

Nagy Gabriella Ágnes

Összeillesztések: Gimesi Dóra tündérmeséi sorsról és szerelemről

Csomótündér (2013), *A Macskaherceg kilencedik élete* (2017),
A tündér csizmája (2018)

*A szimbólum minden allegorizálása közhelyhez vezet,
csak az derül ki belőle, amit eleve tudni akartunk.*
(Umberto Eco)

A tündérek hagyománya

A tündérek Gimesi Dóra három meséjében központi szerepet töltenek be, azaz joggal nevezhetjük őket tündéres meséknek. Az európai meseirodalomban a tündér alakja a 17. század végén Franciaországban megjelent tündérmesék nyomán terjedt el széles körben, noha ezeknek a meséknek az elismertsége jócskán váratott magára. Az ünnepezt Charles Perrault kortársának, Mme D'Aulnoy-nak tündéres meséi több okból is kikerülhettek egy időre az irodalmi kánonból. Ugyanis a francia irodalmi kánon ebben az időben ellenszenvvel viseltetett a középkori irodalommal szemben, lévén azok a fantázia szüleményei, és mert akkoriban összekeverték a (történelmi) valóságot a képzelettel – a merlini varázslat, az arturiádák történetei és a mondakör alakjai a 12. század óta népszerű epizódokban, különféle szövegváltozatokban terjedtek és váltak ismertté. Filozófiai szempontból, amelynek bázisát nyilvánvalóan a francia felvilágosodás szolgáltatta, az ilyenfajta varázslatnak azonban nem volt többé helye, hiszen az nem természetes, sőt maga a képtelenség, különös, sőt nevetséges vagy szörnyű; azon a barbár koron, amelyet többek között a varázslat határozott meg, a felvilágosult franciák már rég felülemelkedtek. A merlini varázslat, a lovagi kor, az anarchia és a szabályok hiánya a középkori próza általában vett alsóbbrendűségét bizonyították. A felvilágosult franciák szemében nem volt helye a nyílt brutalitás vagy kegyetlenség ábrázolásának sem. Társadalmi szempontból ekkoriban jelent meg a *picaro* és a *parvenue*, a társadalmi ranglétra

alsóbb fokairól magasba emelkedő irodalmi figura alakja. Azaz megkezdődött a 18. századot megelőző korok áthagyományozódott örökségétől való eltávolodás, amit merev, feudális társadalmi rendként, a varázslat, a hihetetlen, az irracionális, a tündérek és rontó lények, a lehetetlen csodák korának érzékelték.

Mme D'Aulnoy meséi, amelyek Perrault meséivel együtt a kor olvasott, ismert és népszerű szövegeihez tartoztak, jó ideig nem tűntek méltónak közelebbi irodalmi vizsgálatokra. Az irodalmi, filozófiai és társadalmi okok mellett közrejátszhatott az a tény is, hogy bár D'Aulnoy márkinő volt, az arisztokrácia tagja, házassága kényszerből született, férjétől undorodott, és több másik nőtársával együtt, akik kényszerházasságban éltek, igyekezett nemkívánatos férjétől megszabadulni, illetve hasonló sorsra jutott nőtársainak segédkezett saját férjeiktől való szabadulásban. Két nőtársát emiatt lefejezték, ő maga pedig alig tudta saját életét megmenteni. Meséinek gyakran tárgya a házasság kritikája, a rettenetes, visszataszító vagy csapodár férjhez kényszerített nők alakja. A társadalmi hierarchiát egyáltalán nem látta átjárhatónak, sőt abban a rögzített (mozdíthatatlan) hierarchiában írta le – pontosabban egy állandónak tekintett udvari-arisztokrata közegben –, amit felvilágosult kortársai éppen igyekeztek maguk mögött hagyni. A vallásos érzület, az istenhit és a megváltás meghatározó szerepét meséiben felváltotta a varázslatos lények, elsősorban tündérek beiktatása, a szereplők sorsát e lények közbenjárásának köszönhető csodás események fordítják jobbra. Mme D'Aulnoy a konvencionális helyett a különöset kereste, meséiben az általánosító absztrakció helyett realiztikus részletekkel találkozunk. A fiziognómia belső lélektani jellemzőkkel való egyezését megtörte, azaz aki kívül szép, nem feltétlenül jószívű, kedves karakter, és aki csúnya, sem egyértelműen gonosz, sőt. Tündéreinek viselkedését, alakját nem ritkán egyfajta távolságtartással, gúnnyal kezelte – reflektált tündérlétük valóságosságára vagy éppen valótlanságára.¹ Habár a korabeli, de még a későbbi, 18. századi francia kritika sem méltatta figyelemre,² sőt leszólta, degradálta ezeket a szövegeket, népszerűek voltak, terjedtek, és meghatározták a későbbi meseirodalom tündéralakjait – hatásuk egészen mostanáig tetten érhető.

Gimesi Dóra tündéres meséi a tündér alakjának irodalmi hagyományához való kapcsolódás mellett a kortárs társadalmi-irodalmi közegben megfogalmazott válaszok. Olyan válaszok, amelyek egyszerre szólnak gyerekekhez és felnőttekhez: a válás, az öregedés, a megcsalás stb. olyan kérdésvetési meséknek, amelyek gyereknyelven (reflektálatlanul, a cselekvések és képi megfogalmazás nyelvén) elbeszélve ugyanakkor bizonyos társadalomkritikát is adnak. A mesékben szereplő csodálatos lények mellett főszerep jut mindennapi tárgyakkal is, mint a cipők, lábbelik, a mindennapi kortárs környezetnek és olyan jól ismert, mesei bonyodalmakat elindító szó-tettnek, mint például az átok. A mesék szövegét vizsgálva két nagy alakzat bontakozik ki mind a cselekmény, mind a képrendszer szintjén: egyfelől a tévedések és szétválasztások nagy mintázatára bukkanunk, másfelől az újszerű összeillesztések és egymásra találások mintázatára – a mese indító elemeként károkozás helyett tévedésről vagy elvesztésről beszélhetünk. A mesék értelmezését nem a mesékben megjelenő szimbólumokat szimbólum-szótárakból kiolvasható univerzális értelmezése felől közelítem meg (tündér, cipő, macska, boszorkány, fa stb.), vagyis azok felől a jelentések felől, amelyeket már

1 Vö. D. J. ADAMS, *The 'Contes de fées' of Madame D'Aulnoy: Reputation and Re-evaluation*, Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester 76, 1994, 5–22.

2 Ekkoriban Shakespeare sem tudott felkerülni a francia kultúra érdeklődési horizontjára, éppen hasonló okokból kifolyólag.

eleve ismerünk vagy ismerni vélünk, hanem magát a szimbólumképzés mechanizmusait vizsgálom a mesei szövegekben.

Gimesi Dóra kötetei

Gimesi Dóra könyv formában elérhető műveinek megjelenése az alcímben feltüntetett évszámokhoz köthető. Ezek az évszámok a gyerekkötetként kiadott és illusztrált szövegek kiadási évét jelzik, noha a valóságban a szövegek keletkezésének sorrendje ettől jelentősen eltér. Elsőként ugyanis *A Macskaherceg kilencedik élete* született meg és 2011-ben Aranyvackor pályázaton Meseutca-különdíjat nyert. 2016-ban a Színház és Filmművészeti egyetem végzős rendezőszakos hallgatója, Szenteczki Zita vitte színre, majd 2017-ben jelent meg könyv alakban, hogy besöpörje az Év Gyerekkönyve díjat is. A 2011-es különdíj elnyerését követően került sor a Pagony Kiadó felkérésére, miszerint szívesen publikálnának a szerzőtől még más meséket is: ennek eredményeképpen született és jelent meg a *Csomótündér* című kötet 2013-ban. Ezt követően maga a mese kétszer is színre került: először 2013-ban a kecskeméti Ciróka Bábszínházban Kuthy Ágnes rendezésében (ehhez az előadáshoz egy módszertani segédlet is készült, hogy támogassa az előadás feldolgozását a gyerekek számára), majd a Budapesti Bábszínházban is 2017-ben Tengely Gábor rendezésében. A legutóbbi munka, *A tündér csizmája* című kötet 2018-ban jelent meg. A kötet Szegedi Katalin illusztrátorral közös munkaként készült el, és egyelőre kizárólag könyv formában létezik. Gimesi Dóra a Budapesti Bábszínház dramaturgjaként hosszú évek óta dolgozik mesei szövegekkel, alkalmazza őket színpadra, illetve ír át mesei történeteket, vesz részt rádióhangjáték-sorozat írásában (*Időfutár* 1–8.), vagy alkot önálló, saját meséket.³

A legutóbb megjelent, *A tündér csizmája* címet viselő szöveg könnyebben olvasható a két korábbi meseszöveg ismeretében, hiszen ezek a szövegek szerves részét képezik az életműnek, valamint kapcsolatot is tartanak egymással. Dramatikus hatásra való törekvésük és erőteljes képiségük tagadhatatlan – ezért is készülhetett belőlük színpadi adaptáció. A legutóbbi, 2018-as kötet azonban egyelőre színpadtól független szöveg, és ahogyan a többi meseszöveg is, eredendően olvasásra készült. Mindhárom meseszöveg olyan történetet mond el a gyerekek számára is érthető nyelven, amelyről a polgári gyereknevelési etikett szerint „nem illendő” a kicsiknek vagy a kisiskolásoknak beszélni. A válás, a hűtlenség, az ebből fakadó harag és az öregség létmódjának bezárkózottsága, reménytelensége kevéssé támogatja a pozitív, életörömrre, kitartásra, próbák kiállítására áthangolt mesei történeteken keresztül átadásra kerülő gyakorlati tudást – azt a paradigmát, amelyek alapvetően a nyomtatott folyóiratok és tankönyvek korában jöttek létre.⁴ Ha a szóbeli és írásbeli mesék a hagyomány átadásának egy módját képviselik, ha az életre készítene fel, valamint tanító funkciójuk van, Gimesi Dóra meséi az életnek azokra a részben mindig is jelenlévő, részben kortárs jelenségeire mutatnak rá, amelyek a hagyományos, 18–19. századi népmeseszövegek gyerekek számára átvitt változataiban nem válhattak hangsúlyossá.

3 Gimesi Dóra DLA dolgozata (*Háromdimenziós hősök*, 2016) szintén a mesék kortárs színpadi alkalmazhatóságát taglalja.

4 NYÍRI Kristóf, *Hagyomány és szóbeliség* = Uő, *A hagyomány filozófiája*, Bp., T-Twins, 1994, 33.

A hagyomány jelentése koronként változott: elsősorban átadott tanítást (latin *traditio*), a szóbeli kultúrákban gyakorlati tudás, készségek és ügyességek, eljárások, a mesterségek elsajátítását jelentette, amely jórészt gépies begyakorlásokon, reflektálatlan utánzásban alapult. A szóbeliség kultúrájában ezért elengedhetetlen a szövegek rímes, ritmusos, ismétlődésen alapuló szerkezete, hiszen ezek az „eszközök” támogatják az emlékezet sikeres működését.⁵ Annak ellenére, hogy az írás és a nyomtatás már korábban részévé vált az európai kultúrának, nyomtatott hagyományról valójában csak a 18. századtól beszélhetünk. Ettől kezdve épül be a szövegekbe kritikai reflexió, olvashatóak a nemzeti hagyomány fogalma felől, távolságtartó attitűd jellemzi őket. Másképpen fogalmazva úgy is mondhatnánk, a hagyomány a nemzeti kultúra összefüggésrendszerében átörökített, *konvencionális* tradícióvá válik, olyan tradícióvá, amely idővel mégis lehetőséget teremt újabb és újabb szempontok mozgósítására, a hagyományos (vagy hagyományosnak tekintett) történetek meghaladására vagy hagyományt illető kritikára. Mára, az elsődleges szóbeliséget felváltó írásbeliség korára azonban már a másodlagos szóbeliség technikái is ráépülnek. Nyíri Kristóf idézi Dimlert, aki rámutat arra, hogy „a szövegszerkesztő segítségével történő fogalmazás panelekből való építkezésre indít, az író hajlani fog arra, hogy állandó formulákat és frázisokat ismétljen, mintegy visszakanyarodva a régi dalnokok szerkesztésmódjához és stílusához”.⁶ A mesék mindenkori jellemzőjére, az aktualizálásra nézve ez azzal a következménnyel jár, hogy a szóbeliségből átvett, irodalmivá átvirt mesehagyomány a kortárs közegben egyszerre táplálkozik több forrásból.

Többek között „támaszkodik” a szóbeliségből ismert típusokra, kisebb-nagyobb mértékben a nyelvezetre, a nyomtatott mesék konvencionális, de itt-ott reflektált, távolságtartó attitűdjére, de épít a panelszerű szerkesztésre is, miközben a panelek közötti résekben gyakran a tudás egységes és koherens világának széttöredezettességét fogalmazza meg. A szövegek így a könnyen felismerhető mesei elemeket vagy alakokat felhasználva olyan irodalmi nyelven képesek megszólalni, amelyek egy széttöredezett és több szinten rétegzett világról alkotnak narratívát: a széttöredezettégekben egyszerre mutatják fel a sorsokban fellelhető törekeket, a nyelvi rétegzettséget, ám megoldás-központúságuk miatt – ebben a tekintetben a gyerekirodalmi kánon darabjai hatnak kényszerítő erővel – kénytelenek valamiféle kiutat megfogalmazni a mai életválságok tapasztalatának feldolgozásához is. Gimesi Dóra három meséjéből legalábbis ezek a szempontok olvashatók ki. Állandóan jelenlévő tündérei, a teljes emberi sorsokat felvonultató narratívák, a transzcendens terekben és lényekkel lezajló próbák elbeszélése helyett a hétköznapiakba panelszerűen beépített mesei elemek miatt egészen közelinek érezhetjük a történeteket. Azaz: könnyebben rájuk ismerünk úgy is, mint amelyek szinte közvetlenül párhuzamba állíthatóak saját életünkkel és sorsunkkal.

5 Uo., 17.

6 Uo., 40. Ezen túlmenően tény az, hogy a panelekből való építkezés a mesterséges intelligencia korában lehetővé teszi az azonosítható elemek új kombinációjából létrehozható mesék megírását. A királylány és a róka meséje nem szerepel a Grimm testvérek gyűjteményében, frissen alkotott mese. Cselekménye szerint egy olyan királylányról szól, amelyben egy beszélő róka segít egy molnár fiának megszabadítani a szépséges lányt attól a sorstól, hogy egy olyan szörnyűséges királyfihoz menjen feleségül, akit nem szeret. „Ha egy történet megszületik, változik annak függvényében, hogyan tapasztaljuk meg a világot.” Az a látszólag anakronisztikus gondolat persze kérdéseket vet föl, hogy egy ilyen újonnan „összemesélt” történet próbája valóban az lenne, milyen mértékben képes terjedni. Adam GANZ, *New Brothers Grimm fairytale written by artificial intelligence robot*, Independent, 2018. június 18., https://www.independent.co.uk/news/long_reads/ai-robot-brothers-grimm-fairytale-write-story-the-princes-and-fox-a8393826.html

A három meseszöveg több szinten egyezést mutat. (1) Mindhárom mese története szerint a szerelem idilli állapotában zavar áll be – a zavart nem feltétlenül a proppi hiányállapot, a birtokolni vágyott tárgy utáni sóvárgás okozza, vagy annak elvesztése, hanem egyfajta érzelmi károkozás, esetleg ígéretszegés indítja a mesei hőst útjára; a zavar kiindulópontja Gimesi meséiben lehet a reménytelenség vagy céltalanság is.⁷ Menyus királyfi és Panni királynő rossz párosítása a *Csomótündér*-ben, a Macskaherceg esküvő utáni hűtlensége, a tündér és a macskaherceg megkésített öregkori szerelme, vagy a suszter öregkori szerelembe vetett hitének hiánya, a céltalanság érzése meghaladja a tündérmesék gyerekeknek szánt üdvtörténeti irányultságát. (2) Ezek a mesék valamilyen módon teljes életsorsokat mutatnak be, és nem csupán egy részletet a fiatalság idejéből vagy a felnőtté válásról. Röviden: a mesei cselekmény célja nem az örök ifjúság megőrzése vagy megtalálása, esetleg a családalapítás – sem a győzelem valamilyen lény felett vagy gonosz erők kijátszása stb. (3) Több szempontból népmesei elemeket írnak újra, de nem egyes típusokat vagy a tündérmesék boldogságos egymásra találásának csattanóját alkalmazva, hanem a varázsmesék két gyakori főszereplőjeként megnevezhető alakja, a férfi és a nő kapcsolatát bontják ki.

A *Csomótündér* az egymásnak rendelt szerelmesek történetét gondolja újra. Mivel Apollónia tündér otthon hagyja szemüvegét és félreolvassa, kit kivel kell aznap összehoznia, azaz összezsomózni, Menyus királyfi és Panni királynő ennek a tévedésnek köszönhetően találkoznak, házasodnak össze és születik meg a gyermekük. Végül, érzékelve össze nem illésüket, elmennek Apollóniához és újraprojektálják a „nagykönyvbe” beírtakat – a félreolvasásra itt derül fény: valójában Menyus Fannihoz való, míg Panni Miklóshoz. Az újrendezés mai lélektani realitása fontos megfogalmazást nyer a mese szövegében. „Az örökcsomó azért örökcsomó, mert széttéphetetlen, elvághatatlan, kibogozhatatlan. Kivételes esetekben el lehet ugyan vágni a nagyját, de valami mindig megmarad belőle.”⁸ Éppen úgy, ahogyan egy válás után, különösképpen ott, ahol gyermek is született, a kapcsolat vége szakadtával sem lehet tévedésnek minősíteni vagy teljesen kitörölni a következményeket. „Ifjabb Menyus egyszer megkérdezte Panni királynét, hogy akkor ő most tényleg tévedésből született-e erre a világra. Panni királyné erre azt mondta, hogy ha tévedés is volt, ez volt a legeslegcsodálatosabb tévedés, és örökké hálásak lesznek érte Apollóniának, a Csomótündérnek.”⁹ A tévedés tehát nem egyszerűen egy rossz út bejárását idézi elő vagy elterel egy eredeti céltól, hanem gyümölcssei teremnek, azaz ami megtörtént, nem lehet sem megtagadni, sem kitörölni.

A Macskaherceg kilencedik élete: átok és szimbólum

A Macskaherceg az állatvölegény típusú mesékből ismert alak, az *Ámor és Psyché* (ATU 425) és variánsai, valamint a *Csizmás kandúr* (ATU 545) típus főszereplőinek viselkedését idézi. Azért csak idézi, mert bár alakváltó – két létmód között képes váltani – és feleséget keres, mégsem a mesei állatoktól „elvárható módon” teszi ezt. Népmesei előzményeitől eltérően nem kell a feleségnek kiszemelt lányt/tündért elkérni az apjától furfanggal – Alinka tündér szüleitől egyáltalán nem is

7 Vö. V. J. Propp meghatározásával: Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, ford. ISTVÁNOVITS Márton, Bp., L'Harmattan, 2006, 15.

8 GIMESI Dóra, *Csomótündér = Uó, Csomótündér*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2013, 10.

9 *Uó*, 11.

esik szó. Váltakozva veszi föl macska és ember alakját, és nem a házasságot követően vagy egy csók, egy varázslat következtében változik emberré, hanem egy átok fosztja meg abbéli képességétől, hogy továbbra is megtartva szokását, más-más alakban bukkanjon föl. A *béka királyfi* (ATU 444) vagy *A szép lány és a szörny* (ATU 425C) típusú mesékben fontos a vőlegény vagy házastárs nem emberi alakja. Ezek a lények mindig megszerzik maguknak a feleséget, az ATU 425 típusú mesék az *elveszett férj* keresésének témájára épülnek. A szabályos narratív sémákká alakuló történetek, amelyek különböző területeken évezredek folyamán alakultak ki, felvázolták az udvarlás és a pár-szerzés szabályait. Az állati vagy bestiális férjekkel való házasság nem volt ritka, a nőket meg kellett tanítani arra, hogyan szokjanak hozzá egy ilyen kapcsolathoz – ezekben a mesékben rendre az apa vagy a szülők kényszerítik házasságra a rettenetes állatokkal, kígyókkal, békákkal, szörnyetegekkel saját lányaikat.¹⁰ Jack Zipes a társadalmi valóságához kötött meseértelmezései a konkrét társadalmi okokat olvassák ki a történetekből. Gimesi Dóra állatvőlegénye, a Macskaherceg azonban csak annyiban tart rokonságot a népmesei típusokkal, amennyiben állattá átváltozni képes társ cselekedeteiről szól, aki nem feltétlenül viselkedik „morálisan elfogadható módon” a tündér feleséggel. Noha macskaként való létezése nem jutalom, hanem éppen hogy büntetés lesz. A tündérlányt sem kényszeríti senki a házasságra, inkább védik tőle, hiszen a környéken mindenki ismerte a Macskaherceg habitusát, csélcsap természetét.¹¹

A macskaherceg kilencedik élete a boldog szerelem ígéretével indul, azzal, amivel általában minden házasság. Bár a környéken tudják, hogy a Macskaherceg mindenki mást is feleségül akart már venni, egy „gazember”, „pernahajder”, „piperkőc”, „pojáca”, „szélhámos”, azaz semmiképpen nem férjnek való, Alinka, a tündér mégis hozzá megy feleségül. A Macskaherceg még az esküvő előtt is egy utolsó éjjeli kóborlásra indul macskagúnyájában. Az esküvőt követően addig tud Alinka mellett maradni, míg Alinka is vele marad, ám abban a pillanatban odébbáll, amint a tavasztündérnek egy nap dolga akad, hiszen virágruhába kell öltöztetnie az alsóvárosi cseresznyefákat. Megfelelkezve ígéretéről, a Macskaherceg is újra macskagúnyát ölt. Alinka hajnalhasadáskor érkezik haza. „Nem sírt, nem toporzékolt, csak tüzetesen szemügyre vette a puha homokban sorjázó macskanyomokat. – Mi megmondtuk előre – sóhajtoztak az orgonabokrok.”¹² A tündérlány elindul a Boszorkányok szigetére, hogy átkot mondjon, pedig az átoknak nagy ára van: „A tündér, aki átkot mond, nem lehet tündér soha többé.”¹³ Az átkomondás nyomán Alinka tündérléte véget ér, nem érti többet a fák, virágok, manók beszédét, elfelejti a macskaherceget, emberlánnyá változik. A Macskaherceg pedig kilenc életet kap a haláltól – az átok addig tart, amíg él az, aki kimondta, azaz pontosan Alinka haláláig.

10 Jack ZIPES, *Choosing the Right Mate. Why Beasts and Frogs Make for Ideal Husbands* = Uő, *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy Tale Films*, London, New York, Routledge, 2011, 224.

11 *A Macskaherceg kilencedik életének* szimbolizációs módja jóval inkább olyan poétikai előzményekre tekinthet vissza, mint Charles Baudelaire macska-versei, vagy esetleg T. S. Eliot macskákról írt versciklusa. Ld. pl. Michael RIFFATERRE, *Költői struktúrák leírása. Baudelaire A macskák [Les Chats] című költeményének kétféle megközelítése*, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály = *Strukturalizmus II*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., Európa, é. n., 119–157. A macskák a költeményben a titokzatosságot és a szemlélet kétféle módját fejezik ki, átmenetet képeznek a mitikusból a misztikusba. Riffaterre vitatja, hogy a macskák a kozmoszsal lennének azonosíthatóak, vagy a nő képével azonos lények, és általában véve óvva int a hamis párhuzamba állításoktól. Uo., 152.

12 GIMESI Dóra, *A Macskaherceg kilencedik élete* = Uő, *A Macskaherceg kilencedik élete*, Bp., Pagony, 2017, 35.

13 Uo., 36.

Amikor sok-sok évvel később a Macskaherceg macska képében belopózik a megvénült, emberré változott Alinkához, felismeri és nála marad. Ezután találkozik a Halállal, az pedig elmondja neki, éppen Alinkáért megy, hiszen eljött az idő – az átok akár így is megtörhetne. Ám a Macskaherceg úgy tudja, Alinka tündér, és a Halálnak nincs hatalma a tündérek felett. A Halál elbeszélése révén azonban ekkor ismeri meg az átkot, ami őt sújtja, és az átok következményét, vagyis azt, hogy Alinka maga is megfizetett érte, tündérből emberré változott, azaz halandóvá lett. A megoldást maga a Halál adja tudtára: „Te vagy a férje, neked hatalmadban áll, hogy új szárnyat csinálj neki. De jól vigyázz, az új szárny csak akkor lesz kész, ha te sem haragszol rá, és a tündér is teljes szívéből megbánta az átkot!”¹⁴ A Macskaherceg ezért nekilát, hogy új szárnyat tudjon varázsolni Alinkának. Ennek a módszere nem más, mint Alinka emlékezetének „felfrissítése”. Elmeséli neki álmában mindazt, amire képes volt, a múltat, az átokmondást. Az átokmondás feltételeit szóról szóra visszaidézte Alinka szó szerint is felébred, az átok megtörik, a Halál pedig elveszíti a csatát.

Az átokmondás a mesében kiemelt szereppel bír. Általában véve valamilyen akarat, szándék vagy kívánság kelti életre és többnyire összekapcsolódik a rosszal – ahogyan a francia *malédiction* kifejezés implikálja valami rossz meglétét. Magyarul az „átkoz” származékszó és az „áld” igéből keletkezett, ezzel jelezve az átokmondás hatásának kettőséget.¹⁵ A káromkodással elmondott átok a tehetetlenség és kiszolgáltatottság érzéséből fakad. A mesékben ritkán fordul elő, hogy magát az átok pontos szövegét ismerjük, „indokára, természetére, visszaható erejére csak egy másik [...] átokból, egy külső segítő tanácsadásából, vagy magából a felszabadítás aktusából tudunk utólag visszakövetkeztetni”.¹⁶ Alinka, a tündér átkának pontos szövegét vagy tartalmát ennek megfelelően szintén nem ismerjük, csak a Halál – mint külső segítő tanácsadó – világosítja fel a megátkozott Macskaherceget a részletekről.

A banya sárga szeme megvillant, és Alinka különös forróságot érzett a torkában. Hiába is akarta volna visszatartani, furcsa, ijesztő, ismeretlen szavak ugráltak, táncoltak a szájában, éjszakaízü és tintakeserőségű jelzők, metaforák és hasonlatok, sértett asszonyok nyelvén hömpölygő, guruló, zuhogó szavak. Amikor aztán befejezte, iszonyatos lett a csönd.¹⁷

Az átok érzetéről tudósító szöveg arra utal, hogy sötét, súlyos, károsító szavak hangzanak el. Ez az átok valóban sorsra irányuló büntetés, de rendhagyó módon nem csupán az átokmondás tárgyára, hanem az átokmondóra is hatással van – Gimesi Dóra meséjében a mesei homeosztázis már magában az átokmondás aktusában is érvényesül. Gyakori, hogy az átokmondás tartalma vagy értelme a népmesei szövegekben egy mesebetétben tárul elénk, de ritka az olyan átok, amely maga elhangzik a mondás idején. Cifra János *Rájner* című meséjében kivételesen mégis tudósít a szöveg

14 Uo., 45.

15 *Magyar Etimológiai Szótár I*, főszerk. BENKŐ Lóránd, Bp., Akadémiai, 1984, 194. Az átkoz és áldoz ellentétes jelentései nem ismeretlenek más nyelvekben sem, vö. a francia „sacré”, a spanyol „dichoso”, a héber „barak” vagy a francia „sacer” szavakat – a tabusított és elkülönített ember többek között Giorgio Agamben *Homo sacer* című könyvének tárgya.

16 BÁLINT Péter, *Az átokmondás és a megkötésből való szabadulás hermeneutikája* = Uő, *Meseértés és értelmezés. A kárpát-medencei népmese hagyomány hermeneutikai vizsgálata*, Hajdúböszörmény, Didakt Kft., 2013, 79.

17 GIMESI, *A Macskaherceg...*, i. m., 36.

az átok szövegéről, ráadásul az átok nagyon hasonlít Alinka átkára. Cifra meséjében a vénasszony unalommal átkozta meg a párt, azaz pontosan attól az örömforrástól és felelősségvállalástól fosztja meg Vidát és Rájnert, amely kapcsolatban tarthatná őket. Az elválasztás és unalommal „verés” tehát nem előzmény nélküli vagy ismeretlen fordulat – az egymást megunó pár külön utakra indul és teljesen elfelejtkezik egymásról.¹⁸ Ha a másik megszólíthatatlanná válik – mert az egyik macskává változik, a másik elveszíti tündér-létét és vele a képességet, hogy megértse a fák és állatok nyelvét –, hallgatóg lesz, nem tud megnyílni, nem vállal a másik iránt felelősséget, szükségképpen elválnak az utak. Az átokmondás kulcsszerepét Gimesi Dóra meséjében semmi nem jelzi jobban, mint az átok feloldásának a következménye, azaz az, hogy a „mesei megváltás legfőképpen szereteten, a megelőlegezett és megtartott bizalmon, a másik előtti feltárulkozáson, a kölcsönös felelősségvállaláson alapszik”.¹⁹ A látszólag tragikus, életellenes esemény valóban a kiteljesedő élet szolgálatába áll az átok-levetést követően – átokból áldássá válik. Ami a népmesei megoldásoktól azonban eltér, az az átok késői, mondhatni az élet utolsó pillanatában történő megtörése, amivel csak olyan élet válik elérhetővé, amely már nem fiatal, amely nem a végtelen ideig rendelkezésre álló erő és szépség birtokába juttat. A fiatalság, az örök ifjúság és családi boldogság helyett Gimesi meséjében a létezés megőrzése kétféle létmód egyesítését teszi lehetővé. Ez a kiteljesedés az emberlét és a nem emberlét, a földi valóság és képzelet, a hétköznapi és a varázslat folytonosan váltakozó meg tapasztalhatóságából áll.

A mese szövege olyan hívószavak köré épül, mint a szerelem, a hűtlenség, az árulás, az átok, a vezeklés, a várakozás, a felejtés, emlékezés, halál, átváltozás, beszélő növények, csodás lények. A sok más meséből ismert tükörszerkezet is megjelenik a narratíva kulcspontján: amikor ugyanis a Macskaherceg újramondja történetük szilánkjait, pontosan abban a funkcióban halljuk a beágyazott elbeszélést, ahogyan azt a népmesékből is ismerhetjük. Az utólagos elbeszélés, a mesebetét, versmondás, álomelbeszélés – narratív technikák, amelyek Gimesi Dóra szövegében egyszerre jelennek meg, hiszen versszerű részek vannak egy alvó tündérnek újra elbeszélve – ráirányítja a figyelmet a „múlt homályába vesző élettörténet-szilánkokra, a meglazult személyes viszonyokra, az elhanyagolt lelkiismeret hangjára, s ezek együttesen az emlékezés bonyolult korrekciós tevékenységét mozgósítják”.²⁰ Ennek a mesebetétnek vagy tükörstruktúrának az alkalmazása a szimbólumképzés mechanizmusával rokon, amennyiben a szimbólum eredendően olyan ismertetőjegy volt, amely egy érme vagy egy medál két feléből állt. A mesebetétben felidézett történet ismertetőjegyként is értelmezhető, olyan emlékezetként, amelyben a kettészakított két „fél” egészzé alakulhat.

A szimbólumképzés összeillesztést, egymás mellé helyezést jelent. Umberto Eco jelzi, hogy egy egész két részének összeillesztése azonban ezzel a művelettel együtt kivonja őket a szemiozsis folyamatából. Ha csupán egy tárgyról van szó, bármely „más dologhoz hasonló közönséges dologgá változtatja vissza mindkettőt”: ennek a logikának a mentén a tündérből halandó, közönséges ember,

18 A Grimm testvérek által közölt *A tavi tündér* című mese valamelyest emlékeztet Gimesi meséjének cselekményére: az elátkozott fiút elnyeli a tó tündére és elválasztja szerelmesétől. Az egyesülés csak az átok megtörésével lehetséges – ehhez álmokban megjelenő információ és egy öregasszony tanácsai segítik hozzá a lányt. A Grimm-mesében azonban az átok nem kétirányú, azaz csak a mese egyik szereplőjére hat.

19 BÁLINT, *Az átokmondás...*, i. m., 94.

20 BÁLINT Péter, *Mese a mesében. A megkettőződés hermeneutikája (Az emlékezés és a nyelv labirintusában)* = Uő, *Meseértés és értelmezés*, i. m., 127.

hercegből egyszerű macska lenne. Ez a fordulat az átokmondással teljeseedik be. A tárgyak helyett a fogalmak, sőt az életutak összeillesztése esetében azonban az alakok nem egyszerűen hétköznapivá alakulnak vissza; a szimbólum ilyen esetekben megmutathatja robbanékony, szétfutó jelentésképző potenciálját. Noha a régi, vallásos (vagy beavatást igénylő) szimbólumoknak „afféle konzumnők módjára az volt a dolguk, hogy csodálóikat újra és újra egy beteljesületlen kognitív szenvedély örvényébe rántsák, anélkül hogy valaha is odaadnák magukat nekik”,²¹ a mesei szimbólumok gyakran az anagogikus irányultságnak megfelelően inkább a beteljesülést jelentik és az egekig emelnek. A 19–20. század fordulója óta azonban elsősorban szimbolikus módról beszélhetünk, azaz már nincs olyan fogalom, aminek önmagában szimbolikus értéke volna, állítja Eco. Gimesi Dóra meséjében az összeillesztés művelete nem két tárgy, hanem két lény, két létmód, egy macska/ember és egy tündér/ember összekapcsolásával megy végbe, de nem a macska és egy tündér mint önmagukban szimbolikus értékkel bíró két lény találkozásáról szól a mese. Még a szimbolikus jelentések is ellenkezőjükbe fordulnak, hiszen a macska nem váltódik meg, nem lesz kizárólag emberré, a tündér pedig emberből újra kizárólagosan tündérré. A két (szimbolikus) létmód egymásba fonódása egészíti ki az eredendő hiányt.

A mesékre mindenképpen igaz az, hogy „a két külön darabkát egyenként épp a másik rész hiánya teszi vonzóvá, és ennek a hiányérzetnek a nyomán támadnak a legmohóbb szenvedélyek”.²² A mesei beszédben gyakori a két szétválasztott rész egymáshoz illesztése, akár személyekről, akár tárgyakról legyen szó, s ezeknek az összeillesztéseknek a nyomán bontakozik ki egy szerelem. Gimesi meséjében a Halál markából kimenekülő két alakot azonban ez az összeillesztés nem szerelembé sodorja, hanem megmenti őket, az életüket, még akkor is, ha életük a természetes földi „folyás” szerint biológiailag végéhez érne. A mohó, fiatalkori szenvedélyek helyét az együtt töltött idő, a másik mellett maradás, a közösen megtett (háztetei) utak veszik át. A mesei megoldás tehát itt a szimbólum működésmódját követi, de archetipikus szimbólumra nem utal. A szimbólum nem egy mélyebb titok jelentéssel bíró jegye, amit meg kell fejteni, a mesében nem egy vagy több szimbólum megfejtése, hanem éppen maga a szimbólumképzés mechanizmusának utat törése tűnik életmentőnek. Természetesen a macska az öröklét szimbóluma, a mindig talpra esése, olyan állat, amelyik nem idomítható, önálló akarata van és nem igazodik senkihez. A tündér mesebeli lény, halhatatlan és csodás képességekkel bír, többek között képes másokat megmenteni. A mese végére mindketten átváltoztatják magukat: a macska igazodik, hűséggel követi a tündért, a tündér magát a macskát és a kapcsolatot menti meg emberként, hogy újra tündér lehessen. Ezért lehetséges, hogy a már ismert szimbólumrendszereket figyelmen kívül hagyva, mégis erőteljesen szimbolikusnak értjük a szöveget: az alakok viszonyrendszerének szimbólumokra jellemző mechanizmusa meghívja a szimbolikus olvasási módot: a tündér és a macska párosát a halállal dacoló, a hűség és hűtlenség útját megjáró, átkot és feloldozást ismerő két lény egymásra találásaként olvashatjuk.

„A szimbólum olyan szó, amellyel kapcsolatban a diákjaimnak mindig azt tanácsolom, hogy nagy mértékletességgel használják, és azokba a kontextusokba illesszék, amelyekben találkozhatnak vele, hogy meg tudják határozni azt a jelentést, amelyet ott és nem másutt vesz fel.”²³ Megfogadva

21 Umberto Eco, *A szimbólum = Uó, La Mancha és Bábel között. Irodalomról*, Bp., Európa, 2004, 224.

22 *Uo.*, 210. Gondoljunk például a mesékben testvérek által egymásnak adott tárgyakra (kardok, kendők, stb.)-vagy az ismertetőjelként működő tárgyakra – klasszikusan ilyen tárgy például Hamupipőke cipője.

23 *Uo.*, 209.

Eco tanácsát, *A tündér csizmája* című mese szintén közelebbi vizsgálatot érdemel. Azaz látnunk kell, hogyan alkotja újra Gimesi Dóra a tündér és a csizma/lábbeli klasszikusan mesei szimbólumainak jelentését. Bizonyos szempontból a mese folytatása *A Macskaherceg kilencedik élete* című mesének, hiszen a mese végén, a mesélés közben a Macskaherceg nemcsak a múltra, de valamifajta intertextuálisan jelenlévő jövőre is utal. „Mesélt a suszterről, aki hétmérföldes csizmát készített egy nyugdíjas tündérnek.”²⁴ A háztetőket járó macska és tündér már tud arról (nevezhetjük Riffaterre nyomán ezt a mondatot a szöveg intertextuális tudattalanjának), ahogyan egy idősödő, nyugdíjas tündér majd meglátogat egy reményvesztett öreg susztert, és hétmérföldes csizmát kap tőle.

A tündér csizmája úgy alkotja újra a szimbólumokat, hogy nem csupán népmesei témákra támaszkodik, hanem a magyar irodalmi hagyományban ismert mesei szövegre, József Attila *Csoszogi, az öreg suszter* című meséjére is utal. A népmesei előzmények között találjuk például a Grimm-mese-gyűjteményben szereplő két suszter mesét: *A Prikulicsok* első meséje egy olyan vargáról szól, aki elszegényedve egyetlen pár cipőre való bőrből akarja az utolsó pár cipőt megvarrni. Az éjszaka leple alatt ebben segédkező prikulicsok remekműveket készítenek, amelyek jó áron eladhatók, a varga új bőroket vehet, és lassan újra felépül a jólléte. Hálából a pucér kis emberkének, a prikulicsoknak feleségével együtt szép ruhákat varr. „Attól fogva nem jöttek többé, ám a vargának jól ment a sora, míg csak élt, és bármibe fogott is, minden sikerült neki.”²⁵ Ezt a mesét újra és újra át lehet írni gyerekek számára, legutóbb Mosonyi Alíz tette meg *A suszter manói* címmel, szorosan igazodva a Grimm testvérek által közreadott változathoz.²⁶ Egy másik Grimm-mese pedig az örökké elégedetlen mesterember esetét beszéli el, aki álmában meghal és a mennyországba jut. A figyelemztetést, hogy „hagyjon föl régi szokásával, és ne ócsároljon semmit, amit a mennyországban látni fog”,²⁷ mégsem veszi komolyan, és talál kivetnivalót a tökéletesben is, ezért kidobják. Felébredve megnyugszik, hogy csak álmodott és nem is halt meg. A mély elégedetlenség, az örökös morgás, a megváltás, a példa, az ígéret csődje az eleve menthetetlen, rossz és hitetlen emberről szóló példázat. Nyilvánvalóan mindkét Grimm-mesében az etikai kérdések kerülnek előtérbe: olyan emberről, aki visszafizeti a jótéteményt, és egy olyanról, akinek soha semmi nem elég jó, aki mindig elégedetlen, ezért boldogtalan és hitetlen.

A suszter alakja József Attila 1932-ben született irodalmi meséjéből is ismert, iskolai tananyagként mindannyian találkoztunk vele gyerekkorunkban és leginkább az életrajz felőli megközelítésben értelmeztük. Csoszogi története azonban nem kizárólagosan koncentrálna erkölcsi kérdésekre, nem emelkedik a csodás lények vagy tündérek, prikulicsok birodalmába, nem oldódik el a földi térségektől, hanem nagyon is „reális”, földhöz ragadt marad. A megírásának idején keletkezett elméletek felől értelmezve jelentését az adás-kapás egyensúlya, a lét pragmatikus, eszközszerű vonatkozásai határozhatják meg. A jótékony cselekedetet a suszter goromba szavai oldják el attól a kötelezettségtől, hogy bármit is viszonzni kellene, míg a szakadt cipő megjavítása a kézhezálló

24 GIMESI, *A Macskaherceg...*, i. m., 46.

25 Jacob és Wilhelm GRIMM, *Gyermek és családi mesék*, ford. ADAMIK Lajos, MÁRTON László, Bp., Magvető, 1989, 171.

26 MOSONYI Alíz, *Egyszer volt, ahogy még sosem volt. Tizenkét és fél Grimm mese*, Bp., Pagony, 2014, 58–63. Jellemző egyébként, hogy a mesterség háttérbe szorulásával a varga, suszter, cipész közötti különbség felszámolódott a mesei szövegekben és mára ezek a foglalkozásnevek egymás szinonimáiként szerepelnek.

27 GRIMM, i. m., 582.

eszköz kéznéllevőségére hívja föl a figyelmet.²⁸ Gimesi Dóra a suszter alakjára hármas értelemben alapozza a mesei cselekményt: (1) kapcsolódik ahhoz a hagyományhoz, amit József Attila, Mikszáth Kálmán vagy Móra Ferenc jelölt ki a magyar irodalomban; (2) a népmesei hétnérföldes csizmán és a tündéren keresztül meghív népmesei motívumokat, valamint kapcsolódik Grimm-mesékhez; (3) a mese személyes megidézése a saját örökségnek, hiszen Gimesi Dóra nagypapája suszterként dolgozott, és tegyük hozzá, az író is szenvedélyes cipőgyűjtő.

A cipők, a lábbeli, a láb, a mozgás szerepe ezenfelül visszatérő elem a három Gimesi-mesében: a Csomótündér éppen lábuknál, pontosabban fogalmazva, cipőfűzőjükönél fogva köti össze Menyus királyfit és Pannit – ahogyan az a 2013-ban a kecskeméti Ciróka Bábszínház által színre vitt előadásban (rendezte: Kuthy Ágnes) vizuálisan is megjelent –, és ha a cipő nem is, de a lábtól való kötözöttség meghatározó szerephez jut. A *Macskaherceg kilencedik életében* gyorsan közlekedő macska szerepel, repülő tündér, mindenféle egyéb járművek, zeppelinek, villamosok stb., de cipő nem. A kötet illusztrációin mégis hangsúlyosan megjelenik a lábbeli: például akkor, amikor a Macskaherceg belefut a tündérbe, szinte elgázolja Alinkát, és annak egyik cipője leesik, a másiknak pedig kitörik a sarka. Az ehhez a jelenthez kapcsolódó illusztráció azért is válik kiemelkedően hangsúlyossá, mert a mesekötetben kétszer is láthatjuk, azaz vizuális elemként ismétlődik. A *tündér csizmája* már egyenesen magukról a cipőkről szól. A bataille-i szürrealista antropológia szerint fejünkkel az ég és fény felé fordulunk, míg lábunk a sárban áll – a létezés oda-vissza mozgás a test és a létezés eme két pontja között. Az állandó és kizárólagos fölfelé törekvés ezért hibás gondolat.²⁹ A mesék fölfelé törekedő történetíve a *Macskaherceg kilencedik életében* a vénember és vénasszony éjjeli átváltozásaiban szó szerint is tetten érhető, hiszen tündérré és macskává változva minden éjjel a háztetőket járják. „Akinek van szeme és nem tud aludni éjjel, bármikor megpillanthatja őket a szemközti háztetőn.”³⁰ Hol lent laknak az emberek között, hol fönt járnak a házak fölött. A *tündér csizmája* a repülésre való utalással emeli be újra és újra a fölfelé törekvés képeit, ugyanakkor a hófödte tájban feketéllő lábnyomok a földi lét sárba ragadtságára, de legalábbis hóban nyomot hagyására is rámutatnak – a suszter és a nyugdíjas tündér egyszerre jár fent és lent is. Fehérben fekete nyomokat hagyva, egyszerre a földön és fent az égben.

Fantázia és valóság

Hogyan valóságos egy tündér, egy macskaherceg vagy egy boszorkány alakja? A mesék kapcsán visszatérő kérdés, igaz-e vagy sem a történet, valós dolgot beszél-e el vagy csak a fantázia szüleménye. Gimesi Dóra történetei kapcsán a mesei terek és képzelet, valamint a fizikai (például földrajzi vagy technikai) valóság folyamatosan egymásba fonódik. A *Csomótündér* tündérei képesek megalkotni, majd újraalkotni az emberi kapcsolatokat, a Macskaherceg hol állati, hol emberi alakban bukkan

28 Részletes elemzését ld. NAGY Gabriella Ágnes, *József Attila – cipők költészetben és mesében*, Tempevölgy, 2018/4, 65–83.

29 Georges BATAILLE, *The Big Toe = Encyclopaedia Acephalica. Comprising the Critical Dictionary and Related Texts Edited by Georges Bataille and the Encyclopaedica da Costa*, eds. Robert LEBEL, Isabelle WALDBERG, London, Atlas Press, 1995, 87.

30 GIMESI, *A Macskaherceg...*, i. m., 48.

fel, hogy meglátogassa hol tündér, hol ember alakját öltő kedvesét. A nagyon valóságos módon éledegélő suszterhez egy tündér kopog be, és végső soron ráveszi arra, hogy elkezdje bejárni vele a valóság (Kuala Lumpur, Párizs stb.) és a mesebeli képzelet tájait. Ennek az állandó összefonódásnak köszönhetően mindhárom történet, különösen *A Macskaherceg kilencedik élete* és *A tündér csizmája* olyan valóságot teremt, amely a konkrét földrajzi helyekre való utalások mellett egyszerre épít jelen társadalmunk normarendszerének és a mesei történetek normarendszerének ismeretére. Bizonyos értelemben a szövegek teljesítménye nem kisebb, mint annak az egyensúlynak a megtalálása, amely nem a kétféle normarendszer közötti pontos, billenés nélküli egyensúlyra tör vagy merevít ki egy ilyenfajta egyensúlyi állapotot, hanem folytonosan fenntartott oda-vissza játékában elmosza a kettő közötti határt, és saját határokat jelöl ki; azaz saját valóságos világunkkal folytonosan kapcsolatban lévő fiktív világot hoz létre.

A valóság mint olyan azonban önmagában nem létezik, csak a valós dolgok léteznek. Hiszen létezik-e egyáltalán egyszarvú? Léteznek-e a mesékben a mesei lények? A mitológiában igen, vannak egyszarvúak, a mesékben tündérek – az, hogy a beszédben léteznek, jelzi, hogy a szemantikai valóság és a valós létezés között különbség van, legalábbis Markus Gabriel szerint. Az egyszarvúhoz vagy tündérhez hasonló típusú létezők azonban nem csupán a diskurzusban léteznek, hanem a dolgok valós aspektusának létrehozatalnak, teszi hozzá Jocelyn Benoist. A valódi, materialitásukban is létező dolgok így csupán aspektusai a valóságnak, de nem merítik ki a valóságot. Arra a következtetésre is juthatunk, hogy akkor ezek szerint például Piroska is létezik a tündérekkel és a sárkányokkal együtt, amennyiben a mese elbeszéli a történetüket. Közelebb kerülünk az elbeszélte dolgok természetéhez, ha azt állítjuk, hogy Piroska története az, ami létezik, Piroska azonban nem. A tündéres történetek léteznek, a tündérek azonban nem. Így különbség van a valós létező és az intencionált létező között. A mese ugyanis nincsen teljesen leválasztva a valóságról, inkább azt mondhatjuk, csak a valóság felől érthető.

Az a hit egyszerűen téves, miszerint az intencionális entitást/elemet mint olyat valóságnak vesszük, jó módja lenne annak, hogy valóban lepaktáljunk – azaz elköteleződjünk a valóságnak – a fikcióval vagy egyéb intencionális megközelítéssel. Az intencionális viszony lényegileg normatív természetét hagyjuk ezzel figyelmen kívül, azt, ami alkotó módon irányul a valóságra.³¹

Az intencionális hozzáállás állítólagos tartalma a pusztán normativitás. A valóság két generátora a természet és a kultúra, ez utóbbin belül az a társadalmi valóság, amely konvenciókból és gyakorlatokból áll. Miközben a természeti dolgok valódiságába vetett hitünk viszonylag konstans, kézzelfogható, a kultúra vagy társadalmi valóság olyan elemeket tartalmaz, amelyek már eleve megítélés alá estek – ezért hívhatjuk ezt intencionális valóságnak. Ez a fajta realitás jóval inkább egy adott társadalom intézményeihez kapcsolódik.

A valóság nem olyan fogalom, ami meghatározná egy dolgot valamilyen másikkal szemben, vagy különböző dolgokat különböző szinteken. A valóság kategorikus fogalom, ami arra a tényre utal,

31 Jocelyn BENOIST, *What is So New About New Realism?*, előadás, elhangzott 2018. május 22-én, Bp., ELTE, 10.

hogy a dolog az, ami, akár meg tudom ragadni, akár nem azoknak a normáknak a segítségével, amelyeket alkalmazok.³²

Azok a normák, amelyek felépítik a társadalmi valóságot nem láthatatlanok vagy maguktól értődőek. A norma mint olyan, része a valóságnak, de a norma nem valóság, ahogyan a valóság nem egyenlő az igazsággal – ezek különböző fogalmak. A norma és a valóság kategóriájának különbsége további vizsgálatokra szorul, ezeknek a vizsgálatoknak a valóság dimenzióinak valós diverzitását kellene támogatnia. Jocelyn Benoist a valóság új fogalmáról szólva olyan kérdéseket is felvet, amelyek közelről érintik a mesei valóság és a hétköznapi valóság közötti különbségeket. Amit a gyermekek számára mesei valóságnak tartunk – és úgy gondoljuk, a mese a gyermek számára gyakran nem különbözik a valóságtól –, az egy társadalmi valóság része, egy normarendszer valósága. Mivel a társadalmi valóság változik, a normarendszer sem marad ugyanaz; ez is előidézője a mesei történetek aktualizálásának.

Ha manapság már kevésbé hiszünk azokban a tündérmesékben, amelyek a 17. század végi francia udvari meseírók előtt csak nagyon elszórtan léteztek írásban – és csak a 18. századtól kezdtek terjedni –, azért is lehetséges, mert meghaladtuk annak a barokk, allegorikus, udvari normarendszernek az idejét, amelyekből ezek a történetek származtak – magyarul, eltűnt a tündérmeséket megalapozó létforma. A *tündér* szó maga különböző nyelvekben különbözőképpen viselkedő lényekre utal. Magyarul már a 15. században felbukkan, mai jelentésében 1604-ből datálhatjuk „magát elváltoztató, képzeletbeli lény, többnyire fiatal nőalak” jelentésben. A *fairy* vagy *fée* a latin *fatum* származéka, így nem meglepő a tündérek sorseseeményekkel való összekapcsolódása a mesékben. A *fairy/fée* kisebb, mint az emberi lények, csodás segítő vagy ellenfél szerepében jelenik meg. Az európai kultúrában D'Aulnoy és Perrault nevezte el a mesék egyik válfaját tündérmesének (*contes des fées*) a népszerű történetekkel szemben (*contes populaire*).³³ A szálak ismét a barokk korába vezetnek, hiszen ekkor, a középkor és a barokk idején a fantázia, a képzelet, a tudás, a tapasztalat még nem vált el egymástól. Benoist érvelése a mai, legfrissebb irányt jelzi a valóságról való gondolkodás történetében, miközben Giorgio Agamben egészen a középkorig megy vissza, hogy láthatóvá tegye, hogyan vált szét valóság és képzelet, a tapasztalat és a tudás – azok a fogalmak, amelyek valaha egységként működtek.

Könyvének címadó fejezetében Agamben a tapasztalat filozófiai történetének ered nyomába, és abból indul ki, hogy a 20. századra, a modernség idejére a tapasztalat elszegényedett: nem maradt semmi, amit a hétköznapiokból tapasztalatként fordíthatnánk le. A tapasztalatokat csupán megfigyelő egyén mára kívül került magán a tapasztalaton. „A tapasztalat szükségszerűen nem a tudással kerül viszonyba, hanem az autoritással – azaz a szavak és a narráció erejével.”³⁴ A modern tudomány ezért a tapasztalattal szemben alapvetően bizalmatlan, hiszen az összeegyeztethetetlen a bizonyossággal. Ám „abban a pillanatban, amikor a tapasztalat mérhetővé és bizonyossá válik,

32 Uo., 17.

33 *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales I–III*, ed. Donald HAASE, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 2008, 322–325.

34 Giorgio AGAMBEN, *Infancy and History = Uő, Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience*, London, New York, Verso, 1993, 14.

azonnal elveszíti autoritását”.³⁵ A tapasztalat és tudomány közötti szakadék történeti fejlemény, hiszen a tudásra és a tapasztalatra valaha egységként tekintettek. Az antikvitásban a képzelet még a tudás felsőbbrendű médiumának számított. Míg a képzelet a múltban nem „szubjektív dolog volt, hanem sokkal inkább a szubjektív és objektív, a belső és külső, az érzékelhető és megérthető egybeesése, mára kombinatorikus és hallucinatorikus jegyeket vett magára”.³⁶ A középkorban a képzelet és a vágy szoros kapcsolatban állt egymással, ám amint a képzelet levált a tudásról és a tapasztalatról, elérhetetlenné vált maga a képzeletben eredő vágy (tárgya) is, hiszen kívül került a megtapasztalhatón. Ettől kezdve a szerelem nem a fizikai valóságra, hanem egy fantazmára irányult.

Ez a fajta képzeletbelivé tett vágy vezérli mind a Macskaherceget, aki úgy hiszi, meg tud maradni egyetlen tündér mellett, mind a tündért, aki arra vágyik, hogy férje majd kitartson mellette. Ami összeköti őket, az éppen a házasságról alkotott illuzórikus képekben gyökerező képzeletbeli vágy a hűségről és kitartásról. A mesékre oly jellemző keresés motívum ebben a történetben éppen hogy az út hiányában, az apóriában manifesztálódik. Ugyanis egyik mesei alak sem követ egyetlen utat sem, amely a tapasztalathoz vezetné, olyan utat, amit a különös és az egzotikus jellemez, hanem a számukra addig teljesen ismeretlenbe vetik bele magukat: oda ahol nincs biztos út. Az élet manapság teljességgel nélkülözi a bizonyosságot és kiszámíthatóságot, de az élményt is. Ennek megfelelően Alinka emberként a hétköznapi lét monotóniájába, eseménytelenségébe és élmény-nélküliségébe süllyed, a Macskaherceg pedig találkozik a halállal, aki kilenc életet ad neki, ahogyan az egy macskának dukál. Ennek a kilenc életnek az elfogyasztása közben ugyan gyűjt némi tapasztalatot, bár a tapasztalatok izgalmában, élményszerűségében kevéssé bízuk: „kilencszer fogom halálra unni magam, kilencszer egymás után.”³⁷ Vándorlásai során bizonyos „csúcserőlményekhez” jut – teázik a Himalája tetején, meglesi, hova tűnnek a festményekről a kisjézusok stb. –, miközben nagy, igazán sorsfordító esemény nem esik meg vele. Sorsfordító élmény számára majd a Halállal való újratalálkozás lesz.

A synderesis olyan fogalom, ami nem a lelkiismeret szavára vonatkozik, sokkal inkább technikai terminus, amelyet a középkori és reneszánsz neoplatonikus misztikusok használtak, hogy a lélek legmagasabb és legkifinomultabb területét jelöljék; közvetlen kapcsolatban áll a természetfeletti érzékelésével, és soha nem szennyeződött be az eredendő bűn által.³⁸ Agamben Montaigne és Rousseau élményére utal, mégpedig olyan élményekre, amellyel véletlenül találkoztak egy-egy baleset következtében. A tudatát vesztett Montaigne a lóról leesve a lélek nyugalma a halál állapotával azonosította, míg az eszméletét hosszú órákra elvesztő Rousseau az újjászületéssel. Az, ami ebben a tudattalan állapotban megjelent, már nem az „én” volt, hanem az „az”, ami azt jelzi, hogy a tudatvesztett élmény nem a szubjektum „énjének” tapasztalata, hiszen minden tapasztalat garanciája és alapja a tudat szintetikus egysége. A tudat szintézise éppen az, ami egyáltalán nem jellemzi a tündért, tündéreként nincsen rá szüksége: az ember és tündérlét tudatának szintézisére a történet végén kerülhet sor.

35 *Uo.*, 18.

36 *Uo.*, 25.

37 GIMESI, *A Macskaherceg...*, i. m., 39.

38 AGAMBEN, i. m., 30.

A Macskaherceg és a tündér alakváltásai markáns tudatváltásokkal is járnak, de nem abban az értelemben, ahogyan egy patogén tudatállapotok közötti váltásra gondolhatunk, hanem ahogyan a kétféle testhez tartozó kétféle tudat váltakozásáról beszélünk. A Macskaherceg egy alakját gyakran és könnyen váltó mesei figurából egy kóbor macskává, míg Alinka könnyen mozgó tündérből minden emlékét és addigi nyelvét elfelejtő, bezáruló emberré válik. Számukra az a tudatállapot jelenti a hiányosságot, amelyben nem képesek egyszerre a két tudattal és testtel (macska/ember, szárnyas tündér/szárnyatlan ember) rendelkezni. A mese ezért nem is feltétlenül csupán a hűtlenség és haragból mondott átok, a hibák felismerésének, a megbocsátásnak vagy a késői szerelemnek a példázata. Alinka és a Macskaherceg nem egyszerűen azzal győzi le a Halált, hogy a tündér ismét szárnyakat kap, a macskának pedig nem kell meghalnia Alinka elmúltával.

Semmi dolgod velem – fújta a Macskaherceg. – Még nincs itt az idő.

– Ezúttal nem is érted jöttem. Habár, ahogy így elnézlek, az a nap is vészesen közeleg – viccelődött a Halál.

Fordulj fel! – viccelődött a Macskaherceg.

Ugye tudod, hogy nemsokára megtörik az átok? Az utolsó életedben úgy tűnik, újra ember leszel. Már ameddig, ugyebár.

Miket beszélsz?

Az átok csak addig tart, amíg él az, aki mondta – vihogott a Halál, és a zongorára borulva alvó Alinkára mutatott.

Felejtsd el! – pattant fel a Macskaherceg. – Alinka tündér, és a tündérek fölött nincs hatalmad!

Csak tündér volt, komám, tündér volt! Odaadta a szárnyát egy átokért. Nagyon jól tudta, mit vállal. De még ha visszazereznéd is a szárnyát: ki látott már vénséges vén, hajlott hátú, göcsörtös ujjú tavasztündért?³⁹

A két mesei alak nem csak életét nyeri el azzal, hogy kijátsszák a Halált. Az élet, amit visszazereznek éppen az a létforma, amelynek egysége a hétköznapi, emberi lét és a nem-emberi, varázslatokkal teli lét egysége, jobban mondva a kettő közötti átjárhatóság léte. Létük, tapasztalati mezőjük, érzékelésük kettősségen alapszik, ha ezek nem is fedik egymást maradéktalanul. A közös a kettősség és ennek az egyesítése – a boldog egymásra találás, a megbocsátás ezért csak részben egy megkésett szerelem beteljesülő aktusa, ami felett csaknem teljesen elszállt az idő. Más részben ez a boldog egymásra találás sokkal inkább a létezés, a nyelv és tapasztalat kettősségének elfogadása, végső soron ennek a kettősségnek közös tapasztalata. Az éjjel öreg macska és szárnyas öregasszony képében háztetőkön kóborló vénséges vén anyóka és vénséges vén öregúr ezt a kettősséget lépteti működésbe. A mesei homeosztázis értelmében eggyé válik az, ami külön került, így a tündérvilág, a fantázia, átváltozások és vágyak világa egyesül a hétköznapi valóság normatív tapasztalatainak világával. Az egymásra találás az önmagára találással egy időben történik meg. Ugyan már elfelejtettük, hogy képzeletünk és tudatunk kettévált, a szöveg újra érzékelteti velünk, hogy a teljesség vagy létezés folytonossága ezek újraforrasztásából fakad. Ezzel szemben a másik utáni vágy mindig egy képzeletbeli másikra irányul, és nem érheti el azt, sem a teljességet.

39 GIMESI, *A Macskaherceg...*, i. m., 44.

A hűség mint erény mindig az önmagunkhoz való hűség is egyben. Hűségesek ahhoz tudunk lenni, amire emlékszünk. „A változás hűtlen, s még az évszakok is csapodárok.” De a hűség sem bocsát meg mindent – gondolkodásunkhoz hűnek lenni viszont azt is jelenti, hogy „jó és alapos ok nélkül nem változtatunk rajtuk”. Jó és alapos ok az élet-halál kérdése: a Macskaherceg csak akkor képes megmenteni magát, saját életét, ha Alinkának új szárnyakat készít és hűséges marad. Alinka pedig akkor maradhat csak életben, ha elfogadja a szárnyakat, megbocsát és újra bízni kezd. Ehhez mindkettőjüknek szüksége van a felejtésre és a saját gondolkodásukhoz való hűtlenségre.

A hűtlen szerelem nem szabad szerelem, hanem feledékeny szerelem, a hitehagyott szerelem, az a szerelem, amely elfelejti vagy meggyűlöli azt, akit szeretett, s amely ettől fogva önmagát felejti el vagy gyűlöli meg. Dehát szerelem ez még? Szeress annyira, amennyire jólesik, szerelmem, csak ne feledj kettőnket.⁴⁰

Az önmagát feledő Alinka az átokmondásban veszíti el önmagát, a csapodár, feledékeny macska léte pedig változékonyságát, alakváltásra való képességét elveszítve redukálódik egy állati létté. A tündér és a macska a háztetőkön ülve egyszerre emlékeznek önmaguk változékonyságára és tartják meg egymás kettősségét az emlékezetükben.

A paradox intenció mint sorsesemény

A *tündér csizmája* című mesében újabb szinteken érzékelhető a mesei narratívák jegyeinek újragondolása. A valós, konkrét földrajzi térségek megidézése mellett többek között szerepet kap az olyan mesékre való utalás, amelyek fő eleme a lábbeli. Ilyen mesék a következők: *Hamupipőke* (ATU 510A), *A kalapvári kisasszony* (ATU 510B), *Csizmás Kandúr* (ATU 545B), *A papucsszaggató királykisasszonyok* (ATU 306), *A bolhabőr cipő* (ATU 850 – *A királykisasszony jegyei*). Nyilvánvalóan ezek között a mesék között találjuk a legismertebbeket, kezdve rögtön Hamupipőke meséjével. A mesék gyakran szőnek bele a cselekménybe mágikus tárgyakat, olyan eszközöket, amellyel valami természetfeletti dolog vihető véghez. A cipő azonban Hamupipőke esetében például azonosításra szolgáló tárgy. A *tündér csizmája* szövegében a cipőkészítés egyszerre kapcsolódik egy mesterséghez, sőt művészethez (ne feledjük a Van Gogh parasztcipőket ábrázoló festményei körül kirobbant vitát), mesékhez, csodálatos lényekhez, de valamiféle családi örökség átadásához is. Tóbiás Krisztián cipőkről írt prózai szövegében a cipő leginkább az anyaföldhöz tartozik,⁴¹ Gimesi meséjében a suszterség, a cipőkészítés családi hagyomány, praxis, amit át kell örökíteni.

Volt ennek a híres-neves suszternek három szép fia. Örömét lelte bennük, azt tervezte, kitanítja őket is a cipőkészítésre, ahogy őt tanította az apja annak idején. Az apját meg a nagyapja, a nagyapját meg a dédapja, ameddig csak vissza tudott pillantani a családi emlékezet. Ott sorakoztak a nagyapák, a dédapák, ükapák a falon, réges-régi szerszámaik a műhelyben. A cipésmester szép rendben tartotta a sok régi szerszámot, és gyakran mondogatta a fiainak: 'Ezzel a tűvel varrta ükapátok a bolhabőr cipőt a

40 André COMTE-SPONVILLE, *Kis könyv nagy erényekről*, ford. SALY Noémi, Bp., Osiris, 2005, 41.

41 TÓBIÁS Krisztián, *Mindennapi lábbelinkről*, Kortárs, 2018/5, 33–40.

mesebeli királylánynak. Dédapátok ezzel az öntőformával készítette Hamupipőke üveg cipőjét. Nagypapátok keze munkáját meg tizenkét királyleány táncolta széjjel az éjjeli bálban! Mert a mi családunk mindig is tündéréknek, királykisasszonyoknak és óriásoknak dolgozott, ezt jól jegyezzétek meg!⁴²

A mesei kezdet így utal a szóbeli kultúrára jellemző hagyomány átörökítő funkciójára nemcsak a tárgyi szinten, hanem a történetek szintjén is, azaz olyan tárgyak készítésének a gyakorlatát szeretné a suszter örökül hagyni, amelyeknek a segítségével a mesei narratívák hőseit látta el a család lábbelikkal. Ebből a szempontból sajátos fordulatot jelent az, amikor az elmagányosodott susztert meglátogatja egy tündér, hogy hétmérföldes csizmát rendeljen tőle. A suszter ismeri a tündéreket, nem is lepődik meg különösképpen a látogatáson („ifjabb korában látott ő már tündért eleget”), sem azon, hogy egy tündér, aki eleve képes repülni, miért szeretne éppen hétmérföldes csizmát. Azaz nem a csodás lény vagy a csodás tárgy elkészítése a különlegessége a mesei világnak, hiszen ezek részét képezik a fiktív világ rendjének, hanem valami egészen más. A magányos, megkeseredett suszter, aki a város zajától visszavonultan él, fiai mind elköltöztek és más mesterség után néztek (bankigazgató, centercsatár, meg olyan, aki királykisasszonyt vett feleségül, azaz nem csinált semmit, csak heverészett), egyre csak morgott, még vevő is alig járt be hozzá. Végül bezárta a cipésműhelyt, lelakatolta az ajtót, szerszámai berozsdásodtak, a bőrök megkeményedtek „éppúgy, mint az öregember szíve”.⁴³

Ami kint, az bent: megkeményedett szív bent, kint fagyos, téli világ. A téli reggelen bekopogó tündérnek sem akar elsőre a suszter ajtót nyitni, csak akkor, amikor az egy francia sanzon éneklésébe kezd. A francia sanzon mai formájában, mint szóló dal, a 16. század végén terjedt el Párizsban, a 17. században nagy népszerűsége tett szert – a sanzonéneklés előzményei a 12–13. századra nyúlnak vissza. A tündérek mai formájukban szintén a 17. századi Franciaország „termékei”, azaz Gimesi tündérének „intertextuális tudattalanjában” szerepel eredetének földrajzi térsége és zenei hagyománya is. A susztert meglátogató tündért nem lehet „lerázni”: „Nem volt már fiatal, jónéhány megkérgesedett szívű öregembert látott a pályafutása során.”⁴⁴ Mivel nem tágit, a suszter kénytelen szóba elegyedni vele, de csak azért, mert tudja, a tündérek sorsfordító lények, hajlamosak megmenteni azt, akivel találkoznak. Ezért le is szögezi: „Hiába is fárad kisasszony, engem nem kell megmenteni.”⁴⁵ A tündér azonban látszólag nem is akarja megmenteni az öregembert.

... És hogy érti azt, hogy nem akar megmenteni? A tündéréknek nem az a dolguk, hogy kérges szívű öregembereket mentsenek meg karácsony este?

A tündér elfintorodott, és számolni kezdett az ujjain.

– Egy: még nincs karácsony este. Kettő: én már annyi kérges szívű öregembert mentettem meg, hogy egy életre elegendem lett. Nyugdíjba vonultam. Felőlem akár halála is moroghatja meg epéskedheti magát, nem mozdítom magáért a kisujjam se.⁴⁶

42 GIMESI, *A tündér csizmája...*, i. m., 4.

43 *Uo.*, 10.

44 *Uo.*, 16.

45 *Uo.*

46 GIMESI, *A tündér...*, i. m., 17.

Ez a válasz meglehetősen meglepő, hiszen a tündér visszautasítja azt a feladatot, amit a mesékben elvárhatóan teljesítenie kell, illetve amit ez alapján számonkérnek rajta, azaz szembeszáll egy konvencionálisnak mondható mesei fordulattal, amit kifejezetten a tündérek szoktak előidézni. A suszter, aki olyan élethelyzetben van, ahol a hagyományokat meghaladták, sőt semmibe vették, ahol addigi tudásának már nem lehet hasznát venni, valójában megkeseredik, célját veszti, bezárkózik, elvonul a világtól. „Nem tudom, mi volt előbb, a magány-e vagy a morgás.” „Csupa olyanokat morgott, amiket a nagyon szomorú felnőttek szoktak.” Az ő kérdése tehát az: mi motiválhatná arra, hogy igent mondjon az életre? Mit tudna megfogalmazni élete értelmeként? Ez a „céltalanság-érzet” a tündér válaszában következtében számolódhat föl: mármint az, hogy nem akarja megmenteni ebből a helyzetből az öreg susztert. Ez a válasz éppen az, mint amit a logoterápia paradox intenciónak nevez. A suszter nemet mond a létezésre, saját létének értelmére, feladja az értelemvágyat. Paradox módon úgy fut el az elől, amitől szorong, hogy otthon marad.⁴⁷ Ebből az állapotból csak akkor tud kibillenni, akkor képes felfedezni az élet értelmét, ha valamilyen művet alkot, vagy cselekedni kezd. Vagy ha valakivel emberileg találkozik, valamit felfedez, vagy ha tenni nem tud, akkor a szenvedéshez való hozzáállását változtatja meg.⁴⁸ A susztert a cselekvés és a találkozás mozdítja tovább – hiszen nincsen olyan szenvedést okozó helyzetben, ahol a cselekvés lehetőségétől meg lenne fosztva –, de nem úgy mozdul, ahogyan a mesei csodáktól elvárjuk: azaz egy csapásra. Jóval inkább egy 20. századi terápiás behatásnak köszönhetően változik. „A logoterápia a „paradox intenció” elnevezésű módszerét arra a kettős tényre alapozza, hogy a félelem odavonzza azt, amitől az ember fél, és hogy a hiper-szándék lehetetlenné teszi azt, amit az ember kíván.”⁴⁹ Azaz a tündér válasza az attól szorongó susztert, hogy már semminek nincs értelme, hogy őt senki nem fogja sem megkeresni, sem megmenteni, éppen saját szorongását felnagyítva szembesíti. A „ments meg” felhívásra válaszul érkező „nem mentelek meg” a tündér részéről nem egy gyermeki dacreakcióhoz hasonló válasz vagy a mesei normarenddel való dacolás, hanem arra való felhívás, hogy „szembesülj saját legnagyobb félelmeddel”. A suszter viselkedésének megfordítása egy paradox kívánság helyettesítésével távolságot teremt a félelemmel, nevetségessé teszi, és ezzel segít ironikusan rátekinteni, majd figyelmen kívül hagyni azt.⁵⁰

A suszter tehát ennek következtében nemcsak elkészíti a hétmérföldes csizmát és cselekvésbe kezd, de a tündér távozásával saját lábbelijét is megcsinálja, majd a tündér keresésére indul. Ezen az úton megtalálja a fiait és kibékül velük, valamint úgy tűnik, a tündérnek is nyomára bukkan – ahogy mi, az olvasók is értesülünk arról, hogy a hóban már két pár lábnyom látható. „A férficsizma nyomai

47 Viktor E. FRANKL, *On the Theory and Therapy of Mental Disorders. An Introduction to Logotherapy and Existential Analysis*, ford. James. M DUBOIS, New York, Hove, Brunner-Routledge, 2004, 192.

48 Viktor E. FRANKL, *A logoterápia dióhéjban = Uő, ... mégis mondj igent az életre. Egy pszichológus megéli a koncentrációs tábor*, ford. BRUCK Vera, GORZÓ Andrea, Bp., Pszichoteam Mentálhigiénés Módszertani Központ, 1988, 130.

49 Uo., 140.

50 A paradox intenció a homeopátiás gyógyítás egyik alapvető módszerével tart szoros rokonságot, hiszen a homeopátiás terápia is azt állítja, hogy „a szavak és képzetek által létrehozott hasonló állapottal kiváltható az életerő gyógyító reakciója”. Ha szembesítünk valakit saját állapotának képével, azzal, ami a személy központi érzéséhez hasonlít, azaz visszatükrözzük saját alapérzését, ez gyógyító erővel hat rá. „Ha valaki egyszer világosan megérti saját téveszméjét, ez a felismerés úgy fog hatni rá, mint egy homeopátiás szer.” Rajan SANKARAN, *A homeopátia szellemisége*, ford. GAZDAG Márta, Nagykovácsi, Remedium, 2000, 323.

egy ideig a női talpak mögött kullogtak, aztán egyszer csak melléjük kerültek, és ott is maradtak az idők végezetéig.⁵¹ A mese tehát nem csupán a suszter saját mesterségéhez való visszatalálásáról szól, hanem egy találkozásról is, amelyet sorsfordítónak nevezhetünk. Tengelyi László filozófiájában „minden sorseseemény keresztülhúzza előzetes várakozásainkat, és ezért [...] olyan valósággal szembesít bennünket, amely »megelőzi és meglepi a lehetőséget.«⁵² A sorseseemény megrendíti az uralkodó szerepre jutott értelemrögzítéseket, jelen esetben a céltalanság-érzetet, ezáltal valamiféle önhasadást idéz elő, de ugyanekkor máris új értelmet tesz megragadhatóvá. A váratlanul felfedezhető új értelem azonban nem előzetes sejtelmek nélkül való – ezek a sejtelmek „már utaltak az utóbb bekövetkezőkre, ám anélkül, hogy eljövételüket tényleges várakozások módjára előlegezték volna”.⁵³ Egy ilyen előzetes, várakozás nélküli sejtelen bukkan föl, amikor a suszter a tündér első kopogására „azért sem nyitja ki” az ajtót, de „maga sem értette, mibe facsarodott úgy bele a szíve. Hátradől a kopottas zöld fotelben, és becsukta a szemét”.⁵⁴ Ebben a várakozásban, amiben napjait, talán éveit tölti, megjelenik valami, ami előre jelzi a még be sem következett esemény sorsfordító voltát.

Ez a sorsfordító esemény valóban hasadást idéz elő, amennyiben a suszter régi, morgós, szomorú, céltalan önazonossága és az ettől való meglepetéssel teli és humoros távolság cselekvésre bírja, sőt egyenesen „kikényszeríti az önazonosság újbóli rögzítését”.⁵⁵ A sorseseemény, vagyis a tündér fölbukkanása valójában „a múlt követelése, ami úgy vetíti előre a jövőt, mint ami az eddigiek egyenes folytatása”.⁵⁶ Azaz a tündéreket már jól ismerő öreg suszter életében olyasmi bukkan föl, ami bizonyos szempontból folytatatólagosnak tekinthető korábbi tapasztalataival. Az önazonosság megképződése így valóban a *kezdeményezés* (ebben az új értelem a megragadott és félreszorított értelmek eloszlását kísérli meg módosítani), a *vállalkozás* (egységes folyamatként, amely az önazonosság rögzítésével egy magától lejátszódó értelemképződés kiindulópontjává lesz) és a *kaland* (ami kivonja magát öntevékenységünk köréből és uralhatatlanná válik) segítségével megy végbe.⁵⁷ A suszter életében bekövetkező sorseseemény ugyanis nem egyszerűen a cselekvés, a kimozdulás szintjén zajlik, hanem kifejezetten vállalkozássá lesz abban az értelemben is, hogy cipőket kezd készíteni magának – egy szarvasbőr cipőt, egy edzőcipőt, egy kényelmes papucsot meg egy hétmérföldes csizmát –, és nekiindul annak az útnak, kalandnak, amelyet a tündér ajánl fel. A céltalanságából kimozdított susztert szó szerint az otthonából is kicsalogatják, meghívót kap, hogy bejárja a világot, távolságokat győzzön le, egy szóval: tapasztaljon, kalandra induljon, amit többé már nem ural.

– De ha nyugdíjba vonult, minek a hétmérföldes csizma? – kérdezte a cipész, mert érdekelni kezdte a furcsán goromba tündér.

51 GIMESI, *A tündér...*, i. m., 24.

52 TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Bp., Atlantisz, 1998, 201.

53 *Uo.*

54 GIMESI, *A tündér...*, i. m., 13.

55 TENGELYI, i. m., 203.

56 *Uo.*, 208.

57 *Uo.*, 211.

– Minek, minek, hát világot látni! Csak nem képzeli, hogy ezután majd otthon ücsörgök és pókfonalat kötögetek? Csak mert nyugdíjba mentem? Még mit nem! El akarok jutni Milánóba, Párizsba, Kuala Lumpurba. Meg akarom mászni a Himaláját. Vagy legalábbis a Mont Blanc-t.⁵⁸

Gimesi Dóra meséjének filozófiai vagy lélektani megközelítése nem mond ellent a mesei szöveg által felépített kontextusnak, és nem tekinthető idegennek a mesei szövegtől. Hiszen a 21. századot és a benne élő mindennapi emberek életét soha eddig nem látott módon szövi át a lélektani diskurzus – gondoljunk csak a különböző tömegközlekedési eszközökön utazók telefonbeszélgetéseire, amelyek gyakran hemzsegnak a különböző lélektani irányzatok terminusaitól vagy fordulataitól –, de a témában megjelenő újságcikkek vagy meghirdetett előadásokra igyekvők sokasága is feltűnő. A mesei beszédmód kortárs átírata nem más, mint az évszázadokon át hagyományozódó mesei nyelv és típusrendszer újraalkotása és beleírása egy beszédmódba, ami a lélektan, sőt a terápiás beszélgetések fogalomrendszerének, problémafölvetésének sajátja. A pszichoanalízis által végsőkéig kettészakított tudat, a képzelet és fantázia tudattalan tartományokba száműzése olyan narratívák létrehozását generálhatja, amely felhívja a figyelmet a kettészakítottság vagy hasadás létére. A mese képes a tudat és képzelet kettészakítottságának és hasadásának egyfajta homeosztatiszikus egyesítésére. Teszi ezt egyfelől a sorseseeményként érthető mesei fordulat „bevetésével”, másfelől a képzeletet is magába foglaló bejárható világban útjukra bocsátott mesei alakokkal. A fordulatot előidéző mesei csodák helyett vagy mellett Gimesi Dóra szövegeinek olvasásakor a létmódok és a különböző típusú tudatszintek összekapcsolása is elvégezhető. A hóban nyomokat hagyó suszter és tündér abban a transzcendens térben folytatják útjukat, ahová mi, olvasók csak a képzeletünkben követhetjük őket. A képzeletnek ez a tere azonban olyan mértékben szűk vagy tág, vagy netán végtelen, ahogyan képesek vagyunk ezt a teret a magunk számára a tudatunkban megrajzolni.

58 GIMESI, *A tündér...*, i. m., 17–18.

THE BAND PLAYED ON

Egy angol w Hollywoodban

G1 LOSCH

Cabin Crew. "UNDERGROUND" IN THIS SCRIBE LEILAH WEINRAUB'S

Ze douwen halflege bakjes frites door m'n brievenbus

überraschende neue AMID THE

Wowereit Die Ausstellung zum

TEČAJNIC

Barna bárányok a német

Patron rebelle

f more homes will

ZIdeges a piac

ÉS REFORM

után DISZKURZUS Srušili su

Feuerwehrmann rettet

dalok régről és nemrégről

De visie van de klant en de ondernemer

concept Bullen gegen

L'équilibre nutritionnel, is de l'inquiétude chez le

Frituurinstallaties Agences de notation

INTERTEXTUALITÁS L'image du jour

7.000 Kunstwerke R chameleon dilemma

Mon enfant mange à la cantine

KOLESIHn memory of brave son

belpolitikai játszma miatt

A NYELV LABIRINTUSA

out to be Дигитализација ће за многе бити мач

Russen mit Atom-Bomben bedroht Porno-Affäre u

a méészárlás 76 áldozata

ZABRISKIE POINT