

BALÁZS IMRE JÓZSEF

BALJÓS ÁRNYAK HELYSZÍNE: MALOMBRA

Irodalmi előzmények és kontextusok

■ A baljós hangzású *Malombra* névnek hosszú története van az európai kultúrában. 1881-ben Antonio Fogazzaro publikált regényt ezzel a címmel. Amint egy friss tanulmány mondja, ez a mű „talán az egyetlen olyan olasz regény ebben a korszakban, amelyiknek az elsődleges inspirációs forrása az angol viktoriánus regény és a kései gótikus irodalom”.¹ Fogazzaro más szövegeiben olyan szerzőkre találhatunk utalásokat, mint Horace Walpole, Ann Radcliffe, Wilkie Collins, Edgar Allan Poe, és olyan könyvekre, mint Charlotte Brontë *Jane Eyre*-je. A *Malombra* sikeres könyvvé vált, és néhány éven belül angol nyelvre is lefordították, előbb Angliában (1896), aztán az Amerikai Egyesült Államokban is megjelent (1907). 1942-ben Mario Soldati készítette a maga módján kultikussá vált filmadaptációt *Malombra* címmel (volt egy korábbi, 1917-es némafilmváltozata is, Carmine Gallone rendezésében), és ez keltette fel a román szürrealista csoport (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost) figyelmét: 1947-ben megszületett *Éloge de Malombra – Cerne de l’amour absolu*² című francia nyelven, közösen írt szövegük, amely a szürrealizmus és film kapcsolatával foglalkozó kiadványokban fontos hivatkozási alappá vált az idők folyamán.³ A név történetét követhetnénk még



...kicsit leegyszerűsítve
a dolgot: a reális a
szürreális speciális
esete.

A tanulmány az Európai Szociális Alap által 2007–2013 között a POSDRU/89/1.5/S/61104 számú szerződés alapján társfinanszírozott Humán és társadalomtudományok a globalizálódó fejlődés kontextusában című posztdoktori kutatási program keretében készült.

újabb olasz filmes adaptációk bevonásával (1974-ből és 1984-ből), de inkább időzünk el ezúttal a szürrealisták filmélményénél és az érdeklődésük indokainak feltérképezésénél.

Nem találunk a román szürrealisták szövegében tételes, explicit értékelő mozzanatokot vagy motivációkat – bár természetesen vannak az írásban jelentőségteljes utalások ezzel kapcsolatban. Maga a cím az „abszolút szerelem” képzetéről beszél, amelyik Breton „őrült szerelem” koncepciója felé mutat. A szöveg második sorában pedig ott láthatjuk a „*la convulsion de la beauté*” kifejezést, amelyik ugyancsak Breton szövegei felé teremt átjárásokat.

Ezekben az években Breton maga is érdeklődött az angol gótikus irodalom iránt, nagyra értékelve az irányzatot. Érveit legrészletesebben alighanem a *Limites non frontières du surréalisme* című szövegében fejti ki 1938-ban – ez a szöveg később a *La clé des champs* című 1967-es esszékötetében is megjelent.⁴

Miközben az olyan jellegű irodalomkonceptiók érvényességét vonja kétségbe, mint a szocialista realizmus, Breton azzal érvel, hogy egy korszak művészetének a legfontosabb feladata nem az, hogy a kor „manifeszt tartalmát” mutassa fel, hanem sokkal inkább az, hogy a „latens tartalmat” fejezze ki. Ezekhez a tartalmakhoz pedig, mondja Breton, a fantasztikum dimenziója vezethet el, az érzések mélysége miatt, amelyeket képes megidézni, és amelyeknek a reális világban egyébként nem lenne megnyilvánulási tere.⁵ Breton szerint az a műfaj, amely a jelenséget legjobban példázza, a kései 18. századi angol regény, a „roman noir”, vagyis a gótikus regény. Breton többnyire ugyanazokat a szerzői neveket említi esszéjében, akik néhány évtizeddel korábban Fogazzaro kedvencei voltak, és természetesen arra is rámutat, hogy a 19. század számos fontos francia és angol szerzője viszonyult pozitívan a műfajhoz: Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Lautréamont vagy az angolok közül Byron.⁶

A szöveg alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a gótikus regény legalább három okból tűnik lényegesnek a szürrealizmus-alapító számára: 1) az érzelmekre tett erős hatás miatt, amely alkalmassá teszi arra, hogy egy új „kollektív mítosz” alapjait keressük benne; 2) mert a múlt megoldatlan problémáival foglalkozik (a szellemek, kísértetek itt egyértelműen egy pszichoanalitikus értelmezés felől mutatkoznak meg); 3) a „kastély” archetipikus helyszíne miatt, amely sajátos képeket, mozgásirányokat rendel a szereplők múlttal való találkozásához.

Érdeemes megjegyezni azt is, hogy Breton történetileg is kontextualizálja a „csoda” iránti vonzódást, figyelmet fordítva arra, hogy Rimbaud vagy Lautréamont például egyazon történelmi pillanatban, 1870 környékén fordult hangsúlyosan ebbe az irányba – a francia–német háború és a párizsi kommün közvetlen időbeli szomszéd-ságában.⁷ A kései harmincas években és a háború idején Breton számára analógnak tűnhetett a helyzet.

A román szürrealisták szövegének néhány eleme, szókapcsolata ugyancsak felerősíti ezt az aspektust: „az emlékek esendősége”, „a múlt jövője”, a romok, a „meghatározottság, hiba és eredet” stb.

A szöveg írástechnikája a szabad asszociációra épül: az asszociációk kiindulópontja a film néhány jelenete és beállítása, néha pedig maguk a dialógusok, amelyekből helyenként teljes mondatokat is idéz a *Malombra discsérete*. A mondatok azonban természetesen újrakontextualizálódnak a szürrealista szövegben, amely egyaránt tartalmaz költői és érvelő, esszéisztikus részeket, aforizmaszerű betéteket. A szürrealista perspektíva széttördeli a film narratíváját, és a film némelyik jelenete vagy párbeszéde nagyobb jelentőségre tesz szert, akár azt is mondhatjuk, sajátos (olykor groteszk) többletjelentést kap egyfajta szimbolikus értelmezés nyomán: „– Mindenre emlékszel? Mindenre. Én semmire sem emlékszem. De tudtam, hogy el

kell jönnie ennek a pillanatnak, Cecilia. Melyik világon éltél; megfulladok. A tó csak a kastély bal szárnyáról látható.”

A filmdialógusok részleteit szinte véletlenszerűen helyezi egymás mellé a szöveg, vagy talán pontosabb azt mondani, hogy kollázsszerűen. Ezáltal azonban arra is rámutat, hogy Marina di Malombra és Corrado Silla filmbeli dialógusai már a maguk helyén is hordozzák az abszurd párbeszédnek jegyeit – szavaik nem találkoznak, különböző világokhoz tartoznak. Ez a vonás (a nyelv sajátos használatáé a film bizonyos jeleneteiben) lehetett az oka alighanem annak, hogy Gherasim Luca és társai „szándékolatlanul szürrealista” minősítéssel látták el a filmet.

Szándékolatlanság, szükségszerűség és véletlen

■ Ha a „szándékolatlanság” kérdését irodalomelméleti szempontból vizsgáljuk, akkor a strukturalisták és posztstrukturalisták által „*intentional fallacy*”-ként megnevezett magatartással, a szerzői szándékot óvatlanul tételező és ahhoz hozzáférni kívánó diskurzussal gyanúsíthatjuk azt, aki a „szándékolatlanul szürrealista” szókapcsolatot használja.

Két okból tartom fontosnak mégis kitérni a *Malombra*-film kapcsán erre a minősítésre. Az egyik az, hogy a szürrealisták gondolkodási rendszerében a „szándékolatlanság” értékjelentései másak, mint egy pragmatista-racionalista diskurzusban. Maga az automatizmus fogalma, az álmok szerepének hangsúlyozása mutat arra az első szürrealista kiáltványok megjelenésétől kezdve, hogy az irányzat szerzői voltaképpen többet és mást várnak a „szándékolatlan” világából, mint attól, ami a „szándék” által elérhető. Nem zárkóznak el az interpretatív mozzanattól (voltaképpen a „szándékolatlanság szándéká”-ban rejlő paradoxon, amivel a korai szürrealista automatikus írásműveket jellemezhetnénk, gyorsan beláthatóvá vált számukra), de az interpretáció az ő esetükben gyakran inkább jelzészzerű, lebegtetett. Ebben a szférában sem lép át többnyire egyfajta racionális célzatosság terepére. A *racionális* ellentéte közkeletű szóhasználatban az *irracionális* – de a szürrealisták viszonya az irracionálishoz nem az, hogy abszolút értelemben fölértékelnék azt a racionálishoz képest, hanem inkább az az igény, hogy megőrizték a *racionális* nyitottságát, vagy még inkább hogy nyitottá tegyék azt a racionális szférát, amelyik meggyőződésük szerint bezárulni látszik. A szürrealizmus vonatkozási köre ilyen értelemben nem oppozícióban áll a realizmuséval, inkább rész-egész viszonyban – kicsit leegyszerűsítve a dolgot: a reális a szürreális speciális esete.

A szándékolatlanság tehát a szürrealista szóhasználatban nem „tévedést” vagy „naivitást” jelent, hanem egy olyan forrást, ami általában is fontos számukra. A *Malombra*-film bizonyos értelemben „eklektikus” – és semmiképpen sem tekinthető programatikusan szürrealistának. Egyes képei, jelenetei, karakterei egyfajta anekdotikus-melodramatikus filmnarratíva elemeiként írhatók le, de ezek közé „más” elemek ékelődnek, ezek nyerne a román szürrealista csoport számára különleges értelmet.

A másik ok, amiért a „szándékolatlanság” kérdésre fontos lehet kitérni, a *fantasztikus* kategóriájának néhány meghatározása. Roger Caillois például az eltervezett, elhatározás eredményeképpen létrehozott fantasztikumot nem tekinti a szó szoros értelmében vett fantasztikumnak, azt a látszólag nem „helyénvaló”, másodlagos fantasztikumot keresi, amelyik akár a fantasztikumhoz képest is, az adott mű konvenciórendszere szerint „kötelező” fantasztikumhoz képest is fantasztikus.⁸ Tzvetan Todorov Caillois-val szemben kritikus fantasztikum-meghatározása ezt a szempontot épp az „intentional fallacy” körébe sorolja,⁹ és egy olyan mozzanatra építi meghatározását, amely időben, kiterjedésben korlátozza voltaképpen a fantasztikum fogalmi körét, egy sajátos magatartást, billegést rendelve hozzá. A megmagyarázhatat-

lan eseménnyel való találkozás mint esemény a Todorov-féle fantasztkikus mű prototípusában két lehetséges reakció közti ingadozást indít be: vagy képzeletbeli, érzécsalódásból fakadó eseményként tételezzük, és akkor a világ törvényeit a jelenlegi, általunk elfogadott formájukban őrizhetjük, vagy pedig úgy gondoljuk, hogy az esemény valóban végbement, de akkor el kell fogadnunk, hogy a valóságot számunkra (eddig) ismeretlen törvények szabályozzák. Todorov így foglalja össze ezt a fantasztkikum szempontjából centrális magatartást: „A fantasztkikum e bizonytalanság idejét tölti ki. Amint az egyik vagy a másik választ fogadjuk el, elhagyjuk a fantasztkikumot, és valamelyik szomszédos műfajba lépünk: a különösbe vagy a csodásba. A fantasztkikum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.”¹⁰ A Todorov-féle definíció által felvetett probléma voltaképpen az (és erre ő maga is reflektál könyvében), hogy ily módon a „fantasztkikum” köre radikálisan leszűkül, illetve lehetségessé válik, hogy egyazon műben előrehaladva egyes részeket „fantasztkikus irodalom”-ként olvassunk, amelyek az említett magyarázattípusok elfogadása révén esetleg utóbb felülíródnak, és átbillennek valami másba – ilyen értelemben beszél Todorov egy „mindig eltűnő műfaj” lehetőségéről, és párhuzamként a „mindig eltűnő jelen” fogalmát említi a gondolatmenet alátámasztására.¹¹ Egy avantgárd típusú olvasásmód felől (amelyik nem egy organikus műalkotás-képből indul ki, és a pillanatnyi szövegimpulzusok sokkal fontosabbak számára) valószínűleg annál jelentősebbek ezek a felszíkrazó mozzanatok, mint hogy egy utólagos „magyarázat” dominanciája miatt egy egészen más kategóriába helyezzenek át egy-egy művet. Mindenesetre fontos megállapítás ennek kapcsán Todorov könyvében, hogy az angol gótikus regény számos műve ebben az értelemben kilép a fantasztkikum kategóriái közül, és Clara Reeves vagy Ann Radcliffe regényeiben a „megmagyarázott természetfeletti”, a „különös” kategóriája érvényesül, míg Horace Walpole, M. G. Lewis vagy Mathurin művei az elfogadott természetfölötti, a „csodás” világába tartoznak. A „tisztá fantasztkikum” tehát Todorovnál voltaképpen maga a határvonal, amely elválasztja egymástól a „fantasztkikus-különös” és a „fantasztkikus-csodás” hibridjeit.¹²

Mario Soldati filmjében felbukkan a habozó, ingadozó magatartás a szereplők szintjén – Marina di Malombra kezdetben elutasítja a „természetfölötti” magyarázatokat (beköltözik például a „kísértet járta” szobába, bár a házbeliek óvják ettől), aztán különféle véletlen (vagy „szükségyszerű”?) egybeesések folytán tétovázni kezd; egy erős érzelmi sokk után aztán egyre inkább elfogadja azokat, és beszippantja őt a természetfölötti, egy másik ember élethelyzetével való teljes azonosulás. A néző felé kínált változat természetesen inkább a racionális magyarázatoké (az egybeesések egyszerű véletlenek és félreértések következményei, Marina pedig egy mániákus világerzékelés foglyává válik), de a filmnyelv sajátosságai, a vizuális kódok újra és újra felülírják, árnyalják, kiegészítik a racionalitás narratíváját.

A szürrealistaként érzékelt vonások másik része ugyanis, mint a román szürrealisták szövegéből kikövetkeztethető, természetesen a film képi világából származik. Az első képkockákon Marina di Malombra érkezését látjuk, aki nehéz anyagi helyzete miatt nagybátyjához költözik, egy tó partján álló kastélyba. A helyszín elszigetelt: csakis a vízen keresztül megközelíthető. Itt következik be, hogy Marina egy családi titkot fedez fel a korábbi generációk életéből: azt, hogy Cecilia, a nagybácsi apjának első felesége elzártan élt a kastélyban, féltékeny férje zaklatásainak és zsarnoki viselkedésének kitéve – ez okozta halálát is. Marinát egyre jobban hatalmába keríti a meggyőződés, hogy ő Cecilia reinkarnációja, és hogy bosszút kell állnia érte, úgy, ahogy a megtalált, Cecilia által írt levél sugallja.

Azok a képsorok, amelyek megelőzik ezt a felfedezést, az elszigeteltséget hangsúlyozzák (nő egyedül a szobában, zongorajáték hangja, kint, az ablakon kívül az eső

zuhogása), azt, hogy a film legfontosabb történései „odabent” zajlanak. Ez egy határpillanat Marina identitásképzése szempontjából – és nézőként ebben a jelenetben előbb a nő ablaküvegen tükröződő arcát látjuk csupán: mintha a jelenet végére egy új, rajta kívülről érkező személyiség jegyeit venné fel.

Megkettőződés, árnyék

■ A *Malombra*-film visszatérő megoldása az a fajta megkettőződés, amely szinte minden esemény, minden találkozás, minden szereplő „bevezetése” esetében érvényesül – az említett példa az ablaküveg tükrében megjelenő arccal is ilyen találkozás-előkészítésként értelmezhető.

Bár ez a mozzanat az „ideálkép” megképződését és az annak való megfelelés narratíváját képezi meg bizonyos tradicionális műfajokban (a herceg például rendszerint egy-egy lány arcképébe szeret bele a mesékben, még mielőtt találkozna vele), Gherasim Luca egyik, a *Malombra* *discs*éretével közel egy időben keletkezett szövege azt sejteti, hogy a szürrealista gondolkodásmód dekonstruálja, kibillentí ezt a viszonyt: „Tapogathatom az éjszakát, csókolhatom, mint egy asszonyt, de ez a jelenés megfoghatatlanabb egy pontnál vagy a füstnél akár, kicsusszan az ujjaim között, s az erőfeszítés nyomán, hogy elkapjam, ott találok magam a szoba közepén, nyakam köré fonódott kezemmel, egy álombeli agónia kezdetén. Egy macska agóniája ez, aki addig sétál a lepedőn, míg minta lesz belőle ott, az ágyneműn. Egy ponty agóniája, még mielőtt hal formájú bicska válna belőle. Olyan, mint mikor egy romos kastélyt nézegetsz a helyszínen, miután részletesen áttanulmányoztad a tervrajzát egy múzeumban; lehetetlen, hogy meg ne lásd a nőben rejtőző halált, ha előtte sokáig nézted a fényképét.”¹³ Látható, hogy Luca itt az „átváltozás” mozzanatát hangsúlyozza, illetve a *te*-ből az *én*-be áthelyezhetőnek mutatja az előzetesen létező képet. Az „eredeti” kép, amellyel először találkozik a néző, nem stabilizáló tényező, éppen ellenkezőleg. Soldati filmje erre az effektusra több ízben is épít.

Mivel a gótikus műfajban – regényben és filmben egyaránt – az események negatív végkifejlet felé tartanak, az előkészítő jeleket is úgy olvashatjuk inkább, mint amelyek a „sötét” történéseket vetítik elő, jelentik be: nem ideálképek tehát, inkább árnyékok.

Cecilia „megjelenése” a filmben ilyen árnyék tehát, ahogy az általa levélben előrevetített események bekövetkezése is. Corrado Sillát előbb könyve képviseli a kastélyban (a könyv címe a filmben: *Fantasma del Passato / Szelleme a múltból*), azután jelenik meg ő maga is (ahogy regényíróként ő is előbb találkozik a neki „olvasói levelet” író Marina/Cecilia kézírásával, mint személyesen a nővel). Mielőtt a lánykérőbe érkező csapat felbukkana a kastélyban, előbb csak a fogadásukra kiment házigazda érkezik (ugyancsak csónakon, ahogy majd hamarosan a lánykérők is) az álhírrrel, hogy elmarad a látogatás. Marina női ellentettjének, a gondoskodó, szelíd Edithnek az érkezését szintén megelőzi az a jelenet, amikor Edith apja a lány gyerekkori fényképét mutatja Corrado Sillának.

Az ilyen időben előrevetített alteregók tehát előkészítik a találkozásokat, de voltaképpen inkább a predispozíció megteremtéséhez járulnak hozzá: az egybeeséseket észlelő szereplők (és a néző) alighanem közelebb kerül ezek révén a „fantasztikum” befogadásához szükséges lelkiállapothoz.

Nem kétséges, hogy ezek a „megfoghatatlanabb” árnyékok érdeklik igazából a szürrealistákat, ebből remélik a korszak mítoszait is felépíteni. Nyilván mentalitás-történeti ellenreakcióról is szó van, egy sajátos történelmi helyzetben. Ahogy a szürrealisták filmmel kapcsolatos írásait összegyűjtő és bevezetéssel ellátó Paul Hammond megállapítja: a romantikusok és a szürrealisták elégedetlenek voltak „a

nappali racionalizmus represszív, vakító fényével, és a varázstalanított természet és ember új varázskörökbe vonásának szentelték energiáikat, a létezés árnyékos oldalának mitopoétikus, totalizáló vizsgálata révén”.¹⁴

„Az emlékek esendősége”

■ Fogazzaro regényében van egy Steinegge nevű német szereplő; az ő lánya, Edith az ártatlan, tiszta szerelem lehetőségét villantja fel Corrado Silla előtt, akit korábban már mélyen felkavart a Marina di Malombra iránti körvonalazatlan, de elemi természetű vonzódás. Soldati filmje magyarrá írja át Steineggét és Edithet, anélkül hogy nevüket megváltoztatná. Steinegge volt debreceni huszár lesz, Edith pedig magyar nyelvleckéket ad Signor Sillának. (Fogazzaro regényében maga az apa, Steinegge tanítja németül Sillát, a hűségéről szóló példamondatokkal.) Silla a létige ragozását gyakorolja Edithtel, előbb múlt időben – ezt a ragozást Sillának sikerül jól elmondania. Utána jelen időben kellene elmondania az igesort, és Edith többször javítja a kiejtését. „A magyar nyelv nem könnyű” – mondja aztán Sillának.

Az epizódot érthetnénk úgy is mint Edith kísérletét arra, hogy Sillát végleg áthozza a jelen időbe, de végül is kudarcot vall: az író Marina di Malombra saját, múltban ragadt világába próbálja újra és újra átvinni, a Renato névvel nevezve meg őt. A film egyik utolsó jelenetében azt a Corrado Sillát lövi le hirtelen, aki habozik Renatóvá válni. A férfi eltűnik a bizonytalankodás köztességében, a két nő kétféle „világmagyarázata” pedig radikálisan elválik egymástól, nem találkozhatnak már egyetlen személyben – a film itt véget is ér. A fantasztikum todorovi meghatározásának érvényét itt a szereplői szinten követhetjük tehát elsősorban.

A terek, múlt árnyaival terhelt kastélyok fontosságáról már esett szó. Egészen bizonyos, hogy a szürrealista szerzőket maguk a görkös helyszínek, toposzok is megragadták a film nézése közben – Marina „kísértet járta” szobája, a nagybácsi könyvtára, ahol úgy beszél a könyveiről, mintha azok élő emberek lennének (és Corrado Silla falra vetülő árnyéka, amikor a házban megtalálja saját könyve példányát), a vihar korbácsolta tó, a titokzatos barlang, amelybe csak vízen, csónakkal lehet bejutni egy szurdokon keresztül – megannyi olyan helyről van szó, amelyek (mint Breton rámutatott) a múlt jelentéseitől megterheltek, és bizonyosfajta cselekvéssorokat indítanak be, hívnak elő. Fogazzaro regényének már említett értelmezése kimutatja, hogy Fogazzaro regényében sincsen „élő emberi eredet az események háttérében”, és hogy egy erős determinista, predestinációs jelleg érezteti hatását a könyvben.¹⁵ Ez az 1942-es Soldati-filmre is érvényes. A „múlt jelenléte” erősen érzékelhető: valami megoldatlan van ott, a levegőben.

Az, amit a román szürrealista csoport ír a *Malombra dicséretében*, voltaképpen egy (a fantasztikus irodalomban is jellemző módon összezavarodott) tér- és időélmény nyelvvé transzponálása. Paul Hammond deliráló-magyarázatnak nevezi az írást, amelyik többféle diskurzus ütközése nyomán formálódik meg és jeleníti meg bizonyos fokig magát a filmnézés-élményt is.¹⁶

Maguk a szürrealisták sem „oldják meg” tehát azt, ami megoldatlan. Inkább csak pontosabb (és persze paradoxálisabb) nevekkkel illetik őt: „józan hisztéria”, „önmagától elidegenedett tudat”, „alvó vízesés”, „a gondolkodás alvajárása”, „találkozás a múlt jelenében”, „Malombra, mal d'ombre”.

FÜGGELÉK

Malombra dicsérete

Az abszolút szerelem körei

■ Malombra, avagy a szerelem és semmi más.

A szépség vonaglása, az emlékek esendősége, a megbánás színe, az élet varázsa, a gesztus médiumszerűsége, a szerelem kivételessége, az érzékek örülete, az örület szépsége, a tavak szomorúsága, a hold hatása, a halál utáni élet, a féktelenség előkelősége, a tekintet perzselése, az örület emléke, a múlt jövője, a gondolkodás alvajárása, a táj halála, a távirányított cselekvés, a futólagos elalvás, a megélt álom, a szentségtörés gőgje, a hisztéria féktelensége, a szépség szépsége: mindez Malombrában.

Sosem nyűgözött le, sosem csábított még ennyire minket ez a nehézség: a költészet magasságaiba emelni a forradalmat. Sosem volt számunkra nyilvánvalóbb, hogy a szerelemre szánt nő ragyogó szépsége az univerzum legfeszültségtelibb dialektikus pillanatainak összesűrűsödése. És végül, sosem tűnt még számunkra az élőlényeket összekötő vékony fonal szétszakíthatóbbnak, mint amikor ezeken a csipkéken, mozdulatokon, tekinteteken haladt keresztül, amelyekben maga a világot mozgató erő helyezkedett el, egy szenvedély iróniájában.

– Emlékszel arra az estére, Renato? A tó, a lampionok, a távoli hangok... Különös, ami velem történik, én nem tartozom ehhez a világhoz. Te nem értettél engem, s most sem értesz, mert nem tudod ezt. Egy ismeretlen sors felé indulok ma, ég veled, ismeretlen olvasónő.

Olyan gyors volt, hogy elvakította a tekinteteket, és mégis, mint egy dühös skorpió, az árnyék nyomot hagyott a nappal szürkés fényén, mint egy seb, mint egy rom, mint egy alvó vízesés. A levegő félelmetes állatokkal telt meg, s a földkerekség csöndes határain túlnyújtó ibolyaszín tengerek zavartalanul ringatták szédítő kinövéseiket; a bilokáció örülete egyetlen pillanat alatt tört szét, ebben a korszakban, mely olyannyira kedvez a képzelet győzelmeinek; vele együtt pedig azok a láncok is lehulltak, melyek az értelmet tartották fogva.

A vacsora egy forgó asztalon, a seb nélküli gyilkosság, a megdelejezett vízesés, a tizenegyes szám rejtélye, a bárkaágy és a lilium, a vihar alsóneműje, a vihar, mely mindenhol tombol, a határok nélküli parkok, a félbeszakított beszélgetések.

A jelenetek, amikor Malombra éjjel a tónál felkínálja magát szerelmesének, amikor átkel a vizeken, és hűvös ellenségességgel várakozik valakire, amikor józan hisztériával fogadja a szürke széláramlatokat, melyek kioltják a fáklyákat, mindezek annak a győzelmét jelzik, amit abszolút szerelemnek nevezünk.

Ami ég, az égetőt keresi.

Egy véres kezű szereplő belevetette magát ebbe a határtalan halványságba, és nemi szervének melankóliája alatt takarmánynövények törtek elő, illatosan, mint a kagylók, melyeket az óceán szokása szerint meglátogat mindennapi elfoglaltságai közt, megannyi hiedelem és meghatározottság, hiba és eredet, vádló szó és dühroham között. Ez a kéz a lángra lobbant nyirok, az északi homok, amely a tükörök mágikus vonalai mentén egy pillanatra megjelenik, ha valakik csillagokról beszélgetnek.

– Mindenre emlékszel? Mindenre. Én semmire sem emlékszem. De tudtam, hogy el kell jönnie ennek a pillanatnak, Cecilia. Melyik világon éltél; megfulladok. A tó csak a kastély bal szárnyáról látható.

A Malombra-tárgyban: a tó partján elhangzó kérdések, törekeny mozdulatok a sötétben, a játék mint szimptomákat előidéző provokáció, csömör mindattól, ami nem szerelem, és találkozás a múlt jelenében.

És képtelenül arra, hogy megmozduljon vagy beszéljen, ő ott feküdt a gyaloghintóban – csipkék és fátylak takarták. A hatalmas lovardában csak a hipnotizált lovak voltak, akik sorra ugrották át az akadályokat, s a nagy kiterjedésű tavaktól áttetszőnek tűnt a nyakuk; a nő szempillái hozzájuk értek, annyira közel voltak idegközpontjainkhoz: bementek a szemébe, és vágózni kezdtek a könnyeiben.

– Cecilia, azért jöttem ide a szeretómmel, hogy lássalak téged meghalni, hogy lássalak, hogy lássalak. Lelkemben hatalmas sötétség van, hatalmas szomorúság. Már nincs sok hátra, s kővé válok, hidegebbé, mint a kő.

A szív szerelme, az érzékek szerelme és a viszonylagos szerelem mellett létezik még az a fajta szerelem is, amikor minden visszahúzódik önmagába és összesűrűsödik, amikor az élet csupán halvány nyúlványa ennek a mindent legyőző szenvedélynek. Nadja, Dora vagy Mathilde után Malombra is belép azokba az örök régiókba, ahol a vágy, a költészet és a véletlen abszolút dialektikussá teszik az életből az életbe átvezető utat, és szükségszerűen érzékennyé.

A sötét lefojtottságnak még a függöny lehullta előtt jeleznie kellett volna visszatértét: de az élettől való hisztérikus félelem kiirthatatlan ateizmusa elutasítja a valóságos érzületet (mely hasztalanul próbálkozik azzal, hogy titkon belopakodjék a szenvedélybe) – és már jó előre porrá zúzza azt.

Az abszolút lényeg iránti tiszta szeretet voltaképpen az önmagától elidegenedett tudat. Közelebről meg kell viszont vizsgálnunk még, hogyan határozza meg önmagát az, akinek a számára ő jelenti a másik felet, és csakis vele összefüggésben tekinthetünk rá. Első látásra a tiszta szerelem csupán az effektíve létező világgal áll szemben, de mivel ő maga egyben a menekülés is ebből a világból, és az ellentétek meghatározottsága érvényes rá, voltaképpen magában hordozza az effektív létezését is.

A tigrisliliom csak a legsimább talajon tud járni, leginkább egy tengerpart finom homokján. Oldalnézetben suta és alsóbbrendű, szerelmes gondolatai pedig hangsúlyozzák a Kígyó és a bürök közti szembeötlő hasonlóságot. Érverése gyors, körmei kék színűek, s általában háton fekszik, elfordított fejjel s lehunyt szemmel. Amikor kiszakad morális ernyedtségéből, és újra kinyitja szemét, villámokat szór azokra, akik ravasz egykedvűséggel veszik őt körül. Ott, ahol az élőlényeknek a vágyaik vad-

sága szerinti osztályozása szembetalálja magát a spagirika sötét titkaival, e nő pillantása – akinek ritka inkarnációi mindig újra a bársonyos mélységekbe vezetnek bennünket – megbélyegzi a szerelmet romolthatatlan hívásával.

A határozott idegek, a szikralétű macskák, a szoláris migrén, az üvöltések, az összefonott karok, a kristályok hullámain megtett botladozó léptek, a robbanékony dadogás, az éles sikolyok, a végeérhetetlen sóhajtozás, az okkult őrjöngés, az élettől való rettegés, a rekedt kiáltások, a véres hajtincsek, a borotvával felvágott ruhák, az öngyilkos feltárulkozás, az eltévedt pillantások gyorsasága, az arrogáns képmutatás, a gyilkos botrány, az elveszett sikolyok, az érzéki vonaglások – mindezek a sápadtsággal és a hallgatással együtt sem fogják tudni soha érzékeltetni azt a visszavonhatatlan kihívást, amelyet az örök szerelem delejes ereje jár át csupán, és semmi más.

Ó, Malombra, mal d'ombre, fenyegető árnyék.

Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost

A szöveget a szándéka ellenére szürrealista Malombra című film ihlette, és ötszáz példányban nyomtatta ki a bukaresti Socec nyomda 1947. május 25-én.

Balázs Imre József fordítása

■ JEGYZETEK

1. Ann Hallamore Caesar: *Sensation, Seduction, and the Supernatural: Fogazzaro's Malombra*. In: *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Ed. Francesca Billiani & Gigliola Sullis, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, New Jersey, 2007. 100.
2. Surréalisme, Buc., 1947.
3. Párizsban a *L'Âge du Cinéma* közölte újra (1951. 4–5. augusztus–november, 34–36.), angol fordítása olvasható a *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema* (Ed. Paul Hammond, City Lights Books, San Francisco, 2000. 3rd edition, revised and expanded) című gyűjteményben.
4. André Breton: *La clé des champs*. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1967.
5. André Breton: *Limites non frontières du surréalisme*. In: *Uő: La clé des champs*. 26–27.
6. Uo. 27.
7. Uo. 23.
8. A gondolatmenetről bővebben lásd Balázs Imre József: *Avantgárd jelentések*. Korunk 2012. 1. 93–94.
9. Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztiikus irodalomba*. Napvilág Kiadó, Bp., 2002. 34.
10. Uo. 25.
11. Uo. 40.
12. Uo. 39–42.
13. Gherasim Luca: *Egy kastély előérzete* (Acest castel presimțit). Balázs Imre József fordítása. Látó 2010. 10. Eredeti megjelenése in: Gherasim Luca: *Un lup văzut print-o lupă*. Ed. Negeția Negeției, Buc., 1945.
14. Paul Hammond: *Available Light*. In: *Uő* (ed.): i. m. 2.
15. Hallamore Caesar: i. m.
16. Hammond: i. m. 10.