

A TEST „ÍRÁSA”

Hans Christian Andersen: Improvisatoren

ÉS A LÉLEK „BESZÉDE”

Hans Christian Andersen neve meseíróként ivódott be az európai köztudatba. Kevésbé ismert körülmény, hogy Andersen a mesék mellett más műfajokban is eredményesen kísérletezett, többek között színműveket, verseket, regényeket is írt. Számára a nemzetközi elismertséget első regénye, az 1835-ben készült *Improvisatoren* (*A rögtönző*)¹ hozta meg. A dán irodalomban Adam Gottlob Oehlenschläger *Aladdin eller den forunderlige lampe* (*Aladdin, avagy a csodálatos lámpás*) című műve a mesedráma, Andersen szóban forgó alkotása pedig a regény műfajában állítja először az ábrázolás középpontjába a romantikus zseniesztétika központi figuráját, a költőt. A regény előadásmódja a retrospektív én-elbeszélés narratológiai hagyományára épül. A cselekmény mozgása lineáris vonalú, a beszédhelyzet és a nézőpont egy pillanatra sem válik el egymástól, minden szituációt kizárólag az én-elbeszélő művész szemszögéből látunk. Andersen azonban az *Improvisatoren* nemcsak a dán irodalom első klasszikus értelemben vett művészregényét alkotja meg, hanem értékes adalékokkal szolgálhat romantikaértésünk posztmodern megközelítéséhez is.

A romantikus létértelmezésben lényegi egységet képez a zene, a költészet és a szerelem. A szerelmi érzésre a romantikus költőnek mindenekelőtt azért van szüksége, mert csak benne és általa találhatja meg saját identitását. Számára a zene és a költészet egyaránt az abszolútum megjelenési formáját jelenti, melynek attribútumai viszont elválaszthatatlanok a szerelemtől. Andersen alteregóját, Antoniót is az Annunziata irán-

ti rajongó imádat teszi igazán költővé, akinek énekesnői mivolta persze kulcsszerepet játszik a mind erősebbé váló vonzódásban. A költészet és a szerelem egy tőről fakadásának tényét ugyanakkor Antonio művészi karrierjének rajzolata, illetve az ábrázolt szerelmek alakulástörténete egyaránt bizonyítja.

Antonio olyan improvizátor, aki rögtönzött produkciói mellett persze azért folyamatosan próbálkozik a hagyományos értelemben vett írásművészetrel is. Az egész regényen végigvonul annak aligha véletlen szuggesztíója, hogy Antonio mindig kevésbé sikeres az olyan alkalmakkor, amikor előre megírt versét ő maga olvassa fel, mint amikor művét más adja elő, vagy főként: amikor egyszerűen csak improvizál. Mert a spontán beszéd azt jelenti, hogy beszédünkkel „*valami nyitott felé tartunk*”,² az írás vagy a felolvasás aktusa viszont inkább a zártság és a lekerékítetttség benyomását kelti. Mindez pedig azt látszik igazolni, hogy az aranykor utáni nosztalgiától áthatott európai romantikától korántsem volt idegen a költészet és a zene hajdani egységében feltételezett kezdethez visszatérés igénye, illetve annak hangoztatása, hogy az ihletett művészet voltaképp „*a rögtönzés egyszerűségében keresendő*.”³ De ahogy a betű és a hang általi közvetítettség a befogadásban képes ugyanannak a műnek a különbözőség benyomását kölcsönözni, úgy hat másként Antonióra a zsidó lány és Annunziata, vagy a pastumi vak leány és Lara, aki később a felesége lesz, noha voltaképpen, persze, mindkét esetben egy és ugyanazon személyről van szó. Szépségük érzékelése azonban so- káig kizárólagosan lelki alapozású. Paul de Man gyak-

ran idézett fordulata szerint a szubjektumot elsődleges tárgyává avató romantikus költészet az „*elvesztett test*” költészete, s ez a megállapítás különösen érvényesnek látszik Andersen egész művészetére. Ezt az antinómiát Antonio számára egy másik jelentéssíkon különösen plasztikus erővel jeleníti meg rögtön a regény elején a világi és az egyházi pálya közötti választás kényszerre. A mű egyik sokat elemzett jelenete, amelyben egy hatalmas sas lecsap a tó felszínéhez közel úszó halra, s a borzalmas küzdelemben mindketten elpusztulnak, nemcsak az anya közeli halálának fenyegető képét vetíti előre. Egy pesszimista olvasatban például a sas és a hal harca felfogható a művészet és az élet ellentété-ként is, amelynek során a művész az élet jelenségvilágából kivonható nyersanyagért küzd, s ez szükségyszerűen vezet oda, hogy a megformálás aktusában kölcsönösen oltják ki egymás erőit. Ferguson szerint viszont a sas és a karmai között tartott hal együttese rendszerint Krisztus alakját idézi, aki a hívők lelkét a menny felé ragadja.⁴ Így a kép felfogható a két élethivatás közötti folyamatos vívódás kifejeződéseként is.

Mindenképpen az ég felé mozdulást, a testbe zárt-ságból való szabadulás vágyának szuggeszióját kelti később a jelenet improvizációban újra átélt, szubjektív modifikációja az I. könyv végén. A rablók előtt ugyanis Antonio a sas és a hal élet-halál harcának ábrázolását egy fontos mozzanattal egészíti ki. Amikor az ifjú sas fél szárnya lecsuklik, majd kisvártatva mindketten elmerülnek a tóban, a sas-anya kétségbeesett vijjogásba kezd, de aztán megpillantja másik fiát, büszkén szárnyalva a kék égen a nap felé, s zíve máris boldogan megremeg. A nap, az ég felé való törekvés meredeken felszökkenő íve igen hatásosan rajzolja ki azt az Antonio lelkét uraló halhatatlanságvágyat, melyet a keresztény tradícióban gyökeres neoplatonista megközelítés a lelki és a testi entitás éles polarizációjával alapozott meg. Antoniónak ez a rögtönzése is következetesen képviseli a szellemi szubsztancia prioritásának vélelmét, amely – a test zárójelbe tételével – az Annunziata által tematizált improvizáció („*Udodelighed*”) újabb illusztratív jelentésváltozatának tűnik. Ez a beállítottság előfeltételezi, hogy Antonio az operaénekesnő, Annunziata bemutatásakor is azt domborítja ki majd, hogy számára hangjának szépsége testi bájainál mennyivel elbűvölőbb volt. Az egyik mellékszereplő, a professzorfeleség, Santa leírásából ugyancsak kitűnik, hogy Annunziata testi megjelenése mennyire híján van a harsány érzékiségnek („*Noget Legeme maa der til, saalænge vi ere i denne Verden.*”). Antonio barátja, Bernardo is minden bizonnyal azért csalja meg később Annunziát egy – különben külsőre rá emlékeztető – nővel, mert az nála teltebb, tehát érzékibb benyomást keltett („... *en forunderlig Lighed med Annunziata, kun var hun større og fjldigere.*”).

A női test Antonio számára azonban csak egyfajta asztráltest lehet, amely legfeljebb utalhat a tökéletes szépség földöntúli ideájára. A testi és a lelki princípium között mutatkozó egyensúlytalanság ezért a főszereplő valamennyi nő irányában mutatkozó „próbálkozásában” sokáig ott kísért, Annunziától kezdve, Flaminián keresztül, egészen Laráig. Iménti időjel-használatunkat az indokolja, hogy igazi kezdeményezésekről itt persze aligha beszélhetünk, mert a regény főhőse sokkal inkább imádó, mint hódító alkat.⁵ Ráadásul: a test és a lélek diszharmóniája Antonio esetében még a külső szemlélő számára is azonnal szembeűnő. Francesca a fiú furcsa testtartására célozva például meg is jegyzi, hogy noha nyilvánvalóan fontos dolog a lélek művelése, azért egészen a testről sem lenne szabad megfeledkezni. („*Hvor han bukker moersomt ... sagde Francesca til Fabiani ... Det er fortræffeligt, at Aanden bliver uddannet, men Legemet maa heller ikke forsømmes.*...”) Antoniónak a testiséghez való sajátos viszonya tárul fel azokban a megközelítésekben is, amelyekben Annunziata különböző szerepjátékokban feltáruló karakterisztikumát értelmezi. Az ünnepelt dívát először az operabemutató forrón szerető, életteli Didójának figuráján keresztül átszűrve ismeri meg, de reflexióiban már az első pillanattól kezdve igyekszik elhatárolódni az Annunziatában ily módon érvényesülő érzékiség vágykeltő hatásaitól. Előbb a sápadt és hideg Niobéhoz hasonlítja a színésznőt („*bleg og kold som en Niobe*”), majd a Leonardo da Vinci által festett Medusa-fej és Annunziata között von párhuzamot. („... *Annunziata vidste saa ganske at forandre sit hele Udtryk, isne enhver med Skræk, man maatte aande og lide med hende. Leonardo da Vinci har malet et Medusahoved, det findes paa Galleriet Florents: ... Saaledes stod nu Dido for os.*”) A két mitikus figura közös fogalmi nevezőre hozatalával Antonio a „kövé dermedés” és a „kövé dermedés” oppozíciós viszonyát hozza létre. Méltán nevezheti magát így olyan szobrásznak („*Billedhugger*”), aki egyszerre ért a mitológia és a képzőművészet formanyelvén.

Andersen regényeire általában véve is jellemző, hogy a megjelenített szép testet gyakran a szoborszerűség vonzó pozitíváiban igyekszik ábrázolni.⁶ Egy tökéletesen megmintázott szobor olyan jelnek tekinthető, ami közvetíteni képes az élő és a halott formák között. Ebben az idealizációban kiszorulni látszik az apperpció látóköréből az emberi sorsalakulás fizikai aspektusa, sőt, egyenesen igazi alternatívát tud kínálni az esendő és múlandó testi létezés számára. Mert a szobrok olyan, az örökkévalóságnak címzett testek, amelyek a maguk érinthetlenségében mentesek a fájdalomtól vagy az egyéb kínzó szükségletektől.⁷ Antonio stratégiájának lényege nyilvánvalóan az érzéki vágy blokkolása annak érdekében, hogy a megpillantott esztétikai formációt zavartalanul az elvont

szépség ideális régióiba emelhesse. Vagyis: a „szoborrá dermedéstől” való félelmében éppen ő lesz az, aki ösztönösen merevít minden olyan eleven esztétikai benyomást élettelené, amely akár csak potenciálisan is vágya, vonzalma tárgya lehet. Ez az elhárító mozdulat, persze, nemcsak a nőábrázolásban érvényesül, hanem áthatja a férfiszépség megjelenítési módját is. Mert Antonio nemcsak Annunziata eszményített nőalakját álmódja bele az antik szobrokba. Ha barátja, Bernardo hiányától szenved, a vatikáni múcsarnokban bolyongva Antinousban éppúgy az ő képmását keresi, róla ábrándozik. Egyes vélemények szerint Antonio valójában nem is Annunziataba szerelmes, csupán féltékeny rá, mert elválasztotta őt Bernardótól.⁸ Kétségtelen tény, hogy a férfias karakterjegyeket sokáig szinte egyáltalán nem is mutató Antonio rajongása barátja iránt, számos olyan viselkedésformát produkál, amely inkább egy heteroszexuális kapcsolat udvarlási koreográfiájába illene. Bernardo pompás lován időnként úgy perdül Antonio elé, mint egy mesebeli királyfi, a Borghese-bálon pedig mintha csak petrezselymet áruló lány lenne, olyan vágyakozó pillantásokkal kíséri az elegáns hölgyek között délcegen forgolódo barátját. Andersen leírásai ezekben a jeleketekben ugyan nem mentesek az erotikus tartalomtól, számunkra mégis inkább úgy tűnik, hogy Antonio esztétikai reflexeit mind Annunziata, mind pedig Bernardo iránti vonzalmában egyfajta elvont, inkább androgün eredetű szépségideál működteti. Johan de Mylius megfigyelése szerint Antonio Bernardo iránt tanúsított viselkedését elsősorban nem is a vele való azonosulási vágy jellemzi: sokkal inkább „birtokolni” szeretné barátját, mint „hasonulni hozzá.”⁹ Ez utóbbira is találhatunk azonban példát, amikor a II. könyv V. fejezetében, a tűzhányó kitörésekor egy kapucinus-barát rémülten szólítja fel a tömeget arra, hogy mentse meg az enyészettől a lángra kapott Madonna képet. Egy asszony a Szűzanya nevét kiáltva el is indul a tűz felé, ám ekkor hirtelen előlép a tömegből egy fiatal lovastiszt, Bernardo, aki megakadályozza az értelmetlen áldozattá válást, s kardjával visszatereli őt. A jelenet ijedt szerzetesében nem nehéz Antonio habitusára ismerni, aki az adott helyzetben legfeljebb vágyai szintjén mozogva lenne képes arra a határozott és férfias cselekvésre, amelynek motorja értelemszerűen a test. A projekció ez esetben tehát nyilvánvalóan a hasonulási vágy jelzése. A sorozatosan ismétlődő szerelmi háromszög történetek alapkonstellációja – vagyis a „másik férfi”-val való rivalizálás – jelentéskonfigurációi rajzolódnak ki viszont Paestumban és Amalfiban, ahol, úgy tűnik, Bernardo férfias szerepkörét egy másik szerelmi rivális, a katona Gennaro veszi át.

Antonio Paestumban pillantja meg először Larát, a vak kislányt. Látványa azonnal annak a Medici-Vénus szobornak a szépségére emlékezteti, akiről an-

nak idején éppen Annunziata beszélt neki. Ez a szituáció jól tükrözi a változatlanul erőteljes kapcsolódást Annunziata személyéhez, de már a róla való leválás lehetőségét is. Mert noha Lara először ismét, reflexszerűen, a szoborszerűség jól ismert képzetét hívja elő Antonióból, megtapasztalt szépsége mégis merőben más karakterűnek bizonyul, mint az énekesnőé volt. Lara vak, következésképpen eleve nem érvényesülhet tekintetének az a megbabonázó, kővé dermedező hatása sem, mely első fellépése alkalmával Annunziata-Medusa elbűvölő pillantását jellemezte. Antonio ugyanis – mintegy öntudatlan válaszreakcióként – innen datálhatóan igyekszik úgy védekezni a szexuális ingerekkel szemben, hogy szemléletében vágya minden potenciális tárgyát szoborszerűvé merevítve életteleníti. Most, életében először, talán éppen ezen effektus hiánya miatt bizonyul képesnek arra, hogy végre megcsókoljon egy eleven nőt. A csók a határátlépés fontos aktusa, amelynek önbizalomnövelő hatása máris érvényesülni látszik az Amalfi-epizódban. Noha itt Gennaro az, aki azzal hengeg, hogy meghódított egy férjezett szépasszonyt, valójában Antonio kapta a csókot, éppen azért, mert lelki nemességéről tanúbizonyságot adva, némi csellemegmentette őt a durva erőszakoskodótól. Az alaptalanul dicsekvő, kizárólag testi vágyaitól irányított Gennaro nem sokkal később a tengerbe fullad, Antonio azonban csodával határos módon megmenekül a viharból. Kalandja, amely a „kék barlang”-ban egyfajta „megtisztuláson” keresztül, sajátos „újjászületéssel” zárul, megint újrafogalmazni látszik a testi és a lelki princípium egymáshoz való viszonyát.

A kék barlang élet és halál között lebegő fantasztikus tája a nagy példakép, Dante alvilági útját idézi. Az ájult Antonio lelki szemei előtt egy csónak vonul el, amelyben egy Kharonra emlékeztető öregember evez. Ebben a csónakban ül a vak Lara, aki kezeit Antonio felé nyújtva arra kéri őt, hogy szedjen neki a sziklaszirt alatti lejtőn nyíló gyógynövényből, melynek segítségével visszanyerheti látását. A kérést sikerül teljesíteni, ezt követően azonban a csónak utasaival együtt gyorsan eltűnik a látóhatárról. A csodálatos eseménysorozatnak színteret adó barlang a maga befogadó-otlalmazó jellegével változatlanul anya-reminiscenciát sugall, motivikájával pedig az egyik korábbi beszédműtatvány, a Fata Morgana-improvizáció egyenes folytatásának tűnik. A jelenet kulcsszimbólumát a teljes szerelem ígéretét magukba foglaló piros virágok („*de rode Blomster*”) hordozzák, melyek a kinyíló érzékenység jelképei. Az Amalfiból távozó Gennaro verbális gesztusában feltáruló önhittség még a virágszimbolika nyelvén is csak a nyers érzékiséget fejezett ki („*der have vi plukket Roser*” – „*itt is szedünk rózsákat*” saját fordításom, G. L.), Antonio piros virágai azonban egy olyan, eddig ismeretlen lehetőséget válthatnak valóra, amelyben a lélekből kiáradó szeretet mintegy „átszel-

lemítheti” magát a testi érintkezést is. Ennek volt első jelzése Paestumban a vak leányka homlokára lehelt csók, majd lesz az utolsó a regény végén – Lara visszanyert látásával egyidejűleg – a belépés a házasság testi-lelki harmóniájának misztikusnak gondolt szentélyébe. Ennek a vágyott életmodellnek valójában egyetlen igazi alternatívája lehetne a regény főhőse számára: a teljes lemondás a világi örömeik minden formájáról, vagyis: a papi hivatásnak szentelt élet felvállalása. Ennek lesz félreérthetetlen jelzése Andersen művében az utolsó, a legéritebb tisztasággal megalkotott nőalak, Flaminia. A fiatal lány – akinek már neve is a „pap” jelentésű latin „*flamen*” szóból származik – kolostorban nevelkedett, s noha elmondása szerint átmenetileg megérintették a világi örömeik, mégis úgy dönt, hogy véglegesen Krisztus menyasszonya lesz. Antonio másik énje, igazi lelki testvére ő, a főhős mégsem lesz képes Flaminiaát ezen a választott úton követni.

Jacques Derrida ír *De la grammatologie* (*Grammatológia*) című művében arról, hogy a nyugati kulturális hagyomány szerint az írás, a betű, vagyis az értelmes inskripció alakzata „*mindig testnek és anyagnak tekintődött, a lélekhez, a lélegzethez, a beszédhez, a logoszhoz képest külsőlegesként, és a lélek és a test problémája is kétségtelenül az írás problémájából származik, s úgy látszik, hogy – inverz módon – tőle kölcsönzi metaforáit.*”¹⁰ Ezt látszik alátámasztani Andersen regényében, hogy a fonocentrikus szemlélet eredményeként Antonio művészi tevékenységében az írás szinte mindvégig másodlagosnak bizonyul a beszédhez képest, melynek analógiájára szerelemfelfogásában is mindig a léleknek rendelődik alá a test. Antonio olyan művészegénység, akinek többet jelent a „hang”, mint a „betű”. Az I. könyv VIII. fejezetének elején olvashatjuk, hogy Bernardo távozása után a lelkében szétterülő üresség („*Tomhed*”) kitöltéséhez a könyvek már nem is bizonyultak elegendőnek („*mine Bøger vare mig ikke nok*”). Ebben a diszsonáns állapotban a narráció szerint egyedül a zene világában való elmerülés tudott legalább egy-egy pillanatnyi harmóniát teremteni lelkében („*Musik alene bragte øieblikkelig Harmonie*”). A művészi esztétikum befogadásában igyekezete tehát előbb lelte fel itt a keresett tisztaságot, mint az oly sokat olvasott költeményekben („*min hele Stræben først Klarhed, her fandt jeg mere, end nogen Digter*”).

Antonio első közeledési kísérlete Annunziátához mégis az írás aktusában realizálódik. Versikéje, amelyet az előadást követő átszellemült mámorában ír, s a hódolat gesztusával, virágok és koszorú kíséretében vet az énekesnő lábai elé, persze, még visszhang nélkül marad. („*Jeg havde i min Begeistring skrevet nogle Linier paa Papiir, mellem Blomster og Krandsse fløi det for hendes Fødder.*”) Évekkel később kerül csak a keze ügyébe újra az elsárgult papírlap, amikor a haldokló

Annunziátától kapott egyik levélsomagot bontogatja. Nem marad azonnali „válasz” nélkül viszont az a levél, amelyet a szeretett nőért való vetélkedésük idején Bernardónak küldött. Ebben Antonio tisztázni szeretné a helyzetet. Mint írja, szó nélkül hajlandó félreállni az útból, ha bebizonyosodik, hogy Annunziata Bernardót szereti. Ha azonban fordított a helyzet, akkor ebből a tényből értelemszerűen barátjának kell vonnia a megfelelő következtetést. („... *elskede hun mig, hvad Fordringer havde da Bernardo? Han kunde jo beile til hende, var hans Kjærlighed stærk som min, og elskede hun ham, ja, da vilde jeg øieblikkelig trade tilbage. Dette skrev jeg endnu samme Dag i et Brev til ham.*”) Ez a levél lesz a kiváltó oka annak a majdnem végzetes tragédiába torkolló támadásnak, amelyet az I. könyv végén Bernardo Antonio ellen intéz. Bernardo féltékeny indulatát azonban meglepő módon nem konkrétan a levélben foglaltak, hanem az Antonio „beszéde” és „írása” közötti differencia zavarba ejtő tapasztalata váltja ki. A testiség háromdimenziós világában mozgó barát nyilván a test természetével lényegileg megegyező írásnak hisz, mert most kifejezetten azal vádolja meg vetélytársát, hogy annak korábbi hazug, sima „beszéde” volt az, amivel félrevezette, becsapta őt. („*Du bedrog med falsk, sledsk Tale*”) Amikor azonban véletlenül eldördül a végzetes lövés, s a kisvártatva a helyszínre érkező Annunziata az eszméletlen Bernardóra borul, majd sírva homlokra csókolja őt, („*Da bøjede hun sit Hoved ned mod den Døde, jeg hørte hun græd, og saae hendes Læber berøre Bernardo's Pande*”), Antonio viszont a testbeszéd gesztusait érti félre. Mivel kérdésére, hogy kettejük közül a színésznő valójában kit is szeretett („*Hvem var Dig kjærest af os to ?*”), választ nem kap, a metakommunikatív jelek dekódolásakor még csak gondolni sem képes egy számára kedvező scenárióra. A csókra nyíló ajkak testbeszéde és az őt távozásra felszólító karmozdulat („*Bort! stammede hun og gjorde et Tegn med Haanden*”) határozottsága egy pillanatra sem enged számára olyan értelmezési lehetőséget, hogy az egyetlen elhangzott kurta szó („*Bort*”, vagyis: „*El !*”) esetleg azt is jelentheti, hogy a nő éppen őt félti inkább a helyszínen érkező zsandároktól. Mert Annunziata a test legszubtilisabb részével, ajkával érinti a férfi homlokát, ez pedig Antonio számára sokáig csak a hang és a beszéd terrénuma lehet, az egyedüli terep, ahol igazán megnyilvánulhat a szerető lélek.

A regény vége azonban még tartogat e téren is meglepetéseket. Például akkor, amikor az én-elbeszélő tudatja az olvasóval, hogy Annunziata súlyosan megbetegedett, s elvesztette énekhangját. Ezt Antonio először személyesen tapasztalja meg, amikor betévedve egy eldugott kis velencei színházba, megdöbbenve ismer rá a színpadra lépő csúnya és fakó hangú énekesnőben hajdani szerelmére. Csalódottságát csak fokoz-

za, hogy – önvallomása szerint – az előadás kezdete előtt kifejezetten a női szépség látványának befogadására volt diszponálva („*De smukke Qvinder vil jeg see paa*”). Énjét most úgy jellemzi, mint akit senki sem gúnyolhat már azért, mert kecsketej csörgedezik az ereiben („*man skal ikke spotte Drengen fra Campagnen med Gjedemelken i Blodet*”), hiszen az adott szituációban is úgy forr a vére, ver a szíve, mintha csak Bernardo vagy Federigo bőrbe bújva lenne itt („*mit Blod er varmt, mit Hjerte kan bankes, som Bernardos, som Federigos*”). Meglepő szófordulatok ezek attól az Antoniótól, aki eddig soha nem adta legcsekélyebb jelét sem annak, hogy bármiféle hatást gyakorolnának rá a nők testi bájai. Haraggal gondol Bernardóra, mert úgy sejtí, barátja pontosan elillant külső szépsége miatt hagyta el Annunziátát. Ebben a haragban azonban mintha a „megértés” némi jelei is bujkálnának, hiszen úgy tűnik, hogy a fenti idézet Bernardo mentalitásához hasonulni igyekvő Antoniója sincs már egészen fából. Antonio talán most ébred rá először igazán arra, hogy a hang hordozó közege a test, az nélküle még csak nem is létezhet, a művészi összehatás szempontjából pedig a vizuális effektus ugyanolyan fontos, mint az auditív. Ezen átalakuló szemlélet keretei között, persze, most már az sem olyan biztos, hogy Annunziata Bernardo homlokára lehelt csókja egyáltalán pontosan azt jelentette-e, amit ő akkor gondolt? („*Bernardo havde altsaa forladt hende! eller havde hun ikke elsket ham?*”)

A gyötrő kérdésekre a végső választ ezúttal a test természetével lényegileg megegyező „írás” adja meg, amely újabb fejezetet nyit a test és a lélek régóta tartó dialógusában. Antonio ugyanis Annunziata leveleiből nemcsak annak betegsége részleteit tudja meg, hanem azt is, hogy az énekesnő mindig is őt szerette. A szörnyű pillanatban – mint írja – csak az Antonio sorsa miatti aggodalom bénította meg a nyelvét, csupán tehetetlen kétségbeesésében borult a halottnak vélt Bernardóra. („*Jeg elskede dig, elskede Dig fra mine lykkelige Dage til mid sidste øieblik ... Min Smerte over Ulykken, der skilte os ad, den store Jammer, knugede mit Hjerte, bandt min Tunge, jeg skjulte mit Ansigt ved den Dødes Legeme...*”) Élete legnyomasztóbb titkának megfejtését tehát Antonio az elporladó test utolsó nyomaiként megmutatkozó derridai „*écriture*” nyelvi alakzataiban leli meg, hiszen az elnémuló hang írássá testesülése kezdi közvetíteni számára a testbeszéd által oly sokáig elfedett igazságot. Ezt nyomatékosítja, hogy a fenti idézetben a hamisnak bizonyuló üzenet tolmácsolására mindenütt közvetlenül a testre utaló metaforákat épít be Andersen a szövegbe: a csapás okozta lelki sokk szorította össze a nő szívét („*Hjerte*”), kötözte meg a nyelvét („*Tunge*”). A nyelv, amely a maga poliszémikus mivoltában egyszerre jelenthet emberi testrészt, illetve nem anyagi természetű, emberek közötti mediális eszközt, kiválóan alkal-

mas e kettősség meglebegtetésére. Mert a közvetlenül a testből, a testiségből kiinduló nyelvi jelek médiumai éppen olyan súlyos megértési zavarokat idézhetnek elő egy adott kommunikációs helyzetben, mint a közvetlenül a lélekből kipárolgó beszéd alakzatai. A nyilvánvaló cél a kettő közötti összhang kimunkálása lenne, hiszen a regény hősei – eltérő habitusuknak megfelelően – csak a nyelvhasználat egy-egy speciális dimenziójában érzik otthonosan magukat. A csábító Bernardo kifejezetten a test által közvetített metakommunikatív jelekből ért igazán, legyen az egy finom mozdulat vagy akár egy szemvillanás. Amikor barátja lövésétől megsebesül, mintha csak Annunziata csókja – vagyis egy testi érintés – hozná vissza még a tetszhalálból is, míg Antonio a halhatatlanság témájára adott improvizációjában pontosan arra ad példát, hogy a szó ereje – hite szerint – bármit életre galvanizálhat. Fontos azonban érzékelni Antonio magatartásában azokat a finom elmozdulásokat, amelyek a beszédmutatványjaival kitűnő főhóst – ha szinte észrevétlenül is, de – lépésről lépésre közelebb sodorják a sokáig kategorikusan megtagadott testiség, s annak derivátumaként talán az írás világához is.

A dán nyelvű szakirodalom szinte teljesen egységesnek mutatkozik abban, hogy a történet befejezése a maga előzmények nélküliségével legalábbis megdöbbentő, egyáltalán nem következik az addig elbeszélte eseményláncolat logikájából. A felvázolt „kispolgári idill”¹¹ záróképe szerint ugyanis Antonio lemondani látszik mind a papi, mind pedig a költői hivatásról. Ráadásul, egyik pillanatról a másikra, hirtelen még igazi „férfivá” is serdül, hiszen az utolsó lapokon már boldog férjként, sőt családapaként látjuk viszont. A gadameri applikáció¹² tágas hermeneutikai jelentésterében azonban egy olyan olvasati lehetőség is megmutatkozik, amely talán magyarázatot adhat e váratlannak tűnő fordulatra.

Értelmezésünk szerint Antonio szemléletében a fordulópontot a megcsúnyult Annunziata hirtelen veleneci felbukkanása eredményezi. Utaltunk már a fentiek során arra, hogy ez a mozzanat Antonio személyiségfejlődésének éppen abban a stádiumában jelentkezik, amikor az én-elbeszélő – magát Bernardóhoz, vagyis az „igazi férfi” prototípusához hasonlítva – belépni szándékozik a nagybetűs „élet” világába. A betegségtől gyötört test sorvadása teszi egyértelművé számára, hogy a hangok anyagtalanságából építkező énekművészet mennyire ki van szolgáltatva a fizikum állapotváltozásainak, ráadásul a kiábrándító látvány teljesen hidegen is hagyja mocorgó érzékiségét. Első megközelítésben ugyan a szituáció valóban értelmezhető úgy is, mintha az Annunziata-szerelem csupán egy szükséges impulzust jelentett volna ahhoz, hogy Antonio a maga művészetével végül is felülkerekedhessék vetélytársán („*hendes Kjerlighed vilde have givet min Aand*

en større Kraft og Udvikling. Havde jeg den Gang fulgt hende og var optraadt som Improvisator, vilde maaske min Triumph have knyttet sig til hendes, vi havde skiftet Plads.”), ám nem nehéz belátni, hogy az improvizációra alapított beszédművészet éppen úgy a pillanathoz kötött, mint az ének, s így aligha adhat belépési lehetőséget a régóta sóvárgott halhatatlanság csarnokába.

Az egyes embert csak maradandó műve, illetve – az utódnemzés aktusa révén – a biológiai reprodukció lehetősége emelheti túl a mulandóság övezetén. A regény végére azonban elpárologni látszik Antoniónak az a korábbi magabiztossága, amely egykor még arra is predesztinálhatta volna őt, hogy a szó erejével új életre keltse Annunziata egyenesen élettelennek aposztrofált énekművészetét. Mert a nő művésze – elporladó testével együtt – nyom nélkül tűnik el a világból, mint ahogy mindkét vonatkozásban ez a sors fenyegeti Antoniót is. A regény epilógusa azonban mintha más lehetőségeket is felvillantana. Most lép színre az a titokzatos, meglehetősen magas és sápadt („*temmelig høi og noget bleg*”) figura, akiben egyes elemzők¹³ Andersen vonásait vélik felismerni. Poggio jelenetéből tudjuk meg, hogy Antonio és Maria (Lara) boldog házasságából már gyermek is született, akinek az Annunziata nevet adták („*han spurgte, hvad det hed, og den gamle Dame, min kjære Rosa var det, sagde: Annunziata! Et deiligt Navn, sagde han, og kyssede den Lille, mit og Laras Barn.*”).

Dag Heede interpretációja szerint az Andersent idéző alak, tehát Poggio funkciója az, hogy átvegye Antoniótól azt a művész szerepkört, amelynek betöltésére a főhős – megváltozott életformájából adódóan – immáron nyilvánvalóan képtelennek bizonyul. Heede olvasatában a házasságra lépés eleve ellentétes a megjelölt karakter felépítésének logikájával. Számára ezért úgy tűnik, mintha az Andersen-szerű figura szcenikájának egyenesen az lenne a célja, hogy a regény írója distanciával határolódjék el a művészi hivatásának háttér fordító, közönséges átlagemberré lefokozódó Antoniótól. De vajon nem megfordítható-e ez a képlet? Nem lehetséges-e, hogy ezt a fordulatot, tehát Poggio színrelépését éppen a családi boldogság utáni elfojtott anderseni vágyakozás projekciójaként kell értelmeznünk? Privát életében ez a regény szerzőjének soha nem adatott meg, de egyáltalán nem biztos, hogy az általa megvalósított magányos életforma saját döntésén alapuló választás volt. Ráadásul a szövegből legfeljebb annyi valószínűsíthető, hogy Antonio az improvizatori tevékenységgel hagy fel, de ha így van, akkor ez a döntés akár a beszédközpontú romantikus költészetesztétika meghaladásának végső fejleménye is lehet. Hiszen ne felejtjük el, hogy az én-elbeszélő saját önéletrajzának megírásával már eleve az „írás” ingoványosnak vélt világába lépett át, ezzel a gesztussal téve eleget végre az olyannyira vágyott maradandóság kö-

vetelményének. Hasonló utat járhatott be tehát, mint maga Andersen, akinek – a rögtönző előadóművészet iránt érzett minden szimpátiája ellenére – nyilván szintén el kellett jutnia annak felismeréséhez, hogy noha a beszéd dikciójához kötődő meséi élelőszóban talán hatásosabbak, szerzőjüket mégis csak úgy élhetik túl, ha azok grafikusán rögzített formát nyernek. Mintha Antonio is belátná, hogy az improvizáció minden előnye és hatásossága ellenére csupán a pillanathoz kötött műforma. Bizonyára nem véletlen, hogy az egyre sikeresebb rögtönzői tevékenység háttérében azért mindig ott rejtőznek a készülő írásművek: az én-elbeszélő még nem sokkal házasságkötése előtt is informál bennünket arról, hogy például Leonardo da Vinci életéről tragédiát kezdett írni. Ötletét a szerző milánói tartózkodása és a művész boldogtalan szerelméről szóló legenda adja, melynek kapcsán Antoniónak azonnal Flaminia és Annunziata jut eszébe. A két nő nevének említése, illetve a Lara-Maria körül szövődő eseménytörténet arra enged következtetni, hogy a regény végére nemcsak a beszéd és az írás, hanem esetleg a test és a lélek viszonya is más dimenzióba kerül.

Annunziátát a halál ragadja el, míg a kolostorba vonuló Flaminia sorsa – Krisztus menyasszonyaként – az élve eltemetetés lesz. Ez a megoldás Antonio abbe előtt is nyitva áll, ő azonban más utat választ. Eleinte úgy látszik ugyan, hogy majdani feleségében, Lara-Máriában is csak a halott formákban megmutatkozó szépség alakzatait képes felfedezni. Erre utal álma, amelyben holtan látja Máriát. Ám az ébredés utáni első szavai már arra engednek következtetni, hogy az élet eddig marginálisnak tekintett értékeit talán éppen egyedül a halálélmény volt képes számára felmutatni. Mert a halálban Lara csukott szemei, néma ajkai mégiscsak „beszélnek”: Antonióban tehát mintha csak most tudatosulna igazán az emberi létezés elkerülhetetlenül testhez kötöttsége („*Lara! i Døden taler Dit lukkede øie, Din stumme Læbe til mig!*”). Amikor pedig teljesen magához tér lázálmából, nemcsak arra döbben rá, hogy a paestumi vak lányka, Lara és a podesta lánya, Maria egy és ugyanazon személy („*jeg kjender dig! har kjendt Dig i Maria*”), hanem arról is értesül, hogy egy sikeres műtét révén Maria visszanyerte szeme világát. A testbeszéd nyelvéből korábban mit sem értő Antonio most viszont már tud olvasni a szem kifejezéseiből („... *i Marias øie læste jeg, at hun havde været Vidne til mit Hjertes Bekjendelse*”), majd lüktető ereiben érzi a vér, a testiség, az élet visszatérését („*jeg føler Livet vendt tilbage i mit Blod.*”).

A látó szem nemcsak a lélek tükre, de egyben a női csáberő egyik fontos centruma is, az éterien átszellemített nőalak leírásában így aztán akarva-akaratlanul megcsillan egyfajta temperáltan érvényesülő érzékiség. A nász aktusa pedig már egyértelmű belépést jelent az addig nyíltan megtagadott testiség világába, mely-

nek gyümölcse hamarosan a kislány-Annunziata lesz. Mert az énekművészet elhaló hangjai örökre eltűnnek ugyan az éterben, ám maga a test képes lesz a megújulásra, így a lélek új alakváltozatban megszületve élhet tovább. Aligha lehet kétséges, hogy bizonyos értelemben Antonio és Maria közös gyermeke Annunziata reinkarnációjának tekinthető, melyet a névszimbolikában tükröződő jelentések is nyomatékosítanak. Sven Møller Kristensen mutatta ki, hogy Annunziata neve bibliai értelemben a Gyümölcslő Boldogasszony napjára („bebudelse”), Jézus fogantatásának ünnepe-

re utal.¹⁴ Némi iróniával jegyzi meg, hogy a fogantatás Andersen regényében is csak a Szentlélek műve lehetett. De bárhogyan is történt a megtermékenyülés, az analógia az *Improvisatoren*ben is a test újjászületésének lehetőségét hirdeti, mint ahogy a keresztény apokalipszis víziója sem a lélek, hanem mindig a test fel-támadásáról beszél. Ezek pedig olyan, talán megfontolást érdemlő szempontok, amelyek bizonyos mértékig kisimíthatják előttünk az idilli záróképhez vezető anderseni gondolatmenet első pillantásra valóban el-lentmondásosnak tűnő logikai törésvonalait. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 A regény magyarul *A művész szerelme* címmel 1930-ban jelent meg Budapesten, Margittay György tolmácsolásában. A fordítás egy erősen lerövidített változatban látott napvilágot, így alkalmatlan arra, hogy igényes szövegelemzés alapjául szolgáljon. A dán nyelvű idézetek az alábbi – internetről is letölthető – szövegkiadásból származnak: H. C. Andersen: *Improvisatoren*. Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 2004.
- 2 Hans-Georg Gadamer: *Hang és nyelv*. Ford. Tallár Ferenc. In: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 179. Németül: „*Sprechen aber heißt in ein Offenes hineinsprechen*.” Hans-Georg Gadamer: *Stimme und Sprache*. In: *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Bd. 8. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993, 265.
- 3 Szegedy-Maszák Mihály: *Az első szótól az utol-sóig*. Regényművészet és íráskultúra. Filológiai Közöny, 2011/1, 7.
- 4 George Ferguson: *Sign and Symbols in Christian Art*. Oxford University Press, 1961, 17.
- 5 Dag Heede: *Hjertebrødre. Krigen om H. C. Andersens seksualitet*. Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2005, 89.
- 6 Jens Bonde Jensen: *H. C. Andersen og genrebilledet*. København, 1993, 101.
- 7 Karin Sanders: *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet, 1997, 23.
- 8 Dag Heede: i. m. 108-109.
- 9 Johan de Mylius: *Myte og Roman*. Gyldendal, København, 1981, 73.
- 10 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós, Életünk, Magyar Műhely, Szombathely, 1991, 63. Franciául: „*l'écriture, la lettre, l'inscription sensible ont toujours été considérées par la tradition occidentale comme le corps et la matière extérieurs à l'esprit, au souffle, au verbe et au logos. Et le problème de l'âme et du corps est sans doute dérivé du problème de l'écriture auquel il semble – inversement – prêter ses métaphores*.” Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, 1967, 52.
- 11 Niels Kofoed: *Studies i H. C. Andersens fortællekunst*, Munksgaard, København, 1967, 229.
- 12 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat Kiadó, Bp., 1984, 219.
- 13 Dag Heede: i. m. 132.
- 14 Sven Møller Kristensen: *Den dobbelte Eros*. Gyldendal, København, 1966, 164.

Gergye László az ELTE BTK-n végzett 1984-ben magyar-összehasonlító irodalomtörténet-skandinavisztika szakon. Egyetemi doktori értekezését Bessenyei György költészetéről, kandidátusi értekezését Kazinczy Ferenc lírájáról írta. Jelenleg az ELTE XVIII-XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének docense, tanít az ELTE Skandinavisztikai Doktori Iskolájában is. Eddig hat kötete jelent meg, a magyar mellett számos tanulmányt írt (idegen nyelven is) az angol, német, francia, svéd és dán irodalomról.