

Tükrök és tükröződések (Malonyay Dezső: *Az utolsó*)

Malonyay Dezső neve aligha mond sokat a 21. századi átlagolvasó számára. Művészettörténeti, néprajzi tárgyú munkáit ugyan számon tartja még a szaktudomány,¹ de színműveit, novelláit vagy regényeit² még az irodalomtörténészek is csak igen ritkán emlegetik. Pedig a maga korában termékeny, sokak által fontosnak gondolt író volt. Malonyay Dezső a 19. század második felének franciás orientációjú alkotói közé tartozott, többek között Ambrus Zoltánnal, Justh Zsigmonddal együtt. Ma már szinte valószerűtlennek tűnik, hogy az 1890-es években Párizsban – Justh Zsigmond mellett – a legismertebb magyar íróként tartották számon.³ Elmélyült képzőművészeti tanulmányai értelemszerűen nagymértékben befolyásolták irodalmi látásmódját is. Prózái kísérleteit rendszerint a magyar impresszionizmus kibontakozásával hozzák összefüggésbe. Ilyen szempontból keltette fel például *Az utolsó* című, 1896-ban megjelent háromkötetes regénye a nyelvész Szabó Zoltán érdeklődését.⁴ Igényes irodalmi elemzés azonban a mai napig nem készült róla, noha Malonyay vállalkozása a századvégi magyar esztétizmus alakulástörténetének is fontos dokumentuma. Főhőse, a híres arisztokrata Kerbastik család utolsó leszármazottja igazi széplélek, akiben elfáradt az ősi vér, elapadt a hajdani dicső elődök tettereje. Művészi ambíciói vannak, de ezek a törekvések nem párosulnak nála sem igazi invencióval, sem pedig kitarással. A nemzedékeken áthúzódó családi hanyatlástörténet nemcsak egy mind elvontabbá váló életszemléletet, fokozott esztétikai affinitást produkál, hanem involválja az én-elbeszélő szellemiségét meghatározó tehetetlenségérzet elhatalmasodását is. Így Malonyay témája nemcsak a 19. századi francia irodalom zolai, huysmansi vonulatához kapcsolódik szervesen, hanem például a skandináv régió azon regénytípusához is, amely az örökléstan és az improduktív esztétikai fogékonyság fogalmát következetesen a degenerációs családtörténet tematikai keretébe

¹ MALONYAY Dezső, *Munkácsy Mihály élete és munkái*, Bp., Singer és Wolfner, 1898; *A magyar képzőművészet története*, Bp., Franklin, 1905; *A fiatalok*, Bp., Lampel, 1906; *A magyar nép művészete*, I–V, Bp., Franklin, 1907–1922. A művészettörténész Malonyay iránti intenzív érdeklődés jelzése többek között az is, hogy ez utóbbi munkája 1985-ben hasonló kiadásban jelent meg a Helikon Kiadónál.

² Számos novelláskötetet (*Pipacsok*, 1890; *Vergődés*, 1895; *Judith könyve*, 1900; *Az ifiúr és a többi*, 1905; *Polgártársak*, 1911), színművet (*Katóka kegyelmes asszony*, 1903; *Elnémult harangok*, 1905) írt, de leginkább talán regényeivel (*A gyáva*, 1893; *Az utolsó*, 1896; *Az ordító tanyán*, 1900; *A tartódi medvehajtás*, 1902; *A Csák nemzetiség*, 1907; *Az öreg méltósága: Egy pesti gavallér története*, 1911; *Rodostóba!...: Majdnem mese*, 1912; *A virtus*, 1915) keltett feltűnést.

³ *A magyar irodalom története*, IV, 1849-től 1905-ig, szerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, 825.

⁴ SZABÓ Zoltán, *Malonyay Dezső impresszionizmusa*, ItK, 77(1973), 5. sz., 583–587.

ágyazza.⁵ Olyan különleges művészregényről van szó, amelyet ráadásul teljes mélységében hat át a századvéget belengő Don Quijote-reminiszcencia.⁶ A cervantesi toposz megnyíló asszociációs terében így kezdettől fogva folyamatosan vetülnek egymásra a regényvilág képzeletet és valóságot egymásba játszó, tükörszerű alakzatai.

Tükrök és tükörképek

A búsképű lovag, mint az én-elbeszélő tudatosan felvállalt alteregója, közvetlen formában idéződik meg már a regény első lapjain: „Akkor reggel hasonlítottam először öhozzá magamat. Külsőleg is olyannak képzelem őt, mint amilyen én voltam 23 éves koromban.”⁷ Ezt a benyomást csak tovább erősíti az a kép, amikor a lovával élénk perdülő ifjú gróf, hegyesre vágott fakó szakállával, egy virágkereskedés tükörablakában azonnal önmagával azonosítja a szeme elé táruló mitikus alakot: „Ni! ... Don Quichotte, a búsképű lovag! Egészen szembe fordítottam a tükörrel a lovamat s úgy néztem magamra, mint egy idegenre, aki kíváncsivá tett.”⁸

A felvázolt tükörszituáció már itt átírja az eredet és a hasonmás ontologikus viszonyát. A megpillantott tükörkép egy szubjektív tudattartalom projekciója, de ezzel egyidejűleg a manifesztálódott vágykép objektíválódása is, hiszen a kirakatüvegre meredő én ebben a helyzetben pontosan úgy látja önmagát, ahogy mások látják őt. Ezt látszik visszaigazolni a nagy kalapos leány prózai gúnyos szófordulata („Talán borotválkozni méltóztatik?”⁹), amellyel máris azt a benyomást kelti az ifjú grófban, mintha a köréje gyűlt közönség egyenesen a búsképű lovag és Rocinante 19. századi reinkarnációján szórakozna: „Don Quichotte vágat a szélalmok ellen [...]”¹⁰ Zavarba ejtő visszaigazolása lesz ez a főhős hirtelen meglelt identitásának. Mert a tükör, noha maga a valós térben helyezkedik el, felülete virtuális térben egy másik ontológiai tartományt nyit meg. Zárójelbe teheti az eredetit, és önálló létet kölcsönözhet a hasonmásnak. Ezért mondják gyakran a tükörről, hogy szabad átjárást tesz lehetővé a térformák között,

⁵ Például a századvégi dán irodalomban Herman Bang *Reményvesztett nemzedék* (*Haabløse Slægter*, 1880) című regényében, ahol a szerző három generáción keresztül mutatja be egy előkelő arisztokrata család hanyatlástörténetét. A familia utolsó sarja, William Hög – nővérei megrökönyödésére – színész szeretne lenni. Amikor azonban rádöbben, hogy ebben sem elég tehetséges, összeomlik és feladja álmait.

⁶ Erről részletesen lásd: GÖNCZY Monika, *Don Quijote mint architextus a 19. század második felének magyar irodalmában = Irodalom, nemzet, identitás: A VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson elhangzott előadások*, szerk. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Nemzetközi Magyarástudományi Társaság, 2010, 43–50. Az előadó Malonyay regényét nem említi.

⁷ MALONYAY Dezső, *Az utolsó*, Bp., Athenaeum, 1896, I, 6. A regény azóta újabb kiadásban nem látott napvilágot. Az idézetek az eredeti kiadás helyesírási sajátosságait őrzik.

⁸ MALONYAY, *i. m.*, I, 6–7. A tükörmetaforikában kiteljesedő identitásprobléma Cervantes művében is közvetlen módon mutatkozik meg: itt talán elég a XIX. fejezetre utalni, amelyben Don Quijote legyőzi a tükrök lovagját.

⁹ MALONYAY, *i. m.*, I, 7.

¹⁰ MALONYAY, *i. m.*, I, 7.

elmosza a határvonalakat, külsővé teszi a belsőt, egyfajta álmovilágba lépteti át a racionális tudatot. Michael Foucault ezt a jelenséget fogalmilag azzal a paradoxonnal ragadja meg, hogy a tükör egyszerre utópikus és heterotopikus természetű: olyan entitás, amely lényegében valós hely nélküli hely. Egyfelől sajátos árnyjátékot produkál, amely a szubjektumnak láthatóságot kölcsönöz ott, ahol az ténylegesen nincs is jelen. Másfelől: vissza is hat arra a helyre, amelyet a szubjektum az adott pillanatban elfoglal. Ezt pedig oly módon teszi, hogy rajta keresztül felfedezi saját hiányát azon a helyen, ahol éppen van, mivel „odaát” látja önmagát.¹¹ A tükör így Malonyay regényében is egy „másik” világba kalauzoló ajtó lesz, ahová az én-elbeszélő már saját képmása alakjában lép be.¹² A tükörvilág mechanizmusai viszont mágikus erővel értelmezik át az anyagi világot, keltik életre az ember legtitkosabb vágyait, írják át az optika törvényeit. Így történhet meg, hogy amikor öltözködés közben otthon a tükörbe néz, saját képmása helyett az iménti nagy kalapos lány vigyorgó arcát pillantja meg.¹³ Az üvegfelületről visszaverődő női imago persze nem más, mint a férfi sóvárgásának kivetülése, ezért az nem is időzik sokat észlelete helyén: a képmás szinte azonnal kilép a tükörből. A nyugtalanul cikázó vágy a látványemléket hús-vér nővé alakítja vissza, aki így a kép síkjából kiválva máris a gróf mellé ül, testével melegíti, ablakába könyököl. A tavaszi kert beáradó üde impulzusai valósággal életre keltik tehát azt a szunnyadó érzületet, amely a maga elvont alakváltozataiban régóta ott lapul a gróf könyveiben, műtárgyakat esztétizáló reflexióiban. A tükör, mint ontológiai határjelenség, egyszerre csalóka és reményteli, gátat vető és felszabadító. Az újkori Don Quijote is minden felbukkanó nőben a maga Dulcineáját keresi, ám ebben a folytonos, tétova keresésben éppen úgy parázslék az emésztő vágy, mint ahogy hűt a beteljesüléstől való félelem.

A démon tükre

A „másik” világba átvezető ajtó nemcsak a tükörlét metaforájaként, hanem a maga fizikai konkrétságában is megjelenik a regényben. Amikor a gróf kimerülten tér vissza egyik esti városi sétájáról, egy fekete ruhás, éppen felé szaladó asszonyra lesz

¹¹ Michel FOUCAULT, *Des espaces autres* = Uő, *Dits et écrits: 1954–1988*, Paris, Édition Gallimard, 1980–1988, IV, 752–762. „Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s’ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là bas, là où je ne suis pas, une sorte d’ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c’est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j’occupe, une sorte d’effet en retour, c’est à partir du miroir que j’eme découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas” 756. Foucault ezen írása magyar fordításban: Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = Uő, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Bétik, 2000, 147–156. Valamint: Michel FOUCAULT, *Más terekről (1967): Heterotópiák*, ford. ERHARDT Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (utolsó megtekintés: 2017. június 12.)

¹² MÉSZÁROS Márta, *Adalékok a tradicionális tükör-értelmezések dekonstrukciójához*, DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2011, 17.

¹³ „Átöltöztem s azalatt a tükörből vigyorgott rám” MALONYAY, *i. m.*, I, 9.

figyelmes. Hosszú haja kísértetiesen lebegve úszik utána a levegőben, miközben teste átható tubarózsailatot áraszt. Kábultságából felocsúdva aztán észreveszi, hogy egy nyílás van a kertet övező falban. Szolgájától, Eriktől tudja meg rövidesen, hogy a kilincs nélküli rejtett ajtót valójában egyedül apja használja, aki – ha itthon van – még a személyzetet is eltiltja a területen való tartózkodástól. Innentől kezdve az én-elbeszélő az öreg Kerbastik gróf figuráját tolja az olvasói figyelem előterébe. Furcsa halála, annak különös körülményei leleplezik kettős életét, feltárják a rejtőzködő életstratégia ontológiai szerkezetét. Holttestét fénylő fekete atlaszruhában, fekete harisnyában, fején rizsporozott Lajos-parókéval találják meg.¹⁴ Ezek a rekvizitumok egyértelműen arra utalnak, hogy a még családja elől is elzárkózó, visszavonult életet élő, mindenkivel rideg gróf egyik lakrészében rendszeresen fekete miséket celebrált. Kiderül tehát, hogy a szigorúan szabályos napirend szerint élő, fegyelmezett életvitel mögött mindvégig az elszabadult ösztönvilág testisége tombolt.

A rejtőzködő életstratégiát az „elrejtés” („Verbergung”) és a „feltárultság” („Erschlossenheit”) dialektikája működteti. Martin Heidegger megközelítésében az „igazlét” a létezőt a rejtettségéből kiemeli, és mint nem rejtettet hagyja láttatni, felfedni. Ezzel szemben a „hamislét” voltaképpen „annyit tesz, mint megtévesztés az elfedés értelmében: valamit valami elé állítani (a láttatás módján), és ezzel olyanként feltüntetni, ami ő nem”.¹⁵ Ebben a magatartásban nyilvánvalóan a személyi identitás és a látszat antinómiája fogalmazódik meg, amelyet az egész regényvilágot átható tükörlét reprezentál. Már maga a fekete mise is egyfajta negatív tükre a keresztény misének: ilyen elem a bemutatott állat- vagy emberáldozat, az ostya megszenteltségtelenítése, az oltárként szolgáló meztelen női test. Az öreg gróf részt vesz ugyan a katolikus misén, ám mindig „egyenesen állt és nézett az oltárra, mintha kihallgatást adott volna az Istennek”.¹⁶ Sejthető példaképéhez, a Napkirályhoz hasonlóan a saját maga által kidolgozott szigorú etikett szabályai¹⁷ szerint él, ám – tőle eltérő módon – a nyilvánosság teljes kizárásával. Az ördögűzők meggyőződése szerint a sátánimádó többek között arról ismerhető fel, hogy kerüli mások tekintetét. Az öreg gróf azonban olyan tökélyre fejleszti a kamuflázsstratégiát, hogy képes lesz megfordítani még ezt a relációt is: pontosan ő lesz az, aki megköveteli fiától az egyenes tekintetét.¹⁸ Ennek cinikus analógiájára, rezidenciája titkos részlegében viszont „a ribancai mezítelen hátára tett ostya fölött szolgáltatta a fordított szent misét...”.¹⁹

¹⁴ A történetírás tanúsága szerint a – parókájáról is híres – XIV. Lajos udvarában gyakoriak voltak a fekete misék.

¹⁵ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Bp., Gondolat, 1989, 129.

¹⁶ MALONYAY, *i. m.*, I, 78.

¹⁷ „zordon szokásaiban matematikai pontossággal ismétlődött” MALONYAY, *i. m.*, I, 55.

¹⁸ „Kérem nézzen a szemembe, mikor beszél!” – „Nem mertem ránézni” MALONYAY, *i. m.*, I, 99.

¹⁹ MALONYAY, *i. m.*, I, 131.

A rituálé színhelyére vezető út végén megismétlődik az ajtómotívum. Ahogy a regény elején is a falból tárult fel a titkokat rejtő kapu, most is egy fehérre meszelt, „*falba* illesztett ajtó”²⁰ jelzi a határátlépés pillanatát. A mágikus tér legfontosabb kelleke értelemszerűen a tükör. Már az öltözőben is a „két ablakkal szemközt és oldalt eső fal a padlótól a mennyezetig óriási tükörlapokkal volt borítva”²¹, a fürdőfülkébe vezető folyosó zöld drapériája is „kisérteties, sápadt reflexet árasztott a tükrökben végtelenül sokszorozódó szobákra”²². Az ezoterikus hagyomány szerint a boszorkánymester áldozatai tükörképét is képes megváltoztatni, például leválaszthatja testéről a kart. Az apa inasával a szobákba lépő fiatal grófot talán ezért is keríti hatalmába az „itt és most” érzése, amely a megsokszorozódó tükörképekben a nyilván sokszor lezajlott szertartás démoni kavalkádjá visszaverődéseként hat számára: „És valamennyi szobában ott láttam számtalanszor Dénest. Ha mozdult, vele mozdult valamennyi, számtalan kar nyúlt ki, egy-egy fonákul szögellő perspektíviában eltorzult, megtört az alakja, kifacsarodott vagy levezett róla a kar, a fej, a láb, vagy külön látszott sok kar, fél fej, mind körülöttem, fölöttem, mindenfelé...”²³ A sátáni gyönyörűség és borzalom hol egymásra rétegződő, hol széteső tükröződései a szemlélődőben akarva-akaratlanul is a multiplex személyiségképződés végtelen lehetőségének ijesztő szuggesztíóját kelti.

A szobák terében kiemelkedő jelentőséggel bírnak a titkokat rejtő hatalmas szekrények. Az ajtók feltárlásának pillanata még mélyebb dimenzióit tárja fel ennek a kíváncsi tekintetektől eltakart világnak: „A nyitott szekrényajtók ferdén eső és keresztveződő tükrei még kábítóbban szórták szét meg szét alakjainkat. Az utolsó szekrényajtót rántotta föl. Láttam azonnal, hogy női köntösök vannak benne, vastagon omlott is belőle a tubarózsa szag.”²⁴ A tubarózsa a virágszimbolikában a veszélyes élvezet, a testi kéj virága, amely ironikus ellenpontozódása az ábrándozó fiatal gróf regény eleji lelki boldogságot, hűséget, krisztusi újjászületést reprezentáló ibolyacsokrának. A tükör varázslata pedig most is életre kelti, érzékeny kihívó háromdimenziós testekké változtatja a szekrény mélyéről kizuhanó ruhákat: „Némelyik esés közben megtelt levegővel, s dagadva, mint egy formás női test, lágyan szállott le, a tükrökben sok, sok, végtelenül sok női test lágyan szállott le és nesztelenül feküdt a többiek puha párnájára.” Az öreg gróf perverz gyűjtőszenvédélye ismét csak fontos szimptomája lesz az identitást megsokszorozó disszimulációnak. A gyűjtőnek e tevékenység közben szükségszerűen elmosódik eredeti individualitása: az érdeklődését kiváltó tárgyak monomániás felhalmozása oda vezet, hogy „kizárólag a más, az idegen, a még nem látott iránti érdeklődésén keresztül határozza meg magát, ami saját identitását

²⁰ MALONYAY, *i. m.*, I, 126.

²¹ MALONYAY, *i. m.*, I, 134.

²² MALONYAY, *i. m.*, I, 134.

²³ MALONYAY, *i. m.*, I, 134.

²⁴ MALONYAY, *i. m.*, I, 135.

kioltja.²⁵ A szeme előtt feltáruló látvány hatására pedig egyszerre érez undort és izgató, mámorító kéjt a saját identitásában mindvégig bizonytalan ifjú gróf. A tubarózsailatú nő felbukkanásától kezdve az ösztönös félelem és irtózat fokozatosan kíváncsisággá, a kíváncsiság megismeréssé alakul lelkében, majd hirtelen szinte fékezhetetlen gerjedelembé csap át. Az ösztönösen édesanyjához, annak mentalitásához vonzódo fiatalemberben mindinkább eltérélyesedik az apai személyiségképlet megismétlődésétől való rémület, hogy a kihalásra ítélt Kerbastik d' Azincourt családnak ő lesz talán a további szégyent hozó, csenevész, tengődő utolsó hajtása. Apja halálát követően csak erősítik félelmét a házi orvos elgondolkoztató szavai, aki nyíltan utal is arra, hogy bizonyos genetikai adottságok, ha nem szabnak mozgásuknak irányt, akár a perverzióba is átfordulhatnak: „Önben művészi érzékenységgé finomodott ki a faj, jó lesz, ha írni próbál vagy valami egyebet. Szokott rajzolni? Lássá, ha nem megy ez helyes mederbe, beteggé lehet. Irja le, adja ki, teremtsen, azért élünk.”²⁶ Az ifjú gróf csak álmai, ideái, könyvei testetlen világában él. Lépten-nyomon tapasztalnia kell, hogy mindenki bolondnak tartja ezért,²⁷ sőt meditációiból kiderül, hogy ő maga is kifejezetten tart a megőrüléstől. Mindez már önmagában is a Don Quijote-i sorsképlet megismétlődésének lehetőségét vetíti előre. Amikor apja egykori szolgálója, Dénes felgyújtja a házat, és a tűzvészben leég a könyvtára is, ezt környezete rá nézve egyenesen pozitív fordulatnak tekinti. Titkon azt remélik, hogy talán éppen ez a sorsfordító esemény vezeti majd vissza őt a valóság világába: „Könyv! könyv!! Azért nem kár, de legalább a salont hozhattuk volna ki.”²⁸ De ahogy Cervantes hőst sem tántorította el kitűzött céljától könyvtára eltűnése,²⁹ úgy az ifjú Kerbastik gróf is csak tőkét próbál kovácsolni a megsemmisülésből. Szabadulni szeretne a családi múlt ránehezedő örökségétől, ám úgy érzi, ez csak radikális helyváltoztatás révén lehetséges. Úgy dönt, hogy család egy régi lakatlan kastélyába, a bretagne-i Fouesnant-ba teszi át székhelyét, és ott kezd új életet. Csomagol tehát, s rövidesen útra is kel.

Időtűkrök – Tükörterek

Michel Foucault *Más terekről* (*Des autres spaces*) című írásának egyik alap gondolata szerint a 20. század a tér százada. Ez „azt implikálja, hogy már nem az idő százada: az idő megállt, és térbeli elhelyezkedések rendszerévé vált.”³⁰ Ezt a modern

²⁵ MÉSZÁROS, *i. m.*, 38.

²⁶ MALONYAY, *i. m.*, I, 67.

²⁷ Erik „kikelt az ellen a sok átkozott könyv ellen és beszélt, mint rendesen össze-vissza...” MALONYAY, *i. m.*, I, 40.

²⁸ MALONYAY, *i. m.*, I, 154.

²⁹ Cervantes alkotásának VII. fejezetében a lelkész arra szólítja fel a borbélyt, hogy dobja ki a könyveket az ablakon, majd kint égessék el. Malonyay regényében – mielőtt a könyvek a lángok martalékává válnának – ennek analógiájára a tűzoltóság hajigálja ki „e drága szép műveket” (MALONYAY, *i. m.*, I, 154.)

³⁰ Erhardt Miklós fordítói előszava: FOUCAULT, *Más terekről...*, *i. m.*

időtapasztalatot előlegezi Malonyay Dezső a 19. század legutolsó éveiben megjelent műve, amelynek hőse már a történet elején kijelenti, hogy „megállt az idő rám nézve”, hogy „mindig egy helyt állott a korom”.³¹ Amikor az ifjú gróffal elindul a távoli Bretagne felé röpdítő vonat, lemondó rezignációval mintha csak belefeledkezni szeretne a monotóniába, az örökre kimerevített pillanatba, amelynek perspektívájából oly távolinak, valóságértelmenként tűnik a múlt. Arra vágyik, hogy „sok éjszakán és sok napon át, folyton úgy” zakatoljanak, guruljanak alatta a kerekek. A szubjektív módon megélt idő értelemszerűen involválja a térben való előrehaladás illuzórikusságának képzetét. Az utazót optikai csalódás keríti hatalmába: úgy érzi, hogy „nem előre, hanem ellenkező irányba, visszafelé”³² halad a szerelvény. Később postakocsin megy tovább, és minden pihenőállomáson kidobja útipoggyásza egy részét. Ez a gesztus árulkodó jele annak, hogy a főhős valójában egyfajta téridőben utazik, a helyváltoztató mozgással igazából ránehezülő múltjának egy-egy szeletétől szeretne megszabadulni. Látszólagos előrehaladása a térben azonban nem produkál semmiféle elmozdulást az időben. Fouesnant-ba vezető útján, Rospendenben újra elemi erővel tör rá a múlt, hiszen Périne anyó házának minden szegletéből anyjának emléke köszön vissza, aki ugyancsak itt szállt meg még annak idején, amikor a fiatal gróft hordta a szíve alatt. A múlt és a jelen közötti folyamatos lebegés egyfajta révületbe ringatja, amely különös vonzalmat ébreszt benne szállásadói lánya, Mathurine iránt. A helyzet úgy hozza, hogy Mathurine a közeli Concarneau-ba készül, és a vendéglátók megkérik a gróft, hogy postakocsiján vigye őt is magával. Amikor megérkeznek, Mathurine úgy dönt, hogy egészen végső úti céljáig, Fouesnant-ig kíséri.

Az ősi Kerbastik-kastélyba Concarneau-ból a tengeren át vezet a legrövidebb út, így hajóval indulnak tovább. Álomszerű bódulatában most is úgy érzi, „mintha nem is mi mentünk volna, a part suhant előlem távolabb”.³³ Foucault emlékeztet arra, hogy a hajó voltaképpen egy úszó térdarab, egy hely nélküli hely, olyasvalami, ami önmaga általi zártságában létezik, egyszersmind azonban át is adatik a tenger végtelenségének.³⁴ A messzeségbe kalandozó hajó, mint archeszimbólum, kitágítja az emberi tudatot, a tenger nyílt vizei utáni vágyakozás pedig a művészi képzelőerő beáradása előtt emeli fel a zsilipeket. A korláton át kihajoló gróf az üvegszerűen áttetsző hullámok mélyén „egy másik, rejtelmes világba”³⁵ nyer betekintést. A tengerfenék növényzetének sötétzöld erdeje, a kecsesen egymásba fonódó indák, a közöttük cikázó szardíniaraj mozgásba lendíti fantáziáját. Előbb arra gondol, hogy mi lenne, ha a víz alatti bokrok alatt egy ember feküdne, majd tudata máris konkrétan útitársára villan:

³¹ MALONYAY, *i. m.*, I, 6.

³² MALONYAY, *i. m.*, I, 6.

³³ MALONYAY, *i. m.*, II, 53.

³⁴ „le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer...” FOUCAULT, *Des espaces autres*, *i. m.* .

³⁵ MALONYAY, *i. m.*, II, 54.

„Vagy ha Mathurine feküdnék ott!... Formás idomaira simulna az ázott ruha, vörös haja szétterülve lebegne feje körül, belepné az arcát, a mellét, az indák köré fonódnék, apró, gyöngyházás kagylók telepednének a vállaira, s én úgy ereszkedném le az ölébe, mint az a medusa...”³⁶ A gróf még alig ocsúdik fel e vízió különös szédületéből, amikor Mathurine arról kezd mesélni neki, hogy itt, ahol a tenger „olyan szép sötétkéék színű és összeölelkezik az éjszakára bámuló éggel, – egy nagy, nagy város volt valaha”.³⁷ Szavai nyomán megelevenedik a tengerbe süllyedt egykori város, Ys története.³⁸ A környéken szállingózó mendemondák szerint, a megnyíló víztükörben még mindig látják néha az öreg halászasszonyok Ys ragyogó háztetőit, a piaci vásár tarka kavalkádját, tisztán zeng a templomok harangszava, és minden „csupa-csupa kastély, meg torony, meg ezer meg ezer nyitott ablak!...”.³⁹ S mire Mathurine történetei véget érnek, kiköt a bárka, a mitikus téralakzatok pedig Fouesnant immáron valóságos terében öltének tárgyasult, konkrét formát: „Ott a kastély! Mintha az is

³⁶ MALONYAY, *i. m.*, II, 54.

³⁷ MALONYAY, *i. m.*, II, 58.

³⁸ A narráció nem részletezi Mathurine meséjének szüzséjét, ám egyetlen mondat is elegendőnek bizonyul e mítosz azonosításához: „Holdvilágos éjszakákon egy hableány énekelget ezen a tájon, Ahés, a Gradlon király tündérszép leánya...” (MALONYAY, *i. m.*, II, 60). A hagyomány szerint Ys városa eredetileg a Douarnenez-öbölben, a tengerszint alatt feküdt. A hullámoktól magas és erős falak védték, a halászkötő kikötőhöz csak egy zsilipkapun keresztül juthattak be. A kelta hagyomány szerint a várost Gradlon király építtette lánya, Ahes-Dahut kedvéért, akinek anyja egy vörös hajú vízi tündér, Malgven volt. A keresztény Gradlon a dél-bretagne-i Cornouaille-ben uralkodott. Fővárosát, Quimper, a pogány kelta istenek büvőkörében élő Ahes-Dahut szürke, unalmas helynek találta. Ezért folyamatosan Ys-ben tartózkodott, fényűző palotájában pedig éjjel-nappal tombolt a vigasság. Szent Guénolé hiába figyelmeztette Gradlon királyt, hogy lánya erkölcstelen viselkedése miatt Isten haragja le fog sújtani a bűnös városra, nem változott semmi. Az egymást követő orgiák ráadásul sötét titkokat is rejtettek. Ahes-Dahutnak egyenesen ördögi szokásává vált, hogy egyetlen éjszakára kiválasztott szeretőit még pirkadat előtt meggyilkolta. Egy alkalommal azonban ő is emberére akadt. Jó megjelenésű, titokzatos vendég érkezett a palotai táncmulatságra, aki előkelő hercegnek adta ki magát, de valójában egy Cado nevű tengeri démon (egy forrás szerint maga az ördög) volt. Az idegen táncba vitte és megbabonázta Ahes-Dahutot, aki képtelenné vált fékezni a forgás szédületét. Egyre gyorsabban és gyorsabban pörgött, míg végül teljesen elvesztette az öntudatát. Ekkor a démon magához vette a királylány nyakában lógó ezüstkulcsot, amely a zsilipkapu nyitására szolgált. Amíg a vendégek tovább táncoltak, kinyitotta a zsilipeket, és a várost pedig pillanatok alatt elnyelte a bezúduló víz. Szent Guénolé segítségével Gradlon király még el tudott menekülni Morvac'h nevű varázslóval, de a gonosz Ahes-Dahut a többiekkel együtt a tajtékozó hullámok között lelte halálát. Egy másik változat szerint viszont nem fulladt a tengerbe, hanem csábos hableánnyá változott, és áldozataira lesve továbbra is ott úszkál az elsüllyedt város körül. Érdekesség, hogy egy gúnyos breton szójáték szerint a francia főváros is innen kapta a nevét: par Is, vagyis: olyan, mint Párizs. Minderről részletesebben lásd a következő feldolgozásokat: Patricia MONAGHAN, *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York, Facts On File, 2004, 114–115; Re SOUPAULT, *Breton Folktales*, transl. Ruth MEUSS, London, G. Bell and Sons, 1971, 198; Charles GUYOT, *The Legend of the City of Ys*, Amherst, University Massachusetts Press, 1979; James MACKILLIP, *Kelta mítoszok és legendák*, ford. SZIEBERTH Ádám, Bp., General Press, 2006.

³⁹ MALONYAY, *i. m.*, II, 60.

a meséből lett volna, a sáncokként húzódó fővénypadok mögött, a fekete partsziclák fölött látszott a kastély.⁴⁰

Ernst Cassirer meglátása szerint a mitikus terekben soha nem empirikus-fizikális értelemben vett helyekről van szó. Abban mindig a mágikus vonások dominálnak, történéseit pedig olyan fogalompárok működtetik, mint az üdvözülés vagy a kárhozat, a megközelíthetőség vagy a tiltás, az áldás vagy az átok, az otthonosság vagy az idegenség.⁴¹ Malonyay regényének azonban különleges sajátossága az a mód, ahogy az esztétizáló tudat összekapcsolja a különböző térformák rejtett korrespondenciáit. Ahogy az én-elbeszélő a maga hétköznapi életterében nap mint nap a saját bőrén érzékeli, hogy számára „megállt az idő”, úgy ez lesz a tengerbe merült Is lakóinak is mindennapi személyes élménye :

Mióta a várost elnyelték a hullámok, minden, minden úgy maradt, ahogyan akkor volt és azóta mindenki azt csinálja, amit akkor csinált. A rokka mellett ülő asszonyok azóta folyton pörgetik az orsót, a posztókereskedők azóta folyton ugyanazt a posztót mérik, ugyanazoknak a vevőknek. És ez így lesz, így, míg csak meg nem váltja őket a jó szerencse, amikor a város újra előtűnik majd a habok alul.⁴²

A cselekményidő szubjektív időtapasztalata tehát pontos leképeződése a mitikus idő mozdulatlan állapotszerűségének. Ugyanakkor a regényben az empirikus-fizikai tér és a mitikus tér cselekménymozzanatai is tükörképszerűen vannak egymásra montírozva. A fogalmi szimmetria elvének tudatos működtetésére vall már az a körülmény is, hogy míg a fiatal gróf sátánimádó apja titkos szobái mélyére húzódva fekete miséket mutat be, addig Is városának száz templomában is folyamatosan egy-egy püspök mormolja a szentmise liturgiáját. Az egyik douarnenez-i halász fellépése csak tovább erősíti a párhuzamot. Arról mesél, hogy mikor egy alkalommal alámerült, az egyik templomban a miséhez készülődő pap odaszólt egy gyerekhez, miszerint ő fog ministrálni. A beszámolót értelmező helyi tiszteletes azzal igazítja el a halászt, hogy bárcsak vállalta volna a gyerek helyett a ministrációt, mert azzal azonnal megválthatta volna az átoktól sújtott Is városát. Az öreg Kerbastik gróf inasának ilyen választási lehetősége nincs. Dénest harang helyett mindig a csengőszó könyörtelensége szólítja a „ministráció” színhelyére. Ő pontosan tudja ugyan, mit kéne tennie, de soha nem lesz elegendő ereje gazdája likvidálásához, a mindenkit megváltó erőszakos tett végrehajtásához. De ugyanez a jelentéstartalom bontakozik ki a tengerparton megbotlóló, hínárszedő asszony történetéből is: „[...] mikor fölkel, egy rengeteg kaput látott maga előtt és az a rengeteg kapu szépen föltárult és ő bement rajta és egy pompás városba érkezett”⁴³

⁴⁰ MALONYAY, *i. m.*, II, 60.

⁴¹ ERNST CASSIRER, *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*, ford. UTASI Krisztina, Vulgo, 2(2000), 1–2. sz., <http://www.c3hu/scriptal/vulgo/2/1-2casir.htm> (utolsó megtekintés: 2017. június 12.); valamint: ford. UTASI Krisztina nyomán TELLER Katalin = *Tér, fenomen, mű*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 2011, 89–104.

⁴² MALONYAY, *i. m.*, II, 60.

⁴³ MALONYAY, *i. m.*, II, 61.

Itt nemcsak a „rengeteg kapu” megléte kínálja tálcán a közvetlen analógiát – láttuk, hogy a sátáni rituálé színhelyére is rejtett ajtók sokaságán keresztül vezetett az út –, hanem a tenger alatti városban a „boltajtók előtt” halmozódó „sok drága köntösre való selyem” is.⁴⁴ Ezek a látványelemek ugyancsak visszavezetnek az öreg gróf rezidenciáján történetekhez. Amikor azon az ominózus napon és helyen Dénes az utolsó szekrényajtót is feltépi, az ifjú Kerbastik azonnal észleli, hogy csak „női köntösök vannak benne”.⁴⁵ A két térvilágot összekötő legfontosabb mozzanat azonban a kulcs. A motívum felbukkan már a regény elején, folytatódik az öreg gróf titkos szobáit nyitó, Dénes által birtokolt kulcsosomóval, majd kiteljesedik a fouesnant-i kastélyhoz tartozó kulcsokkal, amelyeket annak idején az ifjú Kerbastik édesanyja a helyi tiszteletesnél helyeztetett letétbe. Ebbe a jelentésvonalatba épül be a kelta mítoszból Ahes-Dahut zsilipkaput nyitó ezüstkulcsa, amelynek illetéktelen kézbe kerülése végérvényesen megpecsételi majd az erkölcsi fertőbe süllyedt város sorsát. Az Ys-legenda nyilvánvalóan nem más, mint a bibliai Szodoma és Gomorra történetének parafrázisa, hiszen a tükörképszerűen egymásra kopírozott jelenetekben ugyanazok az infernális terek nyílnak meg. Malonyay mindvégig feltűnően magától értetődő természetességgel elegyíti mind a mitikus, mind pedig az empirikus-fizikai térben zajló események kommentálása ürügyén a kelta és a keresztény hitvilágot. Ezek kapcsán talán elég Gradlon és Ahes-Dahut eltérő vallási beállítottságára vagy a Conan abbé által is jól ismert, de nem üldözött pogány halászbabonák tudatformáló hatására utalni. Mind a két mítoszséma implikál viszont olyan elemeket, amelyek közvetlen összefüggésbe hozhatók a főhóst foglalkoztató létkérdésekkel. Ilyen elem mindenekelőtt Ahes-Dahut bacchanáliának rendszeres gyilkosságba torkolló végkifejlete, amely lényegi tartalmát tekintve megegyezik a fekete mise embertelen áldozati rítusaival. Úgy tűnik tehát, hogy a békésen fodrozódó víztükör látható felszíne mögött láthatatlan világok nyílhatnak meg, mint ahogy a kívülről érckeménynek tűnő személyiség is szinte észrevétlenül mállhat szét az elszabaduló ösztönvilág erodáló erejétől. E genetikailag determinált fenyegetés egyetlen ellenszere – a grófi család orvosa szerint – a művészi alkotó munka lehet. Az utolsó Kerbastik d’Azincourt most pontosan erre készül. Minden vágya az, hogy a mitikus tér tapasztalati anyagát az esztétikai térbe⁴⁶ emelje át, hogy a mágikus világ démonait megszelídítve dolgozhassa ki az átélt élmények lehetséges megformálási módozatait. Ehhez a vállalkozáshoz azonban olyan segítőre lesz szüksége, aki egyaránt otthonosan mozog a hétköznapi valóság és az esztétikai nyersanyagot szolgáltatató mítosz közegeiben. A varázslatos tengeri utazás emléke, a kelta legendák ködéből felgomolygó, szinte felé suttó árnyak újra és újra Mathurine felé fordítják gondolatait.

⁴⁴ A megváltó tett a meselogika szerint ezúttal is elmarad, mert pénz híján az asszony semmit nem tud vásárolni, márpedig csak ily módon lenne feloldható az Ys városát sújtó átok.

⁴⁵ MALONYAY, *i. m.*, I, 135.

⁴⁶ Erről részletesebben lásd Ernst Cassirer idézett cikkét.

Az írás tükrői

Malonyay Dezső már regénye első lapjain elárulja, hogy voltaképpen az én-elbeszélő önéletrajzát fogjuk olvasni. Az utolsó Kerbastik gróf az írás aktusával szeretné vizsgálombolyítani az idő fonalát, és ezáltal az önismeret minőségileg magasabb fokára lépni. Az önéletrajz paradoxona azonban pontosan abban áll, hogy a mulandóságot restaurálni szándékozó igyekezet „éppen annyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít”,⁴⁷ és a megbízható önismeret felmutatása helyett éppen annak lehetetlenségével tüntet. Paul de Man az önéletrajzi profilt egy sajátos tükörszerkezetben (specular structure) látja kirajzolódni, amelyben az elbeszélő és az elbeszélte egyfajta kölcsönös, reflexív helyettesítés révén határozza meg egymást. Okfejtése szerint az önéletrajzi mozzanat kettejük egymáshoz igazodásában érhető tetten, és a struktúrát egyidejűleg működteti a különbségtevés és a hasonlóság. „Ez a tükrös struktúra beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává.”⁴⁸ Malonyay hősenek is folyamatosan küszködni kell ezekkel a nehézségekkel. Az akadozó munka hevületében állandóan azt tapasztalja, hogy nem tud írni. „Ha végignézek egy teleirt lapot s analizálom rajta a törléseket, javításokat, megkapom rajta az én egész életem pszichológiáját. Nyilvánvaló: – most, hogy így követem s ugszólván újra átélem önmagam, ez annyira enervál, hogy szinte másodszer okoskodom belé magamat a tehetetlenségbe.”⁴⁹

A remélt kilendüléshez ebből az apatikus állapotból nyilván valami külső inspirációs erőre lenne szükség. A Mathurine-hez való folyamatos közeledés és távolodás nyugtalanul lüktető ingajátékában azonban csak felerősödni látszanak ezek a dilemmák. Az esztétizáló fiatal gróf előtt a vaskos, vitalitástól duzzadó bretagne-i asszony hol a mítosz optikáján keresztül, szinte lebegő sejtelmességgel, hol pedig már-már zavaró hétköznapisággal, a maga nyers szexuális impulzivitásával jelenik meg. Mathurine „mesemondó” alakváltozatán olykor még talán a férfifaló Ahes-Dahut sziluettje is áttűnik, akit a kelta hiedelemvilág éppen olyan gyakran társított a bőséggel, a termékenységgel, a gazdagsággal, mint a bővérű bujasággal vagy a kárhózzal.⁵⁰ A nő valódi életvezetéséről azonban nem sokat konkrétumot tudunk meg. Aligha vitás, hogy nyilván nem lennének erkölcsi skrupulusai sánta férje, Gregoire megcsalásával kapcsolatban. Az azonban már nem derül ki egyértelműen a narrációból, hogy vajon valóban van-e titkolt viszonya a gróf inasával, vagy pedig ez nem más, mint Kerbastik folyamatosan analógiákat kereső gondolati horizontján feltűnő képzelődés.

⁴⁷ Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 8(1997), 2–3. sz., 107.

⁴⁸ DE MAN, *i. m.*, 96.

⁴⁹ MALONYAY, *i. m.*, II, 145–146.

⁵⁰ „Ugy állt előttem ez az erős, duzzadó mellű, gyönyörű nőstény, úgy kínálta magát” MALONYAY, *i. m.*, II, 144. Mathurine egy alkalommal birsalmát ajándékoz a fiatal grófnak. A kelta mitológiában a birsalma egyértelműen termékenység jelkép, keresztény kontextusban pedig – egyes bibliaértelmezők szerint – az Édenkert tiltott almája is eredetileg birs volt.

Apja egykori inasát ugyanúgy Dénesnek hívták, mint most az övét, azt pedig már korábban tudjuk, hogy az öreg gróf annak idején valóban elvette tőle a szeretőjét. Máris rezignáltan konstatálja: „Ime, az első asszony, akit a sors elém taszít, hozza magával azt, amit el akartam veszteni, az apám emlékét [...] És milyen megdöbbenően hasonlít ez az eset az övéhez!”⁵¹

Michel Foucault *A szavak és a dolgok (Les mots et les choses)* című könyvében emlékeztet arra, hogy Don Quijote története nem más, mint a hasonlóságok keresésének története. Ennek eredményeként aztán Don Quijote valóban hasonlít is mindazon jelekhez, amelyeket átmásolt. Másképpen megfogalmazva: a lovag azért sodródik az örület szélére, mert a fellelt analógiákat mindenütt sikeresen bele is kombinálja az általa észlelt jelekbe. Foucault itt külön kiemeli, hogy az emberiség kultúrtörténetében éppen a reneszánsz idején bomlott meg a jelölő és a jelölt közötti viszony. A szavak innentől kezdve már nem jelölik a dolgokat, az írás pedig nem a világ prózája többé.⁵² Az önéletrajzával küszködő Kerbastik grófnak ugyanez lesz a tapasztalata, amikor arról panaszkodik, hogy „nem találok kellő szavakat a kifejezésre”, hogy „hideg, üres valamennyi, amelyet én találok”.⁵³ S ahogy a Don Quijote-i attitűd folyamatosan negatív lenyomatokat hagy görcsös művészi próbálkozásain, úgy futtatja zátonyra bátortalan szerelmi tapogatózásait is. Mivel egész életével csak a könyvet, az írást imitálja, a valóságban egy hús-vér nővel sem tud mit kezdeni. Amikor Mathurine végre meglátogatja a kastélyban, ott az égvilágon semmi említésre méltó dolog sem történik. Az asszony végül csalódottan konstatálja is: „No ezért ugyan kár volt idebolondítani az embert.”⁵⁴

Az (ön)életrajz speciális szellemi képződmény: „maga a műfaj is kettős, tudomány és művészet határán áll”.⁵⁵ Virginia Woolf például inkább „mesterség”-nek tekintette, mint művészetnek. Olyan dologról van szó, amely lényegében a művészet és a tudomány lehetőségei között lavírozik: az átélt élmények nyelvi megformálásához nyilván elengedhetetlen a művészet felé lendítő képzelőerő, ám a tényszerűség tisztelete mégis a filológia, tehát a tudomány felé hajlítja.⁵⁶ Az önéletrajz így az ifjú gróf próbálkozásainak sajátos elágazási pontja lesz. Élettörténete papírra vetésével párhuzamosan először a klasszikus értelemben vett irodalmi műfajok felé orientálódik. A Mathurine-mesék

⁵¹ MALONYAY, *i. m.*, II, 144.

⁵² „Et chaque épisode, chaque décision, chaque exploit seront signes que Don Quichotte est en effet semblable à tous ses signes qu’il a décalqués. Mais s’il veut leur être semblable, c’est qu’il doit les prouver, c’est qu’il doit les prouver, c’est que déjà les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles). ... Don Quichotte dessine le négatif du monde de la Renaissance, l’écriture a cessé d’être la prose du monde ...” Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Chapitre III, Représenter I. Don Quichotte, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 60–64. (Magyarul: Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, Bp., Osiris, 2000.)

⁵³ MALONYAY, *i. m.*, II, 145.

⁵⁴ MALONYAY, *i. m.*, III, 18.

⁵⁵ ARANY Zsuzsanna, *Az életrajz mint tükör*, Irodalomismeret, 2012, 3. sz., 40.

⁵⁶ ARANY, *i. m.*, 40–41.

bűvöletében olyan tárgyat keres, amely által szabadon járhatna „a mese és valóság szivárványhídján”,⁵⁷ de egy darabig még abban is reménykedik, hogy „valami szép, gyengéd regényre”⁵⁸ talál anyagot. Később aztán a színdarabok felé fordul az érdeklődése. Erős absztraháló hajlama mutatkozik meg abban, hogy elgondolt színművében nem valóságos emberek, hanem csak a szereplők „vetített árnyképei jelennének meg”.⁵⁹ Egy másik tervezetben pedig „a torony erkélyén megjelenik egy magasztos női alak, a szemei be vannak kötve, mert megvakul az, akit az ő pillantása ér, mert ő az Igazság”.⁶⁰ E szempár általa felfedezett tükrében ily módon elméleti szinten egy magasabb rendű valóság feltárásának művészi igénye mutatkozik meg. Ezek az elgondolások azonban csak ötletforgácsok maradnak, múló hangulatok, elillanó impressziók, amelyekből soha nem lesz semmi, mert a grófból hiányzik az invenció, a teremtő fantázia képessége. Vissza-visszatérő szimptomája ennek a nyílt tengeren, a produktív képzelőerő végtelen birodalmában érzett, olykor egyenesen zavarólag ható határtalanság szédülete. Végül bebizonyosodik, hogy az (ön)életrajzírás nem lesz hatékony fegyver az idő mindent gúzsba kötő hatalmával szemben. Mégpedig azért, mert élményszinten sem lesz képes felszámolni az örökös cirkulációt: „Hisz ime, egyenesen megyek vissza oda, ahonnan menekültem, s hogy annál evidensebb legyen, még le is írom a naponkint tett apró utat.”⁶¹ Marad tehát a másik irány, a történetírás, a tudomány világa.

A regény térszerkezetében a kiegyenlítődést, békét, boldogságot reprezentáló kert⁶² mellett talán a könyvtárnak jut a legfontosabb terep. Foucault a múzeumot, a könyvtárat a 19. századi nyugati kultúra legjellegzetesebb heterotópiái közé sorolja. A modern ember tipikus defenzív reakciója ez, amellyel megpróbálja elhárítani az idő folyamatos támadásait. A gombamódra szaporodó könyvtárak, múzeumok létesítése mögött az a nyilvánvaló szándék húzódik meg, hogy egy konkrétan meghatározható helyre zárjunk minden kort, minden ízlést. Mert az idő szétfolyó, szorongásélményt keltő kiterjedésétől csak a lokalizáció révén szabadulhatunk meg, mégpedig úgy, hogy

⁵⁷ MALONYAY, *i. m.*, II, 149.

⁵⁸ MALONYAY, *i. m.*, II, 109.

⁵⁹ MALONYAY, *i. m.*, II, 148.

⁶⁰ MALONYAY, *i. m.*, II, 151. Az Igazság allegorikus ábrázolási kísérlete itt is szoros összefüggésben áll az egész regényt átható tükrö-metaforikával. Cesare Ripa megközelítésében például az „Igazság (Verita): Nemes külsejű, ragyogó nő, [...] Jobbjában drágakövekkel ékes tükröt tart.” Erről lásd: Cesare RIPA, *Iconologia*, ford. SAJÓ Tamás, Bp., Balassi, 1997, 583, 589.

⁶¹ MALONYAY, *i. m.*, II, 119.

⁶² Carl E. Schorske hívja fel a figyelmet arra, hogy a kert a 19. század közepén még csak polgári érényekkel felvértezett egyszerű szépségkszimbólum volt. A századvégen azonban már sokkal inkább az élet fölé emelkedő, mesterkelt, narcisztikus szépségkultusz kifejeződése, amelynek álomszerű horizontján a boldogság elvont vágyképeként verődik vissza. Malonyay regényében a kert már egyértelműen ilyen összefüggésben mutatkozik meg. Vö. Carl E. SCHORSCKE, *Bécsi századvég*, Bp., Helikon Könyvkiadó, 1998, 286.

létrehozzuk az idő végtelen felhalmozását egyetlen mozdulatlan helyen.⁶³ Malonyay Dezső hőse is ezzel a stratégiával próbál most úrrá lenni az időn. A tudomány elefántcsonttoronyába húzódik, kitartó figyelemmel tanulmányozza a házi csillagvizsgálóban talált, családja múltával foglalkozó könyveket. Ám nem éri be ennyivel. Utasítást ad intézőjének, hogy menjen a nemzeti levéltárba, és vétessen másolatokat valamennyi olyan fellelt iratról, amelyen a Kerbastik név szerepel. A vizsgálódás kiszélesülő látókörébe aztán lassan minden francia intézmény bekerül, és a kastélyba egyre-másra csak érkeznek a tárggyal összefüggő különféle könyvek. A gróf a szó szoros értelmében hajta végre tehát a foucault-i programot, amikor – országjárás helyett – egyetlen statikusan rögzített pontról szemléli elégedetten az idő beáradását az ad hoc létesített házi könyvtárba. Amit utazásai során, a térben való folyamatos mozgással nem tudott elérni, most sikerülni látszik: számárfület mutat az időnek. Annak idején hiába hagyta el tudatosan nap mint nap poggyásza egy-egy elemét, ráakódó múltjának súlyától képtelen volt megszabadulni. Most azonban szinte házhoz jön a megzabolázott, saját maga szolgálatába állítható idő, amely az alkotó munka lázában ellenségből barátta változik. Folyamatosan dolgozza fel a kapott anyagot. Szívós erőfeszítéseinek eredménye egy hatkötetes történeti munka lesz, amellyel akadémikusi címet szerez. A kinkeservesen készülő önéletrajzzal szemben az életrajzban tehát végre felfedezi a „teremtés” örömét: „a krónikák előbbi életem maró gondolatairól másfelé tereltek a figyelmemet.”⁶⁴

A tükör igazsága

A művészalmok tudományos ambíciókká alakulása azonban az én-elbeszélő számára egy különös fájdalmas hiányérzet tudatosulását is magával hozza. Az elapadó tetterő ugyanis az életből a teremtés szerinte legszebb formáját, a szerelmet is kiiktatja, „mert hiszen valószínűleg a szerelem az esszenciája minden cselekvésnek”⁶⁵ Kerbastik a művészet és a tudomány viszonyában sikeresnek bizonyult kompenzációs stratégiát most szemlátomást igyekszik kiterjeszteni a magánélet síkjára is. Mert ha egyszer neki, mint „fajvégi, öreg ember”-nek⁶⁶ már soha nem lehet osztályrésze egy valódi, létező női iránti szerelem, vajon örökre le kell-e mondania az elvont szépség imádatáról is? Hiába figyelmezteti a szintén családörténettel foglalkozó aumali herceg, hogy a hanyatló famíliák utolsó sarjadékai számára „a tiszta szép ugyyszolva lehetetlen, mert

⁶³ „Il y a d’abord les hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini, par exemple les musées, les bibliothèques ... l’idée de tout accumuler, l’idée de constituer une sorte d’archive générale, la volonté d’enfermer dans un lieu tous le temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l’idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors tu temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d’organiser ainsi une sorte d’accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité.” FOUCAULT, *Des espaces autres*, i. m. 759.

⁶⁴ MALONYAY, i. m., III, 43–44.

⁶⁵ MALONYAY, i. m., III, 44.

⁶⁶ MALONYAY, i. m., III, 37.

a hiperkultura folytán az esztetikai érzések azonnal dekadens aberrációkba nyomorodnak át,⁶⁷ a gróf képtelennek bizonyul önmagában végérvényesen megtagadni a széplelket. Hamvába holt, erőtlen festészeti próbálkozásait követően mindinkább az (arc)képek búvkörébe kerül. Ősei portréinak tanulmányozása után így lesz egyre figyelmesebb a kastélya egyik szobájában függő képre, amely fiatal nőalakot ábrázol. A regény elején még az imént látott, szinte vele együtt lélegző kalapos leány köszönt rá a tükörből, most viszont egy régóta halott, vászonra festett figura lesz napról napra elevenebb a felé áramló érzelem életre galvanizáló erejétől. Álmában a nőalak megmozdul, kilép a képkeretből, és finom gesztusokkal szabályozza imádója közeledését: keble hullámszik, vállai kigömbölyödnek, keskeny, liliumfehér kezével a kezét keresi. A másnapi ébredést követően minderre Kerbastik a férfi udvarlás hagyományos gesztusaival reagál: szemkontaktust keres, a szoba másik három képét leveszi a falról, hogy „egyedül” legyenek, és több gondot fordít külső megjelenésére, öltözködésére. A képmás aztán rövidesen nevet is kap: Abiság.

Az ószövetségi szép sunemi lány⁶⁸ gyakori tárgya lett a különböző irodalmi feldolgozásoknak. Az ókori történet szerint Abiságot az öreg Dávid király számára szolgálói választották ki, hogy gondozza az élete utolsó időszakát élő királyt. Dávid elaszott, beteg teste már a lobogó tüztől sem tudott felmelegedni, de a lány üde fiatalsága nemcsak szürke nappalaiba csempészett új színeket, hanem éjszakáiba is. Abiság az ágyába bújt, a keblén pihent, s noha igazi szexuális aktus nem történt köztük, az öreg királynak mégis sikerült valamelyest visszanyernie hajdani erejét, egészségét. Ez a bibliai nőalak ily módon a 19–20. századi irodalomban a tisztán lelki alapozású, érzéki tartalmaktól mentes szerelem emblematisztikus figurája lett. Legtöbbször magányos tudósok környezetében bukkan fel, mint például Émile Zola *Pascal doktor* (*Le Docteur Pascal*, 1893) című regényében. Pascal a tudomány szerelmese, aki sajátos habitusából adódóan soha „nem ölelhet a keblére eleven nőt”.⁶⁹ Ennek szemléletes bizonyága az a jelenet, amikor egy alkalommal plátói szerelme, Clothilde kölcsönveszi a doktor Bibliáját. A lapozgatást követően másolni kezdi az egyik képet, majd a végén nevet is ad a két lerajzolt arcnak: ő maga a sunemi lány, Abiság lesz, a másik pedig a Dávid királyt formázó Pascal doktor.⁷⁰ Így lesz a betegségéből lábadozó, magányra született gróf vágyakozásának is optimális tárgya az Abiság alakját idéző festmény. Kerbastik azonban nem áll meg a puszta sóvárgásnál, ábrándozásai egyre konkrétabb, egyre testközelibb formát öltenek. Már nemcsak felolvas partnerének, hanem szorosan a kép mellé ülve úgy tartja

⁶⁷ MALONYAY, *i. m.*, III, 37.

⁶⁸ Lásd 1Kir 1–4

⁶⁹ Émile ZOLA, *Pascal doktor*, ford. ANTAL László, Bp., Európa, 1964, 136.

⁷⁰ E különleges férfi-nő kapcsolat egyik legszebb irodalmi lírai példája Rainer Maria Rilke *Abiság* c. verse, amely Dávid király szemszögéből jeleníti meg a szituációt: „s látta: érzelme zöldszín vesszejével / a lány az ő föld-mélyéhez nem ér el. / Fázott. S kereste, teste, mint kutyák, / utolsó csepp vérében önmagát” (ford. Nemes Nagy Ágnes) = Rainer Maria RILKE *Versei*, Bp., Európa, 1983 (Lyra Mundi), 127.

a könyvet, hogy szerelme „lássa is a betüket”⁷¹. Máskor tapintatosan magára hagyja, ha érzi, hogy szerelme tárgya inkább az egyedüllétre vágya, de azért persze szeretné, ha valami jelét adná olykor annak, amikor hiányzik neki. Kitartóan udvarol, kertjéből rendszeresen küldet szobájába friss virágot. Kastélyában örökösen vacog, mint az ószövetségi Dávid király, ám a kandalló tüzétől ő sem tud felmelegedni. Dermedező tagjai csak a sarokszobában, Abiság közelségében telnek meg újra vérrel. A kandallóból sugárzó tűzfény életszerű pírt varázsol a portré arcára is, és az el-elszunnyadó gróf tudatában mind gyakrabban mosódik egybe az álom és a valóság. Egy alkalommal aztán kétségbeesetten tapasztalja, hogy Abiság már egyáltalán nem rezonál hangulatára, hiszen míg ő éppen szomorú, addig a portré alak egyáltalán nem: úgy viselkedik, mintha „csak egy kép”⁷² lenne. Ahogy a századvégi esztétizáló művészregényekben szinte mindig, Kerbastikot is egyre jobban kezdi kínozni az érintés, a birtoklás vágya. Ettől a gesztustól reméli kínzó kételyei eloszlását, noha utolsó racionális tudatfoszlányaival még érzi, hogy vállalkozása milyen kockázattal jár.

A mindent eldöntő pillanatra szilveszter éjszakáján kerül sor. A személyzet az éjjeli istentiszteletre megy, Kerbastik pedig gondosan felöltözik, és mintha csak menyegzőre indulna, benyit Abisághoz a sarokszobába. A kierkegaard-i ismétlés⁷³ koreográfiája szerint halad: mindent pontosan úgy csinál, mint addig mindig. Tüzet rak a kandallóba, virágokat helyez a vázába, kézbe veszi az együtt olvasott, kedves könyveket. De minden hiába: a képkeretből csak egy közömbös, szenttelen női arc mered rá. „Megkísértem. Ugy jövök be, mint amikor először jöttem, ugyanúgy viselem magam s ugyanazt fogom tenni!”⁷⁴ – határozza el. Kézzelfogható eredményt azonban ezek az erőfeszítések sem hoznak, rádöbben, hogy ez a nő talán nem is Abiság, hanem valaki egészen más lehet. De akkor vajon ki? Régi reflexét ismételve, éppúgy, mint hajdanán apja lakosztályában, a szekrényben keresi a titok nyitját. Előkerül a regényben vissza-visszatérő kulcs motívuma is: idegesen babráló kezével azonban nem képes a kulcslyukba találni. Persze, ha valóban ott lappangana a megfejtendő titok, talán örökre véget érhetne a torzító tükrök közötti, régóta tartó bolyongás, hiszen a mítosz holdudvarában szerzett tapasztalatok szerint, ezáltal hatalom nyerhető a démonok, a gyilkos szenvedélyek, a pusztító indulatok felett. A helyzet „kulcsát”, a megoldást azonban nem ez jelenti. Hiába feszíti fel a piszkavassal a „secretaire fiókját”,⁷⁵ a szanaszéjjel szóródó megfakult papírok nem visznek közelebb a rejtély megoldásához. Az eddig csak az írás elvont világában létező tudós már el se akarja olvasni a számára érdektelen dokumentumokat, és tekintetét inkább újra a kép hidegen bámuló nőalakjára emeli. Ekkor döbben rá

⁷¹ MALONYAY, *i. m.*, III, 77.

⁷² MALONYAY, *i. m.*, III, 80.

⁷³ Søren Kierkegaard *Ismétlés (Gjentagelse)* című filozófiai művének lényegi üzenete az, hogy az objektív valóságban az ismétlés lehetetlen, a művelet sikeresen csak a tudat szubjektív élményszférájában hajtható végre.

⁷⁴ MALONYAY, *i. m.*, III, 83.

⁷⁵ MALONYAY, *i. m.*, III, 85.

arra, hogy a megfestett figura nem lehet más, mint halott bátyja, Melchior szeretője, aki -- a suttogó mendemondák szerint -- annak idején a halálba üldözte őt. Újra teljes erejével sújt le rá most a feldolgozottak, legyőzöttek vélt családi múlt. Hirtelen egy széket ránt elő, feláll rá, hogy a képpel egy magasságba kerülve, farkasszem nézhessen az immáron démoninak látott nőalakkal: „Egyenesen a szemei közé néztem és még se én rám nézett. Keresztül ment rajtam a tekintete, a saját dult arcomat láttam az üvegen, kidagadt szemeimet, megdöbbségesen sovány arcomat, amelynek az örültség kuszálta már a vonásait.”⁷⁶ Kettős tükörjáték veszi itt kezdetét. A nyilván csak esztétikai értelemben létező nőalak az üveg mögötti látványról magára az üvegre, és ezáltal önmagára tereli a gróf figyelmét. Ezzel a szituációban egy második imaginárius teret nyit meg. Mert az a tekintet, amely valamilyen módon rávetül e virtuális tér mélyéről – vagyis az üveg másik oldaláról –, arra készíti, hogy önmaga felé közelítsen, saját szempárját szemlélve pedig újraalkossa jelenlétét a valóságban elfoglalt pozíciójában.⁷⁷

Jacques Lacan elgondolása szerint a tükörszituáció gyakran azért lehet hasznos, mert az heterogén pszichikai realitásokat tár fel.⁷⁸ A tükörkép ugyanis minden narcisztikus jellegével együtt az önmagára eszmélés pillanatát hozza, amely a tudat által kitermelt fantazmagóriákhoz képest mindenféleképpen magasabb valóságigényt mutat. A Biblia gyakran idézett szöveghelye szerint ugyan a „tükör által homályosan látunk”⁷⁹, de már az eredeti görög szöveg „en ainigmati” kifejezése sem homályos látásra utal, hanem rejtélyest, talányost, sejtelmest jelent.⁸⁰ A megpillantott tükörkép persze nem vezet azonnal vissza a valósághoz. Kerbastik esetében is csupán egy folyamatot indít be. A kép érintésének, fizikai birtokba vételének vágyát hirtelen most még csak a rombolás agresszív ösztöne itatja át. Két kézzel csap az üvegre, a kép beszakad, de egyik keze beszorul a szilánkos üvegcserepek közé. Úgy érzi, mintha valami démoni erő szorongatná a csuklóját. A képpel együtt a földre zuhan, és amikor felpillant, tekintete éppen apja falon függő mellképére téved. Az eszméletvesztés határán, látomászerűen suhan át tudatán az a hallucinatív sejtetem, hogy talán megelevenedett apja sújtott a kezére. Utolsó erejét összeszedve megsemmisíti hát mind a két képet. Amikor az ájulatból magához tér, és másnap megtalálják, azzal kell szembesülnie, hogy elveszítette egyik karját.

Ugyancsak Lacan emlékeztet arra, hogy az érzékcsalódások zavart tudati produktumaiban rendszerint a saját test imágója tükröződik. A darabjaira szétesett test

⁷⁶ MALONYAY, *i. m.*, III, 85–86.

⁷⁷ Foucault így írja le ezt a jelenséget: „à partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis...” FOUCAULT, *Des espaces autres*, *i. m.* 756.

⁷⁸ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa*, 4(1993), 2. sz., 5–11.

⁷⁹ 1Kor 13,12

⁸⁰ SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, „Tükör által homályosan”: *Petőfi dagerrotip arcképe*, *Beszélő*, 4(1999), 3. sz., 113–118.

(corps morcelé) rendszerint a tudatvesztés azon fázisában mutatkozik, amikor az analitikus folyamat „eléri az egyénnél az agresszív szétesés bizonyos szintjét”, ez pedig „levágott végtagok képében jelenik meg”.⁸¹ A rombolás aktusában itt a hallucináció tehát összeér a valósággal. Ezzel a mozzanattal hosszú motívumlánc zárul le. Először az öreg gróf sátánista rituáléinak egykori színhelyén, az ördögi tükrök villódzó fényjátékában látja úgy az én-elbeszélő Dénest, hogy „kifacsarodott vagy levezett róla a kar”. Később, a mítosz tükreben bukkan fel újra ez a végkifejletet anticipáló kép, amikor Mathurine mesél neki a tengerparti holdvilágnál sulykoló, áldozatszedő mosónékról, konkrétan Anne Penhoet esetéről, akit a fouesnant-i kastély alatt találtak meg „kifacsart karokkal, megnémulva”.⁸² A főszereplő tudatában örök jelenné kövesedett múlt szuggesztív, jelképes erejű képei ezek. Úgy tűnik, az idő mitikus szörnyetege csak úgy tartható féken, ha a mesehős saját testével is táplálja, önmaga megcsonkításától sem riad vissza. Ez az utolsó, minden eddiginél radikálisabb lépés azonban talán már eredményesnek bizonyul. A halál kapujából éppen hogy csak megmenekülő gróf most a fizikai szenvedésben fedezi fel a hétköznapi élet eddig fel nem fedezett értékeit. Megkeresteti az elpusztított kép megmaradt foszlányait, és ünnepélyesen eltemeti Abiságot. Ez az utolsó gesztus pedig azt engedi sejtetni, hogy a mindennapjait meghatározó esztétizmus ugyan felélte utolsó szellemi erőtartalékait, de a porrá égett könyvek, az elhantolt képek és az összetört tükrök romjain, megcsonkult testtel is kezdhet talán még a gróf egy másfajta életet.

⁸¹ LACAN, *i. m.*, 8.

⁸² MALONYAY, *i. m.*, II, 40.