

MEDITERRÁN GÓTIKA

AZ ÚJRAÍRÁS MÓDOZATAI GUSTAV HERLING-GRUDZIŃSKI *HAMVAK. A LORIS-HÁZ BUKÁSA* CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉBEN

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

„Az Usher-ház vége: jó kis fikció.“
Tandori Dezső, *Sohamár. De minek? A holló megváltása*¹

Dennis R. Perry és Carl H. Sederholm a *The Fall of the House of Usher* amerikai irodalmi hatástörténetét feldolgozó monográfiája bevezetőjében egyetértően idézik Clive Bloom azon véleményét, miszerint Poe nevezett alkotása minden idők legtöbbet értelmezett novellájának számít, melynek kétértelmősége mai napig nem szűnt meg izgatni az irodalmárokat.² Erről az a több száz cikk, elemzés tanúskodik, amely a legkülönfélébb

¹ Tandori Dezső, *Sohamár. De minek? A holló megváltása* (Budapest: Ister, 2001), 17.

² Dennis R. Perry és Carl H. Sederholm, *„The House of Usher” and the American Gothic* (New York: Palgrave Maxmillan, 2009), 1. A hivatkozott tanulmány adatai: Clive Bloom, „Introduction: Death’s Own

elméleti belátásokból kiindulva bocsátkozott párbeszédbe a szöveggel. A szerzőpáros megemlíti ezek közül néhányat, s a szövegelemzésekben is vannak rendszeresebben hivatkozott olvasatok, de könyvüknek alapvetően más a célja: rávilágítani a novella jelenlétének nyomaira a modern gótikus történet és a horror klasszikusainak műveiben. Ezekre a zömmel huszadik századi szövegekre úgy tekintenek, mint az *Usher-ház* regényekben és novellákban testet öltő kritikai visszhangjára, azaz, mint a szerzők Poe-olvasatának irodalmi transzformációjára.³

Perry és Sederholm szerint az *Usher-ház* egyaránt tekinthető egy műfaji tradíció mintaértékű összefoglalásának, és egy távlatnyitó alkotásnak is, hiszen a horror-történetek egy új változatát alapozza meg. Az először 1839-ben megjelent, majd végleges formáját 1845-ben elnyert novella egyrészt *Az otrantói várkastélytól* (1764) datálódó gótikus irodalom kulminációs pontjaként fogható fel, mégpedig a hagyományelemek kreatív szintézise okán, másrészt vízválasztónak is, mivel új fejezetet nyit a rettegési irodalom zsánertörténetében. Poe nagy mértékben támaszkodik a gótikus regények témavilágára és poétikai eszköztárára, de novellisztikája nem merül ki azok utánzó követésében. Egyéni módon, saját esztétikai elképzeléseihez igazítva alakítja át közvetlen forrásait. Szabadon válogat közöttük; elvesz, hozzátesz és kombinál elemeket. Jól szemlélteti ezt a *The Fall of the House of Usher* példája is.

A hivatkozott monográfia szerzői a Poe-kutatás eredményeire támaszkodva közlik azon művek listáját, melyek leginkább felismerhetők a novella szövegében, elsősorban annak tematikus rétegében,⁴ hozzáteszik ugyanakkor, hogy az egyes motívumok eredetének számbavétele még nem ad választ arra, miért válhatott az *Usher-ház* ennyire inspiratív, újraalkotásra ösztönző, műfajilag irányadó szöveggé. Mint Poe más novellái esetében, úgy itt is mindenekelőtt az *átalakítási műveletekre* kell a figyelmünket összpontosítani. Ezekből érthető meg igazán az amerikai szerző írásmódja, ha tetszik alkotásfilozófiája, amit nemcsak világhírű önelemző esszéjében és Hawthorne-kritikaiban

Backyard: The Nature of Modern Gothic and Horror”, in *Gothic Horror: A Reader’s Guide from Poe to King and Beyond*, szerk. uő (London, Macmillan Press, 1998), 1-22.

³ Perry és Sederholm, „*The House of Usher*” and the American Gothic, 3.

⁴ Charles Brockden Brown, *Edgar Huntly* (1799), Heinrich Clauren, *Das Raubschloss* (1812), E. T. A. Hoffmann, *Das Majorat* (1817), Samuel Warren, *Thunder-Struck* — from *Passages from the Diary of a Late Physician* (1835), Washington Irving, *Westminster Abbey* — from *The Sketch-Book* (1820).

fejtett ki, hanem folyóiratokban közölt széljegyzeteiben is. Ezek közül a legfontosabbak a szóban forgó novella vonatkozásában a következők: 1. a cselekmény egyszerűsítése. 2. az egy tetőpont felé irányuló és a feszültség fokozására épülő feszesebb történet-szöveg. 3. a kulturális, nemzeti, történelmi, erkölcsi vagy politikai kontextusokra utaló elemek eltávolítása. 4. a szereplők pszichológiai ábrázolásának elmélyítése, mely azonban nem nélkülözi az ironikus önreflexiót sem.⁵ Az említett eljárások alkalmazásának eredményeként születik meg az *Usher-ház* szövege, mely aztán idővel mintává, műfaji képletté, vagy ahogy a szerzők fogalmaznak — „formulává” lényegül át, és a mai napig „kísért” az amerikai irodalom különféle rangú és színvonalú alkotásaiban.

Az Usher-formula Perry és Sederholm szerint három kulcsösszetevőből áll, melyek a cselekmény, a szereplők és a helyszín szoros összefonódottságán, egymást tükröző játékan alapulnak: 1. Egy lelkileg labilis kívülálló személy megérkezik egy pusztulás szélén álló házba, mely a múlt titkaival és a jelenig kiható traumáival terhes. A ház, melynek belső kivitelezése és hangulata a lakók és az idegen tudatállapotát, illetve személyiségük rejte(gete)tt felét tükrözi, apokaliptikus véget ér. 2. A ház egy kísérteties hatású liminális cselekménytérként jelenik meg, ahol elmosódnak vagy legalábbis bizonytalanlanná válnak a határok élet és halál, valós és képzeleti, én és a másik között. 3. A cselekmény nélkülözhetetlen elemét képezi egy bezárt vagy más módon elrekesztett női szereplő szenvedéseinek ábrázolása is.⁶

A „gótikus minimalizmus” jegyében létrejött Usher-formula egyszerű, mégis erőteljes hatású, és végtelenül rugalmas, könnyen adja magát további átalakításokra és variációkra: „Az *Usher* kísértő hatása részben az egyszerű szerkezet és a természetfeletti és lélektani aspektusok megmagyarázhatatlan keveredése közti inspiráló feszültségben áll.”⁷ A Frankenstein mellett a kollektív irodalmi tudat, s közelebbről a horror másik meghatározó irodalmi archetípusaként tartandó számon. Perry és Sederholm szövegköziség szempontját előtérbe helyező komparatív elemzése messzemenően bizonyítják ezt. Az általuk vizsgált művek listája *A sárga tapétától* (1892) *A ragyogásig* (1977) terjed.⁸

⁵ Perry és Sederholm, „*The House of Usher*” and the American Gothic, 12.

⁶ Uo. 13.

⁷ Uo. 18.

⁸ Dennis R. Perry és Carl H. Sederholm a következő művekkel foglalkozik: Charlotte P. Gilman: *The Yellow Wallpaper* (1892), Henry James, *The Turn of the Screw* (1898), Howard. P. Lovecraft, *Pickman's*

Hangsúlyozni kell ugyanakkor, hogy az *Usher-ház* árnyéka messzebbre nyúlik, mint amennyire azt a monográfia sejtetni engedi, s túlmutat az amerikai, de még a nyugat-európai irodalmak határain is.

A továbbiakban e szerteágazó hatástörténetnek egy közép-európai láncszemével, Gustaw Herling-Grudziński *Hamvak. A Loris-ház bukása* (Prochy. Upadek domu Lorisów, 1995)⁹ című novellájával foglalkozom, mely számos ponton idézi meg az Usher-formula minden fontosabb összetevőjét, s aktualizálja azt a saját történet igényeinek megfelelően.

Itt is egy család és egy ház tragikus sorsú végéről van szó, melyet egy közeli barát egyes szám első személyű elbeszéléséből ismerünk meg, akárcsak Poe-nál. A narratív formán túl az intertextuális kapcsolat egyaránt megnyilvánul a térben és időben áthelyezett cselekmény főbb mozzanataiban, a szereplők jellemében és kapcsolatrendszerében, illetve explicit formát öltve idézetek, allúziók és öntükröző alakzatok formájában is. Ezenkívül a két novella dialógusát különféle vizuális eljárások, valós és kitalált képekre (festmény, illusztráció) tett utalások és ezek leírásai (ekphrasis) is erősítik.

Tanulmányomban a fenti szempontokat követve hasonlítom össze az amerikai és a lengyel szerző alkotását, mégpedig azzal a távlati célzattal, hogy az elemzés eredményei elegendő filológiai adatot szolgáltatnak majd az irodalmi szövegek szingularitásával kapcsolatos elméleti következtetések levonásához is. Éppen ezért egyelőre szándékosan nem térek ki a fogalom (szinguláris/szingularitás) lehetséges értelmezéseire, s csak az elemzés végén, immár az ismertetett esettanulmányra kivetítve igyekszem azt megtölteni tartalommal.

Mielőtt az említett tipológiai kapcsolódások feltárásába fognék, szükségesnek látszik a cselekmény legalább vázlatos ismertetése. A fontosabb részekre a későbbiekben, az interpretáció érvelési logikáját követve térek ki részletesebben.

A novella elbeszélője 1975-ben Nápolyban ismerkedik meg Loris Bernardival. Kifinomult ízlésű, szenvedélyes olvasóként írja le őt, aki irodalmi tanulmányokat folytat,

Model (1927), *The Shadow over Insmouth* (1937), Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House* (1959), Robert Bloch, *Psycho* (1959), Ira Levin, *Rosemary's Baby* (1967), Stephen King, *The Shining* (1977).

⁹ Gustaw Herling-Grudziński, „Prochy. Upadek domu Lorisów”, in *Kultura* (1995/7-8), 53-90. A novellát Pálfalvi Lajos fordításában idézem: Gustaw Herling-Grudziński, „Hamvak. A Loris-ház bukása”, in uő, *A sivatag forró lehelete*, ford. Pálfalvi Lajos (Budapest: Nagyvilág, 2004), 154-96. A műre csak oldalszámokkal hivatkozom.

esszéket ír. Felségével, Marinával, aki orosz emigránsok leszármazottja, New Yorkban hozta össze a sors. Később Olaszországban telepednek le. Már ötvenévesek, amikor megszületik lányuk, Irina. Örömeiket azonban annak gyógyíthatatlan betegsége árnyékolja be: súlyos halláskárosult, jóformán csak szájról képes olvasni. Amikor a narrátor, aki maga is író, két évvel később megismerkedik a családdal, Irina tizenkét éves. Sikerül barátságot kialakítania vele, napokat töltenek el együtt a strandon, a környéken sétálva vagy a várost járva, Firenzében. Bernardiék sorsa három évvel később vesz tragikus irányt. A szülők reménykednek lányuk felépülésében, még hogyha ennek nagyon kicsi is az orvosi esélye. Ezért megműttetik. Az operáció nem sikerül, és Irina teljesen megsüketül. Innentől kezdve még inkább magába záródik, elszigetelődik a szüleitől, s szinte kezelhetetlenné válik: egyre gyakrabban maradozik ki éjszaka, szexuális kalandokba keveredik, majd rászokik a kábítószerre. Tizenhatodik születésnapján elszökik otthonról. Indiába utazik, s itt hal meg nem sokkal utána egy kolónia tagjaként kábítószer-túladagolásban. Apja, aki az elbeszélőt segítségül hívva követi a nyomát, már csak hamaival térhet haza. Marina lelkiileg és testileg is belerokkan lánya elvesztésébe. Férjével együtt kivonul a világból, szinte minden baráti kapcsolatot megszakítva bezárkózik a fájdalmába. Három évre rá mellrákot diagnosztizálnak nála, amire 1985 novemberében meghal. A következő év tavaszán az akkor már mély depresszióba zuhant Loris is követi őt a halálba. Három halotti urna kerül a családi ház pincéjébe, melyet végül elönt a tenger. A ház összedől, ami a Bernardi-família végének jelképes érvényű utóhangjaként zárja le a történetet.

POE-PARATEXTUSOK: CÍM, MOTTÓ, KERET

Az Edgar Allan Poe novellájával való kapcsolatot már a paratextusok szintjén is jelzi a szerző: az alcím a hasonlóság okán idézi fel azt a Poe-szöveget, melyből két töredékes mondat (angolul) mottóként szerepel a novella élén: „The storm was stil abroad in all its wrath... The radiance was that of the full setting and blood-red moon...”.¹⁰ A törté-

¹⁰ Babits Mihály fordításában: „Künn [...] a zivatar teljes dühe tombolt. [...] A sugár a lenyugvó vérvörös teleholdból jött...” (Edgar Allan Poe, „Az Usher-ház vége”, in uő, *Válogatott művei* (Budapest: Európa, 1981), 107). Pásztor Árpád fordításában: „A vihar még teljes erejéből zúgott és tombolt [...] A fény-sugár a lenyugvó, vérvörös teliholdból tört alá...” (Edgar Allan Poe, „Az Usher-ház összeomlása”, in uő,

net pedig egy mottóból vett idézettel zárul: „Összedőlt a ház, és fenn az égen, mint Az Usher-ház végében, egy pillanatra előtűnt a felhők mögül a vörös hold, a blood-red moon” (195). Megállapítható tehát, hogy a Grudziński-novellát Poe-idézetek és -utalások keretezik, miközben érdemes emlékeztetni rá, hogy az amerikai szerző is élt mindkét eljárással: novellája elején mottó gyanánt egy francia nyelvű Béranger-idézet olvasható, a vége pedig a cím második felét ismétli meg, ennyiben tehát keretnek tekinthető „[...] and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the »House of Usher«.”¹¹ Az eredetiben szereplő, a magyar fordításokból azonban sajnos elmaradt kurzív önfeltáró metafikciós fogás, mely azt jelzi, hogy az épület vége (összeomlása) egybeesik a szöveg végével. S ez pedig egy olyan olvasatot alapoz meg, mely szerint a novella „egy saját maga konstruálódásáról szóló történet is”.¹² A lengyel novella idézett zárlata szintén mutatja ezt a kettősséget: a narrátor a Loris-ház pusztulását egy hasonlaton keresztül az Usher-ház pusztulásáról beszámoló szövegre vetíti ki.

HELYSZÍN

Grudziński térbeli és időbeli áthelyezést hajt végre: az ő története a huszadik század hetvenes-nyolcvanas éveiben játszódik — egy-két rövid kitérőtől eltekintve — Olaszországban. A kulcsfontosságú események helyszíne egy Szicíliától északra fekvő kis sziget, Panarea. Itt áll a novella főszereplőjének hétvégi üdülőháza, a Villa Toscana, ami az Usher-ház pandanjaként fogható fel. Nem építészeti stílusa, hanem mindenekelőtt fizikai állapota okán, illetve abból eredően is, hogy — miként a későbbiekben látni fogjuk — szintén az élők és holtak határzónájában fekszik.

Túl életen és halálon (Budapest: Est Lapk. — Pesti Napló, 1934), 139.) Gy. Horváth László fordításában: „Odakünn még mindig tombolt a vihar [...] A ragyogás a lenyugvó vérvörös teliholdé volt...” Edgar Allan Poe, „Az Usher-ház pusztulása”, in uő, *Rémtörténetek* (Budapest: Európa, 2006), 142.

¹¹ Edgar Allan Poe, „The Fall of the House of Usher”, in uő, *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (H. n.: Wordsworth Editions, 2007), 184.

¹² Scott Peeples, „Poe’s ‘constructiveness’ and »The Fall of the House of Usher«”, in Kevin J. Hayes szerk., *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 188.

[...] egyáltalán nem úgy nézett ki, mint egy komor várkastély, egyike volt a múlt század végéről ránk maradt építészeti masztodonoknak, de — akárcsak Poe elbeszélésében — csúf és hivalkodó falaiban, kis oszlopaiban és ablakmélyedéseiben benne volt a romhalmaz különös előérzete. [*Hamvak*, 159]

Az összeomlásba torkolló romlás jelei az első és a második családi haláleset közötti időszakban válnak igazán szembeötlővé:

Mivel nem szellőztették, penészfoltok borították a falakat, fölhólyagosodott a mennyezet, a sarkokban lógó pókhálók rovarok tömegét ejtették foglyul, amelyek rég elpusztultak és kiszáradtak, a könyveket a polcon átította a nedvesség, vészjóslóan nyikorgott az emeletre vezető lépcső, rozda ette a tornyocska és a pince ajtaját (odalenn állt az urna Irina hamvaival), mindkettő lejjebb süllyedt, eltorlaszolta a bejáratot; a padlózatból kilazultak, itt-ott kiugrottak a járólapok. Síralmas, sőt szörnyű látvány volt [...]. [*Hamvak*, 186]

A ház e szinte mintaszerűen gótikus átváltozást követően adekvát környezetet biztosít azon háborzongató események számára, amelyek egyedüli tanúja és közvetlen átélője az elbeszélő lesz.

A Villa Toscanát végül, az immár megboldogult Bernardi-család tagjainak hamvaival együtt a *maremoto*, a tengerrengés hullámai nyelik el:

Beömlött a víz a betört ajtón, aztán visszahúzódott egy pillanatra, majd újra támadt. Honnan csapott föl a láng a lenti ablakban, az ajtó mellett? Akármi is gyuladt ki, gyorsan elborította a láng az egész földszintet Lorisék házában, aztán fokozatosan kialudt, ahogy betört a tengervíz. [*Hamvak*, 195]

Csupán emlékeztetőül jegyzem meg, hogy az Usher-házat a mellette elterülő *tengerszem*¹³ („black and lurid” illetve „deep and dank *tarn*”¹⁴) nyeli el ugyancsak egy vihar közepette.

¹³ Babits Mihály és Pásztor Árpád is következetesen *tónak*, Gy. Horváth László hol *tengerszemnek* („mozdulatlanul fénylő fekete és baljós *tengerszem*” lásd Poe, *Az Usher-ház pusztulása*, 105.), hol pedig *tónak* fordítja az angol *tarn* kifejezést. Renata R. Mautner Wasserman szerint a *tarn* — a történetben földrajzi, családtörténeti és pszichológiai szempontból is jelentéssel — *izoláltságot* nyomatékosító motívum, a szót minden valószínűség szerint ’kis hegyi tó’ értelemben használta Poe: olyan tóról van szó,

A szűkebb és tágabb dél-itáliai környezet is illeszkedik a Poe-történet hangulatvilágához. Nápolyt, ahonnan a sziget hajóval megközelíthető, olyan városként jellemzi az elbeszélő, amelynek lakói közül nem egy „igen bensőséges kapcsolatban áll a halállal”, s a „holtakkal való érintkezés itt nagyon materiális” (185). Panareáról pedig azt olvasuk, hogy itt

mintha nem lenne éles határ az élet és a halál között, elmosná a tenger. Az ember nem hal meg végleg, örökre, ha a halál pillanatában a kozmosz egy kis darabját figyeli; könnyedén lép át egy másik dimenzióba. Mivel e mikroszkopikus sziget elszakadt a világtól, a kozmikus *pietas*nak volt egy nővére, a kozmikus halál vagy nem halál. [*Hamvak*, 189.]

És ne feledkezzünk meg az *Usher-ház* tágabb irodalmi környezetéről sem, arról nevezetesen, hogy a gótikus regény műfajteremtő alkotásának cselekménye is Dél-Itáliában, egy tengerparton fekvő várkastélyban játszódik (*The Castle of Otranto*, 1764).

ELBESZÉLŐ

A történet elbeszélőjének meghatározása a szöveg műfaji arcélének összetettsége miatt nem magától értetődő feladat. A műben ugyanis keverednek a klasszikus novella, a napló, az útirajz és a bölceleti illetve művészeti tárgyú esszé jellegadó stílusjegyei¹⁵. A cselekményszövegszerűségbe egyfelől az empirikus szerző személyes visszaemlékezéseit tartalmazó naplórészletek, útleírások, másfelől irodalmi és képzőművészeti alkotásokat értelmező vagy azokra utaló szakaszok szövődnek bele.

melynek nincs mellékfolyója, ami a víztömeg cseréjét biztosíthatná, ezért válik poshadttá és nyálkássá. Renata R. Mautner Wasserman, „The Self, the Mirror, the Other: The Fall of the House of Usher”, *Poe Studies* X.2, 10 (1977): 34.

¹⁴ Poe, *The Fall of the House of Usher*, 171., 184.

¹⁵ Andrzej Waśko megjegyzi, hogy az elmélkedésnek és személyes reflexiónak teret adó esszéisztikus írásmód, mely egyfelől a szépirodalom, másfelől a tudományos értekezés és a publicisztika között helyezkedik el, átjárja a lengyel szerző naplóját, emlékiratait és elbeszéléseit egyaránt. Andrzej Waśko, „Prawda i parabola. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim” in *Herling-Grudziński i krytycy: antologia tekstów*, szerk. Zdzisław Kudelski (Lublin: Presspublica Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997), 100-01.

Ez a többszörös műfaji kódoltság már a novella kezdetén megnyilvánul, a szöveg ugyanis a felütést követően („Van egy naplójegyzetem 1977. június-júliusából.” (154.)) egy másfél oldalas önidézetrel indul. Ebben az elbeszélő az Eoli-szigetek, részletesebben pedig Panarea földrajzát, szokásait, történelmi emlékeit ismerteti egy, a helyet saját tapasztalatból is ismerő utazó nézőpontjából, az olvasmányosabb bedekkeres stílusában. A történet egy későbbi pontján, egy rövid indiai intermezzo apropóján újra útinaplójához folyamodik: „*Utazás Burmában* című naplómban így írtam le legfontosabb kalkuttai élményemet.” (179-80.) A nápolyi állandó lakhelynek és életkorának emlegetése („Mindketten 1969 májusában töltöttük be az ötvenedik évünket.” (156.)), a szöveg megírásának idejére tett utalás („Most, 1994-ben, amikor leírom az ifjú Lorist...” (157.)), valamint az írással kapcsolatos reflexiók egyaránt az életrajzi szerző irányába mutatnak, s antifiktív jelzéseknek minősülnek, amennyiben az elbeszélte események „valóságát”, „megtörténtségét” látszanak erősíteni. Az autobiografikus hangoltságú narrációba azonban kitalált szereplők (főként írók) és műalkotások sorsa vegyül, beleértve annak a családnak a tagjait is, kiknek tragikus hirtelenséggel lezáruló élettörténete egy irodalmi előzmény, *Az Usher-ház vége* háttérében, azt tükrözve bomlik ki előttünk.

A jellemzett műfaji egymásba ékelődés eredményeként az életrajzi szerző és az elbeszélői szerepkört is betöltő fiktív szereplő alakja és hangja folyamatosan egymásra vetül, tükröződik egymásban, de maradéktalanul nem esik egybe. Arkadiusz Morawiec a narratív instancia funkcionális megkettőződéséről beszél ezzel kapcsolatban.¹⁶ Az egyező referenciális utalások miatt hajlamosak lennénk a *Hamvakat* nem novellaként, hanem valós, megtörtént események krónikájaként olvasni, ugyanakkor a rendre felbukkanó Poe-utalások, -idézetek és -kommentárok, a cselekmény szintjén megmutatózó *Usher*-párhuzamok, illetve a kiszólásértékű önreflexív megjegyzések („Innen más regiszterben kellene folytatnom az elbeszélést. De nem tudok váltani, gyorsan el akarok jutni a fejezet végére.” (183.)) viszont a szöveg fiktív megalkotottságára emlékeztetnek bennünket. Meg kell jegyezni, hogy ez a termékeny műfaji labilitás általánosan is jellemzi a lengyel író szövegeinek poétikáját, s különösen az idézetekkel is megtámo-

¹⁶ Arkadiusz Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: autentyczność-dyskursywność-paraboliczność* (Kraków: Universitas, 2000), 108.

gatott naplóforma válik nem egy novella esetében hol a történet *riport-jellegét* erősítő eljárásá,¹⁷ hol pedig az *irodalmi misztifikációnak* a hatásos eszközévé.¹⁸

Herling-Grudziński egy olyan elbeszélőt állít elénk, aki egy Poe-novellára erősen emlékeztető eseménysornak lesz közvetlen tanúja és részben alakítója is, s erről Poe írásmódját követve számol be. Az imitáció nem is annyira a szűkebb értelemben vett stílusra, a szerzői nyelvhasználatra irányul, hanem inkább bizonyos szerkezeti megoldások hasonló alkalmazásában ölt testet. A Loris-ház bukását elbeszélő *Hamvak* ugyanúgy a kiszámítottságával, gondos megtervezettségével és egységes, szuggesztív hangulatot teremtő hatásorientált történetészvésével tűnik ki, mint *Az Usher-ház vége*. Innen nézve a lengyel író legalább olyan jó konstruktőrnek, „irodalmi építész-mérnöknek” bizonyul, mint amilyen E. A. Poe volt¹⁹. A cselekmény tagolása, a feszültség fokozása, a baljóslatú előrevetítések beépítése és legfőként az öntükröző, metafikciós kifejezőeszközök értelemszorosító játéka egyaránt erről tanúskodik.

Poe történetének narrátorához hasonlóan ő is barátja meghívására érkezik annak családi házába, s lesz része nyomasztó, megrázó és olykor megmagyarázhatatlan élményekben. A két meghívás tehát egymásra „rímel”, tovább erősítve a szövegek közötti interferenciát. Az események ismétlése azonban a lengyel novella világán belül is megvalósul: Herling-Grudziński elbeszélője ugyanis *kétszer* kap meghívást a Villa Toscanába. Az első alkalommal azért, mert Loris felesége és lánya Amerikába utazott látogatóba, és ő rosszul viselte a magányt, ezért társaságra volt szüksége. Másodszor, egy év kihagyás után, a súlyos családi tragédiát követően kap tőle levelet, mely

hosszú volt zavaros, zaklatottságról árulkodó. Maga a formája is képet adott Loris riasztó idegállapotáról. A tartalmát, a lényegét úgy kellett kihámozni a tekervényes, gyakran félbeszakadt mondatokból, melyeket úgy írt Loris, mintha közben könnytelen zokogással küszködne. [*Hamvak*, 186.]

Miközben a két látogatás egymást tükrözi, nem az egyenértékűség vagy az analógia, inkább a kontraszt elve alapján, az utóbbi Poe-történetére is reflektál: a második levél

¹⁷ Uo. 77.

¹⁸ Michał Głowiński, „Muza zmyślonych podróży”, in *Herling-Grudziński i krytycy: antologia tekstów*, szerk. Zdzisław Kudelski (Lublin: Presspublica Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997), 291.

¹⁹ Poe „konstruktívásáról” részletesen lásd Scott Peeples hivatkozott tanulmányát.

írójának kondíciója felel meg ugyanis inkább az Usher-család utolsó férfisarja lelkiállapotának.

SZEREPLŐK

A legtöbb kapcsolódás alakpárhuzamok révén létesül a két novella között. Az esetek többségében azonban nem beszélhetünk két személy maradéktalan megfeleltethetőségéről, inkább az a szembetűnő, hogy a lengyel szerző a Poe-novella szereplőinek, mindenekelőtt az Usher-testvérpárnak csak bizonyos vonásaival vagy képességeivel ajándékozza meg figuráit. Mondhatni „szétosztja” Roderick és Madelaine diagnosztikai tulajdonságait²⁰ a Bernardi-család három tagja között, miközben nem mindig van tekintettel a nemi megfelelésekre.

Loris és Marina kapcsolata az Usher-testvérekére emlékeztet. Egyrészt kettejük közötti szoros érzelmi kötődés, másrészt testi hasonlatosságuk miatt. Poe-nál ezt olvasuk:

Most először ragadta meg figyelmemet a meglepő hasonlóság fivér és nővér közt; és Usher, talán kitalálva gondolatomat, néhány szót mormogott, melyekből megtudtam, hogy *az elhunyt és ő ikrek voltak*, s mindig szinte érthetetlen sajátosságú szimpátia volt közöttük.²¹ [Kiemelés: B. K.]

Herling-Grudziński elbeszélője így jellemzi a házaspárt:

[...] az a különös érzés, hogy inkább gondolnám őket *testvéreknek*, akik a végtelenségig bele vannak gyönyörödve egymásba, mint házasoknak? Volt valami különös ebben a szerelemben, a kölcsönös gyengédségben, amilyennel még nem találkoztam férfi-nő kapcsolatban. Ezt annak tulajdonítottam, hogy *úgy hasonlítanak egymásra, mint az ikrek, még testileg is*. [Hamvak, 169.]

²⁰ Umberto Eco így nevezi a jelértékű, identitásteremtő tulajdonságoknak azt a körét, amelynek segítségével azonosítható egy irodalmi szereplő — még akkor is, ha merész újraírásnak „esik áldozatul” valamely későbbi író tollán. vö: Umberto Eco, „On the ontology of fictional characters: A semiotic approach”, *Sign System Studies* 37.1-2 (2009): 88.

²¹ Poe, *Az Usher-ház vége*, 205.

Loris — Roderick Usherhez hasonlóan — a ház tulajdonosa, az elbeszélő barátja, majd vendéglátója, akinek halálát közvetetten — nem egy, hanem két — családtagjának elvesztése okozza. Irodalmi érzéke, művészetek iránti rajongása és a gyásztól megrokkant lelki egészsége szintén tovább erősíti ezt az alakpárhuzamot.

Marina zene iránti vonzódásában²² és bizonyos szokásaiban is emlékeztet Roderickre. Amikor lánya halála után a veszteség feletti fájdalom nem engedi, hogy elhagyja a gyerekszobát, „naphosszat csak lemezeket *hallgat*, vagy *mozdulatlanul* ül a lánya szobájában, *nézi* a fényképeit a falon (gyerekkorától a szökéséig).” (184.) Iker-testvére vélt halála után Roderick is hasonló átalakuláson megy keresztül: „[...] órák hosszat láttam őt *bámulni* a semmibe, a legmélyebb figyelem kifejezésével, mintegy valamely képzelt *hangra fűelve*.”²³ Marina ugyanakkor Madelaine Usher szerepkörében és sorsában is osztozik, egyrészt gyógyíthatatlan betegség miatt bekövetkező halála, másrészt kísértetként való visszatérése miatt (erre később térek ki).

Irina halláskárosultsága, majd teljes süketége Roderick Usher betegesen kifinomult hallásával²⁴ áll kontrasztban:

Nem volt süketnéma, megmaradt annyi a hallásából, hogy meg tudja érteni, ha nagyon lassan beszélnek hozzá, nappali fényben vagy megvilágított helyen, mert szájról olvasással segített magán; és beszélni is tudott, bár csak torokhangon, ami mintha egy kút mélyéből törne elő. Ugyanakkor ez a részleges fogyatékoság állandóan ingerült, agresszív állapotban tartotta. A szülőket pedig defenzív és erőtlenné, félelemmel és büntudattal teli éberségre készítette, noha nem tehettek semmiről, és még túlzásba is vitték egyetlen gyerekük imádatát. [*Hamvak*, 164.]

A lány betegségéből adódó kiegyensúlyozatlan, kútmélyi torokhangja Usher ugyanilyen jellegű beszédmódjára hajaz:

Hangja gyorsan ment át valami reszketeg határozatlanságból — mely a kedély teljes lefokozottságára látszott vallani — az energikus kurtaságnak abba a fajtá-

²² Erre csak egy félmondatból következtethetünk. Azt olvassuk, hogy a takarítónő az asszony halála után „kivitte a hangszereket Marina dolgozószobájából” (*Hamvak*, 187).

²³ Poe, *Az Usher-ház vége*, 206.

²⁴ „Az imént beszéltem a hallóidegnek arról a beteges állapotáról, amely minden zenét elviselhetlenné tett a különös beteg fülnek, kivéve a húros hangszerek bizonyos effektusait.” Uo. 205.

jába, abba a szaggatott, súlyos, sietség nélküli és tökéletesen tagolt kifejezés-módba, abba az ólmos, jól egyensúlyozott és *tompán zengő torokhangba*, amelyet a megrögzött iszákosnál, vagy az *ópium* javíthatatlan élvezőjénél figyelhetünk meg legintenzívebb mámorainak periódusában.²⁵ [Hamvak, 198. Kiemelés: B. K.]

Hadd emlékeztessenek rá, hogy Irina ténylegesen is a kábítószer rabja lesz. A halálfélelmei miatt rettegő férfi „túlzott, ideges izgatottsága” párhuzamba állítható Irina „ingerült, agresszív” lelkiállapotával. A belső feszültség, mely hanghordozásukban és viselkedésükben is megnyilvánul, mindkettejük esetében — részben közvetlenül, részben közvetve, de — betegségükből ered.

Orvossal is találkozunk a történetben, aki rendszeres látogatásai során a halálos kórban szenvedő Marina utolsó napjait igyekszik elviselhetőbbé tenni, viselkedése azonban — az Usher-család orvosával ellentétben²⁶ — mentes minden gyanús mozzanattól.

KÉPEK ÉS KÖNYVEK

Poe saját és idegen vendégszövegeket épített a novellájába, melyeket valós képekre vonatkozó utalásokkal és kitalált festmények leírásaival egészített ki. Mindkét eljárás a cselekmény metaforizálásában (belső tükrözés) és anticipálásában érdekelt. A *kísértetes palota*, *Az őrült találka* és Roderick Usher festményei egyaránt az analogikus kivetítés és az időbeli előrevetítés szerepét töltik be. Ahogy látni fogjuk, Herling-Grudziński is követi ezt a poétikát. Poe-kötetekkel, -illusztrációkkal és valós festészeti allúziókkal

²⁵ Uo. 198.

²⁶ „On one of the staircases, I met the physician of the family. His countenance, I thought, wore a mingled expression of *low cunning and perplexity*. He accosted me with trepidation and passed on.” (Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, 173. Kiemelés: B. K.) Babits Mihály fordításában: „Az egyik lépcsőfordulón találkoztam a család orvosával. Arc kifejezése — úgy tűnt fel előttem — *kicsinyes ravaszság és állandó zavar* bélyegét viselte.” (Poe, *Az Usher-ház vége*, 196. Kiemelés: B. K.) Gy. Horváth László „alamuszinak és zavarodottnak” (Poe, *Az Usher-ház pusztulása*, 111.) fordítja a kiemelt kifejezéseket.

teremti meg a metaforikus értelmezés textuális előfeltételeit. Kezdjük ezek áttekintését az utolsóként említett példával.

Az elbeszélő és Irina egy alkalommal hosszú időt tölt a firenzei Santa Maria del Carmine templom egyik freskója, Masaccio *Szent Péter meggyógyítja árnyékával a beteget* (San Pietro risana gli infermi con la sua ombra, 1425–27) című alkotása előtt. A kép láthatólag mélyen megérinti a lányt, de ennek okáról nem árul el semmi közelebbit kísérlőjének, aki maga sem áll elő semmilyen magyarázattal e heves reakció lehetséges okait illetően: „Amikor föltápázkodtam, hogy elinduljak kifelé, visszatartott egy kézmozdulattal. És csak akkor láttam könnyeket a szemében. Nem, nem sírt. Arcki-fejezése dacos, haragos volt, nem illett ábrándos, könnyes szeméhez.” (167.) Ezért mi, olvasók csak találgathatunk: vajon mi ragadta meg annyira a lányt a képen?

Azért nincs olyan nehéz dolgunk, mert ebben az esetben nem kitalált, hanem egy valódi festményről van szó, így az ábrázolt bibliai jelenet (ApCsel: 5, 12-15.) — hacsak a reprodukciók alapján is, de — összevethető a novella témájával. Irina helyzete és a kép szereplői között a betegség és a gyógyulás motívuma képezi az összekötő kapcsot. A freskón négy férfi látható, mégpedig a csodaszámba menő gyógyulás eltérő fázisaiban. A botra támaszkodó, piros sapkát viselő férfi és a szakállas, szürke inges már meggyógyult (ez utóbbi hálájáról imádkozáshoz hasonló kéztartása ad hírt), a kopaszodó, idősebb alak épp felkelőben van, mellkasa előtt keresztbe tett karja szintén lehet a tisztelet, a hála jele, a negyedik pedig még a földön ül, testi fogyatékosága miatt természetellenes pózban, kifordult tagokkal, de az apostolokra függesztett szemmel, s könyöklő testtartása várakozást fejezik ki. Alighanem ez az utolsó alak az, akinek élethelyzetéhez Irina a legközelebb érezhette magát.

A férfit a csodavárás állapotában látjuk: már rávetült Péter árnyéka, de gyógyulása még nem következett be. A mellette álló társainak felépülése azonban mindenképpen bizakodásra adhat okot. A lány tekintetéből azonban nem a kitartó reménykedés sugárzik, hanem, mint olvastuk, a harag — állapota változtathatatlansága és a csoda elmaradása miatt érzett harag; legalábbis az én olvasatomban.

A narrátornak az épület, a Villa Toscana jellege juttatja először az eszébe a Poe-novellát, s ezt erősíti meg az a házban talált, valószínűleg eredeti nyelvű Poe-gyűjtemény is Loris éjjeliszekrényén, melynek épp az *Usher-ház* a címadó novellája (159). Valljuk be, van ebben a „véletlenben”, a valós látvány fikciós visszaigazolásában némi irodalmi „kiszámítottság” — nem kevesebb azonban, mint *Az Usher-ház vége* két beágyazott szövegében. A könyv másodszer is felbukkan, mégpedig már a bukást meg-

előző fejezetben. A pusztuló épület látványa mondatja ki az elbeszélővel az alcímben is szereplő mondatot: „A Loris-ház vége”. (186.) Ezután, mintha „egy láthatatlan kéz” tolná őt oda, a Loris ágya melletti éjjeliszekrényhez lép: „Most is ott hevert az a Poe-kötet, *Az Usher-ház vége* című elbeszélésgyűjtemény, mint régen, csak nedvesebb volt már, mint a polcra rakott könyvek, magába szívta a párát, és kirágták a hangyák a lapok szélét.” (186.) A könyv állapota hűen tükrözi a ház állapotát: a Villa Toscanáét éppúgy, mint az Usher-házét, s mintha rajta, a történet materiális hordozóján is beteljesedne a ház(ak) végzete. A cím és szöveg kapcsolata ebben az esetben ugyancsak jelképes érvényű: *Az Usher-ház vége* mintegy szinekdochéként helyettesíti a Poe-novellisztikát: részként áll az egész helyett. S ez a viszony egyenértékű leképezése annak, ahogy Loris és a gótikus hagyomány felől vizsgálódó Poe-értelmezők egy része tekint erre a műre: mint egy előzményeket magába sűrítő, s a későbbi fejleményeket megalapozó kulcs-történetre; afféle Poe-sűrítményre.²⁷

De szó esik egy másik Poe-kötetről is, mely talán még fontosabb a novella értelmezése szempontjából. Az elbeszélő Loristól kapja ajándékba a *The Fall of the House of Usher* illusztrált, kétnyelvű, angol-olasz kiadását. Ő a szöveg fordítója, a rajzokat egy, a narrátor előtt ismeretlen művész készítette a század húszas éveiben, melyek „meglepően közel álltak Kubinhoz, a *Die andere Seite* szerzőjéhez”. (167.) A könyv tartalmazza a fordító rövid utószavát is, melyet az elbeszélő kivonatossan ismertet és kommentál. Álljunk meg először az illusztrációknál.

Az illusztrációk nem láthatók, csupán elképzelhetők az olvasó számára. Feltételezhetően nincs referenciájuk a valós világban, miként a könyvnek sem. Jóllehet a narrátor csak röviden tesz róluk említést, egy allúzió segítségével próbálja közelebb hozni azok sajátos vizualitását. Párhuzamot vél felfedezni ugyanis az illusztrációk és a századforduló — későbbi hatását tekintve is jelentős — osztrák írójának és képzőművészenek, Alfred Kubinnak (1877—1959) a művei között. Említett fantasztikus regénye (*Die andere Seite* — A másik oldal), mely épp annyira tekinthető E. T. A. Hoffmann és E. A. Poe művei által teremtett hagyomány folytatásának, mint a szürrealizmus megelőlegezésének,

²⁷ Ezt a benyomást erősíti továbbá az is, hogy Poe korábbi novelláinak motívumai térnek itt vissza és kapcsolódnak új mintázattá: az élve eltemetéstől való félelem rémképei (*Arthur Gordon Pym*), a halott fiatal nő visszatérése a túlvilágról (*Morella*, *Ligeia*), valamint a cselekményt reflektáló versbetétek és képleírások alkalmazása (*A találka*).

1909-ben jelent meg 52 saját maga által készített illusztrációval.²⁸ Ezek alapján tehát valamelyest „képet alkothatunk” magunknak a fiktív, névtelen illusztrátor műveinek stílusjegyeiről. Grudziński tehát egy fiktív jelsorozathoz egy valódi jelsorozatot használ — pierce-i értelemben vett — értelmezőként (interpretant). S tegyük rögtön hozzá, ugyanezt tette Poe is, amikor Roderick Usher festményeit Henry Fuseli (1741–1825) „konkrét fantazmagóriáival” vetette össze.

De van egy közvetlenebb képi párhuzamok előtt utat nyitó könyv is, amiről a lengyel szerző nem tesz említést, pedig nagyon is idekívánkozna: 1910-ben jelent meg Georg Müller kiadásában és Gisela Etzel fordításában az a német Poe-válogatás (*Das Feuerpferd und andere Novellen*), melyhez (az *Usher ház*at is beleértve) Kubin készített illusztrációkat.

A Loris Bernardi készítette fordítást „példás”-ként értékeli az elbeszélő (168.), s csupán a címadással kapcsolatban bocsátkozik konkrétumokba: „[...] megint emlékeztembe idéztem *Az Usher-ház összeomlását* vagy *romjait* (az olasz címben a romot jelentő *La Rovina* szó szerepelt az összeomlás, *La Caduta* helyett)” (uo.).²⁹ Annál többet foglalkozik viszont Loris utószavával, melyhez saját Poe-élménye felől közelít:

Nagyon sokszor olvastam a művet, amikor évekig Edgar Allan Poe rajongója, barátaim szerint pedig egyenesen „Poe-mániás” voltam. És ezt tartottam az amerikai író egyik legjobb elbeszélésének. De be kell vallanom, elragadtatásom ösztönös volt, nem támasztotta alá a mű elemzése, ahogy a pincemester is gyakran már az első korty után dicséri a bort, noha nem tud semmit, vagy épp csak hallott valamit a termőterület és a kezelés titkairól. [*Hamvak*, 168.]

Az elbeszélő kezdetben még igyekszik tárgyilagosan közvetíteni barátja Poe-olvasatának legfontosabb megállapításait, de később szavai közé már egyre inkább

²⁸ A regény magyarul is hozzáférhető: Alfred Kubin, *A másik oldal*, ford. Tálasi István (Budapest: Orpheusz, 2006).

²⁹ Csupán az érdekesség kedvéért jegyzem meg, hogy a Poe-novellának számos olasz fordítása van, s közöttük is négy olyan (G. A. Sartini, 1933, Elio Vittorini, 1961, Elisabetta Svaluto, 1989, Diego Patorino, 1995), amelyben az angol „Fall”-nak a „la rovina” (rom) felel meg, ami egyébként hanyatlást, romlást és pusztulást is jelent. Magyarul négy fordítás és négy címváltozat ismeretes: *Az Usher-ház megsemmisülése* (Hang Ferenc, 1862), *Az Usher-ház vége* (Babits Mihály, 1928), *Az Usher-ház összeomlása* (Pásztor Árpád, 1934), *Az Usher-ház pusztulása* (Gy. Horváth László, 2006).

beszüremkednek az utószó mondanivalóját értékelő fordulatok is, s bizonyos helyeken eldönthetetlen, hogy *még* parafrázist olvasunk-e vagy *már* kommentárt. Ennek érdekessége pedig abban rejlik, hogy a saját és idegen szövegek határait elmosó kettős narratív szólamvezetés a Grudziński-novella írásmódjának is sajátja, mely innen nézve legalább annyira újrameséli, mint — az idézeteken, átfogalmazásokon és az elbeszélő szubjektív szempontú, egyéni élményekből fakadó kommentárjain keresztül — aktualizálva újraértelmezi *Az Usher-ház végét*.

Megállapítható, hogy mindkét Poe-kötet egy belső, kicsinyítő tükör, mely a keret-történet mozzanatait sűríti magába. Ezzel egyrészt a fikció és a valóság tartományai közti áthajlásokra figyelmeztet, másrészt az intertextualitás további távlataival gazdagítja mind a Poe-, mind a Grudziński-novellát. Mindkét történet szereplői egy olyan könyvet olvasnak, melynek egyes eseményei az ő reális, tapasztalati világukban megisméltődnek.

LORIS POE-OLVASATA

Loris szerint a „mű lényege vagy szellemisége” (uo.) a kísérteties táj és a szereplők érzelmi leírása mögött rejlik: „A hős és ikernővére, a tóban tükröződő Usher-ház érintkezik ugyan az emberi létállapottal, fölsejlenek bennük a sors ismeretlen ítéletei, aztán egyszer csak mégis leválnak a tapintható valóságról, önmagukba zárt kísértetekké válnak” (uo.). S épp az *ítélet* motívuma az, amin keresztül az idézett sorok írója igyekszik közelebből is megvilágítani a szöveg egyéni, számára érvényes jelentőségét. A Poe-novella emlegetett „lényege” Franz Kafka, konkrétan pedig *A per* egyik mondata felől válik leginkább megragadhatóvá a számára. Az idézendő szakasz kiemelt mondataiban jól megfigyelhető a narrátor és a szereplő közötti bújtatott szólamváltás:

„Valahol olvastad, hogy a végső ítélet sok esetben váratlanul jön, bármelyik bíró szájából, bármilyen időben”. *Poe-nak valóban rögeszméje volt az „ítélet”, de azt nem tekintette „véletlenszerűnek”.* Másrészt az elbeszélésében nincs jelen Isten. Akkor hát? Az ítélet évről évre növekedik az emberben, mint egy halálos betegség, amely az egész emberiséget sújtja. Egészen addig a pillanatig, amíg össze nem omlik minden: akkor már romokban hever az Usher-ház, Lady Madelaine magával rántja az agóniába ikertestvérét, akire rohamokban tör rá a rettegettség. Együtt halnak meg mind a ketten. A történet elbeszélője rémülten menekül, de

elfuthat-e a sorsa elől? Menekülhet-e a szélvészről, a baljós telihold gömbjétől, a romoktól, amelyeket elnyelnek a házat körülvevő mocsarak? Loris szerint Poe olyan költő volt, aki minden emberkéz alkotta mű elkerülhetetlen végét énekelte, arról a rákról írt, ami nem a testet pusztítja, hanem sokáig szunnyad, majd gyorsan kifejlődik az ember lelkében. *Talán túlságosan általánosította az általa lefordított elbeszélést.* Poe életművében vannak hasonlóak, de másfajta is. [*Hamvak*, 168-69. Kiemelések: B. K.]

Loris számára *Az Usher-ház vége* több, mint egy Poe-novella a sok közül. Azon túl, hogy szerinte kitüntetett hely illeti meg a szerző többi műve között, egy általános életigazságot kifejező parabolaként (is) olvasandó. Az elbeszélő így nyilatkozik róla:

Az Usher-ház végét a túlzott általánosítás olyan fokára emelte, hogy már E. A. Poe egész életművét magába sűrítő elbeszélésének tekintette, és néhány mondatban — számomra teljesen világosan, bár nem lenne könnyű rámutatni a konkrét helyekre — hihetetlenül személyesnek tüntette fel. [*Hamvak*, 169.]

Ez a személyes érintettségéből fakadó, bár közelebbről ki nem fejtett olvasat, mely az egyre növekvő ítélet árnyékában telő emberi élet kiszolgáltatottságát hangsúlyozza, Irina, Marina és végül Loris gyors egymásutánban bekövetkező halálával nyer szomorú igazolást. Mindhármuk élete az Usher-ház párdarabjának tekinthető Villa Toscanában ér véget,³⁰ gótikus díszletek között és fantasztikumot súroló félelmetes események közepette. Az utószó tehát — nem tudatosan bár, de — szerzőjének és családjának későbbi életsorsát is előrevetíti.

S hogy mennyire nem válik el egymástól élesen az életrajzi vonásokkal felruházott elbeszélő és a szereplő nézőpontja és hangja, azt jól bizonyítja az is, hogy az idézett Kafka-mondat („Valahol olvastad, hogy a végső ítélet sok esetben váratlanul jön, bármelyik bíró szájából, bármilyen időben.”) Herling-Grudziński Camus és Kafka kapcsolata vizsgáló esszéjének, *Az utolsó ítéletnek* (1957)³¹ az egyik mottójaként már felbukkant. Loris Poe-olvasata tehát Grudziński Kafka-olvasatának továbbgondolásaként is olvasandó.

³⁰ Irina és Loris hamvait itt helyezik el, Marina pedig itt is hal meg.

³¹ Gustaw Herling-Grudziński, „Az utolsó ítélet. Camus és Kafka”, in uő, *A második eljövétel* (Budapest: Orpheusz Könyvek, 1998), 26-39.

RÉMÁLMOK ÉS KÍSÉRTETEK

Herling-Grudziński nem elégedett meg csupán a Poe-szöveg kreatív játékba hozásával. A novella utolsó előtti, IX. részében a 19. századi angol próza egy klasszikus alkotásának nyomaira bukkanunk. A szövegközi kapcsolat, mely ezúttal egy álom leírásán keresztül létesül, kevésbé nyílt, mint az *Usher-ház* esetében, s az sem biztos, hogy a szerző tudatosan kívánta mozgósítani a mű emlékezetét.

A *Hamvak* narrátora a hely különös, borzongató atmoszférájának hatása alatt („Olyan erős volt az elektromosság a légkörben, úgy tele volt láthatatlan dolgokkal, amelyek láthatóvá próbálnak válni [...]” (193.)) egy éjszakát az akkor már halott Marina hálószobájában tölt:

Este, mintha odataszítana valaki, Marina ágyára zuhantam, és lemerültem az álom legmélyére, ahonnan már nem lehet elrugaszkodni. Álmomban Marinát láttam az ablak mögött, a legutóbbi időkben azon az ablakon át bámulta a tengert. Valamit mondott nekem, de nem hallottam semmit azon kívül, hogy gyakran ismételtette Loris nevét. Végül eltűnt, én pedig megpillantottam a tengert és a sekély parti vízben fekvő Irinát, az arca be volt ásva a homokba. Éjfélkor fölébredtem. [*Hamvak*, 193.]

Ezután, mintha alvajáró volna, az elbeszélő lebotorkál a pincébe, és Irina hamvait rejtő urna mellett újra elalszik. Reggel nagy nehezen felvonszolja magát, s ekkor különös, megmagyarázhatatlan élményben lesz része: „Éreztem, hogy megérinti valaki a tarkómat, mint Cumában, azokban a mágikus pillanatokban” (uo.).³² Az álom és ébrenlét közti bolyongás azonban ezzel még mindig nem ér véget: a hazaérkező Loris ugyanis a Marina ágya melletti szőnyegen fekvve talál rá, s ébreszti őt fel.

Az elbeszélő álma és az álomba merülés körülményei emlékeztetnek az *Üvöltő szelők* Mr. Lockwoodjának rémálmára. Emily Brontë regényének harmadik fejezetében olvasható álomelbeszélésben egy, az alvó számára akkor még ismeretlen fiatal lány, Catherine Linton kér bebocsátást a szobába az ablakon keresztül. A közeli lápon bo-

³² Az elbeszélő itt arra a korábban említett élményére utal, mely a cumai Szibilla barlangjához kapcsolódik: „Valahányszor ott voltam [...] nyugtalanság, sőt talán félelem lett úrrá rajtam, és valami ismeretlen dolog hűvös érintését éreztem a tarkómon, állítólag ilyen hatással van a temető a magányos csavargókra vagy gyászolókra.” (*Hamvak*, 158.)

lyongó szellemként mutatkozik be, s amikor a férfi megpróbálja elzavarni őt, jéghideg kezével belekapaszkodik. Kétségbeesett huzavona kezdődik kettejük között, s csak az álom megszakadásának köszönhető, hogy az egyre erőszakosabb Catherine, aki egyaránt tűnik felnőtteknek és gyerekeknek („Még tovább hallottam a hangot, és úgy rémlett, egy gyermek arcát látom az ablak mögött.”³³), végül mégsem hatol be a szobába: „[...] örülettel határos félelmemben felordítottam. Erre felébredtem [...]”³⁴ A valódi kiáltásra megérkező Heathcliff goromba és meglepő reakcióiból kezd ráébredni Lockwood arra, kinek a szobájában és ágyában is töltötte az éjszakát, s hogy milyen kapcsolat is fűzhetete a „kísértet” a birtok jelenlegi tulajdonosát: „Jöjj, jöjj! — zokogta. — Jöjj, Cathy! Ó, jöjj, csak most még ez egyszer! Drágám, szerelmem hallgass meg már végre, Catherine!”³⁵ Másnap a házvezetőnő elbeszéléséből válik világossá számára az események és a jelenlegi helyzet szerelemmel és gyűlölettel teli családtörténeti háttere.

A két történet helyszínében közös a szilárd, mozdulatlan föld és a mozgó, képlékeny, éppen ezért akár az elnyeléssel is fenyegető víz ingatag egyensúlyú viszonya: Thrushcross Grange a lápvidéken, a Villa Toscana pedig a tengerparton áll. A lakók halála után a ház és közeli környéke kísértetjárta helyé válik át. Elmondható, hogy mindkét történetben a hely szelleme elevenedik meg, szó szerinti és átvitt értelemben is: a két férfi egyaránt egy akkor már halott asszony ágyában alszik el egy rossz állapotban levő, s a múlt nyomasztó emlékeitől terhes házban, s álmukban a szoba valamikori lakója jelenik meg előttük az ablak mögött. A gyereklány és a felnőtt asszony vonásait egyesítő Cathy párhuzamba állítható Marina és Irina alakjával. Marina Lorishoz intézett vagy Lorisról szóló szavai pedig Heathcliff elkeseredett halottidéző szövegének feleltethetők meg, különösen, ha tekintetbe vesszük a Loris-házaspár közötti — korábban már említett — erős érzelmi kötődést.

Érdekes adalék továbbá, hogy nemcsak a két narrátor élményei között fedezhető fel hasonlóság, hanem Heathcliff és Loris halálának körülményeiben is. Az előbbi Catherine ágyában hal meg, nyitott ablak mellett, párkányon nyugvó kézzel, az utóbbi Irina szobájában, lánya imázsámulán térdelve, miközben „feje az ablakpárkányon hevert, oldalra billenve, nyitott bal tenyerét az ablaküvegre nyomta, jobb kezének összegörbült ujjait a szívére szorította.” (195.) A kinyújtott kéz mindkét férfinél az elhunyt

³³ Emily Brontë, *Üvöltő szelek*, ford. Sőtér István (Bratislava: Madách, 1968), 26.

³⁴ Uo. 27.

³⁵ Uo. 30.

szeretett személy utáni sóvárgás, a túlvilági kapcsolatteremtés gesztusaként értelmezhető, az ablak pedig — a gótikus tradícióval és Poe számos művének szimbolikus szótárával összhangban — kísérteties átjáróként fogható fel.³⁶

ZÁRÓFORMULA

A fentihez hasonló komparatív elemzések könnyen eshetnek abba a hibába, hogy az analógiák kimutatásának hevében elfeledkeznek a különbségekről. Éppen ezért szükséges végezetül kitérni arra is, hogy egyrészt mi az, amit Herling-Grudziński nem aktualizál az Usher-formula elemei közül, másrészt, miként viszonyul a többi, Perry és Sederholm által vizsgált újraíráshoz.

Mindenekelőtt azt kell hangsúlyozni, hogy ha egy-két jelenet erejéig érintkezik is a természetfeletti horror világával (Marina kísértő jelenléte a házban), a *Hamvak* mégsem sorolható be maradéktalanul ebbe a műfajba. Jóllehet a IX. rész tartalmaz nyomasztó és félelmetes jeleneteket, túlzás volna azonban azt állítani, hogy a történet egésze ennek a hatásnak az előidőzésében volna elsődlegesen érdekelt — úgy, mint mondjuk Lovecraft vagy King vonatkozó műve. A kísértetek sem játszanak olyan kiemelt szerepet a Villa Toscana életében (ellentétben Shirley Jackson regényével), a Gonosz megtestesülésének tematikája pedig, mely a *Rosemary gyermekében* központi jelentőségű, itt teljesen hiányzik. Véleményem szerint más az, amit a lengyel szerző szövege az *Usher-ház* megidőzésén és kommentálásán keresztül közvetíteni kíván. A novella tulajdonképpen a Bernardi-család széthullásáról szól, mely a lány szökésével és korai halálával veszi kezdetét. Közelebbről pedig a gyászmunka kudarcáról, a szeretett személy(ek) elvesztése feletti fájdalom feldolgozhatatlanságáról (Loris), a lemondásról,

³⁶ Shoko Itoh mutatott rá arra, hogy az ablak-motívum Poe számos művében — verseiben (*The Sleeper, The Raven*) és novelláiban (*The Black Cat, The Fall of the House of Usher, The Murders in the Rue Morgue, Hop Frog*) egyaránt — teátrális és kísérteties (uncanny) funkciót betöltő gótikus rekvizitumnak minősül. Nem egy esetben a (rém)álommal és a különös, félelmetes hatást keltő zajokkal kapcsolódik össze, miközben a mágikus, gonosz természetfeletti erők zárt térbe való betörésének szimbolikus helyeként értelmeződik. Ennek a hagyománynak a továbbélését mutatja ki az elemző William Faulkner *Absalom, Absalom!* című regényében, illetve az *Üvöltő szelek* fent idézett részletében is. Shoko Itoh, „Gothic Windows in Poe’s Narrative Space”, in *Poe’s Pervasive Influence*, szerk. Barbara Cantalupo (Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2012), 127-39. Az *Üvöltő szelek*re vonatkozóan: 133.

az életből való önkéntes kivonulásról, illetve a saját-halál gondolatával való megbarátkozás (Marina) folyamatáról beszél.

Ha minden áron választanunk kellene, akkor azt mondhatnánk, hogy Herling-Grudziński műve az Usher-formula „realista” változatához áll a legközelebb, melyet Perry és Sederholm tipológiájában Henry James kisregénye képvisel. Ebből ugyanakkor nem következik, hogy a szöveg olyan részletességű és mélységű lélektani (és különösen pszichoanalitikus) olvasatok számára kínálna fogódzókat, mint amilyenekkel *A csavar fordul egyet* (vagy a *Psycho*) kritikátörténetében találkozhatunk. Már csak azért sem, mivel a *Hamvak* nem aknázza ki kellőképpen sem az emberi fejhez hasonlított ház és a tudati folyamatok metaforájaként kezelt cselekmény rétegzett ábrázolásában, sem a narrátor kedélyváltozásának és tudatmódosulásának bemutatásában rejlő lehetőségeket.³⁷ A lélektani analízis visszafogottsága pedig összhangban van egy másik, útirajzot, esszét és gótikus történetvezetést hasonló módon vegyítő Grudziński-novella, *A Déli temető* elbeszélőjének az álláspontjával:

[...] bármilyen regényt vagy elbeszélést olvasva szerzői visszaélést láttam abban, ha lélektani értelmezést fűztek az ábrázolt eseményekhez és személyekhez, vizszataszítónak találtam az írók nevezetes vizsgálódó hajlamát [...] egyfajta művészi tapintatot hiányoltam, amikor az emberi lélek mélyére próbál hatolni.³⁸

S talán nem pusztán véletlen, hogy ebben az alcíme szerint is „nyitott történet”-ben, mely egy romos, lepusztult tengerparti házban (!) veszi kezdetét és egy rejtélyes kettős haláleset körülményeit járja körül, kétszer is megidéződik *A csavar fordul egyet*.

Azért is indokolt immár, az elemzés végén kilépni egy kicsit Poe árnyékából és a lengyel szerző más műveire is ráirányítani a figyelmünket, hogy megláthassuk — miként sejlik át az Usher-formulán egy másik, a „Grudziński-formula”. Merthogy bármennyire adósa is a *Hamvak* az *Usher ház végének*, mégiscsak szerzője írásmódjának jellegadó vonásait hordozza. Távoll álljon tőlem, hogy egy ilyen, a novellisztika egészére érvényesnek tételezett formulával rukkoljak elő. Ha azonban egyszer majd valaki vállalkozik rá, összefoglalásából minden valószínűség szerint nem hiányozhatnak olyan elemek,

³⁷ Ezekről az összefüggésekről lásd: Gary Richard Thomson, „The Face in the Pool: Reflections on the Doppelgänger Motif in ‘The Fall of the House of Usher’”, *Poe Studies* V.1 (1972): 16-21.

³⁸ Gustaw Herling-Grudziński, „A Déli temető”, ford. Mihályi Zsuzsa, in uő, *A sivatag forró lehelete* (Budapest: Nagyvilág, 2004), 24.

mint: 1. quasi-autobiografikus elbeszélés, útirajz és műelemző értekezés kódjainak sajátos ötvözése. 2. egyes szám első személyű, önéletrajzi áthallásokkal felruházott elbeszélő szerepeltetése, aki barátja vagy ismerőse hívásának engedve kel útra. 3. az utazások folyamán másoktól hallott, máshol olvasott illetve valamilyen képen látott „talált” történetek újramesélése, értelmük megfejtésére tett erőfeszítés tematizálása. 4. a titokzatos, rejtélyszámba menő események iránti vonzódás. 5. a narrációt átszövő, főként 19. és 20. századi irodalmi allúziók, idézetek rejtett vagy nyílt kapcsolata a cselekménnyel (metaforizáció, belső tükrözés).

A SZINGULARITÁS DIMENZIÓI: KONKLÚZIÓ

Milyen lehetséges válaszokat kínál fel a *Hamvak*-elemzése az irodalmi szövegek szingularitását érintő komparatiztikai kérdésekre? Úgy vélem, hogy ez a különböző típusú és státuszú szövegközi viszonyok három szintjén is megragadható.

A szingularitás létesülésének egyik dimenziója az *Usher-ház* előtörténetét vizsgálva válik láthatóvá, abban, ahogy a kiválogatott hagyományelemek (motívumok, narratív stratégiák) egyéni fúziója, elsajátító és kisajátító átalakítása egy újszerű irodalmi struktúra kialakulásához vezet. Ez egy műfajtól az egyedi mű, mintától a példány felé tartó alkotói folyamat eredménye, mely akár a hatásiszony sikeres legyőzéseként is felfogható.

Az előbbihez némileg hasonló viszonyt alapoz meg az a fajta kritikai attitűd, mely Loris Usher-olvasatában is megnyilvánul: mivel a mű más hasonló Poe-novellák elemeit kombinálja, nemcsak azok, hanem bizonyos fokig minden gótikus Poe-történet helyettesítőjeként, azaz egy szövegosztályt reprezentáló jelként is értelmezhető.

Az *Usher-ház* irodalmi hatástörténete alapozza meg a szingularitás következő dimenzióját. Az amerikai szerző többi prózai alkotása közül, a detektívtörténeteket most nem számítva, alighanem ez a novella vívta ki magának a legnagyobb népszerűséget az írók körében. Másként fogalmazva: minden valószínűség szerint ez bizonyult a legkreatívabb,³⁹ azaz a leginkább alkotásra és újraalkotásra ösztönző Poe-szövegnek. Ezért

³⁹ A fogalmat lotmani értelemben használom egyrészt egy sajátos szövegfunkció, másrészt olyan transzformációs műveletek minősítő megnevezésére, amelyek „a szöveg jelentésvilágának gazdagodá-

egyedi, kivételes, a szerző más művéhez nem mérhető a helyzete. Ahogy a tanulmányom elején hivatkozott monográfia elemzései meggyőzően bizonyítják, palimpszesztusként szövi át a modern horror-irodalom nem egy klasszikus alkotásának textúráját. Valódi kísértet-szöveg vagy szöveg-kísértet, mely korokat, nyelveket és médiumokat⁴⁰ áthágva ismételten hírt ad magáról; többek között a *Hamvakban* is.

A Poe-novella különböző elméleti szempontokat követő interpretációinak sora, tehát gazdagon szerteágazó kritikai értelmezéstörténete mutat rá a szingularitás harmadik lehetséges megközelítésére. A teoretikus indíttatású „kisajátító” olvasatok mellett azonban, melyek mindegyike a maga elméleti belátásait látta-látja igazolódni a szövegben,⁴¹ nem szabad elfeledkezni az egyéni érintettségéből születő, egzisztenciális hatású olvasatokról sem, melyek általában „láthatatlanok” maradnak az irodalomtörténet számára. Ilyennek számít Loris utószóként kifejtett Poe-interpretációja: számára a novella abban egyedi és megismételhetetlen, ahogyan történetyszerűen sűrít magába egy, a saját élethelyzetére nézve is érvényes életigazságot. A narratív kivetítésen alapuló parabolikus értelmezés gyakorlata érhető itt tetten: Loris az *Usher-ház* történetét saját addigi élettörténetére vetíti ki, ami egyenes következménye annak, hogy tágabban, a Kafka-szöveg közvetítésén keresztül, az emberi élet sorskérdéseire adott érvényes válaszként értelmezi, fogadja el azt.

Mondhatnánk ugyanakkor azt is, hogy épp a gazdag hatás- és értelmezéstörténet kezdi ki valamelyest a Poe-novella szingularitását. Hiszen minden újraírás, a Grudzińskiét is beleszámítva, megingatja a mű egyediségét, amennyiben differenciákat is termelve *ismétli meg* — leépíti, majd újraalkotja azt. Az *Usher-ház* irodalmi utótörténete kicsit olyan, mint a népballadai Déva vára inverze: ami leomlik éjjel, az másnap reggelre, újra és újra, felépül. Nem feltétlenül ugyanott és ugyanúgy, lehet, hogy egy más ajkú országban, de mindig felismerhető benne a minta, a tervrajz, ami alapján ké-

sát” idézik elő. Jurij Lotman, „A szöveg mint értelemgeneráló rendszer”, in *uő*, *Kultúra és intellektus*, ford. Szitár Katalin (Budapest: Argumentum, 2002), 28-29.

⁴⁰ Nem tárgya a dolgozatnak, ezért csak utalok rá, hogy a novellából számos mozi- és tévéfilm, rajzfilm, képregény, számítógépes játék készült, a zenei adaptációk skálája pedig a populáris rétegtől az operáig terjed.

⁴¹ A szerző-, szöveg-, olvasóközpontú, illetve az újabb, társadalom- és kultúraorientált irányzatok mindegyike „rajta hagyta a nyomát” az *Usher-ház* értelmezéstörténetén. Poe életműve kritikai recepciójának történeti feldolgozásához lásd: Scott Peeples, *The Afterlife of Edgar Allan Poe* (New York: Camden House, 2004).

szült. Ne feledjük azonban, hogy konstrukció és dekonstrukció eme játékát már maga Poe „beprogramozta” a szövegbe:

Az *Usher* nemcsak példája Poe „konstruktívitasának”, hanem egyúttal egy saját maga konstruálódásáról szóló történet is. [...] Paradox módon a ház csupán az összeomlás és a halál végett kel életre, de [...] a ház bukása egy történetet szül, melynek az „élete”, mások kísérteties nyelvi struktúráiban folytatódik tovább.⁴²

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Brontë, Emily. *Üvöltő szelek*. Fordította Sőtér István. Bratislava: Madách, 1968.
- Eco, Umberto. „On the ontology of fictional characters: A semiotic approach.” *Sign System Studies*. 37.1-2 (2009): 82-97.
- Głowiński, Michał. „Muza zmyślonych podróży.” In *Herling-Grudziński i krytycy: antologia tekstów*, szerkesztette Zdzisław Kudelski. Lublin: Presspublica Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997.
- Herling-Grudziński, Gustaw. „A Déli temető.” Fordította Mihályi Zsuzsa. In *uő, A sivatag forró lehelete*. Budapest: Nagyvilág, 2004.
- . „Az utolsó ítélet. Camus és Kafka.” In *uő, A második eljövétel*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1998.
- . „Hamvak. A Loris-ház bukása.” Fordította Pálfalvi Lajos. In *uő, A sivatag forró lehelete*. Budapest: Nagyvilág, 2004.
- Kubin, Alfred. *A másik oldal*. Fordította Tálasi István. Budapest: Orpheusz, 2006.
- Lotman, Jurij. „A szöveg mint értelemgeneráló rendszer.” In *uő, Kultúra és intellektus*. Fordította Szitár Katalin. Budapest: Argumentum, 2002.
- Morawiec, Arkadiusz. *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: autentyzm-dyskursywność-paraboliczność*. Kraków: Universitas, 2000.
- Peebles, Scott. „Poe’s ‘constructiveness’ and »The Fall of the House of Usher«.” In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, szerkesztette Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- . *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. New York: Camden House, 2004.

⁴² Peebles, *Poe’s ‘constructiveness’*, 188.

- Perry, Dennis R., és Carl H. Sederholm. „*The House of Usher*” and the American Gothic. New York: Palgrave Maxmillan, 2009.
- Poe, Edgar Allan. „Az Usher-ház összeomlása.” Fordította Pásztor Árpád. In uő, *Túl éle-
ten és halálon*, Budapest: Est Lapk.—Pesti Napló, 1934.
- . „Az Usher-ház pusztulása.” Fordította Gy. Horváth László. In uő, *Rémtörténe-
tek*. Budapest: Európa, 2006.
- . „Az Usher-ház vége.” Fordította Babits Mihály. In uő, *Válogatott művei*. Buda-
pest: Európa, 1981.
- . „The Fall of the House of Usher.” In uő, *The Collected Tales and Poems of Edgar
Allan Poe*. H. n.: Wordsworth Editions, 2007.
- Tandori Dezső. *Sohamár. De minek? A holló megváltása*. Budapest: Ister, 2001.
- Thomson, Gary Richard. „The Face in the Pool: Reflections on the Doppelgänger Motif
in 'The Fall of the House of Usher'.” *Poe Studies* V.1 (1972): 16-21.
- Waśko, Andrzej. „Prawda i parabola. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim.” In *Herling-
Grudziński i krytycy: antologia tekstów*, szerkesztette Zdzisław Kudelski. Lublin:
Presspublica Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997.
- Wasserman, Renata R. Mautner. „The Self, the Mirror, the Other: The Fall of the House
of Usher.” *Poe Studies* X.2-10 (1977): 33-35.