

A képiro

BÁLINT PÉTER REGÉNYÉRŐL

*Mondd, mért fut a toll a sivár papíron, utazó,
újabb sorokért, ha tőled is már fut a szó,
fut vak teveként – vélt nyomait sem leled, ó,
majd lázas idők hideg homokján, utazó!*¹

Bálint Péter új regénye² csak részben tekinthető az író 1990-ben megjelent műve, az *Örvény és fúga* folytatásának. A témaválasztás, a nyelvezet és az írói hangnem hasonlatossága mellett ugyanis merőben új koncepcionális jegyeket fedezhet fel az olvasó. A *Búvópatak* ugyanis – amennyiben a műfajhoz viszonyulás egy lehetséges eseteként fogadjuk el Mihail Bahtyin ajánlását, mely szerint „a regény az egyetlen keletkező és nem kész műfaj”³ – nem csak a „nagyregény” lehetőségeit kutató újabb példázat. A recepció már az első könyve kapcsán rögzítette, hogy Bálint írásművészetével a kortárs magyar nyelvű prózában példátlan és kissé „anakronisztikus” kísérletet tesz a „nagyregény” mint műfaj rehabilitálására.⁴ A forma újralfedezése azonban esetünkben semmi-

képpen nem avított gesztus, vagy a manapság divatosabb irodalmi kifejezésformákkal szembeni pozíciókeresés. Bálint a regényírás elméletéről és gyakorlatáról vallott gondolataiban pontosan érzékelteti a formában rejlő kihívás értelmét. A regényírás tétje egyrészt az identikus és karakteres kifejezőképesség létrehozása, összeállítása. Ebben az összefüggésben prózaírása bonyolult alkotótevékenység, ahol a tagmondatok és szavak összhangzatát célzó akarat soha nem törekedhet egyszerűsége, mivel Bálint vallomása szerint számára a dolgok eleve bonyolult jelenségként mesélhetőek el. Az esztétikai kompozíció a mögötte megbúvó művész komplex világlátásának következménye.⁵ Történeteiben a többszörösen összetett költői képeket egymásra vetítő szóáradás nyelvteremtő ereje minden mondatban önálló világot hoz létre. Az írás másrészt alkalom Bálint írói önazonosságának megteremtéséhez referenciaként felfogott személyiségek írásművészetétől való világos elhatárolódására. Gide, Yourcenar, vagy Szentkuthy de más összefüggésben Mikszáth vagy Krúdy és Mészöly Miklós szellemiségének hatása, ahogy *Örvény és fúga* stílusjegyei persze felfedezhetőek a *Búvópatakban* is. Ugyanakkor látni kell, hogy Bálint művében olyan kompozíciós gyakorlatot valósít meg, melynek elméleti konzekvenciái a magyar nyelvű próza eddigi hagyományával való szakítás árán maguk is a hagyományteremtés kísérleté-



Seneca Könyvkiadó
Budapest, 1998
306 oldal, 1650,- Ft

vel való kacérkodást sejtetik. Jelen írás ennek a törekvésnek egyetlen motívumát a *Búvópatak* történetének gerincét alkotó *mester-tanítvány* allegória példájában látványosan kifejezésre jutó képesség-nyelviség koncepciót kívánja vizsgálni.

A *Búvópatak* két szálon futó cselekményének alapmotívuma azonos. A közelmúlt Debrecenében élő fiatal festő választott mesteréhez való viszonyát, barátságának elmélyülését, a mesterbe vetett hit bizonyosságának élményét, majd a fokozatos eltávolodást megalapozó kritikai alapállás kialakulását mutatja be a regény. Valentini Péter mesteréhez és önmagához való viszonyát meghatározza – a könyv cselekményének másik szálát jelentő – az egykori peregrinus diák németalföldi kalandozásainak története, amit Valentini Péter összegyűjtött levelezés formában kap elolvasásra mesterétől, Theodorustól. Valentini középkori alteregójának életével ismerkedve szembesül a művésszé válás és a művészi alkotás folyamatának ambivalenciáival. Művésszé lenni nem más mint szembesülni az alkotásvágy teremtésként megnyilvánuló beteljesülésével, amely egyszerre tölti el az embert csodálattal és borzalommal önmaga iránt. Valentinus németalföldi útjáról debreceni mesterének és barátainak küldött leveleiben művésszé válásának, „fejlődésének” történetét a *mester és tanítvány* mindig újra átalakuló kapcsolatának keretei közé illeszti.

A *Búvópatak* szüzséjének gerincét alkotó *mester-tanítvány* allegória több lépésben felépített bonyolult metafora komplexum. Már a regény kezdő sorai, Theodorus mester Valentini Péternek írt levele, melyben elfogadja az ifjú „választását”, fogalmi értelemben eleve intencionálják és szigorú logikai rendbe szervezik a cselekményt. Ezek szerint a *mester-tanítvány* kapcsolat stációi egymásból következő és levezethető példázatok, vagyis a peregrináció átvitt értelemben a mester kiválasztásától, a mester iránti rajongáson és lojali-

táson keresztül vezet a tanítvány mesterré válásáig. A *mester* ugyanis annak a reménynek az általános megjelölése, ami a személyiséget önnön lételehetőségeinek felismerésében és kibontakoztatásában segíteni képes. A tanulás a tanítvány számára az önmegvalósítás, de egyúttal a tanítás, mint tudás-átadás és kibontakoztatás képességének az elsajátítását is jelenti. Valentini Péter és Valentinus a két festő növendék története a művész önkonstitutív életgyakorlatában ugyanazt a vágyott célt fejezi ki: az embernek önmaga megalkotását.

A peregrináció nemcsak a cselekmény középkori szálát minősítő meghatározás, de a cselekmény egészére vonatkozó jellemzés, amennyiben a kifejezés átvitt értelemben érvényre juttatja az idegenséggel – mássággal – való találkozás konstitutív alapélményét, mint a személyiség önmegalkotásának előfeltételét.⁶ A *mester-tanítvány* kapcsolat stációi egyúttal a peregrináció stációi is. Talán ez az elsődleges oka, hogy a *Búvópatakot* a klasszikus terminológia alapján a tudatregény, a fejlődés regény és a fiktív történelmi regény sajátos elegyének tarthatjuk. Ezek a meghatározások valójában keveset árulnak el a szövegben megvalósuló esztétikai- kompozíciós technika gyakorlatáról.

A regény két létjellegében alapvetően eltérő szerkezeti elemből építkezik. Egyrészt és elsősorban *képekből*, melyek a regény olvasóját egy képtár látogatójának kijáró élményekkel ajándékozzák meg. Bálint *képei* festmények, melyeket a könyv két festő főhőse idéz az olvasó elé. A perspektívájukból feltáruló világ a festmény technikai megvalósításának folyamatát követő leírás. Egy-egy motívum kibontása vázlatok és árnyalatok sokaságán keresztül történik meg. Valentini és Valentinus számára a világ egyaránt a szó eredeti értelmében *aisthesisz*, azaz érzéki viszonyulás, melynek minden más beállítódás csak másodlagos következménye. A böl-

cselő, a kujon, a kereskedő és a két főhős összes többi alakváltozata a *festő* látásmódjának metamorfózisai.

A regényben a *kép* („festmény”) két típusáról beszélhetünk. Breughel, Altdorfer és a németalföldi festészet látványvilágát idéző *képek* gyakran a mesterek legismertebb műveinek parafrázisai, vagy ezek értelmezései.⁷ Ugyanakkor Valentini Péter és Valentinus plasztikus leírásai, látomásai is képeket idéznek az olvasó szeme elé.⁸ A kép két alapesete közötti különbség a regény kompozíciós technikájának értelmezése szempontjából kevésbé fontos.

A *kép* mellett a regény másik meghatározó szerkezeti eleme a „szöveg”.⁹ Ennek funkcionális értelemben két fő formáját határozhatjuk meg a regényben. Az elmélkedő, konkludáló típusú szövegrészek lehetőséget biztosítanak a szerző számára a felvázolt *képek* értelmezésére, a látványhoz kapcsolódó bölcselkedésre. Emellett jelen vannak a cselekmény bonyolódását, kifutását szolgáló szövegrészek, melyek a történetet mozgásban tartják. Míg az értelmező szövegek általában egy *kép*hez kapcsolódnak, arra utalnak, vagy azt magyarázzák, addig a cselekmény dinamikáját szolgáló részek a *képek* közötti átmenet megteremtését, közvetítést szolgáló eszközök. A *Búvópataokban* a textuális „művészetek” bevett gyakorlatával szemben a *kép* és a *szöveg* viszonya radikálisan átértékelődik. Míg a szöveges irodalmi formák legkülönbözőbb típusaiban a *kép* illusztráció, a *szöveg* koncepciójának alárendelt strukturális elem, addig Bálintnál a *szöveg* a *képek* egymásráfűződésének lehetőségét nyelvi értelemben megteremtő, illetve ezt értelmező alkotórészzé minősül. Ebben az összefüggésben a *szöveg* a vizualitás érdekeinek, a *kép*nek alárendelt forma. A *Búvópatakok* válogatott, értelmezéssel ellátott és a regény cselekményének logikájából következően egymás mellé rendelt *képek* (festmények) „kollektívája”.

Bálint esztétizáló írói beállítódása nem újdonság.¹⁰ A kísérlet, melyben radikálisan fordul a látvány, a vizualitás, a *phantasztia* felé izgalmas vállalkozás. Ha a regényben megvalósított írástechnikát egyetlen szóval kívánjuk jellemezni és minősíteni, akkor a *Búvópatakok* szövege *képirás*. A megnevezés magyarázatra szorul, hisz a *szó* és a *kép* közötti kapcsolat ellentmondásos és kevésbé tisztázott problematikájára vonatkozik. A *képirás* Bálint írásgyakorlatából következő elméleti konzekvenciákat sűrítő terminus. Utal a szöveg létrehozásának folyamatára, melyben a szerző sajátos technikájának kialakításával konkretizálja az attitűdöt, ami témájához fűzi. Valentini Péter emlékezése és Valentinus krónikája vizuális perspektíva. Ez szükségszerű, hisz mindkét főhős festő, vagyis pontosabban festővé kíván lenni. Festővé válni olyan történet, melynek szereplői éppen azt a képességet kívánják kifejleszteni magukban, illetve megtanulni másoktól, hogy miképp lehet és mit jelent a valóságot festőként szemlélni. Ebben az értelemben a két hős történetének rögzítése a cselekmény intenciójából következően a festői látásmód elsajátításának folyamatát és ennek lényegi mibenlétét feltáró leírás. A *képirás* technikailag olyan szöveg létrehozását jelenti, ahol a közlést a megidézett *képek* – vagy a hozzájuk rendelt értelmezés – közvetítik. A kérdés persze, hogy miképp lesz a szöveg *képpé* a maga konkrétságában teljességgel abszurd, azonban oly módon árnyalva, hogy mennyiben képes a *szöveg* egy *kép* megidezésére, új értelmet nyer. Bálint *képirói* gyakorlata két motívum együttjátékaként ragadható meg.

1. A *Búvópatakok* képei *ekphrasziszok*.¹¹ Ez a kijelentés ellentmondani látszik a vizuális hermeneutika egyik alaptételének, mely szerint az „ikoniság és a nyelviség visszataszító idegenségben szembesülnek egymással.”¹² Az ellentmondás feloldható, amennyiben az *ekphraszisz*t eredeti jelen-

tésétől elvonatkoztatva a leírás mellett egyben „meg- és felmutatásként” értékeljük. A betű, a szó, a „találó szó” közelít a kép kitüntetett létmódjához abban az értelemben, hogy felidézi azt. A látvány ebben az esetben az elme képteremtő erejének segítségével létrehozott vizuális élmény. Az *ekphraszisz* eredeti értelmében a hermeneutika holdudvarán túlmutató jelenség, hisz egyrészt nem az értelmezés következménye, másrészt nem is értelmezés. Bálint esetében a *képleírás* fogalmának jelentéshorizontja egy funkcionális elemmel egészül ki, amennyiben a *kép*, a megidézett látvány a cselekmény egészét szemlélve interpretatív erővel bír vagyis a *Búvópatak ekphrasziszai* a vizuális argumentáció remek példái.¹³

Az *ekphraszisz* irodalmi gyakorlatának a regényben kiemelkedő példája a „halál” élmény ábrázolása. A cselekmény Valentini Péter és Valentinus szempontjából egyaránt *katabászisz*, ami mindkettőjük esetében halállal végződik. Míg Valentini mestere halálos ágyánál szembesül a végzettel, Valentinus utolsó – búcsú – levelének záró sorait kimondatlanul ugyan, de valójában Athropos írja. A *Búvópatak* halál ábrázolása nem egymástól elszigetelt szituációk összefüggéstelen halmaza, hanem *képek* sorozata, melyek mind metaforikus témájukat, mind perspektívájukat tekintve eltérő és egymást kiegészítő pozícióból mutatják meg – látatják – az író álláspontját. A számos torzó mellett legjobban kidolgozott három *ekphraszisz* „nézzük” meg részletesebben!

Valentini Péter első útját Theodorus mesterhez az író roppant részletesen ábrázolja.¹⁴ A tizedik emeleti bérlakásból (otium) Valentini elé táruló kép fizikai értelemben a világ hierarchiális felosztásának metaforája. A „lenti világ” idegensége az ifjú festő számára értelmetlen és a kiszámíthatatlan labirintus. Szellemi arisztokratizmusa, mellyel a lent élőkről beszél nem megvetés, de határozott elutasítás.

A mesterhez vezető út direkt és átvitt értelemben egyaránt ezen a közegen keresztül vezet. Az út első stációjának (alászállás) jelentését a lift metaforika pontosan megvilágítja.¹⁵ „...az éji sötétben mozdulatlanul... egy olyan világba szállok alá, amelyben az értékek fittyet hánynak az általam megjeleníteni kívánt „aranykor mítoszára” – állítja Valentini. Az út második stációja Héraklész utolsó munkájának történetét idézi. A mester háza előtt trónoló szfinxszerű kutya Kerberoszra emlékeztet, aki mikor „Héraklész megpillantotta reszketve menekült urához, az Alvilág királyához és elbújt trónja alatt.”¹⁶ A *katabászisz* harmadik szintje Theodorus mester kertjének leírása, amely egy antik sírkert hangulatát idézi fel az olvasóban. Az út vége, a mesterrel való találkozás beteljesülése teszi érthetővé a tanítvány kimondatlan elvárását: a „mester”, a „búvópatakszerűen el- és feltűnő titok” tudója, ebben a minőségében a tanítvány önmaga sorsával való szembesülésének kényszerét, mint elháríthatatlan (végzetszerű) eseményt jelenít meg.

A „végzet” nemcsak a személyes élet-sorssal való tudatos szembesülés következménye, belátás, hanem minden létezőhöz hozzátartozó szubsztantív adottság is. Bálint ezt Breughel egy festményének – *A halál diadala* – ábrázolásában és a *kép*hez fűzött értelmezésben adja meg.¹⁷ A halál csontvázszerű katonáinak borzalmas mérszárlása a pokol apoteózisa, abszurd látvány. Ez a *kép* az élők és holtak – az élet és halál – harcának szimbóluma. A *kép* bal felső sarkában látható fehér lepellel borított csontvázak egy citadella szerű építmény derékmagasságú falán álló vörös kereszt árnyékában figyelik a csata kimenetelét. Előttük a halál katonái éppen egy kordéra gyűjtik az áldozatok koponyáit. A festmény centrumában kavargó agonizáló alakok az élők utolsó csoportja, akiket a halál seregei teljesen körülvettek. Bálint olvasatában Breughel „mester” az

élet és halál harcának allegóriájában rejlő veszteség élményének átértelmezésével a keresztény metafizika dichotomikus világmérvével szemben állított kérdőjelet.¹⁸ Az elmúlás, a végzet nem feloldhatatlan konfliktus forrása, hanem természetes esemény (*euthanatosz*), mellyel szemben semmiféle ellenállásnak nincsen értelme, és nem csak azért, mert eleve kudarcra ítélt, hanem mert a halál tagadása egyúttal az élet elutasítása is. Az élet és a halál harmóniájának, mint *ab ovo* adottságnak a belátását hirdető tanítás a teremtés eredeti egységének helyreállítását célzó kísérlet.

A végzet mint az élet intenciója és elháríthatatlan lényege a *Bűvópataokban* a mester halálának *ekphraszisz*ában „látható” egyidejűleg.¹⁹ Bálint expresszív realizmusa elemi erővel érinti meg az olvasót: *Contra vim mortis non est medicamen in hortis*. A mester életének beteljesedése, a tanítás, mint életgyakorlat kerül kimondásra Valentini Péter számára: „Megérendmem, hogy úgy haljak meg ahogyan éltem: anélkül, hogy beadjam a derekam, hogy hiábavaló reményeket hajszoljak, anélkül, hogy féljek az egyetemes csírázás lassú átalakulásába való visszatéréstől.”²⁰

Látni kell, hogy a három kép (stáció) egy témára „festett” képek sorozata, amely egyúttal a *mester-tanítvány* viszony három fejlődési állapotának a jellemzése. A mesterhez vezető út, (az alászállás), a létezés és a választás bizonytalanságának élménye a tanítás kezdetét átható univerzális remény kifejeződése. Valentini az ifjú festő nemcsak művészetének *ars poeticáját*, de egyúttal önmagának mint személységnek kibontakoztatásához igényelt segítség forrását is reméli megtalálni mesterében. A *mester-tanítvány* kapcsolat hagyományos értelemben szükségszerűen hierarchiális, de sohasem az alá- vagy fölérendeltségben kimerülő viszony.²¹ A kapcsolat mindkét fél részéről természetes belátás, ami egyben a viszonyban rejlő szellemiség kibontakoztatásnak elő-

feltétele. A Breughel kép *ekphraszisz*a a tanítás lényegének igen didaktikus bemutatása. A személyes léthez rendelhető értékhorizont, az élet értelmére vonatkozó bármilyen kijelentés olyan punktuális perspektíva, amely csak aktualitásában értelmezhető. Az ember saját életének művészeként fokról-fokra válhat tanítványból mesterré. A teremtés, a művészet szükségszerűen egzisztenciális aktus. Az önkifejezés az egyéniség önmagára találásának eszköze, amit Valentinus Breughel festményén a végzet (halál) jelentésének újra meghatározásában – reinterpretációjában – vél megérteni. A harmadik stáció – a mester halálának ábrázolása – a barátságuk kezdetét megalapozó misztikus elvárás beteljesülése, ami feltárja a „*bűvópatakszerűen el- és feltűnő titok*” értelmét: Valentini Péternek mesterré kell lennie. Ez azonban nem feltételezi a mester örökségének folytatását; „*vajon őrzője, pásztora vagyok-e én mesteremnek, avagy csak látogatója?*” – kérdezi az ifjú festő önmagától Theodorus halálos ágyánál.²²

Az *ekphraszisz* gyakorlatának három példája, a halál ábrázolásának és ennek a mester és tanítvány közötti szellemi kapcsolatot meghatározó egyik fontos esetként történő kiemelése persze nem jelenti azt, hogy a regény *kvázi thanatológia*. Arra viszont utal, hogy Bálint olvasatában a két figura kölcsönös függésében megnyilvánuló egymásrataltsága az emberi lét végső kérdéseit involválja.

2. A *képirás* második, valójában az *ekphraszisz* lehetőségeiből következő, annak továbbgondolására építő írástechnikai elem a *Bűvópataokban* a *nyelvi ikonika*. A megnevezés magyarázatra szorul, mivel akárcsak az *ekphraszisz* a szó és a kép közötti lényegében tisztázatlan kapcsolat problematikájára vonatkozik. A *nyelvi ikonika* mint meghatározás ráadásul látszólag mind az irodalomelméleti, mind az ikonológiai hagyomány terminus képzési elveinek ellentmond. A *nyelvi ikonika* –

Max Imdahl meghatározását tovább gondolva²³ – olyan szöveg létrehozására tett kísérlet, ahol a szerző a közlést a nyelvileg megidézett képeken keresztül juttatja kifejezésre. A paradoxon – amennyiben az *ikonika* olyan értelemkövetítőként foglalkozik a *képpel*, ami mással nem helyettesíthető – csak látszólagos, ugyanis a *nyelvi ikonika* nem a helyettesítésre épít, hanem elsősorban utalás, erőteljes rámutatás. Ezek szerint nem abból az ideából táplálkozik, amely azt sejteti, hogy a *kép* kiváltható szóval. Eppen ellenkezőleg az író a *kép* nyelvi megidézésével, ahol a szöveg a látvány megteremtésének eszköze a *kép* helyettesíthetlenségének tényét ismeri el. A *nyelvi ikonika* a *kép* fizikai tapasztalása után következő legmagasabbrendű (teljes és valóságű) megidézése a láthatónak, ami a szöveg fel- és bemutatásában teljeseedik be.

Első pillantásra talán nem kellően hangsúlyos az *ekphraszisz* és a *nyelvi ikonika* mint a *Búvópatakok* két karakterisztikus „szövegszervező” technikája közötti különbség. Az *ekphraszisz* nyelviségében előálló látvány a szöveg extenzív logikájának természetes kiaknázása. A *kép* struktúrája lépésről-lépésre, a részletek megjelenítésével összhangban kibontakozó hatás. A *nyelvi ikonika* ezzel szemben effektus, a pillanat erejéből eredtethető impresszió. A látvány teljessége nem folyamat következménye, hanem a nyelv képteremtő erejében rejlő másik lehetőség tudatos kiaknázása.

Bálint regényében a *nyelvi ikonikaként* megnevezett írástechnikát számos esetben, sokszor az *ekphraszisz*ba beillesztve alkalmazza. Erre a regény talán egyik legmegragázóbb példája az a Bosch világot idéző *kép*, mikor hitük miatt kopaszra borotvált, megkínzott és székérre zsúfolt férfiakat kísérnek spanyol őreik kivégzésre.²⁴ Az *ekphrasziszt* hirtelen megszakító és ellenpontosító mondat által konstruált *kép* megdöbbentő látvány. Valentinus sajtó

szívvel nézett a menet után, mikor egy vékonyka hangra lett figyelmes. „...szabadíts meg a gonosztól...». Egy tízéves körüli, lenszőke hajú kislányt láttam az út menti kőkereszt előtt térdepelni, imára kulcsolt kézzel, főkötője hátracsúszott tarkójára, köténye zsebéből búzavirág kandikált ki.²⁵ A kontúrokat hangsúlyozó, pontos, lényegre törő leírás, színeivel, hangulatával egyaránt a kivégzés drámájának feszültségét feloldó hatás, ellenpont. Az olvasó fantáziája a szöveg utasításait, a minden átmenetet nélkülöző váltást követve egyik pillanatról a másikra hirtelen idézi meg a látványt. A regény – illetve szerzője – játszik az olvasóval. Az apokaliptikus látomásba ékelt *kép*, a remény, a hit és az ártatlanság drámai apoteózisa felejthetetlen lenyomatként íródik a regény olvasójának emlékezetébe. A *nyelvi ikonika* talán még szigorúbban támaszkodik Bálint irodalmi stílusára, mondatszerkesztési technikájára mint az *ekphraszisz*.

A *Búvópatakok* metaforákkal, metonimiákkal, szimbólumokkal zsúfolt szöveg, ami nagy türelmet követel az olvasótól. Ugyanakkor látni kell, hogy a *képirás* elsősorban nem stílári kérdés, hanem sokkal inkább az író – és a két főhős – perspektívájától elválaszthatatlan attitűd, ami az esztétikai cselekvéshez, létmódhoz való viszonyulást jellemzi. Bálint viszonya az esztétikához – és esetünkben konkrétan a *kép*hez – elméletileg gondosan megalapozott.

Olvasatában a *kép par excellence* teremtés. A művész hivatása, hogy az isteni rend létrehozásában tevőleges szerepet vállaljon, képes legyen az összetartozó dolgok közötti kapcsolat felismerésére és ezek egymás mellé rendelésére.²⁶ A művészet konstitutív alapelve; egységben látni az univerzumot. „...az én mesterségem a teremtésben elrejtett isteni szépséget és értelmet, rendet és mértéket, bőségben észlelt összhangzatot feltárni.” – írja Valentinus egyik levelében mesterének a deb-

receni református kollégium tanárának.²⁷ Az író világosan látja, hogy az esztétikailag teremtett világ minden alkotása autonóm és öntörvényű jelenség²⁸. Mindkét tétel egyidejű igazolása maga a regény. Ez a belátás látszólag nehezen feloldható el-
lentmondás, amennyiben a teremtés aktu-
sához rendelt konceptualitást és az alkotás
öntörvényűségéből eredő kontingenciát
az esztétikai beállítódást egyidejűleg jel-
lemző sajátosságokként nevezzük meg.
Bálint művészete egyrészt a teremtő aka-
rat tudatosan szervezett és minden részle-
tében átgondolt teljesítménye. Ugyanak-
kor témájával és hőseivel szembeni mély-
séges alázata olyan írói tulajdonság, amely
lehetővé teszi a szöveg önszerveződését
anélkül, hogy ez koncepciója rovására
menne. A két stratégia nem egymást ki-
záró, sőt éppen ellenkezőleg egymást erő-
sítő aspektus, amennyiben belátjuk, hogy
az esztétikai tárgy egységese nem csak az

értelmezés, hanem *de facto* az alkotó fo-
lyamat szempontjából is több adekvát
perspektívát hoz működésbe egyidejűleg.
A *Búvópatak* által megidézett képi világok
a *corpust* tekintve a szó eredeti értelmében
vett harmonikus teljességet alkotnak.²⁹

A *Búvópatak* a *képrás* gyakorlataként
felvázolt olvasata persze csak egy és teljes-
séggel közel sem kimerített variáció a szö-
veg gazdag és árnyalt jelentésvilágának ki-
aknázására. A regényben működtetett ha-
talmatlan erudíció és az ebben megnyil-
vánuló alkotói hitvallás, elkötelezettség
a biztosíték arra, hogy Bálint könyve még
jó darabig a kortárs magyar próza igen el-
gondolkodtató kísérleteként a szellemi
kihívást kedvelő szépirodalom iránt fogé-
kony olvasóközönség egyik kedvence lesz.

Biczó Gábor

JEGYZETEK

1. Kovács András Ferenc: *Rubái a Balkhi Dívánból* in: Lelkem kockán pörgetem. Pécs. Jelenkor Kiadó, 1997. 92.
2. Bálint Péter: *Búvópatak*. Budapest. Seneca, 1998.
3. Mihail Bahtyin: *Az eposz és a regény*. (A regény kutatásának metodológiájáról) in: *Az irodalom elméletei III*. Pécs. Jelenkor, 1993. 27.
4. Thomka Beáta: *Az epikus emlékezet* Holmi 1990/9 1067-1070.
5. Bálint Péter: *Noteszlapok* Budapest. Kéri és Halász Kiadó, 1997. 150.
6. *Peregrinatio* – szó szerinti jelentése külföldön való tartózkodás vagy utazás, vagyis a kifejezés az idegenséggel való szembesülés helyének általános meghatározására szolgál.
7. Például Breughel *Keresztút* (*Búvópatak* 9.), vagy *A gyermekek lemészárlása* (*Búvópatak* 133.) című festményének bemutatása.
8. Ilyen például a lift motívum ábrázolása (23. és 57.), vagy a nagyapa halálát leíró jelenet (231-233.).
9. A *kép* a regényben természetesen legtextuális jelenség, mely esetben a nyelv mediális funkciót tölt be, úgy mint a vizuális élményben kódolt jelentés, üzenet megidézésének eszköze. Ezzel szemben a *szöveg* terminus a *Búvópatak*ban szűkebb értelemben csak azokat a textuális elemeket öleli fel, ahol a jelentés, az üzenet fogalmi absztrakció formájában jut kifejezésre.
10. „Én, aki arra törekszek, hogy a prózát nagyon is tudatosan a költészet és a zene irányába vigyem...” (in: Bálint Péter: *Noteszlapok*. Budapest. Seneca könyvkiadó, 1997. 52.)
11. Az *εκφρασις* retorikai szakkifejezés, melynek szó szerinti jelentése részletes leírás. Ahogy Gottfried Boehm fogalmaz az *ekphrasisz* a nyelv és a kép összetartozásának pontos kifeje-

- zője, tanúskodik a nyelv képi erejéről, képbeszélő képességéről (Gottfried Boehm. *A képleírás*. in: Narratívák I. szerk. Thomka Beáta. Budapest. Kijarat Kiadó, 1998. 19.). Bálint alkalmazásában az *ekphraszisz* mint irodalmi műnem nem a kifejezés eredeti retorikai értelmére támaszkodik, és nem is a kifejezés latin fordításában, a *descriptio*ban bennfoglalt leírás-ként kell értenünk. A fogalom behatárolására esetünkben talán legalkalmasabb vonatkoztatási pont a husserli tiszta szemlélet *par excellence* esztétizált variációja, ami a alkalmas pozíció a látvány nyelvi megérzékítésére.
12. Gottfried Boehm. *A kép hermeneutikája* in. Atheneum 1993/4. szerk. Bacsó Béla 92.
 13. A *kép* argumentatív természetét Kibédi Varga Áron tanulmányában részletesen tárgyalja. in. Atheneum 1993/4. szerk. Bacsó Béla 166-180.
 14. *Búvópatak* 22-27.
 15. *Búvópatak* 23.; A lift motívum lényegében hasonló elv alapján megvalósuló értelmezése még két helyen jelenik meg a műben. Először egy Breughel festmény ikonográfiai elemzésekor (57.), majd Valentini Péter egyik barátjának abszurd színdarabjában (225-226.).
 16. Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Budapest. Gondolat, 1977. 198.
 17. *Búvópatak* 98.
 18. Bálint értelmezésével teljesen mást képvisel mint művészettörténeti hagyomány. Gergely Mihály a *Halál diadalát* apokaliptikus témájú képei közé sorolja, amely az emberi világ borzalmát idézi és főként a kor társadalmának tükré. (*Breughel varázslatai* Budapest. Hét Krajcár Kiadó, 1998. 73-73.) Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a festmény értelmezésének ez az alternatívája is jelen van a regényben, mikor Valentinus a kort a Gonosz manifesztációjaként határozza meg. (138.)
 19. *Búvópatak* 230-231.
 20. *Búvópatak* 231.
 21. A *mester-tanítvány* viszony értelmezésének ezt a lehetőségét Theodorus két levelében hozza Valentinus tudomására, amit az ifjú festő teljes egészében elfogad. (*Búvópatak* 5-6.; 105-107.)
 22. in: *Búvópatak* 232.
 23. Max Imdahl: *Ikonika* in: *Kép, fenomén, valóság*, szerk: Bacsó Béla. Budapest. Kijarat Kiadó, 1997. 254.
 24. *Búvópatak* 38.
 25. *Búvópatak* 38.
 26. *Búvópatak* 49.
 27. *Búvópatak* 86.
 28. Erre Valentini Péter figyelmét Theodorus hívja fel levelében mikor világossá teszi, hogy az író nem azt írja le amit akar, hanem azt, amit műve az alkotás öntörvényűségének tétele szerint lehetővé tesz számára.
 29. *Harmónia* (istennő), az egyesítő genealógiája – *Árész* és *Aphrodité* lánya – az antikvitás fel fogása szerint elárulja, hogy az alakjában megtestesülő teljesség képzetének alapja nem *homologia*, de sokkal inkább *heterologia*. Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Budapest. Gondolat, 1977. 51.