

CSÖNGE TAMÁS

## A dokumentumtól a metafikcióig

*A valóságsszintek keveredése Juhász Viktor A Polidorijában*

Juhász Viktor kortárs író, műfordító. *A polidori* című 2010-ben napvilágot látott novellája<sup>1</sup> különös nehézségek elé állítja az értelmezőt műfaji sajátosságaival, szerkezetével, kivételes intermedialis tematikájával és nem utolsósorban a műben kibontakozó fikciós rétegek egymáshoz való viszonyával. A mű értelmezése során a középpontban a transztextualitás<sup>2</sup> bizonyos válfajai, a műfaji kód, a fokolizáció problémája, a diegetikus színteztettség és a töredékesség kérdése áll.

A történet főhőse a magyar Kristóf, egy filmszakos hallgató, aki ösztöndíjjal Angliában tanul. Kutatási témája egy elveszett magyar némafilm, a *Drakula halála*, melyre Ethan, a horrorfilmmániás tanársegéd hívja fel a figyelmét. A novella címe arra a Dr. John Polidorira utal, aki a történet szerint először tett meg vámpírt irodalmi alkotás hőisének. A név azonban átértékelődik, jelentése kibővül: „Írók, költők, rendezők, színészek, festők, csupa-csupa polidori, a vámpírtörténetek gazdatestei.” (12) Ebben a köznevesített formában használhatjuk a kifejezést Kristófra mint a címben megjelölt főszereplőre, saját fikciójának megalkotójára, de önreflexív módon egyben a narrátorra is, hiszen végső soron ő is történetbe zárja a vámpírtematikát. Gondolatmenetem során azt a folyamatot szeretném végigkövetni, ahogyan a főhős írásainak jellege fikcionalizálódik.

A mű szerkezetét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy egy csaknem észrevétlen keretkezés történik a novellában. Az időbeli visszaugrásoknál az átvezetés sosem logikai-narratív, hanem tisztán nyelvi-asszociatív alapokon történik, ezért az átvezetés könnyen elkerülheti az olvasó figyelmét. „Fázósan állt az angol tél közepén. [...]

<sup>1</sup> Az alkotás mediális különlegessége, hogy interneten jelent meg és ingyen hozzáférhető, ezért az idézeteknél az egyes fejezetszámokat adom meg. (Online elérhetőség: [http://sfmag.hu/files/2010/12/JuhaszViktor\\_Polidori.pdf](http://sfmag.hu/files/2010/12/JuhaszViktor_Polidori.pdf) – Letöltés ideje: 2011. augusztus 31.)

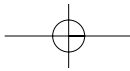
<sup>2</sup> A fogalmat illetően lásd: GENETTE, Gérard: „Transztextualitás” (ford. BURJÁN Mónika), *Helikon*, 1996/1–2., 82–90.

[M]egrohanja a szorongás, az összes nyomorúságos gondolata, [melyek] pontosan olyanok voltak, mint a vámpírok.” (1) Majd a következő fejezet így kezdődik: „A vámpírokkal kezdődött minden, október utolsó estéjén, amikor összegyűltek az egyetemen.” (2) Láthatjuk, hogy az időbeli váltást milyen finoman takarja ki a vámpírfogalomra való koncentráció. A technika még egyszer megismétlődik a következő fejezetnél: „Szeretett listákat írni, majd később módszeresen lehúogatni róla a tételeket. [...] Mielőtt elindult volna Angliába, élete leghosszabb listáját állította össze.” (3) Így világossá válik, hogy az ok-okozatiság szikár időbelisége helyett a nyelvben való lét dominanciája szervezi az elbeszélést. Érvelésünkben később még nagy jelentősége lesz annak, hogy a novella nagy része egy keretezett flashback formáját ölti.

A Kristóf által papírra vetett sorokat a szöveg dőlten szedi, hogy ezek a részek jól elkülöníthetők legyenek a narrátori szólamtól. E közbevetések rendszeresen megjelennek az elsődleges narrátor megnyilatkozásait megszakítva. A beágyazott írások műfajisága azonban nem homogén, hanem folyamatos változáson megy keresztül. Első előfordulásukkor még felismerhetők két műfaj típus attitűdjének a jegyei: a dokumentaristáé (a tanulmányé, az esszéé: „1921-ben, írta, egy évvel a Murnau-féle *Nosferatu* előtt egy Lajthay Károly nevű magyar filmrendező elkészítette a világ első vámpiros témájú némafilmjét.”<sup>3</sup> – 4) és a fikcionálisé („Aztán megtörtént az első haláleset, amit a rendőrök öngyilkosságnak gondoltak, és felbukkantak az első vámpírlegendák.” – 8), később ezek a műfaji jegyek keverednek, s egyre inkább egybecsúsznak. A dokumentarista fikció trükkje (amellyel mindig vigyáznunk kell), hogy általában valóságosan is létező eseményeket, helyszíneket, személyeket, műalkotásokat tesz tárgyává, s ezzel próbálja meg elleplezni saját konstrukciójának fiktív minőségét. Feltevésem szerint a fikciós és nem fikciós műfajok keveredésének következményeként a novella végére két narrációs (diegetikus) szint: a narrátor által mesélt történet és a Kristóf által mesélt történet egybeolvad. Emellett az egybeolvadás mellett (melyet felfoghatunk metalepszisként is, vagyis az egyes történetsíkok ontológiai határainak átlépéseként<sup>4</sup>) többféle érvet is felsorakoztatok.

<sup>3</sup> A kurzívan idézett részek az eredeti mű jelentésképző alakzatai, nem saját kiemléseim.

<sup>4</sup> A fogalom értelmezéséhez lásd: GENETTE, Gérard: *Metalepszis (Az alakzattól a fikcióig)* (ford. Z. VARGA Zoltán), Kalligram, Pozsony, 2006.

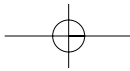


A történet értelmezésének a szempontjából érdemes megvizsgálni a benne található önidézeteket, vagyis azokat a szövegrészeket, ahol valamiképpen megismétlődik egy korábban leírt szakasz, csak éppen a fokalizációja lesz eltérő, ami általában úgy észlelhető, hogy eltérő narrációs aktusok közvetítik ugyanazt a történet-információt. (A szöveg a genetike-i értelemben gyakorlatilag saját hyper-textusaként viselkedik.<sup>5</sup>) A narrátor egy helyen úgy fogalmaz a történet kiindulópontja kapcsán, hogy „A vámpírokkal kezdődött minden, október utolsó estéjén, amikor összegyűltek az egyetemen.” (2) Jóval később, a nyolcadik fejezet elején Kristóf egy történetkezdeményt vet papírra: „*A vámpírokkal kezdődött minden. Amikor stílusosan október utolsó estéjén összegyűltek az egyetemi alagsorban, a feladat intellektuális rejtélynek tűnt csupán.*” (8)

Az előbbi átvétel fordítottjával is találkozhatunk a novellában, ahol a főszereplő írja le először azokat a szavakat, melyeket később a narrátor is felhasznál: „*Végtelen lépcsősoron ment felfelé, csak húzta maga után a hosszú palástját. Karcos volt az anyaga és kopott, mert a régi filmek éjszakáiból varrták össze.*” (8) Kristóf ezt a mondatot szeretné története kezdetének megtenni. A palást legközelebb az utolsó fejezetben kerül elő, ahol ezt olvashatjuk: „A végtelenbe nyúló folyosókon vonszolta maga után a palástját. A ruha ugyanabból a sisetergős-karcos feketeségből készült, mint a falak vagy a merev árnyékok.” (19) Az ortográfia arra utal, hogy itt a narrátor megszólalásával van dolgunk. Itt Kristóf és a narrátor között egy hipotetikus párhuzam tételeződik, mivel a főhős is narratori szerepbe lép a beágyazott történetek megkonstruálása révén.

A helyzetet értelmezhetjük úgy, hogy a főszereplő egyben a narrátor is, csak éppen ez az azonosság kimondatlan marad. Így a különbség a két szubjektum szólama között csak időbeli: a narrátor első személy helyett harmadik személyben írja le visszaemlékezéseit. Ahogyan Kristóf, a főhős egyre inkább *saját* „fiktív” történetét írja meg, úgy a végleges történetet, magát a novellát tekinthetjük e fikció kiforrottabb változatának, egy memoir megvalósulásának. Ha a narrátort és a főhőst külön entitásként kezeljük, akkor kapcsolatuk hagyományosan csak egyirányú lehet, vagyis a főhősnek nem lehet rálátása a narratori tevékenységre, így zavart okoz, ha a két szubjektum ugyanazokat a szavakat használja megnyilatkozásaiban. A fent említett első példa („A vámpírokkal kezdődött minden”

<sup>5</sup> GENETTE, Gérard: „Transztextualitás”, 7.



kétszeri szerepeltetése) ezen elkülönültség ellenkezőjét bizonyítja. Vagyis, ha a diegetikus határok tiszteletben tartását nem vitatjuk,<sup>6</sup> akkor mindenféleképpen kapcsolatot kell tételeznünk a narrátor és a főhős személye között. A szöveghelyek által sugallt és stílusbeli hasonlóságok pedig arra mutatnak rá, hogy a két fokalizátor osztozik egy közös tudaton, vagyis lehetséges, hogy ugyanarról a fiktív személyről van szó. A szöveget műfajilag így fikcionalizált önéletírásnak tekinthetjük.

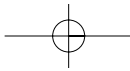
1. Narrátor =
2. Kristóf [heterodiegetikus narrátor]

Kétféleképpen találkozunk az egyes műfajokra való utalással a szövegben. A szöveg tartalmi szintjén, metatextuális<sup>7</sup> jelleggel utal egyes műfaji diskurzusokra, architextuális kódokra. Érdeemes két főbb szempont alapján osztályozni a megjelenő írásokat: az egyik a hangnem, a másik a fikcionális státuszuk az elsődleges elbeszéléshez viszonyítva. Marie-Laure Ryan terminológiája szerint kétféle határvonalat különböztethetünk meg az elbeszélői hang megváltozásával kapcsolatban. Az egyik, amikor csupán illokúciós határ áll fenn az elbeszélések aktusai között, a másik, amikor ontológiai.<sup>8</sup> Az illokúciós határvonal esetén ugyanarra a fikcionális világra vonatkozó információkat oszt meg velünk két, egymástól különböző narratori funkció, vagyis a fokalizáció lesz eltérő a két esetben. Itt példaként felhozhatjuk a narrátor által Kristóf életére vonatkozó információkat és a Kristóf által megírt naplószerű írásokat. Az ontológiai határvonal olyan különbséget feltételez, ahol nemcsak az elbeszélői hangban bekövetkezett váltásról van szó, hanem a jelölt (elbeszélte) referenciavilágok különbségéről is. A beágyazás tipikus eseteiben az egyik elbeszélte világ tartalmazza a másikat, ezért az egyik fikciós szint mindig alacsonyabb a másiknál, így a beágyazott réteget fiktívnek minősíthetjük a beágyazóhoz képest. Itt említhetjük a Kristóf által megírt regényterv és saját világa közötti különbséget mint az ontológiai határvonal példáját.

<sup>6</sup> A szereplő számára egy másik megoldás is létezhet a narratori tudás megszerzése vonatkozásán: kilépve saját fikciós szintjéről olvashatná saját történetét.

<sup>7</sup> GENETTE, Gérard: „Transztextualitás”, 4.

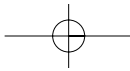
<sup>8</sup> RYAN, Marie-Laure: „Veremtárák, keretek és határok, avagy narratívák a számítógép nyelvén”, in: FENYVESI Kristóf – KISS Miklós (szerk.): *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, Kijarat, Budapest, 2008, 23–58.



Kristóf írásainak hangneme a tudományostól a személyesig, az objektívtól a szubjektívig ível. Olyan műfajok idéződnek meg, mint a levél, a napló, az önéletrajz, a tanulmány, az esszé, a novella és a regény. A novella stilisztikai heterogenitása (vagyis a megidézett műfajok sokszínűsége és köztes jellege) arra enged következtetni, hogy a hibriditás fontos szereppel bírhat az értelmezés során is. Ha közelebbről megvizsgáljuk a beágyazott részek stiláris jegyeit, akkor feltűnő tendenciát vehetünk észre, melyben a műfaji kódok sorozata az egy szövegrészen belüli világos elkülöníthetőségtől a teljes összeolvadásig vezet. A dokumentaritás és a fikcionalitás parallel jelenléte egyre inkább felerősödik, ahogy a dokumentumszerű szövegekben megjelenik a fikció és viszont. Az elején még jól elkülöníthető, hogy éppen egy szaktanulmány vázlatát, egy naplóbejegyzést vagy egy novellakezdeményt olvasunk, de a szöveg végén e műfajok nagyfokú összekeveredése következik be. Hogy e jelenléte bizonyítsuk, szükségesnek látszik szoros, szövegközeli analízise a beágyazásoknak, vagyis a szöveg azon részeinek, melyeket Kristóf vet papírra.

Az első ilyen rész a negyedik fejezetben található, s a műfaji kódok az előzetes megjelölés mellett már első olvasásra is felismerhetők. Az „el nem küldött levelek” a kimondott megjelölés ellenére, egybefűzve és feldátumozva naplójelleget öltönek. Emellett felismerhetünk egy kevésbé irodalmi szövegformát is, a lista műfaját. Ugyancsak a negyedik fejezetben találunk egy részletet, ahol az előzőekkel ellentétben egy tudományos műfajt idéz meg a szöveg: „1921-ben, írta, egy évvel a Murnau-féle *Nosferatu* előtt egy Lajthay Károly nevű magyar filmrendező elkészítette a világ első vámpiros témájú némafilmjét. Ez a *Drakula* halála. A film eltűnt.” (4) A részlet műfajiságára vonatkozóan a szöveggörnyezet van segítségünk: „A megoldás nem sokkal később, teljesen váratlanul érkezett, és észrevétlenül feledtette el vele a megírandó tanulmányt.” (8) Az a közös ezekben a stiláris kódokban, hogy egyaránt nem-fikcionális műfajokra utalnak. Az ötödik és hatodik fejezetben újabb listákra lelhetünk, melyek a főhős pillanatnyi lelkiállapotával és az elvégzett teendőivel kapcsolatosak.

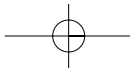
Az igazi fordulópont a leghosszabb, nyolcadik fejezetben következik be, ahol Kristóf elhatározza, hogy tanulmányának témáját fikcióként fogja megírni. „Könyvet fog írni a vámpírfilmről, az igaziról, amit elképzelt, ami lehetett volna.” (8) Az okai meglehetősen különösek. Az első *Drakula*-adaptáció és egyben első magyar vámpírfilm.



pírfilm hozzáférhetetlen, hiszen elveszett. Csak közvetett módon léphet vele kapcsolatba a főhős, méghozzá a forgatókönyv alapján készült regényváltozat olvasása révén. A probléma az, hogy ebben viszont csalódik Kristóf, hiszen elvárásainak egyáltalán nem felel meg az írás,<sup>9</sup> melynek története nem annyira magyar, mint ő szeretné („Lesz egy vámpírotok, akinek még csak az alkotói magyarok, a története nem, és mielőtt egyáltalán megismerhetnék otthon, eltűnik örökre.” – jelenti ki Ethan, az angol tanársegéd – 9), ráadásul minőségileg is kifogásolható alkotás. („a századelő ponyváinak hagyományos stílusában íródott és hatalmas csalódás volt.” – 8). Habár a fikció útját választja az írásban, a referencialitás a személyeségen keresztül beszüremkedik az írásba. Két részletet szükséges kiemelni ebből a szempontból. Az elsőben ezt olvashatjuk: „Egy igazi vámpírról fog mesélni. Titkokról, kutatásról és kalandokról.” (8) Ahhoz, hogy felfejtsük, ki is ez az igazi vámpír, megszívlelendő a másik idézet is: „*És ha nem is a vámpírok, hanem maguk a vámpírtörténetek az igazi szörnyetegek?*” (10) – teszi fel a kérdést Kristóf. Kitüntetett figyelmet érdemel az „igazi” jelző, melyet mindkét esetben használ a narráció. Fontos megjegyezni, hogy az első esetben a heterodiegetikus narrátor<sup>10</sup> a szabad függő beszéd alakzatával élve számol be a főhős gondolatairól, a másodikban pedig történetünk homodiegetikus narrátori pozícióban levő hőse írja le saját gondolatait. A különbség annyi, hogy az olvasói hozzáférés az egyik esetben közvetett, a másikban közvetlen. Így a novella ugyanazon diegetikus szintjére, ugyanazon elbeszélői pozícióra, a főhős világára vonatkoztatva kell értelmeznünk a leírtakat. Jelen esetben eleve egy paradox megfogalmazásból kell kiindulnunk, hiszen a megírni kívánt könyv főhősét ilyen jelzőkkel illeti Kristóf: „az igaziról, amit elképzelt, ami lehetett volna.” Vagyis egyszerre igazi, képzelt és lehetséges. Pontosabban valamikor valósággá válhatott volna, de nem vált. A magyar szörnyfilm örökre eltűnt. De hogyan lehet valami egyszerre elképzelt és igazi? Fiktív és lehetséges? Ebben az értelemben az a valóságos, ami méltó, ami rejtélyes, ami a főhős elvárásainak megfelel, azokhoz igazodik. Az „igazi vámpír” azért lehet igazi, mert méltó saját mítoszához, illeszkedik saját kontextusá-

<sup>9</sup> Hasonlóképpen e dolgozat szerzője is csalódott a novella minőségét illetően, de mindez csak megerősíti abban, hogy a lehető legtöbbet hozza ki az elemzésből.

<sup>10</sup> FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/narracio/index02.html#szerznarr> (Letöltés ideje: 2011. augusztus 31.)



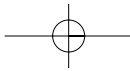
ba. Nem pusztán hamisítvány, másolat, üres név. Kristóf elképzelésével, amikor a szörnyet a vámpír személye helyett a vámpír történetével azonosítja, egy kimondatlan diegetikus váltást implikál. Míg a vámpír személye számára is csak fikciókban létezik, addig története valóságos. Ettől kezdve a vámpír valóságossága egyenértékű lesz történetének valóságosságával, hiszen az élőhalottak működés módja – mint azt Kristóf meg is jegyzi – megegyezik történeteik működésével: *„egymásba kapcsolódó, fiktív világok ezek. Szaporodnak is, ha újat teremt a jó Polidori doktor valamelyik utódja.”* (12) A tudományos munkától a fikcióig vezető utat jól példázza a tizenkettedik fejezet azon részlete, melyben tematikailag még esszészerű, de kivitelezésében már szépirodalomhoz közelítő írást vet papírra Kristóf: *„Bram Stoker grófja nem kedveli a szerepjátékvilágok urbánus poklában élő másolatokat, Carmilla flörtöl az újakkal, hintóján kikocszik a fekete lokomotívokhoz.”* (12)

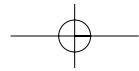
Ahogy az elbeszélés alakzatai átveszik a hatalmat a referencialitás felett, a beágyazott fikció tartalmi (a vámpírság) egyre inkább átítatják a hős valóságát s írásainak jellegét. Az elbeszélés végső csavarja, hogy az „igazi vámpír” Kristóf saját története, vagyis az általunk olvasott novella lesz. Ezt támasztja alá a már tárgyalt önidézet is („Minden a vámpírokkal kezdődött.” – 2 és 8), mely egyértelmű kontinuitást létesít az első és a második elbeszéléssík között. A síkok összekapcsolása egyértelművé válik a tizenharmadik fejezetben is, amely így kezdődik:

### 13.

*Tizenharmadik fejezet: December*

Ez a részlet a kritikai olvasó számára kétségbevonhatatlan bizonyítékként szolgál a diegetikus síkok közötti reflexió kérdésében. De még jobb példa a következő részlet, melyet először Kristóf fogalmaz meg, mint leendő regénye kezdőmondatát: *„Végtelen lépcsősoron ment felfelé, csak húzta maga után a hosszú palástját. Karcos volt az anyaga és kopott, mert a régi filmek éjszakáiból varrták össze. Azt nem egészen tudta, ez micsoda, de fontosnak érezte.”* (8) A végén ennek a mondatnak olvashatjuk egy variációját, immár a narrátor hangszerelésében: *„A végtelenbe nyúló folyosókon vonszolta maga után a palástját. A ruha ugyanabból a siserős-karcos feketeségből készült, mint a falak vagy a merev árnyékok.”* (19) Az első idézet, a „kezdet” éppen egy olyan leírás után helyezkedik el, amely Kristóf





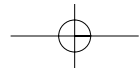
saját jövőjéről és haláláról alkotott vízióját tartalmazza, melyben sikeres, ám magányos íróvá válik, majd teljesen kiégve öngyilkosságot követ el. Az utolsó fejezetből származó részletben ugyanez a mondat befejezhetetlen végponttá transzformálódik, amelyben a névtelen és arctalan lényé avanszált főhős örök bolyongásra és magányosságra ítéltetik.

A tizennegyedik fejezet beágyazásaiban az ontológiai bizonytalanság fokozódik, és már explicit módon összekeverednek a fikcionalitás különböző szintjein levő entitások. A feltételes mód is egyre gyakoribbá válik Kristóf írásaiban:

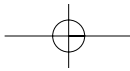
*Esetleg elhagyta a nő, akibe szerelmes volt. Elhagyta a nőt, akibe szerelmes volt. Maryt? Minát?  
Tudhatta volna, hogy az egyedüllét elől menekül az egyedüllétbe.  
Esetleg tudta, de nem érdekelte. (14)*

Érezhető, hogy Kristóf valószínűleg saját létproblémáit csúsztatja össze az elveszett némafilm szüzséjével, s az így létrejövő modalitások, a soha be nem következő realitás és a meg nem születő fikció oppozíciói kihangsúlyozzák azt a szövegszervezési alapálláspontot, mely meghatározóvá válik a novellában: a tervszerűség, a vázlatosság, a romszerűség. Hogy a megjelenített jel mindig megmarad jelszerűségében, sosem tud egészen megelevenedni, mindig megmarad hordozóként, a belemerülés sosem képes kiteljesedni. Sosem tudunk eljutni a jelöltig, mert a jelölő materialitásának valósága mindig az utunkba áll. A kész műalkotás mint jelentő egész megvalósíthatatlan marad. A félig megírt leveleket sosem küldik el a névtelen, talán nem is létező címzetthez, a tervezett tanulmány félbe marad, Kristóf megszakítja iskolai tanulmányait, regényének megvalósulását nem látjuk reálisnak.

Erre a jelszerűségre, a realizálhatatlanságra utal a novella utolsó mondata is: „ebben a sötét világban, [...] nem volt más, csak egy kastély, egy tébolyda és egy város, ami kizárólag a létezésére utaló jelekből állt.” (19) A végtelenbe nyúló folyosók és lépcsők, a falak és a merev árnyékok egyszerre keltik a tágasság és a bezártság képzetét. A megjelenített világ képtelen lesz megelevenedni, felvenni a szándékolt világszerűséget, mert határait mindig kijelölik a médium határai, a papír, a filmtekercs. Mindig csak éppen az létezik, amennyit látunk, olvasunk, ami anyagszerűségében, betű vagy filmkép formájában jelen van, és nem több. Ugyan a referenciális

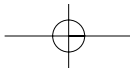






fikció (*A polidori* című novella) végül „megszületik”, lekerekedik, kiteljesedik, de ekkor egyszerre az olvasottak státusza is bizonytalanná válik. A rejtélyes tizenkilencedik fejezetben ugyanis látszólag eldönthetetlen, hogy ki beszél, és melyik korábbi létszinthez köthető leírással van dolgunk. A narráció nem szolgál információval ezzel kapcsolatban, nekünk kell kikövetkeztetni a novella szabályrendszerének ismeretében. A tartalmát tekintve úgy vélhetjük, hogy az elveszett magyar némafilm, a *Drakula halála* világában vagyunk, annak is egy olyan változatában, amelyet Kristóf tervezett újraírni.

Ezen a ponton érdemes figyelmünket egy olyan jelentéshordozó jegy, az ortográfia felé fordítani, mely eddig is segítségünkre volt az elbeszélés színtezettségének értelmezése során. A feltevésnek, hogy az utolsó fejezetben a főhős írását olvassuk, ellentmond a tény, hogy a szöveg nem használja az addig bevett jelzést, a dőlt betűformát, ami a Kristóf által írt részeket eddig jelezte. „A némafilmvárosban reszketeg, kifényesedő-elsötétül az ég, a világ, elnagyolt a város tetőinek vonala. Nem juthatott ki az utcára, mert a tébolyda ablakain rácsok voltak, a rozsdás vasajtók közül egy sem nyílt a külvilágba.” (19) Az alany kiléte itt csak kikövetkeztethető, azonban a megoldás szándékoltan kétféle. A némafilmvilág Drakulájának környezetéről kapunk leírást, miközben a főhős legbelső lelkiállapota jelenik meg. Vagyis a képlet a következő lesz: Drakula (mint szereplő) világa = Kristóf (mint narrátor) világa. Ennek analógiájára egy szinttel feljebb is megtörténik az összeolvadás: Kristóf (mint szereplő) világa = Narrátori pozíció síkja. Vagyis összességében három sík keveredéséről beszélhetünk. Ha a tematika kétségeket is hagy a elsődleges elbeszélés és az extradiegetikus (tisztán narrátori) síkok összeolvadása felől, a szöveg egyértelmű jelzéssel szolgál számunkra a dőlt betűk hiányával. Kristóf és az elsődleges narrátor azonosítása stiláris szinten már korábban végbement, és az önidézetek példája is megerősíti ezt az elképzelésünket, vagyis hogy e két tudat között létezik átjárás. A különbség köztük csupán időbeli, mivel a narráció ideje mindig későbbi, mint a szereplői idő. Nem elhanyagolható tény, hogy a főhős utolsó cselekedete az írás aktusa. Nincs kimondva, hogy mit ír, de az irodalmi konvenciók fényében sejtjük (ha nincsen utána megjelölve ő maga, mint cselekvő személy), hogy a tizenkilencedik fejezetben olvasottakat írja (18-19):



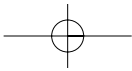
Amikor talált egy nyitott kávézót, cukrot is elfelejtett tenni a papírpohárba, pedig gyűlölte a keserűt. Túlzottan lefoglalta, hogy görnyedve ült egy fotelben és kapkodva írt a fekete füzetébe.

19.

A némafilmvárosban reszketeg, kifényesedő-elsötétülő az ég...

Hipotézisünk szerint ezen a ponton Kristóf nem csak a tizenkilencedik fejezetet kezdi el megírni, mint ahogyan azt először gondolkodnánk, mert a felsorakoztatott érvek fényében arra a következtetésre jutottunk, hogy az első fejezettől kezdi megírni saját történetét, a novellát, amelyet olvasunk. Itt újabb érvként hivatkozhatunk a novella keretes szerkezetére, amely időbeli folytonosságot biztosít a tizennyolcadik és az első fejezet között. Kristóf azon a napon kezdi el megírni saját történetét (18), amikor maga a novella is kezdődik. Ezt olvashatjuk az első fejezetben: „Egész úton azt nézte, hogyan keni szét az ablakon az esőcseppeket a szél, és arra gondolt, mennyire gyűlölt visszatérni az üres szobájába Londonban.” (1) Majd a tizenhetedikben: „Londonba visszafelé azt nézte, hogyan keni szét az ablakon az esőcseppeket a szél, és arra gondolt, mennyire gyűlölte mindig az üres szobáját.” (17)

Hogyan indokolja a szöveg az összeolvadás lehetőségességét? Miért áll be olyan törés az addig realistának látszó elsődleges fikcióban, amely felborítja az egésznek a műfaji, formai rendjét? Válaszunk az, hogy a korábban már említett működésmód, a nyelvi-asszociatív szerveződés kettős természete irányítja az elbeszélést. Emiatt a szöveg nem pusztán szöveg, elvont, absztrakt hordozó, s mondatai nem pusztán gondolatközlő funkcióval rendelkeznek, hanem performatív aktusok, sőt annál is többek. A jelentés áthelyezése már ebben a mondatban nyilvánvalóvá vált: „*És ha nem is a vámpírok, hanem maguk a vámpírtörténetek az igazi szörnyetegek?*” (10) Kristóf az utolsó fejezetben önmagát is szöveggé teszi. Az írás számára nem választás kérdése: „Kényszeresen leírt mindent, a benyomásokat, a jót, a rosszat.” (5) „[T]örténetcsírákat írogatott a füzetébe, kényszeresen.” (8) A síkok összeolvadása így nem tekinthető indokolatlan fordulatnak, mert a szöveg működésmódjának következetes érvényesítése. „Elkeseredetten próbálta visszafogni a képzeletét. A rejtélyes némafilm nem hagyta nyugodni. A tudatalattija éjszakánként elővette, forgatta és a fantázia puha anyagával töltötte ki a tények közötti tátongó űrt.” (8)



A hangsúlyozottan nyelvi-asszociatív szerveződés jellemzője ugyanakkor, hogy mindig csak jelekből áll, s a jelölők uralkodása miatt lesz a történet tervszerű, vázlatos, egészen soha meg nem valósuló, s megmarad a „lehetséges” modalitásában. Egy idézőjeles, hipotetikus, elképzelt világ marad, „ami kizárólag a létezésére utaló jelekből áll.”

