

EISEMANN GYÖRGY

FANTASZTIKUM ÉS MÉDIUM

(Cholnoky Viktor: *Olivér lovag*)

A modern magyar novella születésének interpretációiban már komoly hagyományokkal rendelkezik a fantasztiikum szerepének mint a rövidtörténet szerkezetét alapvetően meghatározó funkciónak a kiemelése. Kiindulásul általánosságban elmondható, hogy e prózai művekben a reális és az irreális elbeszéléselemek „úgy integrálódnak művészi narratív szerkezetbe, hogy az elbeszélő egyenrangúvá teszi a tényszerű és a fantasztiikus motívumokat.”¹ Ez a meglátás feltételezi (s meg is előzi) Tzvetan Todorov észrevételét, mely szerint az irodalomban fantasztiikumnak nem egyszerűen egy realitással szembesített irrealitás, hanem maga a bizonytalanság, a kettő között – a fikció logikáján belül – döntenem nem tudó olvasás tapasztalata nevezhető.² Thomka Beáta imént idézett, Lovik Károly és Kosztolányi Dezső prózájáról szóló tanulmánya kitér továbbá a narratíván túl a szöveg metaforikájára is, miáltal a történet és a szimbolika kölcsönhatása – mint előrejelzés és várhatóság sajátosan megvalósuló feszültsége – nyújtana a fantasztiikus hatást kiváltó jelentéstani ambivalenciát. Talán nem véletlen, hogy a metaforika és narráció kapcsolatának, összetettségének és sokféle felfogásának a tárgyalása a Cholnoky Viktor-kutatáshoz is elvezetett.³ E távlat pedig a cselekmény és az elbeszélés, a narratíva és a diskurzus modern viszonyának elemzése felé nyitja meg a modernitás formatanát illető elemzéseket.⁴ S ha pedig mindez éppen a fantasztiikum tekintetében artikulálódik, azzal a haszonnal jár, hogy egy sarkalatos ponton mozdul ki a korszak prózaértelmezése egy olyan műfaji szisztémából, mely tulajdonképpen már a romantikus irodalom megközelí-

¹ THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Újvidék, Forum, 1986, 62.

² Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztiikus irodalomba*, Bp., Napvilág Kiadó, 2002, 144.

³ BEZECZKY Gábor, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2002; Uő, *Kötetnyi írás Cholnoky Viktorról* = Uő, *Véres aranykor, hosszú zsákutca*, Bp., Balassi Kiadó, 2005, 166–178.

⁴ Lásd DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995. Kevésbé koncentrálna erre a formatanra az egyébként rekanonizáló hatását tekintve kétségtelenül fontos vállalkozás: *Vár ucca 17* (Veszprém), 1993/1, szerk. FENYVESI Ottó, GÉCZI János, MÁTIS Livia. A kérdéskörhöz lásd még TEDESCHI Mária, *Hagyomány és újítás ötvöződése Cholnoky Viktor művészetében*, It, 1984, 78–98; Uő, *Ősi képzetek és természettudományos gondolkodás összekapcsolása a századelő művészetében*, It, 1987–1988, 469–481; BORI Imre, *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum, 1976; VARGHA Kálmán, *Egy modern kísértetlátó: Cholnoky Viktor*, ItK, 1984, 163–171; VIRÁGH András, *Egy metaszöveg megkonstruálásának filológiai alapvetései és elméleti továbbgondolása = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Bp., Ráció Kiadó, 2006, 73–101.

tésében is egyre inkább inadekvátnak nevezhető. A századvégi kispróza kapcsán az egyes klasszikus műfajok kompilációját alkalmazó felfogás – a lírai, a drámai és az epikai novella vegyítő koncepciója (Emil Staiger műfaj-megháromszorozása és a több arra támaszkodó kiindulás⁵) – ugyanis lényegében azt a tradíciót folytatja, melyet Gérard Genette elhíresült műfajelméleti tanulmánya joggal nevezett az arisztotelészi intenció félreértésének: kevésbé a beszédre hivatkozó poétikai, inkább világnézeti-tartalmi alapú osztályozásnak.⁶ A történet és a beszédmód modern különbségének és viszonyának jelölésében-érzékelésében pedig a fantasztikum – persze a romantikától kezdve előretörő – jelensége hatástörténetileg igen fontos szerepet játszott. Nem véletlen, hogy a modernitás ideológiai felügyeletét ellátni kész irodalompolitika számára – az 1950-es évektől – a hasonló eljárásokkal élő szövegek mindig fölöttébb gyanúsaknak bizonyultak.

A fantasztikum medialitására kérdéses továbbá nem csupán egy újonnan kínálkozó szempont bevonására törekszik, hanem a modern elbeszélés nyelvének azon – a maga jelenkori aktualitása szerint föltáruló – sajátosságának kiemelésére, mely az ezredforduló értelmezői közegében olvastatja újra a fenti relációt (a beszéd és a történet, a diskurzus és a narratíva összjátékát), csatlakozván azon kezdeményezéshez, mely tehát a hagyományos műfajok eklektikáján túllépve kísérli meg a modern prózanyelv leírását, összpontosítva az érzékelés és a képzelőerő, a referencia és a költői szó polaritásának közegfüggő szemantikájára. Cholnoky Viktor *Olivér lovag* című novellája minderre különleges lehetőséget kínál. Nemcsak azért, mert sok tekintetben, a modern művészet formatajának megfelelően, öntükröző módon színre viszi és tematizálja saját nyelvezete keletkezésének-alakulásának eseményeit, hanem mert – mint később kifejtésre kerül – hatástörténetileg éppen a benne alkalmazott (vagy hasonló) eljárások tesznek szert az ezredforduló mediális érdekeltsége fényében új aktualitásra és elevenségre.

A fantasztikum játéka realitás és irrealitás között mindjárt és szükségképp veti fel a modern irodalom egyik alapvető poétikai vonásának, önreprezentáló karakterének sajátosságát, mint referencia és önreferencia viszonyát.⁷ A romantikához képest természetesen nem gyökeresen új fejleményből most először azt a jelenséget érdemes kiemelni, mely a szót magát mint jelölőt ebben a viszonylatban történetileg pozícionálta. Ahogy Rousseau-nál a névadás aktusa szolgált a dolgok megjelölésére, vagyis egy referens gesztus realizálására (mintha a nevek voltaképpen tulajdonnevek volnának), úgy később ellenkezőleg, a dolog és a szó közötti kapcsolat megtörése (nem a tárgynak, hanem a jelnek a referálása) lesz a szót lényegében újra tulajdonnévként kezelő szemlélet velejárója. E tendenciára – a saussure-i szemlélet horizontján – már Jakobson is felhívta a figyelmet a poétikai funkció (jel és tárgy kettéválása) azon általa hozott példái révén, melyek nem véletlenül, rendszeresen tulajdonneveket tartalmaznak („I like Ike”, „horrible Harry”).⁸ Az önreferencia ismert teoremaát nem részletezve sem túlzás azt állítani,

⁵ Pl. GYÖRKE Ildikó, *Novellatípusok a századvég irodalmában*, kandidátusi értekezés kézirata, Bp., 1994.

⁶ Gérard GENETTE, *Műfaj*, „típus”, mód, ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SIKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 220–230.

⁷ E roppant átfogó kérdéskörrel lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Bp.–Pozsony, Kalligram, 2007.

⁸ Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat, 1972.

hogy a modernizálódó irodalom a nyelven belül futtatja le a világ romantikus poetizálásának programját. Míg a romantikában egy újra-megtalált költői beszéd, mint a nyelv legbensőbb lényege, a létezés egészét kívánja áthatni-referálni, addig a modernségben ennek sikertelensége ezt a legbensőbb lényegyet magát kívánta esztétizálni. Az *Olivér lovag* első színre vitt nyelvi effektusa ezzel összhangban a névadás gesztusa, mely egy Jakobsontól annyira kedvelt paronomasztikus-anagrammatikus eljárással jelöli a cselekmény helyszínét. A sorszámmal (tehát egy metonimikus rendre utaló mellérendeléssel) jelölt malom neve átvált egy metaforikusan jelölt névbe: „Tízes malom” helyett immár „Tüzes malomnak” hívják, mert egyszer villám csapott az épületbe. (Pontosabban: a „tüzes malom” ilyenformán maga is metonimikus fogantatású alakzat⁹ – a jelző az eseményt követő használata során fog közelíteni a metaforikus funkció felé.) A szöveg helyszínének a neve tehát egy fonológiai hasonlóság, mondhatni egy alliteráció szülötteként határozza meg magát. A tízes–tüzes névcseré pedig a molnárnak, Lőkösnek arról jutott az eszébe, hogy meghalt a rátóti vár ura, Olivér, aki a hiedelem szerint megátkozta a malmot, s ez okozta volna a tűzvészt.¹⁰

A halál és az alliteráció (vagy paronomázia) e kapcsolata, mely ráadásul egy fenyegető (ennyiben illokutív) beszédaktus, az átok által lép életbe, mindjárt az emberi élet és a nyelv sajátosan inszenált összefüggésére irányítja a befogadás figyelmét. A jelek és a tárgyak olyan szétválasztása, majd újrelacionálása történik meg, mely a jel öntörvényűségén keresztül véli átirhatónak a világot, így a létezés tapasztalatát mint nyelvhasználatot vezeti fel. Ami persze nyelvszemléleti ellentmondás: egyszerre jelent romantikus intenciót, a „természet és világ” illokutív erejű megszólítását (átváltoztatását), valamint a jelentést annak használata szerint feltételező modern (akár a wittgensteini távlatához közelítő) belátást. (Lőkös molnár még a nyelv határainak mint világunk határainak a tételét is megfogalmazza a maga módján. Arra gondol, bár a világ összedől, ha mi magunk meghalunk, de akkor is meg kellene mozdulnia valamelyest, ha egy olyan nagy átokmondó úr hunyja le a szemét, mint amilyen Olivér lovag volt. A saját halálát pedig egy szólással és annak demetaforizálásával fejezi ki: „borzadva gondolt arra, hogy eljön a nap, amikor neki is leesik az álla [!], s azért a Séd habja csakúgy szalad tovább, mint addig...”.) Ugyanakkor éppen ez az ellentmondás világít rá a nyelv működésének „horrorisztikus” és fantasztikus jellegére, mivel a két eljárás mód – a szubjektívnek érzett világteremtő és a szubjektumfeletti nyelvteremtő – itt csak egymás felől érzékelhető, holott kizárják egymást, összefüggésük aporisztikus jellegű. Vagyis a szöveg horizontján viszonyuk szükségképp eldöntetlen marad, kettősségük teljes bizonytalanságot kelt. Az

⁹ Az Irodalomtudományi Intézet által rendezett vitán erre Hajdu Péter hívta fel a figyelmet.

¹⁰ CHOLNOKY Viktor *Olivér lovag* című novellája FÁBRI Anna kiadásából kerül idézésre (*Trivulzió szeme*, Bp., Magvető, 1980, 367–382). Megjegyzendő, hogy a szöveg először A Hétben jelent meg 1905-ben, *A kutyák* címmel, majd *Olivér lovag* felirattal a szerző *Tammúz* című kötetében, 1910-ben. A szövegváltozatok közül a legérdekesebb a cselekmény egyik helyszínének a második (a kötetbeli) kiadásban végrehajtott módosítása. A Hétben még a „Tíz malom” tulajdonnév fordul elő a későbbi „Tízes malom” helyett. Vagyis a második közlés határozottan kiemelte vagy inkább létrehozta a szavak paronomasztikus-anagrammatikus összefüggését (tízes–tüzes).

átok kozmikus ereje tehát módosítaná a világ metonimikus rendjét, és annak véletlenszerűen besoroló (sorszámozó) esetlegességét a metafora totalitásával növeszti. Ugyanakkor ez a változás a nyelv *anyagisége* (egy alliteráció) által történik meg, vagyis a hasonlítás metafizikájával (jelentésadó szellemi intenciójával) homlokegyenest ellenkező póluson: a névadás paronomáziaszerű alakzatában. Mintha referencia és önreferencia ugyanaz lenne vagy összeolvadna abban a feltételezésben, miszerint a nyelv önmagára utalása, mint egy szóra utalás, szintén referencia, s egyúttal tárgyakra utalás is lenne. E fantasztikumban találkozunk (dialogizál) romantika és modernitás, mint az olvasatban egymást ellehetetlenítő, ugyanakkor mégis egymást fenntartó és egymásból látható nyelvezetek. A fantasztikum tehát a nyelvhasználatok történetiségének szembesítéséből is következhet, a változás egyik velejárójaként.

A halálhírt egy lovas hozta, aki véletlenül állt meg a malomnál, s hebegve informált az eseményről. Csakúgy, ahogy a molnárné adja tovább az üzenetet, narrátori részletezéssel annak átvételéről: töredezetten, összefüggéstelenül beszélt, miképp a legénye felelt rá „valami értetlen makogással”. De a molnárt nem más, mint a felesége zavaros „nyelvelése” győzte meg a gyász hír valóságáról. Nem egészen mellékes, hogy Lőkös a társadalmi nemeket illető megkülönböztetést is tesz, amikor a lefetyelő, megdöbbsenni képtelen elfogulatlanságot asszonyi képességnek vélelmezi.¹¹ Úgy tűnik tehát, hogy a nyelv materiális aspektusa, ezúttal az élőszóként kiemelt hebegés, fecsegés, makogás, valamint a szintén hangzásból adódó véletlen alliteráció és rímelés (a névadás esetében) képesek arra, hogy lebírják a nyelv olyan „férfias” aspektusát, mely a maga elvontságában – és egyúttal humánus távolságtartással – beszélne a pusztulásról, a halálról. Továbbá mintha illusztrációt olvasnánk egy Paul de Man-dolgozathoz: a nyelv emberfeletti (itt legalábbis férfeletti) önkénye lerombolja az antropomorf illúziókat, melyek a természet és a lélek romantikus (vagy a világ és a nyelv wittgensteini) párhuzamát feltételezték. A rémület, a borzalom forrása ekkor kétségkívül a nyelv anyagában, a hangzás matériájában keresendő, mely a halál jelét írja rá az életre, sőt, a fantasztikum fenti todorovi meghatározása szerint az élet és a halál közötti választóvonalat törli el, hogy minden emberi nézőpontot elbizonytalanítson.

Az asszony tehát „összefüggéstelen szavakkal” beszélt, így a nyelv hangzó anyagiségének előtörése ezúttal a mondat lerombolását és a szó emancipálódását idézte elő. A szó ilyen autonóm funkciója, a szintaktikai szerkezettel szembenállása – tehát megint csak tulajdonnévszerű alkalmazása – közismerten modern fejlemény, de a kérdés a fentiek nyomán most már az: hogyan, milyen följegyzőrendszerben jelenik meg a szó a szövegben, túllépve az alliterációk stb. által meghatározható líraiság keretein, azaz mi által válhatnak e hangzási tapasztalatok nem csak hagyományosan műfaji szerepük, hanem mediális befolyásuk szerint is fölismerhetőkké? Mi történik a szóval mint hanggal, mire képes vagy képtelen így mint értelemadás (értelemhordozás) és kommunikáció? A négy rövid fejezetből álló novella első részének vége a modern lírából – Arany János *Naturam*

¹¹ A gender-szemponthoz érinti HAJDU Péter, *A Cholnoky-dinasztia legendája = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 776–777.

furcâ expellas... című verséből is – jól ismert hang–harang paronomáziát írja a szövegbe, akár kiáltás és hirdetés, szó és áramló üzenet allegóriájaként felfoghatóan. De Lőkös felismerte a rettentő, a „távolságtól döngő” morajt: „a rátóti kutyák ugattak, az Olivér úr híres hun kutyái.” A végkifejlet pedig ennek a morajlásnak az értelme vagy értelmetlensége lesz, annak függvényében, hogy mit közvetítenek vagy mit hagynak felfoghatatlannul ezek a hangok, miközben a távolból a közelbe érkeznek és újra továbbhaladnak.

A második fejezet megakasztja a félelmetesnek szuggerált zörejek áramlását, s a szereplői nézőpontokat közvetítő függő beszéd helyett immár elbeszélői nézőpontból, közvetlenül a hangforráshoz, Olivér lovag házához, a ravatalához irányítja a figyelmet. S amiről tudósít, válaszként fogható fel arra, milyen mellőzhetetlenül kontextuális jellegű e nyelv anyaga, vagyis hogyan és miért képtelen értelmezetlenül maradni, s mindez hogyan függ össze azzal, ami kulturálisan emberi jelenségnek nevezhető. A szöveg ugyanis (a ravatal mellől) egyes emberi identitásformák elbeszélésébe vált, mégpedig úgy, hogy a vonatkozó metaforák nyelvét – mintegy a tízes–túzes váltás tükörképeként – visszafordítja a metonímiák nyelvére. A művelet humanista szempontból – az emberközpontúság ígézetéből – tekintve roppant veszélyes. A humanizmus antropomorf látásmódja a természet és az ember olyan párhuzamán alapul, melyet a totalizáció metaforikus alakzata vél biztosítani. Paul de Man sok esetben kétséges megállapításai e téren helytállón emelik ki, hogy a nyelvi esetlegességek – hozzátehető: a kifejezésnek a nyelvtől létesített határai mint a szubjektum által befolyásolhatatlan lehetőségek – a metonímia olykori véletlenszerűségében, a jelentések egymás mellett elhelyezkedésének előzetes ellenőrizhetetlenségében és a nyelvi anyag spontán érintkezésében érvényesülhetnek leginkább.¹² S amennyiben egy szöveg a maga metonimikus alakzatait metaforikus jelzésekből vezeti le (vagyis egy „kizsákmányoló” demetaforizációnak szolgáltatja ki), különös erővel dekonstruálja a szubjektum kartéziánus képletét: megtartja emlékezetében az antropomorfizáció nyomait, de éppen ezekből kiindulva rajzolja át fantasztikus módon az emberi arcot és testet. Cholnoky Viktor novellájának identitásképzése mindemellett a későmodernitás individuumkritikájának irányába is mutat, azaz hagyomány és egyéniség viszonyában exponálja a nyelv megkerülhetetlenségének ezúttal a metonimikus tropológiai kikényszerített formáit, szembesítve az egyéni arcadás metaforikus alakzataival.

Olivér ugyanis a ravatalon fekszik vára lovagtermében, mellette őseinek jelképe, Olivánt, az elefántagyardból faragott kürt, „[h]ogy a halála is megmutassa születését”. A halott tehát francia származású, egyik őse a „nagy Roland lovag, a legendás hős”. A család Kálmán királytól kapta donációba a földjét, mely a veszprémi püspök birtokával volt határos. A tulajdonosok között évszázados harc és jogvita folyt a birtokokért, míg végül Bulcsú püspöknek sikerült szinte mindenéből kiforgatnia Olivért. Bulcsú pedig, a Vértulcsú-nemzetség leszármazottja, miként a neve mutatja, „[p]ogány, kemény ember volt”, személyisége nem a keresztény, hanem a pogánykori őseire hasonlított. Mindkét szereplő esetében feltűnő tehát egy kulturális áthelyeződés, illetve csere hangsúlyozása: Olivér családja franciából lett magyarra, Bulcsúé pogányból kereszténnyé. A változás a

¹² Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Bp., Osiris, 2002, 369–394.

testükön is kifejeződött: a pátriárka külsejű Bulcsú püspök hófehér haját és szakállát gyűlölte Olivér a legjobban, mivel neki hatvan esztendőskorára is „szögbarna” maradt a haja, fején „olyan idegen, olyan nagyon borzalmas volt a sötét fürt.” A kulturális identitások jelölése tehát keresztezi-ellentétezi egymást, s ezen mozgásuk átlép az egyéni identitás határain.¹³ Az ősz haj metaforikája – a püspöki-pátriárkai külső – ráíródik Bulcsú testére, s a pogánykori múlttal magyarázott harcias mentalitással, vagyis az ellentétével érintkezve lesz sikeres, míg a legendás Roland utódjának, Olifant birtokosának a haját, számára is elviselhetetlen módon, a vereségek miatti bosszú érzése (!) nem engedte kifehéredni. A hagyományok és a kultúrák metaforái tehát a testjelek metonimiáiként kerekednek felül az identitások egyéni horizontján, s alakítják ki a pogány magyar múlttal rendelkező győztes és a francia keresztény múlttal rendelkező vesztes arculatát és sorsát. A történelemnek, az időnek, a kulturális hagyományoknak ez az egyénfölötti nyelvi hatalma eszerint sem a jelképek metaforikus totalitása, hanem váratlanul és kiszámíthatatlanul átrendező metonimikus temporalitása (immár allegorézise) szerint bontakozik.

Amennyiben viszont az egyénfölöttiség tropológiája metonimikus karakterű, legalábbis a metaforák defigurálásának irányába mutat, akkor a metonimiák egyéni intenciójú alakítása képtelenségnek nevezhető – azaz csak fantasztikumként vizionálható, a képzelőerő irracionális működéseként. Nem túl nagy leegyszerűsítéssel föltételezhető, voltaképpen hasonló vizionarizmusként írható le jórészt maga a szimbolizmus: a metaforák olyan metonimikus jellegű kezelésekként, mely a nyelv hatalmát érzékelve szükségképpen túllép a képek realitás-vonzatán, látomásos sejtelmeket idéz, s ezzel az irrealitással tartja fenn egyúttal a „látó” szubjektumát. De nem akadályozhatja meg e szubjektum dekonstruálódását, leginkább akkor nem, amikor szimbólumait kénytelen kitenni az allegorikus olvashatóságnak (temporalitásnak), miáltal képzelőerejének produktumai a nyelvi hordozók (médiák) tartalmaiként derülhetnek ki. (Ady költészetében olyan versek vallanak erről látványosan, mint a *Jó Csönd-herceg előtt*.) Vagyis a szimbólumok allegorikus olvashatóságát – napjaink interpretatív törekvését¹⁴ – a metaforikus nyelv mélyén rejlő és azt kifordító (ám egy mediális váltás által újra érzékelhető) metonimikus összefüggések kidomborítása is lehetővé teszi.

Olivér lovag tehát csődöt mondott a látvány tropológiájaként meghatározható nyelven – a kulturális „arcadás” mint a testet átíró ekphraszisz, Bulcsú győzelmét hozta, akit a Rómából érkező levelek Basiliusnak szólítottak, s aki e látható nyelven mégis mindig Bulchaként írta alá magát. A magyar honfoglalás korát idéző frizurát, a „füle fölött hosszú fonadékba font” haját viselő lovag pedig tanul a történelekből. Ha Olifant kürtje nem működik egy hagyomány erejeként, azaz mozdíthatatlanul metafora marad, mégpedig a saját halála (!) metaforája (hogy a ravatalán a származására utaljon, melynek kulturális gyengeségét és a veszét okozta), akkor a testére rajzolt motívum (copfos barna

¹³ Vö. OROSZ Magdolna, *Utazás kultúrák között (Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulziónovelláiban)* = *Induló modernség...*, i. m., 103–122.

¹⁴ Lásd FAZEKAS Natasa, *Szimbolika és retorika Cholnoky Viktor novelláiban* = *A kánon peremén*, szerk. EISEMANN György, Bp., ELTE, 1998, 33–46.

szöghaj) alapján fog cselekedni, immár ahhoz a múlthoz nyúlva vissza, mely ellenségét sikerre vitte. Vadászától két hatalmas vérebet kapott ajándékba, „ivadékait azoknak a vad hun kutyáknak, amelyek Attila táborában hajdan csaknem egészen maguk végezték az őrszolgálatot. [...] Hanem mikor aztán mérges mordulásra csinálnak rést a szájukból, akkor egyszerre vége a tréfának: a hiéna fenekedése csak oktalan barom bárgyú egyformaságú életjelensége ahhoz az intelligens, tudatos és átértzett gonoszsághoz képest, ami ilyenkor egyszerre megderíti szőrpamacs-pofájukat. [...] és nem ugatnak, csak halk, a dobütés hangjához hasonlatos vakkanást hallatnak. Látszik, hogy múltjuk, iskolájuk és tradíciójuk van: ezek a kutyák katonanemzedék.” Ehhez a megtalált másik tradícióhoz csatlakozva születik újjá Olivér képzelőereje olyképp, hogy nem saját francia múltját, hanem éppen a püspöknek a kutyákkal metaforizálható pogány eredetét ütközteti Bulcsú pátriárkai alakjával: „mindjobban kezdte látni, hogy hogyan tépik szét a kutyái Bulcsú püspököt. Hallotta a dobhangú buffogásukat, látta, hogy mered fel a szőrük, s nagyot kacagott, mikor a püspök hördülés nélkül, elforduló szemmel, a levegőbe belekarmoló ujjakkal zuhant alá a földre. Felugrott helyéről, úgy nézte a fáklyafüstben eléje rajzolódó jelenetet, s lehajolt a holttest fölé, csikorgó foggal...” A képzelőerő segítségével Olivér ekkor úgy tud a látványra révülni, mintha filmet nézne.

A pokoli vérebek történelmi eredet-metaforikája ebben a vízióban defiguráltan, tehát a szó szoros értelmében rendelődne hozzá a püspök alakjához, vagyis hagyományuk ezzel az érintkezéssel (metonímiával) lenne a merényletkező kihasználható. Igen fontos tehát, hogy a látomás nem a metafora helyettesítési logikáját fokozza a szimbolikus eljárás merész azonosításai felé, hanem ellenkezőleg: a különbség és a hasonlóság kifinomultan jelentésszerű játéka helyén az elemek brutális, kirívóan önkényes és barbár csereberéjére épül. Horrorisztikus nyelve tükrözi horrorisztikus témáját. De ahogy a metafora szimbolikus-totalizáló távlata is csak a képzelőerő szülötte lehet – a nyelv realitásérzéke a szimbólumot nem engedi referenciaként láttatni, sőt, a szimbolizmus esztétikája öntudatosan vállalja is a reális szinten érthetetlen társításokat –, úgy metonimikussá-allegorikussá (de)figurálása is csak a fantázia (irrealitás) közegében megvalósítható. Sőt, a metafora defigurálása nemegyszer a groteszk vagy az abszurd jelentések köreibe visz, szó szerint vétele olykor irreálisabb lehet, mint a nyelv szimbolikus radikalizálása.

A sejtetés, a sugalmazás programja helyén e defigurálás ugyanakkor a kép színre vitelet (valóságos dramatizálását) jelenti. A nyelv egyfajta színpadias szemantizálását, sőt, a test mozdulataival (újra) összekötött kifejezőerejét. (E horizonton jelent egy másik, bár ugyancsak innen induló utat a deszemiotizáció: az avantgárd nyelvi kalandja.) A színre vitt kép jellegzetesen huszadik századi művészete, a film, lényegében – mint egy nyelv – az ilyen defigurálások művészete, amennyiben a vízió helyett egy konkrét látvány megalkotására törekszik. Persze a képzelőerő inszenázásának heurisztikus tapasztalata és újszerűsége gyorsan elillan, s a médium rögzítettsége – szemben a nyelvi (anyagtalan) medialitás vagy akár a színházi újrajátszás eseményeinek rögzíthetlenségével – idejétmúlttá, néha komikussá teszi az egykoron megcsodált alkotásokat. Ugyanakkor biztosra vehető, hogy a képzelőerő modern működése nem érthető meg a filmszerű inszenázás sajátosságainak figyelembevételével, mely eleve egyfajta defiguratív irányba moz-

díthatja a nyelvi alakítás észlelését. Nem véletlen, hogy az abszurd művészetre igen nagy hatást gyakoroltak egyes burleszk alkotások – mint Samuel Beckettre Buster Keaton.

Olivér az imént idézett víziójában tehát egy hangosfilm eseménysoraként látja maga előtt ellensége szörnyű halálát. Olyannyira, hogy esténként, az ebektől búcsúzva, rituálisan újra s újra megtekintti az epizódot, s egyre jobban „látja” a részleteket.¹⁵ A képzelőerőnek és a mozgóképnek Kittlertől hangsúlyozott kapcsolata – az előbbinek az utóbbit létesítő képessége, illetve mediális metamorfózisa, a fantáziának a filmművészet médiumába áramló és ugyanakkor azt ki is aknázó érzékisége – ezúttal persze a nyelv teljesítményeként (anyagtalan medialitásának produktumaként) derülhet ki az ezredfordulón.¹⁶ Nyilvánvaló, hogy a mai olvasó, rengeteg filmélmény birtokában, egészen más szemmel nézi és egészen más füllel hallja e jelenetet, mint a 19–20. század fordulójának közönsége. A szereplők arcát és tekintetét másként láthatja pl. ahhoz képest, mint ahogy azok a Cholnokyéhoz feltűnően hasonlóan érezhető beállításokként Eisenstein kinesztetizáló közelképein megjelentek. De erre a változásra a szöveg nyelve – a sematizált látvány ingardeni, vagy az üres helyek iseri fogalmaival megragadhatóan – lehetőséget is ad, amikor a befogadást imaginációra készíti.

Ezzel kapcsolatosan fontos eleme a szövegrésznek a mondott vízió ismétlődése, vagyis a látvány sorozatos-rituális megidézése. A felidézés többszörössége révén ugyanis a látványba beíródik magának az odafordulásnak emlékezete.¹⁷ A vízió ismétlése itt persze nem az olvasó, hanem Olivér tapasztalata, de említése is elég ahhoz, hogy a filmszerű színre vitel egy ismételhető anyag benyomásaként erősödjön fel a befogadásban. Olyannyira, hogy a látomás végül elhagyja a képzelőerő akár filmszerű dimenzióját is, s a szó szoros értelmében (tehát immár fantasztikusan) inszenálódik: testet ölt a lovag várában, természetesen a legkomorabb szobában, „ahol a legalacsonyabb volt a bolthajtás, s a legsűrűbbre verődött össze a falba vert vasgyűrűkbe tűzött fáklyák füstje.” Mint idéztük, a lovag fölugrott székéből, lehajolt a holttesthez, úgy nézte az előtte zajló jelenetet. E fejlemény már gyakorlatilag a performance szituáltságába vezeti át a színre vitel stádiumait: Olivér belép a filmszerű vízióba, mintegy csatlakozik annak jelenlétéhez. E történet nem engedi meg számára a kívülálló nézői metapozíciót, de a performance (happening) kényszerítő ereje (az akcióba vonás) itt még csak az ő szereplői tapasztalatának bizonyul. A fantasztikum funkciója többek között az lesz, hogy ezt a tapasztalatot megpróbálja majd az olvasóra is kiterjeszteni, miként a horrorfilmek kísérlik meg – populáris változataikban persze igen kezdetleges módon, pl. a kamerába tekintő szereplői pillantással – a nézőt a borzalmak résztvevőjévé tenni. A posztmodern irodalom törekvése (Ecótól Calvinóig, Ransmayrtól Esterházyig) a metapozíciók feloldására, illetve lehetetlenségük kifejezésére bizonyos értelemben folyománya annak, ami a performati-

¹⁵ A filmtechnika a novella keletkezésének idején már nem volt ismeretlen: az első előadásokat köztudottan a Lumière-fivérek rendezték 1895-ben.

¹⁶ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, 2005, 154–218.

¹⁷ Vö. *Speicher des Gedächtnisses*, szerk. Moritz CSÁKY, Peter STACHEL, Wien, Passagen, 2000.

vitás kultúrájának nevezhető.¹⁸ Mi sem áll távolabb ennél a modern esztétizmustól, melynek előkelő szubtilitását inkább csak akadályozta a nyelv korporális emlékezete. A nyelvi áthagyományozódás későmodern felfogása viszont már pszichoanalitikus szinten is – miként Lacan elméletében – hivatkozott az én létesülésének egyszerre nyelvi és testi történésére. Mindenesre a reprezentáció és a kineztezis összefüggését a színház mellett megint csak a „látható ember” művészete, a film használta ki – természetsszerűleg – a legnagyobb hatékonysággal, olyannyira, hogy a beszélt nyelv megjelenését (a hangosfilm műfaját) ilyen nézetből a némafilm esztétái joggal tekintették művészetlennek, színvonalrombolónak. Nem érdektelen megjegyezni, hogy a novella témájának korában, a középkor irodalmában (többek között az udvari epikában) a szövegekhez – azok előadásához – kinetikus mozzanatok járultak, vagyis a művek egy olyan játéktérben (látványtérben) voltak elsajátíthatók, mely a testet magát bizonyos esztétikai tapasztalatok-jelentések hordozójává és kifejeződésévé tette. Egy sajátos aura (érzékkelhető-tapasztalható térvonatkozás) épült ki ezáltal, mely a testekhez kötődésével bizonyos memóriakultúrát működtetett. Így létrejött a szövegeknek egy memoteátrális szemantikai tere, mivel e testnyelv előadásának látható képszerűsége alkotná az előadás immár kinezteztikus dimenzióját. A szövegekből (fonéma-, szó-, mondat-, versstruktúrákból) kielemezhető egy olyan performáló elbeszéléstechnika, mely látványi-kinezteztikus mozzanatokkal függ össze, mindig újrakonstruálván az előadás cselekményterét.

A szöveg elemeinek ilyen memoteátrális újrakonstruálása egy novellában csak elbeszélői vagy szereplői szintről indulhat ki, de persze megcélozhatja-bevonhatja a befogadó horizontját is – a fantasztikus hatás mondott erősítése érdekében. Mindehhez szükséges tehát a látvány és a test nyelvének összekapcsolása, mely a következőképpen történik meg, a malom-epizódhoz visszatérő III. fejezetben. Az eljárás azzal a megjegyzéssel indul, hogy „[a] kutyának van egy irtózatossága, amelyben csak három más teremtetett lényel osztozkodik: a kakassal, a lóval és az emberrel. Meglátja a kísértetet.” De egyedülvalóan nem fél tőle, „[m]ert a kakas, ha kísértetet lát, megdermed, és leesik az ülőjéről, mint a darab kő, a ló meg szoborrá dermed, de olyan szoborrá, amelynek minden izomszála remeg...” Lőkös molnár a csillagképekről megállapítja, éjfél van, s észrevesz valamit, ami teljesen birtokba veszi érzékszerveit: „Rámeredt a szeme, de egyszerre megint a fülének is jutott mire figyelni...” S ekkor az ő testét járja át a kísértetlátás imént ecsetelt következménye: „Az este ivott sok bor volt-e az oka, vagy valami más – de Lőkösnek egészen megmerevedett a térde. Szeretett volna visszafutni, be a malomba, szeretett volna legalább a szemét lehunyni, mindhiába: ólomvá vált. A malomkövek kilopódtak az őrlőből, s gyűrűnek ültek rá a lábára, nyakára...” A kísértet – mondani se kell – a halott Olivér lovag volt. Pontosabban – a testhez kötött metaforák átváltozásához szükséges módon – nem az anyagtalan szelleme, hanem a hullája, így inkább „zombinak” lenne nevezhető. Mögötte jöttek iszonyatos kutyái: „a két néma dögnek” a gazda ad hangot (ezért el is veszi a magáét), arra rímelve, ahogy ősei még Olifantnak, a kürtnek

¹⁸ Újabb, magyarul is megjelent szakirodalomához lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009.

adtak hangot, annak megfűjásával. A hulla testén végbement változás azt a metaforát illeti, mely a lovag személyes identitását – kulturális tradíciójával szemben – jelölte: az addig sötét haja kifehéredett, „hófehér” lett. Hogy kénköves lángfüstöt is okádott magából, az a vásári kísértethistóriák közhelye lenne, ha nem járna együtt a fentebbi formatan következményével, a nyelvvesztéssel. A hulla beszélni akart, de szó nem jöhetett ki a száján (az állatok „beszéltek” helyette). Az egyetlen kommunikációs közegnek, mellyel a vérebekekkel tartotta a kapcsolatot, a teste maradt. „Ledobta magáról a szemfedőt... A húsa, amely már rothadni kezdett, foszforosan csillogott...” Olivér úgy kommunikál a kutyákkal – úgy parancsol nekik, rábírván őket a bosszúra –, hogy a saját rothadó testét eteti meg velük. „A kezdődő féregrágástól hígga vált hús könnyen hasadt le a bordájáról, könyöknyi darab maradt a karomná vált keze között. Azt odavágta a kutyák elé. S a két rettenetes szörnyeteg erre egyszerre megint ebbé vált. Hús!” A hun eredet ereje immár benne folytatódik, az ő haragját fejezi ki a testével végrehajtott áttevődés, elhagyván a nyelv emberhez rendelt, addig egyébként metaforikusan jelölő (akként identitásképző) státuszát. A vérebekek borzalmas üvöltése ennek az embertelenné váló nyelvnek a hangja – persze Lőkös nézetéből, aki szemtanúja az eseményeknek. E nyelv abszurdumig fokozott metonimikus működése úgy adja oda magát a testet, miként a beszéd anyagát, a hangot adta oda. Sőt, a saját hangra képtelenség a gondolat (írásos?) látszását kényszeríti ki, mert miközben a lovag cafatokban tépi magáról a húsát, „[f]olyóssá vált agya velejéből a koponyáján keresztül átlátszott a gondolat: »– Oda megyünk! A torkát...«”

A „kommunikáció” ilyen végletes anyagsága, az emberi testnyelv szó szerinti defigurálása – miként az abszurd vagy a groteszk általában – akár komikus hatást is keltethet, mint ahogy a fekete humor – Swifttől Ellsig – egyébként is roppant módon kedveli a test feldarabolásának motívumát. A horror és a burleszk sem okvetlenül áll távol egymástól. Humoros-parodisztikus hatást válthat ki Olivér sajátos premizálási taktikája akkor is, ha a megtestesült nyelv kommunikációelméleti téziseivel vetjük össze, melyek nagy elszántsággal törnek lándzsát a nyelv eredendő materializáltsága mellett. Biztosra vehető, ennél a transzcírozásnál materializáltabb (és dezanthropomorfizáltabb) üzenet nem létezik, együtt járván a szubjektív identitás itt szintén nem sokat teketóriázó dekonstruálásával. Ezzel persze egy ironikus aspektus is feltárulni látszik. Sőt, a szöveg itt-ott mintha maga is javaslatot tenne az ironikus recepció megerősítésére, pl. akkor, amikor a hulla, mint egy hadvezér, zászlóként lengeti testmaradványait, utat mutatva katonáinak: „Aztán feje felett csóválta a húsdarabokat, nagy iramodással szaladt előre. A kutyák a nyomában.” A horror deperszonalizáló karaktere ezzel is könnyen átjárhatóvá teheti a határt a katasztrofikus és a fekete humorú komikus hatás között.

A lovag mindenáron azt akarta, hogy – a testjelek identitásképző erejének fentebbi manipulálásával – a saját öszülése mellett besötétítse Bulcsú fehér haját és szakállát, mégpedig annak vérével: „A szakállát, azt, azt... a torkát... hogy a megalvó vér fesse vissza barnára...” S bár a kísértetjárás éjszakáján a püspök is meghalt, a visszapogányosítási kísérlet nem sikerült. A főpap „hófehér szakálla ott feküdt a mellén, hosszú ősz haja mosolyogva simult a vánkosra”. Vagyis ami történt, mégsem az anyagi jelek, nem a materializált üzenetek kizárólagossága révén történt. A jelek azt mondták ki, ami a szö-

vegből következett, amit a nyelv közölt – mellőzve a performance mérő materialitását. A zárlat, bár előzményei átestek a nyelvi anyagok fantasztikus – technizáltan kezelt – csereberéjén, elhárítja a fantasztikumból kinyerhető egyedüli értelmezést, és Lőkös molnár vízióját újra metaforikusan vonatkoztatja a történetre, immár a szereplői identitások és szenvedélyek kifejeződéseként – egy értelem hordozójaként. A test kísérteties kalandja tehát lényegében újra a képzelőerő közegébe került vissza, nem lépte át visszavonhatatlanul a filmszerű-performatív anyagiasítás határát. De eljátszott azzal a – modernitásban egyre inkább előretörő – jelölésmóddal, mely az immateriális (imaginatív) jelentéseket nem a szimbolikus-metaforikus megmutatkozás, hanem a hordozók meghatározta érzéki megmutatkozás szerint működteti, elérkezvén a jelek immateriális tárolásának (mint értelmezettségüknek) az elvetéséhez.

Kosztolányi Dezső, az 1917-ben megjelent *Éjfél* című, a „magyar írók misztikus novelláit” tartalmazó, a műfajt a modernitás egyik reprezentánsaként bemutató antológia előszavában a fantasztikus történeteket a huszadik század népmeséinek nevezi. Modernitásuk abban állna, hogy a „csodák világa” bennük nem idegenszerűen különös, ellenkezőleg, mindenki számára könnyen érthető lenne. Érthető, mégpedig éppen mindennapi érzékelhetőségük révén: „Tapintjuk, ízleljük, szagoljuk a kísérteteket...”¹⁹ Az értelemnek és az érzékelésnek ezen összefonódottságát a továbbélő romantikus egyéniség önkezelésével, illetve, ettől nem távol állóan, a tudattalan pszichoanalitikus vizsgálatával lendíti túl az információáramlás merőben technizált formáira szorítkozáson. De miközben a romantikus kitarulkozás és a lélekelemző alászállás történeteit lényegében mesének tartja, ezzel fiktivitásuk mélyén a mindennapi érzékelésnek, a modern technika környezetének szubverzív erejét is feltételezi: „minden óra a kísértetek órája”. E modern érzékelésmód tehát kiváltója és egyúttal függvénye egy modern – mindig új, innovatív – értelmezettségnek. Jel és jelentés szétcsúszását – valamint újrendeződését – eszerint nem pusztán a nyelvi anyag interpretálhatatlan öntörvényűsége, hanem episztemológiai-lag adott mediális váltásainak eseménye idézi elő. Ahogy az *Éjfél*-antológia első darabjának (Babits Mihály: *Novella az emberi húsról és csontról*) szereplőjével történik, aki váratlanul elkezd „röntgen-szemekkel” látni, a szó szoros értelmében, s végül kedvese alakjából sem vesz észre mást, mint egy „csúf, szürke, szögletes” csontvázat. Mindig csak szép, lazán öltözött hölgyek közelsége váltja ki benne e hatást, vagyis az egyébként orvostudományi eszközzel feltáruló látványt az erotikus élmények rajzolják elé. A libido ilyen groteszk kifejeződése a modern technika közegében ugyanakkor nemcsak az ösztönkésztetés testiségének mediális kiszolgáltatottságával játszik el, hanem az elfojtás mechanizmusára is utal a Lovagh (!) nevű férfinál. Babits Mihály novellája ezzel az ember és a gép viszonyát mint az ember totális mechanizálódását, vagyis az általa teremtetett médiumoktól meghódítottságát mutatja fel. (A hierarchia e megfordulása számos kommersz mű alapötlete az ezredfordulón.) A tézissel, hogy a tudattalan: nyelv, köztudottan Lacan alakította tovább Freud elgondolását. De hogy a tudattalan olyan nyelv,

¹⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Előszó = Éjfél*, szerk. BÁLINT Aladár, Bp., Kner [hasonmás], 1992, 5–7.

melynek elfojtását vagy megszólalását a médiumai befolyásolják, sőt, határozzák meg, még kevésbé vizsgált aspektusa az irodalomnak.

A fentiek nyomán átlátható, a fantasztikus irodalom és poétikája főleg azért lehet a romantika és a modernitás egyik fontos reprezentánsa az ezredforduló olvasója számára – Poe-tól és Hoffmann-tól Gogol-on és Maupassant-on át Kafkaig és Borgesig –, mert elsősorban utal a nyelvi jelentéseknek és archiváltságuknak a 19. századtól kezdve gyors ütemben változó, az érzékelésmódoktól, az érzékelésmód technikai feltételeitől függő karakterére és használhatóságára. Újra csak bizonyítván, hogy a (művészi) nyelv történetisége nem írható le mediális vonatkozású történetiségének akceptálása nélkül. Többek között a modern irodalom formatanának egyik alapeleme – a beszédnek (a cselekmény „hogyanjának”) előtérbe kerülése a sztorival szemben – azáltal érvényesülhet, hogy az egyik médiumban értelmezhetetlen, oktan esemény egy másik közegben oksági összefüggésbe kerül. A babona például, freudi magyarázata szerint, nem pusztán az oktan összefüggések tévhite, ellenkezőleg: a kísérteties lelki történetek olyan belső-rejtett determinációjának kifejeződése, mely az adott hétköznapi szinten átláthatatlan.²⁰ Vagyis a mediális áthelyeződés – mint poétikai-nyelvi aktivitás – új narratívát teremthet, mivel a fikciót új oksági rendbe állíthatja. Az elbeszélésnek az olvasót izgalomban tartó pragmatikája így terjedhet ki a történet szintakszisára.

Cholnoky Viktor novellájának elbeszélője továbbá olyan metapozícióban marad, mely mindvégig kezelni, egymáshoz viszonyítani (megkülönböztetni) képes az általa elbeszélte érzékelésmódokat. Lőkös molnár víziójának örvénye nem vonja magába a közvetítő narrátor perspektíváját. A modernitás alakulástörténete azonban e téren a metapozíciók feloldódásának története – ennek egyik esete, hogy a fantasztikum érzékelése egyre inkább elfelejtkezik annak a nézőpontnak (médiumnak) az esetlegességéről, mely a világot irreálisnak mutatja. A fantasztikus hétköznapivá, az abnormális normálissá áttűnésének klasszikus példája *Az átváltozás*. Franz Kafka elbeszélése ilyen értelemben arról szól, hogy teljes mértékben irreális első mondata a cselekményben később elveszti rendkívüliségét, és a benne foglalt állítás egyre inkább a mindennapok realitásához fog csatlakozni. Csak a kiindulás irreális – a fikció tudomásulvételét követően a többi már merőben hétköznapi tapasztalat, ezért nevezhető a szövegezés abszurdnak. Megszűnik benne a normális és az abnormális eldöntetlenségének a játéka, kioltódik a nyelv jelentésképző (humboldti) energiája. „Az a féreg nem Gregor” – hangzik a családtag megfellebbezhetetlen ítélete az átváltozás alanyáról, megtagadván magát az átváltozást. Ahogy a nyelv anyagságának technicista szemlélete sem ismeri az információ tartalmi átváltozásának eseményét, csupán mediális áthelyeződését. De az átváltozásról mégis tud a mindezt közlő nyelv, éppen azzal, ahogy elbeszéli Gregor Samsa történetét: a sztori elbeszélése egyetlen pillanatra sem felejt el első mondatát. A szöveg így folyvást emlékezik önnön eredetére. Kosztolányi Dezső (idézett előszavában) a fantasztikus novellát a huszadik század népmeséjének nevezte, s Kafka művei közismerten szoros összefüggést mutatnak a narratív formák olyan alapsémáival, mint a mese és a példázat. Nincs epikus műfaj,

²⁰ Sigmund FREUD, *A mindennapi élet pszichopatológiája*, Bp., 1994, 203.

amely ezeknél jobban kifejezné a narratívák azon belső rendjét és nélkülözhetetlen kohézióját, melyet Todorov (strukturalista horizonton) a következőképp jellemzett: „minden elbeszélés mozgás két hasonló, de nem azonos egyensúlyi állapot között. [...] Az elemi elbeszélés tehát két típusú epizódot tartalmaz: az egyensúlyi, illetve a nem egyensúlyi állapot leírását, illetve az egyikből a másikba vezető állapot leírását.”²¹ A mese és a példázat alighanem a legnyilvánvalóbb kifejeződései ennek, míg a médiumok anyagainak merőben technikailag megragadott információáramlása valóban nem képes reflektálni erre: nincs emlékezete. Ezzel szemben az elemi elbeszélés „két állapotának” egybevetése az alkotásban és recepciójában csak úgy képzelhető el, ha a szöveg nyelve eleve archivál: memóriája az anyagtalan jelentések raktározására és továbbadására képes. Kafka művészetének szuggesztív ereje pedig nem kis részben az *elbeszélés* emlékezete és a *történet* emlékezetvesztése közötti hallatlan feszült, egyre éleződőbb és roppant formaérzékkel kialakított viszonnyal magyarázható. Az elbeszélés (műfajilag: meseszerű, példázatszerű formálás) jelentésképzése így szembesül a narratívában megfigyelhető jelentésvesztéssel, mint a nyelv anyagi-mediális működésében létrejövő kommunikációval. Nem nagy túlzás Joseph K.-t sem egy olyan processzus („per”) szereplőjének tekinteni, akinél az úgy információinak kezelése a vonatkozó „anyagtalan” memória elvesztésével – ezért az adatok halmazának győzelmével, a jogeset és egyáltalán az egész folyamat átláthatatlanságával – jár együtt. Nem a világ idegenedik el tőle – ő nem érti a világot. Kafka műveiben továbbá – így *A kastélyban* – igen nagy szerepet játszanak a híradás kommunikatív gesztusai: szorosan összefügg bennük az üzenet továbbításának medialisága és értelmezhetősége.

Az *Olivér lovag* poétikája nem különíti el ilyen határozottan a nyelvi információ közvetítésének e két szintjét: nem sajátja a későmodern próza radikalizmusa, annak azon abszurdításba hajló vonása, mely az irrealitás metaforikáját a cselekményes realitás szintjére defigurálja. A közlés mindvégig két médium – a látomás és a valóság – közötti összjátékra és nem az egyirányú átváltozás eseményére szorítkozik. A püspök teste és ravatala visszanyeri főpapi pompáját, s eszerint a lovag is megmarad ősei relikviái között. A „tűzes malom” név metaforájának anyagivá váló (paronomázikus) ütközése a „tűzes malom” elnevezéssel felidézhetette az általa jelölt helyszínen a nyelv (információ) akár horrorisztikusan emberfeletti uralmát, de nem győzte le végleg azon realitást, melyen ezúttal a nyelvi anyag értelmezhettségének megkerülhetetlensége és előzetessége alapul. Bár megérintette a későmodern poétika távlata, a kulturális tradíciók által közvetített alany koncepciója, a nyelvi értelem csakis egy realitás szintjéről tud önmagát érvényesítve az irrealitás szintjére tekinteni. A csoda nem válik olyan mindennapian érzékelhetővé, tapinthatóvá, ízlelhetővé, szagolhatóvá, ahogy Kosztolányi kifejtette, s ahogy az olykor nála, vagy e belátás legközismertebb egyéb példáiban megfigyelhető. Ennyiben őrzi Cholnoky Viktor novellája azt a romantikus karaktert, mely ugyanakkor minden modern szöveg sajátja lehet a századfordulón, poétikailag is határt húzva „hétköznapi

²¹ TODOROV, i. m., 140.

és csodák” közé. A huszadik század további fantasztikus fejleményei²² viszont arra kérdeznek majd egyre határozottabban, hogyan képesek vagy képtelenek a mindennapok médiumai olyan jelek tárolására, melyek értelme a nyelv médiumával létesülő kapcsolatban kereshető.

²² Ezekkel Cholnoky Viktor a publicisztikájában is gyakran foglalkozott, lásd BALOGH Piroska, „A tudomány jegyében”? (*Cholnoky Viktor és A Hét*) = *A kánon peremén, i. m.*, 7–18; SZAJBÉLY Mihály, *Ch[olnok]y [Viktor] az újság[ot] író [író]*, *Iskolakultúra*, 1993/3, 19–28.