

## „Anyám, az álmok nem hazudnak...”

(Asbóth János: *Álmok álmodója*)

*Asbóth János regényének recepciója viszonylag általános elismerést, és igen kevés konkrét szöveget tartalmaz. Az elemzésekre egy-egy kitüntetett szempontra korlátozott nézőpont jellemző, valamint a jelentésképzés univerzális legitimációja.(1)*

A most következő szöveg olyan új szempontok bevonásának fontosságát igyekszik bizonyítani, amelyek önmagukban nem képezhetik egy – akárha részleges – teljességre töre műelemzés horizontját. Célunk inkább néhány nyilvánvalóan a diskurzuson kívüli értelmezési stratégia beemelése a regényről való beszéd terébe. A mű szövegével kapcsolatba hozható lacani teória,(2) a feminista kritika, illetve *Harold Bloom* szövegeinek felhasználásával jutunk el egy olyan narratológiai következtetéshez, amely jelentősen befolyásolhatja a mű egészének értelmezését. A kritikában ugyanis eddig egyetlen általunk ismert szöveg sem kételkedett az elbeszélő/főhős elbeszélői kompetenciájában, nem tételezte *megbízhatatlan narrátornak*.(3) Véleményünk szerint a szöveg egészének horizontja, valamint az elbeszélői nézőpont között jelentős különbségek adódnak; ezért problematikus az életrajzi szempont kitüntetése.(4)

Az Asbóth-regény most következő elemzése nem elsősorban nyelvi irányultságú. Annak ellenére, hogy a regényben – mint még kitérünk rá – számos olyan szövegrész található, amelyek a befogadás központi komponensévé a nyelvet emeli. Ugyanakkor, és ez a mű legfőbb hiányossága e dolgozat horizontjában, a regény hatásmechanizmusa háttérbe szorítja az ilyen tendenciákat. A következőkben elsősorban azokat a tényezőket vesszük számba, amelyek a nyelviség rovására kerülnek előtérbe. A regényben ezek a tényezők nem nyelvi(ként is érthető) problémákként jelennek meg, sőt, ilyen kontextus nem is tematizálódik. Induljunk ki a szexuális retorikával erősen terhelt szöveg egyik első ilyen utalásából. A Mikulást alakító ellenszenves öreg szűz leleplezése egyben a metafizikai csalódás szimbóluma. Az *Üdvözlégység* szövegére való utalás a Szűz Máriában való csalódást is jelenti, a magát, illetve szeretetét a fiútól megtagadó nő képe a gonosz öreg szűz, a nevelőnő képével mosódik össze: „...és az olyan tiszteletreméltó csodásan fehér szakáll és haj szemem láttára vattává változott. Ez az utolsó metamorfózis az üdvözlés utolsó szavával esett össze; hangom elakadt...”(5) Nem véletlen persze, hogy a Mikulás alakítója nő, s hogy a metafizikai csalódást leíró szöveg Szűz Máriára utal. Mindezek háttérben az apa hiánya miatt az anyától érzelmileg elválni nem tudó fiú tiltott vonzódásai állhatnak az anya iránt. *Lacan* szerint az apa hiánya meggátolja a fiút a szimbolikus rendbe való besorolódásban. „Ideális helyzetben az anya már kezdettől nem egy zárt kettős egységben funkcionál a gyermekével. Létezik számára egy harmadik hely, amely a gyermek apjával vagy az anya partnerével kapcsolatos, s amelyik mindenképpen a gyermek által betölthetetlen vágyának helye. [...] A családi élet keretén belül bármiféle olyan momentum, amely kivonja az anyát a gyermekkel való kapcsolatból (lehet az például az apa hangja, vagy bármi más, amelyen át a külvilág megnyilvánul), megszakíthatja ezt a fúziószerű összeolvadást az eredeti imagóval: nem vagyunk egyek. A gyermek felismeri magát, mint különálló lényt, s vállalja saját képességét. [...] Természetesen ez akkor lehetséges, ha egy nő számára valóban csak a társa tud igazán hiányt okozni, s nem a gyermek tölti be ezt a szerepet. [...] Csakis ekkor jöhet létre az a szimbolikus művelet, amelyben az anya vágyát behelyettesítheti egy másik jelentő, az

Apa neve. Ezt a szimbolikus műveletet nevezi Lacan az Apa neve metaforájának. Innen származik a tét: megpróbálni betölteni azt, ami az Anyának hiányzik. Itt találkozik a szubjektum az Apa által képviselt törvénnyel: ez meg van tiltva, a vágy azonban lehetségessé válik.”(6) Az apa hiánya tehát érzelmileg függő helyzetbe kényszeríti a fiúgyermeket. Másrészt az anya iránti vágy szexualitását nem veszi el az apához való viszony. Hasonló szituáció adódik a *Hamletben* is, ahol a halott apa a fiút az anyjához való viszony kiszolgáltatottjává teszi. Csakhogy Claudius, mint az a dolog, amire az anya vágyik, elvben lehetségessé tenné a továbblépést. Az *Álmok álmodója* Darvadyjának nincs ilyen lehetősége, az apa csak elvont emlékképként van jelen. Az ifjúkor két felidézett frusztráló jelenete ezen a szinten is elemezhető. Darvady az ifjúkorára való emlékezésben fontosnak tartja megjegyezni, hogy milyen csinos és (szexuálisan) vonzó fiú volt. „Mindenik, még más fiúk anyja is, szerette a korán túlfejtett gyermeket leomló fürtjeinek szöke halmazával,

mely később megsötétült, aztán megkopott s megfakult, de most már fehér szálaktól újra fényleni kezd; merengő széles homlokával – melyre mostan bűbarázda verődött; nyílt tekintetével – mely most hideg és tartózkodó, ha nem fáradt és bágyadt; ábrándosan fürkésző sötét szemével – mely most színtelenebb és szomorúbb...”(7) Az is figyelemreméltó, hogy éppen „más fiúk anyja” rajongott érte. E sorok érthetőek az anyára vonatkozó szexuális, tiltott vágy szublimációjaként. Egy más elhárító mechanizmus jellemzi a Bertához való viszonyt. Az anya vágyának projekciója teszi elfogadhatóvá a szexuális tabu lelki jelenését, hiszen Bertára vágyini nem törvénytelen, nem tiltott. Az öngyilkosság, illetve a nevetségessé válás képzete a lelkiismeretfurdalás szimbólumai, a gyermek felismeri vágyának stigmatizált voltát. Összetettebb elemzést kíván a Mikulás-jelenet anya-komplexusának feltárása. A Mikulás ki-

tünteti figyelmével a fiút. „Én mindig szerettem a Mikulást. [...] Nem egy gyermeknek például állítottak oda, és ha fel is hozták egy-egy hibámat, ami nem volt nehéz, mert nem dugdostam és nem tagadtam soha, mindig fényes elégtételül szolgált, hogy a legjobban tanulok...”(8) Kettejük kapcsolata az anya és fiú kapcsolat korai, idillikus szakaszát jeleníti meg. A csalódás a Mikulás nemi metamorfózisában testesül meg. Ez a profán megtestesülés destruálja Krisztus keresztény mítoszát, amely szerint a borban és kenyérben Jézus teste és vére jelenik meg. A deszakralizáció megfordítja a metamorfózis eredeti jelentését, a szent válik alantasként értett földivé. A Mikulás, a feltétlen instancia férfi, azaz azonos nemű lévén nem jelent szexuális kihívást. Fontos momentum, hogy a deszakralizáció folyamat: „...tekintetemet egyszerre kizárólag a szent férfiúnak orra bilincselte le; gépiesen folytattam tovább az ima szavait, de ahelyett, hogy egész lélekkel mellettük lettem volna, e fölött az ominózus orr fölött elmélkedtem, s mind szabatosabban domborodott ki előttem a tény, hogy – vagyis inkább ez az orr, mely – szakasztott a *bonne orra*.”(9) Leképezi azt a *folyamatot*, amelyet az anya szexualitásának felfedezése jelent.

A gyermek az anyára vonatkozó vágyával kapcsolatban számára érthetetlen tiltással találkozik, tudatosodik számára az anyához való vonzódás „bűnössége”. Ugyanakkor ezt

*Fontos momentum, hogy  
a deszakralizáció folyamat:  
„...tekintetemet egyszerre  
kizárólag a szent férfiúnak orra  
bilincselte le; gépiesen folytattam  
tovább az ima szavait, de  
ahelyett, hogy egész lélekkel  
mellettük lettem volna, e fölött  
az ominózus orr fölött  
elmélkedtem, s mind  
szabatosabban domborodott ki  
előttem a tény, hogy – vagyis  
inkább ez az orr, mely –  
szakasztott a *bonne orra*.”  
Leképezi azt a folyamatot,  
amelyet az anya  
szexualitásának  
felfedezése jelent.*

szerelemmegvonásként, a testi idill felrúgásaként tapasztalja meg. A szeretetét megvonó nő képze ezen a ponton kapcsolódik a szexuális kapcsolatot elutasító szűz képével. A szüzesség a szexuális tiltás szinekdochikus jelölője lesz. Az érintetlenség szakrális szimbólumához, Szűz Máriához szóló ima az anyához intézett „tiszta” fohász, amelyet a brutális nemiség rombol le. A Szent Szűz képét felváltja egy profán alak. Az érintetlenség átértelmezése a testiség hiányának, pontosabban tiltott voltának fájdalmára utal. A nevelőnő az anyára vonatkozó csalódás projektálásának tárgya. Ugyanakkor (hiszen ellen-szenves, csúnya öreg nő) rájátszik a maszkulin társadalom boszorkány-képére is, amely a férfi számára (szexuális) hatása által rontást jelent. Ez a momentum egyrészt jelzi az anya testi megtagadása okozta gyűlölet intenzitását, másrészt az anya vágyának rontó hatását is. Az *Üdvözlégy* utolsó sora adja a csalódás hátterét. Ennyiben tehát a fenti csalódás az anya vágyának tiltott voltát, a fiú bűnösségének kétségbevonását is jelöli.

A fiú, miután „rájött, hogy becsapták”, rátör a nevelőnőre. Az ablak betörése, és az ennek következtében megjelenő vér egy olyan szublimált defloráció, amely sem az öreg szűzön, sem a fiútól magát testileg megtagadó anyán nem történhet meg, ezeket helyettesíti. Az elbeszélésben tehát ez az elzárás a jelölője annak a büntetésnek, melyet a bűnösnek tartott vágyak kielésee von maga után. Kiderül, hogy a vér nem takar „valódi sebet”, aktust, a tiltott szexuális vágyakat torolják meg szigorúan, amikor a gyermek szexuális tabukat érint. A gyermek szexualitására való rákérdezésének jól ismert képe idéződik fel, amikor a felnőttek titkolózását és „üres beszédét” hazugságként a szemükre veti.

A Bertához való viszony felidézése más szempontból nézve előkészíti az Irmával való kapcsolatban megalázkodó férfi képét, távoli kapcsolatot teremtve az egyébként sem folyamatos elbeszélés menetében. „De hányszor voltam rosszkedvű, szeszélyes és visszataszító azok iránt, akik nekem kedveskedni akartak, ha nem láttam egész nap; hányszor bújtam el a kerti filagória pincéjébe, másztam a padlásra vagy sűrű fának lombjai közé, ahol órákig hiába kerestek, mert nem annyiszor vagy nem úgy s nem olyan odaadással csókolt, mint mások; s hányszor sírtam órákig könnyeket éjjeli vánkosomba, mert helyettem valami fiatalemberrel foglalkozott.”<sup>(10)</sup> Az Irmával való kapcsolat, mint majd később kitérünk rá, a magát megalázó, önállóságát és eredetiségét feladó férfi története, amely során éppen ez utóbbi miatt veszti el a nőt, aki csalódik benne. Berta az emlékezet alkotó, konstruáló működésében azt a női idillt jeleníti meg, ahol a teljes önfeladás nem jár a nő figyelmének elvesztésével. A kinevetetés figyelmeztet a helyzet tarthatatlanságára, ám a nő „édes magyarázatokkal és ígéretekkel”,<sup>(11)</sup> azaz rejtett (?) szexualitással a megalázó helyzet fenntartását éri el. Az idillben tehát a későbbi disszonáns helyzet nyomai lelehetők fel.

A gyermek a szexuális tabuk sértésével kapcsolatos cselekedeteiért büntetést kap. Ez az elbeszélés terében az egyetlen olyan színtér, amely túllépni engedti az anya vágyán. Ez a tér ad lehetőséget a gyermekkor lezárulására. Jelképesen a gyerekszoba az, mely az újraértékelés helyszíne lehet. Azáltal, hogy nem a kötődések, hanem a múlt mint negatív kontextus kerül az emlékezés homlokterébe, az elválás lehetővé válhat. Darvady ezen a helyszínen kiléphet abból a viszonyrendszerből, amely a mű egésze felől (újra)olvassa sorsának legfőbb jellegzetességét alkotja. Darvady két dologtól függ a mű teljes története alatt: az anya vágyától és tágabb értelemben a hatás alatt állástól. Az ezektől való megszabadulás sikertelen kísérletének nagy esztétikai erővel megírt elbeszélése ez a rész. A narrátor ironizálja a gyermekkori eseményt, hiszen ennek a régi történetnek a sikertelenségét birtokolja mint tapasztalatot, akárcsak annak belátását, hogy később sem lesz képes a negatívan elképzelt hatásfogalommal való szembeszállásra. Az egész mű jelentésszerkezetére nézve meghatározó, hogy ez a kilépési kísérlet egyrészt az anyával való szakítás és az apával való azonosulás, másrészt a tömeg hatásától történő elvonulás és az alkotó tevékenység megkezdésének helye lehet.

Az anya vágyának behódolni (bocsánatot kérni) nem akaró gyerek az apával azonosítja magát, az ő neve tenné lehetővé a tiltott vágyak szublimált kielését. „Valósággal bör-

többen láttam magam. Atyám börtönét láttam. Én ő voltam.”(12) A börtön egyrészt az anya vágyából való kitaszítottság, amennyiben az anya és gyermeke ellentétének színtere, másrészt az anya vágyába zártság jelképe. Akárcsak Dánia Hamlet számára, maga az élettér börtön, ahol az anyától való érzelmi, testi elkülönülés lehetetlen. Az emlékező Darvady az anyától való elszakadási kísérlet öntudatlansága miatt nem reflektálhatja, hogy nem (csak) az anyától való ideiglenes távollét, hanem a rá vonatkozó vágy is börtönszerű. A fikció szerint ezen szövegrész alkotója Darvady, a címzett pedig az anya. Az emlékezés jelenében azonban még mindig nem jött létre az érzelmi elválás, Darvady mint elbeszélő jelenét ugyanolyan börtönszerűség jellemzi, mint a gyermekkori élményben. Ez utóbbi a későbbi sors jelképévé lesz, az ironikus elbeszélésmód a címzettől való függetlenséget reprezentálja. Az anya vágyának viszonyrendszerében mozgó férfi egy korai elszakadási kísérletet elbeszélve az egész sikertelen életproblémát meséli el. Méghozzá annak a referenciaszemélynek, akitől elszakadni képtelen. Az ironia azt hivatott érzékeltetni, hogy az elbeszélő Darvady értelmetlennek gondolja a címmel szembeni cselekvést.

A most elemzett jelenet még egy szempontból kiemelt helyzetű. Az anya vágyának kérdése ugyanis a mű későbbi részében kulcspozíciójú jelenségekkel társul: a hatás és az alkotás kérdésével.(13) Az anya vágyától való részleges függetlenedés a fiúban nyíltan alkotói gesztusokat ébreszt. „Lépteim figyelmeztettek az árva csöndre. Leültem a kerek asztalhoz, és a gyertya elé könyököltem. [...] Amint néztem és néztem a gyertyát, elmerültem a képzelet ama vándorlásának állapotába, mely miatt később is gyakran tartottak mások is, magam is szokatlanul gondolkodónak, holott ez állapotnak mi köze sincs a gondolkozáshoz...”(14) Az éjszaka gyertya mellett íróasztala fölé görnyedő, képzeletét szabadjára engedő költő egyike a romantikus költőkép gyakori toposzainak. Nem meglepő az az egyezés sem, hogy ez a költő a tömegtől, „élettől” elválasztottnak, kitaszított-nak érzi magát. „Görcsösen éreztem szívemet szorulni, mikor ebbe a csendbe, melyben a gyertya égését hallani lehetett, beleszengett egy-egy magasabb zongoraütem.”(15) A szórakozó társaságtól elvonult alkotó pátosza a költészet magasabbrendűségét hirdető pózzal is együtt jár. A homlokára szégyenbélyeget égető fiú öncsonkító eszköze egy *haty-tyú* alakú *gyertyatartó koronát* mintázó fedele. (Az elbeszélésben ezzel elválaszthatóvá válik a magát szerencsétlennek, értékvesztett állapotúnak érző fiú, és az ezt retrospektíve újraértékelő elbeszélő emlékező szólama, ez utóbbi értelmezésében válik a jelenet patetikussá.) A kitorési kísérletet az anyával való kapcsolat „rendeződése” zárja le, helyreáll az anyai vágytól függő fiú és az anya érzelmi és testi kapcsolata: „Sohasem felejttem, édesanyám, minő ijedt arccal emeltél fel, hogyan fűröszöttél könnyeiddel és csókjaiddal, és mikor lefektetted, bekötött forró fejemre tettem kezedet, és bocsánatot kértem, és ki-mondhatatlanul boldog voltam.”(16) A „sohasem felejttem el” fordulat az esemény későbbiekre is meghatározó voltát hangsúlyozhatja. Az a gesztus pedig, hogy a gyermek maga teszi a hatást megtestesítő anyai kezét a homlokára, a hatásnak való behódolás önkéntességét hangsúlyozza. A fiú alkotói lehetőségeit az anyával való kapcsolat rombolja le. Az anya vágya mint jelenség így absztrakt szinten a romantika művészetértelmezésében fontos helyet elfoglaló hatáskérdéssel kerül kapcsolatba. A (jénai) romantikában az alkotás előfeltétele az, hogy a művész mentesüljön tudjon az őt érő hatásoktól. Akire ugyanis hatással van a szükségszerűen részlegesként elgondolt környezet, annak nem eredetiek, tehát értéktelenek a művei.(17) Sőt, aki nem tudja legyőzni a kisszerű történelmi körülményeket, az képtelen az alkotásra. Az anya hatása a fiúra ezért járhat az alkotási kísérlet kudarcával. Ezért kellett az anya és gyermek kapcsolat felfüggesztése a művészi hajlamok felbukkanásához.

Nagyobb összefüggésben tekintve a regény első két könyve arról – is – szól, hogy Darvady tehetetlensége, s ezzel kapcsolatos alkotásképtelensége abból származik, hogy az anya vágyát nem tudja legyőzni. A függés azt is megvilágíthatja, miért íródik az egész második könyv magyarázatul, miért nem tér a fiú haza az anyjához. (Ez a függés fosztja meg

Darvadyt az aktivitástól, és anyja halála ezeket a lehetőségeket nyitja majd meg számára.) Ugyanakkor a mű ezen első fele azt is egyértelművé teszi, hogy Darvady külföldi tartózkodása az anyjával való kapcsolat függvénye. Az önkéntes száműzetést a szobafogság világhíthatja meg. Börtön-lét az anyától való távollét következtében, és az ebből az érzésből kikövetkeztethető függés érzése miatt. Darvady egyaránt szenved a ki nem elégült vágytól, és a vágy mint függés miatt. Az, hogy hatás alatt áll, lehetetlenné teszi a férfi számára a lelki „fejlődést”, akárcsak *Keller* regényhőse, Zöld Henrik esetében. Ez utóbbi is apa nélkül nő fel, s hogy útja végén ugyan „kiábrándult, de nem felnevelődött”, (18) nyilván hasonló viszonyrendszert tár fel. Az első rész (első és második könyv) elbeszélője – úgy tűnhet – az anyai hatástól való megszabadulásának történetét írja le. Amennyiben a felnőtté válást így értelmezzük, ez az elbeszélés egy magát felnőttnek tartó ember beszéde saját felnőtté válásáról. Csak hogy az anyjának írt levél fent elemzett passzusaiából, valamint az elbeszélő passzivitásából egyértelművé válik, hogy egyáltalában nem zajlott le az anya vágyán való túllépés. Az elbeszélő énképének zavartsága az az egyik nyom, amely az egész mű horizontjának Darvadyétól való különbségét mutatja. Darvady sejtetőleg nincs tudatában az anyjához fűződő viszony problematikusságának, s távollétét más okokkal magyarázza. (Figyelemreméltó a metaforarendszer szexuális terheltsége, a maszkulin mítosz toposzainak sűrűsége.) „Ha a bömbölő tenger ellenében kellene sziklaként megállanom – megállanék. De közepette állani a rothadásnak azzal a tudattal, hogy tovább küzdeni nincs erő, nincsen tér, és nincsen miért! ezt nem bírtam el. Ezért, hogy évek óta futom az idegen földet, és kifutnék, ha lehetne a világból, nehogy fülemet érje egy önbűneiben elsüppedő ország rettentő jajkiáltása. Tudván, hogy veszve vagyok magam, nem akarok nap—nap mellett tehetetlen nézője lenni, hogyan sülyed és pusztul fajom. És nagy álmaimnak romjairól idegen földön siratom, hogy születtem.” (19) Konkrét jele emellett az énkép zavartságának az a kettősség, amely a hatás alatt állásból származó passzivitást tudatos döntésnek, tehát aktivitásnak próbálja bemutatni. Több kisebb utalás előfordul, például a gyermek szöke fűrtjeivel a meglett embert idéző ősz haját szembeállító emlékezés. Még jellegzetesebb példák adódnak a harmadik és negyedik könyvben.

\*

Az első két könyv rendezőelve az anyához való viszony. A fentiek tükrében érthetővé válik az is, miért a harmadik könyv, a szerelmi rész az egyetlen, ahol nincs az anyának az elbeszélés folyamán szerepe. Lacan szerint a párkapcsolat az eredetre való rákérdés helye, az anyától való elszakadás valódi esélye. A szexuális tiltás nem terheli többé az anyához való viszonyt. Darvady számára kulcsfontosságú lehet ez a kapcsolat, hiszen ennek révén kikerülhet az anya hatása alól, lehetővé válhat a hazatérése, cselekvési és alkotói potenciálja felszabadulhat. Amennyiben az alkotás romantikus értelemben hatást tenni és nem hatás alatt lenni, (20) az Irmával való kapcsolat pontosan így indul. A romantika klasszikafelfogását idézi az a jelenet, amely az Irmával való találkozást készíti elő. A templomban a műélvezet alapfogalma a béke, az alkotás fő jellegzetessége egyfajta érzelemmentesség, illetve aszexualitás. „Magas szépségükben és bájukban nincsen semmi, de semmi beteges; minden vágytalan elégtelenség; nincs itten meghasonlás, nincs itten sóvárgás semmi, de semmi sem, csupán édes, naiv boldogság.” (21) Ugyanakkor megjelenik egy szembeállítás: a klasszikus hűvösséggel, *Bellinivel* Tiziano festésze kerül szembe. Tiziano éppen szexualitása által válik csökkent értékűvé Darvady számára: „...a serdülés sejtelmes, titokzatos báját még nem cserélte fel a teljes kifejelettség pompájával. Titian bódító káprázatával, duzzadó erejével.” (22) A romantikus szenvedély megtestesítője az a festő, akinek képe abban a szobában tűnik fel, ahol találkozunk. Irma szembeállítása a klasszikus szenttelenséggel más helyeken is előfordul. Úgy tűnik, Darvadyval szemben Irma testesíti meg a mű terében a romantikus művész képét. Ezt a tendenciát erősíti az a sok különféle műalkotás, ami a Darvadyval való kapcsolat során szó-

ba kerül. Darvady számára Irma kétszer is megelevenedett műalkotás, először Bellinié: „Mi ez? Való álmom, látomány? ... a gondolában az én Madonnám ült, szakasztott az az arc.”(23) Ezután Tizianóé: „És amint állok, és amint nézek, a kép előtt a káprázatos fehérségben, egyszerre mozdulni kezd valami, és kibontakozik zavart szemem előtt fehérben egy női alak, és lassanként felém fordul.”(24) Ha figyelembe vesszük Darvady eszmefuttatását Bellini és Tiziano különbözőségéről, felfigyelhetünk arra, hogyan teljesedik ki Irma (szexuális) hatása Darvadyra. A kétségtelenül nagyobb hatású festő, Tiziano elutasítása mögött a hatás alá nem kerülés vágya munkál. Az Irmához fűződő viszony is ennek jegyében kezdődik. Az Irmával való kapcsolat első szakaszában a férfi nem ismeri el Irma rá tett hatását. Azt, hogy ez a hatás létezik, éppen a Tiziano kép metaforája hozza tudomásunkra. Tudatosítva ezzel a Darvadyétól elkülöníthető horizontot, mely a mű egészét jellemzi. A Szűz Máriára való utalás azt jelzi („az én Madonnám”), hogy Darvady még nem tudja: hatás alá került. Ugyanakkor a második könyv profán *Üdvözlégye* rávilágít ezen utalás kettősségére. Darvady azt hiszi, hogy a nő Szűz Máriához hasonlóan szexuális vágy nélküli kapcsolatot tesz lehetővé. De akárcsak a gyermekkort idéző jelenetben, a szakralitás itt is valami legyőzhetetlen, rabságot jelentő vágy jelentőjévé válik. Darvady számára előbb lesz nyilvánvaló, hogy a nőt az ő hatás alatt nem állása vonzza: „szerettem volna megragadni, tele bódító dalának hívó emlékeivel; de elég nyugodt voltam, hogy visszatartson a gondolat [...] éppen a tartózkodás fűzheti hozzám”,(25) mint az, hogy a nő valójában milyen erős hatással van rá: „Végre is nem lehetett szerelem, amit éreztem, elvirágozott nekem a szerelem virága, arra, hogy ilyen nőbe komolyan beleszeressek, éppen régen fásult vagyok; és különben is [kiemelés a szerzőktől].”(26) Ez az oka annak, hogy a szüzesség, tisztaság jelképes értelmét jelölő virágok: az ibolya és a gyöngyvirág, melyeket Darvady Irmának küld, két dolgot is jelenthetnek. Egyrészt azt, hogy Darvady nem tud saját vágyáról, másrésztől tudja, hogy Irmát a hatása alá nem kerülő férfi vonzza. „— Ön? Ön egy darab kő, akitől az ember megfagy.”(27) Irma deklarálja, hogy ő nem tud a férfitra hatással lenni, de az ellenben őrá nagy hatással van. Ekkor a nő egy dallal csábítja el a férfit, aki a műalkotás hatására képtelen fenntartani a közömbösség látszatát. A jelenet érdekessége, hogy a dalról, vallásos énekről való gondolkodásban Madonna, a tisztaság, valamint az anya képzete készíti elő a szexuális aktust. A Darvady sorsát, hatás alá kerülését Szűz Mária és az anya képe szimbolizálja. A szexuális csábítás, ami egyébként a szirének énekével is összecseng, a Madonna, s így a szakralitás, valamint az anya képe együttesen jelölik Darvady hatás alá kerülését. Ettől a ponttól kezdve vége Darvady rövid ideig tartó aktivitásának.

A férfi a kapcsolat ezen szakaszáig tudatában volt, hogy vonzereje cselekvésképtelenségének legitim volta és reflektáltsága, amely kétségtelenül felfogható egyfajta – épp Irma számára vonzó – aktivitásként, hiszen az ő *aktív* és pozíciójukat tekintve (is) „erős” férfiakkal való viszonyát nem a kölcsönös vonzalom határozta meg. „Őn azóta nem beszéltem hozzá; mintha nem lettem volna reá érdemes. Pedig igyekeztem érdemesnek lenni, hogy ne csak azok beszéljenek hozzám, akik nemsokára üldözőbe kezdtek venni nyájasságukkal.”(28) Eleinte tehát valóban értelmezhető Darvady magatartása aktivitásként, ha feltételezzük, amit maga is állít, hogy passzivitása döntés eredménye.

„Nem remélek semmit, nem félek semmitől. Azt hiszem, hogy minden ember élete az örömnak és a fájdalomnak igen különböző számcsoportjaiból áll, de az eredmény mindig ugyanaz – a nagy nulla. Tehát okosabb mindjárt azon kezdeni, hogy az ember sem nem örül, sem nem búsul semmin.”(29) Darvady mégsem aktivitását, a világ rendjébe való besorolódás esélyét kapja meg, hanem a teljes önfeladásig jut. Ennek háttérében a férfit szexualitásával rabságban tartó nő ősi toposza áll. Ennek a képnek az előkészítése Irma előző dala is: „Ereimben csorgedezni érzem a vérnek forró hevét, és megbűvölve csüngtek szemeim a zengő zongora mellett fehérlő magas alakon. Minő alak, mennyire más megint! Egy démon, mely a kéj mámorát hozza...” A maskulin társadalomban a férfira

hatást tenni képes nők két csoportra oszlanak. Az egyik a nőt mitizáló, a varázsló, bűbajos, esetleg boszorkány. A másik – ezzel ellenkezőleg – demitizál, ennek a prostituált képzele felel meg. A kritikában közkeletű az a vélekedés, hogy Irma pártfogóival ilyen értelmű viszonyban van. „E jelenet emblematikusan Dumas kaméliás hölgyére, a tisztaságra vágyakozó boldogtalan kurtizán alakjára és ezzel a történet végkifejletére utal; a párhuzamok Irma és Marguerite Gautier jelleme között később egyre világosabbá válnak.”(30) Annak ellenére találkozunk e felvetéssel, hogy a szöveg erre vonatkozólag mindig csak Darvady sejtéseit és gyanúját idézi. Darvady mindentudása azonban – nem először – erősen kérdéses, hiszen a balul sikerült szerelmi kaland pórul jár feleként utólag, önigazolást – is – keresve alkotja a történetet. Az, hogy Irma prostituálódna, enyhén szólva kétséges. Egy helyütt saját szavai világíthatnak rá erre: „Elvettem magamtól nevetem, azt akartam, hogy feledjék, feledjenek engemet, míg nem jöhetnek a hírek szárnyain, egy új személy. Tanultam, dolgoztam, nélkülöztem rejtett zugjaiban a művészet hazájának.”(31) Máskor maga Darvady igazolja, ha közvetetten is: „Napokon át kínoztam Beppet, küldve őt Irma után lesbe. Magam csak éjjel jártam ki. Visszatértét félelemmel vártam, gyötrődve, hogy mi hírt fog hozni. És mindig bosszankodtam ügyetlenségén, ha avval tért vissza, hogy vagy egyáltalán semmit sem észlelt, vagy csak olyant, amiben semmi sem volt képzelmeimet igazoló. Ritkán járt ki, egyedül, vagy a színházba, vagy csak sétára, melyről ismét hazatért; hozzá nem ment senki.”(32)

A fentiek esetleges példák, számtalant lehet felhozni annak alátámasztására, hogy Irma kompromittáltságának ténye eldönthetetlen. Érdekesebb a jelenség, vajon miért egyértelmű Darvady gyanújának hihetősége. A válasz abban lelhető fel, hogy a kritika számára nem létezik a főhősétől elkülönült szólam, mely a mű egészének horizontjához kapcsolódik. Ennek hiányában persze nem érezhető Darvady figurájának negatív kontextusa, szavahihetőségének megkérdőjelezése. A fenti jelenségnél maradvá egyetlen példát említünk. Darvady egy köztéri beszélgetés elkapott foszlánya alapján konstruálja bizonyos többértelmű jelek sematizálása révén a személyes kudarcát felmentő ítéletet. Ez ellen Irma tiltakozik ugyan, de Darvady elbeszélésében Irma kételyének nem lehet nagy tere. Hasonló az Irmánál tartózkodó idegen hölgy előtti titkolózás értelmezése. Az a felvetés, hogy a hölgy a fiktív pártfogó kéme lenne, nem alátámasztható.

Irma útja valójában a megnyugvásig vezet. Attól a dramaturgiai ponttól kezdve, amikor az őt felmagasztaló szerelmes levélben a férfi elismerte, hogy Irma hatása nagyobb az övénel, egyre kevesebb érdeklődés, pontosabban függés, és egyre több játék jellemzi. Játék a saját kiszolgáltatottságát elismerő Darvadyval. A megalázó helyzetet menti a férfi azzal, hogy a nő játékait, a hatás teljességének e bizonyítékait érvényteleníteni igyekszik a nő erkölcsi hitelének kétségbevonásával. Irma független, játékos magabiztossága adja a kiszolgáltatott Darvady valódi kontrasztját. Ennek nagy esztétikai értékkel megírt példája Irma szakító levele.

Összességében az Irmával való kapcsolat Darvady számára az anya vágya jelentette hatásnak való kiszolgáltatottságnál is rosszabb helyzetet teremtett. Darvady azáltal, hogy átadta magát a nő hatásának, az anya-gyermek kapcsolat idilljét próbálta újraélni. Irma azonban nem az anyai szerep vállalásával, hanem hatásának játékos kihasználásával reagált. Darvady számára tehát a továbblépés nem lehetséges, az elválás még messzebb veti a szimbolikus rendbe való bejutástól, mint ameddig maga jutott.

Darvady leveleinek kérdése fontos momentum, amelyik sok félreértésre adhat okot. A saját maga írta két levél egyike a szerelmét megvalló, a második az elhanyagoltságot sértetten panaszló. Alázatossága azonban mindkettőnek szembeötlő: „...szeressen engem kérem olyan sokáig, amint csak teheti. Találhat, lássa, könnyen, aki magának nálamnál többet érhet, de nem találhat soha senkit, akinek maga annyia lehetne, mint nekem.”(33) Vagy: „Én nem emelek igényt semmit, jogot nem tartok semmit, és tőlem, kérem, mindig azt tegye, amit tenne nélkülem; mert nekem nem kell, amit csak miattam tenne, hanem,

az csupán, amit teszen maga miatt, és magától. De ha emellett a feltétel mellett figyelembe veheti az én gyengeségemet is, amely talán csak abból áll, hogy nem vagyok képes végképp lemondani: tegye meg és engedje meg, hogy addig is csókoljam, legalább e papíron, ha már tegnap a valóságban nem akarta engedni.”(34) A Darvady írta levelek hatás alatt álló, magát nem alkotói, legfeljebb befogadói, tehát a romantika szemléletében nem eredeti pozícióba helyező szubjektum képét mutatják. Felmerülhet a kérdés, milyen szerepet tulajdoníthatunk a másolás gesztusának. Szerző és befogadó szerepének felcserélése ebben az esetben nyilvánvalóan az eredeti szerző felelősségét van hivatva jelezni. Az Irma számára független nyelvi játékkeret nyújtó szövegek etikai felelősségre vonásként másolódnak le. Ez a gesztus tehát épenséggel a jelszóródás ellenében kíván hatni. A másolás ugyan játéknak nevezetik, de olyan metafizikai elvárások terhelődnek rá, hogy az lehetetlenné teszi a szabad újraértelmezéseket. „Így ha a kollekciónak vége van, újra is lehet kezdeni. És nyerek annyit, hogy legalább minden héten lesz egy napom, amelyiken tudom, hogy miért vagyok a világon.”(35) A gesztus improduktív marad a mű értékhorizontjában is, hiszen nem támogatja a romantika és a klasszikus modernség művészetfelfogásának alappillére, az eredetiség. (Szemben Irmával, aki, mint említettük, a valódi művész megtestesítője, s mint ilyen, eredeti: „Vétkeim és erényeim mind eredetiek.”(36)) A második másolás, mely – most már teljes mértékben elszakadva az eredeti szerzőtől – új értelmezések létrejöttét tenné lehetővé, mégsem következik be: „...érzületemmel ellenkezett, hogy a játékot újra kezdjem.”(37) Az eredetiség hiánya kísértetiesen hasonló, hasonlóan meddő szituációkat teremt, mint amilyenekkel a kapcsolat kezdetén találkoztunk. Irma számára a kapcsolat újrafelvétele abban az esetben lehetséges, ha a férfi képes eredeti lenni, azaz hatás alatt nem állva hatni rá. „Ó, hogy szeretném az Ön bölcsessége előtt bevádolni magamat, kipanaszolni magamat az Ön jó, jó és nyugodt, nyugodt és nyugalmat adó szemei előtt, kisírni keservemet, mellyel egész lelkem tele van. [...] Ön tudja szerencsétlenségem alapját, Ön már vigasztalt engem, és én nyugodt is voltam akkor” – írja Irma újabb, utolsó előtti levelében. Szinte ugyanezt mondta első találkozásuk után: „Ön első látásra mindent tudott, mindent megértett. [...] Ön mindig megnyugtató. Mit csinál, hogy mindig olyan nyugodt tud lenni?”(38) Darvady azonban másodszor sem képes megfelelni a nő elvárásainak.(39)

*A férfi a kapcsolat ezen szakaszáig tudatában volt, hogy vonzereje cselekvésképtelenségének legitim volta és reflektáltsága, amely kétségtelenül felfogható egyfajta – épp Irma számára vonzó – aktivitásként, hiszen az ő aktív és pozíciójukat tekintve (is) „erős” férfiakkal való viszonyát nem a kölcsönös vonzalom határozta meg. „Ön azóta nem beszélt hozzám; mintha nem lettem volna reá érdemes. Pedig igyekeztem érdemesnek lenni, hogy ne csak azok beszéljenek hozzám, akik nemsokára üldözőbe kezdtek venni nyájasságukkal.” Eleinte tehát valóban értelmezhető Darvady magatartása aktivitásként, ha feltételezzük, amit maga is állít, hogy passzivitása döntés eredménye.*

A kapcsolatfelvétel újabb kísérlete a Jungfrau (‘szűz’) hegységbe tett utazás története. Daudet regényhőse, Tarasconi Tartarin szintén jelkép értékű kapcsolatba kerül a nevezetes hegycsúccsal. Ez az a hely, ahol Darvady és Tartarin kockázat nélkül tartózkodhat, ahol nincsenek kitéve sem hatásnak, sem a hatni akarás kívánalmának. Amikor Tartarin kis híján lezuhan a szakadékba, mindkét társa aktív, hogy megmentsék, ő azonban kedé-

lyes szemlélő marad. Számára ugyan később világossá lesz, hogy valódi kockázatot vállalt, ez a momentum azonban *utólag* nemhogy helyreállítaná a tét nagyságát, inkább ironizálja a történetet. Hasonló a szerepe a megszerzett, majd elhajított havasi rózsának. Ez a virág az Irmával kialakított kapcsolat sikertelenségének jelképe kíván lenni. Része annak az öngazoló beszédnek, amely Irma elvesztését tudatos döntésnek próbálja beállítani. A passzivitást aktivitásként elfogadtatni próbáló kép énképének már említett zavarára utal. Az a béke, melyet Darvady e helyen megtalál, steril, akárcsak a templomi jelenetben Irma első felbukkanása előtt.

Darvady szerelmi kapcsolatbeli teljes alávetettsége az előzményekhez viszonyítva nyeri el valódi jelentőségét. Az ezen alávetettség kirajzolta személyiség ugyanis nem következik szervesen a korábbiakból. A Mikulás-jelenet fölényes felháborodásában, az iskolai verekedésekben vagy később a politikai harcban – „a benső igazságnak a külső valóság ellen” (40) – Darvady hittel teljes. Csalódása ellenére a világ megváltoztatásába, illetve ennek lehetőségébe vetett hite töretlen. Nem nehéz felfedeznünk a karteziánus ego képzetének nyomatékos jelenlétét. A harmadik könyvben azonban komoly változás áll be. Darvady személyisége az önfeladás révén elveszti a *cogito* pátoaszát. Lacan rendszerében nem is létezik ez az ego, nyilvánvalóan ezért alkalmazhattuk ezen elemzésben a lacani teóriát. (41) A harmadik könyv tehát nem értelmezhető a második személyiségképe alapján. Az olvasó a folyamatosnak feltételezett személyiségkép fenntartása érdekében kényszerítve van visszamenőleg nyomokat keresni, újraértelmezni a korábban olvasottakat. Mivel a romantikus fejlődési regényben karteziánus szempontból erős személyiséggel találkozunk, és mivel itt a korábbi történet célképzetességét a szöveg hatástalanítja, de a szöveg egyszersmind rá is játszik ilyen effektusokra, úgy tűnik, a regény kapcsán teljes joggal beszélhetünk műfaji dekonstrukcióról is. Annyiban legalább, amennyiben a megidézett hagyomány megtagadása együtt jár működési mechanizmusának feltárásával is.

\*

Azok az elméleti munkák, amelyek hagyományára az eddigiekben támaszkodtunk, hajlamosak figyelmen kívül hagyni a műalkotások narrációs és nyelvi sajátosságait. Az előbbi problémát – remélhetőleg – sikerült elkerülni a kritika szempontrendszeréből eddig hiányzó narratológiai jelenség feltárásával. A nyelvi elemzés háttérbe szorulása azonban ennél nehezebben igazolható. Annál is inkább, hiszen a nyelv egészen speciális használatára találunk példát a műben. A prózanyelv olyan fokú ritmizáltsága, zeneisége jelenik meg a regény első lapjain, amely a képek látványánál fontosabbnak láttatja a képek nyelvi anyagát. A *gondola* főnév és a *gondol* ige összejátszatása (42) az időmértékes prózasorok (43) az alakzatokkal túlterhelt szöveg a századforduló nyelvi törekvéseinek irányába mutat. E tendenciával a könyv nagyobb részében sajnos nem találkozunk. A második könyv második részében Darvady esszébe váltó, sőt publicisztikai írásaira valló monológjai a romantikus pátoasz képeit sorakoztatják. A klasszikus modernség szemléletére utaló jeleket Darvady romantikus ellentétei fedik el. Véleményünk szerint annak oka, hogy a regény második könyvétől kezdve a nyelviségre egyre kevesebb figyelem jut, a dolgozatunkban vázolt problematika. Az alkotásképtelenség kérdésköre pontosan a megcsináltság, stilizáltság nyelvi szempontjáról tereli el a figyelmet. Rendkívül érdekes jelenség, hogy a frusztrált személyiségű, alkotásképtelen Darvady nyelvi megnyilvánulásai rendre alulmaradnak a művészileg aktívként megjelenített Irma nyelvjátékokat sem nélkülöző szövegeivel szemben. A regény legfőbb esztétikai hiányossága a nyelvileg nem igényesen (reflexíven) megírt részek túlsúlya a bravúrosságig kitűnő részekkel szemben. Az mű ugyanakkor egy szintén eddig keveset vizsgált szempontból mutat túl a metonimikus történetmondás hagyományán. A két Bellini nevének összecsengése elvben esetleges, az alaki egyezés az elbeszélés látszólag össze nem függő két része között hoz létre kapcsolatot. Ezáltal Irma énekművészetének képe visszakapcsolódik Bellini *Madon-*

na-képéhez, feloldva a Darvady által erőltetett oppozíciót a klasszikus és romantikus művészet között. Fontos intertextuális utalás a Shakespeare-hősnő, Júlia nevével jelölt képzetkör megidézése Irmával kapcsolatban. Ennek egyik legérdekesebb jelentése a Darvady írta szerelmes levéllel való öszszvetés alapján: az ezen levél által eljátszott lehetőségek Júlia tragikus szerelmi történetére játszanak rá, valamint Irma nagyszabású, később megcsalott elvárásait jelölik.

Az elbeszélés menetét megtörő metaforikus kapcsolatok, valamint a nyelvi tudatosság és stilizáltságot mutató részek csökkentik a metonimikus elbeszélés hangsúlyosságát, s egy Darvady szólamától elkülönülő szólam meglétét igazolják. Darvady szenvedése pontosan ismétlődő és kiszámítható jellegénél fogva a primer történetmondás során is elveszti tragikumát, az Irmával való kapcsolat során egyre kisszerűbbé válik. Összességében az intertextuális viszonyok és a nyelvileg hangsúlyos szövegek nem képesek ellentételezni azt a horizontot, amelyet a főhőssel szembeni kritikai attitűd teremt.

\*

A befogadástörténetben azonban még ez a monolit kritikai horizont is felismeretlen maradt. Pedig ennek ismeretében feloldható lett volna a mű végének esztétikai problematikája. Darvady immáron tucatszor újra hinni kezd egy álomban, szinte groteszk módon: „...és az első szó, melyet elolvastam: Daruvár – az ősi romot varázsolta élém, mely mezőre és erdőre messze kitekint, alatta a csöndes lakházat, melyet játékaim zajával töltöttem be egykor, és melyben egy csöndes asszony búsul utánam, kinek elaggott szíve felujjongna, ha nála keresném, amit hiába üldöztem a nagyvilágban...”<sup>(44)</sup> Az anyja halálára érkező fiú tragikus képét az öreg pap egyetlen mondatára újra álmodni kezdő fiú ellensúlyozza: „Van miért élni, mert az élet kötelesség.”<sup>(45)</sup> A helyzet befejezése még ennél az ironizált újrakezdésnél is keserűbb, hiszen a minden szinten csődöt mondott férfi szájából az egész általa mesélt történet félreértése, önmitizáló félreértése olvasható ki, betetőzve az énkép zavarát: „Én kikóstoltam az életet. És minden önös vágynak a fenekén találtam keserűséget. Engem nem csábíthat többé semmi. Ami eltántoríthatna, nincs.”<sup>(46)</sup>

A mű végén szereplő idézet adja meg a regény ambivalens befejezésének igazi összetettségét: míg a felszólítás tulajdonképpen jelentése Darvady újabb lángolásának igazát látszik alátámasztani, a megidézett szöveg egésze ezzel ellentétes értelmezés lehetőségét adja, hiszen a *Bánk bánban* az idézett mondat a „munkálkodást” igencsak megkérdőjelezi. Bánk bán munkálkodása ugyanis gyilkossághoz vezet, Tiborc pedig a rá bízott feladat végrehajtásában, Melinda védelmében mond csődöt. A mű egészében kulcsfontosságú eredetiség és hatásproblematika felől nézve sem egyértelmű, didaktikus a befejezés. Darvady ezek szerint „legyőzve”, pontosabban túlélve az anya bénító hatását, túljutva egy elrontott kapcsolat traumáján, valóban friss kezdet előtt áll. A hatás alatt nem álló eredetiséghez, az alkotáshoz a mű terében először nyílik meg az út. Ám ekkor Darvady szájából egy idézet hangzik el: „Munkálkodó légy, nem panaszkodó!” A kritikai aspektus a műalkotás végpontján is központi kérdés marad, a mű fő kérdése ebben a kontextusban az, hogy sikerül-e Darvadynek kilépnie a hatás-szorongás hálójából. Másrészt azonban a befejező mondat intertextualitása retrospektíve felhívja a figyelmet az egész műalkotás metaforikus terére és nyelvi létezésére, ellensúlyozva az egyoldalú alkotás/hatáslélektani, kritikai eszmekört.

#### Jegyzet

(1) Vö.: Németh G. Béla: *Ábránc, csalódás, sztoicizmus*. In: *Asbóth János: Álmodó álmodója*. Budapest, 1990, 5. p. és *Szajbély Mihály: Az Álmodó álmodója és Schopenhauer*. Világosság, 1995. 8–9. sz., 110. p.

(2) Felvetéseinknek kevés köze van a kritikában szlogenként emlegetett, de az elemzésekben fel nem használt lélektani szempontoz. Ld. pl.: „Vannak itt olyan részek, amelyeket akár gyermeklélektani tanulmányként is ol-

- vashatunk, hiszen a lelki sérüléseket egy prefreudista »lélekelemzés« nyomán ismerhetjük meg.” – Bori Imre: *A „felesleges ember” szimbolista háttérrel*. In: uő. *A magyar irodalom modern irányai*. Újvidék, 1985.
- (3) Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961, 156. p.
- (4) Németh G. Béla: i. m.
- (5) Asbóth János: i. m., 50. p.
- (6) Füzesséry Éva: *Lacan és az „Apa neve”*. Thalassa, 1993, 2. sz., 51. p.
- (7) Asbóth János: i. m., 47. p.
- (8) Uo., 49. p.
- (9) Uo., 50. p.
- (10) Uo., 48. p.
- (11) Uo.
- (12) Uo., 54. p.
- (13) Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*.
- (14) Asbóth János: i. m., 54. p.
- (15) Uo., 53. p.
- (16) Uo., 55. p.
- (17) Bloom, Harold: i. m.
- (18) Poszler György: *A regény válaszüjtjai*. Budapest, 1980, 63. p.
- (19) Asbóth János: i. m., 90. p.
- (20) Bloom, Harold: i. m.
- (21) Asbóth János: i. m., 95. p.
- (22) Uo., 94. p.
- (23) Uo., 97. p.
- (24) Uo., 117. p.
- (25) Uo., 123. p.
- (26) Uo.
- (27) Uo., 129. p.
- (28) Uo., 118. p.
- (29) Uo., 128. p.
- (30) Szajbély Mihály: i. m., 128. p.
- (31) Asbóth János: i. m., 120. p.
- (32) Uo., 174. p.
- (33) Uo., 146. p.
- (34) Uo., 152. p.
- (35) Uo., 169. p.
- (36) Uo., 141. p.
- (37) Uo., 179. p.
- (38) Uo., 185., 118., 128. p.
- (39) Utolsó találkozásokról Darvady így vall: „De egy árva szóra nem lettem volna képes olyanra, melyben erő van. Ismét fölényének egész hatása alatt voltam.” Uo., 192. p.
- (40) Uo., 88. p.
- (41) „A lacani szubjektum nem tartalmak és tulajdonságok sokaságával telített, amelynek egyser s mindenkorra lezárt személyisége lenne, nem egy meghatározott jellemű és egyetlen helyes logika alá rendelt szubjektum, hanem a jelölőfolyamatok része. ... Az ember »embertelen« struktúráknak való alávetettségének és a szubjektivitásnak mint a mindenkori interszubjektivitás függvényének ez a radikális elgondolása a legélesebben szemben áll a »fausti ember« képével, aki világának dimiurgosza (volt) egy tudatosan irányítható, fejlődő és értelmes történelemben.” – Farkas Zsolt: *Jelentőlánrcraverve*. In: uő.: *Mindentől ugyanannyira*. Budapest, 1994, 66. p.
- (42) Asbóth János: i. m., 34. p.
- (43) Uo., 33. p.
- (44) Uo., 197. p.
- (45) Uo., 204. p.
- (46) Uo., 205. p.