

BÓNUS TIBOR

# Színháziasság és az érzékek topológiája – szemek

AZ ÉDES ANNA ÉRTELMEZÉSÉHEZ<sup>1</sup>

## Látható és láthatatlan

Elmondható, hogy látható és láthatatlan feszültségteli korrelációjának általános szempontjára, ennek sor- vagy vakvezetőjére a szemek komplex szövegbeli szerepének valamennyi konstellációja felfűzhető, rákapcsolható. Sőt, a jog, a morál, a politika, s bennük igazságosság, erőszak, intézményesség és hatalom kérdéskörét, vagy akár az ökonómiáét és a marxi diskurzusét is látható és láthatatlan ellentmondásos egymásra utaltságaként lehet talán legbeszédesebben működésbe hozni az *Édes Anna* olvasásában. Ugyanez mondható el narrativitás és képiség korábban már elemzett összefüggéseiről (a lopás vagy a szóbeszéd interpretánsai is könnyedén ideilleszthetők), de – ettől nem függetlenül – narrativitás és esemény relációjának értelmezéséhez is újra hozzájárulhat – immár természetesen visszamenőleg – a szóban forgó szempont.<sup>2</sup> A *mintha* kapcsán már érintettük, hogy a figurativitásnak, metaforikus és szó szerinti különbségének is látható és láthatatlan relációja adja lehetőségfeltételét.<sup>3</sup> Valamiképp a figuratív a láthatatlannak a láthatóra (az érzéki vagy szó szerinti jelentésre) történő „rávetítését” feltételezi – hasonlóan, ahogy a látott kép felszínére a narratíva vetül –, azonképpen a példaérték, példa és érték olvasása is efféle projekciót követel meg. E láthatatlan látható példaértéket ignorálja például a budai polgárok társasága, amikor Moviszter magyarázatát, mely szerint ha a cselédnek naponta

<sup>1</sup> Részlet egy, a regényről írott hosszabb, könyv terjedelmű munkából, melynek címe: *A másik titok (Az édes Anna értelmezéséhez)*. Az itt közölt szöveg részlet a könyv szemről, látásról szóló nagyobb fejezetéből, előzményét az Alföld 2009/2-es, valamint a Kortárs 2009/7-8-as számában találja az olvasó. A munka első két publikált fejezete itt olvasható: Irodalomtörténet 2007/4.

<sup>2</sup> Hiszen az érzékek topológiája, amikor a felsorolt diskurzusok színre vivőjeként és megkérdőjelezőjeként lép működésbe, akkor egyfelől, a *membra disjectae* keretező (tehát vizuális) eljárásában, megmutatja az egyes érzékek (s érzékszervek) mint médiumok egymástól való különbségét, eredendő elválasztottságát, másfelől viszont éppen az egyes diskurzusok különbségeinek megalapozhatatlanságára világíthat rá, amennyiben valamennyi említett diskurzus alap nélküli alapjaként látható és láthatatlan maradéktalanul sohasem tárgyasítható (tehát láthatatlanul látható) különbségét „teszi meg”.

<sup>3</sup> Mindazonáltal már a szó szerintiség dimenziója, vagyis már a nyelv, sőt az érzékelés konstitúciója is feltételezi a mintha-szerű hasonlítást, azaz látható és láthatatlan korrelációja már magába a nyelvbe és a nyelv előtti-be is beleíródik.

piskótát adnának, kiderülhet, hogy csakis azt szereti, szó szerint érti. A példaérték e konvencionális a szöveg kiszolgáltatottságát is jelzi saját olvasásának, ami másfelől az olvasás kiszolgáltatottsága a példaérték láthatatlanságának, vagyis hiányának, eleve ellopott voltának.<sup>4</sup>

Közvetlenül azelőtt, hogy Patikárius Janesi megérkezik Vizyékhez, a narrátor egy kitérőben röviden beavatja az olvasót a szereplő múltjába, vagyis mintegy előkészíti az olvasó tekintetét a jövevény érkezésére. Az elbeszélés hangsúlyozza, hogy a várakozás (a szereplő megígért érkezése) és a megérkezés elért eseménye között különbség van.<sup>5</sup> A narrátor Vizyné tekintetét követve írja le Janesi úrfi külsejét, s előtte felhívja a figyelmet, hogy a szereplői tekintetnek mint megfigyelő figyelemnek távolság, a kéz öleléséből való kibontakozás, a tudatosításnak a cselekvés felfüggesztése a feltétele.<sup>6</sup> Az asszony hirtelen „látni” kénytelen az eltérést unokaöccsének emlékképe és jelenbeli látványa, szellemi és érzékelő látás között, amit az elbeszélő egy hosszabb általánosító passzusban kommentál:

„Évek múltán az ilyen találkozások kissé meghökkentőek.

Távollevő ismerőseinket szeretjük megrögzíteni egy ponton, egy határozott helyzetben, akár a halottakat, megállítjuk fölöttük az időt, jámbor öncsalással elhítetjük magunkkal, hogy képzeletünknek az az önkénye, mely őket fotográfiákká merevítette, reánk is érvényes, s azóta mi magunk sem haladtunk előre a megsemmisülés felé vivő úton. Ilyenkor azonban tuda-

<sup>4</sup> A láthatatlant mindig a látó adja láthatatlannal, titkosan a látványhoz, s a pillanatszerűséggel együtt ez kölcsönzi a látottnak s vele a látásnak az egyediségét éppúgy, mint megoszthatóságát. E körántsem tudatos, de az észleléshez strukturálisan hozzátartozó mozzanat konvencionális, tehát önkényes, amit ugyanakkor a látó szükségszerűségként, egyfajta elkerülhetetlen kényszerként észlel vagy él meg. Akkor is így van ez, ha a láthatatlan mozzanata privát, szubjektív vagy egyedi, vagyis a saját jelen és múlt, a személyiség történeti esetlegessége jön benne, általa működésbe, s akkor is, ha mindenek előtt tanult, vagyis közösségi szabályok által kodifikált, mint maga a nyelv vagy a gesztusok olvasása. A kettő elválaszthatatlan egymástól, hasonlóképpen, ahogy az *Édes Anna* című regény perspektívaszerkezetében válik – a szöveg önreprezentációja szerint is – megkülönböztethetlenné a szóbeszéd általános, nyilvános, mondhatni „objektív” és az invenció összetevészetlenül egyedi aspektusa.

<sup>5</sup> Valamint hogy: „A viszontlátási jelenet sokkal elevebb volt, mint egy színpadon lett volna.” (97.) Színpad és élet attribútumai a látványra hagyatkozva felcserélhetők egymással, vagyis mint-ha a szöveg olyan rajta túli, megtörtént, reális eseményszerűsége utalna ezzel, amit képtelen tapasztalattá tenni, csakis a képzelet analógiás médiuma révén közvetíteni. A felcserélhetetlenség, vagyis az elevenség, az élet vagy az életszerűség attribútuma leírhatatlan, mert láthatatlan, s csak egy tulajdonság, amely létmódjánál fogva felcserélhető. Ráadásul az egyedi látvány jelzője egy olyan hasonlítóval (a színpadival) állítódik szembe, amely nem csupán nyelvisége, de meg nem történtsége miatt sem lehet látható. Kimondatlanul marad tehát, mi adja itt színpadi és életbeli döntő, de láthatatlan *különbségét*, miközben az *Édes Anna* éppen hogy az életet is átjáró színpadiasságnak, színpadi és azon kívüli megkülönböztethetlenségének és egyúttal megkülönböztetésének következményeit viszi színre következetesen.

<sup>6</sup> „Vizyné kibontakozva karjaiból igazgatta haját, melyet a szeleburdi lurkó összevissza kócolt. Kisé félretolta őt. – Várj, hadd nézzelek meg. És nézte unokaöccsét.” (97.) KOSZTOLÁNYI Dezső: *Édes Anna*, szerk. VERES András, Ikon, Budapest, 1992, 97. A regényből vett idézetek ebből a kiadásból valók, az oldalszámokat ezután mindig az érzetek után zárójelben adom meg.

tára ocsúdunk annak, hogy becsaptuk magunkat, és zavarunkban mosolygunk, mintha bizony valami kellemeset látnánk, s nem a legkellemetlenebbet.”<sup>7</sup>

Érzékelés és tudat, érzékiileg és szellemileg látott eltérése a látást egyfajta gyász munkaként látatja, mely a látottnak az emlékezetben rögzülő képi lenyomata, ezért a másik mint másik elfelejtése – tehát egy időbeli mozzanat – révén az irreverzibilis idő ellenében dolgozik. De mindez megfordítva is igaz, vagyis a látás alkalmas az emlékkép elfelejtésére is, amennyiben „a világozással rokon szem csak saját jelenét viseli el”, vagyis képes az esemény megnyilvánítására a megszokott felfüggesztésében, arra, hogy „minden pillanatban úgy nyíljon fel, mintha először nyílna.”<sup>8</sup> A látás tükrösségének jegyében a másik észrevétlen gyásza egyúttal a saját én öntudatlan gyásza lesz, melyet a (láthatatlan) idő folytonosságát megtörő esemény, a másik újrafeltűnése tudatosíthat, az, amely tehát kibillenti emlékezet és észlelés, múlt és jelen illuzorikus kontinuitását. A szeretet ezen túl egyfajta narratívát vetít a képre, pontosabban maga a narratíva, a múltbeli képek sora adja az ismerősséget, az intimitást a tekintetnek, amely az érzéki látványt, ennek felszínét mint másikat egy mélység projekciója révén egyrészt meghamisítja, másrészt – ahogyan azt az előző fejezetben mondtuk – igazabbá teszi, amennyiben az időbeliség tudatosítása révén a másik sorsszerű, megismételhetetlen egyediségére emlékeztet. A narrátor nem marad meg végig Viznyének a Patikárius Jancsira irányuló tekintete mögött, ehelyett e tekintet és egy idegen tekintet különbségét hangoztatva azt sugallja, az idegen tekintete (melyet az elbeszélő szintén felvesz) „tárgyilagosabban” látja a szereplőt, mint a rokona.<sup>9</sup> Az elbeszélő az úrfit illetően mindazonáltal sem az úriasszony szemével, sem pedig az idegen felidézett tekintetével nem azonosul maradéktalanul, ehelyett, a tükröszoza önreprezentációjának jegyében, kiteszi a szereplőt a perspektívák folytonos mozgásának, ahol a már valamiképpen ismerős mindig új aspektusból tűnik fel, s az olvasást az azonosulás és elkülönbözés – teljesen sosem uralható – váltójátéka határozza meg.

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: *Édes Anna*, szerk. VERES András, Ikon, Budapest, 1992, 97. A regényből vett idézetek ebből a kiadásból valók, az oldalszámokat ezután mindig az érzetek után zárójelben adom meg.

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT: *A klinikai orvoslás születése = Uő, Elmebetegség és pszichológia, A klinikai orvoslás születése*, Corvina, Budapest, 2000, 172. A topografikus amnézia leglátványosabban alighanem az ébredés helyzetében lép működésbe, az alvás okozta felejtés és a szem jelen ideje itt találkoznak a leglátványosabban. Vizyről olvassuk: „Amint reggel kinyitotta szemét, mint azok az emberek, akiknek előző napon valami örvendetes fordulat megváltoztatta rossz és kilátástalan életüket, gépiesen az elmúlt gondon töprengett, mert amíg aludt, elfelejtette, hogy mi történt tegnap. / Paplanán erre fölfedezte a valóságot, ráismert a régi öröme, mely közben megszilárdulván, még újabbnak, még érdekesebbnek tetszett.” (31.)

<sup>9</sup> „Más azonban – egy idegen, aki először látja ezt a cingár fickót – aligha tartja őt ily kedélyesnek. Jancsiban mozgékonyasága ellenére is volt valami kimért, ami a távolságot érezte közte és azok között, akikkel érintkezett. Kifogástalan, mindig aggályosan elegáns ruházata is ezt a zárkózottságot hangsúlyozta. Erős volt, izmos, de mellkasa szűk. Kis keze száraz. Bőre soha, a legnagyobb hőségben sem izzadt. Rövidre nyírt, érdes bronzhaj tapadt szabályos, de meglepően kicsiny koponyájához, melyen peremtelen fülek lebegtek, oly lazán, mintha papírból vágták volna ki és csak odafércelték volna. Vékony ajka szívósnak, kegyetlennek mutatta. Arca pedig, mintha fából lett volna, élettelen volt és szabálytalan, csupa szeszélyes sík, egymásra borítva, csupa ötszög, mint egy kubista faszobor.” (98.)

Hosszan lehetne sorolni a regénynek azokat a szöveghelyeit, amelyek a látvány térbelisége és az időbeliség közötti diszkrepanciákat hozzák játékba, s ezáltal szellemi és érzékelés egymással felcserélhető, kiazmatikus értékalakzatait aktiválják az esztétikai tapasztalatban.<sup>10</sup> Idő és tér híján elég már csak két mozzanatra utalni ezzel kapcsolatban. Az egri rokonoktól hazaérkező gazdáit elébe siető címszereplőről olvashatjuk: „Lesietett, s egy rozoga ernyő alatt várta gazdáit. Keze reszketett. Csak meg ne tudják, csak meg ne lássák rajta, mert azt a szégyent nem élné túl. Mélyen szemébe húzta kendőjét.” (122.) A szerelmi viszony friss emlékeivel telített tudat nehezen látja be saját narratív emlékezete és önnön testi látványának, a mások, e narratívából kizártak által látható pusztaság felszíne közötti heterogenitást. S ezzel együtt azt, hogy a szem, a tekintet látványa, felszíne nem közvetíti az általa látottak emlékét, miként a kézen sem látszik, mit érintett korábban.<sup>11</sup> Másfelől viszont – ahogy említettük – a szem a lélek tükrévé nagyon is képes visszautalni az általa látottakra: a meggyilkolt házaspár borzalmas látványát, az előzőleg látottak rettenetét a hálósobából kijövő, a halottak fölött szemlét tartó detektívek szeme, arca híven közvetíteni látszik: „Amikor egyikük-másikuk átment a szalonba, arcán behozta oda a rémület visszfényét, mint egy tükröben.” (166.)

Térnek és időnek az előbbi példákhoz hasonló, de ellentétes előjelű különbségét s vele az időnek a térbe beleíródó, azt átjáró eseményi, sorszerű elhasonító munkáját – amit

<sup>10</sup> Az angol pragmatista nyelvfilozófus, John L. Austin a tettetés jelenségéről írott, érvelésmódban tipikusan kontinentális, mégis nagyszerű tanulmányában viccesen kitalált esetek mentén próbálja meg kitapogatni a *tettetés* (to pretend) és a *nem-tettetés* megkülönböztetésének különféle kritériumait. E szórakoztató és helyenként önironikus szöveg érveléséből szempontunkból most csak azok a példák lehetnek fontosak, amelyekben külső, vagyis látható fizikai cselekvések státusa fölötti döntésről van szó, olyan tettetésekről, amelyek megítéléséhez nincs szükség belső aktusok, tudati motivációk feltételezésére. A kis narratívaként előadott eset így hangzik: két gonosztevőt ténykedésük kellős közepén meglepnek, mire ezek gyorsan úgy tesznek – lévén ehhez eszközeik –, hogy fűrészelni kezdenek, méghozzá akár ténylegesen, vagyis nem csupán mímelve a fűrészelést, egy fát. Tettetésnek nevezhetjük-e ezt az esetet, kérdezi a filozófus, ha a tolvajok valószínűleg fűrészelnének? Válasza – s tulajdonképpen ezért idéztük fel a tanulmányát – összefoglalva így hangzik: azért lehet még tettetésnek nevezni ténykedésüket, mivel az éppen fűrészelés egy olyan tartós cselekvést tettet, amely átfogja a fűrészelés jelene előtti és utáni időt is. Magyarul: a jelenben úgy tesznek, *mintha* tartósan, régóta és még egy ideig fűrészelnének, miközben valójában nem így van. A színpadlásságot itt a narratív mélység (múlt és jövő kapcsa) leplezheti le, az, amelynek elfelejtése, ignorálása nélkül nem lenne lehetőség tettetésre. Azt, hogy a jelenbeli kép (itt a cselekvés) identitása mennyire ki van szolgáltatva a vele heterogén (lehetséges) narratív kontextusoknak, leglátványosabban alighanem éppen az jelezheti, ahogyan Austin ebben a példájában is – ugyancsak humorosan, ami az egyedi, összetéveszthetetlen eset és a példa általánosságának kontinentálisan inszenírozott feszültségéből következik – sokasítani kénytelen a tettetés leplezésének különféle eshetőségeit, felvetvén például, hogy mi történik a tettetés kategóriájával, ha mondjuk a tolvajok egészen annak kidöltéig kénytelenek fűrészelni a fát (mivel a rendőrök gyanakodnak, s ezért sokáig maradnak). Vö. John L. AUSTIN, *Feindre = Uő, Écrits philosophiques*, Seuil, Paris, 1994, 216–218.

<sup>11</sup> Ennek a múlttal szemben a jövőre vonatkozó változata, amikor a lány elcsábítását elhatározó Jancsiról, aki hazasiet Annához, a következőt olvassuk: „Minden, ami itt volt, minden bútor és kis tárgy be volt avatva tervébe, annak a villamosságát sugározta. Az elhagyott lakás már nem is látszott szentélynek, hanem egy büntanyának, mint egy cinkostárs, eleve beleegyezett mindenbe, hallgatagon.” (108.)

csak az időbeli s így narratív emlékezet közvetíthet –, ennek radikalitását tudatosítja a következő passzus: „Ebben a szalonban, ahol tegnap még kopogtak, mielőtt beléptek volna, a rendőrség emberei fesztelenül dolgoztak, pedig túl a másik szobában a ház néhai urai még ott voltak.” (166.)<sup>12</sup> A mozi önértelmező médiuma akár e narratív mélységnek, a képek eme emlékezetének is lehet, a kimerevített fényképpel szembeállított, interpretánsa, még akkor is, ha a mozgókép voltaképpen nem egyéb, mint állóképek gyors egymásutánjának a szemet megtévesztő illúziója. Az iménti idézet éppen mozgás és lélek, mozgás és élet (és jelenlét) szoros kapcsolatát mint a láthatatlan lélek látható jelét szegezi szembe implicit módon a halott látható, de merev testének monumentalizált múltbeliségével.<sup>13</sup> A fényképet vagy a szoborszerűt a mozival. A szövegrész kimondatlanul utal a halottak imaginárius, csak az élők lelki szemével látott tekintete (amit csak az őket ismerők, a lakók vagy például az olvasók láthatnak) és örökre lezárt, megsemmisült tekintetük közötti feszültségre, amely utóbbi a maga felszínszerű hiányában, az említett imaginárius tekintettől függetlenül csak a gyászban nem osztozó idegenek, például a nyomozók számára adódhat. A halottaknak az élők lelki szemében élő, emlékezetben archivált tekintete a maga virtualitásában is hatalmat jelent, a birtokos vagy tulajdonos feszélyező tekintetét, melyet a házába „erőszakosan” behatolókra vet, s amely feszültségben van a rendőrség embereinek fesztelen, mert a hely élő emlékezetéből kizárt, a halottakra szinte csak halott testként tekintő tekintetével.

Az esztétikai tapasztalat fontos (ön)értelmező alakzataként olvasható Édes Anna batyujának első és második szemléje, pontosabban a batyu *szinte* egymást fedő leírásainak ily módon elsősorban az olvasói emlékezetben megképződő különbsége. A batyu két leírása, annak tartalma szinte azonos, miközben a különbség azt példázza: ugyanaz a tárgy, ennek látása nem maradhat azonos az időben, s éppen a látóban vagy a látás szerkezetében végbemenő változások miatt, amit a narráció mozgó perspektívája valamint – ettől nem függetlenül – a retenció és protenció olvasást meghatározó dialektikája produkál.<sup>14</sup> Az első alkalommal Vizyné perspektíváját követve sorolódik elő, mi is található a nincstelen cselédlány kockás kendőbe kötött soványka batyujában, mely összes tulajdona, s ha az elbeszélő s az olvasó nem is azonosul az úriasszony szemleszerű tárgyilagosságával, ennek

<sup>12</sup> Még egy példa: „A konyhába értek [Vizyné Annával, mikor először vezeti végig őt a lakáson – B. T.]. Már olyan üres volt, oly elhagyatott, mintha sohasem lakott volna benne az a bizonyos Katica.” (65.) Az epilógusban az elbeszélés arról tudósít, hogy Druma költözött be Vízycék lakásába: „A lakáshivatalnál kijárta, hogy nagy praxisára való tekintettel megkaphassa a volt háziúrék lakását is, ezt újra tapétáztatta, most itt lakik a családjával.” (191.)

<sup>13</sup> „Látszott, hogy [Vizy] utolsó erejéig viaskodott. Nehezen halt meg, és – amint az orvos megállapította – jóval később, mint a felesége, hosszú haláltusa után. Állkapcáit összeharapta, sasorra szigorúan, haragosan emelkedett ki viaszhalvány arcából, mind a két keze ökölbe szorult. Majdnem hősi volt ebben a halálon túli erejében: valami szép és régies, ami nincs többé.” (166.) Vízycék hullája olyan, mint valami elmúltként továbbható a jelenben, mint önmaga emlékezete, akinek testéről, az ezen lévő nyomokról mint képekről a múltját, halálának közvetlen előzményeit, annak okát rekonstruálják, a térből az időt, a képből a narratívát. A halott hősiessége egyszerre utal haláltusájára, vagyis testi-lelki erejére, valamint – az érzékek topológiájához láthatatlanul, azaz konvencionálisan kapcsolódó szimbolikus révén – politikai-társadalmi szerepére. Eldönthetetlen, hogy utóbbi utalás ironikus vagy sem.

<sup>14</sup> Vö. utóbbiról Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Brüsszel, 1985, 181.

kegyetlenségével, e distancia ekkor még – Anna ismeretlensége miatt<sup>15</sup> – maga is kénytelen a látvány felszínére hagyatkozni.

„Ficsor soványka batyut hozott föl, kockás kendőbe kötözve. [Figyeljünk fel a batyu tartalmának és burkának, vagyis egyfajta keretének furcsán ható megkettőzésére! – B. T.] Vizyné – élve úrnői jogával – kibontotta. (...) Kevés holmit talált. Néhány rongyos pamutzsebkendőt, melyen nincs monogram – tehát valószínűleg nem lopta –, egy már erősen viselt, kék kartonruha, pár fejre való kendő, egy uraságoktól levett férfi cipő, melyet valahonnan ajándékba kaphatott, egy kerek reklám-kézitűkőr, a cég jelzésével, egy vasfésű, még tele gubancos hajával. Aztán egy horpadt, sárga pléh gyermektrombita, melyről piros bojt lóg.” (56.)

Másodszorra, mikor a gyilkosság másnapján a detektív bontja ki a batyut, a nyomozók idegen tekintete és az olvasói tekintet között már látványi felszín és narratív mélység különbsége jön létre.<sup>16</sup>

„A cselédszobában fölhányták, szétszedték Anna tábori ágját. Egyik széken meglelték Anna összekötött batyuját. A detektív behozta és kibontotta. Ott volt benne minden, amivel valaha átlépte ennek a háznak a küszöbét, az a pár rongyos zsebkendő, az a néhány fejre való kendő, a kézitűkőr, a vasfésű, a gyermektrombita meg egy papírzacskó megszenesedett maróni is, csak a kék kartonruha meg a fűzős férfi cipő hiányzott belőle, azt már rég elnyűtte.” (167.)

Az elbeszélés tárgyilagos perspektívája nemcsak a batyu tartalmának többletét (maróni), de hiányait (kék kartonruha, fűzős férfi cipő) is felsorolja, s e leltározó, a batyu első szemléjére nyíltan visszautaló narráció, mely ráadásul a hiányok okát is rögzíti, nézőpontját kétségkívül az emlékező olvasóra, az olvasó emlékezetére apellálva alakítja. A tárgyak említése, látványa önkéntelenül felidézi a hozzájuk kapcsolódó diegetikus összefüggéseket is. Emellett a helyszíni szemle is egyfajta olvasásként funkcionál, melynek korlátosságát az példázhatja, hogy a gyilkossághoz vezető vagy azt megelőző narratíváról a látott tér semmit sem árul el. Az elbeszélő/olvasó és a nyomozók látása közötti különbség megképződése olyan narrációs technika produktuma, amely hasonlóan működik a filmművészetben és az irodalomban. A filmes elbeszélés is, melyet ugyancsak egy mozgó perspektíva alkot, strukturálisan ráhagyatkozik arra, hogy a nézők mentális képeiket nem pusztán a közvetlenül láthatóból formálják meg, de emlékeznek, hogy mi történt ugyanazon a helyen korábban, vagy milyen elmúlt képsorok és információk kapcsolódnak egy a képernyőn éppen feltűnő szereplőhöz, tárgyhoz. A batyu önreprezentációja azonban nem csupán a történet elemeire, de legalább annyira a szavakra, a nyelvi idiómákra is érvényesnek bizonyul. A „kockás kendőbe kötözött batyu” tautológiája szerint keret és keretezett, forma és

<sup>15</sup> Csak néhány bekezdéssel odébb veszi fel először a szöveg Anna észlelő perspektíváját.

<sup>16</sup> A batyu második szemléjekor – de az újraolvasásnál természetesen már elsőre is – egy látványos ellentét is működésbe lép, amely Jancsi érinthetetlen disznóbőr bőrröndjeinek – amelyekhez senkit, magát Vizynét sem engedett hozzányúlani („Angéla néni segíteni akart neki a csomagolásnál, de ő ruháihoz senkit a világon nem engedett hozzányúlani.” [99.]) – gazdag, luxust idéző tartalma és a nincstelen Anna átkutatható szegényes batyuja között figyelhető meg. „Tizenegy öltözet ruha, frakk, szmoking, télikabát, oposszuprémekkel, csodálatos ingek, selyem alsónadrágok, nyilas harisnyák, lakkcipők, bohémas félcipők, melyeknek leffentyús bőrnyelve egészen kicsapódik a lábfejére, aztán körömápoló táska, többféle illatszivattyú, fehér ebonittégelyekben glicerinszappanok, mert csak glicerinszappannal tudott mosakodni.” (98.)

tartalom, felszín és mélység mintha egybeesnének, miközben a szavak értékén nyomot hagy, jelentéstani lehetőségeiket új fénybe vonja a szöveg idiómája.

A mozgó perspektíva alakította esztétikai identifikáció eme „tárgyasulása” a batyuban, ami a regény egyik önértelmező emblémájává is emelkedve Édes Anna sorsának helyettesíthetetlen egyediségére teszi érzékennyé az olvasót,<sup>17</sup> nemcsak az igazabb megértés lehetőségével kecsegtet, de ugyanazzal a mozdulattal egy illúzióba is beleringat: nevezetesen abba, hogy a nyomozóknak csak a felületet látó, ezért inautentikus tekintetével szemben a (batyu tárgyaihoz narratívákat társító) olvasó mintegy birtokában van a gyilkosság tulajdonképpeni (vagyis metaforikus) okának.<sup>18</sup> A mélység nélküli tekintet két további reprezentációja, a pontos adatokra támaszkodó, a körülményeket közelről feltáró vizsgálóbíró és a szóbeszédre hagyatkozó közönség perspektívája között nincs számottevő különbség, amennyiben egyik sem lát világosabban a gyilkosság miértjét illetően.<sup>19</sup> A regény viszont, amely önmaga tételezésével mintegy létrehívja Édes Anna történetét, azt sugallja, mintha igazabb és mélyebb elbeszélését és megértését hajtaná végre e történetnek. Mint ha az irodalom ennyiben is kitüntetett médium és intézmény lenne, miközben – s ez is kiolvasható a regényből – a lehető leginkább felületi, még a filmnél is felületibb médium, amit megerősíthet, hogy az *Édes Anna* – amint több szempontból láttuk – a gyilkossághoz és vele önmaga korpuszához is az olvashatlanság példaértékét rendeli. A szavak, a jelölők felszíne a mélység illúzióját kelti, amelynek tételezése nélkül a korpusz mint felület sem lenne lehetséges.

S itt kell felidézni azt a jelenetet, amikor a nyomozók, a kihallgatás tárgyiasító fényviszonyait és látásmódját „megteremtve”, Annát maguk elé állítva vallomásra bírják a gyilkost. Ezt olvassuk:

„Most a kályha mellől maga elé vezettette, szembeállította az ablakokból beáradó fénynek, a nagy, májusi fénynek s ezt kérdezte:  
– Maga tette?”

<sup>17</sup> A batyu öntükörszerű jelentéslehetőségeit erősítheti meg a *Meztelenül* című kötet (1928.) nyitóverse is, a *Csomagold be mind*: „Csomagold be mind, ami volt, ami régen / volt, ami édes, mind csomagold be, / ami több, mint játék, szerelem, több, mint / élet is, a kincseim csomagold be, / régi szavam, az aranyt, kevélyen / csengő rímeim, melyekkel magasán / röpültem a többi fölött, s ékes ígéim, / mind-mind csomagold be e batyuba, / abba, amit hoztam, s hagyj az úton másnak, / hogy hősi-igazul járjak egyedül, / egyszerű ember az egyszerű földön, / s meztelenül legyek, amint megszülettem, / meztelenül legyek, amint meghalok.” (részlet)

<sup>18</sup> A címszereplő és a sorsát jelképező batyu közötti egyszerre metonimikus és metaforikus, érintkezési és helyettesítési reláció önkényes és szükségszerű korrelációján keresztül – párhuzamosan *tulajdonnév* és *hozza* tartozó test viszonyával – az olvasás azon alapvető, ám messze ható aporetikáját mintázza, amelyben eldönthetetlen, hogy az *Édes Anna* című, ezt a nevet viselő szöveg a cselédlányt s annak e szövegen túli történetét megnevezi, közvetíti, s elbeszéli, vagy pedig maga hozza létre a címszereplőt s a történetet, amelyek rajta kívül nem léteznek. Továbbá, hogy Édes Anna itt elbeszélte története – akár batyuja – csupán érintkezési viszonyban áll-e a főszereplővel (életének egy epizódja, a szóbeszéd egy változata a sok közül), vagy pedig maga ez a történet képezi meg, alkotja, mintegy őt helyettesítve hozza létre egyediként Édes Annát.

<sup>19</sup> „Maga a vizsgálóbíró, miután tüzetesen áttanulmányozta a rendőrségi jegyzőkönyveket, nem sokkal látott világosabban, mint azok, akik úton-útfélen holmi mendemondák alapján beszéltek róla. (...) A vizsgálóbíró nagy buzgalommal látott hozzá. Ellenben, minél tovább haladt, annál több olyan pont mutatkozott, melyet nem értett. Újra és újra zsákutcába került.” (177.)

- Én...
- Miért?
- Én... én...
- Mi az, hogy én? – mormogott a tanácsos bosszúsan. – Ezt már hallottuk. Azt kérdeztem, hogy miért tette? Miért?
- Én..." (167.)

A detektív, szerepének megfelelően, a gyilkost akarja beazonosítani, s mivel Anna válasza a kérdésre egyértelmű, és mivel az olvasó az elbeszéltekből már tudja, hogy ő volt a tettes, első látásra nehéz belátni e részlet jelentőségét. Ha azonban közelebbről, a közhelyekre is rákérdezve, s nem a történet logikai-narratív dimenziójában tekintünk a szövegrészre, a válasz már korántsem magától értetődő. Nem kizárólag az említettek miatt, vagyis mert a nyomozók számára az „én” névmásnak csakis Anna jelenléti látványa lehet a referenciája, s az ebből olvasó tekintetek számára a személyiség mint narratíva vagy mint egyedi sors hozzáférhetetlen. Azaz hogy a nyomozók a személyiség testi tárgyiasításában, a vallomás deixisében eltekintenek attól, hogy Anna identitását ezzel korántsem tisztázták. Még inkább azért nem magától értetődő e közhelyes dialógus, mert „mélyén” kimondatlanul komplex és beszédes logikai-grammatikai előfeltevések húzódnak meg a szubjektum identitására és a kommunikáció lehetőségére vonatkozóan. A kommunikáció öntudatlan történése, a tudat, a reflexió fényében elveszíti magától értetődését. Látható és láthatatlan egyszerre kézenfekvő és rejtett kötéseinek elemi, mindent megelőző „szintjéről”, a nyelv lehetőségfeltételéről van itt szó. Az okot, a motivációt firtató kérdésre („miért?”) a cseléd az őt magát jelölő személyes névmást ismételteti kényszeresen, ami nyilvánvalóan esemény és narratíva elemzett feszültségét érzékelteti (a grammatikai integritás sérelmét jelölő „...” által is). Az idő diszkontinuitása és a kommunikálhatatlanság (gyanúja) azonban nem csak ilyenformán íródik be az idézett passzusba.

Anna válasza („én”) tükröszerű azonosítások, egyértelműsítések összetett és kimondatlan sorát rejti magában, mintegy az olvashatóság, a kommunikáció elemi feltételeként, melyek ugyanakkor a nyelv tükrös és közvetítő hatalmába és a másik láthatatlan szándékának, „belsejének” közölhetőségébe vetett hitre kell épüljenek. Hitre, amelynek aligha tudunk mögé hatolni, amely a társadalmiság, az emberi érintkezés kondíciója, s amelynek olvasásához arra kell hagytakoznunk, amit éppen kérdőre vonunk.<sup>20</sup> Anna vallomása nem csupán egy olyan „én”-t implikál, aki – mint azt Derrida egy másik dialógus kapcsán kifejti – „*ezt mondván azt teszi*, amit *mond*, igazolván, hogy ő azonos azzal, aki hallotta, megértette és annak teljességében emlékezetébe véste a feltett kérdés értelmét, amely kérdés már mintegy része a válasznak, amennyiben a válasz azonosságot jelez két *én* között: aközött, aki megértette a kérdést és aki kimondja az „én”-t. De a kérdés megértését és emlékezetét illetően ez az „én” azonos azzal is, aki a kérdést felteszi: azt mondom, *én*, pontosan arra válaszolva, amit te mondani akarsz, amikor ezt kérdezed tőlem, vagy amikor ezt a kérdést teszed fel nekem. Ugyanazt gondoljuk és ugyanazt akarjuk mondani (nyelvek

<sup>20</sup> Lásd ehhez Derrida számos kései írását, közülük is legfőképp: Jacques DERRIDA, *Le parjure, peut-être (« brusques sautes de syntaxes »)* = *L'Herne Derrida*, Szerk. Marie-Louise MALLET és Ginette MICHAUD, Éditions de L'Herne, Paris, 2004, 577–600, és: *Histoire du mensonge. Prolegomènes* = *L'Herne Derrida*, 495–520.



közötti fordítás), ezt illetően tehát tükrösen azonosak vagyunk.”<sup>21</sup> A tükörszerű cseréknek, identifikációknak ezt a bonyolult rendjét, ennek evidenciáját vonja kérdőre Kosztolányi szövege, amikor nemcsak érzékelés és megértés, megnyilatkozó alany és szavai, érzékelő és beszélő szubjektum között, de az *én* különböző pillanatokban előálló konstellációi, sőt cselekvő és megismerő *én* között is áthidalhatatlan különbséget, elhasonulást tételez. S legfőképp – ettől nem függetlenül – amikor a nyelv és a logika időtlenítő (és absztrakciós) erejét az érzékek topológiája révén leplezi le, ahogy azt többek között a lopásnál is megfigyelhettük. Innen nézve – mint látni fogjuk – a gyilkos nem egyéb, mint a gyilkosság eseményének terméke, nem pedig egy a gyilkosságtól mint cselekvéstől (vagy történetstől) független, ezt megelőzően és követően létező (arra mintegy képes) szubjektum. A gyilkosnak a nyomozó kérdésére adott válasza, ennek jelentése egyszerűen tehát magától értetődő, másrészt egyáltalán nem magától értetődő, sőt ahelyett, hogy megválaszolná a kérdést, voltaképpen csak megerősítheti a válasz titkos, enigmatikus (a válaszoló által sem ismerhető) voltát.<sup>22</sup> Ebben az összefüggésben a nyomozó szavai („Mi az, hogy én?”, „Ezt már hallottuk”) a beszélő szándékán túli kétértelműsége tehetnek szert, amennyiben az első formula az értetlenkedés mellett a személyes névmás jelentésére vagy referenciájára való rákérdezés is lehet, utóbbi mondat pedig a hallás és a megértés közötti szakadékot is felidézheti.

Az *Édes Anna* narrációja, mely – mint említettük – a perspektívák elhasonuló mozgásként működik, néhány ponton mintegy kimerevíti az elbeszélte látványt, amit nem a fénykép, hanem a szoborcsoport, vagy mondjuk az „élőkép” interpretánsa segítségével kivitelez. Nem a narráció, hanem az elbeszéltek időbeliségének pillanatnyi felfüggesztéseiről van szó. Ennek egyik példája a piskóta ismert jelenetének csúcspontján található: Vizyné magához inti Annát a piskótás tálcával, a vendégek erre körbeveszik az asszonyt és cselédjét, mozdulatlanul szemlélve a Vizyné által rendezett s az ő főszereplésével zajló jelenetet.

„A vendégek fölkeltek, kört formáltak Vizyné köré, úgyhogy a társaság egy pillanatra megeredett, a kör közepén a cseléddel, a szoborcsoportozat főalakjával. Moviszter megállította hintaszékét, kicsit előrehajolt.” (79.)

A hirtelen szélesre nyíló elbeszélői perspektívában a színházi(as) jelenet nézői egyszerre maguk is nézetté válnak, a színház közönsége a keret elcsúsztatása (kitágítása) révén

<sup>21</sup> Jacques DERRIDA, *Qu'est-ce qu' une traduction „relevante”?* = *L'Herne Derrida*, 567. Derrida itt a *The Merchant of Venice* egy részletéről beszél, melyben az „én” (mint válasz) helyett az „I do.” szerepel, s melyben természetesen a kérdés is másként hangzik („Do you confess the bond?”)

<sup>22</sup> A nyomozók szentvtelen, tárgyiasító vallatásának az ellenpólusaként is tekinthető az a jelenet, amelyben – ezt megelőzően – a sarki *őrszem* teszi fel a lánynak a kérdést: „Te voltál?»: „Futólépésben rohant a lány felé, megragadta a vállát, s magáról megfedkezve teljes erejéből rázza: – Te voltál? / Anna lesütötte szemét, mint aki vall. / – Miért tetted? – ordított rá a rendőr, szélesre tárva nagy száját a harcsabajuszával, és a szeme kidülledt. – Föl fognak akasztani – üvöltötte, szinte magán kívül, kimondván az ítéletet, mint az első fórum.” (164.) Az *őrszem*, kinek testi látványa legalább olyan súlyt kap itt, mint a szavai, nem annyira tárgyiasítja a lányt, mint inkább hatása alá kerül a látottaknak (s a cseléd látványának is), ami tehát nem szemléletre, inkább cselekvésre (indulat) készíti (rázza a lányt, üvölt, szeme kidülled), melyben szubjektum és tárgy már nem választhatók el élesen, s melyben az *őrszem* – amint az elbeszélő rövid időn belül kétszer is mondja – magáról megfedkezik vagy magán kívül kerül.

egy színház szereplője lesz. Mindez rávilágíthat szöveg és szövegen kívüli keretezhetetlen – vagyis egyszerre konvencionálisan, azaz keretezeten valamint keretezhetetlenül, azaz szabadon, önkényesen keretezhető – viszonyára, valamint a színháziasság színházon túli feltételezettségére. Valamint hogy a látás önkéntelenül vakká teszi a látót önmagára, továbbá hogy a szemlélés érzékelő-kognitív és a mozgás, a cselekvés ösztönös-öntudatlan aktusa között nem csupán egymásra utalt, de kizáró is a viszony. „Moviszter megállította hintaszékét” – olvassuk; a doktor latin hangzású tulajdonneve a *movis*, *movere* alakokon keresztül a mozgás, a megindítás képzeit aktiválja, s ő az, aki a recepció szemében a regény erkölcsi tanulságának médiumaként – az elbeszélőhöz hasonlóan – egyszerre áll kívül és belül társadalmi osztályán s az összegyűlt társaságon.<sup>23</sup> Ide-oda mozog, közelít és távolodik, azonosul és elkülönözik tehát, amit visszatérő cselekedete, a hintázás mintegy tematikusan, az érzéki látvány szintjén is leképez, s nem csupán ez a meghatározottsága, de a színháziastól való idegenkedése is összekapcsolja őt Édes Annával. A jelenetet követő, azt értelmező vitában a piskóta visszautasítása mögötti szándék, mozgatóerő (motiváció) válik a puszta látvány nyomán – eldönthetetlen – kérdéssé.<sup>24</sup> A mozgás megmerevedése és a piskóta visszautasítása, szemlélő és szemlélt között is tükrösség képződik, amennyiben Anna kegyes cselekedet és hála ökonómiáját, tükrös vagy ha tetszik körforgásszerű viszonyát, mozgását töri meg, függeszti fel, amikor nem fogadja el a süteményt. (Említettük, hogy ez az ökonómia Movisztertől sem mindenütt idegen, amennyiben a doktor a gyilkosságot a sérelem és a bosszú körforgásában magyarázza.)

A szoborszerű merevség, a kimerevítés archiválja a pillanatot, kiemeli a látványt a narratíva összefüggéséből, s monumentalizálja azt. Ezzel olvashatatlanságát, olvasásnak (narratívának) történő ellenállását is kidomborítja, amit a cseléd gesztusa (a visszautasítás) mögötti motiváció elkerülhetetlen feltételezése, s annak kitorölhetetlen színháziassága is nyomatékosít.<sup>25</sup> A mozdulatlan kép itt az érzékek topológiájának jegyében a láthatatlan

<sup>23</sup> Moviszter rendre kévsé lép be a társaságba, nem ismervén a társalgás és a kialakult viszonyok előzményeit, s narratív mélységtől elvonatkoztatott perspektívája, amit rövid időre mindig felvesz az elbeszélés, hirtelen szélesebbre vonja az elbeszélte látvány keretét. A piskóta-jelenetben ugyanaz a funkciója a szalonba belépő Anna perspektívájának is. Íme a két passzus egymás mellett. Moviszter akkor lép be, amikor Anna épp kiment a szalonból. Annáról: „Körötte a vendégek mosolygó fejeit látta. Tatár is abbahagyta az evést, feléje nyújtotta köpcös nyakát.” (76.) Moviszter-ről: „Ő is úgy érezte itt magát, mint aki színpad mögött tévelyegve véletlenül a színpadra botlik, egy ismeretlen darab zajos jelenetébe. Nem értette, mit jelent ez a nagy gaudium.” (77–78.) A két perspektíva között fontos különbség, hogy Anna nézőpontjához – abszolút következetesen – a puszta látást rendeli a szöveg, míg a doktoréhoz reflexív szótartalmat illeszt, amelyet diszkurzívan még a nevetésre használt latin kifejezéssel is érzékeltet. A cukorbeteg orvos és Édes Anna közötti affinitást az érzéki képzetek szintje is támogatja.

<sup>24</sup> Látni fogjuk, hogy Moviszter magyarázata – mely a természetességet a konvencionálissal, a megszokással írja felül – milyen viszonyban van: egyrészt a társaság tagjainak diskurzusával, másrészt a narráció lehetséges példaértékével.

<sup>25</sup> Idő és tér, jelenbeli látvány és narratíva heterogenitása a színháziasság egyik lehetőségfeltételét adja, amikor is az éppen látott kép elfeledeti időbeli előzményét, amelyről így illuzórikus képzeteket kelthet. A cseléd várt váratlan látogatásán meglepődő Vizyné miután átöltözött és megpróbált természetes mosolyt erőltetni arcára, lábujjhegyen visszasurrant az ebédlőbe. „Csak az abrosz csücskét ráncigálta lejjebb, csak bedugaszolta a borosüveget az alumíniummal futtatott pafa dugóval, s leült az előbbi helyére, az ajtóval szemben, felkönyökölt, *mintha* már régóta ülne

narratíva ideologikusságának kritikus, másutt viszont a látványi, felszíni hasonlóság alaptalan alapjaként az idealizálás és a szimbolikus érzék felettiségeinek generálója. A látvány pillanatszerű kimerevítésének másik eseménye egyszerre aktiválja a szobor – vagyis a csakis szobrokról és elbeszélésekből ismert szentek – és az élőkép képzetét. A gyilkosság után, amikor a nyomozók parancsára megmotozzák, a rendőr felszólítja Annát, hogy tegye föl a kezét.

„Anna ügyetlenül nyújtotta föl a két karját, a könyökben kissé behajlítva.

– Egyenesen – igazította a rendőr.

Most már egyenesebben tartotta a két karját, s a gyilkos lány a legszörnyűbb bűnnel tette, az otlévőknek egy pillanatra valami régi, félszeg oszlopszentet idézett az emlékezetükbe, aki égne a tárt karokkal áll.” (168.)

A látvány olvasása e helyütt sem nélkülözheti a narratíva (Anna elbeszélte története) ismeretét, itt azonban nem valamely szándék megfejtéséről, nem külső és belső viszonyáról van szó. A két kép (a gyilkos lány és az oszlopszent) külső hasonlósága az ismétlődés révén kiemeli a látványt annak egyszeri idejéből, miközben ezt időben és térben nagyon is egyszeri, pillanatszerű eseménynek láttatja, amikor annak észlelését az ott lévők tekintetéhez rögzíti hozzá. Az elbeszélő mintha olvasna a titkosan nyilvános pillantásokból, mindenkiéből, aki jelen van, ami a nézők mozdulatlanságát, tekintetük állóképszerűt, és a narrátor tekintete által elvileg végigpásztázható merevségét feltételezi. (Sőt szubjektív és objektív, egyedi és közös ellentmondásos és valóságos relációját is implikálja e narratori kijelentés.) A pillantás idő előtti, időtlenül időbeli eseménye mintha a kontaktus nemnyelvi tartományába tartoznék, miközben a nyelv időbeli és térbeli aspektusainak ellentmondásos korrelációját is példázza.<sup>26</sup> S alighanem ezért is fontos, hogy az élőkép és a szo-

---

itt és gondolkoznék arról, amiről az úriasszonyok ebéd után gondolkozni szoktak.” (51.) A színpadiasság lehetőségét az éppen látott állapot és annak előzménye közötti szakadék teremti meg, továbbá az, hogy a látványból az elbeszélés egy szemantikailag teljesen üres klisé révén következtet a mögötte lévő tudatra. A tipizáló klisé kiüresített deixise (ki tudhatja, hogy ebéd után miről is gondolkoznak az úriasszonyok?) és a tudattartalom hiánya vagy meghatározatlansága a mélységre utaló, de azt soha el nem érő felület, a referencia illúzióját keltő üres ismétlés képzetét erősíti. Emlékezetes, amikor Patikárius Jancsi a hozzá érkező Elekesnek így szól a Marianne nevű színésznőnek hazudott Annáról, kiről még egy hihető megismerkedési történetet is rögtönöz cimborájának: „Te, most ment el. Az előbb, mikor telefonoztam, még itt volt. Itt – és a hencserre mutatott.” Mire ezt olvassuk: „Elekes szimatolt, érezte az orchideaparfüm illatát, látta a kivilágított szobákat. Nem is tetszett olyan valószínűtlennek.” (120.) A látványos állapot narratív keretezése a láthatatlannak mint képezelbelinek a hozzáköltését jelenti a láthatóhoz, ami természetesen a látható identitását sem hagyja érintetlenül. Annál is kevésbé, mert e hozzáköltés alapvetően sohasem valami időben későbbi, a látotthoz képest utólagos „aktus”, de a látással egyidejű történés, még ha az utóbbi idézet az utólagosság illúzióját kelti is.

<sup>26</sup> Nem elhanyagolhatóak a két elemzett részlet önreprezentációs jelentéslehetőségei, melyek a szöveg és olvasása performatív, vagyis nem tárgyiasítható működésére vethetnek fényt. A szobor vagy az élőkép plasztikussága visszautalhat az érzékek topológiájának regénybeli szerepére, miközben az elbeszélte mozzanatok időtlen és időbeli, térbeli és temporális létmódja magának a nyelvnek, s konkrétan a szövegtörzshöz a kimerevített, térbeli és ugyanakkor csakis a nyelv (a belső hang) időbeliségében, az olvasás eseményében hozzáférhető természetét képezheti le. (A kimerevítés csak az elbeszélte pillanaté, de a narráció időbeliségét nem számolja fel.) A regény egyszerre

bor, nem pedig a fénykép értelmezője jön itt játékba, hiszen a fénykép éppen azzal teszi dezantropomorffá a látványt, hogy szabad szemmel nem látható konstellációját rögzíti, szemben például – mint Rodin mondja – a szoborral, amely megőrzi a látvány időbeli mélységét.<sup>27</sup> Annát persze nem lehet körüljárni, az oszlopszenttel való hasonlatosságát, amelyben a hasonlító identitása is bizonytalan (ez is hasonlítást tartalmaz: „valami...”), nem láthatjuk saját szemünkkel, a narrátor verbális tanúságtételére vagyunk ráutalva. A katolikus cselédlány testtartása egy a görögkeleti kereszténységben elterjedt életvitelt folytató férfi szerzetes – aki korlátok között, egy oszlop tetején állva éli le életét – látványára emlékezteti a jelenlévőket, azaz a kép felületi hasonlósága – s körvonalyszerűsége – kijátssza kultúrák és ideológiák, sőt a nemek különbségeit is. Az oszlopszent érzéki vagy szó szerinti és szimbolikus értelemben egyaránt fölébe magasodik az embereknek, ugyanakkor korántsem kézenfekvő a cselédlány alakjával való hasonlóság szimbolikus-jelentéstani dimenziójának mibenléte.<sup>28</sup> Amikor a szemlélők, akik különböznek a (cselekvő) nyomozóktól, a feltartott kezű címszereplőt egy oszlopszent reprezentációjához hasonlítják, olyan szentet idéznek fel, aki az életét saját teste szoborszerű látványában, a mozgásról, a helyváltotatásról való lemondásban monumentalizálja. Ez a fajta aszkézis a passzivitást, a mozdulatlanságot egyúttal mint nehezebb munkát, nagyobb aktivitást nyilvánítja meg, felcserélvén így mozgás és mozdulatlanság, szemlélés és cselekvés ellentétes pólusait. Az alak keretezése és kiemelése, szenthez hasonlítása és ezzel egyfajta fetiszizálása pont a motozás és a parancsnak való engedelmesség pillanatában történik, a szuverenitás és a feltétlen engedelmisség, isteni és állati képzetek egyszerre jönnek játékba. Anna e pillanatban egyszerre félszeg, alázatos, valamint szent, mindenki fölött álló.<sup>29</sup> „A gyilkos lány, a legszörnyűbb bűnnel tetézve” – a gyilkosság ösztönszerű, öntudatlan és szu-

---

működik szoborként és moziként, miközben a nyelv mindkét médiumtól különböző médiuma adja közegét.

<sup>27</sup> Vö. Maurice MERLEAU-PONTY, *Látható és láthatatlan*, L'Harmattan, 2005, 81. ill. Paul VIRILIO, *Machine à vision*. Galilée, Paris, 2001, 14–15.

<sup>28</sup> Az aszketikus életvitel és Édes Anna monumentalizált magánya és szenvedéstörténete is rávetülhetnek itt a képek alaki hasonlóságára, eldönthetlenné téve kép és narratíva időbeli viszonyát. A feltartott kéz, az „égnek tárt karok” ugyanakkor nem csupán az oszlopszent képét idézhetik fel (s ez az elbeszélés vizuális hasonlítójának önkényességére utalhat), de legalább annyira a kereszténység előtti görög szoborcsoport jellegzetes alakjait is, a nehéz terhüket légiesen, vagyis testük tartásán láthatatlanul viselő kariatidákat. A bűn terhével a lányalak ráadásul „tetézve” van, ami a szószertiség mentén ugyancsak a terhüket maguk fölé emelő oszlop-nők képzetére hajaz. (Ez a kép egy láthatatlan hiány kell maradjon, amilyen a kariatidák erőfeszítése, amelynek láthatatlansága a valóságban nem, kizárólag a reprezentáció merev és felszínszerű közegében, a szobrászatban és az irodalomban – mítoszokban – létezhet.)

<sup>29</sup> Kosztolányi verseiben tudomásom szerint nem fordul elő az oszlopszent alakja, viszont a költő fordításában jelent meg a Nyugat 1921-es évfolyamában (9. szám) Rilke *Der Stylist* című 1908-ban keletkezett verse, *Az oszlopos szent* cím alatt, amely groteszk hangütésben szól a nép feje fölé költöző, s az isteni felé nyújtózó emberéről, aki a nép bűzétől megundorodván az evilági hatalmat feladva „egy kőoszlop magasára ment”, s akinek sok sebéből, mialatt az ég közönyével viaskodik, „imbolyogva, lassan / csúf, nagy férgek hullottak sereggel / a bársonnyal ékes koronákra / és a nyúvek sokasodtak ottan.” Az állatias elől az isteni magasába menekülő oszlopszent saját testének romlékonyságát kell megtapasztalja, miközben eldönthetetlen, hogy a férgek hullása a demónoktól való megszabadulás vagy az állati újratermelődése, isteni vagy állati történés.

rén, isteni aspektusai is összekapcsolódnak itt. Minderről részletesen később, az elemzés utolsó fejezetében szólnunk majd.

E kérdéstől nem távolodunk messzire, amikor látható és láthatatlan relációit a politika, a jog, az intézményesség és a morál vonatkozásait illetően faggatjuk röviden. Oly módon, hogy az elemzés homlokterébe az emberi méltóságnak, az élet szentségének a regény recepciójában – s egyáltalán az egész Kosztolányi-kritikában (lásd „homo moralis” és „homo aestheticus” ellentétét) – méltán kulcsfontosságú problematikáját helyezük, amelyet a látható mentén a társadalmi szerepekkel, öncélúság és eszközszerűség ellentétével, a helyettesítés, a csere ökonómiájával s az ennek történő rezisztenciával összefüggésben igyekszünk megközelíteni. Érzéki és absztrakt, jelen lévő és távol lévő, evilági és transzcendens korrelációi látás és hit, látás és fétis ellentmondásai felől válhatnak érdekessé. Sohasem függetlenül – amint az várható – a regény önreprezentációs mozgásától. Ezek után a megszakás és a csoda látást (valamint a nyelvi korpuszt) meghatározó mozzanatait vesszük szemügyre, s a látás keretezése, a test feldarabolása és a fétis összefüggéseire térünk ki, majd pedig kéz és szem különös kapcsolatával immár átvezetjük az elemzést a következő fejezethez, a gesztusok, legfőképpen a kezek regénybeli szerepének olvasásához.

Az *Édes Anna* a társadalmi szerepek és intézmények működését elválaszthatatlannak mutatja a bálványozás aktusától, amelyet nem csupán a látható színházias mozzanatai irányítanak, de amelyben nélkülözhetetlen funkciót tölt be a láthatatlan mint a nyelv vagy a képzelet kényszerítő (kikerülhetetlen) konvenciója. A regényben feltűnő foglalkozások, mint a bankigazgató, a miniszter, az orvos és a bíró, valamint az intézmények, a minisztérium és a bank hosszasán leírt épületei, egyszerre *színháziasak*, vagyis tekintélyüket bizonyos külsőségek látható, nyilvános jeleitől kapják, és *titkosak*, vagyis a hatás, a hatalom, a tudás, tehát bizonyos kompetenciák mások, a beavatatlanok számára hozzáférhetetlen, ismeretlen képzeti rendelődnék hozzájuk. Nietzsche – akinek Kosztolányira tett erős hatása már jó ideje irodalomtörténeti közmegegyezés tárgya – egyik, *Szemérem* című töredéke szerint a szemérem a „misztérium” vallási fogalmából származik, amelynek kiterjedése és ereje egyes körülhatárolt helyekre történő belépés tiltásának, vagy bizonyos feltételekkel való engedélyezésének köszönhető; „e helyek közelében a beavatatlan ember félelmet, szorongást érzett”. E láthatatlan segítségével felkeltett érzés a tiltások révén áttért és érvényes lett a nemi kapcsolatokra éppúgy, miként az állam hatalmi központjaira. „Mindebből számos utóhatás érezhető a mai napig olyan népek körében, amelyek egyébként távolról sem szegénylősek. Így például a belső állapotok egész világa, az úgynevezett »lélek«, még most is misztérium mindenki számára, aki nem filozófus, mivel ezt időtlen idők óta isteni eredetűnek tekintik: eszerint »szentély«, és szemérmet ébreszt.”<sup>30</sup> Noha a nietzschei narratíva hipotetikussága nem feledhető, aligha lehet túlbecsülni ennek az összefüggésnek a jelentőségét az *Édes Annában*, ahol a személyiség átláthatatlansága és szentsége, valamint a társadalmi szerepek és intézmények méltósága között egy időben létesül párhuzam és kibékíthetetlen ellentét.

A minisztériumot és a bankot leírása egyaránt egy templomhoz hasonlítja, az előbbinél a szertartásosságot és a beavatottak családias összetartozását, egymás iránti segítőkészsé-

<sup>30</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A vándor és árnyéka*, 132–133. (Az *Emberi, túlságosan is emberi I.* kötetének 100. fragmentuma.)

gét és alázatosságát hangsúlyozva, ami egyfajta ökonómiát is jelent,<sup>31</sup> utóbbinál pedig a banki alkalmazottak szigorú hierarchiáját az egyházi tisztségek rangsorának és funkcióinak felettelve meg erős iróniával és nagy invencióval.<sup>32</sup> Az elbeszélő mindkétszer kitér az intézmények határára, nyomatékosítva ezek kizáró, exkluzív, sőt erőszakos effektusát. A minisztérium küszöbe a benne otthonos Víz szemszögéből tárul elénk, akinek *titkára* már mintegy előre megrostálja az elé kerülő ügyfeleket: „Ismét köszönt a portás. Jól fésült titkárrja az előszobában fogadta, már osztályozta, megrostálta látogatóit, akiket még egy gondos selejtezés után engedett színe elé.” (42.) A bank küszöbön álló portása és ennek kizáró, szelektív művelete gúnyos analógiába állítódik az intézményesített hit erőszakos határait éppen hogy leromboló krisztusi tettel: „Maga a portás is önrzetiesen strázsált passzományos sapkájában a küszöbön, félig még az utcán, de félig már a szentélyben, körülvéve a tájékozatlan kéregetők gyanús tömegétől, akik illetéktelenül akartak bejutni. Először is ő döntötte el, ki méltó arra, hogy betegye ide a lábát, s csöndesen, tapintatosan távolította el a hisztérikus szegényeket, mert amint Jézus is kiverte templomából a vámosokat és publikánusokat, ez a szentegyház sem tűrt hitetleneket, akik nem egészen szolgáltak a pénznek.” (102.) A pénz hatalmát megtestesítő bankigazgatóhoz ugyanolyan nehéz bejutni, mint a politikai (s ezen keresztül gazdasági) hatalommal rendelkező Vízhez. A küszöb helyzete előhívhatja Kosztolányi tekintetének elemzett reprezentációját is, és utalhat a keretezés egyszerre önkényes és szükségszerű aktusának metadiszkurzív vonatkozásaira. A láthatatlan Isten és a látható arany funkciói közötti analógiáját nem csupán az arany elrejtettsége igazolhatja, hanem a hit szerkezetében konstitutív szerepet játszó láthatatlanságnak a látható arany fétisét, az értéket átjáró mozzanata. Vagyis nem egyéb, mint az arany s a pénz általa garantált *értékének* konvencionális, láthatatlan, vagyis a látványból levezethetetlen természete. Másfelől az Isten, az arany mintájára, nem egyszerűen látha-

<sup>31</sup> „Valami bájos, atyafiságos érzésben olvadt föl itt mindenki, folyton szolgálatra készen, a hivatalban és azon kívül, megadva a titulust és respektust mindenkinek, katonai fegyelemmel és bizonyos önfegyelemmel is, abban a tudatban, hogy minden kölcsönbe megy, s később a ranglétrán bárki előrejuthat a legmagasabb fokig. Ez volt az ő világa, több mint otthona: a mindene.” (43.)

<sup>32</sup> „Ott, ahol ő [Patikárius Jancsi – B.T.] volt, a páncéiban, éjjel-nappal égtek a lángok, mint valami öröktűz egy istenség tiszteletére. Erre az osztályra, mely a részvényeket és értékeket foglalta magában, különösen vigyáztak. Félméteres vastag ajtók zárták el egymástól a termeket, a vészcsengők a legkisebb mozdulatra megszólaltak, s mikor alkonyodott, a folyosón kézi villanyvilágítással megjelent a bankórség. A felek, akik idejöttek, bőrröndben hozták a valutát, az aranyat és az ékszereket, *egy kis fülkébe vonultak, mely a gyóntatószékre emlékeztetett, magukba szállva, mintegy lelkiismeretüket vizsgálgatva itt rendezgették kincseiket*, melyeket egy acélszekrénykébe zártak, s maguk helyeztek a *safe*-be. Hosszú, ismeretlen eredetű csöngetések hallatszottak, melyekre kis kedves *groomok* ugrottak ki valamelyik ajtóból. / Fölötte pedig mindenütt jelenlévően uralkodott az első emeleti folyosó egyik szárnyán az, akit ő már személyesen ismert, de csak egyszer látott, *a vezérigazgató, aki mindig itt volt, és mindig nem volt itt, csak egy pillanatra jelent meg, az autóján is amerikai pénzemberekkel tárgyalt, láthatatlanul röpült föl a liften, láthatatlanul suhant szobájába, s körötte zengettek a telefonok, zúgtak a csöposták, röpködtek a táviratok, sürgött-forgott fényes segédlete, a titkárok, mint áldozárok, a cégvezetők, mint prépostok, az igazgatók, mint kövér, öreg püspökök, míg ő elvonulva a szentek szentélyébe, személyesen járult az oltárhoz, s egy percben talán színről színre szemlélhette azt, amiben a huszadik század még hitt, az egyszemélyes bálványt, az arany Istent.*” (102–103.) (Kiem.: B. T.)

tatlanként, de láthatatlan láthatóként, valahol, egyszer, valakik (a papok, a spiritiszták, a megvilágosodottak) által látott vagy látható titokként is tételeződik.

Bizonyosság és látottság fenomenológiai összetartottságának jegyében a hitnek mindig vakság, a látás faktuális bizonyosságának hiánya a feltétele, ennyiben tehát *minden hit vakhitnek nevezhető*. Hit és láthatatlanság összetartoznak, s paradox módon a hit magát az érzékelést, s benne a látás érzékét sem hagyja érintetlenül. A csodához vagy az eseményhez hozzátartozik a „nem hiszek a szememnek” tapasztalata, ami tehát az érzéki látásnak a szellemitől történő elválaszthatatlanságát erősíti meg. A pénz értékének érzékfeletti létmódja valamint a hatalom és tudás birtokosainak, egyes kitüntetett foglalkozásoknak mint társadalmi szerepeknek a fantomszerű mozzanata a látható és a láthatatlan korrelációja mentén párhuzamba kerülnek. A miniszter érkezéséről a déli harangszó értesít, a miniszter maga láthatatlanul van jelen, s e távoli közelsége nagyon is effektív erővel hat az őt nem látó hivatalnokokra.<sup>33</sup> A bankigazgató hasonlóan fantomszerű hatalmasság, akit nehéz megközelíteni, whose sosincs ideje, ezért ritka és tűnékeny, hamar elillanó látvány marad a horizonton. Utóbbi tulajdonságában egyébként a szóbeszéd fetisizálta Annával is osztozik. Kosztolányi regénye egyfelől – mint láthattuk – azt példázta, hogy a hit, a vakhit kiiktathatatlan, szükségyszerű feltétele a társadalmiságnak és egyáltalán az észlelésnek, másfelől a vakhitnek és a láthatónak, a szellemi és az érzéki látásnak a feszültségével a bálványozás és a vakhit egyfajta kritikáját viszi színre.

A narrátor Moviszter, az orvos, a bíróság elnöke és a bankigazgató leírásakor az érzékek topológiájának eljárását alkalmazza, amikor a hivatásuk keltette képzet, a társadalmi szereppel járó tudás, méltóság és hatalom fantazmájának, *valamint* részletesen leírt testi látványuknak a *különbségét* érzékelteti különböző szempontokból. Moviszter orvosi tevékenységét, amikor is ennek feleségét megvizsgálja, Víz Kornél szemszögéből beszéli el, akit másutt is az intézményben (a hivatalban, a minisztériumban, az államban) való túlzott hittel jellemez.

„A férj e vizsgálat alatt a lélegzetét is visszatartotta, hogy ezzel az orvos munkáját mintegy elősegítse. Víz ama huszadik századbéli, művelt emberek közé tartozott, akik az orvostudományban, melyet az egyetemen tanítanak és általában mindabban a tudományban, melyből hivatalosan diplomát szolgáltattak ki, oly vakon hitt, mint hívő a vallásában. Minden orvost oly lénynek tekintett, aki valamivel többet tud rólunk, s ezért bizonyos titokzatos fényben látta őket. Moviszter mozdulatait szintén így figyelte. Amint lerázta a hőmérőt, s közben kézelőjének inggombja csörrent, úgy érezte, hogy ez a hőmérő most „orvosilag” csörren. A tüdőhallgató gumicső, valamint a sztetoszkóp hasonló borzongást ébresztett benne. És folyton arra várt, hogy a doktor, aki felesége fölött hajladozott, egyszerre fölkiált, hogy ebben a pillanatban végre megtalálta az igazi bajt. Moviszter ellenben így szólt:

– Én semmit sem találok.” (139.)

Víz az orvosi tekintetet fetisizálja, amely a mások számára láthatatlant képes megpillantani, amit egy általa ismeretlen kognitív kompetencia tesz lehetővé, miközben az e tekintet által látottnak, a betegség okának vagy a betegségnek mint a tünetek okának („az

<sup>33</sup> „Dél felé kongott a harang, hirdelve, hogy megérkezett a Miniszter. Az épület szinte templommá változott. Még a komoly állami fák is ünnepibben álltak az udvaron csinos vasrostélyaikban. Látad, kérlek, a Kegyelmet? Jó kedvében van ma?” (43.) A változás, amely a láthatatlan látható jelenléte miatt a látványban bekövetkezik, valójában a szemlélődésben, a látó tekintetben játszódik le.

igazi baj"-nak) a státusa külső, azaz független e kompetenciától, a látásmód exkluzivitásától. Moviszter, a test papja azonban nem talál rá a láthatatlanra mint a látható okára, alighanem – amint odébb az elbeszélői kommentár fogalmaz – látható és láthatatlan, szellemi és testi nem belátható, nem tárgyiasítható korrelációi miatt sem. A test éppúgy olvashatatlan, mint a lélek, ahogy a szervi betegség is lehet lelki, s utóbbi is szervi eredetű, melyhez külső és belső kalkulálhatatlan és láthatatlan relációja is nagyban hozzájárul, s az orvostudomány bizonyosságai sem lehetnek többek látható és láthatatlan konvencionális kötéseinek produktumainál.<sup>34</sup> Mely utóbbi (önfelszámoló) törvényszerűség érvényes a szövegrészben uralkodó perspektíva kettősségére is, amely látásmód és látott különbségét engedi meglátni, azt az illúziót keltve ezzel, mintha az érzéki látás a maga tárgyiaságában elválhatnék a szellemi láthatatlan mozzanatától. Eme illúzióknak pedig a szem említett, jelent abszolutizáló képességében van az eredete. A hallás itt is nyilvánvalóvá teheti, hogy már az érzéklet identitása is ki van szolgáltatva a szellemi absztrakt mozzanatának: az inggomb zöreje a hőmérő hangjának hallatszik. A fétis mindazonáltal egyáltalán nem marad pusztá képzeleti mozzanat, hiszen azon túl, hogy érzékelője valóságosnak hiszi, az érzéklet visszahat a test fiziológiájára: „lélegzetét visszafajtvta”, „beleborzongott”.

A bankigazgató portréjában, amelynek modalitása, az öreg orvos szimpatikus személyiségével ellentétben, már kifejezetten távolságtartó, ugyancsak öltözék, viselkedés és szerep illeszkedése ütközik akadályba. A hierarchia csúcán álló bálvány, kinek szuverenitása abban áll, hogy nem kényszerül maradéktalanul, a látható minden vonatkozásában azonosulni funkciójával, hanyag és rosszul öltözött.<sup>35</sup> A fetiszáló tekintet akkor is hatalmasnak látja, ha ennek konkrét testi látványa ellentmond. Portréja kontrasztba kerül a távoztakor a nyomában belépő alkalmazottal, aki kifogástalan modorban és öltözékkel intézkedik Jancsi felvételéről, s aki szolgálként már nem rendelkezik azzal az autonómiával, amivel a vezérigazgató.<sup>36</sup> A bírákról pedig egy helyütt a következőket olvashatjuk:

„A közönség ezalatt a bírákat figyelte, akik tóga és főveg nélkül ültek az emelvényen, az utcai ruhájukban, nyakkendővel és keménygallérral, de bizonyos személytelen méltósággal,

<sup>34</sup> Michel Foucault *La Naissance de la clinique* című nagyszerű munkáját, a tudás történeti archeológiájának keretében a látás, a szem történeteként inszcenirozza. „A 19. század elején az orvosok leírták azt, ami évszázadokon át a látható és a mondható küszöbe alatt maradt, de nem azért, mert egyszer csak elkezdtek észlelni, míg ezelőtt nagyon sokáig spekuláltak csupán, vagy inkább az észre hallgattak, mint a képzeletre, hanem mert a láthatónak a láthatatlanhoz való viszonya, amely minden konkrét tudáshoz szükséges, megváltoztatta szerkezetét: a tekintet hatására, valamint a nyelvben, megjelent, ami területükön innen és túl létezett. A szavak és a dolgok között új kapcsolat létesült, amely láttat és kimondat, s néha valóban annyira „naiv” diszkurzusban, mint-ha a racionalitás archaikusabb szintjére helyezkedne, mintha végtére egy valóban üde tekintethez térne vissza.” Michel FOUCAULT, *A klinikai orvoslás születése* = Uő, *I.m.*, 94.

<sup>35</sup> „Pár perc múlva a mellékajton feltűnt a vezérigazgató, egy köpcös, alacsony, igen erős zsidó. Gyűrött ruhát viselt és szipkából szívta szivarját. (...) s máris írt alá valamit, folyton társalogva és egyre erősebben szivarozva. Közben a szivarhamu mellényére pottyant, melyet le se tisztogatott.” (101–102.) Szivar(ozás) és pillanatszerűség, hamu és időbeliség (sietség) között is motivikus kapcsolat létesül itt.

<sup>36</sup> „A tanácskozóterembe lépett egy kifogástalanul öltözött úr, aki már értesült az intézkedésről, boldogan szorította meg Víz és Jancsi kezét, melyen nyilván még érezte a vezérigazgató ki sem hűlt, varázsos kézzszorítását, s a liften levitte őket a földszintre–” (102.)



szinte középkorban, szinte ókorban, mert ezeknek az embereknek itt a földön az volt a csodálatos hivatásuk, hogy igazat lássanak a többiek fölött, ezt tanulták, ebben éltek, s egykor a gyászjelentésükön, a sírkövükön is ez áll majd: *bíró*.” (180.)

A bírák konkrét látványa és betöltött szerepe közötti különbséget a jelmez (a tóga és a főveg) hiánya, az utcai ruha okozza. Hivatásuk – szól a narrátor definíciója –, hogy „igazat lássanak a többiek fölött”. Az igaz egyszerre függ az érzékek topológiájától, az emelvény megemelte perspektívától és egy szellemi-transzcendens látványtól, amely csakis e hivatás felkentjei által látható (még ha igazságossága mindenki számára megítélhető). A fétiszálás a látványra – anélkül, hogy a narrátor egy részletes közelkép révén egyedítené a látott személyeket – egyfajta személytelen méltóságot vetít, amelyet a hivatás történeti emlékezte által kondicionált (klisészerű) tekintet is megtámogat. A rájuk vetett tekintet fétisének és a bírák által látott igaznak a *látványon túlja* között nyilvánvaló párhuzam képződik, miközben a gyásznak a látványra vetülő képzete a bíró szerepét betöltő ember megismételhetetlen egyedisége halandósága, valamint időtlen, mechanikus és személytelen hivatása közötti ellentmondásos korrelációt példázhatja. A döntés és a felelősség kérdésénél később még visszatérünk erre a viszonyra, most elég arra utalni, hogy a gyász iménti mozzanatában – mint az előző fejezetben is megfigyelhettük – a narratíva az időbe vetettséggel érzékeltetett egyedi sorsszerűségnek éppúgy megnyilvánítója, miként a klisé időtlenítő, közhelyszerű absztrakciójának.

A fétis mindig a hatalom, az erő, a tudás birtokosának szerepét járja át, s a hatalmi viszonyok hirtelen megváltozásával induló *Édes Anna* számos példát szolgáltat arra, hogy a politikai helyzetből következő erő konvencionális és láthatatlan, akár maga a politikai státus, vagyis többnyire nem jelenlét, hanem távollét, egyfajta láthatatlan jelenlét alkotja.<sup>37</sup> A hatalmi viszonyok ártrendeződéséről, a vörösök bukásáról szóbeszéd tudósít, az a képzelet munkájára utalt, ami természetesen nem jelenti azt, hogy e virtualitás ne lenne valóságos, vagyis hogy ne alakítaná effektíven az emberi cselekvéseket, az interperszonális relációk hálóját. Ficsor magatartását éppúgy e láthatatlan fordulat változtatja meg, miként Vizynét a házmesterrel szemben tervezett nyílt erőszakra (lakásból kiutasítására) is ez bátorítja fel. A politikai erőviszonyokhoz a leggyorsabban alkalmazkodó fűszeres (a helyi nyilvánosság hétköznapi szereplőjének) viselkedése, gesztusai az abból olvasni tudók számára manifeszt, látható *jelévé* válnak e viszonyoknak, tehát konvenciók révén utalnak a távollévre.<sup>38</sup> A kereskedő az aktuális értékét az áruk és pénznemek véletlen és folyton ingadozó csereviszonyaiban változtató pénznek a „valóságos” képviselője, amely pénzen „nem látható, hogyan került birtokosa kezébe, vagyis hogy mi változott ezzé a pénzzé.”<sup>39</sup> A pénz miközben pénzként láthatatlan, azaz mindig csak önmaga jele, valamint a látható láthatatlanná tételének médiuma, annyiban nagyon is a látáshoz, a szemhez hasonlóan – erkölcsstelenül – működik, hogy nem isméri múltat, csakis a mindenkori jelent.

<sup>37</sup> Az érzékek topológiája jegyében ez is magaslati hely, a budai vár, ahol a kormány székel.

<sup>38</sup> „Viatorisz künn állt boltja ajtajában és megint köszönt. Ebben nem lehetett csalódní. Ő mindig pontosan mutatta, merről fúj a szél. Amikor kitört a háború, már csak biccentett a fejével, majd később a vevői kezdtek köszönetni. Ezt előbb elfogadta, aztán a bolsevizmus felé már észre se vette sokoldalú elfoglaltságában. Most Vizynének fölajánlotta, hogy haza is küldethet egyet-mást a kisinassal, csak szóljon át hozzá telefonon.” (75.)

<sup>39</sup> Karl MARX, *A tőke I.* Budapest, 1978, 108–109.

Az ellenforradalom bukásával a dolgokra s az egymásra (s az önmagukra) vetett tekintet változik meg, miközben az állam s rajta keresztül a győztes politikai osztály ereje többnyire – legalábbis a megtorlások után – egyfajta potenciaként gyakorol befolyást az emberi viselkedésre. Az erő nyers megnyilvánulása, a kommunisták fehérterror alatti kivégzései bizonyos értelemben ugyancsak ide, a példaérték és az erő összekapcsolódásához tartoznak – legalábbis a szemtanúk és a túlélők számára. A látás távolságot feltételez, s ennyiben különbözik az erőttől vagy erőszaktól, ami nem reflexív (nem is diszkurzív), de nagyon is közvetlenül, a testi fájdalom és szenvedés megoszthatatlan érzetében nyilvánul meg. A részvét és a megfélemlítés egyaránt a látás mimézisének és a látást átjáró affekciónak a mozgósító erejétől nyeri hatását, amelyben a képzeletnek (önmagunk másik helyébe képzelésének) is fontos szerepe van. A kommunista plakát, amely képként – tehát mozdulatlanul – ábrázolja egy matróz lendületes mozgását, azáltal veszíti el mozgósító erejét, hogy megszűnik külső referenciájával való egybeesésének képzete. Vízy, aki a Tanácsköztársaság alatt sosem merte igazán megnézni e falragaszt, a hatalomátvétel napján szemléli meg először, vagyis a látás, a szemlélet távolságát a – képnek és referenciájának, a zászló és a matróz összeolvadásával is megerősített, azonossága teremtette – fenyegető erő elmultha teszi lehetővé.<sup>40</sup> A politikai erő és fizikai erőszak realitásának projekciója és a vöröskatona puszta látványa közötti különbség is ezt az effektust nyomatékosítja,<sup>41</sup> és némileg hasonló funkciója van a védtelen nőkre, gyermekekre és aggastyánokra mint kommunistákra irányuló megtorlás felvillantott képének is, amennyiben az a politikai erőszak önkényére és „ízléstelenségére” világít rá, amikor a politikai topológiája és a születés és halál (látható) eseményei közé zárt emberélet narratív időbelisége között teremt össze nem illést.<sup>42</sup>

Noha – később látni fogjuk – politika és jog bajosan hozhatók közös nevezőre, látható és láthatatlan relációját tekintve mégis hasonlóképpen funkcionálnak, s ennyiben meg egyeznek a lélekbe írt törvényekre hagyatkozó morál működésmódjával is. A régi gazdáihoz visszalátogató cselédnek *nincs már joga* otthonosan viselkedni a jól ismert térben, fesztelensége elé egy láthatatlan tudás, a szerződés lejárta gördít akadályt.<sup>43</sup> Az intézményi

<sup>40</sup> „Ebben a bénulatban nem volt se mozgás, se hang, csak egy kép mozgott és üvöltött, az a plakát, amely ezt ordította: *Fegyverbe, fegyverbe!*, az a vad, örült matróz, aki egy lobogót rázott hihetetlen lendülettel, egészen összeolvadva vele, s úgy kitérte csontos száját, mintha el akarta volna nyelni a világot. / Vízy sokszor elment e falragasz mellett, de igazán sohase merte megnézni. Úgy szólván most nézte meg először nyugodtan, káprázás nélkül, ahogy a leáldozó napot nézzük meg, mely már nem sérti szemünket.” (17.)

<sup>41</sup> „Lenn sétált az a vöröskatona, aki az előbb fölkiabált, de már olyan egyedül és elhagyatottan, hogy nem is gerjesztett gyűlöletet. Apró, csenevész proletár volt, nem is emberhez, hanem egy embrióhoz hasonlított, akinek a vállára szuronyos puskát biggyesztettek.” (17.) A látvány érzéki „szintje” és a nyelvi hangzásé (ember/embrió) a hasonlóság észlelésében eldönthetlenné teszik egymás elsőbbségét.

<sup>42</sup> „Került-fordult a tolonkocsi, gazdag emberrakományát hozta-vitte. Künn az udvaron festetlen falócákon szorongtak a gyanúsítottak, gyermek és aggastyán kommunisták, nők, rongyban és selyemben, kisírt szemmel, várva sorsukat.” (40.)

<sup>43</sup> „A látogatók azonban még elfogódottabban, még súlyosabb emlékek hatása alatt álldogálnak abban a szobában, melynek minden tárgyát jobban ismerik gazdáiknál. Karjuk, mely itt annyit dolgozott, tétlenül, haszontalanul lóg le, nincs már joguk otthonosan viselkedni, mint valaha, ami-

keretek és normák cselekvést szabályozó ereje a látás megváltozását is jelenti, minek következtében a látotthoz való viszonyt a hely emlékezetét őrző intim pillantás és a jogi norma előírta elidegenítő (vendégi) tekintet ellentmondása határozza meg. Mindez tér és idő feszültségeként is jelentkezik, az újra bejárható, ismételten látható tér és az irreverzibilis idő közötti különbség a látott tér megkettőződéséhez, – s vele tükrösen a látogató – kísértetiessé válásához vezet. Szempontunkból fontosabb most a morál szerepe, amennyiben esztétika és morál, „homo aestheticus” és „homo moralis” Kosztolányi irodalomszemléletében különösen hangsúlyos ellentétének bonyolult mintázatai látható és láthatatlan relációja mentén rajzolódnak ki. A morál bizonyos értelemben az esztétikai konstitutív mozzanata, amennyiben az esztétikai tapasztalatban az együttérzés és a távolságtartás, az admiratív, szümpatikus, katartikus vagy ironikus azonosulás<sup>44</sup> rendre cselekvési normák és magatartások viszonylatában jön működésbe. Az *Édes Anna* recepciója Moviszter doktorban szinte egyöntetűen egy diegétikus rezonőr alakját ismeri fel, akinek szólama a perspektívák elhasonuló mozgásának relativizáló teljesítményét mintegy megtörve ajánlkozik fel a regény morális példaértékeként. Láttuk már és látni is fogjuk még, miért lehet félrevezető ez az olvasási művelet, mely éppen esztétika és morál dinamizált különbségét akarja rögzíteni s ezzel felszámolni.

Érdekesnek látszik itt egy pillantást vetni Moviszter moráljának és Kosztolányi esztétikájának némely, a láthatatlan és a látható relációját játékba hozó összefüggésére. A *Vita a piskotáról, az irgalomról és az egyenlőségről* című fejezetben a vele vitázó társaság az öreg orvos politikai nézeteit, szociális állásfoglalását tudakolja, amit gyorsan egy cselekvési képletre akar lefordítani, az elvont elméletet a látható gyakorlatra. Moviszter előbb az irgalomra hivatkozik, Krisztusnak a lélekben létező országára, amelyben „mindenki szolga és úr egyszerre. És egyenlő. Mindig, az év minden napján.” (82.), s amelyről kijelenti, hogy nem kell megvalósítani. „A kommunistáknak is az volt a hibájuk, hogy egy ideált meg akartak valósítani. Egyetlen ideált sem szabad megvalósítani. Akkor vége. Csak maradjon fenn, a felhők között. Úgy hat és úgy él.” (82.) Moviszter, kinek cselédjéről, Etelről megtudjuk, hogy mintegy uralkodik gazdái felett,<sup>45</sup> úr és szolga *virtuális* felcserélhetőségét állítja, az orvos, aki cselekedeteiben – és nem szavaiban – látszólag közösséget vállal a társasággal, azaz láthatatlanul különbözik el s vesz tőlük távolságot,<sup>46</sup> a láthatatlannak mint ideálnak a cselekvést (benne a látást) irányító effektusára hivatkozik. Az emberek közötti egyenlőség nem, csakis a különbség látszik és nyilvánvaló; az irgalom keresztény értéke azonban az egyenlőség láthatatlan, láthatóvá nem tehető elvén alapul, mely ettől

---

kor kénytelen-kelletlen tiszteletbeli családtagok voltak, ezenkívül bénítóan hat rájuk az a tudat is, hogy távollétükben csakúgy folyt a család élete, mint azelőtt, és bármennyire is szívesen fogadják őket, érzik, hogy nem pótolhatatlanok. Ezt mindenki érzi hébe-hóba. De ők egészen és viharosan érzik, s öntudatlanul elszomorodva, mikor e kegyes látogatásokat végzik, fájoán-bamba arckifejezéssel. Csak a visszajáró halottak érezhetnék ezt ilyen teljesen.” (89–90.)

<sup>44</sup> Vö. Hans Robert JAUSS, *Az esztétikai élvezet és az aisztézisz, poiézisz és a katharszisz alap-tapasztalatai* = *Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997,

<sup>45</sup> „Az enyém pedig – mondta Moviszterné –, az Etel, parancsol. Amennyiben engedelmeskedünk, nem is mond föl nekünk.” (79.)

<sup>46</sup> „Moviszter nem evett semmit. Bevonult az urakkal a dolgozóba. Inni se ivott. Csak lóccintott a többiekkel, oly nyájasan, mintha velük tartana.” (78.)

még nem kevésbé létező s hatékony mozgatóelv. A túlvilági üdvtan tehát éppen *láthatatlanságában* áll szemben az evilággal, mely utóbbi alatt nem csupán a marxista ideológia értendő, de a politikai diskurzus általában, amely valamennyi változatában az egyetemes emberi boldogságot vagy a haza, a nemzet boldogságának eszméjét ígéri megvalósítani. Utóbbi alakzatokat viszont Moviszter az individuális különbség *látható* adottságát alapul véve, éppen az emberiség és a haza kollektivitásának *láthatatlansága* okán utasítja el. „Nem szeretem, mert még sosem láttam, mert nem ismerem. Az emberiség holt fogalom. (...) Csak Péter és Pál van. Emberek vannak. Nincs emberiség.” (83.) A hintaszékén ideoda mozgó Moviszter („aki már ismét hintáztatta magát, lehunyva szemét”) *teóriájában* is *praxisához* hasonló mozgást produkál láthatatlan és látható, különböző és egyenlő vonatkozásában, ami legalábbis kérdésessé (s ami ugyanaz: színrevitté) teszi diskurzusának státusát. Jelentés mindazonáltal, hogy az érvelés e kettős kötését, a rejtett logikai ellentmondást vagy következetlenséget ugyanazon politikai perspektívában látjuk megértetlenül maradni, amely – a Drumáé – a regény epilógusában Kosztolányi politikai nézeteit is elhelyezhetetlennek, atopikusnak mutatta.<sup>47</sup>

Emlékezhetünk, hogy az orvos a tárgyaláson a bíróság elnökének kérésére nem tudja látható bizonyítékát felhozni annak, hogy gazdái ridegen, szívtelenül bántak Annával.<sup>48</sup> Sőt, míg vallomását a belső beszédi önmegszólítás és az autoaffekció által átlelkesíti, addig voltaképpen lemond a *szemléletességről*, a nyelv képszerű, hipotipotikus felidéző erejéről. „Azt én nem tudnám pontosan körülírni. Az orvos úgy akar *katharsziszt* kiváltani, úgy akar a lélekre hatni, a lelkeket *megmozgatni*, hogy a láthatatlan lélek láthatatlan érzetét elválasztja a látható test vagy tér dimenziójától, miáltal szavai nem annyira tanúságtételnek, mint inkább – keresztényi – vallomásnak nevezhetők. Ebben pedig aligha nevezhető a szerző alakmásának vagy nézetei *szócsövének*, sokkal inkább egyfajta ellenképnek, amelyben a moralizálás korlátait pillanthatjuk meg. Még akkor is, ha nyilvánvaló, Kosztolányi személyes morálja aligha állhatott távol a szereplője által képviseltektől. Noha Moviszter a marxista és a keresztény humanista kritika szemében – részben persze joggal – a társadalmi praxis nélküli, szemlélődő részvét öntükröző megtestesítője, innen nézve sokkal inkább látszik a tett emberének, „homo moralis”-nak, aki a retorikai mozgósítás érdekében éppen hogy lemond a szemlélődésről, vagyis az esztétikairól. A tett itt a kimondás verbális cselekedete, vagyis a szavak közvetlen mozgósító erejébe vetett hit megnyilvánulása, amely eltekint attól, hogy az érzelmeket nem lehet kimondani, a láthatatlan belső kifejezése mindig már a hamisság, a színháziasság gyanújába kénytelen keveredni. Az *„aisztheszisz*, mely – mint Kosztolányi írja híres szövegében – az ősi értelemben az észre-

<sup>47</sup> „– De hát akkor kit szeret ön? / – A papokat – évődött Druma –, Miklós a papokat szereti. Vagy a vörösöket? Most már magam se vagyok tisztában.” (83.)

<sup>48</sup> „– Igen – szól az elnök egy aktaköteget lapozgatva. – Ön így vallott. De tényeket kérünk. Verték? Éhezették? Agyondolgoztatták? Nem fizették meg a bérét? Úgy látom itt – mondta gyorsan –, hogy karácsonykor valami ajándékot is kapott, egy különben jelentéktelen ajándékot: egy *jumpert*. Tessék beszélni. / – Ridegen bántak vele – jelentette ki Moviszter, erősebb hangon. – Ez volt mindig az érzésem. Szeretet nélkül bántak vele. Szívtelenül. / – És miben nyilvánult meg ez? / – Azt én nem tudnám pontosan körülírni. De határozottan ez volt az érzésem. / – Akkor valóban csak érzések ezek, doktor úr, sejtések. Afféle finom árnyalatok, melyeket a törvényszék ilyen durva és szörnyű bünténynél aligha vehet figyelembe. Mert itt tények vannak az egyik oldalon: véres tények. Mi is tényeket kérünk.” (186.) (Kiem.: B.T.)

vevést jelenti, az érzéki és érzékletes szemlélődést”,<sup>49</sup> a látható, az észlelhető körébe tartozik, szemben a morállal, amely a láthatatlan s ezért érzékek által megítélhetetlen dimenziója. A jó és a rossz közötti különbség nem látszik, s ezért nem is megítélhető, szép és rút különbsége viszont az érzékek, különösen a látás számára adott és nyilvánvaló.<sup>50</sup> Korábban láthattuk, hogy a kép sem mentes a cselekedtető vagy mozgósító erőtől, amely épp a látás megújítása s vele a látásmód átalakításának láthatatlan – kikényszeríthetetlen, de annál hatékonyabb – eseménye révén képes a világ megváltoztatására. Az *Édes Anna* című regény itt elemzett vizuális elbeszélésmódja, mely az érzelmek, köztük a részvét közvetlen kifejezésének, vagyis a nyílt példázatosságnak a következetes kerülésével társul, kiváló „példa” lehet az esztétikainak a moralizálásnál hatékonyabb befolyására a morális cselekvésre.

Moviszter doktor, miközben kitünteti őt a jó szó jelentőségének, s egyáltalán a szavak pragmatikai értékének elismerése, amiben Kosztolányi szellemi rokonának is nevezhető, addig ő maga éppen hogy rossz szónok, aki a nyelv érzékletessé tevő, evokatív potenciálját nem képes kiaknázni. Ezért is téveszti el a szavaknak azt a cselekedtető erejét, amiről a „homo aestheticus”-t zászlóra tűző Kosztolányi idézett esszéjében a következőt írja: „Tudom, hogy a világon való öntelen elrívülést szavakkal való játéknak minősítik a tett szélhámosai, a népszerűség kis vámszedői, *mintha szavakkal játszani nem annyi volna, mint magával az étellel játszani, s mintha a szavak nem volnának oroszlánok, melyek már óriásokat is széttéptek.*” (Kiem.: B. T.)<sup>51</sup> Másfelől viszont, az orvos vallomásának a láthatatlant és a szavakkal közvetíthetetlen intuitívát kitüntető nézőpontja egyáltalán nem illegitim, miként az individualitás felértékelése és az öncélként tekintett másik imperativusa is látványosan közel hozza őt Kosztolányi felfogásához. Moviszter az, aki önmegszólító belső beszédében – melyről grammatikai jel hiányában egy ideig eldönthetetlen, hogy az elbeszélő vagy a szereplő szólama, amely eldönthetlenség a szabad függőbeszéd miatt később sem szűnik meg teljesen – a regény mottójából idéz, sőt a doktor politikai érveléseiben Kosztolányi verseiből is találhatunk idézeteket. Ami persze még egyáltalán nem lehet végső alap a szereplő rezonőr szerepének totalizáló olvasási alakzatához.<sup>52</sup>

Az *Édes Annából* több minipéldázat is hozható a látható abszolutizálásának s a láthatatlan szem elől tévesztésének veszélyeire, melyek közül itt most kettőt idézünk fel röviden. A fővárosba bevonuló román csapatok, kik maguk is csodálkoznak azon (az okkupáción), amit éppen megcselekszenek, gáttalan vágyaik zavarában „az értéktelen, mutatós holmit választották az értékes helyett. Mindenekelőtt leszereltették a magánlakások telefonjait. Két hadiszekér megtetejezve telefonkészülékekkel, elszakított drótokkal végigdöcögött a Krisztina-körúton.” (33–34.) A készülékek értéke, miként általában az érték, relacionális és megegyezésszerű, ezért láthatatlan, a hálózat mögöttese s a belőle kiszakított készülékek felvillantott képe azonban nem egyszerűen ennek, hanem a személyközi

<sup>49</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról = Uő, Egy ég alatt*, Budapest, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 587.

<sup>50</sup> Vö. *I. m.*, 589.

<sup>51</sup> *I. m.*, 588.

<sup>52</sup> Veres András itt idézett kiadását is ennek az azonosságnak a jegyében szerkeszti meg, amikor pl. a regény szövegét mintegy megszakítva közli Moviszter érvei után a Forradalmár című Kosztolányi-költeményt.

viszonyok, a lelkek közötti láthatatlan relációk példázatává is emelkedik.<sup>53</sup> A láthatatlan kötelékek értékesebbek, mint a láthatók, s azokat – miként a telefonhálózatot sem – nem lehet hely nélküli helyükből kiszakítani, miközben a helyhez kötött telefon éppen a delo-kalizáció technikai médiuma. Vizynéhez, aki bizonyos tekintetben Moviszter ellenpólusa a regényben, egyszerre társul az anyagiasság, vagyis a látható, a megfogható túlértékelésének képzete, valamint a spiritizmus, a szellemi, a láthatatlan fétise, amelyet persze az anyagszerű közege közvetít. Az alábbi passzus mintha az úriasszony lélektelenségének leírásaként és megokolásaként lenne olvasható:

„E keserves két esztendőben fokozatosan megtanulta, hogy az élet semmi és az anyag minden. Hiszen az újságban ő is olvasta, hogy az osztrák hadsereg egy teremtett ember életét a szívével és agyvelejével együtt mindössze harminchat aranykoronára becsüli, sokkal kevessebbre, mint egy fölszerelt lovat, miért ne vesztette volna el hát *szemmértékét* éppen ő az iránt, hogy mi az értékes és mi nem? *Mámorosan bámulta a mindenható anyagot, fogadalmat is tett, hogy ezután még inkább takarékoskodik.*” (69.) (Kiem.: B. T.)

Az Annára mint árura tekintő, ökonomikus Vizyné – a háznak az *oikos*, az otthon törvényét (*nomos*) képviselő asszonya –, eszközként használja a másik embert, megvásárolván annak munkaerejét, egy szerepben vagy funkcióban oldja fel a cselédlány egyszeri és megismételhetetlen életét, vagyis testét abszolutizálván automatát, gépet lát Annában. (A szerep mechanikus és időtlenít, s strukturálisan elfeledkeznek az élet energiáinak végeségéről.) Mindez szöges ellentétben áll Moviszter individualizmusával, a másik méltóságát, egyszerűségét elismerő szemléletmódjával, miközben látható és láthatatlan interpenetrációja felől nagyon is hasonlóságot mutat azzal. Az anyag materialista fetisizmusa ugyanis – mint az idézet utolsó mondatának paradoxonjai nyilvánvalóvá teszik – mindig az érték és a mérték láthatatlan túlját kell aktiválja, a hit, a transzcendencia mozzanatát. És itt érdemes visszatérni röviden az esztétikai szemlélet öncélúsága és a morál közötti viszonyra, amely azonban – amint várható – korántsem merül ki az ellentétes pólusok stabilizálásában.

Az emberi élet méltósága – amint az *Erkölcök metafizikájának alapvetése* közismert passzusában áll – az élet önmagáért való, öncélú voltában ragadható meg, vagyis hasonló cél nélküli célszerűségről van itt szó, mint az esztétikai ítélőerő meghatározásánál. „Azt mondom tehát: az ember és általában minden eszes lény öncélként *létezik*, s *nem pusztán eszközként*, amely egy másik akarat tetszés szerinti használatára szolgál; mindegyiket, akár magát, akár más eszes lényekre irányuló cselekedetében, mindenkor *együttal cél-*

<sup>53</sup> Telefon és lélek (tudat), technikai külső és belső analógiájához érdekes lehet a telefonközpont leírása a Telefonos kisasszony című tárcából: „Lenn a pince ablakán derekvastagságú kábelaknák zuhannak be ólomzuhatagként, keresve a központot, hogy minden, ami künn izommunka, itt ebben a központi idegrendszerben, ebben az idegcsövekkel, ideggócokkal körülcsatolt óriási agyvelőben öntudatra jusson. Sohase láttam ilyen értelmes, ideges épületet. A holtak hitt anyag itt érzékeny. Minden mozog és lélegzik, titkos percenással. A gépek gondolkodznak. Ha a sarokból előlépne a seprő s megszólítana, nemigen csodálkoznék.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Telefonos kisasszony* = *Uő, Bölcsőtől a koporsóig*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 166–167.

nak is kell tekinteni.”<sup>54</sup> A méltóságot a filozófus szembeállítja az ár kategóriájával, a helyettesíthetetlen egyediséget az egyenértékkel való helyettesítés mozzanatával,<sup>55</sup> ami – visszafordulva a regényhez – szempontunkból Vizynének az Annához való ambivalens viszonyát hozhatja példaértéki helyzetbe. Annyiban legalábbis, hogy a cselédlány egyszerre tekintődik árunak, használati eszköznek, és – éppen tökéletesen betöltött szerepe miatt – olyan kincznek, amely megfizethetetlen, vagyis helyettesíthetetlen. Moviszter és Vizyné elmentés pólusai innen nézve is felcserélhetőnek bizonyulnak, amennyiben az orvos a másik élete öncélúságának affirmálásához kénytelen az életen túlra hagyatkozni, Vizyné pedig a másik eszközlétének totalizálásakor egyben kénytelen annak helyettesíthetetlen egyediségét elismerni.

A gyilkosság – melyről, mint mondtuk, nem dönthető el, hogy helyettesítési vagy érintkezési alakzatba illeszthető-e – az élet öncélúságára, a test s a „benne” megtestesülő világ szingularitására irányítja a figyelmet: a „ne ölj” morális parancsát a személy(iség) ismételhetségtelen és helyettesíthetetlen előfordulása hívja elő. Az élet kivételes, szent, igaz volta ugyanakkor, amely egy humanista tradíció szerint – melynek érvénye alól aligha vonhatjuk ki magunkat, s amely tehát teljesen nem is tárgyiasítható, nem látható kívülről – az emberi élet mint öncélú és autonóm, egyszerre törvényhozó és e törvénynek engedelmeskedő természetére épül, sohasem igazolható csupán magából az életből. „Az élet abszolút módon csak úgy lehet érték, hogy többet ér, mint az élet. (–) Az élet valamilyen módon annak a végtelen transzcendenciáját tanúsítja, ami többet ér nála (az isteni, a törvény szentsége)”,<sup>56</sup> vagyis az élet öncélúsága és abszolút értéke, méltósága csak a rajta túlira hivatkozással állítható, a halál spektrális fantazmájára történő hivatkozással. A szentség, a törvény szentsége, a „ne ölj” parancsa mind túlmutatnak az életen, s csak a jelenlévő élni túlinak az idézésével affirmálhatók, egy olyan életen túli felidézéssel, amely megnyitja a gyász, a halál terét és egyben az automata, a gép, a mechanikus, a protézis, a helyettesítés, a szerep és a virtualitás lehetőségét.<sup>57</sup>

Aligha meglepő, ha mindennek jegyében az *Édes Anna* nevű szereplő olvasásának morális aspektusai és az *Édes Anna* című regény olvasásának esztétikai aspektusai között bonyolult öntükröző játék figyelhető meg. Ebben természetesen a politikai, a gazdasági és a jogi diskurzusok is részt vesznek (gondoljunk például szabadság és egyenlőség aporetikus viszonyára), de erre később térünk ki részletesen, most célszerű megmaradni a színháziasság és a látható/láthatatlan vonatkozásainak körében. Korábban említettük, hogy Jancsi maszkoknak s így helyettesíthetőeknek látja az embereket, amit a narrátor úgy kommentál, hogy a szereplő a felület abszolutizálása révén érzéketlen a másik ember sors-

<sup>54</sup> Immanuel KANT, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése* = Uő, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*, Ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 1991, 60.

<sup>55</sup> „A célok birodalmában mindennek vagy ára van, vagy méltósága. Aminek ára van, annak helyébe egyenérték gyanánt másvalami is állítható; ami viszont minden ár fölött áll, tehát aminek egyenértéke sem lehet, annak méltósága van.” Immanuel KANT, *I.m.*, 68.

<sup>56</sup> Jacques DERRIDA, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2001, 78–79.

<sup>57</sup> Vö., *I.m.* 79.

szerű egyediségére.<sup>58</sup> Másfelől – Halász Hajnalka nyomán – azt is megjegyeztük, hogy a narratív mélységnek a látványra vetítése ennek az egyediségnek nem csupán a médiuma, de a felszámolása is lehet. Elmondható, hogy a szerep létmódjában rejlő megkettőzésben a felszín, a látszat mögé önkéntelenül egy lélek szabad akarata vetül, aki (elvileg, hipotetikusan) változtathat(na) a testen. Másképpen mondva, a másik ember mint helyettesíthető maszk képzetének éppúgy szüksége van a viselőjeként és választójaként tételezett, láthatatlan és ismeretlen (imaginárius) másik egyediségére, miként a maga sorsszerű egyediségében felfogott élet képzetének is elengedhetetlen velejárója saját gyászának, halálán túli emlékezetének, spektralitásának tételezése. Egyszóval itt is egy ellentmondásos korreláció aporetikus mintázata látszik kirajzolódni.

De térjünk vissza egy pillanatra az irodalom, s általában az esztétikai tapasztalat szerepére az intézményesség és a fétis vonatkozásában. Láttuk, hogy az elbeszélés a látható *ad absurdum* vitelével az intézményesség fétisszerű kereteinek kritikájaként hozta működésbe az érveket topológiájának esztétikai erejét, amivel egyúttal a diskurzusok mint intézmények elkülöníthetőségét, kereteik megalapozottságát is gyanúba vonta. Az intézményről, amely biztosítani látszik a látvány olvasását, azaz egyértelműsítését, kiderül, hogy erre csak egyfajta vakhit közbejöttével képes. Míg ugyanakkor az irodalom a látható révén *defetisizál*, addig – ugyanazzal a mozdulattal – *fetisizál* is, amennyiben a hit hitként, tehát hipotetikusként való leleplezése egyúttal e hit s vele a láthatatlan jelentőségére, megkerülhetetlenségére irányított figyelem. Kosztolányi idézett esszéjében látványos gesztussal utasítja ki az irodalomból az egyes intézmények nyújtotta olvasási garanciákat, kijelentvén, hogy a morál különféle – mindig csoportban jelentkező – filiszteusainak erőszakos követelése ellenére sem hajlandó irodalmi művei mellé *erkölcsi bizonyítványt* és *orvosi bizonyítványt* mellékelni.<sup>59</sup> Vagyis olyan hitelesítő papírokat, amelyek a lélek láthatatlan, belső aktusainak olvashatóságát garantálnák: a szenvedés, a fájdalom érzetének és a jósnak, a lélek erkölcsi tisztaságának, benne a hazaszeretnek az *igazolásait*. Ezeket a titkos, a privát, a megoszthatatlan körébe utalja, arra hivatkozván, hogy magánügyek, melyek az életrajzi személyiségre tartoznak, szemben a művel, amely közügy, s amelyben nincs helye a szerző állásfoglalásának. Az intézményekkel s az ezekben betöltött szerepekkel szemben, melyek erőszakos, mechanikus, személytelen erőkként *döntenek*

<sup>58</sup> „Jancsi erre a két emberre tekintetett, aki előtte nem volt több, mint egy-egy szereplő, aki véletlenül épp ezt a maszkot választotta magának, s csak azért viseli, mert különösen kedve telik benne. Hiányzott belőle a részvét, mely egy idegen életet is éppoly végzetesen szükségesnek érez, mint az önmagáét. Az ifjúság könyörtelen nihilizmusa lakozott benne.” (99.)

<sup>59</sup> „Egy hazafiaskodó szólamokat hangoztató közösség azt követelte, hogy „valljak színt”. Azt feleltem, hogy magyar vagyok, magyarul írok, s ennél nagyobb szerelmi vallomást nem tehetek népemnek. Verseim mellé nem voltam hajlandó *erkölcsi bizonyítványt* is mellékelni.” (Kiem.: B. T.) „Egy másik közösség, mely éppoly türelmetlen, de számban sokkal nagyobb, azt követeli, hogy mindenki, aki tollat forgat, az emberiség egyelőre homályos, fölöttébb tisztázatlan ügyét szolgálja, s csak arra esküdjék föl. Azt felelem ezeknek, hogy ember vagyok, emberrnyelven írok, és természetesen együtt érzek szenvedő embertársaimmal. Nem vagyok azonban hajlandó verseimhez külön *orvosi bizonyítványt* is mellékelni, mely azt tanúsítja, hogy mennyit szenvedek miattuk, hogy nekem is fáj az, ami nekik, hogy vérzem, ha kést döfnek belém és beléjük, hogy a művészi teremtés mindig emberi gyötrelmekből fakad. Ezt szigorúan magánügynek tekintem.” (Kiem.: B. T.) KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról*, 587.



egy-egy kijelentés, gesztus és megnyilvánulás (gyilkosság), vagy akár egy-egy személyiség (gyilkos) olvasata felől, az irodalom, de általában az esztétikai tapasztalat az ebben a döntésben elfeledett, elnyomott, de azt egyfajta alaptalan alapként meghatározó eldönthetetlen éleszti fel. Az irodalom aktiválja a *bizalom és a gyanú ingamozgását*, egy olyan eredendő hiányt vagy vakságot, amelyet korábban az olvasás lehetetlen lehetőségeként „azonosítottunk”. Játékba hozza a minden emberi tapasztalásban ott munkáló titkot, miközben maga is egyfajta titokként, pontosabban – Jacques Derrida enigmatikus, találó és mély értelmű „definíciója” szerint – titok nélküli titokként viselkedik.<sup>60</sup>

Nem szorul hosszas magyarázatra, hogy az irodalom maga is intézmény, mely hasonlóan egy fétis keretére vagy egy keret fétisére épül, mint azok, melyeknek alapját megkérdőjelezi. Ennek evidenciája rögtön abból látható, hogy az irodalmat mint olyat soha senki nem látta, miközben intézmények széles spektruma – többek között saját szakmám és munkahelyem vagy például a jelen értelmezést kiadó kiadóm – alapszik a létének bizonyosságába vetett hiten, az irodalom valóságán mint feltevésen. De ha ennél is komolyabb érvre kellene hivatkozni, akkor az irodalom definíciójára tett irodalomtudományos és egyéb kísérletek hosszú sorát, s ugyanakkor ezek elkerülhetetlen kudarcát lehetne felhozni, vagy akár az irodalom területének ma is bizonytalan, de számos diskurzus által megvont határvonalait. Az irodalom mintha minden intézmény, sőt minden diskurzus érvényét felfüggesztő intézmény lenne, mely ennél fogva mintha saját maga érvényét is folyton felfüggesztené.<sup>61</sup> Az *Édes Anna* elbeszélése ezt legfőképpen a láthatóra való redukció vég-sőkig következetes technikájával éri el, ami egyfelől az evidensre, a nyilvánvalóra szorítkozást jelenti, másfelől – ugyanazzal a mozdulattal – a titok, az enigmatikus vagy kriptikus előhívását a látványból. Az intézmény kritikáját persze nem csupán a vizuális elemzett topológiája révén, de a komolytalan, a játékos, a parodikus, az ironikus modalitásai és effektusai révén is színre viszi Kosztolányi regénye. Mindez a Patikárius Jancsi nevű szereplő játékaiban, különböző cselekedeteiben kap fontos jelentéstani funkciót és elemzésre méltó összetettséget, melynek legfontosabb mozzanataira azért is érdemes itt kitérni, mert az *Édes Anna* mértékadó recepciója a szerző játékról és irodalomról alkotott felfogását előszeretettel magyarázta e figurájának diskurzusa alapján.

Jancsi alakjához nem csupán a defetiszálás, de a fétis vakhite is többször kapcsolódik, amennyiben a bank látványát is az ő perspektívájához rendeli a narráció (miközben a leírás hangja nem az övé),<sup>62</sup> a mozi bálványozása is őt jellemzi elsősorban, s Annára irányuló tekintete is a bálványozás par excellence aktusaként értelmezhető. De a szerepjátékokhoz és a tréfás tárgyakhoz, s egyáltalán a színháziashoz való látványos vonzódás legalább ilyen emlékezetes vonása e beszélő nevű szereplőnek, ráadásul pénz (bank) és színház fétise között is rejtett affinitás figyelhető meg, miként Anna bálványozása – látni fogjuk – egyúttal bálványdöntés is. A színháziasság látszat és identitás különbségének lehetőségén, lehetséges különbségén nyugszik, mely – mint az imént megjegyeztük – általában a szerep lehetőségfeltétele. Jancsi trükkös tárgyainak hatása abban áll, hogy hétköznapi használati

<sup>60</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Az idő adománya*, Osiris, Budapest, 2001., Jacques DERRIDA, *Donner la mort*, Galilée, Paris, 1996.

<sup>61</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *This Strange Institution called Literature = Uő. Acts of Literature*.

<sup>62</sup> „Csodálatos világ volt ez. Jancsi napról napra jobban bámulta.” (102.)

tárgynak látszódba felidézük ennek funkcióját s felkeltik a hozzá társuló várakozást, rögtön ezután viszont eltérítik vagy ellenállnak e funkciónak, amivel kibillentik vagy betöltetlenül hagyják a várakozást. A leírás szinte eltéveszthetetlenül ironikus, sőt gúnyos itt:

„Jancsi megmutatta humoros készletét, melyet egy osztrák gyár az általános jókedv fokozására, a csüggedt emberiség fölvidítására gyárt.

Volt neki egy cigarettatárcája, melyből, ha egy cigarettát kivesznek, az egész automatikusan kiugrik, olyan cigarettája is, amely rakétákat szór és bűzölög, gyufadoboza, melynek egyetlen gyufája sem gyullad meg, pálinkáspohara, tele sárga császárkörtelikkörrel, de nem lehet kiinni, mert fölül be van üvegezve, aztán egy nyávogó revolvere s egy nyomtatott villamosszabadjegye, mely viselőjét följogosítja arra, hogy bármely villamos alá ingyen odafekhet.” (101.)

A mulatságos tárgyak nem felelnek meg szerepüknek, amivel meglepetést, csodálkozást keltenek, mely ugyanakkor mindjárt el is múlik, mihelyt a trükkök rászedett nézői tisztába jönnek a hatás *okával*, valamint azzal, hogy a tárgy mögött a mulattatás jól azonosítható – s iparszerű, az egyéni invenciót nélkülöző – *szándéka* húzódik. A jókedvű tárgyak egyrészt modellezik a csoda működését, amennyiben ez nem egyéb, mint a látottból előre sosem kikövetkeztethető történés, másrészt könnyen olvasható s ezért mulékony csodákként szembe kerülnek a csodával mint olvashatatlan eseménnyel, mely mögött – akárcsak Édes Anna gyilkossága és az *Édes Anna* című szöveg mögött – lehetetlen (tehát csakis feltételesen lehetséges) valamely motivációt vagy szándékot azonosítani. S noha Jancsi performanszait szándék és megvalósulás megfeleltetésével gondolja uralhatónak, miként meg a virtuálisat, a fiktívet élesen elválaszthatónak hiszi a valóságostól, azok voltaképpen szerzői szándékán túl, akaratlanul kapnak „mélyebb” jelentést, jutnak összetettebb szemiotikai funkcióhoz.

Említettük, hogy az úrfi a szerep (narratív vagy maszkszerű) projekciójával és a felszínnek a mélységtől történő elválasztásával, egész pontosan szerep és identitás kategorikus elkülönítésével a másik sorsszerű egységét téveszti el, erre marad érzéketlen.<sup>63</sup> Ezt leglátványosabban talán az a múltjából futólag felidézett mozzanat világíthatja meg, mely szerint „egy fehér kutyájukat mikor otthon a kerítést mázolták, zöld olajfestéssel befestett, és az szegény zöld is maradt, míg el nem pusztult.” (159.) Ugyanakkor mind homoeotikus tapasztalata, mind pedig Anna-kalandjának utóélete azt példázhatja, hogy egyrészt az effektív esemény *nem* oldható fel maradéktalanul a szerep virtualításában, másrészt, hogy a szerep, a maszk – akárcsak a hang autoaffekciója – nagyon is *visszahat* a tőle függetlennek tételezett identitásra. Jancsi előbb a lábról könnyen ledönthető szolgáló szerepét vetíti Annára, majd különféle jelmezekbe, köztük saját, önmagával identikus szere-

<sup>63</sup> Jelentésem lehet, hogy Vizyné *szép maszknak* nevezi unokaöccsét, miközben olyan szerepet vetít alakjára, amelynek ez büszkén megfelelni látszik, de amelyről, a nőcsábász aranyifjú szerepéről tudjuk, hogy Jancsi valójában nem felel meg neki. „– Azért fiam. Mert ti, férfiak, nem tudtok igazán szeretni. Megtetszik nektek egy arc, aztán elfelejtitek. „Andere Städtchen, andere Mä.” Ismerlek, *szép maszk*. El ne csavard annak a lánynak [Tatár Ilonkának – B.T.] a fejét. / Jancsi elvörösödött, gyengén tiltakozott, hízelgett neki, hogy ily romlottnak tartják. Fitymáló kijelentéseket tett a nőkre. Vizyné korholta, de gyönyörködött az ő férfirokonában. Arcáról titkos bűnököt olvasott le.” (104.)

pébe, a cseléd, a szobacicus jelmezébe öltözteti őt,<sup>64</sup> Elekesnek pedig egy színész nő szerepét hazudik a cseléd helyébe. Mindezek után a józsefvárosi kéj nőben, aki a falusi parasztlány népies viseletében csábítja vidékről Pestre fölszarmazott munkás kuncsaftjait, a cseléddel és nem az általa eljátszott szerepekkel való *valós* (tehát nem elképzelt) együttléteit, ezek megismételhetetlen egyediségét idézi fel.<sup>65</sup> A farsangi jelmezbálon a női jelmezbe öltözött Jancsi a megtelt táncparketten váratlanul érzi örömet lel Elekes nevű pajtása erotikus szándékú ölelésében – aki maga persze táncpartneréről nem tudhatja, hogy női ruhája férfi testet rejt –, ezután pedig, maszkjával részint azonosulva, felváltva táncol férfiakkal, nőkkel.<sup>66</sup> Az Anna-szerelem utolsó napján, száraz részegen, hogy saját üressége feletti zavarában a lányt megnevetesse, az úrfi még két trükkös tárgyat (egy vörös szemüveget és egy igazi revolvernek látszó miákoló pisztolyt) bevet, amelyekkel éppen nem nevetést, hanem rémületet kelt a cselédben.<sup>67</sup> Az eltorzított arcra és a ráfogott pisztolyra Anna nem képes szerepet és identitást elválasztva tekinteni, amivel bizonyos értelemben jó olvasója (alanya) a tréfának, amelynek hatása tettetett és valós különbségének *láthatatlanságában* áll. A trükkös Jancsi, a narcizmus tükrössége jegyében éppen a hatás másikra utaltságára marad vak, s ezzel együtt arra, hogy szerep és identitás látható, tehát nyilvánvaló különbsége (vagyis az olvashatóság) tréfáinak (az olvashatatlanra alapozott) lehetőségét szüntetné meg. Az elbeszélő látványok soraként, azaz *érzékelése időbeliségében* mondja el az eseményt, amivel implicit módon az érzékelő perspektívára redukált Édes Anna nézőpontját aktiválja.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> „Anna jött a szemeteslapáttal. Fejét pipiszkendővel kötötte be. Nagyon csinos volt. Az operett-primadonnához hasonlított, a szubrettekhez, akik az ősi nőt, a szobacicut utánozzák.” (117.) „És mindenféle bolondságokkal állt elő. Szüntelenül öltözködni kellett. Kiküldte, hogy vegye föl a pepita ruháját, és meztírláb jöjjön vissza, aztán meg a kartont kívánta és a fűzős cipőt. Nem lehetett rajta kiigazodni. Egyszer azt is akarta, hogy húzza föl meztelen testére a méltóságos asszony báli legyezőjét. De ezt már nem tette meg.” (118.)

<sup>65</sup> Az elbeszélés ugyanakkor, a kéj nőt leírva finoman érzékelteti testi látvány és viselt jelmez, identitás és szerep különbségét is: „Valahol, az utca közepe táján, ahol egy üres telek van évek óta beépítetlenül, azzal szemben, egy vityilló előtt még álldogált egy nő, már nem fiatal, túl a negyvenen, odatámaszkodva a kapufélához, vastag, szalonmás arcán valami állati unalommal. Kezei, melyek valaha uborkát savanyítottak, lógtak. Csakhogy ez a nő – egészen meglepően – kötényt viselt és tarka parasztkendőt a haján. Azok közül való volt, akik itt ezzel a népies viselettel a nyugalmas otthonról, a boldogságról meg a jó kis takaros gazdasszonykáról való be nem teljesült álmokat akarják fölgyjútni hajnalban, a gyárba iparkodó, faluról származó munkásoknak és szombaton este a mulatozó mesterlegényeknek a kibőjtölt képzeletében.” (153.)

<sup>66</sup> „Elekes épp ott ácsorgott, átkarolta, és vitte tovább, erősen magához ölelve, nézte az álarc két részen kivillanó szemét, többször végigbukdácsolta vele a termet, s langyos, kellemes-nyirkos kezével szorongatta a kezét. Mindez oly furcsa volt, hogy Jancsi utána maga is fölkért többeket, váltakozva táncolt férfiakkal, nőkkel.” (148.)

<sup>67</sup> „Ide nézzen – szól, és orrára biggyesztett egy vörös szemüveget, s a papírhártyán keresztül bandzsított rá, hogy megnevetesse. / A lány nem nevetett. / – Jaj, de csúnya – hüledezett. – Hogy elékteníti magát. / Jancsi kivette zsebéből a revolvert, a lányra szögezte, célzott, elsütötte. A revolver miákol. / – Megjijedt? – kacagott, s a lány után ment, aki két karját még mindig fölemelve hátrált. – No, ne féljen. Ez csak tréfa. Jöjjön ide. Mutatok még valamit.” (121.)

<sup>68</sup> Pár passzussal később nyíltan is felveszi – immár retrospektíve – ezt a nézőpontot: „Ezen az éjszakán hiába várta a konyhában az úrfit, nem jött ki hozzá. Pedig most nagyon félt magában. Mindig azt a vörös szemüveges, fehér arcú alakot látta, aki revolvert fogott rá és úgy figurázott.”

Innen nézve válik evidenssé ugyanis, hogy a virtuális hasonló effektivitással avatkozik be a valóságba, ahogyan a láthatatlanra, imagináriusra hagyatkozó fétis is fölöttébb reális hatásokat produkált. Jancsi tehát azzal téveszti el saját játékaiknak mechanizmusát, hogy a játékot elválasztja az élettől, a szerepet a valóságtól, vagyis hogy *keretezhetőnek gondolja a fikciót*. Másképpen mondva – s voltaképpen erre hivatkoznak a Jancsi-figura diskurzusát a Kosztolányi-féle szerepjáték jegyében olvasók – a *l'art pour l'art* jegyében éles határt von az öncélú, súlyától megfosztott, szavakkal játszó irodalom és az ezen kívüli, vagyis a társadalmi az intézményesített, komoly, valós, morális stb. dimenziója között. „Homo moralis” és „homo aestheticus” között. Kosztolányi részvét-etikáját, amint azt e könyv elején az *Édes Anna* recepcióját felidézve láttuk, mind a keresztény, mind a marxista humanizmust érvényesítő diskurzus felől ott éri kritika, ahol azt a szerepjáték súlytalan, cselekvéstől megfosztott, passzív eljárásaként értik, amely megtagadja a világba, a társadalmi viszonyokba való beavatkozás magasztos feladatát. Ezek a bírálatok vakok maradnak mind a láthatatlan különbség effektivitására, mind e különbségnek a láthatatlansága miatti stabilizálhatatlanságára, a határ, a keret elkerülhetetlenségére és ugyanakkor rögzíthetlenségére. A *l'art pour l'art* és a *littérature engagée* szembenállása elválaszthatatlan összetartozás, felcserélhetőség is. A „homo aestheticus” előszeretettel idézett állásfoglalása nem pusztán a pólusok elhatárolásában alkot emlékezeteset, de az olyan paradox szerkezetek halmozásában is, amelyek morális és esztétikai interpenetrációját viszik színre látványosan, miként az alábbi, látszólag tételszerű, valójában önkilóto következtetés: „minden morál merőben idegen lényemtől, meg is vetem.”<sup>69</sup> Kifejteni nincs itt tér és idő, csakis utalhatunk arra, hogy a Kosztolányi hangoztatta szerepjáték, a szerepek cserélgetésének, kipróbálásának *esztétikai szabadsága* nem jelenti, hogy a szubjektum identitása folyton elhasonulna és újrakonstituálnék, maradéktalanul feloldódván a felvett szerepek felszínében, de azt sem jelenti a szerepjáték, hogy az identitás mintegy ment maradna a szerepektől, tisztán elkülöníthető lenne maszkjaitól.

Patikárius Jancsi játéka egy időben érvényesek és érvénytelenek egy metafiktív, öntükröző relációban, amiképpen a szereplő egyrészt eltávolítódik egy lehetséges szerzői horizonttól, másfelől – néhány élettrajzi egybeesés révén – feltűnően közel kerül a szerző alakjához.<sup>70</sup> A keretezés ellentmondásos működését alighanem a Jancsi által a barátainak küldött gyászjelentés példázhatja a leglátványosabban, amit a regény, megszakítva szövegének folytonosságát, formahíven ad közre.<sup>71</sup> A gyászír fekete kerete s közepén a vastag fekete betűvel kiemelt tulajdonnév, valamint a záró formula („Béke hamvaira!”) még a

(121.) A színek (vörös és fehér), melyek rendre politikai szimbólumokként is funkcionálnak, itt látványosan érzéki dimenziójukban jönnek játékba.

<sup>69</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról*, 590.

<sup>70</sup> A bécsi utazás s benne a vonatút elszalasztott kalandja éppúgy megidézi a fiatal Kosztolányi életének egy epizódját, miként a cselédlány teherbe ejtésének kínos esete felfogható rejtett önéletrajzi utalásként.

<sup>71</sup> Az *Édes Anna* 1926-os és 1929-es első és második kiadásai után, melyek a vastag keret, a vastag betűvel szedett tulajdonnév és az apró betűk tipográfiájában nagy hűséggel követik a korabeli lapok gyászíróvátának formáját, a későbbi kiadásokban egyfajta szöveg(kép)romlás következik be, emiatt itt az első kiadásra vagyunk kénytelenek hivatkozni. Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*, Geni-us, Budapest, 1926, 194.

szöveg olvasása, kibetűzése előtt bejelentik a szóban forgó személy halálhírét. A keret, a forma funkciója tartalomként jön működésbe, s a halálhír által okozott döbbenetet a keretbe írott apró betűs szöveg egy darabig megerősíti, végül hirtelenül kibillentli, amikor egy állandósult szófordulat révén metaforikusba játssza át a „meghalt” kifejezés szó szerintiségét („meghalt minden komoly élet számára s ezután csak a vidámságnak él”). A szöveg tartalma ennél fogva annak formájaként, kereteként válik döntővé, keretezve azt a formát, amely tartalomként volt meghatározó. Az elbeszélés Elekes észlelő perspektíváját követve inszenzírozza keret és keretezett, forma és tartalom, sőt időbeli és térbeli feszültségteli korrelációját. S noha Jancsinak ez a játéka is a többi hatásmechanizmusát mutatja,<sup>72</sup> külső és belső, keret és keretezett felcserélése fekete és fehér kiterjedt jelentés-tani szerepének fényében fontos szemiotikai funkciót kaphat az *Édes Annában*. Ehhez azonban a pepita alakzatának – futólag már említett – regénybeli jelentőségét kell belátni.

Sötét és világos, fekete és fehér, fény és árnyék, vakság és látás ellentmondásos korrelációinak összefüggésében korábban már előkerült a *pepita* mintázata, amely már ott is saját fenoményszerű korlátaira, térbeli és időbeli feszültségére utalt. Fekete és fehér színek érzéki és szimbolikus (morális) aspektusainak finom és következetlenségeiben következetes jelentéstani játékát sem hagytuk előzőleg említés nélkül. A sakktabla és a sakkfigurák ugyancsak jelentékeny szerepet játszanak a szöveg önértelmezésében, de alighanem még fontosabb ennél Anna batyuja és pepita ruhája. A regény (olvasásának) emblémájaként olvasott *kockás batyuról* szólva zárójelben megjegyeztük, hogy leírása, megnevezése tautologikus, amennyiben a batyu tartalma és burka (kerete) mintegy megkettőződik, egész pontosan a batyu ugyanabba látszik bekötőtnnek lenni, ami egyúttal azonos a batyuval mint tartalommal is: „Ficsor sovány *batyucskát* hozott föl, *kockás kendőbe kötözve*.” (Kiem.: B. T.) Ugyanaz a kötés hozza létre a batyu burkát, mint amelyek a beburkoltat mint batyut, s mindez öntükörként a szöveg felszínének és mélységének, performatív és konstatív mozzanatának strukturális elválaszthatatlanságára mutathat vissza. Anna pepita ruhája, amit egy kék kartonruhával felváltva viselt, s melyről megtudjuk, hogy a Jancsi-szerelem után már nem veti le többé, hasonló metafiktív érvényre tehet szert. A pepita mintázat sajátossága, hogy benne eldönthetetlen, a két szín közül melyik a keretező és a keretezett, ráadásul e minta érzéki látványa különös effektust produkál, amennyiben a

<sup>72</sup> Összefoglalva tehát: maszkváltogatásaiban és játékos trükkjeiben, ezek hatása érdekében egyrészt ráhagyatkozik a külső, a látható mögötti szándék hozzáférhetetlenségére, s ezzel együtt látzat és igazi, tettetett és őszinte megkülönböztethetetlen voltára, másfelől viszont többször éppen hogy elfeledkezik minderről, vagyis a színháziasságról, s magától értetődőnek veszi a különbséget s transzparensnek a látvány mögötti intenciót. Jancsi az eseményt, a másik megnevezetésének üres és öncélú eseményét mintegy szándékosan akarja előidézni, kiváltani, ez azonban – például Anna felé – éppen azért nem sikerül (azaz azért sikerül túl jól, vagyis rosszul) neki, mert az intenciót összekeveri az eseménnyel, s nem számol a másikkal, a látvány másikkal, a kalkulálhatatlan másikkal utaltságával. Anna öntudatlan perspektívája fokozottan alkalmas arra, hogy megmutassa, a színházias az eseményszerű történetben, mely annak feltétele, önkéntelenül is elfeledtetni saját színházias, tettetett, játékos, komolytalan voltát (másképpen: a látottak és az azok mögötti intenció tudatának különbségét): vagyis azt, hogy a tettetett is megtörténik, eseményként. A nem igazi is igaz. Patikárius Jancsi ez utóbbi aspektussal, vagyis az eseménynek a performatív aktus felőli uralhatatlanságával nem számol, ami egyúttal a színházi esemény egyszeri és ismételtetetlen voltának, előfordulászerű igazságának ignorálását is jelenti.

színek közötti vibrálás, *oszillálás* kivehetetlenné, homályossá teszi a kockák és a színek határvonalait, keretét. A két szín (fekete és fehér vagy vörös és fehér) nemcsak különbözik, de egymásra is vetül ebben az érzéki csalódásban. A felcserélhető, a szerepszerű funkcióként szolgáló *pepita ruha* Anna helyettesíthetlenségének jelvéé válik, a metafora idiómává, miközben a ruha látványa felszín és narratív emlékezet a batyu kapcsán is elemzett feszültségét példázhatja. Fontos még a morál ugyancsak fekete-fehérre épülő szimbolikájának következetes kibillentése a látás topológiája révén, amellyel a hazafias és a nemzetközi humanizmus által is „színvallásra” készítetett Kosztolányi *Édes Annája* – kissé sommásan szólva – azt sugallja, hogy egyrészt semmi sem fekete-fehér, másrészt, hogy minden csak fekete és fehér (annyiban legalábbis bizonyosan, hogy fehér alapon fekete, továbbá, hogy a fekete a szín hiánya, a fehér pedig az összes szín színe).

