

Koós István

# A groteszk esztétikája Hugo és Jókai műveiben

A MAGYAR ÉS A FRANCIA VICTOR HUGO

„Valamennyien franciák voltunk!” – emlékszik vissza Jókai sokat idézett<sup>1</sup> mondatában pályakezdésére és a Tizek Társaságára. A kortárs francia irodalom iránti rajongás olyannyira meghatározta ennek a generációnak a művészetről alkotott elképzeléseit, hogy nemcsak Jókai azonosította saját magát Victor Hugóval, hanem, mint első monográfiusa is kiemeli, Petőfi is azt tartotta barátjára nézve a legnagyobb dicséretnek, hogy „valóságos francia regényeket ír magyarul.”<sup>2</sup> Zsigmond Ferenc ezután sorra veszi a legfontosabb sajátosságokat, ami Hugót és Jókait rokonítja: már életrajzilag is hasonlítanak egymásra abban, hogy mindketten nagyon fiatalon, tizenévesen kezdték a pályafutásukat, poétikai-világnézeti téren pedig összeköti őket a korlátlan fantázia és a csillógó retorika; a távoli, egzotikus helyszínek kedvelése; a természet iránti rajongás; az embergyűlölő, a társadalomtól megundorodott hősök középpontba állítása; valamint a szereplők fölött uralkodó komor végzet, amely kiveti e hősöket a társadalomból, és örök magányra kárkoztatja őket.<sup>3</sup> Nagy Miklós a „franciás romantika” meghatározó stílusjegyeinek listáját tovább bővíti: „Meglepetésekkel teli történet, véres és borzalmas, gyakran egzotikus motívumok, külön szenvedély, amely ádáz konfliktusokban robban ki, patetikus, majd rút és nyomasztó vagy groteszk elemek halmozása, szokatlan egymás mellé állítása”.<sup>4</sup> Ez volt tehát Jókaiék tanulóiskolája, amin aztán a szakirodalom szerint szerzőnk túllépett egy igazabbnak, realistábbnak gondolt történetmesélés felé, ami már nem a rikító színekkel festő és káprázatokkal teli (és végső soron idegen) francia irodalom másolását jelentette, hanem a magyar nemzet felé fordulást, és amelynek a dilógia volt a csúcspontja; a szerző a szabadságharc után végre kilépett a magyar föld friss levegőjére a beteges képzelgések, hagyományos eszmék ködös világából, a „francia romantika lomtárából.”<sup>5</sup>

A „franciáság” ugyanakkor nem pusztán a művek poétikai-stilisztikai jegyeiben azonosítható Jókainál és társainál, hanem, mint Szajbély Mihály bemutatja, az irodalomkritikáról alkotott felfogásukra is kiterjedt. A németes műveltségű Erdélyi János „az irodalmi gyakorlat tudományos megalapozásának hiányát vetette az Életképek gárdájának szemére,” ezt azonban Jókaiék visszautasították, száraznak és feleslegesnek ítélve az elméletet. Ebben a kétféle felfogásban kétféle irodalomszemlélet tükröződik: a művészettel való foglalatoskodást tudománynak tekintő német *Literaturwissenschaft* áll szemben a francia *critique litteraire*-rel.<sup>6</sup>

1 Pl. Szajbély Mihály, *Jókai Mór*, Kalligram, Pozsony, 2010, 38. Hansági Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció, Bp., 2014, 126.

2 Zsigmond Ferenc, *Jókai*, Magyar Tudományos Akadémia, Bp., 1924, 61.

3 Uo., 61–72.

4 Nagy Miklós, *Jókai. A regényíró útja 1686-ig*, Szépirodalmi, Bp., 1968, 24.

5 Zsigmond, *i. m.*, 81.

6 Szajbély, *i. m.*, 40–42.

Kétségtelen, hogy a kétféle hagyomány erősen különbözött egymástól. Elisabeth Decultot tanulmányában olvashatunk arról, hogy a kor francia irodalmi élete nem kevés ellenállással szembesült Kant és német kortársainak gondolataival, illetve a Baumgarten által 1735-ben először használt latin neologizmussal esztétikának nevezett tudománnyal, a két kultúra találkozása komoly vitákat eredményezett, egy 1873-as levelében még Flaubert is elítélően nyilatkozik erről a tudományról. Az új német filozófiai diszciplína recepciója megkésett is volt, *Az ítéelőerő kritikájának* francia fordítását pl. csak 1846-ban adta ki Jules Barni, több mint ötven évvel annak német megjelenése után.<sup>7</sup> Mindennek ellenére Victor Hugo jelentős mértékben hozzájárult az esztétika történetéhez azzal [is], hogy [újra]felfedezte a groteszket. A francia gondolkodást sokáig a klasszicizmus előíró jellegű poétikája határozta meg, míg az esztétika leíró, tudományos diskurzusként tekintett önmagára. José-Luis Diaz idéz egy 1829-es francia tanulmányt, amelynek szerzője a kettőt élesen megkülönbözteti egymástól: a poétika passzív engedelmisséget követel, így vakhítre épül, az esztétika ezzel szemben szabadságot jelent; a poétika néhány művészi eljárást abszolutizál, míg az esztétika, ahogy az igazi tudományhoz illik, olyasminek a megértésére törekszik, ami tőle függetlenül létezik.<sup>8</sup> Az esztétikának azonban ezek után meg kellett küzdenie azért, hogy elhódítsa a teret a poétikától, amely még hosszú ideig tartotta magát a francia kultúrában. Ebben a kontextusban Hugo műve nem csupán azért volt fontos, mert a mimézis klasszicista elvével szemben kiállt a művészi szabadság, kreativitás mellett [a művész nem a természetet, hanem a természetet megalkotó erőt utánozza], hanem azért is, mert a reflexió számára is kiharcolta a létjogosultságot. Hugo előtt a francia művészek nemigen alkottak elméletet, csak alkalmazták azt a gyakorlatban. A művész innentől kezdve viszont nem mások által létrehozott szabályokat követ, hanem a maga művészi aktivitásából, a poézisből alkotja meg a poétikát, a művészetről való gondolkodás immár nem normatív jellegű tevékenység, hanem maga is alkotás.<sup>9</sup> Kétségtelen tehát, hogy Franciaországban az esztétika messze állt attól a virágzástól, amit a korabeli német kultúrában produkált, de éppen a Jókai által példaképnek tekintett Hugo volt az, aki a saját közegében sokat tett a reflexió szabadságáért.

Jókaival kapcsolatban legutóbbi monográfiájában Fried István hangsúlyozta a groteszk jelentőségét a *Szomorú napokról* adott elemzésében. A regényben meghatározó az a poétikai eljárás mód, amely egymással radikálisan össze nem illő elemeket fűz egybe, ez főként a tragizáló és a humoros modalitás együttes jelenlétében figyelhető meg. Emellett a szereplők is egyértelműen felidézik *A párizsi Notre Dame* karaktereit, mindenekelőtt Mekipiros, aki mintha Quasimodo alakmása lenne.<sup>10</sup>

7 A hivatkozott tanulmányokat Open Edition kiadásban olvastam, ahol az eredetileg nyomtatott szövegek elérhetőek elektronikus változatban. Mivel ez utóbbi esetben nem az oldalakat, hanem a bekezdéseket számozzák, miután megadtam a könyvek adatait, majd az internetes címet, a bekezdések sorszámát közlöm, szögletes zárójelben, hogy elkülönítsem őket azoktól a számoktól, amik oldalakra vonatkoznak. Elisabeth Decultot, *Le débat français sur l'esthétique philosophique allemande [1820-1850] = Romantismes, l'esthétique en acte*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2009. <https://books.openedition.org/pupo/1515> [1-7]

8 José-Luis Diaz, *De la poétique à l'esthétique [1800-1850] = Romantismes, l'esthétique en acte*, 27-47. <https://books.openedition.org/pupo/1513> [1]

9 Uo. [23]

10 Fried István, *Egy korai Jókai-regényről – kissé másképpen* = Uő., *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Bp., 2015, 9–12.

Hugo mintája tehát alapvető volt Jókai számára, olyannyira, hogy, mint említettem, önmagát Hugóval, Petőfit Béranger-vel azonosította. Ám ez a párhuzam, mint Hansági Ágnes is írja, nem tett jót művei kritikai megítélésének: a Jókai-értést sokáig meghatározó munkáikban Gyulai és Péterfy a modernnek, „komolynak” tekintett kortárs realista világirodalom művészi produktumaival összevetve értékelte le Jókai tevékenységét. Hansági kiemeli, hogy a Dickenssel és Hugóval való kapcsolódások funkciója „éppen a »kívüliség« jelzése, a populáris regiszterhez, vagyis a nem kanonikus szövegekhez való hozzárendelés indexálása volt,” ám ezek a szerzők manapság egyre inkább „visszaklassziczálódnak,”<sup>11</sup> érdemes lehet tehát újra szemügyre venni őket Jókai kapcsán. [Egyébként nem valószínű, hogy Hugót maguk a franciák valaha is populárisnak és kánonon kívülinek tartották volna, ahogy Gyulaiék tették, Baudelaire lelkesült sorai mindenestre biztosan nem erre utalnak.<sup>12</sup>] Ami a realizmust illeti, elmondhatjuk, hogy a magyar irodalomtudomány történetében ennek az alkotásmódnak két különböző markáns elgondolása fogalmazódott meg: míg Péterfy a maga figyelmét az individualitásra fókuszálva a nyugati realista írók kapcsán elsősorban a művek szereplőinek részletesen és következetesen megformált személyiségét, motivációit méltányolta és hangsúlyozta [„eljárásuk közös vonása: a pszichológiai részletezés” – írja Jókairól szóló tanulmányában<sup>13</sup>], addig Lukács György és nyomában a hazai műértésben hosszan uralkodó marxista iskola a műalkotástól az objektív társadalmi valóság hű visszatükrözését várta. Mára azonban mindkét elgondolás alapjai megkérdőjeleződtek. Freud pszichoanalízise leszámolt a személyiség egységességének és megismerhetőségének illúziójával, miközben a nyelvfilozófia felől is újra kellett gondolnunk a szubjektumról alkotott felfogásunkat [az ember többé már nem ura és használója, hanem alkotója a nyelvnek]. A mimézisre épülő és az objektív társadalmi valóság létét naivan feltételező elméletet szintén a nyelvről való újfajta gondolkodás írta felül, amely szerint emberi világunkat a nyelv nem leképezi, hanem alkotja. Érdemes utalni Szili József könyvére is,<sup>14</sup> amely paradoxonok sorát tárta fel a Lukács esztétikai főművében olvasható tézisek továbbgondolása során: Lukács szerint a műalkotásban egy tudat tükröz vissza egy objektumot, ám valójában a *társadalom maga is tudat*, amit az őt visszatükröző tudat olyan módon ad vissza, hogy közben ő is a része annak, de így a visszatükröző tudat a tükrözéssel vissza is hat arra a tudatra, amit tükröz, és éppen a tükrözéssel meg is változtathatja azt stb. Mindennek köszönhetően ma már egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy a realizmus modernebb és innovatívabb irányzat Hugo romantikájánál. Elképzeltető, hogy Hugo valójában modernebb szerző, mint mindazok, akiket Péterfyék példaként állítottak Jókai elé. Tanulmányomban azt igyekszem körüljárni, mit jelent a groteszk az esztétika történetében, illetve hogyan valósul meg a konkrét művészi gyakorlatban Hugónál és Jókainál.

11 Hansági, *i. m.*, 117–118.

12 Charles Baudelaire, *Victor Hugo*, ford. Réz Pál = Uő., *Válogatott művei*, Európa, Bp., 1964, 440–450.

13 Péterfy Jenő, *Jókai Mór* = Uő., *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Bp., 1983, 615.

14 Szili József, *A művészi visszatükrözés szerkezete. A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában*, Akadémiai, Bp., 1981.

*A káosz, a groteszk és a szépség viszonylagossága*

A groteszk elmélete a *Cromwell* című drámához írott utószóban olvasható.<sup>15</sup> Hugo a gondolatmenetet azzal kezdi, hogy megfesti vízióját az emberi történelem három korszakáról, amelyet megfeleltet a három irodalmi műnemnek. Az első, általa primitívnek nevezett korban az ember még éppen csak öntudatra ébredt, közel volt a teremtéshez, és a létezés felett érzett csodálatának a himnuszban, illetve az ódában adott hangot, ez az időszak tehát a lírában találta meg önkifejezését. Követte ezt az ókor, amikor a földet már nem annyira egymástól messze élő családok lakták, mint inkább nemzetek, amiket királyok irányítottak, és mivel az emberek közben elszaporodtak, már nem éltek békében, mert harcolniuk kellett egymással a javakért. E háborúk ihlették a hőskölteleményeket, a klasszikus kor tehát az epikának rendelődött alá. Ezen az sem sokat változtat, hogy az ógörögök életében a dráma is igencsak fontos szerepet töltött be, mivel Hugo szerint a dráma csupán Homérosz mindent átfogó epikus szellemének egy vetülete. A római birodalom romjain aztán új világ épült. Míg az ókort a testiség kizárólagossága jellemezte [az istenek fizikai mivoltukban léteztek, még a villámot is üllőn kovácsolták], addig a kereszténység a létet két részre osztotta, a test és a szellem világára. Ez a kettősség, valamint az új világ katalizmaszerű tektonikus változásainak tapasztalata [a római birodalom széthullása, illetve az alakulóban lévő új nemzetek forrongása] az oka annak, hogy ennek az új korszaknak a megfelelője a dráma, amely egymással sok esetben összeegyeztethetetlen ellentéteket állít szembe, így a belső harcra, ellentmondásra, kettősségre épül. Ennek a feszültségnek lesz a kifejeződése a maga belső ellentétével a groteszk. Némileg zavarónak tűnhet, hogy Hugo itt sajátos értelemben használja a modern és a klasszikus kifejezéseket, ahol keveredik a történeti és esztétikai/filozófiai értelem. A keresztény középkort megfelelteti a modernségnek és a romantikának,<sup>16</sup> amit szembeállít a klasszikussal, ami viszont egyszerre jelenti az ókort és azt a klasszicizmust, amelynek merev szabályrendszere és platonikus szépségideálja meghatározta a korabeli művészetet, és amely ellenében Hugo a maga esztétikáját megfogalmazta. Így tehát, ha kizárólag történeti kategóriaként vizsgáljuk a modern és a klasszikus fogalmát, az a zavaros kép állhat elő, hogy a középkort [ami modern] követte a klasszicizmus [ami klasszikus], majd ezt a romantika [ami újra modern]. Eszerint tehát a modern és a klasszikus olyan korszakok, amelyek váltakozva követik egymást, mint valami forgószínpad. Ám, mint a groteszk kapcsán látható lesz, nem erről van szó, hanem arról, hogy ugyan a középkor is modern, és a romantika is az, de a tudatosságuk különböző fokán lehet modernnek tekinteni őket. [Kicsit hasonlóan ahhoz, ahogy Paul de Man fogalmaz a szimbolizmus kapcsán: „Könnyen lehet, hogy minden irodalom szimbolikus, de nem biztos, hogy minden irdalom tudatában van ennek.”<sup>17</sup>] Mindazonáltal érdemes kiemelni, hogy Hugónak a klasszikus és a modern viszonyáról alkotott felfogása nem különösebben számít újdonságnak a

15 Victor Hugo, *Előszó a Cromwell című drámához*, ford. Lontay László = Uő., *Válogatott drámái*, Európa, Bp., 1962, 629–678.

16 Uő., 637.

17 Paul de Man, *A szimbolizmus kettős aspektusa*, ford. Nemes Péter = Uő., *Olvasás és történelem*. Válogatott írások, Osiris, Bp., 2002, 101.

maga korában. Hans Robert Jauss egy sokat hivatkozott tanulmányában tekinti át a „modern” kifejezés történetét, jelentésváltozásait egészen a korai középkortól a mai modernség-felfogásunkig, mely Baudelaire esszéjében fogalmazódott meg először.<sup>18</sup> A modern kifejezés nagyon sokáig az aktuális mostot jelölte, amit az adott kor embere megkülönböztetett a megelőző időszakról: a kezdődő középkor a pogány világtól határolta el magát ilyen módon, a reneszánsz a középkortól stb. Bár Jauss szerint a középkor újrafelfedezése bizonyos mértékben már korábban elkezdődött, Madame de Staël és Chateaubriand munkáiban vált egyértelművé a folyamat. A modernség új önmegértésében a terminológia is változott: míg korábban a modern ellentéte az *ancien* [rég]i volt (gondoljunk csak a XVII. században lefolytatott vitára, a *Querelle des Anciens et des Modernes*-re), addig itt előtérbe lépett a németből átvett *antique*, ami addig az eredeti kontextustól eltérően a franciában példaszerűt is jelentett. Madame de Staël definiálta először a terminust az új értelemben. Jauss elemzése szerint Chateaubriand-nál a modernség magában foglalja saját jelenkorát és a középkort mint múltat, ezzel párhuzamosan pedig *kétféle antikvitásról* beszélhetünk: egy pogány és egy modern változatról.<sup>19</sup> A középkor tehát egyszerre távoli, tőlünk elválasztott alteritás és a jelen kezdete is, vagyis folytonosságot alkot a jelenel, miközben idegen is tőle; azonos a modernséggel, és különbözik is attól. Jauss szerint a romantika modernségtudata abban tér el a megelőző korszakok modernségétől, hogy a romantika, ami az ideálisnak tekintett múlt iránti vonzalomként írható le, már nem annyira a régivel, mint inkább *saját jelenével áll konfliktusban*,<sup>20</sup> így tehát egyfajta temporális hasadás áll be mind a múlt, mind a jelen szerkezetében. Ez a szerkezet már mintegy előlegezi a Baudelaire-hez köthető elgondolást, hiszen nála lényegében radikalizálódik a temporalitásnak ez a tapasztalata: az ő számára a modernség már folyamatos átmenetként határozható meg, olyan jelenként, ami már nem áll szemben semmiféle múlttal, amihez képest meghatározhatná önmagát: a modernség itt már *csakis önmagától különbözteti meg, választja el önmagát*,<sup>21</sup> amint folytonosan múlttá válik. Baudelaire azzal szembesült, hogy a romantika, amely nemrég még maga volt a modernség, milyen meglepő gyorsasággal lett klasszikus korszakká [a *romantikus* és a *modern* szinonimákból pillanatok alatt ellentétes jelentésű terminusokká váltak]. A régi és új közötti ellentét ekkor már nem úgy tűnik fel, mint egyszerű különbség, hanem maga is ki van szolgáltatva a temporalitásnak, az egymást követő korszakok sorra hanyatlanak a múltba, a mai modernnek a holnap klasszikusai. Jauss tehát a romantikát és a modernséget a temporalitáshoz való viszonyuk alapján identifikálja. Hugónál viszont az az érdekes, hogy a maga korának temporális pozicionálásában követi ugyan Chateaubriand mintáját, ám a modernség identitását nála *nem elsősorban a múlthoz való viszony konstitutálja, hanem ennek a kornak a belső diszharmóniáját, ellentmondásait tekinti meghatározónak*, a törés tehát nem annyira temporális, mint inkább szinkrón jellegű, és ennek a belső diszharmóniának a kifejeződése lesz a groteszk. Emellett Hugónál nem annyira arról van szó, hogy a romantika vágyik az elveszett múlt, az egykori harmónia

18 Hans Robert Jauss, *Modernity and Literary Tradition*, *Critical Inquiry*, 2005/2., 329–364.

19 *Uo.*, 353.

20 *Uo.*, 359.

21 *Uo.*, 360, 363.

után, ahogy Chateaubriand-nál, hanem a groteszk révén inkább *tudatosulása* annak, ami egykor már létezett.

Dominique Peyrache-Leborgne ismertetése szerint<sup>22</sup> az hugói groteszk tanulmányozása során egy paradoxonra és párhuzamra lelünk. A paradoxon lényege az, hogy az Hugónál radikálisan újnak tűnő esztétikai kategória valójában egy elképesztően gazdag kulturális tradíció újrafelfedezése, amely a „felejtés purgatóriuma” után visszatért a művészet fénykörébe, a párhuzam pedig azt jelenti, hogy a korokban egymás mellett, egymástól függetlenül több hasonló koncepció is megfogalmazódott. Nézzük először az első megfigyelést, ami a groteszk újrafelfedezésére és történetére vonatkozik. A groteszk eredete egészen az ókorba nyúlik vissza, és fontos szerepet játszott a középkor művészetében, pl. a *Notre Dame* szörnyeinek megformálásában is, melyeket Hugo „átmeneti” lényeknek nevez, és amelyeket éppen az ő regénye [*A párizsi Notre Dame*] tett népszerűvé az emblematisz épülettel együtt. A *Notre Dame*-ot a párizsiak, elavultnak ítélve, a XIX. században már éppen le akarták bontani, ám Hugo művét olvasván felfedezték saját kulturális örökségüket, és inkább felújították azt, a már meglévő groteszk vízköpő lények mellé pedig újabbakat helyeztek el.

Az hugói groteszk tehát egy már meglévő tradíció újrafelfedezése, ám a romantikus groteszk igencsak eltér a középkori groteszk megjelenési formáitól és tartalmától. Ha ezt a különbséget szeretnénk jobban megérteni, akkor Mihail Bahtyinhoz érdemes fordulni, aki Rabelais-ról szóló monográfiájában alapos és megvilágító erejű áttekintést nyújt a kettő közötti eltérésekről. A középkori groteszk, mely a népi nevetéskultúrát jellemezte (és amely Rabelais művét ihlette), szemben állt a középkor hivatalos kultúrájával, Bahtyin ezt *groteszk realizmusnak* nevezi.<sup>23</sup> A jelenség lényege a testiség felfokozott, eltúlzott ábrázolása, ami parodisztikusan viszonyul a középkori vallásosság idealizmusához, annak fogalmait a testiség képeibe forgatva teszi nevetségessé. Ez a testiség, ami az ég *fént*-jével szemben a fizikai világ és az emberi test *lent*-jében jelenítődik meg, ambivalens abban az értelemben, hogy a pusztuláshoz és az újjászületéshez egyszerre kapcsolódik: a föld elnyeli a magokat, a holttesteket, de új életet is ad. Bahtyin a klasszikus szépségeszménnyel összehasonlítva mutatja be a groteszk test karakterisztikus elemeit. Először is, ez a test mindig valamilyen átmeneti formában létezik [pl. nagyon fiatal vagy öregedő ember képében], sohasem kifejlett, érett emberi testként, ahogy a klasszicisták ábrázolják. Másodszor pedig nem olyan zárt, önazonos létező, mint pl. egy Vénusz-szobor: sosem különül el a környezetétől, ezért olyan hangsúlyosak a testnyílások [pl. a tátott száj] vagy az érzékszervek [pl. eltúlzott méretű orr], amelyekkel a biológiai egyed a fizikai környezettel teremt kapcsolatot, azt mintegy interiorizálva önmagába. A népi nevetéskultúra groteszkje emellett mindig vidám, igenlő jellegű, sosem tapasztalunk benne fenyegető jelleget<sup>24</sup>. Ám a középkori groteszk a nép ösztönös művé-

22 Dominique Peyrache-Leborgne, *Hugo, le grotesque et l'arabesque = Romantismes, l'esthétique en acte*, 109-122. <https://books.openedition.org/pupo/1524> [1]

23 Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Európa, Bp., 1982, 26–34.

24 Daniel Ménager kiegészíti még egy elemmel ezt a sort Rabelais-val kapcsolatban: szerinte a nagy francia szerzőnél a groteszk mindig hangsúlyosan a reprezentációhoz, azon belül főleg

szetében manifesztálódott, sajátos lényege nem tudatosult egészen a romantika koráig. Maga a szó sem létezett a XV. század végéig: Rómában ekkor bukkanak rá a föld alatti épületrészekben az ókori falfestményekre, amelyek szeszélyesen csapongó, a növényi, állati és emberi alakokat keverő motívumaikkal lepték meg a közönséget. E stílus a grotta [barlang] szóról kapta elnevezését.<sup>25</sup>

A romantikában aztán a groteszk a filozófiai reflexió tárgyává vált, ám annak tartalma erősen eltért a középkori népi groteszktól.<sup>26</sup> Míg ott a groteszk össznépi művészi jellemző volt, addig a romantikában a *szubjektivitás* kifejeződéseként értelmezték, és gyakran a magány érzése társult hozzá. A romantikus groteszkben a középkor komikus, önfeléd derűje helyébe az idegenség érzése, illetve a rémület lépett: míg a középkori groteszk figurák [gyakran maga az ördög] cseppet sem voltak ijesztők, addig romantikus társaik inkább riasztó, de mindenestre idegenszerű szörnyetegékként bolyonganak egy fenyegető és távolról sem otthonos világban (mint Hugónál is, de utalhatunk itt a romantikus rémregényre, pl. Mary Shelley szörnyetegére). Bathyin több olyan motívumot is bemutat, amelyek mindkét korszakban jelen vannak, de egészen más jelentéssel, a maszk pl. a középkorban a maga torz vonásaival a nevetetés eszköze, a romantikában viszont a Semmit rejtő felszín (ahogy Fatia Negra esetében is). Míg a középkori nevetéskultúra tavaszi és napfényes, addig „a romantikus groteszk döntően éjszakai groteszk.”<sup>27</sup>

Ami Peyrache-Leborgne megfogalmazásának másik részét illeti, a párhuzam abban áll, hogy az adott korszakban egymástól függetlenül több olyan filozófiai reflexió is megfogalmazódott, amelyek rokonságot mutatnak a groteszk hugói koncepciójával. Az egyik ilyen szöveg Friedrich Schlegel műve, a *Beszélgetés a művészetről*, amely az *arabeszk* fogalmát fejti ki: a kacskaringós vonal Sterne történetvezetésbeli csapongásának térbeli reprezentációja, amely a maga kusza íveivel egymástól távoli, egymástól függetlennek tűnő elemeket fog össze, ezéért az összefüggést létesítő művészi fantázia kifejeződéseként fogható fel. Az arabeszk tehát az egymástól különböző elemeket összekapcsoló zseni műve, a *teremtőerő* produktuma a *mimézisként* felfogott művel szemben. Az arabeszk szemben áll a tökéletesként, önazonosként és változatlanként elgondolt múlt utánzására épülő klasszicizmussal [amit a német kultúrában Winckelmann felfogása képviselt], ehelyett egy érkezőben lévő jövő, illetve egy még változó korszak tudatát tükrözi; a művészi

---

a nyelvi reprezentációhoz kötődik. Ennek igazolására ki is emel egy epizódot Rabelais művéből, ahol Ptolemaiosz király látványosságokkal kedveskedik egyiptomi vendégeinek. A színpadon egy tarka bőrű rabszolga lép fel, aki egyébként komikus is lehetne, ám a király meglepődve látja, hogy a közönség ezt egyáltalán nem találja szórakoztatónak, sőt inkább elborzadnak tőle. A király le is vonja az esetből a tanulságot: a groteszk csak fiktív formában létezik; ami valóságos, az nem lehet groteszk, szemben a mitológiai szilénékkel [a szatírok közé tartoznak], akik attól érdekesek, hogy *nem igaziak*. „Son esclave ne fait pas rire parce qu'il est réel, trop réel. Les silènes font rire parce qu'ils appartiennent à la représentation.” Ebben különbözik a groteszk a referenciális irányultságú szatírától. Daniel Ménager, *Le rire et le grotesque. Boccace, Rabelais, et quelques autres = Esthétique de rire*, Presses universitaires de Paris Nanterre Collection, Nanterre, 2014, 47–62. <https://books.openedition.org/pupo/2311> [13]

25 Bahtyin, *i. m.*, 44.

26 *Uo.*, 49–60.

27 *Uo.*, 55.

perfekció helyett a befejezetlenséget, a *work in progress* esztétikáját képviseli.<sup>28</sup> Úgy gondolom, Peyrache-Leborgne tanulmánya alapján kiegészíthetjük Bahtyin rendszerezését még egy komponenssel: a romantikában a középkori megvalósulásnál nagyobb szerepet kap az arabeszkben, illetve a groteszkben a különmemű összetevők közötti feszültség. Az ellentmondást itt ugyan még átfogja a zseni öntudata, amely a feszültség megalkotójaként, a távoli dolgok összekapcsolójaként kifejezi önmagát ebben a termékeny diszharmonióban, ám a világ heterogenitásának, különmemű elemekre való széthullásának tapasztalata, amely a groteszkben megmutatkozik, már a modern művészet felé vezet, ahol a heterogén elemek semmilyen formában nem alkotnak harmóniát, illetve ahol a diszharmonia végül magára a művészi tudatra is kiterjed. A groteszk tehát olyan esztétikai koncepció, amelyet a romantika dolgoz ki, ám az átvezet a modernségbe, ahogy, mint később utalok még rá, a modernség emblematikus szerzőjének tekintett Baudelaire is bizonyos értelemben Hugo folytatójának tűnik. Mindez azt is jelenti, hogy talán Jókaiék „franciás romantikáját” is elgondolhatjuk úgy, mint kétarcú jelenséget: az egymást taszító pólusok és bizarr témák miatt ez az alkotásmód egyfelől alkalmas arra, hogy felkeltse és ébren tartsa a közönség érdeklődését, és így populáris irodalomként is érzékelhető (összhangban Szajbély Mihály monográfiájának elemzésével, ahol a szerző bemutatja, mennyire tudatosan törekedtek Jókaiék a közönségsikerre, illetve arra, hogy a munkájuk anyagilag is jövedelmező legyen), másfelől viszont ez a franciás romantika a kezdődő modernség mélyebb világtapasztalatát is kifejezi, amely a létet már nem egymást kiegészítő ellentétek dialektikus egységének tekinti, hanem olyan elemek harcának, amelyek nem oldódnak fel egy magasabb rendű egységben.

Nem világos, Hugo olvasta-e Friedrich Schlegel írását, a *Cromwell* előszavában nem tesz említést róla, abban az időben inkább August Wilhelm Schlegel volt ismert a francia romantikus körökben, inkább az valószínűsíthető, hogy párhuzamos koncepciókról van szó, aminek a közös alapját a klasszicizmus elleni lázadás jelentette. Említi viszont Hugo az arabeszket a Shakespeare-ről szóló könyvében.

Úgy tűnik tehát, ahogy Schlegelnél az arabeszk a modernség belső diszharmonióját jeleníti meg, úgy Hugo groteszkje is a maga kettősségével fejezi ki a világ kettősségét: „A modern ember gondolatvilágában viszont óriási szerepe van a groteszknak. Mindenütt jelen van benne; a groteszk teremti egyrészt a torzat és iszonyút, másrészt a komikumot és bohózatot.”<sup>29</sup> Ahogy az arabeszk szeszélyes vonala, úgy a groteszk is az esztétikum olyan tartományait kapcsolja össze, amelyek egymástól távol állnak, hiszen a nevetés és az iszony egymás ellenpólusai. Ez eddig világos. Ám meglepő módon Hugónál mintha ennél is többről lenne szó. Feltűnik ugyanis két másik esztétikai kategória is, és zavarba ejtő viszonyba kerül a groteszkkal. Ez a két kategória a *szép* és a *fennkölt*: „Az egyetemes szépség, amellyel az antik kor mindent ünnepélyesen elárasztott, nem volt minden egyhangúság nélkül való; az ember belefárad, ha ugyanaz a benyomás hosszú időn át állandóan ismétlődik. A fennköltre halmozott fennkölt nehezen idéz elő ellentétet, és az embernek mindent ki kell pihennie, még a szépséget is. Úgy látszik, hogy a groteszk elem,

28 Peyrache-Leborgne, *i. m.*, [3-7]

29 Hugo, *i. m.*, 639.

éppen ellenkezőleg, megnyugvás, összehasonlítási alap, kiindulási pont, ahonnan az ember frissebb, felajzottabb befogadókészséggel emelkedik fel a széphez. [...] Pontosabban azt is mondhatnánk, hogy a torzzal való érintkezés tisztábbá, nagyobbá és – minek kerteljünk – fennköltebbé tette a modern fennköltet, mint az antik szép: így is van ez rendjén.”<sup>30</sup>

Először is nézzük a szépséget. Hugo az egész gondolatmenetet a klasszicista poétika merevsége ellenében fogalmazza meg, aminek kitüntetett eleme az antik szépség. Ezt a szépséget a harmónia, kiegyensúlyozottság, önazonosság, zártság határozza meg, ahogy Bahtyin is hangsúlyozta: lekerékített, érett emberi test, ami élesen elhatárolódik a környezetétől. Ez a szépség tehát egyhangú, szemben a groteszkkal, ami sokféle lehet. Ez eddig világosan érthető, de a továbbiakkal kapcsolatban már kérdések merülhetnek fel.

Az érdekes az, hogy Hugo a szép helyébe a *fennköltet* teszi, és szembeállítja azt a groteszkkal. Ezzel a lépéssel kapcsolatban két furcsaságra szeretnék rámutatni. Az első az, hogy meglepő ennek az esztétikai leírásnak a szerkezete, hiszen míg a groteszk önmagán belül is megjelenít egy ellentétet, addig maga is ellentétben áll a fennkölttel. Először úgy tűnik, hogy a *groteszken belüli ellentét* az, ami kifejezi a modernség lényegét, aztán viszont a *groteszk és a fennkölt közötti feszültség* lesz az, ami leképezi a kettősséget. A struktúra tehát nem egy egyszerű ellentétre épül, hanem egy aszimmetrikus szerkezetre, ahol két különböző oppozíció képződik meg, amelyeknek nem világos az egymáshoz való viszonya.

A másik zavaró elem, amit érdemes alaposabban körbejárni, az a fennkölt bizonytalan identitása. Mi lehet ez a fennkölt? Hugo az eredeti szövegben a *sublime* szót használja, ami *fenségest* jelent.<sup>31</sup> A fenséges a korabeli esztétikai diskurzus kitüntetett fogalma, és annyiban hasonlít a groteszkre, hogy maga is kettős természetű, hiszen a fenséges tárgy „az elmét nem pusztán vonzza, hanem váltakozva újra és újra taszítja is.”<sup>32</sup> A terminust Edmund Burke 1757-es könyve<sup>33</sup> vezette be az esztétikai gondolkodásba. Burke elemzése szerint míg a szépség összefügg a társas léttel, a fajfenntartással, és az öröm érzése kapcsolódik hozzá (a szép nő vonzza a férfit, hogy utódokat nemzzen vele), addig a fenséges a létfenntartáshoz rendelődik, mivel ez létében fenyegeti az embert (mint pl. egy veszélyes vadállat vagy egy pusztító természeti jelenség), és egyszerre vált ki rettegést és csodálatot. Az öröm megnyugtat, a műalkotásban megjelenő fenséges viszont éppen ellenkező hatást gyakorol ránk: hasonló módon ingerli az idegrendszert, mint a valóságos veszedelem, ezzel pedig felkészíti, megedzi a lelket a külvilág destruktív erőivel szemben. Kant a fenségest, ami az ő művének megalkotásakor már jól ismert esztétikai kategóriává nőtte ki magát, a harmadik kritikában illesztette be a maga transzcendentális rendszerébe. Nála az említettekén kívül a fenséges fő jellemzője a felfoghatatlan

---

30 Uo., 640.

31 Az eredeti szöveg elolvasható a francia nyelvű Wikipédia *wikisource* nevű részén, a *sublime*-ről szóló passzusok a 17-18. számmal ellátott bekezdésben találhatóak.  
[https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell\\_-\\_Préface](https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Préface)

32 Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Pap Zoltán, Osiris, Bp., 2003, 157.

33 Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás. A fenségesről és a szépről való ideánk eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető, Bp., 2008.

nagyság, ennek megfelelően a matematikai fenséges mennyiségileg, a dinamikai fenséges pedig a természeti jelenségek elképesztő ereje révén ébreszti rá az embert saját korlátozottságára. Ezt a végtelen nagyságot az érzéki tárgyak sokféleségét elrendező értelem nem képes megjeleníteni, ezt csakis az ész teheti meg, amely nem a priori fogalmakkal, hanem eszmékkel dolgozik, és amely a fenségesben így végeredményben önmagára vonatkozik, kivetítve egy külső tárgyra, amely szemléletessé teszi számunkra az eszmét. Ám nyilvánvaló, hogy Hugo nem ebben az értelemben használja a fennkölt kifejezést, sokkal inkább a szépség szinonimájaként, olyannyira, hogy a kettőt szinte fel is lehet cserélni egymással. [A magyar fordítás talán éppen ezért használja a fennkölt kifejezést ahelyett, hogy fenségesként adná vissza a francia eredetit]. De mi lehet akkor a fennkölt? Mivel Hugo nem ad más támpontot, megkockáztathatunk egy hipotézist. A szépség és a fennkölt részben szinonimák, az a különbség közöttük, hogy míg a szépség önmagában áll, addig a fennkölt olyan szépség, ami csakis a *groteszk*hez képest nyeri el identitását, szüksége van egy külső instanciára ahhoz, hogy annak fényében megmutatkozzék; a fennkölt olyan szépség, ami külső viszonyokban létesül, a klasszicista szépségnek afféle dinamikus korrelátuma. Idézem Peyrache-Leborgne szövegét: „Ekkortól kezdve, ha szemben áll is a klasszikus szépséggel, a groteszk már nem a szépség antitéziséként tűnik fel, sokkal inkább tekinthető olyan erőnek, ami felfedi a szépség sokféleségét, ez a sokféleség pedig a művészetnek azon hatalmával függ össze, amely a természetes csúnyaságot a maga anyagában szépséggé változtatja.”<sup>34</sup>

Hugo regényének, *A nevető embernek [L'homme qui rit]* egyik jelenete szó szerint igazolja hipotézisünket. Az epizódban Gwynplaine belép az alvó Josiane hercegnő hálószobájába, és egy ideig megigézten bámulja a gyönyörű, meztelen női testet. Gwynplaine, aki mutatóvanyosként járja a világot (egyébként Clancharlie lord félreállított utódja) a groteszk emblematikus megtestesítője: gyermekkorában a *comprachicosok* mesterségesen torzították el az arcát olyan módon, hogy a száját felvágták, mintha örökké vigyorogna, Gwynplaine emiatt egyszerre vált ki nevetést és borzongást a közönségből. Gwynplaine arcán tehát a komikum azonos önmaga ellentétével, az iszonyattal. [Jegyezzük meg, nem elhanyagolható a figura popkulturális hatása sem: Conrad Veidtnek a regény 1928-as némafilm-adaptációjában látható elmaszkírozott arca ihlette az amerikai képregény emblematikus gonoszának, Batman ellenlábásának, Jokernek az alakját.<sup>35</sup>] Gwynplaine-nel szemben a tökéletes női test az ideális szépség megtestesülése. Adott tehát egy ellentét Gwynplaine arcán belül, és egy másik, külső ellentét, ami elválasztja őt a hercegnőtől. A struktúra tehát már önmagában sem teljesen egyszerű, hiszen nem egyetlen, hanem két opozícióra épül, így mintha már eleve lenne benne némi zavarba ejtő instabilitás. Ám

34 Eredetiben: „Dès lors, s'il reste opposé au Beau idéal, le grotesque n'apparaît plus comme l'antithèse du beau ; il est surtout pensé comme un révélateur de la pluralité du beau, pluralité fondée sur le principe de l'alchimie transfiguratrice de l'art, qui fait que la laideur naturelle, transposée dans le matériau artistique, peut devenir beauté.” [16.]

35 Ami a magyar populáris kultúrát illeti: a mű képregényadaptációját a *Füles* tette közzé folytatásokban az 1960/33–1960/44-es számokban, a rajzoló Korcsmáros Pál volt. A képregényt később újraközölték az 1986/19–1986/36-os számokban. Elektronikusan hozzáférhető itt: [https://data.hu/get/3909551/A\\_neveto\\_ember\\_Victor\\_Hugo\\_-\\_Cs\\_Horvath\\_Tibor\\_Korcsmaros\\_Pal\\_Fules.zip?fbclid=IwAR0BqfDZGV6D5nenP-NIIJVQkA67TygJYmpm-5UITxWuRo2GTYHMh563oYk](https://data.hu/get/3909551/A_neveto_ember_Victor_Hugo_-_Cs_Horvath_Tibor_Korcsmaros_Pal_Fules.zip?fbclid=IwAR0BqfDZGV6D5nenP-NIIJVQkA67TygJYmpm-5UITxWuRo2GTYHMh563oYk)

a helyzet tovább bonyolódik, amikor a hercegnő felébred, és végtelen szóáradattal fogadja a férfit, ami egyébként az Hugóra olyannyira jellemző szónokias stílusban íródott,<sup>36</sup> és amelyben meglepő állítások hangzanak el: „Mikor láttalak, azt mondtam: Ráismerek. Ez álmaim szörnye. Az enyém leszel. [...] Úrnak öltöztél. Miért ne? Hisz komédiás vagy. A komédiás ér annyit, mint a lord. Különben is, mik a lordok? Komédiások. Szép, férfias alakod van. [...] Nem szeretem a hangodat. Nagyon lágy. Neked nem beszélni, hanem csikorogni kellene. Te énekelsz, ráadásul kellemesen. Ezt gyűlölöm. Ez az egy nem tetszik rajtad. Minden egyéb szörnyű, minden egyéb fenséges. Indiában Isten lennél.”<sup>37</sup> [Kiem. K. I.] A szövegben teljes egyértelműséggel bomlanak fel az eddig megképzett oppozíciók. Gwynplaine grotesksége átfordul a saját ellentétébe: immár nem csak a testi difformitás, hanem a szépség és a fenségesség megtestesítője is. Az említett mondatok eredete persze nem teljesen mellékes, hiszen az esztétikai jellemzés nem egy semleges pozícióból hangzik el, hanem egy olyan, kissé perverz alak szájából, aki megcsömörlött a maga társadalmi osztályától, a nemesség tobzódó, ám egyhangú és képmutató életétől, de azért mégis beszédes, hogy a nő a szörnyet szépnak nevezi, hiszen Hugo (és a német romantika szerzői, pl. az említett Friedrich Schlegel) a maguk esztétikáját kimondottan annak a klasszicizmusnak az ellenében fogalmazták meg, aminek központi eleme a harmonikus, változatlan, platonikus szépség volt. De Gwynplaine nemcsak szép, hanem fenséges is [a fenségesnek itt mintha már nem az az értelme működné, amivel a már említett utószóban találkoztunk, a regény három évtizeddel azután íródott]. Gwynplaine attól fenséges, hogy groteszk, és ne feledjük, hogy a fenséges maga is kettős struktúrájú: egyszerre gyönyörteli és ijesztő; egyszerre emeli fel a befogadót, és sejteti vele a megsemmisülés lehetőségét.

Ám mindezzel nem zárul le a fordulatok sora, a továbbiakban a hercegnő diskurzusában újabb módosulások következnek be: „Gwynplaine, mi egymásnak születtünk. Amilyen szörnyű vagy te kívülről, olyan vagyok én belül. Ezért szeretlek. Lehet, hogy szeszély. Mi a vihar? Szeszély. Vonzódunk egymáshoz, mint a csillagok. Mindkettőnket az éj szült, neked az arcodat, nekem a lelkemet. De te újjáalkotsz engem. Itt vagy, lelkem arca. Eddig nem tudtam, milyen. Meglepő. Közelséged megjeleníti bennem, istennőben, a hidrát.”<sup>38</sup> A groteszkkal szemközt tehát a szépség is megváltozik, szörnyeteggé lesz, addigi önmaga ellentétéként ismeri fel magát. A groteszk „újjáalkotja” a vele szemben megjelenő esztétikai kategóriát, kimozdítja azt önmagából, megfosztja eredeti identitásától. Az esztétikai diskurzus elemei tehát mozgásba jönnek, felcserélődnek, átalakulnak egymásba, akár a mitológia egymást

36 Ez a minden szót külön hangsúlyozó, emiatt erőszakosnak érzékelt, illetve a rövid mondatok, a felkiáltások és kérdések miatt szaggatottnak tűnő, állandóan aforizmákban és paradoxonokban fogalmazó szövegalkotás a regény sok olvasójából váltott ki ellenérzést. Maxime Prévost tanulmánya szerint amikor Gwynplaine előadja beszédét a lordok házában, a közönség pedig kineveti, akkor, mivel Gwynplaine itt pontosan abban stílusban fogalmaz, amiben maga a regény is íródott, a főszereplő lényegében magának Hugónak is megfeleltethető, akit igencsak kiábrándított *A nevető ember* hűvös, értetlenkedő fogadtatása. Prévost, *i. m.*, [45.]. Ez viszont azért lehet érdekes, mert az Hugót metaforizáló Gwynplaine, aki torz, kitalált és meg nem értett teremtmény, annak az elátkozott költőnek is előképe lehet, amely Baudelaire és Ady szövegeinek központi eleme, a modern művész megtestesítője.

37 Victor Hugo, *A nevető ember*, ford. Németh Andor, Kritérium, Bukarest, 1986, 438–439.

38 *Uo.*, 441.

nemző szörnyei. Minduntalan áthelyeződnek azok a választóvonalak, amelyek konstituálják ezeket a kategóriákat. [Az említett szövegből egyébként ráadásul lehetetlen nem kihallani azt az ambivalenciát, amit a modernség emblematikus alakjaként számon tartott Baudelaire költészetéhez szokás kapcsolni, ez pedig a vonzódás a rúthoz, a kitaláltotthoz, a bizarrhoz, tehát mindahhoz, ami egyébként taszítja a lelket.]

Tehát a groteszk esetében már a szépség identitása is kockán forog. De miért is érdekes ez? A szépség az esztétika központi fogalma volt az ókortól kezdve, a szépről való gondolkodás a művészetről való gondolkodást is jelentette egyben. A szépségről számos különféle, egymásnak is ellentmondó elgondolás fogalmazódott meg az idők során, ám ezek áttekintése nem témája e tanulmánynak, csak az adott korszakról teszek néhány megjegyzést. A romantika törést hozott a művészetről való gondolkodásban. Kant, aki a műalkotást a zseni önkifejezésének tekintette, szubjektivizálta a szépséget azáltal, hogy nem a tárgy tulajdonságaként, hanem kizárólag a szubjektumban az objektum szemléléséhez kapcsolódó öröm és tetszés érzéseként írta le azt, és, mint Gadamer szemére vetette, ezzel megfosztotta a művészetet megismerési funkciójától. [Már azáltal is megtette ezt, hogy a három kritika révén elválasztotta egymástól a három addig összetartozó szférát, vagyis a megismerést, az ízlést, valamint a moralitást mint a cselekvés elvét]. Míg az értelem az a priori kategóriák által rendezi el a természeti tárgyak sokféleségét, és ezzel megismerő tevékenységet végez, addig az ítélőerő által végrehajtott ízlésítélet individuális tárgyakra vonatkozik, és a célszerűség elve vezérli [mint Cassirer kifejti, a Kant által használt célszerűség-fogalomnak nincs köze a mai értelemben vett célszerűséghez<sup>39</sup>]. Az ízlésítélet így nem általános érvényű, hanem tisztán szubjektív, az ízlést nem lehet kiművelni, ahogy pl. Gadamer bemutatta a humanista képzés esetében.<sup>40</sup> Míg Gadamer a művészetnek a megismerő funkcióját igyekezett visszaállítani Kanttal szemben, addig Nietzsche egészen más irányból közeledett az érdekeltség nélküli szépség tételéhez. *A morál genealógiájának* egyik csípős kiszólása így hangzik: „Jót nevetethünk derék esztétáinkon, amikor Kant pártját fogva állandóan azt emlegetik, hogy a szépség bűvöletében még a mezítelen női szobrokat is képesek vagyunk »érdekeltség nélkül« szemlélni”.<sup>41</sup> A mezítelen női test itt nem a *képzéshez* vagy a *sensus communishoz* kapcsolódik, és a klasszikus platonikus szépséghez sem sok köze van, Nietzsche a szépséget az ösztönökkel hozza összefüggésbe. Ezt a nézetet vallja Freud is, amikor így fogalmaz: „Sajnos a pszichoanalízis is csak igen keveset mondhat a szépségről. Csupán az tűnik bizonyosnak, amikor a szexuális érzékelésből vezet le, mikor megállapítja, hogy a céljában korlátozott izgalom mintaszerű példánya lehet. A »szépség« és a »báj« eredetileg a szexuális objektum tulajdonságai.”<sup>42</sup> Végezetül ide kívánkozik még egy megjegyzés a szépség témakörében, immár kimondottan a francia irodalomhoz kapcsolódva. Néhány futólagos megjegyzés után az esztétika frankhoni recepciójához az első komoly hozzájárulás Victor Cousin előadássorozata volt, amelyet a Sorbonne-on tartott az 1817–1818-as

39 Ernst Cassirer, *Kant élete és műve*, ford. Mesterházi Miklós, Osiris, Bp., 2001, 309.

40 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Bp., 1984, 31–37.

41 Friedrich Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, ford. Romhányi Török Gábor, Holnap, Győr, 1996, 123.

42 Sigmund Freud, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. Linczenyi Adorján, Kossuth, Bp., 1982, 28.

szemeszterben, és amelyben éppen Kanttal szemben foglal állást a szépséget illetően: a szépség szerinte objektíven létezik, hiszen különben nem is lehetne körvonalazni azokat a tulajdonságokat (mint pl. arányosság, egységesség stb.), amelyek ezt a fenomént jellemzik.<sup>43</sup>

A szépségről tehát egy sor egymással ellentétes értelmezés fogalmazódott meg az évszázadok során. Éppúgy lehet szubsztanciális, mint strukturális létező; egyszerre kapcsolódhat a moralitáshoz, de lehet attól független is; lehet az objektum tulajdonsága, de lehet a szubjektumban létrejövő érzet is; lehet intellektuális természetű, de összefügghet az ösztönvilággal is. Két aspektust emelhetünk ki, amiben tézisének szerint ez a sokféle elgondolás mégis közös, és amiben Hugo szemben áll mindezzel. Az első az, hogy míg ezek az értelmezések a szépséget pozitív jelenségként tartották számon, addig Hugo unalmasnak ítélve elutasítja azt, a második szempont pedig az, hogy az említett elméletek bármiként gondolják is el azt, de egységes, identikus létet tulajdonítanak a szépségnek, Hugónál viszont a szépség elveszti önazonosságát, és változni kezd. Vagyis nála a platóni ideális szépség megszűnik, és az esztétikai kategóriák változékonysága, dinamizmusa, egymásba való áttünése kerül a helyébe (hiszen a rút átváltozhat széppé), a groteszk pedig, amely ellentétes elemeket egyesít önmagában, ennek a dinamikának a katalizátora. A groteszk tehát, amely művészi gyakorlatként azelőtt is létezett, Hugónál tudatosul, nevet kap, és az új (ma romantikusként számon tartott, általa és Friedrich Schlegel által modernnek tekintett) művészet definitív elemévé válik, ám nem csupán a maga belső kettősségében jeleníti meg a modernség átmenetiségét, hanem afféle dekonstruktív instanciaként a vele szemközti esztétikai kategóriákra is bomlasztóan hat, kimozdítja azokat önazonosságukból, instabillá teszi a szépséget, átfordítva saját ellentétébe.

A modernséggel kapcsolatban Jauss Baudelaire-nek *A modern élet festője* című esszéjét teszi meg csúcspontnak, ahol a szerző arról beszél, hogy a szépségnek két összetevője van, az egyik időbeli, változó, a másik változatlan, ideális.<sup>44</sup> Ebben az elgondolásban Jauss a modernség időtapasztalatát azonosítja, de ha a fentebbiekből indulunk ki, a szépség változékonyságának és belső hasadtságának elgondolása már Hugónál megalapozódik azáltal, hogy a szépség elveszti önazonosságát a groteszkkal szemben. Érdemes itt megemlíteni még Baudelaire egyik versét is, a *Hymne à la Beauté* címűt, ahol arról olvashatunk, hogy a szépség éppúgy jöhet a mennyből, mint a pokolból, összevegyíti a bűnt és az erényt. És ha ez még nem lenne elég: „L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle, / Crépite, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!”<sup>45</sup> A szépség itt részben átveszi a fenséges helyét, egyrészt a tudat számára megjeleníthetetlen intenzitás, másrészt a fenyegető jelleg miatt, viszont különbözik is attól amiatt, hogy a fenséges esetében nem áll fenn valószínű veszély (hiszen a veszedelmes tárgyat reprezentált formában szemléljük, nem a valóságban), az idézett sorokban viszont a szépség olyan hatalommal rendelkezik, amely *ténylegesen* elpusztítja a felé szálló lepkéket, amelyek a szépség

43 Decultot, *i. m.*, [7-8.]

44 Charles Baudelaire, *A modern élet festője*, ford. Csorba Géza = Uő., *Válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap, Bp., 1964, 131.

45 „Láng vagy s az elvakult lepkék feléd repesve / elégnek reszketőn s mondják: Áldott a láng!” (ford. Tóth Árpád)

fényétől lánggra lobbanva, sercegő szárnyal, de boldogan búcsúznak a léttől. A szépség tehát részlegesen áttűnik egy másik esztétikai kategóriába, egy lehetséges változataként annak a dinamikának, amit Hugónál megfigyelhettünk.

### *Nevetésünk idegensége*

Ha ezek után arra vetünk egy pillantást, miként konkretizálódik a groteszk Hugo művészi gyakorlatában, azt láthatjuk, miként Peyrache-Leborgne is hangsúlyozza, hogy a francia szerzőnél nemigen jellemző a különböző modalitások vegyítése, a groteszk jelleg inkább a szereplők testi és lelki torzulásaiban jelentkezik. Hugo művészete bővelkedik szörnyekben. Rögtön az első regényében, a *Bug-Jargal*-ban, amelyet saját elmondása szerint két hét alatt írt fogadásból, tizenhat éves korában, komoly szerepet kap a gnóm: Habibrah, Léopold d’Auverney nagybátyjának gonosz törpéje, aki mindent elkövet Léopold és a barátja, Bug-Jargal [Pierrot] ellen. Habibrah a regény negyedik fejezetében tűnik fel, kicsit mintha Quasimodo előképe lenne, legalábbis fizikailag: zömök, hasas, nagyfejű lény, de a lábai véznák, így gyorsan mozog; a fülei akkorák, hogy ha sír, megtörölheti vele a szemét; az arca állandóan grimaszol, de ezek a grimaszok állandóan változnak.<sup>46</sup> [Ezt a regényt, mint Zsigmond Ferenc írja, Jókai már kecskeméti tanulóévei alatt eredetiben olvasta.<sup>47</sup>] Ugyancsak szörnyetegszerű lény az *Izlandi Han* karmos kezű, éles fogú címszereplője; A *király mulat* című drámában Ferenc király udvari bolondja, a gonosz és púpos Triboulet képviseli a szörnyet; az *Amy Robsart* Flibbertigibbet-je is törpe, bár ő a fentiekkel ellentétben nem gonosz, hanem jószívű, nemes lelkű, vidám teremtmény, afféle jötevő kobold. Hugo leghíresebb szörnye, Quasimodo viszont nem csupán testi difformitása miatt veszti el emberi identitását: az ő esetében a szerves és a szervetlen közötti metaforikus átjárás is megvalósul. A szerző így fogalmaz teremtményével kapcsolatban: „Kiugró szögletei – bocsássák meg nekünk e költői képet – beleillettek az épület beugró szögleteibe, s úgy tetszett, nem pusztán lakója, hanem természetes tartalma az épületnek. Szinte felvette a formáját, akár a házáét a csiga.”<sup>48</sup> Miközben Quasimodo mintha az ijesztő, de anorganikus, kőből faragott vízköpő szörnyek egyike lenne, addig a katedrális élőlényé válik, akit Quasimodo meglovagol, megszelídít, a harangok pedig a toronyór háremhölgyeiként énekelnek. Az anorganikusba való áttűnés lehetőségének felvillantása egy olyan modernség felé mutat, ahol a szubjektivitás elgondolása már nem a természettel való rokonságra alapozódik. A groteszk identitás tehát valamiképpen az önazonosság problémáira mutat rá, ezzel előkészítve a terepet a modernségnek.

A legérdekesebb szörnyalak természetesen Gwynplaine, aki nem pusztán torz, de olyan módon difform, hogy egyben nevetést is kivált a közönségből, mégpedig éppen a saját nevetése révén. Gwynplaine esetében az identitásnak egészen különös, paradox szerkezetéről van szó. A fiú egyfelől idegen önmagának: „Arcát fátyol takarta, a saját arca. Rettenetes elgondolni: Gwynplaine-t saját húsa takarta el maga

46 *Bug-Jargal* a wikisource-on: <https://fr.wikisource.org/wiki/Bug-Jargal>

47 Zsigmond, *i. m.*, 61.

48 Victor Hugo, *A párizsi Notre-Dame*, ford. Antal László, Európa, Bp., 1986, 171.

elől. Milyen az igazi arca? Nem tudta. Arca eltűnt. Álarcot adtak rá, hamis énbe öltöztették.<sup>49</sup> Vagy: „Kicsoda ő? Nem tudta. Ha tükörbe nézett, idegen nézett vissza onnan. És ez az idegen: szörnyeteg volt.”<sup>50</sup> Másfelől viszont éppen az önmagától való idegenség, a szörnyszerűség alapozza meg Gwynplaine sajátos identitását: „Legyőzte a nyomort. Mivel? Rútságával. Rútsága hasznossá, segítőtárrsá, diadalmassá és naggyá tette. Csak elő kellett lépnie, és máris dőlt a pénz. A tömeg imádta: királyuk volt. [...] E rútság emelte mindenki más fölé. Belőle élt, s tartott el másokat. Neki köszönhetette függetlenségét, szabadságát, hírnevét, belső elégedettségét, büszkeségét.”<sup>51</sup> Gwynplaine tehát egy olyan arcból nyeri el saját identitását, amely nem az övé, ami radikálisan különbözik attól az eredeti arctól, amit eltörölt. Paradox módon az önmagától való elidegenedésben nyeri el önazonosságát. [Ráadásul, mint Eisemann György is említi, Gwynplaine ironikus módon éppen ennek a csúfságnak köszönheti, hogy a királyi rendőrség nyomára akad, és felismeri benne a félreállított lordot.<sup>52</sup>]

Ám nem csak ennyiről van szó, hiszen Gwynplaine arcának eltorzítása, defigurációja egy külső hatalom által elkövetett erőszak eredménye. [Az Hugo által használt *defiguráció* [défiguration] kifejezés<sup>53</sup> eszünkbe juttathatja Paul de Man nagy hatású tanulmányát az arcongálásról és a prozopoeiáról, itt azonban a motívumnak nem annyira a retorikai, mint inkább pszichológiai-filozófiai értelmezése kerül sorra]. A *comprachicosok*<sup>54</sup> az uralkodó osztály megrendelésére készítenek emberi szörnyetegeket (mint olvashatjuk, ez egyszerre szobrászat, azaz művészet és sebészet, vagyis tudomány). Az alsóbb néprétegre az elnyomók így nem csupán a szenvedést kényszerítik rá, hanem azt is, hogy elfelejtse ezt a szenvedést, hiszen a nevetésben mindez örömként reprezentálódik. Maxime Prévost elemzése szerint<sup>55</sup> ez a defiguráció azonban nem pusztán külső, hanem belső erőszak eredménye is, olyan aktus, amiben összekeveredik a hóhér és az áldozat identitása, hiszen az elnyomott nép bűnrészes önmaga eltorzításában, amennyiben éppen azért interiorizálja a külsőként rákényszerített nevetést, hogy képes legyen elfeledkezni saját szenvedéséről. Prévost ezt az értelmezést konkrétan alá is támasztja a regény egyik jelenetének idézésével, ahol a narrátor megemlíti egy szegény asszony esetét, aki irigyli Gwynplaine sikerét, azt a csodálatot, ami körülveszi a fiatal embert, és kárhoztatja a saját gyermekét, amiért ő nem olyan különlegesen difform, mint Gwynplaine.<sup>56</sup>

---

49 Hugo, *A nevető ember*, 236.

50 *Uo.*, 240.

51 *Uo.*, 262–263.

52 Eisemann György, *Arc és álarc – identitás és kaland. Szegény gazdagok = Uő., Műfaj és közeg – hatás és jelentés. Jókai Mór és a későromantikus magyar próza*, Ráció, Bp., 2018, 87.

53 „Dégrader l’homme mène à le déformer. On complétait la suppression d’état par la défiguration.” Magyarul: „Akik az embert lealacsonyítják, külsejéből is kiforgatják. Az emberiség elnyomott állapotát az eltorzítás egészítette ki”. Hugo, *A nevető ember*, 28. Egyébként a „eredeti szöveg szerint az eltorzítás talán nem is annyira kiegészíti, mint inkább beteljesíti az elnyomást.

54 Olyan társaság volt, aminek tagjai abból éltek, hogy kisgyermeküket vásároltak, akiknek az arcát vagy az egész testét mesterségesen, műtéti eszközökkel eltorzították, majd eladták azokat főúri, királyi udvarokba bohócoknak. A valóságban ezek az emberek nem léteztek, a „comprachicos” kifejezést Hugo maga alkotta két spanyol szó összevonásával: *comprar* (vásárol) és *chicos* (kicsi).

55 Maxime Prévost, *Le saltimbanque et l’orateur. L’Homme qui rit [1869] = Uő., Rictus romantiques. Politiques de rire chez Victor Hugo*. Presses de l’Université de Montréal, Montréal, 2002, 293–332. <https://books.openedition.org/pum/21007>

56 Magyarul: Hugo, *i. m.*, 289.

Ehhez hozzátehetjük, hogy az eltorzított arcban paradox módon az attól különböző külső erőszak is reprezentálja, és egyben el is rejti önmagát: a defiguráció aktusában megmutatkozik, de álcázza is ennek az aktusnak az erőszakosságát, amennyiben az erőszak által kiváltott szenvedést az áldozat nevetéseként mutatja meg. Ha elfogadjuk Maxime Prévost javaslatát, miszerint *A nevető embert* nem annyira történelmi-társadalomkritikai regényként, hanem filozófiai műként kell olvasnunk, akkor megkockáztathatunk egy olyan interpretációt, hogy a konkrét politikai hatalom tágabb értelemben reprezentálja mindazt, ami a személyiséget körülveszi és alakítja: a társadalmi konvenciókat, a történelmi szituációt, sőt akár a nyelvet is. (Heidegger terminusával magát a belevetettséget. A hivatkozott tanulmány egyébként nem erre a következtetésre jut, hiszen Prévost végül mégiscsak a társadalmi igazságtalanságot teszi meg az elemzés egyik vezérgondolatává, hangsúlyozva, hogy *A nevető embert* így logikusan követi a francia forradalmat elbeszélő *Kilencvenhárom*.) A groteszk tehát Gwynplaine esetében a személyiség igen bonyolult struktúráját tárja fel, ami nem egyszerű önmagának való jelenlét, hanem a külső és a belső egymásra hatásának szinte kibogozhatatlanul összetett dinamikája.

De talán még ennél is furább a helyzet, hiszen a groteszk nevetésnek mintha még egy aspektusa felsejlene a regényben. A felnőtt Gwynplaine első megjelenésekor ezt olvashatjuk ugyanis: „Akármire gondolt az ember, elfeledte, ha megpillantotta: nevetnie kellett.”<sup>57</sup> „A tömeg öröme olyan volt, mint a kivetett adó. Vidáman, de majdnem gépiesen szolgáltatták. De ha a nevetés elmúlt, Gwynplaine-t nem lehetett tovább nézni, főleg nőnek nem. Elviselhetetlen látvány.”<sup>58</sup> A nevetés tehát gépies, elválík az intenciótól és a belső világtól, meghaladja a szubjektumot, egyfajta uralhatatlan, dehumanizált hatalom. Egyszerre teszi önazonossá és önmagától idegenné a főszereplőt, egyszerre ered külső és belső hatalomtól, és végül mintha már függetlenné válna minden embertől, olyan mechanikus erővé alakulna, amely úgy artikulálja és törli el a szubjektum önazonosságát, hogy önmaga már nem áll annak uralma alatt. Olyannyira, hogy akár meg is ölheti az embert, ahogy a kínzókamrában szenvedő Hardqanonne végül saját nevetésébe hal bele.<sup>59</sup>

### *A szépség rútsága*

Jókaira áttérve először is elmondhatjuk, hogy nála nagyon is jellemző az a modalitásbeli kettősség, ami Hugónál hiányzik. Míg a francia pályatárs domináns hangneme a pátosz, tematikusan pedig a vihar és az éjszaka szinte kozmikussá táguló, látomászerű képei uralják a regényeit, addig Jókainál ritkán hiányzik a komikum, a derű: „Humora egyáltalán nincs” – mondja Hugóról Szerb Antal,<sup>60</sup> míg Zsigmond Ferenc a „mézédes humort” jelölte meg Jókai művészetének egyik fő alapelemeként.<sup>61</sup> Hugóval rokonítja viszont Jókait, hogy, mint Margócsy István rámutat, a regényei gyakran rosszul végződnek,<sup>62</sup> akárcsak Hugo komor történetei.

57 Uo., 233.

58 Uo., 240.

59 Uo., 367.

60 Szerb Antal, *A világirodalom története*, Magvető, Bp., é. n., 485.

61 Zsigmond, *i. m.*, 375.

62 Margócsy István, *Kalandorok és szirének. Jókai Mór jellemábrázolásáról* = Uő., „...A férfikor

A groteszk jegyében fogant kettős modalitásra Jókai első műve, a *Hétköznapiak* lehet az egyik legszebb példa. A regény bővelkedik a gótikus, rémregényes elemekben: akad itt szülőgyilkosság [Dömsödi Góliáth Péter saját édesapja életét oltja ki], gyerekgyilkosság [ugyancsak Góliáth Péter öli meg a történet végén a saját gyermekét egy eltévedt golyóval, amit Leándernek szánt], gyűjtogatás [Góliáth János borítja lángba K... városát], emberrablás [Góliáth Péter ragadja el és tartja fogva Lillát], fiatal lány halála [Lilla tüdőbetegsége] örület és elviselhetetlen lelki fájdalom [előbb Janka örül bele abba, hogy Péter elrabolta, majd Péter él afféle elmeháborodott emberállatként a mocsári szigeten, miután elvesztette a fiát], sírrablás [Gyékeny Márton ássa és rabolja ki Körmös Gáspár koporsóját, amibe Körmös István vele együtt az aranyait is eltemette]. Ezeknek a gótikus epizódoknak a rettenetét azonban az elbeszélő hang humoros, ironikus mondatai ellensúlyozzák. Ilyenek mindjárt a mű káprázatos, már-már abszurd kezdőmondatai: „Mintegy húsz éve lehet – nem tudom, szerdán volt-e vagy szombaton –, elég az hozzá, hogy nagypéntek napja volt. [...] Ezen körülménynek köszönheti a nagy kiterjedésű K... városa – köszöni is azóta naponkint – azon esetet, hogy a napnak azon szakaszában, mely egy klasszikus régiségű diák példabeszéd szavaiként a múzsákba annyira szerelmes, minden rendű és rangú lakosai talpon és fejjel az ég felé állanak; a gazdák, miután a kerek kalapot a szegről lekasztván, abba saját fejüket beleültették”.<sup>63</sup> A *mocsárok viránya* című fejezet elején Magyarországot sajátos stílusban dicsőíti a szerző: „Szeretlek én is, mint s szilvás derelyét; de ezzel nem mondom, mintha szeretnélek megenni, óh, hazám! Szívem elég tág számodra, de keblem azon része, mely visel gyomor nevet, nem olyan nagyravágó.”<sup>64</sup> E mondatokban a „kebel” szó említése után az olvasó a szívre asszociál, ennek tematizálását várja mint a hazaszeretet érzésének metaforikus központját, ám a mondat folytatása felülírja a befogadói elvárásokat, amennyiben nem az érzelmek, hanem a testiség játszik domináns szerepet a szövegrészben. Emlékszünk: a gyomor, amely az önazonos, magába zárt test határait felszámolja azzal, hogy a külvilágot interiorizálja, Bahtyin áttekintésében a groteszk realizmus egyik fő eleme.

A *Vértörvényszék* című fejezetben K... egykori lakosai tanácsot tartanak, mit tessenek Góliáth Jánossal, akiről ekkor derült ki, hogy ő a felelős a gyűjtogatásért. Sorra lépnek elő a tragédia kárvallottjai, akik szörnyű veszteségeket szenvedtek: akad, akinek hiányzik az egyik karja és szeme, van, akinek a testvére veszett oda. Az ítélet a lehető legborzalmasabb halálnem: máglyán való elégetés. Ám Jókai még ebbe a horrorisztikus, végletesen sötét szituációba is beilleszt egy humoros jelenetet: amikor előhívják Magdust, hogy tanúskodjék, mit látott a szóban forgó éjjelen, amikor Bálnai István megpróbálta megállítani a gyűjtogató Dömsödit, az asszony mosolyt csal az olvasó arcára azzal, hogy minduntalan eltér a tárgytól, és a fő esemény helyett olyan részletekbe bonyolódik, amelyeknek semmi köze a tűzvészhez.<sup>65</sup>

A modalitásbeli kettősség megmarad Jókai más műveiben is, mint pl. a nemzeti traumát feldolgozó forradalmi novelláiban, ahol akár egyetlen novellán belül

---

nyarában...” *Tanulmányok a XIX. és a XX. századi magyar irodalomról*, Kalligram, Pozsony, 2013, 322.

63 JMÖM Reg 1., *Hétköznapiak*, s. a. r. Szekeres László, Akadémiai, Bp., 1962, 7.

64 JMÖM Reg 1, 245.

65 JMÖM Reg 1, 204–205.

is megfigyelhetjük ezt az alkotásmódot: mint Bényei Péter [más összefüggésben] rámutat, *A két menyasszonyban* pl. egymás mellé kerül a tragizáló és az anekdotikus ábrázolásmód.<sup>66</sup>

A *Kráó*ban központi szerepet kap az amorf emberi test: Filibert gróf és lánya, Aíra majomszerű lények, akikre amellet, hogy az egész testüket sűrű szőr borítja, jellemző az emberszabású rokonainkat idéző benyomott orr és előre álló fogsor.<sup>67</sup> A regény kritikai kiadásának jegyzetanyaga a mű forrásául egy, a *Nemzetben*, Jókai saját lapjában 1888-ban megjelent újságcikket jelöl meg, amely egy tizenkét éves majomlányról szól, akit látványosságként mutogattak az állatkertben.<sup>68</sup> Bár a konkrét figura ebből a cikkből születhetett, a bizarr teremtmények iránti vonzalom összekapcsolja Jókait Hugóval, Aírát tekinthetjük Habibrah, Quasimodo, Gwynplaine és a többiek testvéreinek. Gwynplaine-t egyébként konkrétan is említi Jókai: az *Eppur si muove* egyik szereplőjét *Lomkirinek* hívják, ami a francia regény címének [*L'Homme qui rit*] fonetikus egybeírt változata.

A *Kráó* kapcsán Fried István is felhívja a figyelmet a szép és a rút sajátos viszonyára a regényben, amely nem egyszerű ellentétként, hanem dinamikus viszonyként írható le:

A *Kráó*, amely „századfordulós” körülmények viszonyrendszerébe állítja a szép és a rút egymástól nem diamentrálisan eltérő, hanem egymással szoros összefüggésben lévő „jelenségét”, azt sugallja, hogy egy „korszak-rút” regénynek lehet tárgya, illetőleg kell, hogy legyen tárgya az átjárás/átjárhatóság szép és a rút között, egy egykori bécsi reprezentatív kiállítás címét kölcsönkérve, *A Medúza szépsége*, mely mind a szépet, mint a rútat kontextusfüggőként képzelte el, a Medúza-történetet [...] nem csupán végső [véres, kegyetlen] kimenetelében, statikusságában fogja föl, hanem „dinamiká”-jában, sem a szépet, sem a rútat nem úgy jeleníti meg, mint egyszeri, visszafordíthatatlan, rögzített helyzetet vagy állapotot, hanem alkalmazkodásában a körülményekhez.<sup>69</sup>

Fried ennek kapcsán Fernanda átváltozását elemzi, aki gyönyörű nőből képes átalakulni szörnyeteggé, bemutatva, hogy a szép és a rút, Minerva és Medusza egymás álarcai.<sup>70</sup>

Am a regényben nem csupán a szépről és a rútról olvashatunk, hanem tematizálódik a groteszk is. Jókai maga nevezi groteszknak teremtményét, Trimeric grófit. Amikor Fernanda megérkezik a családhoz, és a férfi megborotválkozik, a szerző így fogalmaz: „Így még sokkal csúnyább volt. Az volt a különbség, hogy amíg a tegnapi szürke bozontos, szemig szőrrel telenőtt ábrázatja mellett a groteszk csúnyának az

66 Bényei Péter, *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2018, 38.

67 JMÖM Kisreg 5., *A Kráó. Tégy jót*, s. a. r. Gergely Gergely, Akadémiai Kiadó, Bp., 1974, 16.

68 JMÖM Kisreg 5, 272.

69 Fried István, *Jókai Mór és a századfordulós regény*. „A medúza szépsége,” *Irodalomtörténet*, 2008/3., 235.

70 *Uo.*, 244.

eszményét képezte; ez átdolgozott arccal az esztétikai rútnak az előmintáját közelíté meg.<sup>71</sup> Ugyancsak a groteszk jellegzetes kettősségének markáns megnyilvánulása a gróf örült nevetése, amelyet Marciole az öröm jeleként értelmez, ám valójában az elborzadás fejeződik ki benne.<sup>72</sup>

Fried szerint Aïra akkor változik meg, amikor a történet végén a technikának köszönhetően megszabadítják az arcszörzetétől,<sup>73</sup> ám akad egy másik jelenet is a regényben, amelyben mintha hasonló átváltozás történe, igaz, nem ennyire explicit módon, hanem áttételesebben. Amikor Aïrát a Jardins des Plantes-ban majomként mutogatják, Fernanda felháborodva keresi fel, hogy magával vigye, és megszabadítsa a szégyentől. Ám Aïra meglepő módon nem kíván vele tartani, mondván: „Én már beleszoktam. Egész nap bámultatni. Egy kicsit énekelni, zongorázni, angol szólásmondásokat sorba mondani. [...] Van abban valami varázs, hogy én most bolonddá teszem az egész világot. Nem képezed, micsoda büszkeség van abban, hogy érterem arannyal, ezüsttel fizetnek, amiért olyan csúnya vagyok.”<sup>74</sup> Világos, hogy a 'csúnya' szó helyébe itt a 'szép' illene. Akit bámulnak, és akiért arannyal fizetnek, az szép. Aïra, aki olyannyira irigykedett Fernandára a szépségéért, itt most ugyanolyan figyelmet és csodálatot kap, mintha ő is szép lenne. Aïra tehát továbbra is csúnya, de a csúnysága nem különbözik a szépségtől, a *saját csúnyságát szépségként éli meg*.

Aïrát a csaló Ellinor vitte Párizsba, aki azt hazudta neki, hogy szép, és ezzel megtévesztette a lányt. Amikor Ellinor feltűnik ezzel a hazugsággal, ezt olvashatjuk: „De valami mégis maradt meg belőle Aïrának az emlékében. // Az a szó: »Az én szememben mégis szép vagy!« // Hát hisz az a sunda lepke: a »férfihűség« is szép lesz egyszerre, amint a nap keresztül süt rajta. Neki is van talán egy ilyen napja?» A szöveg itt egy korábbi jelenetre utal, amikor Aïra és Fernanda lepkét fogtak. A legtöbb pillangó önmagában hordozta a szépséget, ám a „Férfihűség” nevű teremtmény csak akkor vált színessé és fényessé, amikor átsütött rajta a nap. A dolgok egy része tehát nem önmagában, nem szubsztanciálisan szép, hanem valamiféle külső forrásból kapja ezt a tulajdonságot. Aïrát tehát egy férfi szerelme tehetné széppé, illetve egy ilyen szerelemtől érezhetné azt, hogy szép, ám a férfi szerelmét megjelenítő lepke, a Férfihűség maga is kívülről, mástól kapja a vonzerejét. Mi lehet ez a külső forrás? Kockáztassuk meg azt az értelmezést, hogy a nő szerelme vagy vonzalma. Vagy talán a nő önámítása, aki elhitheti önmagával, hogy mások szépnek látják. A külső forrás, aminek a tükrében a nő szépnek látja önmagát, valójában maga is ki van szolgáltatva a nő szubjektív értelmezésének. Amikor Aïra a Jardin des Plantes-ban szépnek érzi magát, akkor ez a külső tekintetéről adott saját értelmezésének köszönhető, hiszen a csodálkozás éppúgy lehet borzadás, mint elismerés, a lány az, aki ezt csodálatnak véli, és így ennek az interiorizált külsőnek a tükrében szépnek láthatja önmagát. A szépség immár nem a befogadóban létrejövő érzet, de nem is a tárgy tulajdonsága, hanem egy megragadhatatlan dinamika eredménye. Akárcsak Gwynplaine esetében, az identitás megképződése nem egy egyszerű önmagának való jelenlétként, hanem dinamikus mozgásként értelmeződik.

71 JMÖM Kisreg 5, 48–49.

72 JMÖM Kisreg 5, 102.

73 Fried, *i. m.*, 245.

74 JMÖM Kisreg 5, 98.

Tanulmányában Fried István is kiemeli a regény elején olvasható különös képet, amelyben a szerző a mitológiai Medúsa történetét idézi fel, de olyan módon, hogy megváltoztatja azt: „Medúsa szép volt. Azt merete mondani, hogy az ő arca tökéletesebb, mint Minerváé. A bosszúálló istennő azzal verte meg, hogy ijesztővé tegye az arcát a kérkedőnek. De Medúsa arról nem tudott semmit, amíg az istennő egy tükröt nem küldött neki, hogy lássa meg benne, milyen rút az arca: s ettől Medúsa ijedtében kővé vált.”<sup>75</sup> Jókainál Medúsa tekintete nem másokat, hanem önmagát változtatja kővé. Bár az elbeszélő rögtön e történet után hozzáteszi, hogy nem hisz annak valóságtartalmában, a képlet mégis egyértelmű: az önreflexió, amennyiben változatlanul tükrözi önmaga számára az ént, egyben annak a végét is jelenti. Az egyszerű önreflexió, az önmagának való jelenlét nem lehetséges. A regényben mind Fernanda, mind Aïra a saját ellentétükké szeretnének válni [a szép Fernanda rúttá, a rút Aïra széppé], és végül valóban ilyen módon teljesedik ki az identitásuk, az *önmaguktól való elkülönböződésben válnak önmagukká*, ahogy paradox módon Gwynplaine önazonosságát is a saját magától való elidegenedés konstituálja.

A groteszk jelleg miatt Aïra egy másik metaforikus átváltozásban is részt vesz. Egy korábbi jelenetben Jacques Pluhart, az inas elmesél Filibert grófnak egy adomát Majoreszkóról, Ellinor majmáról.<sup>76</sup> A komikus történetben a majom sült fogolyhúst készül felszolgálni a gazdájának, ám egy kánya elragadja az egyik madarat, mire Majoreszko elkapja a ragadozó szárnyast, megsüti, és őt tálalja fel. A történet komikuma részben abból származik, ahogy a bajt okozó kánya elnyeri a büntetését, ám az sem mellékes, hogy a furfangos tettet egy *majom* hajtja végre. Baudelaire a nevetésről szóló esszéjében megkülönbözteti a „közönséges komikumot” az „abszolút komikumtól,” ami nem más, mint a groteszk.<sup>77</sup> A komikumban az ember önmagán nevet, ilyen módon megkettőzve önmagát, a groteszkben viszont a természet feletti felsőbbrendűségi érzésből származik az öröm, nem véletlen, hogy Baudelaire ezzel kapcsolatban éppen a Jardin des Plantes-ban látható majmokat említi,<sup>78</sup> akiknek a szerepét Aïra eljátssza a Jókai-regényben. Az örömrészlet itt abból ered, ahogy a befogadó szembesül azzal, hogy a valóságban egy majom nem lenne képes olyasmire, amit Majoreszko Jacques Pluhart elbeszélésében végigvisz, az ember tehát a majomhoz képest önmaga felsőbbrendűségét érzékeli. (Ellinor egyébként Jacques Pluhart szerint olyannyira büszke Majoreszkóra, hogy meg is örököltette a portréját a majomfestővel. Ez újabb humoros elem, már csak azért is, mert nem világos, hogy a festő esetében a 'majom' előtag alanyra vagy tárgyra utal: a majomfestő majmokat fest, de nem lehet kizárni, hogy ő maga is majom.)

A majom itt az ember komikus tükre, olyan élőlény, akihez képest az ember önmagának érezheti magát. Később azonban Aïra lesz az, aki embervolta ellenére majomként jelenik meg a Jardin des Plantes-ban. Aïra tehát emberként egy olyan lényt helyettesít, aki maga is az ember paródiáját képezi [mármint az adott kontextusban, a látogatók számára]. Ahogy Quasimodo hasonlóná vált az anorganikus kőszörnyekhez, miközben azok meglevenedtek, úgy Aïra is olyasmivel azonosul, ami nem ember.

75 JMÖM Kisreg 5, 8–9.

76 JMÖM. Kisreg 5, 44–47.

77 Charles Baudelaire, *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* = Uő., *i. m.*, 80–81.

78 Uő., 84.

A felcserélődések játéka tehát nem csupán a szépre és a rútra terjed ki, hanem az emberi lét más aspektusaira, a teljes identitásra is. A groteszk játékba hozza, felbontja mind az emberi identitást, mind azokat az esztétikai fenoméneket, amelyek évszázadokig a műalkotás önazonosságának meghatározó elemei voltak. Ebben a tekintetben mélyebb rokonság mutatkozik Hugo és Jókai világképében. A groteszk elmélete a modernség előkészítéseként értelmezhető, és jóval többet kell látnunk benne, mint holmi felszínes, könnyed szórakoztatásra törekvő művészi stratégiát.

Kerber Balázs

## Az „áramlás” mint forma

PIRANDELLO, SZENTKUTHY ÉS A MODERN IRODALMI LÁTÁSMÓD PROBLÉMÁJA

*Rögzítetlen elemek*

Luigi Pirandello és Szentkuthy Miklós pályája – bár különböző irodalmi generációk tagjai – az 1930-as években nem csupán időben, de látásmódban is találkozik. A fiatal, első fontos kísérleti regényeit író Szentkuthy és az élete végéhez közeledő drámaíró Pirandello a modernitás egy igen izgalmas, sok szempontból rokonítható értelmezését adják, amelyben kulcsszerep jut a formák nélküli, „rögzítetlen” létezésnek, azaz a kategorikus gondolkodástól eltávolodó, a világot mint nem meghatározható, nyugtalanító, mozgó jelenséget prezentáló művészi technikának. Mindkét szerző esetében jelentős szkepszis alakul ki az addigi európai tudományossággal, megismeréssel szemben, s az összeilleszthető, jól elkülöníthető elemekből álló ismeretrendszereket elhagyva – bár azoknak nyelvét és szemléletmódját néha gunyoros vagy elbizonytalanító formában megőrizve –, az álom, az „áramlás”, a fantázia belső terei felé fordulnak. Ez a tér egyszerre izolált és nyitott, s valójában elmondható, hogy a formátlan felől nyit a „forma” megértése felé. A Szentkuthy-próza szüntelenül él korának esztétikai-filozófiai, illetve természettudományos nyelvének fogalmaival, s ezzel mintha nem e nyelv(ek) parodisztikus megsemmisítésére, hanem „felülírására” törne, azaz a „rögzítetlen” a rendszer részévé teszi. Pirandello szemében a fékezhetetlen, szabad áramlás, a *flusso*, az élet eredeti lényegét képviseli, amelyet csak a tudat kényszerít kategóriákba. Ebben a tanulmányban nem a két szerző pályafutásának időbeli találkozási pontját vizsgálom, hanem annak a – részben a 19. és a 20. század fordulójához kötődő – kultúrának néhány aspektusát, amelyben ezek a problémák először megjelenhettek, s amely a fiatal, elméleti érdeklődésű Pirandellónak fontos szellemi közege volt. A Pirandellóra hatást gyakorló századvégi gondolkodás felől az irodalomnak mint „víziónak” az igénye talán érthetőbbé válik, s a prózaíró Pirandello egyes motívumain keresztül jobban ráláthatunk arra a jelenségre, amely Szentkuthy szemléletének is sajátja. Egyes Pirandello- és Szentkuthy-szövegek vizsgálata arra mutathat rá, hogy a hasonlóság mélyebben gyökeredzik, s nemcsak a '30-as évek világára kell figyelniünk. A két szerző gondolkodásának, művészetkoncepciójának jellegzetességei talán a modernség néhány ismert vonását is jobban kiemelhetik.