatlanul egy síkban kell megteremtenie – a korábbiakban emlegetett – spirál illúzióját. Balogh az emlékezés háromdimenziós teréből az írás kétdimenziós síkjába kerül.

5. 3. A jövő század írásai

Jókai regényében számtalan formában jelenik meg az írásbeliség. Ezek közül néhányról már szót ejtettünk, de részletesebb értelmezést igényel Otthon állam világírása, illetve azok az írásnemek, amelyek részben Tatrangi Dávidhoz, részben ellenpólusához, Sasza asszonyhoz kötődnek.

[74] *Uo.*, 390.
[75] *Uo.*, 424.
[76] *Uo.*, 447.

A jövő század regénye első alkalommal *A Hon*ban jelent meg tárcaregényként, 180 részben. A sorozat csupán két alkalommal szakadt meg: egyszer a szerző betegeskedése miatt késtek az újabb részek, a másik alkalommal pedig *A világnyelv és betűi* című fejezet speciális írásjegyeinek nyomdai kiöntéséhez volt szükség extra időre.[77] A különböző kultúrkörökben az írás idején már meglévő jegyek így külön megmunkálást igényeltek, igaz, a regényben csak egyetlenegyszer fordulnak elő. Az írásjegyek részben a nyelvi különbségeket hidalják át, bár jól látható, hogy a jelkészlet inkább praktikus dolgok jelölésére, mintsem elvont, nem tárgyiasítható tulajdonságok vagy érzelmek utalására szolgál. A világírás tehát a globális kommunikációt elsősorban a különböző (optikailag kódolt) anyagiságok közegében véli megvalósíthatónak, korlátozva ugyanakkor a kifejezhető „jelölteket" a különböző materialitások körére.

Jókai világírása sajátos multikulturalitásról tanúskodik: benne a jelek szintjén történhet meg a nyelvek összevonása, amely a beszédnek az idők folyamán kialakult nemzeti sajátosságai miatt már lehetetlen. Ehhez azonban nem használhatóak fel a betűírás elemei, képírásos jelekre, a szimbolikus írás atomizált jegyeire van szükség. Emellett fontos szerepet kapnak a számok, amelyek a földrajzi koordináták státusában átveszik a városnevek funkcióját.[78] Mindezt az *Astrapé* gyorsírási jeleivel összevetve kijelenthető, hogy a 19. század végén vizionált következő századközép kontextusában a gyors kommunikáció alapfeltétele a betűmentesség.[79] A betűket olyan jelek vagy szimbólumok váltanák fel, amelyek vagy nagyobb nyelvi egységeket (több betűt vagy szin-

[77] Jókai 1981, I/551–552. A *Borsszem Jankó* a szünetet kihasználva alternatív folytatást írt a regényhez (*Uo.*, I/640.).

[78] Még a „világírás" előtt megjelenik ez az egyszerűsítő tendencia a pártok elnevezéseiben (*Uo.*, I/205–206), de a különböző vallások szimbólumainak felsorolásakor (*Uo.*, I/193.) is.

[79] Kísértetiesen idézve meg a 21. század állapotát, amelyben a kép mindinkább kiszorítja az írást: például egy népszerű és olvasott hírportálnak arra kell törekednie, hogy a szöveg csak kommentár legyen a különböző audiovizuális „beágyazások" körül. Hasonlóan az emotikonokkal kommunikáláshoz.

tagmákat) sűrítenek össze, vagy képi transzponálással egy fogalomírás felé mutatnak. Kiemelendő, mindez tehát az írásbeliség közegében történik, a beszélt nyelvet – ellentétben például Orwell *1984*-ének *újbeszél*ével – nem érinti, nem érintheti.

A Sasza kapcsán szóba kerülő írások a halállal vannak szoros kapcsolatban (a „halott betű" ősi metaforáját szimbolizálva): a korábban részletesebben bemutatott szerepjáték egyik epizódjaként a fejedelemasszony a testőrezred tagjainak holttesteiből rakatta ki a 'halál az árulóra' feliratot a Néva jegére. Az elrettentést itt az üzenet mellett elsősorban az írás emberi „anyaga" tartja fenn. Ez a transzfiguratív mozzanat igazolja vissza a Sasza asszonyt bemutató passzust is:

> „Abból a népkolosszból való, mely megszokta a férfijellemű nők uralmát, mely a hadviselő, országhódító Katalinok, Erzsébetek neveit hímzette be a világtörténelem könyvébe. (Azért választottuk e szót „hímzés" ehelyett, hogy „írás", mert e nagy asszonyok nevei is keresztekből vannak összerakva, mint a hímzet betűi: a csatatéri sírok keresztjeiből.)"[80]

A szöveg *szövet*ként elképzelése az írás mint hímzés metaforikus áttételét a végletekig legitimálja, de a narrátori közbeékelés éppen ezt a figuratív mozgást próbálja zárójelbe tenni. A megjegyzés ugyanis arra hívja fel a figyelmet, hogy az írásként felfogott hímzés maga szintén írásalakzatokat rajzol ki, az írás írásaként értelmeződik. A (képi) minta jelen esetben a betű, de a keresztszemes hímzés az írásos rögzítés mellett alakilag reprezentálja a „beszövés" okát. Amennyiben viszont az írásjelek elemi egységei a „csatatéri sírok keresztjeit" reprezentálják, akkor a hímzés a médium szimbolikus horizontjának beemelésével jelentéstöbbletet biztosít a „puszta" beírással szemben. Hasonló a helyzet ahhoz, mint amikor Sasza a saját vérével írott levél segítségével biztosította Severus védettségét, de ott az írás nem rendelkezhetett olyan felületi (tapintható) jegyekkel, mint a hímzés. A „keresztszemek"

[80] Jókai 1981, I/419.

betűkké, majd nevekké rendeződése emellett a repetitív jelleget is kiemeli: az írás folyamatosságával szemben itt láthatóvá válik a minta ismétlődése, amely a metonimikus jellegből fakadóan a háborúk szimbolikus „maradékainak" (a síroknak) sokszorozódó-folytatódó tapasztalatát hangsúlyozzák. A világtörténelem szövet-könyve így egy olyan „írás" lehetőségét villantja fel, amely már alapanyagában szimbolikus jelentéssel bír.[81]

Tatrangi Dávid és az írás kapcsolata egyrészt a mindenki számára ismeretlen kódként feltűnő rovásírással, valamint a természeti „hieroglifákkal" összefüggésben írható le. Tatrangi – repülőgépe révén – az elsők között fedezheti fel az egész bolygót, azaz tulajdonképpen elsőnként rajzolhatja meg a táj reális térképét. Nem beszélve arról, hogy a levegőbe emelkedéssel az ég üzenetei hozhatók le a földre,[82] amelyet csak megerősít a 'felhőlap' jelölő többszöri előfordulása. Bizonyos értelemben ezeket a felhőket kell vallatóra fogni, megfejteni „titkosírásukat": Tatrangi az ichormező fölött húzódó jellegzetes felhőket kutatja, és rájuk is talál. Bármilyen korlátlan távlatokat biztosít az új nézőpont, a tájrajz a felhőkkel szemben megfejthetetlennek tűnik: „Ezek a zigzugok, mintha mind óriási betűk volnának, istenkéz írta hieroglyphok: csak olvasni tudnók!"[83]

Tatrangi az egyetlen, aki a regény egy másik írásfajtáját, a mindenki számára érthetetlen ismeretlen írásjegyeket a rovásírás betűiként képes azonosítani (mivel a titokzatos vetőgép küszöbére karcolt jegyek értelmét csak a székelyek tudják dekódolni, leszámítva persze az olvasót, aki számára a narrátor előzékenyen lefordítja a jeleket: „BUNGOR. BÁ FOROGÁ (...) ISTEN. LÁD. ÁRMÁN. NE BÁND.")[84] Míg Tatrangi számára maguk a jelentés

[81] Írás és hímzés kapcsolatához lásd Földvári 2014; Gesztelyi 2018. Jókai „virtuális könyveihez" lásd Szajbély Mihály megjegyzését. (Szajbély 2010, 89.)

[82] „...te léssz az első, ki velem együtt lehozod az üzenetet a felhők közül a földre: »ember, tied az ég«!" (Jókai 1981, I/299.)

[83] *Uo.*, I/494. (Labádi Gergely részletesen foglalkozik a természet könyvének olvasási lehetőségeivel, főleg régi magyar források alapján, vö. Labádi 2011.)

[84] Jókai 1981, II/137.

nélküli – pontosabban megfejtésre váró – betűk is arra szolgálnak bizonyítékul, hogy érdemes tovább keresni az ősmagyarokat, addig kérdéses, pontosan mit is rejt a titokzatos üzenet. Feltételezhető, hogy ennek – akárcsak Tatrangi nézőpontjából – nincsen jelentősége: Bungor ősmagyar vezér volt, a 'Lád' szó pedig földrajzi nevekben található meg, míg az 'isten' a kutatások jelenlegi állapotában bizonytalan eredetű, ősi szó.[85] Így tehát az értelmetlennek tetsző szavakból szintén az íráskép szolgáltat nyomot és kiindulást akármilyen hermeneutikai tevékenységhez.

*A jövő század regénye*ben a vallásos érzület számára tapasztalható mitikus-szakrális attribútumok technikai valósággá válnak.[86] A technikai fejlődés színreviszi, így láthatóvá teszi azokat a jelenségeket, amelyek korábban csak a felfokozott képzelőerő közegében bizonyultak elérhetőnek. Úgy tűnik, hogy a technikai tudás pontról pontra felülírni képes a hitet. Természeti erőforrásokat aknáz ki saját javára: a fénykép anyagiságában a napsugár immár „emberarcok készítésére kényszerített", a távírás pedig a villámot „tette szolgává", míg a repülőgép, és ezzel a távolságok kikalkulálása (lemérése) a „szentek és idvezültek" előjogait tették semmissé. Noha a repülés ebben az összefüggésben az isteni akarattal szembeszálló erőszakként tételeződik („ha akart volna szárnyat adni Isten az embernek, teremtette volna őt ekként"), a pápa is kénytelen a leggyorsabb kommunikációs eszközhöz, a távíróhoz nyúlni.[87] A természeti energiák irányításával az ember nem mást, mint magát Istent imitálja. Az „óriási szemekként" működő távcsövek egyenesen az ég „rejtett titkait" nyitották meg. A jelenségek elárulták, illetve megadták magukat a technikailag

[85] Amennyiben az 'ármán' az 'ármány' szó változata, Jókai hiteltelenségéről beszélhetünk, hiszen ez a szó csak a klasszicizmus idején keletkezett (elvonással az 'ármányos' szóból, vö. TESZ, I/178.) Igaz, Vörösmarty *Zalán futásá*ban Ármány a konstruált régi magyar mitológia egyik istenalakjaként szerepel, így a szöveg a jelölőt a mítoszi kezdetek idejére helyezi vissza. Rejtett intertextusként tehát a rovásszöveg többi szavához hasonlóan az 'ármány' is megfelelően „imitálja" a nyelv ősi stádiumát.

[86] „A vallás szerepét a tudomány veszi át." (Szegedy-Maszák 1994, 698.)

[87] Jókai 1981, II/347–348.

kiteljesített fürkésző tekintet előtt. Más kérdés, hogy a technika „szelleme" nem illeszkedik teljes pontossággal a természet szellemiségéhez: „A távcsövek nem találják az égben semmi nyomát az üdvözültek mennyországának, hanem találnak helyette egy lesújtó végtelenséget, melyet emberi elme föl nem foghat: ez az Isten."[88]

A regényben játékba hozott technikatörténeti újdonságok (vagy ha úgy tetszik, természet-utánzatok) közül a villám már a legelső fejezetben tanúságot tesz multifunkcionális jellegéről (a villanyütésre „legöngyölődő" zászlóktól kezdve a királyi dolgozószobába szerelt villanyos csengettyűn át a magát dörzsöléssel „villanyozó" hadügyminiszterig, illetve a király beszédében megjelenő „balsors villámjáig"). A szöveg nehezen tudja kivonni magát a játékból: mielőtt felszínre hozná a gépesített villám eszközét, a repülőgépet, a természetes villámot szerepelteti komplex metaforaként. Hiszen a villám éppen úgy igazodhat a tekintethez, mint a hanghoz: a villámokat szóró szemekben, és a villámként lesújtó szavakban egyszerre válik tapasztalati „ténnyé" a pillanatnyiságból fakadó gyorsaság és az erős jelenléthatást kiváltó energia. Tatrangi repülőgépének ereje a villám kibocsátásának képességében rejlik, de a villám irányíthatóvá tételével maga a főhős szintén isteni tulajdonságokra tesz szert (míg Saszánál a villámló szempárok a hatalom és a nőiség együttes erejének figurációi). Így a hérakleitoszi mondás, miszerint „mindeneket kormányoz a villám",[89] a technika emberének kezében válik konkrét valósággá, nem beszélve arról, hogy a repülőgép és a villámok az egész földgolyóra nézve katasztrofális következményekkel járnak a 2000-ik év környékén. Ekkor a villám időlegesen visszanyeri isteni „származását". Az emberek a következőképpen könyörögnek azért, hogy a mindent ellepő köd[90] szerte-

[88] *Uo.*, I/237.

[89] „τὰ δὲ πάντα οἰακίζει κεραυνός"

[90] A regény első szakaszát is a jövőt betakaró köd képe zárja le. Leegyszerűsítve tehát a temporális metafora a második szakaszra tényleges anyagi közeggé válik, amelyet ezúttal nem az „örök béke" narratív egysége, hanem a Pax bolygó megjelenése, illetve a jelölő beíródása követ.

oszoljon: „Ne takard el bűneinket ezzel a szörnyű szemfedéllel! Jöjj ránk haragoddal; hozd villámaidat, mennydörgő szavaddal mondj ítéletet ránk, önts ránk özönvizet az égből, rázd meg alattunk a földet, hasogasd meg az egeket, küldj csillaghullást, világromlást reánk, csak e rettenetes ködöt vidd el rólunk."[91] A második millennium „istenvárása" elméletileg része lehetne a visszafordított mitikus időnek, de a „folyóidő" szerint már a technikába vetett hit primátusának kell megoldást szolgáltatnia a veszedelmek ellenében: „a hit maga elveszti a hitét".

6. Téridők

Tér és idő – ma már közhelyszámba menő – kapcsolata a századfordulón vált egyre markánsabb témává mind a természettudományok, mind a szépirodalom körében. A két dimenzió szoros egymásrautaltsága a vizsgált két regény narratív dinamikájában is megjelenik, ha nem is abban az értelemben, ahogy ez, egyre izgalmasabb és látványosabb módon, a tudományos-fantasztikus irodalom közegében a mai napig megfigyelhető. Igaz, Jókai és Harsányi szövegei egyaránt applikálják az „időutazás" tapasztalatát: Tatrangi Dávid a tér „kinyitásának" segítségével tudja beteljesíteni egy kollektív idő inverzióját, míg Balogh Fábián egy traumatikus élmény újrajátszását követően abba az írással kitöltött térbe kerül vissza, amely a történetet hét évvel megelőző időszakban határozta meg. Ráadásul *A kristálynézők*ben a jövőbeli fővárossal kapcsolatos vágyálmokat éppen egy, *A jövő század regényé*hez hasonló „keleti nyitás" határozza meg, amely térélményként az időélmény sajátosságait is magán viseli.

[91] Jókai 1981, II/262–263.

6. 1. Kelet!

Tatrangi székely identitásával kezdenek keleti kódok beíródni a szövegbe, lévén a székelyek a „legszélsőbb határszélt" elfoglalva inkább Keletre vándorolnak tovább, miközben identitásukat nem éri idegen befolyás.[92] Ehhez mérten egyértelmű ellenpólusként rajzolódik ki a monarchikus államforma, amelyben a magyarság csak része az államtestnek: önállósága csak egy közös geopolitikai kontextusban értelmezhető. Az aerodrom első alkalommal a „keleti mesék Roch madarához"[93] hasonlatos fehér sasként jelenik meg, egy alkalommal pedig a szöveg a repülőgép útvonalának követésekor a Tejút „székely-hun" interpretációjára utalva „Csaba vezér nyomdokait" említi.[94] A „keletiség" kódja azonban legnyilvánvalóbban Kin-Tseu felfedezésekor vibrál a szövegben: Tatranginak itt a régóta keresett „ősmagyarok" mellett az ichor ellenszérumára, a naftára is sikerül rálelnie.[95]

A regénytér kiterjedésével újraapplikálódó nemzeti történelmi narratíva azonban egy visszájára fordított narratívába ékelődik bele, amelyet alaphangon a második millenniumhoz kötött világvége eszkatologikus ígérete határoz meg. A regény első felének egyik fejezete a Krisztus második eljövetelére utaló *Apocatastasia* címet viseli, de a biblikus hagyománynak megfelelő átrendeződés csak a regény *Az örök béke* címet viselő második részében történik meg. Az 1990-as évek elején – negyedszázadnyi háborúmentes időszakot követően – annak lehetősége merül fel, hogy egy új, „világtörténet" nélküli korszak következhet el, lévén korábban a világtörténelem különböző szakaszait alkotó háborúk tudtak új és új „arcot adni a földnek".[96] A regény hátralévő

[92] *Uo.*, I/93–97.
[93] *Uo.*, I/316.
[94] *Uo.*, I/496.
[95] Miközben Kin-Tseu megtalálása egyben hazatalálás is: a székelyek bemutatásakor a szöveg nem győzi hangsúlyozni, hogy a kínai és a székely rokon népek, illetve kulturális kódjaik között átfedés van.
[96] *Uo.*, II/293.

részeire a történelmi események valóban más szintre, nevezetesen a bolygóközi térbe tevődnek át, hiszen az emberiséget egy közelgő üstökös becsapódásának egyre valószínűbb lehetősége tartja rettegésben. A megismétlődő, illetve visszafelé folyó világtörténelem nevezetes pontjaként egy új Bábel tornya készül el egy hatalmas csillagvizsgáló képében, amelynek szerkezeti elemeit húsz különböző országban gyártották, majd rakták össze a Himaláján. Ahogy a világírás tulajdonképpen a különböző kultúrák már kéznél lévő szimbolikus jeleit vonta össze egy közös regiszterbe (ahelyett, hogy egy merőben új jelekből álló kódrendszert alapozott volna meg), a nyelvi kódokat optikai kódokba áthelyező „új Bábel" szintén a kulturális különbözőségek refigurációjaként értelmezhető. Az utolsó fejezetek végül az ősrobbanást imitálják: a hatalmas földrajzi változásokat (a Földet eddigi tengelyeiből kimozdító) hozó csillagászati fejlemények végső pontjaként egy új bolygó keletkezik. A Pax, amely tulajdonképpen az örök béke nyelvi jelével zárja le a narratívát, egyúttal a második millennium betetőzése is. *A jövő század regénye*nek történelmi struktúrája így (a végtelenbe tartó) linearitás helyett ciklikusságot mutat: a regény zárlata egy új aranykor beköszöntével kecsegtet.[97]

A kristálynézők lokális kontextusában a „keletiség", és a térbeliesített idő motívumai is megjelennek. Balogh Fábián vágybéli fővárosa „Kelet és Nyugat között lebegő", „ezeregyéjszakás és mégis kulturált".[98] Amikor először festi le barátja, Divéky Tamás számára a budai folyópartra álmodott óratorony képét, arról beszél, hogy éjféli harangjátékát csak „az úszó jégtáblák hallanák meg és vinnék végig a Dunán, messze vizekre, vissza Ázsiába…".[99] A két említett jelenet között Balogh egy művésztársaságban egy kristálynézés emlékéről mesél. Babilonban, az „elul-tishri havi

[97] Míg Szegedy-Maszák szerint a regény végére az addig is a mese alá rendelt történelem „megszűnik, értelmét veszti", addig Szilágyi Márton a történelmi keretek üdvtörténeti keretek közé helyeződése mellett érvel. (Vö. Szegedy-Maszák 1994, 699; ill. Szilágyi 2013, 278, 280.)

[98] Harsányi 1993, 96–97.

[99] *Uo.*, 166.

virágvásár" forgatagában értette meg, hogy a bábeli nyelvzavar maga volt a vásár, amelyből kikerülve egy magyarul éneklő ifjúra is figyelmes lett.[100] Így bár a regény nem jelenít meg olyan nyíltan keleti kulturális kódokat, mint a Jókai-regény (ahol a főellenség is a keleti kultúra, az orosz/szláv „veszedelem" szülötte, és vereségekor a „keleti császári" címmel próbálja lekenyerezni Tatrangit), mégis jelentéshordozó ereje van a magyarság keleti származásának, illetve így (a könnyebben átfordítható regiszterek miatt) a kultúra közvetítési lehetőségeinek is.

6. 2. Az idő térbe fagyasztása

*A jövő század regénye*nek egyik izgalmas kotextusa, az *Egész az északi pólusig* című tudományos-fantasztikus történet 1876-ban jelent meg.[101] A két szöveg több ponton kapcsolódik egymáshoz. Az egyik kapcsolódási pont (amely jóval nagyobb hangsúlyt kap a későbbi regényben) az Északi-sark archívuma, amely különböző történelmi korokat képes konzerválni. Jókai regényében Tatrangi Mózes áll elő fiának az „örök temető" eszméjével, amely tulajdonképpen másolata lenne a világtérképnek is, amennyiben a különböző népek halottai a számukra külön-külön kijelölt részeken lennének megtalálhatóak az „idők végtelenjéig".[102] Az idő több szempontból konzerválódik: egyrészt a múlt egy tömbbe fagyva válik felkereshetővé (illetve egy-egy szegmense a sírjelek nyomán pontosan azonosíthatóvá), míg a testek ugyancsak egy utolsó pillanatfelvételt mutatnak magukról, hiszen az alacsony hőmérsékleten időtállóvá válnak. Állandóságuk miatt a múlt-

[100] Harsányi az 1937-es *Ázsia felé* című írásában az „amerikanizmus szélhámoskodásaival" szembehelyezi az „ázsiai ősforrásokat". A gondolatmenet szerint Európa mindig kínosan ügyelt arra, hogy az ázsiai szellemi javak akadálymentesen megérkezhessenek, például „sietve törölte le a homerosi eposzok fémjelzéséről a Mahá-Bhárata pecsétjét". S három nép lenne alkalmas a két kultúra összekapcsolására: az orosz (mivel „féllábbal még valóságosan Ázsiában él"), a spanyol (az arab „kapcsolat" okán), és a magyar. (Harsányi 1939b.)

[101] A szövegek legújabb értelmezéséhez lásd Eisemann 2014; Eisemann 2015.

[102] Jókai 1981, I/491.

béli idősíkok totálisan paralel jelleget ölthetnek: „[A] hírhedett Nagy Sándorokat, Napóleonokat, Habsburgokat, Humboldtokat, Kolumbusokat, Goethéket, Hugókat, Shakespeareket, Talmákat, Washingtonokat és Kossuthokat ott fogja együtt találni az utókor, azon módon, ahogy alkotva voltak, örökre változatlanul!"[103]

Az archívummá-konzerválás a Jókai-regény írásaktusa során egy térbe olvasztott források markáns felhasználásának ismeretében valósul meg: *A jövő század regénye* egyszerre vázolja fel a 20. századdal kapcsolatos *várakozási horizontot*, és tanúskodik az írás jelen idejének *tapasztalati teréről*.[104] Nem beszélve arról, hogy a mitológiai allúzióknak és a narratív történeti jellegnek köszönhetően itt sem egyszerűen a 19. század végéről szóló tudásbázis, hanem a régebbi korok 19. század végi tudásbázisa épül be a szövegtérbe. A kalkulálhatóság pedig abban nyilvánul meg, hogy a szöveg továbbírja ezeket a narratívákat, megjelenítve ezzel nemcsak a jövőt, de ezzel tulajdonképpen az eljövendő múltat is, amelyet a „jövő emlékezetének" is nevezhetünk, amennyiben a szerző sajátos ironikus önreflexiója saját recepciótörténetének is helyet szentel.[105] *A vezérhalmi Alhambra* című fejezetben megjelenő királyi palota az archívum kifordított változata, jobbára utánzatok találhatók benne, mintsem eredeti alkotások. Ennek kertje a szöveg tanúsága szerint:

> „azon a tájon lehet, ahol hajdan egy magyar költő háza állott, akinek munkáit akkor sokan olvasták. A kis ház köveivel rég árkot temettek már, s a költő munkáit csak az új kor Toldy Ference ismeri még; az egész, ami megmaradt belőle a jövő század számára, tán csak az a három ezüstlevelű hárs, miket saját kezével ültetett; azokat nem fogja kivágni senki, mert virágaik

[103] *Uo.*

[104] Koselleck 2003, 401–430.

[105] Vö. Török 2005, 123–124. Krúdy *Jászai Mari őfelsége* című 1922-es szövege hasonló megoldással él: „a régi házban, amelyet a Margitszigeten még József nádorispán épített a napóleoni háborúk alatt – talán éppen azzal a célzattal, hogy százharminc esztendő múlva egy világtól elvonult író itt írogassa a sziget történetét…" (kiadta Krúdy Zsuzsa, idézi Kelemen 2005, 38.)

gyógyillata megvédi őket, s a hajdani gazda neve a kéregbe vésve tovább él…”[106]

Az elbeszélés itt nem egyszerűen kimutat az írásaktus jelen idejébe, azaz nem egy nyomot illeszt a szövegtestbe, hanem ennek a nyomnak csak a maradékát, az emlékezetét implantálja. Nincs már meg a ház (Jókai svábhegyi villája), ahogy a szövegek is már csak az irodalomtörténészek „régióiban” forognak. Az elfeledettség ellenpontján egy növény áll, amely epigráfiaként őrzi a szerzői nevet. Bár nincs okunk tagadni a reflexív jelleget, maga a mű nem ad támpontot ahhoz, hogy megbízható referenciákat rendeljünk hozzá. Csak Toldy Ferenc neve jelenik meg a láthatóan beékelt (a főszövegtől hármasponttal elkülönített) bekezdésben. Igaz, az alkotások Toldytól ismertsége Jókai 1865-ös szövegét figyelembe véve legalábbis némi reménykedésre adhat okot, ugyanis az irodalomtörténész képes összeilleszteni a „holt írók csontjait”, illetve képes megóvni virtuális testüket az elpusztulástól.[107] E folyamatok átvezethetők a szövegtest filológiai kezelésének, megóvásának aktusaiba. A szerzői név tehát itt tulajdonképpen garancia a szövegek továbbélésére, még ha ezek a „jövő században” nem is töltenek be markáns szerepet.[108]

*A kristálynézők*ben Balogh jövőbeli Budapest-képének szimbolikus épülete a folyóparton álló óratorony, amely az idő múlását a *Himnusz* vagy a *Szózat* lejátszásával jelezné, és a zeneműveket neves magyar történelmi személyiségek tolmácsolnák. Az óra így

[106] Jókai 1981, I/120–121.

[107] Jókai 1955, 295.

[108] *A kristálynézők*ben a főhős számára az ifjú Divéky Tamás képviseli a jövő tenni akaró generációját. Divéky verse, *A sziklavágók* nyomokban megidézi Harsányinak a *Nyugat* 1916-os folyamában megjelenő versét, a *Poetikát* vagy legalábbis ennek első strófáját. („Gránitsziklából, döngő kalapácscsal / Szikrázva zengő rímeket kiverni, / Valaha ez volt a poetikám, / Mindent akarni, mindent merni, / Vágtatni villám-robogással/ Lánggal lobogó meteor-paripán.”, Harsányi 1916.) A sziklavágás a haladás metaforájává válik a regény során. Olyannyira, hogy Balogh a regény utolsó részében az íráshoz visszatérést is így határozza meg: „Kifúrtam azt a százöles sziklaboltot, amely elzárta a világtól a tavamat.” (Harsányi 1993, 438–439.)

nem csupán az időt mutatná, de periodikus emlékeztető funkciója a kollektív történelem bizonyos szegmenseit ismételgetné. Emellett a vágyott fővárosi tér úgyszintén a történelem térbeli reprezentánsává válik. A Nemzeti Kaszinó épületén Bánk bán, Tiborc, és a „megölt idegen" szoborcsoportja mellett egy hazafias irodalmi kánon jeles képviselői kapnának helyet idézetekkel, amelyek „evangéliumaivá lettek a magyar arisztokráciának. Mindenkinek, de nekik elsősorban."[109]

Az idő térbeli megjelenítésének („anyagivá tételének") műveletei még a főhős pálfordulása után is kényszeresen megvalósulnak, igaz, ekkor már a kollektív történeti narratíva helyett az individuális történet materializálódik. Látomása nyomán Júlia (a bosszúálló ex-feleség) és Mónika (a színésznő-médium, aki akaratán kívül, de nagy mértékben hozzájárult Balogh mentális elborulásához) együttes erővel robbantják fel a torony tetején álló kristályt, a képzelőerő végső eredményeit képsorokba átjátszó szimbolikus tárgyat. A férfi tulajdonképpen ezzel a látomással ad hangot csalódásának, és egyúttal bűnösnek nevezni Mónikát. A képzeletbeli robbanást követően a kimenet vizuálisból textuális-inskriptív formába vált: Balogh írni kezd, írásaiból viszont csak a toll sercegésének morajlása olvasható ki. A fehér zaj hangzó anyagiságának jelentése – McLuhan után – már csak maga a médium, a szövegezés véget ér.

6. 3. Változékony szövegterek

Mindkét regény élesen veti fel a szövegek „megfelelő tálalásáért", olvashatóvá tételéért felelős filológia egyik legizgalmasabb kérdését: kiválasztható-e a szövegvariánsok közül egy minden szempontból ideális mesterszöveg? *A jövő század regénye* kapcsán két szempontból is fontos mindez. Egyrészt a szerzői személyiség a főváros millenniumi változásait követve igazította újra szövegét, másrészt a további kiadások – mintegy a jövő hírnökeként

[109] *Uo.*, 415.

kezelve a regényt – a világháborúk tapasztalatából értelmezte újra a szövegkiadásokat. Míg *A kristálynézők* „lappangó" második kiadásához (1928) Harsányi új előszót írt, és csekély mértékben alakított is a szövegen, így a másodikként beharangozott 1993-as közlés valójában a regény harmadik kiadása, amely szemet hunyt a szöveget ért változások felett. A változásokat ebben az esetben is a világégés, az első világháború tapasztalata okozta, amely egyúttal indokul szolgált a szerzőnek, hogy írását visszamenőleg jóslatként definiálhassa. Tehát mindkét szerzői autoritás valamiképp arra törekedett, hogy szövegét az elavulás ellenében felfrissítse, aktualizálja.

*A jövő század regényé*nek olvasási referenciatartománya három időszakaszra bontható. Egyrészt bizonyára máshogyan olvasták a szöveget a „jövő század háborúját", a Nagy Háborút megelőzően, illetve 1918 és 1952 között, mint 1952 után, hiszen ez volt a történet évszámmal jelölt tartományának tényleges kezdete. A recepciótörténeti fejlemények szerint a hivatalos kritika az első világháború környékén állandóan egymásra vonatkoztatta a 19. század végén megjósolt küzdelmeket a kortársi konfliktusokkal.[110] Az 1916-os Révai-kiadás sem véletlenül mellékelte a kilenckötetes munkához a világháború képes krónikáját.[111] A regényben megjelenő városkép hasonló módon multiplikálódik. Jókai kínosan ügyelt rá, hogy a jövőbeni főváros illeszkedjen az írás jelen idejében jellemző városrekonstrukciós programokhoz, de az 1896-os Nemzeti Kiadásban sorban kaptak helyet az időközben megvalósuló fejlesztések. A szövegtér így mindig az aktuális tapasztalati tér hatását tükrözte, igaz, a millennium „kultikus" kontextusában (ezen belül is a korabeli „sztáríró" horizontján) a változtatások szinte kötelezőek voltak.

A kristálynézők második, 1928-as kiadása a szerző összegyűjtött munkáinak ötödik köteteként jelent meg.[112] Legfontosabb vál-

[110] Ehhez vö. Jókai 1981, I/653–656.

[111] *Uo.*, I/553.

[112] A *Válogatott versek*, a verses tündérrege, *A tölgylevél*, a tragédiákat tartalmazó *Ellák*, valamint a *Drámai miniatűrök*et követően, illetve a kritikákat össze-

toztatása az eredeti előszót felváltó új bevezetés, amely utólagosan a regény allegorikus-profétikus olvasásmódjának fontosságát nevezi meg, valamint ebből kifolyólag állandó aktualitásának tényét nyomatékosítja. Élesen szembeállítható mindez az előző bevezetővel, amely a regény olvasásának tétjét az experimentális jelleg megérthetőségében jelölte ki. A szöveg autoritása tulajdonképpen az első világháborút kirobbantó feszültségek krónikájaként kívánja olvastatni szövegét, de mivel ennek hullámrezgései nem csillapodtak le a békeszerződést követően, *A kristálynézők* (mint „néplélektani regény") fő tematikai egységei – az újabb előszó nyomán – transzponálhatóak a második kiadás jelenébe is. Az újrakiadást elősegítő második ok (túl az összkiadás kontextualizáló erején, amelyről a szerző személyiség megfeledkezik) a fantasztikum éles tagadása a fikción belül. Eszerint „amit Balogh Fábián a lélektudomány ismeretlen régióiban fölfedezni vél, annak semmi, de semmi, legcsekélyebb köze sincsen a csodához, a természetfölöttihez", a főhős feltevése csupán az, hogy „az autóhipnózis szeszélyes látomásait kormányozhatókká is lehet tenni és az igazi, a reális valóság meglátására szorítani."[113] A lélektaniság ugyanakkor csakis annak ismeretében funkcionálhat vonatkoztatási pontként, hogy a pszichoanalízis éppen az 1910-es évek második felétől kezdett egyre ismertebb lenni az országban. Így a második kiadás (már) joggal tekinthette magát a pszichoanalitikus tanokat, illetve az általa használt eszközöket és eljárásokat illusztráló történetként. Ugyanakkor a szöveg módosulásai, legalábbis a terjedelem tekintetében nem nevezhetőek jelentőseknek.[114]

---

gyűjtő *Színházi esték*, és az *Emberek, írások, problémák* című tanulmánykötetet megelőzően.

[113] Harsányi 1928, 6.

[114] A szöveg poétikai arculatán ugyanakkor a harmadik, 1993-as kiadás annyiban jelentősen változtatott, hogy Balogh Fábián belső monológjait következetesen beillesztette a főszövegbe, miután elhagyta az első két kiadásban szereplő gondolatjeleket. Bár a belső beszéd használata ettől függetlenül a szöveg modern stílusjegyének nevezhető (ráadásul Balogh folyamatosan reflektál a belső, néma beszéd működésére), a 20. század végi kiadás kétértelmű „újítása" tulajdonképpen ráerősített Harsányi regényének modern prózapoétikájára.

A jövő század regénye kritikai kiadásának első oldalain (az előszót követően) a Nemzeti Kiadás egy hosszabb, utólagos betoldását olvashatjuk, amely Árpád sírjának megtalálásáról szól. A fiktív esemény ad okot a regényben Árpád szentté avatásához, hiszen a lelet nyomán a honfoglalót „formaszerint kereszténynek"[115] állíthatta be a történelmi hagyomány. A kanonizációval a jelenkori magyar király, II. Árpád is honalapítónak (illetve a kor egy új honalapítás korának) tekinthető, ezt alá is támasztják majd a regény eseményei. A jegyzetek szerint ezt a betoldást is a regény első kiadása óta lefolyt események eredményezték, nevezetesen egy 1880-as években zajló archeológiai vita Árpád sírjával kapcsolatban. Tehát a változékony szövegtérben, amelyben a cselekmény egy lehetséges jövőben bontakozik ki, helyet kell kapniuk az újabb és újabb írásaktusokat generáló eseményeknek, amelyek ideális esetben múltbéli narratívák megszövegezéséhez vagy újraírásához vezetnek. Múlt és jövő összefüggései, illetve a kapcsolódó változtatások *A kristálynézők* horizontján egyfelől a két kiadás közben történtekkel, másrészt a lélektaniság („fantazmagóriákkal" szembeni) felértékelésével magyarázhatók. Előbbi nyomán a regény jóslatként való olvasási stratégiája erősödik meg, míg az utóbbi cél érdekében történt (magyarázó jellegű) módosításokkal Balogh tudatossága válik nyomatékosabbá.

Már az eredeti szövegből kiderül, Balogh csak a múltba kalandozhat vissza, esetleg a jelent láthatja, de mivel csak a valóságba kaphat betekintést, a jövő tartományai elérhetetlenek számára („a jövő pedig nem valóság").[116] Viszont a második kiadás a következő reflexiókat is tartalmazza:

> „Én csak látom, hallom, érzékelem azt a visszaidézett valamikori valóságot, de részem természetesen nem lehet benne. A múlt lezárt valóság, amelyhez nem adhatunk többé semmit. De ami volt, az van is, s valamilyen úton-módon okvetlenül visszaidézhető. Ezt cselekszem én. […] Kristálylátomásban jelenné válik a

[115] Jókai 1981, I/16.
[116] Harsányi 1993, 138.

múlt. [...] a múlt, igenis, autohipnotikus úton, a maga teljes valóságában visszavarázsolható."[117]

Az „örök jelen végtelen forgatagaként"[118] felfogott látomások a múlt jelenbe transzponálásának és végigélésének lehetősége mellett azt a szükségszerű akadályt támasztják Balogh vízióival szemben, hogy ezek az archivált múltba betekintés helyett csak a múlt jelenben való artikulációi lehetnek. Hiszen az artikuláló tevékenység, a képzelőerő az aktuális jelenben működik, és az aktuális jelen horizontján vetíti ki a képpé alakított tudásanyagot. A múlt „visszavarázsolása" annyi mint „jelenné válása", ez az aktus viszont nem korrelál a történetíró tevékenységével. Balogh az utolsó előtti fejezetben, képzelt Budapestjének utcáit járva reflektál arra, hogy a történetírás inkább a „régmúltra" „emlékezik", a mából pedig nem lát semmit, ellenben a költészettel, amely az „érző intuíciónak" köszönhetően a „jelen fenekéig" lát. Az időhorizontot térbeliesítő metafora egyben visszaolvasható *A kristálynézők* újraírt előszavára is: az előírt stratégia nyomán egy olyan szövegtér nyílik meg az olvasó előtt, amely utólag beváltotta („allegorikus") ígéreteit, megjósolta a világégést, és az aktuális jelen mélyére tekintett. *A jövő század regény*ének szigorúan kalkulatív poétikája azonban nem szorult rá az utólagos megerősítésre, a prófécia fontosabb „kitételei", tapasztalatai szinte maguktól kerültek helyükre a fél évszázaddal későbbi események ismeretében: így válhatott a 19. századi jövő a 20. század jelenévé, múlt századunk „regényét" a régmúlt igazolta vissza.

7. A tudásbázisoktól az írásterekig

Balogh Fábián írásfolyamába csak részlegesen nyerünk betekintést, maga a főhős is csak az írásról tud beszélni, szövegéről nem. „Íróösztöne" – hűséges tanítványa, Lydia megfigyelése nyomán –

[117] Harsányi 1928, 139, 142, 158.
[118] Harsányi 1993, 149.

„mintha spirális pályán" lett volna „elindítva". Balogh nem sokkal később az „írásmesterség igazi titkaként" nevezi meg a felismerést, miszerint a műalkotás alapgondolata nem egy „gerinchúrnak", vagy egy „emberi váznak" feleltethető meg, mint ezt korábban gondolta, hanem „csigavonalnak", amelyhez az egész kozmosz hozzárendelhető. Maga is – emlékeztetve a „világidőt" kiasztikusan kifordító Jókai-regényre – a Nap keletkezésével imitálja önnön („kaotikus") alkotótevékenységét. Nem csoda, hogy „Mónikát vakította ez a fényesség"[119] – Balogh megközelíthetetlensége így korrelál a szöveg figuratív lendületével. A vágyspirálra, a beteljesíthetetlen vágy működésére emlékeztető írásaktus (amely lezárultságának illúzióját is folyton megkérdőjelezni kényszerül) korábban képi kódokban nyerhetett kielégülést, igaz, annak tudatában, hogy a képek megjelenítésében nem a képzelőerő játszik szerepet, hanem egy alternatív múltbéli valóságokba korlátlan betekintést nyújtó technika. Miközben könnyen belátható, Balogh olvasmányélményei nyertek képi színezetet, kikerülve az írásos stádiumot, amelybe beleértendő az adott szövegekhez és olvasásukhoz kapcsolódó emlékezet. (A férfi módszeresen leépített könyvtára ennek az írásrontásnak a tükörképeként jegyezhető fel.)

Az *input* és az *output* ökonómiájába illeszkedő olvasástapasztalat lappangó előfeltétele az írásnak, amely előtt viszont megmunkálási szakaszok sorakoznak. Harsányi Kálmán egy 1906-os írásában, *A történelmi megjelenítés művészeté*ben a történelmi érzéket a következőképpen definiálta: „valamely töredékvalóságnak teljes kiegészítésére képes, vagy a valóság valamely részletekkel túltömött képéből a lényeges, a jellemző vonások felismerésére törekvő fegyelmezett képzelet."[120] Harsányi szerint az értelem szükségképpen rászorul a művészet kiegészítő tevékenységére, amely azonban nem tekinthető tudományos tevékenységnek, lévén ez csak szerkeszt (és nem alkot). Igaz, ez a kijelentés abból az előfel-

[119] *Uo.*, 445.
[120] Harsányi 1939a, 51.

tevésből fakad, hogy a történettudomány célja a megelevenítés, amelyet viszont számítások (!) vezetnek, így akár egy „mozgó való" kiszámításának aktusával is megfeleltethető. A szövegben tulajdonképpen egy olyan képlet áll elő, amelyben a művészíség minduntalan felülírja a történetiséget. Egy adott kor irodalmi alkotása többet enged láttatni a „lelki életekből", mint a történeti dokumentumok, miközben státusát tekintve maga is felfogható dokumentumként, hiszen elszakíthatatlan elsődleges kontextusától. Harsányi írásában a dinamika a kulcsfogalom, csakis ez teheti a múltat valóságossá, megjeleníthetővé. Tehát az „adathalmaz" csekélyebb jelentőségű. Mégis, ki merné tagadni ennek jelentőségét? Kései *Önéletrajz*ában írja, hogy az általa a mai napig sűrűn forgatott könyv, Dugonics András példabeszédtárának egyes részeit édesanyja „szájából ismerte", nem tudván, pontosan miről is van szó.[121] De ami talán még beszédesebb adat, az a fontos kiadványnak titulált *Handwörterbuch der Naturwissenschaften* dicsérete: „tökéletes adat-tömege (...) talán azért olyan kedves nekem, mert magamnak kell beléfújnom az összefogó lelket s ez a – tulajdonképpen istent majmoló – munka olvasó embernek a legnagyobb gyönyörűség."[122]

A kusza és rendszerezésre vágyó adattömeg kihívása Jókai két összegző írásában szintén fontos szerepet kap. A szerző ötvenéves írói jubileumán közreadott kötet, a Nemzeti Díszkiadás kereken századik kötete egy 1883-as (*Jókai a maga irodalmi munkásságáról*) és egy 1893-as (*Jókai önéletírása. 10 évvel később*) önéletírást is közöl.

A korábbi szöveg az írói mesterség természetrajzának leírásakor a véletlenül fellelt „vezéreszmét", „történeti adatot" vagy „lélektanilag megoldatlan eseményt" helyezi a kezdőpontra, amelyből az „alak megtalálásán" és a kor megismerésén át vezet az út a

[121] Harsányi 1939c, 316. A kijelentés Kittler hosszan kifejtett elméletére emlékeztet, miszerint egy testrész, nevezetesen az anyai száj (*Muttermund*) is működhet egy paradigmatikus lejegyzőrendszer központi tartópilléreként. Vö. Kittler, 1990, 25–69.

[122] Kőhalmi 1918, 102.

„regénymese szövevényének kidolgozásáig", amely utóbbi mozzanatban már csak a fantázia segít az író segítségére. Hozzájárul a belehelyezkedéshez, de idővel képes átvenni a memória szerepét is, miután a regényterv az utolsó részletig elkészült és már csak a lejegyzésre vár. Hogy az írásaktus során „a képzelet pótolta az emlékezetet", abból is látszik, hogy – írja Jókai – „egy év múlva már úgy olvashatom a regényemet, mint valami idegen munkát, nem tudom, mi van benne, s nagyon kíváncsi vagyok rá, hogy a regényhősöm hogy fog kigázolni abból a hínárból, amibe belelovagolt?".[123] A későbbi szövegből kimaradt ez a részlet, s az újabb változat szerint Jókai a képzeletet és az emlékezetet együtt működteti.[124] Érdekesebb azonban, hogy az új szöveg az írásaktust bemutató részlet előtt egy, a könyveknek szóló „köszönetnyilvánítást" is tartalmaz: „De hadd emlékezzem meg méltó hálával költői munkásságom legerősebb támaszáról, a könyvtáramról."[125] A nyitómondatot követő felsorolás azonban nem egyszerűen katalógus, inkább fantáziájának térképe, hiszen, mint fogalmaz, az olvasás során fantáziája a létező és nem létező tereket járhatta be.[126] A fantázia számára ezek az olvasmányélmények jelentik a „rendelkezésre álló gőzerőt", miközben az olvasás a testfejlesztéshez hasonló praxis. Összességében azonban három dolognak kell „együtt dolgoznia": az ítélőképességnek, az emlékezetnek, valamint a fantáziának. Ha ez a szinkronicitás megbomlik, „tündérmesék" keletkeznek.[127]

[123] Jókai 1898a, 122–123.

[124] Jókai 1898b, 150.

[125] *Uo.*, 148.

[126] A jelen tanulmányban tárgyalt Jókai-regények terei ráadásul egymás mellett szerepelnek: „a hozzájárulhatatlan északi pólus alá, s a jövő század álomországába". (*Uo.*, 149.)

[127] Valahogy úgy, ahogy *A jövő század regényé*ben Sze-ma-tsiang „regényes meséit" vette készpénznek, „történeti munkának" a Rozáli által felbérelt tudós sinológus, aki után aztán Rozáli is elhitte a meséket, és Kin-Tseu-t egy, a Dávid számára veszélyes, mert csodaszép nők lakta helyként vizionálta. A sinológus ugyanis nem ismerte az újabb filológiai munkákat, amelyek érthetően elkülönítették a kínai történetíró „eredeti" és „fiktív" munkáit.

Tulajdonképpen ez az ökonómia nevezhető részlegesnek *A kristálynézők*ben: Balogh folyamatosan emlékezik, miközben az emlékezetre vonatkozó reflexív szintet minduntalan elvéti. Látomásait egy olyan teremtő vagy újrateremtő képességként tünteti fel, amelyben nem játszik szerepet semmilyen mnemotechnika. (Ilyen szempontból a regény a romantikus képzelőerő destrukciójának, illetve e folyamat allegóriájának is olvasható.) Az emlékezet színrevitelét (a traumatikus élményt) követően az állapot viszont a másik végletbe csap át. Balogh írógéppé (grafománná) változása az emlékezet totális lejegyzésének katasztrófáját jelzi előre, hiszen az archívum „kiírása" (amennyiben ez temporális struktúrával bír) soha nem érheti utol magát, azaz soha nem fejeződhet be. Kis túlzással Balogh írásfolyama a mondatzáró írásjel „lejegyzésének" állandó eltolása miatt (is) bizonyulhat olyan tevékenységnek, amely az értelem hermeneutikai szerepvállalása helyett minduntalan a betűvetés anyagiságának szorít helyet – felmérhetetlenné, olvashatatlanná válik. Ezt támasztja alá a szélsőséges aktus, hogy az írás egy csapásra kiszorítja a – végére már totálissá, hiszen valósan észleletté váló – képet, ezek után pedig legfeljebb az írás képének vizuális kódjai jelképezhetik Balogh számára a lejegyzés imagináriusát.[128] Miközben *A jövő század regényé*hez kapcsolódó írásaktus nem teszi zárójelbe a szükségszerű illesztékeket (a felhasznált vendégszövegeket), azaz helyet szorít az emlékezet tapasztalatának, amely a fantázia „kezdősebességét" alapozza meg. Megkockáztatható, az írás tereként funkcionáló transzparens felszínt az olvasás hozza létre, az íráshoz fűződő „teremtőaktus" pedig ennek a térnek a kitöltésében, ezzel láthatóvá tételében érdekelt.

[128] Más értelemben a jövő Budapestjének tere belső metalepszisként is értelmezhető, hiszen az íráshoz-visszatéréssel Balogh az elégetett *Budapest lelke* című opus magnum szövegemlékezetébe is beléphetett.

IV. AZ ÍRÁS MINTÁJA

NAGY IGNÁC: *MAGYAR TITKOK* (1845) – SZERB ANTAL: *A PENDRAGON LEGENDA* (1934)

A fejezetben tárgyalandó szövegeket közel egy évszázad választja el egymástól. Nagy Ignác regénnyé összeállított életkép-sorozata mintájául Eugène Sue *Les Mystères de Paris* című regénye szolgált, amely számos egyéb szövegnek műfaji alapjául szolgált az elkövetkező évtizedekben.[1] A műfaji hagyomány *A Pendragon legenda* esetében is jelentős, noha Szerb Antal 1934-es regénye az első vérbeli magyar *gothic novel*nek tekinthető. A korábbi szöveg néhány éven belül „reagált" őseredetijére, míg a későbbi közel két évszázados távolságot mutat a zsáner 18. századi angol megteremtőitől, Walpole *Az otrantói várkastély*ától, vagy Ann Radcliffe és Matthew Lewis egyes alkotásaitól.

Szerb Antal *A világirodalom történeté*ben „nagy terjedelmű emberbaráti rémregénynek"[2] nevezi Sue alkotását, hét évvel azután, hogy magyar irodalomtörténetében „végtelen kalandregényként",

[1] A magyar irodalomból Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* (1846–1847), illetve Kiss József *Budapesti rejtelmek* (1874) című művei említhetők. Ezek kapcsolatáról, illetve más, 1840-es magyar társadalmi regényekről, valamint a nagyvárosi tapasztalat és a Jókai-tárca viszonyához lásd Hansági 2014, 80–91. Idesorolhatók valamelyest a 19-20. század fordulóján megszaporodó „pesti regények", Bródy Sándor, Kóbor Tamás, Krúdy Gyula és mások művei is.

[2] Szerb 1989, 492.

a történelmi regénypoétikát „kiszorító", a „primitív szenzáció kiaknázására" számító szórakoztató irodalom mesterremekeként jellemezte.[3] Babits európai irodalomtörténetében is hasonlókat olvashatunk a Nagy Ignácot inspiráló francia regény kapcsán: „rémregényszerű és felelőtlen", „nagyszabású és túl könnyű fantáziajáték", amely a romantikus poétikát (Byron, Scott, Hugo) futtatja csúcsra és szolgáltatja ki az „éhes képzelődésnek".[4] A különböző nagyvárosok titkait bemutató és leleplező regények tehát éppen azt a poétikai mezőt üresítették ki (lásd „rémregény*szerűség*"), amelyet első alkalommal a gótikus regény töltött meg olvasható tartalommal. Igaz, ez utóbbi „magyar verziójának" szülőatyja, Szerb Antal szerint az első rémregények „népszerűsítik, laposítják el, teszik üzletileg értékesíthetővé azt a nagy borzongást, amelyet az élet másik oldalának, az éjszakának, az álomnak és a halálnak új átélése vált ki a kor nagyjaiból."[5] *A Pendragon legenda* tulajdonképpen ennek a „ponyvás" attitűdnek a 20. századba ültetése, kiegészítve a detektívregény műfaji toposzaival (a szerző maga „filológiai detektívregényként" konferálta fel regényét), amelyek új, modern olvasótípust neveltek ki.[6] A kortárs mid-literature vezető műfajaként számon tartott krimi jegyei ugyanakkor a *Magyar titkok*ban is megjelennek. Kiinduló feltevésként megfogalmazható, hogy a – nemcsak a magyar – irodalomra jellemző „valóságreferenciális" aspektus új nyelvi-poétikai formákat nyerhetett a detektívtörténetből, ahol a rejtélyek vagy bűnesetek feltárása nyomán bizonyosodik be azok evilági mivolta. A valóságreferencia ezekben a szövegekben a nyomozó olvasás folyamatában konstruálódik, illetve nyer megerősítést ahelyett, hogy kezdettől fogva „passzívan" adott szempontként funkcionálna.

[3] Szerb 1972, 329.
[4] Babits 1979, 380.
[5] Szerb 1989, 413.
[6] Mivel a detektívregény megírása inkább „számtani feladat", mintsem a „képzelet dolga". A szerző és az olvasó közötti játék („agybújócska"), ugyanakkor a filmmel együtt a „hatalom fegyveres átvételéről" áhítozó nemzedék kinevelője. Szerb nyilván túloz, de kijelentései jól tükrözik a magas irodalom kikülönülését. (*Uo.*, 727–728.)

Ilyen tekintetben a két szöveg a bizonyító erejű írásaktus szintjén elfeledteti azt, hogy a todorovi modell szerint egymás inverzeinek tekinthetők. A *Magyar titkok* a címben foglalt rejtélyek feloldásával a „megmagyarázott természetfölötti", míg *A Pendragon legenda* az „elfogadott természetfölötti"[7] kategóriájába sorolható, de utóbbinál ez a poétikai eljárás szavatolja a legenda „működését", amely a műfaj ősi jelentéstartalmát figyelembe véve a további hagyományozásért felelős, s az olvasandóságra hagyatkozó „komponensbe" a tanúságtétel csodás elemeit is beleérti.

1. Paródiák, anti-detektívregények és szójátékok

A 19. századi fantasztikus-gótikus irodalom egyik jelentős változása az volt, hogy a rémtörténetek helyszíne a várkastélyokból a sötét és zegzugos nagyvárosi utcákba tevődött át. A középkorias színezet helyett az a „realisztikus" jelleg vált uralkodóvá a rémtörténetekben, amelyben a 19. századi urbanizáció közepette a nagyvárosi olvasó saját környezetére ismerhetett rá. Eugène Sue korábban említett városregényének angol megfelelője, George W. M. Reynolds 1844-től 1856-ig hetente megjelenő *The Mysteries of London* című sorozata ráadásul azért volt nevetségesen olcsó, hogy célzott befogadói csoportja, a munkásréteg könnyebben hozzájusson.[8] Reynolds narrátora London gótikus, félelmet ébresztő pontjaira koncentrál, azaz tulajdonképpen egy kettős várost rajzol meg: a „reális" nagyváros mellé odailleszti annak titkos, ismeretlen helyeit tartalmazó térképét.[9] A bevezető írásban szó esik arról, hogy Civilizáció és Bűn „kéz a kézben járnak", és mivel London a leggazdagabb nagyváros, itt ütötte fel fejét a legundokabb szegénység is. A kerületekben – a luxuspaloták társaságában – öt

[7] A *különös*höz, illetve a korábban már említett *csodás*hoz lásd Todorov 2002, 39.
[8] Szinnyei pontosan megadja több „titokregény" adatait (Szinnyei 1902, 54.)
[9] Vö. Milbank 2002, 148. Ezt tekintették Sue regénye fő sajátosságának is, ami ráadásul a regény bevezetőjében is olvasható. A szövegrészt először Hansági fordította le, a magyar kiadásokban nem szerepel. (Hansági 2014, 89.)

jelentős (heterotopikus)[10] épület található: a templom, a kocsma (*gin-palace*), a zálogház, a börtön, valamint a dologház – reprezentálva a nyomorgók beszűkített mozgásterének hálózatát. A város „erkölcsi ábécéjéből" két többjelentéses (*multi-significant*) szó ismeretes: „VAGYON" és „SZEGÉNYSÉG".[11] Mint látható lesz, Nagy Ignácnál a felütésről egy *hitelesítő levél* kezeskedik, amely szerint a narrátor felsőbb hatalmaknak kiszolgáltatva válik lejegyzővé.

Ez az imaginárius urbánus közeg termeli ki a 19. századi mesterdetektíveket, például C. Auguste Dupint vagy Sherlock Holmest. Utóbbinak az 1902-es *The Hound of the Baskervilles* című történetben (amelyet Szerb Antal egyedüliként nevez meg pontos cím szerint Conan Doyle kapcsán)[12] ráadásul a természetfelettivel akad dolga. A detektívnek egy családi átkot kell megakasztania, hogy a vagyon új örököse ne essen áldozatául a – família egyes felmenőit halálra rémítő – Sátán Kutyájának. Kiderül, hogy a korábbi rejtélyes halálesetek, illetve az aktuális fenyegetés mögött örökösödési viszályok állnak, s a rejtély végül megnyugtató jelentést nyer. Bár a századfordulón a gótikus várkastély már rég „idejétmúlt" közeg, a detektívtörténet narratív eljárásaival kiegészülve láthatóan nem funkcionál anakronizmusként. Oscar Wilde 1887-es kisregényében, *A canterville-i kísértet*ben új, gyakorlatias amerikai gazdái kiűzik a kísértetet a kastélyból, a *Dracula*ban (1897) pedig – miközben Jonathan Harkert ördögi erők tartják fogva az erdélyi sasfészekben – a gróf Londonban próbálja behálózni Mina Harkert (és más értelemben Lucy Westenrát). A magyar nyelven *A Sátán kutyája* címen megjelenő detektívtörténet nem csupán *A Pendragon legendá*val kapcsolatos narrációs csomópontok okán említhető meg, hanem az ún. anti-detektívregénnyel fenntartott textuális kapcsolat miatt is. A műfaj egyik „klasszikusának", Umberto Eco *A rózsa neve* című középkorban játszódó krimijének (1980) főhőse Baskerville-i Vil-

[10] Vö. Foucault 2000, főként 149–150.
[11] Reynolds 1845, 2.
[12] Vö. Szerb 1989, 725.

mos névre hallgat.[13] Bár a regény kielégítő megoldást nyújt a rejtélyes bűnesetekre (kiderül a gyilkos személye, valamint az indíték is), az intertextuális utalásokkal sűrűn teleszőtt történetben a nyomozás az olvasás kalandjának mozzanatát is tartalmazza. Az egyik központi helyszín a labirintusszerű (az ismert világ tereit és időszintjeit reprezentáló) kolostori könyvtár, ahol Arisztotelész elveszettnek hitt munkája lapul: *A rózsa neve* bűnesetei ehhez a magisztrális szöveghez vezetnek vissza, viszont, hogy ehhez eljussanak, a „bűnüldözőknek" lexikális tudásukat és olvasmányélményeiket is használniuk kell.

Stefano Tani szerint az anti-detektívregény a II. világháború utáni időszak terméke, és mind az angol mintától (amelyet racionalitás, statikus látásmód és intellektualitás jellemez), mind az amerikai hard-boiled mintától elkülöníthető. A szerző Tinyanov elmélete nyomán helyezi „akciós-reakciós", hagyomány és újítás egymásutánját mutató logikába a posztmodern műfaj narratív genezisét, majd minderre megerősítést talál Kuhn paradigmaelméletében. Ennek nyomán szerinte a detektívregény megoldás nélküli formája írhatja felül a megelőző paradigmát, amelyben a logikus narratívák teljesítették a megoldás ígéretét. Az új műfaj például gúnyt űz az olvasó elvárásaiból, továbbá lecseréli a megfejtésre képes központi, ikonikus figurát, a detektívet egy olyan szereplőre, aki szükségszerűen bevonódik a bűn felgöngyölítésébe. Tani az innováció, a dekonstrukció és a metafikció hármas jelenlétéről beszél, amelyek mentén a műfaj három ága különíthető el (bár közöttük szoros összefüggés mutatkozik): az első még nyomaiban őrzi a klasszikus krimi poétikai jegyeit, a második felforgatja ezeket (pl. bizonytalanságban hagyja a szilárd jelentésre áhítozó olvasót), míg a harmadik az irodalmi alapviszonyt (a narratív hierarchiát) dinamizálja, s egy „intertextuális nyo-

[13] A kolostor titokzatos vak könyvtárosa pedig feltehetőleg egy Borges-allúzió. Az argentin szerző – Ecóhoz hasonlóan – gyakorta szerepeltetett fiktív és valós szövegeket történetei imaginárius terében. Egyik legjellegzetesebb, sokat idézett példája a Pierre Menard-féle *Don Quijote*, amelynek „eredetisége" pusztán a másolás általi újraírás technikai aktusában rejlik.

mozást" visz színre. Mindenesetre az anti-detektívregény sokkal komolyabban apellál az olvasó jelentést kereső ("nyomozói") aktivitására. Az „anti-detektív" pedig – mivel nem oldja meg a feladványokat, illetve nem oldja meg őket sorozatban – nem válik a fikció és a szerialitás „foglyává".[14]

Az anti-detektívregények egy speciális variánsában a megoldandó bűncselekmény helyett az értelmezés rejtélye jelent akadályt a professzionális szövegolvasó (vagy ezt imitáló) figurának. A metafiktív jelleget az „kölcsönzi" a szövegeknek, hogy az olvasás itt egy értelmezés értelmezését jelenti, amiben az adott szöveg – Tani nyomán – az olvasójára is számít. Eközben elhalványulnak a szöveghatárok, illetve a fiktív-valós dichotómia értelmezhetetlenné válik, lévén a szövegtérben applikálódó enciklopédikus tudás pontos státusa sem referencializálható (elég például Borges, Pynchon, Eco, vagy Danilo Kiš vonatkozó archívumaira gondolni).[15] Korai variánsként pedig Montague Rhodes James antikvárius-szellemtörténeteiről kell szót ejteni, amelyek cselekménye gyakori esetben egy-egy talált kézirat körül bonyolódik.[16]

[14] Tani 1984, 35–51. Miközben az egyik legismertebb kortárs író, Dan Brown 2013-as regénye, az *Inferno* már negyedik alkalommal tette meg regényfőszereplőnek a Harvard Egyetem ikonológusát, Robert Langdont. Brown tulajdonképpen az anti-detektívregények poétikai különcségeit refigurálja, és helyezi vissza a „klasszikus" detektívtörténet kontextusába: főhőse intertextuális játékot (is) űz, de a történetek hagyományos befejezéssel rendelkeznek. A téma hazai áttekintéséhez lásd Bényei 2000.

[15] Ahogyan a francia *nouvelle roman* szövegei is említhetők itt, például Alain Robbe-Grillet *A radírok*ja (*Les Gommes*, 1953), amelyben a detektív beleíródik a bűncselekménybe, illetve a nyomozás és a gyilkosság egymás ekvivalensei lesznek. Hasonló szisztémájú William Hjortsberg *Angyalszív* című regénye (*Falling Angel*, 1978), amelyben a nyomozó-gyilkos Johnny Favorite egy okkult szertartás résztvevőjévé válik. A szálakat egy Loius Cyphre nevű ember (tulajdonképpen a Sátán) mozgatja, akinek neve a *cipher* (titkosírás) szóra játszik rá.

[16] A „talált kézirat" poétikai hitelesítési eszköze így bizonyos szempontból variálódik: a közreadó narrátor figurája mellett megjelenik a tudós szövegolvasó figurája, aki képes kérdőre vonni az adott szöveget. Miközben a szövegnek nem az írásként megjelenítés (a bemásolás), hanem a fikcióképzés és az értelmezési művelet alapjaként kivívott státus ad hitelt.

A Pendragon legenda 2006-os angol fordítása Len Rix nevéhez fűződik, aki egy interjúban arról beszélt, hogy a „leleményes paródia" olvasása közben gyakran megfeledkeznek annak filozófiai és pszichológiai fejtegetéseiről. Ugyanő jegyzi meg, hogy „majdnem posztmodern" jegyként fogható fel, ahogy a regény a különböző műfajokkal bűvészkedik (*juggle*).[17] Bár a kötet angolszász recepciója nem mutat az 1934-es kortárs hazai recepcióhoz hasonló diverz képet (a műfaji besorolás szempontjából), a rövid ismertetők némelyike a rémregény-hagyomány paródiáihoz közelíti a szöveget, más kritikusok viszont a sokszínűség élményét emelik ki, miközben Poe szövegeinek kontextusába helyezik a regényt.[18] Szerb Antal művének parodisztikus jellegét tehát elsősorban két dolog határozza meg: az „anakronisztikus" poétikai kellékek, valamint a műfaji montázstechnika. Felülírások sorozatával állunk szemben, amely megerősíti, hogy egy szöveg olvasásakor mindig több szöveget olvasunk egyszerre. A szövegvilágba való akadálytalan belehelyezkedéssel ellentétben a felülírások ugyanakkor az evilági tapasztalattól elkülönböződő betű-világ szuverenitásának illúzióját táplálják.

A *Magyar titkok* ezt a hatást a nyelvi-paratextuális játékok során éri el, bár a regény zárszavának tanulsága szerint a valóságreferencia horizontján mozgó olvasók mégis kifogásokat találtak a szövegben, azaz nem tudták egészében érvényesíteni a parodisztikus olvasásmódot. Igaz, a *Zárszó* nehezen tudná megállni helyét abban a mezőben, amelyet fikció és „referenciális" igazság szélsőségei kereteznek, hiszen a regény szövegét az olvasásra buzdító reklám zárja. Ennek perspektívájából a „hét főbűnként" felsorolt kifogás mondvacsinált jellege domborodik ki, amely jóvoltából

[17] Morrow 2009.

[18] Paul Bailey „svindlit" (*spoof*) emleget, miközben a pastiche műfajába sorolja a regényt, Nicholas Lezard úgy érzi, mintha egyszerre több regényt olvasna, és *A Da Vinci-kód* korai előképének nevezi. Dan Brown regényét Richard Hyfler is szóba hozza *Egy elfeledett Poe* című ismertetőjében, Albert Manguel pedig kiemeli, hogy Szerb Antal tisztában volt a gótikus kellékek (már) parodisztikus jellegével. (Vö. Bailey 2006; Lezard 2006; Hyfler 2007; Manguel 2007.)

a szerzői hang saját „hangzósságához" (megjelenéséhez) teremti meg a kontextust. „Előszót nem akarék írni, s ezen elmulasztásomat most zárszóval kell helyre pótolnom" – az olvasók vádpontjaira adott válasz (az akár bírósági szituációt megidéző védekezés vagy mentegetőzés) előtt olvasható kijelentéssel a szerzői hang egy olyan hanggal kerül ellentmondásba, amely – ezek szerint – csak imitálta a szerzőt. A *Magyar titkok* polifonikus jellegét azonban írásos nyomok is megerősítik.

A *Bevezetés*ben egy levélváltás tanúi lehetünk: a „Szürke zsák" nevű későbbi elbeszélő a *Torzképek* szerzőjét szólítja meg, amire 'N. I.' szignatúrával ellátott válaszlevél érkezik. Az említett kötet *A kalandvadász* című karcolatának utolsó bekezdésében tűnik fel egy, a színház falának támaszkodó, pipázó figura, akinek kabátja egy szürke zsákra hasonlít. A levélíró nagyon megörült váratlan „hírnevének", de mivel látta, hogy a szerző „elvesztette nyomát" (amiben az időjárás miatti ruhacsere, így a szimbolikus ruhadarab eltűnése is közrejátszhatott), és így magát sem látta viszont a papíroson, úgy döntött, saját maga írja meg „kalandvadászatainak" történetét.[19] A válaszlevél szűk egyharmadában arról értesíti a Szürke zsákot, hogy a megszólításban említett címek miért nem helytállóak, majd elfogadja a kéziratot, amelyet közölni kíván. Ugyanakkor az argumentáció során (az ügyvédi szolgálatért cserébe kért pénzügyi ellenszolgáltatás említésekor) egy lábjegyzet ékelődik a szövegbe, amely összesen négy szólamot sűrít össze. A szövegbe a *kiadó* („Csak érdeme szerint!"), a *szerző* („Kérem, ne sértse ön szerénységemet!"), és a *betűszedő* ("Mire való ez a teketória?!") mellett egy *olvasó* („Hát még az írót is fizetik már?!") is beleír.[20] A paratextus igazi pikantériája abban rejlik, hogy a bővülő beszélgetést a szöveg materiális

[19] Ha Nagy Ignácnál nem is, Boross Mihálynál (a Bökfy Zakariás álnéven írt, a *Pesti Divatlap* 1845-ös folyamában megjelent *Magyar panoráma úti képekben* című szövegében) megjelenik a Szürke Zsák. Vö. Luchmann 1999, 84.

[20] Nagy 1908, I/9. Fekete Sándor idézi fel, hogy a Pesti Divatlap segédszerkesztőjeként dolgozó Petőfi egy szerkesztő és betűszedő közötti „dialógust" csempész be az 1844/18. szám utolsó belső oldalára. Talán ez lehetett a minta Nagy Ignác számára. (Fekete 1958.)

megjelenéséért felelős betűszedőt követően egy olvasó „ellenjegyzi", akit kontrollolvasónak is nevezhetünk. Így a *Magyar titkok* bizonyos helyein az olvasó értelmet, jelentést konstruáló tevékenysége írásos, materiális nyomatékot kap, amelybe a szerzőnek (lévén szövege „szabadjára engedése" után nem kontrollálhatja ezeket a tevékenységeket) nincsen beleszólása – ahogyan ezt a harmadik kötet lábjegyzete is megerősíti. Több fejezettel a *Nokok és nökök* című, – mármár posztmodern megoldásokra emlékeztető – szójátékokat csúcsra futtató részt követően az olvasó a „nok végű címmel rendelkező emberek" említése kapcsán teszi meg a kiegészítést: „Ezen czélzás kissé homályos ugyan, azt hiszem azonban mégis, hogy ez alatt oly írnok értetik, kinek haszonvehetlen rosz írása van."[21]

Összességében azonban a *Magyar titkok* meghatározta szerzőfunkció is kétséges, illetve a metafikció szintjén eldöntetlen. Az előbb ismertetett felvezetés szerint a szöveg elsődleges szerzője Szürke zsák, azaz Bende, akinek kalandjait N. I. bocsájtja közre. Miközben – fenntartva annak lehetőségét, hogy szimpla következetlenségről van szó, azaz N. I. megfeledkezett a saját maga indukálta fikciós játékról – két lábjegyzetben[22] is szerzőként ír a szöveg alá, nem beszélve a zárszóról, ahol szintén szerzőként védekezik. Amennyiben tehát a narratív „kerettörténetet" vesszük alapul, azaz a *Magyar titkok*at elsősorban Szürke zsák/Bende szövegeként „akarjuk olvasni", egy olyan háttéralkut kell feltételeznünk szerző és közreadó között, amelynek nincsen írásos nyoma, de eredményeként a szerzői funkciót tulajdonképpen ketten töltik be.[23]

[21] Nagy 1908, III/267. A *Magyar titkok* posztromantikus-posztmodern jellegéről Imre László értekezett hosszabban (Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* című regényével együtt), kiemelve az iróniát, a személyes kiszólásokat és önreflexiókat, illetve az „ellentechnikaként" felfogható nyelvi játékokat. (Vö. Imre 1996, 177–196.)

[22] „E nézeteket talán némely birálók is méltathatnák némi kis figyelemre. N. I.", illetve „Ez értelemben óhajtom jelen füzeteim czimét is magyaráztatni, s egyszersmind ujonnan a fönebbi kis jegyzetekre bátorkodom hivatkozni, igérvén, hogy ez lesz első s utolsó ilynemü megjegyzésem. N. I." (Nagy 1908, II/151, II/153.)

[23] Ilyen tekintetben a *Magyar titkok* megoldására emlékeztetnek a *Finnegans Wake* (1939) marginális kommentárjai, illetve a *Jadviga párnája* (1997) lábjegyzetei is.

Más értelemben, de *A Pendragon legendá*t jegyző szerzői név státusa ugyancsak bizonytalan, már amennyiben a Szerb Antaltól származó, eredetileg rádióban felolvasott *A rózsakeresztesek* című írást a regény kotextusaként vesszük figyelembe. Ellentmondva a regény fantasztikus történéseinek, az először a második világháború után megjelent esszé egyértelmű megtévesztésnek nyilvánítja Johann Valentin Andreae írását, a rózsakeresztes mozgalom alapdokumentumát. Az olvasó döntésén múlik, melyik szöveget részesíti előnyben, a regényt tartja-e az esszé szempontjából mesének, vagy ellenkezőleg, az esszé igazságtartalmát vitatja el. Igaz, a titkos társaságokat körülvevő legendák logikájába éppenséggel beleillik az ellentmondás: amíg ugyanis az emberek azt hiszik, hogy a társaságok nem léteznek, azoknak nem kell tartaniuk semmilyen leleplezéstől. Nagy Ignác regényétől eltérően azonban ezek a szerepcserék nem rendelkeznek parodisztikus erővel, viszont ahhoz hasonlóan – a történet fordulatai mellett – a szövegek nyelvisége a komikum felé irányítja az olvasatokat. A *Magyar titkok* okfejtése például rendszerint motivált kapcsolatot feltételez a jelölt és a jelölő között (beleértve Szürke zsák „keletkezéstörténetét" is, mely szerint anyja egy selyembogárból származott, apja pedig egy spanyol juh hátán látta meg a napvilágot), *A Pendragon legenda* pedig mintha játszana a nevekkel (Kre*tzsch* ⟵Nie*tzsch*e, *Ros*en*cr*eutz ⟵ *Ros*co*e*), miközben mindkét narrátorra jellemző a gyakori önirónia.

2. Betűközeli élethelyzetek

Az írásosságra vonatkozó reflexiókat a *Magyar titkok* esetében két jelenet, míg *A Pendragon legendá*ban a (tipográfiailag nyomatékosított) vendégszövegek bemutatásával lehet illusztrálni. Eközben mindkét alkotásban feltűnnek azok a mintaszövegek, amelyek kapcsolatba lépnek az aktuális eseményekkel, azt a látszatot keltve, hogy az írott tartalom mint információ, használati utasításként is forgatható. A korábbi regény gyakran reflektál önnön

írásosságára, az őt megteremtő írásaktusra, míg a későbbiből ez a gesztus feltűnően hiányzik. Ehelyett *A Pendragon legenda* egy kiterjedt textuális hálózatban pozicionálja magát, amelynek bizonyos részeire konkréten utal, más részeit pedig általánosságban idézi fel. A szövegek „írástörténete" így olvasástörténetté alakul, mint ezt az utóbbi szöveg esetében a *legenda*, az architextuális kód is jelzi: Bátky Jánosnak nem egyszerűen olvashatóságról (a lejegyzés körülményeinek metafiktív megteremtéséről, majd a lejegyzésről) kell gondoskodnia, de az *olvasandóságról* is.

2. 1. Ördögi lejegyzések

Nagy Ignác regényének narratív technikája és cselekménye bizonyos értelemben kiszámítható, hiszen az olvasó idővel hozzászokik ahhoz, hogy a történetfolyam linearitását hosszabb-rövidebb életképek törik meg, amelyek néhol a szövegtől leválasztható mikro-narratívákat alkotnak. A regény főszereplője a Bende nevezetű, felsőbb társadalmi körökbe tartozó figura, aki valójában magánnyomozóként próbál igazságot szolgáltatni a bűnökkel telített kusza regénytérben. A berettyói kompon véletlenül ismerkedik meg Schufterle Móriccal, aki elmeséli: hamis üzelmek nyomán meggazdagodott, de ifjú felesége, Eszter elhagyta és meglopta őt. A helyismerettel bíró férfi Bendét egy „zsiványtanyára" csalja. Célja, hogy a szállásadók – és néhány, tűzjelekkel odacsalogatott betyár – közreműködésével kirabolják a férfit. Bende megmenekül, a szállásadót és feleségét átcsábítja a saját oldalára, de csak a házaspár gyermekét túszként magánál tartva tud elszabadulni a csapdából. Elhatározza, hogy „felgöngyölíti" az ügyet, így szolgáltatva vissza javaikat a Móric által megkárosított embereknek. Pestre visszaérve belebotlik Eszterbe, majd hamarosan egy színielőadáson látja viszont a titokzatos Beattini gróf párjaként. Ezt követően felgyorsulnak és bonyolódnak az események: egy merénylő halálosan megsebesíti Esztert és Bende szolgáját, de kis híján magát a botcsinálta detektívet is. A főszereplő megismerkedik Lenkével, akinek apja Móric ügyletei nyomán lett öngyilkos,

és kideríti, hogy a lánynak a Beattini gróffal azonos Dalmer báró is udvarol. Kiderül, hogy Móric – miután Bende Pestre érkezett – felgyújtotta a csárdát, és nagy valószínűséggel a közelben tanyázik. Bende – Eszter temetésén – a halottra emlékeztető lányt fedez fel az özvegy mellett, de Beattini nyomtalanul eltűnik a szertartás után. A detektív nem sokkal később találkozik Móriccal, aki bevallja, bosszút akar állni volt feleségén, és annak elrablóján. Beszélgetésük során lepleződik le Beattini/Dalmer személyazonossága: a férfi Zlatár Péter néven Móric hajdani vállalkozásában segített be, majd megneszelve az ellopható vagyont, elcsábította Esztert. A csábító tulajdonképpen több játékot játszik egyszerre: Dalmerként ugyanis egy gazdag özvegy, Dongai grófnő kegyeit is ostromolja. Bende új „ismerőse", a fiatal Rózsa meséli el Beattini/Dalmer/Zlatár korai élettörténetét: megtudjuk, hogy már fiatalon bűnözővé vált, egy bűntette után pedig már Sobriként riogatta az embereket. Bende ezután megmenekül egy párbajból, majd úgy látszik, elhiteti Eszterrel az igazságot, de a lány visszatáncol és elárulja Bendét. Ezután Beattini gonoszsága is lelepleződik, s Eszterrel együtt élve befalazzák. A férfi túléli a kalandot, de Eszter ágynak esik, majd meghal. A regény utolsó oldalain a gondviselés és az igazságszolgáltatás közös győzelmet arat: Móric rátalál csecsemőkorú gyermekére (akit Beattini gyerekének hisz), megöli, de aztán az igazságról értesülve összeomlik, s később, kiszabadulva a börtönből, halálos balesetet szenved. Rózsáról kiderül, hogy Dongai gróf elveszettnek hitt lánya, Dongainéről pedig az, hogy nem teljesen vétkes férje halálában. A zárójelenetben a Dongainé és Bende által csapdába csalt Sobri, valamint a bűnös grófnő végeznek egymással. Bende pedig feleségül veszi Dongai Idát.

A *Magyar titkok* „keletkezéstörténetét" Szürke zsák következő levele tartalmazza. A saját „olvashatóságát" hiányoló figura úgy dönt, maga írja le és küldi el kalandjait a szerzőnek. Ezzel a „hiúság ördögét" idézi meg álmában, amely a kiadandó szöveg körül forog. A szellem azzal győzködi, hogy „kalandjait" „magyar titkokkal" kellene vegyítenie a szélesebb körű olvasottság elérése céljából. Mikor Szürke zsák kételkedik ennek megvalósíthatósá-

gában, a szellem egy körútra kalauzolja, miután olyan tollat ad neki, amelyből soha nem fogy ki a tinta. Ezt követően az álmodó tulajdonképpen egy mesterséges színielőadásba csöppen. A szellem a 'Magyar titkok' feliratot jeleníti meg egy tükrön (lámpafény segítségével), mire a toll automatikusan írni kezd a kézben, alant pedig a bűnök allegorikus alakjai gyülekeznek, élükön a Butasággal, aki fecskendővel akarja eloltani a lámpafényt. A tanulság, miszerint „a fölvilágosulás örök tüzű lámpáját a butaság minden fejvíz tengere sem olthatja ki,"[24] kétélű. Mivel egyrészt (allegorikus értelemben) a 18. század (a „fölvilágosulás") során kialakultak az „értelmezési technikák", amelyek segítségével a bűnök egyáltalán meghatározhatók (kategorizálhatók, büntethetők, lejegyezhetők stb.), e tudást nem lehet megsemmisíteni. Másrészt a feliratot, amely végül valóban a szöveg címévé válik, egy laterna magica, azaz mágikus lámpa segítségével lehet kivetíteni, amelyet, mivel a betűk vetített állóképéről van szó, nem lehet eloltani. Az optikai médium tehát a tudás szimbolikus tárgyává válik, amely ugyan a fénynek köszönheti anyagiságát, de erről eltereli a figyelmet (mivel nem magát a fényt vetíti). A *Magyar titkok* ennek a jelenetnek az írásba transzponált mása: a vibráló betűk a kötet címoldalára kerülnek, a kalandok az életképek „vörös fonalaként"[25] feszülnek ki a szövegen, a bűnös alakok megjelennek a történetben, de maga a szöveg is felfogható az álombéli másolatának, lévén a „bűvös tollal" lejegyzett szöveg ismétléseként reprezentálódik.[26] A szöveg keletkezésének ábrázolása ráadásul a *Magyar titkok* füzetes kiadásának állandó címképeként jelent meg, Szinnyei leírásában a következőképpen: „Egy szárnyas ördög farkán ül a történet nagyszakállú hőse, kinek kezébe lúdtollat

[24] Nagy 1908, I/6–7.

[25] „Hogy pedig nagyobb terjedelmességre számított munkámat az egyhangúságtól megmentsem, s az olvasási érdeket növeljem, ezen egyes életképeket a regényesség vörös fonalával szőttem át." (*Uo.*, III/365.) A kifejezés Goethe *Vonzások és választások* című regényében bukkant fel először.

[26] „fölébredésemkor oly elevenen emlékezém mindenre, hogy tüstént följegyzém magamnak mindazt, mit álmomban a bűvös tollal írtam" (*Uo.*, I/7.)

nyom az ördög, a másik kezében tartott bűvös lámpával pedig egy »Magyar titkok« feliratú tükörre világít, alant phantastikus tömeg, a boríték hátulsó lapján lúdtollal író alak látható."[27]

A szerzői funkció metaleptikus „játékosságára" itt a 'Zajtay' név megjelenése utal. Szürke zsák el akarja titkolni igazi nevét, mondván: „féltem a fönnebb leírt csordától, s azon borzadalmaktól is, miket egykor Zajtay álmodott".[28] A név Gvadányi *A peleskei nótárius*ából lehet ismerős, de ilyen néven írta Nagy Ignác is életképeit az Athenaeumba (nem kis vitát generálva, amely során a Gvadányi-szöveget drámává átdolgozó Gaál Józsefnek külön ki kellett jelentenie, hogy nem ő rejlik az álnév mögött), és írt „maga ellen" vitriolos kétsorosokat is.[29]

A *Forró láz* című fejezetben a mesélő újból egy szellem irányítása alá kerül. Az álomképek (ezúttal egy láz következtében) is írásaktust visznek színre: a karosszék, az íróasztal és a toll olyan pozícióba helyezkednek az ágy körül, hogy írásra késztessék az ágyban fekvőt, de mivel annak „lankadt ujjai" nem engedelmeskedtek, a toll „szarkalábakat kezde rajzolgatni". Ezúttal a háromarcú „időszellem" jelenik meg, kinek parancsára a férfi végül belekezd a feljegyzésekbe. Az írást így az idő (horizontjának) megjelenése teszi lehetővé, ez ad neki jelentést. Miután pedig az idő magyarul szólal meg, az is kétségbe vonható, hogy puszta absztrakció lenne: a jelenetben a nyelvet is megtestesíti. Az álmodó előtt ezúttal a múltbéli, a jelenkori, és a jövőbeli Magyarország képei jelennek meg. A múlt képeit Szürke zsák azért nem másolja be álomemlékeibe, nehogy elvegye két történész, „két jeles hazánkfia" kenyerét, akik az írás jelen idejében egy történeti munkán dolgoznak. A jelenkori zűrzavarra rá sem ismer, a jövőt pedig maga is eltitkolja („elég, ha a mostani titkok némely legszelídebbjeit napfényre deríthetem").[30] A jelenések hangsúlyozottan

[27] Szinnyei 1902, 55.
[28] Nagy 1908, I/7.
[29] Pl. „Nagyra irígy szemmel pislog minden buta törpe, / Mint az erős sasra a' pulya nádiveréb." (Nagy 1843.)
[30] Nagy 1908, I/31.

a korabeli ködkép-mutogató, Döbler mutatványaihoz hasonlítanak, miközben a képeket zene kíséri. A múltat „víg magyar zene", a jelent szomorú zene, a jövőt pedig „diadali ének" öleli körül. Így Szürke zsák lázálma egy összművészeti „előadást" konstruál: az idő szellemének magyarázataival a nyelvi, a képi és a zenei kódok egy intermediális egészbe forrnak össze.

Az álmok az írásaktusokat fokozzák a szélsőségekig: a lejegyzőtől független, mert az íróeszköz által kontrollált írás *anyagát* első esetben a hiúság, második esetben az idő *szelleme* kontextualizálja. Az írás az álmok következtében anyagi attribútumokra tesz szert. Először narratív szupplementumokkal egészül ki, azaz kialakulnak a szélesebb olvasóközönség számára értelmezhető („populáris") kódok. Ez a „didaktikus írás" viszont allegorikus jegyeket is felölthet, hiszen az ismert világ mögötti sötét, „titkos" világ megokolható a múlt bizonyos eseményeiből, ugyanakkor jövőbeli következményekkel rendelkezik. A második álomjelenet azonban inkább az írásaktus folyománya, mintsem elősegítője: az írásaktusért „felelős" elsődleges jelenet tükörstádiuma. Ebben az író olvasóként ismer magára, hiszen – mintha teljesen ismeretlenek lennének előtte – a jelen az idegenség állapotjelzőit nyeri el.

A regény külön fejezetet szentel a lejegyző közvetítés szimbolikus alakjának, a „hírharangnak", aki már első megjelenésekor a majdan megszövegezendő tudósítás mediális kódjával egyező *írásjelként* vesz részt a jelenetben. („Az egész emberke megtestesült kérdőjelet képezett, mintha neki mindent tudnia kellene.")[31] A sajátos genealógiában az édenkert kígyója tűnik fel a hírharangok, illetve a pletykák őseként, mondván az állati jegyek (pl. ravaszság, fullánkkal rendelkező szavak) máig alapfeltételnek számítanak a hírharang számára, aki amolyan járulékos kellék a hírlapok „saroglyájában", igaz, enélkül bajosan lennének széles körben olvasottak. A hírharang tulajdonképpen saját figuratív megtestesülésének köszönheti kétélű jelentőségét, hiszen feladata, hogy semmitmondó, de az elemi olvasói kíváncsiság vágytár-

[31] *Uo.*, II/121.

gyául szolgáló tapasztalatait gyors visszacsatolással közvetítse a hírlapírók, és így az olvasók számára. A fejezet argumentációjának, a hírharang által kamatoztatható élethelyzetek katalógusának ironikus tónusa végeredményben áldozatként tünteti fel a figurát, mondván egy „ferde kor legferdébb ízlésének" képviselője. Ezt követően a *Hírkovács* című fejezet az események személyes megfigyelésen, illetve az olvasott hírek eltorzításán alapuló információáramlás sajátosságára, nevezetesen az ellentmondások szülte jelentésszóródás logikájára mutat rá. Az epizódban egy hírkovács éppen Bende kalandjait mondja vissza neki, kiegészítve azokkal a hamis elemekkel, amelyek az információs hálózatban vándoroltatás során rárakódtak. Az elbeszélő reflexiói nyomán kiderül, hogy az *újdonságírók* (!) azért kénytelenek „bedőlni" ezeknek a hírmorzsáknak, mert enélkül jobbára az újdonság hiányát lennének kénytelen „megírni".[32] Emellett pedig – mivel konkurenciaharc folyik az újságok között a minél gyorsabb tájékoztatásért – nem mérlegelhet a hír „igazságtartalmát" illetően. A helyzet azonban a hírkovácsnak kedvez, aki egy – talán már eleve hamis – hír többféleképpen torzított változatát is „el tudja adni", amelyeket aztán, mivel írásos formában klónozódnak, akár külön-külön eseményként adhat tovább.

A *Magyar titkok* elsőrendű, megbízható „forrásként" prezentálja magát, olvasását ekként várja el. Eredeti kútfőből származó, személyes tapasztalatokon alapuló, ráadásul „titkos" történeteket, illetve ezek „megoldását" tálalja az olvasónak, de rálátása van az információs csatornák működésmódjára is. E csatornákat ugyanakkor minduntalan a kísértéssel és a gonoszsággal, illetve az ettől elgyengülő olvasó alaphelyzetével ütközteti: „az emberek is mindennap elmondják: – De szabadíts meg a gonosztól! – akkor tulajdonkép ezt akarják mondani: – De szabadíts meg a hírko-

[32] Mindez – Luhmann nyomán – a tömegmédia autopoiétikus rendszerét fenntartó „kódhoz" (ez esetben ennek hiányához) vezet el, miszerint a hírként eladható információ alapja az az újdonságérték, amelynek igazságtartalma irreleváns. A regényfejezetben tételezett „újdonsághiány" tehát nem is válhat újságtartalommá. (Luhmann 2008, 35–51.)

vácstól! – és fél óra mulva – ismét hazug torkába rohannak, mert a vaskarú és sziklaszívű sors ezt így, és nem másképp rendelé!"[33]

2. 2. Szövegek fogságában

A Pendragon legenda legelső mondata máris idézet. A szöveg azonban nem egyszerűen idéz a *Don Juan*ból, de ironikusan rádupláz annak iróniájára (Byron nem a szövege elejére teszi az önreflexív kifejezést, Szerb viszont több bekezdést illeszt a regénybe: a Byron-utalás után életrajzát kezdi el mesélni, majd ezt ironikusan átugorva áttér az earllel való megismerkedés történetére). A szöveg ezen felül rájátszik a *Bolond Istók Don Juan*-idézetére, illetve parafrazeálja azt („kezdem a legkezdetén" helyett „szokásom a kezdetén kezdeni").[34] Így lehetetlenné válik *saját* és *idegen* markáns megkülönböztetése, illetve a szöveg elvárja, hogy az olvasó dinamikusan váltakoztassa helyzetét e relációban. Bátky, a bölcsész, a „felesleges tudományok doktora" gyakran utal szerzőkre, idéz műveikből, történeteik egyes szereplőit, jellegzetes tulajdonságait építi be szövegébe, amely viszont a különböző külső források (elkülönített) rögzítésének köszönhetően albumszerűvé válik. Így jelennek meg a Pendragon-vár sírjának inskripciói, olvashatóvá válnak Bátky sajátkezű jegyzetei, az általa írt, illetve neki postázott rövid levelek és üzenetek. Bemásolja Fresnoy-fordítását, de sürgönyszöveget, újságcikket is elhelyez, történetét pedig Cynthia levelével zárja. Az emlékezet szerepét így részlegesen a materiális archiválás tölti be, amely – az intertextuális hálóba való sűrű beépülés mozzanatai mellett – önálló hálózatot képez, a kommunikáció rétegzettségéről tanúskodván.

A referenciatartományt így részben az irodalomtörténeti narratívák szoros applikációja, részben a szöveges nyomok folyamatos csatlakoztatása teremti meg. Az egyes identitások szintén a szövegek fénytörésében, illetve a szövegszerűség anyagiságának

[33] *Uo.*, III/330.
[34] Minderről bővebben lásd Ruttkay 2013.

„árnyékában" rajzolódnak ki. Osborne Pendragon például egy helyen „homéroszi hősnek" nevezi magát, aki a család beteljesült jóslata nyomán úgy járna, mint a szereplő, „akinek a halálát mindig három énekkel előbb bejelentik."[35] Az earl feje Bátkyt régi könyveken található arcképekre emlékezteti, Cynthia pedig „regénybeli várkisasszonyként" válik a filológus szerelmévé. Bátky olvasásemlékezete minduntalan felülírja az aktuális tapasztalatokat, reflexiói szövegeket vonnak be a szövegtérbe, így a Pendragon-kaland némely ponton kultúrtörténeti kalandozássá alakul. Ennek kitüntetett pontja a rózsakeresztes mitológia szimbolikus helyének, Rózsakereszt sírjának megtalálása, amely bizonyítja a korábban említett titkos legendákat is. Itt a korábbi reláció megfordul: nem a szöveges nyomok támogatják meg a – reálisként tételezett – narratívát, hanem az események fedik fel a puszta szemfényvesztésnek tekintett szövegtest érvényességét. A szöveg folyamatosan váltakoztatja a *szövegszerűséget* (a textuális vonatkozáshorizont permanens jelenlétét), illetve a *kalandszerűséget* (a kalandok dinamikus „szövegolvasásának", a rejtélyek értelmezésének tapasztalatát), miközben az elbeszélés regiszterei állandóan elcsúsznak egymáson. Az esszéisztikus betétek olvasmányos epizódok közé ékelődnek, az emberrablások és gyilkossági kísérletek hátterében a filológusi eszköztárát színrevivő Bátky alakja rajzolódik ki. A – Nagy Ignácéhoz hasonló – komikus-ironikus hangnem mögött azonban végeredményben következetes intratextuális eljárások lappanganak.

A regény jószerivel egyetlen olyan epizódja, amelyben csínján kell bánnunk az elbeszélő hitelével, a titokzatos álomjelenet, amelyet Bátky is kétkedéssel, önmagyarázó reflexiókkal illet. Nem tűnik túl meggyőzőnek, hogy Bátky elárulja, gyakran megesik vele, hogy álmait összekeveri a valósággal, ráadásul a bizarr feketemisén való részvételkor a kimerültség és az „iszonyatos lelki feszültség" mellett láz is kínozta. Mégis, az elbeszéléssé formálás (mint másodlagos megmunkálás) szakaszában előáll bizonyos megoldási

[35] Szerb 2000, I/105.

variációkkal. Az egyik verzió szerint hipnotikus állapotba került, és ezalatt a gnómmal mint önnön alteregójával beszélgetett. A másik elképzelés szerint pedig olvasmányélményeit élte újra álmában. Ezek az értelmezések viszont szemet hunynak az eddig megszövegezett élmények előtt, hiszen a szertartás közepette Bátkyt Benjamin Avravanelnek hívják, márpedig, mint a főhős korábban írja:

> „Az est folyamán sikerült megint összeakadnom az earllel. Éreztem, hogy én sem vagyok ellenszenves neki. Azt mondta, a szemem emlékeztet egy XVII. századi orvosra, akinek a képe a kastélyában van. Bizonyos Benjamin Avravanelre. Az illetőt meggyilkolták."[36]

Kiderül, hogy a fura szeánszhoz kötött olvasmányélmény egy-két éves: az *olvasás emlékezete* eszerint nem egyeztethető össze az *írás emlékezetével*, hiszen ez a rendszerező lejegyzés közben előkerülő információ elkerüli a „szkriptori hatáskörrel" felruházott narrátor figyelmét. Ennek ellenére koherens szövegemlékezetről beszélhetünk, hiszen a szöveg eleget tesz az architextuális „kihívásnak", azaz olvasandó anyagiságként (legendaként) funkcionál. Ezért inkább arról lehet szó, hogy *A Pendragon legenda* az emberi tudat működését imitálja, amennyiben nem (a lejegyzésért felelős autoritás számára sem) teszi magát *maradéktalanul* hozzáférhetővé. A performatív, egyszeri írásaktussal szemben azonban az olvasat olyan archívumként pásztázhatja a szövegteret, amely nyitva áll a különböző értelmezési stratégiák előtt.[37]

A regény számtalan utalása közül kiemelhető a Goethe-szövegekkel való játék (Bátkynak a *Faust*ra tett utalása, illetve az earlnek

[36] *Uo.*, I/10.

[37] Persze a másodlagos megmunkálás tényéből adódóan nehezen lehetne Bátky különböző intertextuális utalásait és hivatkozásait *szigorú* lineáris rendbe terelni. Így akár a fenti reláció is megfordítható: az emlékek (ezen belül is Bátky második „identitásának") írásos rögzítésével kaphatott nyomatékot az earl megfigyelése, a Bátky és Avravanel közötti hasonlóság. Ennek a gondolatmenetnek legfeljebb a reflexió hiánya mondhat ellent, nevezetesen: miért nem jutott Bátky eszébe – a bizarr kalandokra adható logikus magyarázatok keresgélése közben – titokzatos szállásadójának megjegyzése?

a *Der Zauberlehring*ből idézett sora), amely a különböző értelmezési stratégiák, az értelmezés feletti kontroll metanarratívájaként is értelmezhető.[38] A *Fama Fraternitatis*, az earl könyvtárának legértékesebb darabjának fellapozásakor Bátky arra gondol, hogy „mohó olvasása" közben „valami csodálatos történik, a szín elsötétül, dörgés közt felemelkedik félelmes méltóságban a Föld szelleme…"[39] Végül csalódottan nyugtázza, hogy csak érthetetlen, allegorikus mondatokat lát, amelyek – az earl cinikusnak tűnő megjegyzése nyomán – pusztán azok számára szolgál „utasításként", akik megértik. Az észlelő olvasás és az értelmezés közötti cezúrát jól példázza, hogy Osztanész mondatait Bátky ugyan képes kibetűzni, noha csak „értelmetlen, de szép jelmondatként" fogja fel őket. Miközben Faust nem csak értette, hanem „rejtelmesen elrebegte" az „igét" (*spricht das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus*), így Bátky a hangzó kimondás, a vokalizáció hiányával elvéti a *megidézés* lehetőségét.[40] Az ügyetlen Faustként viselkedő Bátky[41] pozíciójával szembesíthető a varázslóinasként „tevékenykedő" earlé, aki Goethe balladájából a következő sorokat idézi: „Die ich rief, die Geister". Az eredeti történetben nem a szellemek megidézésből adódik a bonyodalom, hanem abból, hogy a tanonc elfelejti a varázsszót, amellyel az uralhatatlan erők lecsillapíthatók. A kitétel így arra utal, hogy a szellemlovas-őssel rendelkező walesi nemes nem csak passzívan érdekelt a

[38] Az informatikában Goethe balladája nyomán Sorcerer's Apprentice Syndromenak (SAS) hívják azt a helyzetet, amikor az adatátvitelben használatos csomag késése időkiesést okoz.

[39] Szerb 2000, I/127.

[40] Első esetben Faust is csak *szemléli* a Makrokozmosz jelét (*das Zeichen des Makrokosmus*), és csak a második szövegbeli „alakzat", a „földszellem képlete" (*das Zeichen des Erdgeistes*) sarkallja valódi *beszédtettre*.

[41] Bátky és Faust – Kittler nyomán jellemezhető – kapcsolatához lásd Wirágh 2012, 265–268. Vö. Poszler György megjegyzésével, amely a Bátky számára betű-világként érzékelt világ tapasztalatáról is tudósít: „már a tudományos kutatásban is megreked a sziszifuszi adathalmozásánál, és sohasem jut el a művé formálásig" (…) „átszellemült álomeletében már össze is téveszti a múltat és a jelent, s félszeg mosolyával végig csetlik-botlik egy vérbeli walesi kísértetballadán" (Poszler 1973, 325.)

fantasztikus jelenések előidézésében: Rózsakereszt szelleme nem csak azért kelt ki sírjából, mert a legenda nyomán a Család létét veszélyeztető eseményekkel kell szembeszállnia. Ugyanakkor az is jól látszik, hogy a regénytérben nincs olyan szereplő, aki szoros irányítás alatt tudná tartani a nem evilági jelenségeket: még Rózsakereszt sem, akinek Nagy Műve megszakad, és kénytelen démoni energiákhoz fordulni segítségért. Bátky írásaktusa, az utólagos értelmezés sem talál magyarázatot az eseményekre, amelyeknek ilyen „fantasztikus" formában kell legendaként hagyományozódniuk.[42] (Mivel az esetleges leleplezés visszamenőleg az egész genealógia újraírását követelné meg.) A vendégszövegek folytonos morajlása, a szinte kényszeres szövegesítési aktus bizonyos szempontból éppen a történet magjának megragadhatatlanságából fakadó kudarcot próbálja elleplezni.[43]

3. A valóságreferenciák mint a létélmény provokációi

A technika története a „valóság" egyre élethűbb szimulációjaként is modellálható, miközben első megjelenésükkel az olyan eszközök és médiumok, mint a fénykép, a gramofon, az írógép, vagy a mozgókép is előidézték a benyomást, amely nyomán a vizuális vagy auditív kódokként archivált sorozatok a valósággal összeegyeztethetetlen fikciónak lenyomataiként válhatnak a léttapasz-

[42] A legújabb értelmezés szerint ugyanakkor a legenda lezárultsága abban érhető tetten, hogy „az okkult orvoslás és a modern biológia története összeért." A Szerb-monográfia szerzője ezt a logikus következtetést vonja le abból, hogy a kalandok végén az earl minden kutatási jegyzete a King's College zoológiai intézetébe kerül. (Vö. Havasréti 2013, 300.)

[43] A szövegesítés a *Magyar titkok*ban is tetten érhető, de itt az utalások számottevő része – a *szoros referenciatartományt* erősítve – kortárs (jobbára hazai) népszínműveket hoz játékba. A vonatkozó megfigyelések a tanulmány utolsó részében kerülnek bővebb kifejtésre. A „színházi allúziók" és a „filmes reflexiók" (Sterne, illetve Pynchon szövegei nyomán) más szempontból, nevezetesen a „kimerevítettség" tapasztalata kapcsán is összefüggésbe hozhatók, ehhez lásd Molnár 2012, 210–215.

talat maradványaivá. Ezzel ellentétben viszont a médiumok egyre bővülő archívumai annak illúzióját, illetve mint látjuk, lehetőségét keltették, hogy a készlet elemeinek applikációja mintaként, útmutatóul is szolgálhat. Ezt a lehetőséget viszont már egy olyan előfeltételezés gerjeszthette, miszerint az anyagi közegek tulajdonképpen transzparensek és akadálymentesen transzponálhatók (vissza) a való életbe. A *Magyar titkok* a fényképezés hajnalán íródott mű, míg *A Pendragon legenda* megjelenésekor már az emberi hang (gramofon), a kézírás (írógép), a pillanatnyi látvány (fénykép), és a mozgás (film) rögzíthető technikai szimulációi is készen álltak.[44] Ebből (is) következik, hogy a korábbi regény elsősorban az irodalmi szövegek, a színdarabok, és részben a dagerrotípia mintázatait használja fel világ és betű-világ ütköztetésére, míg Bátky Jánosnak a médiumok sugallta „életvezetési tanácsok" is fejtörést okoznak. Ellenben éppen a technikai „deficit" eredményezheti, hogy a *Magyar titkok*ban az összevont érzetek a vágy intermediális működését imitálják, míg Bátky legfeljebb a különböző (gép)zajoknak az ábécével rögzíthetetlen voltára reflektálhat. Ez a technikai „túlcsordulás" arra a szélsőséges állapotra utal, amelyben már különválnak és átjátszhatatlannak bizonyulnak a különböző lejegyzőrendszerek.[45]

3. 1. A technika szellemei

Az egyik éjszaka Bátky János idegen beszédre lesz figyelmes. Az ajtaja előtt a szolgálók walesi nyelven a különös hangokról sustorognak, amelyről a filológus hamarosan személyesen is meggyő-

[44] A korábbiak ismeretében érdekes fejlemény, hogy az első *sztereóhangzású* egész estés színes animációs film, a Disney-produkcióban készült *Fantázia* (1940) harmadik „tétele" a *Der Zauberlehring* adaptációja volt, amelyben Mickey Mouse alakította a tudatlan inast.

[45] Jókainak *A jövő század regényé*ben vázolt új jelrendszeréről bebizonyosodik, hogy leginkább a kommunikáció gyorsaságát segíti elő, lévén a regiszter csupán egységesíti a különböző kulturális nyomokat ahelyett, hogy új elemeket létesítene. Bizonyos effektusok – *A Pendragon legenda* esetében a zaj- és hangutánzó kifejezések – elsőrendű közege (már) nem az írás, hanem a *rögzíthető hang*.

ződhet. Rövid nyomozás után kiderül, csak Osborne Pendragon tréfálkozik: ölében egy gramofonnal játssza le a helyi „próféta" délután rögzített szövegét, nevezetesen a *Jelenések Könyvé*ből felolvasott majd fejből elmondott részletet. A szöveg arról tanúskodik, hogy Bátky emlékezete kétszeresen is kapitulál: egyrészt korábban Osborne állítja, hogy maga kezeskedik a walesi babonák fennmaradásáról „kísértet-lemezei" és „baby-gramofonja" segítségével.[46] Azaz a rögzített hanganyagot „valószínűtlen helyeken" játssza vissza. Ennél is érdekesebb másrészt, hogy Bátky, aki az öreg Pierce Gwyn Mawr szövegidézetét is rögzíti, nem másolja ezt be *szöveghűen* a hangfelvétel lejegyzésekor.[47] A később „kísértet-gramofonnak" nevezett eszköz tehát nevéhez hűen – csupán a rögzített anyag „kísérteties" visszajátszásából adódóan – az ismertet idegen, otthontalan (*Unheimlich*) hanggá transzformálja, amelyhez jócskán hozzájárul a választott apokaliptikus tartalom elhangzása. Továbbá lehetetlenné teszi, hogy megtudjuk, hogy szólt *pontosan* a prófétai jövendölés. Erre utal Cynthia, amikor Osborne felvetésére (ti. hogy ő „csinálja" a legendát, testvére pedig folkloristaként „feljegyzi") reagálva közli: „Ha így folytatod, tönkreteszed a folklórkutatást. Ezentúl sosem fogom tudni, micsoda az igazi monda, és micsoda a humbug."[48]

A gramofon kísértetiességével[49] szemben (amely tehát a megszokott hang idegenségéből, ha úgy tetszik, elsődleges hordozójától leválásából fakad) az írógép kísértetiességét az univerzális írásképi kód, a megkülönböztethetetlenség illúziója okozza. Amikor a regény egy pontján egy előre megszövegezett vallomást nyújtanak Bátky elé, hogy aláírásával hitelesítse, ő ezt megtagadja. A zsaroló ütőkártyája tulajdonképpen az, hogy Bátky hi-

[46] Vö. Szerb 2000, I/27.

[47] „És mikor felbontotta a pecsétet [*pecséteket* helyett], harsonájába fúj az angyal, és eljönnek a lovasok… Az első [*lovas*] fehér lovon ül, íj van a kezében, a fején korona…" (*Uo.*, I/66, I/69.)

[48] *Uo.*, I/71.

[49] Ez médiatörténetileg szorosan kapcsolódik a telefon „kísértetiességéhez", amelyet a kagylóban rejtőző (*resides*) szellem állandó jelenléte okoz. („Wherever phones are ringing, a ghost resides in the receiver", Kittler 1999, 75.)

teltelenné válhat az earl szemében, mivel semmi sem bizonyítja, hogy valóban ellopták-e tőle a kéziratot, amiért az earl Londonba küldte. A főhős arra hivatkozik, hogy kezében van az írógépes zsaroló levél, amely bizonyítja, a kéziratot ellopták tőle. Morvin válasza a következő: „Mit tud azzal bizonyítani? Egy géppel írt névtelen levéllel, ami ráadásul a maga Royal Portable gépén van írva. Mindenki azt fogja mondani, hogy maga írta."[50] Az érv hatásos, a névtelen gépelt levelek mindenfajta (kézi) szignatúra nélkül (az egységes írógépes betűtípus miatt) akár bármely feladóhoz is köthetők. Miként az aláírandó tanúvallomás, amelyet – mint később kiderül – Cynthia a barátnőnek hitt főellenségnek, Eileen St. Claire-nek küldött el. Bátky aláírása, egyedi kézjegye tudná kikülöníteni az üzenetet, de a hozzárendelés hiányában a regény szövegében feltűnő rövid gépelt szövegek „identitása" az egyik esetben sem határozható meg. Ahogyan az is kiderül, Maloney-t is egy aláírás nélküli, géppel írott levéllel fenyegették megbízói, ezért próbálta „kétségbeesetten" megölni az earlt. Az identitásokat eltörli a *gépírás*.[51]

A regény mindezek mellett a film tapasztalati terének komolyabb szerepet szán. Hasonlóan ahhoz a mai szemmel megmosolyogtató, de a korban releváns megállapításhoz, amelyet Marék Antal recenziója tartalmaz *A Pendragon legenda* befejezésével kapcsolatban: „Cynthia nem lett Bátky felesége, mert a regény nem film, főleg nem amerikai film."[52] A vetített álomvilágként felfogott film látványos effektusai révén képes kiigazítani a befogadói vágyat, megbűvölni és lenyűgözni az érzeteket, elhitetve a nézővel, hogy a Jó győzelmét nyújtó ősi mesei zárlat a *happy ending* imagináriusával a technikai másolatok korára is átnyúlik. Ahogyan a 'mozi' szót meghonosító Heltai Jenő írta *Mozi* című versében: „Könny. Kacagás. Mint happy-end, a Végzet." Így a filmek tökéletesre mintázott szereplői eszményi figuraként képeznek vonatkoz-

[50] Szerb 2000, II/29.
[51] Az írógéphez lásd Kulcsár-Szabó 2006, továbbá Lengyel 2014.
[52] Idézi Havasréti 2013, 299.

tatási horizontot A „filmangyal uniformizált szépségéhez”[53] hasonlóan egy alkalommal Bátky is megjegyzi, nincs köze az „amerikai filmek hős fiatalembereihez”, akik „játszva bokszolják tönkre a New York-i alvilágot, ha szívük hölgye veszedelemben forog.”[54] Ezzel ellentétben bizonyos eseménysorok a mozifilmek „fénytörésében” már egyáltalán nem számítanak meglepetésnek. Bátky a töltött revolverrel alvást „moziszerűnek” nevezi, és a töltények eltűnése által keltett hatást a „film-fantáziával” ütközteti, majd az este sziklamászó ruhában hozzá betoppanó Maloneyt a filmes tapasztalat nyomán nevezi „szállodatolvajnak”.[55] Bár a filológus-detektív általában olvasmányélményeihez kapcsol vissza, amikor „elakad” aktuális kalandos történetében, egy helyen a filmek szövegekkel szembeni „fölénye” kerül terítékre. Lene és Osborne ekkor úgy döntöttek, olvasmányaikat és „mozitapasztalataikat” reaktiválják, hogy eldöntsék, mit tegyenek. A detektívregény műfaja felé nem vonzódtak, Edgar Wallace „hatalmas munkásságára” nem volt rálátásuk, így a látványos médiumhoz fordultak. „Végigmentünk emlékezetünkben a filmen, és kerestük a módszert, melynek segítségével a kis Emil, a Gustav mit der Hupe és a többi gyermek megfogja a keménykalapos urat.”[56] Azaz, az 1929-es regény helyett jóval hatékonyabb mintának tűnt az 1931-es német filmfeldolgozás, amely aztán a „nem szabad lemenni a nyakáról”-elv sikerét demonstrálta.

Nagy Ignác külön fejezetet, életképet szentel a fényképnek, illetve a fényképezés „eseményszerűségének” (*Daguerrotyp*) a *Magyar titkok*ban. A médium korai tapasztalatában a „fényrajz”, az „igazság tükre” a valóság par excellence lenyomataként tételeződik, hiszen mint a napsugarak ecsetté konvertált eszköze, felfedi az elrejtettet, és minimalizálja a hazugságot. A narrátor a hiúságot és a divatot nevezi meg a fénykép gyors elterjedésének okaiként, amelyben az is szerepet játszik, hogy a másolatok se-

[53] Szerb 2000, I/40.
[54] *Uo.*, I/78.
[55] Vö. *Uo.*, I/49., I/55.
[56] *Uo.*, II/40.

gítségével az emberek „az utóvilágra és annak nyelvére” juthatnak.[57] A fényképésznél megfordul egy katona, majd egy „csinos asszonyka”, később pedig egy házaspár, és egy család. Az életképben minden figura olyan tulajdonságokkal rendelkezik, illetve minden fényképezés olyan sajátos feladatokat támaszt, amelyek a kép előhívásának majd elkészülésének mediális alakzatain is nyomot hagynak. A katona képe például az előhívás „vize”, de leginkább „tüze” nyomán kelhet életre, a házaspár esetében a másolatok előhívta féltékenység tapasztalata jelenik meg, a család viszont valódi (dinamikus) életképet akar megörökíteni egy mozgó kanárival. Ennek az lesz a vége, hogy a kép nem sikerül, mert „szörnygyűjteményt”, egy (mai szemmel) szinte „avantgárdnak” látszó műalkotást eredményez, de különlegessége miatt a narrátor rögtön megvásárolja. A technikai médiumok azon sajátossága domborodik ki, hogy az általuk készített felvételek vagy műalkotások sikerültsége nem elsősorban a kivitelezés tökéletességének záloga. Ugyanis az elrontott alakzatok önálló esztétikai értékkel rendelkezhetnek, például a fenti esetben is, amikor a fénykép a rövid exponálás miatt egy dinamikus mozgás pillanatát képes kimerevíteni, amely viszont összemérhetetlen a statikus beállítással.

A hang térbeli elmozgatására (Osborne gramofonja) vagy a mozgás kimerevítésére tett tudatos vagy tudattalan kísérletek logikája átnyúlik a korai némafilm időszakába, ahol a mozgókép fantasztikumát – a filmidő látványos kezelését (az idő manipulálhatóságát) – megteremtő trükkök „eredetijei” is a hibának és a hanyagságnak voltak betudhatók.[58] A technika kísérteteit az emberi mulasztás is életre keltheti.

[57] Vö. Nagy 1908, III/48–49.

[58] Vö. például a tekercsről lefolyó szalag eredményezte vágástechnikával (Kittler 2005, 178–179.)

3. 2. Inter media silent Musae

A *Magyar titkok* néhány (barokkos) kitétele nyomán Pfeiffer megállapítása nyerhet megerősítést, miszerint az „*intermedialitás* szerepe (...) ideális esetben az izgalomnak mint a tapasztalat erős formájának performatív előállítása, szimulációja/stimulációja".[59] A váratlan megrázkódtatások keltette dinamika leírása óhatatlanul fiziológiai metaforák szekvenciájaként nyelviesül, azaz a leírhatatlanság vagy lejegyezhetetlenség tapasztalata figurációs mozgást „generál", amellyel egyidejűleg a referencialitás és figurativitás megkettőzöttségének illúziója is beíródik.

Bendét a regény utolsó harmadában gonosztevői elfogják és élve befalazzák. A halálfélelem szorításában többek között arra vágyakozik, hogy:

> „Oh, bár szerény tollamat vérbe márthatnám, szavaimnak a menydörgéstől kölcsönözhetnék hangokat, s a vihar villámszárnyain röpíthetném azokat tova, hogy befogadásukra a siketnek is megnyílnának fülei, s rémesen csendűlnének hónapokig, évekig, mindaddig, míg lehetetlenné nem tétetik az, mi most mindennap legalább háromszor történhetik meg!"[60]

A vér, a mennydörgés és a villám dinamikája, illetve *materialitása* itt az üzenet mibenlétét hivatott felülírni annak érdekében, hogy az érzéki benyomások jelenléthatása megelőzze az értelmezhető információt. Ez a „megelőzöttség" viszont sorozatos átváltásokra kényszerül, amelynek következtében az inskriptív jelleg háttérbe szorul. Hiszen az írás, állandó közvetítőre (felületre) szorultsága miatt, óhatatlanul elkülönböződik az általa előhívódó hang anyagtalanságától, illetve ami még fontosabb, a jól artikulált anyagiságától, nem beszélve arról, hogy a látás – a hallástól eltérően – időlegesen kikapcsolható. A fenti képletben azonban a villám tölti be a főszerepet: egyrészt a mennydörgés csak ennek kí-

[59] Pfeiffer 2005, 22.
[60] Nagy 1908, III/96.

sérőjelensége (a szupplementáris logika érvényesül a kölcsönzés aktusában), másrészt ez felel az üzenet továbbításáért. A természeti erők megidézésekor emellett fontos szerep jut a rezonanciának is, hiszen az üzenet csak többszöri megismétlődésével fordulhat át a meghallgatást követő tettbe.

Egy másik jelenetben az egyik szereplő, Dongai Ida meglepődése testkódok megnyilvánulásával és összecsengésével jár együtt:

> „Az ő arczain örömnek bíbora virult föl, mert első ifjúsága regényes életének valamennyi tarka ábrándképe villanyos erővel rezge át keblének húrjain, s az édes viszhang néhány pillanatra mindent feledtetett vele, mit fölvilágosulni kezdő elméje vádul emelhetett volna örömének lehangolására."[61]

A tudattalan-kontrollálhatatlan metanyelvi jel, az arcpír egy összetett testgép végső következményeként válik észlelhetővé.[62] A jelenséget az teszi érdekessé, hogy a közvetlenül megelőző stádium, a visszhang nem csupán „transzponálható alapanyag", hanem a tudat felől érkező „zajforrást" is csillapítja. Sobri megpillantásakor ugyanis a nőben kettős folyamatok indulnak el: a tulajdonképpeni látványt (amelyet az elme az emlék által megrezegtetett húr lehangolásra használhatott volna föl) felülírják az ábrándképek, amelyek villamosenergiává, majd visszhanggá alakulva sikerrel nyomják el az észleletet. Mindez nem véletlen, hiszen kiderül, hogy a „tarka ábrándképek" a „regényes ábrándok" és „sejtésdús álmok", így az emlékekből kivont vágyképek „állandó hőse" már régóta kondicionálja a tudatot az észlelet ilyen elcsúsztatására. A „szív forró vágyai" és az „ész hideg szózata" kerülnek egyoldalú küzdelembe, amely átvitt értelemben a jelenlét-

[61] *Uo.*, III/177.

[62] Megfelelően az újabb kutatások belátásainak, melyek megkülönböztetik a szilárd test (*Körper*) perceptivitását az érzett test (*Leib*) tapasztalataitól. Ez utóbbiak nem a test kiterjedésén, hanem felület nélküli, határaiban elmosódott önérzékelésén és annak hangoltságán alapulnak, lásd Fischer-Lichte 2009, 104–150.

hatások – akár pillanatnyi – elsőbbségét eredményezik.[63] Később, miután Sobri faképnél hagyja Idát, a csalódást a szöveg egy olyan varázstükör széttörésével felelteti meg, amely „az ábrándképet igéző színekben mutatá".[64] A tükröt pedig nem más, mint a „valóság ércvesszeje" pattintja szét. Ezután Ida rájött, hogy ifjúkori szerelmére nem szabad „iszony és pirulás" nélkül visszaemlékeznie. A saját testen érzékelt arcpír keserű hangoltsága már nem az összehangolt gépezet irányíthatatlan „végeredménye", hanem logikus következmény. Már amennyiben a metanyelvet véglegesen uralma alá hajthatja az intermediális kódokkal leírható működés felelőse: „gondolatival egyszersmind külső magatartásának is meg kelle változnia, mert a testnek minden mozdulata a lelki vezér parancsa szerint szokott idomúlni".[65]

A testkódok azonban egészükben uralhatatlanok. Az olvasás pedig éppen egy olyan folyamat, amely során gyakran megesik, hogy az olvasó „a betűt mohón magába szívja és a betű (...) érzékeny rezonátorává finomul".[66] Igaz, ez eredetileg a romantikus olvasó definíciója volt, de megkockáztatható, az olvasás *élményszerűségének* tapasztalásakor egy hasonló „romantizálódás" következik be. Márpedig ha az „olvasás közben felsikoltó, lelke mélyéig megrendülő"[67] befogadói típus *output*ja ilyen jelenléthatásokba torkollik, a hasonló eseteket nem lehet egyedülállónak tekinteni.

Egy ilyen „adatátviteli" folyamatban úgy tűnhet, a betű számít az információ elemi egységének, amely aztán több mediális transzformációt követően okoz „zsigeri" következményeket. Bátky János egy alkalommal a „régies gót betűk fölött" látta felderenge-

[63] Miután maga az emlékezet is az erős benyomásokat rögzíti a legélesebben. Bátky feketemiséje alkalmával a különös szag bizonyult a legelemibb emlékmozzanatnak, ezt követte a „különös zöld fény", majd a közelben lévő gnóm anyagtalan jellegére („nem test szerinti valóságára") tett reflexió.

[64] Nagy 1908, III/332.

[65] *Uo.*, III/333.

[66] Thienemann 1931, 179.

[67] *Uo.* (Thienemann egyébként Kazinczyval példázza a romantikus olvasó típusát.)

ni „a természet mágikus titkait", amely értelmezési folyamatban a jelentés vagy a képátvitel a mediális alapokat is láttatni engedi. Ennek az állapotnak válik szinonimájává *A Pendragon legendában* a „walesiség" kulturális kódja is: „Az álmok walesiül beszélnek", a *walesiség* sajátos „ízéről", „hangulatáról" esik szó, Osborne a walesi nyelvet „túlvilági hangzással" definiálja, példája pedig a 'cwrw' szó. A *betű szerint* kódolás igénye a *Magyar titkok*ban is feltűnik, például mikor a bűnöknek „szétdúlt vonásokon" megjelenő „lángbetűiről" vagy arról a „kellemes hangról" esik szó, amelynek betűit a narrátor legszívesebben „cukorkivonat gyanánt nyelné el." A fenti példák nyomán kijelenthető, a betű látványa és az elvont jelentés szélsőségei között oszcilláló értelmezési perspektíva gyakran gerjeszt intermediális játékot. Ennek során a transzformációk auditív és vizuális kódváltásokkal járnak – csak ezen váltásokkal rögzíthető a jelenlét leírhatatlan tapasztalata. A betűk reflektálása ugyanakkor nem a hermeneutikaival szembenálló „betűolvasás" felé tolja el a hangsúlyt. Bátky csupán egy alkalommal igyekszik kamatoztatni „technikai felkészültségét": egy latin szöveg olvasásakor arra gondol, hogy írója azért az ősi nyelvet választotta, mert olyan öreg, hogy „nem értenénk meg régies kifejezéseit".[68] Rögtön utána azonban „őrültségnek" nevezi a gondolatot, „ami csak filológusnak juthat az eszébe".

3. 3. A szöveg védelmében

A Pendragon legenda megjelenésének évében Szerb Antal *A rózsakeresztesek* címen tartott előadást a rádióban. A később nyomtatásban megjelenő értekezés[69] erősíti a regény fiktív jellegét, hiszen a rózsakeresztes mítoszt olyan tudatos kitalálásként tüntette fel, amelynek középpontja, a rend elnevezése, csak lassanként öltött

[68] Szerb 2000, I/96.
[69] Szerb 1978b.

„valóságos testet”.[70] Puszta ellentmondás helyett a két szöveg inkább dialógusba bocsátkozik: a regény egy alternatív valóságot képez, amely éppen a már megszilárdult „jeltest” prekoncepciójából tárja fel annak történetét.[71] Bármennyire erős stratégiának bizonyul a „giccsként” olvasás és válik elsőrendűvé a regényszöveg ironikus-komikus tónusa, a stilisztikai kódok csak „fátyolként” funkcionálnak a mögöttük feltáruló diverz szövegkavalkád előtt.[72] A *Magyar titkok* hasonló paratextusa a regény végén található: az olvasók által felállított „hét főbűnre” adott magyarázatok jól láthatóan egy referenciális befogadási stratégiára próbálnak választ adni. De ezzel a szöveg alapelveinek kedveznek, lévén azok az életképekkel kevert bűnügyi cselekményt tulajdonképpen („referenciális”) útmutatóként, térképként próbálják olvastatni.

A „tisztelt olvasó közönség” a „vonzó cím” oka után érdeklődik, illetve jelzi, hogy az ebben foglalt titkok közismertek. Problémaként merül fel a regény „szabálytalansága”, valamint az antiszemitizmus is, továbbá az olvasók a bűntények valóságtartalmában is kételkednek, illetve a szélsőséges pártatlanságot is hibaként róják fel. „N. I.” minden vádat elhárít. A utóbbi ellen például a jó szatíra ideológiáktól mentes hangjával védekezik, a

[70] Szerb Antal regényéhez „ősforrásként” Eckhardt Sándor 12 évvel korábban megjelent *Magyar rózsakeresztesek* című kötete szolgálhatott. (Poszler 1973, 323.) A rádióelőadás részben Eckhardt narratíváját követte és egészítette ki.

[71] Ezt támasztja alá a sír megtalálásának epizódja, amellyel a regény metaforikus értelemben az ős-eredethez képes visszanyúlni. A regény nyomolvasási kényszere (az evilági bűntényeké mellett) a különféle inskripciók és ősi szövegek olvasásának és összevetésének horizontján kettőződik meg. Ráadásul a két szál szorosan összefügg: a legenda „továbbíródásának”, Pendragon/Rózsakereszt feltámadásának előfeltétele, hogy a család sorsa (a családtörténet „továbbíródásának” alapvető lehetőség-feltétele) veszélybe kerüljön.

[72] Szerb Antal maga nevezi „giccsnek” készülő regényét egy levélben (Vö. Havasréti 2013, 259.). Az első Szerb Antal-monográfia szerint *A Pendragon legenda* „nem a hazai talajból, hanem a XX. századi nyugat-európai próza pszichológiai kutatószenvedélyéből és kompozicionális forradalmából nő ki”. (Poszler 1973, 309.) A Havasréti-féle monográfia is komoly hangsúlyt fektet a különböző szövegrétegek bemutatására, és ebből vezeti le a kortárs recepció tanácstalanságát a szöveg műfaji besorolását illetően. Ehhez lásd még: Bárczi 2002; Wirágh 2012.

címadás tekintetében pedig pszichológiai okokra mutat: az érdekesség nagy olvasóközönséget vonz, ami a „nemzeti nyelv és irodalom" szempontjából fontos. Ugyanakkor enyhe cinizmussal jegyzi meg, amennyiben „titkai" széles körben ismeretesek lennének, már rég „orvosoltattak volna". A „regényesség vörös fonalának" metaforája két vádpont magyarázatában is előkerül. A szabálytalanság kapcsán (melyről – állítja – a regény első füzetének megjelenésekor maga is szót ejtett) az „olvasási érdek" növelésének kísérletét említi, az életképeket összefonó „regényességet", amelynek bizonyos részeit leszámítva a szöveg „hitelesnél hitelesebb forrásokból" táplálkozik.[73]

A *regényesség* eszerint olyan „kitaláció",[74] amelyben a fiktív narráció hivatott átkötni az erős „társadalomjobbító" mondanivalóval rendelkező betéteket. Ebből fakad azonban, hogy a 20. század első felének recepciójában a *Magyar titkok* műfajisága elkülönböződött a hagyományos regénypoétikáktól. Szinnyei Ferenc olyan „hosszú életképsorozatnak" nevezte az alkotást, amelyet egy „regényes mese fűz össze".[75] Császár Elemérnél már erősebben kidomborodott a regényjelleg („kalandos regény", „antikszabású regény"), de a 19. századi kortárs horizont – az érdektelennek vélt életképi vonások mellett – az „így megmaradt mesét" tartotta számottevőnek, mivel ez a későbbi detektívregény sajátosságait hordozza.[76] Sós Endrének a Sue-regényről szóló, 1940-es évek

[73] Vö. Nagy 1908, III/364–366. Horváth János szerint Jósika romantikája „maga a »regényesség«", „mint a jelen, megszokott életkülsőségekből való kiragadtatás varázsa, a hajdaniság hangulata író és olvasó számára egyaránt; s regényesség mint ily hangulat fenntartását és kielégítését célzó mesefikció, melynek hatásához hozzátartozik az, hogy történet gyanánt beszéltetik el." (Horváth 2005, 388.)

[74] A *Fingieren* vagy – az angol fordítás nyomán – *fictionalizing* értelmében. Vö. Iser 1990.

[75] Szinnyei 1926, 52.

[76] Császár 1939, 145. A *Magyar titkok* elsődleges recepciójában csak egyetlen írás foglalkozik a teljes szöveggel, a másik két recenzió (az egyik tulajdonképpen három részben) egy-egy füzetes közlés ismeretében készült. A háromrészes „recenzió" álneves szerzője inkább reklámot csinál a műnek, ismerteti az egyes füzetek tartalmát, kiemeli a legjobb részeket stb. Érdekes, hogy a *Nokok*

végi megállapítása már határozottan azokat a ponyvaszerű „attitűdöket" emeli ki, amelyre *A Pendragon legenda* már *rájátszani* is képes: „A közönség túlnyomó többsége úgy olvasta annakidején e kalandokban és szentimentalizmusban bővelkedő műveket, mint most a detektív- és ponyvaregényeket szokta – minden magasabb igény nélkül, csupán időtöltési célzattal."[77]

4. A regényesség poétikája

Bajza József *A' román-költésről* című tanulmánya (1833) az egyik legelső magyar regényelmélet. Még a szó is újnak számít, csak hét évvel vagyunk azután, hogy Kölcsey először használta a *Nemzeti hagyományok*ban, amely viszont még következetesen „románírót" emleget.[78] Bajza külön értekezik az elbeszélésről/beszélyről, amely lehet költői vagy históriai, de mindkettő megköveteli a valós tényekhez való közvetlen vagy közvetett igazodást.[79] A kifejlet vagy feloldás kapcsán fejti ki, hogy ennek természetesnek, teljesnek és kielégítőnek kell lennie: csupán a legenda, illetve a tündérrege kapcsán látja indokoltnak a „természetfeletti lények" által bekövetkező „kettévágást". Műfaji értelemben a hősköltemény állna legközelebb a regényhez („mindkettő nagyobb terjedelmű

---

*és nők*ök című fejezetet ajánlja azon olvasók figyelmébe, akik a szöveget még nem ismerve annak „szelleméről és irányáról" akarnak tájékozódni. (PD 1844.) A másik két kritika inkább elmarasztalja a szöveget. Olyan utánzásnak vélik, amely az őseredeti Sue-szöveggel szemben nem is titkokat rejt, így vélhetően egy divathullámot próbál meglovagolni ahelyett, hogy értékelhető műalkotássá fejlődne. (Igaz, a korábbi recenzió mindössze két füzetrész megjelenését követően íródott). (IA 1844; PD 1845.)

[77] Sós 1947, 9.

[78] A szövegben a következő kontextusokban fordul elő a szó: „regényes szín", „regényességeinek", „regénytettei", „regényes alak", „regénység színe". (Vö. Kölcsey 1997, 47–48, 55.)

[79] „A história beszélyben, tudniillik, hogy ami elmondatik, úgy történt legyen; a költőiben, hogy úgy történhetett legyen a való életben, miként elmondatik." (Bajza 1959, 215.)

költemény”),[80] de mindkettőt a „regélő költés” neméhez sorolja. A regény végeredményben a valósághoz közelebb álló műfaj, a „múltból visszatükröződő valót” kifejtő műfaj, mintsem „álom” vagy „sejtés”.

A taxonomikus logika tehát már a magyar regény hajnalán sem gördített komoly akadályokat az „új” műfaji index bevezetése elé, de a *regény* szemantikája ettől függetlenül meglehetősen ambivalens dinamikáról tanúskodik. Hiszen a Szemerének tulajdonított szóképzés töve az 1613-ig visszadatálható *rege*, amely már első előfordulásakor is a beszámíthatatlan beszéd jelölője. A rege, elbeszélésének tetőpontján is csodás elemeket tartalmazó, szóbeli kódokkal operáló műfaj volt, Kisfaludy több regéjének felütése a hangzó elmondás kontextusát „cselekményesíti”.[81] A *regé*ben foglalt mondással szemben a *regény* a (kezdetben erősen „erkölcsnemesítő”) írásosság műfaja, miközben szemantikájába a *romantiká*val kapcsolatos nyelvi alakzatok is bevonódnak. Korábbi elnevezése, a francia-német eredetű *román* megjelenése a 18. század közepére datálható, de eredeti kontextusaiban a szó a *romantika* gyökéül szolgált. Már a *regény* megjelenése előtt, 1822-ben olvashatunk a *Tudományos Gyűjteményben* egy hosszabb kommentárt, amelyben Fabritzy Sámuel Wilhelm Traugott Krug munkáját szemlézi.

[80] *Uo.*, 219.

[81] „Ülj mellém a kandallóhoz, / Fel van szítva melege; / Csobáncz-várról, édeskedves, / Ím! halljad, egy agg rege” (*Csobánc*), „Négy fal közé zárt a télnek / Szele, hava, hidege: / Kedvelt, tisztelt barátom, Nagy! / Ím! halljad, egy agg rege” (*Tátika*), „Görög, takács! hallgassátok / Szittya-múzsám szavait, / Ki megjárván őseinknek / Most már puszta várait, / Somlón, e jó ború hegynek / Napnyúgoti ormában / Ezen regét olvasta volt / A vár mohos falában” (*Somló*), „Egy nagy regét beszélek el, / Nem költői hév kényből, / Sem könyvből, sem kéziratból, / Hanem asszonykötényből. / Ecsedvárban volt e kötény; / Megfordúlt sok kezekben; S vásznában e rege lehelt / hímmel varrott képekben” (*Micz Bán*, 1836), „Hajdankorból az agg rege / Mond erről egy esetet” (*Viola és pipacs vagy hamis barát*, 1838). Az idézetek helyei: Kisfaludy 1898–1899, I/13, I/31, I/81, II/233, II/329. Vö. „A regeköltő tehát annak elhitetésére törekszik, hogy történetének szűk baráti kör számára való elmondásában leli kedvét. Mondanivalója így a bensőség és a meghittség kedvesen szerény köntösében jelenik meg, s a közeledés formájának e bizalmasságával együtt jár, hogy a regélő meg is szólítja képzelt hallgatóját.” (Tóth 1926, 216.)

A szerző a romantikus költészetet definiáló Jean Paul és Schiller nyomán megjegyzi, hogy „egy tájékot annyiban nevezünk romántikosnak, amennyiben andalgásba vagy más efféle érzésekbe merül lelkünk annak látására."[82] A *romantikus* tehát *regényes*t, *regénybe illő*t (így mediális értelemben: *lejegyzendő*t) jelent, amely összefüggést talán Thienemann fejtette ki a legvilágosabban: „az ember gondolkodásán és szemléletmódján elhatalmasodik a regény, az olvasmány és az irodalom. Don Quixote, akinek feje tele van lovagregényekkel, őstípusa minden romantikus alvajárónak és élő regényhősnek."[83]

Élet és irodalom egyértelműnek vélelmezett relációját bonyolítja a „gondolkodás páratlan irodalmosítása", a „betű növekvő hatalma": a romantikus „az irodalom szemüvegén át szemléli önmagát", a „regényszerűt keresi a valóságban".[84] Mivel már nemcsak az élet *szövegesedik*, hanem a már szövegesített *tapasztalati minták* áramlanak be az újabb és újabb művekbe, megteremtve a visszahatást, amikor már az irodalom adja meg az „életvezetési" alapokat. E folyamatot szimbolizálja Cervantes regénye, amelynek metafiktív jellegét erősíti, hogy Don Quijote saját regényhősvoltára képes reflektálni. Így nem meglepő, hogy a többi szereplő részben olvasóvá is válhat a szövegtéren belül, illetve a főhősnek azért kell meghalnia, hogy kalandjait ne írhassák tovább.[85] Az adott szövegekben a regényességre vonatkozó utalások az esemény vagy motívum „esetlegesen megírható" karakteréről árulkodnak, de mivel ezek az utalások *nyelvi jelekben válnak láthatóvá az olvasás során*, az írásos keretet halványítják el, azaz az íráson túlira utalnak. Az olvasott történetre egyszersmind olyan, mindig csak aktuális egyszeriségében kéznél-lévő alakzatként kell te-

[82] Fabritzy 1822, 88.

[83] Thienemann 1931, 176. Farkas Gyula a 'románo's/'romántos' jelentéstörténetében három állomást különböztet meg: az első állomás során a szó a 'fenséges'-hez hasonló taralommal bírt, majd a – lovagregények mintájára – 'érdekes'-et, 'regényszerű'-t jelentett, végül a 'rege' jelentésrétegének hozzáadásával alakult ki a ma is ismert műfaji megnevezés, a 'regény'. (Farkas 1929, 8–18.)

[84] Vö. Thienemann 1931, 177.

[85] Vö. Szerb 1989, 306–307.

kintenie az olvasónak, amely nemcsak „valós" léttapasztalatokat formál meg (ebből ered a rémirodalom valódi tétje: a rémségek megtörténtek/megtörténhetnek), de külön mikro-narratívában tudósít a hasonló léttapasztalatokat lejegyző írásművek emlékezetéről. A „valóságreferenciális" horizontra az írásaktus mindenkori lehetőségpotenciálja is „ráíródik".

Bende a *Magyar titkok*ban a világ és a *betű-világ* közül az előbbibe helyezi el magát:

> „Mivel nem regényi hős vagyok, hanem csak híven, s minden kendőzés nélkül mondom el mind azt, min életemben valóban keresztül mentem, tehát igen természetes, hogy a fönnebbi rendkívüli események sem valának képesek velem az ebéd idejét feledtetni, mire a regényi hősök rendesen oly keveset gondolnak, mintha csupán a levegőből élnének. Csak az ebéd illő és becsületes befejezése után folytatám ismét nagy munkámat."[86]

Eközben a kalandok során a fikciós útmutatások mindig az élettel összeegyeztethetetlenként jelennek meg, igaz, a különböző élmények előhívhatják ezeket. Arra csak kevés esetben láthatunk példát, hogy az olvasás emlékezete a valós eseményekkel korrelál: a *Rablókaland* narrátora olyan történetet mesél el, amelyben az „édes merengések" menetét külső történések alakították. Egy életképben pedig a városhajdú a *Tudtán kívül kém* című vígjáték nyomán cselekedve elengedi a tolvajokat. Egy ponton még Bende is kénytelen megadni magát a szövegeknek, hiszen csak olvasmányélményeiben talál „referenciát" aktuális tapasztalataira: „A mit itt láték, azt csak az «Ezer egy éjszaka» tündérregéinek csillogó képeivel hozhatám hasonlításba; pedig itt nem működtek tündérek, hanem csak pénz és emberi kezek."[87] Az ehhez kapcsolódó „tételmondat" a *Nyeremény és veszteség* című fejezetben hangzik el: „*napjainkban az életből a könyvekbe költözött a regényesség*".[88]

[86] Nagy 1908, I/147.
[87] *Uo.*, I/313.
[88] *Uo.*, III/179. (saját kiemelés)

E maxima szorosan egybecseng Krúdy *A podolini kísértet* című regényének (1906) egyik tézisével, miszerint a „lovagregényeket a valóságos élettől átvette a költészet”.[89] Míg azonban a *Magyar titkok*ban a józan logikával szembeni „kételkedés” nyomán fogalmaz így az elbeszélő, a későbbi szövegben éppen a mediális transzformáció *hitelét* illetően alakítja ki szkeptikus álláspontját. Míg az első esetben tehát a regényességnek információként kiolvashatósága az applikatív megértés „vörös fonala”, addig Krúdy narrátora az írásoknak ellentmondó pozíciót foglal el. További fontos különbség, hogy Nagy Ignácnál „költözésről”, Krúdynál „átvételről” olvashatunk – az utóbbi jóval szigorúbb, *visszafordíthatatlan* mozgást feltételez az árucsere logikájának megfelelően, míg az előbbi (a *kelés*, *keletkezés*, *átkelés* stb. nyomán) mellőzi ezt a jelentésmezőt. Megkockáztatható, hogy a *transzfer* kifejezésének árnyalatnyi különbségei a tapasztalat „újszerűségével”, illetve később már „túlcsordulásával” magyarázhatók, amennyiben az élet és az irodalom közötti határvonal úgy alakul át a modernségben, hogy a szövegek a világtapasztalat „lenyomatai” helyett mindinkább alternatív – az esztétikumban hordozott és kifejezett – „élményekké” válnak. *A Pendragon legendá*ban ezt a „klasszikus” átjárhatóságot részben már az új médiumok (vö. „film-fantázia”) biztosítják, ezért jóval ritkábban „aknázhatók ki”: „Még sosem olvastam régi várról, amelynek ne lett volna titkos kijárata. Sőt, nemcsak a regényekben, hanem igazán volt. Ez egyike a ritka eseteknek, amikor élet és irodalom közt bizonyos szerves összefüggés mutatkozik.”[90] Bár Bátky egyik megjegyzése szerint a kísértetekre fel lehet készülni „irodalmilag”,[91] *A Pendragon legenda* éppen e vélekedésnek a kudarcát viszi színre, lévén a walesi rejtélyek még azután is sorra meglepetéseket okoznak, miután sikerül feltárni a különböző hagyományok írásos eredőjét, a sírboltot. Azonban a regény éppenséggel megalkothatja a fenti

[89] Krúdy 2006, 29.
[90] Szerb 2000, I/95.
[91] *Uo.*, I/50–51.

felkészültség illúzióját, hiszen rendbe szedi az eseményeket, és ezek után sajátos tudástárként is felfogható lesz. Forrásként és mintaként egyaránt készen áll az olvasásához, illetve a betű-világ további terjedéséhez. S ha úgy tetszik, ezeket a lehetőségeket már ki is használták: a regény *Rózsakereszt* címmel jelent meg 1944-ben, illetve Bátkyt – olvashatjuk a regény zárlatában – előadások megtartására kérték fel a kaland nyomán (amelyet minden bizonnyal tanulmányok is követtek). Míg a *Magyar titkok*nak a regény kódjaival ajánlott olvasási perspektívái – dacára a „vörös fonál" bevezetésének – teljesen más irányt szabtak. A mű sokáig néma lenyomata maradt egy olyan korszaknak, amelynek a történelmi iránytól elhajló, tisztán szórakoztatni kívánó regényeit csak az intézményesedő ponyva (pl. a detektívregény) korában méltatják csekély figyelemre. Bármennyire igyekezett, hogy önnön regényes színezeteire mutasson rá, az életkép (mint textuális fényképfelvétel) időhöz és helyhez kötöttsége miatt a szövegnek elsősorban dokumentum-jellege erősödött meg. Így pedig nem válhatott mintavételi közeggé sem a regényességet hajszoló íróréteg, sem a regényességet kereső közönség számára.

5. Gótika – detektívregény – film

*A Pendragon legendá*val a *gothic novel* (18. századi) őstípusa egy változatos műfaji szintézis formájában lépett be a magyar irodalmi diskurzusba. A szöveg a korabeli populáris regiszter egyes rétegeinek, a detektívregénynek és a mozgóképnek a tapasztalatát kombinálta az időközben külföldön már (régóta, a 19. század első negyedétől kezdve) parodisztikus hatást keltő, gótikus díszletek között zajló kísérteties cselekménnyel. Mindezzel pedig mintha a régmúlt egyes poétikai kódjait helyezte volna át a jelenbe – akár a későmodern hagyományközvetítés felé mozdulásként. *A gólyakalifá*ban a viktoriánus hasonmás-történetek tapasztalata ötvöződött a pszichoanalízis századelős fejleményeivel, illetve a detektívtörténettel, nem beszélve a populáris regiszterek közt

mozgó díjnok olvasmányélményeinek pontos „regisztrálásával". *A Pendragon legenda* ennél látványosabban jelenítette meg a krimihez szükséges „alapviszonyt", azaz a már ismert személyiségtípusokat az éleseszű detektívtől ennek segédjén át a femme fatale mintázataival színezett főgonoszig. A 20. századi esztétista modernség horizontján (ezen belül a regény műfajában) tulajdonképpen csak Babits és – részben azon túllépve – Szerb Antal tudták átemelni, ötvözni és „időtállóvá" tenni a rémregény, a fantasztikum, és a detektívtörténet komplex hatásmechanizmusát. Miközben a vonatkozó műfaji szövegváltozatok „tiszta formájukban", fordítások és eredeti művek tekintetében jelentékenyen hozzájárultak a „fogyasztó" olvasó típusának kialakulásához, csakhogy ezek a szövegek a kánon széléig sem jutottak el. Jól példázza ezt az 1917-ben megjelent páros antológia, a magyar fantasztikus történeteket tartalmazó *Éjfél*, illetve a külföldi szerzők szövegeit közlő *Kísértethistóriák* recepciója. Utóbbi (kanonikus szerzőinek – Bulwer-Lytton, Goethe, Poe stb. – köszönhetően) akadálymentesen átjutott a „magasirodalmi szűrökön", addig a magyar válogatást sikertelennek minősítették azok a korabeli kritikák, amelyek a kortárs német–osztrák fantasztikus (expresszionista) próza (Meyrink, Ewers, Perutz stb.) közvetlenségét és kiszámíthatóságát is elítélték.[92] De ha a horror-irodalom korai „mesterremekei" nem is, a detektívregény tapasztalata átszivárgott a „fentebb stíl" diskurzusába. Babits 1917-es nevezetes *Kritika* című írásában a detektívregényt az eposzhoz hasonlítja, és a ponyva „létjogosultságát" sem vitatja.[93] Kosztolányinak 1912-ben (majd többször, később *Aranyóra. Naplójegyzet* címen) lát napvilágot *A detektív* című novellája, amely egyszerre beszélteti a hagyományt („eszembe jutott a sötét, orosz diák, kit hasonló helyzetben keresett a detektív, de ő nem félt, bár gyilkolt, félannyit se félt, mint én"), valamint a ponyva-tapasztalatot („a detektívregények nevetséges romantikájára gondoltam"). Ugyanez a feszültség jelenik meg a 20-as

[92] Mindehhez bővebben Wirágh 2015.
[93] Babits *Detektívregény*éhez és *Detektívhistória*jához lásd Benyovszky 2011.

évek végi *Alakok*-ciklus *Detektív* című darabjában is, amelyben a címszereplő a detektívregényeket unalmasnak, „túlzottnak", „lehetetlennek" nevezi, de mint mondja, a „Raszkolnyikovot" háromszor is elolvasta. Az *Esti Kornél* XIV. elbeszélése ellenben a posztmodern krimi műfajába sorolható. Főszereplője, Gallus, a kleptomán költő egy angol detektívregény fordítására kap megbízást, viszont a kiadó végül elutasítja, mivel a fordító az összes eltulajdonítható értéket, illetve az ezeket reprezentáló részleteket ellopja belőle. Bár a klasszikus krimi sémái is megtalálhatóak a szövegben, a bűn és a nyomozás *textualizálása* a metafikció felé tereli a szöveget. Nem beszélve a névjátékról: a főszereplő Gallus magyarul Kornélnak fordítható.[94]

Kosztolányi Dezső a század elejéhez köthető fantasztikum kulcsfigurájának nevezhető, noha a téma csak töredékesen fordul elő életművében,[95] ami a filmmel (és egyéb technikai médiumokkal) közelebbi kapcsolatba kerülő Karinthy Frigyesről és Balázs Béláról nem mondható el. Utóbbi fordította a *Kísértethistóriák* szövegeit, előszót írt a kötethez, de külön novellával (*A másik tábor*) szerepelt az *Éjfél*ben is. Ráadásul berlini tartózkodása idején rendszeresen írt filmforgatókönyveket és vonatkozó tanulmányai révén a filmelmélet korai teoretikusai közé sorolható. *A film szellemé*ben (1930) a következőket fogalmazza meg:

> „A film a detektívvel kezdődött. A detektív a kapitalizmusban a romantika jelképe. A pénz a mesebeli elásott kincs, a szent Grál, a vágy kék virága. A pénzért teszi kockára életét a mindenre elszánt bűnöző, aki sohasem szegény proletár, és nem a végső szükség készteti betörésre. Legtöbbször elegáns betörő, frakkban és klakkban jár, és nem egy falat kenyér végett ölti fel éjszakánként a fekete álarcot, hanem a romantikus kincset akarja megszerezni, az élet misztikus virágát letépni: a gazdagságét.
>
> Ezeknek a filmeknek igazi hőse azonban a magántulajdon rettenthetetlen védelmezője: a Detektív. Ő a kapitalizmus Szent

[94] Bánki 2010, 67–68.

[95] Az 1910-es években viszont különösen vonzódik a fantasztikumhoz, ehhez lásd Rigó 2013.

György lovagja. Ahogyan a páncélos lovag nyeregbe szállt a régi hősi énekekben, hogy lándzsát törjön a királylányért, úgy dugja zsebre browningját a Detektív, úgy ugrik autójába, hogy ha kell, élete árán is megvédelmezze a szent Wertheimkasszát.

Mi ebben a romantikus? Mi az a fantasztikusan kalandos, csodálatos, melynek segítségével szinte túllép a valóság keretein? Minden, ami a büntetőtörvénykönyv kereteit is túllépi. A polgár szemében a világrend és a jogrend egyet jelent. A világrendet pedig a rendőr jelképezi és képviseli. A rendőrkordon az élet végső határát jelenti. Azon túl már a titokzatos, a csodálatos kaland, romantika végződik."[96]

A detektív figurájának transzgresszív aspektusa így jelentékenyen hozzájárul a detektívtörténet „visszaromantizálódásához". Kracauer korabeli esztétikai elemzésében ugyancsak a detektívregényes világ átstilizált formájára esik a hangsúly: az ábrázolt világ nem a mimetikus kódok szerint konstruálódik, annak csak „görbe tükörben" szemlélhető mása.[97] A stilizálás egyik következménye például – frappáns megjegyzése szerint –, hogy „csak kevés olyan detektívregényt ismerünk, amelyben végül nem egyesül valamilyen párocska".[98] Míg a *Magyar titkok* és *A Pendragon legenda* egyaránt eleget tesz e feltételnek (igaz, utóbbi kapcsán a „szerelmesek" közötti levelezés elindulásáról esik szó), addig Kracauer gondolatmenetében a detektív a szigorú ráció képviselője, aki pontot tesz az irrealitás végére, noha ezzel a gesztussal csak a „legmagasabb rendű szféra látszatát magára öltő" giccset leplezi le. Megkockáztatható, hogy az „álomgyár" ízlésvilágáról

[96] Balázs 1984, 279–280. A szerző saját, hat évvel korábbi szövegének *Világnézet* című zárlatából emeli át az idézett passzust. (*Uo.*, 107–108.) Egyik 1920-as naplóbejegyzése alapján Balázs Béla a „detektív-mozidarab" remekműként is felfogható forgatókönyvét a másolás és a kombináció mentén értelmezi: „Megírtam ama detektív-mozidarabot („Tom Browns letzter Fang"), és azt hiszem, hogy tökéletes remekmű a mozi eddigi síkján. Lényegesen új motívum vagy atmoszféra nincsen benne. Azonban nagyon nagy pechemnek kell lenni, ha evvel sok pénzt nem keresek. De pechem lesz. Nevetséges könnyűséggel írom az ilyesmit, és biztosan kitűnő rendező lennék." (Balázs 1982, 436.)

[97] Kracauer 2009, 9.

[98] *Uo.*, 93.

nyilatkozó Balázs Béla a látványos-dinamikus effektusok tapasztalatában beszélhet a romantika újraéledéséről (a teremtő képzelőerő objektivációjáról), az írásművekben vizsgálódó Kracauer pedig a betű-világ törésének állapotáról számol be. Bár a filmes pálya lehetőséget adhatott (volna) azoknak a „munkanélküli" költőknek is, akikről Kosztolányi *Barkochbá*jának elbeszélője különös (sőt „kísérteties") problémájuk, nevezetesen *önálló életre kelt szavaik* kapcsán emlékezik meg, az új médium által megkövetelt szabályrendszer, illetve az új befogadóközeg vágyai a teremtő képzelőerő „romantikus" toposzától eltérő új *technikák* elsajátítására késztették az írástudókat.

Az értelmezések összességükben annak a változásnak próbáltak hangot adni, amely a folyamatosan fokozódó irodalmi termeléssel konstruálódó betű-világ és a különböző alternatív technikai valóságok között elkerülhetetlen párbeszédből fakadt. Termékenyek az elképzelések, amelyek az olvasás metamorfózisait a technikatörténeti narratíva, a kiküszöbölhetetlen mediális meghatározottság fényében vizsgálják, de ezzel csak részlegesen nyitják fel az irodalom fantasztikus aspektusának modern perspektíváját. Hiszen az írásaktus kiküszöbölhetetlen törvényszerűségei ugyancsak mediálisan rögzítettek, így ebben a „formájukban" applikálhatók – a mindig változó kontextusok dacára. Ennek okán az archívum, a hitel, a tér és a minta kódjait ugyanabban a közegben kell érvényesíteniük, nem beszélve arról, hogy az írásművek és írásműveletek még a technicizált információáramlás korában is elsősorban olvasatokra támaszkodnak, amelyek nagyrészt tudattalanul válnak – többszöri mentális és fizikai megmunkálások során – egy szövegtest részeivé. Az írás immaterialitására hagyatkozó fantasztikum tétje így az olvasástapasztalatnak az adott írásaktus által kiaknázható mozzanataiban ragadható meg. Ezek pedig nem tekinthetők sem izoláltan inskriptív nyomoknak, sem jelöletlen intertextusoknak, lévén éppen „szövegiségük" státusa idéz elő megkerülhetetlen, a hermeneutikai olvasás során feltáruló bonyodalmakat.

V. HANGSÚLYELTOLÓDÁSOK

Az utolsó fejezetben elemzett regények megjelenése, azaz 1845 és 1934 között Magyarországon egy hosszan elhúzódó folyamat során lezajlott a romantika és a modernség közötti paradigmatikus „váltás". Noha a két világháború közötti időszakra jellemző, rendkívül heterogén magyar irodalmi tendenciák és diskurzusok – amennyiben választani kellene a nevezett két paradigma között – átfogó értelemben inkább modern, mintsem romantikus fejleményekként vagy jelenségekként jellemezhetőek, többek között éppen *A Pendragon legenda* tanúskodik a romantika „továbbéléséről".[1]

Tagadhatatlan tény, hogy a modern írásstratégiákat alapvetően meghatározta az időszaki kiadványok és szövegelosztórendszerek századfordulón kiépülő sűrű hálózata, amely lehetővé tette, hogy egy adott szerző szövegeit és egy adott szövegének számtalan variánsát egyszerre több sajtóorgánumban vagy folyóiratban közölhesse anélkül, hogy ez jogi következményekkel járt volna.[2] Fantasztikum és medialitás viszonyát tekintve viszont

[1] Maarten Doorman szélsőséges elgondolásában a romantika a mai napig meghatározó tényezőként hat, de munkája inkább átfogó kultúrtörténeti palettán mozog, mintsem az irodalom, főleg a magyar irodalom (sajátos) kontextusában. Alaptézise a jelzett fenntartásokkal együtt relevánsnak tekinthető. (Doorman 2007.) A hazai szakirodalomból Eisemann György ennél „korlátozottabb" munkái említhetők: Eisemann 1999; 2010. Az utóbbi munka a 19. század utolsó harmadának költészetének körében vizsgálódik, míg a korábbi könyv legkésőbbi vizsgált szövege az *Utas és holdvilág* (1937).

[2] Mindehhez lásd Wirágh 2017. Miközben szerződések segítségével szabályozni

ennél is fontosabbnak tekinthető a különböző szórakoztató-hírközlő médiumok megjelenése és gyors elterjedése. Thienemann Tivadar éles szemmel kötötte össze ezt a két fejleményt 1931-ben megjelent modelljében.

Az *Irodalomtörténeti alapfogalmak*ban foglalt narratíva szerint a szóhagyomány, a kézirat és a könyv alapegységei szerint osztható három-három részre az irodalmi alapviszony. A szöveg alakul, majd állandósul, a szövegalkotó útja a személytelenségből a személyességen át a személyiségig vezet, a közönség pedig eleinte jelenvaló volt, majd közelivé, végül távolivá lesz. Az *Alapfogalmak* médiatörténeti perspektívára nyitása egyúttal lehetőséget teremt az áttekintés „negyedik fejezetének" felvázolására. A könyv *Állandó szöveg* című alfejezetének sűrű történeti áttekintése Gutenbergtől Nietzschéig, a könyvnyomtatástól a („modern") írásellenességig ível. A *Zeitung* nyomán idő-sajtónak nevezett jelenség Thienemann-nál a klasszicista könyvirodalom romantikus változata, amelyet a nyomtatott betű médiumával szemben folyóírásnak, „befejezetlen könyvnek" nevez. Idővel elválik a könyvtől, s az aktualitás, illetve az aktualitásra ráhangolás lesz éltető eleme, amelyet az „újságolvasóként" felfogott művelt ember típusának feltűnése bizonyít. Ő „az újságban keresi és találja meg összes magasabbrendű szellemi és irodalmi igényeinek kielégítését és (...) atavisztikus félelem fog[ja] el, ha ez a mindennapos olvasmánya valami ok miatt elhallgat". Az újság ezen kívül „eleven papíros személyiségeket" termel ki, elhalványítja a szerző-író karakterét. Az újságnak köszönhető, hogy megjelenik az új szerzőtípus, a szerkesztő, valamint a könyvirodalomat illető „tudatos reakció", a kritika, illetve a kritikus.[3] Az idő-sajtó ugyanakkor az olvasók számának radikális növelésében érdekelt, ezáltal egyfelől a könyvolvasók számának nagymértékű gyarapodását idézi elő.

is próbálták a helyzetet. Ekkoriban alakultak például egész Európában a lapokat, magazinokat és kiadókat tömörítő konszernek is, amelyek szerződései még a megfilmesítésre jogokra is kiterjedtek. Ehhez lásd Hansági 2014, 356–357.

[3] Thienemann 1931, 182–185.

Másfelől a világ horizontális síkját nyitja meg számára: egyszerre több narratívát kínál fel. Azonban a sajtónál sokkal nagyobb veszélyeket rejt az irodalomra nézve a „gyors és betűmentes közvetítés", illetve a testkódokat látványosan színrevivő szórakoztatóipar.[4] Bár túlzás lenne Thienemann narratíváját az irodalom hanyatlástörténetének nevezni, a könyvekkel létrejövő *betű-világ* csúcspontját követő – a folytatásos közlés „újbóli" elterjedésével, illetve a (már) név szerint fellépő szerzők anonimizálódásával jellemezhető – regresszív mozzanatok igen szembetűnővé válnak.

Az *Alapfogalmak* központi dichotómiája a klasszikus-romantikus: eszerint a „klasszika" betű-világa a „romantikus" folyóiratkultúrában már nem gerjeszthet billegő („fantasztikus") hatásokat sem. Noha a „vérbeli romantikusra" jellemző, hogy „már nem is tudja, a »durva való« talaján áll-e vagy pedig a könyvek világában jár-e", az idő-sajtó közegének betű-világa tulajdonképpen folyóírásossá alakul. Az írásellenes tendenciák nem az önálló médiummá szilárdult újság ellen, hanem a nyomtatott betű egyre kétségbeejtőbb hatalma ellen irányultak, visszatérésre szólítva fel az orális kultúra mintázatai közé. A fokozódó absztrakció a „magánosodásban" érhető tetten: a szerzőnek a magány és a szerepjátszás között kell ingáznia,[5] az olvasó pedig némaságra és gyorsaságra ítéltetik.

Thienemann modelljében a könyvirodalom és a könyvolvasók tábora (a többnyire általuk betöltött mező) a 19. század folyamán részben elkülönül a vezető irodalmi műfaj, a tárca olvasóitól, majd a 20. század első évtizedei során a film által lenyűgözött közönségtől. Túlzás lenne éles cezúrákat húzni a három csoport közé, ehelyett inkább az irodalmi mező kiszélesedéséről, a mezőn

[4] „Az irodalmi érdeklődést kitöltik a tudomány, a politika, a technika és a gazdaság szolgálatára rendelt betűk, az öncélú olvasás kötelezettsége alól fölment a színház, a film, a rádió, az irodalmi tartalmak gyors és betűmentes közvetítése. Még kritikusabbá válik az irodalom veszélyeztetett pozíciója, ahol a szellemi értékek skáláját egyáltalán nem a nyomtatott betű, hanem a technika és a gazdaság gyakorlati sikerei döntik el vagy ép a sportkultúra határozza meg a művelődés legfőbb emberi-erkölcsi értékeit." (*Uo.*, 193.)

[5] *Uo.*, 177, 189, 222.

belüli lehetséges kapcsolatok megsokszorozódásáról beszélhetünk, amely az átjárás szabadságával is párosult. A jelen esetben lényegi mozzanat az, hogy az elsősorban könyvirodalmat szemléző kritikusi közeg éppen úgy minőségileg alacsonyabb rendű irodalomként tekintett a tárcairodalomra, ahogyan a mozifilmre is. Részben persze azért, mert ezek az új közegek szinte akadálytalanul befogadták az olvasó elszédítésére, kalandvágyára, megbotránkoztatására apelláló műfajokat és műalkotásokat, köztük azokat is, amelyek közvetlenebb kapcsolatot mutatnak az elbizonytalanító fantasztikummal is. A tömegirodalom eközben folyamatosan kondicionálta olvasásra a befogadókat, így a könyvek vagy az esztétikailag értékes, kanonikus szövegek potenciális olvasóinak „kinevelése" szempontjából elévülhetetlen szolgálatokat tett a magasirodalom számára is.

A gólyakalifa, *A kristálynézők* és *A Pendragon legenda* nem csupán reflektáltak az „új" médiumra, de ütköztették az olvasmányból és a mozifilmből levonható tapasztalatot, illetve eltérő módon kamatoztatták azt. (Ehhez hasonlóan funkcionált a regények technikai környezetében a ködfátyolkép és a fénykép, sőt a dinamikus színrevitel szempontjából a színjáték is.) Korábban pedig Jósika, Jókai, Mikszáth és Krúdy itt tárgyalt szövegei is sorozatos közlésben jelentek meg először napilapok, hetilapok vagy folyóiratok hasábjain, azaz célközönségük az idő-sajtó közönsége volt.[6]

Anélkül tehát, hogy a vizsgált nyolc regényt narratívába rendezve prezentálnám a romantikus, illetve a modern magyar próza egy lehetséges történeti modelljét, érdemes röviden kitér-

[6] Hangsúlyozandó, hogy Jósika és Krúdy napilapokban történő szövegközlései között a tárcaközlést követő könyvregény gyakorlatát Jókai vitte sikerre és tette alapmintává az 1850-es években. A napilap mint tömegmédium (és az általa megszólított társadalmi nyilvánosság, az idő-sajtó közönsége) nem összekeverendő az irodalmat, sőt irodalmi szövegeket folytatásokban közlő folyóiratokkal (illetve az irodalmi nyilvánossággal). (Mindehhez bővebben Hansági 2014, főleg 80–94.) A négy szerző összevonását elemzett szövegeik legelső közlésének ténye indokolja: a *Két élet*, *A jövő század regénye*, a *Kísértet Lublón* és *A podolini kísértet* is napilapban, folytatásokban, tárcaregényként jelent meg először.

ni egynémely prózapoétikai-narratológiai sajátosságra, amelyek segítségével a fantasztikum a világ és a betű-világ közötti átmenetre reflektáló jelenségként mutatható be, szem előtt tartva az elemző fejezetek címébe emelt kulcsfogalmakat is.

1. Csevegés és cenzúra

Médiatörténetileg a néma olvasót „kitermelő" metamorfózisok láncolata az írástudatlan hallgatóval veszi kezdetét. Jobban mondva – írás hiányában, az „elsődleges oralitás" korában[7] – az „irodalmi" kommunikáció beszélők és hallgatók között folyik. A tudás elsődleges hordozója az emlékezet, a tudás prezentációját pedig többek között a ritmus és az ismétlés technikái segítik elő. A kimondott szó közvetlen jelenléthatása a szó hatalmának – mágikus allúziókat is tartalmazó – képzetéből ered.[8] Az írás megjelenésével alakulhat ki a hangzó felolvasás kontextusa, majd a betű fokozatosan elszakad a hangtól. A hangos olvasás évszázadokig tartó időszakának kezdetén még meglepetésként hatott a cellájában némán olvasó Ambrosius.[9] A széles körben elterjedt könyvirodalom horizontján a felolvasók már a szövegek beszélőiként, narrátoraiként, a narratív hang megtestesüléseként lépnek elő. Bár a századokkal korábbi hangos párbeszédből a „holt betűkben" elnyelődő csendes és néma foglalatosság lett, a hangzóság képességével rendelkező narrátor permanens „részvétele" a szöveg-olvasó viszony felülvizsgálatát teszi szükségessé.

A szerző és szövege, illetve a szöveg és olvasója közti komplex viszonyrendszerek ideális médiuma a narrátor, aki egyszerre inkarnálódik hangként és válik a szöveg létéért felelős írásaktus autoritásává. Előbbi formájában a felolvasó, illetve a *dictator* kései utódja, utóbbiban pedig annak a mindentudásnak a letéteményese,

[7] Ong 1990, 11., Nyíri 1994, 13–47.
[8] Vö. *Uo.*, 49.
[9] Ehhez és további példákhoz lásd Balogh 2001; Mészáros 2014.

amely aktuális hordozójához kötött. A valóságreferenciának eleget tevő stabil viszonyrendszer azt az illúziót kelti, hogy a szövegben maga a *scriptor* „szólal meg", így a szerző és a narrátor közti viszony transzparens.

A *Magyar titkok* a „szíves", „nyájas", „tisztelt" olvasók gyakori megszólításával a befogadást a mindennapi élethez közelíti, azaz a beszélő úgy próbálja megnyerni az olvasót, hogy általa is jól (de nem eléggé jól) ismert helyszínekre kalauzolja. Arra kéri, tartson vele, lépjen be a szövegtérbe,[10] hogy aztán ott együtt nézelődjenek. A történés idejét gyakran felelteti meg az olvasás idejének, amely a *real-time* filmszerű narratívájának észlelésére emlékeztet. A kalandok együttes átélésének illúzióját táplálja a *csevegő attitűd*, amely során a befogadó az olvasás tempójának váltakoztatásával, időleges vagy végleges megszakításával „választhat". Jósika *Két élet*e – a *Magyar titkok*hoz hasonlóan – szintén folytatásokban jelent meg 1862-ben. Az *Előszó helyett* című betét csak a könyvformátumban látott napvilágot. A kiszólások itt is magyarázhatók a szeriális közlés közben lankadó figyelem fenntartásával, vagy a narrátori tudat megbomlását elleplező aktusként. Bár az 1892-ben tárcaként induló *A lublói ember* mértéket tartott a csevegő-társalkodó attitűdben, narratív kerete egy élőszóban elhangzó történet hallgatójává tette meg az olvasót. Az olvasói bevonódást ráadásul – a *Magyar titkok*hoz hasonlóan – itt is egy olyan „függelék" zárja, amelyben a közönség reakcióira válaszoló megjegyzések találhatók. *A podolini kísértet* kiszólásait a kortárs, 1906-ban olvasónak nem kellett magára vennie: a regény mesélőjének megjegyzései inkább a rögzítendő anyag forrásaira, ezek kombinációjára és szelekciójára vonatkoznak. Mindeközben *A jövő század regényé*re és a többi műre kevésbé jellemző a csevegő attitűd (a legszigorúbban *A kristálynézők* mellőzi e narratív lehetőséget, Babits és Szerb Antal regényeiben elvétve van rá példa).

[10] Ennek szélsőséges példája Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című, egyes szám második személyben íródott regénye (részletesen lásd Molnár 2012, főként 83–127).

Nem kétséges, mind a nyolc alkotást jobbára némán olvasták (igaz, a 19. század utolsó harmadában még a hangos olvasás gyakorlata is élt), de vélhetően más és más viszonyulást eredményezett a narrátortól származó „invitálás", a mintaolvasó szövegbe helyezése, vagy a reflexiók hiánya. Ezektől eltérő hatást kelthetett a ráismerés, hogy a szövegek magáról az olvasásról, illetve az olvasóról is szólnak. A csevegő hang eltompulásával párhuzamosan egyre jelentősebb szerepet töltenek be a befogadástapasztalatot rögzítő betétek. A *Magyar titkok*ban és a *Kísértet Lublón*ban az olvasó a nyomozó narrátor imaginárius partnere. E státus *A Pendragon legendá*ban Bátky filológusi képzettségének és a megsokasodó vendégszövegeknek köszönhetően szélsőséges formát ölt, lévén a rejtélyek feloldása szoros szövegolvasásokon át vezet. A *Két élet*ben lelepleződik a *szövegolvasó* narrátor, míg *A podolini kísértet* mesélője forrásainak ellentmondásaiba sül bele. *A gólyakalifá*ban három olvasótípus kerül egymás mellé: az analfabetizmushoz közel álló díjnok (aki gyógyszerként szedi magába a betűket), Tábory Elemér, az eminens irodalmár, illetve az *Önéletírás*t újraolvasó és „korrektúrázó" Író, aki a valóságreferencia benyomásának erősítése érdekében (autentikus kéziratra hivatkozva) a lehetséges következmények megelőzése, a „valós" nevek törlése mellett dönt. *A kristálynézők* fikciójának először írásmentességet tematizáló közegében Balogh Fábián felszámolja a könyvtárát, csökkentve az olvasás lehetőségeit, miközben gyakorolja a kristálynézést, amely itt az olvasás teremtette virtuális-imaginárius világokban való részvétellel egyenrangú tevékenységnek tűnik. Balogh a következetesen betűmentesített közegben így tudja elfoglalni egy olvasó pozícióját. *A jövő század regény*ének befogadási stratégiái pedig nagyrészt a jövőbeli technikai adottságok következményei, igaz, szimulálják az írás jelen idejének olvasótípusait is. Emellett éppen arra világíthatnak rá, hogyan határozzák meg a befogadás (vagy az információszerzés) karakterét a médiumok, a már használt kódrendszertől egészen a sokszorosítási technikákig

(lásd az *Astrapé* című lap esetét).[11] A csevegés gyakorlatát a betűvilágban a csevegés „cselekményesítésének" „technikája" váltja fel. A dialógusra vonatkozó hívószavak eltűnése ugyanakkor nem vet véget a hagyománynak: a „posztmodern" nyelvjátékok közvetlenül viszik színre a latens módon működő, *összekacsintó* partneri viszonyt. A szöveg játszani (is) kíván olvasójával.

A szöveget „előadó" narrátor mellett metaszinten minden szöveghez hozzáértendő egy külső autoritás, a cenzor, amely az adott szöveg elsődleges kontextusában működő, a szöveg megírását, kinyomtatását, terjesztését, recepcióját stb. lehetővé tévő, irányító és felügyelő komplex intézményrendszer megszemélyesített figurájaként is érthető, ugyanakkor természetesen a narrátor is cenzúrázza (cenzúrázni kénytelen) saját szólamát és tevékenységét.

A *Magyar titkok* a tárgyalt szövegek közül talán leglátványosabban prezentálja a folyamatot, amely a diktált hangtól a lejegyzett betűig terjed, ráadásul cenzori nyomokat is tartalmaz. A többi mű esetében eltérő modellek figyelhetők meg, de mindegyikük elszenvedte vagy „cselekményesítette" egy „külső" autoritás tevékenységét. *A jövő század regénye* csak kis példányszámban jelenhetett meg a szocializmus idején, a kritikai sorozatkiadás egyetlen olyan darabjaként, amelynél a jegyzetapparátust tartalmazó változat mellett nem került piacra a „populáris változat": a kötet csak *korlátozottan* volt olvasható. Itt egyértelműen az uralkodó ideológia cenzori funkciója valósult meg: az orosz birodalmat főellenségként beállító történet árnyékot vetett volna a fő szövetségesnek tartott Szovjetunióra. *A podolini kísértet* második kötetkiadása – vélhetően a nem megfelelő formátum miatt – csonka szövegváltozatot eredményezett. A „cenzor" kontármunkát vég-

[11] A sokszorosítási technikáknak köszönhető az is, hogy a nyomtatványok a korábbitól eltérő hibatípusokat generálhatnak egy adott szöveg kiadásai során, így pedig a „szerző hangja, amely egy életmű kritikai kiadásának esetében joggal lenne tekinthető a kiadvány információtechnológiai teljesítményként felfogható üzenetének, teljesen eltűnik a szedők, szerkesztők, korrektorok és kiadók intervenciójának köszönhető morajlás közepette." (Zákány-Tóth 2010, 481–482.) Ehhez – egy Mikszáth-szöveg kapcsán – lásd Török 2011.

zett, igaz, nincs nyoma annak, hogy ezzel a regény recepcióját markánsan befolyásolta volna. Babitsnak a „pornográf" részletek miatt kellett javítania szövegén.[12] *A kristálynézők* az érdekes öncenzúra miatt sorolható ehhez a listához. Külön kategóriába sorolhatók Jókai, Mikszáth, és Babits művei, hiszen ezek kritikai kiadásban is olvashatók, amelyek elkészülése során a filológiai munka követelt meg „cenzori" funkciókat, bár ezek itt természetesen pozitív (az olvasást elősegítő, az értelmezésekhez kiindulópontokat adó stb.) formában jelentkeztek.

A cenzori funkció hatásmechanizmusa mindegyik szövegben a cselekmény részét képezi, illetve az írásaktus szintjén is tetten érhető.[13] Ezek egyik csoportjába az *álomjelenetek* tartoznak. Az álom a pszichoanalízis szerint a cenzúra ideiglenes feloldásának is tekinthető, igaz, a tudatalatti tartalmak rejtett formában kerülhetnek „kifejezésre". A *kódolt* álomkép a tudati cenzúra legutolsó eszköze az elrejtéshez. Bár a mai napig közkeletű álomkönyvek szerint az álomképek könnyedén *visszafejthető* szimbólumok.[14] A már említett *Magyar titkok*, illetve a *Két élet* és *A gólyakalifa* mellett, amelyek az álommunka „poétikáiként" is felfoghatók, *A podolini kísértet* álomjelenetei a történelmi hagyomány egy bizonyos szegmensének (a Rákóczi-szabadságharc emlékezetének) ritmikus ismétlődését idézik elő a szövegben. Az olvasat a befagyott idő tapasztalatát úgy éli meg, vagy úgy „éli át", hogy Rákóczinak mint a történelmi alak *szellemének* sorozatos felbukkanásaival szembesül. *A Pendragon legendá*ban Bátky álomjelenete

[12] Vö. Babits 1997, 457–458.

[13] Írásaktuson itt – mint eddig – a narrátorhoz vagy a narratív szinthez *közel* elhelyezhető szkriptori mozzanatot értem. *A gólyakalifa* első kiadásához fűződő („külső") cenzúra eszerint egy másik szinten helyezhető el, mint a szöveg gyökerét adó *Önéletírás*on „látható" cenzorális nyomok. Az előbbi „története" a filológia, míg utóbbié inkább a metafikció tárgykörébe tartozik.

[14] Érdekes adalék, hogy az álmoskönyveket a cenzúra sokáig tiltotta, mivel ezek „támaszt nyújtanak a köznép babonáihoz, a művelteket undorítják, a nem katolikusokat a görögkeleti hit iránti csodálatra hangolják, mindenféle felületes tannal szemben pedig érdeklődést keltenek." (Mályuszné Császár 1985, 556.) Íme, a valóságreferenciát ideológiai keretbe helyező cenzori rendelet.

viszont leleplezi az olvasmányélményeket szoros referenciaként (életmintaként) kezelő filológust. Bármennyire sikerül ugyanis olvasandóvá tenni, lejegyezni a Pendragon-család történetének legújabb kalandját, ezzel eloszlatni a fantasztikummal kapcsolatos kérdőjeleket, Bátky kénytelen folytatni a hagyományt, hiszen csak az olvasás tapasztalatát tudja felmutatni a fantasztikum ellenében. Ráadásul, ahogy korábban erről szó esett, még hiba is csúszott a visszaemlékezésbe: Bátky saját szövegemlékezetének zavarát mutatja, hogy a kalandok krónikásaként elfeledkezik arról, hogy az earl által adott nevet veszi föl álmában.

A cenzúrát más kontextusba helyezi *A jövő század regénye*, amikor a tiltás elszenvedését imitáló pletykalapról, a *Le Menteur*-ről ír, illetve amikor bemutatja, hogyan vezetnek Sasza asszony sajtót (és az egyéb távközlési rendszereket) érintő manipulációi katasztrófához. Narratív szinten a *Két élet* „beszélője" írnoki-másolói „képessége" lepleződik le a forrásszöveg megjelenítésekor. Ez az aktus tulajdonképpen a cenzori tevékenység dekonstrukciójával egyenértékű, mivel betekintést nyerhetünk abba az archívumba, ahonnan Szécsi álomképei „kimásolódnak". *A gólyakalifa* Írója szándékosan leplezi le cenzori tevékenységét, olyan szöveggé alakítva „Tábory" önéletírását, amelyből immár visszanyomozhatatlanná válik a „valós" referencia. Mikszáth és Krúdy regényeiben a cenzorok két külön szinten kezelik a rejtélyhez hozzáférésre jogosult közeget, illetve azt a csoportot, amelynél a vallásos-babonás értelmezési keret továbbhagyományozódása érdekében rejtve marad a manipulatív tevékenység. A két tudatszint mindkét esetben a szóbeliség-írásbeliség síkon helyezkedik el. *A kristálynézők*ben egy szigorú cenzori autoritás hatalma kényszeríti Balogh Fábiánt az írás szélsőséges áthelyezésére, miközben a *Magyar titkok*hoz hasonlóan ez a szöveg is utat nyit az allegorézis előtt. A traumatikus állapot, amely Balogh „betűvesztését" eredményezi, a *Budapest lelke* című kéziratának megsemmisülése. A „szellem" írásba transzponáltságának elemésztődése folytán a főszereplő képözönbe menekül, majd a trauma újbóli átélését követően egy olyan géppé válik, amely immár mentes mindenfajta cenzori tevékenységtől. Nagy Ignác hősének,

Bendének magától író tollából *A kristálynézők* zárlatában egy automata szkriptori ember-gép válik, amely csak egyetlen információt, saját tollának sercegő zaját ismételgeti. Írása feltörhetetlen kód, betűrács, amely értelmezőjét végképp eltávolítja a papírra rótt jelektől. Ebben a jelenetben Balogh Fábián kézírása végleg elveszíti a bensőséggel összefonódását: az önkifejezésnek és az alkotásnak azt a romantikus – az írógép elterjedését előző – spontán gyakorlatát, melyben a toll sercegése a „szív" érzéseit rögzítő „tinta" betűvé alakulásának örömét jelentette például a fiatal Friedrich Nietzsche számára.[15] A korábbi fejezetek kimutatták, e cenzori mozzanatok nagyban hozzájárulnak a szövegek fantasztikus hatásmechanizmusához: kételyt és bizonytalanságot szülnek írásaktusaikkal kapcsolatban.

2. Vendégszövegek, hiteles archívumokból

A tárgyalt művek jelölt és jelöletlen vendégszövegei között szépirodalmi művek (Hauff története *A gólyakalifá*ban, a *II. Rákóczi Ferenc* a *Kísértet Lublón*ban, Mikszáth „lublói szövegkorpusza" *A podolini kísértet*ben, a *Párizsi rejtelmek* a *Magyar titkok*ban stb.), történelmi, jogi, néprajzi és pszichológiai dokumentumok és esetleírások (a Kaszperek-per anyaga és Matirko tanulmánya, Jókai forrásai, a rózsakeresztes-iratok stb.), valamint fiktív („belső") szövegek (a Szécsi-krónika, Tábory álom-tanulmánya, Prihoda Anna

[15] „In meiner Stube ist es todtenstill – meine Feder krartzt auf dem Papier – denn ich liebe es schreibend zu denken, da die Maschine noch nicht erfunden ist unsere Gedanken auf irgend einem Stoffe, unausgesprochen, ungeschrieben, abzuprägen. Von mir ein Tintenfaß, um mein schwarzes Herz drin zu er ersäufen, eine Scheere um mich an das Halsabschneiden zu gewöhnen, Manuscripte, um mich zu wischen und ein Nachttopf." Nietzsche *Euphorion*-töredékét idézi Kittler 1990, 181. „Az írás [ezzel] önnön médiumává vált." (*Uo.*) A korábban vázolt Walpole-írásjelenet (a kéz kifáradásának, valamint a szöveg kézre növésének tapasztalata) után bő egy év századdal Nietzsche már elsősorban a szem kifáradásáról beszél, amely később írógépes írásaktusaihoz vezet. (*Uo.*, 191.)

naplója, a *Budapest lelke* stb.) is találhatóak. Mivel az imaginárius „maga mögött hagyja azt, aminek létét köszönheti",[16] a szövegeknek nem is áll érdekükben, hogy pontosan hivatkozzanak forrásaikra, illetve ha ezt teszik, azzal a szeszélyt elleplezendő *látványos* hitelesítési aktusoknak tesznek eleget. Utóbbiak irányulhatnak a – fantasztikumot ellensúlyozandó – valóságreferencia megteremtésére, ezen belül is a történeti hitel elérésére, vagy éppen egy írásos (mindentudó) tudatszint kikülönítésére: mindegyik aktus a *rögzített igazságként* újraapplikálható írás előfeltételével számol. Az értelmezésben párbeszédbe helyezett irodalmi műveknek azonban elkerülhetetlenül regisztrálniuk kell azt a változást is, amely során a betű-világ virtualitása már erőteljesen befolyásolja az „empirikus" léttapasztalat hegemóniáját. Ennek nyomán pedig az írás státusa is megváltozik, és a létezés párhuzamos alternatívájává alakul, jobban mondva egyre erőteljesebb lesz e fejlemény reflektálása.[17] Mindez összefügg a „természet könyveként" észlelt és értelmezett világ ősi képzetével, amely a vallási világértelmezésekről a tudományos interpretációk elfogadása felé tartó átmenete során elvesztette metafizikai instanciáit, általános érvényű transzcendentális (isteni) jelentését, amely már csak bizonyos kiegészítő ismeretek segítségével tűnt valamelyest feltárhatónak.[18] Az „újfajta" („deszakralizált") szerzőtípus így nem tekinthető sem „mindenhatónak", sem tévedhetetlennek,[19] de ez a jelentésaspektus mégis áthagyományozódott a *könyvszerző* definíciójába is: vélhetően ebben a hagyományban rejlik az írás igazságának alapelve, és a valóságreferencia kritériumával kapcsolatos elvárás is.

[16] Iser 2001, 43.

[17] Beleértve természetesen az írás technológiai multiplikációjának állomásait, hiszen a fénykép („képírás"), a hanglemez, az írógép vagy a mozgókép – Kittler médiaarcheológiájának nyomán – egyaránt felfoghatók az információ különböző felületekre való bevésésének, archiválásának módozataiként.

[18] Vö. Galilei elhíresült kijelentésével, amelyet például Derrida is idézett a *Grammatológiá*ban: „a természet a matematikai nyelvén van megírva" (Derrida 2014, 25.) Mindehhez lásd Labádi Gergely tanulmányát, amelyben a „természet könyvének" metaforáját régi magyar források alapján vizsgálja (Labádi 2011.)

[19] *Uo.*, 90.

A 19. század folyamán a könyv létéért és olvashatóságáért felelős elsődleges autoritás pozíciója több értelemben is veszélyeztetetté vált. Az olvasók (és így az írók) számának növekedése megsokszorozta a szövegtermelést, amelynek köszönhetően az irodalmi intézményrendszer összetettebbé vált. Új publikálási csatornák nyíltak meg, így az irodalmi szöveg szoros kapcsolatba került a tömegtájékoztatás időszaki kiadványokból ismeretes műfajaival (hír, riport, interjú), de a modern időtapasztalat által „újjáformálódó" történetírással is. Egy adott történet már szemmel láthatóan többféle módon beszélhető el. A világ és a betű-világ közötti reláció megfordul: nem az előbbi szolgál az utóbbi vonatkoztatási horizontjául, hanem fordítva, a betű-világból lesz *kiolvashatóvá* az élet és a történelem. A szövegek értelmezési stratégiái szolgálnak kiindulópontként az empirikus világ jelentésessé tételéhez. Az írás látszólag újból transzcendentális jelölővé alakul vissza, azzal a különbséggel, hogy a szerzői személyiségek helyét más autoritások foglalják el. A „természet könyve" elveszti figuratív jelentését: a létezés automatikusan könyvbe, könyvekbe íródik. Az önmegértésként felfogott értelmezés hermeneutikai alapelve így azzal a mozzanattal egészíthető ki, hogy az önmegértés egyúttal beíródás: annak felismerése, hogy (olvasóként) nemcsak egy világban, hanem egy betű-világban is helyünk van. Létünk írásban-létként való felismerésének feltétele az olvasás.

Világ és betű-világ ilyen fokú szimultaneitása könnyen kiaknázható az elbizonytalanító fantasztikum számára. Az első szövegpár 19. századi alkotásában az írásban-lét tapasztalata a regeneráció, míg 20. századi szövegében a destrukció irányába mutat. A *Két élet* krónikája a családtörténet írott emlékezeteként lepleződik le: említésekor egyúttal Szécsi álmának, múltbeli énje *rögzítettségének* tapasztalata íródik hozzá a családtörténet legújabb fejezetéhez. Az álom során a szöveg „felszínére" kerülő írás segíti hozzá Szécsit, hogy ráébredjen arra, nem a *múlt jelenét* éli. Bármennyire ismeri a családi história szereplőit (Szécsvár kísérteties arcképcsarnokából), egy „cselekményes" keretben kell elhelyeznie őket, narratívát kell hozzájuk rendelnie. A titokzatos forrás-

szöveg önnön szövegemlékezetére enged rálátást. Míg a szerző/narrátor látszólag hibát követ el, amikor beszámol forrásáról, addig ez a szeszélyes mozzanat éppen az írásaktus konstruktív tevékenységét leplezi el. Hiszen a szöveg identitásának visszanyerése abban a mozzanatban rejlik, mely a *Két élet*re mint a forrásszöveg folytatására mutat rá. *A gólyakalifa* annyiban változtat ezen a képleten, hogy az Író személyében identifikálja az írásaktust. Bár – csupán az *Önéletrajz*ot nézve – a lejegyzés teremti meg a díjnokot, hiszen Tábory az álmok rögzítésével ad egyre nagyobb mozgásteret hasonmásának, a díjnok elhatalmasodó írásban-létére adott reakció kelti Táboryban annak illúzióját, hogy ő az, aki egyre jobban bevonódik saját szövegébe, és aki elfelejtette a varázsszót, amelynek kimondása a betű-létből a valóságba vezetné vissza. Ehhez képest a *kéziratként* vándorlás Írótól származó bevésésének eseménye az, amely megképzi a bizonytalanságot (tudósítva Tábory rejtélyes öngyilkosságáról), de ennek bevésésével egyúttal annak tapasztalata is *rögzül*, hogy a szöveg közreadását átírások sorozata előzte meg. Láthatóvá válnak tehát a törlésnyomok, de örökre elveszett a törölt információ: a lét elfeledettségének impulzusai csakis az írás közegéből nyerhetők vissza. Az Író olyan betű-világot teremt, amely az „eredeti" jelölők törlése és átírása miatt veszti el a kapcsolatot a „valósággal". „De te tudni fogod, kiről van szó"[20] – az Író megjegyzése rejtélyes módon mégis azt feltételezi, hogy a megszólított olvasó tudatában *lehet* a cenzúrázott információnak.[21]

A *Kísértet Lublón* bizonyos értelemben a szöveg*gel* és a szöveg*ben* megszólított olvasók természetrajza. Miközben a saját szövegét többször elmesélő, lejegyző, majd újraolvasó Mikszáth maga is kénytelen a fikció „ornamentikájának" eszközével élni, amikor egy ízig-vérig referenciális, a betű-világ és világ közé egyenlőségjelet illesztő befogadó szeretné magát beírni a szöveg-

[20] Babits 1997, 148.

[21] Igaz, ez a megjegyzés eredetileg egy Móricz Zsigmond nevű címzettnek szólt, akit 1942. szeptember 5-e óta már csak szövegein keresztül szólíthatunk meg.

térbe, amelyet ekkor – erről tanúskodik az anekdota – már nem a szerzői személyiség ural. A beírás ugyanakkor elkerülhetetlen: a *Kaszperek és a nevelő* című függelék (vagy akár *ornamentika*) rögzíti a szerencsétlen nevelőt. Az eredeti történet szerint a szerzőt a *hála* vezérelte a történet lejegyzése során (egyszersmind a betű-világba temetve a sírjából elő-előmászó kísértetet), de az írásaktus éppen azt a lehetőséget teremti meg, hogy Kaszperek a betű-világot is egy újabb ideiglenes szálláshelyként kezelje (a hála bizarr ellenértéke a mindig tökéletlen árucsere allegóriájaként is értelmezhető). Pedig a betű-világ eddig a pontig jótékony segítségül szolgál a mesélő számára, hiszen az olvasmányélmények vezetik ők rá a rejtély megoldására. A kompilátori tevékenység *A podolini kísértet*ben már leplezetlenül zajlik: a szöveg a Mikszáth-olvasás (és részben a Krúdy-újraírás) élményét különböző írott és íratlan forrásokkal egészíti ki, ezzel – a *Kísértet Lublón*hoz hasonlóan – élesen elkülönítve a betű-világban járatlan oralitáskultúrát az írásos, de az írásokat titkos dokumentumokként (értékes információként) kezelő értelmezői közegtől. A *Kísértet Lublón* eligazodik forrásain, de az írásaktus következményei uralhatatlanná válnak. *A podolini kísértet* viszont az ellentmondó forrásokból eredő önkényes narratívára reflektál, ezzel pedig az írás a szóbeliség közegébe pozícionálja magát, így ambivalens anyagisággal bír. Noha ez utóbbit előrejelzi, hogy a cselekmény egy megkésett, alternatív téridőben játszódik. A kísértetiességet többek között annak érzése generálja, hogy a szövegtér egyszerre próbálja megőrizni eredeti megkésett temporalitását, és igyekszik megfelelni a „külső" világ elvárásainak és törvényszerűségeinek is, amelyek a permanensen folyó idő tapasztalatát írják vissza a megmerevedett lét közegébe.

A jövő század regénye kettős kötést ápol a betű-világgal. Szándékosan elvéti a jövőről szóló ismertebb szövegek (utópiák) poétikáját, mivel azok vonatkozási horizontjaikat *nem kalkulatív módon* képezik meg. Éppen ezért a regény előszava egy olyan narratívát vezet fel, amelyben az egymást követő események szoros oksági kapcsolatban állnak, mindennek alapjául pedig az írás

jelenidejében mérvadó *tudományos munkák* számítanak. A „szövegszerkesztési" aktus tehát elsősorban a tudományos diskurzusokat veszi alapul. Emellett a történelmi idő visszafordításával az üdvtörténeti narratíva egy regresszív cselekménykszállal lép párbeszédbe, amely az eszkatologikus végidő, az *apokatasztázis* beíródó tapasztalatától a magyar őstörténetig, illetve a bábeli nyelvzavarig vezet (vissza). Jókai regénye azonban nem csak visszaírja a történelem szövegét, de az írás anyagi jellegének is komoly jelentőséget tulajdonít: a szövegben szereplő görög írásjelek, számtani jelek, illetve a „világírás" *piktogramjai* (amely a szóbeliség bábeli zűrzavarát egy univerzális grammatika segítségével igazítaná helyre) a kimondott szó közegében nem rendelkeznek jelölőértékkel. *A jövő század regénye* nem akkor ér véget, amikor „életre kel" a szöveg által „kitermelt" (a béke jelölőjét beíró) Pax bolygó, hanem akkor, amikor a visszafelé lejegyzett történelem *ismert* kezdőpontjához, az ősrobbanáshoz érve elfogy a kronológia továbbírásához alkalmas adat.

A kristálynézők felfogható az írásellenesség kiáltványaként is, amely ugyanakkor a betű kiiktathatatlanságát is előrejelzi. Hiszen már a bevezetés „experimentális" újításaiban – bár az írás történetté transzponálásának lehetőségeit kutatván – megjelenik a Chladni-lemezeken kirajzolódó írásjelszerű alakzat, illetve az empirikus észlelés „középpontjába" állított kérdőjel. A regény látszólag sikeresen tételezi a betűmentes közeg sikerét: Balogh Fábián folyamatosan leépíti könyvtárát, sikerrel merül bele a kristálya közvetítette képözönbe, ráébred, hogy az újságok hamis képet közvetítenek stb. Ezzel ellentétben viszont kiderül, hogy a kristályban szemlélt képsorozatok eredője az olvasástapasztalat, és hogy egy szöveg „bemagolása" szinkronban képes maradni a „valós" látvánnyal. Nem beszélve Balogh traumájának megismétlődéséről, amely egy csapásra „visszahozza" számára imaginárius jövőképének betű-világát: a többször említett írásjelenet alatt automatikusan íródó szöveg a hozott és megélt ismeretanyagok artikulációjának – sikertelenségre ítélt – kísérlete. Balogh beleveszik szövegspiráljába, és elveszti a kapcsolatot a valósággal. Világ és

betű-világ szimultaneitása Harsányinál akkor vezet katasztrófához, amikor a képsorokká alakított elfojtott betűk (a fotografikus emlékezet kontextusából kitörve) már „közvetlen" anyagiságukban lesznek a teremtő képzelőerő eszközeivé, amelynek gépiesedett tapasztalata viszont már csak a szubjektum leépüléséhez, illetve átjátszó közeggé válásához vezet.

Az utolsó fejezet szövegeit évszázados távolság választja el egymástól. A *Magyar titkok* az életkép műfajának alternatívája (olyannyira, hogy Jósika, a mesterkánon korabeli reprezentánsa, 1847-ben *Egy kétemeletes ház Pesten* címmel maga is megpróbálkozik a műfajjal). Jellemző poétikai „újítása" a valóságreferencia lebegtetése, amelynek során a regényességből eredő túlzásokat vagy következetlenségeket az életből vett jelenetek sorozatának kellene erős keretbe foglalni. Az írásaktus a világ és a betű-világ transzgressziójának alapképletét variálja: a történet mesélője egy korábbi életképben ismer magára, és arra kéri a szerzőt, hogy kéziratát adja közre. Szürke zsák/Bende szövegének egyes epizódjai egy fantasztikus álom lejegyzéseként tölthetik ki a cselekmény üres helyeit. A történetben egyedül a dagerrotípia jelenik meg technikai újításként, amely „avantgárd" műalkotásokat is eredményezhet, az intertextuális hálózatot képző színdarabok viszont világértelmezési alternatívák reflexióiként tűnnek fel a szövegben. A mesélő *írott* karakteréhez képest *A Pendragon legenda* Bátky Jánosa a regény imaginárius „valóságának" figurája, viszont szövegek között (filológusként) él, és a világot a betű-világ mentén próbálja értelmezni. A szöveg bizonyos szempontból a számtalan intertextus és intertextuális utalás által szabadon hagyott térben a családi legendárium legutolsó fejezetként íródik le, a szövegtérben pedig a technicizált világ alapeszközei, így a betű-világ egyéb változatai is megjelennek. Bátky értelmezései megrekednek a filológiai szövegkezelés szintjén, olvasataival nem lát be a régies betűk mögé. Szerb Antal regénye ilyen értelemben a természet könyvének olvashatatlanságát a Tudás szimbólumaként kezelt Könyv kibetűzhetetlenségének mozzanatában demonstrálja. Míg a szövegolvasással elérhető az értelem egyfajta variánsa, ez már

nem vetíthető vissza a valóságra. A világot olvasni kívánó szubjektumot ugyanis ismeretelméleti naivitásából minduntalan kizökkenti az esztétikai közvetettség, amellyel a jelenlét élményszerűsége már csak megformált jelentések útján nyerhető el. *A Pendragon legendá*t vezérlő írásaktus eközben azt sem tévesztheti el szem elől, hogy a tömegtájékoztatás és a kommercializálódó irodalom paradigmájában az irodalmi szöveg olvashatóságának egyik alapfeltétele az új műfajokkal kialakított dialogikus viszony. A regény egyben szövegmontázs és műfaji szintézis. A „társműfajok" közül a detektívregény azért is bizonyulhat jó választásnak, mert a hermetikusan elzárt titok megértésének hagyományát a megoldható bűntény „életszerű" kontextusába helyezi át.[22] Így *A Pendragon legenda* főhősének betű-világgal ápolt szoros kapcsolatát a regény egy olyan írásstratégia segítségével leplezi, amelyben az elnyert értelem revelációja a divatos poétikai megoldásokat követően a *happy ending* élményszerűségében manifesztálódik.

3. Az olvasás írása

Az írásaktusok is elsősorban olvasatok, és csak másodsorban kötődnek különböző írásos tevékenységekhez. Az olvasástapasztalat és az írásaktus ilyen jellegű egymásra utaltsága az alkotó és a befogadó tevékenységek elnémulásának (a verbalitás visszaszorulásának) a függvénye. Elsősorban azért, mert a nyelv hangzóssága az erős jelenléthatás javára feláldozni kénytelen a gyorsaságot. Az olvasás és az írás elnémulásának korában a szöveg tömörsége, az elterjedő alfabetizmus, illetve a szövegek termeléséért és sokszorosításáért felelős „szervek" technikai fejlettsége olyan egymásból következő jelenségek, amelyek nélkül nem lehetne szöveguniverzumról, a könyvtár fantasztikumáról beszélni. A mai szemmel praktikussá váló aktusokról azonban nem állítha-

[22] Ehhez lásd például a magyarul a közelmúltban megjelent *Vad nyomozók*ról (Roberto Bolaño, eredetileg 1998) szóló interpretációt: Hartwig 2007.

tó, hogy teljesen maguk mögött hagyták volna *beszédes* jellegüket. A másodlagos – az írásbeliség hatását magán viselő[23] – szóbeliség *technikái* azon megállapításokkal hozhatók egy szintre, amelyek a mozgókép megjelenését a szöveg eredendő képtechnikájával harmonizálják, mondván, a technikai újítás anyagilag objektivizált és érzékileg megragadhatóvá tett egy eredendő nyelvi-mediális sajátosságot. Nevezetesen az olvasás közben kiiktathatatlan „belső képözönt", amely a némán írt és némán olvasott szövegek esetében a *hangtechnikák* állandó meglétének illúzióját keltik. Ennek figurációiként a *szerzői* vagy *narratív hangra* hivatkozás, az olvasás dialogicitása is említhetők, de prózaművekre szintén jellemző a – főleg lírai költemények olvasásakor felbukkanó – vágy, hogy az olvasó bizonyos szövegszekvenciákhoz azok ismételt hangos kiejtése révén kerülhessen közelebb.[24]

A bevezetés azt az előfeltevést fogalmazta meg, miszerint a szöveg érzékelhető komponenseinek, illetve jelentéshordozó vagy éppen jelentésfosztó (átteremtő) anyagszerűségének *analízise* egyedül elégtelen a szemantikai-esztétikai funkciók *értelmezéséhez*. A nyolc regénynek a „szoros" olvasatot sem mellőző tapasztalata nyomán megfogalmazható, hogy az írás potenciális tere – egy már beírt és eltárolt – olvasástapasztalat nyomán képződik meg. Az olvasástapasztalat folytonosan módosítja, dinamizálja az időnek kitett írásaktust, amelyhez hozzáértődik önnön szövegemlékezete is. Az írásaktus részlegesen tudattalanul (reflektálatlanul) egy archívum-

[23] Ong 1990, 136.

[24] Az írásbeliségtől távolodást mutató, a 20. század utolsó harmadában bekövetkezett „*turn*-ök" (ikonikus, képi, vizuális stb.) által megelőlegezett *virtualitás* integrált szoftvereinek és hardvereinek matematizált diskurzusában az adatátvitel felgyorsulása, a nyelv leegyszerűsödése, illetve vizuális jelekkel való telítődése figyelhető meg. Nem beszélve a textualitás mutáns változatáról, a hypertextualitásról (nem összekeverendő Genette hasonló fogalmával), amelynek olvashatósága viszont már csak egy külső eszköz segítségével, „technikailag" lehetséges. Az írás és az olvasás elnémulását a bevitel-kivitel eszközszerűvé válása követi: az írás nullpontja a billentyűzet karakterkészlete, az olvasásé pedig a képernyő. Igaz, a változások – a szkeptikus jóslatokkal ellentétben – megerősítették a hagyományos technikákat, pl. a könyvpiac teljesítménye az internet és az e-könyv térhódítása alatt sem esett vissza jelentősen.

ból meríti alapanyagát, miközben egy ezt kiegészítő, ugyancsak grafémikusan rögzített művelet a „hitelesség" mintázatait építi be a szövegtestbe, amelyekkel immár egy másik esztétikai funkció, az olvasás (receptivitás), azaz az észlelhetőség és értelmezhetőség – intézményes-kommunikatív paramétereihez igazodó – alapfeltételei valósulnak meg.

Az írásaktus ilyenformán egy mozgékony szövegtudat leképződése és persze működésének serkentője. A fantasztikum todorovi programja sem kívánja feltárni a tudatmögöttes instanciák működését, így óhatatlanul olyan megnyilatkozásként tekint a szövegre, amely bizonytalanságot *akar* kelteni, majd ennek feloldásával, illetve igazolásával *él*. Az *écriture* karakterjegyeivel felruházott szövegek elbizonytalanító effektusai a „hozott anyag" színrevitelének, majd az így létrejövő performatívum újbóli applikációkra kész „anyagának" végtelen körforgásában érvényesülnek, miközben a folyamat állomásait jelképező (és megragadó) lejegyző-rendszerek – a „fantasztikus" technikai apparátus dacára – sem teszik lehetővé, hogy önmagukat visszaolvasva egy *Urtext* zaját különíthessék ki a morajlásból.[25] Paul de Man szerint egyrészt a „szöveget generáló és a szöveg referenciális jelentésétől függetlenül működő viszonyrendszer nem más, mint a szöveg grammatikája."[26] Másrészt azonban a szöveggép kétértelműsége (vagy szeszélyessége) abban ragadható meg, hogy „a grammatika

[25] A „narratív fantasztikum", illetve az írásaktus „visszásságaiból" fakadó bizonytalanság között „átmeneti" állapotot jelent a nyelv elbizonytalanító attitűdjére adott reflexió. Ehhez lásd: Orosz 2006. Varga Viktor – Menczel Gabriella Cortázar-könyve nyomán – hivatkozik Ana Maria Moralesre, aki szerint a dichotómiát és a két világ (legális és illegális) határsértését, a „kétértelmű nyelvi megjelenítés" hozza létre". (Varga 2013, főként 148–149.) A vizsgált szövegben (Cholnoky Viktor: *A kövér ember*) véleményem szerint hasonló a helyzet, mint a szerző *Polixéna kisasszony pöre* című szövegében. Ahogyan ott a lejegyzés „másodlagos megmunkálása" és a 'Polixéna' jelölő viszonya (elő- vagy utóidejűsége) marad homályban, úgy itt is kérdéses: az írásaktus az észlelt élmények azonnali visszacsatolásaként vagy utólagos tapasztalataként kelt fantasztikumot az életre kelt hulla beszédes leírása során. (Vö. Wirágh 2011.)

[26] De Man 2006, 312.

logikája csakis a referenciális jelentés hiányában generál szövegeket, ám minden szöveg létrehoz egy referenst, mely aláássa azt a grammatikai elvet, amelynek köszönhetően megképződött."[27] Hozzáteendő, e „referens" utaltja viszont nem egy előzetes jelentés, ezért szemantikája performativitásként működik: nem a szemiotikai kettőzöttség (jelölés), hanem a jelenlét kreativitása szerint. Ezúttal sem arról van szó, hogy valamit először valahogyan észlelünk, s aztán később jelentést rendelünk hozzá. „A jelentés sokkal inkább az észlelés aktusában és az észlelés aktusaként jön létre."[28] Ezért ez a „*kísérteties* létmódú anyagiság"[29] csak szövegén keresztül bírható szóra. A tudat, illetve a tudattartalom és közlése analógiájaként ez egy felmérhetetlen archívumnak feleltethető meg, amelynek tartalmára csak az abból *kikerülő,* de vele együttlétezőként *megmutatkozó* fenoménekből lehet következtetni. Ezért a feltevés, miszerint a szöveg pusztán öntudatra ébred és automatikusan reflektálni kezd önmagára – azaz látszólag bebocsátást enged valamilyen rejtett archívumába –, csak ideologikus mintázatnak tekinthető.[30] Hiszen ezáltal, a „titkos" tartalom hirtelen megnyilvánulásának-tapasztalatának „gyönyörétől" megittasulva, az olvasó elfeledkezhet arról, hogy az eljárások valódi „indítékait" fogja vallatóra. „Az *Odüsszeia* nyolcadik énekében azt olvassuk, hogy az istenek azért szőnek újabb és újabb vészt a földi lakóknak, hogy a jövő nemzedékeinek is legyen mit megénekelniük; úgy tűnik, Mallarmé kijelentése – »A világ célja csak egy Könyv.« – harminc évszázad múltán ugyanezt a felfogást ismétli, mely valójában a balsors esztétikai igazolása. E két teleologikus

[27] *Uo.*, 313.

[28] Fischer-Lichte 2009, 195. (Az irodalmi szövegek összefüggésében a performativitás már a romantika hermeneutikájában, Diltheynél előtérbe került.)

[29] Fogarasi György fordítói utószavának találó megállapítása, amely szerint a „szöveggépet" Derrida „anyag nélküli anyagiság"-fogalmához közelíti. (De Man 2006, 360, saját kiemelés)

[30] Olyan értelemben, ahogy Gadamer mondja: „mindennek, ami nyelv, spekulatív egysége van: önmagában hordja a lenni és a megmutatkozni különbségét – olyan különbség ez, amely ugyanakkor éppen hogy nem akar különbség lenni". (Gadamer 1984, 329.) Vö. Kulcsár Szabó 2004, 54.

nézet azonban nem esik teljesen egybe; a görög szerző megállapítása a szóbeliség korához tartozik; a franciáé az írásbeliségéhez." – Borges találó megjegyzéséből[31] kiviláglik, a szóbeliség élesebben tette láthatóvá azt a „mitikus" autoritást, amely az írásbeliség korában már máshol keresendő.

Az elemzések végső soron olyan folyamatokat próbáltak feltárni, amelyek írásstratégiái megfosztották a teremtő képzőerőt „transzcendentális" – anyagtalannak hitt – jelentésrétegeitől, hogy anyagi feltételei szerint újjáteremtetteknek mutassák fel jelenlétét. Így a hangsúly a fantázia kvalitatív aspektusairól annak kvantitatív meghatározottsága felé tolódott, egy remélt – (recepeció)történetileg releváns – „kiegyenlítődés" érdekében. Ezen áthelyeződés további posztmodern tapasztalata az *irodalom kimerülésének* lehetősége, amelyet John Barth egy 1967-ben írott, hasonló című esszéjében pendített meg. A folyamatosan bővülő archívumként (fantasztikus könyvtárként) tekintett irodalom ugyanakkor nem törölheti el egyre rétegzettebb és összetettebb olvasástapasztalatát sem, amely szemiotikailag nem ragadható meg, nem telítődhet, és nem is tételezheti magát önnön teljességében. A szövegek felszíne alatt morajló imaginárius vendégszövegek különböző olvasástechnikák segítségével szóra bírhatók, de ebben a párbeszédben az alapszöveg ad hangot vendégszövegeinek. Az írásbeliség „mitikus" autoritása az a szeszélyes – mert uralhatatlan – írásaktus, amelynek az olvashatóság miatt az önmaga által támasztott hitelességi procedúrákon kell átesnie, illetve bizonyos esetekben korrigálnia kell a fennálló intézmények befolyása nyomán. A láthatóvá tett és láthatatlanságra ítélt vendégszövegek mellett az írásaktus maga is egy szövegesedő entitásként érhető tetten, amely azért tartható az olvasás során megnyilvánuló különleges elbizonytalanító effektusnak, mert nem csak tanúsítja, hanem akár „fantasztikus" eseményekkel prezentálja is a felismerést, hogy „írásjelei" sohasem állnak össze végleges olvasattá, állandósult szöveggé.

[31] Borges 2009, 286.

FELHASZNÁLT IRODALOM

FORRÁSSZÖVEGEK

Babits 1997 Babits Mihály. *A gólyakalifa. Kártyavár.* Sajtó alá rendezte Éder Zoltán. Budapest: Historia Litteraria Alapítvány–Korona Kiadó, 1997.

Harsányi 1928 Harsányi Kálmán. *A kristálynézők.* Budapest: Győző Andor, 1928.

Harsányi 1993 Harsányi Kálmán. *A kristálynézők.* Budapest: Pesti Szalon Könyvek, 1993.

Jókai 1981 Jókai Mór. *A jövő század regénye, I-II.* Sajtó alá rendezte D. Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

Jósika 2002 Jósika Miklós. „Két élet" In *XIX. századi fantasztikus regények.* Válogatta Tarjányi Eszter, 5–130. Piliscsaba: PPKE BTK, 2002.

Krúdy 1966 Krúdy Gyula. *A podolini kísértet.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1966.

Krúdy 2006 Krúdy Gyula. „A podolini kísértet" In *Krúdy Gyula összegyűjtött művei. Regények és nagyobb elbeszélések 3.* Sorozatszerkesztők Bezeczky Gábor, Kelecsényi László, 7–201. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006.

Mikszáth 1958 Mikszáth Kálmán. „Kísértet Lublón". In Mikszáth Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések V.* Sajtó alá rendezte Bisztray Gyula, 5–63. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958.

Nagy 1908 Nagy Ignác. *Magyar titkok, I–III. kötet.* Budapest: Franklin, 1908.

Szerb 2000 Szerb Antal. *A Pendragon legenda,* I–II. kötet. Budapest: Magvető Kiadó, 2000.

KIEGÉSZÍTŐ FORRÁSSZÖVEGEK ÉS SZAKIRODALOM

Abrams 1980 Abrams. M. H. *The Mirror and the Lamp: The Romantic Theory and the Critical Tradition.* London–Oxford–New York: Oxford University Press, 1980.

Ambrus 1895 Ambrus Zoltán [Tiborcz]. „Szent Péter, az esernyője és még valami". *A Hét,* 6 (1895): 821–822.

Arany 2010 Arany Zsuzsanna. „Művészetábrázolás Harsányi Kálmán *A kristálynézők* című művében". In *Regények, médiumok, kultúrák,* szerkesztette Kovács Árpád, 198–210. Budapest: Argumentum Kiadó, 2010.

Arisztotelész 1997 Arisztotelész. *Poétika és más költészettani írások.* Fordította Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997.

Babits 1979 Babits Mihály. *Az európai irodalom története.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979.

Bailey 2016 Bailey. Paul. „Spoof in which darkness lies behind the supernatural pastiche". *The Independent*, 2006. júl. 10. Hozzáférés: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-pendragon-legend-by-antal-szerb-translated-by-len-rix-407327.html

Bajza 1959 Bajza József. „A' román-költésről". In Bajza József, *Válogatott művei*. Sajtó alá rendezte Kordé Imre, 213–240. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1959.

Balázs 1982 Balázs Béla. *Napló II. 1914–1922*. Válogatta és szerkesztette Fábri Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 1982.

Balázs 1984 Balázs Béla. *A látható ember – A film szelleme*. Fordította Berkes Ildikó. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

Balogh 1824 (Almási) Balogh Sámuel. „A' románokról". *Tudományos Gyűjtemény* 8, 4. sz. (1824): 70–91.

Balogh 2001 Balogh József. „Voces paginarum: Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez". In Balogh József, *Hangzó oldalak*, 87–131. Budapest: Kávé, 2001.

Baranyai 2011 Baranyai Zsolt. „A lóvátett szolgabíró esete a tót leánnyal (Mikszáth Kálmán: *A fekete fogat*)". In *A kis formák mestere (meg a nagyoké): Elemzések Mikszáth Kálmán novelláiról*, szerkesztette Hajdu Péter, 63–80. Veszprém: Mikszáth Kálmán Társaság, 2011.

Baudrillard 1996 Baudrillard, Jean. „A szimulákrum elsőbbsége". Fordította Gángó Gábor In *Testes könyv I.,* szerkesztette Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc, 161–193. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.

Bánki 2010 Bánki Éva. „»A meghalni nem tudó bűn«: Hard-boiled-hagyomány a magyar irodalomban". *Napút* 12, 5. sz. (2010): 67–79.

Bárczi 2012 Bárczi Zsófia. „Álcázott szöveg: Műfaji játékok Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényében". *Literatura* 28 (2002): 197–207.

Bársony 1893 Bársony István. „Kaszperek-történet". *Pesti Hírlap*, 1893. február. 1., 1–2.

Bengi 2014 Bengi László. „»ha régi portrékat fest, színt, ecsetet a mától lop«: Krúdy Gyula ifjúkori novelláiról". In *Születésnapi kalandok: A Krúdy Gyula születésének 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai,* szerkesztette Fráter Zoltán és Gintli Tibor, 251–261. Budapest: MIT, 2014.

Bengi 2016 Bengi László. „A birtoklás viszonylagosságának elbeszélései. Mikszáth Kálmán: *A jó palócok*". In *Narratíva és poltika: Mikszáth-újraolvasás,* szerkesztette Bengi László és Eisemann György, 97–107. Budapest: MIT, 2016.

Benjamin 2002 Benjamin, Walter. „Paris. Capital of the Nineteenth Century." translated by Eiland, Howard. McLaughlin, Kevin. In Benjamin, Walter *The Arcades Project,* edited by Tiedemann, Rolf, 14–26. New York: Belknap, 2002.

Benn 1991 Benn, Gottfried. „Líraproblémák". fordította Kurdi Imre. *Holmi* 3 (1991): 951–970.

Benyovszky 2011 Benyovszky Krisztián. „»lassankint minden csak mozi lesz«: Széljegyzetek két Babits-vershez". *Kalligram* 20, 10. sz. (2011): 63–67.

Bényei 2000 Bényei Tamás. *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.

Bényei 2007 Bényei Péter. *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2007.

Bényei 2014 Bényei Péter. „Archetípusos pszichológiai reprezentáció az *Özvegy és leányá*ban". *Studia Litteraria* 53, 3–4. sz (2014): 157–167.

Bitnicz 1837 Bitnicz Lajos. *Magyar Nyelvtudomány. II. Az írásbeli előadás természetéről*. Pest: Trattner-Károlyi, 1837.

BJ 1872 n. n. „»*A jövő század regénye*« Most írja: Jókai Mór". *Borszem Jankó,* 1872. szept. 29., 3–4.

Borges 1999 Borges, Jorge Luis. „A Zahir". Fordította Benyhe István In Borges, Jorge Luis, *A halál és az iránytű.* Válogatta és szerkesztette Scholz László, 273–284. Budapest: Európa Kiadó, 1999.

Borges 2009 Borges, Jorge Luis. „A könyvkultuszról". Fordította Scholz László In Borges, Jorge Luis, *Az örökkévalóság történetei: Válogatott művei, II.* Szerkesztette Scholz László, 286–292. Budapest: Európa Kiadó, 2009.

Bori 1978 Bori Imre. *Krúdy Gyula*. Újvidék–Budapest: Forum–Szépirodalmi Kiadó, 1978.

Boross 1860 Boross Mihály. *A dicsőült gróf Széchenyi István életrajza*. Pest: Heckenast, 1860.

Botting 1996 Botting, Fred. *Gothic*. London–New York: Routledge, 1996.

Cameron 2010 Cameron, Ed. *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses and Psychosis in Early Works of the Genre*. Jefferson: McFarland, 2010.

Castle 2011 Castle, Terry. „Fantazmagória: Kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája". Fordította Füzi Izabella, Matuska Ágnes, Török Ervin. *Apertúra* 7, 2. sz. (2011). Hozzáférés: http://apertura.hu/2011/tel/castle

Cervantes 1892 Cervantes, Miguel De. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Luis Tasso Sera, 1892.

Clery–Miles 2000 *Gothic Documents: A sourcebook 1700–1820*. Edited by Clery. E. J., Miles, Robert. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Coleridge 2003 Coleridge, Samuel Taylor. „Biographia Literaria. XIII. fejezet". Fordította Timár Andrea In *Angol romantika: Esszék, naplók, levelek*. Válogatta és szerkesztette Péter Ágnes, 202–209. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.

Crary 2007 Crary, Jonathan. „A látvány modernizálása". In *A tér költészete. Fotókritikai antológia,* szerkesztette Yates. Steve, fordította Kemenesi Zsuzsanna, 107–119. Budapest: Typotex Kiadó, 2007.

Czére 1987 Czére Béla. *Krúdy Gyula*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.

Császár 1939 Császár Elemér. *A magyar regény története*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1939.

Csönge 2013 Csönge Tamás. „»Gyermekkorod köde ülepedett fejedbe«: Személyiség és nevelődés *A gólyakalifá*ban". *Literatura* 39 (2013): 139–152.

Dávidházi 2014 Dávidházi Péter. „»Saját forrásvizsgálaton alapszanak«: Toldy és a filológiai ellenőrzés hermeneutikája". *Irodalomtörténeti Közlemények* 108 (2004): 203–230.

De Man 2006 De Man, Paul. *Az olvasás allegóriái*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető Kiadó, 2006.

Derrida 1998 Derrida, Jacques. „Könyvkívület. ELŐSZÓK". In Derrida, Jacques, *A disszeminációi*. Fordította Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, 5–59. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.

Derrida 2003 Derrida, Jacques. *Az idő adománya*. Fordította Kicsák Lóránt. Budapest: Gond-Cura–Palatinus Kiadó, 2003.

Derrida 2008 Derrida, Jacques. „Az archívum kínzó vágya: Freudi impresszió". Fordította Bereczki Péter In Derrida, Jacques, Ernst, Wolfgang, *Az archívum kínzó vágya: Freudi impresszió – Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségből,* 11–104. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.

Derrida 2014 Derrida, Jacques. *Grammatológia*. Fordította Marsó Paula. Budapest: Typotex Kiadó, 2014.

Dobos 2014 Dobos István. „∞ A jel értelmezése". In *Esemény és költészet: Az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és a nemzetközi tudományosságban: Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára*. szerkesztette Szitár Katalin et al., 29–34. Veszprém: Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, 2014.

Doorman 2007 Doorman, Maarten. *A romantikus rend*. Fordította Balogh Tamás és Fenyves Miklós. Budapest: Typotex Kiadó, 2007.

Eisemann 1998 Eisemann György. *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Korona Kiadó, 1998.

Eisemann 1999 Eisemann György. *A folytatódó romantika*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999.

Eisemann 2010 Eisemann György. *A későromantikus magyar líra*. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.

Eisemann 2014 Eisemann György. „Jókai, a »mindenkinél nagyobb«?". *Tiszatáj* 68, 5. sz. (2014): 47–61.

Eisemann 2015 Eisemann György. „A »csittvári« krónikától a »papirográf« hírlapig (Szerkesztés, archiválás, közvetítés Jókai Mór két regényében)". In *„…író leszek és semmi más…": Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben,* szerkesztette Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, 139–147. Balatonfüred: Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015.

Ernst 2004 Ernst, Wolfgang. „The Archive as Metaphor: From Archival Space to Archival Time". *Open* 7 (2004): 46–54.

Ernst 2008 Ernst, Wolfgang. „Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségből". Fordította Lénárt Tamás In Derrida. Jacques, Ernst, Wolfgang, *Az archívum kínzó vágya: Freudi impresszió – Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségből,* 107–184. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.

Fabritzy 1822 Fabritzy Sámuel. „Gondolatok némely állításokról. melyek professzor Krug úrnak filozófiai munkáiban találtatnak". *Tudományos Gyűjtemény* 6, 8. sz. (1822): 61–95.

Farkas 1929 Farkas Gyula. *Románo – romántos – romantikus*. Budapest: Minerva, 1929.

Fáy 1855 Fáy András. *Jávor orvos és szolgája. Bakator Ambrus.* Pest: Heckenast, 1855.

Fekete 1958 Fekete Sándor. *Petőfi. a segédszerkesztő.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958.

Fischer-Lichte 2009 Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája.* Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

Fleisz 2012 Fleisz Katalin. *Medialitás Krúdy Gyula prózájában.* Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 2012.

Foucault 1998 Foucault, Michel. „A fantasztikus könyvtár". In Foucault, Michel, *A fantasztikus könyvtár.* Válogatta és fordította Romhányi Török Gábor, 15–27. Budapest: Pallas Stúdió–Attraktor Kft., 1998.

Foucault 2000 Foucault, Michel. „Eltérő terek". Fordította Sutyák Tibor. In Foucault, Michel, *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések,* 147–157. Szerkesztette Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 2000.

Földvári 2014 Földvári József. „Hímezni? Hámozni! – a »nőirodalmi« szöveg a minta. a reprodukció és a kézimunka fogalmainak tükrében". *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 4, 6. sz. (2014): 18–27.

Fráter 2003 Fráter Zoltán. *Krúdy Gyula.* Szeged: Elektra Kiadóház, 2003.

Freud 1985 Freud, Sigmund. *Álomfejtés.* Fordította Hollós István. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.

Fried 2006a Fried István. „Megosztott személyiség, én-kettőződés *Az élet komédiásai* című regényben". In *A regény és a trópusok,* szerkesztette Kovács Árpád, 139–153. Budapest: Argumentum Kiadó, 2006.

Fried 2006b Fried István. *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben.* Budapest: Palatinus Kiadó, 2006.

Fülöp 1986 Fülöp László. „Elbeszélésmód a regényekben". In Fülöp László, *Közelítések Krúdyhoz*, 259–291. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1986.

Gadamer 1984 Gadamer, Hans-Georg. *Igazság és módszer.* Fordította Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

Galamb 1926 Galamb Sándor. „A magyar operett első évtizedei". *Budapesti Szemle* 204, 592. sz. (1926): 359–390.

Gál 2003 Gál István. *Babits Mihály: Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2003.

Gedényi 1978 Gedényi Mihály. *Krúdy Gyula-bibliográfia.* Szerkesztette Botka Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978.

Genette 1997 Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation.* Translated by Lewin, Jane E. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gergye 2004 Gergye László. „A beszéd primátusa (Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*)". In Gergye László, *Az arckép mágiája,* 101–126. Budapest: Universitas Kiadó, 2004.

Gesztelyi 2018 Gesztelyi Hermina. „»Gondoljunk az ország hölgyeire is. akik díványpárnát hímeznek a lelki üdvösségükért…«: Rakovszky Zsuzsánna keszkenője és szövegei". In *Nyugvó energia: Az Alföld Stúdió antológiája,* szerkesztette Fodor Péter, Lapis József, 24–40. Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2018.

Gintli 2005 Gintli Tibor. *„Valaki van. aki nincs": Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.

Gintli 2016 Gintli Tibor. „A communis opinio és a narrátori szólam viszonya Mikszáth Kálmán prózájában". In *Narratíva és poltika: Mikszáth-újraolvasás,* szerkesztette Bengi László és Eisemann György, 109–1119. Budapest: MIT, 2016.

Gumbrecht 2010 Gumbrecht, Hans Ulrich. *A jelentés előállítása: Amit a jelentés nem közvetít.* Fordította Palkó Gábor. Budapest: Ráció Kiadó–Historia Litteraria Alapítvány, 2010.

Gumbrecht 2013 Gumbrecht, Hans Ulrich. „Jelenlét a nyelvben (különös tekintettel a múlt jelenlétére)". Fordította Simon Zoltán Boldizsár. *Aetas* 28, 1. sz. (2013): 178–186.

Hajdu 2005 Hajdu Péter. *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései.* Budapest–Szeged: Gondolat Kiadó–Pompeji, 2005.

Hajdu 2010 Hajdu Péter. *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelmei.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2010.

Hamvai 1914 Hamvai Lajosné. „Babics [sic!] Mihály: *Gólyakalifa*". *Nagyág,* 1914. máj. 20., 4–5.

Hansági 2014 Hansági Ágnes. *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei.* Budapest: Ráció Kiadó, 2014.

Harsányi 1916 Harsányi Kálmán. „Poetika". *Nyugat* 9 (1916): 769.

Harsányi 1939a Harsányi Kálmán. „A történelmi megjelenítés művészete". In Harsányi Kálmán, *Emberek, írások, problémák,* 51–79. Budapest: Győző Andor, 1939.

Harsányi 1939b Harsányi Kálmán. „Ázsia felé". In Harsányi Kálmán, *Emberek, írások, problémák,* 336–345. Budapest: Győző Andor, 1939.

Harsányi 1939c Harsányi Kálmán. „Önéletrajz". In Harsányi Kálmán, *Emberek, írások, problémák,* 315–320. Budapest: Győző Andor, 1939.

Hartwig 2007 Hartwig, Susanne. „Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño". *Iberoamericana* 28 (2007): 53–71.

Havasréti 2013 Havasréti József. *Szerb Antal.* Budapest: Magvető Kiadó, 2013.

Hegel 1980 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esztétikai előadások: I.* Fordította Zoltai Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

Hidi 2008 Hidi Tünde. „»Számtalan csudák nyíltak itt fel…«: Jósika Miklós apokaliptikus elbeszélése". *Irodalomtörténeti Közlemények* 112 (2008): 486–496.

Hites 2005 Hites Sándor. „Magyarország 1836-ban: a nemzeti regénytörténet kitalálása". *Irodalomtörténeti Közlemények* 109 (2005): 139–178.

Hites 2007a Hites Sándor. „A magyar regénytörténet »megalapítása«: 1836: Jósika Miklós: *Abafi*". In *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig,* szerkesztette Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, 196–211. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.

Hites 2007b Hites Sándor. *Még dadogtak, amikor ő megszólalt: Jósika Miklós és a történelmi regény.* Budapest: Universitas Kiadó, 2007.

Hites 2009 Hites Sándor. „A képzelőerő apokaliptikus apoteózisa: Jósika Miklós: *Végnapok*". In *Margonauták: Írások Margócsy István 60. Születésnapjára,* szerkesztette Ambrus Judit et al., 278–287. Budapest: MTA ITI–rec.iti., 2009.

Hites 2010 Hites Sándor. „A történelem mint mentális betegség: Jósika Miklós: *Két élet*". In *Építész a kőfejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter 60. születésnapjára,* szerkesztette Hites Sándor, Török Zsuzsa, 480–491. Budapest: rec.iti., 2010.

Hites 2013 Hites Sándor. „A kincstől a tőkéig: Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában (Kármán, Fáy, Kölcsey)". *Literatura* 39 (2013): 115–139.

Hites 2015 Hites Sándor. „A pénz mint papír és írás: Jókai esete a bankjegyekkel 1848-ban". In *„…író leszek és semmi más…": Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben,* szerkesztette Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, 63–81. Balatonfüred: Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015.

Hites 2016 Hites Sándor. „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről." *Irodalomtörténet* 97 (2016): 263–299.

Hites 2017 Hites Sándor. „A pénz fátyla, avagy a monetáris reprezentációról néhány 19. századi regényben". *Alföld* 68, 2. sz. (2017): 86–94.

Hoffmann 2007 Hoffmann, E. T. A. „A delejező". Fordította Halasi Zoltán In Hoffmann, E. T. A., *Fantáziadarabok Callot modorában, 2.* Fordította Györffy Miklós, Halasi Zoltán, Horváth Géza, 5–58. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007.

Hofmannsthal 1902 Hofmannsthal, Hugo von. *A költő és a ma – Levél.* Fordította Lányi Viktor. Budapest: Athenaeum, 1902.

Horváth 2005 Horváth János. „A magyar irodalom fejlődéstörténete". In Horváth János, *Irodalomtörténeti munkái, I.* Szerkesztette Korompay H. János, Korompay Klára, 57–452. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

Hörisch 2000 Hörisch, Jochen. *Heads or Tails: The Poetics of Money.* Translated by Marschall, Amy Horning. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

Hyfler 2007 Hyfler, Richard. „A Forgotten Poe". *Forbes*, 2007. okt. 31. Hozzáférés: http://www.forbes.com/2007/10/30/hungarian-horror-halloween-cz_rh_1031pedragon.html

IA 1844 n. n. „Magyar titkok". In *Irodalmi Aeropág, II.* 111–126. Budapest: Kilián, 1844.

Illich 2001 Illich, Ivan. *A szöveg szőlőskertjében.* Fordította Tóth Gábor. Budapest: Gond-Cura–Palatinus Kiadó, 2001.

Imre 1996 Imre László. *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.

Iser 1990 Iser, Wolfgang. „Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions". *New Literary History* 21 (1990): 939–955.

Iser 1996 Iser, Wolfgang. „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete". Fordította Hárs Endre = In *Testes könyv I.,* szerkesztette Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc, 241–264. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.

Iser 2001 Iser, Wolfgang. *A fiktív és az imaginárius.* Fordította Molnár Gábor Tamás. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

IT 1900 n. n. „Mikszáth Kálmán: *Kísértet Lublón*". *Irodalmi Tájékoztató* 4, 12. sz. (1900): 21.

Jauss 1999 Jauss, Hans Robert. „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja". Fordította Bernáth Csilla In Jauss, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* 36–85. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

Jókai 1898a Jókai Mór. „Jókai a maga irodalmi munkásságáról (Negyven év visszhangja)". In Jókai Mór, *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története,* 118–133. Budapest: Révai, 1898.

Jókai 1898b Jókai Mór. „Önéletírásom: Tíz évvel később". In Jókai Mór, *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története,* 134–154. Budapest: Révai, 1898.

Jókai 1955 Jókai Mór. „Toldy Ferenc. Kakas Márton arcképcsarnokából". In Jókai Mór, *Írói arcképek.* Sajtó alá rendezte Bisztray Gyula, 295–296. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1955.

Jósika 1847 Jósika Miklós. „Végnapok". In Jósika Miklós, *Regényes képletek,* 3–70. Pest: Heckenast, 1847.

Jósika 1858 Jósika Miklós. *Regény és regényítészet*. Pest: Emich, 1858.

Jósika 1928 Jósika Miklós. *Abafi*. Budapest: Franklin, é. n. [1928].

Jósika 2000 Jósika Miklós. *Brüsszeli tárcalevelek és más írások*. Szerkesztette Szajbély Mihály. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2000.

Jósika 2004 Jósika Miklós. *Az utolsó Bátori*. Szerkesztette Gere Zsolt. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2004.

Karátson 1971 Karátson, Endre. *Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du Nyugat en Hongrie*. Paris: P. U. F. Paris, 1971.

Karinthy 1981 Karinthy Frigyes. *Idomított világ, I-II. kötet.* Válogatta Ungvári Tamás. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1981.

Katona 1971 Katona Béla. *Krúdy Gyula pályakezdése*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.

Kárpáti 1914a Kárpáti Aurél [Carpaccio]. „*A kristálynézők*: Harsányi Kálmán regénye". *A Hét* 25, 12. sz. (1914): 191–192.

Kárpáti 1914b Kárpáti Aurél. „Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*". *Új Nemzedék*, 1914. ápr. 19., 19–20.

KCSL 1896 n. n. „Mikszáth Kálmán: *Kísértet Lublón*". *Képes Családi Lapok* 18, 12. sz. (1896): 192.

Kecskeméti 2005 Kecskeméti Gábor. „Rettenetes utolsó szempillantás". In *Tanulmányok Kelemen Didák tiszteletére: A 2008. április 17–18-án megrendezett konferencia előadásai*, szerk. Horváth Zita, 31–39. Miskolc: Miskolci Egyetem,

2008. (Publicationes Universitatis Miskolcinensis: Sectio Philosophica, tom. XIII, fasc. 1)

Kelecsényi 2003 Kelecsényi László. „Az utolsó kéz". *Holmi* 15 (2003): 1325–1331.

Kelemen 2005 Kelemen Zoltán. *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2005.

Kemény 1971 Kemény Zsigmond. „Élet és irodalom". In Kemény Zsigmond, *Élet és irodalom.* Szerkesztette Tóth Gyula, 123–190. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971.

Keresztúrszki 2003 Keresztúrszki Ida. „»…de azért nem írók gyárilag…«: A folytatásos regényközlés megjelenése a kultúrtermékek 19. századi magyar piacán". In *Klasszikus – magyar – irodalom – történet: Tanulmányok.* Szerkesztette Dajkó Pál, Labádi Gergely, 171–193. Szeged: Tiszatáj, 2003.

Kermode 2000 Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* London– Oxford–New York: Oxford University Press, 2000.

Kisfaludy 1898–1899 Kisfaludy Sándor. *Összes regéi, I–II.* Budapest: Franklin, 1898–1899.

Kittler 1990 Kittler, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900.* Translated by Metteer, Michael and Cullens, Chris. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Kittler 1997 Kittler, Friedrich. „Romanticism – Psychoanalysis – Film: A History of the Double". Translated by Harris, Stefanie In Kittler, Friedrich, *Literature, Media, Information Systems: Essays.* Edited by Johnston, John, 85–100. London–New York: Routledge, 1997.

Kittler 1999 Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter.* Translated by Winthrop-Young, Geoffrey and Wutz, Michael. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Kittler 2005 Kittler, Friedrich. *Optikai médiumok.* Fordította Kelemen Pál. Budapest: Magyar Műhely–Ráció Kiadó, 2005.

Kittler 2014 Kittler, Wolf. „Irodalom, szövegkiadás és reprográfia". Fordította Lénárt Tamás In *Metafilológia 2: Szerző – könyv – jelenetek,* szerkesztette Kelemen Pál et al., 19–56. Budapest: Ráció Kiadó, 2014.

Kolta 2003 Kolta Magdolna. *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete.* Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.

Koselleck 2003 Koselleck, Reinhart. *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikája.* Fordította Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2003.

Kossuth 1903 Kossuth Lajos. „Utolsó nyilvános beszéde 1889. június 5-én a Turinba jött 845 magyarhoz". In Kossuth Lajos, *Válogatott munkái,* Sajtó alá rendezte Kossuth Ferenc, 400–420. Budapest: Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai), 1903.

Kölcsey 1827 Kölcsey Ferenc [Cselkövi]. „A leányőrző. vígjáték három felvonásban". *Élet és Literatúra* 3, 10. sz. (1827): 302–348.

Kölcsey 1997 Kölcsey Ferenc. „Nemzeti hagyományok". In Kölcsey Ferenc, *Hymnus, Nemzeti hagyományok, Parainesis: Válogatás a Kölcsey-életműből.* Sajtó alá rendezte Szabó G. Zoltán, 1–66. Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997.

Kölcsey 1998 Kölcsey Ferenc. *Széppprózai művek.* Sajtó alá rendezte Szilágyi Márton. Budapest: Universitas Kiadó, 1998.

Kőhalmi 1918 *Könyvek könyve: 87 magyar író, tudós, művész, közéleti ember és kiadó vallomása kedves olvasmányairól.* Szerkesztette Kőhalmi Béla. Budapest: Lantos, 1918.

Kracauer 2009 Kracauer, Siegfried. *A detektívregény – Történelem. A végső dolgok előtt.* Fordította Teller Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2009.

Krizsán 1997 Krizsán László. „Történelmi források szerepe és megjelenítése Mikszáth Kálmán egyes műveiben". In *A magyar polgárosodás kezdetei – élet a századfordulón,* szerkesztette Kovács Anna, 34–46. Salgótarján: Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1997.

Krúdy 1966 Krúdy Gyula. *Álmoskönyv.* Szerkesztette Barta András. Budapest: Magvető Kiadó, 1966.

Krúdy 1977 Krúdy Gyula. „A vörös postakocsi". In Krúdy Gyula, *Utazások a vörös postakocsin, I.*, szerkesztette Barta András, 9–153. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977.

Kucserka 2012 Kucserka Zsófia. „A mechanikus, a vegytani, és az ismeretlen: Jellemkoncepciók a magyar nyelvű regényelméleti és regénykritikai szövegekben a 19. század közepén." *Irodalomtörténet* 93 (2012): 328–347.

Kulcsár Szabó 2004 Kulcsár Szabó Ernő. „Az »immateriális« beíródás: Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez". In Kulcsár Szabó Ernő, *Szöveg – medialitás – filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben,* 50–71. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Kulcsár Szabó 2010 Kulcsár Szabó Ernő. „A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés: Avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?". In Kulcsár Szabó Ernő, *Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben,* 40–78. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

Kulcsár-Szabó 1998 Kulcsár-Szabó Zoltán. „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?". In Kulcsár-Szabó Zoltán, *Hagyomány és kontextus,* 5–59. Budapest: Universitas Kiadó, 1998.

Kulcsár-Szabó 2006 Kulcsár-Szabó Zoltán. „Írógépek". *Irodalomtörténet* 87 (2006): 143–161.

Kulcsár-Szabó 2007 Kulcsár-Szabó Zoltán. „A nyelv(észeti) gazdaságtan bírálatához: Nietzsche és Paul de Man". In Kulcsár-Szabó Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak: Nyelv és történelem Paul de Mannál.* 41–73. Budapest: Ráció Kiadó, 2007.

Labádi 2011 Labádi Gergely. „A természet könyvét olvasni: A megértés metaforái a 18-19. század fordulóján." *Korall* 12, 5. sz. (2011): 82–106.

Lem 1974 Lem, Stanisław. „Todorov's Fantastic Theory of Literature". Translated by Abernathy, Robert. *Science Fiction Studies* 1 (1974), 227–237.

Lengyel 2014 Lengyel András. „Írógép, írás, irodalom: Az írógéphasználat magyar történetéhez". *Kalligram* 23, 2. sz. (2014): 78–93.

Lenoir 1994 Lenoir, Timothy. „Helmholtz and the Materialities of Communication". *Osiris* 9 (1994): 185–207.

Lezard 2006 Lezard, Nicholas. „A Hungarian in Wales". *The Guardian*, 2006. jún. 17. Hozzáférés: http://www.theguardian.com/books/2006/jun/17/featuresreviews.guardianreview21

Londesz 1907 Londesz Elek. „Krúdy Gyula: *A podolini kísértet*". *Pesti Napló*, 1907. ápr. 6., 12.

Lotman 2003 Lotman, Jurij M. „Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái". Fordította Szabó Rita In *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve,* szerkesztette Nagy István, 131–143. Budapest: Argumentum Kiadó, 2003.

Luchmann 1999 Luchmann Zsuzsanna. „A reformkori irodalom és sajtó az életképekben". *Kalligram* 8, 12. sz. (1999): 81–90.

Luhmann 2008 Luhmann, Niklas. *A tömegmédia valósága*. Fordította Berényi Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó-AKTI, 2008.

Lyons 2000 Lyons, Martin. „A 19. század új olvasói: nők, gyermekek, munkások". In *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. szerkesztette Cavallo, Guglielmo és Chartier, Roger. fordította Sajó Tamás, 348–379. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.

M. Bodrogi 2003 M. Bodrogi Enikő. *Jósika Miklós műveinek fogadtatástörténete*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2003.

Maár 2001 Maár Judit. *A fantasztikus irodalom*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

Majercsík 2009 Majercsík Mária. „Krúdy és Podolin". *Irodalmi Szemle* 52, 3. sz. (2009): 64–71.

Manguel 2007 Manguel, Albert. „Captured imagination". *Financial Times,* 2007. okt. 24. Hozzáférés: http://www.ft.com/intl/cms/s/0/fb0df08e-9702-11dc-b2da-0000779fd2ac.html#axzz3Basj3Bm4

Mályuszné Császár 1985 *Megbíráltak és bírálók. A cenzúrahivatal aktáiból (1780-1867).* Szerkesztette Mályuszné Császár Edit. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.

Mészáros 2014 Mészáros Márton. „Néma olvasás, hangos olvasás a reformáció gyakorlatában". *Tempevölgy* 6, 9. sz. (2014): 41–46.

Mikszáth 1907 Mikszáth Kálmán. *Jókai Mór élete és kora.* Budapest: Révai Testvérek, 1907.

Mikszáth 1961 Mikszáth Kálmán. *Levelezése, II.* Sajtó alá rendezte Méreiné Juhász Margit. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.

Milbank 2002 Milbank, Alison. „Victorian Gothic in English novels and stories: 1830–1880". In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction,* edited by Hogle, Jerrold E., 145–165. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Molnár 2012 Molnár Gábor Tamás. *A (tömeg)vonzás szabályai: Kommunikációs és olvasási modellek Sterne, Calvino és Pynchon egy-egy regényében.* Budapest: Ráció Kiadó, 2012.

Morrow 2009 Morrow, Paul. „The Len Rix Interview". *The Quaterly Conversation,* 2009. dec. 7. Hozzáférés: http://quarterlyconversation.com/the-len-rix-interview

MS 1856 [n. n.]. „Fáy András: *Jávor orvos és szolgája, Bakator Ambrus*". *Magyar Sajtó*, 1856. nov. 18., 1–2.

Nagy 1835 Nagy Ignác. „A borzasztó éj”. *Rajzolatok* 1, 16. sz. (1835): 1–2.

Nagy 1843 Nagy Ignác [Zajtay]. „Pályalombok a la Regélő. Egy híres lantosnak I.” *Athenaeum* 7, I. félév (1843): 238.

Nagy 1970 Nagy Miklós. „Krúdy és Jókai”. *Irodalomtörténet* 52 (1970): 112–120.

Nagy 1999 Nagy Miklós. *Jókai Mór.* Budapest: Korona Kiadó, 1999.

Nietzsche 1992 Nietzsche, Friedrich. „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”. Fordította Tatár Sándor. *Athenaeum* 2, 3. sz. (1992): 3–15.

Novalis 1985a Novalis. *Heinrich von Ofterdingen.* Fordította Márton László. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.

Novalis 1985b Novalis. „Himnuszok az éjszakához”. Fordította Rónay György In *Novalis és a német romantika költői,* válogatta Fodor Géza, 5–20. Budapest: Európa Kiadó, 1985.

Nyíri 1994 Nyíri Kristóf. *A hagyomány filozófiája.* Budapest: T-Twins–Lukács Archívum, 1994.

Odojevszkij 2005 Odojevszkij, Vlagyimir. „Az improvizátor”. Fordította Antal Magdolna In *Az improvizátor: Vlagyimir Odojevszkij válogatott elbeszélései,* válogatta Zöldhelyi Zsuzsa, 13–24. Budapest: Eötvös Kiadó, 2005.

Ong 1990 Walter J. Ong. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* London–New York: Routledge, 1990.

Orosz 2003 Orosz Magdolna. *„Az elbeszélés fonala”: Narráció. intertextualitás. intermedialitás.* Budapest: Gondolat, 2003.

Orosz 2006 Orosz Magdolna. „Fantasztikus metaforák – metaforikus fantasztikum". *Világosság* 47, 8–9–10. sz. (2006): 145–155.

PALLAS *Pallas nagy lexikona, I–XVI.* Budapest: Pallas–Révai Kiadó, 1893–1897.

Papp 2017 Papp Dénes. „Betűfalak, szókapuk: Babits Mihály: *A gólyakalifa.*" *Irodalmi Szemle* 60, 2. sz. (2017): 41–45.

Pázmány 1983 Pázmány Péter. „A Krisztus szenvedésének egész rendirűl (Vasárnapokra és egynéhány ünnepekre rendelt evangéliumokról prédikációk)". In Pázmány Péter, *Művei,* válogatta Tarnóc Márton, 785–835. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1983.

PD 1844 [-y]. „Nagy Ignác: *Magyar titkok*". *Pesti Divatlap* 1, I. kötet (1844): 10–11., 88–89., 187–188.

PD 1845 [H.-.-r-.]. „*Magyar titkok*". *Pesti Divatlap* 2, II. kötet (1845): 370.

Pfeiffer 2005 Pfeiffer, Ludwig K. *A mediális és az imaginárius: Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói.* Fordította Kerekes Amália. Budapest: Magyar Műhely–Ráció Kiadó, 2005.

PH 1907 [n. n.]. „Krúdy Gyula négy kötete". *Pesti Hírlap*, 1907. már. 31., 70.

PN 1854 [n. n.]. „Fáy András: *Jávor orvos és szolgája, Bakator Ambrus*". *Pesti Napló*, 1854. nov. 25., 3.

PN 1862 [-m-]. „Jósika Miklós: *Két élet*". *Pesti Napló,* 1862. nov. 1., 1.

Poszler 1973 Poszler György. *Szerb Antal*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.

Pyle 2000 Pyle, Forest. „Képzelőerő és ideológia". Fordította Bagi Ádám, Bagi Zsolt. *Helikon* 46 (2000): 31–58.

Rába 1983 Rába György. *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983.

Reynolds 1845 Reynolds, George W. M. *The Mysteries of London*. London: Geo. Vickers, 1845.

Ricoeur 2001 Ricoeur, Paul. „A narratív azonosság". Fordította Seregi Tamás In *Narratívák 5. Narratív pszichológia,* szerkesztette László János, Thomka Beáta, 15–25. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.

Rigó 2013 Rigó Gyula. „»Elvesztettem magam«". *Kalligram* 22, 7–8. sz. (2013): 133–139.

Róna 2011 Róna Judit. *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.

Róna 2013 Róna Judit. *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914*. Budapest: Balassi Kiadó, 2013.

Rónay 1984 Rónay László. *Szabálytalan arcképek*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1984.

Rózsafalvi 2001 Rózsafalvi Zsuzsanna. „Pusztuló udvarházak – születő különcök. (Gyulai Pál: *Egy régi udvarház utolsó gazdája*; Mikszáth Kálmán: *Beszterce ostroma* és *Új Zrínyiász*)". *Kalligram* 10, 5–6. sz. (2001): 69–89.

Ruttkay 2013 Ruttkay Veronika. „Byront követni. Rövid kitérő *A Pendragon legenda* első mondatai kapcsán". In *Whack fol the dah: Írások Takács Ferenc 65. születésnapjára,* szerkesztette Farkas Ákos, Simonkay Zsuzsanna, Vesztergom Janina, 425–436. Budapest: ELTE BTK Angol–Amerikai Intézet. Anglisztika Tanszék: 2013.

S. Laczkó 2005 S. Laczkó András. „*Végnapok*. Science fiction a »költészet hatalmáról«. *Prae* 7, 1. sz. (2005): 5–17.

S. Varga 1995 S. Varga Pál. „»…Virgilje lehet legfőlebb; de Homérja soha"« (Arany János és a »népi tudalom«)". *Irodalomtörténet* 76 (1995): 102–119.

S. Varga 2011 S. Varga Pál. „Mikszáth »tudásregényei«. *Tiszatáj* 65, 11. sz. (2011): 101–128.

Sándor 1967 Sándor Dezső. „Krúdy Gyula vallomása »*Álmoskönyv*«-éről: Negyven esztendős emlék egy margitszigeti sétáról." *Kritika* 5 (1967): 670–672.

Sebestyén 1906 Sebestyén Károly. „Magyar szépírók". *Budapesti Hírlap*, 1906. dec. 8., 35–36.

Shell 1978 Shell, Marc. *The Economy of Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Sipos 2012 Sipos Lajos. *Új klasszicizmus felé….* Budapest: Argumentum Kiadó, 2012.

Smith 2007 Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Soltész 1857 Dr. Soltész János. „Állati delejesség". *Vasárnapi Újság* 4, 22. sz. (1857): 199–200.

Sós 1947 Sós Endre. *A nagyváros írói.* Budapest: Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet, é. n. [1947].

Steege 2012 Steege, Benjamin. *Helmholtz and the Modern Listener.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Steinmacher 2016 Steinmacher Kornélia. „»Boszorkány ellen boszorkányhoz kell fordulnunk«". *ÚjNautilus,* 2016. máj. 16. Hozzáférés: http://ujnautilus.info/boszorkany-ellen-boszorkanyhoz-kell-fordulnunk

Szabó 1970 Szabó Ede. *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1970.

Szajbély 2008 Szajbély Mihály. *Intermediális randevúk a 19. században.* Pécs: Pro Pannonia Kiadó, 2008.

Szajbély 2010 Szajbély Mihály. *Jókai Mór.* Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010.

Szajbély 2014 Szajbély Mihály. „Kemény és Jókai". In *A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára,* szerkesztette Szegedy-Maszák Mihály, 346–359. Budapest: Ráció Kiadó, 2014.

Szávai 2003 Szávai János. „Babits világirodalmi kánonja és *A gólyakalifa*". In *Látókörök metszése: Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára,* szerkesztette Zemplényi Ferenc et al., 426–436. Budapest: Gondolat Kiadó, 2003.

Szegedy-Maszák 1994 Szegedy-Maszák Mihály. „Utószó". In Jókai Mór, *A jövő század regénye,* 694–700. Pozsony: Kalligram Kiadó, 1994.

Szegedy-Maszák 2007 Szegedy-Maszák Mihály. *Kemény Zsigmond*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007.

Szegedy-Maszák 2014 Szegedy-Maszák Mihály. „A történelmi regény létezési módja." *Kalligram* 23, 11. sz. (2014): 65–72.

Szentgyörgyi 2014 Szentgyörgyi Csaba. „Mikszáth narratív lábjegyzetei". *Palócföld* 60, 4. sz. (2014): 75–84.

Szerb 1972 Szerb Antal. *Magyar irodalomtörténet*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.

Szerb 1978a Szerb Antal. „Kísértetek". In Szerb Antal, *A varázsló eltöri a pálcáját*, 378–386. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.

Szerb 1978b Szerb Antal. „A rózsakeresztesek". In Szerb Antal, *A varázsló eltöri a pálcáját*, 20–29. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.

Szerb 1989 Szerb Antal. *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1989.

Széchenyi 1887 Széchenyi István. *Beszédei*. Sajtó alá rendezte Zichy Antal. Budapest: Athenaeum, 1887.

Szénási 2016 Szénási Zoltán. „»A nő és a pénz izgalma«: A kettősségek szerepe Babits Mihály *A gólyakalifa* című regényének narrációjában". *Híd* 80, 6. sz. (2016): 115–124.

Szilágyi 2013 Szilágyi Márton. „Amikor betelik az idő: Jókai Mór: *A jövő század regénye*". In *Jókai & Jókai: Tanulmányok*, szerkesztette Hansági Ágnes és Hermann Zoltán, 273–284. Budapest: KGRE–L'Harmattan Kiadó, 2013.

Szilágyi 2016 Szilágyi Márton. „A fiatal Mikszáth és a bűnügyi regény formaelvei: Mikszáth Kálmán: *Az apám ismerősei*". In

Narratíva és poltika: Mikszáth-újraolvasás, szerkesztette Bengi László és Eisemann György, 169–177. Budapest: MIT, 2016.

Szinnyei 1891–1914 Szinnyei József. *Magyar írók élete és munkái, I–XIV.* Budapest: Hornyánszky, 1891–1914.

Szinnyei 1902 Szinnyei Ferenc. *Nagy Ignác.* Budapest: Athenaeum Kiadó, 1902.

Szinnyei 1911 Szinnyei Ferenc. „Novellairodalmunk Jósikáig: II." *Irodalomtörténeti Közlemények* 21 (1911): 143–169.

Szinnyei 1915 Szinnyei Ferenc. *Jósika Miklós.* Budapest: MTA, 1915.

Szinnyei 1926 Szinnyei Ferenc. *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig: II.* Budapest: MTA, 1926.

Szitár 2010 Szitár Katalin. „A hang metaforái Babits Mihály *A gólyakalifa* című regényében". In *Regények, médiumok, kultúrák,* szerkesztette Kovács Árpád, 219–228. Budapest: Argumentum Kiadó, 2010.

Szitár 2013 Szitár Katalin. „A felejtés narratívája. Krúdy Gyula: *Női arckép a kisvárosban*". In Szitár Katalin, *Hiány-jelek: Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről,* 62–87. Budapest: Gondolat Kiadó, 2013.

Szűcs 2003 Szűcs Marianna. „Önmagukat olvasó szövegek (Babits Mihály: *A gólyakalifa*; Robert L. Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*)". In *Szó – elbeszélés – metafora: Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből,* szerkesztette Horváth Kornélia, Szitár Katalin, 410–428. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.

T. Szabó 2007 T. Szabó Levente. *Mikszáth. a kételkedő modern: Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában.* Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007.

Takáts 2002 Takáts József. „Arany János szokásjogi gondolkodása". *Irodalomtörténeti Közlemények* 106 (2002): 295–313.

Tani 1984 Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction.* Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Tarjányi 1992 Tarjányi Eszter. „Jósika Miklós és a mesmerizmus". *Irodalomtörténeti Közlemények* 96 (1992): 53–60.

Tarjányi 2002 Tarjányi Eszter. *A szellem örvényében: A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai.* Budapest: Universitas Kiadó, 2002.

Tarjányi 2005 Tarjányi Eszter. „Mikszáth Kálmán esete a detektívtörténettel". *Literatura* 31 (2005): 50–78.

Tarjányi 2013 Tarjányi Eszter. „A fikcionáltság. a történetiség és a térábrázolás narratíváinak találkozása Krúdy boncasztalán". *Irodalomismeret* 25, 2. sz. (2013): 18–29.

Tarjányi 2016 Tarjányi Eszter. „Mikszáth Ruritániája: A populáris irodalom hazai előzménye". In *Narratíva és poltika: Mikszáth-újraolvasás,* szerkesztette Bengi László és Eisemann György, 179–195. Budapest: MIT, 2016.

TESZ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, I–III.* Főszerkesztő Benkő Loránd. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967–1976.

Thienemann 1931 Thienemann Tivadar. *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs: Danubia. 1931 [1985].

Todorov 2002 Todorov, Tzvetan. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Fordította Gelléri Gábor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.

Tolnai 1922 Tolnai Vilmos. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Eggenberger. 1922 [1991].

Tóth 1926 Tóth Béla. „A Kisfaludy-regék utánzatai I." *Irodalomtörténeti Közlemények* 36 (1926): 211–217.

Tóth 2010 Tóth Réka. „Bontakozó titkok: Babits Mihály és az angol-amerikai detektívregény". In *Idegen költők – örök barátaink. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben,* szerkesztette Gárdos Bálint et al., 131–150. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2010.

Török 2004 Török Lajos. „A gólyakalifa álma: Babits Mihály: *A gólyakalifa*". In *„egy csonk maradhat": Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmáról,* szerkesztette szerk. Hansági Ágnes et al., 78–85. Budapest: Ráció Kiadó, 2004.

Török 2005 Török Lajos. „A jövő emlékezete: *A jövő század regénye*". In *„Mester Jókai": A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón,* szerkesztette Hansági Ágnes és Hermann Zoltán, 105–124. Budapest: Ráció Kiadó, 2005.

Török 2010 Török Zsuzsa. „Megelevenedik a holtak csöndes birodalma (Mikszáth Kálmán: *A fekete kakas*)". *Forrás* 42, 5. sz. (2010): 58–67.

Török 2011 Török Lajos. „»Scripta manent« (Mikszáth Kálmán: *Az öreg szedő*)". In *A kis formák mestere (meg a nagyoké): Elemzések Mikszáth Kálmán novelláiról,* szerkesztette Haj-

DU Péter, 21–27. Veszprém: Mikszáth Kálmán Társaság, 2011.

VARGA 2013 VARGA Viktor. „A nyelv mint a fantasztikum és a krimi forrása: Cholnoky Viktor: *A kövér ember*". *Irodalomismeret* 25, 2. sz. (2013): 148–157.

VERNE 1993 VERNE, Jules. *80 nap alatt a Föld körül.* Fordította CSATLÓS János. Budapest: Szó-Kép – BUK Kft., 1993.

VÖRÖSMARTY 1974 VÖRÖSMARTY Mihály. *Összes Művei, 13. (Beszélyek és regék – Ezeregyéjszaka I. füzet.)* Sajtó alá rendezte SOLT Andor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

WALPOLE 1837 *Private Correspondence of Horace Walpole, Vol. I.* London: Henry Colburn, 1837.

WALPOLE 1842 *The Letters of Horace Walpole, Vol. III.* Philadelphia: Lea and Blanchard, 1842.

WEBER 2013 WEBER, Samuel. „A pénz idő. Gondolatok hitelről, válságról". Fordította FOGARASI György In *Et al. – Kritikai Elmélet Online* 1. *Gazdasági teológia,* szerkesztette FOGARASI György. 2013. Hozzaférés: http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/weber-a-penz-ido/

WEINRICH 2002 WEINRICH, Harald. *Léthé: A felejtés művészete és kritikája.* Fordította MÁRTONFFY Marcell. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2002.

WELLEK–WARREN 1972 WELLEK, René, WARREN, Austin. *Az irodalom elmélete.* Fordította SZILI József. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.

Wirágh 2010 Wirágh András. „A térbe vetett hang aspektusai: Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*". *Irodalomtörténet* 91 (2010): 355–373.

Wirágh 2011 Wirágh András. „»Túl« a fantasztikumon: Megjegyzések Cholnoky Viktor novellisztikájához". *Iskolakultúra* 21, 8–9. sz. (2011): 51–57.

Wirágh 2012 Wirágh András. „A kedvező megvilágítás „hermeneutikája": Észrevételek *A Pendragon legenda* olvasandóságáról". In *Regényművészet és íráskultúra,* szerkesztette Kovács Árpád és Szitár Katalin, 254–270. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012.

Wirágh 2014 Wirágh András. „A történelem vadhajtásai és mellékzöngéi: Mikszáth Kálmán: *Kísértet Lublón* – Krúdy Gyula: *A podolini kísértet*: Bevezető vázlat". In *Esemény és költészet: Az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és a nemzetközi tudományosságban: Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára,* szerkesztette Szitár Katalin et al., 144–149. Veszprém: Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, 2014.

Wirágh 2015 Wirágh András. „Egy előszó, és ami mögötte van (*Éjfél. Magyar írók misztikus novellái.* 1917)". In *Emlékezés egy nyár-éjszakára: Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről,* szerkesztette Kappanyos András, 67–75. Budapest: MTA BTK, 2015.

Wirágh 2017 Wirágh András. „Tárcanovellák és elosztóhálózataik a századfordulón: Cholnoky László publikálási praxisa 4.". *Híd* 81, 6. sz. (2017): 38–45.

Wittmann 2000 Wittmann, Reinhard. „Az olvasás forradalma a 18. század végén?". In *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati*

világban, szerkesztette Cavallo, Guglielmo és Chartier, Roger. fordította Sajó Tamás, 321–347. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.

Zákány-Tóth 2010 Zákány-Tóth Péter. „»A Jókai-írógép«". In *Nemzeti művelődés – egységesülő világ,* főszerkesztő Szegedy-Maszák Mihály, szerkesztette Vincze Ferenc és Zákány-Tóth Péter, 478–538. Budapest: Napkút Kiadó, 2010.

Zolnai 1957 Zolnai Béla. „A látható nyelv". In Zolnai Béla, *Nyelv és stílus,* 53–107. Budapest: Gondolat Kiadó, 1957.

Zsigmond 1924 Zsigmond Ferenc. *Jókai.* Budapest: MTA, 1924.

NÉVMUTATÓ

Abernathy, Robert 272
Abrams, M. H. 137, 254
Ágost, II., (Erős), lengyel király 102–103, 124
Almási Balogh Sámuel 77, 255
Ambrosius 235
Ambrus Judit 265
Ambrus Zoltán 68, 254
András, II., magyar király 35
Andreae, Johann Valentin 198
Antal Magdolna 275
Ányos Pál 24
Arany János 24, 54, 77–79, 115, 136, 140, 278, 282
Arany Zsuzsanna 140, 254
Arisztotelész 79, 193, 254

Babits Mihály 17, 21, 27–28, 33, 42–43, 46–49, 51–52, 55–56, 58, 67–69, 74, 78, 88, 157, 190, 227, 236, 239, 244, 253–254, 256, 262–263, 276–277, 279–281, 283
Bach, Johann Sebastian 158, 164–165
Bagi Ádám 277
Bagi Zsolt 277
Bailey, Paul 195, 255
Bajza József 76, 78, 221, 255
Balázs Béla 228–230, 255
Balla Zsófia 68
Balogh József 235, 255
Balogh Sámuel *lásd* Almási Balogh Sámuel
Balogh Tamás 259
Bán Róbert 102
Bánffy György 68
Bánki Éva 228, 256
Baranyai Zsolt 100, 255
Bárczi Zsófia 219, 256
Barrett, Eaton Stannard 22
Bársony István 74, 87–88, 256
Barta András 271
Barth, John 252
Baudelaire, Charles 100
Baudrillard, Jean 91, 255
Bél Mátyás 84
Bengi László 74, 107, 256, 263, 281–282
Benjamin, Walter 100, 256
Benkő Loránd 282
Benn, Gottfried 152, 256
Bényei Péter 121, 257

Bényei Tamás 194, 257
Benyhe István 257
Benyovszky Krisztián 227, 256
Beöthy Zsolt 139
Bereczki Péter 259
Berényi Gábor 273
Berkes Ildikó 255
Bernáth Csilla 267
Bezeczky Gábor 253
Bisztray Gyula 74, 254, 267
Bitnicz Lajos 29, 257
Bolaño, Roberto 248, 264
Bonyhai Gábor 262
Booth, Wayne C. 67
Borbás Mária 22
Borges, Jorge Luis 103, 120, 153, 193–194, 252, 257
Bori Imre 89, 257
Boros János 259
Boross Mihály 70, 196, 257
Botka Ferenc 262
Botting, Fred 23, 257
Bródy Sándor 189
Brown, Dan 194–195
Buday Barna 90
Bulwer-Lytton, Edward 40, 64, 227
Burke, Edmund 24–25
Byron, George Gordon 190, 205, 278

Calderón de la Barca, Pedro 27
Callot, Jacques 266
Calvino, Italo 15, 236, 274
Cameron, Ed 24, 258
Carpaccio, Vittore 50
Castle, Terry 54, 258
Cavallo, Guglielmo 273, 286
Cervantes, Miguel de 21–22, 223, 258
Chartier, Roger 273, 286
Chladni, Ernst 136, 246
Cholnoky László 285
Cholnoky Viktor 250, 284–285
Clery, E. J. 23, 258
Colburn, Henry 284
Cole, William 24
Coleridge, Samuel Taylor 137, 139, 258
Conan Doyle, Arthur 64, 192
Cortázar, Julio 250
Crary, Jonathan 94, 258
Cullens, Chris 269
Czére Béla 89, 258
Czuczor Gergely 40

Császár Elemér 220, 258
Csatlós János 284
Csengery Antal 78
Csordás Gábor 259
Csönge Tamás 69, 258

D. Zöldhelyi Zsuzsa *lásd* Zöldhelyi Zsuzsa
Dajkó Pál 269
Dávidházi Péter 79, 259, 265
De Man, Paul 250–251, 259, 272
Defoe, Daniel 23–24
Derrida, Jacques 39, 56, 114, 134, 242, 251, 259–260
Dilthey, Wilhelm 251
Disney, Walt 210
Dobos István 143, 259

Doorman, Maarten 231, 259
Döbler, Ludwig 54, 203
Dugonics András 185

Eckhardt Sándor 219
Eco, Umberto 192–194
Éder Zoltán 253
Eiland, Howard 256
Eisemann György 12, 93, 141, 146, 176, 231, 256, 260, 263, 281–282
Ernst, Wolfgang 39, 259–260
Ewers, Hanns Heinz 27, 227

Fábri Anna 255
Fabritzy Sámuel 222–223, 260
Farkas Ákos 278
Farkas Gyula 223, 260
Fáy András 22, 24–25, 62–63, 261, 265, 274, 276
Fekete Sándor 196, 261
Fenyves Miklós 259
Fischer-Lichte, Erika 216, 251, 261
Flaubert, Gustave 74
Fleisz Katalin 119, 261
Fodor Géza 275
Fodor Péter 263
Fogarasi György 40, 251, 259, 284
Fórizs Gergely 12
Foucault, Michel 15, 74, 83, 192, 261
Földényi F. Lászó 12
Földvári József 170, 261
Fráter Zoltán 90, 256, 261
Freud, Sigmund 15, 36, 45, 56, 137, 259–261
Fried István 68, 89, 113, 116, 262
Fülöp László 89, 262
Füzi Izabella 258

Gaál József 202
Gadamer, Hans-Georg 59, 116, 251, 262
Gál István 69, 262
Galamb Sándor 68, 262
Galilei, Galileo 242
Gallagher, Catherine 20
Gángó Gábor 255
García Marquez, Gabriel 17
Gárdos Bálint 283
Gedényi Mihály 89–90, 262
Gelléri Gábor 283
Genette, Gérard 134, 249, 262
Gere Zsolt 268
Gergye László 140, 262
Gessner, Salomon 22
Gesztelyi Hermina 170, 263
Gintli Tibor 89, 92, 116, 256, 263
Goethe, Johann Wolfgang 137, 177, 201, 207–208, 227
Gray, Thomas 25
Greguss Ágost 34
Grillparzer, Franz 27
Gumbrecht, Hans Ulrich 47, 98, 118–119, 263
Gutenberg, Johannes 81, 232
Gvadányi József 202

Gyöngyösi Levente 68
Györffy Miklós 266
Győző Andor 253, 264
Gyulai Pál 68, 79, 277

Hajdu Péter 84, 133, 255, 263, 284
Halasi Zoltán 266
Hamvai Lajosné 27, 263
Hansági Ágnes 12, 61, 189, 191, 232, 234, 260, 264–265, 280, 283
Harris, Stefanie 269
Hárs Endre 267
Harsányi Kálmán 17, 19, 127, 135–136, 140–142, 145, 148–151, 155–156, 159, 165–166, 173, 175–176, 178, 180–185, 247, 253, 262, 264, 268, 285
Hartwig, Susanne 248, 264
Hauff, Wilhelm 42, 48, 67–68, 241
Havasréti József 209, 212, 219, 264
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 138, 264
Helmholtz, Hermann von 94, 272, 279
Heltai Jenő 212
Hermann Zoltán 260, 265, 280, 283
Hidas Zoltán 270
Hidi Tünde 26, 264
Hites Sándor 20, 24, 26–27, 29, 34–35, 78, 121, 124, 127, 132, 149, 264
Hjortsberg, William 194
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 23, 27, 31, 266
Hofmannsthal, Hugo von 160, 266
Hogarth, William 154
Hogle, Jerrold E. 23, 274
Hollós István 261
Horváth Géza 266
Horváth János 220, 266
Horváth Kornélia 281
Horváth Zita 268
Hörisch, Jochen 100, 266
Hugo, Victor 177, 190
Hyfler, Richard 195, 266

Illich, Ivan 18, 83, 266
Imre László 197, 266
Iser, Wolfgang 15, 70, 76, 91, 119, 220, 242, 266–267

James, Montague Rhodes 194
Janet, Pierre 45
Jauss, Hans Robert 166, 267
Jean Paul 29, 223
Johnston, John 269
Jókai Mór 17–19, 54, 68, 74, 90–92, 108, 127, 131–139, 141, 143, 146–147, 150, 153, 155, 158–160, 167–171, 173, 176–178, 180, 182, 184, 185–186, 210, 234, 239, 241, 246, 253, 257, 260, 264–265, 267, 274–275, 279–280, 283, 286
Jósika Miklós 17, 21, 25–28, 30–36, 41, 52–53, 57–58, 61, 63, 67, 69–71, 78–79, 87, 120–123, 125, 220, 234, 236, 247, 253, 264–265, 267–268, 273, 276, 281–282

Kállay János 97
Kappanyos András 285
Karátson Endre 23, 268
Karinthy Frigyes 54, 68–69, 71, 228, 268

Kármán József 22, 24, 265
Kárpáti Aurél 163, 268
Katona Béla 89–90, 268
Kazinczy Ferenc 217
Kecskeméti Gábor 118, 268
Kelecsényi László 113, 118, 253, 269
Kelemen Didák 268
Kelemen Pál 270
Kelemen Zoltán 92, 177, 269
Kemenesi Zsuzsanna 258
Kemény Endre 68
Kemény Zsigmond 54, 79, 120–121, 257, 269, 279–280
Kerekes Amália 276
Keresztúrszki Ida 61, 269
Kermode, Frank 76, 269
Kicsák Lóránt 259
Kierkegaard, Søren 136
Kiš, Danilo 194
Kisfaludy Károly 29
Kisfaludy Sándor 24, 222, 269, 283
Kiss Attila Atilla 255, 267
Kiss Gabriella 261
Kiss József 189
Kittler, Friedrich 15, 28, 54, 56, 74, 82, 185, 208, 211, 214, 241–242, 269–270
Kittler, Wolf 33, 129, 270
Kóbor Tamás 189
Kolta Magdolna 54, 270
Komjáthy Jenő 140
Korda Sándor 68
Kordé Imre 255
Korompay H. János 266
Korompay Klára 266
Koronka József 127
Koselleck, Reinhart 120, 177, 270
Kossuth Ferenc 270
Kossuth Lajos 54, 177, 270
Kosztolányi Dezső 227–228, 230, 281
Kovács Anna 271
Kovács Árpád 12, 254, 259, 262, 281, 285
Kovács Sándor 255, 267
Kőhalmi Béla 185, 271
Kölcsey Ferenc 22, 24, 29, 70, 221, 265, 270–271
Königsmark Mária Auróra 85
Kracauer, Siegfried 229–230, 271
Krizsán László 84, 271
Krúdy Gyula 18, 45, 71, 73–75, 80, 82–83, 88–93, 95–99, 101, 104–111, 113, 116–119, 121, 123–124, 177, 189, 225, 234, 240, 245, 253, 256–258, 261–263, 268–269, 271, 273, 275–276, 278–279, 281–282, 285
Krúdy Zsuzsa 177
Krug, Wilhelm Traugott 222, 260
Kucserka Zsófia 121, 271
Kuhn, Thomas 193
Kulcsár Szabó Ernő 79, 251, 271–272
Kulcsár-Szabó Zoltán 74, 80, 212, 272
Kurdi Imre 256
Kuthy Lajos 189, 197

Labádi Gergely 170, 242, 269, 272
Lajos, XVI., francia király 103
Lám Frigyes 27
Lampel Róbert 270
Lányi Viktor 266
Lapis József 263
László Béla 69
László János 277
Lautréamont, Comte de (Isidore Lucien Ducasse) 134
Lem, Stanisław 132, 272
Lénárt Tamás 260, 270
Lengyel András 212, 272
Lenoir, Timothy 94, 272
Lewin, Jane E. 262
Lewis, Matthew 23, 189
Lezard, Nicholas 195, 273
Lipót, I., magyar király 91, 96
Londesz Elek 110–111, 273
Lotman, Jurij M. 148, 273
Luchmann Zsuzsanna 196, 273
Luhmann, Niklas 17, 128, 204, 273
Lullus, Raimundus 151
Lyons, Martin 81, 273

M. Bodrogi Enikő 26, 273
Maár Judit 23, 273
Majercsík Mária 91, 273
Mallarmé, Stéphane 251
Mályuszné Császár Edit 239, 274
Manguel, Albert 195, 274
Mann, Thomas 136
Marék Antal 212
Margócsy István 265
Mária Terézia 75
Marschall, Amy Horning 266
Marsó Paula 259
Márton László 275
Mártonffy Marcell 284
Matirko Bertalan 83–88, 125, 241
Matuska Ágnes 258
Mátyás, I. (Hunyadi), magyar király 92
McLaughlin, Kevin 256
McLuhan, Marshall 179
Mélesville, Anne-Honoré-Joseph Duveyrier 130
Menczel Gabriella 250
Méreiné Juhász Margit 274
Mészáros Márton 235, 274
Metteer, Michael 269
Meyrink, Gustav 227
Meyrink, Gustav 27
Mikszáth Kálmán 17–18, 68, 73–75, 80, 82, 84–89, 92–93, 99, 101, 103, 105, 107–112, 114, 117–119, 121–125, 133, 234, 238–241, 244–245, 254–256, 260, 263, 267–268, 271, 274, 277–278, 280–285
Mikszáth Kálmánné, Mauks Ilona 87
Milbank, Alison 191, 274
Miles, Robert 23, 258
Molnár Gábor Tamás 15, 71, 89, 124, 209, 236, 267, 274
Morales, Ana Maria 250
Móricz Zsigmond 62, 64, 244
Morrow, Paul 195, 274

Nagy Ignác 17, 19, 130, 131, 189–190, 192, 196–199, 201–202, 206, 213–215, 217, 220, 223–225, 254, 275–276, 281
Nagy István 273
Nagy Miklós 74, 85, 112, 131, 275
Ney Ferenc 127
Nietzsche, Friedrich 114, 136, 232, 241, 272, 275
Nógrádi László 139
Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 120, 138, 275

Nyíri Kristóf 235, 275

Odojevszkij, Vlagyimir 128–129, 275
Odorics Ferenc 255, 267
Olgyai Bertalan ld. Matirko Bertalan
Ong, Walter J. 235, 249, 275
Orbán Jolán 259
Orosz Magdolna 65, 250, 275–276
Orwell, George 169

Palkó Gábor 263
Papp Dénes 69, 276
Pázmány Péter 53, 276
Pergő Celesztin 36
Perutz, Leo 227
Péter Ágnes 258
Péter, I., (Nagy), orosz cár 161
Petőfi Sándor 196
Pfeiffer, Ludwig K. 154, 215, 276
Pitaval, François Gayot de 85
Platón 140
Poe, Edgar Allan 23, 27, 69, 127–129, 195, 227, 266, 268
Poszler György 208, 219, 277
Prém József 139
Prince, Morton 45
Puskin, Alekszandr Szergejevics 23
Pyle, Forest 137, 277
Pynchon, Thomas 15, 194, 209, 274

Rába György 69, 88, 277
Radcliffe, Ann 189
Raffaello, Sanzio 162
Rákóczi Ferenc, II., erdélyi fejedelem 87, 96–97, 113, 118, 239, 241
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 154–155
Reynolds, George W. M. 191–192, 277
Réz Pál 73
Ribot, Théodule 88
Ricoeur, Paul 76, 277
Rigó Gyula 228, 277
Ritoók Zsigmond 254
Rix, Len 195, 274
Robbe-Grillet, Alain 194
Romeyn Dake, Charles 129
Romhányi Török Gábor 261
Róna Judit 69, 277
Rónay György 275
Rónay László 26, 277
Rózsafalvi Zsuzsanna 83, 277
Ruttkay Veronika 205, 278

S. Laczkó András 26, 278
S. Varga Pál 78, 92, 278
Sajó Tamás 273, 286
Sand, George 40, 64
Sándor Dezső 45, 278
Schiller, Friedrich 107, 223
Scholz László 257
Scott, Walter 190
Sebestyén Károly 110–111, 278
Seregi Tamás 277
Shakespeare, William 23, 177
Shell, Marc 116, 278
Simon Zoltán Boldizsár 263
Simonkay Zsuzsanna 278
Sipos Lajos 51, 278
Smith, Andrew 23
Solt Andor 284
Soltész János, dr. 57, 278
Sós Endre 220–221, 279
Steege, Benjamin 94, 279
Steinmacher Kornélia 84, 279
Sterne, Lawrence 15, 209, 274
Stevenson, Robert L. 69, 281
Strobl, Karl Hans 27
Sue, Eugène 189, 191, 220–221
Sutyák Tibor 261

Szabó Ede 89, 279
Szabó G. Zoltán 270
Szabó Rita 273
Szajbély Mihály 54, 61, 121, 131, 158, 170, 268, 279
Szávai János 51, 279
Széchenyi István 70, 131, 257, 280
Szegedy-Maszák Mihály 120–121, 131, 141, 171, 175, 265, 279–280, 286
Szemere Pál 222
Szénási Zoltán 69, 280
Szent Bonaventura, Giovanni Fidanza 83
Szentgyörgyi Csaba 84, 280
Szerb Antal 17, 19, 24, 74, 93, 189–190, 192, 195, 198, 205–206, 208, 211–213, 218–219, 223, 225, 227, 236, 247, 254, 256, 264, 277, 280
Szilágyi Márton 100, 131, 175, 271, 280
Szili József 284
Szinnyei Ferenc 26, 130, 191, 202, 220, 281
Szinnyei József 84, 281
Szitár Katalin 51, 95, 259, 281, 285
Szókratész 140
Szűcs Marianna 69, 281

T. Szabó Levente 124, 282
Takács Ferenc 278
Takáts József 78, 272
Tani, Stefano 193–194, 272
Tarjányi Eszter 24–27, 29, 57, 74, 89, 100, 110, 118, 253, 272
Tarnóc Márton 276
Tatár Sándor 275
Teller Katalin 271
Thienemann Tivadar 14, 38, 78, 80–81, 83, 217, 223, 232–233, 283

Thomka Beáta 277
Thury Zoltán 139
Tiedemann, Rolf 256
Timár Andrea 258
Tinyanov, Jurij 193
Todorov, Tzvetan 14, 23, 132, 191, 272, 283
Toldy Ferenc 128, 178, 259, 267
Tolnai Vilmos 78–81, 283
Tóth Béla 222, 283
Tóth Gyula 269
Tóth Réka 69, 283
Török Ervin 258
Török Lajos 28, 131, 177, 238, 283
Török Zsuzsa 100, 265, 283
Traianus római császár 110

Ungvári Tamás 268

Vahot Imre 54
Vajda János 24
Varga Viktor 250, 284
Varga Tímea 12
Várkonyi Nándor 73
Veér Imre 69
Veres András 265
Verne, Jules 46, 64, 129, 284
Vesztergom Janina 278
Vincze Ferenc 286
Vörösmarty Mihály 24, 28, 171, 284

Wallace, Edgar 213
Walpole, Horace 23–25, 189, 241, 284
Warren, Austin 81, 284
Weber, Samuel 100, 115, 284
Weinrich, Harald 48, 284
Wellek, René 81, 284
Wilde, Oscar 69, 192
Winthrop-Young, Geoffrey 270
Wirágh András 73, 136, 140, 148, 208, 219, 227, 231, 250, 285
Wittmann, Reinhard 81, 285
Wutz, Michael 270
Xenophón 140
Yates, Steve 258
Young, Edward 23, 25
Zákány-Tóth Péter 61, 121, 148, 238, 286
Zemplényi Ferenc 279
Zichy Antal 280
Zolnai Béla 47, 286
Zoltai Dénes 264
Zöldhelyi Zsuzsa 253, 275
Zsigmond Ferenc 139, 286
Zsigmond, (Luxemburgi), magyar király 75, 99

A sorozatban megjelent kötetek

1. Péter László: *Espersit János. Ismeretlen adatok Juhász Gyula és József Attila életéhez,* 1955.
2. Varga Imre: *Szádeczky:* Miscellania. *Egy XVIII. századi versgyűjtemény ismertetése,* 1955.
3. Forgács László: *Bajza és Belinszkij,* 1955.
4. Fenyő István: *Az* Aurora. *Egy irodalmi zsebkönyv életrajza,* 1955.
5. Pukánszkyné Kádár Jolán: *A drámaíró Csokonai,* 1956.
6. Hegedüs Nándor: *Ady Endre Nagyváradon,* 1956.
7. Komlós Aladár: *Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. század második felében,* 1956.
8. Fejős Imre: *Vörösmarty arca,* 1956.
9. Trócsányi Zsolt: *A nagyenyedi kollégium történetéhez,* 1957.
10. Eckhardt Sándor: *Új fejezetek Balassi Bálint viharos életéből,* 1957.
11. Gergely Pál: *Arany János és az Akadémia,* 1957.
12. Baránszky-Jób László: *Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye,* 1957.
13. Busa Margit: *A Thököly-kódex és kuruc kori versei,* 1958.
14. Waldapfel József: *Gorkij és Madách,* 1958.
15. Scheiber Sándor, Zsoldos Jenő: *Vajda János levelei Milkó Izidorhoz,* 1958.
16. Sükösd Mihály: *Tudós Weszprémi István. Arckép a magyar felvilágosodás előtörténetéből,* 1958.
17. Vörös Károly: *Adalékok Pálóczi Horváth Ádám életéhez,* 1958.
18. Gáldi László: *Szenczi Molnár Albert zsoltárverse,* 1958.
19. Mezei Márta: *Történetszemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában,* 1958.
20. Fekete Sándor: *Petőfi, a segédszerkesztő. A költő ismeretlen írásaival,* 1958.

21. Rejtő István: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon,* 1958.
22. Nagy Péter: *Szabó Dezső indulása,* 1958.
23. Fónagy Iván: *A költői nyelv hangtanából,* 1959.
24. Pogány Péter: *Folklór és irodalom kölcsönhatása a régi váci nyomda működése nyomán (1770–1823). I. Vásári ponyvairatok (A nyomda történetével és kutatási módszertanulmánnyal),* 1959.
25. Jan Mišianik, Eckhardt Sándor, Klaniczay Tibor: *Balassi Bálint* Szép magyar komédiá*ja. A* Fanchali Jób-kódex *magyar és szlovák versei,* 1959.
26. Hegedüs Nándor: *Ady elnyeri a főváros szépirodalmi díját,* 1959.
27. Rejtő István: *Mikszáth Kálmán, a rimaszombati diák,* 1959.
28. Fenyő István: *Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében,* 1959.
29. Radó György: *Majakovszkijról,* 1960.
30. Zimándi István: *Péterfy Jenő és baráti köre,* 1960.
31. Sáfrán Györgyi: *Arany János és Rozvány Erzsébet,* 1960.
32. Csanda Sándor: *A törökellenes és kuruc harcok költészetének magyar–szlovák kapcsolatai,* 1961.
33. Mezősi Károly: *Petőfi családja a Kiskunságban. Kiskunfélegyházi életük,* 1961.
34. Geréb László: *A munkásügy irodalmunkban 1832–1907. Tanulmányok,* 1961.
35. Csukás István: *Ady Endre a szlovák irodalomban,* 1961.
36. Merényi Oszkár: *Ismeretlen és kiadatlan Kölcsey-dokumentumok,* 1961.
37. Kiss Ferenc: *A beérkezés küszöbén. Babits, Juhász és Kosztolányi ifjúkori barátsága,* 1962.
38. Zrinszky László: *A Magyar Tanácsköztársaság emléke költészetünkben 1919–1945,* 1962.
39. Csapláros István: *Kraszewski és Magyarország,* 1963.
40. Varga József: *Ady útja az „Új versek" felé,* 1963.
41. Lengyel Géza: *Magyar újságmágnások,* 1963.
42. Baranyi Imre: *A fiatal Madách gondolatvilága,* 1963.
43. Tamás Attila: *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig,* 1964.
44. Grezsa Ferenc: *Juhász Gyula egyetemi évei 1902–1906,* 1964.

45. Markovits Györgyi: *Üldözött költészet. Kitiltott, elkobzott, perbe fogott kötetek, versek a Horthy-korszakban,* 1964.
46. Komlós Aladár: *A szimbolizmus és a magyar líra,* 1965.
47. Kunszery Gyula: *A magyar szonett kezdetei,* 1965.
48. T. Erdélyi Ilona: *Az Ifjú Magyarország és Kazinczy Gábor,* 1965.
49. Péczely László: *Tartalom és versforma,* 1965.
50. Sziklay László: *Az ifjú Hviezdoslav,* 1965.
51. Poszler György: *Szerb Antal pályakezdése,* 1965.
52. Csaplár Ferenc: *A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma,* 1967.
53. Kántor Lajos: *Száz éves harc „Az ember tragédiájá"-ért,* 1966.
54. Szigeti József: *A Balassi-Comoedia és szerzője,* 1967.
55. Nizsalovszky Endre, Lukácsy Sándor: *Eötvös József levelei Szalay Lászlóhoz,*1967.
56. Csatári Dániel: *A Vásárhelyi Találkozó,* 1967.
57. Szabolcsi Miklós: *A verselemzés kérdéseihez. József Attila: Eszmélet,* 1968.
58. Rónay László: *Az Ezüstkor nemzedéke,* 1967.
59. Varga Imre: *Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVII. század második feléből,* 1967.
60. Varannai Aurél: *John Bowring és a magyar irodalom,* 1967.
61. Pomogáts Béla: *Kuncz Aladár,* 1968.
62. Schweitzer Pál: *Ember az embertelenségben. A háborús évek Ady-verseinek szimbolikus motívum-csoportjai,* 1969.
63. Horváth János: *Vörösmarty drámái,* 1969.
64. Fekete Sándor: *Petőfi, a vándorszínész,* 1969.
65. Balogh László: *Asztalos István,* 1969.
66. D. Birnbaum Marianna: *Elek Artúr pályája,* 1969.
67. Barla Gyula, *Kemény Zsigmond főbb eszméi 1849 előtt,* 1970.
68. Tamás Anna: *Az Életképek. 1846–1848,* 1970.
69. T. Erdélyi Ilona: *Irodalom és közönség a reformkorban. Regélő Pesti Divatlap,* 1970.
70. H. Lukács Borbála: *Szellemtörténet és irodalomtudomány. Vázlatok a Minerva köréből,* 1971.
71. Németh G. Béla: *Tragikum és történetfelfogás. A századvégi tragikum-vita,* 1971.

72. Bán Imre: *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században,* 1971.
73. Pór Péter: *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában. Justh Zsigmond és Czóbel Minka népiessége,* 1971.
74. Kőháti Zsolt: *Sárközi György,* 1971.
75. Katona Béla: *Krúdy Gyula pályakezdése,* 1971.
76. Bényei Miklós: *Eötvös József olvasmányai,* 1972.
77. Fekete Sándor: *Petőfi romantikájának forrásai,* 1972.
78. Agárdi Péter: *Rendiség és esztétikum (Gyöngyösi István költői világképe),* 1972.
79. Mályusz Elemér: *Királyi kancellária és krónikaírás a középkori Magyarországon,* 1973.
80. Hopp Lajos: *A Rákóczi-emigráció Lengyelországban,* 1973.
81. Dersi Tamás: *A századvég katolikus sajtója,* 1973.
82. Martinkó András: *Költő, mű és környezet (Kérdőjelek a Petőfi-irodalomban),* 1973.
83. Péter Katalin: *A magyar nyelvű politikai publicisztika kezdetei. A* Siralmas panasz *keletkezéstörténete,* 1973.
84. Sivirsky Antal: *Magyarország a 19. századi holland irodalom tükrében,* 1973.
85. Török Gábor: *Lírai igefüggvények stilisztikája,* 1974.
86. Pór Anna: *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka,* 1974.
87. Szalai Imre: *A Vajda János Társaság,* 1975.
88. Bán Imre: *A Karthausi Névtelen műveltsége,* 1976.
89. Czigány Lóránt: *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1830–1914,* 1976.
90. S. Sárdi Margit: *Petrőczy Kata Szidónia költészete,* 1976.
91. Sipos Lajos: *Babits Mihály és a forradalmak kora,* 1976.
92. Kollin Ferenc: *A Prager Könyvkiadó története,* 1977.
93. Szuromi Lajos: *József Attila:* Eszmélet, 1977.
94. Nemes István: *Radnóti Miklós költői nyelve,* 1979.
95. Amedeo di Francesco: *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében,* 1979.
96. Szilágyi János: *A Népszava irodalompolitikája 1919 és 1929 között,* 1979.

97. Orosz László: *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei,* 1980.
98. Bécsy Tamás: *A drámaelmélet és dramaturgia Csokonai művében,* 1980.
99. Lichtmann Tamás: *Pap Károly,* 1979.
100. R. Takács Olga (szerk.): *Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat megjelenésének hetvenedik évfordulójára,* 1980.
101. Gerskovics, Alekszandr: *Petőfi és a színház,* 1980.
102. Nagy Sz. Péter: *Az idilltől az abszurdig. Gelléri Andor Endre pályaképe,* 1981.
103. Kelemen Péter: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában,* 1981.
104. Bónis György: *Révay Péter,* 1981.
105. Rubin Péter: *Francia barátunk, Auguste de Gerando (1819–1849),* 1982.
106. Kulin Ferenc: *Hódíthatatlan szellem. Dózsa György és a parasztháború reformkori értékeléséről,* 1982.
107. Pomogáts Béla: *A transzilvánizmus. Az Erdélyi Helikon ideológiája,* 1983.
108. Hopp Lajos: *A lengyel literatúra befogadása Magyarországon 1780–1840,* 1983.
109. Laczkó András: *Ecset és toll. Rippl-Rónai József és az irodalom,* 1983.
110. Péterffy Ida: *Horváth Ádám munkássága a „Hunniás" előtt,* 1985.
111. Markovits Györgyi: *A magyar írók harca a cenzúra ellen (1919–1944),* 1985.
112. May István: *A magyar heroikus regény története,* 1985.
113. Deme Zoltán: *Verseghy könyvtára,* 1985.
114. Angyalosi Gergely: *A lélek lehetőségei. Líra és szubjektumelmélet összefüggései a század eleji Magyarországon,* 1986.
115. Barta János: *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről,* 1985.
116. Korompay H. János: *Műfordítás és líraszemlélet. Egy fél évszázad magyar Baudelaire-értelmezései,* 1988.
117. Martinkó András: *Az* Ómagyar Mária-siralom *hazai és európai tükörben,* 1988.
118. Gömöri György: *Angol–magyar kapcsolatok a XVI–XVII. században,* 1989.
119. Nemeskéri Erika: *Cholnoky László,* 1989.
120. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte saját neveit. Széljegyzetek Hamvas Béla* Karneváljához, 1990.

121. Santarcangeli, Paolo: *Magyarok Itáliában. Tanulmányok és előadások,* 1990.
122. Kútfalvi Oszkár: *Újságpaloták,* 1991.
123. Németh G. Béla: *Péterfy Jenő,* 1991.
124. Gyenis Vilmos: *Hermányi Dienes József (1699–1763),* 1991.
125. Hima Gabriella: *Kosztolányi és az orosz regény,* 1992.
126. Széles Klára: *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikai gyakorlata,* 1992.
127. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a XX. század második és harmadik évtizedében,* 1992.
128. Kabdebó Lóránt: *»A magyar költészet az én nyelvemen beszél«. A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében,* 1992.
129. Kilián István: *A minorita színjáték a XVIII. században,* 1992.
130. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991,* 1993.
131. Nagy Imre: *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái,* 1993.
132. Pintér Márta Zsuzsanna: *A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században,* 1993.
133. Taxner-Tóth Ernő: *Rend, kételyek, nyugtalanság. A* Csongor és Tünde *kérdései,* 1993.
134. Botka Ferenc: *Déry Tibor és Berlin. A* Szemtől szembe *és forrásvidéke,* 1994.
135. Kristó Gyula: *A történeti irodalom Magyarországon a kezdetektől 1241-ig,* 1994.
136. Mezei Márta: *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben,* 1994.
137. Klaniczay Tibor, Klaniczay Gábor: *Szent Margit legendái és stigmái,* 1994.
138. Varga Imre: *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás a kezdetektől 1800-ig,* 1995.
139. Szili József: *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége,* 1996.
140. P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig,* 1997.
141. S. Varga Pál: *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság* Az ember tragédiájá*ban,* 1997.
142. Bajza Kálmán: *Az Athenaeum-per. Az első magyar sajtóper története,* 1997.

143. Berkes Tamás: *Sárkány Oszkár. Egy „apollonista" tudós derékba tört élete,* 1998.
144. Szabó G. Zoltán: *A kézirattól a kiadásig. Kölcsey Ferenc verseinek szöveghagyománya,* 1999.
145. Csorba Sándor: *Bessenyei György világa,* 2000.
146. Hartvig Gabriella: *Laurence Sterne Magyarországon (1790–1860),* 2000.
147. Varga Imre, Pintér Márta Zsuzsanna: *Történelem a színpadon. Magyar történelmi tárgyú iskoladrámák a 17–18. században,* 2000.
148. Bene Sándor: *Egy kanonok három királysága. Ráttkay György horvát históriájáról,* 2000.
149. Szilágyi Márton: *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai,* 2001.
150. Lukácsy Sándor: *Petőfi eszmerokonai,* 2001.
151. Tüskés Gábor, Knapp Éva: *Az egyházi irodalom műfajai a XVII–XVIII. században. Tanulmányok,* 2002.
152. Melczer Tibor: *„Ha minden összetört…" Radnóti Miklós költészete utolsó versei tükrében,* 2003.
153. Jászberényi József: *„A Sz: SOPHIA' Templomában látom én felszentelve NAGYSÁDAT". A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség,* 2003.
154. Nagy Levente: *Zrínyi és Erdély. A költő Zrínyi Miklós irodalmi és politikai kapcsolatai Erdéllyel,* 2003.
155. Kelemen Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben,* 2005.
156. Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna: *„Jöszte poétának". Egy ismeretlen Csokonai-versgyűjtemény,* 2005.
157. Bagi Dániel: *Gallus Anonymus és Magyarország. A Geszta magyar adatai, forrásai, mintái, valamint a szerző történetszemlélete a latin Kelet-Közép-Európa 12. század eleji latin nyelvű történetírásának tükrében,* 2005.
158. Fűzfa Balázs: *„…Sem azé, aki fut…" Ottlik Géza* Iskola a határon *című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében,* 2006.
159. Csibra Zsuzsanna: *Tenyérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban,* 2006.

160. Tasnádi Attila: *Bölöni György, a kritikus,* 2006.
161. Latzkovits Miklós: *A drámaírás gyakorlata a 16–17. századi Magyarországon,* 2007.
162. Knapp Éva: *„Judit képit én viseltem". Kora újkori színház- és drámatörténeti tanulmányok,* 2007.
163. Völgyesi Orsolya: *Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása,* 2007.
164. Hegedüs Béla: *Prodromus. Kalmár György (1726–?) világáról,* 2008.
165. Csörsz Rumen István: *Szöveg szöveg hátán. A magyar közköltészet variációs rendszere 1700–1840,* 2009.
166. Balogh F. András: *Német–magyar irodalmi együttélések a Kárpát-medencében,* 2009.
167. Bartha Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció,* 2010.
168. Hajdu Péter: *Tudás és elbeszélés. A Mikszáth-kisprózа rejtelmei,* 2010.
169. Wéber Antal: *Magyarország 1514-ben és 1848-ban. Történelmi regény vagy regényes történelem,* 2011.
170. Szénási Zoltán: *A szavak sokféleségétől a Szó egységéig. Tanulmányok a 20. századi magyar katolikus irodalom témaköréből,* 2011.
171. N. Mandl Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között. A sajtóforrások szerepe az összehasonlító színháztörténeti kutatásokban, különös tekintettel a Napkelet és a Magyar Szemle színházi rovatára,* 2012.
172. Dávid Gábor Csaba: *„Célunk tökéletesedésünk". A nemzetnevelő Wesselényi Miklós,* 2013.
173. Rózsa Mária: *Pesti német nyelvű lapok a kultúraközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években,* 2013.
174. Gere Zsolt: *Szebb idők. Vörösmarty epikus korszakának rétegei,* 2013.
175. Balogh Piroska: *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül,* 2015.
176. Gábori Kovács József: *A centralista Pesti Hirlap politikai stratégiái. 1844–1847,* 2016.
177. Szilágyi Márton: *Forrásérték és poétika. Kazinczy Ferenc:* Fogságom naplója, 2017.
178. Tóth Zsombor: *A kora újkori könyv antropológiája. Kéziratos irodalmi nyilvánosság Cserei Mihály (1667–1756) írás- és szöveghasználatában,* 2017.

179. Czintos Emese: *Példától az olvasmányig. A (szép)história a 16. század magyar irodalmában*, 2017.