

## Az írás szeszélye

Jósika Miklós: *Két élet* – Babits Mihály: *A gólyakalifa*

Az egyes irodalmi szövegek működésének feltárása sajátos akadályokba ütközik minden olyan esetben, amikor a szöveget jegyző autoritás uralmát jól láthatóan fenyegetik írásaktusának nem várt következményei. Egyúttal azonban felmerül a kérdés: nem eredendően kiszolgáltatott-e a lejegyző szubjektum az írás előtt, amely egyszerre funkcionál az érzéki tapasztalat megrögzítésének eminens stádiumaként és minden inskripció ideális metaforájaként? *A gólyakalifa* tapasztalatából ítélve ugyanis akár az „élet aktáinak” írásos „összeállítása” is megkettőzheti az Ént, már amennyiben az írás a halálfélelem árnyékában egy elfelejtett „varázsszó” nyomába ered, és ennek kimondására törekszik.<sup>1</sup> A regény az írásos közeget, az irodalom mediális terét teszi próbára, ahogyan a főhős, Táborny Elemér próbál rálelni az identitását már megbontó, de a rekonstrukció lehetőségével kecsegtető *jelszóra* az egyre vészterhesebb, mert a – mindenképpen írással és írásban *dokumentált* – végrendelkezés felé közelítő aktus közben. *A gólyakalifa* közeli „pretextusában”, Jósika Miklós hosszú hallgatásra ítélt *Két életében* (1862) a főhős hasonló gondokkal küszködik, de a freudi újratervezés előtti paradigmában fogant szöveg látszólag harmonikus megoldást kínál: a harmadik személyben narrált történetben a kettős én egy őszinte, és a történeteket a kimondott szó közegében verbalizáló gyónásnak köszönhetően visszaalakul eredeti állapotába. Azonban Jósika – pontos műfaji megjelölése szerint – *szeszélyes regénye* sem kerülheti ki az írás csapdáját, igaz, itt az álom-én eltérő szituáltsága, a „múltbeliség” más tekintetben gördít akadályokat a kettős tudatban meglepően otthonosan mozgó, így a történeti tudat működését szimuláló narrátor számára.<sup>2</sup>

A most következő értelmezés egymás inverzeként próbálja párbeszédre hívni a két szöveget. Az archívum tereinek erőteljes jelenléte indokolja az első vizsgálati szempontot, nevezetesen annak bemutatását, pontosan milyen formában tekinthető kiindulópontnak, illetve végcélnek a rendelkezésre álló, illetve megteremtteni kívánt archívum, illetve ennek különböző mediális áttételei. A szövegen belüli írási/írodási folyamatok részletesebb analízise azt kívánja demonstrálni, mennyiben bizonyulhatnak pszichotikus nyomnak az inskripciók, amelyek éppen beíródásukkal helyezik törlésjel alá az „elsődleges” szövegek által kimetszett téren kívüli textúrákat. Az értel-

<sup>1</sup> „Össze akarom állítani életem aktáit”, illetve „Mint a mesebeli kalifa, aki gólyává változott, és elfeledte a varázsszót, amivel emberré visszaváltozhat.” BABITS Mihály, *A gólyakalifa*, s. a. r. ÉDER Zoltán, *Kártyavár*, s. a. r. Babits Kutatócsoport, *Historia Litteraria Alapítvány – Korona*, Budapest, 1997, 7., 53.

<sup>2</sup> HITES Sándor, *A történelem mint mentális betegség = Építész a kőfejtőben. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. HITES Sándor – TÖRÖK Zsuzsa, rec.ít., Budapest, 2010, 480–491.

mezés rövid médiatörténeti kitekintése az összefoglaló szándék helyett inkább a kérdésirányokat kívánja megsokszorozni.

### 1. *Archív terek*

Az álom hozott anyagból dolgozik, és olyan képsorként, vagy – Freud nyomán – képírásként működik, amelynek jeleit az álomfejtés során „egyenként kell lefordítani az álomgondolat nyelvére”.<sup>3</sup> A latens tartalmat elfedő álommunka bonyolultabb mechanizmus, mint a pusztá emlékezés, hiszen a tudati kontroll visszavonulásával látszólag hozzáférhetetlen emlékek is a felszínre szivároghatnak. Az ideális analitikus szituációban így az álom „erkölcsi ellenörködéstől”<sup>4</sup> mentes verbális újrafelidézése helyezkedik központi pozícióba az analízist vezető értelmező szinkrón írásos jegyzetelése helyett, bármennyire is szolgál kiindulópontként a további vizsgálathoz a papírra vetett emléksorozat. A kimondás nem tekinthető csupán fordításnak. A kimondás transzpozíciójában ugyanis az ideák kikerülnek az írás szintaxisát, és a megjelöléssel egyenértékű jelentésadás mozzanatát. Kép, hang és írás idézett relációjában azonban az írás soha nem szakad le mediális variánsaitól, hiszen az olvasás során megképződő belső képek, valamint a néma olvasásban is megőrződő hang<sup>5</sup> elfojthatatlan automatizmusokként vibrálnak az írás bensővé tétele vagy megértése során.

Szécsi Kálmánban és Táborj Elemérben ugyanaz a fantasztikus összefonódás kelt zűrzavart: „Élek s nem tudom álmodom-e. Álmodom s nem tudom élek-e?”<sup>6</sup> „Az életem olyan volt, mint egy álom, és az álmaim olyanok, mint az élet”.<sup>7</sup> Előbbi esetben az emlékezet képisége egy ősök portréit tartalmazó *valós* archívumra, egy arcképcsarnokra vezethető vissza, míg ez a mediálisan „szétterülő” eredet vagy katalógus (amelyre az álom valóságos kincsesbányaként tekinthet), azaz a képi meghatározottság vissza is köszön a szöveg azon igyekezetében, amellyel az a történések elmesélése helyett mindjobban láttatni kíván, mivel belátja, hogy egyes fenomének egyszerűen leírhatatlanok. Miközben *A gólyakalifában* a képíleg konstituálódó emlékezet megbomlása abban az aktusban érhető tetten, amikor a „gyönyörű képként” szemlélt felületről úgy esnek le az eleinte a pusztá észlelés számára „vakfoltként” jelentkező arcok, hogy mögöttük láthatóvá válik – a bizonyára önálló jelentésértékkel bíró – „meztelen vászon”, ezzel pedig vakfoltok „íródnak” magára a képre, a *szimbolikusan* tekintett emlékezetre is.<sup>8</sup> Az alapvető szituáltságot ugyanakkor itt nem a narratív láttatás *feladata*, hanem az eseménysort folyamatosan bővülő archívumként papírra

<sup>3</sup> Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1985, 199.

<sup>4</sup> Vö., GREGUSS Ágost, *Álvás és Álom = Uő.*, *Tanulmányok*, II., Ráth Mór, Pest, 1872, 340.

<sup>5</sup> Az olvasás összefüggő „érzékleiről” Hans-Georg Gadamer ad rövid áttekintést: Hans-Georg GADAMER, *Hallani – látni – olvasni*, ford. SCHEIN Gábor, Nagyvilág 2001/1., 128–134.

<sup>6</sup> JÓSIKA Miklós, *Két élet = XIX. századi fantasztikus regények*, szerk. TARJÁNYI Eszter, PPKE BTK, Piliscsaba, 2002, 19.

<sup>7</sup> BABITS, I. m., 7. Az élet–álom inverzió szépirodalmi megjelenéseivel kapcsolatos szorosabb vizsgálat nem lehet témája jelen értelmezésnek, így csupán egyetlen (látványos) példára emlékeztetnék. Grillparzer, osztrák költő *Az álom élet* című színjátékának „mintája” (legalábbis az explicit címadás tekintetében) Calderón *Az élet álom* című drámája volt.

<sup>8</sup> Vö. Uő., 13.

vető *íráskényszer* jelenti. A *Két élet* egy „kész” archívum keltette rejtélyből vezet el egy ideálisnak mondható megoldás, ezzel a fantasztikum eloszlátása felé, *A gólyakalifa* viszont éppen ellenkezőleg, az archívum létrehozásának folyamatában szembesül egy egyre veszedelmesebb rejtéllyel, amely aztán egy fantasztikus, mert az ismert tapasztalatokkal összeegyeztetetlen befejezést szül. A két regény egy-egy, egymástól radikálisan eltérő lejegyzőrendszer terméke, de a vakfoltként működtethető írás vizuális mozzanata éppen annyira szabja meg a *Két élet* jeleneteinek kereteit, mint amilyen érvénnyel a „szeszélyes” jelenetezés és az ős-jelnek beillő képsor – mediálisan átértékelt – anyagiséga gomolyog *A gólyakalifa* szövegében. A lejegyzőrendszerek működésének különbözőségei ehelyett inkább abban a mozzanatban érhetők tetten, ahogyan eltérő módon viseltek a nyelvi (ki)termelés alapvető alkotóelemeivel szemben, repedéseket teremtve ezzel az inskriptív archiváció bevett gyakorlatának időtálló tartópilléreiben.

Az archívum az emlékezet szupplementuma. Akkor és ott képződik meg (kell megképződnie), amikor és ahol még nem található tároló, vagy az addigi tároló (a tárolandó adat formájából és/vagy mennyiségéből adódóan) kimerülni készül, azaz („véges”) formátuma megnehezíti vagy ellehetetleníti a majdani visszakeresést és előhívást, vagy az új létesítendő archívumnak már egyéb (például ideológiai, manipulatív stb.) célokat kell szolgálnia. Jellege hüpomnézikus, azaz a feljegyzés logikáját követi: a bejegyzések legfeljebb az indexek (kezdőbetűk vagy sorszám szerinti rendszerezése) szintjén alkotnak „narratívát”, és a „megszólított” archívum csakis az elemek szelekciója és kombinációja után bírható szóra. Az archívum egésze ideologikus konstrukció, hiszen minden részletében *beláthatatlan*, ugyanakkor *egy rendezett* tudás monumentumaként funkcionál. Eredendő szakadozottságát, amely konstruált struktúrájából fakad, így csakis másodlagos narratívákkal lehet koherens, jelentéssel bíró alakzatokká formálni, igaz, ez a művelet erősen prozopopoetikus.<sup>9</sup> Az archívum – a különböző rendezési szabályok mellett – két fő pillérre, egy helyre, és egy tekintéllyel rendelkező szerve támaszkodik.<sup>10</sup> Szerkezetéhez hasonlóan azonban ezek a jellemzők is erősen kísértetiesek.<sup>11</sup> Sőt, mivel „hangtalan betűsírokról” van szó, az ebben való kutakodás (vagy akár ennek megalkotása) még a vérszívás aktusát is megidézheti, már amennyiben az archívumok kizsigerelő hatása kerül szóba.<sup>12</sup> Ez a hasonlat a tudati archívum, az emlékezet esetében is megállja a helyét. Igaz, itt nehezen lehet materiális szervekről, instanciákról, vagy terekről beszélni, egy pszichoanalízis igenis képes felmérhetetlen károkat okozni azzal, hogy napvilágra hozza az archívum legsötétebb, legtitkosabb rekeszeibe félretett kartotékokat. (Kérdéses persze, hogy mennyire válnak olvashatóvá ezek az iratok, és hogy végül mennyiben bizonyul károsnak mindez a páciens felépülése szempontjából.)

<sup>9</sup> Vö., Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből*, ford. LÉNÁRT Tamás, Kijárat, Budapest, 2008, 122.; Uő., *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time*, Open 2004/7., 46–54.

<sup>10</sup> Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BERCZKI Péter, Kijárat, Budapest, 2008, 11.

<sup>11</sup> Uő., 79.

<sup>12</sup> ERNST, *I. m.*, 120–122.

A *Két élet* és *A gólyakalifa* is archívumokból „táplálkozik”. Az előbbiben megjelenő galéria vagy arcképcsarnok egyszerre reprezentálja a történet szereplőit, és forrásul szolgál Széchi Kálmán álmaihoz is. Utóbbi szövegben – amely tehát maga is egy archívum, markánsan felvetve ezzel az archívum *írhatóságának* összes problémáját –, Táborny Elemér és alteregója szinte archívumról archívumra vándorol. Írás és olvasás mindkét esetben szorosan egymásra utaltak, hiszen a tényleges (olvasható és „külső”) archívumok első lépésben a tudattár részeivé válnak, amelyből az álommunka egy új rendet, új írást, új szöveget konstruál.

### 1. 1. A gyónás helye

Az archívumok mint adattárolók ideális esetben nyitva állnak a keresés szándéka előtt, de anyagiségük ennek időleges hiányában is tanúságtételül szolgál. Ezt a funkciót töltheti be egy kastély arcképcsarnoka is, amelyet nem kell minden alkalommal „megszólaltatni”, hogy beszéljenek tulajdonosukhoz. Az arcképek a múlt jelképeiként egyszerre az enteriőr kellékei, dekorumai, de katalógusként is szolgálnak. Szécsvárra a *Két élet* főhősének nagyanyja hozta el a huszonnégy Szécsi-ös arcképét, egyidejűleg azzal, hogy ő, mint a család vélhetően legidősebb élő tagja is beköltözött a kastélyba. A regény narratív keretében, amely két névtelen férfi beszélgetésébe „hallgatódik bele”, kiderül, hogy Szécsvár „megváltozott” és „nyomasztó” levegőjéért jórészt a „24 apróbb nagyobb Szécsi” vonható felelősségre, hiszen ezek „kísérteti szemekkel kémli[k] az idegent, mintha ki akarná[k] nézni a hézagból”.<sup>13</sup> A portrék ezen kívül azért is figyelemreméltók, mert némelyik kísértetiesen hasonlít a ház egy-egy jelenlegi lakójára.<sup>14</sup> Így a képekkel nem csupán egy vizuálisan megrögzített családi emlékezet találta meg helyét a különböző korok nyomait (archívumként) megőrző Szécsvárbán, hanem a jelenlegi lakók megannyi hasonmása is, nem beszélve az öreg grófnő által *megtestesített* élő hagyományról. A képek ugyanakkor egy sajátos logikát is követnek, hiszen a felvezetésben említett sorrend ismétlődik meg abban a jelenetben is, amelyben az olvasót Szécsvárra bevezető narrátor a regény elején olvasható párbeszéd hiányait orvosolandó röviden bemutatja a családtagokat. Igaz, Anna leírásakor Szécsi Bóra leírására („nejének már főlebb hallott rövid leírására”) hivatkozik, így a narrátor két jelölőt rendel ugyanazon jelölthöz, miután előzőleg a két különböző jelöltet is egymásra másolta. Ágnesnél pedig hangsúlyozza „vonásainak átlátzóságát”, amely transzparencia tulajdonképpeni előfeltétele annak, hogy két portré illesztékek nélkül egymásra másolódhasson.

A regény kezdetén Széchi Kálmán felébredését követően, álma hatása alatt állva Bóranak szólítja Annát, majd lassan magához tér, és konstatálja, hogy 19. századi életében van jelen. Nagy nehezen, felesége unszolására rááll, hogy a családi reggelit követően elmondja furcsa kábultságának, megváltozott kedélyének okát. A helyszínül Anna az ebédlőt jelöli meg, az archívum „családi színezetű” terét, amelyben a családiasságot az arcképek jelenléte szolgáltatja, de mindez Kálmánban negatív hatást

<sup>13</sup> JÓSIKA, *Két élet*, 11.

<sup>14</sup> Az értelmezés nem veszi figyelembe azt az érdekes ténytet, hogy a „férj valamelyik dédanyjaként” emlegetett Szécsi Bóra a más érvonalról jött feleség, Anna hasonmásaként funkcionál.

kelt, mondván: „kedves Annája s Ágnese képeit nem szereti a halottak között látni”.<sup>15</sup> A jelenkori tapasztalat illetően ráíródása a múlt alakzataira már a duplikált élet, a *kettős látás* nyoma, amelynek eredményeként éppen a hasonlóság, a portrék együttállása vezet a különbözőségek kialakulásához: „Nézd ama képet, te vagy az, és még sem te!”<sup>16</sup> A nyelvben a megkettőzött grammatikai alany tölti be a már egymásra íródott képek funkcióját. Ezzel azonban a főhős ellentétes pozíciót foglal el a narrátorral szemben: előbbi Anna *jelölőjeként*, utóbbi *jelöltként* veszi alapul a portrét, amelyhez két nevet rendel. Tehát a gyónás pillanata nem csupán Szécsi kettős életének „beismerése” miatt kulcsmozzanata a regénynek, hanem azért is, mert itt tapasztalhatók annak első nyomai, hogy a mindentudó, minden színhelyre szabad belépéssel rendelkező narrátor is kettős játékot játszik. Mindenesetre itt még szoros együttállás mutatkozik kettőjük értelmezési metódusának mediális alapjait illetően, hiszen miután Szécsi saját maga további megismertetéséhez a látás képességét rendeli alapvető észlelési metódusként („Félre minden titkolózással – láss – ismerj meg annak a ki vagyok”), addig a narrátor a „közlő szavak” lehetőségeit elégtelennek tartva közvetlenül a „tények színhelyére” kalauzolja az olvasót. Szécsi gyónása elsősorban a narrátornak köszönhetően juthat el áttételek nélkül az olvasóhoz; a megszövegezett vallomások rögtön képszerű jelenetekké transzformálódnak.

A gyónás tisztaságáról és tökéletességéről mi sem tanúskodik jobban, mint az, hogy Szécsi „tartalék nélkül elbeszélte, mi életének titkát képezte”.<sup>17</sup> A regény még két esetben tartalmaz hasonló jelenetet. Egyrészt az áloméletben, ahol az ős-Szécsi minden pszichoanalitikus elődjének, a papnak<sup>18</sup> számol be furcsa jelenéseiről, aki ezt az „ördög incselkedéseinek” tekintve kifecsegte Szécsi családtagjainak, nem kis bosszúságot okozva ezzel a különböző incselkedéseket túrni kénytelen férfinak. Másrészt, Tarnay, az orvos felbukkanásával Szécsinek – mentora utasítása nyomán – *automatává* kell válnia: az előzmények és a körülmények, azaz a kórkép elmesélése után mindenben engedelmeskednie kell a gyógyulás érdekében, és ezenfelül – amilyen gyors visszacsatolási idővel csak lehet – el kell mesélnie álmait, amit együtt fejtenek fel, együtt elemeznek. Nem csoda azonban, hogy a kúrához Szécsi számára egy új szobát rendeznek be a kastélyban, kiiktatva ezzel annak lehetőségét, hogy további gyónások a falra aggatott családtagok „füle hallatára” történjenek meg.

Úgy tűnik, hogy a *Két élet*ben a vallomások maradéktalanul kimeríthetők, azaz minden elbeszélhető. Ezáltal – ideális esetben – a kommunikáció is zajmentesíthető, azaz a poétikai funkció minduntalan háttérbe szorul a referenciális lendület mögött. A narrátor ehhez mértén magabiztosan forgatja az „ujszótárt”, Czuczor Gergely és Fogarasi János, a *Két élet* megjelenésének évében napvilágot látott *A magyar nyelv szótárát* is, amikor bizonyos tulajdonságokat, karakterjegyeket röviden akar megfo-

<sup>15</sup> JÓSIKA, *Két élet*, 25.

<sup>16</sup> Uo., 27.

<sup>17</sup> Uo., 29.

<sup>18</sup> Ezzel demonstrálva azt, hogy a gyóntatópap is megtestesítheti a későbbi analitikusi pozíciót, igaz itt a gyógyítási „kelléktár” minduntalan a vallás és szent szövegek korpuszából merít. Más kontextusban, de tulajdonképpen ezt bizonyítja Michel Foucault is *A szexualitás történetében*. Vö. MICHEL FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Atlantisz, Budapest, 1996, 19–23.

galmazni. Szerémváry és Hederfáy bemutatásakor egy virtuális útlevelel „másolja ki” a képeket, és a *másolást* csak az rekeszti be, hogy külön részletezni kívánja a képeken nem található „lelki tulajdonokat, szenvedélyeket és szeszélyeket”. A regény erőteljesen számol azzal a transzponálási lehetőséggel, amelynek segítségével zökkenőmentesen kódolhatók át a különböző mediális tartalmak. Az, hogy elemi nyelvi (illetve számtani) jelek például mennyire *maradéktalanul* közvetíthetők a célzott jelentést (illetve a jelentés intencióját), abban az epizódban is megnyilvánul, amikor Tarnay, a *Két élet* „analitikusa” a kettős életből lassanként kikecmergő Szécsi számára ezt javasolja: „csináljunk egy kis aequatit – állítsuk egy más mellé – a sors beüt, hogy végre a talányos X-nek értékét s értelmét kisüssük”. Majd szavait ekképpen tolmácsolja: „Vagy prosailag szólva, folytassa barátom uram, az összeállításokat, ha akarja – az összehasonlitásokat – s kezdjen már egyszer – nagy ideje! – következtetéseket lehuzni”.<sup>19</sup> Mintha tehát az egész történet, illetve a regénytér objektivizálható, számtanilag (számtani formában) kifejezhető lenne. Ezt az eljárást sejteti az a preconcepció, hogy Szécsi áloméletében „valós” szereplők gomolyognak, de még az egyéb alakok is lebonthatók és megfeleltethetők a jól ismert figurákkal. Így tehát az álom egyenletének megfejtése, illetve az ismeretlen „kiszámolása” csakis úgy mehet végbe, ha ezek a műveletek *egymással egyenlő értékűnek* tekintik az egyenlet két oldalán kifejezett mennyiséget. A következtetéseket ennek rendje és módja szerint kalkulálja ki a főhős, de a (sikeres) végeredmény azt is demonstrálja, hogy a *Két élet* megfejtése magát az ismeretlent is ki tudja fejezni: a rejtélyek megnyugtató válasza lelnek. Nem feledve azt, hogy a regény helyet ad a sejtésnél erősebb tényszerűségnek: az *élet-hű* másolatok bizonyos kontextusban életre kelhetnek és szövegre lelhetnek.

Tehát a *Két élet* pontról pontra értelmezi az álomban rejlő fantasztikumot, megoldást talál az álomesemények epizódjaira is, amelynek irányításáért már Tarnay kezekszik. Míg *A gólyakalifából* kisejtlő másik élet főhőse, a díjnak a nyelvi alapegységek iránti ambivalens érzéseiből (vágy a megértésre, miközben a megértés alapfeltételei hiányoznak) következően képtelen arra, hogy az eseményeket másod- vagy többedmagával értelmezze.

### 1. 2. Elágazó archívumok kertje

Tábory Elemér gyónása tulajdonképpen az önéletírás összeállításának aktusában összpontosul, és az elkészült szöveg, amelynek *A gólyakalifa* adja foglatatát, maga tekinthető az archívum terének. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy Tábory a tudati archívumból „kinyesett” adatokat próbálja írásos formába önteni, ezzel kialakítva egy olyan új archívumot, amelyről azt gondolja, *már ő maga* a vezérlő instanciája, az archívum helyét pedig ködös képzetek helyett *konvencionális írásjelek* telítik be. Ez azonban az archívumról korábban elmondottak fényében nem sok örömet tartogat a saját tudatában tett kirándulás során egyre inkább eltévelyedő főhősnek. Nem egyszerően arról van szó, hogy *A gólyakalifa* már komoly reflexióval (és kritikával) illetné a maradéktalan fordítási-transzponálási kísérleteket, hanem hogy eleve kérdésessé

<sup>19</sup> JÓSIKA, *Két élet*, 123.

teszi a vállalkozást. A szöveg és szerzője ugyanis elhítetik magukkal, hogy eredményes műveletekbe fognak, miközben az eredeti álom-én „megerősödésével”, ezzel a szöveg inverz aláírásával önnön létalapjaik hullnak darabokra.

Tábory az írásos emlékezés során több alkalommal fordul meg különböző archívumokban. Először tanára, Darvas könyvtárszobájában, ahol komoly lélektani ismeretekre tesz szert. Darvas, az „eleven lexikon” az olvasásnak szenteli minden fennmaradó idejét, és közben egy szót sem ír. A tanítványával való beszélgetés is inkább az olvasottak gépies visszamondásából állt, de a tanár így is „más ember lett egyszerre. Beszélt.”<sup>20</sup> A könyvtár ebben a stádiumban valóban a tudás szimbóluma, ellentétben a velencei képtárral, ahová Tábory ifjúkori szerelmével, Etelkával látogat el. A később részletesen értelmezett részben az archívum egyenesen „lármázik”, „mésél”, Elemérnek csak mutogatnia kell. Az, hogy ez a hangzavar előhívja benne a sötét emlékek *lármájától* még mentes *gyermekkort*, a *Szent Orsolya álma* című Carpaccio-képen olvasható inskripciót kell leolvasnia, szoros összefüggésben azzal, hogy a jelentése szerint 'csendet' és 'gyermekkort' is invokáló jelölő a Csönd tündérének nevezett Etelka jelenlétében hangzik fel. A következő alkalommal Elemért a tanyaszoba falára erősített képmellékletek repítik vissza a csendes gyerekkorba. A végső gyónás sikerét a szöveg egy felbontott borítékban található írás *felolvasásának* aktusával szavatolja: a gyerekkori kertben, emlékei tárházában vallja meg Etelkának „másik életét”.<sup>21</sup> Etelka tanácsa, hogy ölje meg álom-énjét, végül Elemér titokzatos halálához vezet. A *golyakalifában* azonban Tábory másik énje, a díjnok is folyton emlékezni próbál, igaz, ő az írásaktust kizárólag munkahelyén gyakorolja. Nem lehet célja a naplózás, hiszen súlyos deficitekkel küzd az írás és az olvasás területén. A következő fejezet részletesebben is kitér a díjnok írástanulási-nevelődési „nyomaira”, itt most annak vizsgálata szükséges, hogyan közelít az „álom-én” a betű és a könyv elemi médiumai, tárhelyei felé.

A díjnok a városba érkezve egy „boszorkányváros” érthetetlen „varázsbetűiként” tekint a szavakba, hosszabb kifejezésekbe rendeződő, számára idegenként és *kimondhatatlanként* jelentkező betűkre. „Köd volt ez a világ nekem, köd.”<sup>22</sup> – a díjnok szólamá itt megkettőzi a *köd* Tábory horizontján megjelenő korábbi jelentését, miszerint az egyenlő lenne a gyermekkori „lidércnyomásokkal”, amely a reggelekre „eloszlik, saját ködébe vész”, és amely úgy „ülededik le” „élete mélyére”, „mint a kávé alja a tisztogatatlan csésze fenekén”.<sup>23</sup> Míg Tábory a visszaemlékezés folyamán a rossz emlékeket, illetve a későbbiekben magát a díjnokot helyezi a tiszta észlelést megnehezítő köd rangjára, addig a díjnoknál sokkal erősebben jelenik meg a köd a tudatlanság vagy érthetlenség metaforájaként, igaz, egy helyütt ő is beszél „édes régi álma aranyködéről”. Utóbbi esetben ráadásul az „arany álom gögje” figyelmezteti arra, hogy az álom köde nem hozzá tartozik: „te másvalaki vagy”. A díjnok a könyvekhez fordul,

<sup>20</sup> BABITS, *I. m.*, 64.

<sup>21</sup> „Ebben a kertben, mely gyermekkorom emlékeivel volt tele, küzdöttem a nagy szégyennel, a nagy pecséttel, mely évek óta szívemen pecsét lett. Azoknak a leírhatatlan iszonyúságoknak még friss emlékeivel.” *Uo.*, 146.

<sup>22</sup> *Uo.*, 52.

<sup>23</sup> *Vö. Uo.*, 38.

hogy megbontsa a ködöt, jobban mondvá a könyvek fordulnak hozzá: „Mi megsúgjuk neked a titkokat [...]. Mi eloltjuk ködöd és unalmaid”.<sup>24</sup> Ennek megfelelően a díjnok beleveti magát a rendszertelen olvasásába, bár az olvasás jelentéstulajdonító és dialógikus aktusa helyett ő a betűkre koncentrált, és azokat is „bután szedte magába”, mintha gyógyszerek lennének. A kibetűző olvasás stádiumában az értelmezés helyett az „olvasottak” jóformán kódolatlan adattömegként jutottak el befogadójához, és inkább káoszt eredményeztek. A díjnok ugyanis az értelmezést közvetlenül megelőző pillanatot akarta kimerevíteni, lévén a betűkre nem a jelentéses nyelvi elemek alkotórészeiként, hanem egy olyan – szó szerint vett – médium láncszemeiként tekintett, amely mögött a titok, a „másik, kincses, igazi én” rejlik. Táborival ellentétben, aki gyakorlott, értő olvasó (bár másik életét eleinte a sok olvasás okozta „erős fantáziának” tulajdonítja, és tulajdonképpen izgalmas kalandnak tekinti), a díjnok arról nem képes tudomást venni, hogy a szöveg felületének vizuális kódja és a jelentés immateriális nyelvi kódja között fordítási tevékenységre van szükség. Idézhető itt az a jelenet is, amikor először szemléli a könyvesboltok kirakatát:

Megint megálltam egy könyvkirakat előtt. A könyvek látása csodálatos érzéseket keltett bennem. Elfeledett élvezetek homályos utóízei voltak ezek az érzések, és elkeseredés azon, hogy ezeket az élvezeteket még csak emlékemben sem tudom igazán felidézni. Egy tág világot sejtettem bután az üveg és a betűk mögött, az én igazi világomat, amelybe most nem tudok visszatérni. Úgy ácsorogtam a fényes, vastag üvegű kirakatok előtt, mint a dongó dong egyre az ablaküvegnél, és nekicsapódik százszor is, mégis át akar törni rajta, akarja a lehetetlent, mert vonzza a fény, mely az üveg mögül árad.

Az alaphelyzet szerint a díjnok „igazi világát” legalább két réteg választja el a megismerő tudattól: a betűké és a kirakat üvegéé. A dongó hasonlatával a részlet tulajdonképpen arra céloz, hogy a díjnok nehezen vesz tudomást a kifeszített („anyagi”), de transzparens (immateriálisnak *tetsző*) felületről. Ennek oka a fény, a vágyott értelem, amely mediális sajátosságaiból kifolyólag átút az üvegen, de ez a fény már egy (a reflexív szintet megkerülő) transzponálási művelet eredménye. Ugyanis a díjnok az értelem „mesterjelölőjeként” tekint a könyvre: előtérbe helyezi a kultúrába ágyazódott anyagi jelentéshorizontot a tulajdonképpeni tartalommal szemben, és ez a megelőlegezett bizalom vezeti az „olvasás” közben is. Megigézi őt a könyv „medialitásának” *aurája*, és ezzel a tipográfiai sajátosságokat még nem tartalmazó, erősen sokszorosító jellegű könyvnyomtatás korának ideális befogadójává válik, legalábbis a könyvet kézbe fogás pillanatáig. A könyv korai „jelenlétkultúrának” alakjaként a díjnok Tábori Elemér abszolút inverze. Azaz olyan *előzetes énje*, aki reflektálni tud a mediális tagolódásra, de csakis Tábori későbbi, utólagos horizontjából, hiszen csak ebből az utólagosságból lehet visszatekinteni arra az időszakra, amikor a könyv nem a benne foglaltak miatt számított a tudás ekvivalensének, hanem a könyvanyagból áradó fény, az értelmet is megvilágosítani képes *felettes* szubsztancia jóvoltából.

<sup>24</sup> Uo., 95.



A végső jelenetben exteriorizálódó, valódi *film noir* hangulatot szülő *köd* így voltaképpen a díjnok szintjén „lel rá” referenciájára, miután végig a megértés csődjének színönimájaként válik világtapasztalatot konstituáló mozzanattá. Míg a díjnok *nem lát a ködtől*, addig Táborny *nem akar tudomást venni a ködről*, és tudata mélyére kívánja száműzni.<sup>25</sup>

Még egy dologról szükséges szót ejteni, nevezetesen Táborny képileg meghatározott emlékezetéről, amely még a szöveg (és a másik életre való *ráébredés*) kezdetén tanúskodik az emlékezetbe való beégés vizuális komponenséről. „Két emlékeztető, durva folt ez a két arc a szemeimben, két hely a gyönyörű képen, ahol lehullt a festék, és kilátszott a meztelen vászon.”<sup>26</sup> – a fiú reflexiójából az tűnik ki, hogy ő is figyelembe vesz egy képi archívumot, egy képzeletbeli tablót, amely viszont – ellentétben a *Két élet* galériájával – változásokon mehet keresztül. Nevezetesen a kép szemlélését követően olyan utóképek jelenhetnek meg a retinán, amely egyszersmind kimetszi a korábbi észleletet annak hordozójáról. Ezek a „metszetek” aztán a vágyfantáziákban válnak újbóli kivetüléssé: Táborny három osztálytársából a még asztalosinasi minőségben dolgozó díjnok három „kollégája” konstruálódik meg. Tehát minden egyes folt egy új szereplő megjelenését előlegezi meg, a végére pedig a tabló tulajdonképpen lecsupaszodik. Amennyiben ez a virtuális kép a Táborny körül megjelenő, majd az emlékezetben elraktározott alakokat hordozza, eltűnésük törléssel ér fel, miközben nem történik más, csak a figurák foltként helyeződnek a szem közelébe, egyszerre elfedve, és erős kontroll alatt tartva a látást. Amikor Táborny tükörbe néz, azaz a tükörstádium törvényszerűsége értelmében a megjelenő imaginárius képpel helyettesíti be *önmagát*, megjelenik a Másik is olyan formán, hogy a fiú „magáról” nem első személyben beszél: „Ne higgy ennek a szép fiúnak! Ez nem te vagy, ez eltakar téged. *E mögött* keressed magadat, *keress engem!*” „Tiszta, telt, ifjú arc, te vagy az én arcom!”<sup>27</sup> A *golyakalifa* szekunder narratívája így olyan áthelyezések sorozata következtében jöhet létre, amelyet egy teljességet szimbolizáló tabló „kopásai” előznek meg, új elem viszont nem keletkezik. Mindenkinek megvan az álombéli hasonmása, minden szereplő két szerepet játszik. A *Két élet*hez képest legnagyobb eltérés, hogy míg ott ezek a portrék eleve „külső fenoménnel bírnak”, addig A *golyakalifa* képi allúziói az emlékezet működését illusztrálják. Babits regénye végső soron járulékos státussal ruházza fel a megadott külső archívumokat, ennek atomi egységét, a könyvet pedig egy premodern kontextusban láttatja. Jósikánál ezzel ellentétben az archívum külső közeg. Ez a szembenállás szükséges ahhoz, hogy A *golyakalifa* képes legyen megkérdőjelezni az archívumért felelős instancia kilétét. A kérdésre, miszerint „Ki, ha nem én vagyok archívumom őre?”, egyetlen válasz adódhat: az *Én*.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Furamód a *Két élet* példázza a köztes stádiumot, hiszen ebben a köd felülete – a főhős ébredésekor – eloszlik. Igaz, ez a látvány sajátos auditív jeggel is rendelkezik: zajforrás is, eltűnésekor pedig ez a zaj is elhalkul. (A zaj jelentésbefolyásoló jellegéről a következő részben lesz szó.)

<sup>26</sup> BABITS, I. m., 13.

<sup>27</sup> *Uo.*, 19., 100.

<sup>28</sup> Az utóképek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a *Két élet* idején – az új modern hírközlő és szó-rakoztató médiumok megjelenése előtt – már megtörtént az episztemológiai váltás, amely lecserélte a camera obscurához köthető évszázados hagyományt, és a korai fiziológiai vizsgálatoknak köszön-

## 2. Írás az írásban

Kétségtelen, hogy a *Két élet* és *A gólyakalifa* közötti leglátványosabb különbség a szövegek írásos szituáltságában érhető tetten. Jósika Miklós regényét egy narrátor sajátítja ki magának, míg Babitsnál a szöveget nagyrészt – nem számítva a jelentékeny hozzátoldást, *Az író levelét* – Táborny Elemér önéletírásának kissé javított (neveiben átírt) változata teszi ki. Így amikor az „írás az írásban” kérdése kerül terítékre, *A gólyakalifa* kapcsán látszólag leegyszerűsíthető a probléma – legalábbis a másik regényhez képest. Az is látható, hogy mindkét regény egy korához megfelelő, valóságot mímelő kontextusba helyezi magát: az egyik oldalról az „ujszótár”, vagy például a waterlooi csata, Barabás Miklós, Henszlmann Imre, a másik oldalról pedig a számos pszichoanalitikus szakíró felemlítése legalábbis „valóságközeli” síkra kalibrálja a regények terét. Ugyanakkor míg az első esetben megfigyelhetők a *gothic fiction* egyes nyomai (az „ösatyus”, a toronyba zárt nő, illetve Borz megviccelése nyomán *Az álmosvölgy legendája*), *A gólyakalifa* a Freud holdudvarában fogant olyan „pszichológiai” énrégenyeket hozza előtérbe, amelyeket például Friedrich Kittler olvasott szorosán 1900-as lejegyzőrendszere körbeírásához (például Schreber hírhedt önéletírása vagy Rilketől a *Malte Laurids Brigge*). Ez az intertextuális beágyazottság alkalmat ad arra, hogy a két regény akár a világirodalmi hagyomány szintjén is elhelyezhető, besorolható legyen. Azonban mindkét szöveg esetében feltűnő egy-egy apróság, amely részletesebb vizsgálatot igényel. *A gólyakalifa* „előzetes énjének” tanulói emléknymoi megerősítik a szöveg mindenkor olvasata közben folyó írásaktust, de további bizonyítékként szolgál a díjnak jelenléthez-kötöttségére is. Ez az együttállás (írás és olvasás, de szövegszinten a két én egymást-olvasásáé, illetve egymást-írásáé) a fantasztikus befejezéstől eltekintve egy szimmetrikusan (kis túlzással: harmonikusan) osztott teret rajzol ki. A *Két élet* főhősének álombéli hasonmása egy másik történelmi mezőben mozog, és ez egy ponton furcsa zavart okoz az addig a legnagyobb magabiztossággal és körültekintéssel működő narrátorban. Úgy tűnik, hogy a regényben nem csupán a főhős tudata oszlik meg, és ezért egy háttér-szöveg, illetve – előrevetítve a vizsgálódásokat – forrásszöveg vonható felelősségre. Az itt elmondottak alapján az ezt követő fejezetben lehetséges majd felvázolni a regények sugallt, de igazából csalfa terét, amelyet a háttérbe húzódó *felettes instanciák* tartanak szigorú kontroll alatt.

### 2. 1. Írásjelek és erővonalak

Táborny Elemér kiírja magából fájdalmait, és a kifejezés ezúttal szó szerint értendő: paradox módon azonban az írás éppen ellentétes irányú következményekkel jár, hiszen

hetően kialakította az autonóm látás fogalmát, amellyel külső és belső közötti különbség egy csapásra szertefoszlott. Az 1820-as években állapították meg az öt érzéket is, Johannes Müller pedig részletesen leírta, hogyan is eredményez egy egységes ok különböző érzeti következményeket, illetve hogyan kapcsolódik a fényérzet a „klasszikus” fényélménytől eltérő okokhoz. Vö. Jonathan Crary, *A látvány modernizálása*, ford. KEMENESI Zsuzsanna = *A tér költészete. Fotókritikai antológia*, szerk. Steve YATES, Typotex, Budapest, 2008, 107–119. A *Két élet*ben egyébként gyakran villámcsapáshoz hasonló jelenségek előzik meg az éppen „jelenlévőhöz” képest másik élet alakjainak beszüremkedését.

az írás kelti életre az egyre erősebb kontúrokkal jelentkező álombéli hasonmást. Az írás itt elsődleges kontextusának helyi értéken szerepel: ahelyett, hogy elősegítené az emlékezet munkáját, a tulajdonképpeni tudást mellőző ismétléssé, lejegyzéssé válik, teret engedve tulajdonképpen annak a „virtuális” beszélőnek, aki mediális lehetőség-potenciálja mellett a hatalom eszközét is beelátja a betűkbe. A *gólyakalifa* az „írásban-lét” hátulütőit tematizálja, hiszen a díjnok csakis Elemér lejegyzése során „jut szóhoz”, aki viszont minden kimondást elhalaszt az írás érdekében, és maga is írása termékévé silányul.

Tábory Elemér és a díjnok esetében az írás két aspektusa feszül egymásnak, miközben látszólag a lejegyző, írásban is iskolázott, minden tekintetben eminens főhős kéznyomai látják el a szöveget jelentéssel, azaz a lejegyzés csakis az ő döntései függvényében veheti kezdetét vagy zárulhat le. A szövegből kiderül, hogy Tábory művészi alkotótevékenységként, valamint kommunikációs eszközként *nyúl* az íráshoz: verseket, tanulmányokat ír, majd – legalábbis személyiségének kaotikus megbomlásáig – szüleivel levelezik. Nem beszélve az önéletírásához (vagy más nézőpontban: a halál utáni, „prozopopeikus” végrendelkezéséhez) kapcsolódó írásaktusról. Ezzel szemben a díjnok (aki, ne feledjük, egy írásos okmány és az ehhez tartozó személyazonosság eltulajdonításának köszönhetően válhat egyáltalán hivatalnokká) mindvégig nehezen boldogul az írással és az olvasással, és bár ebből adódóan óriási kínokat áll ki munkahelyén, egy bizonyos időszakon át a betűk megfejtésében látja a titkot, úgy véli, ez vezethet ahhoz, hogy „másik, igazi énjéhez” visszataláljon. Tábory az archiválás kellékeként tekint az írásra, a díjnok viszont mint tárgyat, vagy mágikus jelentéssel bíró jelet kívánja megismerni. Az önéletírás elsőrendű emlékezési aktusán belül a nagyvárosba frissen megérkező (későbbi) díjnokot az újfajta zajok vezetik vissza saját homályos emlékeihez, amelyek csak megerősítik őt abban, hogy „Úr akart lenni, úr, aki ír, aki olvas”.<sup>29</sup>

„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.<sup>30</sup> A mesterétől megszökött asztalosinas a „kiáltó betűk zürzavarába”, a „furcsa, lehetetlen, piszkos”, „idegen, sohasem hallott, kimondhatatlan” szavak birodalmába kerül. Ha ez esetben a bábeli hangulat akusztikáját helyezzük előtérbe az írás optikai anyagiságával szemben, akkor a fiút egy nem szokványos jelentésmezőben lehet elképzelni. Mivel itt a (plakátokon, fényreklámokon stb. tipográfiailag dinamizált) szavak nem némán hordozzák jelentésüket, hanem az értelmet szenzorikusan letámadó „zajok” anyagiságában. Mindez a tapasztalat egyrészt az oralitás kultúrájának modern (nagyvárosi) változataként kezelendő, másrészt ebből következően jele is az önkényes „jelentésekkel” felruházható betű kultuszának. A jelentés ebben a kontextusban a *jelenlét* paradigmája felé közelít, csökkentve annak a teóriának a súlyát, miszerint a jelentést a jelölő és a jelölt illeszkedésének függvényében lehetne megállapítani.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> BABITS, I. m., 86. (Az eredetileg első személyű mondatot az idézet kedvéért módosítottam.)

<sup>30</sup> ZOLNAI Béla, *A látható nyelv = Uő., Nyelv és stílus*, Gondolat, Budapest, 1957, 74.

<sup>31</sup> Hans-Ulrich Gumbrecht a saussure-iánus jelölő–jelölt felfogás helyett Arisztotelész jelfogalmának szán fontos szerepet, amely „összehozza a szubsztanciát, amely jelenvaló mert teret igényel, és a formát,

A jelenléttáriummal jellemezhető *A gólyakalifa* „nevelődési” epizódjainak – elsődleges írásaktuson *belüli* – írásnyomai is. Ezek a jelenetek a díjnokhoz kötődnek, ő az, aki egyáltalán vissza tud emlékezni a(z írás)tanulási folyamatra. Táborny első szövege egy „fővárosi, népszerű tudományos folyóiratban” jelenik meg az álmokról, miközben elsősorban az olvasás és a tanulás folyamataiban érzi magát otthonosan. A díjnok vért izzadt az iskolában: „sohasem értettem, amit a tanító mondott, egyszer azt írtam főnévi igenév helyett: *A madár röpül*”.<sup>32</sup> A meglehetősen bizarr tévesztés (hiszen a „kétszófajú” főnévi igenév egy főnevet és egy igét tartalmazó tömondatra *hasad szét*) némi feloldást nyer Etelka egyik, regény végén elhangzó kijelentésének köszönhetően („A gondolatot nem lehet őrizni, repül mint a rossz madár”),<sup>33</sup> de az iskolázatlan tudat utólagosan sem képes „magyarázatot” csatolni az infinitívus végletes elmozdításához. A leírt kifejezés azonban így is legalább két jelentést hordoz: referenciája mellett egy főnévi igenév behelyettesítéseként funkcionál mint „materiális” mondat vagy *kijelentés*, azaz tévesztésként felfogható *tett*. Diáktársai így nem is a leírt mondat jelentése miatt gúnyolták ki, hanem a hiba súlya miatt. Ezzel szemben „nótagyártási” hajlama miatt, tekintve, hogy ez nem öltött írásos formát, hanem belső játékká vált számára, nem vált nevetség tárgyává. A korán megismert mondat, az *Űr ír* ugyanis ritmikus formában vált „belső nótájává”, de a jelentéséhez vagy jelentőségéhez mérten szimpla nyelvi forma szintén sajátos performatív erővel bír, hiszen az önreflexív kijelentés ritmikus hangalakzattá minősül.

A szöveg (amely tehát egyben „elhúzódó” írásjelenet, írásaktus) talán legsűrűbb jelenetében a díjnok olyan nyelvi elemre (és ennek folyamatos recitálására) emlékszik vissza, amely részéről egy vágy nyelvi létesüléseként invokálja *A gólyakalifa* „páratlan” önreferenciával bíró inskripcióját: az *úr*, azaz Táborny Elemér *ír*. A díjnok ekkor már a hamis iratok segítségével hivatali munkatárs, írnok, ugyanakkor ahelyett, hogy tudatosan végezné munkáját, sok esetben automataként dolgozik, csak a tolla ír. A jelenetben az emlékezés kudarcát ismeri be, hiszen csak homályosan tudja felidézni „álmát”, Elemér velencei kalandjait, de ami ennél is bosszantóbbként hat, hogy saját gondolataira sem tud visszaemlékezni. „S ezek voltak életem leggyötrelmesebb percei. *A gólyakalifa percei*”<sup>34</sup> – az „elfeledett szavak történetének” rangjára helyezi második életét, amelyben az idegen szavakat egy végtelenbe tolódó, folyamatosan elhalasztódó kimondás ideális esetben újra-ismertté tehetne.

Mivel *A gólyakalifa*-ban két hang, illetve két lélek tartozik egy testhez, vagy legalábbis ez az egyetlen „test” felel a lejegyzésért, nem csoda, hogy az analfabetizmus-hoz közelebb álló díjnok, és a kitűnő tanuló Táborny Elemér egyes megnyilatkozásai összefolyanak, kiegészülnek, illetve láncba rendeződnek. A díjnok a kimondhatatlan-

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. Hans-Ulrich GUMBRECHT, *A jelentés előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ GÁBOR, RÁCIÓ – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010, 31.

<sup>32</sup> BABITS, I. m., 41.

<sup>33</sup> Uo., 147.

<sup>34</sup> Uo., 86.

sággal kapcsolatban úgy vélekedik, hogy ez a kimondhatatlan „valami” mintha végig „lelkének nyelve hegyén ült volna”. Ezt megelőzően Elemér a velencei utazás során a Csönd inkarnációjaként értelmezett Etelkáról ezt írja:

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 hangot. Sohasem tudok visszaemlékezni a hangjára, bár ezer közül megismerném, és mikor hallok, 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 prokurációk hosszú-hosszú csipkeszalagja előtt, mint a Csönd suhan, csöndben, a Boldogság.<sup>35</sup>

Elemér egy olyan jellegű kommunikáció eszméjét idézi meg, amelyben az esetleges jelentést, az üzenetet „körülvevő” zajsint zérus, azaz (legalábbis Etelka részéről) minden közlési szándék az intencióhoz tökéletesen illeszkedve jut el céljához, jobban mondva (mivel dialógusról van szó) a címzett értelmezése ebből a szélsőséges prekoncepcióból fakad. Ezt a lehetőségfeltételt tükrözi a megnevezés, a Csönd, amely körbefogja, kontextualizálja a lányt, de annak sajátos képességéről, az elcsendesítésről is tanúskodik. A dialógus ez esetben nemcsak hogy kizárja a félreértés lehetőségét, de hangtalan, optikai jelleget ölt („mikor hallok, úgy tűnik fel, hogy lélekkel beszél”). A nyelvi síkon szinesztéziák sorával érzékeltetett állapot valójában egy vizuális, néma kommunikáció stádiuma. Olyan szituáció, amely egy árnyalattal közelebb áll az íráshoz, de mindenképpen előtérbe helyezi az észlelést a jelentésképzéssel szemben. A jelenlét anyagiságának primátusa jellemző arra az aktusra is, amikor Etelka rálel a csöndet „rejtő” képre, hiszen ez csakis úgy válhat a hangtalanság „médiumává”, hogy észrevehető, amint „előnti a szobát a régi festékek ezüstszürke csöndje”.<sup>36</sup> Carpaccio Szent Orsolya álmán viszont a témánál sokkal *beszédesebb* az „Infantia” inskripció (az írás terében elhelyezett képen olvasható bevésődés), amelyet Táborj „kényszeresen” a 'csönd' jelentésével feleltet meg, holott egyszerre jelent 'csönd'-et és 'gyermekkor'-t. A bevésődés „eredeti” jelentése a fiú téves vélekedése szerint meghamisította volna a szituációt, amelyben a dialógus (ezúttal az esztétikai tapasztalás pozíciójában) az anyagiságok (a megrestesült Csönd és a „csöndes” festékekből összeálló műalkotás) ideális beszélgetését jelenti. Ezután azonban nyomban „gyermekkora csendjére” gondol vissza, amikor egyre erőteljesebb kontúrt nyerő énjének „piszkos emlékei” még nem lármáztak benne. A zajsint maximalizálódásából egyértelmű, hogy

<sup>35</sup> Uo., 80.

<sup>36</sup> Uo., 81.

ebben a helyzetben lehetetlen a szemiotikai-hermeneutikai jellegű értelmezés, a jelek olvasása helyett csakis az emléktanyagban lehet elmerülni, illetve Elemér esetében inkább belefulladás.<sup>37</sup>

Tábory Elemér önéletírásának narratív ritmusát az elalvások és (másik életben való) felébredések egymásutánja alakítja ki, miközben a váltakozó epizódok az álommunka dinamikus struktúráját követve erőteljesen reflektálnak is egymásra. Az imént idézett két fejezet is egymás után következik a szövegben, és a két beírás (az *Infantia*, és az *Űr ír*) is nem egyszerűen egymásra, hanem egymásból következik. Etelka és Elemér Velencébe, a Csönd (azaz a fentebbiek értelmében az intim, mert zavartalan és tökéletes kommunikáció) városába tesznek kirándulást, ahol a fiú verbalizálni képes az auditív komponenseitől megfosztott dialógus gyönyörét. A képtár „zajában”, ahol nem is a képek, hanem a képek (Carpaccio kilenc darabból álló sorozatának) meséi mesélnek, Elemér tulajdonképpen *elmutogatja* az ábrázolt történetet, majd Etelka *találja meg a Szent Orsolya álmát*, amelyről az inskripció bemásolódik a szöveg lapjaira. Hiszen a kép *A gólyakalifa* szituációjának ikonikus ártétele is egyben: Szent Orsolyát egy angyal látogatja meg, aki közölné vele, hogy közeli halál vár rá, de a 'gyermekkor csöndje' jelentésű jelvéseten fekvő Orsolya háborítatlanul alszik tovább. Ahogyan a festmény nemcsak ábrázolja, de anyagiasítja is a csendet, úgy ez a kettősség rejlik az Orsolya álmát szavatoló feliratban, majd Elemér fordításában is, amelyet aztán (az emlékező írásaktusba, az önéletírás „helyzetébe” való visszatérést követően) rögtön felold, és a két jelentés addíciójával, a „gyermekkor csöndjével” felelteti meg a személyiségének felbomlását megelőző idilli időszakot. Az elalvás és az ébredés után a díjnok (aki ekkor nevezi magát először így) csak Velencére emlékezik, majd konstatálja ennek álomjellegét. Munkahelyén is erről ábrándozik, bár „egy fényes köd” tolakodik egyre halványuló, őt magát is elbizonytalanító emlékei elé. Ekkor hangzik el a kijelentés a „lélek nyelvének hegyén ülő”, kimondhatatlan és megnevezhetetlen dologról, majd vésődik be a szövegbe az a (szólánccá fokozott) egyszerű mondat, amely egyszerre utal a szöveget körbefogó írásaktusra, valamint a hivatali automatikus munkavégzésre. Míg Elemér képes volt kimondani (és ezzel értelmezni) a képen olvasható felíratot, veszélyeztetve ezzel a csend kontextusában formálódó kommunikációt, addig a díjnok az elfeledett varázsszónak csak „anyagára” képes következtetni. Igaz, a „lélek nyelve” szerkezetben a „nyelv” egyszerre érthető immateriális jelrendszerként, és a hangképzés médiumaként. Utóbbi (metaforikus) eset a szóképzés előhívási folyamatoként kezelt lemmaszintre utal, amikor a tényleges kimondás előtti fázisban a „beszélő” (még) aktivizálja az adott nyelvi egységet. Nem kétséges azonban, hogy az „eszköztárként” nevezett nyelv hegyén, azaz csúcán ülő szó az adott mentális archívum legfontosabb szavára is vonatkozhat. A szakrális-ideológiai környezettel szemben itt nem a tabu „védi” meg a nyelvi momentumot a kimondás aktusától, hanem a nem-tudás.

<sup>37</sup> A szöveg „hangmetaforikájának” Szitár Katalin szentelt izgalmas tanulmányt. SZITÁR Katalin, *A hang metaforái Babits Mihály A gólyakalifa című regényében = Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. Kovács Árpád, Argumentum, Budapest, 2010, 219–228.

Metanyelvi vagy metanarratív szinten legalább két megoldás adódik arra, mit nem képes kimondani a díjnok. Mindkettő alapjaiban veszélyeztetné a szöveg létét. Az egyik esetben a díjnok – Táborny kontextusába helyezkedve, és azt megerősítve – elismerné énje fiktív voltát. A második esetben – akárcsak az összes emlékért lejegyző főhős – tisztán fel tudná idézni „álmait”. Az első változatban a díjnok identitását megvilágító (és egyben lebontó) önreflexív aktus a történés pillanatában megakasztaná a kétkezdést, így eredményezve egy, a *Két élethez* hasonló harmonikus gyógyulástörténetet. Az utóbbi megoldás viszont Táborny identitását, és ezzel az írásfolyamot függesztené fel, márpedig Táborny Elemér az „úr”, aki „ír”, ő az archivátor, és az ő kéznyomai találhatók az egyre kuszább emléknymokkal teleírt papírhalmon, a kezdeti stádiumban, a *Táborny Elemér önéletrírásának* nullfokán. A szöveg ökonómiájának szinten tartásához „elengedhetetlen”, hogy a két én bipoláris viszonyba rendeződjön, és egy nevesített, mindentudó, lejegyző szerző személyiség álljon szemben egy névtelen, a felejtéssel hadakozó, az írást csupán munkaeszközként kimerítő figurával. A díjnok így is eléri a varázsszó kimondása előtti utolsó stádiumot, hiszen csak az ő tudatának reaktiválásával íródhat be a szövegbe a *nonszensz*<sup>38</sup> szólánc abban az epizódban, amelyet követően Elemér ezzel ébred fel Velencében: „Most már mindent megérthettem”.<sup>39</sup>

## 2. 2. A forrásszöveg rejtélye

Jósika Miklós regényének narratív alapszituációja első látásra egyszerűbb struktúrát sejtet, de a narrátor váratlan és sok kételkedésre okot adó „tudathasadásából” adódóan a *Két élet* egy különös szövegtérre enged rálátást. A harmonikus megszövegezettségre egy imaginárius *forrásszöveg* vet redőt, amely olvashatatlanságában is modulálja a romantikus regény – alapsémájában *A golyakalifára* emlékeztető, a valóságot és az álmat „szétíró” – szövegszintjeit. „[L]egjobb lesz, ha magunk sietünk Szécsvárra, miként gr. Szécsi Kálmán jószágát nevezik”<sup>40</sup> – olvasható a regényt felvezető párbeszédet követő kiszólás, amely az eseményeket utólagosan lejegyző narrátor tudósító, egyidejűsége törekvő beállítódására enged következtetni. A narrátor kézen fogja az olvasót, bevezeti őt Szécsi birtokára, Szécsvár szobáiba, tisztában van a Szécsi család történetével, de az ábrázolt események előzményeivel is. A mindentudás horizontján főleg meglepetésként hat a narrátort egyre körbefogó bizonytalankodás, főleg, hogy a történetének fókuszában lévő főhős látszólag egyre ottho-

<sup>38</sup> A kifejezést Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme 1800/1900* című könyve nyomán használom. Az előszóban David E. Wellbery írja: „All media of transmission require a material channel, and the characteristic of every material channel is that, beyond – and, as it were, against – the information it carries, it produces noise and nonsense.” (David E. WELLBERRY, *Foreword* = Friedrich KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, ford. Michael METTEER – Chris CULLENS, Stanford UP, Stanford, 1990, xiv.) A kifejezést Kós Krisztina „nem-értelemnek” fordítja, mely véleményem szerint ez nem adja vissza az eredeti szó kettős (vö. *érezek és értelem*) kettős jelentését, amely az értelme(zés)t „előkészítő” érzéki „benyomások” szempontjából egyúttal lefordíthatatlan szójátékot implikál. David E. WELLBERRY, *Az írás különdlegessége*, ford. Kós Krisztina = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 416–430.

<sup>39</sup> BABITS, *I. m.*, 91.

<sup>40</sup> JÓSIKA, *Két élet*, 12.

nosabban kezd el „mozogni” eleinte zűrzavaros áloméletében. Gyakori kiszólásai, megjegyzései, valamint a szövegen tett javítások narratív identitással ruházzák föl, de a narratív hang mellett – mint ez a befejező passzusból látszik – önnön „megtestesülését” is a történet részévé teszi.

A fikció nem lehetne valódi fikció, ha rá lenne kényszerülve a racionalitás szabályainak betartására. Mégis, a fikció is elérkezhet ahhoz a ponthoz, amikor a saját maga kiépítette logikával ütközve kerül önmagával ellentmondásba. Persze adott a lehetőség arra, hogy a recepció, illetve (szélesebb horizonton) az irodalomtörténet-írás szimplán következtelenségként vagy hibaként rója fel ezeket a fikcióképzési „zökkenőket”. A *Két élet* esetében azonban ennél vélhetőleg többről van szó. A regény recepciótörténeti csendjét megtörő részletes, és a későbbi értelmezésekhez számos új kiindulópontot adó értelmezés<sup>41</sup> fontos és érdekes, de alapvetően nem sikerült szövegnek nevezi a regényt. Egy nyolc évvel később született írás viszont már azt állítja, hogy a regény „magát a történelmi képzelőerőt mutatja be mentális betegséggént, amely mind a főhősön, mind pedig az elbeszélőn elhatalmasodik”.<sup>42</sup> Úgy tűnik, hogy a regény műfaji címkéjeként felvetett *szeszély* kódja megengedhetővé teszi a narrátor kielégéseit, amelyek (Szécsi mellett) az ő hasadt tudatának állapotjelzőiként kezdenek funkcionálni. Az első nyoma ennek a különös meghasonulásnak az, amikor a narrátor úgy számol be részletesen az álombéli Borz előéletéről, mintha az egy álmot jócskán „meghaladó” narratíva része lenne. Ha ez nem is, egy, az álomjelenetben elejtett furcsa elszólás mindenképpen más színben tünteti fel a *mindentudó* narrátort: „de ami majdnem kiugratta őt [Szécsit] bőréből, az egy más váratlan jelenet volt; melyet ide sem mernénk írni, ha ennek valóságáért öreg krónikánk nem kötné annyira az ebet a karóhoz”.<sup>43</sup> Miért szükséges egy – akár fiktív – szöveg megidézése abban az esetben, ha a kontextus egyébként legitimálja az álommunka fantasztikus, mert természetfeletti jellegét? Egyrészt magyarázatul szolgálhat az a kényszer, ami a történelmi regény íróját vezérli abban, hogy amennyire lehet, megtörtént, „valós” esemény-sorként reprezentáljon egy narratívát. Amennyiben így van, nem lehet Szécsi újkori és múltbéli életét egymásra másolni, illetve primer szöveggént az a krónika kerül előtérbe, amelyhez képest a 19. századi történések számítanak „fikciónak”. A zavar feloldása érdekében úgy is lehet interpretálni a forrásszöveg beíródását, hogy ez csupán az álomban lehetséges fantasztikum tompításaként szolgál. Mondván, egy – tartalmában kétségbe vonható, de fiktív létét tekintve vitathatatlan – írás vagy írásos emlék igenis kezeskedhet a szövegtér *kívülről megerősített* lehetőségfeltételeiről. Akármelyik (vagy akár más) feloldást is veszünk figyelembe, az egyértelmű, hogy a *Két élet* Szécsi tudatának (illetve a tudat „végtelen” kiszélesítésének) égisze alatt komoly

<sup>41</sup> TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Universitas, Budapest, 2002, 163–173. (A könyv vonatkozó fejezete egy tíz évvel korábban megjelent tanulmányra támaszkodik: TARJÁNYI Eszter, *Jósika Miklós és a mesmerizmus*, ItK 1992/1., 53–60.)

<sup>42</sup> HITES, I. m., 485. A figyelemreméltó írás nem említi, hogy Héderfáy Mór egy „Le Comte Ákos de Héderfáy” feliratú névjegyet ad át a regényben. Márpedig az „Ákos” Héderfáy álombeli hasonmásának, Borz Ákosnak a jelölője. Ez a „tévesztés” ugyanakkor belefér az értelmezés horizontjába.

<sup>43</sup> JÓSIKA, *Két élet*, 65.



jelentőséget tulajdonít egy kétes státusú külső szövegnek, amelyből *bemásol* a *Két élet*-be. Figyelmesebben megnézve a másolás ráadásul javításokkal is jár. Abban a jelenetben, amely vélhetően a legtávolabb „helyezkedik el” Szécsi tudatától, hiszen ő maga nem is szerepel benne, Ágota, a „középkori Szécsi” lánya, illetve Rózsa, Borz úr barátnője menekülnek Borz elől. A narrátor Rózsa kijelentéseit (*Hepptor* → Hector, *Lucziper* → Lucifer), illetve egy helyen Ágota szóhasználatát (hunycoska → *buvósdi*) is javítja, illetve helyesbíti – ezek a korrekciók egy eredeti szöveg „hibáit” orvosolják, tanúsítva azt, hogy a forrásszöveg applikációja alkalmával kényszerű nyomok keletkeznek. Ráadásul ebben a részben újból felmerül a *forrás* is: „a kronika után, melyből e történet részleteit vettük”.<sup>44</sup>

Ha a jelölt (és így akár bibliográfiailag is alátámasztott) intertextus nem is, a jelöltségét legalábbis időlegesen felfüggesztő textuális „támaszték” hasonló ahhoz a *forráshoz*, amelynek működését Jósika Miklós leghíresebb (kanonikus) szövege *Szeszély* című fejezetének lábjegyzetében említi meg.

Van pedig az örültségben vagy a lázas szeszélyben bizonyos – hogy úgy szóljak – szeszélyes folyamat; van valami összefüggése a képzeteknek, olyan, mint a hegyi pataké, mely sziklákon csattog le, néha köddé oszlik hullásában, föld alá rejtezik, eltűnik a szem elől, s újra felbuzog egy forrásban vagy csurgóban, tavakká terül, vagy hatalmas folyókká nyúlik, változik; de meg nem szakad. S éppen azon ugrások, melyeket a felüleges elme hézagoknak gondol, képezik az egybefüggést – s egy első tekintetre észrevehetlen, de mégis létező kapcsolatot.<sup>45</sup>

Az analógia szerint a szeszély vibráló-oszcilláló működése<sup>46</sup> az összefüggéstelen elemeket szimbolikusan rendező mögöttes összefüggés vagy tevékenység horizontján válhat „értelmezhetővé”. Az *Abafi* kiegészítő magyarázata alapján a különböző aszociációk eredőjének tekinthető *fixa idea* funkcionálhat a szeszély képzeletbeli nullpontjaként.<sup>47</sup> Ez az ős-képzet pedig nem lehet más, mint az írásos forrás, ami Szécsi áloméletének „strukturálásán” túl egyben a *Két élet* mint történelmi regény „legitim” hagyományát, a család előtörténetét is fikcionálja. Hiszen a Borz úrral való csetepaté szereplői Szécsvár arcképcsarnokából szivárognak be ebbe a múltbéli narratívába. Az elő-írt (előzetesen megírt) hagyomány tulajdonképpeni főszereplője viszont nem is Szécsi, hanem maga az Ős, a szécsvári archívumot megteremtő Szécsi-nagyszülő „párja”, Vojt úr, a 19. századi Szécsi Kálmán dédapja, aki természetfeletti képességeivel úgy siet családja segítségére, ahogyan az első gótikus regénynek tekintett *The*

<sup>44</sup> Uo., 85.

<sup>45</sup> JÓSIKA Miklós, *Abafi*, Franklin-Társulat, Budapest, é. n., 211.

<sup>46</sup> Ezt két további kontextus, Jósika *Regény és regényírtészet* című tanulmánya („a szeszélynek kiváló posztulátuma, a kedély szokellő játéka”), illetve a Czuczor–Fogarasi-féle „ujszótár” („ki a bel- és külérzékeny benyomásoknak könnyen enged, s azoktól ide-oda hajtadni engedi magát”) is alátámasztja. Miközben mindkét szöveg kiemeli a *szeszély* másik jelentésárnyalatát, a humort, amely mintha meghatározó jelleggel bírna ebben a váltakozásban. Jósikáén kívül egyébként egyetlen szeszélyes regény született a magyar irodalomban, Fáy András *Jávor orvos és szolgája Bakator Ambrus* című regénye (1855).

<sup>47</sup> JÓSIKA, *Abafi*, 212.

*Castle of Otranto* ősapja, illetve Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényének ördöglovasa, a család pusztulását megakadályozó rózsakeresztes előd. Emellett Vojt úr (aki anyai ős lévén nem biztos, hogy a családi arcképtár része, így Szécsi önálló tudati konstrukciójának tekinthető) mindig egy álom zárlatában tűnik fel, tehát „beíródásával” a forrásszöveg ideiglenesen a *Két élet* háttérébe vonódik.

Mivel a regény egyúttal egy sikeres terápia (Freud nyomán *talking cure*) története is, nem marad homályban az sem, milyen körülmények játszottak közre Szécsi folytatódó álmának „megszövegeződésében”. A várúr a történeteket megelőzően három évvel „egy lakodalomból haza érkezvén” játszotta le magában „nyugtalan csodás álmait”.<sup>48</sup> A regény első felvonásaiból kiderül, hogy Szécsit erőteljesen foglalkoztatta „kedves gyermeke boldogsága, fényes jövője”, majdani boldogságának értelmezése, azaz a lány *jövendőbelijének* kiléte. Nem csoda, hogy az álom valódi tétje is ekörül forog: ahogyan a 19. század két kérője, a gazdag, de semmirekellő Hederfáy, illetve a szerényebb körülmények között élő Szerémváry, úgy a felvázolt múltban Borz úr és Békesi „harcolnak” Ágnes/Ágota kegyeiért. Az álom (amelynek szereplőit a napjában többször megsemmisített galéria portréi segítettek „élethűekké” faragni, és amelyet a Szécsi párnája alá dugott mákonyos füvek mintegy farmakológiai „hatásfokon” mélyítettek el) annak belátásával zárul, hogy nem a nemesi kérő, hanem a lány szívének jobban tetsző férfi járulhat hozzá a vérvonal továbbviteléhez, és így a családi krónika *továbbíródásához* is. Tehát az álom tanulsággal szolgál, allegorikus jellegű. „A képeket, melyeket szeszélyed álmaidba sző, innen a földről vitted” – Szécsiné árulkodó megjegyzése a narrátori ténykedés szintjére is levetíthető: tényleges nyomok alapozzák meg az írói-történetírói „fikcióképzést”.<sup>49</sup> Jelen értelmezésnek nem célja, és nem is lehet célja eldönteni, mennyire *intenciózus* a forrásszövegre tett reflexióktól a történet feletti kontroll elvesztéséig jutó narrátori szerep. Akár tervszerűen, akár automatizmusként, de az álomműködést tematizáló (és ennek természetéről rövid eszmefuttatásokat adó) regény egészében mégis egy olyan skálát prezentál, amelynek egyik végpontján az írott hagyomány, másik végén pedig az ennek felhasználhatóságába vagy felhasználtságába vetett kételyt előadó szólam áll. Ezen kívül meg kell jegyezni, hogy a regény *Előszó helyett* című rövid felvezetője az olvasás aktusának is lényeges szerepet szán: eszerint létezhet egy referenciális („ki a szeszély ábrándjai alatt szereti az egészséges valót fölkeresni”), és egy „szórakoztató” („a ki pedig csupán mulatni akar”) olvasat, kiegészülve a „sorok közt olvasás” lehetőségével. Ez utóbbi módszer, régre visszavezethető jelentése szerint arra utal, hogy a figyelmes, értő olvasat eléréséhez fel kell bontani a szöveg adott struktúráját, be kell hatolni a szövegezettség mögé. A sorok a szöveg nyilvánvaló („materális”) egységei, köztük férkőzhet be a jelentéstulajdonító értelem. Az eddigiiek tükrében talán nem túlzás azt állítani, hogy a sorok közötti hézagokra, azaz a folytonossághiányra való koncentrációban rejlik a *Két élet* szeszélyének igazi megragadása.

<sup>48</sup> JÓSIKA, *Két élet*, 94.

<sup>49</sup> Anna nem csak emiatt tekinthető az álom-allegória „rezonőrjének”. Egy helyen így szól: „az Isten mikor büntet és kísért, az okulás magvait hinti el kedélyünkben; s hogy olykor, mikor emberi gyarlóságunkban pusztá büntetést gondoltunk, ellenkező történik, s csodás alakzatokban a tanulság rejlik!” *Uo.*, 91.

### 3. Az összehasonlítási alap nyomában

A *Két élet* elleplezi azt, hogy valójában különböző szövegeket próbál egybeilleszteni. Ugyanis a múltbéli Szécsi alakja mögött fel-feldereng egy „régí krónika” is, ez alapján pedig megkockáztatható: a főhős saját családja múltját éli át. A régmúlt fantasztikus eseményeit így az álommunka „hitelesíti”. A történelmi tudat (helyesebben a *történelem tudata*) megtréfálja a narrátort is, akinek írástermékét, a „fikciót” egyre inkább ellepik a (már szövegesített) történelem okozta sebhelyek. A *Gólyakalifát* „hitelesítő” aktus ezzel szemben egyértelműen kívülről, egy külső autoritástól csatlakozik a szöveghez: a záró fejezetben a Táborny Elemér önéletírását közre adó autoritás a történetet és a szöveget is lezárja, beszámolva a naplót követő tragikus eseményről, valamint a kézirat további sorsáról is. Azaz a *Két élet* olvasható olyan palimpszesztiként is, ahol a „felettes” szövegréteg a javítások és átírások alkalmával nyújt betekintést a „mögöttes” szövegbe. A *Gólyakalifában* viszont az utolsó fejezet nem csak lezárja, hanem körbefogja Tábornyét: a performatív aktus megteremti a szöveg közreadójának identitását is. Az önéletírásnak az irodalmi „gépezetében” helyezése azonban ezúttal sem feleltethető meg csupán a másolás vagy beillesztés aktusával: a közreadó javítja, korrigálja a szöveget, majd egy következő alkalommal (egész pontosan a szöveg könyvváltozatában) önmagát is felülbírája, ráadásul ez a kiegészítés a szöveg egészében érzékelhető. Mindkét esetben változékony írásterről lehet beszélni: a különböző szövegek kapcsolatba lépnek egymással, erőszakot követnek el egymáson, ebből következően pedig az író személyiség *lejegyző* szerepe is megkérdőjeleződik.

#### 3. 1. A cenzori funkció

A *Gólyakalifa* végzete az állandó újraíródás. Az első, 1913-as közlés alkalmával az utolsó fejezet a *Levél Móricz Zsigmondhoz* címet viselte, azaz a szöveg narratív kerete egyet jelentett a kéziratot közrebocsátó kísérőlevéllel, amely a Nyugat-munkatársban lelt ideális címzettjére. A titokzatos, mert a főszereplő nevét utólagosan törölő szövegközlő cenzori minőségben jár el. Ahogyan néhány éven belül, a szöveg könyvváltozatának megjelenése körüli kalamajkák során a Szerző, engedve a „katholikus körök” nyomásának, átgondolta az „erotikus dolgok” szövegbeli „nyílt tárgyalását”, meghúzta szövegét, és Móricz Zsigmond nevét is törölésjel alá helyezte.<sup>50</sup> Az új fejezetcím, *Az író levele* már egy feladót jelenít meg mindenfajta címzett helyett, megteremtve a Táborny Elemér önéletírása alcím „másikját”, amellyel így *A Gólyakalifa* egy egymást értelmező szövegpárrá alakul: az önéletírás a levéllel, Táborny Elemér az íróval szemben foglal helyet, miközben a szövegjátékban felszín alá gyúrt, illetve titkosított jelölők vesznek részt. A *Gólyakalifa* írója „csupán” közread, feladata az, hogy egy rejtélyes körülmények között elhunyt fiatalember *másodlagosan összerendezett* iratcsomóját az irodalom intézményrendszerének körforgásába bocsássa, illetve csomagként *feladja*. De ki írja valójában Táborny Elemér zaklatott önéletírását?

<sup>50</sup> A cenzúrázott részek az 1932-es harmadik kiadásban térhettek vissza, melyhez természetesen szintén egy „odaértett” cenzor jóindulata szolgált. BABITS, I. m., 508.

Materiális értelemben Táborny, aki nem sokkal halála előtt adhatta át az írónak a feljegyzésköteget, legalábbis erre következtethetünk írása utolsó mondataiból: „Ma eldől minden. Ma a díjnak megöli magát.”<sup>51</sup> A szöveg magját azonban egy álom-én egyre erőteljesebben („valósabban”) körvonalazódó története alkotja, sőt, a díjnak a szöveg egy pontján határozottan maga felé billenti a mérleget: Táborny is menekülnie kell előle. Bár a díjnak közel áll az analfabetizmushoz, Táborny – bármennyire is óvakodik ettől – kisegíti azzal, hogy *megírja* őt.<sup>52</sup> Azaz a díjnak élete egyre határozottabb alapanyagává válik a történetnek. A történet ugyanakkor csakis a „cenzori” betoldással éri el „célját”: enélkül egy önéletírást olvashatnánk, amely felveti egy öngyilkosság ötletét, de ennek lehetséges beteljesülését az olvasói fantáziára bízva. Tehát a kiegészítésnek köszönhető, hogy a megkettőződött én rejtélye valóban rejtély marad. A tudati kontrollt magáénak tudó Táborny a díjnak öngyilkosságát akarja „megálmodni”, de ő hal meg helyette, illetve ő mindenképpen meghal. Viszont minderről az író lát el minket a szükséges információkkal, miközben azt is jelzi, hogy jótekonnyan bele-belejavítgatott a szövegbe, és tulajdonképpen megfosztotta azt eredeti írójától (az író eredeti nevével), a maga névtelenségét illesztve a szerzői pozícióba. A *gólyakalifa* szerzői katalógusának egyik oldalán tehát (nem számítva ezúttal a később megjelenő könyv címlapjára kiírt nevet) egy névtelen cenzor, míg másik oldalán a *leginkább elfojtandó* díjnak személye áll, aki képtelen bármifajta személynév felidézésére. A regény bármennyire is látja el olvasóját referenciákkal bíró személynevekkel, ezek a jelölők üresek, illetve ha időlegesen figurálnak is valakit (például Móríc Zsigmondot), ez a szándék elhal, belevész a titkosítási folyamatba.

Foucault (és az őt idéző Kittler) nyomán itt szerzők helyett inkább (az 1900-as lejegyzőrendszer) *szerzői funkcióiról* lehet beszélni, amelyek diszkurzív erejüket annak köszönhetik, hogy a hagyományos értelemben vett író szubjektum egyre inkább írása áldozatává válik.<sup>53</sup> Az író személyiség a freudi paradigmaváltást követően vagy tollat fog a kezébe, vagy írása alapanyagává lesz,<sup>54</sup> igaz, az írás nullfokán a két funkció akár egymásba is kapcsolódhat: „szinte örültem, hogy magamban ilyen jó megfigyelni való anyagot találtam” – gondolja magában Táborny, amikor elhatározza, hogy tudományos odafigyeléssel térképezi fel álmaikat.<sup>55</sup> Maga sem gondolja, hogy amint teret nyit álom-énjének, az saját *szövegével* tölti meg Táborny *írását*. Az így intranszítív-vá váló írás Táborny tolmácsolásában is egy „örült írásaihoz” válik hasonlatossá, azaz szimulálja az örületet. Az írás viszont (és a 19. századi *talking cure*-ral operáló Két

<sup>51</sup> Uo., 148.

<sup>52</sup> Popkulturális adalékként említhető itt a *sokáig álnéven publikáló* Stephen King *Halálos árnyék* (*The Dark Half*, 1989) című regénye, amelyben a főhős író a leleplezéstől tartva eltemeti az álnévhez tartozó fiktív személyt, mire az a sírból kikelve az író utáni hajszába fog: hiszen az írás tartja őt életben. Thad Beaumont meg nem született ikertestvéreinek bele kell íródni egy készülő új regénybe, különben ténylegesen (visszavonhatatlanul) elpusztul.

<sup>53</sup> Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt = Uo., *Nyelv a végtelenben. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 119–145; illetve KITTLER, *I. m.*, 294.

<sup>54</sup> Uo.

<sup>55</sup> BABITS, *I. m.*, 43.

élet is ezt bizonyítja) éppen hogy fokozza a kettészakadást: a leírt szó a „mesterséges” jelölő voltában rögtön megteremti „eredetijének” duplikátumát.

A *golyakalifában* a kimondott szó regenerál, míg az írás degenerál. Köztes állapotként olyan fonetikus írás teremthetne egyensúlyt, amely még az idegen nyelvi közegből érkező szavakat is saját képére formálná. Táborny gyermekkori emlékeiben fellelhetők ilyen nyelvi alakulatok (a „Dzsizsi” és a „Grét Szalt Lék Szitti”), miközben a díjnak azt sem tudja felidézni, milyen nyelven beszélnek körülötte. Ez a nyelvvesztési („felnőtté-válási”) kaland tulajdonképpen egy olyan állapotba torkollik, amelyet az 1900-as évekre jellemző diszkurzív tér meghatározó szövegében, Hofmannsthal Chandos-levelében a szerző így mutat be a címzettnek, Francis Baconnek: „egy oly nyelv, melynek egyetlen szavát sem ismerem, az a nyelv, melyen néma dolgok szólnak hozzám és amelyen valaha tán a sírban az ismeretlen bíró előtt fogok magamért felelni”.<sup>56</sup> A díjnak mellett Táborny is eljut eddig a pontig, hiszen a regény variálódó jelenetei egymásból következnek, rímelve egymásra. A gyónáskor Táborny röviden összefoglalja (már leírt) kettős élettörténetét Eteklának, de az okokra való rákérdezésig, a problémák esetleges kigyomlálásáig nem jut el. Az írás által életre kelt(ett) hasonmás rákényszeríti akarátát. Ahogyan *Az író levelének* „beszélője” kényszeríti rá akarátát a rábizott iratcsomóra: a végső címadással a főhőst vagy főhősöket a valóságba visszavezető újbóli kimondása előtt megtorpanó figurával azonosítja, és működése a cenzor írásos ráutaltságát jelzi, már amennyiben Freud gondolatát követve a cenzúrát azzal „az orosz határokon működő újságenczúrával” feleltetjük meg, „amely csak fekete áthúzásokkal tarkított külföldi lapokat enged a féltve őrzött olvasó kezébe adni”.<sup>57</sup> A cenzúra működése figyelhető meg a pszichés elemek közötti felületes asszociációkban is, hiszen ilyen esetekben (az elmebetegknél és az álmodóknál egyaránt) „egy korrekt és mélyreható kapcsolat” lepleződik el a cenzori beavatkozás során. Azaz a felületes asszociációk helyettesítő elemekként funkcionálnak: „a cenzúra járhatatlanná teszi ezeket a normális összekötő utakat”.<sup>58</sup>

Derrida (*Freud Feljegyzés a „varázsnóteszről”* című tanulmányát követve) az írás alanyát nem az íróval, hanem „rétegek közötti viszonyok rendszerével” felelteti meg, hiszen az írás – a varázsnótesz „kétkézes gépezetének” megfelelően – egyszerre hozza létre az inskripciót, de ennek eltörlődésének lehetőségét, illetve „periódusát” is.<sup>59</sup> Freud varázsnótesze azért szolgálhat a lelki észlelőapparátus lehető legtokéletesebb (de valójában tökéletlen) analógiájaként, mert az írással egy időben történő „törlésnek” (a bevésődést szavatoló fedőlap eltávolításának) köszönhetően a bevésített „adat” már csak a legelső viaszrétegben (egy folyamatosan egyre többréteggé váló, ezért kiolvashatatlan palimpszeszt) válik visszakereshetővé, de tulajdonképpen már soha többé nem reprodukálható. „Az írás feltétele, hogy ne legyen se állandó kapcsolat, se végleges szakítás a rétegek között: a cenzúra ébersége és sikertelensége.”<sup>60</sup> Derrida

<sup>56</sup> Hugo von HOFMANNSTHAL, *Levél*, ford. LÁNYI Viktor, Athenaeum, Budapest, 1912, 46.

<sup>57</sup> Sigmund FREUD, *Alomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1985, 369.

<sup>58</sup> *Uo.*, 370.

<sup>59</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Freud és az írás színtere*, ford. BÓKAY Antal – GABUYA Krisztina = *Pszichanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Filum, Budapest, 1998, 280.

<sup>60</sup> *Uo.*

kijelentése egy felettes eredendő létét idézi meg, amelyet Jósika korábban bemutatott definíciója nyomán akár a kiiktathatatlan szeszély játékeként is meg lehet nevezni. A regény műfaja már azelőtt „megadta” magát a szeszély szabálytalanságainak, hogy az örület szimulákrumává vált volna.

A *Két élet* ellenkező utat mutat. Az először a Magyar Sajtó hasábjain, tárcaformában és folytatásban megjelenő (1862. január 16. – 1862. március 30.) szöveghez képest a könyvformátum két lényeges, egymással összefüggő ponton tér el. A műfaji megjelölés és az *Előszó helyett* című bevezetés utólag került bele a regénybe. Ahogyan *A gólyakalifa* későbbi változataiban az Író, itt utólag a Szerző definiálja önmagát, utalva arra, hogy regényének nincsen egyetlen ideális olvasata. A betoldás ugyanakkor itt megalapozza a szöveget, míg a Táborny kézíratait őrző identitás jelentékenyen járul hozzá annak olvashatóságához. *A gólyakalifa*nak szerves része a hozzátartozó levél, míg a *Két élet* bevezetője legfeljebb arra volt jó, hogy a regény egyetlen korabeli recenzense, az –m– álnév mögé bújó ismeretlen újabb koncot találjon a „fárasztó olvasmányon”.<sup>61</sup> A „lélektani curiosumok és ritka tünemények” megragadásához elégtelen jellemrajzon túl a recenzens „föladott talányt” lát a *Két életben* (és a kötetben megjelent, szintén álomtematikájú *Kakukszó* című írásban), megerősítve ezzel azt a szeszélyt, amelyet mint a különböző olvasatok eredőjét, elvitat a szövegtől. *A gólyakalifa* kritikussai nem voltak ennyire kritikussak, sőt, Karinthy Frigyes 1924-es a következő megjegyzéssel vezeti fel írását: „Csak azok számára, akik jól ismerik ezt könyvet”. Az más kérdés, hogy Karinthy, *A gólyakalifa*ból készült mozifilm forgatókönyvírója „cenzori funkciójában” újrírta a történetet: az ő „olvasatában” Táborny Elemér már gróf Táborny, akinek minden őse egy furcsa üldözési mániában szenvedett, és ebbe is halt bele. A filmben már sikeres lesz a díjnok öngyilkossága, azaz a történet a közönségszórakoztató happy endinggel ír felül mindenfajta kételkedést.<sup>62</sup>

### 3.2. Álom és technika

Adott a csábító lehetőség, hogy a *Két életet* a „modern” Babits-szöveg „romantikus” elődjeként, tükörképeként olvassuk, noha felesleges lenne tagadni ezen olvasat erősen ideologikus, mert polarizáló jellegét. Lehetséges, hogy a romantika-modernség dialógus nem „modellálható” a két szöveg párbeszédével, már amennyiben ezt első sorban az irodalmi tradíció (az *Ezeregyéjszakából* „átvett” Wilhelm Hauff-mese) folytathatóságának és visszakövethetőségének (romantikus és modern) „tapasztalataival” kívánjuk alátámasztani.<sup>63</sup> Amennyiben viszont a szövegeket két eltérő lejegyzőrendszer, vagy – Kittler könyvének angol fordítását követve – *diskurzus-hálózat*

<sup>61</sup> A tárcában közölt kritika a Pesti Napló 1862. november 1-jén megjelent számában olvasható.

<sup>62</sup> Az értelmezésben eddig is megpróbáltam kerülni a vulgárfreudizmust, de a Táborny/Táborny névváltozás sokat sejtető, ahogyan a *Két élet* inverz névváltozata is (a Szécsi tulajdonnév először Szécsy formában íródik be a szövegbe). Lehetséges, hogy a szövegi pozícióban előforduló y és i további kutatásokat előlegezhetne meg a kétféle jelöléshez tartozó egyféle kiejtés (és a regények nyomán: az egy testhez tartozó két lélek) tekintetében, de mindez jelenleg szétfeszítené az értelmezés kereteit.

<sup>63</sup> Török Lajos, *A gólyakalifa álma*. Babits Mihály: *A gólyakalifa* = „egy csonk maradhat”. *Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – HORVÁTH Csaba – SZITÁR Katalin – Török Lajos, Ráció, Budapest, 2004, 78–85.

termékeként vesszük alapul, kirajzolódik, mennyire tökéletesen is aknázzák ki a szövegek az őket kitermelő diskurzusok lehetőségeit. A párbeszéd (illetve ennek utólagos konstrukciója) ugyanakkor annak mintájára bizonyul lehetetlenné, amint a mai mediális környezetbe való erős (és fokozódó) beágyazottság fedi el azokat a technikai leleményeket, amelyek a fantasztikum ma már inkább megmosolyogtató változataiként tették kérdéssé a 19. század világtapasztalatát.

A két szöveg közötti analógia első nyoma egy, *A gólyakalifa* 1916-os kiadásáról írott recenzióban olvasható: „A regény sem más valami, mint a tudományos álomtanra felépült 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”.<sup>64</sup> A „tudományos álomtan”, Freud leleménye így egyfajta többletet ad a modern regénynek a *Két élettel* szemben, amely – ha egy Freudéhoz hasonló „paradigmát” keresünk – elsősorban a mesmeri–púységur-i delejezés közegéből meríthette álommal kapcsolatos előfeltevéseit. A mai értelmezések inkább a spiritiszta tanok közé sorolják a magnetizmust, de tagadhatatlan, hogy – elsősorban a hipnózis gyakorlatának köszönhetően – a pszichoanalízis előzményei között említhető: Stefan Zweig *A lélek orvosai* című könyvében – igaz, már Freud tanainak széleskörű elterjedése idején, 1931-ben – is egymás után tárgyalja Mesmert és Freudot (hozzájuk csatolva Mary Baker-Eddyt, a spiritisztából lett vallási gondolkodót is). Az álom mint magasabb rendű létforma 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 előrejelző 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”.<sup>65</sup> Ha ki nem is léphet a természetből, egy másik világból a természetbe befurakodó jelenés vagy látomás a 18-19. század fordulóján már elég okot adhatott arra a szemlélőnek, hogy újragondolja azt, amit evilágiságról és túlvilágról gondolt. Az egyre elterjedtebb kísértet-bemutatók (Johann Georg Schröpfer, Étienne-Gaspard Robertson) hatásos és hátborzongató optikai trükkjeinek köszönhetően a fantasztikum pénzzel megvásárolható, vagyis elérhető lett a mindennapi ember számára: „mindenki tudta, hogy szellemek nem léteznek, de mindenki látta őket, ha még nem is tudták pontosan, hogy ez hogy történhetett”.<sup>66</sup>

A 19. századi irodalmi tapasztalat evidens, de mára jobbára metaforizálódott „intermediális randevújaként” tarthatjuk számon szöveg és ködfátyolkép találkozását.<sup>67</sup> A *laterna magica* segítségével életre hívott ködfátyolképek a vásári forgatagból nem

<sup>64</sup> Lám Frigyes Magyar Kultúrában megjelent cikkét Éder Zoltán idézi: BABITS, I. m., 459.

<sup>65</sup> E. T. A. HOFFMANN, *A delejező*, ford. HALASI Zoltán = Uő., *Fantáziadarabok Callot módorában 2.*, ford. GYÖRFFY Miklós – HALASI Zoltán – HORVÁTH Géza, Cartaphilus, Budapest, 2007, 16.

<sup>66</sup> Terry CASTLE, *Fantazmagória. Kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája*, ford. FÜZI Izabella – MÁTUSKA Ágnes – TÖRÖK Ervin, Apertúra 2011/2., <http://apertura.hu/2011/tel/castle>

<sup>67</sup> Vö., SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*, Pécsi Tudományegyetem – Pro Panonia, Pécs, 2008, 65–90.

egyszer a színházterembe (így a magaskultúra közegébe) kerülve reprezentálták a képkultúra azon változását, amely során (a mozgóképet megelőzve) a külsővé tett, természetesen „hazudott” mesterséges látvány fantasztkuma megfelelően funkcionálhatott a képzelőerő, vagy akár az emlékezés színönimájaként is. Miután a 18–19. század fordulóján, de hangsúlyosan a 19. század első harmadában megtörtént a képtechnikai átállás, amely során a („romantikus”) szerző a leírás imaginációjának segítségével helyezhette bele olvasóját fiktív terébe úgy, hogy az olvasás közben tulajdonképpen az olvasás aktusa is háttérbe húzódhatott,<sup>68</sup> a ködfátyolképekkel adottá vált az álom vagy álomképek szövegbeli megrögzítéséhez kifogástalan technológiai alapú tapasztalat is. Az olvasóit egy helyen szemtanúként emlegető *Két élet* szövege nem csupán erőteljesen láttatni akar, de a csodás jelenségeket is optikailag optimalizálja. A „kódábraként lebegő”, „kődborékban megjelenő”, „kődfoltból”, „ködfátyolból”, vagy „dagadó ködből” kisejlő, „csavarodó”, „hömpölygő” és „hengeredő” jelenetek és jelenések egy olyan mediális környezetet idéznek fel (a szövegben említett fénykép és táviró mellett), amely imagináriusként képes applikálni a fantasztkumot.<sup>69</sup> A film (pontosabban a némafilm) kontextusában fogant későbbi szöveg, *A gólyakalifa* a két Én viszonyrendszerének bemutatásakor nem vált át közvetlenül a modernség mediális bázisába:

S úgy váltogatta egyik életem a másikat, éj a napot, mint a *laterna magica* gyorsan ide-oda tologatott képei változtatják egymást. Elaludtam, és elpattant Táborny Elemér egész élete, mint a kép a vásznon: másik kép jelent meg. De ezek a képek nem maradtak külön: utószíneket hagytak egymáson, ezzel elrontották egymás színhangulatát, és az egész életem olyan volt, mintha két zenekar különböző zeneműveket egy borzasztó hangzavarrá összejátszana.

Gyorsan, gyorsan cserélődtek ezek a képek, és a díjnok egyhangú vergődése mint egy sötét szalag fűződött bele az életembe, amelyen nyugtalan pörögtek le napjaim gyöngyei. Ah, szép, ragyogó gyöngyök, mily piszkosak lettetek belül ettől a piszkos pántlikától! És a pántlika, a pántlika töletek kopott, amint rajta végigpörögtetek. A díjnok érezte Táborny Elemér új napjainak tarkaságát, érezte és vágyak keltek benne, új vágyak új gyötrelmekkel, vágyak a látásra, tarkaságra. Ah, mily egyhangú volt az ő élete! De lelkében hordta a tarkaság csíráját. Lelkében, álmában.<sup>70</sup>

Táborny ekkor már ijesztő magabiztossággal tárgyiasítja önmagát (az egyes szám harmadik személyű – befűzött! – szólammal), azaz beszél *gépként* önmagáról. A képek összerosódása és a hangzavarrá formálódó egyidejű zenei előadások még csak egy külső instancia meghibásodására utalnak, ami ahhoz vezet, hogy kikülöníthetetlen-

<sup>68</sup> Friedrich KITTNER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 113–115.

<sup>69</sup> Igaz, a múltbeli Szécsi kapcsán ugyanúgy feltűnedeznek a kódábrák. Ha lehet kidolgozatlan jegyekről beszélni a *Két élet* kapcsán, akkor ezek ilyenek. Vagy más értelmezésben mindez a narrátor evilágiságát, illetve a 19. századi narratíva primátusát bizonyítja. Az idézetek helyei sorrendben: JÓSIKA, *Két élet*, 26, 45, 103, 85, 111, 125, 62.

<sup>70</sup> BABITS, *I. m.*, 104.



né válik az egyetlen identitás mediális metaforájaként funkcionáló, *jelentéssel bíró* optikai vagy akusztikai jelsor. A kép-, illetve hangminőség még azonban így is érzékelhető, észlelhető marad.

Miután azonban a „szekunder” identitás „sötét szalaggá” összefonódó jelenetei „befűződnek” egy ezt transzponáló eszközbe, ráadásul az adatként felfogható „gyöngyök” szinte már káros hatással vannak a hordozóra, a jelsort tartalmazó közeg, és a feldolgozó eszköz is fenyegetve lesz: nincs mód az értelmezéshez elegendő „nyom” megragadására sem. Ez a kaotikus állapot eredményezi azt, hogy az idézett szöveg díjnokra fókuszáló zárlata kifordítja a filmszalag allúzióját. Ugyanis a díjnak a látásra vonatkozó vágyat érzi: sötétben él, és csak a tarkaság „csíráját” hordozza az álomban. A *gólyakalifa* így összességében képtechnika helyett inkább az írás(kép) (és a korábban részletesen bemutatott auditivitás) technikáját zsigereli ki, de nem szabadulhat kontextusa mediális meghatározottságától. A regény abban az időszakban született, amikor a filmes trükkök már lehetővé tették a – korábban csak a képzelőerő számára „vizualizálható” – megvasadt személyiségek, hasonmások megjelenését, imaginárius „jelenlétét”. Azaz: a filmes tapasztalat már fantasztikus írásművek alapjául is szolgálhatott.

### Zárlat

Míg a *Két élet* egy történetet mesél el, ezt ilyen formában nehezen lehetne elmondani *A gólyakalifáról*. Utóbbi esetében ugyanis óhatatlanul bevonódunk az írásaktusba, hiszen az olvasás egyidejűleg lineárisan halad Táborny Elemér önéletírásának konstituálódásával. Mindkét szöveg számít befogadójára, de témájából adódóan tematizálja is ezt a ráhagyatkozást. Szécsi Kálmán gyógyulásához az szükséges, hogy az álom képsorai szöveges, ráadásul *elbeszél*t formában találják meg azt az „olvasót”, aki ezt értelemmel telítheti föl, majd az így nyert tapasztalatot visszaforgatva dialógus alakulhasson ki. A szöveg „külső” szintjén szintén megképződik ez a stratégia: a *Két élet* keresi sorok közt olvasni tudó befogadóját. Egyértelmű, hogy *A gólyakalifa* „hangzó gyónása” (Etelka színe előtt) nem korrelál a szöveg alapvető logikájával, amelyet követve Táborny írásban beszélget saját magával, de nem tudatosul benne, hogy „mintaolvasója” lassan-lassan tárgyiasul, majd megszemélyesedik, végül önálló hangjára lel. Az automatizmus „feltételének” eleget tévő önéletíró hamarosan már magát az automatikus lejegyzéshez is narratív keretet rendel, ezek a keretek pedig egyre inkább ráíródnak a formálódó álom-én kontúrjaira: Táborny totális inverziójának már mindennapi megélhetése múlik az automatikus íráson. *A gólyakalifa* kettős horizontjából adódóan Táborny a díjnak vágyálmainak jelöltjeként is felfogható. Eszerint, ami neki fantáziától és értelemtől mentes *aktus*, az ellentétének eleinte izgalmas *alkotótevékenység*, amely akkor fordul át kényszerű naplózássá, amikor az egyre erőteljesebb díjnak ellehetetleníti az emlékezést, és a beszéd-től távol az önéletírás közege, a papír válik az egyetlen tárolóeszközzé, amelyen nyomokat lehet létesíteni. A tudat kívülre helyeződik, és csakis a szövegrendező autoritás rendeli hozzá a későbbiekben azt a nyelvi jelölőt, amellyel egyáltalán hagyományozódni képes. *A gólyakalifa* nem történettel, hanem írással szolgál. Nem mesél, hanem postai küldeményként üzen.