

Bence Erika

Egy (még) névtelen műfajtypus jelenléte

(Márton László, Schein Gábor és Vasagyi Mária regényírásáról)

A jelenkori magyar regényirodalom egy határozott vonulatát a történelmi regények műfajrendjébe helyezi a közmegegyezés, holott e művek épp arra a XIX. századi elbeszéléshagyományra íródtak rá, amelynek történelmi hitelességteremtő erejét mind az aktuális értelmezés, mind a későbbi recepció megkérdőjelezte; ilyen az 1850-es években megnyilatkozó Jókai-elbeszélés, vagy a Nagy Ignác-, Kuthy Lajos-féle posztromantikus regény. Hogy a Márton-, a Darvasi-, a Láng- vagy a Háy-próza mégis a jelölt kontextusban tűnik megszólíthatónak, abban a műfajtypust konstituáló tényezők jelenkori újragondolása ismerhető fel. Egy ilyen szemlélet értelmében a természetes időrendet, az ok-okozatiság elvét, a krónika-, illetve a történetírás verifikációs hatását, valamint a kollektívum sorsát befolyásoló események, személyiségek közmegegyezéssel ideálképeknek való megfeleltethetősége kritériumát – amelyeket korábban a történelmi narratívát legitimáló tényezőkként tartott számon a szaktudomány – felváltották a történelmi tapasztalat textuális eredetéről, a többféle történelem létezéséről alkotott elképzelések. Újabb szemléleteink értelmében a múltról szóló beszéd adekvát formája lehet az imaginárius/bizarr történelmi térbe és időbe helyezett válságmodellálás és horizontképződés, a múlt másságának jelentésképző ereje, azaz a múltba vetített jelenérdekű kérdezés elve. Ez a narratíva egyszerre több műfajkonstellációra „mutat”, azaz egyidejűleg több műfaji regiszter megszólaltatása révén hoz létre sajátos, múltat reprezentáló regényvilágot.

A jelölt narratíva vonzatkörébe sorolható művek egy részének besorolhatósága, a történelmi regény műfaji konvenciói szerinti olvashatósága még ennél is bonyolultabb dilemmákat vet fel. E regények ugyanis rendre abszorbeálnak, megjelenítenek és kompozícióteremtő elvként működtetnek olyan hagyományos, új, vagy mindkét elgondolás szerint értelmezett történelmi műfajkonstruktív elemeket, mint a történelmi esemény, tény vagy személy jelenléte, valamely korszak társadalmi viszonyainak utánképzése és az emberek sorsában való művészi tükröztetése, ugyanakkor e tényezők jelenérdekű kérdező mivolta, a nemzet sorsát befolyásoló és (válság-)modelláló szerepe elmarad. Jelentésszerűségük legtöbbször a metaforikusság irányába mozdul ki.

A történelmi regény egyik tipikus – az eposztól átvett és transzformált – jellegzetessége a nemzet sorsát befolyásoló történelmi tett tematizációs síkja. E regények fő cselekményszála a nemzet születését, a hazateremtést, szabadságának kivívását stb. jelentő események vonalán halad: az Új Haza/Új Trója létrehozásának eseményeit jelenti. Az értéktelentés (a teremtő/kereső hősök) ilyen típusú megnyilatkozása az általunk vizsgált, illetve

műfaji szempontból problematikusnak jelölt regényekben rendszerint szellemi tettként, mozgalmként, folyamatként manifesztálódik, ezért e művek a művészregény, illetve a nevelődési regény felé is kötődéseket mutatnak. Elképzelésünk szerint egy olyan regénytípusról van szó, amelynek műfaji konstellációja a XX. század végi történelmi regény vonzatkörében jött létre, de attól lényegesen el is különbözött; leginkább művelődés-történeti regényeknek nevezhetnénk, vagy a pszeudovalóságos tényregény elnevezéssel jelölhetnénk őket.

A továbbiakban három vonatkozó példa, Márton László *Minerva búvóhelye* (2006), Schein Gábor *Bolondok tornya* (2008) és Vasagyi Mária *Pokolkerék* (2009) című regényének vizsgálata révén kíséreltem meg felvázolni a jelölt regénytípus műfajkonstelláló elemeit, jellegzetességeit. A három közül csak a *Minerva búvóhelye* klasszikus értelemben vett regény: a *Bolondok tornya* az európai és a magyar verses regény – évszázadokat átívelő – alakulástörténetébe illeszkedik, míg a *Pokolkerék* a napló- és a szótárregény kvalitásait mutatja. Tehát igen gazdag műfaji hagyományt mozgósítanak, ugyanakkor kompozíciós szerveződések még tágabb társzművészeti és interdiszciplináris diskurzusok felé nyit utat. A három regényben megegyező konstruktív elv a képzőművészet jelenségeinek központi-vá emelése és jelentésadás szolgálatába állítása.

A nevek/életművek, tények valóságosága, valamint a Johann B. névjelölés mögött egyértelműen azonosítható történelmi alak, Batsányi János személye is a referenciális olvasás lehetőségét veti fel Márton László *Minerva búvóhelye* című regényében. Az elmélyültebb vizsgálatok azonban e módszer kétségességére mutatnak rá – kiderül ugyanis e referenciák problematikus mivolta. Pl. Batsányi János nem volt a *Felső-Magyarországi Minerva* című lap szerkesztője, *A látó* című költeménye nem jelent meg életében, Baumberg Gabriella a regény cselekményének idején már négy éve halott, a történelmi fikciós elbeszélést lezáró napfogyatkozás nem a regényben megjelölt évben játszódott le. A magyar költő, folyóirat-szerkesztő, a jakobinus mozgalommal szimpatizáló, majd Napóleon proklamációját magyarra fordító (más értelmezések szerint szerzőként papírra vető) radikális értelmiségi szerepe nem nyer jelentést, alakja ilyen formában kevésbé válik értelmezhetővé a regényszövegen belül. Helyette Batsányi a kulturális értelemben vett idegen, a száműzött alakja, létezésének tartalmait képi jelentések révén kifejező és megjelenítő műértő/esztéta személyisége nyer jelentést: az irodalom- és művészettörténeti olvasás lehetőségét konstituálja. Épp ezért nem érdektelen megvizsgálni a regényben szereplő pszeudovalóságos műalkotások művészettörténeti aspektusait és összefüggéseit, még akkor is, ha létezésük is olykor kérdéses. A valóság kérdése ilyen értelemben domináns szöveg- és jelentésszervező mozzanatot: a regényírásra vonatkozó reflexióként és művészi dilemmaként egyaránt jelen van.

Két képzőművészeti alkotás, Heinrich Friedrich Füger (1751–1848) Minervát és Boëhiust ábrázoló festménye, illetve Vinzenz Georg Kininger (1767–1851) Minerva és Arachne versengését megjelenítő metszete, ezek másolatai és értelmezései képezik Márton László regényének legfőbb jelentésszervező eljárását. Füger festményéről Kininger és tanítványa, Josef Hafner (1799–1891) is készít másolatot. Emellett több más képi és látványelem – a Minerva-jelentés tropikus vonzatai (metaforái, szimbolikus alakzatai) és tárgyi megformáltsága (Minerva-szobrok), a könyvomat (litográfia eljárása, a regényben is szereplő Joahim Alois Senefelder [1771–1851]), valamint a fénykép és a látványszínház (Louis-Jacques-Mandé Daguerre [1787–1851] újításai) – vesz részt a regény bonyolult jelentésstruktúrája kialakításában.

A bölcsesség istennőjének, Minervának két szobra is fontos szerephez jut a regényterben és metaforikus szinteken is. Az egyik a regénytörténet jelenében, a linzi Felső-Vízikapunál levő falfülkében – ahol korábban Szűz Mária állt – pillantható meg, pajzsán a levágott Medúza-fejjel, míg a másik az aktuális történetek előtti időben, Bécsben, Caroline Pichler költőné szalonjában látható. A történetek egy meghatározott pillanatában mindkét szobornak nyoma vész; más helyre és más jelentésbe transzformálódik. A két kép és történet Baumberg Gabriella tudatában kapcsolódik össze: a linzi szobor látványa azért taszítja, mert a Caroline Pichler szalonjában látott Minerva-szoborra emlékezteti. Ez utóbbihoz Baumberg Gabriella, a későbbi Batsányiné megcsalásának és legjobb barátjáné, a „bécsi Szapphó”, Caroline Pichler általi elárulatásának története fűződik (a gardróbba távolított Minerva-szobor lehetett az egyetlen tanúja Caroline és Willibald Eberl légyottjának!), ugyanakkor az értelmetlen szenvedély eluralkodásának, a „magaszerető” természeti ember a felvilágosodás kori „józanokos” etikai ember feletti győzelmének értelme kapcsolható hozzá.

A regény legfőbb jelentésrétegének és műfaji olvashatóságának kiképzésében inkább a másik Minerva-szobornak van szerepe. Már az is többletjelentésű mozzanat, miszerint a középkori női predestinációt jelképező Szűz Mária szobrot, egy másfajta világkép nőszimbóluma, Minerva alakja váltja fel a falfülkében, de még fontosabb, hogy eltűnését követően Hingenau báró, tartományi kormányzó ágyában tűnik fel ismét; a valóban létező és Johann B. száműzetése idején hivatalát betöltő báró szobrot ölelgető magatartásában – a világértés ókori stoicizmusa mellett – világhoz és megértéséhez fűződő cinikus viszonya nyer kifejezést. Ugyanő fogalmazza meg a világ művészi dekódolhatóságának kérdésességét, illetve világot átható értelmi-eszmei csőd definícióját: eszébe jutott a Görögország isteneiről szóló híres költemény. *„Azt mesélik, hogy az istenek, ha ránk néznek, meg sem rezdül a szempillájuk, tekintetük mozdulatlanul szegeződik ránk? Vajon mit vesznek észre belőlünk? Vajon átfogja-e pillantásuk az emberi élet összes korszakát. Vajon látják-e helyettünk is azt, amit mi nem láthatunk magunkból, születésünk és halálunk pillanatát? Másfelől, mi emberek, láthatunk-e belőlük csak egy kicsivel is többet annál, mint amit a szobrok, festmények, metszetek mutatnak, tapintatosan és őszintén?”* Illetve: *„Abban azonban szíve minden erejével, szilárdan hitt, hogy Minerva, ha most elrejtőzött is, nemsokára visszatér köznék. Talán ezer, talán kétezer, talán félmillió év múlva. Majd ha kihül a nap.”* (Márton 2006: 51.) Az utolsó mondat – nemcsak a „majd ha fagy”-szólást idéző cinikus hangvétele, de a Guttenberg-albumba anaforájának felhasználása révén is megerősíti az utánképzett korszak értelmi csődjére vonatkozó korábbi elbeszélői szereplői reflexiókat. De e felismerésig – miszerint e művelődéstörténetiként dekódolható regény a klasszicizmus és a romantika között lefolyó alakulástörténeti eseményeket, a korszakváltás (mai szóhasználatban: művészi paradigmaváltás) folyamatait jeleníti meg, s az így megjelenő és értelmezett szellemi katasztrófák a magyar felvilágosodás és művészi kifejezésformái hanyatlásával, mi több, csődjével azonosak – átváltozások (miként a korszakváltás is egyfajta metamorfózisként élhető meg!), átalakulások, értékvesztések és -hiányok sorozatát közvetíti felénk az elbeszélés.

A pretextusok sorában Ovidius *Átváltozásokja* jelenti a kiindulási alapot. Az Ovidius-jelenség két szintéren is tematizálódik a regényben. Egyrészt az ovidiusi száműzöttség és Johann B. (Batsányi János) idegensége közötti analógia révén, másrészt Minerva és az elbizakodott szövőlány, Arachne vetélkedése – Kininger metszetének témája – is a római költő *Metamorphoseséből* ismert mitológiai jelenet. Minerva e történetekben az idegenbe vetődött férfiakat hazavezető istennőszimbólumként is megjelenik, noha – világértési különbözőségekből fakadóan – a hazatérésfogalom itt a közelgő/bekövetkező halál képzetével is azonosítható. Ezen a ponton kapcsolódik e bonyolult művészetközi és

intertextuális hálózathoz a regényben emlegetett másik képzőművészeti alkotás, Füger Minervát és Boëthiust (személyével a római, illetve kora középkori filozófia is reflektálódik a szövegvilágok összefüggésében) ábrázoló festménye (illetve másolatai), amelyről többféle értelmezési vita képződik meg a regényben. A képzőművészeti alkotás irodalmi megjelenítése, poétikai-nyelvi eszközök, illetve alakzatok segítségével történő reprodukálása ugyanis erősen kétséges eljárás, a pusztá leírason (ami megint nem egyéb, mint más nyelvre fordítás, utáncat, hasonmás!) túl nemigen érhető el kifejezettebb művészi eredmény, viszont rendre érdekfeszítő esztétikai értekezések kapcsolhatók hozzá a szövegvilágon belül. Ezek a művészi és művészetközi diskurzusok jelentik a vizsgált irodalom- és művészettörténeti regény legfontosabb műfajkonstituáló elemét és értelmezésének alapvető stratégiáját is.

Az idegenbe vetett férfiakat hazavezérlő Minerva-kép eposzi tartalmakat: az Odüsszeuszhoz hazautat mutató istennőről szóló mitikus tudást idézi. A regényben a következőképp parafrázálódik e jelentés: „*Mégis úgy képzeljük, hogy Johann B. azt mondhatta Minervának: te vagy a férfiak hazasegítője, hazakisérted Ulyssset, vezess haza engem is, hogy vége legyen a hazátlanságnak!*” (Márton 136.) Metaforikus értelemben tehát Johann B.-t a világról alkotott bölcsesség, a megértés filozófiája kell, hogy feloldozza idegenségéből. Csakhogy a korszak erkölcsi és értékviszályai közepette épp ez a szimbolikus út mutatkozik járhatatlannak, illetve többértelműnek. Ide kapcsolódik mintegy a Minerva-metaforát más perspektívából értelmező, Fügernek tulajdonított Boëthius-kép jelentésstruktúrája.

Anicius Manlius Severinus Boëthius (Kr. e. 480–524) az utolsó római filozófus, aki eredetiben olvasta és értette a görög filozófiát, s aki keresztény vértanúként fejezte be életét: Theodorik gót uralkodó konzuljaként védelmébe vett egy árulással vádolt szenátort, amiért börtönbe vetették, majd lefejezték. Középkori eredetű, elképzelt portrék, újabb kori másolatok, iniciálék és illusztrációk jelenítik meg alakját. Pl. közismertek azok az 1385-ből származó itáliai iniciálék, amelyek a tanítványai körében, illetve a börtönében ábrázolják, vagy a fő művének (*De consolazione philosophie – A filozófia vigasztalása*) 1485-ös ghenti kiadásából származó illusztráció, amely a filozófia nőalakú allegóriájával láttatja a filozófust: „*A női alakban megjelenő Filozófia ki akarja vezetni a börtönében saját sorsa felett kesergő Boëthiust a szenvedélyek fogságából.*” (internetes forrás). Ez a jelenet képezi témáját a Filozófia alakját Minervával azonosító, a regényben „mestermű”-ként emlegetett Füger-képnek is. Leírása az alapvető lexikális tudást közvetíti számunkra: „*...Annyit jegyzett meg belőle [a Kiningen adta magyarázatból Hafner, a másoló – B. E. megj.], hogy Boëthius egy római filozófus volt, akit valami gót vagy vandál vagy longobárd király börtönbe záratott, ám a bölcsesség istennője, Minerva eljött érte, és kiszabadította. Hafner aztán szégyellhette magát, mert kint a Belvederében [...] egy öreg udvari tanácsostól megtudta, hogy valamit alighanem félreértett: Minervának esze ágában sincs kiszabadítani védencét, hanem ellenkezőleg, vigasztalásával felkészíti a küszöbön álló halálra, azért látogatta meg a börtönben. Sőt lehet, hogy még csak meg sem látogatta, hanem a halálra ítélt ember csupán képzelte a látogatást, mielőtt a gót vagy vandál vagy longobárd hóhér annak rendje és módja szerint lenyakazta volna.*” (Márton 2006: 142.) Füger a róla szóló (szó) cikkek és a különböző forrásokban fellelhető képanyag tanúsága szerint valóban a mitológiai tárgyú képek mestere volt, s több, az elbeszélő felvetette utalás („*Napoleon 1809. őszén egy sor más fontos műkincssel együtt zsákmányként Párizsba hurcolta, ahonnan ugyanaz a Schwarzenberg tábornok szállíttatta vissza a Belvederében, aki bevonulása után felkutatta és elfogta a volt francia külügyminisztert, valamint annak munkatársait is.*” [141–142.]) is megpróbálja alátámasztani a Füger-kép hitelességét, ugyanakkor nem találni (legalábbis e sorok írója nem talál!) rá vonatkozó konkrét adatot. Az viszont tény, hogy a litográfus Hafner 1825-ben készített nyomatot Füger egy mitológiai tárgyú képéről (*Musagetés Apollo*

Terpsichorával – a háttérben Artemisz alakjával¹), valóban Kíninger tanítványa volt az akadémian, s Linzben Batsányi egyetlen barátja, „szellemi fia” (tanítványa). Életrajzi adat, miszerint Batsányi és felesége képmását Füger és Kíninger is megfestette. Füger festménye, amelyet az „egyik legszebb magyar íróarckép”-nek tartanak, a Magyar Nemzeti Múzeumban tekinthető meg, és a klasszicista művészportré jellegzetességeit mutatja: „A Füger-mellképen a költői hivatásra utaló attribútumok, a háttérben elhelyezett könyvek nem játszanak túlságosan nagy szerepet, hogy a jellemábrázolás legfontosabb tényezője, az arc minél teljesebben érvényesülhessen. Ezt emeli ki a haj szürkéje, a nyakravaló fehérje és a sárgásbarna drapéria is. A balról beeső fény a plaszticitást fokozza.” (internetes forrás). Kíninger Batsányi-portréja (miként Baumberg Gabriella fiatalkori arcképe és egy másik, feltételezett Batsányi-portré is) Szinnyei Ferenc Batsányi-monográfiájának (Szinnyei 1904) illusztrációi között lelhető fel; a századelőn magángyűjteményekben voltak megtalálhatók. Márton regényében Johann B. a halálos beteg Kíninger meglátogatása érdekében folyamodik eltávozási engedélyért dr. Eugen Hoch² rendőrigazgatóhoz. Az egyébként klasszikus műveltséggel és rendelkező rendőrigazgató elutasító válasza a cinikus megjegyzések („Higgyel el uraságod, Kíninger meg tud halni uraságod látogatása nélkül is.” [26.]) mellett a korszak és a város képzőművészeti orientáltságára vonatkozóan is tartalmaz utalást: „Amennyiben a tekintetes úr képzőművészeti kérdésekről óhajtott eszmét cserélni, forduljon bizalommal Josef Hafnerhez, aki Vinzenz Kíninger tanítványa volt (...) Városunkban Hafner megfelelő színvonalon képviseli Kíninger képzőművészeti felfogását, bármi legyen is az.” (26–27.)

Josef Hafner 1820-ban, a bécsi képzőművészeti akadémia növendékeként és Vinzenz Kíninger tanítványaként kezd – a regény világában legalábbis – Füger Boëthius-képének másolásához. A regény – a vértanútörténet néhány mondatos felvázolásán túl – nem tartalmaz azonosító kódokat a festmény milyenségét illetően, viszont pontos meghatározások vonatkoznak a korabeli művészi eszményekre, amelyekben – élethűség, pontosság, hitelesség! – a klasszicizmus kifejezésformáira ismerünk éppúgy, mint magában a másolás/másolat/utánzás eljárásrendszerében. Pontos leírását kapjuk pl. Kíninger alkotómódjának (lényegét a „vonalak együttese” adja: „Ami fennakad, az létezik, amit a vonalak nem fognak meg, az nincs.” [143.]), illetve a művészi tökélyről alkotott elképzelésének: „Az élethűség a hasonlóságot, a hasonlóság a meg nem különböztethetőséget jelenti, ez pedig csakis azon múlik, hogy vonalaink milyen viszonyban állnak egymással, és honnan hova tartanak. Ha ő, Kíninger metszeten ábrázol egy élő nyulat, majd egy másik metszeten Albrecht Dürer sokaktól csodált, ám eredetiben kevesektől látott nyúlábrázolásának másolatát hozza létre, akkor a két metszet és a két állat oly mértékben fog egymáshoz hasonlítani, mintha édestestvérek volnának. Mintha ugyanabból az alomból kerültek volna ki!” (143.) A tizenhét éves Hafner számára ezek teljesíthetetlen követelmények, nem elsősorban azért, mert nincs elég tehetsége hozzá, hanem mert az általa leképezett világ hitelességének és a művészi egyediségnek a karakterisztikái már más regiszterekhez igazodnak; a valóság – antik mintákon alapuló – leképezése helyett a szubjektív átéltség és képzelet vonásai érvényesülnek. Nem véletlen, hogy épp az ő „látásában” történnek meg a regény legfontosabb művészi átváltozásai: az akadémiailag hitelesített Boëthius-kép Batsányi alakjába „csúszik át”: „...csak évek múlva, amikor véletlenül kezébe akadt régi sikerületlen rajza, vált világossá számára a bebörtönözött Boëthiushoz való hasonlóság.” (149.) Mert az a filozófus, aki az ő másolatán megjelenik, nemhogy nem

1 A róla szóló lexikonszócikkek rendre kiemelik, hogy mestereinél kevésbé művészi, színézése erőlenebb. Ez a sajátossága művészetének felismerhető a Hafner-lenyomaton is. Feltalálási helye: Joseph Fach GmbH Szépművészeti Galéria és Antikvitásgyűjtemény Frankfurtban.

2 A regény valóságalapjait kutató kritika könnyen kiderítette, hogy Hoch rendőrigazgató is valóságos személy volt, s Batsányi linzi tartózkodásának idején töltötte be hivatalát.

vigasztalódik meg a bölcsesség útmutatása által, de egyenesen elragadják a szenvedélyek: „Mint aki eltökélte magát, hogy sorsa ellen zúgolódva, békétlen szívvel fog meghalni.” (144.) Nem mellékes analógia, miszerint Batsányi éppúgy nem szabadul ki élve számkivetettsége szellemi börtönéből, miként ókori előképe és megidéztje, Ovidius, s Boëthius sem valódi börtönéből. Ezt vetíti előre – már-már parodisztikus formában (pl. Johann B., a Látó a vakok intézetébe jár, hogy megérinthesse a Minerva fájának tartott olajfa kérgét, Minerva baglya éjszakánként megissza az Orsolya-rendiek örökmécseséből az olajat, Baumberg Gabriella szerint Poe versének híres refrénje a koldusok rikácsolásában visszhangzik etc.) – a tudás, a világhosszág, a fény iránti rajongásnak, illetve a Hegel-metaforának („Sötétedéskor kezd repülni Minerva baglya is.” [44.]) babonára fordított változata: a bagoly a halál hírnöke. Hafner, miután ráismer a Boëthius–Johann B. analógiára, megkedveli az elrontottnak hitt rajzot, s elhatározza, hogy Johann B. általa készített sírkövére is ezt a rajzot applikálja. E terv nemcsak az alkalmazott eljárás újdonsága („Nem úgy akart eljárni, mint a kőfaragók, nem akarta sem az istennőt, sem az ókori bölcslet kívélni vagy kifaragni. A kőlapnak csak a felületére szeretne volna felhordani őket, egy kedves rajz alapján, aztán sával maratta és életszerűnek ható festékkel impregnálta volna a mind a kettőt.” [141.]), de a műveletek végeredménye miatt is különleges: „Így tehát bármennyire eredetinek látszik is Hafner ötlete, valójában háromszoros utánzás volt: egyszerre kívánta utánozni a kedves rajzot, a kedves halottat és a kedves technikát.” (uo.) Az, hogy itt valójában világtérítési és szemléleti (klasszicista-romantikus látásmódbeli) összeütközésről van szó, a Kininger-rajz elemzése során nyer szinte példaszerű bemutatást, de egy-egy mozzanata e kontextusban is felmerül. Johann B., aki már kilenc éve megvásárolta sírhelyét, arra kéri tanítványát, hogy temetésekor jelmondatát kiáltsa a szélbe: „Légyen bár a világ irigy avagy háládatlan, azért az utókor igazságot fog szolgáltatni!” (140.) – vagyis eltökéli, miként Boëthius, hogy „sorsa ellen zúgolódva, békétlen szívvel fog meghalni.” (uo.) Paradoxona e magatartásnak abban rejlik, hogy az utókor (amelynek irodalomtörténetét – az általa Schedelnek-kisgömböcnek nevezett – Toldy Ferenc teremtett meg) már ekkor, életében eltemette Magyarországon azt hiszik, hogy évek óta halott. A narrátor kommentárja szerint: az utókor majd (igazságszolgáltatás helyett) „bekapja, és odagyömöszöli a többi mellé”. (uo.)

Kininger sohasem lehet elégedett a Hafner által készített Füger-másolattal, mert más „nyelvet beszélnek”. Amíg a mester a tökéletes reprodukciót várja el tanítványától, az egyedíti, szubjektív képzeleti ráhangoltságával megszünteti mintáját. „A másolás – magyarázta Hafnernek Johann B. – valójában beszámoló egy tárgyról, személyről, tájról vagy eseményről, és a beszámoló nemcsak megjeleníti, hanem fel is emészti önmaga tárgyát.” (146.)

A Minerva és Arachne vetélkedését megjelenítő Kininger-metszetet Johann B. a regény jelenéhez képest harmincöt évvel korábban kapta a művésztől, átvészelte meghurcoltatásának és hanyattatásainak éveit, s huszonnyolc éve függ bekeretézve linzi otthonában. Több leírása és jelentése képződik meg a regényben. E sorok írója nem talált a Kininger-metszetre vonatkozó valóságos adatot, de – miképp a Füger-képnek – ennek is elképzelhető valóságosága. A regény kódolta virtuális metszet mellett több más – köztük jelentős – műalkotás témáját képezi Minerva és Arachne vetélkedése. Legismertebbek Rubens (1577–1640) és Velázquez (1599–1660) alkotásai (ez utóbbiról a szintén spanyol és udvari festő M. del Mazo [1612–1667] készített másolatot). A *Metamorphoses* különböző nyelvű fordításaihoz és kiadásaihoz is készültek illusztrációk, pl. 1640-ben Georg Sandys (1578–1644) angol fordításához. 1677-ből is fennmaradt metszet a nevezetes versengésről, de a legnagyobb vállalkozás talán a Baur-féle. Johann Baur (1600–1640) ugyanis nem kevesebb mint 151 illusztrációt készített Ovidius művéhez, annak angol kiadásához. A metszetek többsége 1639-ben készült, de a kiadásra csak Baur halála után,

1703-ban került sor³. Jean Jacques Francois Le Barbier (1738-1826) francia klasszicista festő pedig azt a pillanatot örökítette meg rajzán, amikor Athéné istennő felfedi kilétét Arakné szövőműhelyében.

A regény Arachne-interpretációja a róla szóló legenda ovidiusi feldolgozásából indul ki (a különböző lexikoncikketek is erre építkeznek): „Az olvasó emlékezni fog rá, hogy Ovidius elmondása szerint Arachnét, a szövőnőt öregasszony-alakban kereste fel a hírnevére feltékeny Minerva, és óva intette őt, ne akarjon az istennővel versenyre kelni, majd a leány gőgös válasza hallatán haragra lobbant, és a vénség álcáját ledobva maga is szövésbe kezdett, hogy megmérkőzzék Arachnéval. (...) Ovidius tudomása szerint mind az istennő, mind a halandó szövőlány közismert és népszerű történetek, »régien esett dolgok« megjelenítésére vállalkozott. Csakhogy Minerva egyetlen eseményre összpontosít, melynek ő a főszereplője: a tengeristennel, Neptunusszal vetélkedik Athén városáért, és azt el is nyeri. Ellenben Arachne szétforgácsolta erejét: ő Jupiter, Saturnus, Neptunus, Phoebus és Bacchus kisebb-nagyobb szerelmi kalandjait szövögette, mint egy képregény kockáit egymás mellé, összesen tizenhét ölelést és ugyanannyi teherbe ejtett nőt.” (134–135.) Egyes szócikkek kiemelik, miszerint az Athéné–Arakné-versengésben valójában az arab szövőfonó művészet kel versenyre a görög művészettel. A regénybeli – Ovidiusra reflektáló – kommentár szerint Arachne „Minerva nagyobb művészetével nem lévén képes megmérkőzni, szégyent vallott, világ csúfja lett.” (137.) Ez a kollektív jelentésség a regénybeli Arachné-értelmezéseket és művészi interpretációit is áthatja. Nem véletlen mozzanat, miszerint Johann B. álmában az Arachne-kép „összecsúszik” azzal az élményképpel, amely egy könyv olvasása révén lett sajátja, ám – még öntudatlanul is – rögvést elhatárolja a kettőt egymástól. Johann B. ugyanis a *Zalán futását* és a *Szózatot* olvasta. S a metszetnek „*semmi köze ... az ősmagyarok diadalmenetéhez*” (133.); vagyis a két művészi látásmód, a klasszicista Kininger és a romantikus Vörösmarty múltképe teljesen eltérő.

Kininger metszeteinek leírása elbeszélői tett, míg többértelműségének aspektusait Johann B. fejtí ki egy – Hafnerrel folytatott – képzőművészeti eszmecsere során, amikor a mítosz elemeit leegyszerűsítve vetíti rá a korszakváltás folyamataira. „Kininger metszete azt az utolsó előtti pillanatot ábrázolta, melyben a két nőalak már majdnem elkészült munkájával, már csak a vezérfonalak minél gondosabb elrejtése maradt hátra. (...) Kininger metszetén már minden sejtethető, de még nem dőlt el semmi. Másképpen szólva, láthatóvá kell tennie mindkét szőttest, anélkül, hogy nyíltan állást foglalna a küzdelemben. Kininger ezt a feladatot úgy oldotta meg, hogy a metszeten az istennő oldalra lép, és diadalmas mozdulattal mutat saját szőttesén a vesztes Neptunusra, egyszersmind a kézmozdulattal el is takarja önarcképét, melyet így nem is lehet összehasonlítani vele. ... Arachne viszont letérdel, hogy befejezze a készülő kárpit jobb alsó sarkán látható utolsó jelenetet, melyen Bacchus embernagyságú szőlőfürt alakjában erőszakol meg egy szerencsétlen nőt.” (134–135.) Az élethűség kérdéséről értekezve – a tegezés bizalmas hangján; hiszen a gyermektelen költő-tudós számára Hafner jelenti a szellemi utódot – mondja Johann B., miszerint a „*pontosság és hitelesség csak szavakban létezik, és ha élethűségre törekszik, akkor nem a vonalakat kell másolnia, hanem azt, ami a vonalak között van.*” (Márton 146.) Vagyis – az új művészeteszmény értelmében –, nem a megjelenítés pontossága, hanem élményszerűsége fontosabb. A minta helyett a képzelet játéka. E szemlélet értelmében a Kininger-kép is új értelmet nyer. Minerva szőttesén „*éles körvonalak tanúskodnak az isteni világrendről*”, míg Arachne kárpitján „*úgy tündököl ezernyi szín, hogy mindegyiknek másmilyen a fénye, ám sehol sem észleli szemünk az átmenetet.*” (47.) Leegyszerűsítve: Kininger a klasszicista elrendezetség (az isteni világrend változatlanágáról alkotott elképzelés),

3 Az interneten angol nyelvű honlap található *The Ovid Projekt* címen, mely a *Methamorphoses* angol fordításainak és kiadásainak történetét dolgozza fel. www.uvm.edu. E sorok írója a nemzetközi arahnológusok honlapján találta meg Paolo Veronese (1528–1588) Arachne-festményét.

azaz Minerva híve, míg Senefelder (aki „*elsőként bújt ki*” a kingeri vonalak „*gyámkodása*” alól [uo.]) „*Arachné követője*” (148.) Johann B., aki előtt a Minerva–Arachne-történet látomáskép formájában is megképződött, méghozzá új jelentésben, azt jósolja, hogy az „*elbizakodott szövőlányé a jövő*”. (uo.) Szavainak nemcsak a művészettörténeti jövőkép szempontjából van jelentősége, de utópisztikus vonzatai is vannak, hiszen Senefelder új technikai és vegyészeti eljárások feltalálójaként vált ismertté. Johann B. látomásában Minerva eltűnik a képről, megjelenik viszont a tudós előtt és – szegyenében: „*Azért, mert a mítosz hazudott. Az igazság az, hogy Arachne lett a győztes.*” (136.) – menedéket kér. A vita, melyet Minerva és Arachne nyomán a középkori tudósok is folytattak, nevezetesen, hogy „*mi az elsődleges: a dolgok megnevezése, vagy maguk a dolgok, melyek a név által válnak említhetővé*” (148.), valamikor a felvilágosodás korszakának végén tűnt eldönthetőnek. A dolgok és jelentések állandóságáról és rendjéről (az isteni világrendről) alkotott elképzelések tarthatatlanná váltak. A romantikus életérzés fénykőrében az egész klasszicista eszmerendszer bizonyult meghaladottnak. Nem véletlen, hogy épp ezekben az évtizedekben folyt vita a fordításeredetiség irodalmi programjairól. Hogy pl. késő barokk, illetve szentimentális (fordítás)regények a XVIII–XIX. század fordulópontján még saját és magyar alkotásnak minősülnek, hogy néhány évtizeddel később silány utánzatnak/másolatnak tekintsék őket.

Az azonosság és eredetiség kérdése lényegi mozzanattá válik. A regényidő jelenében is nyílt kérdés, s talán az utókor sem adott még rá egyértelmű választ, hogyan is készült Napóleon magyarokhoz intézett proklamációja, s hogy milyen szerepe volt benne Batsányinak. Nemcsak arról van szó, hogy tényleg ő fordította-e (amiért bíróság elé állították, de nem tudták bizonyítani bűnösségét), hanem arról is, hogy miképp készült. Vajon Batsányi egyszerűen csak lefordította franciáról magyar nyelvre Napóleon szövegét, vagy maga írta a francia szöveget is, s a császár jóváhagyásával ültette át magyarrá. Mert első esetben a helyettesítés és a másolat, az utóbbiban az eredetiség és az egyediség karakterisztikáiról van szó. Jellemző, hogy Batsányi azért nem halad vele, s azért nem lesz övé az elsőség Osszián énekeinek fordításában, mert nem rendelkezik eredeti szöveggel, s csak francia és német átültetések alapján dolgozhat, ami a fordítás fordítása, nem beszélve arról, hogy az Osszián-ügy maga is utánzat és csalás.

A többértelműség, a káprázat és az átváltozás leglátványosabb képi megnyilatkozásait a Daguerre kifejlesztette fényeffektusokat érvényesítő látványszínház spektakulárumának leírása képezi a regényben, ezenkívül a fényképkészítés, melynek során vegyszerek segítségével készítenek másolatot a valóságról, valamint a Senefelder feltalálta litográfiai eljárások. Van azonban egy különösen egyedi átváltozási jelenet a regényben, ami a metafora visszafordításaként is értelmezhető. A főbb jelentéseket átfogó és magába sűrítő Arachne-legenda megoldása az, miszerint a szövőlány szegyenében felakasztja magát, de Minerva úgy bünteti inkább, hogy pókká változtatja. A legenda képi megjelenítése, Kinger metszete, bekeretézve a pamlag fölött függ Johann B. otthonában. Egyik éjszaka egy pók hálót von fölébe, amit a költő egyetlen mozdulattal söpör le, s „*a pók úgy függött a menekülőfonálon, akár egy pöttöm szövőlány, aki bánatában felakasztotta magát*”. (147.) Ritka sűrű pillanata ez a regényszövetnek, ahol a szókép, a metafora hasonlítottja és hasonlója együtt van jelen: a legendára való utalás és annak a „dolog”-nak (a póknak) a képe, amely általa vált (latinul) megnevezetté.

A mítoszi tudás szerint Pallas Athéné Zeusz fejéből pattant napvilágra – lényege szellemi az anyagi-fizikális vonatkozásokkal szemben. Johann B. azt állítja, az ő fejében kért menedéket a megújulásra képtelen világ történései elől. Mindkét jelenet elvont síkját az értelem fogalomköre jelenti, miként az utánképzett korszak jelszava is a sötétséget (tudatlanságot és babonát) lebontó világosság (ész és értelem) volt. A felvilágosodás szellemi

csődje a korszak eszmevilágát meghaladó romantikus világrépre (a Vörösmarty-opusra) történő rávetítése révén vált különösen kifejezetté. A *Guttenberg-albumba* anaforájának („Majd ha...”) felhasználása „beidézi” a kontextusba a vers változatlan világállapotokra, a megújulni képtelen (magyar) szellemre vonatkozó jelentését is: „*Majd, ha kifárad az éj...*” Vagyis a lírai beszélő megszólalásának pillanatában, a világ megújulását jövendőő Batsányi-vers keletkezése után évtizedekkel később (a *Guttenberg-albumba* című költeményét Vörösmarty 1839-ben írta, elvileg Batsányi is olvashatta) változatlan szellemi állapotok uralkodnak Magyarországon. „*Ifjúkorában Johann B. azzal hitegette magát és az alakulófélben levő közvéleményt, hogy ő a Látó. Ezen a címen írt is egy sokaktól olvasott, még többektől bírált költeményt, melyben azt jövendőli, hogy megújul a világ, még mielőtt az évszázad, melyből a vers írásakor tíz esztendő volt hátra, véget ér. [...] Azóta eltelt öt és fél évtized: a világ megújult, de nem változott meg, illetve nagyon is megváltozott, de közben elfelejtett megújulni.*” (43–44.) Johann B.–Batsányi János a klasszikából a romantikába való átmenet köztességében egy olyan paradox identitásképet teremt önmagáról, melynek lényege szerint Látó, azaz megérzi/megjövendőli az új világértés és művészet eljövételét, de már nem érti a bevált jóslatot: a romantika művészetét és a reformkori Magyarországot.

A világ beláthatóságának kérdése a Márton-regényben, illetve az általunk analóg szempontok szerint vizsgált *Bolondok tornyában*, Schein Gábor regényében is manifesztatív módon van jelen. Mindkét regény hősei hőlégballonba⁴ szállnak: a Márton-regényben Hingenau báróné, a Schein-regényben Bernardo Belotto és Robert Nador tekintenek le időbeli és térbeli határokat áthágva Európa kultúrtörténeti katasztróáira.

A regény referenciális tartalmakat jelölő hőse, a kisebbik Canalettként ismert velencei festő, Bernardo Bellotto (1720–1780) élete és opusa egyaránt magában foglalja a vándorlás/utazás, s a közben megismert világ kifejezésének (az abszorbeált kép megjelenítésének) történetét és tettét. A „Canalettónak nevezett Bernardo Bellotto”, miként Európa egyes városaiban nevezték el nagybátyja, az idősebb Canaletto (Giovanni Antonio Canale, 1697–1768) után, mind Itália, mind Közép-(Kelet-)Európa tájait bejárta, s a camera obscura segítségével festette nagy arányú látványképeit, vedutáit. A hazai tájakon szerzett utazásélmények (Veneto, Róma, Firenze, Torino) mellett, 1747-től európai uralkodóházak (II. Frigyes Ágost, Mária Terézia) meghívásainak eleget téve, bejárta és megfestette Drezda, Bécs, München és Varsó tájait. A nagy távolság bejárásának és „belátásának” igénye jellemzi a regény másik, pontos életrajzi adatokkal hitelesített főhősét, Robert Nador magyar származású ausztráliai ideggyógyászt is, aki – szintén magyar származású művészettörténész feleségével – európai utazást téve, a pirnai Krumpliszákhhoz címzett vendéglőben veti papírra a *Bolondok tornya* első sorait.

Mindkét Canaletóra jellemző a látványkép sajátos technikájú létrehozása: Canale az „enyveszpont” érvényesítésével jelenítette meg a perspektivikus látás elemeit, s miként művészetének örököse és továbbfejlesztője, „Canalettónak nevezett Bernardo Bellotto” is, a camera obscura révén fog be képelemeket. A regény expozé jellegű első fejezete (Pirna, camera obscura) nemcsak a világérzékelés kronologikus időt hatályon kívül helyező módszerével, illetve a róla szóló beszéd térbeli meghatározottságával ismerteti meg a befoga-

4 Az 1700-as évek közepén a franciaországi Annonay-ban működő papírgyáros család két sarja, a később csak Montgolfier fivérekként ismert Josef és Etienne kísérletezni kezdtek, és először vízgőzzel próbálták magasba emeltetni légballonjukat, de a kihűlő vízgőz kicsapódott és átvedesítette a papírból készült légballont. Az első hőlégballon 1783. június 4-én emelkedett a magasba. 1783. szeptember 13-án a versailles-i kastély kertjében XVI. Lajos és Marie Antoinette szeme láttára szállt fel az első olyan Montgolfier-féle léghajó, amely kosarában már utasokat is szállított. A próbaúton egy kakas, egy bárány és egy kacsa foglalt helyet a fedélzeten.

dót, de – a szereplők folytatta diskurzus révén – a canalettoi művészetszmény mibenlétét is bemutatja. Canaletto első megszólalása is alkotói világát érinti, a camera obscura (lyukkamera, sötétkamra) nyújtotta látványkép létrejöttére világít rá: „*Es levoegót ide! A spalettát kinyitom. / Meg ne próbáld, Bob! Elrontod a camera / obscurám.*”, illetve: „*A szépet önmagáért szeretem, ahogy / árnya leng barlangom falán. Kicsinyesen / szolgaságba nem merülök.*” [Schein 2008: 8–9.] Amikor Bob a megjelenített tárgyi világ „befoghatóságára” („...*Lépjünk / a tárgy belsejébe...*” [10.]) utal, Bellotto a valóság elvont és imaginárius művészi leképezéséről beszél: „... *A tárgynak itt nincs belseje. / L' imagination: la folle du logis. ...*” (10.), majd a művészi kifejezés évszázados lényegi dilemmájára reflektál: „*Ez itt a legfőbb vitatétel. Mert mi más / a művészet, mint mese a fark csóválta / kutyáról? Orpheusz, az alvilági társ / a lenti hatalmakat egy lanttal kötözte meg.*” (11.)

A valóságérzékelés térbeli és időbeli határainak felszámolása (Canaletto és Bob mintegy háromszáz év távlatát átívelő művészeti diskurzust folytat) a műfaj hagyományából következő jelenség, de a világ monumentális távolságait és nagyságait („*En a szépség roppant tengere felé fordulok.*” [9.]) érzékeltető kifejezésmód jellegzetesen a „barokk látás” képelemeivel szervesíti a magyar verses regény jelenkori beszédmódját. Bellotto a látkép „befogásának” és megjelenítésének eljárására, illetve a mű létrejöttére konkrét megjegyzéssel is utal: „*Felmegyünk a Sonnensteinre, onnan készíték / néhány felvételt a piactérről...*” (9.) Itt bizonyosan a *Pirnai piactér* című festménye keletkezéséről esik szó, illetve a művészi látás felső látószögéről, a „felülemelkedés” gesztusáról, később pedig a kifejezett látvány részletek felett átsuhanó nagyszerűségéről: „*En távolról festek. Nálam nincs arca / senkinek sem, a részleteket föl nem leled, / rövid pórázon jár a kíváncsiság.*” (12.). Jellemző, hogy Robert Nador, a regénybeli Bob világértése és annak kifejezése is milyen nagy mértékben képi alakzatok befogadásából és a hozzá fűződő jelentések metaforizálásából áll. „*Mint egy óriás elhagyott lába*” (10.) – mondja a Sonnenstein tornyáról, majd később a tornyot mint „óriás camera obscura”-t (12.) határozza meg. Sejthetjük, hogy kettejük három évszázados elterréssel zajló gondolkodása a világról, illetve e gondolatmenet topikus terei középezik azokat a metszéspontokat, ahonnan a világ és a történelem részletei befogathatók és „jobban láthatók”; pontosabban, megkísérrelhető az európai történelem traumatikus eseményeinek egyfajta kultúrfilozófiai értelmezése. Annak felfogásához kerülhetünk egy szemernyivel közelebb (hiszen a bellottói eszmény értelmében a részletek elvesznek és nem láthatók!), hogyan és milyen implikációk révén válhatnak tudományos ismeretek és felfedezések antihumánus törekvések és genocíd cselekmények szolgálatába.

A regény referenciális szövegeit képezik pl. a későbbi fajelméletek alapjául is szolgáló Johann Caspar Lavater (1741–1801) fiziognómiai munkáira vonatkozó kitételek, a David Michaelis 18. századi orientalista, göttingeni-hallei professzor arab és héber grammatikájára, s a rá gyakran hivatkozó Johann Georg Hamman (1730–1788) teológus és nyelvész elméletére, vagy a faji alapú megkülönböztetés, illetve genocídium gyakorlati alkalmazását és végrehajtását érvényesítő ideggyógyászok (pl. Paul Nitsche professzor, a fajtisztasági program elvi megalapozója, Horst Prinzhorn, aki a skizofrének alkotásaiból hozott létre gyűjteményt, a rá alapozó Carl Schneider, aki az „elfajzott művészetről” alkotott elképzelés atyja és Josef Mengele tanítómestere) munkásságára, illetve a 12 720 beteget és 1000 kísérletben alkalmazott foglyot elgázosító sonnensteini igazgató, Horst Schumann tetteire történő utalások, sőt, a Hitlerre és festői tevékenységére („pemzlikirály”) vonatkozó célzások is.

A Schein-regényben tehát – az előbbieken vizsgált Márton-regénnyel és Vasagyi Mária *Pokolkerekével* ellentétben – nem a történelmi regényt hitelesíteni hivatott referenciák (a személyek, életművek és műalkotások valóságosága), hanem a róla szóló beszéd, illetve maga a regény mibenléte válik kérdésessé. Annyi biztos, hogy van egy verses regényünk,

amelynek főszereplője Robert Nador ideggyógyász, a *Bolondok tornya* című regény szerzője, s hogy a verses szövegrész főleg művészetelméleti/történeti reflexiókat tartalmaz: azaz a *Bolondok tornya* című regény létrejöttének regénye. Másrészt van egy lábjegyzet-regény, amelyben egy kívülálló, tudós elbeszélő (Schein Gábor?) szólal meg, feltárva a verses regényben megjelenő művészetelméleti/történeti aspektusok valóság-összefüggéseit. A felmerülő kérdés: hol van/melyik a *Bolondok tornya* című regény? A második lábjegyzetből tudjuk, hogy Robert Nador a pirnai Krumppliszsákhhoz címzett fogadóban belekezd a regényírásba, mégis úgy tűnhet, a mű virtuális vagy csak lehetőségként áll fenn. Vagy: lábjegyzet-regény a *Bolondok tornya*? Vagy: létezik egy multimédiális és intertextuális szövevényt képező imaginárius regény, amely magában foglalja Canaletto *Pirnai piac-tér* című festményét, illetve annak elő- és utótörténetét (pl. 2005. december 9-én New Yorkban árverezik el évtizedes hányattatást és lappangást jelentő előkerülését követően), a fajelmélet tudománytörténeti összefüggéseinek feltárását, a holokauszt családtörténeti vonatkozásainak elbeszélését (Robert Nador személyes története is összekapcsolódik a Sonnenstein-toronnyal: itt gázosítják el nagyapja testvérét, a mozgássérült Nádor Pannit, akit a család bűnös módon „elfelejt” kimenteni), illetve a művészet megváltó (a rossz világból kivonulást biztosító) erejéről alkotott eszmék kudarctörténetét.

Vasagyi Mária *Pokolkerék* című regényében hiteles történelmi tények, események és személyek felvonultatásával teremti meg a hagyományos értelemben vett (tehát tényeknek megfeleltethető) történelmi regény illúzióját, miközben mégis tökéletesen működik mögötte a történelmi háttérnarratívák valószerűségét imagináriussá és virtuálissá oldó fikció. Hogy a 18. század utolsó évtizedében kezdődtek a Ferenc-csatorna építésének munkálatai – tény, miként a magyar jakobinus mozgalom és leverésének eseményei, a Martinovics-összeesküvés tagjainak vérmezei kivégzése is történelmi tudásunk része. Az is igaz, hogy a csatornát rabok, többnyire politikai elítéltek ásták ki – a szétvert jakobinus mozgalom és a vele összefüggő szabadkőműves páholyok letartóztatott hívei, sokan közöttük – miként a regényt alkotó fiktív napló írója és főhőse, Lothár is – rabláncra fűzött nemesemberek. Arról is van lejegyzett adat, hogy a munkálatok közben megpróbálták felhasználni a korabeli tudomány eredményeit (állítólag Kempelen Farkas hidraulikai újításait!), s minden vele kapcsolatos forrás beszámol a csatorna tervezőjének és főépítészének, Kiss Józsefnek (a regénybeli: Inzsellérnek) korrupzív eszközökkel történt leváltásáról. A történelmi regény – a hagyományos felfogások értelmében – a korviszonyok hiteles, az emberek sorsában tükröztetett kifejeződése. Vasagyi regénye még ezeknek a – hangsúlyozottan régi – elképzeléseknek is megfelel: nemcsak a vidéken élő emberek világába és életébe, a csatornaépítéshez fűződő, a korabeli társadalmi körülményeket kifejező viszonyaikba nyújt betekintést, de megteremti/reprodukálja a térség – Bácska – korabeli geográfiai sajátosságait, pl. a vízrajzát; megalkotja kvázi folklóráját és rekonstruálja korabeli (XVIII. század végi) írott és beszélt nyelvét. Rendkívül szuggesztív módon alkotja meg a megjelenített történelmi korszak bácskai „vízrajzi térképét”; a Sáríngának nevezett (ma is „szent folyó”-ként ismert) Mosztonga oly módon tematizálódik és metaforizálódik a csatornatörténet egyik jelentésszála mentén szerveződve, hogy a hozzá kapcsolódó csodakultusz (a regényben: „*hol a Szent Szűz jára, mert ott sétála köztünk Istenfia Anyja*” [Vasagyi: 13]) Hekaté sötétségkultuszával szervesül. A feltehetően stimuláló erejű gyökerektől és növényektől (Hekaté növénye a mérgező hatású sisakvirág!) vizionáló Lothár előtt megjelennek az istennőhöz kapcsolódó lunáris jelképek, pl. Hekaté hintaja, kereke, kutyaí etc. A két mítosz jelentései a csatornatörténetről alkotott legendákban csúsznak egybe: az új meder leomló partjában isteni büntetést vélnek felismerni a környéken élő emberek; a csatorna („Nagy Chenal”) isteni rendet megbolygató sátáni alkotmányként (Hekaté vizeként, Sztüx

folyóként, Léthe vizeként) tudatosan bennük, mely a szent folyó pusztulását eredményezi. A nevek metaforikus többletét érvényesíti a regényíró, amikor a folyó terebélyesedését név-változással érzékelteti: a forrásánál még Sár, később Sáriként „ösmerszik meg” (17.), majd „lón” Saring, később Saringa, Saronga, s végül félelmetes, sötét vízűvé válva: Sarong lesz a neve. E kontextusban a Pokolkeréknek vagy Nagy Kerékműnek nevezett (sok balaszet okozó, emberleleteket követelő) ásógép ugyancsak Hekaté kerekéeként értelmeződik.

A regénybeli naplóban többször is a világról szóló beszéd középpontjába kerül egy festmény („Föstmény”), amelyen Hekaté veti szét fátylát a vidék felett, s amelyen a Nagy Kerékmű (a Rouage, Hekaté kereké) látható – a műszaki érzékkel megáldott Lothár előtt ez a kép jelenik meg, amikor az ásókerék kidolgozásán és tökéletesítésén fáradozik. A kép először egy kártyaparti tétjeként tűnik fel: a magát hajós Flávióznak bemutató raguzai herceg (a barokk történetmondás sajátosságai szellemében tehát ő is álarcot visel!) teszi fel tétül, amit hamismód a naplóíró Lothár nyer el tőle. A képhez anekdota fűződik: Korfunál hajótörést szenvedve a raguzai herceg ezen a táblaképen evickelve jut ki a szárazföldre. Az idő és a víz lemosta róla az írást, de néhány megmaradt töredék is fontos adatokkal szolgál: jól látszik rajta a dátum (1479; Leonardo pl. ebben az évben fejezi be az *Utolsó vacsorát*), a hely (Fiorenza), a cím egy része (Hekaté...) és a festő nevének töredéke (...rdo). Ezen a ponton úgy tűnik, nem sokat kell gondolkodnunk, mind az évszám, mind a hely egyértelműen a firenzei festőiskolára utal, ahova Leonardo is tartozott. Csak azonosítani kell(ene) a jelölt Hekaté-képet, tudván, hogy Leonardo da Vinci több azonos tematikájú rajzot is készített. A történet azonban tovább bonyolódik, elbizonytalanítva az olvasót. Ugyane bejegyzésből ugyanis megtudjuk, hogy Lothár – megsajnálva Óber Kúnót, Óborszentmihályi Óbor Liniusz hadrikáló és reá bízott fiát – újra kártyatétül teszi fel és szándékosan elveszti. A Czobor–Óbor névanalógia egyértelmű, mi több, Vasagyi felhasználja regényében azt a Czobor-anekdotát is, miszerint Czobor József, a család híres gavallér, tékozló és utolsó sarja, aki pályázva a császár utáni első címre, örökösen vetélkedve Tarouca osztrák gróffal, egy alkalommal arra fogadott ezer aranyban, hogy melyikük jelenik meg drágább öltözetben az udvari bálon. Tarouca gróf (a regényben Lothár) arannyal átszőtt bársonyöltözetet öltött magára, s úgy tűnt, meg is nyeri a fogadást, amikor Czobor József (a regényben Óbor Kúnó) széttárta mentéjét (a regényben bundáját), s alatta láthatóvá vált, hogy a felbecsülhetetlen értékű festményből varratott magának mellényt (a regényben a bunda bélése készült belőle). De: a valóságban is megtörtént esetről tudjuk, hogy egy Coreggio-festményről volt szó. S noha Coreggio is festett Hekaté-témájú képeket, a regényben a festmény létrejöttéként jegyzett évben (1497) mindössze négyesztendő lehetett. A talány és félreértés (Óbor Kúnót pl. egész családja halottnak hiszi; tetemét azonosítják) így válik egyik legfontosabb szervező elvévé a regénynek, miként hasonló szerepet tölt be a késő barokk heroikus regényben és a reá (is) íródo új, a XX–XXI. század fordulópontján konstituálódott magyar történelmi regényvonulat darabjaiban.

Hozzávetőlegesen ugyanazt, a XVIII. század második felétől a XIX. század negyvenes éveik terjedő korszakot, s a késő barokk világlátást felváltó felvilágosodás eszményének a romantika szellemi katasztrófaélményébe történő kifutását jeleníti meg („képzi után”) mindhárom vizsgált regény. Amellett, hogy a magyar történelem irodalmilag korábban kevésbé tematizálódott, irodalmi termését tekintve pedig „hosszú hallgatás”-sal jellemzett korszakára, a XVIII. századra irányítják figyelmünket, egy olyan szellemtörténeti sztereotípiát bontanak le, miszerint a felvilágosodás kora az ész feltétlen diadalát juttatta érvényre, s innén eredeztethetőek a későbbi korok szellemi/tudományos teljesítményei. A három, bonyolult szövevényként megmutatkozó regényvilág végső tapasztalata épp ellenkező: a felvilágosodásban megalapozott tudományos teljesítmények rendre az embe-

riség legnagyobb katasztrófaiba futnak bele, a tudás, a kor gondolkodása által kultikus attribútummá formált ész teljesítményei egyáltalán nem váltanak meg, s nem alakítják a világot jobbra.

Mindhárom regény művészettörténeti korszakok és korstílusok, művelődéstörténeti események, műalkotások keletkezéstörténetének, létrejöttének vagy lefolyásának leírását állítja szerveződése középpontjába – ezek értékelése és értelmezése révén teremti meg a működő történelmi hitelesség effektusát, de ugyanezek létének és jelentésének kétségbevonásával távolodik el a hagyományos értelemben vett történelmi regény konstrukciójától. Hogy a műveknek egy egész vonulata működik hasonló konstrukciós elvek és jelentésszervező eljárások szerint, arról győz meg bennünket, miszerint a történelmi regényből önállósulva a XX–XXI. század fordulópontján létrejött egy ma még névtelen, pszeudovalóságos jelenségeket, legtöbbször szellemi alkotásokat jelentésadás szolgálatába állító műfaj.

Kiadások

Márton László 2006. *Minerva búvóhelye*. Jelenkor, Pécs

Schein Gábor 2008. *Bolondok tornya*. Jelenkor, Pécs

Vasagyi Mária 2009. *Pokolkerék*. Forum, Újvidék