

A (kép)leírás radikális alakzatai és alakváltozatai Szentkuthy Miklós *Prae* című regényében

A 20. század első felének magyar irodalmában Szentkuthy Miklós 1934-ben megjelent *Prae*-je¹ jelentette az egyik legradikálisabb kísérletet a hagyományos regény-poétika megváltoztatására.² A szöveg befogadásának nehézsége nem vált sokkal könnyebbé közel kilencven év elteltével. Az irodalmi színtér idegenkedése csak kis mértékben csökkent az évek során, az azóta lezajlott kanonizálási hullámok ellenére.³ Mégis, a különböző szempontú értelmezések – az egykorú kritika szinte egyöntetű értetlenkedése és elutasítása után⁴ – hozzásegítették a könyvet (s a szerző más műveit is) ahhoz, hogy egyre inkább az irodalmi kánon és köztudat szerves részévé váljon.⁵ Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy a 21. században megjelent magyar irodalomtörténeti munkák már önálló fejezeteket szenteltek Szentkuthy munkásságának bemutatására, míg ez korábban nem volt jellemző.⁶

A szöveg interpretációjának – talán nem túlzás állítani – mindenkori nehézsége többek közt abból fakad, hogy nem szokványos textuális paraméterekkel rendelkezik, azaz nem csupán minőségi értelemben véve experimentális a kimunkált nyelvezet, hanem mindehhez egy kvantitatív komponens is tartozik. A regény olyan hosszúra nyújtott leírásokkal és analógiásorokkal dolgozik, és annyira elhanyagolja az elsődleges narratív szintnek, az alapvető cselekménynek a kimunkálását, hogy az roppant-mód lassítja az olvasást, és gyakran nehézkessé vagy érdektelenné teszi a befogadást. Valamint az is nehezíti az átfogó értelmezés létrehozását, hogy a regény, próteuszi jellegénél fogva, kifejezetten az ilyen értelmezések ellen dolgozik. Legyen bármennyire filozofikus és esszéisztikus a gyakran az értekező nyelvre emlékeztető regénynyelv, a könyv nem próbál koherens filozófiai rendszert nyújtani, sőt inkább ezen rendszerek kigúnyolása az egyik célja; valamint semmiféle előzetes téma, tartalom vagy szigorúan

¹ A dolgozatban az alábbi kiadás oldalszámaira hivatkozom: SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, I–II., Magvető, Budapest, 2004. (Szentkuthy Miklós művei)

² Vö. GINTLI Tibor, *Szentkuthy Miklós = Magyar irodalom*, főszerk. Uő., Bp., 2010, 755–762.

³ Ennek a történetéről lásd bővebben Nagy Pál 1999-es monográfiáját, amely a regényre és annak Marcel Proust és James Joyce regényvilágaival való összevetésére fókuszál. NAGY Pál, *Az elérhetetlen szöveg. Prae-palimpszeszt*, Anonymus, Budapest, 1999, 49–62.

⁴ Németh László kritikája nevezhető a legpozitívabbnak, emellett még Hamvas Béla és Szerb Antal is méltatta a regényt. Lásd Uo.

⁵ A köztudat kifejezés némileg félrevezető, mert a könyv és Szentkuthy életműve inkább a legendás státuszt mondhatja magáénak, mintsem valódi népszerűséget és széles körű olvasottságot.

⁶ Lásd RUGÁSI Gyula, *Leatrice görög arca = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 310–322.; GINTLI, I. m.; GRENDEL Lajos, *A modern magyar irodalom története*, Kalligram, Budapest, 2019², 333–340.

meghatározott struktúra rögzítésében nem érdekelt, ezek helyett sokkal többet bíz a nyelv önkényes mozgására és az általa felidézett látványok intenzív megfigyelésére.⁷

Érdeklődésem középpontjában egyfelől a regény részletező leírásai, másfelől az azokban időről időre felbukkanó reáltudományos referenciák állnak. Mint ahogy már utaltam rá, a *Prae*-ben kiemelt jelentősége van a vizualitásnak, ezért a leírás tárgyalásakor szükséges a képleírás, illetve az ekphraszisz alakzatának kérdéskörét is bekapcsolni az argumentációba.

Vegyünk példának egy olyan szövegrészt, amely azért számít fontosnak, mert itt történik meg Leatrice bemutatása:

Kinyílt a fürdőszobaajtó: Anadyomené. Ena háttal volt, és a mosdó fölé hajolt, ahol szappant és keféket rakosgatott. Délelőtti ruha volt rajta, úgyhogy mereven mozgott, nehogy vizes vagy szappanos legyen. Nagy szemű sárga gyöngye belelógott a porcelán lavórba, és folyton csörgött. Ez az élénk csengés-zörgés volt a diszkrét, de határozott zenekíséret Vénusz születéséhez; közben a *RSPE* fénye is rögtön hatalmába kerítette a küszöböt és Vénusz testének alsó felét, elmetszve a bal csípőjétől a jobb melle közepéig, és apró kis mellékdolációkká forgácsolódva eltűnt a jobb hónalj táján. Felsőtestén közönséges fehér vászonpizsama volt, amely a térde fölött végződött és sűrke vízfoltokkal tapadt itt-ott oda a bőréhez. A lába meztelen volt, és úszótrikója kettős lábszárgyűrűvé volt csavarva a térdei alatt – éppen ezt húzta-gyömöszölte le magáról, mikor idegesen felpattantotta a fürdőszobaajtót és egyetemes spongyaszagba merítette a világot. Az úszóruha alapszíne fekete lehetett, de tele volt vízszintes, vékony tarka csíkokkal, és bolyhos volt. Egy fehér bőrvő lógott a kilincsen. Magas volt, és hasonlított pózban ahhoz a tóban fürdő sovány, szőke akthoz, amelyet Stengel-levelezőlapon tettek népszerűvé.

Különben nagyon tanulságos Stengel-lap volt: óriási sötétzöld hullámgyűrűk közepén áll egy sovány Psyché-epigon, akinek sikerült bebizonyítani mozdulatával, színeivel és táj-kódájával, hogy a kispolgári pikantéria és a kispolgári miszticizmus szoros összefüggésben vannak, és amellet, hogy lelkileg vérrokonok, nem jelentenek valami alacsonyrendű dolgot. A lány hosszú ujjaival takargatja az ölet: három középső ujjá szinte a szemérem kacér hármashangzatja a barlang vagy tisztás zöld csöndjében. Ez a szemérmes mozdulat először csak a fázó nő mozdulatának látszik: a barlang sötét odvaiból, a fák és füvek szélsípjáiból alkonyi szél árad elő, úgyhogy a fürdőző lány elsősorban fázik – „in principio erat lúdbőr”. A vízben is valószínűleg hirtelen nagy hőkülönbségek állnak elő: ahol áttört a nap az ágak önző kontrapunktján, mely a sugarak nyers és agresszív témáját apró tükkör-negációk hűvös arany forgácsává szedte széjjel, ott hirtelen túl melegnek érzi a lány a vizet, viszont ahol véges-végig kék homály alatt didergett a víz, ott most fokozottan jeges minden kis hullám-előke is: naplementekor egy pillanat alatt lesz hideg minden, nem pedig fokozatosan, kényelmes átmenetekkel.

⁷ Mindezekről lásd GINTLI, I. m.

A fák felső zöld fény-manuáljain még ott hever a nap aktív keze, de a tó hideg, mint egy februári epizód. A levelek, a fű, a kövek, a föld, a virágok és saját bőre külön-külön jégszerepeket kapkodtak egész váratlan gyorsasággal magukra: a szemérem kezdete ezen a képen kétségtelenül az improvizált hűvösség, melyet minden tárgy külön egyénisége szerint szór az akt ijedt cél-babája felé. Ahogy a víz hidraulikus boncolása alkalmával egyes vízidomokat forróaknak, másokat jegesnek talál-nánk közvetlen naplemente után, úgy a lány testén, bőrén is voltak forró és hűvös foltok: a vállát már nem érte a napfény, de mégis izzott a szél ariel-frottírjai között, mintha a nap egy sugárzó darabját sikerült volna megmentenie. Szerette volna egész kékülő testét (pudor est frigidarium glaucum postmeridionale) ebbe az izzó lapockarészbe gyűjteni, de viszont nem mert mozdulni, mert sejtette, hogy az első rezzenéstől eltűnik ez az ottfelejtett melegség: ha ki akarná használni, akkor a távo-zó napnak is hirtelen eszébe jutna, hogy egy darabját ittfelejtette, és rögtön vissza-jönne érte, szórakozottságát reparálni. Már csak a legmagasabb fa tetején égett egy kis vörös nap-sugár, úgyhogy a szeméit arrafelé forgatta, ami igen nehéz volt, mert a fejét nem akarta vele együtt mozgatni. Olyan volt, mint egy kínzás céljából élve aj-tóra szögezett denevér: kifordult szeméivel egy ciprus legmagasabb ágához szögelve, lapockájával a másik irányban, teste csempészett dug-hőjéhez tapadva – kalorikus függvény pikáns határértéke.⁸

Az idézet példát nyújt arra, hogy a regény leszámol a hagyományos jellemábrázolá-sal, s az alakok feloldódnak a narrátor (bár sokféle nyelvváltozatot és stílusréteget felvonultatni képes, de mégis) egységesnek tekinthető szólamában. Úgy érzékeljük őket, mint akik csak pusztán ürügyet és narratív kiindulópontot szolgáltatnak a hosz-szas eszmefuttatások és tárgy- vagy tájleírások számára. Leatrice alakját egy mitoló-giai alakmáson keresztül kellene elképzelnünk (Anadyomené), majd hirtelen időbeli ugrással egy a könyv megjelenésével egykorúnak számító levelezőlap fürdőző nőjé-nek képe kerül a szemünk elé, aki szintén egy mitológiai alak, Pszühké epigonja is egyben. Ezután pedig a levelezőlap részletes leírása következik. Az idézett szövegrész Milián Orsolya definíciója alapján ekphraszisznak minősül: olyan gondolatalakzat, „amely a verbálistól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírását viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóesz-közét, azaz közegét, a materiális megjelenést *mindig* jelöli.”⁹ Azért tartom Milián ekphraszisz-értelmezését fontosnak jelen elemzés szempontjából, mert disszertációja külön figyelmet fordít a prózai nyelvhasználat ekphrasziszaira; elismeri a narratológiai értelemben vehető cselekményvezetés részeként előforduló ekphrasziszok létezését, de nem ért egyet azon nézetekkel, amelyek teljesen összemoszák a képleírást az ekphra-szisszal, vagy azokkal, amelyek gyakorlatilag mindenféle médiumközi áttevődéssel tes-zik egyenlővé a fogalmat; érzékeny a reprezentációkritikai nyelvszemlélet felől érkező

⁸ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 59–60.

⁹ MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződé-sek az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, PhD-értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2009, 29. (Kiemelések az eredetiben.)

problémára, tehát nem a referenciális jelöltséget tekinti döntőnek egy gondolatalakzat értelmezésekor; valamint ekphraszisznak tartja „a fiktív és belső képek leírásait is, amennyiben ezek az ekphrasztikus kép mediális másságát megjelölik.”¹⁰

A részletben a narrátor nem a cselekmény alapvető terének számító közeg vizuális konstrukciójára koncentrálna inkább, hanem a saját asszociációi révén előidézett képek minél részletesebb leírására. Fontos, hogy a látvány nem csupán *optikai* metaforák láncolatán keresztül jön létre, hanem a *taktilis* érzékelés különböző alakzataival szimulált módon alkotódik meg. Ezt a kettősséget csupán a Stengel-lap leírásának kezdetén bővíti ki néhányszor az elbeszélés a hang médiumát kitüntető nyelvi elemeivel. A lap fürdőző nőjének leírása a hőérzet különbségeinek szenzibilitását helyezi középpontba, nem pedig az ekphraszisz lehetőségét szolgáltató tárgy, a képeslap anyagszerűségét; olyan teret hoz létre, amelybe önkényesen lépünk be a fokalizáció során, és mintegy „belülről” érzékeljük a részleteit. Ez a transzgresszív szövegszervezési eljárás gyakori a *Prae*-ben: a karakterek vagy a cselekmény terének egy-egy részlete csak ürügyet szolgáltat egy-egy leírás megkezdésére, s az elbeszélőnek nem fontos, hogy a regény minden egyes részletét visszavezesse az elsőként meghatározott történések szintjére. Előfordul, hogy az óriási leírások újabb cselekményszerű szövegrészeknek szorítanak helyet, de ezek gyakran ugyanúgy a kiterjedt fantáziálások részei maradnak, s szintúgy nem kapcsolhatók az alapkarakterek narratológiai szintjéhez.

A hajszálfinom különbségeket regisztráló barokkos nyelv végül saját maga kifejezését már csak egy idegen és ellentétes nyelvi terepűre való allúzióval képes elvégezni: „teste csempészett dug-hőjéhez tapadva – kalorikus függvény pikáns határértéke” – olvasható a szöveg tömbjében. A bekezdés utolsó, hozzátoldott mondatrésze ugyanarról a jelöltről szól, mint az azt megelőző, mégis, a jelölőket figyelembe véve érdekes differencia keletkezik. A hőtani allúzió törést hoz létre: a világban, illetve a természetben látható test helyett egy csupán a reáltudományok által reprezentált látvány, a matematikai függvény képe kerül a szemünk elé. Ez a hirtelen váltás a szépirodalom közegében reprezentál egy a reáltudományok történetében lejátszódtott változást, amit John D. Barrow *A fizika világképe* című könyvében tárgyal, többek közt annak sokatmondó, *A szemléletesség alkonya?* című alfejezetében.¹¹ Barrow szerint a 19. század derekától a 20. század elejéig fokozatosan eltűnik a szemléletesség a természettudományokból, helyet adva a matematikai modellezés felerősödésének; ezzel összefüggésben Paul Diracot, a mikrofizika úttörőjét is idézi egy korábbi alfejezetben:

Egyre nyilvánvalóbbá vált azonban, hogy a természet másképpen működik. Alapvető törvényei nem úgy szabályozzák működését, ahogyan az a mi képzetünkben közvetlenül megjelenik, ehelyett egy, a jelenségek mögött rejlő valamit irányítanak, amelyről nem tudunk képet alkotni *oda nem tartozó dolgok* bevezetése nélkül.¹²

¹⁰ Uo. 23–31, 33.

¹¹ John D. BARROW, *A fizika világképe*, ford. FEJES Erzsébet – MENCZEL László, Akadémiai, Budapest, 1994, 133–134.

¹² Uo., 121. (Kiemelések tőlem – S. T.)

A *Prae* idézett részlete – és egyébként számos más részlet a regényben – ennek a mögöttesnek a tanúja kíván lenni a különféle reáltudományos utalásaival. A leírás ilyenkor a látható „valóság” láthatatlan, de a természettudományok által feltárt és különböző médiumokon keresztül reprezentált anyagi világában keres valamiféle többlettudást (Szentkuthyra jellemzően ez nem a misztikum felé tett tapogatózás, hanem egy újabb intellektuális diskurzus mozgósítása).

A következőkben arra teszek kísérletet, hogy a regényt elhelyezzem a deskripcionizmus szóval jelölt eszme- és tudománytörténeti diskurzusban. Eredete szerint reáltudományos, illetve tudományfilozófiai kifejezésről van szó, de – mint ez oly sok esetben kimutatható – a reáltudomány intellektuális vívmányai a szigorúan vett intézményes keretein kívül is hatást fejtenek ki a kultúrában, s az irodalom intézményi rendjét, valamint a szépirodalmat művelő szerzők gondolkodását, világképét is rendszeresen befolyásolja az úgynevezett „kemény tudományok” világa. Nem volt ez másképpen a 19. század végének, 20. század elejének kultúrájában sem.

A *Prae*-vel kapcsolatos kutatásomnak a leírások és a reáltudományos allúziók iránti érdeklődés mellett egy olyan mellékszála alakult ki, amely az impresszionizmus irodalmi létmódjának kérdéskörét is bekapcsolja a vizsgálódásba. A *Prae* regénypoétikájával kapcsolatban azért indokolt impresszionizmust említeni, mert az olvasás során lépten-nyomon beleütközünk a narrátor önreflexióiba, amelyek kifejezésre juttatják, hogy a regény megszövegezésének mikéntje érzéki benyomások mentén történik, azaz asszociatív természetű. Viszont nem tartom szerencsésnek azokat az irodalomtörténeti megközelítéseket, amelyek vezérfogalomként kezelik az impresszionizmus stílus kategóriáját, s valamilyen módon megpróbálják bebizonyítani a tárgyalt irányzat szépirodalmi létezését,¹³ mivelhogy kvázi lehetetlen egy adott nyelvi formulához vagy trópushoz kötni az egyébként is meglehetősen enigmatikus fogalmat.¹⁴ Úgy

¹³ Szükséges megjegyezni, hogy itt most nem az impresszionista műbírálat jelenségéről van szó. Erről lásd ANGYALOSI Gergely, *Az impresszionista műbírálat mint alkotó tevékenység. Ignotus és Pikler Gyula = Uő., Ignotus-tanulmányok. Közelítések az „impresszionista” kritika problémájához*, Universitas, Budapest, 2007, 43–55.

¹⁴ Ezért tartom problémásnak Jesse Matz könyvének módszertani megoldását. A szerző, miközben gazdag példatárral mutatja be az impresszió fogalmának a filozófia és a művészetelmélet történetében lejátszódott „kálváriáját”, elvitatja a klasszikusnak számító festészeti analogizmus létjogosultságát, amely a festészeti impresszionizmus felől tett kísérletet a szépirodalmi impresszionizmus létezésének bizonyítására. Valóban rendkívül problematikus a különféle művészetközi kapcsolatokon alapuló magyarázatok alkalmazása, mivel ezekben az esetekben a képzőművészetben lejátszódott technikai változások megfelelőit keresik egy olyan médiumban, amely teljesen más módon működik, de Matz egyéni megoldása sem mentes a „hézagoktól”. Matz lényegében a romantikus szimbólumot állítja szembe az impresszionista allegóriával, s nézete szerint Virginia Woolf, Walter Pater, Marcel Proust, Joseph Conrad és Henry James elbeszélései alakmás-figurákon (counterpart) keresztül adnak számot arról a századvégi korszakos problémáról, ami a romantikus szerzőknél még nem állt fenn. A romantikus költők (olyanok, mint Wordsworth, Coleridge vagy Goethe) imaginációval kapcsolatos elképzeléseit még jellemezte az érzékelő és az érzékelt egységében való hit, amely a korábbi történelmi időszakok teológiai beállítottságának maradéka volt. Matz mellett érvel, hogy az impresszionisták ennek a helyére már csak a hit elvesztését metaregények formájában kibeszélő szociális analógiáikat tudták állítani, amelyek valamilyen hátrányos helyzetű figura megjelenítésével retorizálják a perceptuális egységben való kételkedést és egyéb korszakos irodalomtörténeti problémákat. Úgy vélem, hogy Matz megke-reüli az impresszió szöveges létmódjának problémáját. Elismeri az intenzív vizuális effektusok létét az

gondolom, hogy az impresszionizmus végső soron csupán feltételezhető a regénnyel összefüggésben, de a deskripcionizmus gondolkodástörténeti hagyománya felől elég jól megvilágíthatóak azok a vonatkozások, amelyeket a stílushoz társít az irodalomtörténet. A következőkben Michael H. Whitworth kutatásaira támaszkodom.¹⁵

A főként Ernst Mach és az angolszász tudománytörténetben Karl Pearson nevével fémjelezhető tudományos iskola képviselői elutasították azt az elképzelést, hogy a tudomány az univerzum működésének magyarázatát adná, ehelyett azt gondolták, hogy a tudományos formulák és törvények gazdaságos leírások, méghozzá annak a filozófiai háttérnek a fényében, amely szerint a valóság miriádnyi érzéki benyomásából az emberi elme konvencionális és hatékony (nyelvi) konstrukciókat épít. Ezek a gondolatok nem voltak függetlenek a darwini organicizmus által igencsak meghatározott szellemi légkörtől sem. Bergson és Nietzsche osztoztak azon a felfogáson, hogy az emberi elme praktikus szerv, amely a túlélést segíti elő. Mach és Bergson szerint az állatok a fiziológiájuk alapján alkotják meg az életterüket és idejüket is, ha számukra ez a konstrukció az igazi valóság, akkor az „emberi állatnak” miért kellene pontosabbnak lennie ennél a konstruktumnál? Nietzsche számára a platóni gondolkodásmód olyan volt, mintha halvány, szürke és hideg konceptuális hálókat dobánk az érzékek zavaros örvényére. Mach 1882-ben vezette be a gondolat gazdaságosságának eszméjét, ami mögött darwini és termodinamikai megfigyelések húzódtak meg: minden állatnak limitált energiamennyiség áll a rendelkezésére, és minden tevékenység, beleértve a gondolat létrehozását is, ennek az energiának az „elköltésével” jár.

Egy másik fontos, a korszak gondolkodását uraló képzet szerint a valóság mindenképpen kaotikus entitás. Ezt tükrözte a már említett, akkoriban népszerű hálómétaphora, valamint Bergson Hérakleitoszra visszamenő áramlás-filozófiája is. Saussure nyelvelméletében is felfedezhető a kaotikus elem, habár a nyelvész nem a külső valóságra, hanem a gondolatra használta a kavargó felhő metaforáját, amit alosztályokra osztanak a lingvisztikai kategóriák.

Karl Pearson 1892-es *The Grammar of Science* című munkája kapcsán vita alakult ki az akkori angol tudományos diskurzusban. A deskripcionista elméleti pozíciót nehéz volt beszkatulyázni a klasszikus idealista–empiricista ellentétpárba, mivel Pearson korlátozni akarta a tudomány érvényességi hatókörét a szenzuális adatokra, mint egy megrögzött empiricista, de ezzel együtt, mint egy idealista beállítottságú gondolkodó, azt vallotta, hogy a tudományos törvények az emberi elme termékei, s nem a külső

elbeszélésekben, mégis elveti a festészeti analógiák használatát. Ráadásul rendszeresen belefut abba a gondolatba az érvmenet során, hogy az impresszió kategóriájához mintegy szervesen hozzátartozik valamiféle bizonytalanság, ezért sem lehetséges egyetlen diskurzushoz kötni azt. De ebben az esetben felmerül az a módszertani kérdés, hogy egyáltalán érdemes-e központiként kezelni a fogalmat? Lásd Jesse MATZ, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 1–52. A hazai stílustörténeti stúdiók revíziója is arról tanúskodik, hogy nem igazán lehet szintaktikai vagy stilisztikai meghatározásokba „bezárni” a stílusirányzatot, még egyetlen szerző esetében sem. Lásd KEMÉNY GÁBOR, *A Nyugat jelentősége a modern magyar szépirodalmi stílus kiteljesedésében*, MNy 2008/3., 286–289.

¹⁵ Michael H. WHITWORTH, *Einstein's Wake. Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 83–110.

világ tényei. Whitworth úgy látja, hogy a majd csak ezek után kibontakozó einsteini érára is továbbterjed az iménti terminusok inadekvát voltának problémája, ami nem csupán a szűk szakmai berkek ügye, lévén, hogy a közkultúra a reáltudományos ismeretterjesztés és népszerűsítés folyóirat- és könyvterméséből értesül a tudományos élet új felfedezéseiről. A tudományos népszerűsítés és ismeretterjesztés kulturális regiszterek közti „hídverő” szerepe miatt nem csupán einsteini éráról, hanem eddingtoni és jeansi éráról is beszélhetünk, hiszen Arthur Eddington és James Jeans könyvei nagy népszerűsége tettek szert,¹⁶ s a hatásuk túlterjedt a brit kultúra határain, többek közt a század első harmadának magyar irodalmában is kimutathatóak. Szentkuthyval kapcsolatban tudható, hogy eredeti nyelven olvasott néhányat a két szerző könyveiből, méghozzá a *Prae* írásának idején.¹⁷

Politikai és ideológiai szemszögből is ambivalens szerepbe került az új iskola. Azzal, hogy az érzékelésre bízta a tudományos bizonyíthatóság kritériumát, a radikális individualizmus pozíciójába került, ellenszenvessé válva a konzervatívok és a marxisták számára is. Az individualista szubjektumpozíció nyeresége a viktoriánus tudomány merev, determinista világmépétől való megszabadulás volt, de a váltás újfajta korlátokat hozott létre. Az új irányzattal összefüggésben felmerült a már klasszikusnak számító, az indiai Maya-fátyla toposzával leírt bölcséleti probléma. Vajon az érzékek, az érzéki benyomások ablakot nyitnak a világra, vagy inkább maguk képzik meg azt az áthatolhatatlan fátylat, amelyen keresztül nem juthatunk el a kanti magánvalóhoz?

Az előzőekben vázolt eszmetörténeti háttér után rátérek az esztétikai és irodalmi vonatkozásokra. Több, a 19. század második felében és a 20. század elején tevékenykedő világirodalmi szerzőt összefüggésbe lehet hozni valamilyen módon a deskripcionista ismeretelmélettel, akiknek vagy az elbeszélő, vagy az esszéisztikus írásműveiben találhatóak olyan textuális nyomok, amelyek hasonló világmépről vagy gondolkodásmódról tesznek tanúbizonyságot, mint a nevezett iskola képviselői. Szentkuthyra vonatkoztathatóan a Withworth által idézett írók közül Walter Pater két műve, a *The Renaissance* és a *Marius the Epicurean* tartalmaz érdekfeszítő részleteket.¹⁸ A *The Renaissance* végén Pater megjelöli az áramlás alapvető ideáját egy Hérakleitosztól vett mottóval. A szövegben az emberi elme úgy jelenik meg, mint egy az áramlásból eredő tízezernyi kombinációból válogató gépezet. Az emberi alak, amely arccal és végtagokkal rendelkezik, nem más, mint egy körvonalakból álló imágó, a teljes hálózat egy tervezete. Továbbá itt is előkerül a nyelv szerepe. A nyelv szavai, illetve kategóriái olyanok, mint a szilárd objektumok, de ezeken túl találhatóak a vibráló, instabil és inkonzisztens impressziók. Amikor a nyelv szociális viszonyokat biztosító hálóját mintegy „kivonjuk a szemlélődés teréből”, akkor Pater szerint nem marad más, mint a megfigyelés hatókörének az individuális elmére való zsugorodása, ami a szolipszizmus veszélyével fenyegeti az érzékeny esztétát, aki a saját álomvilágának foglyává válik.

¹⁶ Erről lásd Whitworth könyvének egy korábbi fejezetét: *Uo.*, 26–57.

¹⁷ Lásd Filip SIKORSKI, *A Genetic Analysis of Miklós Szentkuthy's Prae*, Academic Dissertation, University of Helsinki, 2004, 48–50.

¹⁸ Idézi WHITWORTH, *I. m.*, 65, 90.

Szentkuthy *Prae*-je és az írói életmű kánonban elfoglalt helye, az életrajzi értelembe vett szerző imázsával egyetemben elég jól beilleszthető az imént vázolt keretek közé. Alighanem számtalan szövegrészletet lehetne idézni a kísérleti regényből, amely alátámasztja a rokonságot, de mivel a regény egyik stratégiája a „játékos következetlenség”¹⁹ – tehát nincsen rögzített témája, hanem számtalan résztemája van –, produktívabbnak találom, ha elsősorban az egész szövegfolyamra jellemző általános szerkezeti és retorikai tulajdonságok felől kísérek meg párhuzamot vonni.

Úgy tűnik, hogy a *Prae* narratológiai felépítésében van valamiféle nyelvi utánzása a hérakleitoszi áramlás eszmeiségének. A későbbi kiadásokban szereplő „fejzetcímek” olvastán is regisztrálható, hogy az elbeszélés újra és újra visszatér egy félbehagyott gondolatmenethez, intellektuális résztemához vagy a cselekmény korábbi eleméhez. Az első kiadásban nem szerepeltek ezek az olvasó eligazodását segítő, inkább címkének nevezhető feliratok.²⁰ Ugyanakkor – ahogy arra már kitértem korábban is – az elbeszélő nem érdekelt abban, hogy zárt és egymástól szigorúan elválasztható témákat, leírásokat és bölcselkedő elemzéseket alkosson, mintha minden esetben hagyná, hogy a hullámmozgáshoz hasonlatosan folyjon egymásba a regény összes szövegrésze, sőt a *Nem-Prae-átlók* metanarratív szövegrészeivel annak az elbeszélői vágynak ad hangot, hogy a regény valójában soha nem ér véget – mintegy tovább áramlik –, mert az kifejleszti „organikus »nem ez a mű«-párját” is,²¹ tehát megkísérli létrehozni annak az effektusát, hogy a regény minden világi létezőt képes leírni avagy kommentálni.²²

Pater másik művében, a *Marius the Epicurean* címűben kiterjeszti a korábbi regényben bevezetett ideáit. Ismét Hérakleitoszra alapoz, az áramlással kapcsolatban az illúzió és az érzékelés viszonylatáról ír. A megfigyelő egyén érzékelésében az a hamis benyomás keletkezik, hogy a megfigyelt dolgok tartósak és rögzítettek, de valójában ez mind illúzió, természetük szerint megváltoznak, amint *meglátjuk és megérintjük* őket. Pater érzékeli a szolipszizmus problémáját is: az individuum effajta érzékelésre való fogékonysága bezárja a megfigyelőt, és csupán a saját mércéjükkel képes mérni a dolgokat, ez válik az értelmezés „sztenderdjévé”. Pater azt is felismeri, hogy ez a fajta attitűd a tudás kétségbevonásához vezet. Mindazonáltal Marius alakján keresztül kétféle módját javasolja a reakciónak. Az egyik a szolipszista szerep felismeréséből fakad: Marius úgy érzi, hogy mivel ő maga a dolgok egyetlen mércéje, a többi ember világának megközelítése csupán ironia alkalmazásával lehetséges. A másik pedig arról szól, hogy ha már Marius felismerte a természet áramló jellegét, akkor a pozitív attitűd a saját szubjektivitását illetően az, ha a dolgok áramló dinamikájával összefüggésben a saját karakterének rugalmasságával tartja fenn a harmóniát. Az Én ezen

¹⁹ GINTLI, I. m., 756.

²⁰ SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1934.

²¹ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 87. Itt nem árt elválasztani a regény konkrét megvalósítását és az elbeszélő által megfogalmazott stratégiát és egyben intenciót. Ugyanis az első esetében arról van szó, hogy a könyv nem egy avantgárd kísérlet a könyvformából való kilépésre, tehát ugyanúgy lineárisan olvasható, mint bármely más regény, azonban a narrátor regénypoétikailag egy térszerű vagy térképszerű építmény létrehozásában érdekelt, tehát a végtelen áramlás eszméjét nem egy végtelen folyó, hanem sokkal inkább egy végtelen vízfelület, például egy óceán metaforájával tudnám jellemezni. Lásd Uo., I., 89–90.

²² Lásd FEKETE J. József, *POST. Szentkuthy Miklós és művei*, Forum, Újvidék, 2005, 89–122.

rugalmassága annak az ígérete is egyben, hogy túlteheti magát az ironia által okozott elválasztottságon.

Az előzőekben ismertetett sajátosságok közül gyakorlatilag mindegyiket megtalálhatjuk a *Prae*-ben valamilyen formában. Az individuumba zártságra és az azzal összefüggő álomszerű érzékelési modellel az első *Nem-Prae*-átlót megelőző, bevezető *Interpoláció* első bekezdése nyújt példát:

*Nem ezt; nem ezt! Minden gondolat, minden igazság csak egy semleges vakfal, gátló tejüveg és értelmetlen választóréteg Touqué két szomjazott és hajszott „valósága” között: élete és álmai között. Analógiák, elméletek, pedagógikus szobrok, összefüggések és tények mind csak tehetetlen privát-pártik, amelyekhez semmi igazán akart vagy csak megközelítőleg jogos köze sincsen. Ha valami életre-halálra foglalkoztatta, az saját eseményélete volt, mely eseményeknek azonban nem volt kezdetük és végük, nem volt idejük vagy színiük, nem volt értelmük és nem volt sorsfordulatuk, mert mindezek már a „gondolat” naiv rubrikái: egy ideig szívesen belekanalazta élete meddő visszáját ezekben a játékkazettákba, de aztán hamarosan visszavágyott az „élet” idegen, megsemmisítő, magától értetődő *raison-süketségébe*. És az „élet” szóval jelzett, szinte öntudatlan és végtelen mozgás mellett futott az álmok érzelmes vágy-malma: a nappal volt a süket tett amorfiája, az éjjel a tiszta, abszolút érzelem színes kompozíciója.²³*

A tudás kétségbevonását pedig nem csak a filozófiai értekezés szintjén érhetjük tetten a regényben, hanem humoros formában ott van a többnyire német, néhol francia tudományos könyvekre való hivatkozásokban, amelyek mindegyike nem létező könyvekre utal.²⁴ A többi ember külső világának pusztán ironikus módon való megközelíthetőségére a *Prae* metanarratív szövegtömbjeiből egy a karakterábrázolás mesterkéltségéről szóló részletet idézek:

Kínos ilyen summázó geológiai réteg-szalagokra gerezdelni Leatrice-t, de mindenki úgy építi fel egy-egy „jellem” értelmetlen maradék-gótikáját, ahogy tudja: lexikonstílusú paragrafusok, lírikus teóriapróbák, fotográfiai és drámaroncok, szimbólum-embriók és stilizált monológok, álmok és dekoratív válságok, száraz értekező kommentárok és népszerű leírások, ahol az áttekinthetőség kedvéért (mint a német tankönyvekben) drasztikus leegyszerűsítések és naiv arányosságú osztályozások találhatók – de az ember-megközelítésnek ez a módszerzűzavara tán jobban kifejezi az ember dimenzió-háremét.²⁵

Marius saját szubjektivitásával szemben alkalmazott taktikája, a rugalmasság megtartása pedig magának az elbeszélőnek a konstrukciójában találtatik meg. A regény narrátora azonosítható is Leville-Touquéval, a „főhóssel”, meg nem is, leginkább a rezonőr szerepével lehet leírni. Az elbeszélő szinte mindig egy általános, bölcselkedő és

²³ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 88. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁴ Lásd például *Uo.*, I., 269.

²⁵ *Uo.*, I., 372.

okító hangnemre hajlamos retorikai pozíciót vesz föl, de ehhez nem tartja magát nagyon szigorúan, s néhol egyes szám első személyben fogalmaz. Mindehhez még hozzá kell tenni, hogy a regény utolsó negyedében Halbert apjának, egy exeteri anglikán lelkésznek a meditációit olvashatjuk énelbeszélés formájában (Halbert a regény egyik szereplője), de ez nem vonja magával a már bemutatott retorikai modell komoly megváltoztatását.²⁶

A tudományos realizmus mereven kezelt mechanisztikus modelljei helyett a deskripcionizmus hagyománya beengedte a szubjektív észlelést és érzékelést a tudomány világába, ami a tudományos vizsgálódáshoz gyakran hozzátartozó szigorú kritériumok feloldódásával és a presztízs elvesztésével fenyegette a tudományos tradíciót, de egyúttal lehetővé tette az esztétikai tapasztalat és a tudományos gondolkodás fúzióját, a tudomány és a költészet²⁷ együttlétezését. Mivel a tudományos bizonyíthatóság kritériuma a külső világból átkerült az emberi elme szintjére, ezért a tények és az információk megkülönböztetett kategóriáinak helyét átvette az anyagról mint mentális konstrukcióról való gondolkodás. Többek közt olyan tudományos szerzők kritizálták a klasszikus fizika építményét, mint Alfred North Whitehead vagy Bertrand Russell, akiktől Szentkuthy is olvasott.²⁸ Whitehead rámutatott arra, hogy – például Locke és Descartes ismeretelméletében – a klasszikus felfogásban az igazi természetnek csak a mozgás és az anyag lehetnek az elsődleges kvalitásai, a szín, az ízlelés, a hang és az illat az emberi elme illuzórikus kivetítődéseiként kapnak csak szerepet. Whitehead beszámolója az önmagában véve jelentésten és szintelen klasszikus fizika konstrukciójáról implicite azt az ígéretet is magával vonta, hogy az új tudományos világ fel fogja ismerni a természet lírai és esztétikai aspektusát. A tradicionális realizmus *mélység és tartalom* fogalmakkal operáló metaforikáját leváltja a tárgyak felületiségének metaforikája, az emberi szem retinájának és a bőrfelület idegvégződéseinek érzékelését előtérbe állító *felületiség*. Egy másik, a korszakban uralkodó eszme, illetve konkrétan filozófiai trópus szerint lehetséges felvenni egy olyan ártatlan gyermeki szemszöveget,²⁹ amelyet a tudomány adaptálhat az élénk tapasztalatra, illetve ez a látásmód alkalmazható a meglévő konceptuális keretrendszerekre. Ezt ajánlja Mach *Az érzetek elemzésében*.³⁰ Érdekes, hogy Mach Einsteinre is hatással volt, aki Mach ezen habitusát úgy jellemezte egyszer, mint egy gyermekét, aki kíváncsi szemekkel tekint a világra, felocsúdva attól, hogy felismeri a világban lévő összeköttetéseket. Mach elutasította a metafizikát, de ahogy Withworth és a 14. lábjegyzetben már idézett impresszionizmus-kutató, Jesse Matz is leírta, ez a fajta világszemlélet valamifajta antimetafizikus metafizika, ami a transzcendencia vertikálisát horizontális síkban terjeszti ki.

²⁶ Uo., II., 310–609.

²⁷ Költészet alatt itt nem kizárólag a lírai műnembe tartozó műformákat értem, hanem minden poétikai nyelvi formát.

²⁸ SZENTKUTHY Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Budapest, 1988, 200.

²⁹ Erről Angyalosi Gergely is ír: ANGYALOSI Gergely, *Látni és írni. Az irodalmi impresszionizmus képzőművészeti előzményei*, Alföld 2003/1., 92.

³⁰ A Withworth által idézett machi analógia a magyar kiadásban itt található: Ernst MACH, *Az érzetek elemzése*, ford. ERDŐS Lajos, Franklin-Társulat, Budapest, [é. n.], 220.

Filozófusok és írók tollából is találhatunk szemelvényeket arra, hogy ez a világlátás nyelvileg hogyan képződött le. Bertrand Russell például a következőképpen ír le egy asztalt *A filozófia alapproblémái* című művében:

Szemre barna és fényes, tapintásra sima, hideg és kemény; ha ráütök, fás hangot ad. Bárki más, aki látja, érzi és hallja az asztalt, egyet fog érteni ezzel a leírással, úgyhogy látszólag semmi nehézség nem támad; ám mihelyst pontosabbak akarunk lenni, kezdődnek a gondok. Bár azt hiszem, hogy az asztal „valóban” egyazon színű egész felületén, azok a részek, amelyek a világosságot visszaverik, sokkal fényesebbnek tűnnek, mint más részek, megint más részek pedig a visszavert fény miatt fehérek látszanak. Tudom, hogy ha megmozdulok, mások lesznek majd a fényt visszaverő részek, úgyhogy a színek látható eloszlása az asztalon megváltozik. Ebből következően ha többen ugyanabban a pillanatban néznek az asztalra, nem lesz két ember, aki pontosan ugyanazt a színeloszlást látná, mert kettő nem láthatja pontosan ugyanabból a látószögéből, és minden nézőpontváltozás bizonyos változást hoz magával a fény visszaverődésében.³¹

Virginia Woolf korai rövidprózájában és későbbi regényeiben olyan leírásokat olvashatunk, amelyekben az elbeszélés megpróbálja elkerülni a konkrét fizikai tárgy vagy dolog megnevezését, vagy legalábbis megpróbálja késleltetni azt, s inkább a különálló érzéki benyomásokat sorolja. Neville észlelési módja a *Hullámokban* a következőképpen történik:

- Látok egy gyűrűt – szólt Bernard –, fölöttem függ. Fényhurok tartja, és remeg.
- Látok egy halványsárga szalagot – szólt Susan –, mely egyre nyúlik egy bíbor sáv felé.
- Hallok egy hangot – szólt Rhoda –, csip-csip; magasan, mélyen, magasan.
- Látok egy gömböt – szólt Neville –, egyetlen cseppként csüng egy domb széles lejtőjén.³²

A regénybeli gyermekek csak fokozatosan fedezik fel az időbeli egymásra következést a világban. Ez a poétikai eszköz összefügg a metafizika kizárásával, legalábbis abban az értelemben, hogy a dolgoknak nincsen oka és célja, a világ jelenségeit az észlelés pillanatról pillanatra állítja elő.

A *Prae*-ben számtalan értekező szakaszt találunk, ahol gyakran valamilyen kultúrtörténeti időszakokat szembeállító keretben az úgynevezett természetről, vagyis inkább természetfelfogásokról mint az egyes korszakokhoz tartozó kulturális konstrukciókról is szó esik. A regény ezen részletében a vitalista, organicista világnézet együtt jár a romantika leértékelésével:

³¹ Bertrand RUSSELL, *A filozófia alapproblémái*, ford. BÁNKI Dezső, Kossuth, Budapest, 1996, 16–17.

³² Virginia WOOLF, *Hullámok*, ford. MÁTYÁS Sándor, Alinea, Budapest, 2015, 6.

Régen is voltak a természetnek transzcendentális széljegyzetei, de a suhogó erdő-ről rögtön a „Végtelenségre” galoppoztak át, ahelyett hogy a „titkot”, az értelmet a természet formanyelvének vizsgálata alapján konkrétan keresték volna – mint ha egy nagy hieroglifa-lemez alapján megállapítanák, hogy a „Történelem” szelleme lebeg mögötte, ami nem egyéb bébi-hegeli blöffnél, ahelyett hogy minden egyes írás-jegy külön ismerete alapján az események konkrét arcát igyekeznének analitikusan kirajzolni. Az új szemlélet kikerüli konkrétan és transzcendentálisnak primitív ellentétét, és a kettőt egybelátja, tudván, hogy szó és értelem mily közeli dolgok, tehát az élet formanyelve közvetlen kifejezése az alapértelemnek (ha lehet: nem a nyelv mögött van az értelem, hanem maga a nyelv egy értelem-organizmus), nem pedig halvány célzás, mint ahogy a romantika idején képzelték.³³

Zárásképpen és egyúttal visszakanyarodva a dolgozat eleji idézethez, fel kell vetni azt az interpretációs lehetőséget is, hogy a *Prae* nyelvezete egy sokszoros túlhajtása lenne a realista regényírás valóságot részletesen bemutatni akaró koncepciójának. Whitworth arra is kitér dolgozatában, hogy több író is regisztrálta azt a paradoxonhoz vezető problémát a realista regénypoétika naturalista változatával (mint például Thomas Hardy) kapcsolatban, hogy olyannyira nagy figyelmet fordított az úgynevezett valóság miniatűr „részcskéinek” rögzítésére, hogy ennek hatására maga a reprezentáció hullott atomjaira. Olybá tűnik, hogy a *Prae* ennek a folyamatnak egy kései, utólagos fejleménye, ami már meg sem próbálja létrehozni a közös társadalmi valóság látszatát, ahelyett a megfigyelt jelenségek minuciózus, nyíltan és reflektáltan mesterkéltnél leírását választja poétikai alapjául. Sőt, az elbeszélő a regénypoétikai ötletek és jóslatokban megfogalmazott poétikai szándékok szintjén még ennél is szélsőségesebb elgondolásokra ragadtatja magát azzal, hogy a látható színskálán túli fizikai tartományok neveivel jelöl meg egy olyan új művészeti (és egyben tudományos) technikát, amely csupán a teljesen matematikai-absztrakt és egy-egy létező dolog „értelmetlenségig” abszolutizált formáiban érdekelt:

Egy ilyen század művészetében az embernek, a léleknek nem sok szerep juthat, mert az embert is mindig a lélekelőttivel (ez semmiféle képzelhető kapcsolatban nincs a „tudatalattival”, mely fogalom tipikusan kívülálló az „infra-ultra kultúra” újabb gondolatkörén) és a léleikutánival fejezi ki, tehát a jellem, az egész élet egyszerűen kimarad. Tulajdonképpen semmiféle témája sem lehet az új művészetnek, hiszen ott is az ante-téma és a post-téma fog szerepelni, de mivel az ante-téma is „valami”, és a post-téma is „valami”, tehát ezeknél viszont ismét az infra-valami és az ultra-valami fog szerepelni a „valami” szimpla kihagyásával – egész a végtelenségig, és ez az egész mondattant, sőt szótant át kell hogy alakítsa. Ahogy képzelhető szem, mely hőt lát és spektrumra vak, úgy most agyak készülnek, melyek „valamire” vakok, de annak előképeire és annak utóképeire igenis érzékenyek.³⁴

³³ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 328.

³⁴ *Uo.*, 61–63.