



Sántha
József

Talányaink összessége

Válogatott kritikák és tanulmányok, 2007–2010

Ez a kritikakötet nem kötetnek készült. A kritika ebben a kötetben nem besorolás, kanonizálás. Nem irodalomelméleti dedukció. Még csak nem is kommentár. Hanem — egy nagy tanulmány mellett — alkalmi kritikák sora, ahogyan alkalom, véletlen, megjelenés, szerkesztői megrendelés hozta. Szerzőjének nincs egységes módszere, megközelítési módja, hacsak azt a rendkívüli komolyságot nem tekintjük annak, amivel minden elébe kerülő művet önmagában megérteni és megítélni akar. Hacsak a szöveg irodalmi megformálásának, tárgya érzelmi felidézésének igényét nem tekintjük annak. Hacsak az összehasonlítások gazdagságát, azt a rendkívüli készletet nem tekintjük annak, amit mindközönségesen műveltségnek, tudásnak, emlékezetnek és érzékenységnek nevezhetünk. A válogatást sem utólagos koncepció hozta létre, hanem a minőségérzék — ezúttal saját maga megítélése. Az ítélet — a kritikuskál ezen fordul meg minden. Gyáva kritikus nem ítél, relativista kritikus nem ítél, frivol kritikus ítél, de érzékelteti, hogy nem ért egyet (teljesen) a saját ítéletével. Sántha József mindig ítél. De ítélete nem apodiktikus. S nem azért, mert hangsúlyozná a Vas István-i TFM-et (tévedések fenntartása mellett), s nem is azért, mert véleménye szubjektivitását nyomatékosítaná. Egyikre sincs szükség — mindkettő minden kritikában adott. Hanem azért — nagy kritikusi újítása ez —, mert hajlandó akár többször, s különféleképpen bejárni az értelmezés útjait, s így is kipróbálni ítéletét. Így aztán sem formai dolgokhoz, sem gondolati mélységekhez nem tapad az ítélet, s noha igazolódik azokban, megőrzi az intuíció frissességét. Nagyszerű kritikus.

Sántha József

Talányaink összessége

Válogatott kritikák és tanulmányok, 2007–2010

műút könyvek

Miskolc, 2011

Tartalomjegyzék

A HÁZ MINT HAMISÍTVÁNY

A ház mint hamisítvány (Időproblémák a múlt század irodalmában) 9

SZÉGYENTELENÜL

Szégyentelenül (Thomas Bernhard: *Önéletrajzi írások*) 53

A tréfacsináló és cimborája (Thomas Bernhard: *Az olasz férfi*) 58

Szesztestvérek (Joseph Roth: *A szent korhely legendája*) 68

Lehetséges világok (Agota Kristof: *Trilógia*) 71

LERAKHATATLAN MASZKOK

Rossz társaságban (Luigi Pirandello: *Az álom valósága. Ötven novella*) 83

Talányaink összessége (Robert Walser: *A Tanner testvérek; Jakob von Gunten*) 86

A lakatlan jelen – a Napraforgó világa
(Krúdy Gyula: *Regények és nagyobb elbeszélések 7.*) 93

„Még nem készült el magával” (Krúdy Gyula:
Publicisztikai írások 2.; Regények és nagyobb elbeszélések 6.) 114

Lerakhatatlan maszkok (Nádasdy Ádám: *Verejték van a szobrokon*) 119

Fénypor (Bán Zoltán András: *Susánka és Selyempina*) 127

A szép és az okos (Berniczky Éva: *Méhe nélkül a bába*) 132

Secondhand élet (Berniczky Éva: *Várkulcsa*.

Mesterek, kóklerek, mutatványosok, szemfényvesztők) 137

Híd a Dunán (Balázs Attila: *Kinek Észak, kinek Dél – vagy a világ kicsiben*) 144

AZ ELKALLÓDOTT MONOLÓGOK

Regény a báli szezonra (Závada Pál: *Idegen testünk*) 155

Kristályéjszakák (Térey János: *Asztalízene*) 164

Bolygó apák (Bán Zoltán András: *Hölgyszonáta és más történetek*) 174

Először (Rácz Péter: *Remélem, belátnak*) 182

K. I. elkallódott monológja (Kőrösi Imre: *Ez az egész és más versek*) 188

„életköltészet” (Györe Balázs: *kölcsönlakás*) 196

A szövegek eredeti megjelenési helyei 203

A HÁZ MINT HAMISÍTVÁNY

A ház mint hamisítvány

Időproblémák a múlt század irodalmában

Váróterem

Az idő hiányunk visszhangja. A jelenlétbe ásott meder. Bennünk is van és el is vesz belőlünk. Ezért munkálkodunk oly kétes szorgalommal az idő távoltartásán. Azon dolgozunk, hogy ne váljék bennünk minden pillanatban közvetlen jelentéssé. Hogy bonyolulttá és áttekinthetlenné tegyük a hiányunk és a visszhangja közötti távolságot. Hogy egyrészt ne jelentsen semmi közvetlent, másrészt visszaszolgáltassa a nélkülünk létező teljességet. A bennünk történő és a külső események szimultán játszomája látszatra olyan folyamatot tükröz, mintha indigóra íránk. Ám olyan érzésünk van folyton, mintha képtelenek volnánk a két írás között magunkat megszerkeszteni. A két sík, A és A' közé kellene befészkelni magunkat, és magyarázattal szolgálni mindazokra a következményekre, hogy miért nem jön létre mégsem az azonosság érzése. Hiszen mindaz, ami történik bennünk és velünk, az időben is megtörténik, és ez örökös távolságot (aránytalanságot) szül. Ha képtelenek vagyunk a két szint között magunkat megfogalmazni, akkor csak az $A=A$ tautológiát mondhatjuk magunkénak. Üres fecsegés lesz a beszédünk, távolság és mélység nélküli lesz minden mozdulatunk, úgyszólván időtlenné válunk. (Közvetítjük magunkat mint a világot, de magunkat csak ekként, mert ez a *mi* nagyon is képlékeny, abban a pillanatban születik, amikor megfogalmazzuk, s talán épp ezért nem vagyunk képesek érzékivé válni a magunk számára.) A konstruktív, az élhető idő a két egzisztencialemez ($A=A'$) közé bepréselt érett magyarázat, amelynek minden pillanatában képesnek kell lennünk magunkat megalkotni. Az emlékezet segítségével ezt a szűk rést feszegetjük, hogy eltávolítsuk a jelenlétünkéből a ráforrasztott időszerűséget, és lényegszerűséget formáljunk belőle. Hogy hiányunk visszhangja betöltse a repedéseket, hogy a jelenlétünkbe ásott gödrök tartalmazzák a következő pillanat értelmét is. Amit azonban a minősített két idősíki közé beszórunk, az többnyire meddő élettapasztalat, nem adja vissza

automatikusan azt, aminek a megértésére okvetlenül szükségünk volna az elkövetkezőkben. A két lemez közé préselt életanyagunkat jelenlétünk nem képes érvényesíteni. Hogy talányosabban fogalmazzunk: a jelenlétünk nem válik élhető múlttá, olyan távolságokkal és hiányokkal küszködünk, amelyek előre lebontják a szemlélődésünkben célba vett azonosságokat. A múlt romlása bennünk sosem lesz időszerűvé, márpedig a szokásaink legfőbb akadályai az azonosságérzetünknek, hiszen a jelent teljes mélységében elorozzák. Egy azonosíthatatlan távolság aligha legyőzhető. Csak azok a dolgok elfogadhatók és hitelesek a meddőhányóba zárt dolgaink és ismétléseink közül, amelyek a hiányunk lehetőségét is magukban foglalják, amelyek úgy vannak számunkra jelen, mint a létezés bizonyosságának az üressége, mint elmúlásunk perisztaltikája. Ha a múltunk halálát nem engedjük a jövőnk halálának a közelébe, akkor az idő visszhangja távollétünké lesz. Ebben a haldoklásban a múlt és a jövő egyforma távolságba kerül, a halál éppen e kettő közé dermedve, már markába szorítva függetleníti tőlünk, hogy érzékileg mit is szeretnénk még jelennek érezni. A gödrökben semmi mást nem találunk, mint jelenlétünk elszigetelt, atomizálódott pillanatait. Egy másik nézőpontból még azt is megfontolandónak gondoljuk, amit Simone Weil negatív formában így fejez ki: „Egyedül azért létezőnk pillanatról pillanatra, mert Isten elfogadta, hogy létezésünket elgondolja, noha valójában nem létezőnk.”¹

Ibsen és Strindberg, Csehov legközvetlenebb elődei a drámai jelenlét megalkotásában hatalmasra konstruált múltat, titkokkal telített történeteket gyömöszölnek bele ebbe az időprésbe. A jelenlét ezáltal a múlt fokozatos felizzása lesz, ami rendesen eltakarítja útjukból, hogy igazából jelen lehessenek, hogy a jelenlét önmagában megbontsa a hiányukat. (Az előre tekintés dramatikus erőket mozgósít, a múltba tekintés tiszta líraként fátyolszerű bevonatot képez a most eleveenségéhez képest, ami közte van, a mítosz valósága, ami semmiképpen nem tehető személyessé.) A végletekig kiélezett konfliktusok az örvény fölé terelik a drámai cselekményt. Az idő hiányának visszhangja hol etikai, hol esztétikai vagy dramaturgiai (liturgikus) öblöket tár elénk. A jelenlétbe ásott gödrök műtszerű cselekedetekre ragadtatják a hősokeket. Meg kell tenniük, amit valaha elmulasztottak, érvényre kell jutniuk a múlt hazugságainak, a közvetlenség hiányát tetteikkel kell kiváltaniuk.

¹ Simone WEIL: *Ami személyes, és ami szent*, ford.: REISINGER János, Vigilia, Budapest, 1983, 121.

De nem álságos-e minden, ami a múltból jöve kiigazításra szorul? Vagy a hiány dolgozik bennünk, vagy a jelen. A jelenszerű múlt, ami már Hamlettel is kikezdett, vagy a műtszerű jelen, amitől Hamlet nem kapott egyértelmű visszaigazolást. Ebben a zsúfoltságban az ibseni, strindbergi hősokek mindig kívülről kapnak ösztönzést, például váratlan vendégek érkeznek hozzájuk, hogy a jelen érvénytelenségét felmutassák. Nem belső érési folyamat eredménye lesz a végső állapot, hiszen nem térhetnek vissza oda, ahol nem teremtették meg magukat. Nem kétséges, hogy minden efféle hősoke az idő távortartásán munkálkodik, azon dolgoznak, hogy ne válják bennük közvetlen jelentéssé. Hogy bonyolulttá tegyék a hiányuk és annak visszhangja közötti távolságot. Hogy egyrészt ne jelentsen semmi közvetlent, másrészt reprodukálja a nélkülük létező teljességet.

Csehov kései darabjaiban új dramaturgiát alkotott, amelynek sokértelmű és korszakos jelentőségét az a tény is jól mutatja, hogy drámái szinte szünet nélkül színpadon vannak, és egyszerűségükben is mitológikus helyzeteket teremtve szinte a modern kor eposzaivá terebélyesedtek a sokféle áthallás és a roppant intenzív rendezői értelmezések következtében. Elődei eredményeinek hátat fordítva, a cselekményt fokozatosan megdermesztette, szereplőit lelkileg hibernálta, egy bizonyos súlytalanság, de nem tétnélküliség uralja a csehovi előadásokat. Ha egyszerűen akarnánk megragadni ezeket a drámai szituációkat, akkor sommásan azt mondhatnánk, ezek a darabok valamiféle váróteremben játszódnak. A várakozás azonban, különösen, ha tömegesen várakoznak, csak afirmatív lehet. A várakozás két szélső pontja: a színpadon várakozók csoportja, és velük átellenben, láthatatlanul azoknak a dolgoknak az összessége, amire várnak. Úgy tűnik, mintha a várakozás ideje párhuzamosan eltolódna a megérkezés idejétől. Itt egy várakozó, ott egy remélt beteljesülés, de ezek igazából sohasem közelednek egymáshoz. Joggal kérdezhetjük, hogy mi a várakozás, és mi ennek a lelki nyitottságnak az értelme. Nem valamire, hanem tudatosan várakoznak. Megválasztják az irányt, és azt mondhatjuk, kizárólag a múlt felé nyitottak, onnan remélnék megoldást a jelenben tarthatatlannak érzett helyzetükre. A váróterem mintegy csak kölcsönadja a várakozás idejét a várakozóknak, hiszen nem egy arc vár egy másik, hasonlóan pillanatban rögzítetre, hanem egy egész élet minden tapasztalatával várakozik egy magánál teljesebb értelem eljövetelére. Az időtlen várakozásból levág egy darabkát, ami forma szerint ugyan megegyezik az

örök várakozással, de tartalmi szempontból, dráma lévén, verbalizálja az áthatolhatatlan beteljesülés miatt érzett csalódásukat. Lelki tényezővé alakítja az időtényezőket. A *Három nővér* és a *Cseresznyés kert* időproblémája strukturális. A várakozás struktúrája az idő struktúrája is egyben. Mégsem teleologikus. Ha visszább tekintünk, nem is csak a drámai szituációkra, hanem a XIX. század második fele regényeinek cselekményeire, látni való, hogy a *Holt lelkekben* vagy a *Bouvard és Pécuchet*-ben hogyan veszítette el a cselekedet az emberből következő immanens indokoltság, kiáramló önkifejeződés területeit, s lett valami monoton ismétlődés, belső útkeresés formát nehezen megtűrő groteszk mániájává, vagy a be nem váltott, meg nem értett lényeg csöndes haláltusájává. Mihelyt kibontják a várakozás mélyebb magyarázatát, képesek megfogalmazni helyzetük képtelenségeit, kiiktatódik és eltolódik belőle a leglényegesebb rész, hogy míg várakoznak (és remélnak valamit), a saját halálukra várnak, a lehetséges érkező mögött közeledik az elmúlás is. Ez a távolság, amely a remélt érkezőt a várakozó halálától elválasztja, mindig kiemeli őt várakozása teréből. Lefosztja magáról az értelmes várakozás megcélzott józan bizonyosságait. Mivel egész lényüket odaadták a várakozásnak, mintha csak az ördöggel kötöttek volna szövetséget, hiszen ennek a várakozásnak semmi józanul körülhatárolható realitása nincs, Csehov még a legszeledebb reménységgel sem kecsgetti őket. (Irina nem szerelmes, Mása Versinyinje egy öleléssel odébbáll, Olga pedig már végleg lemondott mindenről). Várakozás egy fal előtt, hogy leomoljon, és ők továbbmehessenek, hogy az idő olyasmit képezzen, amiben ők már igazán nem is lennének érvényesek.

Ezekben a darabokban a jeleneteket sem úgy szemléljük, mint originális, egyszeri eseményeket, hanem mint a tegnapok, a tegnapelőtti dolgok ismétlődését. Alig van olyan mozzanat a *Három nővér* első felvonásában, amely ne történe meg minden nap vagy legalábbis minden évben egyszer (névnap). A történések tehát nem egyszeriek, és az a szóbeli utalásrendszer, hivatkozástalmaz, amely a múltra irányul, mind az események ismétlődését hivatott alátámasztani. Hova lett, kérdezhetnénk, a dolgok egyszerisége? Szükség van-e az életben és a drámákban egyszeri dolgokra? A konfliktusok, ha mégoly rejtetten is, képesek akár hosszan elnyúlva megbújni az ismétlődésekben, de értelmet csak a drámai kibontakozás megmásíthatatlan egyszeriségében, az ellentétes erők nyíltzríni megjelenésekor és a korábbi viszonyok

jóvátehetően lerombolásakor kapnak. Ez a folytonos ismétlődés, új-ratermelődött „ugyanaz” egészében mintha a drámaiság ellen hatna. A dráma, úgy tűnt több mint kétezer éven keresztül, az egyszeri, a különös, a visszavonhatatlan dolgok bemutatása révén mélyülhetett az egyes korok reprezentatív művészetévé. Egy eseménysor minden mozzanata értelmet nyer a végső ponton („Épp az a nagyság, ha valami visszavonhatatlan” – írja Witkiewicz²). Csehov kívül helyezi magát a történések e szűk menetén, és drámáit ezáltal végtelenül nyitottá tette. Az ismétlődések hullámmozgásán keresztül tekint a pillanatra, a jelenvalóra, nem a visszavonhatatlan dolgok felé tereli az események menetét, hanem mintha filozofikusan merengene a mindennapok finom elmozdulásain, és szeretné hőseit kimenteni abból a kényszerből, hogy sorsukban aktív szerepet kapva csak felgyorsítsák a végzet felé irányuló kiteljesedést. A *Három nővér* nyitójelenetében az egy évvel ezelőtti névnapra emlékeznek, amikor apjuk halála miatt mély gyászban ünnepelhettek. Az azóta elmúlt napok majdnem végtelen sorát idézik fel, amikor meglátják a különbséget, hogy ezeken a napokon, pillanatokon keresztül a folytonos ismétlődésben az egyszeri szomorúság hogyan változott élni való, sokszorosítható mindennappokká.

„Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás – írja Kierkegaard –, csak az irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezik.”³ De mi van akkor, ha az emlékeinket ismétéljük a mindennapokban, folyamatosan akarjuk a múltat a jelenen átszűrve jövővé transzponálni? Szerencsére ennek ellentmond az a pszichológiai tény, hogy a múlt mint az emlékek erdeje, igazából az emlékezés folyamatán keresztül, azok konzisztenciája miatt felidézhető. Az emlékezés nem úgy tekint a százszor megtörténtre, mint száz egyszerire, hanem mint egy állapotra, aminek a belső falai már összeomlottak vagy éppen összeomlóban vannak. Az emlékezés folyamata egyre nagyobb belső tereket képes csak egységként felidézni, éppen ennek nagyságától rendül meg, hogy nem érzi széttagolva, mindennappokká elkülönítve a régi, felidézésre érdemeset. Az emlékezet az egyszerire utaló emlékek egymásra kopírozása révén válik felidézhetővé és benső-

² Stanisław WITKIEWICZ: *Vízityúk*, ford.: KERÉNYI Grácia = S. W.: *Drámák*, Európa, Budapest, 1973, 11.

³ Søren KIERKEGAARD: *Az ismétlés*, ford.: GYENGE Zoltán, Ictus, h. n. [Szeged], 1993, 7.

ségessé. Azok az egyszerűségek, amelyek a jövő ismétlődéseire hagyatkoznak, mindig megvonják maguktól a véglegesség bizonyosságát. Úgy tűnik, kierkegaard-i értelemben az ismétlések egyedi reálértéke nulla. Mintha az idő nem akarná felfalni azt, amit élébe vetünk, felkínálunk neki. Az ismétlés nemcsak a saját szintjére, de az el nem fogyasztott, ki nem töltött helyi értékekre is odaveti tekintetét.

Sok-sok idő elmúlik, és a beérkező vonatok csupa várakozót hoznak majd. Tele lesz a váróterem várakozókkal, de senki sem találja meg a hozzá érkezőt, sem azt, aki őt várja. A *Cseresznyéskert* szalonjába állomásról érkeznek, és induló vonathoz sietnek, relatíve egy kis időt töltenek egy szalonban, amit múltjukból fakadóan gyerekszobának mondanak, de gyakorlati értelemben nagyon is egzisztenciális tér, hiszen senki nem jött senkihez, nem ismerik föl, és nem is akarják felismerni, hogy kire is várnak. Mindenki mást szeretne: a hétköznapok, az anyagias megfontolások és a reménységek riadtan belátott szétfoslása nem tántorít el senkit sem attól, hogy érvényességük kőszá árnyaihoz a legvégsőig ragaszkodjanak. Kiderül, hogy ez a legmagasabb értelemben megszervezett várakozás, hiszen mindenkit ugyanabban az állapotában hagy, senkit nem szabadít meg önmagától.

(Az idő túlzottan szigorú arányosságáról gondolkodni, azaz mindenre megfelelő időt szánni, remélve, hogy az élet egy gótikus katedrális, amely szimmetriatengelyénél fogva lehetőséget ad majd, hogy minden részén gyorsan áthaladva a tengelyén túl lévő dolgokat is megismerjék, hiú ábránd. Mert csak feltételezni lehet az életben ezt a szimmetriát, nem hagyhat magának az egész épület bejárására időt. Átrohan az egyikben és átrohan a másikon, és feltételezi, hogy amit az egyik részben látott, a másik részben is ugyanúgy megtalálható. Pedig ha kiismerhetné magát az életben, tapasztalhatná, hogy *ad hoc* vannak beépítve a dolgok a szerkezetbe, és az épület felének megismerése semmit sem mond a másik oldal díszítményeiről, szobrairól, oldaloltáraitól. Aki türelmes, láthatja, nincs semmiféle egybeszerkesztett épület. Ha ez a várakozás struktúrája, úgy tapasztaljuk, hogy az érkező oldal épp olyan hiányos, mint a várakozó kitöltetlen ésszerűtlenségbe vetett hite. Eredeti romnak készült épületek vannak, a be nem épült időt magánvalónak érezhetjük.)

A *Három nővér* második felvonásában álarcosokat várnak az egyetemese várakozás kamaraszínpadára, akiket aztán Andrej felesége, Natasa elküld. Külön érdekessége a darabnak, hogy igazából ez az

ízléstelen nőszemély gondolkodik és cselekszik ésszerűen, gyakorlatiassága, önzése más darabban fel sem tűnne, csak itt, ahol az elvont értelmű várakozás realitássá fokozódik, sőt az egyetlen metaforikus mező lesz, ahol az ál- vagy kvázi áltörténések szabadon lubickolhatnak ebben a metafizikai térben, amit a nővérek számára a várakozás nyújt. Az álarcosok meg sem jelennek a színen. A várakozók semmiségük leplezésére oly jólesően beharangozott estén hoppon maradnak. A huszadik századi nagy maszkabál nem teheti be a lábát Csehov színpadára. Ennek akár mélyebb jelentést is tulajdoníthatunk. Miután a szereplők közül azok, akik igazi metafizikai élményként adják oda magukat a várakozásnak, nem ölthetnek maszkot. A váróteremben egyébként sem jellemző, hogy álarcban üldögnének a várakozók. Azt a reménységüket foszlatná szét az időtlen várakozásban, hogy mások rájuk, ők pedig az eljövőre s ez által önmagukra ismerhessenek. Natasa, mint amolyan kis betolakodó Bovaryné, egy egész más valóság mindennapjainak a részese, a néző alig kap kézzelfogható információkat nem kevés veszéllyel járó kalandjairól. Márpedig a kaland csíráállapotában ott lapul ebben a darabban is. Az ő álarca ebben a kiszorított helyzetben pszichológiailag alig felemlített realitás, amely akár nagyobb darabokat is kiszemelhetne a dráma mélyen ideologikus anyagából. Csehov látszatrealizmusa ezen a ponton nagyon is fénynyelő. Gondoljunk Gombrowiczra vagy akár Genet-re, Ghelderode-ra, ahol a maszkok a kínzó üresség esszenciális létezéslehetőségeit kínálják a szereplőknek (vagy akár Szentkuthyra, Hamvas Bélára). Hozzájuk képest Olga, Mása, Irina a pusztító önazonosságuk tragédiáját szenvedik el. Natasa gondtalanul éli az életét, elpusztítja, aminek pusztulnia kell, megfontolandó, hogy ő az egyetlen, aki a nővérek verbálisan fenntartott, familiárisan zárt világát az ízléstelenségével, naturalisztikus evilági mohóságával igazán áttöri.

Még leginkább Beckett *clochard*-jai hasonlatosak Csehov figuráihoz, akik ugyan egy lépéssel távolabb kerültek önmaguktól, de ugyanúgy következetesek abban, hogy az eljövő dolgok nem őket illetik majd. Vladimir és Estragon csontra szikárodott várakozó intellektusok, a reménytelenség balekjei, akik bár redukált szociológiai helyzetben vannak, belátásaik, kibontott érvrendszerük szerint leginkább rokonai Csehov hőseinek.

Még mindig azt gondolják, hogy a tapasztalati tények másik oldalán ugyanazok a dolgok várnak ránk, hogy a székesegyház szim-

metrikus, hogy akikre várnak, azok léteznek. Nem erre vágyik-e az ember örökké, erre a helycserére, az érkezés, a találkozás metafizikai kalandjára, hogy végre igazából felismerje magát, hiszen térbelileg és alkatánál fogva már rég képtelen arra, hogy a maga képzetét gyakorolja? (Kierkegaard-i értelemben – *Filozófiai morzsák* – arra vágyik, hogy tapasztalatát illetően önmaga kortársa legyen, amennyiben ez egyáltalán lehetséges.) Az én valami nagyon különös dolog, és vélhetően túl ismerős is. Ha tehát nincs meg ez a jó érzése, akkor nem várhatja el magától, hogy a világba kilépő szerepeket játsszék. A nővérek impreszsióktól átfűtött lényre Andrej kisszerúsége miatt lepleződik le.

Az idő azonban itt a halottak kiválasztása a múltból. A darab elejétől a végéig a sorsuk ellen szofisztikusan lázadó holtak mustrája. A múlt lehetőségeinek a parlamentje. Tétován, kis többséggel megszavazott jelen. A polgárinak nevezhető élet meghagyja az életlehetőségek kissé ostoba díszkertjeit. Itt az emlékek ápolása, az ösvények rendje elfeledtetni, hogy a várakozás sivatagi szélben, orosz télben kint felejtett arc. Beckett-nél nem azáltal lesz az arc más, hogy rejtőzzék, hanem a szenvedés által töpörödik maszkká. Az egymás mellé állított vásári komédiások helyett itt az arc maga bontja le fölöslegesnek érzett tükkörképeit, kibomlik magából a csupasz és csupaszabb, hogy a beszéd elevensége helyett látványként filozofáljon. Az eltemetett arc nézi magát a ravatalon. Ha az idő nem az az idő, amire várunk, hiszen az idő mint jövő, rétegzett, sosem jelenhet meg egy mélyebb és más lényegű azonosságban, akkor a nem-időben várunk, hisz mi sem azok vagyunk már, akivé tettük magunkat. Ha egy más idő eljövetele megakasztja a remélt idő hitének liturgiáját, akkor egy másik személyiség kezd el várakozni egy olyan valamire, ami ő lehetett egykor. „Könnyebb felépíteni a templomot, mint elhelyezni benne a kultusz tárgyát” – írja Beckett.⁴ Ez aztán valóban megakasztja a személyiség egyben való szemlélésének folyamatosságát. Ez szerkezetileg átalakítja a várakozás egész építményét, hiszen akik a váróteremben várakoznak, azok még egészek, és valami körülhatárolt személyre, lehetőségre várakoznak. A *Három nővér*ben mindenki kész arra, hogy a saját jövőjét egyetlen pillantás alatt a legképtelenebb szemfényvesztés miatt érzett lelkiismeret-furdalás nélkül azonosítsa. Mindig a mások súlyától bágyadnak el. Félnek egyedül megérkezni a jövőbe. Olyan, kissé kommunisztikus

⁴ Samuel BECKETT: *A megnevezhetetlen*, ford.: TÖRÖK Gábor, Magvető, Budapest, 1987, 446.

közösségben élnek, ahol még az odavezényelt tiszteteket is szeretnék felreépíteni vágyakozásuk magasába. Tehát a kultusz tárgya ők maguk, a lehetséges maguk lehetnének, akik csak a lehetőségeik felvázolásáig jutottak el, de képtelenek meghatározni várakozásuk örök érvényű maradandóságát. Csak esetleges dolgokra hagyatkozhatnának, készek a templom bárminemű átépítésére, csak éppen annak a bizonyossága hiányzik majd belőlük örök időkre, hogy ezt a szent helyet miért is építették. Mert ha az érkezők (közeledők) leszállhatnak a megelőző állomásokon, akkor a közbeeső állomások is rétegződhetnek a várakozóban. Akkor a várakozás egy hosszú, előre megtett út lesz, amelyben a várakozó bejárja az érkező összes kint hagyott lehetőségét, anélkül, hogy elmozdulna a váróteremből. A várakozás maga kerül az oltár apszisára, a türelmetlenség és a fáradtság, a reménytelenség alakjában könnyen része lehet a hitnek. Ő sem az már, aki vár, aki lényegében egy jobb élet lehetőségében reménykedik, egy jobbik magában. A várakozás helyszíne templom lesz, de mint élettér, köddé válik. Akár egy olyan helyen várakozik ezentúl, ahol reménye sincs az eljövőre (*Godot-ra várva*), vagy olyan helyszínen, aminek lehetőségére egész életében várt (*Cseresznyés kert*). Magában elporlad lassan, míg a várakozása eleven. A kegytárgy maga a várakozás kultuszának objektuma, a belőle kihasított lét. Ez az elevenség maga ellen támad. Már úgy néz magára, mint egy olyan várakozóra, aki képtelen bármilyen jövővényt is megismerni. Mivel soha nem érkezhetett meg, hiszen az Abszurd nem hihet a maga eljövételében, a maga reménységének, a másának az eljövételében hisz. Félt elmenni a váróteremből, hiszen ha kilép, minden lehetséges vigaszról lemond, ami a várakozás szituációjából nézvést még üdvözítő lehetne a számára. Ugyanakkor még ez a visszafogott várakozás is olyan, hogy visszahozhatja, akár egy véletlen folytán, amiben már nem is hisz: a váróterem hol fölfokozott, hol kiábrándult nyüzsgése egy általános és mélyen szánalmas és bűnös közösség hitét erősíti benne. A nem személyre szabott érkező nemcsak a várakozás sziluetttjét, hanem az idő rétegződéseit is pusztasággá változtatja. Átmennek egymáson a mezők anélkül, hogy ő maga egy pillanatra is a várakozásából önmaga teljes feladása nélkül kiléphetne.

Csehov meglehetősen logikusan gondolkodott minderről. Utolsó három darabja lényegében ezt taglalja, de igazi, szinte vallásos mélységig az utolsó két darabjában jut el. Önmagában mindkét darab egy-egy filozófiai traktátus, mégis úgy érzem, bár gondolatilag meré-

szebb a *Cseresznyés kert*, az életmű csúcsa a *Három nővér*. Rejtélyes, sokrétegű, ha rétegeit bontogatjuk, nagyon is ellentmondásos mű. Legenyhébben fogalmazva is: irracionális. Míg azonban az előadás és műértelmezés szempontjából nagyon is termékenyek ezek az ellentmondások, hiszen zárt teret képezve sehová nem tévedhet el a tekintet, minden ott van, vagy ott kellene lennie, ahová Csehov elhelyezte, mesteri hangszerelést érez mögötte az olvasó, amikor a szereplők a legközönségesebben ignorálva egymást elbeszélnek egymás mellett. (Csebutikin újságolvasása olyan újszerű dramaturgiai fogás, mintha egy kalapból húzgalná elő, hogy mit is mond. Irina, Tuzenbach jövő- és munkamániája szintén mérföldekre esik a darab valóságos drámai szituációjától, és akkor még nem beszéltünk a süket Ferapontról, aki a színpadi helyzeteket nem értve szintén összevissza beszélhet, vagy Másárról, aki önfeledten Puskin verséből idézget. Ő az egyetlen, aki lelke motorját a legteljesebb intenzitással és gátlások nélkül működteti.) Néha úgy érezhetjük, alig érnek össze ezek a világok, mintha mindenki a saját jól behatárolt kisbolygóján tüsténkedne, csak átnéz a másik birtokára, és a szereplők egy pillanat rögzüléseiből vonnak le messzemenő következtetéseket. Mintha igazából nem egy térben mozognának, gondolkodnának. *Három nővér* a cím, de négyen vannak testvérek, ott van Andrej is. Létezéséről csak a nővérek gondolkodásából tudhatunk, némileg ki van zárva a darabból. Versinyin is csak a három lányra emlékezik, fiúról nem tud, pedig évekkal ezelőtt bejáratos volt a család moszkvai otthonába. További furcsaság, hogy az öreg doktor, Csebutikin, aki szintén mindennapos vendég volt a Prozorov családnál, levegőnek tekinti Versinyint, nincs emléke róla. Mintha valami közös nagy hazugság részesei lennénk, amit jóváhagyólag vesz tudomásul minden szereplő. Csebutikinnak egyébként is csak Irinával van bensőséges kapcsolata, ez némiképp logikusnak tűnik, ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy éveken keresztül szerelmes lévén az anyjukba, esetleg Irinát a saját gyermekének gondolja, ezért ez a hallgatóságos megtúrtsága, konok behatolása a család intim életébe. Már-már az abszurd dráma klasszikusait idézi, amikor Versinyin azt állítja, hogy nemcsak moszkvai, és hajdan a család jó barátja volt, hanem ő is természetesen a régi Baszmannaja utcában lakott. Mindenki a régi Baszmannaja utcáról szeretne hallani (vagy mégsem?), ő azonban kitér ez elől, és egy szót sem lehet többé a régi Baszmannaja utcáról hallani. Mintha ezek az emlékek tiltás alá esnének. (Az egyidejűség élménye,

amit Moszkvához kapcsolódva magukban őriznek, más-más múltelhagyással játszódtott le, történt meg bennük, s ez elzárja őket attól, hogy a jelent a múltféle értelemben újra egyidejűségnek érezhessék.) Hosszan lehetne sorolni a parodisztikus elemeket, elég, ha csak Versinyin és Mása szerelmére gondolunk, a férj, Kuligin hozzáállására vagy arra a szokatlan durvaságra, ahogy Tuzenbachot csúnyaságáért, Szoljonij elvakult szerelméért illetik. Mintha hiányoznék a darabból a szereplők neveltetéséből következő udvariasság, legalábbis Csehov határozottan egy csiszolatlanabb közvetlenséget enged meg bizonyos helyzetekben. A darab ellentmondásai, az össze nem illőségek nyitja a három nővér *háromnővérségéből* fakadhat. Nekik van csak igazi „Moszkva”-élményük, a többiek mintha csak tiltanak őket ettől, vagy megfelelni akarván nekik, hozzájárulnának ehhez a zárójelbe tett, hazug misztériumhoz. Úgy tűnik, nincs szükségük arra, hogy ezt az élményt másokkal is megosszák. Irina, Mása, Olga várakozása, Moszkva-mániája lényegi várakozás. Személyiségük mélyére ivódott hazugság, de olyan elemi, hogy a többiek mintha csak szentként tekinténeek rájuk.

Mivel mindez a jövő hamis ígéretével teljes, azt is mondhatjuk, a jövő rontja el a dolgokat. A jövő érdekében sekélyesedik el az életük, mert túl hevesen akarják a jövőt, és a jelenben a jövőtől való félelmükben mindent eldobálnak. Amit itt egy halom roncsként látunk, az mind a jövő érdekében elhullajtott jelen. Az igazibb jövő a múltjuk. A jövő azonban, mint amnéziába zárkózott múlt, kikutathatatlan. A bajba jutott ember a múltját akarja megfejtetni, mert azt hiszi, ott veszett el a jövője. Mindent tudni akar magáról, holott fél ettől a tudástól, hiszen a jövő képlékeny anyagként szervirozza a múltját, ami azonban nem áll a rendelkezésére. (Itt érezhetjük igazán modernnek Csehov bátorságát, hogy semmi regényes elemet, semmi igazi titkot nem épít be a darabba, hogy a kezdet informatív anyaga alig különbözik a vég állapotától.) Nem beszélve a *Három nővér* aszimmetrikus időképzetéről, amikor a jövőként mindig száz, kétszáz évet, esetleg ennél is több időt emlegetnek, holott azt sem tudjuk igazából, jártak-e valaha Moszkvában, vagy valami elmondhatatlan dolgot rejtegetnek e címke alatt.

Úgy tűnik, a három nővér a várakozás diktatúráját építette ki ebben a váróteremben. Még élesebben fogalmazva, hiszen a zárójelent, amikor Tuzenbach párbajban bekövetkezett halálát szemrebbenés nélkül fogadják, még Irina is, aki pedig az ifjú halott friss menyasz-

szonya, mint Rubljov ikonján, a *Szent Háromság*on a három angyal, egy bokorban állnak, és azt a jövőt szemlélik jelentől megszabadult érzéketlenséggel, amit egy minőségi élet hazugságának reményében ők lényegében elpusztítottak. Vallásos fényben tündökölnék, valójában az anachrón idő diktatúrájának a képviselői. Ha a múltat nem képesek jövővé szelídíteni, akkor a jelent is érvénytelenítik. Évszázadokra várnak, holott nem cipelik a jelen terheit. Angyalok, de a hazugság égszínkéék ruhás evilági hírnökei.

Üvegviszaváltó

Mint akiket az idő hiánya ébreszti önmagukra, úgy áll Estragon és Vladimir a színpadon. A szél időlemezeket zörget, levegőhibákat jelez, próbálkoznak, hogy melyik idősíkban is tudnának végképp megkapaszkodni. A sok-sok pillanat mind egyszerre van bennük, mintha eddigi életük másodpercei szétszabdalva valami térszerűben volnának elhelyezve. Minden pillanatuk, életük minden pillanatának lehetsége. Azt is gondolhatják, hogy a világ még nem érkezett el hozzájuk, valami időn és téren túliban várakozik, a most lehetősége csak a múlt, ahogy az arcukba szítál. Úgy tűnik, saját maguk után nyomoznak, mintha a gyilkosok tértek volna vissza a tett színhelyére, hogy önmaguk nyomait, indítékait felkutassák.

Beszélgetnek, hiszen a beszéd mindig jelen van valakinek az emlékezetében. De képtelenek a gondolataikból kihátrálni. Ezek a szavak, mondatok azonban csak régi és még régebbi párbeszédnek töredékei. Az eleven jelenbe zárva (a színpadon) a múlt elparázslott helyzeteit, létezésüket próbálgatják. Ha úgy akarjuk, bennük halottak hallgatnak és beszélnek, és minden múlt halott bennük, ezek megidézése, „mostba” emelése különösen fegyelmezett erőgyűjtés a részükről. Mintha időlemezeket szereltek volna a szcenériába, nehogy valamiként eltévedjenek. Azt írták rá: tegnap, ma, holnap. De külső idő híján képtelenek eme fogalmak között eligazodni. Mintha egy folyó zárná el a jelenüket az emlékeiktől, vagy megszakadt volna a forrás és a folyam közötti eleven kapcsolat. Pedig jól tudják, hogy nem ugyanaz átnézni a folyón, és átkelni rajta. A folyón túl a jelenbe zárt most, amire erőtlenségük, múltba szakadtságuk miatt képtelenek. Az is megeshet, erre is találánánk konkrét utalásokat, hogy már többször is megtették ezt a túlpartra vezető utat, de ebben a kalandban, bármekkora erő kifejtéseket követelhetett is ez tőlük, sosem találtak magukra vonatkozó érvényes helyzeteket.

A testük, miután nincs reálisan kibomló, egybeszerkesztett éntudatuk, csak képzet a néző számára, s a valóság e képzet lassú haldoklása. Látványként csak a testükkel rendelkeznek, holott, és ez nagyon fontos a darab mélyebb megértése szempontjából, maguk számára az én sohasem fokozódik folyamattá. Furcsán terebélyes azoknak a viszonyoknak az elgondolása, hogy léteznek emberi lények, akik már nem tartják számon az érvényességüket. Az élet egy jól ellenőrizhető területéről, a bizonyosságok egy tetemes részéről ők minden erkölcsi, obskúrus, hezitáló önvállalás nélkül lemondtak. Nem mint jelenlétük ott, hanem csak szemtanúként saját pusztulásuknál. A szemtanú számára olykor közömbösnek tűnhet, hogy letörik-e az ág, amire felakasztják magukat, de hogy számukra mintegy csak logikai színezetet ölt a saját haláluk itt és most bekövetkező lehetsége, ez már mélyebben számon kérhető rajtuk a további sorsuk követésénél. (Nem a maguk helyzetéért küzdenek, hanem ilyenformán – úgy gondolják – az egész emberiségért szeretnének helytállni.) Minden elerelhet, utólagosan erre utaló magyarázatok is lehetségesek. Szinte lepecsételte magát a két száműzött, a lehetőségei mögött él, úgy tesz, mintha semmi elől nem zárkózna el. A nyomok, ha alaposabban megnézzük, egy irányba mutatnak. Nem túlzás, ezen a színen átment valaki. Céljához tartozott-e útjának ez a szakasza, vagy érdemes inkább mások járásával egybevetve meghozni a végső döntést? Még nem ért el a világ a jelenbe, valakik feltartóztatták. Vagy azok a bizonyos tárgyak és személyek nem értek még ide, amelyek igazolnák észleléseik összességét? Enélkül minden ítélet és minden bűncselekmény komédia. Csak ha mint testre szabott dolgot és időbe ágyazott jelenlétet gondoljuk el, akkor lesz belőle botrány. A környék mindenesetre nagyon gyanús. Leginkább egy büntett helyszínének tűnik, egy olyan kriminalisztikai múzeum tájvédelmi körzetének, ahol a tárgyak csak a lehetséges, de nem a valóságos bűntényekhez kapcsolódnak. Néma opera, ami nem enged a nézők füléhez a hangokat, nem teremt összefüggéseket ebben a létközeli, de emberi minőségeket konzekvensen megtagadó világban. A szereplők erőteljes tárogása, vad gesztikulációi semmiképpen nem tragédiát, hanem a komédiára való hajlamot erősítik. Ezeknek a lehetőségeknek a dallama még nem született meg, mégis ott lapul bennük. Kérdés: hova helyezi a közösség az elkövetkező események valószínűségét, hova azoknak a dolgoknak az árnyait, amelyek sosem történhetnek meg? (Venyedikt Jerofejev lassan klasszikussá érő poemá-

jában – *Moszkva-Petuski* – az agy képes olyan sakktáblán játszani, ahol minden mező fekete. Képes elhítenni, hogy nem ő, hanem a világ részeg, hogy egyetlen út a világhoz ennek az élménynek a konzekvens igénylése. Hogy az élmény már nem a világ tartozéka, hanem a felszámolt, de a külső tekintetet soha el nem veszítő, tehát ellenőrzött üresség.)

Beckett-nél, mint láttuk, minden lehetségesnél inkább az idő kerül a figyelem fókuszába. Nincs nagyobb kihívás az ember számára, mint visszahelyezkedni a létező mostba. (Ennyiben Beckett mindenképpen Joyce gondolatainak paródiáját nyújtja.) Hiszen tudjuk, hogy Estragon és Vladimir számára az idő az időtlenség pillanatainak a káoszával teljes. Mindaz, ami körbeveszi őket és figyelmezteti a mostra, az mind az idő terméke, bizonyos, sokszor több ezer éves folyamatok relatíve végső, bár időtlen produktuma. Az idő segíti őket abban, hogy létezésé tágítsák a pillanatot, akik azonban örökösen felemészítik, deprimálják, akárha egy rétegzett tudatfolyó parttalan örvényébe ereszkednének. Nincs sem az, amit felismerhetnének, magukat is képtelenek azonosítani, hogy ráismerjenek végre önmagukra. Pedig a látszólagosnál is többet tesznek azért, hogy valamilyen folyamat részeseinek tüntessék fel magukat. Reális időt állítanak maguk mögé, holott semmiféle kapcsolatuk nincs ezzel a realitással. Nem meglepő az a kormeghatározás, amelyben éppen a huszadik század elejét, Csehov drámáinak idejét (és persze Bloom korát) nevezik meg, amikor végzetük még ember-szerű sors lehetett, de amiről ők lemaradtak. „VLADIMIR: Másrészt mi haszna – kérdem én – most elcsüggedni? Régebben kellett volna erre gondolni, egy örökkévalósággal ezelőtt, ezerkilencszáz körül... Kéz a kézben leugrottunk volna az Eiffel-toronyról, az elsők között. Akkor még voltunk valakik. Most már késő. Föl se engednének.”⁵ Amíg eddig egy szalonban teázgatva az időben vizsgálódtak, ezentúl már az időt teszik meg egyedül vizsgálódásuk tárgyává. Rádöbbennek, hogy kizárólagosan az ő testükre szabott idő nélkül saját magukra is képtelenek ráismerni. Egy személyekre kimért időt keresnek, amelyben tevékenységüknek megvan a saját rendje, jelentősége, értelme és jelentése, amelyhez mások ideje csak esetlegesen alkalmazkodik. A személyes idő az ismétlődésben, a körkörösségben nyilvánul meg. Ott és általa veszítjük nyomát, ami legfőbb sajátja. Az ismétlődés álarcában mu-

⁵ Samuel BECKETT: *Godot-ra várva*, ford.: KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, Európa, Budapest, 1988, 8.

tatkozik, hogy elterelje a figyelmünket, és örökös csapdát állítson a gyanútlanoknak. Itt lesz áporodottá, egymás elviselését lehetetlenné tevő búzzé. Itt mélyülnek ráncai kőbe vésett Beckett-maszkká. Ez az arc befelé tart, mélyebbre, mint a csontok. Egymás fölé ásott lövészárkok, az író kedves képével: olyan sírok, amelyekbe a fölöttük guggoló anyák pottyantják az újszülötteket.⁶ Ez az arc az idő protézise, nem lecsupaszította, hanem felépítette a pusztulást. Olyan elemeket talált korának filozófiai hagyatékában, amelyek darabja megírásának idején már filozófiai közhelyekké lettek (Camus), másrészt új elemként a huszadik század megváltozott időszemléletét szembesítette az előző század slágerfilozófusainak (Kierkegaard, Nietzsche) tanításaival. Úgy hitte, ha elevenné teszi ezt a nem túl mélyre süllyedt filozófiai hagyatékot, akkor logikusan csak az ő lecsupaszított teremtményei a törzsfajlódás igazi *homo sapiensei*. Ám amíg korábban írt regényei gondolatilag pontosan és ezerszeresen be- és átjárhatóak, addig színpadra szánt lényei, az ábrázolás gyakorlati megvalósíthatósága szerint nem mondhatják el, hogy kicsodák, és azt sem, hogy miért képtelenek erről beszámolni. Helyette olyanok lesznek, mint az üres üvegek, a darab olyan, mint egy szatyornyai üres üveg, nem lehet tudni, beváltásra vagy megváltásra várakoznak-e inkább.

Mintha kiszorult volna belőlük az idő tudata, már csak időérzékük van.

(Amennyiben ezt a fogalmat az örökkévaló rákérdések, az azonosulás görcsössé lett miértjeiként elfogadjuk, mint az egyetemes azonosulásra való törekvés lelki attribútumait. Verbálisan hat ránk a sok miért, a sok mikor, de ennél mélyebben azt is gondolhatjuk, hogy a belőlük kiáramló értelem előtti azonosításra tett kísérleteik felfoghatóak az azonosíthatatlanság kudarcából származó logikai értékítélet filozófiai summájaként. Ha Joyce-ra gondolunk, akkor az utóbbit tartjuk valószínűnek, ha a Beckett-életmű egészét tekintjük, akkor ez bizony alig leplezett, bár gondosan felépített kétségbeesés.) Talán ellentmondásnak tűnhet, hiszen állandó időzavarban vannak. Ez azonban csak látszólagos. Annak zavara teszi őket időtlenné, hogy képtelenek a mostban mint egyedüli létezőben megnyilvánulni. Úgy viselkednek, mintha időn kívüli kronométerek lennének. Váróterem helyett pusztává csupaszított helyszínt talál számukra Beckett, ezáltal a várakozás terét egyetemessé tette, másrészt kezükbe helyezte az üres üvegeket,

⁶ I. m., 97.

üres önmagukat, hogy töltsék fel a pillanathoz illő tartalommal. (És minden pillanatban, a minden pillanathoz illő tartalmakkal.) Hogy létezik-e időn kívüli kronométer, olyan időmérő eszköz, amelynek elfogyott a valósága, arra csak néhány példa. Az idő mindig zárt tér, egy meghatározott eseménysor mérésére hitelesített mérőeszköz. Önmaga idejét képtelen mérni, vagy ez logikai tautológia, hogy egy óra a saját idejét mérje. Az olyan térből, valóságból kiszorult mérőeszköz, amely magától nem leválasztva, már csak a saját működésének az idejét méri, gondolatilag elgondolható, de értelmezhetetlen. Estragon és Vladimir miután valamikor elhagyták magukat, és számtalan kísérletük, hogy ezt a visszafelé vezető utat megtegyék, még mindig a saját idejük mérőeszközeként is funkcionálnak. Olyan tágabb időszemléletbe lépnek, ahol folyton időt, pontos időt reklamálnak, holott a bennük telőre, az originális időtelésre is tanúkat szeretnének.

(Az időről az időben csak zárójelekkel vagyunk képesek gondolkodni. Mihelyt elmondunk vagy elgondolunk egy történetet, vagy csak elkalandoznak gondolataink, azt az időt, amit valóban az említett tevékenységre szánunk, miközben elbeszélünk, zárójelbe tesszük. De nem kerül-e megint zárójelbe az elmondott elgondolásaink ideje, mihelyt visszatérünk a reális jelenbe? A két zárójel, úgy tűnik, alá- és fölérendelésben áll, mellérendelés lehetne egy újabb történet vagy újabb visszatérés a jelenbe. Mivel azonban az elgondolt, visszazárolt idő csak virtuális idő, nem bonthatjuk fel a zárójelet, hiszen a zárójel helyére menten újabb zárójel kerül. Nem vagyunk képesek a jelen zárójelét felbontani, mert vagy az van, amit teszünk, vagy az van, amit gondolunk, de ezek egymás ölében, egymás zárójeleiben ábrázolhatók csak. Ha azt mondjuk, azért kellene a zárójelek, hogy a valóságos időt a fikatív időtől megkülönböztessük, akkor csak növeljük a bajainkat, hiszen a fikatív idő része a valóságos időnek és fordítva, a valóságos idő is csak a fikcióban mérhető idő. Egyre tetemesebb zárójelrendszerek maradnak létünk és gondolataink kordában tartására, és hasonlóan felbonthatatlan zárójelek mutatkoznak az eleven idő fogyasztása közben is. Soha fel nem bontható zárójelek tömege feszül bennünk, és soha nem vagyunk képesek ezeket a bezárásokat érvényesíteni. Ha visszagondolunk, akkor egész történelmi korokat zárnak magukba ezek a zárójelek, és amikor arra törekszünk, hogy egy jelenséget, egy valóban időbe zártat megszabadítsunk a múltjától, akkor is csak újabb zárójeleket képezünk a zárójeleken belül. Az idő hatálya mindaddig

megmarad, amíg ezek az elzárások érvényesek. Beckett arra tesz kísérletet, hogy végre határozottan és filozófiai megfontolással próbálja felbontani a zárójeleket. A kudarc nem abban mutatkozik meg a legteljesebben, hogy képtelen felbontani egyet is, hanem sokkal inkább abban, hogy teremtett lényei valóban a legteljesebb kuszasággal fittyet hánynak ezeknek a időbeli záródásoknak, nyitásoknak, ám a néző számára a mű ismétlődő szerkezeti elemei pótolják és helyreállítják, rávetítik, visszaemelik ezeket a zárójeleket. De képtelen állást foglalni abban, hogy mi is az igazi, a mostani történések által lefedett idő. Az *utolsó tekercs*ben tisztán működnek ezek a felbontási kísérletek. Tiszta időhöz, zárójel nélküli mosthoz akar jutni a hős, de miközben a zárójeleit bontogatja, a maga esendőségében véglegessé teszi bezártóságát. A legnagyobb nyílás ezen a panaszfalon mégse más, mint egy összegyűrögetett kis cédula, egy régi magnótekercs, ami zárójelbe teszi végre a zárójel nélküli létezés összes átgondolt lehetőségét.)

Miközben ketyeg az óra, nem más ez, mint önmaga múlásának relatív kiöblösödése. Benne van önmagában, de nincs önmagán kívül semmi. Egy álló óra ugyanúgy képes a maga múlását mérni, mint egy ketyegő. A belső idő, amelyre a mutatói irányulnak, mélyebbre mutat, mint az óra számlapja, magára a tiszta, eseménytelen időre, az ismétlődésben és az állandóságban nem tud önmagán túl felmutatni semmi értelmezhetőt. Az eseménytelen idő tisztasága nem rendelkezik érzékelhetőséggel. Tudjuk, hogy van, hiszen ha nem lenne, akkor történelmi idő sem lenne, márpedig látjuk, hogy az élet a maga valóságában inkább eseménytelen és nem észlelhető változásokon át, általában nem katasztrófaszerűen hagyja ránk emlékeit. Az idő negatív mennyiség szemlélete, ha visszatérünk egy korábbihoz, még csak annak az illúzióját sem keltheti bennünk, hogy a letakarás által jutottunk valami eddig kihasználatlan időkovarianciába. Nem tudjuk szétszedni az időt mennyiségre és minőségre. Ugyanakkor sejtjük, hogy a minőségek rombolhatnak is, a mennyiségek pedig nagyon sajátos relatív értelmet hordoznak minden megnyilvánulásunkban. Miközben tudjuk, hogy ez sosem lesz minőséggé, és amaz nem képes arra, hogy átvigyen bennünket azon a bizonyos folyón. Mikor a *Godot*-ban a Pozzo–Lucky páros másodszor is megjelenik (számukra ez is először van, hiszen rég kiestek az első megjelenésük folyamatából, ha részlegesen azt gondolják is, hogy vannak emlékeik erről, semmiképpen nem érzik, hogy a jelen valamiként a múlt beváltása), Lucky túrhetet-

lenül nehéz csomagjaiban homok van. Ez a homok, ha úgy tetszik, sohasem kerül már vissza eredeti rendeltetési helyére, a homokórába. Mindaz, ami az időt mutatná Vladimírnak és Estragonnak, a sokféle játék értelmében (feljön a Hold, Pozzo órája, a fa kihajt) nem mutat már számukra semmit. Az idő végképp kikerült értelmezési próbálkozásaik felügyelete alól. Ahogy Csehovnál is Firsz, a 87 éves öreg szolga (*Csereznyéskert*), aki az időt mutatta a lebontásra váró ház és a benne lakók számára (örökös figyelmeztetésként, a hétköznapi élet rendjének, szertartásainak fenntartása révén), végül bent reked a félig üres házban. Az idő mutatója az időn kívül kerül. Bezárják egy térbe, ahonnan az időt faló lények, az időgazdák eltávoztak. Egy folyamatnak, egy cselekvéssornak, egy életmódnak is akár még volt mérhető ideje, és ennek az időnek értelmezhető tartama, de ennek az életformának az eltűnése, az üres ház, benne a halálra készülő Firsszel, szintén a kronométer időnkívüliségére utal. Ha mér is valamit, a saját, a kronométer idejét, amit, mint láttuk, akár egy halott szerkezet is megtehet, ahogy a halottak a sírjukban a saját idejüket mérik. Beckett regényeiben ugyanígy elföldelik az órákat, többé nem öntenek homokot az üvegtölcsérekbe. „Halála előtt az órás felhúzta, aztán elásta az órát, melynek rozsdás szerkezete majd egy nap Istenről beszél a férgeknek.”⁷ Vagy ahogy Joyce-Szentkuthy még szellemesebben megfogalmazza: „A kronométerem a zaciban utókúrázik.”⁸

Egy másik eltűnési lehetősége ennek a „vándorkronométernek”, amit Pozzo előtte már sokat használt és látott zsebórája demonstrál: „És mi lesz a kronométerrel? POZZO: Azt hiszem, a kastélyomban hagytam.”⁹ Miközben a Pozzo-Lucky páros keresztül-kasul vándorol Pozzo képzeletbeli birodalmán, egyre kevésbé érzékeli a körülötte lévő valóságot, időre sem lesz szükségük többé. Mintha az idő a centrumoktól, bizonyos sűrűsödési pontoktól a perifériák irányában tünedezni kezdene. Az események, történések, változások provokálják ki az időt, s ahol ezek összetömörülnek, ott mintha természeti jelenség volna, gyorsan eluralkodik az időmérési láz. (Ez a jelenség szinte egyetlen tevékenységben egyesül a *Varázshegyben*, hiszen a remélt külső időtől a betegség, a valós világtól való mérhető távolság teszi Hans Castorp

⁷ Samuel BECKETT: *Molloy*, ford.: TÖRÖK Gábor, Magvető, Budapest, 1987, 46.

⁸ James JOYCE: *Ulysses*, ford.: SZENTKUTHY Miklós, Európa, Budapest, 1974, 527.

⁹ Samuel BECKETT: *Godot-ra várva*, ford.: KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, Európa, Budapest, 1988, 51.

életét minőséggé, olyanná, amire mindig is vágyott, de csak az idővé korcsosuló láz és a jeltelessé tett higanyoszlop mint óra nélküli mutató ad lehetőséget számára, hogy ezentúl csak a halálos fenyegetettségben létezőre koncentráljon, hogy bizonyos értelemben egyfolytában az elkövetkező és ezáltal az örök idejű elmúlásra koncentráljon.) Ahol azonban megritkul, szétesik, esetlegessé válik minden, ott már csak a láz emléke él, ennek értelme és bizonyossága nélkül. Ha Kafka *A kastélyára* gondolunk, lent, a faluban, ahol minden esetleges és periférikus, ahol csak ösztönök és vágyak élnek a teljesebb valóság irányában, ott az idő is szétesik időállapotokra. Nincs folyamatos időmúlás, csak elszigetelt időre utaló jelenségek. Ha úgy képzeljük, akkor a Kastély urai lennének valójában az idő gazdái is, vagy tökéletes időtlenségben élhetnek ott, mint az istenek, és csak másodlagosan használják az időt tevékenységük jelölésére. (A görög mitológiában az istenekről, hőrosokról szóló egyes történetek így kezdődnek: „Egyszer, amint Déméter Eleuziszban a kútnál állt...”) Ilyen szempontból Beckett figurái természetesen egy periférikus világ lényei, ahol az eltűnt idő, a szétesett idő hatásában olyan, mint a Naptól nagyon távoli bolygók esetében, ahol a Nap fénye a bolygóközi porok miatt nem ér folyamatosan a bolygók felületére. Amikor odaér, akkor telni kezd sejtelmesen az idő, akkor a dolgok érzékelik az elmozdulást, tehát önmagukat is. Amikor azonban nem ér el hozzájuk az „idő”, akkor külön térbe, egy másik állapotba kerülnek, akkor a létező tudatuk sokasítja idővé a nem reálisan létezőt. A belső, helyi idő eluralkodik a világon, akkor az idő mintha egy anyagmenyiség lenne, amiből szabadon választhatunk magunknak, az idő gazdájaként kedvünkre lehetünk itt és ott, ekkor és akkor, lehetőségeink majdnem olyan korlátlanok és tartalmatlanok, mintha a periférián lennénk, ahova az idő hiánya miatt nem jutnak el a dolgok. A két terület némely vonatkozásában mintha összeérne, azaz az anachrón időszemlélet és a belső idő teljes gazdagsága ugyanazt a logikai látszatot eredményezi. Az egyik esetben azonban mi vagyunk az idő urai (ezért tévelygünk), a másik esetben pedig képtelenek vagyunk cselekedeteinknek logikai hátteret kölcsönözni, az esetlegesség teljesen megemészti a valóságérzetünket.

Mindezzel Csehov és Beckett hozzájárul, hogy véglegesen az időre vessük tekintetünket. Fellázadnak az idő s a benne testet öltő hagyomány ellen, de úgy, hogy nem adnak lehetőséget az időnek, hogy kiteljesedjék (mint Proust és Joyce regényeiben), hogy az események szilárd

medre, egyértelmű útjelzője legyen, mintha a legrosszabb színészre bízták volna a legfontosabb szerepet, az idő éppen a folyamatok megértése ellenében hat, hátráltatja vagy éppen megakasztja a szereplőket, hogy általuk, a segítségük révén saját lényegükhöz, megértésükhöz közelebb férközzenek. Úgy tűnik, hogy itt az idő az őt törvényként tisztelő cserbenhagyása. Hiszen az idő (az időben) mindig egyforma súlyú jelenléttel terhelt. Ezt a súlyt egészében azonban mindig csak a pillanat bírja el. Egy későbbi pillanat már semmit sem tehet azért, ami elmúlt. Meg van fosztva anyagelvűségéből származó hatalmától. Proust és Joyce bátran elindulhat a saját útján, minden kaland és állomás át van itatva az egyetemes idő józan bizonyosságával, minden esemény megnyugtató paraméterekkel rendelkezik ahhoz, hogy bármikor érkezzenek is meg, akármikor gondoljanak is valamire, azt mindig ugyanott találják. Akár egy gondosan berendezett éléskamrában, mindig önmagukkal azonos események és időintervallumok sorakoznak a spájz polcain, akár a télire eltett befőttek. Csehovnál és Beckett-nél, mint látuk, éppen az időbevetettség eme bizonyossága szűnik meg. A kaland szétszerelve áll, maguk az események rugói, a szereplők önazonossága, de a tiszta idő is ki lett véve a szerkezetből. Megjelenítenek valamit, ami értéké teszi az életben elszenvedhető legnagyobb veszteségeket. A lovagkor, a reneszánsz, a barokk és a romantika idővel sűrűn benőtt pompázatos televényei után a reális veszteség, sőt a gyümölcsként ölünkbe hulló vereség mutatja az élet egész ambivalens értékfogyását. Úgy tűnik, valóban csak a veszteségeken belül könyvelhetünk el felismeréseket. A győzelem azonban az előbbi korok vigaszszmeiségeivel szemben nemcsak halasztódik, hanem egyáltalán nincs.

Végelesen közhelyessé válnak az örökös evidenciák, az egész naiv kor, mely ezek gyártására rendezkedett be, egy több mint kétszáz éves beszédkultúra, életérzeshalmaz. A hős, aki minden tanyára, kisebb faluba betér, hogy hírek hozása helyett híreket gyűjtsön, soha el nem mondva senkinek, most futni kezd egy salakos pályán, levezetéként az élet után köröket ró még; bár látja, nincs annyi tenyér összesen az üresnek nem mondható lelátókon, hogy megtapsolhassák, a sokadik körben észreveszi majd saját, földre hullott testét, amin rajta vannak a korábbi körök lépésnyomai. Az idő nyomai a fókuszált mostban. A tegnapi énünk, amint hátborzongató simogatással bőrünkhöz ér. Az idő kihátrál a mostból és összetornyosul, végképp megszabadulva a díszletektől, törekeny tojáshejja silányítja a történetet. „Nem család-

tam valami nagyot, alapjaiban véve nem is számítottam másra. Hát igen. Mindig elsomorított a visszaesés, de hát az élet visszaesésekből áll, s mintha a halál is amolyan visszaesés lenne.”¹⁰ „Sőt az is lehet, hogy az említett elmélet hívei nem sokat tudnak arról az útról, melyen Sziszüphosz biztos révbe ér, és nem is késik. S tán minden útról azt hiszi, hogy ez az első. Ez ébren tartaná benne a reményt, ugye, a reményt, ami pokolbéli lelkiállapot, hiába hitték ennek az ellenkezőjét egész mostanáig. Míg az örök visszaesés tudata jóleső elégedettséggel tölti el az embert.”¹¹ Ez lenne tehát az örök visszaesés mítosza!

Mert akármire fordulnak, a vég lendületben. Az idő most már nem más, mint a létezés provokációja. Egy cirkuszi porondon vagy egy vidéki nemesi szalonban, ahol a szereplők csetlése-botlása, lépéseinek körkörösége lefosztja magáról az értelmes emlékezés faháncsait. Végül kiszárad az idő, a kéz, amely tartotta, nem emlékezik többé. Emlékezés nélküli idő célegyenese. Mikor a hegedű hangot váltott (a húr elpattant), ezt hallja az öreg Firsz, bezárva a lebontásra szánt, kiürített házban. Az idő behavazta farsangi maszkját.

A megdermedt lét fagyos emberi lélektájit Sebald járja majd be, ahol a múlt hibernált tényeinek vizsgálata csak metszeteket készít az életidő halottságáról.

A cél az időben egyben van, akárcsak az ok a múltban. De mihelyt igazán életre melegítenék, már csak a belefáradt szagok, a rothadás lenne nyilvánvalóvá. Amit a múlt időből mint hozzájuk tartozót életre édesgetnek, az a legteljesebb rothadás szagát árasztja. Kafka K.-ja (*A kastély*) eltévedt. Múlt nélkül próbál az egzakt valóságban megkapaszkodni. Kafka világa örökös jelenidejűség, amit semmiféle múlt nem vesz szárnyai alá, amiről önként, destruktív módon lemond. *A kastély* világa halott, szereplőit a pantomimos kétségbeesés madzagjai mozgatják. (Mintha a feladat összetorlódott volna, azonos a vizsgálat tárgya, valamint a fölé hajoló személy, maga Franz Kafka, s ennyiben diletáns, ahogy majd Thomas Bernhard is eljátssza sokszor ezt a szerepet, amennyiben az igazi diletáns az, aki képtelen a distanciatertemésre, a lényegi dolgok megkülönböztetésére, aki számára minden egyszerre van, és kedvükre vájkálhatnak magukban, miközben úgy hangzik mindez, mintha egy mamuttetemet boncolnának.)

¹⁰ Samuel BECKETT: *Molloy*, ford.: TÖRÖK Gábor, Magvető, Budapest, 1987, 79.

¹¹ *I. m.*, 174.

Istenkísértés lenne, de talán a legnagyobb előadás, ha a *Három nővér* színrevitelekor minden este kisminkelt bábok üldögnének a szürkés hamuval fedett, ám érzékeny részletgazdag polgári nappaliban. Kevés mozgásuk, semmibe vesző tekintetük lefedné a darab legmélyebb mondanivalóját. Nem lenne hitelesebb értelme a múlt század művészetének, mint ezek a dróton rángatott, felvarrt szemű, üres tekintetek (hátsó hanggal spékelt) lelkesedése-vágyakozása Moszkva iránt. Minden pozitív jövőképükre krematórium vár vagy haláltábor, minden hazug szavuk hitelessé tenné a másként már kitöltetlenül ásító színpad tereit és időtlen idejét. Látjuk, amint Mása áttemeli egy évszázadon a tekintetét. Mindent lát, de meg se rebben élettelen tekintete. A szellem nem sajátította el a saját történetét, mert valójában nem is volt története. Van vagy nincs, mindkét esetben történet nélküli, mert ha van, akkor is csak a pillanatnak és a pillanatban van, és ha nincs, akkor is csak a pillanat számára és a pillanatban nincs. Hogy van-e vagy nincs, egészében nem is érdekes, hiszen csak a pillanat számára létezhetne, és csak mindig egy adott pillanatban. Mása fegyelmezetten ül a székén, teáját kavargatja, és egy egész felvonás alatt egyetlen szót mondogat: Moszkva, Moszkva. Az üresség szavainak rettenetes jelentést kölcsönöz.

Az idő kapujában

Ha a rossz mélyebben sajátunk, mint azt valaha is elgondolhattuk volna, ha a démonok otthonosan mozognak a vágyakozásainkban, akkor az emberi vizsgálódások terepe olyan jellegű számvetésre készítet, hogy hermetikusan kell elszigetelődnünk a világtól, stratégiát kell kidolgoznunk ellene, hogy a történelmi események utórezgéseit, a múlt század szégyenét a magunk ösztönéletében vizsgálhassuk. Végtermékeiként egy hosszú folyamatnak, minden fölszínes megnyilvánulásunk tartalmazza a rosszra való utalás mégoly halovány jelzéseit is. Erről az állapotról nem mondhatjuk, hogy csupán részesei lettünk volna ennek annak, de a tények hihetetlen perverzítése nem hagy kétséget afelől, hogy ez is a magát jóhiszeműen ártatlannak valló személyiség része. Nem tudjuk morális lényként feldolgozni ezt, hiszen a magunk sivár természetével kell tisztába jönnünk, olyan ösztönöket keresünk, ahol a morál kivonja magát a személyiség belső megformálásából, mindig csak egy másikban megszemélyesülőben lesz mérhetővé ez a hatás.

Thomas Bernhard és W. G. Sebald regényeiben nagyon szembeötlő, hogy egyikőjük sem szeret igazából folyamatokat ábrázolni,

rettegnek a történetmondástól, hőseik, úgy érezhetjük, a múlt kóros szövődményei csupán. Nem fejlődésükben látatják a dolgokat, hanem egy foghíjasan ábrázolt folyamat végeredményeként. Az elbeszélői hang egyértelműsége miatt Sebald sokkal áttekinthetőbb szövegeket teremt, mint zseniális elődje és példaképe. Miközben kiteljesíti azt a fajta emberábrázolást, visszább is lép, hiszen az ebben a zárt térben mozogni alig képes hősök, kissé ügyetlen írói megoldásként, egy hasonmás elbeszélőt is kapnak, még hozzá jól kikövetkeztethetően és az egyes művek adatait összevetve a szerző személyében. Ilyen értelemben a *Kivándoroltak* kulcsfigurái és az *Austerlitz* címadó hőse mintha csak Sebald szócsövei lennének, állandó alkalmat kínálva a szerzőnek, hogy elmondhassa a világról szóló emlékbeszédeit. Még különösebb, hogy míg a Dosztojevszkij regényeiben sűrűn feltűnő bonapartizmus olyan lelkek sorozatát termelte ki, akik a bűnt is magukra veszik az egyéniségük romboló erejű kiteljesedése érdekében, addig Bernhard és Sebald hősei egy világállapot, egy történelmi tragédia áldozatai, akik jóformán csak elszennvedik sorsukat anélkül, hogy aktív közreműködést tudnának felmutatni annak alakításában. Ők is ennyiben a bűnösség állapotában leledzenek, mert képtelenek kiszakadni a világból, e törvények elfogadásával magukat teszik áldozattá, miközben persze nem tudnak megszabadulni e bűnös viszony minden koloncától. Passzivitásuk révén beléjük hatol a rossz, és szenvedésük révén önmagukat büntetik. Ha az előbb bonapartizmusról beszéltünk, nyugodtan mondhatjuk, hogy e két német anyanyelvű szerző regényalakjai valamiféle „wittgensteinizmusban” szenvednek. Az osztrák filozófus személye felsorolhatatlanul sok Bernhard-regényben tűnik fel, néhol kifejezetten parodisztikus alakban (*Korrektúra; A menthetetlen; Mészégető*), és az író egész életművének központi problémája lesz. Miért is válhatott ez a különös tanokat hirdető filozófus a német nyelvű irodalomban ennyire középponti szereplővé? Részint életszemlélete és a múlt században szokatlanul különc, a szaktudóshoz kevésbé illő extravagáns puritán életszemlélete miatt. Ha filozófiáját kevesen is tudják követni és helyesen értelmezni, kései műveiben már alig használ filozófiai-logikai terminológiát, nagy hatású fiatalkori műve is (*Tractatus logico-philosophicus*) tele van költőileg is értelmezhető kitételekkel. Tehát a figura hatásán túl, különösen Bernhardnál, a nyelvi hatás is kimutatható. Leginkább azonban dilettáns volta miatt lenyűgöző, hiszen mint filozófus igazából néhány logikai-filozófiai alapmű (Frege,

Russel, Moore) értelmezésével foglalkozott. Ha úgy tetszik, miközben nagyon szűkre vette, erősen korlátozta érdeklődési körét, mégis egyetemesnek mondható megállapításai hamarosan áttörték a szűken vett logikai-filozófiai szakma határait. Emblematikus figura lett, aki a filozófiai kelléktárát a században szokatlan morális követelődések nélkül húzta rá az egyéniségre, mint egy pompásan testhez simuló nejlonharisnyát, amin keresztül felfoghatatlanul intranzigens lényé klasszikus márványszobor gyanánt a reneszánsz legnagyobb alkotóit idézi meg. Sebald regényeiben is több utalást találunk rá, Max Ferber élete fontos eseményeként említi, hogy ugyanabban a házban lakhatott, mint az osztrák filozófus, Austerlitz figurája pedig szinte meghökkenítő hasonlóságot mutat Wittgensteinnel, még kedvenc hátizsákjuk is ugyanolyan, nem beszélve visszahúzódó, töprengő, egész életét valami nagy műre való előkészületnek tekintő hozzáállásáról. Társadalmilag teljesen elszigetelt, magányukhoz varrt figurák ezek, akik a legkevesebb hajlandóságot sem mutatják, hogy megnyilvánuljanak. Már végképp visszahúzódtak a szemlélődésbe, és minden emberi vonatkozás csak ezen keresztül kérhető rajtuk számon. Alkotó szellemek lennének, de igazi alkotómunkára (írásra, festésre, tudományos kutatásra) már képtelenek. Bernharddal ellentétben, ahol dilettánsok is a regényhősök, Sebald komorabb színekkel ábrázol, és mintegy a szerzővel való nagyfokú lelki közössége miatt hőseinél csak pszichés okokkal magyarázható improduktivitásban mutatkozik meg ez az életszemlélet.

Az a fajta sokirányú érdeklődés, ami az eredetileg építész-történész Austerlitz sajátja, mind közös gyökerekre, szellemi beállítottságra vezethető vissza: „Kezdetből fogva főképp a dolgok formája és zártsága foglalkoztatott, a lépcsőkorlát íve, a kőkapu vájata, a szálak érthetetlenül pontos összekuszáltsága egy elszáradt fűcsomóban.”¹² A szemlélődésre beállt emberi elme a halott szerkezetekre, épületekre, erődítményekre úgy tekint, mintha azok az eleven élet értelmét, állandóságát rejténék. Azokat véli igazi műveknek, amelyek már az elevenség látszatától mentesek, amelyek a létezés mélyebb rétegeit hordozzák. Számára minden szerkezet rejtély, értelmezésre, megértésre szoruló jelrendszer, amely sokszor és természetesen módon a dolgok értelmetlenségét és értelmezhetetlenségét is magában hordozza. „Ebben a kétszázézer köbméter űrtartalmú épületben olyan folyosók és lépcsők is vannak, amelyek

¹² Winfried Georg SEBALD: *Austerlitz*, ford.: BLASCHTIK Éva, Európa, Budapest, 2007, 85.

sehová sem vezetnek, meg olyan ajtó nélküli helyiségek és csarnokok, amelyekbe soha nem lépett még be senki”¹³ – írja a brüsszeli Igazságügyi Palotáról. Így az értelmezési kényszer lassan maga válik értelmezhetetlenné, hiszen az emberi és természeti jelenségek egyetlen vetülete, a halott struktúrák magukon túl képtelenek a szemlélődő az értelmezés folyamatán keresztül az evilági, értelmes létállapotba visszajuttatni. A folyamatok ábrázolatlansága és az állapotok egyre erősödő jelenléte, a fejlődés értelmezhetetlensége – végeredményben az idő hiánya – teszi ezt a szemlélődést életidegenné. Egy zárt struktúra egy hasonlóan halott szemléletet kíván meg, egy halott képes a zárt terek és szerkezetek mögé valós értelmet látni. Egy élő mindig kimozdul, elrebben ebből a szemléletből, akármilyen mélyen hatol is a szemlélődésbe, egyszer csak meg kell éreznie, hogy valamilyen célja van vele, nem tud halottsemleges, érdek és cél nélkül szemlélődni. Értelmét nem szívja föl a halott és zárt struktúra, hanem ellazítja és lebontja, hamarosan kikönyököl a látványból. Úgy is értelmezhető, hogy Sebald kellékeket gyárt ehhez az életszemlélethez. Kegytárgyakat, amelyek alkalmasak a gondolatok statikus növelésére, kiterjesztésére. Az a sokféle mód és különféle halott állapot, amit Austerlitz számára összegyűjt (kitömött állatok, öröklétre megőrzött éjszakai lepkék, kipreparált anatómiai készítmények), mint egy vallás kellékei is értelmezhetők. (Sok esetben egy-egy hit sem akar mást ezekkel a kegytárgyakkal, mint egy emberi mozdulatot, egy eseményt az emberiség nagy keresztútja mentén örök bizonyosságul elhelyezni és újra átélhetővé tenni.) Ehhez igazodik hősiünk egész élete, hiszen meglepően szertartásszerű. Úgy szemlélődik a világban, ahogy a hívő a templomban, saját maga számára újraértelmezi a vallási szimbólumokat, különféle figurális ábrázolásokat, ki is lép belőlük, hogy nézni tudja őket, sőt eltávolodik az eredeti belső jelentésüktől, és azon kívül vagy vele párhuzamosan saját mitológiát is kiolvas belőlük, hogy számára a kép mindig nézhető maradjon. Ami ugyanúgy történik meg benne kétszer, az nem is lenne érdemes arra, hogy a tekintetét rá emelje. Így ül Austerlitz a mű elején a brüsszeli pályaudvaron, mint egy templomban, szinte olvasgatja az épület szerkezeti elemeit. De ne felejtjük, ez még mindig tökéletes időhiány, hiszen ehhez a szemlélődéshez és értelmezéshez nincs szüksége strukturált időfolyamatra, csak változatlan pillanatok egymás utáni sokaságára. Austerlitz ilyen értelemben olyasféle lény, mint egy filológus

¹³ I. m., 34.

vagy egy teológus, aki az elé kerülő tárgyakat úgy tanulmányozza, mintha szent szövegek, régi szövegtöredékek lennének, amelyek azonban nem állnak össze egy egésszé, és hősünk láthatólag kerüli is annak a lehetőségét, hogy különálló értelmezései valamiként egybekapcsolódhassanak. Mindenről elmondja a leíró jellegű, nagyon is meditatív véleményét, de csak esettanulmányokat, állapotleírásokat ad (mintha használati utasításokat készítené a látható világ üzembe helyezésére, leírásai sokszor olyan érzékeny bürokratikusak), ezen túl és ezen kívül megállapításai, például a XIX. századi erődítményekről, szimbolikusan hordozzák a regény legmélyebb mondanivalóját.

Talán azért történik mindez így, vélhetnénk, mert a világ megértéséhez, logikai egybentartásához erős énképzet kell, egy olyan személyiség, amely alapvetően hisz az adott vallás legalapvetőbb téziseiben, mondjuk a *feltámadás*ban. Austerlitz olyan tudós teológus benyomását kelti évtizedeket átölelő vizsgálódásaiban és világertelmezéseiben, aki a legnagyobb buzgalommal mélyült el az egyes önálló értelmezési lehetőségeket kínáló szövegrészletekben, ám magának a hitnek nincs a birtokában. Nem tételezi föl a világról, hogy a benne lévő folyamatok egésze vagy egyes összefüggő részletei értelmesek lennének. Ezért megengedheti magának, hogy értelmezései mindig elszigeteltek és sterilek legyenek. Ő maga semmiképpen nem akar a történesszerű értelmezés részesévé válni, mindig kivonja magát az alól, hogy életének tényei a látott világgal hasonló, azokon iskolázott eseteket mutassanak fel. Úgy érzi, nincs megszólítva, vagy legalábbis ami őt eddig megérintette, az sosem vált életének benső részévé, nem is engedte volna, hogy valami a részesévé tegye. Érdekes megfigyelni, hogy a szerző-elbeszélő is mennyire passzív, ő is továbbmegy ezen az úton, és ő sem részelteti sem az olvasót, sem a hőst abban a kegyben, hogy életének az eseményeit felkínálná azonosításra. (Némely vonatkozásban mintha Vladimir és Estragon véletlen találkozásai ismétlődnének kettejük kapcsolatában.) Ezzel láthatóan azt éri el, hogy olyan érzése van az olvasónak, mintha meglepően nagy számú tünetegyüttest vizsgálna, ám anélkül, hogy a betegség megállapítható lenne, vagy esetleg azt mondhatnánk, hogy itt egyáltalán betegségről volna szó. Ezt a kívülállását eddig mindig sikerült megőriznie. Örökké távol volt magától, nevelőszülőknél, a puritán wells paplakban, az egyetemen, és az életben soha nem érezte, hogy saját életét élné: „Ameddig csak vissza tudok gondolni, mondta Austerlitz, mindig is úgy éreztem, hogy nincs helyem a valóságban,

mintha nem is lennék.”¹⁴ Ez az érzéskomplexum, időnélküliség vagy helyesebben az időfolyamból kiszakított létezés egész egy idő után maga kezdi el a világ átrendezését, új valóságot szervez maga köré, és válik egy különös lét-idő-értelmezéssé. Hisz a halott dolgok is valamiként egykori időstruktúrák, letűnt időfolyamatok partra vetett kellei, amelyek örök érvényű nemet mondanak – Austerlitz szerint – a létezésre. Ám amíg kegytárgyakként megültek a vitrinek polcain, addig ez a beléjük zárt, hozzájuk tartozó idő ténylegesen negatív idő volt. Nem a lét kiáramlása, hanem annak értelmező beáramlása. Mintha kísérlet történe a regényben az idő új értelmezésére. A megszakított idő, a nem mozgó idő, tehát a mozdulatlan mozgó bizonyossága olybá tünteti fel az időt, mintha az csak a megtagadott vagy nem ismert hit része volna. Mintha az idő érzetéhez társulna a vele való együttmozgás is, mintha a sebesség érzetéhez hozzátartozna kizárólagosan, hogy mi is benne ülünk a vonatban. „Nem mondhatnánk-e azt, mondta Austerlitz, hogy az évszázadok és évezredek folyamán maga az idő nem volt egyidejű?”¹⁵ Ez a kétidejűség, hogy benne ülünk a robogó szerkezetben, vagy abból kiszállva pusztán kívülről érzékeljük annak sebességét. Ha kívül maradunk, időn kívül maradunk, nem mozdulhatunk el, és akkor megérthetjük a halott szerkezetet, amely már látszólag nem mozog az időben, mégis az idő részeként van jelen. Ez az időnkívüliség vagy kívülről szemlélhető időmúlás, amely azonban bár maga érzékeli az idő telését, de maga mozdulatlan, és mint ilyen, múlhatatlan is, annak az időszemléletnek a sajátja, amely az időt a térszerkezetbe beágyazva gondolja el, nem új keletű, és nem is ez Sebald időfogalmának legfőbb érdekessége. Legmesszebbre talán ott jut el az író, amikor a százötven éve befalazott terembe lép be, ahol azóta érintetlenül állnak a biliárdgolyók. Az idő vonata elment, az a pillanat itt maradt, amikor ezeket a játékszereket utoljára megérintették. „Úgy tűnt, mintha az idő, ami máskülönben visszahozhatatlanul elfolyik, megállt volna, mintha az évek, amelyek már mögöttünk állnak, előttünk lennének még.”¹⁶

Van azonban olyan idő is, amely képtelen önmagának, azaz önön elvárásainak megfelelni. Nem azonos önmagával. Ez csak a hiány jelzésére szolgáló idő. Nem azonos azzal az idővel, amiben élünk,

¹⁴ *I. m.*, 199.

¹⁵ *I. m.*, 111.

¹⁶ *I. m.*, 118.

hanem egy nem létező lét tudatának a hiánya, egy olyan önfeledtségé, ahol az idő sosem lett képes azzá lenni, hogy megfeleljen egy reális élet naprakész bizonyosságainak. Akik egy ilyen tér-időben kénytelenek eltölteni az életüket, azokon úrrá lesz a gondolat, hogy nem a tulajdon életüket élik, tehát nem is az életük idejét. Érzik, hogy ez az idő nem tud önmagához férni, hogy telése-múlása teljességgel oktalan. Olyan, mint egy medence, amit nem töltöttek fel. Üres ágyúcső, amely arra vár, hogy belelőjenek. Már-már úgy képzelik, hogy nem tudják elgondolni a saját jelenüket sem, hiszen a sok-sok múlt, ami bennük érvénytelenül jelenné akar válni, menthetetlenül összetorlódott. Egy világ, amely távolságokat szül csak, és ebben a maguktól oly távolinak gondolt világban kellene mozogniuk. Úgy érzik, folyton az idő kapujában állnak, egy olyan időében, amely soha semmikor nem történik meg. A folyamatosan ki nem töltött idő akasztja meg a mozdulataikat. Finom értelmezéseiket az események elhomályosítják, a dolgok kitörnek megfontolásuk zárataiból, mint a tébolyult fertőző betegek a karanténból. Az idő kapujában állók számára nem nyílik semmiféle út. Utakkal megrakottan állnak, és mozdulatlanul. És valóban ez történik Austerlitzcel. Az az időállapot, amely eddig a sajátja volt, egy előbbi énjéhez, az ötéves kori önmagához tartozik. Figyelmetlenségéből, érdektelenségéből vagy félelemből örökre megrekedt ebben a mozdíthatatlan időtudat-állapotban. Mindaz, ami mögötte áll, tulajdonképpen előtte van még. Most kell majd megismernie az örökké elhárítottat, a saját és a családja jelenlegi tudatállapotához képest „jövendő” sorsát. Hiszen ha valaki nem tud egy történetet, amely bármilyen távol történt is az időben hozzá képest, bizonyos szempontból az időben is előtte áll még, minden részletét meg kell ismernie annak a folyamatnak. Előtte áll, mert még csak a következményeit szenvedte el, de magát a tulajdonképpeni értelmét nem, hiszen ez bele van kódolva a történet egyes részleteinek egymásutánosságába. Ez az idő belsejében kezdődő új időszámítás egyszerre részesévé teszi a mozgó és a mozdulatlan sokaságnak, ahogy a telő és nem telő időnek is egyszerre lesz kalandora. A szemlélődésből egy másik idő tudata a szenvedés révén váltja meg. Szerveniednie kell, ha mindent meg akar tudni (Prágából mentették ki az ötéves zsidó fiút, anyja egy cseh kisváros, Theresienstadt gettójában pusztult el), de csak így lehet képes rá, hogy visszatérjen, megérkezzen a valóságba. Mikor elkezdődik számára a múlt feltöltődése (ráismer a Liverpool pályaudvar várótermére, ahova gyerekként megérkezett, egy

könyvesboltban meghallja, hogy 1942-ben zsidó gyerektranszportok érkeztek Angliába a megszállt Prágából), akkor hirtelen abbamarad az eddigi élete, és elkezdődik egy másik, egy ötéves korában megszakadt élet. Úgy rémlik Austerlitz számára, hogy személyisége, léte ürességétől az emlékek hiánya, a saját sorsának tudata fosztotta meg. Hogy egész életében úgy tűnt számára, mintha az emlékezet hiánya tartaná vissza a jelent, hogy megtörténjen. Még régebben, elfogadva azt, hogy nincs múltja, mégis minden tevékenysége ennek hűlt helyét akarta azonosítani, most, amikor valódi emlékekkel telítődik (felkeresi Prágában Verát, anyja barátnőjét), igazából érvénytelenedik számára a saját jelene. A múltba akar végképpen visszajutni. Fel akarja tárni a régi, már teljesen beomlott tárnákat. Bár érzi, hogy ezeken a tereken keresztül nem oda fog visszatérni, ahova szeretne. Amikor a pályaudvar átépítésekor egy több száz éves tébolyda sírjaira bukkanak: „Gyakran feltettem magamnak a kérdést, hogy vajon az a sok kín és gyötrelmem, ami ott évszázadok alatt összegyűlt, elmúlt-e valaha is, vajon nem megyünk-e még ma is keresztül rajta?”¹⁷ Hasonló gondolatok üldözik a *Kivándoroltak* Max Ferberét is, aki Grünwald isenheimi oltárának megtekintése miatt mozdul csak ki Manchesterből Colmarba, hogy lássa azt a fokozhatatlan szenvedésábrázolást, amely lényegében páratlan a maga nemében, ahol „a fájdalom egy bizonyos fokon túl megszünteti saját feltételét, a tudatot, és ezzel talán saját magát is.”¹⁸ Ferber festményeiből pedig mintha ezek a tébolyda temetőjébe zárt páriák néznének ki: „Ha Ferber végül [...] úgy döntött, hogy kiadja kezéből a képet [...] akkor a nézőnek az volt a benyomása, hogy a képen szürke, elhamvadt, de a roncsolt papírban továbbra is kísértő arcok egész sorát látja.”¹⁹ Austerlitz a regény végén elindul, hogy Spanyolországban eltűnt apja nyomait is felkutassa.

Az anyja és apja életútját szeretné megismerni, a számára talán legyűrhetetlen személyiségeket, hiszen valójában ő nem jutott azok magasába sosem, akik megteremtették. Az élet, mint az emlékezet, az emlékek újrateremtése nem hozhat semmi megoldást, semmi reményt. Az emlékek ideje elmúlt, az emlékezés bársonykárpítja mögött nincs semmi, ha mi képtelenek vagyunk mögé bújni. Nem lesz ott

¹⁷ *I. m.*, 141.

¹⁸ Winfried Georg SEBALD: *Kivándoroltak*, ford.: SZIJ Ferenc, Európa, Budapest, 2006, 190.

¹⁹ *I. m.*, 181.

semmi, amit nézhetnénk, sőt ha nagyon igyekszünk, a múlt kárpítja mögött már az sem lesz, aki néz. Úgy adódott, hogy a gondolkodás rendszert teremtett, talán módszert is, de a gondolatainkat nem emelhetjük le egészen erről az instrumentumról, az eltávolítás nem teremt független gondolkodót. Valamelyest talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy önmagunkba beavatatlanul kell végeznünk, és minden gondolatunk idegen attól a lénytől, akit sem megteremteni nem tudunk, sem idegen mélységét nem adatott meg értelmeznünk.

Amikor a regény végén Austerlitz eltűnik, mintha egy másik térbe lépne át, a székesegyháznak abba a felébe, amit sohasem építettek fel. Ebben a dimenzióban a szenvedés már olyan gótikus boltozatokat, nem létező mellékoltárokat feltételez, amelyeket csak az emlék jelenvalósága elégíthet ki. Talán valamiként úgy is fogalmazhatnánk, hogy Austerlitz most végre hazafelé indul, valahogy úgy, ahogy a szögesdrótokról lehetne azt mondani: *hazatartanak*.

Kintlevőségeink

Idővé lényegülés mindenben. Köztem és az idő között csak hangok vannak, vagy zene, bejárásnyi tér, vagy szövegtetek. A hanggá lett idő, a fénygé lett idő, a mozgássá lett idő. Amikor egy zeneművet hallgatunk, átadjuk a saját időnket a hallható anyagnak. Hiszen nincs ideje többé, akkor, ott. Időt kölcsönzünk neki, és lemondunk a saját időnkéről. De mit is jelent az, hogy időt kölcsönözni? Rezignált elhajlással kilépünk a komponált valóságba. A zene hallgatásának ideje abszolút idő lesz számunkra, holott ez zárt idő voltaképpen. Nem minden időélmény a zárt idő feltörése-e? A zárt idő számunkra a véges idő, amikor a kezdés pillanatában már érezzük a berekesztés későbbi ütemét. A kezdés pillanata egészen az újakezdés pillanatáig. Mindig megnyitunk egy ajtót, és így ajtótól ajtóig haladunk. Utcán, mezőn, hídon, mindenütt ott az ajtó és ott a kilincs. Amihez közeledünk, ebből a szempontból az idő halála, egy bizonyos idő halála persze, és nem az Idő halála, csak a tartamé. A folyamatos idő halálának érzete az időérzék. Az idő bennünk hal el egy időpillanatban, hogy újra bennünk támadjon fel a következő pillanatban.

Azt is gondolhatom, hogy én gondolkodom, és belegendolom magam folyamatosan a gondolataimba, és ezzel két idősíkot is megnyithatok egyszerre. Mert mindig szükségünk van az idő kintlevőségeire. Szükségünk van valamire, amiben időt érzünk. Csak a kintlevőségeink

miatt van idő, anélkül egyáltalán nem létezne. A kintlevőségeinket pedig időnként be kell hajtánunk. Akkor megszűnik az idő. Ekkor az időérzékünk megszűntette az időt, bár az időérzékünk nem szűnik meg. Továbbra is megmarad. Ha felébredünk, viszonylag gyors kérdésekkel tisztázzuk időérzékünk segítségével, hogy honnan is folytatódik minden. Mert nem tudjuk szabályozni az időt (az álmunkban sem). Minden más érzékelést többé-kevésbé tudunk befolyásolni. A fényt, a hangot, az ízeletést, a tapintást, a távolságot is. Ezért csak az idő olyan, ami korlátlanul független tőlünk. Mintha lenne egy második személyiségünk, egy Sancho Panzánk, aki az időt érzékeli, és bizonyos kihagyásokkal visszavezet a közös időérzetekhez. Don Quijote nem érzékeli folyamatosan a valóságot, Sancho Panza igen. Mert az idővel nem közvetlen a kapcsolatunk, feltételezzük, hogy ennek a második személyiségünknek, a Sancho Panzánkunk van hozzá köze, s mi csak a szolgánk révén kerülünk vele kapcsolatba. S. P.-nak van időérzéke, nekünk nincs. Ez a szolgánk, aki számára hátán követ bennünket, pontosan tudja szabályozni az időt, megállítja és visszaforgatja, amit mi is képesek vagyunk más érzetekkel, a fényvel, a meleggel, a hangokkal. S. P. révén és csak az ő közvetítésével érzékeljük az időt. Ami belőlünk hiányzik, az pontosan megvan a szolgánk agyában. Amit ő mond vagy sugall, annyit tudhatunk az időről. Mi azt látjuk, hogy egy idegen lovag közelít a valóság egy más vonatkozásában, de S. P. azt mondja rá, hogy szélmalom. Mi egy időben és egy másik idő terében akarunk elmélyedni folyton, és átadjuk magunkat a Dulcinea testéből áradó jó illatoknak, és képesek lennénk, ad abszurdum, egész életünkben egy belső, időérzék nélküli valóságban gyönyörködni, és minden pillanatban meg is indulunk ezen az úton (és Proust, valamint Beckett regényeiben tapasztalhatjuk, mekkora utat is vagyunk képesek ebben a más terű időben megtenni), ám S. P. időnként ráébreszt a valóságos időre, mert neki „idő-agya” van. Az ő jelzéseiből rakjuk össze a máshogy fel nem foghatót. Az agy képes kiszakítani magát szolgája könyörtelen rabságából, és ilyenkor különféle betegségekkel számolhatunk.

De tudnunk kell, hogy az agy rendellenes működése a személyiségünk szempontjából nem olyan betegség, mint más szerv működésének zavarai, hisz agyunk révén juthatunk nemcsak a valósághoz, hanem a saját, folytonosan fenntartott és képzelt énkörhöz is, és agyunk működési zavara is kvázi valóságot gyárt. Ilyenkor tehát egy-

szerre két dimenziója tűnik el a világnak, s így lehet a bennünk mélyen hordott valóságunk teljessé. Egy bizonyos kérdéskör, egy emlék, egy regény örökös időkomplexum lesz bennünk, aminek a tereiben egészen otthonosan vagyunk képesek mozogni, bár nincs szükségünk mások látványára, se mások tekintetére, csupán e remekművek koherens belső világára. (Időfüggetlenül képes a saját köreit írni bennünk a múlt vagy egy regény.) De a szolgánk azt mondja nekünk, reggel van, azt mondja, most szálljunk lóra, azt mondja, nyissuk meg a valóság börtönének kilincsét. A szolgánk helyreállítja bennünk az időszínpadot, a jelen akarását, de bizonyosak lehetünk-e benne, hogy nem hazudik? Mert az időérzékünk eltűnik ingerszegény környezetben, megszűnik a sötétben, szürrealisztikus viszonyokat teremt az álomban, múltat hazudva kínozza elménk tétova boldogságigényét. Sancho Panzánk múltat is gyárt nekünk, hisz időérzék nélkül nincs, nem lehet semmiféle múlt. Ha belenézünk emlékeinkbe, látjuk, mekkora hazugságot teremt a valós történéseinkhez képest. Az ember emlékezete abbéli meggyőződésének komparzériája, hogy lelki életének gazdagsága időhiányra vezethető vissza. Ez az időszemlélet elsősorban és eredeti módon Thomas Mann *Varázshegyében* kap kiemelkedő szerepet. Mintha nem bírná el az író az időtlenség látszatából reá nehezedő terheket. Hans Castorp időtlenségbe, időnélküliségbe való süllyedése két irányban is érvénytelenné lesz. Egyrészt olyan figurák tömegét hozza be fokozatosan a regény időtlenségének terébe az író (Settembrini, Madame Chauchat, Naphta, majd a végtelenül időellenessé növesztett Peeperkorn), akik roppant súlyos egyéniségükkel szinte kiküszöbölik a zárt térből a filozofikusan értelmezhető időt. Ez a jellembeli kavalkád, a színes egyéniségek színpadias mustrája hamar felemésztí a regény mélyebb időbeliségének megfontolásait. Másik gyengítő tényező, hogy az első világháború kitörésének előzményeként az egész regény valamiként egy eltűnt és ezáltal realitásba süllyedt korszak apoteózisaként rögzül az olvasóban. Így számtalan nagyszerű meglátása ellenére mintha az előző korszak regénye lenne csak, nem tud magának a huszadik század megváltozott időszemléletéről érvényes dolgokat mondani. Hans Castorp „Sancho Panzái” a magába zuhanó lélek tökéletes kronométereiként kiemelik őt az idő valószínűtlenségeinek bugyraiból, és kronologikussá teszik a regény kezdeti abszurdításához képest.

Szeparé

Amikor Joyce egy Bloom nevezetű, szerény képességű, ám kulturálisan annál mélyebben beágyazott figurát állít műve középpontjába, akkor az igazi érdekesség mégsem belső mivoltában keresendő, hanem abban, hogy egyetlen nap történéseit meséli el. Visszavezeti az irodalmat az idő felfogásának egy ősbib rétegébe, amikor még az „egy nap” rituálisan és gyakorlatilag is pontosan behatárolta az emberi közösség életét, annak kitöltöttsége és beosztása valamiképp az egész emberi életet is maga alá rendelte. Az egyetlen nap az időtlenség, a múlhatatlanság és ezáltal a halhatatlanság védjegye is volt. Az egy napját élő ember a reális ember, a csupasz valóság, szinte már isteni mindenhatósággal, hiszen gyakorlatilag ebben az időintervallumban igazán gazdája önmagának, képes megszabni tevékenységének kereteit és céljait. Csak az isteneknek nem fontos a napok egymásutánisága, az él örökké, aki mindig egyetlen napot él. Zeusz és társai életében igazán nem fontos (vagy csak kívülről), hogy mely cselekedeteiket mikor is követték el, ha jól belegondolunk, az ő életük az egyetlen, ma is tartó örökös „egynapiság”. Ők jól tudhatják, hogy egyetlen napban több van, mint az egész életben, mert csak az egyetlen nap a megformázott, valóságos keretekkel bíró és belülről szüntelenül aktivitással telt.

Csak egy napnak van öntudata. Más időegységeknek, heteknek, hónapoknak, éveknek csak egynapiságukban kifejezhető valóság tartalmuk van. Az egy nap ciklikus természeti, fiziológiai, tudati egység. Gondolatfolyamai meghatározott célok és irányok mentén vastagodnak-vékonyodnak. Az egynapiság olyan természetes tudati tevékenység, melyet csak nagyszabású emberi tevékenység közben vagyunk képesek meghaladni. Csak ebben a tér-időben vagyunk képesek megérinteni és utolérni a valóságot. Zárt kerete minden másénál pontosabban és kihívóbban teljesíti be küldetésünket, rávilágít lényegünkre. Az egyetlen nap olyan, mint egy szivacs, minden problémát, gondolatot, emléket, sejtést, mániát és érzelmet magába szív, és újra talpra állít, olyan, mint egy szeparé, ahol minden megtalálható, aminek az elhagyása nélkül egy egész életre berendezkedve jól érezhetjük magunkat. Reggel érezzük a lehetőségét, hogy ma végre és újra teljes fegyverzetünkben mutatkozhatunk. Joyce tehát amikor egyetlen napba sűrítette össze Leopold Bloom életét, olyan szerves egységet talált, amely mellett a világirodalom nagyjai gond nélkül elsétáltak. Kiemelt nap-e Bloom életében 1904. június 16.? Egyáltalán nem az. Csak mint egy isten egész élete.

Nem a tettei, a döntései, az érvei teszik fontossá, hanem mindeme dolgok elmozdulásai bármilyen kicsiny irányban és kis hatékonysággal is, hogy mindez egyetlen nap révén kapjon látható felületet. „A nap újdonsága az örökkévalóság kezdete!”²⁰ – mondhatta volna Joyce is. A kissé szimbolikus Kafka csak a romantika és a realizmus meghaladását célzó lépéseiben volt erős, míg ír kortársa egészen egyedülálló módon Dante és Homérosz térlátásához jutott vissza, megismételte a folyamatok egybelátásának csodáját. Természetesen történelmi térlátásról van szó, ahogy Bloom nevű hőst a mindennapokba újra visszavezette. A jó adag naturalizmus, az ír probléma és az *Odüsszeiá*val való párhuzamok, nem beszélve a mű számtalan, a katolikus vallást érintő értelmezési provokációjáról, nagyszerűen elterelték a figyelmet a mindenki által első pillanatban is érzékelhető legfontosabb epikai főirányról.

Ha mélyebben belegondolunk, nem is Odüsszeusz ő, inkább Meneláosz, Helené férje, aki ugyan hazavitte, visszaszerezte Parisztól feleségét, de mint igazi férfi többé már nem gondolhatja, hogy Parisz nélkül élhet. Kénytelen megosztani ágyát örök időkre, és ami itt még jelentősebb, életének minden egyes napját felesége csábítójával. Bagzó Boylan jár-kei a városban, többször is hősünk látótávolságába kerül, s Bloom minden gondolata mélyén ott bujkál az újkori Parisz alakja. A szerelemben kizárólagos, hogy akit szeretünk, azt minden pillanatával és minden előzményével birtokoljuk. Bloom szereti Mollyt, de a szerelemben dinasztikus, társadalmi pozíciókat szeretne vele fenntartani és érvényre juttatni, miközben tudja, hogy nincs trónörökös. Ezek a külsődleges, társadalmi érvényességű dolgok, hogy úgy mondjuk, polgári praktikák azonban nem társulnak a testi vágyakozással. Míg kívülről szereti a feleségét, külsődlegesen akar neki minden értéket, kényelmet megteremtteni, de már kisfiuk halála óta csak a szemével és a társadalmi elvárások begyökerezettségének elfogadásával akarja boldogítani. Egy férfi is képes lelkileg termékenynek érezni a szerelmét, de ebben a kisszerű, látszatboldogságokra berendezkedett világban legnagyobb súlya mégiscsak a társadalmi elfogadottságnak van.

Bloom más sebekből is ékes, zsidó származása hasonló mértékben idegeníti el a valóságtól, mint az, hogy ő Meneláosz. Egy zsidó Meneláosz, mondhatjuk, akinek meg kell állnia helyét egy adott napon, érvényre kell juttatnia saját lényét, és érvényesnek kell maradnia.

²⁰ Søren KIERKEGAARD: *Filozófiai morzsák*, ford.: HIDAS Zoltán, Göncöl, Budapest, 1997, 79.

Miután nem kitüntetett nap ez az életében, maga a küzdelem sem tartalmaz heroikus dolgokat, és a látható eredmények is rendkívül szerények. Maga a küzdelem azonban pozicionálva van, minden nap el kell foglalnia helyét a hálója közepén, hogy megvédje kisszerű birodalmát, hártson és zsákmányokat is szerezzen, netán trófeákat. A küzdelem mindig személyes jellegű, úgyszólván szociografikus, a hentesnél, a szerkesztőségben, a temetésen, az utcán, az ebéd közben mindig úgy érezheti, hogy sokat veszíthet, de csak keveset nyerhet. Bizonyos szempontból az érzékiség és az érzelmi pozíciók megszerzésének hányattatása közepette valamiféle szeretetre áhítozó koldus képében tűnik fel (ennyiben valóban Odüsszeusz), aki azonban mentes minden érzélgősségtől, mert talán ez az állandó küzdelem és a kis, szinte észrevétlen vereségek arra tanították, hogy helyzete akkor szilárd, ha semmi kitűnőséget nem mutat fel magából, hiszen valamiként, és ez már a lélektani mélyrétege, majd mindenki Mollyban (Helené) látja az ő jó és rossz sorsának minden okát. Birtokol valamit, ami őt egykor valakivé tette, de ez a birtoklás később elvette tőle birodalmának súlypontját, őt kivetette, perifirikussá tette, felesége körül keringő bolygóvá, aki azonban nem képes már rajongása tárgyához közelebb érni, miközben más égitestek felé is kitekinget.

A harmadik nehezítő körülmény fia halála. Hogy mint minden más hasonló tragédia esetében, egy szülőnek egy halottal kell megosztania az életét. Egy csecsemő halála a lerombolt és mégis égben rekedt lehetőségek utáni örökös vágyakozás. Mi lett volna Odüsszeuszból Télemakhosz nélkül? Az apai szerepre való sóvárgása a regény legnagyobb ember közeledését indítja majd el. Hasonlóan kényes számára apja, az idősebb Bloom (Rudolph Bloom-Virag) öngyilkossága. Mindenki, aki él, és szerettei meghaltak, a túlvilágba is bejáratos. Az eposzbéli Akhilleusz ugyanolyan eseményközpontú személyiség, mint Bloom számára fia és apja halálbéli életárulása. Mintha éppen kettévágta volna a Trójában hősi halált halt hőszt egy csecsemőre és egy öregemberre. Az ősei hitét elhagyó, budapesti, székesfehérvári, sombathelyi felmenőkkel rendelkező, a Monarchiából származó Rudolph (Lipót) a Valpurgis-éjben jelenik meg mint a szexológia kifinomult tudora, a pápisták rettenthetetlen leleplezője, míg a halott kis Rudi megjelenése a káprázat bordélyházában széthasogatja a színpadi lepleket, és visszavezeti Bloomot a valóságba, azaz a fiának képelt Stephen mellé, aki éppen nincs beszámítható állapotban. Ha jól megfigyeljük,

Bloom ébredésétől kezdve szüntelen harcot vív, hogy hitelességét viszszerzeze, vagy inkább hogy a tegnapit újra megvásárolja, hogy újra érvényes legyen. A boltosok köszönése, az ismerősei hozzá való viszonyulása, odavetett mondatai, a napi teendői, a kisszerű munka és a reménytelenséggel rokon kilátások ellenére Bloom megkezdi egynapos küzdelmét. A legmeggrázóbb, legmélyebb ismérve ennek a harcnak az egyszerűsége, az egyszerűség fenntartható diadala. Hogy örökös hátrányát, testiekben is megnyilvánuló másságát, slamposságát, hízékonyságát, a mások által számon tartott keleties küllemét, felszarvazott férj mivoltát, munkája révén is csak esetleges emberi kapcsolatait képes úgy megélni, hogy mindez nem válik számára kudarcá, napjait fenyegető súlyos vereséggé. Ha megaláztatások érik is, mikor a kocsmában éles antiszemita megjegyzéseket kell elviselnie, ha sűrűn kap hol finomabb, hol hangosabb figyelmeztetéseket felesége erkölcséről, ő képes arra, hogy egy hatalmas zenekar részeként egyszerre belehallja a nála még szerencsétlenebbek sorsának átérzésével (Dignam halála, a Dedalus gyerekek nyomorúságos élete) az élet súlyosabb tragédiáját, s ezáltal ne csak a saját életét élje, hanem minden pillanatban az ír kispolgár, a dublini kisémbert mitológikus örökkévalóságát is.

Bloom minden napja egy pillangó élete a gubóból való kibúvástól az újabb betokozódásig. A küzdelem értelme, hogy megismertesse környezetét azzal a lelki folyamattal, hogyan válik valaki hernyóból újra pillangóvá. Az Égei-tenger kulcsszavai, az európai-keresztény-zsidó kultúra deformációi, másleánygússága és egybeforrott sziámi ikerszerűsége az egy nap drámája. Az ember felkel, és lennie kell valamivé. A kalandok megcselekszik helyettünk, hogy éljünk. Szinte függetlenek már tőlünk, nem is tulajdonítunk nekik jelentőséget, hogy egy egyetemes misztérium, dráma avagy kabaré részesei vagyunk-e. De Bloom mindig a polgár, az Égei-tenger kultúráját választja. Feleségét onnan hozta, Gibraltárból, ahol Odüsszeuszt a legendák szerint utoljára látták. Minden nap olyan mélyre kell ásnia, hogy a gyökerek valamiként még kilátsszanak. És Joyce olyan világban élt, ahol ezeket a gyökereket érezték szükségesnek eltemetni a legmélyebbre. Határozott előnye a több ezer éves kivetettség, hogy otthona nem otthon, hogy hitvesi ágya nem a meghitt családi fészek, hogy tudja, mindig csak egy napra lehet fenntartania azt a látszatot, hogy az élet elviselhető, sőt igazából nagyon azonos önmagával. Hogy úgy jár-kél, mint a többi nyomorult, de ez sem a maga, sem más számára mégsem válik árulkodóvá. A szer-

kesztőségben még csak besurranó tolvaj, de estére már a város egyik legderekabb fiatal irodalmárának lesz Hermész-szerű kísérője. Kísérő, óvó hírvívő, aki éppen otthontalansága miatt kínálja fel házát éjszakai menedékkül a részeg Stephennek, mert még otthonosabbá, azaz otthonosabbá szeretné tenni. Csak akkor változik ez az erősen lelakott hajlék saját maga számára is elviselhetővé, ha egy idegen részesülhet ennek kényelmében, amit ő ugyan naponta élvez, de alapvetően nem hisz benne. Prousthoz képest Joyce hatalmas és beláthatatlan fölényben van, mert a jelenbe tereli a múltat, miközben egyáltalán semmi jövőt nem sejtet. A múlt és a jövő a jelen természetes része. Az emberi kapcsolatok, megszólalások belakottsága, természetellenes idegenkedése minden rombolásra, pusztításra kész. A tárgyak és szokások alattomoságában is a megtűrt derűt keresi, mindig menekül, anélkül, hogy honvágya lenne. Bloom lénye, intellektusa bármennyire is csak távoli visszfénye Dedalus klasszikus műveltségének, mégis egészen belelát ebbe a fiatal irodalmárba, a folytathatatlan előzmények következményeként azzá lesz, ami nem ő már.

Az egynapiság és az emlékezés dilemmája mélyíti el Joyce regényét, úgyszólván egyszeri és nem ismétlődő klasszikus tágasságot kölcsönöz neki. Ahogy az egyetlen napból átlátni a másik napba, és ez nem teszi lehetővé a folytathatóság illúziójának érzését. A másik nap, amibe átlátunk, teremtő, aktív tetteink nélkül üresnek és muzeálisnak tűnik. Viszonyunk hozzá, ha nem itt van, és nem a mostban gondoljuk el, időbelileg rögzítetlen és szentimentális. Úgyszólván időbeli egyistenhit ez, ami arra szolgál, hogy az embert legjobban, legértelmesebben, leginkább lényegi pillanatában ábrázolja. Hogy segít-e bennünket a tegnapi érzékenységünk, vagy hátráltatja a mai napba való vetettségünket, azt az emlékezés minősége, aktív vagy passzív jellege dönti el. Másként azonban bizonyos, hogy az a tudat, ami saját múltjának feltörésére vállalkozott, képtelen volt a mindennapi énjét, a közvetlenül tapasztaltat visszahelyezni ebbe az alaktalanul létrejövőbe, így kénytelen tovább menni, időzni abban a jelzéseiivel telített jelenben, ami azt mutatja, hogy igazából sosem tudhatja, szervesen mi is tartozik hozzá. A moralitás kódében vesztegel, de az esztétikai tudat varázslatos dallamai képtelenek a füle számára kedvessé tenni ez irányú mondandóját. Idegen dallamként hallja az életét, ami pedig szenvedélye tárgya, s mindig kiáll belőle, olyan személyiség, amit csak tanulással sajátított el. A ma felejtésekor a tegnap megtartása olyan, mintha egy aranyozott képkeretet

vinnénk magunkkal örökké, egy hasznavehetetlen dolgot, amire azonban nagyon is spirituális jelekkel fel lenne vésve az örök érvényességünk, ami azonban az adott pillanatban az égvilágon semmit nem jelent. Egyszeri dolgok vannak (az emlékezetben is), de nincs kihüvelykezve belőlük az egyszeriségük, és így olyan közegben mozognak, amely legkevésbé az aktív erejére számít. Oda-vissza utazások maradnak, és a régi őszöket hisszük egyszerinek, pedig ezek a dolgok a legkevésbé sem állnak rendelkezésünkre. A hátráltatás folyamatos, aki megnyitja az emlékezet egészét, tudja, csak a régi jelen egy pillanatát követte, ezekben a pillanatokban azonban felhalmozódott a sok egyszeri azonosság. Töredék vagyok, akarja mondani Proust, de mások töredéke. Nincs bizonyosság arra nézvést, hogy a töredék töredék mivoltában a maga egészét őrizné. Bennem mások törtek meg, vetettek rám árnyékot, én pedig másokban. Az a tegnap és az a mondat arrébb simítja a mozdulatimat. Ahhoz hasonló, mintha a múlt mindig sötétben történt volna. Mindenkinek máshol van a fény ebben a sötétségben. Ahogy múlik az idő, ez a tér is kialszik, de az emlékezés individuálisan aktivizálja újra az emlékezet agysejtjeit. A feltételek azonban korántsem azonosak, és maga a látvány sem. Ha a tegnapok valóban mozdulatlanul ugyanúgy léteznének, ahogy Proust gondolja, akkor nem is kellene törődni ezekkel a feltételekkel. Mivel a tegnapok bennem vannak, nem tudom, hogy léteznek-e egyáltalán feltételek még. Joyce modern világlátására, forradalmian újszerű irodalmiságára legfőbb bizonyíték, ahogy az időképzetek zárójeleivel bánik. Amint Buck Mulliganje megindul a regény elején „szertartásosan” azon a bizonyos világítótoronybeli lépcsőn, úgy egyszerre több zárójel is megnyílik. Elkezdődik az idő Dublinban, de Ithakában (Spártában?) is, és keresztül-kasul a létező vagy csak irodalmilag számon tartott helyszíneken. A terek egybeilleszkednek, miközben a zárójelek végtelenjei nyitódnak és csukódnak. Sorra-rendre mindig egy helyszínen vagyunk, de legalábbis a történések epikus menetét csak ritkán bontja meg – s talán nem is a regény legmélyebb rétegeiként számon tartott időtlenségben lebegtetett betétek –, vigyáz arra, hogy a valóság napja napi valóságmozaikokon keresztül teljesejék. A múlt intarziája sem látvány-múlt, hanem sokkal inkább a mindennapi-ságot szemléltető jelen tárgyszerű kiegészítése. A dolgokat rendszerint kis dolgok kötik össze. Jó példa erre az a jelenet, ahol az idősebb Dedalus aprópénzért turkál a zsebében, hogy lánya kolduséhségét kielégítse. Néhány oldallal odébb, amikor beül egy kocsmába, első dolga

lesz, hogy a körmei alá bekerült dohánypizskot kitisztítsa. Az üres zseb ott marad az olvasó képzetében, és a zárójel örök időkre emlékezetesen bezáródik. Misztikusabb az a visszautalás, amikor a háromszor megkelesztelt (kikeresztelkedett?) Bloom a Valpurgis-éji kuplerájban a Bella-Legyező sajtáságos tárgy-kurva kettősének cipőfűzőjét megkötendő, visszautal Dignam temetésének szertartására: „Egyszer már térdepeltem máma. Ah!”²¹ Van azonban egyetlen zárójel, amely örökkéig nyitva marad. És ez Bloom következő napja, legalábbis következő napjának reggele. Csak egy napról értesülünk, egy ember életének egyetlen napjáról, és mennyi mindent megtudunk közben az emberiség évezredekének történéseiről, de örök titok marad számunkra Bloom további sorsa, és ami ennél is fájóbb hiány, a következő napjának reggele. Itt a zárójel örökre nyitva marad. Nem tudjuk meg mihez tartás végett sem, hogy mit csinál Bloom másnap reggel, mire támad gusztusa, mit olvas majd a vécén üldögélve. Nem tudjuk az ismétlés formációjába beszorítani az életét, mert mint fájdalmasan rá kell ébrednünk, az egynapiság azt is jelentette, hogy esetleges dolgok összességét kaptuk csak, és ezt nem lehet általánosítani az egész életre. Ha következő napjáról akar-nánk megtudni valamit, akkor újra el kellene kezdenünk a regényt, és úgy olvasni újból, mintha az a lehetséges következő nap eseményeit tartalmazná. („Ha Isten maga sem az ismétlést választja, akkor nincsen is világ. Mivel azonban nem ezt tette, ezért a világ létezik, mégpedig azáltal, hogy az maga: ismétlés.” – írja Kierkegaard²²) A zárójel nyitva hagyása, az élet esetlegességének a káprázata művészileg a leginkább hitelesítő talány. Ha megtudnánk a másnapot, a reggel másmilyen ké-szülődéseit, a vese helyett fogyasztott nyers sonkára ütött tojásokat, akkor az ismétlődés illúziója helyett a zárójel súlyos vaspántjainak csikordulásait is hallanánk. Minden pillanatban visszalapozhatnánk az előző napra, amely ezen a reggelen eltűnt idő lenne már örökre. Szemléletesebben úgy is fogalmazhatnánk, hogy Joyce némiképpen kifordítja Proustot, és újra a talpára állítja. Azaz megkeresi, hova is állítható mindez, honnan nézvést válik az egész újra értelmessé. Ha csak az emlékeink léteznének, akkor sohasem juthatnánk el magunkhoz. Enélkül nem lennénk saját magunk számára vállalható, önálló erkölcsi

²¹ James JOYCE: *Ulysses*, ford.: SZENTKUTHY Miklós, Európa, Budapest, 1974, 617.

²² Søren KIERKEGAARD: *Az ismétlés*, ford.: GYENGE Zoltán, Ictus, h. n. [Szeged], 1993, 9.

érzékkel rendelkező, szellemileg reprezentatív figurák. Az emlékezés sajátossága a nagyfokú spontaneitás, ami persze mesterségesen burjánzik, ám mégis elszabadul az egyszerűségtől, bármikor felidézhető, egyre vastagabb és bonyolultabb burkokat sző maga köré, végül is a megnyilvánulása ellen dolgozik. A nehezédés, a dolgok, emlékek, vélt vagy valós identitás keresése, ilyen szempontból süllyedés, egy más létben vesztelő jelenbe való alászállás. Egy aktív depresszió, amely vonatkozásainak feltárása nélkül leértékeli a valóságot, mindazt persze, amit egynapiségében mint közvetlent kénytelen élete részének vélelmezni, és így lényegében a szubjektumot viszonyulások nélküli üres tartalommal silányítja. (Odüsszeusz megteremti az emlékezés végtelen gazdagságát, de mindez egy jelen és jelenlét nélküli személyiség hiányában a történelem és a mitológia zagyva káosza volna. A történelem nélküli Auschwitz rejtélye. Senki sem tudná elmondani a valódi történetet, egy halott szemmondanára el a belülről néma eseményeket. Pillanattfelvételek sokasága egy emlékezetben nem létezőről.) Proust végtelen objektivitása, a rögzítés kényszerének szüntelen dühe az arctalanságban kapja meg végső értelmét, hiszen itt valójában az én nem képes emlékezni saját magára, ha egyszer az emlékező mint létező figura soha sincs feltüntetve a lapokon. Mindaz, amit elmond, be van kötve az ő képzeletének a világába, és ezek az események csak az ő bábuit mozgatják. Az ilyenféle emlékezés mindig pusztító hatású, hiszen az emlékezet mélytengeri áramlatainak kutatása közben a jelen érvényessége ellen ágál, lényegében annak a negatív meghaladására, megsemmisítésére törekszik. Úgy is mondhatnánk, hogy Proust emlékezéssel teli, nem csak emlékekkel teli emlékező. Hiszen aki a múltba tekint, az is egy folyamat részesévé lesz, nem az emlékezései teszik önmagává, hanem az emlékezés folyamatának számtalan aspektusa. Ám amíg Joyce mindig pozicionálja hőseit az emlékezés folyamatai közben a mostban, Proustnál ez a helyreigazítás, ez a talpra állítás végtelenségig halasztódik, míg végül teljesen elmarad. Az emlékezés teljes mértékben feloldódik az emlékezetfolyamatok langyos tócsáiban, anélkül bízza ránk magát, hogy valaha is szembetalálkozhatnánk az emlékezővel, nem mint emlékeiből összegyúrt felhőfigurával, hanem azzal, aki ezeket az emlékeket egy bizonyos diszpozícióból érdekesnek tartja arra, hogy maga helyett velük reprezentáljon.

Talán túlságosan súlyos állítás, ha megkockáztatjuk, hogy amíg Joyce emlékezete inkább etikus, addig Proust emlékezetfolyama az elkápráztatott jelenlétküliségénél fogva morálon kívüli világban

történik, egy senkiföldjén, ahol a végtelenné növesztett szubjektum már teljességgel eluralta és képére formálta a valóságot. Érzeménnyé, hangulattá, érzékiséggé fokozta. Olyan birodalomnak lesz fénylő intellektusú uralkodója, ahová az egyszerűt, az esetlegeset, az egynapit végtelenségig száműzte. A bölcsesség leginkább attól a kalandtól fél, amelyben a maga egyszerűségét kellene beváltania. Csak premisszákra, konklúziókra hagyatkozik, miközben persze az olvasó azt gondolja, hogy a lét a maga egyszerűségében még annál is titokzatosabb, esetlegesebb és érvényesebb, amit az évszázadok bölcsességén átszűrve csak az emlékezet struktúrája képes utánozni, ám az efféle kópia újra csak a jelen idő kiszámíthatatlanságában érhetné be saját kifejezési formáinak tökéletlenségével. S talán ez az, amitől Proust öntudatlanul a leginkább irtózott.

A ház (mint hamisítvány)

Mintha az együttélés egy közös ima lenne Csehov darabjaiban. Belső terhelhetőség, külső feszültség tartja össze a ház elemeit. Az elhangzott mondatok kiadnak egy teret. Minden gondolat vág rajta egy ablakot. Várni kell, hogy a külső sötétség a belső sötétséggel egybeérjen.

Minden ház duplikátum. Önméltó, önmagát fenntartani képes rendszer. Maga előtt és maga mögött jár. Csak így képes feltartóztatni a készülő eseményeket. Minden egyszeri lehetőség porszemmé lesz. Ha nem takarítanak, vastag piszokként megülik az egész házat. Hajlamokat és gyengeségeket, elfajulásokat engednek be a falak közé. Minden dolog lassan ellentmond magának, ha a folyamatok irreverzibilissé válnak. A ház önmagának őrzi meg az elmúlást, megtagadja a hozzá vezető utakat, és könnyen börtönné is válhat, mihelyt az emberek képtelenek egy pillanatra is megszabadulni az emlékeiktől. Ezek az események egymásba rendeződnek, egymás mellett nincsen soha semmi.

Nehéz rekonstruálni a házban történeteket. Nincs olyan lehetséges eseménysor, amely a valószínűség kitüntetett pontjaira esne. Az emlékezet csak a pillanat emlékezete. A ház emlékezete nem fér bele a térbe. (Itt hajdan egy egész lovashadsereg vonult át. Még érezni nehéz szagát a kapualjban.) A légtér az egymást kiegészítő mondatok összességére, rögzítés nélkül. A ház roppant akadály azoknak, akik benne élnek. Képtelenek magukat szabaddá tenni. Úgy érzik, mintha celláról cellára egy börtönben járkálnának. Bűneiknek külön-külön kapukat

vágnak a falakon. Minden este a megfelelő bejáratot választják. Ha büntelenül térnek haza, sokat kell töprengeniük, hogyan juthatnának be, mert ilyen nyílást egyáltalán nem is készítettek. Néha csak órák múlva döbbenek rá, hogy nem azonos otthonokban élnek. A ház fegyelmezett, saját szenvedéseit nem akarja a benne lakókra átruházni. Viszont nem is vállalja át a mások szenvedéseit. Minden nap más elvárások és szükségletek labirintusában kell bolyonganiuk, olykor a kimerültség delíriumában elindulnak a házak környezte mezőkön.

A ház hamisítvány, hiszen nagyon rég, építésének első pillanatában távolodni kezdett attól, amiért létrejött. Funkcionálisan fokozatosan levált a bentlakók boldogításáról. A messzeségben még látszik, a távolság a múltó idó összessége. Amúgy szemérmesnek mondható, tetten nem érhető lopakodás. Akik nem mennek vele, kénytelenek egyszer arra ébredni, hogy már nem a házban laknak. Mintha múzeumban sétálnának, holott még benne élnek, de már úgy néznek rá messziről, mint egy hangárra, amelyben megszűnt az otthonosság, mint egy krematóriumra, amely elhamvasztja a rég ottlakottakat.

Tűnődés

(Proust valószínűleg úgy gondolta, hogy lehetséges olyan elmélyült és hosszú időre tervezett tűnődés, amelyben a tűnődő lassan feloldódik szemlélésének tárgyában, eloldja minden kötelékét, és a tiszta szemléletbe lépve önmaga tükörképeként odaadja magát követelése szüntelen vonzalmának, és nem tér vissza többé a szemlélő szemléletbe, hanem a tűnődés folyosóján már csak tárgyának üressége lesz.)

SZÉGYENTELENÜL

Szégyentelenül

Thomas Bernhard: *Önéletrajzi írások*

(Fordította: Lőrinczy Attila, Sarankó Márta,
Szijj Ferenc, Ab Ovo, 2007)

„A visszaemlékezés egy szinten él hétköznapi életünk reális eseményeivel” – írja Tadeusz Kantor *A halott osztályhoz* készült jegyzeteiben. Amikor a lengyel színházcsináló visszatér szülőfalujának földszintes iskolájához, és betekint annak ablakán, úgy érzi, mintha még mindig bent ülne a halott osztály ugyanabban a teremben. Úgy tűnik, a múlt betölti a jelen idő minden apró részét. Ugyanez az álomszerű jelenet ismétlődik Thomas Bernhard egyik önéletrajzi regényében is. A gimnáziumot elhagyó kereskedőtanoncot, egykori önmagát pillantja meg az évek múltán Salzburg nyomornegyedébe visszalátogató író. Önmagát keresi folyton, az okokat kutatja, a lehetséges magyarázatokat fogalmazza. Miért kell visszajárnunk a múltba, miért kell mindent újra és újra az emlékezetünkön átszítálni, miért nem nyugszunk bele soha a múlt lezáródó érinthetlenségébe? Van olyan múltba járás, ami megszabadít a jelentől, szabadságot ad; a dolgok újra átélése, az emlékek felidézése, a múltunk labirintusában való bolyongás feloldja a jelennel való tartós, szüntelen és reménytelen küszködéseket. De Thomas Bernhard életének pusztá tényei nem magyarázzák az efféle múltba révedést.

A most egy kötetben kiadott öt kisregény (*Egy gyerek; Az ok; A pince; A lélegzet; A hideg*) születésétől tizenkilenc éves koráig követi nagyjából időrendben életének fontosabb eseményeit. Mondhatni a világirodalom egyik legriasztóbb, legkomorabb eseményekkel telezsúfolt önéletírása ez. Az öt kisregény nem más, mint egy hatalmas, az élet borzalmain átívelő modern szenvedéstörténet. A szenvedéstörténetnek megvannak az egyes stációi, ezek megfelelnek az egyes köteteknek.

Hogy valaki zabigyerekként szülessen, csecsemőként haláshálóban őrizzék egy csónakban, miközben az anya házaknál cseléd, majd hazatérve – Ausztriában és Németországban – egy anarchista, dilettáns író nagyapa antiszociális tanain cseperedvén, súlyos lelki problémáktól szenvedve, szinte a gyengeelméjűség peremén élje át a náciizmussal sújtott mindennapi lét hiábavalóságát és reménytelenségét

– ez már valóban több, mint egy 20. századi szokványos kis abszurd. A gyermeki lét poklának első helyszínei a Salzburg környéki falvak, ahol a család, néha a határ túlsó oldalán, már német földön él. Egy fölösleges, senkinek nem kellő, mindig bajkeverő kislányról szól, aki képtelen beilleszkedni az intézményesített világba. Az iskolában nem tud teljesíteni, még tízéves korában is „ágybavizelő”, amit megkeseredett anyja azzal büntet, hogy mindennap az utcára teríti, közszemlére teszi a foltos lepedőt. Az egyetlen védett hely a nagyszülők közeli háza, ha nagyobb bajt csinál, mindig oda menekül (*Egy gyerek*). A második kisregény a Salzburgban töltött középiskolai évekre emlékezik, a háború poklára, amikor már tanítás sincs, csak szüntelen légiriadó, halottak és romba dőlő épületek (*Az ok*). A harmadik kisregényben az önálló életszemlélet és akarat megnyilvánulásaként az író otthagyja a gimnáziumot, kereskedelmi tanuló lesz, hogy az eddigi abszurd létezés ellenében valami hasznos dolgot csináljon (*A pince*).

Mintha elkezdődne a felemelkedés, valami boldogságfélét talál az éneklésben, a zenében, de a kezdődő, majd élethosszig tartó tüdőbaj, az évekig elhúzódó halálközelség újra a megsemmisülés felé taszítja az író. Míg a sanatóriumban fekszik, meghal egyetlen szellemi támasza, a nagyapja, majd a most már szeretni tudó anyja is. Tizennyolc évesen majdnem teljesen egyedül marad a világban. „Jágot akartam énekelni, és most itt fekszem egy léghassal a tüdőbarakkban, tizennyolc évesen, ez nem lehetett más, mint személyem megcsúfolása.” A két utolsó kisregény a legkeserűbb, szinte eszköztelenül komor és tárgyyszerű. Csak a halálnak van súlya, minden más tétova és céltalan. Az élet a halálba tart óráról órára, az emberek feladják a küzdelmet, az egyéni lét belesüpped a jeltelen közösbe (*A lélegzet; A hideg*).

A kislány agyába belenövő szörnyűségek lassan teljesen összeérnek, és semmi élhetőt, emberit nem találunk ebben a világban, mire az utolsó lapokon is túljutottunk. A szenvedéstörténet mindig abszolút helyi, egyszeri és egyéni. Aki csak mások szenvedését ismeri, az nem tud semmit a világról, mert a szenvedés mindig röghöz kötött. Akiben nincsenek meg e tapasztalat nádsípjai, az nem fog megszólalni, amikor az efféle sorsokat olvasgatja. Csak példázat lesz számára a valóság. Mint mikor a leheletest próbáljuk világunk egyéb, meglévő tárgyai között leporolni. A szenvedést nem másoktól tanulja meg az ember.

Az író sokat foglalkozik művében az igazság ábrázolásának a kérdésével. Több helyütt újra és újra visszatér, hogy mennyiben és

milyen mértékben jeleníthető meg a valóság, mikor beszélhetünk szándékos vagy szándéktalan ferdítésről, hiányos ábrázolásról; szinte már túlzott szószaporításnak tűnik olykor, hiszen mégiscsak regényt olvasunk, amelyben, úgy gondoljuk, megengedett az írói túlzás, a Thomas Bernhardra jellemző írói túlkapasok, amelyeket legtöbbször szűkebb és tágabb hazája, Ausztria és Salzburg rovására követ el. Úgy tűnik, valami morális mélyréteget érint az önéletrajzban ez a kérdés, hiszen ábrázolásának kitüntetettjei a hozzá legközelebb álló személyek, és az az életszakasz, amikor a legfogékonyabbak és legsebezhetőbbek vagyunk a világ számára. Most nem teremtenie kell az illúziót, ami egy regény anyagául szolgálhatna, hanem reprodukálnia kell azt az *illúziót*, melyet élete tényeinek fogad el. A gyakori és nem mindig önellentmondások nélküli meghatározások közül legérvényesebb talán az, amit Wittgenstein szellemében ír: „A leírt dolog világossá tesz valamit, ami megfelel ugyan a leíró igazságra törekvő akaratának, az igazságnak azonban nem, ugyanis az igazság egyáltalán nem közölhető.”

Kire marad a labirintusom? – kérdezhetné az író. És éppen ez lehetett a célja a negyvenes éveiben járó, néhány regényével már világhírűvé vált Thomas Bernhardnak. A regényei világát és nyelvi találmányait csak alkalmanként tükröző kisregények egy olyan labirintust járnak be, amely végtelenül személyes területet érint, fel kell tárnia szerettei bűneit sorsa alakulásában; a legtökéletesebb történésekre, betegségekre, legrejtegetnivalóbb fogyatkozásokra kell rávilágítania. Még élő embekekről kell ítéletet mondania, emberi érzékenységekre kellene tekintettel lennie. Szüntelenül át kell lépnie egy határt, amit a társadalom már nem tolerál, egyszerűen bolondnak tartják, mint többször fájdalmasan vagy büszkén megemlíti. „Csak az író, aki szégyentelen, csak az képes arra, hogy mondatokat pakoljon be és ki, vagy vessen egész egyszerűen oda, aki szégyentelen, csak az autentikus, aki a legszégyentelenebb.” Itt érhető tetten először a Thomas Bernhard-i nagyság, amivel meghatározó alakja lett, egyik legnagyobbja a huszadik század prózájának. Egy bizonyos kíméletlenséggel és gátlástalansággal tekint kora társadalmára, hazájára, intézményeire. Mindenre, ami osztrák, ami középszerű, ami provinciális. Némi humor, jellegzetesen bernhardi humor csillan fel, amikor a darabjait évi rendszerességgel bemutató salzburgi ünnepi játékok színpadi nivótlanágáról ír. De hát ő, az örökös Burgtheater-szerző hasonlóan nyilatkozik magáról a Burgtheaterről is.

Kafkával ellentétben, akit korai regényeiben (*Amras; Megzavarodás*) még nem tud megkerülni, ő átlátja ezt a labirintust, amiben gyermekéveiben élt. Prekonceptiója szerint világos a haladási irány, amit megélt, s amire törekedett. Ehhez képest a nagy előd csak árván és halovány gyertyával bolyongott élete alagútjában. Naplói, jegyzetei, de még csonka regényei is mindig csak a részletek borzongató mélységével tűnnek ki, a részletekkel, amik az emberiség legmélyebb gondolataira és felismeréseire utalnak, de nem mutatnak semmi haladást.

Mert az *Önéletrajzi írások*ban a labirintus két végén dereng némi fény. A kisregények alcímei a belső út egyes állomásait jelölik: *Rávillátás; Kivonulás; Elhatározás; Elkülönítés*.

Az egyik a nagyapa figurájából árad. Egy dilettáns, anarchista író-filozófus, akit a környező megzavarodott, romba dőlt világban is éltet valami absztrakt hit. Valószínű, hogy életelvi tökéletesen alkalmatlanok egy serdülő nevelésére, hiszen alapvetően individualista művész, aki a világ abszurdításáról, az emberi élet hiábavalóságáról, az intézmények, az iskola embernyomorító hatásáról elmélkedik, izolálva és alkalmatlanná téve a fiatal írókat a társadalomba való beilleszkedésre, ám mégis megnyitva előtte egy olyan értékrendet, amit csak felnőve, a társadalom perifériáján megkapaszkodva érthet meg és értékelhet. Miközben a nagyapa a legabszurdabb módon rombol, épít is. Egyedüli, megismételhetetlen hatása teszi Bernhardot íróvá, élni, talpon maradni azonban nem tud, nem képes ezekkel az elvekkkel. Meg kell tagadnia a nagyapát, hogy megtalálja az életbe visszavezető utat. De az erkölcs akkor is dolgozik, akkor is hat, ha ennek a morálnak nincsen semmi értelme, semmi gyakorlati haszna az adott társadalomban. Talán ez a könyv legnagyobb, legmélyebb emberi tanulsága. De hogyan hat ez a morál az adott körülmények között? Majdnem mindig negatív módon. A nagyapa által antiszocializált gyerek nem állja meg a helyét az iskolában, gúny és megvetés tárgya, ugyanakkor a nagyapa vágyai szerint túlságosan is sikeréhes és végtelenül érzékeny. Már-már dosztojevszkiji az a mód, ahogy utat talál az alávetettek, a megnyomorítottak világába. Barátai, sorstársai parasztgyerekek, mozgássérültek, testi és lelki nyomorékok, akikkel teljes sorsközösséget vállal. Az egyik ilyen barát egy toloszékes fiú, a regény egyik rejtetten nagyszerű pillanata, amikor a fiú nevét *szándékosan* nem árulja el. Még mindenki él, élhet, aki a művében szerepel, s akiket mindig név szerint említ.

Ilyen visszafogott az anyjával való viszonya is. Elfogadja az anya már-már brutális nevelési módszereit, azt, hogy számára ő életének, sorsának a legnagyobb kudarca: szégyenfelt, bajkeverő, egykori hűtlen kedvesének élethű mása. Bár sokat ír erről a kapcsolatról, egy ponton túl sosem megy, inkább szemérmesen hallgat. Ez a megvallhatatlan anyaszerelem, amivel mindig is küszködik, az imádat, amit sosem mond ki, a regényfolyam vége felé, az anya halálos ágyánál teljesedik ki, amikor a szintén halálos beteg kamasz első zsengeit olvassa föl a haldoklónak.

A labirintus belsejében teljes a sötétség. Az egész gyermek- és ifjúkor ebben a vaksötét világban történik, illetve nem történik. A pokol belsejébe érve, súlyos tüdőbetegségben szenvedve, a halál kapujában saját magának kell majd megteremtenie azt a másik fényt, ami a belső utat megmutatja. Ez pedig a lehetséges művésszé válás, íróvá válás akarása, megtalált morálja, amikor az utolsó pillanatban, és többször is a legutolsó pillanatban ellöki bárkáját Hadész partjairól, és talán a nagyapa most felfedezett és már hozzáférhető könyvtárán keresztül elindul lelkében ama lény felé, aki néhány év múlva a kortárs világ-irodalom nagyszerű darabjait megalkotja. Az önéletírás és a bernhardi életmű különös ellentmondása éppen ebből a mélyből fakadó, építkező morálból ered. A műveiben szereplő megrokkant, leépült, az örület határán élő vagy azon már túllépő figurák a semmibe tartanak. A két világ olyan benyomást kelt, mintha az építés egy pillanata összeérne a rombolás egy pillanatával. Egymás hátának préselődve, mégis egy tüdőből lélegeznek.

A legfontosabb, mondja *ars poeticaként*, az íróvilág pökhendi arcába nevetve, „a fontosság színlelése”. Akárha valamelyik ősdilettáns hőse mondaná. Rettegés szorongatja a Bernhard-rajongók mellkasát: mi lett volna, ha ez az iszony gótikájával kecsesen tagolt labirintus örökre feltáratlan és megvilágítatlan marad?

A tréfacsináló és cimborája

Thomas Bernhard: *Az olasz férfi*

(Fordította Adamik Lajos, Kalligram, 2008)

A Thomas Bernhard korai írásaiból válogató kötet négy elbeszélést, illetve ezekhez kapcsolódva még két filmforgatókönyvet tartalmaz. A *Magasban* címet viselő, lazán szövött, töredékes gondolatfüzérekből, megfigyelésekből álló kisregény csak Bernhard halálának évében, 1989-ben jelent meg, több korai írásából állította össze az akkor már halálosan beteg író.

A hatvanas évek elején keletkezett, de bizonyára még korábbi szövegeket is tartalmazó elbeszélés elsősorban a bernhardi témák első felbukkanása miatt érdekes. A vidéki napilapnál leginkább törvényszéki tudósítóként dolgozó újságíró önéletrajzi hitelességű alakja köré felvázolt történet helyszíne egy alpesi fogadó. A szereplők (professzor, kisasszony, énekesnő, fogadós) nem körülhatárolt figurák, mintha az író (újságíró) gondolataiban settenkedő árnyak volnának, még a megszólalások és nézőpontok is csak feltételesen köthetők olykor személyekhez.

A Thomas Bernhard-i életmű fő motívumai azonban már itt-ott feltűnedeznek: idegenkedése minden valamiként összeszerveződött emberi csoportosulástól, a hivatalok, pártok, a politika iránti engesztelhetetlen gyűlölete, kezdetben enyhe, később a gyönyörig fokozódó Ausztria-ellenessége, az osztrák ún. idilli táj iránti ellenszenve, az irodalom és irodalmiság megvetése: „hogyan az írókhoz jussunk: a *mocsokba ereszkedünk alá*” – írja már ebben a regényében is. Itt-ott beszűrődnek a kisregénybe az életrajz keserű emlékei: korai betegsége, szülők (nagyszülők) halála, zenei tanulmányok, hányatott sorsa, az örökös magányra ítélt bernhardi önarckép, amit az *Önéletrajzi írásokban* majd olyan megrendítő erővel ábrázol. A stílus még kiforratlan, ha szidalomáriába kezd, sokszor nem a szöveg a fontos, hanem a dallam. Talán töredezettsége, túlzott eredetieskedő hangvétele miatt utasították vissza a kiadók megírása idején. Időben későbbi, de életében többször is feldolgozott témája *Az olasz férfi*. A kötetben a kisebb töredék mellett (1964) a filmforgatókönyv szerepel (1969), amiből sikeres té-

véfilm is készült. A valóságos helyszínen (Wolfsegg) játszódó novella egy hatalmas birtokokkal rendelkező osztrák arisztokrata temetésének előkészületeit ábrázolja. Élete utolsó nagyregényében (*Kioltás*, 1988) visszatér majd ehhez a történethez, és a Rómában élő fiú, Murau szemszögéből a „hagyományos” bernhardi, széles medrű tudatfolyamba ágyazva meséli el az autóbalesetben elhunyt szülők és fivér temetését. *Az olasz férfiban* még csak felsejlő náci múlt e kései regényben már a mű egyik fő motívuma lesz, a családfő évekig bújtatta a környék hajdani „körzetvezetőit” a kerti lakban, most a temetésen ezek a bajtársak demonstratív jelenlétükkel teszik elviselhetetlenné Murau számára, hogy valamiféle megrendülést érezzen elhunyt szülei ravatalánál. Korai remekművében is (*Megzavarodás*, 1967) hasonló családi miliőt ábrázol, ott a herceg tébolyodott monológián keresztül ismerhetjük meg az osztrák arisztokraták egzaltált, megnyomorodott, az ősi falak közé szorított életét; legtalányosabb módon azonban a herceg sajátos szellemének vulkanikus erejű tévképzeteit, soha máshol ilyen intenzíven a lecsupaszított gondolatok riasztó-mulatságos bakugrásait. Fontos szerepet kap mindkét műben a család tagjai által űzött amatőr színjátszás, *Az olasz férfi* nagybirtokosának holttestét a vigalmi házban felállított, maszkokkal, jelmezekkel teli színpadon ravatalozzák fel. Színdarab-előadására készülődtek, ravatalozás lesz belőle. A kellékek mintha ugyanolyan fajsúllyal lennének fontosak mindkét eseményen. Érdekes módon Bernhardtot egész életében foglalkoztatta a dúsgazdag családfők temetése. Kései remekében, az *Ungenachban* is részletes képet kaphatunk a kerti házban felravatalozott halotról, a vendégek álmatlanságáról, akik éjszaka is a kivilágított ravatalt bámulják.

Ami *Az olasz férfiban* talányos és végig vibráló kétértelműségével rabul ejti az olvasót, az Kafka *A kastélyával* való nagyfokú hasonlósága. Földmérők dolgoznak az udvarház körül, az események egy részét az ő optikájukon keresztül követhetjük, a házban idegen vendégek, furcsábbnál furcsább alakok jönnek-mennek. Az olasz férfi évtizedek óta éjjel-nappal Bartók vonósnyegyeseit hallgatja, az egyik idős úr jelenetről jelenetre jobban hasonlít Toscaninira, a szolgálk, zenekarok, falubéliek is mintha *A kastély* világát parodizálnák, és az interregnum is karkai. Meghalt a nagyúr, végrendelet nincs. Az udvarház léte, jövője, a gazdaság és a földi dolgok jelentősége, a kastélyban dolgozók egzisztenciája egy eltévedt vagy szándékos pisztolylövés következtében teljesen bizonytalanná válik. Érződik, hogy a rend felborult, mindenki

már csak látszatát őrzi a régi világnak, a tegnapnak, s hogy ez az állapot hamarosan káoszba fordul majd. A filmforgatókönyvben eluralodik a hangok tébolya is, hiszen állandóan kétféle zene gyengül és erősödik, Bartók vonósnegyesén kívül a falusi zenekar a gyászindulót próbálja, de sosem jutnak tovább, csak az első nyolc taktusig. (Egy egész komédiát szentel majd ennek Bernhard, *A szokás hatalma* öt dilettánsa évekig gyakorolja Schubert *Pisztrángötösét*, de néhány taktusnál tovább ők sem jutnak.)

A harmadik, a kötetet záró *A Kulturer* (1963) című elbeszélés a világirodalom egyik legszebb és legtalányosabb kisp prózája. Az *Ivan Iljics*csel, a legpompásabb Csehov-, Thomas Mann-novellákkal vetekszik. Tiszta, egyszerű, minden bernhardi túlzástól mentes klasszikus remekmű. Valamiért egyedülállónak és eszköztelenségében vallomásszerűnek hat a stílusban gazdag ornamentikájú bernhardi életműben. A legnagyobb emberi magányról szól, ami csak elképzelhető a lélekben. Az *Apokrif* magánya ez, és a figura maga is Pilinszky-szerű, profán szent. Atonális zene, szavak nélküli filozófia. „Ja, ja, tudom”, ennyi a főhős mondanivalója. Börtönben ül, épp most szabadul, de számára már régen véget ért a világ. Vagy el sem kezdődött? Magánya illegális, termékeny és sugárzó. Önmaga elől írásba menekül. Éjszaka ír meglehetősen egyszerű történeteket, vélhetően a legegyszerűbb nyelven. De most életében először ott, a börtön asztalánál szabadnak érzi magát. Képes rá, hogy legyőzze a kétségbeesést. „Tanulmányozni lehetett volna rajta, hogy az ésszé vált sors mennyire jóságos az együgyű emberekhez” – írja róla Bernhard. „Nekem egyáltalán nincs jogom ellenkezésre, gondolta, nem, nincs jogom [...] semmilyen jogra nem tarthatok igényt!” Szabadulása majd újra visszalöki a káoszba, sőt (a novella korai változata szerint a hazainduló vonat kerekéi alá) a halálba, a puszta létezés kegyelmi állapotának tudatosodása intellektussal ajándékozta meg. Ez azonban a rabságban született meg benne, és a börtön adott neki tartalmas kereteket. Még mintha Kertész *Sorstalanságának* néhány gondolatát is megelölegezné, de vélhetően a halálos betegség rabságában megszülető bernhardi intellektus hiteles ábrázolása.

Az életmű leginkább várt és Bernhard által legnagyobb, legkedvesebb művének nevezett *Amras* című elbeszélés némileg csalódás a magyar olvasónak. Nos, nem maga a mű, hanem a fordítása. Nem tudhatjuk, hogy valóban az *Amrast* tartjuk-e a kezünkben vagy valami elképesztő félfordítását. A német szöveg, valljuk be, emberpróbáló-

an nehéz. Mint a *Kioltás* elején írja: „A német szavak ólomsúlyként nehezednek a német nyelvre.” S persze Bernhard által kedvelt furcsa szóösszetételek, az összetett mondatok indázó, mellékszálakat felvevő, főszálhoz visszatérő szellős lazasága alaposan megnehezíti műveinek olvasását. „Szüleink öngyilkossága után két és fél hónapig a toronyban, elővárosunknak, Amrasnak ebben a védjegyében voltunk bezárva [...]” – kezdődik az elbeszélés. Nyilvánvaló, a torony Amras jelképe [*Wahrzeichen*]. A második mondat: „A torony, nagybátyánk tulajdona e két és fél hónapban az emberek tolokodásától óvó, a mindig csak rosszindulatból cselekvő és megértő világ pillantásától megőrző és elrejtő menedék volt nekünk.” Ami helyesen talán így hangozhatna: *A nagybátyánk tulajdonában lévő torony ebben a két és fél hónapban az emberek tolokodásától óvó, a mindig csak rosszindulatból cselekvő és értő világ pillantásától védő és elrejtő menedék volt a számunkra.* A következő mondatban az „aus den Brenndörfen” fordítása: „a szeszfőző falvakból”, holott nyilvánvaló, a Brennen környéki falvakból való emberekről lehet szó. Akad ilyen mondat is: „A tabletták által kiváltott és két innsbrucki házi orvos által, mint az elképzelhető, nagy ünnepélyességgel méregtelenített eszméletlenségünk vége után [...]”, és „Kettejünk [!] viszonya nem volt ellenségesség nélküli”. És bőven idézhetnénk még. Kérdéses, ha és amennyiben a német szöveg az anyanyelvi olvasó számára is nehezen érthető (többen ezt állítják), akkor milyen eszközökkel éljen a fordító. Valamiként nehézkesnek és eredménytelennek tűnnek ezek a próbálkozások, a mondatok végül is „helyreállíthatók” lennének a magyar nyelvhelyesség szabályainak betartásával. Viszont ha a fordító célja a minél hívebb, kifejezőközele, az idegen szórendet követő fordítás volt, akkor sajnos elérte célját. A továbbiakban aztán már minden gyanús, pedig a fordítás színvonala helyenként elviselhető vagy bravúros lesz. Csak nagyon óvatosan és alapos Thomas Bernhard-előtanulmányokkal ajánlható bárkinek ez a regény.

Tényleg az életmű kulcsa ez a mű, de semmiképpen nem mérhető a legnagyobbakhoz (*A mészégető; Ungenach; Alsózás; Korrektúra; A menthetetlen*). A történet horrorisztikus részletekkel teli pusztuláselbeszélés. Egy család, szülők és két fiú a súlyos betegség (epilepszia) és a teljes anyagi csőd elől öngyilkosságba menekülnek. A két húsz év körüli fiú, Walter és az elbeszélő, akinek nevéből a levelek alatt álló kezdőbetűk alapján annyit tudhatunk, hogy „természetesen” K., túléltek szüleik halálát, nagybátyjuk amrasbéli tornyába szállítja

őket, hogy az elmeógyógyintézetet elkerüljék. A két fiatal mindenüktől megfosztva vegetál a sötét és nedves középkori lakóhelyre emlékeztető toronyban. Walter súlyosbodó epilepsziás rohamai miatt hetente többször is elvonszolják magukat egy jónevű innsbrucki belgyógyászhoz. K., az elbeszélő látszólag egészséges, a fivérével való lelki közösség azonban az ő lelkét is pusztítja. Walter öngyilkos lesz, K. a nagybátyja egyik birtokára kerül, néhány hónapig a favágókkal él és dolgozik az erdészetben, majd megszökik, és vélhetően egy elmeógyógyintézetben folytatja kilátástalan életét. A történés, a szöveg töredezett és kaotikus, nincs egyenes cselekményszál, mindent K. gondol, emlékezik, filozofál. Walter feljegyzései egészítik ki az elbeszélést és néhány levél, amit egy pszichiáternek, valamint nagybátyjának ír K. A regény vagy regénytorzó témája tehát: betegség, anyagi csőd, öngyilkosság, testi és lelki pusztulás, rettegés, a szélsőséges helyzetbe került emberek szenvedései. Mindez olyan töményen, hogy szinte pornográfiának hat. Ha viszont behelyezzük Thomas Bernhard életművébe, akkor sokkal világosabb és érthetőbb kép rajzolódik ki.

Mint említettem, az *Amras* kulcsregény, nemcsak a bernhardi prózában, hanem talán a modern világirodalomban is. Két út vezet majd innen tovább. Egyrészt a kihagyásos, összeszerkesztett, többféle megszólalást használó *Ungensch* felé, ami sokkal tisztább, csiszoltabb, költőibb és filozofikusabb, mint az *Amras*, másrészt a modern világirodalom remekművéhez, *A mészégető*höz. A szenvedés-betegség-halál témája megmarad, de a szöveg egybeíródik, megteremtődik a sajátos bernhardi regénynyelv, ez a varázsos, folytonos függő beszéd, a mások elbeszélését, véleményét egyetlen hangban ötvöző végtelenített szimfónia. Ami az első pillanatban szembeötlő az olvasónak: az elbeszélői hang radikalizálódása a korábbi regényeihez képest. Ez a megszólalás semmiképpen nem szolgálja, hogy otthonosan érezzük magunkat a műben. A két főhős „kettősagyú magányban” él, és sok, az aggyal, a fejjel kapcsolatos kifejezést találunk még a szövegben: „a sötétséghez hegesztett fejemmel”, Walter „megtámadott agytömegei”, mind-mind a későbbi regényeiben visszatérő motívumok. *A mészégető*ben (1970), a *Korrektúra*ban (1975), *A menthetetlen* című kisregényben (1986) ugyanilyen fontos szerepet játszik majd az „agy”.

Bernhard életrajzi jellegű írásaiból tudjuk, hogy tizennyolc évesen gyógyíthatatlan tüdőbetegséget állapítottak meg nála, életének legfontosabb támaszait (édesanyját és az őt szellemileg irányító nagyapját)

néhány hónapon belül ekkor veszítette el. Innen kellett felkapaszkodnia, szinte újra megszületnie. De életében már csak az egyre progresszívabb és írásában egyre agresszívabb magányélménye lesz, ami meghatározza további sorsát. Az agy lázadásáról szólnak a fent említett regényei. Az agy, mintha képtelen lenne felmérni a hősök egzisztenciális-tudati helyzetét, lehetőségeit, a tudat alatt átveszi a hősök irányítását. A tudathoz képest az agy beszűkült értelmi állapotot jelöl, befelé fordulást, olyan szellemi motorrá válik, ami túlteszi magát a világ racionális keretein, és többet követel magának, mindent, miközben az egész egzisztenciájukat átszabja. (Ezek egytől egyig „seni agyak” vagy legalábbis egy dilettáns önmagáról való tudatának végső beszűkülései.) A világ mélyebb megértésével kecsegtetnek, filozófiai megvilágosodást ígérnek gazdáiknak ezek az agyak, de ugyanakkor a világ ítéletében és személyes sorsukban ez a többlet nem jelentkezik, éppen ellenkezőleg, egyre kevesebb elismerés jut nekik: folytonos lázas állapot, mély lelki gyötrelmek, a világtól, környezetüktől érkező megvetés, majd ennek folyományaként dilettantizmusba fulladó bolondéria, öngyilkosság, börtön, bolondokháza. Az agyak lázadása egyben öntudatuk lázadása is. Olyan kiáltvánnyal fordulnak a világ felé, amire a világ vagy a tudományos élet a legkevésbé sem kíváncsi. Ezek mind állítások, a végső igazságot mondják, olyan megkérdőjelezhetetlen formában, ami csak irritáló lesz embertársaik számára. *A mészégető* Konrádjának felesége így fakad ki egyszer férje tudományos kutatásait illetően: „nem szeretném látni, ami a te fejedben van, ha a te fejedet [...] egyszer úgy ki lehetne billenteni, valami borzasztó potyogna belőle, szemét, rothadék [...]” *A Korrektúra* hőse háromszáz oldalas folytonos töprengés után, aminek egy addig ember által nem alkotott körpiramis építése a tárgya, egy őszinte pillanatában bevallja: „Ha nem kerültem volna kapcsolatba az építőművészettel, volna *valami más szörnyűség*.”

Míg a társadalom és a tudomány általában kérdéseket is használnál, párbeszédet is folytat a világgal, addig a bernhardi hősök agyuk hüvelyéből kivont véres karddal riogatják környezetüket és helyenként az olvasót. És bár mindig minden összeomlik, és a romok alatt csupán szálnalmas deviancia és néhány szövegtöredék bábozódik egy lehetséges lángész hagyatékában, mégis halálos csapásokat mér az így kardélre hányt világra és különösen a hagyományos próza nyelvére. (A Thomas Bernhard utáni prózáról az jut eszünkbe: minden hang *A mészégető*ből jön.)

A fellázadt agyak tudatának első megszólalása éppen az *Amras*ban hallható. A forma itt török meg, hiszen az „agy” beszél, a fellázadt agy szövegeit halljuk, semmilyen más megszólalás nincs. A fellázadt agy lődözi ki sistersgő nyilait, az általuk lánggra kapott gondolatok dermednek végső soron epikává. Az agy osztatlan közös birtokaként kezeli a gondolatot és a formát. Totális lázadásában csak a maga mélyéről felhozott gondolatoknak van érvényességük. A fikció a regényben olyan elementáris, hogy nincs, nem adódik lehetőség a gondolatok helyzetbe hozására. Senki sem kérdőjelezhet meg semmit, az van, amit K. mond, ha valaki más véleményen volna, arról K. nem tud, vagy nem közli az olvasóval. Még saját mondandóját is leveti a hátáról, néha levélírás közben is értelmetlen töredékké válik a szöveg. Így fordulhat elő az a képtelenség, hogy a nagyregényekben sem tudhatunk meg semmit a hősök, a nagy dilettánsok igazi mániájáról. Konrád (*A mészégető*) halláskutatásairól nagyon keveset, Wertheimer (*A menthetetlen*) filozófiai vizsgálódásáról semmit, Roithamer (*Korrektúra*) építészeti elgondolásairól semmit és a *Beton* hősének Mendelssohnnal kapcsolatos, éveken át tartó tanulmányozása közben a zeneszerzőről és a zenéről egyetlen mondat sem hangzik el. A hősök fellázadnak a világ abszurditása ellen, de mivel ők a világ abszurdításának legékeesebb bizonyítékai, valamiképpen maguk ellen lázadnak. Így sorsuk a lassú roncsolódás, a pusztulás, a téboly. Az *Amras* testvérpárja is valamiféle korai, még kevésbé körülhatárolt, öngyilkosságból itt maradt zseni- vagy dilettánscsökevények. Walter zenetudósi pályáját szelte ketté a családi tragédia, K. pedig természettudományos tanulmányait kénytelen megszakítani. Kettejük viszonya a legtermészetlenebb vonzódás és elfojtott gyűlölet egymás iránt. Sorsuk összefűzi őket, hajlamaik, érdeklődésük és a családi tragédiában önként magukra vállalt szerepük szerint egymás ellenségei. Hiszen K. egészséges, ő még teli van életakarással, néha úgy érzi, csak mások miatt kell ezt a kegyetlen és abszurd sorsot elszednie. Miközben közös halálos delíriumban élnek a toronyban, praktikusan torzsalkodnak, talán rivalizálnak is. Walter betegsége súlyosbodásával a halál felé fordul, K. menekülni, élni szeretne. Nehezen eldönthető, hogy ezek az árvák kiszolgáltatottságukban mennyire felelnek meg egy működő emberi kapcsolat modelljének, valószínű, ilyen terhek mellett és efféle összefűrészekben meghal a szolidaritás, az empátia képessége. Fivére halála után K. még kap egy lehetőséget, dolgozik nagybátyja birtokán, segít a favágóknak, de képtelen a múlt lezárására. A Waltert

gyötrő árnyak Walter árnyával kiegészülve együtt kísértik K-t is. Most már az árnyak árnyékaként a szülők halála mellett, aminek fájalmát Walter folytonos megrögzött emlékképeiben vizionálta, ott van Walter árnya is. K-t a regény végére ez a kettős tragédia zárja el az élettől. Állapota hasonlatossá teszi Kulturer figurájához. Jogtalanak érzi magát és érdektelennek az élet számára. „Már semmi sem érdekel, mert tudom, hogy mi az érdek, nekem már nincs érdekem [...]” „Visszafelé az erdészházba eszembe jut, milyen jó, hogy már egyáltalán nincsen jogom [...]” És amikor arra emlékezik, hogy gyermekként három tucat (!) őz hullájával aludt összebújva (Tolsztoj *Gazda és cseléd* című novellájának szép motívuma), arra gondolhat, hogy a halál melegíti majd, életben tartja kedvesei holtának melege. „De nem úgy százszorosan, ahogy ti örökké” – mondja ki a halottaival vívódva az élet és a halál alapvető és össze nem vethető különbségét. Későbbi sorsa ismeretlen vagy nagyon is elképzelhető. Egy tébolyda lakója lesz, hogy a Thomas Bernhard későbbi regényeiben föllelhető tudást tökéletesen megszerezze: „Tanulmányaimat nem kívánom abbahagyni, a jövőben már csak *bennem magamban* folytatnom [...]”

Látnunk kell, a bernhardi életmű központi motívuma, az emberi szenvedés ebben a regényben artikulálatlan hang még, a szöveg láthatatlan ajtaja nem az irodalom felé nyílik, hanem a halál felé. Az emberi szenvedés nem vizsgálható, kézbe vehető, irodalmi elemzéseket megtűrő objektum. Bernhard ábrázolásában az emberi sors a földön a szenvedésről szóló mondatok és gondolatok halmaza, egymásra zsúfolt szenvedésrétegek kihűlt lánájába fúrja bele hőseit, hogy azok a szenvedésrészükkel újra elevenné tegyék a kint. A szenvedés itt egy hatalmas zenekar kaotikus hangversenye, amelyben az ősök betegsége, sorsa, a gyermekkori traumák, szerencsétlenségek, a család anyagi és testi romlása, a felnőtté válás állapotát képtelenül megszenvedők panaszai külön-külön hangszereket kapnak.

A szenvedés az élet fenntartására és folytatására apelláló, sokszor és újra és újra kipróbált negatív tapasztalatok összessége, ami éppen azért olyan hangos, mert az életért könyörög. A szenvedés az élet szenvedéllyel való visszakövetelése. Aki szenved és felmutatja a sebeit, az még akar valamit, sőt követel. Ezt művészi felmutatni szinte lehetetlen. Mert a szenvedés, a pusztaszenvedés megakasztja az életet, ellene hat. A szenvedés falának másik oldalán ott a halál filozófiája. Minden az életért van benne, de anyanyelve a halál. Egy hatalmas lepel, ami

lassan leválik az életről, halotti lepel lesz, de amit még eleven érzések rebbenései mozgatnak.

A szenvedésben megszűnik az idő logikája, a szenvedő nem tud átlépni semmin, nem lát messzebbre, eltűnnek az emberi perspektívák, nem tud logikusan viselkedni, mert szenved. K. örökösen újra és újra azzal próbálkozik, hogy megfogalmazza gondolkodásának önreflektált kiuttalanságát. Az agy kihágásokat követ el, miközben gondolatait rendezni akarja. Folytonosan nyilvánossá teszi portyázásait, szellemi kalandoktól és túlkapaszkodástól retteg, és vigasza az, hogy egy erős szubjektum védfalai között él, holott ezek a kihágások és portyázások az irracionális világában már régen meglehetősen védtelené tették erődítménye falait. A regény és az elbeszélői hang végletes szuggesztivitását az adja, hogy a szellem összeomlásának, magából való kimenekülésének vízióját belülről szemlélhetjük, a gondolkodó agy perspektívájából. Befelé dőlnek a falak, és a gondolatok elgazdátlanodnak, nyelvi szétesnek, már nem tartanak súlyt, feladták az épület egészének struktúráját, funkciójukat veszítve zuhannak befelé, és amikor a mélybe érnek, nyers valójukban mutatkoznak meg, de még így is – és ez talán Bernhard legnagyobb leleménye –, az utolsó pillanatban is megőrzik tudategészük reflektáltságát. Nem beszélnek félre, nem lesznek Gogol *Az örült naplójának* eszement hasonmásai. De honnan bennük ez az erő az értelem megtartására? A szenvedés, a tiszta szenvedés melodramatikus hőse, hogy ne váljék szenvedővé, az életről levált, kimódolt jelenetet ad elő, hogy álarca mögé bújva megtévessze a halált. (Itt a színjáték és a halál összeér. Más megvilágításba kerül a mániákusan többször felhasznált színpad-ravatal-motívum.) A szenvedés felfokozott eszköztárába minden bohóctréfa belefér: halálgyakorlatok, öncsonkítás, önsajnálát, saját és mások felé irányuló agresszió. (Biztos rokonságban áll ez a bahtyini karneválemélettel, csak egy sajátos válfaját képezi.) Mert nem lehet egyfolytában szenvedni, de még az is technikai nehézségekkel jár, ha valaki folyamatosan a szenvedésről szeretne elmélkedni. Ezért talán a sokféle, töredezett megszólalás. „Olyan korban élünk – írja Blackmur –, mely először van maradéktalanul tudatában önmaga fikcióinak.” (Frank Kermode: *Mi a modern?*, Európa, 1980, 103.) A humor komor filozófiájának nagymesterei, Kafka, Beckett és Bernhard pontosan értik ezt.

De az *Amras*-ban még *nincs humor*, csak a humor helye van meg, a humor lehetősége. Nincsenek beleírva azok a jelenetek, a bohóctré-

fák. A kihagyás lényege ez: a fokozhatatlan szenvedéstörténet kitöltetlen humorral egészül ki.

Az egyik lehetséges út majd, mint mondtam, az *Ungenach* felé vezet, az *Amras* még elmarad az *Ungenach* feltöltöttségétől, és nem olyan tökéletes a szerkezete. A *mészégetőben* majd pokoli fényrel ragyog a szöveg, megtelik humorral, de itt még csak a helyei látszanak. Hol vannak? A kihagyásokban és a mű logikátlanosságában. A nagybácsi tulajdonképpen a toronyba zárja bolond unokaöccseit, nem gondolja, nem ápolja őket. A torony vizes, sötét, szalmazsákokon alszanak, állatoknak való búvóhely, odú, a konyha középkori állapotokat tükröz, nyers füstölt húst esznek. A nagybácsi, miután az apát anyagilag tönkretette (a torony és az almáskert is az apjuké volt egykor), gyakorlatilag a két fiú elpusztítására tör. (Már a belgyógyász látogatásait sem fizeti.) Walter szerint „egy disznó tanította meg sírni [a nagybátyánkat]”. Az öngyilkosság éjszakáján az apa nevetése hallik a másik szobából, ahol a szülők haldokolnak. K. a lépcsőket számolva akarja megtudni, hányadik emeleten van a belgyógyász rendelője. Minden normális ember az emeleket számolja, ha ezt akarja tudni. A belgyógyász rendelőjében epilepsziás férfiak, nők, gyerekek, rókák, kutya képe van kitéve, amint rettenetes epilepsziás görcsekben fetrengenek. A torony mellett cirkuszosok tanyáznak. A két fiú hozzájuk jár át beszélgetni. Erről szólnak Walter feljegyzései: „A tréfacsináló és cimborája»: A pillanat, amikor a tréfacsináló fellép a cimborájával, a pillanatra, nem pedig a tréfacsinálóra és cimborájára nézve halálos; de a tréfacsinálóra és cimborájára nézve minden pillanat halálos [...]” Ha úgy tetszik, olvashatjuk *A pert* is filozófiával dúsított bohóctréfák sorozatának, hiszen az anyag a váratlan, meglepő, komikus helyzetek sorozata, sőt, a híres jelenet, amikor Josef K., miközben nagybátyja az ügyvéddel tárgyal az ő életbevágóan fontos ügyében, kilopakodik a konyhába, és meghágja az ügyvéd titkárnő-szeretőjét, a legvastkosabb vásári komédia. „Egész nyomorunkat csak színletem [...] belül úgy bántam magammal [...] mint valami rossz regényben [...]” – vallja be egy helyütt K. Az *Ungenach* végén még egyértelműbb az erre való elméletieskedő utalás: „Hogy kibírjuk a kibírhatatlant, arra való minden egyes ember élethossziglani képessége kínra és fájdalomra, néhány ironikus elem ez benne, irracionális idiotizmus, minden egyéb rágalom.”

Az *Amras* hiányzó, de árnyékát már a regény szövetére vetítő humora a világirodalom legsajátosabb humora. Van a nincs.

Szesztestvérek

Joseph Roth: *A szent korhely legendája*
(Fordította: Kurdi Imre, Szaszovszky József,
Scolar, 2008)

„A Monarchiát kötöm” – mondja a Roth-regények egyik visszatérő hőse, Chojnicki gróf a steinhofi tébolydában a Birodalom széthullása után, kezében egy félig kész harisnyával.

Mintha familiáris kötelék fűzné a szerzőt Ferenc Józsefhez, a történelem e kevéssé mesészerű, mégis már életében mitikussá vált uralkodójához. Korábbi regényeiben (*Radetzky induló; A kapucinus kriptá*) nagyszerű emléket állít neki és Örökös Birodalmának.

Míg Krúdy az ifjúságát siratta el az efféle nosztalgiákkal átszótt regényeiben, a Monarchia keleti széléről tizenévesen Bécsbe érkező zsidó fiatalember, Joseph Roth a mélyről és távolról jöttek tapasztalatával egyszer s mindenkorra a korszak apologétájává lesz. Egyszerű hála lenne ez az asszimilációért, vagy a legmélyebb történelemfilozófiai felismerés, hogy egyedül csak a konzervatív (katolikus) értékek és e letűnt világrend akadályozhatták volna meg a történelem teljes abszurditásának virágba szökkenését?

A harmincas évek végén írt, három kisregényt tartalmazó kötet kiadója és szerkesztői kényeztetik az olvasót. Kitűnő utószó, informatív életrajzi táblázat és bibliográfia segít az író világának könnyebb megértésében.

A *hamis súly*, a kötet legterjedelmesebb írása is ebbe a távoli világba tér vissza. Főhőse Eibenschütz, a járás mérték mestere, aki minden rangú bolti mérőeszközök ellenőreként kerül a birodalom e távoli szegletébe. A regény stílusának fáradt anyagszerűsége, kissé avított modorossága, ami a gyakori mondatismétlésekben a leginkább zavaró, nem éri el a korábbi regények szellemi frissességét, zseniálisan burjánzó természetességét. Van valami terhesen zárt és fullasztó ebben a világban, mintha Roth előtt egy másik német ajkú író is szemrevételezte volna ezt a települést. Amíg azonban *A kastélyban* a falu világa túlmegy K-n, a földmérőn, egészében érthetetlen és kiismerhetetlen, *A hamis súly* hőseit, a mérték mestert nem éri el a világ, nem érinti meg,

intellektus nélkül veszteglő báb ebben a száműzetésben. Mindenre vet egy üres tekintetet, de bármily gazdag és romlott is körülötte a világ, ő olyan kívülálló, aki igazából nem született meg, csak vétlen részese a rajta kívül sorjázó eseményeknek. Kissé hasonlatos a nagyregények Ferenc Józsefet külsőleg is utánzó, lelkiismeretes hivatalnok Trottkájához, de míg azoknak van terük a megnyílásra, és nagyszerűen példázák az öreg császár birodalmának agóniájában egy életmód, egy identitás végét, addig Eibenschütz, a mérték mester túlságosan egyterű karakter, szerencsétlensége, halála semmi mélyebb jelentéssel nem bír.

Hiába nagyszerű a regényvég, amikor a „nagy Mérték mester” a haszid bölcsök történeteinek talányos rövidségével beszél a haldokló hős tudatában: „Minden súlyod hamis, és mégis mind igaz.” Mintha az író előre kitűzött célja lenne mindez, de a történet nem ér föl e bölcsesség magasába. A regény színpadán ugyanis meglehetősen elhordott személyiségek mutatkoznak: egy „semmilyen” feleség, egy bozsorkányosan szép és titokzatos cigánylány, egy romantikusan romlott haramia-kocsmáros, és a határszél mindenféle jöttmentje.

Igazat kell adnunk Stefan Zweignak, aki a regényről azt írja: „A mű anyaga nem mutatja az egykori frissességet és újdonságot.”

Bizonyos szempontból érdekesebb a magyar olvasó számára *A szent korhely legendája* című elbeszélés. Úgy tűnik, a Monarchia két legsúlyosabb alkoholistája, Joseph Roth és Cholnoky László élete vége felé egymástól teljesen függetlenül megírja ugyanazt a történetet (*Prikk menyeyi útja*).

Mindkét író évtizedeken át tartó heroikus küzdelme és beletörődő önfeladása az alkohol pusztító rémével szemben oka lehet a két írásmű nagyfokú hasonlóságának. Hiszen az alkoholista útja az absztinencia felé nem más, mint végigmenni nappal azon a városon, amit éjszaka elkövettek. Látniuk kell színjőzanon életük fekete romjait, az alapok végzetes süllyedését, minden dolguknak végletes befejezettségét. Nem csoda, ha néhány lépés után a földi pokolból a mámor poklába menekülnek.

A két novella alkoholista, hajléktalan hőse, Andreas és Prikk véletlenszerűen nagyobb pénzösszeghez jut. A csoda elhatározásfélét szül bennük, hogy megváltozzanak, talán mindig is egy ilyen kívülről jött jelre vártak, de oly mélyen elmerültek már az alkohol személyiségoldó latyakjában, hogy jóformán azt sem tudják, kik lehettek, de mindketten valami nemesebbet gondolnak előző életükről. A visszatérés

korábbi énjükhöz szertartásszerű cselekedetek során át valósul meg: mosakodás (Szajnában, Dunában), kávéházi reggeli, a borbély kezei között való újjászületés, ugyanakkor tükörfóbia, a nők megjelenése, éttermi étkezés, új ruha utáni vágyakozás, majd misztikus út a templom felé (Szent Teréz, Jézus), végül a váratlan halál a szentség közelében.

Cholnoky novellája az egyik legjelentősebb dolgozat e tárgyban, világszínvonalú mámor- vagy pusztulásnovella, amelynek majdnem gótikus íve van és tömény szenvedésszaga. A nagy bankjegyet nem is meri felváltani, a reménységbe hal bele. Roth elbeszélésének ismétlődő újrászólásai másként megrázóak, de árulkodóan beszélnek írójuk szellemi és lelki pusztulásáról.

A harmadik elbeszélés, a *Leviatán* egy korallkereskedő mesével átszótt, keleties színekkel festett lassú pusztulása. Iszaak Babel és Bruno Schulz varázslatos prózavilágát idézi a történet, de valahogy túlíródik önmagán, és a fantasztikumba tart, aminek pedig Joseph Roth egyáltalán nem mestere. Amint a szereplők elhagyják a Monarchia határait, hitelességük is megkérdőjeleződik.

Nagy író Joseph Roth, a legjobbak közül való, de lelki rokonaihoz hasonlítva valami olyasmi fogalmazódik meg az olvasóban: nem éri el sem a fájdalomnélküliség gogoli groteskségét, sem a szenvedés karkai tárgyiaságát. És talán éppen az alkoholba fojtott nosztalgia akadályozta meg, hogy a korai remekművek után eljőjön a kései kiteljesedés.

Lehetséges világok

Agota Kristof: *Trilógia*

(Fordította: Bognár Róbert, Takács M. József, Palatinus, 2006)

A regény a fikciók világa. A tények, események, gondolatok logikailag valamilyen zárt térbe való elrendezése. Az olvasó azzal, hogy elolvassa, valójában újra és újra hitelesíti a fikció világát. Elfogadja egy bizonyos hihetőségi szinten igaznak azokat a dolgokat, amelyekről a szerző ír. A fikció világán, zárt és strukturált egészen az elégséges olvasói befogadás esetén nem esik csorba. A regényen belül érvényesnek tekinthetők a mégoly szélsőséges, esetleges vagy fantasztikus dolgok is. Ha a regény a holtak birodalmában játszódik, vagy a hősök halála után történik minden (O'Brien: *A harmadik rendőr*), vagy egy póznára kitett fej monologizál (Beckett: *A megnevezhetetlen*), több-kevesebb befogadói megfontolás után az olvasó hajlandó elfogadni ezeket a szokatlan feltételeket is. Vélhetően nagyon messzire vezetne annak a kutatása, hogy miért vagyunk hajlandóak (több ezer éve) minden merész fikciót gátlástalanul elfogadni, miközben az élet közvetlen „epikus” hazudozásaival szemben nagyon is szűk ez a tűréshatár. Gondolom, a mitológia és a vallás lehetett a ludas benne, hogy a rögzített, hagyományba ágyazott szövegek iránt mérhetetlen az olvasó (hallgató) bizalma, és bizonyos kereteken belül a történések belső logikája nagyobb szerepet kap a befogadásban, mint a fikció elrugaszkodása a valóságtól.

Agota Kristof világhírű regénye, a *Trilógia* egészen más kihívásokkal lép az olvasó elé, de szerkezeti sajátosságai nem kevésbé nehezítik az olvasó dolgát a teljes megértésben. Viszonylagos nyelvi és tárgyi szegényessége, gondolati visszafogottsága ellenére a fikció világának olyan sajátos (zseniálisan újszerű) változatát mutatja, ami többszörösen is megtéveszti az olvasót.

A *Trilógia* első kötetében (*A Nagy Füzet*, 1986) egy anonim ikerpár többes szám első személyű elbeszélését olvashatjuk, amint egy szegényes, már-már barbár világban szokatlan logikai éleslátással és meglepő önfegyvellemmel kitanulják az életben maradáshoz szükséges praktikákat. A regény végén az egyik fiú (Klaus) disszidál, apját előre

küldve az aknamezőre, az ő tetemén keresztülgázolva jut a szabad világba, a másik fiú (Lucas) egyedül marad.

A második kötet, *A bizonyíték* (1988) az itthon maradó fiú története. Az elbeszélés itt egyes szám harmadik személyű. Nagyjából huszonöt éves koráig marad ugyanabban a határszéli kisvárosban, ahol az első kötet is játszódik, majd nyomtalanul eltűnik. Néhány évtized (40 év) múlva az először eltűnt fivér (ekkor már Claus néven) visszatér a kisvárosba, és testvére nyomait keresi. Csak néhány ember emlékezetében él már Lucas, de Peter, a hajdani párttitkár, aki házáat a könyvesbolttal együtt megörökölte, egy naplót is megőrzött Lucastól, amit a testvérenek írt. Claus börtönbe kerül, mert nem hosszabbította meg a tartózkodási engedélyét, ekkor hivatalosan is nyomozni kezdenek a testvére után, és mindazzal kapcsolatban, ami a naplóban van, és amit Claus állít. A hatóság jelentése szerint Claus T. története valótlanságok sorozata, naplója, amit a testvére hagyott rá (gyakorlatilag a *Trilógia* első két kötete) egyetlen kéz írása, és az egész néhány hónappal ezelőtt készült, a kéz gazdája pedig Claus T. Az egyedüli „objektív” dolog tehát az első két kötetben, hogy adva van egy Claus T. nevű illető (külföldi állampolgár), aki írt egy fiktív életrajzot, és ezt a testvére (Lucas) naplójaként akarja dokumentálni.

A harmadik kötet (*A harmadik hazugság*, 1991) a börtönben kezdődik, most Claus beszél, hazatérésének a körülményeit meséli el, majd újabb verzióként felkutatja a fővárosban élő ikertestvérét, akit ötven éve nem látott, négyéves korukban veszítették el egymást, a felkutatott fivér azonban nem akarja felismerni, nem akar tudni róla. A regény második részében megismerkedhetünk az ő történetével is.

Az időpontok szerencsére segítik a könyvben való eligazodást. Könnyen kideríthető, hogy az ikrek 1935 körül születhettek, a regény végén már szabad országról esik szó, a könyv megjelenését figyelembe véve (1991), 1990-ben játszódhat, tehát ekkor ötvenöt évesek.

Az olvasónak a második kötet végén, amikor ugyanis kiderül, hogy az eddig megismert történetek mind valótlanságot tartalmaznak, két lehetősége marad. Vagy elfogadja Claus új verzióját a valóságról, amely szerint négyévesen került egy gyógyintézetbe, ekkor szakadt el a családjától, majd kilencévesen kerül *egyedül* egy idős, egyszerű öregasszonyhoz, miután a nevelőotthont lebombázták, és tizenöt évesen disszidál, negyven évet tölt külföldön. Vagy pedig további kétségei támadnak a regény harmadik kötetének tényeivel szemben, hiszen

ugyanolyan stílusban és tárgyi-gondolati egyszerűséggel elmesélt történet ez is, mint az első két kötet. Egyetlen dolog mellett végig kitar Claus, hogy neki volt egy valóságos testvére is, ennek a nyomait keresni jött haza a szülőföldjére. De itt nagyon komoly ellenérvek sorakoznak, amit semmiképpen nem lehet figyelmen kívül hagyni: miért ötven év elteltével keresi a testvérét? Miért disszidált, ha volt emlékezete a családjáról és a testvéréről, miért nem ezeket felkutatni indult el tizenöt évesen? Miért K. városában keresi a testvére nyomait, hiszen tudja, hogy ott már egyedül élt?

A regény megértését tovább bonyolítja, hogy három fiú sorsát ismerhetjük meg ebben a regényben, de valójában négy élettörténetet. Az áttekinthetőség szempontjából nevezzük az anonim ikerpárt (K-L)-nek, a disszidáló fiút C-(L)-nek, az itthon maradót L-nek és a fővárosi nyomdász-költőt C-nek. Két alapvető dolgot kell belátnunk az egész regénnyel kapcsolatban. Hogy minden állítással szemben a regény egyetlen fiktív szerző irománya, ha a *Trilógia* első két kötetét C-(L) írta, akkor a regény további részét is neki kell tulajdonítanunk. Ha valamilyen okból nem ő írta volna, akkor írhatta még C is, de neki nincs elég motivációja az egész anyag ilyen mélységű kidolgozására, mert látszólag (akár félelemből, akár kényelmi okokból) nem érdeklí C-(L) sorsa. A másik az írás tevékenységének kitüntetett szerepe a műben. Mind (K-L), mind L és C-(L) egész életükben naplót vezetnek, füzetek tucatjait írják tele, a fővárosban élő C pedig nyomdász-mesterségét hagyta ott, és jelenleg az ország egyik leghíresebb költője. Ő is egész életében írt, de csak néhány éve, tehát ötvenéves kora körül fedezik fel.

A regény végén azt mondhatjuk, a szövegeket bármelyik is írhatta, a fikció világa végül jótékonyan összeférődik, az utolsó verzió szerint egy családi tragédia áll a hányatott sorsú ikerpár szerencsétlen élete mögött: négyéves korukban az anya féltékenységi rohamában lelőtte a családját egy fiatal nőért elhagyni készülő apát, megsebesítette az egyik fiút, Lucas-t, aki egy gyógyintézetbe, majd nevelőszülőkhöz kerül, míg a másik fiú időlegesen apja szeretőjénél nevelkedik, majd anyja felgyógyulása után vele éli le az életét.

A regény belső logikája, az elbeszélés szemfényvesztő jellege azonban arról árulkodik, hogy egészen másról van szó, mint ahogy a gyanútlan olvasó az első olvasás után elképzei. A legfontosabb kérdés így hangozhatna: milyen tények erősítik meg azt a feltételezést, hogy

(K-L), C-(L), L és C létezik? Nagyon óvatosan kell bánnunk ezekkel a feltételezésekkel, hiszen egyetlen valós tény, ami megerősíthetné, az egyetlen kéz írása, maga a regény, amely azonban a második rész végén közli, hogy a (K-L)-ről, L-ről eddig közölt tények valótlanok. „Ami a szöveg tartalmát illeti [az első két kötet – S. J.], az egész csak fikció lehet, mivel sem a leírt események, sem a lapokon szereplő személyek nem hozhatók kapcsolatba K. várossal, kivéve mindazonáltal egy személyt, Claus T. állítólagos nagyanyját, akinek sikerült nyomára bukkannunk” – áll a hatósági feljegyzésben.

A regény emlékezetes figurákban, cselekményben oly gazdag világa tehát nem köthető egyik személyhez sem. Gondoljunk bele, ha az *Érzelmek iskolája* valamelyik utolsó lapján az állna, hogy a Frédéric Moreau által megélt dolgok csak a regény belső fikciójának a világhoz tartoznak, de a külső fikció szerint nem köthető semmilyen esemény Frédéricehez, mindezt csak képzelte vagy álmodta, akkor mit érezne az olvasó. Hiszen ahhoz, hogy befogadjuk a regényt, minimális követelmény, hogy az *Érzelmek iskolájának* egyetlen ténye se cáfolja Frédéric létezését és a vele történt események valóságát. Itt azonban világos, hogy (K-L), C-(L) és L egyetlen személy, és a regény első két kötetében elmesélt eseménysor egyetlen részlete köthető csupán a már egyesített Claus T.-hez, az, hogy egy nagyanyának nevezett öregasszony volt a nevelője, és van egy nevére kiállított útlevéle.

Az olvasói tanácsalanságot mégis oldja a remekművekre jellemző hitelesség bizonyosságának érzése, a logika segítségével pedig próbáljunk behatolni a regény rejtekező valóságába. A modális logika meglehetősen tág teret kínál az aktuális jelen mellett (esetlegesen) minden pillanatban képződő lehetséges világok kutatására. „A modális realizmus hívei [...] szerint az aktuálisan létező individuumok kizárólag az *aktuális világ* »lakosai«, egyéb *lehetséges világokban* [...] pedig az aktuális individuumok hasonmásai léteznek.” (Saul Kripke: *Megnevezés és szükségszerűség*, Akadémiai Kiadó, 2007, 234.)

Fölfoghatjuk tehát ezt a történetet úgy is, hogy négy emberi sorsot ábrázol a regény, miközben valójában egyetlen emberi lény négyféle, a lehetséges világokban lejátszódó történetét olvashatjuk. Mondhatnánk azt is, hogy két élet története mindez, valótlanosságokkal átszőve, ha nem lenne a harmadik kötet címe *A harmadik hazugság*, ami önmagában is felszólít, hogy az első két kötet után az ebben szereplő tényeknek se adjuk meg az esélyt, hogy a regény belső világának valóságát

ábrázolják. Mindeme feltételezést alátámasztja még az is, hogy a regény kettő vagy négy főszereplője (nemcsak azért, mert ikrek), rettenetesen hasonló vagy azonos belső tulajdonságokkal és életszemlélettel bírnak. Nagyfokú apátia, beletörődés sorsukba, helyzetükbe, a külső világgal szembeni, a kegyetlenséghez közelítő közöny, nagyfokú befelé fordulás, belső fegyelem, az állandó önkifejezés utáni vágy, vagyis a tulajdon létállapot írói rögzítése. „Putman tézise, hogy mivel Oszkár és Ikeroszkár mindegyik belső tulajdonságában megegyezik, így a belső tulajdonságok – a két illető mentális állapotai – nem határozzák meg a szavaik jelölését vagy referenciáját.” (Kripke: *i. m.*, 207) És éppen ez az, ami hőseinknek nincs: referenciája, és szavaiknak a regény elsődleges fikciójának összeomlásával nincs tovább hitele. Mindaddig nincs, amíg nem úgy olvassuk, hogy a történet négy párhuzamos világban játszódó, a lehetséges világokat (sorsokat) bemutató fikció, amit a szerző, Agota Kristof személyisége tart fent.

A *Trilógia* első kötetében szereplő gyerek (K-L) a roppant lelki szenvedések hatására rájön, hogy úgy segíthet magán a legkönnyebben, ha kitalálja mindazt, ami van, ha úgy él meg mindent, mintha csak képzelet volna és nem valóság. Szereplőjévé teszi magát saját sorsának. Ezáltal már nem valóságos dolgokat szenved el (ha szenvedései és körülményei valóságosak is), hanem szerepet játszik, a szenvedései és kínjai pedig a játék részeivé lesznek. Elidegeníti magától a saját sorsát, és ezáltal egy másik sorsot kreál magának. Mint tudjuk a későbbi kötetekből, ez a kisfiú mozgássérült. Ennek nyomát sem találjuk az első kötetben, tehát éppen a legfontosabb és legfájóbb tényeket rejt, hallgatja el. Hogy szerepét jobban el tudja játszani, önmaga mellé örökös szemtanút és nézőt képzelt, egy ikertestvért teremt magának. Ők ketten egy pillanatra sem válnak el egymástól, közös tudatuk van, az elbeszélést megingathatatlanul *mi* meséljük el, *velünk* történik minden. Ha nem azok vagyunk, amik lehetnénk, akkor nem azok vagyunk, amik. Vagy egyszerre mások is vagyunk, mint amik vagyunk. Mivel egy töről fakad a lehetőségek végtelen sorjázása, bennünk van, vagy mindig bennünk volt, hogy mássá legyünk, mint amik vagyunk. Ez egy olyan fájdalommal teli, de a vigasz közelébe lopakodó elbeszélés, ami ugyan egyre jobban átírja a valóságot, de nem semmisíti meg. Mint a sorsának nekigyürköző mesebeli hős, sorra-rendre legyőzi az akadályokat, a fájdalmat, a megaláztatást, a kiszolgáltatottságot, a gyávaságot. Ebben a szerepben, ami feladat is, ahogy bizonyára az életben is, megtanulja

a kínok elviselését, a koplalást, a fájdalmat, az ölést. (Szenvtelensége és közönye fájdalmas seb a világon, de nem ő ejtette rajta, csak kitanulja a szenvedés elviselésének a módját.) De amíg a valóságban az ember megtörik, és a személyiség csak torzulás révén juthat tapasztalathoz, ebben a „lehetséges világban” tananyagként szerepel mindez, szerepként, amelynek minden egyes elemét hosszú gyakorlatokkal lehet csak elsajátítani. Sok mindent kiiktat az életéből: a szülők törődésének hiányát, a nyomorékságot, a magányt, a kiszolgáltatottságot, és néhány dolgot beépít az életébe: testvérét, a már-már filozófiai szintre emelt gyakorlatiasságot és módszerességet (ami néha Descartes vizsgálódásának alaposságával rokon), a kegyetlenséggel fellépő igazságosságot (szolgálólány elleni merénylet, pappal való bánásmód), a szexualitás néha pornográfia hajló természetességét.

Váratlanul a két tudat közül az egyiket meneszti. Klaus, a megkülönböztethetetlen tükörkép disszidál. Valószínűleg a kamaszodó „én”-nek nincs többé szüksége szemtanúra. Olyan világba ér, amikor tovább kellene lépnie, ezért az egyik tudatot elereszti, hogy boldoguljon, hogy szabad legyen, miközben ő lesz igazából szabad, bár gyerekkori önmagától nem tud szabadulni, az egy életen keresztül túsul ejti. A belső fikció szerint otthon marad, a regény felülete szerint ekkor távozik (K-L), és lesz C-(L).

Az otthon maradó, tehát a regény valósága szerint csak vissza- és párhuzamosan képzel L élete a regény leggazdagabb szövege. A hős egyedül marad. Vagyis a távozó C-(L) képzeletében tovább éli életét ebben a kisvárosban. Korlátozott, iskolázatlan, ámde az élet és a szenvedések által kiművelt intellektussal, a serdülőkor vágyai szerint alakítja az eseményeket. A lehetséges világok egyikében L befogad egy sérült csecsemővel érkező fiatal lányt (Yasmine), neveli ezt a gyereket (Mathias), aki a valóságban ő, hiszen ő került mozgássérültként egy állami gyógyintézetbe, és ezt az élettényt majd csak később fedi fel. Szerelmes egy Clara nevű idősebb nőbe, aki persze anyapótlék is a számára. (És itt megint egy furcsaság, ami Kristof több könyvében is előfordul. Mindig férfi a hős, és mellettük szinte kiszolgáltatott, alacsonyabb rendű lény a nő.) Házát vásárol a város főterén, mint később kiderül, gyermekkorá álmainak házá, amelyben könyvesbolt is van. A háború során odalátogató és ott bombatámadásban meghalt „anyja” és csecsemő húga csontvázát egy szekrényben őrzi. Hétéves korában az anyja (Yasmine) által Lucas-ra hagyott, gondoskodással,

de szeretetlenül nevelt Mathias a csontok mellé akasztja fel magát, és csontvázként ő is ide kerül, amikor a hős kiássa és hazaviszi, mert nem tudja elviselni hiányát. Miután ez a regény legtisztábban valóságos történetektől mentes része, hiszen ezt az életét a nyugatra menekült C-(L) képzelet el, feltűnő, hogy mennyire gazdagon és telítetten ábrázolja életének eme képzelte tíz évét. Emberi kapcsolatokban is gazdag ez az élet, barátokra, szerelemre és társra talál, de egy pillanatra sem oldhatja mindez Lucas görcsös szomorúságát és magányba vetettségét. Nagy teret szentel az író Victornak, a könyvesbolt korábbi tulajdonosának, és az ablakon kihajoló csöndes öregúrnak (Michael), akik hasonló lelki problémákkal küszködnek, mint Lucas. A hős (hősök) életében visszatérő motívum, a kegyetlenség itt éri el egyik csúcspontját, amikor Yasmine megölését is Lucas nyakába varrja a negyven év múlva disszidálásból hazalátogató C-(L), hiszen mindeme morbidi-tással teli életregény az ő tollából születik a szállodája szobájában, miután az itthagytott ikertestvére után kutat. Másik nevet vett fel külföldön (Claus), és így helyet csinál a nemlétezőnek, hiszen ő tudhatja a legjobban, hogy akit keres, az nem létezik, vagy pedig saját maga.

Ő a lehetséges másik világ „én”-je, aki Nyugaton lett felnőtt, családot nem alapít, örömtelen, sehova nem vivő életet él, az örökös vágyakozás és képzelődés megnehezíti boldogulását. Ez egy valóságos, dokumentumszerű rész is lehetne, hiszen Kristof életének tényei ehhez szolgáltatnának leginkább anyagot, azonban éppen erről az életről tudunk meg a legkevesebbet. Szinte csak vázlatos képet kapunk erről a negyven évről, hiszen a vágyai szerint való élet valahol máshol történik. Börtönbe kerül, miután a kisvárosban tartózkodván nem hosszabbítja meg a vízumot. Van benne valami bibliai esendőség, mély szomorúság, ez az élettől való elfordulás majdnem szentté teszi az őt közelebről megismerők számára. Mint hiteles dokumentumot, úgy mutatja meg az állítólagos Lucas naplóját, amit ő írt a szállodában, némileg átfórmálva és kiszínezve saját és „testvére” életét. Képzeletében még eljuttatja azt a lehetséges történetet is, mi lett volna, ha Lucas egykori barátai (Peter, Clara) valóban léteznek, és ő találkozik velük.

A negyedik lehetséges világ a fővároshoz kötődik. Az „igazi” testvér, C felkutatása miatt tért haza C-(L), és ez a negyedik kibomló emberi sors a regényben. Itt megint eltöprenghet az olvasó, hogy ha kitalált magának egy testvért, de ennek hamis tényszerűségét már

maga is leleplezte, akkor miért teremt még egyszer egy negyedik lehetséges változatot és még egy testvért magának a hős.

Mintha egyre jobban közeledne valamihez a fikciók világán keresztül, de csak közeledik, nem ér el látszólag sehova. A másik lehetőség (a lehetséges világokban) súlyt ad a mostani életének is. Mindkét élet súlytalan, de a másik árnyékában megtelik a mostani dolgok tagadásának a látszatával. Állandóan felmentő seregek jönnek, mert gondol valakire, aki egy másik helyszínen ő. Amikor úgy érzi „mindkét” hős, hogy a maga élete a fikció, és a másik élete az igazi. És itt érthető meg, ha azt mondtuk, ezek nem álmvilágok, a párhuzamos világok bensőleg ugyanazt a sorsot mutatják be, nem a képzeletének él Claus, nem színezi új lehetőségekkel a másik lehetséges életét, ha vannak is elmozdulások, nem a boldogság irányába. A másik élete is ugyanolyan reménytelen és kudarcokkal teli.

A negyedik fiú a fővárosban él, a sorsukat eldöntő családi tragédia után ő apja szeretőjéhez kerül, majd az idegszanatóriumból hazatérő anyja mellett éli le életét. Nyomdász lesz, de ő is az írásban talál vigaszt, a történesek idején már híres költő.

Agota Kristof, aki huszonegy évesen hagyta el Magyarországot fiatal anyaként, karján fél éves csecsemőjével, Svájcban telepedik le, évekig egy óragyárban dolgozik, csak később lesz lehetősége, hogy írni-olvasni megtanuljon franciául, mint erről életrajzi írásaiban beszámol (*Az analfabéta*, 2007). Egész életében író szeretett volna lenni, de nyelvi nehézségek, a hontalanság gyötrelmei miatt csak későn, ötvenéves korában válhatott íróvá. Mint említettem, *A Nagy Füzet* 1986-ban jelent meg Párizsban. Bár a regényben van némi ellentmondás és következetlenség az időpontokat és a szereplők korát illetően, teljesen egyértelmű, hogy az „ikrek” születési éve megegyezik Agota Kristof születésének idejével, vagyis 1935-ben születtek. C-(L) tizenöt évesen, tehát 1950-ben disszidál, Lucas huszonöt éves koráig él még a kisvárosban, C-(L) ötvenöt éves korában tér haza, keresi fel K. városát, ahol gyermekkorát töltötte, és ami megegyezik Kőszeggel, sőt a főtérren álló modern szálloda és vele szemben álló ház, ahol a könyvesbolt volt, az is hiteles.

A könyvet olvashatjuk úgy is, hogy Agota Kristof a lehetséges világokon keresztül megérkezik önmagához, az íróhoz, aki mindig is lenni szeretett volna, aki ezt a könyvet vagy egy másik könyvét írja. C-(L) meghal, öngyilkos lesz, miután testvére nem ismer rá, de igazából a

másik magára, a többi énjére már nincsen szüksége. Az előző életei meghalnak vagy elsorvadnak (Lucas), hogy több lehetőséget kapjon az igazi életére, de ez az élet sem boldog, ahogy Agota Kristof élete is, hasonlóan pályatársához és példaképéhez, Thomas Bernhardéhoz, nagyon szomorú élet volt.

Alapvetően egzisztencialista megközelítése ez az ember magányának, Camus és Sartre ábrázolja így az életet, mint egy gyakorlatot, tréninget, amikor a hősök nem sorsukként élik meg az életüket, azt csak valamiféle próbának gondolják, képtelenek behatolni szubsztanciálisan a sorsukba, kívül rekednek (*Közöny*; *A legyek*), képtelenek azonosulni önmagukkal, mert az csak a legnagyobb hátránnyal járna rájuk nézve, szinte menekülnek ebből a valóságból, úgy élnek, mintha csak szerep lenne az életük, aminek körülményeit nem ők határozták meg, feltételeit nem fogadják el. Valódi értékek és célok bizonyossága nélkül kell élniük. Agota Kristof stílusa ugyanakkor kopárabb és egyszerűbb, már-már Beckett szintén nem anyanyelven, hanem franciául írt drámáira emlékeztet.

De míg Beckett végletesen lecupaszította a figurákat és a helyszíneket, addig Kristof meglehetősen realiztikusan ábrázol, kissé Móricz parasztnovelláinak egyszerű, rideg környezetébe ágyazza be hőseit. A világ talányos múlás-folyamata mindig egy-egy adott térbe záródik, becsukódik egy világ ajtaja, ahol a hősök tovább vegetálnak. Néha megpillanthatjuk őket, döbbenetes az az epizódja a regénynek, amikor a fővárosi Claus K.-ban járva még gyerekként kitekint az ablakon, és meglátja nyomorék ikertestvérét (önmagát?), amint egyik kocsmából a másikba megy, hogy szájharmónikázva kolduljon. Úgy érezzük, örököké ki lehet nézni ezen az ablakon, és a párhuzamos világokban szüntelenül történnek ugyanazok a dolgok. Claus vagy Lucas valamelyik alteregója mint az örök szomorúság kishercegei időznek itt, a múlttanulással megáldott (megvert?) figurák mindig felkapaszkodnak egy bizonyos szintig, de igazából nem akarnak többet annál, amik, hiszen a másik lény hordozza majd azt a többletet, amit az előző lehetséges világban időző hős nem bontott ki. Kicsit hasonlóvá lesznek Sebald *Austerlitz*ének tudós építész-történészéhez, aki éppen a világtól való elidegenedettsége miatt keresi a kijáratot, a megértést, önmaga megfejtését. Sebald hőse sikerrel jár, megnyílnak a múlt titkos aktái, kiderül, hogy pici gyerekként mentették ki, boldog családi életet maga mögött hagyva a németek által megszállt Prágából, hogy zsidó származása

miatti sorsát elkerülje, de az új világban, Angliában a hiányzó múlt képtelenné teszi az alkalmazkodásra, az életre. A megtalált múlt, ami halottakon és szenvedéseken keresztül vezet, az sem adhat majd neki boldogságot, csak sorsának mélyebb megértését.

Agota Kristof könyvéből is ez az apatikus szomorúság árad, de az íráság hivatásának esetleges és kései megtalálása azt sugallja, hogy még ha kései és kevés meleget adó is ez a remény, azért a lehetséges világokon keresztül mégiscsak megtalálható az az ajtó, amely az egyik lehetségesből a másik lehetségesbe vezet. Azok az énekei, akik sohasem érhetek át az íráságba, valami apró, láthatatlan kis adalékokkal mégis jelen lesznek ebben a világban, ahol Claus vagy Agota Kristof a hivatást, végső soron pedig önmagát találja meg.

LERAKHATATLAN MASZKOK

Rossz társaságban

Luigi Pirandello: *Az álm valósága. Ötven novella*
(Szerkesztette: Lukácsi Margit, Noran, 2007)

„Régi szokásom, hogy fogadónapot tartok minden vasárnap délután a jövődöbeli novelláim szereplőinek – írja Pirandello az *Egy szereplő tragédiája* elején. – Csaknem mindig rossz társaságban találok magam.” Ha képzeletben mi is részt vennénk ezen az audiencián, és a most megjelent kötet (az eddiginek majdnem ötszörösére nőtt a magyarul olvasható és most tematikus rendbe sorolt Pirandello-novellák száma) valamennyi hőst odaképzelnék, amint panaszra nyíló szájjal, magukba merülve nehéz sorsuk szikláit görgetik, elillant boldogságukon merengenek, mondhatjuk, lenyűgöző gazdagsággal tárulna elénk a múlt századelő kissé áporodott, de rejtélyekkel teli világa.

Az egyik sarokban a paraszti tárgyú, Szicíliában játszódó novellák hősei ülnek. Sok hasonlóságot mutatnak Móricz azonos korban írt naturalisztikus elbeszéléseivel. Nem jobbak náluk, egyformán remekművek. Mintha egyetlen lenne, éjszerűen homogén a szegénység, a kopárság, az örömtelenség. Elnézve Pirandello szülőföldjének néha mesés, máskor szürrealisztikus figuráit, látjuk, amint a szegénység tompán jellemmé válik, mihelyt testhez ér, s mindig társul betegséggel, bolondériával (*Szalmatűz; A légy; Holdkór*).

A fogadóterem másik sarkában kopottas bútorok között gyerek-hősök várakoznak. Mintha élő sírkövek lennének, akiktől a szeretetlenség, a felnőtt világ közönye vette el a boldogság lehetőségét. Ezek a megrendítő sorsokat bemutató, rendszerint öngyilkosságba, gyilkosságba torkolló novellák már a mélylélektan hatását mutatják. Egy lelkiileg nehezen értelmezhető villanás, és a sors hurkot vet a kis hősök nyakába: *Serdülőkor; A szög; Cinci*.

„Ebbe a hosszúkás, koporsó alakú diófa ládába temették az ő családias meghittségüket”, amelyben halott anyja ruháit őrzik, gondolja a tizenhat éves Didi, *A hosszú ruha* kis hősnője, akit apja egy huszonhét évvel idősebb birtokoshoz készül férjhez adni. Életének üres mélysége tágra zárul. Mielőtt megérkeznek, a vonaton megmérgezi magát.

Úgy érezzük, jöhetnek ezek a hősök a társadalom bármely rétegéből, ugyanaz a családi meghittség hiányzik az életükből, vagy annak túnta okozza hosszan elnyúló szenvedésüket.

A kallódó, becsapott, megcsalt férfiak társasága népes csoportot képez a fogadószobában. A magány mintha csak a szakmájuk volna, a reménytelen, céltalan vágyakozás a napi szenvedésszöveg, amit le kell tölteniük (*A másik ház fénye; Csak csendesen*).

A zseniális novellakezdet szép példája, ahogy a *Férfimagány* hősei magukba esetten ülnek a kávéház asztalánál, anélkül, hogy egyetlen szót váltanának egymással, mintha legalábbis valami rémes összeesküvésre gyűlnének naponta. Pedig csak azért vannak együtt, hogy titkon bámulják a nőket, külön testrészeit és ruhájuk fodrait, hogy magukba lélegezzenek valami másokról lehulló boldogságfoszlányt.

Ugyanígy fekete ruhában a magányos nők kis csoportja, kiszolgáltatva a konzervatív társadalom kényurainak, élükön *Az utazás* hősnője, aki évekig tartó titkolt szerelem után súlyos betegen Velencében megtalálja a boldogságot és a halált.

A fogadószoba közepén kényelmes díványokon terpeszkedve az előkelőbb társaság tagjai örökös csevegésben és kékes szivarfüstben, férfiak és hölgyek, legfeltűnőbb az *Örvény* című elbeszélés négyese, akiknek végtelenül sok mondandójuk van a féltékenység és örület határán játszódó novella kapcsán.

A déli rekkenő melegben magára maradt pár: férj és a feleség barátnője a hűvös nyaraló csendjébe lépve, a maguknak hitt és ellenőrzött énjükből egy pillanat alatt egymás karjaiba zuhannak. Örvény nyílik, ami elnyeli néhány percre őket, hogy aztán ugyanaz az örvény már fodrozatlan felületté záródjék, s ők visszatérjenek a birtokolt, a képviselhető önmagukba. Mintha Camus regényének, a *Közöny* hőséinek tengerparti jelenetét előlegezné, amikor a saját életét idegenként élő férfi egy kés vakító villanására követi el a céltalan és oktalan gyilkosságot. Az *Örvény* hősei nem érzik bűnnek, amit elkövettek, amit nyomtalanul elnyelt az örvény, de a férfi mégis ebbe örül bele: ha a lélek ilyen titkokat rejt, akkor ártatlan feleségében is nyilvánvalóan ott rejtezik a szakadék.

A novellából készült dráma még mélyebbre ás: *Nem tudni, hogyan*. A féltékenység olyan pokoli tornyát építi fel, amiben a hazugság, az ösztönök, a bűn mint a múlt század emberének legkínzóbb problémái mutatkoznak.

Pirandello műveiben, úgy tűnik, a novellán gyötörheti magát keresztül az arra érdemes hős a színpadig, hogy ott gubancolja nyílt színen a problémáit. Külön érdekessége a kötet összeállításának, hogy most már a darabok novellaváltozatait is összevethetjük a drámák világával. *A korsó és a Frola asszony és Ponza úr, a veje* esetében érezhetjük, hogy a dráma nem ad lényegesen többet, mint a novella. Ezek egyébként az egyedüli humorral átszótt, szenvedélyes komorságtól mentes történetek. A többi novellában az igazi drámaiság még csírájában is alig mutatkozik, egy új teremtés szelleme kellett, hogy egy más nézőpontból, szikrázó intellektussal kibontsa, például: *Ki-ki a szerepét*.

A további remekművek (*Az álom valósága; Valaki nevet; Félbeszadt álom*) a költői hangvétel mellett már filozófiai felhanggal szólnak az emberi lét gyötrelmeiről. Valami titok lappang ezekben, nem véletlenül érezte úgy a Mester, hogy a halandó (az író) halhatatlan teremtmények világhozatalára képes, akárcsak a mitológiában, s atyáskodó gondoskodással követte sorsukat, sokszor a színpadig.

Két figura cselleng még, egymásba karolva, a legteljesebb egyetértésben, ők Frola asszony és Ponza úr, a veje. Egymást örülteknek mondják, de ez nem zavarja őket. A kisváros, ahol élnek, nem tudja eldönteni, melyik is a bolond. Ők jól ellennének így is, csendesen, de a kisváros nyugtalan kíváncsisággal kutatja titkukat, ami azonban nem lepleződhet le. Már maguk sem tudják talán az igazságot, hogy melyik is örült meg.

Az abszurdumba hajló történet hőseit most az író szólítja asztalához. A társaság felé fordulva elmond nekik egy kafkaian talányos metaforikus novellát (*Egy nap*) a létezés örökös külsőségbe vetett idegen-ségéről, hogy az este és a kor novelláírása ezzel érje el a csúcspontját.

Talányaink összessége

Robert Walser: *A Tanner testvérek* (Fordította Nádori Lídia, Scolar, 2008); Robert Walser: *Jakob von Gunten* (Fordította Bán Zoltán András, Scolar, 2006)

Mintha egy nem létező világ terheit cipelné az író, ahol a súlyok nem az elbeszélő tudatában fejtik ki hatásukat, hanem valahol távolabb, az ő hiányának terében, hogy ekként is könnyebbé tegyék a regénybeli előrehaladását, de ezáltal lehetetlenné válják számára a művészet magánycspadainak elkerülése. Robert Walser éppen száz évvel ezelőtt írt két legjelentősebb műve egy sajátos logikájú, tapasztalataiban különös világba vezet minket. Bár jelesebb kortársai (Musil, Kafka, Hesse) elragadtatással fogadták a megjelenésük idején, igazi sikert csak ötven év múltán arattak.

A Tanner testvérek (1908) ma is komoly fejtörést okozhatna egy kiadónak, ha ismeretlen szerző műveként olvasná. Az elbeszélés spon-tán hangja, a történet szertelenségei, indokolatlan kihagyásai próbára teszik a mai olvasót is. Mintha olyan színházban lennénk, ahol hiány-zik a színpad, és minden fontos esemény változó intenzitással meg-rajzolt helyszíneken játszódna. Valójában az elbeszélő képtelen arra, hogy saját életének az eseményei számára valóságos tereket építsen, egy olyan állandó színpadot, ahol a gondolatai a maguk összefüg-géseiben érvényesülhetnek. Mert e korábbi regény szinte hivalkodik a regényszerűség formai kötöttségeinek a felrúgásával. Bár a kezdet lenyűgöző: Simon, a főhős élete leghőbb vágyaként jellemzett állásért jelentkezik egy könyvesboltban, majd néhány nap múlva íróasztala kényelmetlenségére hivatkozva felmond. Mint megtudjuk, sokadik próbálkozása ez már az életben. Csak lassan, véletlenszerű kalandok sorozatán keresztül értjük majd meg, hogy a regénynek nincs szerkeze-te, az eseménysor, amit egymás mellé fűz, nem rendeződik történetté. Elszigetelt és esetleges. Mintha fontosabb dolga is lenne Walsernak a regényírásnál: az életéért harcol, vagy legalábbis a létezés értelmezésé-vel birkózik folyamatosan. Meggyőződése lehet, hogy ez a művészet vagy irodalmi alkotás legfontosabb kérdése, ezért regényelméleti és technikai dolgokkal alig bíbelődik. Néhol egészen a diletantizmus

szélére sodródik, hogy máskor a múlt század legnagyobb regényeivel vetekedő részleteket is papírra vessen. Izgalmas és néhol fárasztó ol-vasmány *A Tanner testvérek*. Olyan hőfokú lelkesedés járja át az elbe-szélőt az élet tüneményeit, a természet és az emberi jelenség csodáit illetően, ami néhol már anakronisztikus az ábrázolt valósághoz képest. Mivel nincs színpad, az olvasó is sodródik az író gondolataival, vele együtt érzékeli az élet és az én dolgainak jellegzetes walseri parado-xonjait, és talán ez a könyv legnagyobb erénye, mintha egy Kafka nagyságrendű alkotó feljegyzéseit, gondolatait olvasnánk. Ez az élet-öröm, a világra való panteisztikus rácsodálkozás erejében és harsány-ságában leginkább van Gogh lelkesülttségével rokon. A főhős, Simon szüntelen pipatömködése, a festő báty, Kaspar iránti elragadtatása, a festmények hangulatának ábrázolása is a Gauguin társaságára vágyó-dó holland mestert juttatja az eszünkbe, leveleinek stílusa is közel áll a regény gyermekien naiv életszemléletéhez. Walser úgy dolgozik ezen a regényen, mint egyik epizódfigurája a festményein: „Erwin alig haladt előre: valóban, erejét felőrölték a művészet iránti vágyakozás kicsapongásai.” A regény legfontosabb címszavai lehetnének a szol-gaság, a szabadság és a művészet. Néha az elbeszélő olyan határozott körvonal nélküli lény lesz, aki képes a világ átfogóbb, mélyebb értel-mezésére, de nem önmaga számára szerez belőle birtokrészt, hanem egy virtuális vagy valódi közösség, a Tanner testvérek számára, akik vele szinte közösen éreznek, gondolkodnak és szeretnek. Simon, a leg-fiatalabb, igazi léhűtő, aki az elkötelezettségtől való félelmében nem képes besorolni a társadalmi elvárások akoljába. Úgy gondolja, amíg egyik helyen időzik, a másik helyen millió lehetőségtől esik el. Az egyetlen elviselhető létezés számára a szolgálét (mint a hagyomány által szentesített archaikus kapcsolat), amikor egy másik személyiség akaratában feloldódva képes önnön énjét hasznossá tenni. Kapcsolata az emberekkel (testvéreivel és a nőekkel): kapcsolata önmagával. Csak másokon keresztül képes önnön lényével érintkezni: „Nem bánom, hogy olyan fickó vagyok, aki más emberek kegyétől függ, mert általá-ban is szívesen függök másvalakitől, hogy szerethessem ezt a valakit, és azt lessem, vajon nem játszottam-e el a jószágát.” Talán nem véletlen az a nagyfokú hasonlóság, amit a buddhista gondolkodó, Csuang Csi ír a *Virágzó Délről* című könyvében: „Nekem van valakim, akitől füg-gök, s attól vagyok ilyen. S akitől én függök, annak szintén van mitől függenie, s attól olyan. [...] Hogyan ismerhetném meg azt, ami ilyenné

tesz? Hogyan ismerhetném azt, ami nem tesz ilyenné?” Ugyanakkor a testvérek többnyire távol élnek egymástól, hiszen egylelkűek lévén, alig is bírják el tartósan egymás közelségét: „Mindannyiunkban van valami kissé nehézkes vonás, és hátrányt jelentene, ha kötelékben mennénk az emberek közé.” Carl, Kaspar, Hedwig és Simon lelkileg teljesen összeérnek, amit az egyik tesz, érez, gondol, azt a másik ugyanúgy életanyagává szublimálja. Furcsa női kar is kapcsolódik hozzájuk, a fivérek szeretői, a szállásadók köréből, akik ugyanabban az elragadtatásban élnek, ugyanabban az énnélküliségben. Mintha lényük bizonytalansága erőt merítene abból, hogy lelkileg közösek, s valamennyien feloldódnak egy meghatározhatatlan Egyben. „A cégvezető olyan férfi volt, akit tisztelhettem, ez nagyban megkönnyítette munkámat, amelyet amolyan halk, kellemes álomban végeztem” – vallja Clara, Klaus szeretője. De Simon nemcsak „szolgalelkű”, a szabadságot mindennél fontosabbnak tartó csavargó, hanem olyan ember is, aki igazából a túlsó parton él, és számára lehetetlen, hogy átjöjjön a folyón, hogy belépjen az igazi életbe, mert akkor elveszítené a függetlenségét, amit csak a szolgálattal képes formába foglalni. Azért szolgál olyan szívesen, hogy a szabadságát megőrizze. Mindenki tudja róla, hogy mennyire esetleges az e világba való beágyazottsága, úgy is bánnak vele, a hétköznapi dolgokban veszélytelennek, súlytalannak, senkinek érzik. Ezért engedik olyan közel magukhoz a nők, lénye biztonságot sugároz, anélkül, hogy bármilyen veszélyt jelentene. Robert Walser és Simon tragédiája, hogy senki nem mondja meg nekik, hogy valamilyen meghatározhatatlan illúzió foglyai, miközben ők azt hiszik, talányaik összessége kitesz egy személyiséget. Szép példája ennek az ötödik testvér, Emil sorsa, aki évek óta tébolydában él. Egy kocsmában idegenek róla beszélgetnek, ebbe kapcsolódik bele Simon, alig meglepve, hogy testvére élettörténetét hallja. A családi háttérrel okolják a történekeért. Mire Simon tiltakozik: „Kérem, nézzen ide, milyen kézmozdulatot teszek: így, így! Ebben rejlik az ok.” Walser nem sejtette, hogy efféle magyarázata majd a nyelvjátékokban milyen filozófiai megerősítést kap (Wittgenstein, Moore). A *Tanner testvérek* írója olyan vadászhoz hasonlít, aki kihelyezi ugyan a csapdákat, de esze ágában sincs begyűjteni a zsákmányt. Sokszor magáról és az általa teremtett szituációról megfélelmezve egyszerűen csak továbblép, más vidékeket keres fel.

Egy évvel később megjelent regényében (*Jakob von Gunten*, 1909) Walser kísérletet tesz újfent, hogy immár a regény „hagyományosabb”

eszközeivel egy stilizált világban az eseményeknek egy sajátos színpadot (iskola) teremtve feldolgozza azt az életanyagot, vagy legalábbis újraértelmezza, miért képtelen az én arra, hogy valóságos teret szakítson ki magának a világból. Itt egy regény erejéig Walser törekvését siker koronázza. Jakob bevarrja magát egy zsákba, amikor belép a Benjamenta Intézetbe, amely látszólag egy börtön és egy laktanya elegyes keveréke. Szabad elhatározásából jön ide, hogy érlelődjék, hiszen itt semmit sem lehet tanulni, itt csak belső fejlődés, lelki érés lehetséges. Megkülönböztetett helyzetben van a tanulók között, mert míg a többiek eljártsszák, hogy szabadok (de lényegében rabok), addig Jakob nagy élvezettel alakítja a szabadságától megfosztott, rendszabályok közé kényszerített tanulót, holott ő csak a foszlányokban létező személyiségét akarja ezzel helyreállítani. Walser meggyőzi az olvasót, hogy alapvetően vereségre születünk, és ezt a vereséget teljes tudatossággal vállalnunk kell. Csak az tud hallgatni, aki megértett mindent, és annak nem lehet más erkölcsi normája, mint a hallgatás. Önmagunk semmiségén nem léphetünk át, ez a tananyag és a feladat, amin dolgoznunk kell. Ez nem az élet iskolája, hanem a szubjektum menekülése és önmaga felszámolása. Az én képtelen arra, hogy magába engedje a világot, mert túl erős a kihívás a számára. Be kell lépnie a világba, szolgálóvá kell lennie, de most már nem egy ember szolgálójává, ami egy kissé az áruház királyfi szerepéhez hasonlított – amin keresztül a szabadságunkat megőrizve önmagunk maradhatunk –, hanem Szolgálóvá, aki tudatát alacsonyrendűségében, semmiségében adja a világnak, mint egy terméket, használati tárgyat, amit eladhatnak, kibérelhetnek.

Az író érzékenysége és intellektusa képessé teszi arra, hogy ezt kíméletlenül felismerje, és nekikezd az én lerombolásának, ugyanakkor morális ízlése megóvja, hogy másik, hamis intellektust építsen. Walser saját, keserű sorsából merít, önismerete, szemlélődő világlátása a tananyag. Csak olyan helyzeteket, lehetőségeket fogad el, amelyekben zavartalanul értelmezheti önmagát. A legsúlyosabb megértés számára a hallgatás. (Itt másodsorra is érinti a vele szinte egy időben erről gondolkodó Wittgenstein filozófiáját.)

A beszéd, az írás a hallgatás előzménye, önmaga (talán a hallgató önmaga) jobb megértését szolgálja. Cseveg, vitatkozik, elmélkedik, leírja álmait, feltérképezi a vereségre ítélt ember lehetőségeit. De ezek mind negatív lehetőségek. Kizárólagosak abból a szempontból, hogy mindig csak belső utakat ismerhet meg (lásd buddhizmus), a külső

lehetőségektől elzárkózik. „És én éppen ezt, mindenekelőtt ezt a nem-fecsegő elemet nevezem képzettségnek.”

A regény legbeszédesebb és legmélyebbre hatoló jelenete, amikor bátyjával, az itt is festőként ábrázolt Johannel találkozik a mindenéből kiforgatott, szolgásra vágyakozó Jakob. Bátyja óvja őt a saját, polgári világától. „Ott fenn, ott különös levegő honol. Hidd el, ott az elégedettség légköre uralkodik, és ez gátol és beszűkít egyben. Remélem, nem egészen értesz, mert ha teljesen megértened, öcsém, az voltaképpen borzalmas volna.” Az elkötelezettek, a társadalomban hivatást és feladatot kapottak kínzó tériszonya és a „senkik” világának magasságiszonya rejtélyes módon valahol összeér. Itt van tehát az a súly, ebben a magasabb, intellektuális szférában, ahová Jakob ugyan nem juthat el, ami azonban megbénítja, és lehetetlenné teszi, hogy mozgásának iránya legyen, anélkül, hogy kapcsolata lenne vele, visszaveti egy éretlenségi állapotba. Nagyszerűen ábrázolja ezt a paradoxont Nicolai Hartmann: „Ha az értelmet a tényszerűben mint olyanban keresi, akkor ott keresi, ahol nincs, vak módjára tapogatja azt, ami éppen a keze ügyébe kerül. Ha a világ túlsó oldalán keresi, akkor ott keresi, ahová ő maga nem ér el. [...] Mindkét esetben üres kézzel távozik.” (*Lételeméleti vizsgálódások*, Gondolat, 1972, 461.) „A tömeg, ez a mai kor rabszolgája, és az egyes ember rabszolgája a nagyszabású tömeggondolatoknak”, mondja a báty a beszélgetés végén, amit akár Thomas Bernhard is írhatott volna.

Mi a személyiség? Mi a haszna, értelme, célja?

Míg Simon kiszolgáltatja magát a világnak, eufóriával fordul felé, nem tudja, hogy ki is ő, és a világra bizza a döntést, de mégis retteg ettől az ítélettől, addig Jakob egy úgynevezett iskolába menekül, idegenekre testálja magát, hogy szolgává tegyék. A Benjamenta Intézet *A per* logikája szerint működő tanulóiskola. Amíg ott „az eljárás maga válik ítéletté”, itt a tananyag lassan magára ölti az élet attribútumait. Miután Kafka kedves írójának nevezte, kétségtelen, hogy műveiben Walser regényeinek egyes elemeit felhasználva építkezett. Ilyen a Benjamenta iskola belső logikája, az alvó tanárok képe, a láthatatlan lakosztályokról szőtt képzelgés, ami *A kastély* világát idézi, az egyes szereplők idegenkedése, amely minden átmenet nélkül olykor gátlástalan intimitásba fordul. De Gombrowicz is sok-sok elemét felhasználta ennek a regénynek, a *Transz-Atlantik* egyes jelenetei szinte szó szerint emlékeztetnek Benjamenta úr és Jakob furcsa, homoerotikus viszo-

nyára. Fontos (de talán fölöslegesen beleszórt) motívuma a regénynek *A varázsfuvola* beavatásának titokzatos világa. Benjamenta kisasszony kíséri végig a szimbolikus-allegorikus állomásokon a hőst, ahol a hallgatáson kívül (amit eddig gyakoroltak), még különböző rítusoknak is alá kell vetnie magát, hogy az iskola és az élet tananyagát mélyebb vonatkozásaiban is elsajátíthassa.

A regény legerősebb gondolati vonulata azonban az alávetettség érzésének a dicsőítése, az ember semmi voltának aprólékos kifejtése. „Sosem felejtem, hogy leszármazott vagyok, aki most alulról, egészen lentről kezdi, anélkül, hogy ama tulajdonságokat, amelyek a felülre kerüléshez szükségesek, birtokolná. [...] Semmiféle felszármazási eredményeim nincsenek.” Mindez a századforduló és a századvég művészorszának képét elevenebbé, újra átgondolandóvá teszi, nemcsak Kafka, van Gogh, de akár Gulácsy Lajos, Csontváry egyre fénytelenebbé váló, önmagukra visszavetülő, hiábavaló erőszakitéleinek eredményét is magyarázza. Művésznek lenni akkor, ott valamiért az emberi tudat teljes felmérésével és átrostálásával járt. Mire átvágta magát az ember a művészetekbe helyezett reményein, már túlfutott azokon az emberi korlátokon, hogy más megfelelés igazolhatta volna a törekvés hitelességét. Kraus, az osztálytárs, a tökéletes szolga, aki a bibliai ősapák kései mása, képes rá, hogy felmérje az én bensőleg érvényes határait – ezt az újfajta társadalmi igényt –, aki úgy áll jól magáért, hogy lelkét kiszolgáltatván végképp másokra bizza. Ez egyszerre archaikus és kínosan modern. A századnak majd Krausokra lesz szüksége, és mivel nem érzik sorsukat magukhoz tartozónak, énjüktől elszabadulva majd e lelkek urukat keresve járnak mindenfelé, hogy akármiként is, de szolgálatba állhassanak. Ez a fajta perverzitás, ami a század normális polgári társadalmának is a tükre, súlyos nyomokat hagy a főhős, a semmiségét végül is kéjjel vállaló és azt csáberóként kihasználó Jakob személyiségén. „Például elképzelem, milyen elmondhatatlanul szép lenne meghalni abban a rettenetes tudatban, hogy a számomra legkedvesebb lény csupa téves és sértő képzetel rendelkezik rólam.”

Walser nyelve megkapóan egyszerű, nagy természetességgel árad és hullámzik. Modorosságtól mentes, kimondottan csak arról ír, ami bensőleg érinti, amit az írás elragadtatottsága közben a maga elevenségében érez és gondol. Mindkét fordító könnyed, alig díszített, mégis a mai nyelvnek egy kissé félmúltra régiesített, naivabb szöveget ad az olvasó kezébe. Talán a második regény fordítójának (Bán Zoltán And-

rás) a regény tematikája és filozofikusabb, néhol erőteljesen költői stílusa miatt több bravúros megoldásra volt lehetősége (roppant gazdag már szókincsében is ez a nyelv: makula, átabotában, ripók lazaságok, égabrosz stb.). Míg a korábbi regény alkalmanként nagyon egyhangú és fáradtságos olvasmány, de ez csöppet sem a fordító (Nádori Lídia) hibája.

A művek dominánsan feminin érzékenysége e stílus kötőanyagaként funkcionálva megóvják a hősokeket attól, hogy ilyen lélekkel a nyers erőszak, a zsarnoki én felé lépjenek semmisségüket meghaladva. A lágyság, az elomló kedvesség, a női szubsztancia, még ha olykor nem mentes is a homoszexuális megnyilvánulásoktól, karbantartja a már-már semmibe vagy még rosszabba hulló személyiségeket. Mikor Walser alkotóereje teljében a tébolydát és a hallgatást választotta, lényegében egy magasabb etika nevében végleg elzárkózott attól, hogy ezeket a regényeit másként is értelmezhesük. A Benjamenta-Jakob páros úgy működik, mint egy közlekedőedény, a tanárból lassan átfolyik a tekintély a növendékbe. Ő az utolsó tanulója az intézetnek, az utolsó rab, aki kivívta a börtönőr csodálatát, fokozatosan szerepet cserélnek, Benjamenta úr válik Jakob rabjává. Hogy ez szerelem vagy bohózat, netán mitológiai kaland, hogy ők ketten elindulnak a sivatagba, kevésbé eldönthető. Walser logikáját és biblikusan művészetcentrikus gondolkodását ismerve inkább a misztériumszerű értelmezés a meggyőzőbb. Kivonulás a művészetből (a sivatagba, mint Rimbaud), vagy ahogy Odüsszeusz indul utolsó útjára. De ők ketten, tanár és tanítvány, Herkules és a Senki, egymás felé haladnak, és az egymás felé tartó úton az ember többé nem veti tekintetét messzebbre, vagy nagyon is messzire veti. Bibliai értelemben prófétának is mehetnek a sivatagba, kivonulva a társadalomból, mint Jónás. Legalábbis ez a bizonyosság árad az utolsó mondatokból: „Isten velem lesz. Mi szükségem arra, hogy gondoljak rá? Isten azokkal jár, akik gondolatok nélkül élnek.”

A lakatlan jelen – a Napraforgó világa

Krúdy Gyula: *Regények és nagyobb elbeszélések 7.*

(Sajtó alá rendezte: Kelecsényi László, Kalligram, 2008)

Ha egy Krúdy-regény olvasásába kezdünk, kisebbfajta nyugtalanság, másnaposságra emlékeztető világfájdalom, egy tűnt létre áhítózó szorongás és – a mindennapoktól való hirtelen eltávolodás miatt – bizonyos tanácstalanság lephet meg bennünket. Nem kerülünk közvetlen kapcsolatba a valósággal, amennyiben a regények világát valóságnak gondoljuk, hanem mindig csak egy mesterségesen megvilágított teátrális térbe jutunk, úgy érezzük, mintha Krúdy írásai egytől egyig színpadon játszódnának. A drapériák festettek, a díszletek talmi ódonaságot sugároznak, a kellékek és a berendezési tárgyak mindig egy bizonyos jelenetezésre emlékeztetnek, a kackiásra pödört és tiszafüredi festékekkel megkent bajszok mögöl ékes szavak hangzanak, míg a nők egy másik operás-operettes hangon öblögetnek. Ömlik az olvasóra a regények világának meseszerűsége, túlstilizáltsága, a költői alakzatok példásan rendben tartott, arányosan kiegyensúlyozott, kimeríthetetlen készlete. Alig van az egész életműben olyan hasonlat, amely szembeűnően ismétlődne, vagy néminemű fáradást mutatna, talán csak egy: „oly gyorsan eliramlott, mint az élet”. Ha belenyugszunk, hogy színházban vagyunk, és elfogadjuk, hogy a valóság a színpad, és mindazok, akik bejönnek, telt és kissé emelt hangon beszélnek, nem a valóság síkján különböznek egymástól, hanem a regénybeli nagyon poros és elhasznált, túlhordott figurák módján, akkor kapunk némi esélyt az írótól a mindig kéznél lévő lelki problémáink megértésére.

A valóság utáni szüntelen vágyakozás nem létezik a Krúdy-prózában, csak színpadias értelemben. Helyszínei nagyon világosan behatárolható tipikus, de kissé elhasznált és leélt terek, olyanféle túlreűt színekkel van fölkrakva mindez, hogy néha félünk, lepotyog a festék, és elűtűnik a valóság. Mindez a gyakorlatlan Krúdy-olvasó számára inkább riasztó, mint vonzó bennfentesség, elérhetetlenség és hiteltelenség érzetét kelti, hiszen hamarosan észlelheti, hogy egy régen elkezdett és lassúságához képest széles mesefolyam partjára ért, ami

semmiképpen nem nyit az olvasó felé, hanem egyre mélyebben saját hangulathullámaiba zárkózik. Az író ilyen jellegű színiutasításai informatívak, de nem alaposak. Józsefváros, Óbuda, a Tabán utcácskái, kocsmái, a Felvidék kisvárosainak miliője, a női budoárok világa sokszor csak megidéri a XIX. századi angol és orosz regények hangulatát, de nem mélyed el sohasem, tüntetően közömbös az igazi részletekkel szemben, megelégszik a stílus folyékony viaszának opálos bevonatával, és nagyon gyakran ismételi (*Szindbád*-novellák). A szegénység bármily fájdalmas arcát mutatja is, inkább mesebeli vagy romantikus, igazi polgári figura megrajzolására teljességgel képtelen. Ahogy a *Hét Bagoly* Rezedája mondja: „Nem szeretek a műveimben általános, mindennapi embereket szerepeltetni. Mindennapi embereknek nincs történetük. [...] Születnek, megházasodnak, meghalnak. Nagyon lenézem azokat az írókat, akik a való életet másolják.”¹ Valamiként az ideiglenesség érzése árad szét e tereken. Azt írja, majd száz éve állnak ezek a kúriák, több száz éve gyűlnek a családi festmények a falakon, de ezek csak színpadi kellékek, semmiféle szociológiai hitelessége nincs az adott mű hőseinek, leginkább egy belső zene hallatára mozdulnak és élnek, a figurák nemcsak munkátlanak, de céltalanok is. Érezhető még a Krúdyval oly közeli lelki s művészi rokonságban lévő Cholnoky László műveiben is, hogy ott egészen más szövetű a regény belső tereinek a világa. Ott az anyagi gondok, a peremkerületek kispolgárainak szűkössége visszaadja a valóság ingerlő vagy taszító ízét, zamatait. Krúdynál még a tárgyi világ, a leghétköznapibb dolgok is mintha csak másnaposak lennének, a stílus eleven részeként, egy hatalmas színpad kellékeiként idéződnék. „S ezután Szindbád már kissé elandalodva nézegette a kitömött gerlét, amely ezüstkarikán hintázott, az arcképekkel megrakott japán legyezőt és a többi holmikat, régi szép vidéki sikerek, tapsok, szerelmek eredményeit.”² A szereplők persze gyakorta színésznők, ezért erősödik fel még jobban ez a stilizáltság, hiszen olyan színpadon vagyunk, ahol a színészek színészeket játszanak, vagy olyan helyen, ahol mindenki színész: „Ah, borzasztó megöregedni egy asszonynak, akit rajongó férfiak szavaló tekintete követett; mintha csupa vándorszínész lakott volna a városban, megannyi Rómeó, uram, és megérni, hogyan hidegülnék el a szemsugarak körülöttünk.”³ „Az emberéletnek szerepként való felfo-

¹ KRÚDY Gyula: *Hét Bagoly*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 77.

² KRÚDY Gyula: *Szindbád*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 98.

³ *I. m.*, 241.

gása – úgy tetszik – Krúdy Gyula életszemléletének egyik jellegzetes vonása” – írja erről Fülöp László.⁴ Nemcsak színpadias lehet a helyszín, hanem ugyanakkor regényesen romantikus is, amiről ezerszám hozhatnánk példákat műveiből. „Rezeda úr Budán lakott, a várban, és éjszakánként, midőn hazafelé járt, gyakran találkozott régi királyokkal, amint a kőfalból kiléptek.”⁵ Máskor a megszólalás nyelvezete közvetlenül egy színdarabból kerül ki: „Megvetem önt, úgy is, mint férfit, úgy is, mint tornatanárt – válaszolt Huszár Mancsi, egy akkoriban divatos pesti színdarabból idézve.”⁶ Hogy aztán elszabaduljon ez a hang, és már saját teátrumot teremtve magának, éjjel-nappal ezen a hangon búgjon: „Szeretem – kezdte Szindbád azon a régi szélhámos hangon, amelynek hallatára nyeregben száguldó svindlerék, feldühödött apák és férjek pisztolyai elől menekülő nőcsábítók jutnak az emberek eszébe, de nem a nőkébe, akik ezeket a hangokat meghallgatják.”⁷ S hogy tónusaiban mennyire szerteágazó és leleményes, a modulálás a legszélsőségesebb morbiditás felé hajlik a kései művekben, ahol az efféle teatralitás értelme már le se jön a nézőtérre, hanem csak a díszletek mögött bolyong: „A »trafikos« azt mondta volna erre a basszushangra, hogy ezeket a »hangokat« állítják a színpadon legközelebb a kulisszákhoz, hogy hamarabb ériék a köpöcsészetet.”⁸

Mindezek az elidegenítőnek mondható írói fogások a legkevésbé sem törnek meg az elbeszélés logikáját, mert valamely rejtélyes útonmódon éppen a regények legmélyebb üzenetét közvetítik. Az emlék vágyakozik arra, hogy kínjai újra és újra az ismétlés folyóvizén áthaladva a feledéssel töltekezzenek. Bármennyire romantikusnak tűnik is ez a fajta írói szemlélet, sokkal általánosabb és egyetemesebb szenvedélyek mozgatják, mint hogy egyetlen korszakhoz köthető lenne. Az emlék, ahogy ezekben a művekben felidéződik, igazából sohasem, vagy csak szerfölött ritkán valóságos. Ha igazi veszteség állna mögötte, akkor visszajárna a fájdalom kútjához, és ott enyhítené a szomorúságát, hogy még több fájdalommal teljék meg. Sosem egy konkrét emlék kínja ez, hanem az elköttött, elszabadult fájdalomé, ami a játékeret mindig csak kulisszaként használja.

⁴ FÜLÖP László: *Közelítések Krúdyhoz*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 305.

⁵ KRÚDY Gyula: *A vörös postakocsi* = K. Gy.: *Nyolc regény*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 136.

⁶ KRÚDY Gyula: *Asszonyságok díja*, Szépirodalmi, Budapest, 1968, 95.

⁷ KRÚDY Gyula: *Szindbád*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 319.

⁸ KRÚDY Gyula: *Boldogult úrfikoromban*, Osiris, Budapest, 2001, 131.

Legelőször és legteljesebben *A vörös postakocsi*ban (1913) találja meg saját írósa számára is rejtekező értelmét, az archiválást, a nem saját emlékek, a közelmúlt apró történéseinek, jelentéktelen szereplőinek a lexikon sűrűségű megidézését. Több mint száz említett név (költők, írók, szerkesztők, pincérek stb.), több tucatnyi kocsmáskupa között ma már csak lexikonok és a *Budapesti Krúdy-kalauz* segítségével lehet eligazodni. Az író itt olyan erővel emlékezik, mintha a szubsztanciát szeretné a múlt idő árkából kikaparni. Valamit fel akar törni, ami nem sajátja: egy közösség, egy nemzedék emlékezését. „Az archívum kínzó vágya... nyilvánvalóan egy tünetre, egy kénre és egy szenvedélyre emlékeztet bennünket: a romlás archívumára, de arra is, ami az archívum elvégig hatóan rombol, kitoloncol vagy magával ragad, vagyis az eredendő gonoszra. Ám ekkor feléled a végtelen, mértéktelen, mindig fellobbanni kész. Az archívum kínzó vágyában égő elvárások nélküli várakozás, az emlékezet határtalanul türelmetlen vágya” – írja Derrida Freud művéről,⁹ és ne feledjük, hogy írónk és a pszichoanalízis atyja nagyjából ugyanabban a korszakban és birodalomban volt „boldog ifjú”. De mit is szeretne megtalálni, kiásni az emlékezés hitvány és mesésen elkoptatott hétköznapjaiból?

Krúdy legendákat gyűjt, mások által már kissé vaskossá tett figurákat és eseményeket, nagyjából tehát olyan dolgokat, amelyek valóságáról maga sincs meggyőződve, de ami szájról szájra és részben írásról írásra éltette ezt a nemzedéket. Talán egyedül Krúdy vette komolyan, hogy az élet mögött valóságos mitológiát remélhetünk találni, hogy az *arkhé* nemcsak megőrzés, hanem parancs is, az élet rendezőelve, mint a régi görögöknél, ahol a hatályban lévő és megőrzendő dokumentumokat, rendeleteket tárolták. Aki ilyen erővel emlékezik, az hamarosan maga is emlékeket gyárt majd, nem hamisítja éppen a történelmet, hiszen nem akar belépni a törvényt csinálók közé, hanem megelégszik egy magánmitológiával, kizárva emlékezetét az időből, ahol a valóságosnak mondott, a „hitelesített” dolgok történnek, de nem kevesebb becsvágygal próbál valami saját időt elrabolni a történelemből, a múltból. Krúdy archívuma önmagában is tekintélyes gyűjtemény, forrásanyagul szolgálhat a századvég, századelő irodalmi újságainak, szerkesztőinek, egyes írók törzshelyeinek, szokásainak, öltözetének

⁹ Jacques DERRIDA: *Az archívum kínzó vágya*, ford.: BEREZKI Péter = J. D. – Wolfgang ERNST: *Az archívum kínzó vágya | Archívumok morajlása*, szerk.: KELEMEN Pál, Kijarat, Budapest, 2008, 12.

megismeréséhez. Pincérek, borbélyok, félvilági nők, kocsmárosok, kifutófiúk, zenészek tucatjait tette halhatatlanná. És itt mutatható ki, mi is különböztette meg nagy kortársától, az emlékezést tudatfolyammá szélesítő Prousttól. „De az első – a teába mártott *madeleine* híres epizódja – igazolja azt az állításunkat, hogy az egész könyv az önkéntelen emlékezetnek emelt diadaloszlop, s az emlékezet működésének eposza.”¹⁰ Krúdy tudatos emlékező, számára ez kikényszerített, megtervezett munka, látszólag az éntől való elidegenítésének az eszköze is. Szinte semmit sem bízott a véletlenre, számára a saját szubjektív élményszituációnak nem volt „respektje”. Ő közös emlékeket akart. Egy olyan legendaanyagot hagyományozott tovább, amit részben már ő is csak hallomásból tudhatott, vagy szorosan az éppen születő legendák nyomában járt: „A Három Hollóból, miután az Opera előtti színxen kilovagolta magát: megérkezett Ady Endre a lelki baráttal, Révész Bélával.”¹¹ Regényes szálakkal kötődik Madame Louise (Pilis Róza) szalonjához több művében is: „Sévigné asszony volt pompás leveleiben, amelyeket írókhoz és művészekhez intézett... máskor George Sand volt, amint férfias kalapban és lovaglósizmában a vigadóbeli álarcosbálba ment, míg otthon Madame Pompadour volt.”¹²

Különösen gazdag a legendáriumnak az az anyaga, ahol korának vagy még inkább az előző nemzedéknek a lecsúszott, félresiklott alakjait gyűjtötte egybe. Legtöbbet talán közülük Erdélyi Gyulát, Gáspár Imrét, Benedek Aladárt, Kálnay Lászlót emlegette: „Benedek Aladár, a híres költő volt a jövevény, akit akkoriban szabadított ki Erzsébet királyné a Fortunából, és én úgy éreztem, hogy ruhájának még börtön-szaga van. Elmondta, hogy lóháton utazza be Magyarországot, és személyesen teszi tiszteletét a lelkesebb honleányoknál.”¹³ Hogy hogyan is működött ez a legendagyár, némiképpen betekinthetünk a *Hét Bagoly* egyik odavetett mondatából: „Gyulai Pállal Leányfalun lehet leginkább beszélni – az írók néha elkísérik kézírataikkal a leányfalusi gőzhajón. Kisfaludy püspök úrnak, a Szent István Társulat elnökének legjobb informátora az öccse családja. Az öccse fogházgondnok a budapesti

¹⁰ Samuel BECKETT: *Proust*, ford.: OSZTOVITS Levente, Európa, Budapest, 1988, 29.

¹¹ KRÚDY Gyula: *Rezeda Kázmér szép élete*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 52.

¹² KRÚDY Gyula: *A vörös postakocsi* = K. Gy.: *Nyolc regény*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 74.

¹³ KRÚDY Gyula: *Valakit elvisz az ördög* = K. Gy.: *Nyolc regény*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 1009.

börtönben, egy elszánt író már be is csukatta magát, hogy megbarátkozhasson.¹⁴ Némileg már az író is magyarázatul szolgál arra, hogy miért olyan elemi erejű a megőrzési hajlam benne: „Ha »boldogult úrfikoromra« gondolok (mintha ez a kifejezés e társaságban a magyar históriának a legszebb lapjait jelentené, amely lapokra aranybetűkkel van felírva mindazok neve, akik ebben a korban szerencsések voltak élni.)¹⁵ Krúdy ebbéli szenvedélye s majd az a roppant gazdag „mű”-emlékezés, amit a *Szindbád*-novellákban gyárt le, termel ki magából, korántsem holmi irodalmi vakvágány, ahol örök csendességben alszanak a szerelvényekben maradt utazók, még csak nem is negédes nosztalgia, hanem valami egész más, művészetének legnagyobb kelléke, az írói teremtés *eidosza*: „Az archívum olyan tényezővé válik, amely megfordítja az időt, és megképzendő térére transzformálja; egy emlékeztetőgép, amely főszerepet játszik műveleteink színpadán. Ezáltal az archívum nem a történeti idő ágense, hanem tárolók időtlen jelenének médiuma [...] az archívum tudást konstituál.”¹⁶ A „boldog békeidők” végén Krúdynak sajátos és fájdalmas érzése támad, végigtekintvén az elmúlt évtizedek legendákkal átszőtt valóságán. Az idő és a múlt mélyebben sajátunk, mint hisszük, a jövőt nem lehet elengedni, hogy mindenéből kiforgasson és üres bábót, szánalmas koldust csináljon belőlünk. (Amilyen Odüsszeusz lenne, ha a phaiákok földjén nem szólalna meg, hiszen azáltal lesz valakivé, hogy mesél.)

Nagyszerűen észrevette mindezt Balassa Péter Márai *Szindbád hazatér* című műve kapcsán, csakhogy nem Krúdyra, hanem Máraira vetítette, holott éppen írónkra áll a legerőteljesebben ez a néhány mély értelmű mondat: „E mű szerint az irodalom teremtő, feltámasztó emlékezés, s ezáltal a legarchaikusabb bölcsességet hirdeti. Ha a mában semmi nincs többé a helyén, nincs otthon, akkor lép fel az irodalom, mely az emlékezetben rehabilitálja és rekonstruálja a helyet, az otthon, és végül kimondja, hogy »hiszen minden a helyén van«. Tehát az örökkévalóság és a haza *par excellence* irodalmi feladat.”¹⁷ Mindez csak további megszorításokkal tekinthető igaznak, hiszen ha

¹⁴ KRÚDY Gyula: *Hét Bagoly*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 129.

¹⁵ KRÚDY Gyula: *Boldogult úrfikoromban*, Osiris, Budapest, 2001, 67.

¹⁶ Wolfgang ERNST: *Archívumok morajlása*, ford.: LÉNÁRT Tamás = Jacques DERRIDA - W. E.: *Az archívum kínzó vágya | Archívumok morajlása*, szerk.: KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2008, 122.

¹⁷ BALASSA Péter: *A kontempláció mint kaland = Mennyből az angyal. Márai Sándor*, szerk.: POMOGÁTS Béla, Nap, 2008. 126.

minden így történe, akkor az irodalom olyan erővel bírna, ami képes lenne a boldogságot és az otthon érzetét helyel-közzel pótolni. Ha mindez így lenne, akkor sehova máshova nem fordulna az ember, mint kedvenc könyveikhez. De még az írók számára sincs így, hiszen Krúdy egész életműve épp azt bizonyítja, hogy az így megálmodott valóságban sosem lelhettünk otthon, s hogy minden ilyen teremtés csak Trója végső ostromának tűnik, ahol ujjongó hellénből az utolsó pillanatban mégis trójaiként ébredünk az ostromlott várban, és amit győzelemnek hittünk, az a legsúlyosabb kudarc életünknek. Az archiválásban, úgy tűnik, a vágyakozás titka önmagán kívülre kerül, egyelőre ismeretlen helyre, mint ahogy a legendák is egyre csapzottabbak, ágaskodóan morbiddá lesznek a kései regényekben. Lényegében a legenda gyártására összegyűlt, Dorotya napját ünneplő lumpok a *Boldogult úrfikoromban* című regényben mintha dolgukvégezetlen távoznának, legalábbis a majdnem abszurdá keményedő műben már időben is előrefutva dolgoznak a legendagyárak, holott, mint észre kell vennünk, az égvilágon semmi említésre méltó dolog nem történt ezen a napon a Bécs városához címzett sörházban, ha csak az nem, hogy „Pista úr tehát kimondván egy számot, amelyet pénzügyekben kifizetett, kezét fogott Vájszszal, aztán újra kezét fogott, de valamely okból még nem kelt fel az asztaltól. (Mint a következő években a mesemondók megállapították: az elnök ez alkalommal nem bírt felállni a székéről, olyan mértékben tört ki rajta a részegség.)”¹⁸ Még súlyosabbá érik a dolog, és szinte már lobogó gyásszá terebélyesedik ez a legendásítás a *Zöld Ászban*. Bicskei és Bocskai (két valóságban létező költő!) egyszerre lesz öngyilkos a Tabánban. Egyik vadalmafára, másik a saját ajtajára akasztja magát. A borisszák nem merik levágni, ezért kiásva a fát, ajtót lekasztva vonulnak velük a Fehér sas térre. „Az öregasszonyok, akik ilyenkor mindenféle kályhacsövekből, bezárt vén könyvekből előjönnek, hogy fekete viklerjeiket, zöldre fakult krispinjeiket, bolhák által sem látogatott alsószoknyáikat meglengessék”,¹⁹ már mint ha O’ Brien regényeinek világából lépnének elénk. A kocsmacégér Rimaszombati igencsak elámul: „»Ismertem a frátert«, mondta még bizonyos vállvonogatással, amikor csak Bicskeit vitték tova vadalmafájával. »Ezt már mégse hittem volna!«, dünnyögte magában, amikor [...]

¹⁸ KRÚDY Gyula: *Boldogult úrfikoromban*, Osiris, Budapest, 2001, 171.

¹⁹ KRÚDY Gyula: *Zöld Ász* = K. Gy.: *Az élet álom*, Szépirodalmi, Budapest, 1957, 180.

a barna ajtót a horogszegre hurkolt holt emberrel elvitték a kocsmá előtt.²⁰ Mintha az archiválás ellene dolgozna az őt feltámasztani akaró írói akaratnak, belegázol kései regényeinek világába, és más elemekkel keveredve nemhogy átesztétizálná a valóságot, de részegen hempereg friss árkaiban, és azt hamarosan valóságos sírrá denunciólja. Az egyik legkülönösebb, legegységibb humor megnyilvánulása ez a XX. századi magyar irodalomban: fanyar, keserű és véresen komoly, mintha hasztalanság és reménytelenség ígézetében valami egész másra nyílna szeme, mintha az irodalmat már kihordta volna a mitológiai hős Augiász istállójából, és csak a bűz maradna, amit akár még regényszerűnek is mondanának a hosszasan ott maradók (*Boldogult úrfikoromban; Purgatórium; Ulrik*-novellák) Mindez fokozatosan teljesedik be, szinte hangonként, szavanként szüremlik az erőteljesen stilizált hárfahangon zengő krúdyák szöveteibe.

Ha a *Szindbád*-novellákat tekintjük, akkor a *Vadkörtefa* (1924) az első olyan elbeszélés, ahol a felszín alatt végig érezni a szövegek ellenében a rejtélyesen működő és egészségre összeálló antitézist: „Vajon mindig igazat mondanak-e a nők, amikor bizonyos életkorokban azzal dicsekednek, hogy ez vagy amaz akarta őket megszojtetni Bécsbe, Velencébe, Miskolcra, már ahová a nőket szoiktetni szokás? [...] Bella megzavarodott, veszített előkelőségéből. – Miért Miskolcra? – kérdezte bizonyos álmétkodással.” Megtudhatjuk, hogy a „Korona fogadóban [...] becsületszavamra mondom, még a folyosókon is érzik, hogy aznap becsinált malacot főztek [...] a nagy italú Krúdy úr tiszteletére.”²¹ „Szindbád némileg megcsalódva érezte magát, mert régi időkben a nők körül meglehetősen eredményeket ért el a becsinált malac hangszílyozásával.”²² Érezzük, hogy Szindbád és az író szökésben van, mint egy hóhér, aki nem végezte be tökéletesen a munkáját, s most tűvé tesznek érte mindent, hogy az alélt, de azért szorgosan pislogó klienshez visszacipeljék. Mert az abszurditás, az efféle hirtelen feltörő humor szinte merényletként hat az olvasóra. Egy másik felületet mutat, amelyről eddig sejtelve sem volt. Ha Szindbád eddig oldalak százain keresztül mindig hódítani akart, és némileg cukrozott itallal búvólte el olvasóit és a rá emlékező hölgyeket, most egyszerre megmutatja e hangulat ellendarabját is, a fékevesztett és alattomos ridegséget, a

²⁰ Uo.

²¹ KRÚDY Gyula: *Szindbád*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 297.

²² I. m., 298.

hódítás *mechanikus módszertanát*, azt, hogy azért kell hódítani, mert ez a világ már megérett arra, hogy lényeg nélkülivé váljék, egyszóval elveszítette a szubsztanciáját, s Szindbád csak szívességet tesz, amikor újra és újra a hazugságaival felmelegíti a régóta kihűltet. Míg *A vörös postakocsi*ban alig találunk ehhez hasonló megszólalásokat, *Az Aranykéz utcai szép napok* és az *Őszi utazások...* lapjain megsokasodnak az ilyenféle kiszólások. „És az öreg Tisza él-e még? – Meghalt, mint egy ajtószeg – jelentette ki Szilveszter úr.”²³ „Rezeda úr legyintett, mint akit kis, kétkerekű kocsin visznek a vesztőhelyre, és út közben egészségi állapota felől tudakozódik egy utcai ismerős.”²⁴ Úgy is fogalmazhatnánk, mintha egy idegen hang beszélne bele időnként a csodálatos narratívába.

Nyugtalanító zörejeknek hatnak, hiszen az egész szöveg éppen az ámitások, a káprázatok fenntartására és hitelesítésére törekszik, akkor pedig miért akarja kedvünket venni ez a kissé alkonyati rozsdával lepett gégefő? „Valami olyan időt mutatnak az órák, amilyen talán soha nincs”²⁵ – írja a *Szindbád*ban. Ebben a soha nem volt időben gyűlnek-sokasodnak ezek a dolgok. *Az Asszonyágok díja* és a *Hét Bagoly* a hullaházak és a temetésrendezőik világának abszurdításával telik meg. „Keveset ittam, hogy ne nevessek szokás szerint a halott feje mellett, hanem tudjak becsületes ember módjára sírni, nem úgy, mint a kollégám, aki úgy szokott ordítani, mint a vadállat, hogy a családtagok vigasztalják végül.”²⁶ A boncmester felesége „a kis csirkéket, kacsákat, libákat, amelyeket valami rejtélyes eledellel nevelt, amely eledel nagyon hasonlított a boncolóasztalok maradékaihoz – kötényébe rakta, hogy reggel majd eladja a pesti piacon.”²⁷ Látjuk, hogy a humor testesebb, és a stílári értéke brutálisabb, már szinte az elviselhetőség határát súrolja, de természetesen sohasem lépi át. A morbid jelenetek sorában mindig győz az életel, talán csak a *Purgatórium* kétséges ebből a szempontból. Itt megnőnek az olvasó kételyei, hogy egyáltalán létezik-e még narráció, vagy közvetlenül mondja az író megszenvedett tapasztalatait az olvasó csodálkozó tekintetébe. Jellemzőbb azonban az a hang, amely a *Szindbád*ban egyeduralgó, hogy az abszurd

²³ KRÚDY Gyula: *Őszi utazások a vörös postakocsi* = K. Gy.: *Regények és nagyobb elbeszélések* 6., Kalligram, Pozsony, 2008, 271.

²⁴ I. m., 307.

²⁵ KRÚDY Gyula: *Szindbád*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 53.

²⁶ KRÚDY Gyula: *Hét Bagoly*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 149.

²⁷ KRÚDY Gyula: *Asszonyágok díja*, Szépirodalmi, Budapest, 1968, 46.

erejénél fogva fenntartja a távolságot, sőt a legnemesebb stilisztikai emeltségbe helyezi el a legváratlanabb tréfáit: hősiünk egy birtokosnő kezét kérné meg, az azonban átirányítja figyelmét a másik helyiségbe, „valóban ott ült két kérő a csárdaszoba hosszú X lábú asztalánál. Revolvert tartottak a kezükben, és egymás lábát lövöldözgették az asztal alatt. Az egyik lábuk ugyanis fából volt... Dörrent a pisztoly, és darab forgács leszakadt az egyik kérő lábáról.”²⁸

A testiségnek egyébként is nagy szerepe van az író regényeiben. A tökéletes, talán csak kissé telt és hangsúlyozottan telt keblű asszonykák mögött kackiás daliák lépkednek, de az éjszakai mulatók szobáiban, a kuplerájok szalonjaiban feltűnnek az életüket súlyos kártyaadósságként cipelő, sokadik aranykoruk után végleg megállapodott, alakjukat s rendszerint már mindenüket elveszített egykori arslánok. Egyes urak testi fogyatékaiknak leírásában pedig már külön domborzati térképek segítik az írókat. Mintha minden bütyök, bibircsók, szemölcs, duzzanat, késsel, baltával okozott heg, ami a korban előfordult, mind Krúdy hőseit díszitené: „Bizonyos animozitás volt észrevehető Plac ellen, habár feje, hajtalansága miatt láthatólag több helyen ujjnyi mélységűre be volt verve, homlokán marások nyomai, az egyik húsos füle tépett, amilyen nyomokat nem lehet mindennapos verekedéseknél szerezni.”²⁹ A *Valakit elvisz az ördög* Pthrügyi Páljának arcleírása terjedelmi okoknál fogva idézhetetlen, annyi bizonyos, hogy mindenképp párját ritkítja a magyar irodalomban, hiszen ezen az arcon és hármass tagozódású tokan ételek, italok, kocsmák és széljárások dolgoztak évtizedeket, tették redőzötté és sokértelműen értelmezhetetlenné. Különös kedvvel kalandozik mindig az író ezeken a kisebb-nagyobb csúfságokon, sosem hagyja említés nélkül, ha az arcon, vállacsán anyajegy, netán valamely idegen behatolás nyoma van. Legérdekesebb testi furcsasággal mégis az *Asszonyságok díjának* egyik kuplerájbeli látogatója bír, aki egy aszott hölgynek teszi a szépet: „Az öreguracska letérdepelt a háromezer esztendő nő előtt, és hódolata jeléül levette az orrát, amelyet átnyújtott a nőnek. Később ugyanezt cselekedte egyik lábszárával is, lecsatolván azt helyéről, és a nő ölébe helyezte a gazdátlan lábat. Orr és láb nélkül valóban meglepő látvány volt az öreguracska.”³⁰ Mintha némi

²⁸ KRÚDY Gyula: *Szindbád*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 329.

²⁹ KRÚDY Gyula: *Napraforgó* = K. Gy.: *Regények és nagyobb elbeszélések 7.*, Kalligram, Pozsony, 2008, 52.

³⁰ KRÚDY Gyula: *Asszonyságok díja*, Szépirodalmi, Budapest, 1968, 79.

perverzitás is észlelhető volna, amikor hosszan ecseteli az arcon való pattanások órakulccsal való kinyomkodásának bonyolult munkálatait (*Boldogult úrfikoromban*), vagy ugyanitt az ételmaradékok szuvas fogakból való eltávolításának fejezetre rúgó leírását adja. Nem beszélve a fogpiszkálók legkülönbözőbb fajtáinak (puhafa, keményfa, netán nemesfém vagy állati csontok) több regényben is visszatérő taglalásáról. Mindez a testi örömök felszabadult harsányságát, a reneszánsz életigenlését is jelentheti, hiszen szinte mitologikus egységben láttatja a test kiteljesedését és hanyatlását, szépségének és torzulásainak egygyökerűségét. Ugyanakkor érezzük, hogy az élet túlzott ígéretei ellen ágál, hogy az elmúlás felől tekint már nagyon korán a világra, hogy a rég volt örömök ellenében valami számlát készít összeállítani, amiben adósságok állnak, s amit meg kell majd fizetnie: „Íme a könnyekért, az egyfogatú kocsiban hazug szerelmi szavakért, az étteremben biztató pillantásokért... most fizetni kell a Betegembernek, mint valami könynyelmű adósnak, aki azt hitte, hogy adósságait elfelejtették.”³¹ Mert néha felreped a színpad drapériája, és egy pillanatra kilátunk, megpillanthatjuk a valóságot. „Bár a főváros felszíne, az első pillantásra látható panorámája még nem mutatta, de a háború előtt egy-két esztendővel Pest már szegényedett.”³² A líra ködfátyolai alatt meglehetősen éles szemű megfigyelő volt Krúdy, s ha folytonos trillázásait néha megszakítja, nagyon jellegzetes gondolatokat idéz meg: „Elég volt a zsidók, grófok és meggazdagodott parasztok uralkodásából. Gyerünk vissza a régi Magyarországra!”³³ – mondja az egyik lecsúszott, hamis váltókkal rendelkező dzsentrije. Hogy mi volt minderről a véleménye, azt is megtudjuk: „Én jól látom azt az új emberfaját, amelyet borotvált patkányoknak nevezhetünk, amely felfalja a kivénült, szakállas emberfaját.”³⁴ A *Napraforgóban* majd Zöld úr képviseli azokat, akik „fertálmágnás allűrökkel lopnak és csalnak; s azzal vigasztalják magukat, hogy a zsidók miatt nem lehet boldogulni Magyarországon.”³⁵

Az életmű sajátos hangváltásait, a romantikus valóságáttatás lassú erodálását követhettük nyomon a legjelentősebb regényeiben. Ilyen

³¹ KRÚDY Gyula: *Purgatórium* = K. Gy.: *Etel Király kincse*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 432.

³² KRÚDY Gyula: *Rezeda Kázmér szép élete*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 71.

³³ KRÚDY Gyula: *Az utolsó gavallér*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 995.

³⁴ KRÚDY Gyula: *Hét Bagoly*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 171.

³⁵ KRÚDY Gyula: *Napraforgó* = K. Gy.: *Regények és nagyobb elbeszélések 7.*, Kalligram, Pozsony, 2008, 46.

értelemben a *Napraforgó* (1918) világát középponti hely illeti meg a Krúdy-életműben. Korszakzáró mű, amelyben a fiatal író minden erénye, stílusának szépsége utoljára még teljes erejében pompázik, de belülről, a mélységből nézve a hanyatlás, a bomlás regénye. Mintha két, alig egybeilleszthető világ kapcsolódna össze egyetlen testté a lapjain. Itt is a tegnapok teltsége felől haladunk a jövő felé, de mintha a regény (és a test) sejtjei, a mondatok siralomházzá váltak volna, amit magunkkal cipelve, egyre nagyobb meggyőződéssel érezzük, hogy a halál jelenvalóságát sugallják orákulumszerű egyértelműséggel. A mű címe sokkal egységibb, mint a korábbi művek regényes felütései, egy apró, szimbolikusnak szánt mozzanatot emel ki a könyvből. Még arra sem ügyel különösebben, hogy a napraforgó végig jelen legyen a műben. Talán az egyik legjellegtelenebb Krúdy-regénycím. Lehetett volna *Érzelmek iskolája* is, hiszen a szerelemről szól, mégpedig sokrétegűen. Valami más is persze, de analitikus cím, ami a regény mélyén történeteket vizsgálja, és a sorsok alakulását kutatja. *A vörös postakocsi* párját szerette volna megírni, a vidéki Magyarország regényét. Témája, felületesen figyelve: a szerelem. Három férfi és két nő áll a regény középpontjában, ők felügyelik az eseményeket. Evelin szerelmes egy mihaszna pesti korhelybe, Végsőhelyi Kálmánba, Álmos Andor, az öregedő vidéki pedig Evelin fiatalságába szerelmes. Van egy lecsúszott, jobbra nem érdemes bohóc is a regényben, ő Pistoli úr, aki makacsul és megrögzötten azokba a nőkbe szerelmes, akiket nem kaphat meg. Most éppen, évek óta Maszkerádi kisasszonyba, Evelin kissé ledér, démonikus barátnőjébe. Öreg emberek szeretnek fiatal nőket, a fiatal nők valamiért nem kellene azoknak, akiket szeretnének. Az egész banális és nem túl érdekes. A cselekményszál ügyesen bonyolított, de az egyes epizódok talán túlságosan is messze esnek egymástól. Lényegében három regény van egybeírva. Eveliné, Álmos Andoré és Pistoli úré. Van egy kis jelenete Maszkerádinak is, de lényegében jól megfér mint epizodista Evelin és Pistoli színpadán, ha maguk a szereplők ezt nem is így gondolják. A regény szinte unalomba fullad már az első oldalon, romantikus józsefvárosi kúria, egy rejtélyes éjszakai látogató, Evelin szívének rianása, a két éve elszelelt szerelme visszatért. Menekülés a nyírségi birtokra, a bölcs és élhetetlen Álmos Andor védőszárnyai alá. Pistoli, mihelyt neszét veszi a barátnő, Maszkerádi kisasszony érkezésének, rögvest szerenádöt ad, a cigányok eme nevetséges bolondja eljátssza még utolsó szerepét. Végsőhelyi itt is megjelenik, elcsábítja

Maszkerádi kisasszonyt, Pistoli méltó bosszút áll kisemmizett helyzetéért, beárulja barátnőjét Evelinnek. Maszkerádi egy éjszakával ajándékozta meg Pistolit, cserébe a remélt hallgatásért. Pistoli szíve az aktus közben megáll. Lesz tehát még egy temetés, majd Álmos Andor és Evelin lassú, ígéretekkel, reményekkel teli búcsúja zárja a regényt. Sok szomorúságnak helye nincs, az élet megy tovább, akik igazi reményre jogosultak, szinte semmit nem veszítettek. És mindeközben, ilyen hányaveti lompossággal Krúdy megírja a magyar irodalom egyik legnagyobb, legmegrázóbb, a halálról, a pusztulásról szóló regényét.

Az archiválás, a múlt felhalmozásának írói ösztöne itt mélyebbre húzódik, nem dokumentumokat, emlékeket gyűjt, ritkább az anekdotikus elem, hanem a hibátlanul csordogáló mondatokból bámul ki folyton, mintha a múlt elvesztése után már a reális valóságot, a jelent is veszélyben érezné. Élethelyzeteket, életképeket mutat be, a fikció teljességgel áttöri a regény tereit, az orosz regényekre jellemző széles horizontokat fest, miközben persze, akár Végsőhelyi vagy Álmos Andor, de Pistoli is az író egyik lehetséges alteregójaként ábrázoltatik. A vidéki élet epepeiájaként lassúbb medrekbe tereli az elbeszélést, csak Végsőhelyi Kálmán pesti élete igazán dokumentált, mint megtudhatjuk némi kutakodással, valamikor az 1880-as években játszódik a történet. Már nem akarja megragadni az idők teljességét, amint *A vörös postakocsi*ban tette, ez a lemondás fáradt gesztus a regényben, ahogy a *Szindbád*-történeteket is értelmezhetjük úgy, hogy Krúdy ellöki csolnakját a valóság partjaitól, és magánmitológiát teremtve hátat fordít kora valóságának.

Az egész művön érezni valami döbbenetet, rejtett felismerést, ami lehet akár személyes indíttatás is, de lehet a kor valóságából eredeztethető. Mindez olyan mértékben megnöveli a mű színvonalát, hogy akár valami pódiumjátéknak is gondolhatjuk. Telis-tele a regény efféle utalásokkal. „Csak próbálj lépni, jobbra-balra, mulass és neved, ragyogj és táncolj. Majd elfáradsz a maskarában. Én várok, itt vagyok, nem mozdulok”³⁶ – inti Álmos Andor Evelint. „Megrendül az éj, mint egy foszladozó átok. A bolond madárnak kiáltására a lomha kárpit megrezdül.”³⁷ „A szerelem valami igen nevetséges és gyermetes játékszer, amíg az másokat mulattat vagy gyötör. Bohócpüder felebarátaink arcán.”³⁸ A dolgok a maguk természetességében rögzülnek, a felszínnek nem akarnak

³⁶ *I. m.*, 15.

³⁷ *I. m.*, 17.

³⁸ *I. m.*, 56.

többé mélységükről árulkodni, de nagyon gondos lepleket készítenek, hogy a valóságot eltakarják. Pistoli úgy indul Maszkerádi meghódítására, mint egy cirkuszi bohóc: „Előkészítette csalhatatlan hatású műszereit. A tajték szivarszipkát, amely ölelkező, mezítelen szerelmeket ábrázolt. [...] Kis sapkát húzott a mutatóujjára, amellyel mindenféle bolondságokat lehet elkövetni.”³⁹ A regényben változatos formában a színpadra, színpadi kellékekre, az érzések, gondolatok nem valóságos voltára történik legalább negyven utalás. „Az emberek társasága untott, mert szerencsétlen természetemnél fogva, mindig az igazi hangjukat hallottam a beszéd kárpitja mögül”⁴⁰ – vallja Pistoli. Itt is szerepel direkt színpadi idézet is: „Az ungvári színpadon drámát játszottak a vándorszínészek, amelyben megöltek – egy nőt. »Zseklén, menj a másvilágra! « – szólt a szerep. Pistoli sohasem felejtette el e szavakat.”⁴¹ A regény végének kísérteties világa egyszerre idézi a halált kigúnyoló, azt meghaladni akaró vásári komédiát: „Hirtelen csörgőspikás farsangi jókedv nyomakodott be a búbánatos udvarházba. Mintha váratlanul a jókedv vendégei érkeztek volna meg szánkón a ház elé, és már tolakodtak is befelé”⁴² – kezdődik Pistoli halállal végződő „héjánásza”, majd a temetés komédiába fulladó, a környék rossz nőit előcsalogató halotti pompája, amelyről a kíváncsi Maszkerádit elzavarják: „Szép maszok! Hát magát miért nem viszi már az ördög?”⁴³ majd mindannyian megfutamodnak a villámsújtotta koporsó mellől. A halál nem érvényes, a sok kellék, a természetellenes pózok, a dolgok megidézettsege, zárójelbe tétele lényegében megszünteti a halál egyszeri komolyságát, komor méltóságát. Mintha a színpadok csak arra kellenének, hogy a halál, az elmúlás mélyebb lényegét eltakarják. Mindaz, ami ebben a halálban megsemmisül, a regény más rétegében sokszorosan bevégzi munkáját. Ne feledjük, hogy olyan szerelmes regény ez, amely egészében a halálba tart, mindenfajta kendőzés és szerelmi bonyodalom ellenére a mélyben egész más áramlatokat mutat, mint a felszínén, akárcsak az 1924-ben újrakezdett *Szindbád*-elbeszélésekben. A regény rejtett főszereplője a halál, lapjain több mint százszor idéződik meg, legtöbbször költői képek alakjában, miközben a téma egész más felületeket mutat. Ilyenformán a következő évben megjelenő *Asszonyosságok díjának* társregénye. De amíg

³⁹ I. m., 86.

⁴⁰ I. m., 139.

⁴¹ I. m., 149.

⁴² I. m., 187.

⁴³ I. m., 193.

ott a temetésrendező munkájával kapcsolatban természetes közegében időzik a halál, és a regény az életről, a születésről szól, a halál itt nem az élet kimerítése, túlhajtása, nem csendes elrévedés, hanem mindenben ott lapuló fenevad, amint éppen az életrealitásában, életteliségében mutatkozik. A mű majd’ minden mondatába becsempészi Krúdy az elmúlást, a hanyatlást s így voltaképpen a halált. Szereplőinek egy része is lényegében a túlvilágról érkezett alak. Maszkerádi kisasszony apja, a Zerge utcai nőcsábász, már halála után, kísértetként ejti teherbe hajdani szerelmét és gyilkosát, Libinyeinét, tehát ő a szó szoros értelemben túlvilági jelenség, ehhez társul még a kisasszony misztikusnak mondható *femme fatale* alkata, amely éppen ellentéte Evelin angyali, szűzmáriás természetének. De ilyen téren ő sem panaszkodhat, hiszen Álmos Andor anyja is Evelin volt, mégpedig megszólalásig hasonló az élő Evelinre, s emígy szinte második életét éli most, tehát ugyancsak túlvilági. Ebbe a halott Evelinbe lett halálosan szerelmes Andor apja, a szintén asszonynyűvő Álmos Ákos, és büntetésként az asszonyokon elkövetett vétkeiért csak azzal a feltétellel engedi magához a feleség, ha utána öngyilkos lesz. „Álmos Ákos meghatottság nélkül, szinte különösen bölintott, mint egy falábú ember, aki spirituszban viszontlátja elveszett lábszárát.”⁴⁴ Ehhez képest Pistoli csak három eltemetett, illetve bolondokházába zárt feleséggel rendelkezik. Krúdy csodálandó következetességgel szabadítja rá a regény lapjaira az elmúlást. Olyan halál ez, amely örökké jelenvaló, de rejtjeles. Arra való, hogy szétmossa a határt az élők és a halottak között. Olyan módon lehet csak élni, mondja az író, ahol a múlt, az elmúlás, a halál utáni lét a jelen kiöblösödése. Ha a kísértetek visszajönnek a temetőből, mindegyik helyén találja a pipáját. Magunkkal hordjuk az elmúlást, zsebünkben a halál. Talán a világirodalomban is csak nagyon kevés műalkotás található, ami olyan képi, metaforikus gazdagsággal töltekezne az elmúlással, mint ez a regény. A jelen itt mintha csak száraz szivacs lenne, amit az elmúlás, a halál jelenvalósága tölt meg fluidummal. Az élet szinte kivérzik a könyv lapjain, de az elmúlás, a halál él, legalábbis jelenvaló. Úgy írja egybe a haláltémát, szinte szünet nélkül, hogy az olvasó az élet és a szerelem ünnepeként éli meg a regényt. Szinte boldog csontvázakat mutat végig, miközben a halál az élők húsát rágja. „A regény nyitóképe magának az időnek az elfáradását sugallja.”⁴⁵ Már a mű első oldalán három nagyon

⁴⁴ I. m., 37.

⁴⁵ CZÉRE Béla: *Krúdy Gyula*, Gondolat, 1987, 121.

erős hasonlatot találhatunk: „Az óramutató fáradtan közeledett éjfél felé, mint egy hegyre kapaszkodó élet.”⁴⁶ Evelin udvarlói között volt egy ifjú, aki önkézzel akart véget vetni életének. Majd az éjszakai látogató, Végsőhelyi lopakodását jelzi a megmozduló rézkilincs: „Olyan halkan ment lefelé, mint a koporsó a sírgödörbe.”⁴⁷ Néhány sorral alább: „A ház újra csendes volt, mint egy bezárt napló, amelynek hősnői átléptek a másvilágra.”⁴⁸ Ha tematikusan elemezzük ezeket a költői képeket, az öngyilkosság, gyilkosság, temető témakörében találjuk a viszonylag legártatlanabb hasonlatokat, míg más műveiben kitüntetett szerepe van a temetői légyottoknak, hiszen a *Szindbád*-novellák kedves találkahelye ez, de *Az utolsó gavallér*ban is ott találkozunk a hős az Asszonybetyárral, s Pistoli is gyakran jár oda, hogy fiatal özvegyasszonyok után szimatoljon.

Maszkerádi megvallja, hogy kibe is volt idáig szerelmes: „Egy lóba... Egy kutyába... Egy sírfába a régi katonai temetőben Budán, amely alatt egy fiatal tiszt aludt.”⁴⁹ A halottak közelsége határozottan vágykeltő, az elmúlás maga erotikus tartalommal bír a Krúdy-regényekben. Már-már szeméremsertő és morbid az *Aranykéz utcai szép napok* egyik novellája (*Eszterfi Eszter*), amelyben a tizenöt esztendő, halálra készülő hősnő az első halott éjszakáját kínálja fel szerelmének a koporsóban. Ezt is úgy értékelhetjük, mint a vágyat, hogy az emberi élet ne csak a múlt irányában, hanem az abszolút jövő irányában is nyitott legyen. Mintha a halál s ezáltal a rejtélyes múlt is megnyitná kapuit, hogy az élet részévé váljék. A fordított irányú emlékezésnek a rejtett értelme, hogy a jövő üzen a jelennek, szinte evidenciában tartja. Az élet helye az is, amint már az életben is megvan a saját trónusa a halálnak, a halálba is szeretne behatolni az élet.

A halálra való hivatkozások másik csoportja a siralomházhoz kötődik vagy a kivégzéshez. Szinte áradó jókedvvel idézi meg egyéb műveiben is az efféle kint: „Lett volna ugyan más gondolkodnivalója ezen a délután Józsiásnak, de ő is úgy cselekedett, mint a siralomházi delikvens, aki egész éjszaka a porkolákkal sakkozott.”⁵⁰ Szinte mindenről a siralomház jut eszébe Pistolinak, amikor végleg lefedi

⁴⁶ KRÚDY Gyula: *Napraforgó* = K. Gy.: *Regények és nagyobb elbeszélések* 7., Kalligram, Pozsony, 2008, 7.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ *I. m.*, 8.

⁴⁹ *I. m.*, 72.

⁵⁰ KRÚDY Gyula: *Hét Bagoly*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 183.

életét ezzel az utolsó, a lehetőségeit már jóval meghaladó szerelemmel, a pohos kancsóról, amiből ivott,⁵¹ a temető fejfáit fürkészve: „Nem mindegy, hogy töltünk tíz esztendőt? Reménytelen szerelemben vagy siralomházban?”⁵², vagy szerelmi csalódásában szekéren utazva: „Amint eszébe jutott, sírni vagy nevetni, végül horkolni kezdett, mint egy sebesült vadkan. A delikvens is alszik a siralomházban.”⁵³

A halálnak egy különös fejezete kezdődik a második fejezetben, amikor Álmos Andor, nem bírván elviselni sokáig Evelin közelségét, fekete frakkban hegedülni kezdett, napokon keresztül nem evett, nem ivott, majd „ősei példájára, már életében elkészítette jó szagú diófa koporsóját, és imára kulcsolt kézzel feküdt benne, frakkban, táncipőben, udvariasan, mintha megbecsülné vendégeit, akik halottaiban fölkeresik.”⁵⁴ Evelin meg is jelenik, hogy halottaiból feltámassza. Ez azonban Krúdy regényeiben korántsem olyan egyszerű, hogy a hölgyek otthonukban felkeressenek egy urat. Mert a tereknek nemei vannak az író majdnem minden regényében. A belső zsúfoltság, biedermeieres szobabelső, a falóra ketyegése, ütése, a vastag függönyök takarta ablakok, a sötét drapériák, belső lépcsők, a bentről kifelé történő kilátás az asszonyok, a nőiség belső tereihez tartoznak. A lepusztult kocsmák, rossz fogadók, rugók szabdalta díványokkal berendezett hónapos szobák, az éjszakai utcák és a kívülről ábrándozva csodált, kivilágított ablakok pedig a férfiak élettereikhez. Ezek egyszerre territóriumok, lelki terek is, hiszen ezek kevésbé átjárható világokat választanak el. Evelin józsefvárosi házába behatolhat Végsőhelyi, ahogy a nyírségi otthonában is tiszteletét teheti Álmos Andor. Ezek a behatolások a női terekbe szinte az aktus szerepét hordozzák, ennél soha nem fullasztóbb Krúdy erotikája. Külön tere van Pistolinak is, pusztá porta, előregedett szekrények, pohos edények, kiszívott pipák, falusi szegénység. Végsőhelyi férfias terei a kocsmák, kártyaszalonok, ahová nem követhetik a nők, ahonnan kivezetik az őt kitarató Ninont. Amikor Evelin felkeresi a koporsóban fekvő Andort, akkor ő a régi Evelin képében hazajön, tehát nem követ el kihágást. Nem úgy azok az asszonyok, akik lopva felkeresik kedveseiket, vagy elfogadják egy fogadó *numero 100*-ba való

⁵¹ KRÚDY Gyula: *Napraforgó* = K. Gy.: *Regények és nagyobb elbeszélések* 7., Kalligram, Pozsony, 2008, 134.

⁵² *I. m.*, 159.

⁵³ *I. m.*, 157.

⁵⁴ *I. m.*, 40.

meghívását. Ha asszony hatol be a férfiak terébe, a verbálisan perzselő erotika megszűnik. Pusztasággá válik az erotikus zóna. Kimondottan, kimondatlanul ezek mind bukott nők a hősök és az író szemében. De Evelin meglátogathatja Andort a koporsóban, és fel is támaszthatja. Ez a kulisszák közé zárt álhalál azonban három másik sors felemlegetésére is alkalmat ad az elbeszélőnek. Megtudjuk a régi Evelin három férjének sorsát, akiket végső soron e démonikus nő küldött a másvilágra. Míg tehát egy színpadias jelenet szemtanúi vagyunk, amely szinte csak kacérkodásnak tűnik a regény mélyebben húzóódó halálos rétegéhez képest, a háttérben valóságos párbajok, öngyilkosságok áldozatairól értesülünk.

A halál nagy, hűvös áramlatát az *Este felé* fejezet nyitja meg. Az olvasó úgy gondolhatja, hogy túl korai még ez a hatalmas halálhymnus, hiszen a fejezetben semmi más nem történik, mint hogy a régi szerető, Végsőhelyi Kálmán megjelenik a Nyírségben. „Alkonyodott, mint a fáradt szív”⁵⁵ – kezdődik a fejezet. A magyar irodalom bizonyára egyik legszebb hasonlatában grammatikai-logikai repedés érzékelhető, rejtett módon metaforát is magában hordoz. Az alkony fáradt szív, mondhatnánk. Vagy: úgy alkonyodott, ahogy a megfáradt szív lassúdan dobog. A zavart az okozza, hogy a valóságos hasonlatban mindig körülhatárolható egy tulajdonság, egy minőség, amit a hasonlító rész majd kifejt. Itt ez az egyértelmű mozgásra (törtetésre), tulajdonságra vonatkozó rész hiányzik. Bizonyos hiátus támad, amit az olvasónak kell majd kitöltenie. Nem nehéz sokszálú kapcsolatot találni az alkonyat és a fáradt szív között, de ennek megszilárdítását, grammatikai egyértelműsítését az író nem végezte el. Valamiként, úgy érezzük, nyitva hagyta a mondatot, rést hagyott rajta, amit majd a regény későbbi fejezetei töltenek meg, zárnak be. A következő oldalon a nyírségi alkonyatról és az emberi élet mulandóságáról olvashatunk megrendítő sorokat. Majd az eddigi személytelen narratívát megszakítva személyes vallomás következik, amelynek se előzménye, se folytatása nincs a regényben: „Csak alkonyattal ne haljak meg e tájon!” Tizenkét szótagból álló verssor, némiképp a *Szeptember végén* első sorának („Még nyílnak a kertben az őszi virágok”) logikai inverze, az egyik a halálból közelít, a másik az elmúlástól riad meg. Az egyik emelkedik, a másik ereszkedik. Alkonyatkor a lélek egyenesen szemébe néz az elmúlásnak, ilyenkor tágra nyílik lelke a fájdalomra és a félelemre, ilyenkor

⁵⁵ I. m., 126.

elviselhetetlen lenne, hogy feltáruljon a függöny, hogy lehulljanak az élet bizonyosságát, állandóságát hazudó drapériák. Ilyenkor nemcsak a saját halálát szenved el, hanem ezt kitérve elszenvedi halálának a tudatát is. Az ember a boldog örökkévalóság hitében, saját halála tudatlanságában szeretne eltávozni az árnyékvilágból. Mindez talán jobban illett volna a *Pistoli estéje* fejezet elé, ott azonban már szinte túljutottunk valamin, ott már kifehéredett a valóság, a félelem, ami még korábban szíven ütötte az embert egy eresz pattogó zajaként, itt már mértéken túli, az absztrakt kétségbeesés, a látomásokba bújó józan ész változatait mutatja. „Csak az örültek és elmebajosok hiszik, hogy még nem iramlott el mellettük az élet.”⁵⁶ Pistolinak, mielőtt végképp hazatérne, ahol a férfimaskarába bújt Maszkerádi várja, a kocsmában üldögélve látomása támad. A szerelmi csalódásába és a nők erkölcstelenységébe belebetegedve sorra elbúcsúzik hajdani szerelmeitől, az útszéli kocsmárosnéktől, és a halálra készül. Ez a látomás azonban nem az ő halálával kapcsolatos, hanem, mintha a „föld megőszült” volna, az általa ismert legszebb nőket, Evelint és Maszkerádi kisasszonyt pillantja meg: mindkettő örege, beteg, örülteként tünedezik elé a horizont két pontján. A halál egyetemes hatalmának érzete megbontja a létezés még követhető, biztonságos egyensúlyát, és ebben a jelenetben, majd az ezt követőkben teljesen maga alá temeti. Mint a halálból visszatérő gumilabda, ami magával hozza az elmúlás, a nem-létezés tereit is, úgy ül a megmaradt világ romjain Álmos Andor és Evelin. Már mintha túl lennének mindenben, holott a lánynak hosszú még az útja, hogy a fiatalságáról lemondva szinte az „örök életet” válassza. Kettejük kapcsolata mentes mindenfajta testiségtől. Krúdynál az erotika alig is játszik szerepet. A jelenetek valamiként túlságosan sablonosak és távoliak ahhoz, hogy érzékiek lehetnének. Mintha az író nem is a női test, hanem a halál gondolata hozná izgalomba. Van mégis egy jelenet, szinte szimbolikusnak is mondható, amikor Maszkerádi kisasszony a vén, lombtalan, kiszáradt fűzfával ölelkezik, régi szerelmével, akit minden évben felkeres, és titokban ilyen hallgatag, zárkózott férfiút szeretne. Szinte magába fogadja a törzs kiálló bütykeit, dudorait, testével rátapad, s majdnem kimondja Krúdy: kielégül. Itt érezzük igazán, hogy az emlékezés, az erotika és a halál tere tulajdonképpen egyetlen tér. Az archiválás létrehozza, megnyitja a múltat, élénk állítja a régen eltávozottak alakját, felidézi a megtörténtekeket, törvényt állít az elkö-

⁵⁶ I. m., 182.

vetkező eseményeknek, de kettős szorításban él, akár a pszichoanalízisben, a halál és a vágyakozás egyszerre lesz megrontója a kitarulkozó jövőnek. Hiába nyílik meg a múlt, a vágyakozás jelen idejében lehet csak teljessé, ez a pillanat azonban végleg megszabadítja a törvény erejénél fogva a saját szabadságától. Még tapasztalathoz sem juthat, hiszen a vágyakozás és a halál éppen a tapasztalatok lerombolásával fosztja meg a legfontosabb lényegétől, a tulajdon szabadságától. Az archivált jövő ilyen értelemben a patak tükre. Világos, hogy milyen képet mutat a felszín, csak éppen a felszín alatt rohan a folyó igaz anyaga, a felszín alatt és láthatatlanul. Mindaz, amit kimentett az író a boldog ifjúságából, az archiválás folyamata és mestersége nem ad boldogságot, hiszen a jelen két hatalmas urának nem adhat már törvényt. A múlt ereje alárendelődik a halálnak és a vágyakozásnak. Nem úgy, ahogy gondolta, hogy a múlt iránt vágyakozzon, és a halált mint jövőt magába fogadja. Hiába tépi fel sebeit, igazából a jövő vértelenül vérzik el. Ahogy a *Boldogult úrfikoromban* teszi: felidézi, de úgy, hogy már végképp le is mondott róla. Ott világosan kimondja, hogy a legendák archiválása közben nem történik, *nem történhet* semmi. Az, aki előresietett, hogy a jelent archiválja, az nem jelenik meg többé semmiféle elbeszélés terében. Az ő terében lesz a valóság újraképezhető „semmi”, de mint ilyen, azonnal ábrázolhatatlan is.

Ez a fajta mélyített, a halál felé kitárt, az archiválásban gyökerező időszemlélet meghatározza Krúdy emberábrázolásának jellegét is, amely, mint láttuk, mind a férfiak, mind a nők esetében eléggé sematikus. Ha csak a *Szindbád*-novellákra gondolunk, akkor pedig egyszerűen képtelenség, miként is lehet ennyi egyformaság között eligazodni, és még korszakos műnek is tekinteni. A lelki mélység, a mélylélektan szinte semmi szerepet nem játszik ezekben a művekben. Mindaddig mondhatjuk ezt, amíg csak önmagukban tekintünk az egyes figurákra. Mihelyt azonban belátjuk, hogy igazából a férfiak rejtett és mélyebb részét a nők hordozzák, tehát Evelin egyszerre Végsőhelyi Kálmán és Álmos Andor lelkében tovább élő lény, aki bennük nő rejtélyessé és sokoldalúan elemezhetővé, aki részben a világukat is folytatja, hűsége sem más, mint az önmaga iránt való hűség. Evelin nem tud Végsőhelyire sok szélhámosága után sem haragudni, mert úgy gondolja, hogy lényegében ez a mihaszna fráter is az ő rejtett énjének egyik lehetséges megtestesítője, s mint ilyen, lelkének részese. Pistoli–Maszkerádi kettőse pedig az élvetőségben és az örületben járja különös táncát, bármi-

lyen különbözők, össze nem illők is, a mélyben vonzzák egymást, egzaltált lényük mélyén valami több van, ahogy Fábri Anna írja: „Pistoli művész, ihletett költő, aki furcsa módon nem harmóniákkal ragadja magával hallgatóit, hanem különös széthangzásokkal.”⁵⁷ De így érez Szindbád is, és így éreznek azok a nők is, akiket elhagyott, és akikhez húsz év után visszatér egynéhány órára. Nem mint az elszellett csábítóra néznek, hanem mint lelki életük színpadára, ahol a vágyaik, álmaik, csalódásaik megtörténtek. Ha Szindbád megjelenik valahol, akkor megnyílik a múlt, feltárul a lélek gazdagsága, kiterjeszkednek határai. Valamiként tehát Szindbád, ahogy Pistoli is, a saját lelkében időzik, amikor régi szerelmeit látogatja. Minden dolog más volt, minden érzés másként gyökerezett meg, minden csóknak más dallama volt. Nem testi dolgok miatt tér vissza Szindbád, hiszen alig van novella, ahol ez megtörténne, hanem a saját lelki életét rejtő meghasonlások miatt.

Az archiválás miatt, amit nem töltött ki a jelen. Az arc miatt, amit nem mutat többé a múlt. Ha azt mondtuk, hogy az archiválásban a vágyakozás titka, értelmé önmagán kívülre került, most megérthetjük, hova: a halálból vissza a rejtekezésekkel, leplezésekkel, alteregókkal szinte teljesen eltakart, igazibb jelenbe. „Nincs menekülés a tegnap elől, mert a tegnap eltorzított bennünket – vagy mi torzítottuk el a tegnapot?”⁵⁸ Tegnap éünk és a mai, tegnapokkal rontott éünk olyan birodalom, ahol soha nem nyugszik le a nap. Amikor legerősebben vágyakozunk a múlt megszépített, sosem volt emlékei után, amikor a legteljesebb gazdagságában idézzük meg a letűnt kort, akkor a legerősebb bennünk a vágy a jelen után, a *most* iránt. Szinte elviselhetetlen és roncsoló, bűnös vágy ez, ami képtelen belakni a hozzá képest papírmásé jelent. Egy varázslat, hiszen indulhatnánk, megethetnénk mindent, látszólag szabadok vagyunk, ám mégis csak mint egy rossz festményt, távolról és bizalmatlanul szemléljük. A tegnapi éünk, ami megrontott minket, a múlt, ami nem hagyja, hogy akár csak egy árnyékot is átlépjünk. És akkor újra a múlt felé vetünk egy bizonytalan tekintetet: nincs segítség. Olyan jelen kell, ami magunkhoz engedett már egyszer. Ahol a magunk boldogságát nem kulcsra zárva tartottuk, hanem kiénekelve az *időbe*. És látjuk, a sarkon, kissé talán tipegve, megjelenik újra Szindbád...

⁵⁷ FÁBRI Anna: *Ciprus és jegénye*, Magvető, 1978, 289.

⁵⁸ Samuel BECKETT: *Proust*, ford.: OSZTOVITS Levente, Európa, Budapest, 1988, 9.

„Még nem készült el magával”

Krúdy Gyula: *Publicisztikai írások 2.*

(Gyűjtötte: Bezeczky Gábor, jegyzetek: Bezeczky Gábor – Hradeczky Móni, Kalligram, 2008)

Krúdy Gyula: *Regények és nagyobb elbeszélések 6.*

(Sajtó alá rendezte Kelecsényi László, Kalligram, 2008)

Talán az ország legtermékenyebb újságírója az a fiatalember, aki tizenhét évesen mint a *Szabadság* című lap leendő korrektora bokáig érő fehér bundában érkezik Nagyváradra, és tetemes cechet csinál a Lloyd kávéházban, francia pezsgővel itatván a törzsvendégeket, hogy aztán éjfél után túszul ott marasztva a lap tulajdonosa váltsa ki a „gróf urat”, ahogy magát adresszálja. Mint a *Publicisztikai írások 1.* kötetéből kiderül, 1895–96-ban több száz írása jelenik meg a kisebb vidéki és fővárosi lapokban, és közel ötszáz oldalt tesz ki másfél év termése. A *Publicisztikai írások 2.* kötete ennél szerényebb, hiszen 1895 decembere és 1900 májusa között már csak kétszázötven oldalnyi újságcikket ír. Nagyvárad csak rövid kitérő, fél év után Pestre költözik.

Ő a magyar irodalom Rastignacja, aki tele ambícióval, késő romantikus életérzéssel és persze üres zsebbel érkezik, hogy meghódítsa a millenniumra készülő fővárost. Ír bálokról, temetésről, ír bűnügyi tudósításokat, ír recenziókat és hihetetlen, de igaz, azt lódítja, hogy Párizsba utazik, és riportot készít korának híres írójával, Georges Ohnet-val. Hangulatos képet fest a párizsi életről, annak lumpművészeiről, miközben bizonyíthatóan sosem járt Bécsnél nyugatabbra. Az életmű szempontjából a Rudolfról írt cikkei a legfontosabbak, akit későbbi regényeiben megpróbál mitikus alakká növesztetni (*Őszi utazások...*), de végül Alvinczi Eduárdban (Szemere Miklós) talál olyan figurára, aki egy halott királyfinál bonyolultabb alakként hordozza magában a magyarság fájdalmas ábrándjait, korának atavisztikus téveszméit. („Nem boldog a magyar!” – mondá sokszor Alvinczi).

Mint e fontos korszak szemtanúja mindent magába gyűjt, minden irodalmi és társadalmi eseményt elraktároz, hogy később majd e korban játszódó regényeiben olyan fenséges könnyedséggel emlékezzen az évtized több száz kávéházára, elfeledett irodalmi alakjaira.

A legmulatságosabb és legemlékezetesebb írások egyike, amit a nála jó negyedszázaddal idősebb nyíregyházi író, Kálnay László novelláskötetéről ír (*Jaj és kacaj*). Hiába a régi barátság, őszintén meg-ráncigálja egykori mestere bajszát: „Olvassuk, olvassuk a novelláját, egyszer csak észre vesszük, hogy csupa rímelő mondat bukkan fel. Alexandrinusok, amelyek nem érintenek minket kellemesen. Végülis azért olvasunk prózát, mert nem verset akarunk olvasni. [...] Nem bír magával.”

Meglepően gazdag az a szellemi környezet, amiben a fiatal újságíró mozog. Könyvek tucatjairól ír, jól látja, hogy a magyar költészet Petőfi és Arany óta egy helyben topog, míg a próza öles léptekkel halad. (Petelei István, Justh Zsigmond, akikre különösen figyel.) De sokat foglalkozik a külföldi irodalommal is, elsősorban a romantikusok és az orosz írók érdeklék (Puskin, Turgenyev, Gogol, de említi Csehovot is). Nagybányára tett látogatásakor (*Szimbolista hangok*) szinte pillantást sem vet a festményekre, elsősorban a világitárta művészek teremtette milió érdekli, amivel Krúdy későbbi életében is csak ritkán vagy alig találkozhatott.

Az életműsorozat másik kötete az 1914 és 1917 között íródott regényeket és az *Aranykéz utcai szép napok* című novellafüzért tartalmazza. Külön kell szólni a világháború kitörésekor íródott *A 42-ös mozsarak* című regényéről. Szellemiségében a háborút naivan igenlő könyvek közé tartozik, talán ez lehet az oka, hogy 1914 óta most jelenik meg először. A hosszú békéhez szokott Európa sokáig nem is érti meg, milyen mély sebeket vág majd testén ez az ártatlannak tetsző háborúsdí. Jellemző a körüti kávéházakban üldögélő polgár döbbenete az első sebesültek fogadásakor: „a muszkáknak van kardjuk és lőporuk, nem pezsgőzték el a tiszték az ágyúk municióját?” A háború leírása a harcmezőt sosem látott Krúdy számára stilisztikai feladat. Akárcsak Szomorynak, aki a francia hadszíntérről „helyszínel” (*Harry Russel-Dorsan...*), noha soha nem járt ott. Tisztában van a fegyverfajtákkal, a stratégia lényeges fogalmaival, kegyetlenek, büszkék és persze végtelenül fáradtak és elcsigázottak a katonái. Meglepően realiztikus és kíméletlen leírásokat kapunk a háború történéseiről. Egy magyar vadász a szerb komitácsikat lődözi, mint a vadkacsákat, máshol egy-egy harci jelenet olyan szürreális, mintha Wajda *Menyegzőjének* ködbe vesző orosz-osztrák katonáit látnánk a birodalom végvidékein. És persze van szerelem is, Mária Terézia, a regény hősnője betegápolóként

régi udvarlója, Jánoshegyi után szökik a frontra, hogy ott tovább szövődjék a romantikus regény. Az idill, mint az egész Monarchia világa, illékony. Egy nap orosz tisztok sétálnak be a kisvárosi szalonba, ahol éppen egy menekülő színésznő hárfázik...

Az *Aranykéz utcai szép napok* (1916) hőse az 1916 és 1924 között megszakadó *Szindbád*-novellák helyébe lépve különféle neveket ölt. E soknevű önarcképnek valójában az idővel van baja, amikor a nőekkel vívja szerelmi csatározásait. Ahány kaland, annyiféle óraszerkezet kegyeg az elbeszélésekben. A nők az óramutatók, de nemcsak az egy napi időt, hanem a régmúlt napokat is megmutatják. Ők a folyamatosság, az idő értelme, az idő anyaga. A Soknevű mohón gyűjti a női szívek révén az időt, nehogy gazdátlaná váljék egyetlen pillanata is. Az idő az asszonyokban és kalandokban tárgyasul, miként a tenger mozgása a fövényre futó hullámokban. Csak az az idő érvényes, amit a mutatók jeleznek. Egyik nő sem ugyanazt az időt mutatja, minden óra másra emlékezik, sőt, mintha cserélgetnék a számlapokat is. Van olyan kaland, ami a régi ifjúság kútjába néz (*Vadmacska*), vagy időben visszazáll ötven évet (*Múló évek...*). De az idő szerelem nélkül: üresség, tetszhalál. Amikor egyszerre három nő hagyja el, ligát alapít a nők ellen, hiszen az órájának hirtelen nem lesz mutatója, az időnek funkciója (*Szerafin*). Amikor tizenkét nő szereti a Soknevűt, erősen csodálkozik, hogyan is gyűlhetek fel ennyire: mintha tizenkét mutatója lenne, úgy érzi, megbolondul, mikor erre az órára néz. Hiszen ha mind mozgásban van, összezavarodik az idő, lényegi elemét, a kiszámíthatóságát veszíti el. Tetszhalált színlel, hogy a mutatók kipotyogjanak, és az idő újra kapcsolatba lépjen a kitapintható valósággal. Ám a nők hátat fordítanak neki, és az óralap újra üresen áll (*Ne jöjj vissza a másvilágról*). Amikor meghal Rosáli karjaiban, mint egy magányos falióra ingája, egy csészában ide-oda utazik szeretője és öreg felesége között, ezt-azt levesznek róla, ami értékesebb. Talán a zsebóráját is, amin most már értelmetlenül versengenek egymással a mutatók. Új elem e novellákban a kissé groteszk, gogoli látásmód, ahogy az elszáradt, sosem volt érzések szirmait rázza le kalapjáról. Mit lehet a nőekkel tenni? Hemperegni velük a katonai temető sírhantjai közt, pénzt kérni vagy pénzt lopni tőlük, megszőktetni őket Bécsbe, ahol a szállodában egy tönkrement marhakereskedő lakik, aki egész éjjel sétál fel és alá: „a Borzban mindenki várta a pisztoly dörrenését. [...] A kereskedő csak járt fel és alá, még nem készült el magával.” (*Rozáli Bécsben*)

A kötet legérettebb írása az *Őszi utazások a vörös postakocsin* (1917). A sok szálból finoman összeszótt regényben egy szokványosnak induló szerelmi történet mögé szinte különálló túlvilági hátteret kanyarít Krúdy. Rudolf koporsója üres, kezdődik a regény a Kapucinusok kriptájában, a felvidéki utazás vendégei között ott található Vecsera Mária, és Henrik, a vadász figurájában a halott trónörökös is. Rezeda hirtelen fellobbanó, régen nem érzett szenvedélyét nagyban befolyásolja ez a misztikus erőtér. A választott Krónprinc (koronaherceg) Irma nevében, rejtélyes utalásként, a halottakkal érintkezik. A két világ között Alvinczi, a hatalmas nagyúr teremt kapcsolatot, aki maga is olyan, akár egy halálfej. Faust neve napján indul a társaság a távoli várkastélyba, és mintha Auerbach pincéjében járnánk, amikor a boroshordók között Goethe *Faustjának* Mefisztóját játssza el a patinás házigazda. Egy különleges bor cseppjeitől varázslat alá kerül a társaság, és Alvinczi elcsábítja Irmát. Rezeda Kázmér már átérzi a nála hatalmasabb és legyőzhetetlen, mitikus Alvinczi Eduárdban azt a vetélytársat, aki az életben és a szerelemben megalázza. „Sohasem maradtam hátul. Valamely rejtelmes szimat, néha egy álom, amelyből fájdalomordítással ébredtem fel [...], jó előre tudósított, hogy vegyem a sátorfámat, és párologjak el a környékről” – vallja Rezeda megcsalva Irmának, hogy aztán Madame Louise, a régi, sokak által kipróbált barátnő szalonjában panasolja el bánatát. Majd, Krúdynál szokatlan fordulattal, buddhistává lesz, így remélve szabadulást minden evilági fájdalomtól.

A *Bukfenc* (1917) Várady Zsuzsika regénye, aki néhány évre második feleségként szétoszlatja a szertelenül sokasodó szuvas gondolatokat. Árulkodó motívum, hogy mindkét regényben milyen nagy szerepet játszik a féltékenység. De a kalandos és duhaj évek után jönnek a nyugalmasabb esztendők. Talán a legharmonikusabb időszak életében, amikor kiköltöznek a Margitszigetre. Ez teszi lehetővé számára, hogy megírja első, a félelem szorításában érlelődött remekműveit, a *Napraforgót* (1918) és az *Asszonyosságok díját* (1919).

De hogy egy korszak véget ért, és a fájdalom elviselhetetlen, azt majd a következő évek remekművei bizonyítják. Az elmúlás, ami a *Szindbád*-novellák óta csöndesen beszivárgott Krúdy prózájába, lassan bensővé válik. Fokozhatatlan szépségében először ebben a két regényben szervesül majd az életfájdalom. A túldíszítettség fakul, a hang nemesedik. Minden befelé igyekszik, valami rejtélyes közepet céloz

minden mondata. Mintha egyre belsőbb termekből hallanánk ezt a dallamot, és nem is tiszta hang lenne, hanem visszhang. A hatalmas életmű logikája éppen abba az irányba mutat, hogy a későbbi művek visszhangozzák, felhangosítják a régi, legszebb rezdüléseket. Krúdy életművének páratlan leleménye, hogy egy idő után – s itt érthetjük meg *A vörös postakocsi* után az *Őszi utazások...* világának elmélyülését – már saját visszhangjaként szól. Mindig úgy beszél, mintha már elmondta volna mindezt egyszer, most csak a hangulata, a zenéje, a dolgok megmásíthatatlansága miatt ismételné. Talán épp ebben páratlan Krúdy, hogy képes volt megteremteni önnön visszhangját, hogy megszólalása mindig, újra és újra az előző regényeinek hullámtaraján ér el hozzánk.

Úgy szól, mintha az emlék tartaná fenn a jelenlét evilágiságát.

Lerakhatatlan maszkok

Nádasdy Ádám: *Verejték van a szobrokon.*

Válogatott és újabb versek 1976–2009

(Magvető, 2010)

Az életben és a költészetben a szerepek nem állnak olyan messze egymástól, mint azt gondolnánk. Csak az egyik mindig megfoghatatlanul összetett, az attitűdök bonyolultsága, a tudatosság és az ösztönösség szétválaszthatatlansága teszi lehetetlenné nyelvi rögzítésüket. Füst Milán és Szentkuthy örökös maszkabáljai teljességgel átítatták nyilvános szereplésüket is. A szépírói énjüket közvetlenül ráeresztik a „civil” életükre.

A költészetben a nyelvi megfogalmazás kijelöli azokat a paramétereket, amelyek mentén elmozdulhatunk. Itt is ugyanazokkal a fogalmakkal kell dolgoznunk, de fontosabb szerep jut a szituációnak, a tudatosságnak, a rejtett és nyílt magamutogatásnak. Minden megnyilvánulás a szerep részét képezi, ám ez csak ritkán egyértelműsíthető szándékokat, célokat, indítékokat takar. És persze ilyen szempontból minden maszk igaz, a viselkedés általánosságokban nem hazudik, legfeljebb elvontabb célokat követ, nem akar becsapni sem, hanem azt szeretné, ha minél gazdagabban, összetettebben ruházhatná fel magát az én az adott helyzetben. A *Nó*-maszkok, amelyeknek a jelentése rögzített és évszázadok óta változatlan, arcvonásai nem kötődnek a pillanatok játékához, bonyolult összefüggések kifejezésére képesek. Akárcsak egy fiziognómusok által „kikapcsoltnak” nevezett arc, amely a pillanat kihívására ugyan most nem felel, de a múlt történései mégis erős nyomokat hagytak rajta.

Vannak persze másféle szerepek is, elegánsabbak, áttetszőbbek, fényre, értelemre tűnékenyebbek, amelyek csak a kihívás erejéig azonosulnak az átélés színészi értelmében a másik lénnel, s aztán jeltelenül és felismerhetetlenül továbbmennek. És vannak egzisztenciális maszkok is, amelyek kívülről levehetetlenek, hiszen a személyiség nyelvi, stilisztikai, lelki megnyilatkozását hordozzák, holott esetleg az én néha megpihen alattuk, másként gondol magára, szomorúan nem is érzi azt, hogy ez minden tekintetben ő volna, ő lehetne.

Szókratész a *Lakoma* elején, Agathón vacsorameghívásakor a barátaitól, tanítványaitól elhúzódva kissé félreáll, néhány percet egyedül tölt a kapu előtt. Bizonyára sokan, sokféleképpen értelmezték ezt a „magába szállást”, elmélyülést, hiszen az athéni bölcs nem könnyed csevegésekre volt hivatalos ezeken a könnyed csevegésekre emlékeztető mulatozásokon, hanem azért, hogy a filozófia bizonyos alapvető kérdéseiben megnyilatkozzék. Nem úgy viselkedett a Nádasdy Ádámhoz közel álló Kavafisz szavaival, „mint a színész, aki / mikor az előadás véget ér, / ruhát cserél, aztán eltávozik” (*Démétriosz király*, ford.: Vas István), hanem lételeme volt ez az állapot, holott nem volt teljesen azonos önmagával, mert bizonyos értelemben *szerepet játszott*. Látványából kiindulva mondhatnánk a színpadra készülődő színésznek is, aki szeretné kiiktatni maga körül a reális valóságot, hogy könnyebben jusson az áhított tudati állapotba, ám inkább valamiféle hiány, tétova úr belakására nyitott szolgálai alázat ez, egy belső energiaforrás működésbe hozása, amelynek segítségével gyakorlott módon juthat át az ént körüllegő néma toposzon, azon a sivatagon, amely a belső lényét mindig hallgatásra kényszeríti. A kérdés úgy szólhat, mit kell átvinnie magából ezen a maga körül növesztett hiányon, ami nélkül már szorongatóan más lenne, mint ami még otthonosnak tetszik neki, hogy a fikcióban, amely kihívás, a számára legkényelmesebb önmagát játszhasa el.

Nádasdy Ádám válogatott kötetének központi problémája, versei jelentős hányadának tematikája a szerep és a színpad, és mindaz, ami még kellékként hozzáadódik, a gesztusok, a más térben való jelenlét örökös vallatása, miként is lehetséges, hogy a konvenciók által szétrombolt, az önazonosságra való gyötrelmes készítés nem állja ki a jelenlét próbáját. Milyen szerepeken kell áttörnie, úgymond „keresztülhazudnia” magát, hogy a lokális megfelelés helyett az ürességet, mint az én lehetséges eltörlését, a maga számára is beszédesen, kívülről visszaverődő bizonyásként tapasztalhasa. Számára mindaz, ami énként lett anyakönyvezve, csak reá visszaháramló meg gondolt elfogadás, mintha nem lenne eredetije, csak a társadalom által hitelesített kópiája, amibe kénytelen-kelletlen beöltözik. Mindez nem független a nemi identitásától, de nem is kizárólagosan e helyzet sajátja, hiszen mindenféle kelepcebe kerülve hasonló tapasztalatokra tehet szert az ember, az áttörés, hogy kitölthetetlen ürességet cipelünk magunkkal, az minden hasonló helyzetben megtörténhet. A *Sós szelek fújnak*

című versben a Kavafisz által oly sokszor megénekelte Alexandria a vágy tárgya: „ott pópa vagyok, imám, rabbi, páter, / nem saját magam lötyty kamaszfa”, a *Szivárványban* eljátszik a gondolattal, milyen más, szerepszerű életpályákat is választhatott volna: „hisz addig élek csak, amíg ti éltek, / csak addig látok, ameddig ti láttok, / addig kívánok, míg ti megkívántok.” Máshol erőteljesen jelmezszerű ez a szerep: „Az éjszaka hideg, s jelzésekkel teli, / Pierrot evezőjét az égre emeli” (*Pehelykönnyűen*), „Önző vagyok, mohó, s főleg pojáca” (*Féltérden*), vagy hazájáról írván: „De jaj a szimulánsnak, / akit az egyszer felöltött szerep / lerakhatatlan fojtogat.” Az ál-, a leplezett valóság néhol egészen színpadiasan jelenik meg: „Aztán csinálod – s elfeledkezem, / hogy színpad ez, és színész, aki színlel”, s a *Szentivánéji álom* nyomán keletkezett gyönyörű Oberon-versekben „alig látszott, hogy túllból van az erdő, / s a függöny mögött Mendelssohn iáz” (*Atyja leszó...*), vagy a moziból kimenekülve (*A nézőtérén kívül*) hirtelen a megszakított idő, a résként kinyíló másvilág érzete erősödik fel: „Lopózni kell: aki kint van, nem él. / Nem szabad zavarni a kinti tetszhalottak, / a nénik, tükrök, szendvicsek nyugalját.” Ehhez szorosan kapcsolódnak az Eliot-versekből ismerős társasági, pruffrocki, a maga érvényességét megkérdőjelező, alapvetően a konvenciókhoz való igazodás hamiságát megéneklő versek: „ma nincs fix arcom, hangszínem, nemem sincs, / dagályt dagály követ, meglódul minden, / [...] / sokat dohányzom érdektelen nőekkel, / csak lássanak, most mindegy, hogy ki lát” (*Mikor berontok*). A *Túra közben* érzi, hogy nincs, nem lehet soha a helyén: „A táj végülis szép, / az útítársak jót akarnak – mélyen, / mélyen vonszolódik csak valami, / agyonhallgatom, agyonverem.”

Külön fejezetet érdemelne Nádasdy költészetében a nőekkel való kapcsolat elemzése. Van a nincs, lehetne mondani, a *Kabátban*, állva önmagát lefokozó, mert helyzetbe állító őszintesége a költői szerepjátszás egy különös pillanata. A nem-azonosság érzete több szálon fut („a szoba közepén öleltük egymást, / de téma nem jutott eszünkbe semmi”), a hideg, fogvagyogató környezet, a télbe dermedt nyaraló az egyik félben a vágy melegével teljes, míg a másik a szégyenével és a maga komplexusaival végképp egyedül marad: „Az Ildikó sírt, én lyukat kapartam / a vonat ablakán a jégvirágba.” A szépség, a megfelelés kényszeres vágya, amely a másokban a jégvirág természetességével ölt varázslatos mintát, most mintha az elmulasztott mozdulatot utánozná, meleg kezével szinte behatol ebbe a jégvilágba, megfelelés

helyett elpusztítja a vágyat. Nádasdy Ádám alapvetően és bevallottan a szerelem költője. Ez talán akkor is így lenne, ha a saját maga elfogadásával és elfogadtatásával nem kellett volna bejárnia azt a pokolbéli utat, amit Thomas Mannhoz írott versében könnyű kézzel, dalszerűen, de annál sokatmondóbb beleérzéssel kifejez. Ez a fajta érzékiség, amit legszenvedélyesebb, legszebb verseiben kifejez, nem ismeretlen toposzokat használ. Kavafisz, Ginsberg és még számosan az elemi vágy érzetétől bódulva megénekelték és intellektuális mázzal bevonták ezt a rendhagyó „bujaságot”, de legtöbbször anélkül, hogy a dolgok visszáját, a lelkiismeret-furdalást, a büntudatot, a lázadás dühének égéstermékét is ábrázolták volna. Amazok szabadok voltak a szabadságban, Nádasdy néha szabadnak érezhette magát egy-egy pillanatra a szigorúbb erkölcsi és konzervatívabb életfelfogást színlelő múlt század végi Kelet-Európában. „Én nem tudom, mért nincs nekem családom, / ha jogcím kell, ha indoklásra vágyom” – vallja a *Szívárványban*, ahol már maga a cím is sokatmondó. Az apával szembeni mérhetetlen és fajsúlyos különözés döbbenetes vallomása a *Családi album*. Semmit sem magyaráz, szinte a szakadék szélére állva, egy egészen különös perspektívából láttatja két emberi sors egymásból következésének iszonyatát: „génjeit / kitátott szájjal, megfeszült torokkal / okádná vissza annak, akitől / torkot, fogat, szemet, mindent kapott.” Érdekes, de másként sokatmondó a *Szállodában, családilag* című verse, amelyben a szocializmusban a polgári dolgokról, kényelmekről mit sem tudó fiú csodálkozik azon, hogy a valaha feltehetőleg nagypolgári életben nevelkedett szülők eligazodnak ebben a számára idegen világban. A szülők a gyerek „feje fölött” beszélgetve arra kíváncsiak, „hogyan iható-e itt a víz”. Nehezen értelmezhető és metaforikusan szinte üres a víz jelentése a versek nagyobb részében. (Csak oldalszámokkal jelölve: 30, 33, 35, 43, 45, 47, 50, 82, 83, 120, 156, 158.)

Valószínűleg a költő számára is öntudatlan ennek a túlhangsúlyos szóhasználatnak az értelme. A legegységesebb jelentése a *Hiány* című versében mutatkozik: „A vágy még hagyján – ezt a képtelen, / recés, torokszorító vízhiányt / sérelmezem”, hasonló értelmet fedezhetünk fel a *Mit kell tudni az angyalokról* című versben is: „Nem szomjaznak: Pomázra visszatérve / nem lökdösődnek a csapok körül – / belül tán nedvesek? vagy torkuk nincsen?” A vágy bensővé válása, a kínzó vonzódás szünre az angyalok sajátja lehet, hiszen ők valamiként nemtelenek. De az *Utána!* című versben már – amely akár súlyos önarckép

is lehetne, s amely egy patkány meneküléséről szól, „büdös vizet maga mögé kavarva” – nem ildomos további nyomok után kutatnunk, hiszen a kötet egésze ennél sokkal emberibb kötődéseket mutat. A költemények egy részében nem megy túl az érzékiség kissé túlfűtött bemutatásánál, olyan helyzetversek ezek, amelyeknek Kavafisz volt nagymestere, emlékezetesen szép példája ennek a *Kérdezte, milyen minőségű...* című verse, amelyben a görög költő egy ifjúról ír, aki a ruhaboltba vetődik, és a zsebkendők válogatása közben véletlenül összeérő kezek játéka juttatja el a testi vonzódás, a vágy itt és most kiélhetetlen, ám visszafogottságában annál erotikusabb, emelkedetten szép pillanataihoz.

Hasonlóan testetlenül, az igazi odaadás lehetősége nélkül erotikus a *Tisztességesen kiterítve* című Nádasdy-vers. Petri-módra bejárva a tegnapi szeretkezés helyszínét, a szálloda szobájában nyomoz, elmerül a tárgyakhoz kötődő test emléktáráiban. Valójában szerelmét keresi, de csak mint egy – a szobából hiányzó – lényt, a *színpadon* mégis nyomokat hagyó rekvizitumokra talál. Az elfogyasztott reggeli maradványát, cigarettacsikkeket a hamutálcában és a *kék törülközőt*, amely ugyan már használt volt, de nem nyúlt a számára kikészített *rózsaszínhez*. A szagoknak, illatoknak, a tárgyak által konzervált mozdulatoknak itt különös szerepük van. Ahogy a színeknek is. A kötetben meglepően sokszor fordul elő a rózsaszín szó, és mindig a nemi identitás bizonyos tolvajnyelvén kapcsolódik a bonyolult, az olvasó számára persze csak kívülrekedtsége okán rejtélyes jelentésekhez. Számos vers említhető még, amelyekben Nádasdy bevezet ennek a külön csatornákon bonyolódó, a konvenciók ellenében sajátos jelentésekkel bíró rituálét követő kapcsolatteremtésnek a titkaiba. Bizonyos értelemben az üldözött vallási szektákhoz hasonlító társadalmi érintkezés nyelve ez. A költő legradikálisabb cselekedete, ennek a teljes mélységében való vállalása és az évtizedek múlásával is alig enyhülő kívülrekedtségnek az elfogadása. Lázadás, amely azonban mégiscsak zárt tereket kíván, sohasem tehető nyilvánossá. („Nem gusztusos a többiek szemében, / amit csinálsz – csak én látom: csodás.” [*Mikor berontok*]) A *fehérturkó* című versében szinte irracionálisan működik ez a jelnyelv. Az elegáns étteremben megjelenő fitt úriemberről egyből megérzi, hogy az ő köréhez tartozik. Jeleket vél felfedezni, lénye minden megnyilvánulása üzenet azoknak, akik értik ezt a nyelvet. Nagynénjével ül, ketős játékot játszik, miközben az idősebb hölgy „kacagva mesélte közben

süldőlány-korát”, ő csak erre a fehér ruhás fickóra tud figyelni, ez a fajta képesség, hogy fölfogja egy gesztusából akár a másik nemi identitását, olyan lelki vihart kavar benne, hogy minden, esetleg másnak szóló üzenetet is magáénak érez. Ennek a titkos nyelvnek az érthetősége menten egy másik régióba emeli át. Hasonló, de már egy halálon túli szcena a *Menj!* című vers. Itt is a rejtett gesztusok válnak fontossá, hogy a zárt térben való, a megengedhető és élhető megnyilvánulásokat a nyitott tér ellehetetleníti. Nem tudnak elbúcsúzni egymástól a vágyaik szerint, minden mozdulatukkal elárulnák egymást, ugyanakkor a visszafogottság, a vonat indulásakor ösztönösen mozduló kezek, a távolból is összesimuló arcok visszahozzák és színpadiassá teszik az intim tereket, nyilvánossá lesz, ha nem is a szerelmük, hanem csak a másságuk, s ilyenformán üressé válik a mozdulatok érzelmi töltete.

A szerelem fájdalmas tapasztalatait felemlegető, parádésan szép és indulatos versek egyike a kötetet nyitó darab (*A lépcsős utcán lefelé*). Egyetlen nagymonológ, szinte shakespeare-i lendülettel és kosztolányis hangvétellel („hogymondhassam barátságos hangon: / a délutánt sötét dolognak tartom”) egy életforma napi szenvedéseinek lázgörbéje, amikor a legfontosabb dolgok nap közben történhetnek, hiszen rejtekezni kell, még esetleg a család elől is. A vég egészen színpadias és szellemes: „A lépcsős utcán lefelé gurulva / mért látnám tisztán: melyikünk a kurva?”

A másik tömörebb, úgyszólván egy fonák helyzet, egy féltékenységi jelenet ábrázolása (*Ezer szálon*). A verbálisan (utólag) felizzított szenvedély és féltékenység a test kontrollálatlan dúltágát érzékelteti: „Minden zsebem csorog, minden gombom remeg.” Ezekben jelennek meg azok a nyelvi furcsaságok, amelyek egy jelentős költészet felidézhetőségének kizárólagos bélyegeit tartalmazzák. A kötet talán nyelvileg legtömörebb, képileg legabsztraktabb, az érzéseket és érzeteket legelnagyoltabban, csak ellentétekben kifejező halotti verse a *Beszorulva tél és nyár közé*. Az elhunyt társ sírjánál áll, nyár van, tombol ez a nyár, de a lelkében jéghideg úrt érez, jégmezőket. (A „Ti nem tudjátok, milyen a hideg” Pilinszky *Apokrifjére* rímel: „És tudjátok, miféle fájdalom...”) További érdekesség a görög sírdomborművekre való erotikus utalás. De míg ott az érzékiség magán a domborművön belül van jelen, nézhető formában, itt a sírlátogató személyes érzéseiből kibontakozó, a nevek betűire hajolva érinti meg a sírkövet, és a hidegség, amely mégiscsak belőle fakad, odafagyasztja bőrét az izzó gránitlaphoz.

Szinte hangsúlyosan más értelmezést nyer a hagyomány és a megfelelési vágy Nádasdy istenes verseiben. Mondhatjuk, itt a legpucétabb, a legesendőbb a versek alanya. Olyan távolságokat kellene áthidalnia, amikre a bűn fogalmában szocializálódott lélek a vágyai pusztító önazonosság-keresésében képtelen. Ebben a tekintetben Adyhoz hasonló, aki csak a szenvedései mélyén, az individuum ürességében, a maga töredékében próbálja a hitet egyetemes nyelvvé tenni. A hitben konformizáltak rábizzák esendőségüket a teremtés, a létbe való belevettségük predestinációjára. „Önző vagyok, mohó, s főleg pojáca, / de te járattál olyan iskolába, / ahol ilyesmiket tanítanak” (*Féltérden*). Látványosan az egoizmus istene ez, akiben teljes feloldódást szeretne, áthárítja bűneit, hiszen az egyén ösztöneit követve nem tehet mást, beleérik a vágyaiba, a képzelete kimunkálta intellektusba, ahol értékesebb az egyéniség, mint a hagyomány. Nem akar mást, csak vágyai konfrontációit intellektuálisan feldolgozva kíváncsi istene reakciójára. A néma isten azonban nem adja beleegyezését a helytelen élethez, hanem csupán eltűri a hinni vágyók csapodárságát. Kissé modernebb nyelven fogalmazva, az isten nem azért hallgat, mert beleegyezik a törvénye ellen szegülő életfelfogásába, hanem azért, mert omnipotens hatalma révén nem talál rá a bűnben az esendőségre, nincs képze az egyediről, ám elvárja, hogy a szakrális szövegekben lefektetett intései szerint őt pontosan értsék. Olyan áldozatokat vár el az emberektől, amelyek a kommunikációban vele egyirányú kapcsolatot teremtőktől merő illúzió. Vagyis az isten ilyen értelemben a benne hívők intellektuális vagy legnaivabb vágyakozásának centruma. Olyan egzisztencia, ami személyre szabott a befogadó számára, de mégis elkülönülésében egyetemes, megállapíthatatlanul tiszta hang, ami ellen öntudatlanul lázadva a maguk istenkreációját bebalzsamozott fölöttes énként élnek meg. Szinte szenvednek istenük tökéletességétől, isten hallgatásában csak lelkiismeretük újabb és újabb megtépázását látják. A parázsló erotikát ezért szinte csak kívülről, inventáriumszerűen sorolja fel, miközben a hang távolságtartó marad, és egy kissé fájdalmasan ironikus, hiszen az olvasó csak intellektuálisan fogadhatja be az olyan étkeket, amelyeknek az íze nem találkozik éhe képzetével. Még élesebben és az isteni hatalom közönyéről szól a *Teremtés* című vers, amelyben isten ugyan megvizsgálja a futószalagon készült teremtményeket, ki is emeli onnan a selejteket, ám mégis visszateszi végül, gondos vizsgálat után úgy dönt, hogy csak valami lelki emulzió, a teremtést nem zavaró ap-

rócska eltérés mindaz, ami a költőt a többi darabtól megkülönbözteti, mintegy jogosultságot ad ennek a hibának, s mint ilyet, megengedhetővé teszi, ami már évszázadok óta annyira emberi, hogy volt kor, amikor ezt tekintették az igazi szerelemnek.

Nádasdy talán túlságosan nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy költői tudását, verstechnikai rutinját minden módon megmutassa, mert így lehet beágyazódni egy költői hagyományba, ami pedig, mondandóját tekintve, szinte csak napjainkban kap igazi nyilvánosságot. Az idő bizonyára jobban és árnyaltabban segíti majd az olvasót, hogy azzá legyen, ami ma még semmiképpen nem, hogy a klasszicitás hideg felületén megértse a szobrok verejtékét. Mert a kötet címe is ugyanabból a kettősségből fakad, mint Nádasdy egész lénye: a hagyomány hámsejtjein keresztül kell kitörnie, valóságossá lennie, szaglania (sok versében ismétlődő motívum ez is), hogy felmutassa a maga igazát, igazi lényét. Furcsa, de kétségtelenül eredeti a kötet cím, *A szobrok kertjében járva* című versből kiemelt sor, amely egyéb jelzésekből következően antik szobrot képzel maga elé. A szobor élettelen, halott valami, egy esztétikailag tökéletesre csiszolt pillanat, amely azonban magába zárja, fogollyá teszi a megmintázott figurát. Ha a szobrok verejtékezni kezdenek, az annak lehet jele, hogy még mondani szeretnének valamit, amit a formák zártsága miatt képtelenek elbeszélni. A halottságukban is individuumok kitörnek a formák fogságából, és más lehetőség híján verejtéket gyöngyöznek tökéletességük márványfelületére. Ezek a szobrok tűnődnek még az életükön, nem ismerik fel magukat ebben a zártságban, amit a szerepük kiosztott rájuk. Az is lehet, hogy rossz szerepet játszottak, s most szeretnék elmondani a féltve őrzött titkaikat. Tűnődnek még a dolgokon, azon, amit játszottak, azokon a dolgokon, amikor szerették volna tisztázni, hogy kik is ők. Mint talán legszebb versében mondja: „Egyedül kéne, vagy valakivel, / hajnalban, mikor csendesen kikel / a növények friss, sárgásvörös szára, / vagy este...” (*Tűnődni*) A szobrok nem mozognak meg, nem is lélegeznek, másként törnek át érvényességük világát, vagy úgy, ahogy Rilke felidézte a töredékes Apollón-szobor érzéki-intellektuális leírásakor, hogy értelmünkkel mi hatolunk titkaikba, vagy úgy, ahogy Nádasdy láttatja, a szobrok nedvei (rokon fogalomként a vízzel!) megindulnak felénk, „megszólítanak”.

Fénypor

Bán Zoltán András: *Susánka és Selyempina*
(Scolar, 2007)

A kotnyeles olvasó elbizonytalanodik, amikor a kis könyv erotikusan finom és karcsú, *selymes* tapintású testén megpillantja a címet. „Merjek vagy ne merjek?” – jut eszébe Eliot örök intelme, de tétován utána nyúl.

Aztán körbeforgatván lát egy szinte még embrionális, szép lánykát a borítón, s belelapozván, olvasván az elől-hátul írottakat alábbhagy az erkölcsvédő honfíú nekibuzdulás is. Egy ragyogó, hibátlan, erkölcsseiben szűzies könyvecske ez, telis-tele csodálni való rejtélyekkel.

Az első beleolvasás gyönyörűsége úgy ránt magával, hogy mire néhány oldal után felocsúdik az olvasó, ha éppen aznapos, belekortyol kéznél lévő rizlingjébe, hogy aztán a könyv végére már sejtelmesen hangzó, idegen nevű, tartalmasabb francia borok után kutasson valamely, ajtaját éjjel-nappal nyitva tartó kisközértben a könyv nem illékony hatására.

No, de félre az efféle kellemkedő udvariaskodással! Miért is olyan gyönyörű, teljes és katartikus ez a könyv?

Megpillantván a szerzőről készült dagerrotípiát, valahol a reformkor küzdelmeiben megfáradt, a Bach-korszakban zseniális politikai cikkeket író, később a nyugalmát már örülteként a „Vértés vadonában” óhajtó, nehéz sorsú Kemény Zsigmond arca araszol elő a kép homályából. Egy jovialis, de mindenféle újdonságokra s az élet gazdag vigalmaira is nyitott, ám kellően rezignált férfiú néz reánk a szemüveg védőüvegén keresztül.

Ha a regény játszódásának homályba vesző idejét vizsgálgatjuk, akkor valamikor az 1910-es évek elején kell elhelyeznünk, s ha ez nem is fontos, de nem is elhanyagolható szempont a stílus megértésének szempontjából.

A városligetben még a Krúdy által megénekelt műintézetek vannak, s Zsigó bátyánk barátja sem lehet más, mint a szerencsétlen sorsú, nagy tudású kritikus és zeneesztéta, Péterfy Jenő, aki 1899-ben

izzadékonyságában is őrzítően vonzó örökös női csuka, a megfejthetetlen, az egyszerűségében megragadhatatlan és birtokolhatatlan nő. A kisregény olyan finoman közelít tárgyához, hogy az olvasó csak a regény vége felé lesz bizonyos benne, látott-e már a szerző meztelenre vetkőztetett női testet. Nos, eláruljuk: látott. Nem a századforduló irodalmából kivonatolta ebbéli tudását. Mert miközben visszalép az időben, emberábrázolásában, a lélek kimunkálásában, a női kettőség eszelősségig fokozott különbözőségének rajzában s persze a történet bonyolításában nagyon is modern.

Az alakok hol tompa fényben mozognak, hol ködette tájon haladnak, a kocsmák, bejzlik leírása még a Krúdy-rajongók osztatlan csodálatát is kivívja.

A regény egyik leleménye, hogy nemcsak a női szubsztancia kettőződik meg, hanem Zsigó bátyánkból is több lesz, mert a kisregényben Agyközpontnak nevezett, karkai módon működő bürokratikus gépezet a jelentésírók sokaságát működteti, hogy Zsigó bátyánk minden szerelmi tárgyban elhangzott szavát, gondolatát, minden Susánka felé tett mozdulatát, e forgószínpadon tett minden cselekedetét, minden álmát és vágyakozását jelentse, s így gazdagon dokumentált mindaz, ami Zsigó testén belül és túl történik, vagy szándékozik megtörténni, jegyzetelve és elemezve, kommentálva van minden nevezetes cselekedete. S csak olyasmiről nem tudnak e jelentések, amivel maga a főszereplő sincs pontosan tisztában, hogy mi is történt vele eme nevezetes, ősztől őszi tartó operai szezonban. Az egyszeri éjszakai együttlét úgy ér véget, hogy „nem történt semmi. A szoba fokozatosan elhűlt. Az idő rángott néhányat a faliórán, aztán kimúlt.” A jelentések gazdag anyaga olyan kommentárirodalom hagyományát parodizálja, ami akár a taoista művek magyarázata is lehetne, hiszen ott is minden cselekedet, szó, megállapítás egy másik minőségből merített összevetés vagy verifikáció, aminek egy rendszeren belül, Zsigó bátyánk életében össze kellene állnia egy történetté, de hát ha Zsigó bátyánk fejében sem állnak össze, akkor a nagyszámú kommentárok is csak a bizonytalanlankodó történet, a legendát gazdagítják. Végül a főhős nem ad már teret az agyában kószáló gondolatoknak, önálló szólámat, meghatározó szerepet követel magának, betör az Agyközpontba, és „ön maga szabad művésze lesz”, megengedi magának, hogy megtörténjék és dokumentálhatatlanná váljék, s egy gyönyörű, *Az érzelmek iskolájára* emlékeztető, tapintatos és visszafogott végjátékban Zsigó bátyánk úgy dönt,

hogy véget kell vetnie ennek a keserű komédiának, ami az eddigi élete volt, megpúpozva a féltékenység szétrágtá Susánka-szerellemmel.

„Csak alkonyattal ne haljak meg e tájon...” – kezdődik Krúdy halál-himnusza a *Napraforgóban*. Erre rímel Zsigó bátyánk még a regény elején kifejtett halál-óhajtása: „Legyen akkor bundáját hullató az ősz, karcos körmét növelő tavasz, legyenek cirmosak a szelek, szitáljon lisztként virágpór a légtér, koppanjanak sétáló vállunkon vadgesztenyék, szürcsölnének bele muslincák a záróra előtti utolsó pillanatban még ijedt hangon kirendelt fröccsünkbe.” Halni indul a városi közfürdőbe, egy üveg „bordóival”, szivarral, borotvával.

De „a szappanos víz kellemetlenül csípett. Bosszantó. Aztán a vérzés elállt, mi mást tehetett volna?”

Visszont a vörösbor egészen kitűnő, a szivar is meglehetősen, és a közeli Dalszínházban is elkezdődődik lassan az előadás.

Mit tehetne mást, megissza a bort, elszív néhány szivart, és úgy dönt, hogy visszatér eddigi életébe, mintha soha semmi jelentős dolog nem történt volna vele a közeli hónapokban. Így aztán az agglegény úgy jön ki a kalandból, ahogy belement. Lehet, hogy tényleg megboldult?

Vagy pedig a kotnyeles olvasó nem vett észre valamit, amit látnia kellett volna? Most fényport szór Susánka üresen maradt, sötét szobájába, hogy az egyszer megtörténteket örökre megvilágítsa: hogyan tekeregtek a régi, dupla nászi ágyon ezek a testek – éber álomban –, amelyek sohasem lehettek egymáséi. Vagy mégis az író szórja ezt fényport, s a neve nem más: briliáns stílus?

A szép és az okos

Berniczky Éva: *Méhe nélkül a bába*
(Magvető, 2007)

A budi nem éppen a józanság színhelye. Különösen a falusi magyar budi nem, még ha Kárpátalján járunk is egy kicsi faluban. Külön műfajt képezhet ezután a Szent Vidék tengerén vitorlázó magyar budi leírása, mint Gogol faluábrázolásának egyenrangú társa (lásd Gogol: *Hogyan veszett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal*). Most csak röviden Berniczky Éva könyvéből: „A rogyadozó tákolmány a szárazföldön szenvedett hajótörést, alig lehetett megközelíteni, kevés hiányzott ahhoz, hogy eltűnjön a körötte feltörő iszapos lében.” S mindennek boldog tulajdonosa az érett birsalmához hasonló, természetes altesttel bíró Kamenyica. Gogol hősei fejét álló, illetve fordított körtéhez hasonlította... De hogy is jutottunk ide?

Ha hihetünk a mendemondának, Csornoholován, a dombok közé dugott kis faluban, amely egyszerre idézi Mikszáth korai, a Felvidéken játszódó novelláinak hangulatát, míg hősei olykor a hrabali figurák groteszk bájától sem mentesek, olyan perszóna tartózkodott huzamosabb ideig (kerek évig), aki bár messziről jött, mégis idevaló, s különösségével, varázsos lényével, nem kevésbé erotikus kisugárzásának erejével mélyebb nyomokat hagyott a vele kapcsolatban állók emlékezetében. Egy jóni tanárember, Szvitelszki, akinek legfőbb szenvedélye a ritka könyvek öncélú gyűjtése, véletlenszerűen jön rá a tőle száz kilométerre időző tünemény létezésére, miután csornoholovai illetékességű apósának gomolyasajt-küldeményén csomagolópapír gyanánt egy rejtélyes kéziratra lel, s utána eredvén megtudja, hogy egy Alla nevezetű költőnő jegyzeteiből, naplóiból származik a sajtópapír. Kis szerencsével és nagy bátorsággal megszerzi a többkötetnyi füzeteket, s még a csornoholovai postáskisasszony, nevezett Kamenyica budijának sokat forgatott, kellemesen ingerkeltő olvasmányait, a már lapokra tépett füzet utolsó darabjait is sikerül begyűjtenie.

A tanár az Elbeszélőt bízza meg a (mindezek szerint idegen nyelvű) feljegyzések fordításával, és ilyenformán részt kér és kap az Elbeszélő

életéből is, amennyiben kapcsolatuk egy ideig (kerek évig) folyamatos lesz, s persze mindketten, miután magánjellegű feljegyzések ezek, az ismeretlen és már távol lévő Alla életéből is.

Berniczky Éva regényének zanzásított tartalma ne ijesszen el senkit. Egy rendkívüli íráskészséggel megáldott elbeszélő kiszámítottan indázó, állandóan sziporkázó nyelvi és gondolati leleményekkel teli prózaszövetét követheti nyomon az olvasó. *A tojásárus hosszúnapja* (Magvető, 2004) című novelláskötete már teljes érettségében mutatja be ezt a néha oly távolinak tűnő, környezetében lepusztult, rozsdálló világot. Emlékezetesen szép, néha megrázó novellákat tartalmaz (*Földet az égtől; Blasztula; A madárjós*). Az Ungváron élő szerző a modern magyar próza leggazdagabb, legeredetibb hagyományából merít (Örkény István, Bodor Ádám), de olyan elemi módon egyéni, hogy minden mondatában újrateremti, szinte mániákusan, a saját stílusát. A kisebb modorosságoktól sem mentes novellák olvasója úgy gondolhatja, hogy a mai prózaművészet azért olyan bonyolult, mert bár megvan az áldozat, ott a bűnjel és egyértelmű a véres ruhás, tetten ért gyilkos személye is. Ám a nyomozást *olyan személyre* bízták, aki hajlamos a dolgok logikájának tartós eltakarására, elbánik az időbeliséggel és a térbeliséggel is: kicsinyít, nagyít, egyszerre több hullámhosszt közvetít, mint a boldogult Szokol rádió. Legjellegzetesebb stíluseleme a világot állandóan paradoxonokban való láttatás mély gondolatiságba hajló képessége: a busz „utánozhatatlan helyben araszolással halad előre, mégis egyszer csak ott van, ahol fizikailag nem kéne lennie, és valójában hiányzik onnan, ahol még állnia illenék”; „Együtt kell pusztulnom a környezetemmel, ha azt akarom, hogy lecsiszolja rólam a zavaró és fölösleges többletet”; „A kölvész a füzetek lefordításával nem tett mást, mint túlbiztosította eredeti természetes célját: az analabéta Mokrinka ezután két nyelven nem olvashatta el az írást.”

Hogy mennyire nem öncélú ez a zsonglőri ügyességgel kezelt gondolati elem, azt a rendszerváltozás utáni káoszban elárvult, a gazdátlanra váló világban egyedül maradt emberek abszurdításba hajló sorsa hitelesíti. A bakter „valójában arra vágyott, hogy feljebbvalói legyenek, ugyanúgy, mint régen, akik rendelkeznek vele, akárcsak ő a vonatával.”

Talán nem tűnik túlságosan szigorú megállapításnak, hogy bár fél tucat remekműgyanus novella rejtezik a karcsú kötetben (*A tanfelügyelő; A postáskisasszony; A bakter; A bába*), de a regény – bár az elbe-

szélésekhez képest átesik némi klasszicizálódáson, anyaga áttetszőbb és természetesebb lesz – érdekes módon mégsem áll össze egésszé.

Idevágónak találjuk Hoffmannsthal örökbecsű sorait: „A mélységet el kell rejtteni. Hol? A felszínen.” Mert ez az örökös intellektuális és nyelvi feltöltöttség sokszor nem szolgálja a nagyobb lélegzetű epikai formákat, veszít természetes lendületéből, elevenségéből, és fennáll annak a veszélye, ha néhány mondat erejéig is, hogy az olvasót megtéveszti és zsákutcába viszi. Magyarán szólva állandóan *elkápáztatja*.

A mű legfőbb hibája teljesen nyilvánvaló. A regény a Szépről (Alla) és az Okosról (Elbeszélő) szól. De mit tehetünk, ha a Szép a regényben láthatatlan marad, csak néhányan említik fizikai valójában, maga az Elbeszélő is hiába faggatja a szemtanúkat, mintha igazán mély nyomokat nem is hagyott volna másokban, ahogyan ő szeretné (csak perszónaként). Az Okos pedig (az Elbeszélő) a Szépet követi, de önmagát (személyiségét) nem fedi fel.

Így csak elveszketten bolyongunk a labirintusban a Szépség hiányától gyötörve, félve az Okostól, aki hatalmas intellektusa révén akár csalfa is lehet, hiszen személyiség nem hitelesíti létezését. Mit tudhatunk róla? Van két gyermeke, nehéz szülei voltak, egy Odarka nevű bába segédkezett, hogy a koraszülést megakadályozza, valamiért mániája lett Alla naplója, homályos homoerotikus érzései miatt bűntudata van, szellemileg mintha langy tócsa lenne környezete, ami a bokájáig sem ér. S mozgásai inkább a regény szerkezeti problémáit igyekeznek áthidalni, mintsem a cselekményt gazdagítják.

Még furcsább, hogy Alla irományai, amelyek a regényt meg-megszakítva, szinte prózaversként sorjáznak, közelébe sem érnek Berniczky Éva izzóan tömény és szikrázóan okos prózanyelvének. Egy bágyadt, narcisztikus, széteső napló ragadná magával ezt az intellektust? Egyszerűen hiteltelen, hogy ezek a töredékek, amelyek az Elbeszélő szerint „az egyszerűség őrzítő költészetét” közvetítik, olyan fajsúlyú személyiséget rejtenének, amint róla többen is feltételezik, vagy olyan erotikus kisugárzásuk lenne a postáskisasszonyra, hogy „a törékeny lélek addig morzsolgatta Kamenyicában [magyarul „kövecske” – S. J.] a durva murvát, míg ujjbögyei között az apró kövecskék finom homokszemé őrlődtek.” Mindez persze az átkos budiban történik.

Az önmagukban kerek, hibátlan novellák csak külsőleg, s nem szervezen simulnak regényteszté. Külön világa és aurája van minden novellahősnek, ezek a világok azonban alig érintik egymást. A tan-

felügyelőtől rettegő Szvitelszkinék nem sok köze van a könyvgyűjtő Szvitelszkihez, feleségének, Mokrincának és két idiótászerű fiának pedig alig valami az egész történethez. Kamenyicának apjához, az örök részeg és öntörvényű bakterhez sincs kapcsolódási pontja. (Bár szerencsés csillagállásnál ez nem befolyásolja a regény tartósságát, értékállandóságát: Krúdyval is gyakorta megesik, a legmaradandóbb műveiben is, és Bodor Ádám is novellákból szövögeti össze regényeit.)

Egyetlen szereplő Allán kívül, aki igazán összefoghatná a regényt, Odarka, a bába, ő azonban távolibb, megfoghatatlanabb és mélyebben rejtető valósággal terhelt, nincs ideje és jelenése, hogy a széttartót összeterelje; alakját változtatja, mint egy mitológiai hős, túl sokat tud ahhoz, hogy mindenkiel szóba álljon.

Az író egyik novellájából kölcsönzött szép képpel szólván (*Körzeti szerelmesek műsora*) úgy is fogalmazhatnánk: ha mindenki mozgásban van, ebből a nagy jövés-menésből úgy is elmehetünk *máshova*, ha felszállunk arra a buszra, amelynek az abroncsai ugyan rég gyökeret eresztettek, de más közegbe kerülünk, mint felszálláskor, bármikor szállunk is le, hiszen akik egykor mellettünk voltak, rég el- s továbbmászáltak, mi azonban, s akik velünk együtt tartózkodnak ebben a máshová is vivő (nem is vivő) buszban, egy lehetséges regénytérben összenövünk, rejtett és látható érintésekkel és eszmékkel leszünk egy homogén szövet mintái, de akik állandóan elcsászálnak, nem szállnak fel az álló buszra, azokkal nem lesz egy a világunk egy regényszerű valami erejéig sem.

A furcsa kutakodás végén megtudhatjuk, Alla, a titokzatos Odarka, a bába csecsemőként elhagyott lánya azért jön vissza a faluba, hogy anyját felkutassa, de igazából nem kér belőle, ahogy nagy valószínűséggel a falu világa is teljesen idegen neki. Odarka (akinek már méhét és mellét kivágták), szintén lánya után kutat, sok bűne közül szeretne valamit jóvá tenni. Alla apja pedig Szvitelszki apja (ez már egy kicsit sok), aki masinisztaként rég elhagyta családját (Odarka csábította el), s azóta is vele él a közeli nagyvárosban, különös változásokon menve át, egyre zsugorodván, s masinisztából törpe asztalos lett. Így érhető Alla naplójának utolsó bejegyzése: „hiába tiltakozom, előbb-utóbb eggyé válik a sorsunk, mert a nyomokat követve, pontosan úgy, ahogyan ő rám talált, eljut hozzám végre az a férfi, akinek az apját ő csábította el.”

Sok rejtély, esetlegesség marad még a könyvben, de mi vakon hiszünk az írónak, mert lenyűgöz fénnel és fájdalommal teli írásmű-

vészete, hiszünk akkor is, amikor a teázóban a vakablakok mellé ülve kitekint a kertbe, és nézi az ágakon lógó üres képkereteket.

Hiszünk neki, mert keretek között zajlik az életünk, de ezek a keretek mintha nem hozzáadnának, hanem visszavennének valamit a dolgok életrevalóságából. Hol ijesztőek, mint a véres sebszáj, amikor az edző helytelenkedik a fiatal Elbeszélővel, hol félelmetesek, mint az a nyílás, amelyik nem tágul megfelelően a szüléskor, vagy a méh, ami nem akarja megtartani az embriót, az anya, aki nem zárja karjaiba csecsemőjét, az öreg modell őrizte festmények keretei, amelyek csak a modellt (az eredetit) nem keretezik. Végül újra a kertben lógó képkeretek, amelyek a természetre, az elevenre nyílnak.

De továbbra is titok az Elbeszélő ilyesfajta rejtekezése, személytelensége. Nem esztétikailag, hanem egyszerűen lelkileg. És ijesztő is egy kissé. Mint a látomása, ahogy az idiótára sikeredett Szvitelszki gyerekeket szeretné magába szippantani és újra megszülni.

Ez a hiány felfogható mélyen elásott, a mű hangzásterébe föl nem érő, de mégis állandó jelen idejű sikoltásnak is.

S nem olyan merész jóslat, hogy Berniczky Éva hamarosan hasonlóan maradandót, de talán tökéletesebbet is ír majd.

Secondhand élet

Berniczky Éva: *Várkulcsa. Mesterek, kóklerek, mutatónyosok, szemfényvesztők*
(Magvető, 2010)

Van valahol egy városka, széles dombok vagy szelíd hegyek között, valamin innen és túl, egy sodró vizű folyócska partján, amelynek lakóit évtizedekre mintha egy BAM nevezetű épület falai közé zárták volna. Mondták várnak is a helyiek, vagy éppen bolondokházának, holott nem a bentlakók elméjében történt holmi beteges elváltozás, sokkal inkább a kinti világ rekedt meg, egyszerűen megszűnt az értelmes emberi cselekvés színtere lenni. Azután jött egy gáncstalan lovag, aki esetünkben egy hölgy volt, elhozta a bezártaknak a „várkulcsát”, és kiszabadította őket bentrekedtségükből, nehogy hír nélkül távozzanak e világból. Jönnek le a havas dombról, „a libasorba állított épkézláb betegek gyalogosan vágnak csapást a hóba, menedéket taposnak felkötött karú, begipszelt lábú társaiknak, hogy a nyomukban indulhassanak le mankóikra, botjaikra támaszkodva.” Akár Brueghel is megfesthette volna őket, jegyzi meg a szerző. Leereszkedtek a folyó mellett elterülő utcácskákba, és sok-sok évtized után újra benépesítették a várost. Visszatértek elhagyott házaikba, és folytatták, ahol egykor abahagyták a mindennapi tevékenységüket, ki kakasokat szállított, mint annak előtte, ki tetőt fedett, vagy éppen kéményseprőként üldögélt a hivatalául kijelölt sufniban, de voltak ápolók is, akik a BAM épületében dolgoztak tovább. Belebújtak, mint egy molyrágta kesztyűbe, a régi életükbe, de valamiért ez az élet már nem volt a régihez hasonló; még a nap sem olyan ragyogó, a hold is sápadtabb, a lyukakon keresztül pedig, amelyek a ruhákon, a falakon, de még a gondolatokon is keletkeztek, be lehetett látni a titkaikba; azaz látni lehetett, hogy még a rejtélyek is megfakultak, minden olyan elhasznált, *secondhand* élet lett, amit már csak folytatni illett, de soha új dologba kezdeni, mert minek is. A legfontosabb kérdés, hogy volt-e régi élet egyáltalán, mert ennek nyomait alig találhatja meg az olvasó.

A gáncstalan lovag beköltözött a vártoronyba, hogy onnan szemlélődjék, mert mindent látni akart, pedig mehetett volna ősei útján

tovább napnyugatnak, mert már szabad volt, de igazából semmi más nem érdekelt, csak hogy mi lesz az emberekkel a sok-sok évtizedes bezártság után. Megtalálják-e a folytathatóság éltető hajszálygökeireit, amiből újra erőt meríthetnek, vagy örökké mosolytalanul élnek, saját árnyékukba húzódva, az ódon és kietlen utcácskák házfalai közt görnyedezve. Berniczky Éva – mert elbeszélései szerint ő él ebben a minden zugba betekintést engedő padlásszobában, a világ távoli, de hozzánk mégis oly közeli, a történelmi véletlenek által elrekesztett „vakbelében”, Kárpátalján – mesélni mintha Mikszáthtól tanult volna, az idegenség írói anyanyelvét és az ebben való élni tudás törvényeit Bodor Ádámotól leste volna el, de a kisorosz Gogolt is felmenői között tarthatja számon. Talán tőlük eredeztethető a névmágia, hogy történeteinek hősei mindig olyan nevek birtokosai, amelyek viselése kijelöli sorsukat is. Elek Aleksziovics Teliga mindenképpen Akakij Akakijevicsre emlékeztet; hisz akárcsak *A köpönyeg* hősére, szinte véletlenül vagy esetlegesen ragasztották rá magyar nevének orosz fordításaként a családi utónevét, apátlan lévén, az orosz nyelv logikája szerint így lehet egyszerre saját maga apja és fia. Ahogy első novelláskötetében a címadó, *A tojásárus hosszúnappja* című elbeszélése nem is olyan távoli rokona Gogol művének, csak emitt egy piaci árus lány gondol egyet, és vesz magának egy ruhára való drága anyagot, amit aztán a szabó, beleszeretvén a kelmébe, magára szab („akárhogyan erőlködött, nem sikerült felidéznie Arankát. Egyetlen embert tudott ráképzelní, magát”), s a tojásárus csak a mester Gyurika ravatalán láthatja viszont s utoljára az élete álmaként elképzelt szövetet. A soknyelvűség is beleszól a nevek világába (itt is Bodor Ádámot említhetjük), hogy a szereplők családi vagy becenevei szinte testrészként funkcionálnak, összekötő kapocsként szervesülnek a világ abszurd voltával, és ez egyéniségüket szinte köldökszínórként táplálja. (Golubin ápoló, Kalabiska fordító, Csiri egy orvos lánya, Sirochman koporsókészítő, Berezov és Miravcsik festők, Malvina volt modell, Kacsala bácsi, aki különös betegségben szenved.) Valószínűleg a szlavisztikában járatosabb irodalmároknak kellene megvizsgálniuk, hogy ezek a nevek honnan származnak, és mit jelentenek. A hősök nemcsak nevükben viselik a külső világ súlyát, hanem testi fogyatkozásaikban is. Ahogy a könyv alcímével jelzi is az író: mesterek, kóklerek, mutatóványosok, szemfényvesztők e könyv szereplői. Átmeneti lények, valamiből valami felé tartanak, közben megrekedtek egy szinten. Teliga már végképp

a kakasaihoz hasonlít, a tömör, árukkal teli raktárban megbúbolja a varroda sötétségében láthatatlan, a görög mitológiára emlékeztetően neki felkínált áldozatait; a *Hősanya* egy tejszarnok alumíniumkannáit is könnyen megtölthetné állandóan kicsorgó mellnedveivel, miközben soron kívül kapja meg a napi adagját; az alkoholista kéményseprő lába cérnaszálszerű, a *Secondhand eső* Gyuluja nem nőtt túl a farzsebében hordott fésűjén, Kacsala bácsi elefantiázisban szenved, megvastagodott végtagjaival egereket kínozt, míg végül újrafelhasználásra elereszti őket. Mindezek a testi és lelki furcsaságok a nyelv kuszaságában érik el csúcspontjukat. A szereplők egy része majdnem néma (Forintos apa és fia), vagy olyan keveréknyelven beszél, amiből megállapíthatatlan, hogy mi is volna az anyanyelvük. Identitásuk, akárcsak egész lényük, bizonytalan, helyzetbe kell kerülniük, hogy a titokzatosságuk racionális magyarázatot kapjon. Fennakadnak valami áthághatatlanon, mint Akakij Akakijevics nyelve a kötőszókon. Ha a mesterségüket tekintjük, akkor is rá kell csodálkoznunk erre a részben mesebeli, részben a körülmények determinálta elszutykosodott világra: kakasszállító, tetőfedő bádogos, Petró, aki felváltva rendőr és állatorvos, de van festőmodell, ikoncsempész, fa- és lőfestő, koporsókészítő, Viktor és Viktória, az égimeszelő ikerpár, akik poloskaidomár fuvalások. A korai Krúdy-novellákban hemzsegnék efféle alakok ilyen töménységben, de az a romantikus elbeszélés hagyományaira épül, itt viszont teljesen hiányzik az az édeskés, fülbemászó dallam, amely az írói ábrázolás értékítéletét megengedővé vagy éppen lelkéből fakadóan bensőségessé tenné. A szereplők nagy része is mintha csak azért lenne, hogy múltat és jelenlétet hazudjon ebbe a nagyon is esetleges világba, amit önmaguktól már képtelenek fenntartani, mégis a másik lény relációjában az egyetlen lehetőség, hogy a pusztulásuk ne legyen sokkal jelentősebb, mint a tulajdon egzisztenciájukba beépült tudatuk. Az épületek állaga pre- és posztkommunista viszonyokat mutat. A kórház, a vár fala, az épületek nagy része omlóban-bomlóban, a sok toldozás és hozzáépítés olyan népi szürreális állapotokat mutat, mint Gogolnál a falusi úri porták leírásai, akár egy tál lepény, úgy simulnak egymáshoz a hozzáépített tetők (*Vakvászón*). Az az érzésünk, ha rátalálnánk erre a kisvárosra, minden utca ismerős lenne a számunkra. Az egyik ablakban Blauné mondja diktafonba fennhangon életének történetét (*Temetővirág*), szemben vele a saját lányával házasságban élő Sirochman festegeti a koporsódíszeket, fél füllel követve az öregasszony meséjé-

nek folyását, mert egyszer majd sorra kerülhetnek ők is, és kiderülhet, hogyan is vette el szeretője lányát, Horváth Lolikát. Ha betérnénk az Orosz Biliárdba, bizonyára pohara mellett találunk a kéményseprőt, amint örökös menyasszonyával, Belocskával enyeleg. Könnyen rálehetnénk Malvina házára is valahol, amelynek picinyke, utcára néző udvarán meztelenül napozik az egykor vonzó modell. Ott találunk Kacsala bácsit, amint óriásira duzzadt végtagjaival nehézkesen kanalazza a pecsenyészírt. A főtéren hamar megtalálunk a Kazka nevezetű miniatűr cukrászdát, amelynek cégéről egy kezdőbetű hiányzik (az SZ), hogy orosz nyelven *mesévé* kerekedjék. Ebben a rokokó boltban dolgozik az óriás ikerpár, Viktor és Viktória apja és anyja. És a vár közelében, ha magasba pillantunk, bizonyára meglátnánk az ablakán gyakran kitekintgető írónőt, amint két mondat között vigyázva figyel a meglátása révén sorsukból kissé kiszabadult egykori bezártak mindennapi életét. (Férje, Balla D. Károly blogján még a ház is be van jelölve a műholdról készített fényképen.) Berniczky Évánál, úgy tűnik eddigi műveiből, csupán írástechnikai probléma, hogy ezeket a gyöngyként önmagukba zárt sorsokat felfűzi-e egyetlen elbeszélői szárra, vagy teljességgel meghagyja őket elkülönültségük lassan érlelődő metafizikájában. Amikor novelláskötetet állít össze, a novellák témája, a szereplők sorsa csak karnyújtásnyira van egymástól, az olvasás során ezek a témák, a környezet és a jellemek szinte összeérnek. Amikor regényt ír (*Méhe nélkül a bába*), bebizonyosodik, hogy a sorsok szétszédnek, csak másodlagos és erőltetett az a kohézió, amelyik a figurák mély ábrázolásán keresztül, igazi önfeladásban tudna egylényegűen, regényszerűen működni.

Berniczky semmiképpen nem modern értelemben vett „furmányos szépíró”, témakezelése, az elbeszélések szerkezeti felépítése alapján a hagyományos utat járja, ennek keretein belül talál rá saját, különös zamatú, egyéni hangjára. Fejlődése a „régibbi” és az „újabb” novellák alapján nem mutat lényeges eltérést. Míg előző kötetének a *Földet az égtől* című darabja Bodor Ádám közvetlen hatását mutatja (Taran Tula körzeti megbízott elszerezi a megfigyelt egyén fiának, Fundánicsnak a feleségét; még a nevek is oly rejtélyesen-ismerősen internacionálisak), addig a *Körzeti szerelmek műsora* vagy *A bábozódás kora* már teljesen egyéni hangon szól. A *Várkulcsa*-kötetben megmarad ez a hang, a figurák egyre karakteresebbé, szélsőségesen egyénivé válnak, mintha az elbeszélések mélyén húzódó metafizikai mondandó szorítaná ki

őket a valóságosság, a realitás megszgyéjéről. „Ahhoz a sokat megélt nemzedékhez tartozott, amelybe nyomatékkal beleverték, nem érdekes. A fölötte elmúlt évtizedek során az örület oly sokszor szelídült álnok észrevétlenséggel elfogadott, sőt élhető mindennapokká” – írja egyik hősről. (*Temetővirág*) Szinte lírai vallomásként hat egy másik elbeszélői hang megnyilatkozása: „Az a folytonosság, amelyből akkor próbáltam kiszállni, amikor még naivan azt hittem, szabadulhatok a mítoszok fogságából, amikor még nem sejtettem, hogy helyzetem csakis a körülöttem zajló átrendeződések viszonylatában változhat. Soká tartott, míg megértettem, magamon kívül senki mással nem vehetem fel a versenyt.” (*Egy test szövegmintái*)

Mondhatnánk mai szóhasználatmal mágikus realistának is, de akkor e fogalom könnyen magába szippantaná Gogolt is, akinek elbeszéléseiben a teljesen realiztikus környezet felfestése közben válik a lét ábrázolhatatlanul töménnyé, a mondandó elviselhetetlenül paradoxszá. A *Várkulcsa* című elbeszélésben még csak a két tetőfedő (apa és fia) hallgatásával, elcsigázott mohóságával és kivetettsége alázatával terelgeti az elbeszélőt a hiány késekkel körbedobált alakzata felé, amelybe ő pontosan beleillik, s felrémlik előtte: hová lett a valódi test, s vajon az áldozatok nem bújtak-e rég a tettesek köpenyébe? A *Secondhand* eső házaspárja (már maga a cím is képtelenül sokatmondó és zavarba ejtően bizarr) egy házasságtörés mindennapi históriáját meséli el, ám a csábító, az egyszerre rendőr és állatorvos Petró a falon keresztülbújva, cirkuszi elemeket is eszközéül rendelve teszi magáévá az asszonyt. A *Fogyóhold*ban pedig az Orosz Biliárd ügyes rósejbnisütőjét, Pantyót falazza be Sztegura a „lerakat” kőfalába, úgy, hogy arca még elevennek tűnik. Azon mesterkedik a *Már csak a versenyegerek* örökké láthatatlan részeg tengerésze is, hogy szerény kis kertecskéjét végleg bedeszakázza, ezáltal láthatatlanná tegye magát és életét, hogy semmi bepillantást ne engedjen az idegennek, miközben törekeny feleségét a telente szekrénybe húzódó diákok kényére-kedvére felkínálja egy üveg vodkáért.

Vannak nagy számban olyan motívumok is, amelyek Berniczky minden kötetében fellelhetők. Ilyen a több elbeszélésében is jelen lévő képkeret-motívum. Miravcsik már a legelső kötetében is feltűnt mint a lovak szerelmese, most Berezov ellentétpárjaként ő lesz a lófestő, akinek a műterméből elviselhetetlen istállószag árad, míg Berezov a fafestő, aki szelíd, árnyas fákat festeget egész életében. Nagy szerepe van regényében is a képkeretnek, emlékezetesen szép az a jelenet, ami-

kor a Szvitelszkivel való utolsó találkozáskor a kert ágai tele vannak aggatva üres keretekkel, ahol is a nézhető műtárgy esetlegesen mutatja a véletlenszerűen belefoglalt valóságot, s ahol a fűben is széthányva egyre csak az ábrázolás tényének meglékelte hiányát látjuk, akárha a soha meg nem születettek sírkeresztjei volnának. Ennek a gondolatnak a folytatása a *Vakvászón*, de előzménye is lehet, hisz az a gyanúnk, hogy Berniczky életműve szerves egészet képez, s valamiként még régi témáin dolgozik szakadatlanul. Jó példa erre, hogy a *Méhe nélkül a bába* emlékezetes budileírását szó szerint újra beleilleszti a *Várkulcsa* című novellába. E novellisztika ritkán tetten érhető vallomásos rétegét hordozza a tüdőszanatórium-motívum. Legkorábbi megjelenése első kötete *Medúzaszüret* című elbeszélésében található, Hajjas Rozál tüdején elmeszesedett foltot találnak, s ezért kellene szanatóriumba vonulnia néhány hónapra. *A méhe nélkül a bába* titokzatos főhőse, Alla, akinek juhtúró csomagolására használt naplólapjai fellelése után veszi kezdetét a hosszú nyomozás, hogy valójában ki is ez a lány, aki hónapokat töltött Csornoholován, férfiak tucatjait csábította a garnizállóként működő, mindörökre itt rekedt vonatszerelvényre, majd gyönyörű, lírai feljegyzései hónapokon át izgalomban tartják a lelet megtalálót és a szöveget fordító elbeszélőt. De a lány anélkül tűnik el, hogy egy pillanatra is látható volna, naplói azonban egy tengerparti szanatóriumban eltöltött időről is beszélnek, ahol az orosz költők legnagyobbjait megidéző szerelmi vágy pusztító tüze tombol benne. Erre az élményre ebben a kötetében is, személyesebb hangulatú írásaiban több alkalommal visszatér.

Eddig megjelent három kötete kétségtelenül a mai magyar próza élvonalába emelte Berniczky Évát, mégis van az olvasónak némi hiányérzete, hogy mondandóinak súlyosabb, maradandóbb felét még nem adta ki a kezéből, vagy talán még meg sem írta. Részben benne van persze már az eddig megírtakban is, hiszen rejtőzködő motívumként elő-előtűnik a sorjázó elbeszélések egy-egy jelenetében. Először a már említett *Földet az égtől* című elbeszélésében szerepel a *visszaszülés* motívuma. Itt a Taran Tula által megfigyelt Dániel atya érzi úgy, hogy megcsalt fiát, Fundánicsot egy negatív mozdulattal vissza kell vennie az élők sorából. „Hatalmas lelkierő kellett ahhoz, hogy bekebelezhesse egyetlen gyermekét, átélve a kronoszi bűnök bűnét, kikotorhassa maradéktalanul az emlékekből, mielőtt édesanyja kihordaná és megszülné, könyörtelen önzéssel visszaszippantsa ondóvezetékébe.” (*A tojásárus*

hosszúnapja) Regényében is feltűnik ez a motívum többször is, a szülés (koraszülés) kínjairól szól, majd a két „tökéletlen” Szvitelszki gyerek kapcsán: „Most, amikor lassan két hónapja már vér szerinti fiam és lányom helyett Szvitelszki bumfordi fiait hordom gondolataimban, kizárólag magamra számíthatok.” Hogy aztán ez a furcsa, nyugtalanító, mitologikus gondolat egyre nyíltabban és árulkodóbban legyen jelen az új kötetében. „Már-már rögeszmésen kívántam anyja lenni korán félárává vált apámnak. Ha egy mód van rá, ha lehetséges ezt így utólag intézni, visszafelé. Visszafelé szülni, időt felforgatva hozni a világra azt, akitől származunk.” Az időleges elhagyatottságban és amnéziában szenvedő apa figurájának sorsa itt beteljesedik: mintha egy bűnös csak hosszú évek múlva vallana színt, hogy mi is történt azon a bizonyos napon, abban a rettenetes órában, amikor ő ezt a borzalmas tettet, a „visszaszülést” bevégezte. Az elkóborolt apa mesészerű figurája több hónapos hullaként kerül az elbeszélő elé, miután kirándulók találnak rá, s neki azonosítania kell a tetemet. „Azon a délutánon elveszítettem földi kapaszkodóimat, mint aki halott gyermeket hozott a világra. Halálos nyugalommal álltam a mélyben, ölemben kisbabámmal. Nem sírt fel. Mégsem türelmetlenkedtem. Kitartóan hallgatóztam a hangtalan sötétségben, mert valamiért biztos voltam abban, nincs semmi baj.” (*Fordul a páternoszter*)

A lélek legnagyobb bánata egy mitológiában ismer magára, amikor a remény csapongó szárnyasai már eltanácsolták maguktól, s ő ott áll, és azt tudja mondani a halottnak, mint egy kisbabának, ha az elesett játék közben: Nincsen semmi baj! Fokozatosan, kötetről kötetre nyílik meg, oldódik elmondhatóvá az a ma is még csak hézagosan összeállítható történet, egy sajátos énmitológia dirib-darabjai, amiért Berniczky nagy valószínűséggel egykor kezébe vette a tollat. Ha megunta figyelni a kisváros mélyben kavargó alakjait, vagy az alkonyat már egybemossa az utcák moslékszerű mélyét, akkor önmaga belső történeteire figyel, amelyek valószínűleg kevesebb színt, de fájdalmasabb ecsetvonásokat jelentenek majd számára. A vallomás kényszere azonban egyre gyűlik benne, már csak a fikciós lepel hiányzik, hogy írásai színpadán ezek a belső, marcangoló démonok is megjelenjenek.

Híd a Dunán

Balázs Attila: *Kinek Észak, kinek Dél – vagy a világ kicsiben* (Palatinus, 2008)

Az 1848-as országgyűlés egy „mellék helyiségében” Kossuth vitába keveredik a szerb képviselőkkel, és ott hangzik el az a súlyos és elhamarkodott kijelentése, hogy ha a délvidék népei nem hajlandók elismerni a magyarok egyetlen államalkotó nemzetiségéről szóló elképzeléseit, akkor „döntsön köztünk a kard”. A történelem menetét befolyásoló rossz döntések ritkán ennyire látványosak, legtöbbször alig kiküthető vélekedések láncolatán keresztül jut el a politika addig a pontig, amikor már visszavonhatatlanul megromlik, ami pedig még előtte működőnek, netán idillinek látszott. Másrészt Kossuth mondatának is megvoltak az előzményei, a magyarság hosszú évszázadokra visszamenő szabadságharcaiban csak ritkán tudta maga mellé állítani a határain belül élő nemzetiségeket. Így válhat egy-egy kijelentés, majd az ezt magyarázó, értelmező szövegegyüttes maga is valósággá, mégpedig visszavonhatatlanul, és arra serkent másokat is, hogy a maguk igazságát mindenféle formában és fórumon egyre nyíltabban hangoztassák.

Balázs Attila Újvidék és tágabban a Vajdaság, még tágabban a Monarchia és a Balkán történetével foglalkozó művében ez azonban csak egyetlen apró epizód. Sok más szállal, vélekedéssel és színes vagy tragikus eseménnyel együtt lesz csak értelmezhetővé. Inkább egy nehéz sóhajtás ez. A történelmi tények mégoly ironikus és groteszk ismeretése mellett hamar megüli lelkünket az emberi kegyetlenség, szűklátókörűség miatti szorongás és a sors kiismerhetetlenségéből fakadó tanácstalanság érzése. Még a könyv műfaját is nehéz lenne pontosan meghatározni. Leginkább olyan memorandumként olvasható, amely egy tájegység, egy város érdekében íródott, ahol a nagyhatalmak, történelmi személyiségek, az emberi tulajdonságok együttesen és egymást gerjesztve fejtették ki romboló hatásukat e tájon, s ami arra hivatott, hogy mindeme nagyszámú tényezőt számba vegye, és a regényesítés eszközeivel megpróbálja a világ elé tárva emberileg fölfoghatóvá, tehát érthetővé tenni a történelmi tragédiák sorozatát. Érezhetően Ivo

Andrić *Híd a Drinán* című regénye lebeghetett a szerző szeme előtt munkája írása közben (s ki tudja, hány, főként Szarajevó ostromával, a boszniai tömegvilkosságokkal foglalkozó újabb keletű munka), ahol a világhírű szerb író szintén egyetlen kisváros (Višegrad) történetén keresztül láttatja a törökök, szerbek, bosnyákok, osztrákok lakta-ostromolta Balkán történetét, s ahol valóban érzéki módon tárul fel az olvasó előtt az emberi történelem céltalansága, az ember teljes kiszolgáltatottsága és helyzetének abszurditása. Megközelítőleg ötszáz évet ölel fel mindkét regény, s a számtalan történelmi, ideológiai párhuzam mellett fontos szerepet játszik mindkét műben a város központi részén található, de távoli világokat is összekötő híd.

Újvidék, Višegradhoz hasonlóan, a birodalmak kénye-kedvére kiszolgáltatott terület volt szinte az ókortól napjainkig. A rómaiak által már lakott település évszázadokon keresztül Magyarország része volt, s csak a törökök terjeszkedésével, a Balkánról menekülő szerbek megtelepedésével játszik majd fontos szerepet, amikor is a mohácsi vész előestéjén Alapy György védte a hatalmas túlerővel szemben Pétervárad erődtornyát, s volt kénytelen feladni, amikor már a templom tornyába menekült vitézeivel. Így kezdődik a regény, a vár kapitánya még utolszor körbetekint a dombok, folyók szabdalta síkon, fölötte az ég madaraival, alatta a vérükre áhító török sereggel.

Balázs Attila műve korántsem lineáris történelmi regény, hanem szerkezetében nagyon bonyolult, számtalan távoli epizódot, kis és nagy történetet ütköztető, egymással párhuzamba állító, széles panorámát nyitó történelmi tabló, amely, mint említettük, ötszáz év, de némely vonatkozásában több mint kétezer év történetét tárja elénk, több tucat mondat, legendát, mesét, népdalt, napi és történelmi eseményt, archeológiai adatot, uralkodót, politikust, helyi hírességet sző bele a történetbe, s ezen túl is jócskán megnehezíti az olvasó dolgát azzal, hogy az első két rész (*Duna partján Gibraltár; Duna partján Athén*) lényegében párhuzamosan írja le Újvidék történetét, rengeteg dolgot ismételve, görgetve maga előtt, míg a harmadik rész (*Boldogok hajója*) a Tito fémjelezte korról és Jugoszláviának a könyv írása idején még be sem fejeződött teljes felbomlásával foglalkozik. Külön rétegét alkotja eme visszatekintésnek a történelmi kútfőkkel, a szakirodalommal való kapcsolata. A veretes források (Bonfini, Verancsics Antal, Kemál pasa) mellett az Újvidék történetét legteljesebben feldolgozó Érdujhelyi Menyhért katolikus hitoktató 1894-ben megjelent

művéből meríti anyagát a szerző, ugyanakkor magát a helytörténész figuráját is beledolgozza a regénybe, s mint kitűnő historikus, de egyebekben kétes illetőségű személy, alias Menyus, nemcsak egy időtálló, a szerb és magyar ajkú olvasók számára egyaránt elfogadható könyvet írt, hanem egyéb tevékenységével is a regényes elbeszélés talán egyik legeredetibb figurája lesz. Ádáz antiszemitaaként egy ártatlan baleset kapcsán vérvádat kiáltott, cikkek sorozatát írta ebben a szelvényben, agilis papként elcsábított egy fiatal korú leányt, majd 1908-ban jobbnak látta Amerikába távozni, de még ott is tovább fürkészi majd nyomait a szerző. Éppígy lesz forrásanyaggá több helyi illetőségű személy, amatőr helyrajzos, kocsmabéli csodabogár, vár- és barlangkutató, az egykori magyar vérengzés szerencsés túlélője, Aleksandar Ruzić és a szerzőhöz vélhetően közel álló Picspang tanár úr, aki majd a fenyegető utolsó háború elől szökik át Leányfalura, és dunsztos-üvegbe gyűjtött feljegyzései újabb szempontok és tanulságok százai-val gyarapítják a regény tanácstalanul szerteágazó kutatásait, miközben e figurák mind-mind szereplőkként sertepertélnek a könyv lapjain, s akkor még csak a regény legfontosabb kútfőit említettük, nem beszélünk Perczel Miklósról, aki a 48-as eseményekben játszik majd szerepet, s amerikai tartózkodásáról írt naplója szintén az újvilági szálat erősíti. De akad egy dokumentumszerű monológ is, amelyben a Balaton partján élő B. meséli el háborús emlékeit, de még a szerb sógor is beszél: „A szerbek... Trianonnal sokat kaptak, ami megillette őket, de olyat is bőven, amire legfeljebb csak elrugaszkodott ábrándjaikban gondolhattak.” Ekként szerzőnk is beleírja magát a könyvbe (a legendás Új Symposion szerkesztőjeként, az újvidéki rádió munkatársaként), bőséges információt kapunk vajdasági, majd magyarországi tevékenységéről, hiszen valamiként ő is e történelem szenvedő részese, s mint a többi forrása, kiapadhatatlan tudásvágygal szeretné megérteni az elmúlt századokat s az 1980-as évek végén kezdődő szörnyűségeket. Már az eddigiekből is látszik, nem akármilyen könyv Balázs Attila műve, de ha lebilincselő gazdagságát és anyagismeretét említjük, nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy miféle igazságok vagy látszatigazságok nevében emel szót a szerző úgy, hogy sosem kötelezi el magát, ironikus elbeszélő modora megóvja, hogy végső igazságok, netán vádaskodások kimondására vetemedjék. Mert nemcsak egy nyelven írott könyv ez, hanem lelkileg egyszerre íródott magyarul és szerbül. Láthatóan gondos mérlegelés eredményeként fo-

galmazódik meg minden mondata. Sokszor pedig egyenesen a korabeli, egymásnak ellentmondó szemtanúk vallomásából idéz (1848 nyarának véres zavargásai). Bőséges történeti anyaga talán azért is zavaró, mert amíg a szerb történelem megértéséhez éppen elegendőnek mutatkozik a könyvben feldolgozott anyag, addig a magyar történelem tárgyalásakor óhatatlanul bőbeszédűnek, közhelyekkel, pletykákkal telítettnek, túlírtanak találhatja a magyar ajkú olvasó. (Bánk bán története, Hans Sachs szerepe, Mária Terézia állítólagos aberrációi, Hadik András kalandjai, Savoyai Jenő figurája, Haynau halála stb.) S ezek túlnyomó része alig kapcsolható Újvidék történetéhez, még kevésbé a Délvidék problémáinak mélyebb megértéséhez. Érdeke-sebbtnél érdekesebb történelmi mendemondák között mazsolázik, de már műve első részében érzékeli ezeket a nehézségeket az író: „Vajon hogyan lehet megtalálni azt az arany középutat, amelyen mind a tények, mind a színes körülmények kedvelői egyaránt lelkesen követik a sorok íróját.” Éppígy kevésbé érthető, miért foglalkozik olyan részletesen az 1849 utáni amerikai magyarokkal, hiszen Perczel Miklós és Érdujhelyi Menyhért érintőleges újvilági kalandjain túl ennek aztán tényleg nagyon kevés köze van Újvidék történetéhez. Ez az önmagában nagyon is érdekes téma talán egy másik könyv anyaga lehetett volna, így azonban az olvasónak azt a meggyőződését erősíti, hogy Balázs Attila szeret elkalandozni, regényes történetekkel gazdagítja epikus anyagát, mindennek azonban a szerkezeti feszesség és a könyv precízen megalkotott gondolati íve látja kárát. Annál fontosabb Szerbia és a Monarchia történetének szempontjából a magyar forradalom eseményeinek felelevenítése, Kossuth már említett politikai szűklátókörűsége, aminek következtében Délvidéken és magában a városban is magyarelles megmozdulásokra kerül sor. Innen kezdve szinte ijesztő és logikailag nyílegyenes az az út, amely Újvidék 1849 nyarán a magyar honvédség által történő lebombázásához, majd a Monarchia hiú és ábrándos politikája révén Bosznia okkupációjához (1878, Sarajevó véres ostroma) és végső soron az első világháború értelmetlen hadakozásaihoz vezet. Hogy aztán Horthy Miklós katonáinak 1942. januári népiirtása tegye örök időkre emlékezetessé a magyar uralmat a város lakosai számára. A számok említése, miszerint a magyarok által elkövetett „hideg napok” mintegy négyezer áldozatához képest a Tito-féle megtorlás ennek legkevesebb ötszöröse, de lehet, hogy tízszere is volt, már teljességgel egy más észjárás és egy elem-

bertelenedett logika behatolása egy évszázadokon keresztül viszonylagos békekességben élő közösség sorsába. A számtalan forrás közül megemlíti Cseres Tibor művét: kevés annyira őszinte és hiteles irodalmi alkotás született e tárgyban, mint az ő regénye. De említetlenül hagyja Gion Nándor Szenttamás második világháborús eseményeivel foglalkozó regényeit. A könyv legizgalmasabb, legtöbb újdonságot feltáró része a titói délszláv állam felbomlásának története. Ehhez már valóban olyan mértékű bennfentesség szükségeltetik, amit csak egy Újvidéken felnőtt ember tapasztalata, a hírlapokból követhető, elszigetelt események logikai összekapcsolása tesz hitelessé. Érződik és indokolt a Jugoszlávia iránti nosztalgia, még ha a szerző ironikus visszatekintése ennek kevés nyomát hagyja is meg a műben. A közép-kelet-európai országokhoz képest Nyugat-orientált, a demokratikus államokhoz sok tekintetben hasonlítani akaró, látszólag életképes államszerkezet felbomlásának lassú folyamata a második világháború utáni Európa történetének legtragikusabb eseménye lett. Itt aztán leperreg minden regényes máz, az események megértése, a főszereplők (Tito, Stambolić, Milošević) logikájának kifürkészése, az az elhibázott stratégia, amelyhez a Nyugat dilettáns politikája is asszisztált, teljesen leköti az író minden energiáját. Hevesen vitatja, Adyval is perlekedve (aki a szerb királyi pár, Aleksandar Obrenović és a világszép Draga Mašin 1903-as legyilkolásával kapcsolatban ír a szerb operettvilágról, ez a jelenet egyébként a regényes történelmi rajz egyik legmeggrázóbb, leghitelesebb művészi ábrázolása), hogy a balkanizálódás fogalmába illetve magyarázható lenne az egész bonyolult jelenség. Tágas logikai ívre fűzi fel az 1988-ban kezdődő vagy akkor felgyorsuló eseményeket: a Vajdaság autonómiájának eltörlésén, a krajjinai szerbek abszurd, Horvátország kettéosztására tett kísérletén keresztül hogyan is válik egyre gyötrőbbé és megkérdőjelezhetőbbé a benne lakó nemzetiségek számára Jugoszlávia szerbek uralta, kommunista eszméket szentségként tisztelő valósága. A merev politikai vonal hajthatatlansága, az erőként demonstrált kezdeti tanácstalanság, a Nagy-Szerbia létrehozásának időszerűtlen és megvalósíthatatlan eszméje hogyan változtatja meg az emberek gondolkodását. Feltámad egy végletesen szélsőséges, köztörvényes bűnözőket és politikai kalandorokat a maga hasznára alkalmazó politika, hogy aztán az európai civilizáció legsötétebb napjait ismétlje meg. A tanúk (barátok, amatőr történészek, kocsmabölcsek, írók és a világba szétrebbent egykori véleményformálók) lassan kihal-

nak a szerző körül, ő maga is százezernyi társával együtt kimenekül a pokolból, hogy Magyarországon kezdjen új életet, majd ebben az új életben remél teret és időt, hogy újra beletemetkezzen a múltjába, próbálja megérteni azt, ami sohasem válik számára érthetővé. Hogy sorsszerű és kivédhetetlen volt-e a délszláv államok közösségének felbomlása, az ma még eldönthetetlen. Az eseményeket követők ebben hisznek: „Jugoszlávia története nem más, mint a kezdetben beleírt széthullás folyamatos elhalasztása” – idézi a sokszor hangoztatott sablont. A szlovén író, Drago Jancar úgy véli, csak látszólagos volt ez a hosszú belső béke, „de aki megkaparta a felszínt, alatta másfajta képet talált: az emberek között láthatatlan határok húzódtak [...] Szarajevót sztálinista hatalmasságok súlyos keze dirigálta, vigyázta, hogy a »multikulturalitás« szigorúan ellenőrzött keretek között valósulhasson meg.” A következmények ismertek. A hidakat mindig felrobbantják, legutoljára Újvidék hídjait is, a Lánchídat építő Adam Clark állítólagos távoli rokona, a NATO-főparancsnok Wesley Clark amerikai tábornok parancsára 1999 tavaszán, de az olvasó mindig ártatlan. Még akkor is, ha esetleg Szeged városából pontosan hallotta legalábbis azoknak a bombáknak a robbanásait, amelyek a „cirill betűs Szabadka” épületeire hulltak. A mű legösszetettebb rétege, amely a dokumentálás mellett az események mélyebb emberi és történelmi okai után kutat. S itt majdnem összeér Balázs Attila és Ivo Andrić gondolatvilága. „A magával ragadó szenvedély egyéb, más körülmények között higgadt, bölcs körökben is gyűlöletszerűen felparázlott, aztán fellángolt, hogy végül elszabaduljon, ha nem is rögtön a pokol, de a rémes indulat mindenképp. Percek alatt csaknem teljesen semmivé lettek e vakító hevületben az együttélés hosszan, akár emlékezetes kínok árán kialakult játékszabályai, elfelejtődtek e játékszabályok semmibe vevésének már meglévő borzalmas tapasztalatai” – írja Balázs az 1990-es években kialakult jugoszláviai állapotokról. „Az az éhes vadállat, amely az emberben él, s nem mer jelentkeznii mindaddig, amíg a jó szokásokat és törvényeket el nem távolítják, most kiszabadult. A jelet megadták, az akadályokat eltávolították. Amint ez az emberi történelemben oly gyakran előfordul, hallgatóságosan megengedték az erőszakot és a fosztogatást, sőt a gyilkosságokat is, azzal a föltétellel, hogy magasabb érdekekért végzik őket, megállapított jelszavakkal, bizonyos nevű vagy meggyőződésű emberek korlátolt száma fölött” – emlékezik Andrić (*Híd a Drinán*) a Ferenc

Ferdinánd meggyilkolását követő boszniai eseményekre, amikor megkezdődött a szerbek elleni megtorlás, de már akár az 1942-es magyar vérengzés ismeretében is, hiszen regényét 1943–44-ben írta.

Ha egyéb gondolatmeneteit is elemezzük, óhatatlanul az az érzésünk, hogy a Nobel-díjas író látnoki képességekkel sejtette a halála után történendőket: „Ki tudná kifejezni és átvinni [...] azokat a kollektív rezdüléseket, amelyek egyszerre megrázták a tömegeket, s amelyek az élőlényekről átterjedtek a holt dolgokra, tájakra és építményekre? Hogyan lehet leírni azt a hullámzást az embereken, amely a néma állati félelemtől az öngyilkos lelkesedésig terjedt, a vérontás és alatomos fosztogatás legalacsonyabb ösztönétől a szent áldozathozatal legmagasztosabb vállalásáig, melyben az ember fölülmúlja önmagát, s egy pillanatra más törvények szerint élő, magasabb világok szféráit érinti? Ezt soha nem lehet kimondani, mert aki ezt megpillantja és átéli, elnémul, a halottak pedig amúgy sem tudnak beszélni. Ezek azok a dolgok, melyeket nem mondanak ki, hanem elfelejtik őket. Mert ha nem felednék el, hogyan tudnának megújulni?” Érezhető, hogyan idézi meg az emberben rejlő dionüszoszi féktelenséget, állítja mitológikus összefüggésekbe a közönséges gyilkosságot, teszi egyenjogúvá az eleusziszi misztériumok hallgatási kötelezettségét a háborús bűnösök őrvongó némaságával. De még erre is történik utalás Balázs Attila regényében: „A háború nemcsak az alantas ösztönök kielézési lehetősége, hanem a nagyon kifinomult élvezetek legfőbb erkölcsi alibije egyben. Mondja a cikkíró: a csúcsélvezeteké... Csakhamar rádöbben, hogy a fegyvertelen civil egy egész más állatfajhoz tartozik, hogy elveheted mindenét, hiszen nem te viszed a saját bőrödöt a vásárra, hogy megvédd őt?”

Úgy tűnik tehát, s ez nem valami mély belátás, hanem egy kissé rezignált megállapítás, hogy az emberi lélek csak passzív hangszer, amely kész lejátszani a legborzalmasabb dallamokat is. A huszadik századi Európa sokat tanulhatott volna a megelőző évtizedek eseményeiből, mégis úgyszólván a legképtelenebb módon ismételte meg ezeket a szörnyűségeket: szomszéd szomszédnak lett gyilkosa, százerek menekültek újra otthonaikból, s tömegsírok feltárásával kezdődhetett az új évezred. Balázs Attila bárhogy törekszik is a szórakoztató történetmondó szerepére, a könyv igazából kellemetlen, szorongató olvasmány. Lehet, hogy lesznek olyanok, akiket zavar, ha minduntalan anakronisztikus történelmi példák, hasonlatok eszközével teszi *képesé*

a történelmet (ágyúgolyók a vár falában, mintha Roberto Carlos bombázta volna oda őket, Clinton szexuális ténykedése az ovális teremben, a Hungaroring örömlányai stb.). Mások talán túlságosan szertelennek, néha felületesnek vagy csak posztmodernnek érezhetik stílusát. Nem minden nemes, amit felhasznál, s az egész mű anyagának szénaboglya-szerű feltornyozása is zavaró, olykor kaotikus. Talán akart rendetlenség ez, hogy aztán ebből a véletlenszerűnek tűnő össze nem illőségéből álljon össze valami megrendítő kép, mint a regény végének néhány oldala, ahol a hajdani elnök, a volt Milošević-barát Stambolić kiasott sírjában levágott kézfejekkel találják a testet. Vannak, akik úgy tudják, „azért vágják le az apa kezét, hogy még holtában se simogathassa meg vigasztalón gyönyörűséges női virágzásában miatta megölt, nyugalmát nem találó, cérnahangon sírdogáló lánya fejét.” A cérnahangon sírdogáló lány hangját örökké hallani fogja az olvasó, mindannyiszor, ha Jugoszlávia szétesésére, a kilencvenes évek délszláv eseményeire történik utalás. A bűnösök nevét, s különösen az áldozatokét már régen elfelejtette, de ez a hang még mindig ott lebeg valahol a messzeségben, törekenyen, mégis élesen, mintha még mélyebb fájdalmak érintésére szólalna csak meg, s azok világtalanságát is közvetítené.

AZ ELKALLÓDOTT MONOLÓGOK

Regény a báli szezonra

Závada Pál: *Idegen testünk*

(Magvető, 2008)

A mindenkori jelen leginkább a saját tapasztalatától és tettei következményeitől mentes. Alig lehetséges akár megközelítőleg is objektív történelmet írni, mert a kései szemlélő már egy visszavonhatatlanul más perspektívából néz a múltba, elveszítette a távoli jelen átélésében az ártatlanságát, és ez a következményekkel számot vető „szubjektív” elem alig küszöbölhető ki egy adott korszak történelmi vagy művészi ábrázolásából. „Amikor Ranke egyszer kijelenti, hogy kioltani szeretné saját énjét, hogy a dolgokat úgy lássa, ahogyan azok voltak, ez nagyon is szépen és erőteljesen fejezi ki az igazi történetírónak az objektív valóság utáni mély vágyát.” (W. Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Gondolat, 1974, 209.)

Hasonló törekvés figyelhető meg Závada Pál legutóbbi két regényében, ahol az 1940-es évek magyar politika- és eszmetörténetét veszi nagyon alapos vizsgálat alá, gazdagon dokumentálva a korabeli források segítségével ezt a korszakot, szinte hozzárendeli szereplőit ehhez a kortörténeti anyaghoz, hogy valamelyest közelebb jusson a vészidő előtti tudattömeg hétköznapi megnyilvánulásaihoz. Míg *A fényképész utókorában* mintegy ötven évet jelenít meg (1942–1992), és a politikai metszetén túl legalább hasonló súllyal bír a közelmúltba vezető szerelmi szál, az *Idegen testünk* hét évet ábrázol (1940–1947) a magyar történelem legsötétebb, legzavarosabb korszakából, és a kiscsapat ellen indított koncepciók per ábrázolásával sejteti, hogy a dolgok a magyar logikája szerint haladnak majd tovább. Az előző regényében még csak a magyar népi, falukutató mozgalomról kapunk nagyon megrázó és leleplező felvételt, most a magyar középosztály gondolkodásába szeretne Závada bevilágítani. A múlt jelenidejűségének perspektíváit rejteni igyekvő gondosság legfőbb értelme, annak a mával való nagyfokú, szinte parodisztikus hasonlósága és az attól való ódzkodás, hogy az olvasó majd minden erős, szinte verbális amputációval felérő kijelentést rögtön napjaink politikai zűrzavarához illeszzen, s ezáltal kioltsa

a múlt halmozott és súlyos tanulságait. Látni való, hogy a két regény kapcsolódási pontjait egy külön terjedelmes tanulmány mutathatná csak be. Próbáljuk meg összefoglalni a legfontosabbakat. Mindkét mű nagyon alapos történelmi kutatómunka eredménye, amit az író, valószínűs kortörténetet óhajtván bemutatni, szinte napi, az újságok hírtartalmával vetekedő információmennyiség feldolgozásával hitelesít. *A fényképész utókorában* Erdei Ferenc korai eszméi révén mutatja be a harmadikutasság mára ugyancsak anakronisztikus elképzeléseit Dohányos László alakjában, most *emellett* a Magyar Testvéri Közösség történetét, peranyagát, a Ráday utcai református egyház intézményeinek történetét, a világháború alatti kétes politikai állásfoglalását, a határrevízióval visszacsatolt területekre való bevonulás anomáliáit, és még e korszak jellegzetes jobboldali és nyilas újságjainak eszmefuttatásain kívül Móricz Zsigmond 1919 után írt markánsan antiszemita naplója is megidéződik. Fontos szerepet játszik mindkét műben a fényképezés, de míg az előző regényben egy „valóságos” piaci fényképpel indít, és a rajta lévő falusi gazdák, néprajzosok figuráján keresztül ismerhetjük meg majd a kort, sőt maga a fénykép is rejtőző kellékként fel-feltűnik a könyvben, leginkább mint a párhuzamosan élt-értelmezett regény (*Az érzelmek iskolája*) könyvjelzője; itt már látszólag egy mozzanat mindez, a női főszereplő, Janka hobbiszerű hivatása, miközben a fényképszerűség nagyon is fontos eleme lesz a regénynek, rejtettebb, de lényegibb, mint előzőleg volt.

A két regény központi nőalakja (Viola, Janka) egyébként is rokon lelkek: származásuk, életkoruk, az a tény, hogy nem igazán képesek az önmegvalósításra, s mindketten rossz házasságban élnek-éltek, valamiféle tehetetlen függésben a körülményektől, szinte megszólalásig hasonlóvá teszi őket. Olyan szépasszonyok, akik áradó nőiségükkel állandóan mozgásban tartják a jobbára férfiakból álló társaságot, és akik által a környezetük folytonos, hol nyílt, hol burkolt csábításnak van kitéve. Név szerint is visszatérő szereplő Dohányos László és a háttérben fel-feltűnő felesége, Gerle Mária. Dohányos figurája kisebb zavart is okoz az olvasó számára, mert reflexszerűen visszahozza az ott elmondottakat, megidézi a másik regény szellemét, holott e regényben nincsenek olyan erős antiszemita-fajvédő megnyilatkozásai, mint az előzőben voltak.

A legfeltűnőbb azonban az elbeszélői hang hasonlósága. Nincs vagy alig van narratív külső pont. Az olvasó figyelmét leköti az ál-

landó hangváltás: Ki beszél most? – kérdezzük a regény olvasása közben. Már *A fényképész utókor*a kritikai megítélésében, a Flaubert-regénnyel való párhuzamok mellett, hasonló hangsúly esett e merőben szokatlan szerzői megszólalásra. Olasz Sándor „eredeti, egyszerű és megismételhetetlen” narrációról beszél a csoportokat, mindenféle közösséget megszólaltató többes szám első személyű elbeszélői hang kapcsán. (*Érzelmek és iskolák*, Bárka, 2005/2), Elek Tibor értetlenségének ad hangot, miszerint ez a „mi” a bűnös nemzet fogalmához való visszatérést jelentené (*Kik vagyunk mi?*, Új Könyvpiac, 2004. december). Radnóti Sándor a közös felelősséget hangsúlyozza, a regényben az elbeszélő „magára próbálja az antiszemita közbeszéd megannyi regiszterét” (*Egy magyar kérdés*, Jelenkor, 2005/7-8.), míg Keresztesi József „politikai tettnek” minősíti a regény narrációját (*Túl a Maszathegyen*, Holmi, 2007. június). Most alapvetően kissé lélektelennek és mesterkéltnek tűnik az olvasó számára, ha mindenféle átmenet nélkül hol az egyik szereplő belső monológját halljuk, hol még ugyanabban a mondatban egy láthatatlan és jelöletlen csoport, nézősereg elbeszélését. Szerencsére egy idő után mindig kiderül, kiből is jó a hang, de alapvetően még bonyolultabb lett, mint előző regényében volt (ahol az örökös *mi* óhatatlanul a szereplők nyomában vonuló kar képzetét keltette, egy olyan nyájszellem örökös szavalását, ami lehetetlenné tette, hogy a szereplőkkel *meghitt* kapcsolatba kerülhessünk).

Most is komikusnak hat kissé, ha egyszerre csak mi vagyunk a református gyülekezet vagy a Magyar Testvéri Közösség – ha meg éppen nyilas keretlegényként „elbeszélünk”, hiszen valamiként átveszi az olvasó is ezt a szerepet, és morálisan ez lenne az egyik funkciója (lásd Radnóti Sándor idézett írását) –, de mi (olvasók) levettük magunkról ezt a hangot, mint egy sajátos és perverz ideológia nem ránk szabott kabátját, és valami bohóctréfára gyanakodva visszaadjuk a kellékesnek.

Az elbeszélői hang elemzésekor mindenképp azt kell megértenünk, mi is volt, lehetett a célja Závadának ezzel a meglehetősen szokatlan megoldással. Ha a legalapvetőbb és legfontosabb írói szándék nyomában indulunk el, akkor kézenfekvőnek látszik, hogy a történeti hitelesség (személyre szabott) látszatát szerette volna elmélyíteni. Azáltal, hogy a szereplők maguk szólalnak meg, és nemcsak a párbeszédben, belső monológban, hanem a narratív közlésben is hozzájuk kötődik a hang, az elbeszélő – mindenkori szereplőként – a saját

vakságát, jövőtől való elzártágát hangsúlyozza. Legelembb és leghitelesebb jelenlétünk, hogy a pillanat tartamában jövőtlenek vagyunk, nem látunk ki a jelenlétből. Csak e vakság révén tehető őszintévé és hitelessé – Závada szerint – a regény szereplőinek naiv világlátása. És ezzel egyet is érthetünk. Johanka ritka töménységben adagolt, vérlázító eszméit, Flórián Imre Észak-Erdély visszacsatolásakor érzett vegyes benyomásait, az egész ország közvéleményének lelkesültségét is ezzel a jövőtlenítéssel lehet igazán „felhőtlenné” és hitelessé tenni. A regény címe is többértelműen ehhez a kirekesztő sovíniszta-antiszemita jelentéshez kapcsolódik. És ekképp csoda és talány. Végtelenül gazdag és a regény anyagát rejtélyesen izgalomban tartó finom feszültséget gerjeszt. Talán a XIX. század utolsó évtizedében keletkezett politikai fogalom, az „idegen test” a magyarságba beolvadt, az 1867 után gyorsan asszimilálódott német és zsidó származású polgárokat jelölték vele, idejekorán rájuk pírítva, ha túlságosan magyarkodtak, vagy netán liberális, baloldali eszméikkel sértették a magyar társadalom egy meghatározott rétegének ízlését. Ám a kifejezés birtokos többes szám első személyű alakja jóval többet mond, és a regény legértékesebb rétegét érinti. A szereplők túlnyomó része (Flamm család, Weiner család) első vagy második generációs magyarok, német, osztrák, sváb, erdélyi szász vagy éppen zsidó felmenőkkel. Ebben az évben „még” talán megengedhetően idealista magyarságtudattal. Így nőttek fel, gyermekkoruk óta ismerik egymást, szeretik egymást, szerelmek is szövődnek közöttük. Az első zsidótörvény hatására a test elválik a személyiségtől. A tudat továbbra is magyar lesz, de a test idegen, mert zsidó, vagy – kevésbé tragikusan – német. Meglehetősen skizofrén állapot, ha a testünk genetikai meghatározottsága lassan távolodik tőlünk. Johanka, Imre, Emma, Janka szinte testvérként, szerelmesekként éltek eddig. A személyes, érzelmi kötelékek továbbra is megmaradnak, miközben Johanka keményen zsidózik, észre sem veszi, vagy kellőképpen alattomos, hogy a számára legkedvesebb lényt, Jankát gyalázza. Te nem vagy zsidó, gondolhatja, hiszen te Te vagy. Mindenki halad sorsa és végzete felé, nem tudnak egymásra másként gondolni, mint ahogy megtanulták. Johanka kiment a nyilas házból Jankát, Janka is szeretné megmenteni a háborús bűnös Johankát, hiszen – talán kissé naiv módon – úgy képzei, a reménytelen szerelem sodorta a nyilasok közé.

A narráció és a regény világának egy hitelesebb rétegébe léphe-tünk, ha szemügyre vesszük a regény szerkezeti sajátosságait. Egy ba-

rati társaság gyülekezik Weiner Janka (keresztnevét Móricz első feleségétől kölcsönözte az író) Várház téri tetőteraszos műteremlakásában. Janka apja kikeresztelkedett zsidó, vidéki földbirtokos, aki egy dzsentri lányt, Cserszegi Laurát vette el feleségül, egy igazi modernista lányt, aki a Nyugat köréhez tartozónak érezte magát, és vélhetően gyermekei is ezt a liberális szellemet örökölték. A regényben alig tetten érhető, de apró utalásokból kiderül, hogy az egész társaság és ezáltal a regény gyújtópontja vagy talán szellemi vakfoltja ez a nőalak, aki korai halála (1918, Kaffka Margit?) miatt nem lehetett részese gyermekei (Janka, Jakab, Ottó) életének. A két család Jakab és Imre iskolai barátsága révén kapcsolódik össze, az akkor még Flamm, mostanság Flóriánra magyarosított hajdani diák Janka anyjába volt szerelmes. Ezt a vonzódást örököltette át az akkor még gyermeklány Jankára. Ott van Emma is, az unokatestvér, aki inkább testvér, hiszen Janka az anyja halála után az ő családjában nevelődött. Két testvére, Jakab, a bigott kommunista és Ottó, a református lelkésznevendék (1944 után az egyház – a zsidó származású hittársaik megmentésére létrejött – illegális szervezetének vezetője). Jelen van a Flamm család néhány tagja. Imre, aki alezredesként vesz részt Erdély részleges visszacsatolásában, Johanka, aki náci eszmékhez közelít, miután irodalmi és költői kísérleteivel kudarcot vallott, Urbán Vince, az unokatestvér, aki félárvaként a család kissé lenézett és kisemmizett ágához tartozik, jelenleg nem túl tehetséges újságíró, aki Kolozsvárról tudósított az országegyesítésről. De a társaság hamarosan bővül, megjön Raposka Károly, Janka hajdani vőlegénye és felesége (a szintén zsidó Sári), Dohányos László, aki, mint már említettük, a népi író-falukutatók világát van hivatva képviselni, és hamarosan szoros, évekre nyúló kapcsolata lesz majd Jankával, ahogy már *A fényképész utókorában* is helyet kap az örökös miniszter öregedő szeretőjeként, és mindkét regényben babgulyással kínálja a hozzá egyre ritkábban visszatérő hajdani kedvesét. Ott van Futár Endre irodalmár, szintén a feleségével, Iharos Béla, aki a minőségi magyarság értékeinek felmutatásával akarja az itt élő népeket „behódoltatni”. Egy Geiger Márta nevű hölgy, akit Urbán Vince egyenesen Kolozsvárról hurcol magával, kis bűntudattal, mert jól sejthetően Flórián Imre kétes helyzetű szeretője. A regényt úgy is értelmezhetjük, hogy egyetlen éjszaka története, ezen a „reményteljes” kora őszön húsz év távollét után visszatért Észak-Erdély, s ez a társaság a Janka által főzött babgulyás elfogyasztásával ünnepel, vitatkozik vagy csak fázékonyan időzik. Megáll a

pillanat. Még mindannyian élnek. Emma, az unokatestvér férje, Gábor Dezső is megérkezik a regény végén, ő Miskolcon munkaszolgálatos. Jó dolga van. Vas Gerzson parancsnok becsületes magyar emberként bánik a beosztottjaival. Sőt, Észak-Erdély visszatértét ott is közösen ünneplik. Akár egy fénykép is készülhetne róluk ezen a teraszon. Mind ott vannak. Újra és újra ott, ha az egyes fejezetekben elkalandozik is az író, előre- vagy hátraszalad az időben, mindig visszatér ehhez a virtuális jelenhez. Mintha hatalmas állóképbe merevedett volna a társaság. A kép közepén Janka áll, mögötte talán egy elmosódott kép Cserzegei Laurát ábrázolja, aki mindezt lehetővé tette, hogy ezek az annyira különböző gyökerű emberek egy társaságba keveredjenek. (S mintegy *hommage* is lehetne a Nyugat szelleme előtt, amely először volt képes a legkülönbözőbb származású, de haladó szemléletű művészek összegűjtésére.) Janka egyik oldalán a Weiner család (Emma, Ottó, Jakab), a másik oldalán a Flamm család (Imre, Johanka, Urbán Vince), és a többiek egy kissé távolabb, néha talán összekeveredve, de mégiscsak ugyanúgy, a maguk alakjába (*testébe*) mélyedve, ha szabadulva is, mégis mozdulatlanul. A társaságot két szál tartja össze. Az ősrégi szál, a mára kommunista Jakab és a mára magyarosított Flórián Imre hajdani barátsága. A Lónyay utcai református gimnáziumba jártak. A másik szál, hogy Imre, Vince, Johanka, Raposka, Dohányos mindannyian talán egyformán és jelen idejűen szerelmesek Jankába. Az este fő történései a külszínen a politikai nézetek csatája (kommunista, liberális, konzervatív, népi, náci), s ezen túl, de ezzel szoros összefüggésben is, hogy Janka figyelmét és szeretetét, netán tetszését kivívják, s persze a szavakon túl, a vele való testi-lelki érintkezés. Alig mozdulnak a figurák, többnyire ugyanazt mondják vagy csinálják, mégis az egyes fejezetek között előre és hátra egyre többet tudunk meg róluk. Olyat is, amit ők már tudnak, és olyat is, amit ők még semmiképpen. Akire a tekintetünk esik ezen a hatalmas pannón, az beszél éppen. Mintha a néző tekintete döntené el, hogy kit is hallgatunk. Hiszen nagyon bonyolult és kezdetben nehezen kiismerhető kapcsolódási pontok vannak, sokszor kell végignéznünk az arcokat, az egymásba kapaszkodó tekinteteket, az egymás irányába mozduló és a véleményeken félnken megütköző hártásokat. És nem teljesen mozdulatlan ez a kép, van egy szűk időszáv, amelyben mozoghatnak, de mi ebben a mozgásban is csak a mozdulatlanságukat konstatáljuk (érzelmi és ideológiai is ez a mozdulatlanság). Mintha nem is ők mozognának, hanem az

idő mozdulna bennük. Az általuk ismert és rejtett idő mozgását és történéseit újra és egyre mélyebben belelátjuk a mozdulatlan mozdulataikba. (Mint a Krisztusról készült festményekbe az *Újszövetség* egész történetét.) Két időszáv, délutántól hajnalig, és 1940-től 1947-ig. Mondhatjuk a regényt ekként egy pannó hangzódobozának is, hiszen ha jobban megfigyeljük, a háttérben, talán az ablakon túli utcán vagy a budai parton nyilasok, politikusok, katonák, ávósok is ott vannak a képen. A megszólalások némileg polifón jelleget adnak az elbeszélő hangnak, hiszen akár azt is mondhatnánk, zenei ez a hangzás, a dallamok néha összeérnek, harmonikusan vagy éppen diszsonánsan egy nagyobb zenei szerkezet felé közelednek. Ám nagyon is tudatosan mindig abbamarad, elhal a szimfonikus összecsengés, mintha ez a világ a káosz, a szubjektív személytelenség nyelvén ismerne csak magára: „Ellenben Diószegen nem hagyjuk kirabolni magunkat, hármunkat agyon is lő a román, de őbelőle kettőt meg a magyar katonák terítenek le, kik jönnének éppen eltemetni minket.”

A regény főbb hiányosságai és hibái Závada túlzott tökéletességre és hitelességre való törekvéséből adódnak. Az egyik legszebb jelenet a bevezető rész, amikor a Kolozsvárra történő bevonulást írja meg, nagyjából Urbán Vince nézőpontjából, az ünneplő várost, amely a *János vitéz* daljátékával köszönti az egyesületet. (Ha az író találta ki, remek gondolat.) De mindez szerkezetileg kilóg a regényből, éppúgy, ahogy a Flamm család története is. A regény igazából Janka teraszán kezdődik, első tétova gondolataival, hogy vendégeket hív. Innen kezdve tökéletes lehetne, hiszen majdnem a könyv végéig kitart, és kerekre zárja a történetet. Ugyanakkor a regény túldokumentáltsága, túlzott zsurnalizmusa a könyvről szóló majd' mindegyik kritikában említődik. A forrásanyagok sokaságát használja az író, szereplői szinte részleteket olvasnak fel az 1940-es újságcikkekből, a Magyar Testvéri Közösség periratából, Szent-Iványi Domokos irodalmi hagyatékából (aki meggyőződéses antifasisztaként, a pesti zsidóság egyik megmentőjeként meglepően primitív antiszemita irományokat gyártott). Az is kiderül, hogy nemcsak minden fontos dologban követi az eseményeket, de még a lehallgatáshoz fűrt luk is szerepel a regényben. Kolozsvár, Szatmárnémeti, Kassa visszavételének dokumentációja is igencsak hiteles. A regényben megidézett Móricz hasonlóan idegen anyaggal dolgozott az Erdélyben, hisz az *Erdélyi Magyar Történetírók Tára* köteteiből sokszor oldalakat másolt ki anélkül, hogy a regény elbeszélői hangját

ez megzavarná. Závadánál azt érezzük, hogy ez az anyag nincs kellően bedolgozva a regénybe, kiállnak a cédulák a könyvből, néha pontosan hallani, mikor tér át az egyik korabeli forrásról a másikra a szerző. Talán jó lett volna a regény hajóját kissé lazább kötelekkel horgonyoztatni a kor dokumentációjának öblében, ezáltal valami természetesebb belső ritmusa lett volna a regénynek, s az olvasó is szellősebb, másként hiteles regényt kapott volna kézbe. Az sem mindig egészen világos, hogy míg egyes történelmi figurákat név szerint említ (Bethlen Béla, Werth Henrik, Bartha Albert, Lajos Iván, Donáth György), másokról csak sejteni enged, hogy kiről is van szó (Gragger Róbert), vagy egész más névvel szerepelnek a regényben (Szent-Miklós István). Megjegyzendő az is, hogy a Johanka mintájául szolgáló, a Magyar Testvéri Közösség perében központi szerepet játszó Pünköszt László, aki valóban a regényben leírt módon próbált ismerőseitől, barátaitól információkhoz jutni az angol titkosszolgálat számára, öt munkaszolgálatos meggyilkolása miatt jutott végül akasztófára. A perben tanára jó képességű, intelligens, négy nyelven kitűnően beszélő, művészi hajlamú emberként jellemzi. Talán nem ártott volna a regénynek, ha az ő alakjában azt írja meg Závada, hogyan is válhatott ez a fiatalember vadállattá. (A per során azzal védekezett: „Az akkori korszellem hatása alatt állt.”)

A regény másik fájó hiányossága, hogy nem tud olyan központi figurát teremteni, aki mozgásba hozná a regény nagy alapossággal megteremtett szerkezeti mechanizmusát. Ez bizonyára Janka lehetett volna, de hiába ő a legérzékletesebben ábrázolt szereplő, még így is fakónak hat, szinte passzív részese csak az estének, hallgatója a politikai vitáknak, mintha befelé nagyon is sok mindent gondolna, de hogy mit, ez többnyire rejtve marad az olvasó előtt. Mennyivel gazdagabb Emma és a férje, Gábor Dezső levelezése, ahol a kötelező és monoton ismétlődő fordulatokból is érezni, milyen is ez a két ember, nem éppen rossz, de semmiképpen nem szerelmi házassága. Túlságosan nagyszabású kortörténelmi keresztmetszetet szeretett volna az író adni a negyvenes évek magyar középosztályáról, és bár szerkezetileg sokkal tökéletesebbnek érzem, mint *A fényképész utókorát*, ugyanakkor esztétikailag nem éri el az előző regény sok-sok feledhetetlen részletének szépségét. Itt hiányzik az „a transzcendens fény” (Keresztesi József), amely *Az érzelmek iskolájából* az egész történetre jótékonyan rávetül. Ott alapvetően a három különálló anyag (a népiesek ideológiája, a

hatvanas években játszó ifjúsági regény és a Flaubert remekére hajazó szerelmi regény) össze nem illése, egymást kioltó szellemisége miatt maradt el a várt eredmény.

Feltűnő az is, hogy mennyire szegényes itt a regény lélektani háttere. Némi féltékenység, egy kevés irigység, olykor egy kis önbizalomhiány, mintha az emberi lélek mélyebb rétegeibe itt nem merészkedne az ábrázolás. Nehéz elképzelni, hogy Jakab, Johanka és Imre mi a csodát is keres egy társaságban, mikor kimondottan semmi közük egymáshoz. Csak az író számára fontos ez a három oly különböző ideológiát képviselő karakter. Hiszen nem személyiségekről szól a regény, hanem politikai nézetekről vagy inkább téveszmékről. Hogy az utolsó fejezetben jelen vannak még, és mind ott vannak, mint az este kezdetén, ez Závada legnagyobb, legmélyebb gondolata. Átcsap rajtuk az idő hulláma, és ők még mindig ott vannak, örökre Janka lakásán. Emmát megölik majd a nyilasok, Johankára kötél vár, másokat börtönbe csuknak. Mégis ez a legszebb a regényben, hogy ott vannak. Már mélyen belátunk minden egyes szavuk mögé, ismerjük az érzéseiket, sorsukat, honnan jöttek, hova mennek. Az idő hulláma átcsapott rajtuk, messze eltávolodott. Jelen vannak, egy más jelenben. Hajnalodik, mint a regény elején, amikor a hajdani Ady-lak, Csucska kastélydombja mögül kel fel a nap. (Már a Nyugat Adyja is egész másként, a leendő tragédiákat előre sejtő, de a szakadékokat áthidalni akaró mitikus alakként válik fontossá. Értjük, miért is szerkesztette Závada a regény elejére.) A szereplők még mindig nem tudják, amit mi tudunk, és naponta látunk: a Nap ugyanaz. A történelem rövid szakaszonként újra és újra megismétli önmagát. Hiszen a regény a múlttal azonos súllyal megidézett felülete a mi jelenünk. A múlt és a ma ki nem mondott, de közhelyszerűségében is szégyenteljes egygyökerűsége, félelmetes *déjà vu*je. Hiszen olyan a magyar társadalom elmúlt közel száz évének története, hogy amikor jön a farsang ideje, mindenki felveszi a régi álarcot, ilyen-olyan ómagyar, kisnyilas, vérben úszó szemű maszkot ölt, csontig vetkőzik, lehányja magáról a civilizáció és az európaiság rongyait, és amikor a ceremóniamester beint a nyitó tánc kezdetét, máris be- és megindul a mocskolódás, a verbális és tettleges bántalmazás. Ezt a szégyenérzetet szerette volna Závada a művészet eszközeivel előcsalogatni. De gondolom, csak a báli szezont kihagyók olvassák el ezt a könyvet, mások helyett is ők szégyenkeznek, s közben félve pislantanak az ablakon túlra. Ott kint hajnalodik...

Kristályéjszakák

Térey János: *Asztalizene*
(Magvető, 2008)

A kötet borítóján hermafrodita hóemberkéek ölelkeznek, de mondhatnánk azt is, hogy egymást régen nem látott eszkimók üdvözlése zajlik a nagy hidegtől kissé összezsúfolódva, ha nem volnának ezek a figurák valami cukrozott mázzal leöntve, így némiképpen draszé-emberek, vagy amorf porcelánbabák lassú keringőjének hangulata árad szét a fekete háttér előtt. Majd' mindenben egyformák, egyéniségük a máz alatt fojtogató lélekalattiba temetődött.

Ehhez képest a mottó már zajosabb és röghöz kötött: „Budán lakni világnézet” – írja Márai, amire Örkény rákontráz: „...Sas-hegyre néző kilátással.” Egyelőre ne higgyünk egyiknek sem. Tekintsük úgy, mint bizonyításra szoruló tételeket, melyeket majd maga a darab igazol vagy amortizál.

A színpadi tér leírása, berajzolása nagyon igényes, bármiként is szemléljük, a „lounge-jelleg” és az „ötcsillagos finomságokkal” levez a lábunkról, talán csak a mosdó közvetlen közelsége feltűnő, valahol hátrébb is lehetne, mondjuk a szín mögött, ha csak, gondoljuk, nem ölnek meg itt valakit, s azért kellett e kitüntető elhelyezés. Egy hatalmas kristálycsillár is lóg, ez sem kelt gyanút, annyira meg nem is értünk a belsőépítészethez, hogy ez önmagában bántaná a jóérzésünket. (Csehovnál nagy valószínűséggel elsülne, Thomas Bernhard valamely katasztrófa-darabjában a zárójelenetben bizonyára a szereplők fejére pottyanna, és maga alá temetné az egész társaságot. Tehát azért hébe-hóba pillantsunk oda!) A tér mint eszme majd játszik némi szerepet a darabban, hiszen az étterem neve, ahol vagyunk, *White Box*, azaz fehér doboz, s mint ilyen, az üres, még ki nem töltött tér, az üres papír, a lehetőségek fölös jelenlétére utal a dizájnos belső megálmódója, Krisztián szerint. Azzal meg, hogy dohányozni nem lehet és Delfin nem énekelhet, úgy gondoljuk, valahogy elleszünk. A zenék nem maiak, úgy a harmincas évekbelineél nem újabbak (szimfonikus vagy kamarazene, opera, swing), és ez szintén jó ízlésre vall.

A darab megkezdődik (az első tétel címe *Allegro*), és a főhős, Győző (kissé beszédes ez a név errefelé), az étterem tulajdonosa kijelenti: „Tavaly mindenki meghalt.” Roland, a pincér rögtön visszavesz ebből: „Majdnem mindenki...”

Gyönyörű felütés, mint kiderül, 2007-ben járhatunk, nagy halálozások, az ünnepi tűzijátékot bámuló tömegre rászabadult heveny zivatar, tüntetések, utcai atrocitások, zűrzavar jellemezték az előző évet, még manapság is bolydult a város, pedig február eleje van. Nem tudom, néhány év múlva mindezt hogyan is értik majd meg az akkori, mainál ártatlanabb lelkületű nézők-olvasók, de a háttér, a város, a túlpárt bizonytalansága, a lőpor- és könnygázszag megfelelő hangulatot ad a darab önbizalommal és göggel teli szereplőinek. A halál-monológ, akár egy duett, többször ismétlődik, váltakozva felszínre tör, még vissza-visszatér, és tökéletesen összefogja a darab sejtelmes, fenyegető hangulatát. Budán vagyunk, a Királyhágó téren, és bár mindenki meghalt, a jelenlévők, valamint a lassan gyülekező vendégek még élnek, sőt túl-élnek, és nekik nagyon jó volt a tavalyi esztendő, nekik „minden megvolt.”

A dráma az első megszólalástól kezdve hangvételeiben nagyon emlékeztet Eliot *Koktél hatkor* című drámájára, érdekes és árulkodó, hogy ez is este hat órakor kezdődik, de Térey az utóbbi időben nagyon sokat foglalkozott ezzel a nyelvezettel, legutóbbi kötetében is sok, néha elbűvölő Eliot-utánérzés van (*Caprice; Minthogyha tálcán kínálnál...*). Ez azonban itt a legkevésbé sem zavaró, mert inkább csak felhasználja az Eliot teremtette drámai nyelvet, mintsem kihasználná, másrészt rettenetesen jól illik ehhez a kissé sete-suta, úgazdag, félig sznob magyar urizáláshoz, és nem is kizárólagos ez a nyelv, hiszen a hisztis monológokban majd ugyanilyen mesterien idézi meg Thomas Bernhard drámanyelvét. Ezekben a dolgokban az író olyan mértékben profi, hogy gond nélkül élvezzük ezt a mesterkelt, stilizáltan modoros beszédmódot, hiszen egyszerre költői a legmagasabb értelemben, és nagyon erős a jellemformáló ereje is.

De ne hagyjunk ki egyetlen pillanatot sem, Győző és Roland párbeszéde előkészíti a vendégek érkezését, kissé kimódolva előre bemutatja őket. Megkezdődik a korunkra oly jellemző „főhős plusz mobiltelefon”-küzdelem is. Győző a darab egy részében ezzel a tárggyal manipulál, irányít és sért meg embereket, vezérkari pálcaként használja: udvarol az éteren keresztül, vagy egy gomb megnyomásával megsemmisíti a távollévőket.

Sorban érkeznek a vendégek, de itt van egy kis félreértés, ez nem parti, ez nyilvános étterem, majd' mindenki, aki jön, magától jön, hát akkor meg honnan tudja Győző, hogy kiket kell bemutatnia. Ha pedig ezek az emberek törzsvendégek, mint a darab során kiderül, akkor mért kell Rolandnak olyan hosszan magyarázni, hogy kicsoda Delfin meg Kálmán? A pincér ne ismerné a mindennapos vendégeket? Sokszor Shakespeare is csinál hasonlókat, annyira ne akadjunk fönn rajta. (A legbecsületesebb megoldás e téren, ahogy a *Nó*-drámákban lépnek színre a szereplők: néhány mondatban elmondják, hogy kik ők, és miért is vannak itt.) Először Delfin érkezik, akiről már tudjuk, hogy nem énekelhet, nem is dohányozhat, operaénekesnő, tényleg nem lenne szerencsés, ha közbe-közbe danolgatna, nem is annyira jellemző, hogy egy komoly művész szívesen produkálja magát nyilvános helyen. Különösen ha semmi dalszerűt nem írt neki a szerző a darabban... Finom utalásokból kiderül, hogy Delfin zsidó (hanuka-parti), a jelenlévők közül többnek is volt már komolyabb kapcsolata vele, hangja-vesztette díva, lassan közelebb az ötvenhez, mint a negyvenhez. Mindenkinek más a véleménye róla, van, aki még mindig szerelmes belé, van, aki már sohasem. Megjön Krisztián, az étterem belsőépítész, aki több díjat is nyert e munkájával, hiú, nárcisztikus és meleg, mint később kiderül, katolikus hitvallású. Most éppen az a bánata, hogy Győző nem köszöntötte fel a születése napján. (És Győző a darab során végig rettenetesen bánik majd vele, ennek több oka is lehet: elvégezte a dolgát, de még idejár dicséretmorzsákat csipegetni, vagy épp a szeretetelisége, ami e körben, mint látni fogjuk majd, riasztó. Különösen, ha meleg az ember. Pontos magyarázat azonban nincs.) Érkezik Kálmán, baleseti sebész, válófélben, és a válóok éppen Delfin volt. Református és csökönyösen nem akar válni, szerelmes a feleségébe, Almába. Jön, vagy csak félénken és magába roskadva betántorog Henrik. Tele gátlással, szorongással. Azt se tudja, le merjen-e ülni, hova üljön, fél, hogy kinézik. Mint utóbb kiderül, nem oktanul. Hiába rendel, ezen az estén nem kerül asztalára a kívánt szürkemarha-pecsenye csípős szilvaraguval. Hogy ki miért is haragszik rá, és miért annyira lealázott a helyzete, nehezen érthető. Delfinről többször megsemmisítő kritikát írt, mert operakritikus a lelkem, ez egyszer igaz. Önsorsrontó, vagy magát meggyűlöltetni való képességgel verhetette meg a sors, az is biztos. Távolról jött, erdélyi származék, de nem gondoljuk, hogy mindez elégséges magyarázat lenne arra,

hogy mindenki átgázol vagy átnéz rajta. Nos, jönnek majd még, de a darab már igazából beindult. Elkezdődött!

Egy nagyon ügyesen megírt szalondarab miliójébe csöppenünk. Leginkább Molnár Ferenc-i a masinéria, ahol kissé vontatottan rajzolódnak ki a konfliktusok, a szituációk, az ellenségeskedések, feltépődnek a sebek, és a hibátlan költőiség ellenére sem moccanunk onnan, ami a darab közepétől világos: Kálmán felsége, Alma, aki vallás helyett csak feminista, modern nő, aki nem akar gyereket egyelőre, legalábbis Kálmántól már semmiképpen, hiszen azon az emlékezetes 2006. augusztusi 20-ai éjszakán, amikor orkán söpört végig a városon, Delfin baleset következtében Kálmán karjaiba futott, és ezt vagy mást, talán az egész addigi életét sem képes már Kálmánnak megbocsátani. Győző, aki szintén akkortájt, úgy négy hónapja járt-járodogált a ledér erkölcsű szopránnal, most mindenképpen a szabad préda Almára hajt, bár csak mint ügyvédet akarja előbb szerződtetni, de valahogy Győző egész habitusa macsós zabolázhatatlanságával, kivagyiságával is kevesnek tűnik Alma elnyerésére. És akkor még ugye Kálmán „a” Győző legjobb barátja. Majd újabb és újabb információk kerülnek terítékre az ínycsiklandó ételek mellé Alma és Mariann révén, akikről pontosan tudjuk már előre, milyenek lehetnek, brazil szappanoperabeli feleségek, vállalkozók, babaszépek, de kissé sem egyformán mások. Alma egyszer-kétszer majd kiszól, Mariann egyszer keményen leteszi a kezében lévő retikült, majd képen törli az egyre ittasabb Győzőt.

A darab rendkívül finoman megkomponált alig-történeisei indaszerűen kúsznak a végső kiteljesedés felé. Minden sornak, szónak, mondatnak pontos jelentése és következménye van. Egy svájci óra precizitása jellemzi a darab belső szerkezetét. Azért is feltűnő a második rész (*Andante*) elején az Arany *Hídatvasára*, vagy Madách *Az ember tragédiájára* emlékeztető „haláltánc” statikus, kimondottan lírai betéte, ahol a szereplők az augusztusi vihart mesélik el álomszerű, zárt monológokban. Ez már tiszta költészet, megspékelve „a tavaly úgyszólván mindenki meghalt” gyönyörű betéttel. Az operai duettek néha négyessé bővülnek, keresztbe-kasul összeállnak, szétesnek, megint csak őszinte csodálattal illelhetjük a szerző térlátását, színpadi érzékenységét, a témák, jelenetek finom összecsiszolásáért. A darab legfőbb forrpointjai, csúcspontjai egészen lazán bontakoznak ki a rágalomária fokozatosságát szem előtt tartva, a halk suttogásból a viharos szélíg erősödnek. A nő és az anyaság témája zárja a második

részt, ahol természetesen Alma viszi a prímet: „Mint egy merénylet a külsín ellen”, olyannak érzi a gyerekszülést. Hosszabb vita kerekedik a papi nőtlenségről, kevernek-kavarnak a párok, Kálmán még egyszer begyűjtja a rakétáit, de Alma már, úgy tűnik, végleg lepottyant a fáról, és Győző is hiába nyújtózkodik egyre nyíltabban és szemérmetlenebbül a szomszéd kertben álló fa gyümölcséért. (Ennek nézője kénytelen-kelletlen Mariann, a feleség, és Kálmán, a férj.) Finom utalások, jelzések, suttogások után derül ki, hogy Delfin voltaképpen a drámai közép, eldönthetetlen, hogy melyik jelenlévőtől, de gyermeket fogant, vagy ahogy e tájt mondják, „bohóc van a fiókban”. (Ez a harmadik rész, a *Presto* legfontosabb „motívuma”.) Innentől zordul a darab, érthető módon egyre durvább lesz a hangnem, a „dombi” gyerekek kimutatják foguk fehérjét, azt az alpári lelki roncsolódást, amit belőlük ez az élet formált. Ugyanazok a szavak ismétlődnek, az egész verbális réteg egy hatalmas szivárvány lesz a drámai szöszölések felett, ahol egyre inkább magukba omlott, de még mindig elég erővel rendelkező félemberek dagonyáznak. Tanácstalanná lesz az olvasó: rólunk szól ez a darab, vagy velünk akar valamit elhitetni? Ha rólunk szólna is, akkor valamiként fel kell hogy ismerjük magunkat e figurákban, nemcsak színpadtechnikai és verbális csatornáknak kellene lenniük, hogy hozzájuk is elérjenek ezek a gondolatmenetek, életérzések, hogy a mi élményeinkkel valahogy korrespondáljanak. Olyan apró, érzéki, szellemes kis fintorokból, lágy neszekből, sóhajnyi igazakból kellene állnia a darabnak, ami hitelesítené ezeket az embereket és emberi kapcsolatokat. Ilyen játék a csillár, amely talán a darab legdecensebb szereplője. Viszonyul hozzá Győző (utálja), Krisztián félve szereti, gyűlölködve büszke rá, Delfinnek tetszik, többen, Henrik is oda-oda pislant, és Győző még a nagy bernhardi monológja közben is felnéz rá. („Szóra sem érdemes ország. / Agyalágyult, szóra sem érdemesítendő / Ünökök és elnökök / Minden időben, minden színben...”)

De a darab vége felé egyre erősödik a tanácstalanságunk, mert szüntelenül csak egy irányba nyomul, csak a saját világát célozza. Mintha valami értelmes külső távlat hiányoznék a drámából. Nem akarunk nagyravágyók lenni, de Eliot sem egy szerelmi négyyszög miatt vette kezébe a tollat, nem azért, hogy Edwardot és Laviniát újra összehasonlítsa. Ott van még egy Célia is, és van egy mitologikus háttér (Alkésztisz), ami azért egész más dimenziókat ad a kis szerelmi félrelépéseknek. Vagy ha úgy értelmezzük Térey darabját, hogy itt min-

denki olyan mértékben romlott, hogy nem érdemes a sorsukat még csak derékba sem törni, minden maradjon csak úgy, ahogy volt, akkor is az juthat eszünkbe, hogy az igazi gonoszoknak vagy bűnrészeseknek, netán a közreműködőknek is megvan a maguk súlyos igazsága (Hamlet anyja, Polonius), amit kifejtve már elgondolkodunk a dolgok folyásán, ha igazat nem is adhatunk végső soron nekik. Az ellenszenv is bensőségesség után kiált, annak is megvannak a maga érvei. De itt ilyesfajta megrázó vallomásokat nem hallhatunk.

Itt mindenki erős, mindenki uralkodni akar. Nem lehet senkit letörni (kivételesen Henrik, de ő már eleve a veszett fejsze nyelével sétált be a színpadra). Senki soha a másik lelkébe nem tekint, nem akar belátni. Mindenki gátlástalan, és mindenki egyedül, szövetségesek nélkül harcol (csupa bozótharcos, jut eszünkbe, leszedi a sápot, lő a neki nem tetszőre, aztán visszapattan a bozótból). A látszat-győztesek világa ez. A szó itt a hatalom fegyvere. A szó a kiszorítás, az érzéketlenség, a birtoklás eszköze. Nehéz mit kezdeni ennyi negatív szereplővel, mert a nézőnek statikus lesz az érzelmi viszonyulása egy idő után. (Most ne gondoljunk Brechtre.) Csak undorodni tud és hidegen szemlélődni, mérlegel bizonyos dolgokat, mintha egy bonyolult bírósági tárgyaláson lenne, ahol több elkövető is akad, és mindenki másként járul hozzá az emberi romlottság egyetemes képzetéhez. Leginkább persze Győző a hunyó, ő az egyedül igazán megformált, vérbő figura. Olyan, mintha a lelke lenne nagy, de igazából csak cirkuszporond az, amelyre vendégművészeket hív, meg nézőket, hogy verbális és életművészi produkcióját megcsodálják. Ünnepeletti magát, és kiéli a gazdagságát, hiszen a jólét csak akkor ér valamit, ha látványos, és ehhez díszletek és keretek kellene, utazások, műkincsek, futó szerelmek, és szüntelen taps, az elragadtatás finom moraja. Kapcsolata másokkal parancsuralmi jellegű: „Alapdolog. Tartsd evidenciában” – így beszél meg egy randevút Almával. Máskor a szemével, kezével ad utasításokat, érzelmileg zsarol embereket, de a lelke mélyén érzi, hogy állandó veszélyben él. Ezért szeretne tán többet kapni az emberektől, ezért ünnepeletti magát, de senki se szereti, mindenki csak unalmában nyomul az ő teremtette szüntelen kavargásba.

Végül nevetséges semmisségbe fullad a darab. Valami lehetetlen giccsként még havazni is kezd, ezt már többen is bejósolták, többek között Delfin, mint a darab legaktívabb alakja, szinte misztikusan óhajtotta, hogy végre fedje be valami a nyomokat (erre neki tán nagy

szüksége is volna), de az embernek óhatatlanul az a gyanúja támad, hogy valamit nem értett meg, nem ért fel szellemileg a műhöz, ami megeshet mégoly jártas darabolvás esetében is.

Mit tehetünk mást, újrakezdjük a könyvet, és megpróbáljuk más-ként értelmezni. Térey rettenetes erővel sulykolja belénk a mondanivalóját, s mi ezek szerint hasonló erővel tiltakozunk ellene. Hiszen már a verseiből is ismerősek ezek a figurák. Szinte Térey-klónoknak hatnak olykor, annyiszor kiszólt ez a felsőséges uralkodói hang a korábbi kötetéből. Eleinte még a személyes tragédiákkal, családi háttérrel magyarázhattuk ezt az érzéketlen, rideg költői szerepjátszást. A *Drezda*-verseket épp az teszi feledhetetlenné, hogy mintegy az üszkös falak között szüntelenül történő drámát éli meg a város egykori földig rombolását. Később gyakorta Ady-szerű pózokban tetszelgett, volt, hogy nagyon is jól állt neki. Aztán is sokszor az erő, a hatalom, a félkatonai zsargon használójaként talált mondanivalójához illő jelmezeket. Hol római császár volt, hol német tábornok. Egyik sem volt hiteles, de mindegyik túlságosan jó volt. Igen, talán a darabot csak mi értettük félre.

Nosza, kezdjük újraolvasni, másodjára, harmadjára, Térey kivételes nyelvi leleményei miatt ez nem is esik nehezünkre. Talán az egyik legkoherensebb szövege ez, amit valaha írt. Briliáns, hibátlan, elegáns és fullasztóan mai. Itt-ott gyanús foltocska támad mégis, egy kis repedés, mintha ez mégse ez lenne, az az meg mégse az. Régi hangok, mintha sötétből jőnének. Minő világ ez, ahol tavaly képződött hullahegyeket kell kitörölni a mobilregiszterből. Furcsa képzetek, értelmezési lehetőségek jutnak az olvasó eszébe. Mintha valami régi történet ismétlődne, és ehhez a szerző is szolgál néminemű adalékkal. A *swing* a harmincas években volt divat, a díszlet fullasztóan „mai”, Bauhaus utáni, pöffeszkedően nyárspolgári. Elegáns, de rideg. A helyiség belső mérete is „a harmincas évekbéli épületre utal”. A vendéglő nevén merengve Delfin azt mondja: „A Fehér Ember fehér Doboza?” Kiket érint a kirekesztés? Vannak ugye itt határozottan és oktanul nem kívánt vendégek is (Henrik és Krisztián). Mintha lazán, de karakteresen jelen lenne egy másik kor szelleme, egy letűnt világ falakból, tekintetekből előszivárgó ideológiája. „Az eltérő terek sajátossága – írja Radnóti Sándor –, hogy valamilyen módon kirajzolják azokat a tereket, amelyekről eltérnek” („*Csak a jobb társaság...*”, Élet és Irodalom, 2008/16). Itt azonban a másik tér (az étterem körül zajongó város) időben és földrajzilag

mintha egy másik valóságot mutatna, mintha belülről kivetítve szórna kósza és hideg sugarait egy idegen világ. És mintha ennek az idegen „politikai térnek” nagyon is lennének beszüremlései a darabba, szinte túlos bőséggel kínál egy másik megközelítést. „Én sem hiszek a demokráciában” – mondja Győző Kálmán érvelésére. „Egyenlődsdi? De hát / Daphnisz síjja sem szólna olyan szépen, ha hét / Egyforma hosszú nádszállból állna.” Budán vagyunk, a Styx partján, de bizonyos jelekből ítélve lehetnénk akár a harmincas évek Berlinjében (Münchenjében?) is. Akkor már sokkal világosabb lenne minden. Mondjuk épp egy évvel vagyunk a „hosszú kések éjszakája” után, amikor Hitler pár óra alatt legfőbb vetélytársait, potenciális riválisát begyűjtötte és ki is végeztette. Röhmnek, az egykori bajtársnak pisztolyt adtak a cellájába, másokat agyba-főbe vertek. Vagy 1938-ban a Kristályok éjszakáján? És ezen a tavalyon mindenki meghalt. Azaz majdnem mindenki, de mi élünk. Óriási hepparé volt, zajos felvonulások, zsidók megtámadása, boltjainak kirablása, de mindez a túlparton, a „művelési területen”, a zsidónegyedben (Lipótváros) történt. Még most is lőporos a levegő, még most is vadul korzózó tömegek. Vijjognak a mentők, rendőrautók. De itt biztonságban vagyunk, fent vagyunk a hegyen, valami védett övezet ez, a gazdagok világa. Fő, hogy az erő, a hatalom a miénk, nem kell rettegnünk. Zenénk a *swing*, az szól, ennél nem lehet modernebb zene, mellette tán opera.

És hát miről is van itt voltaképpen szó? Egy hozzáértőt, Ernst Blochot idézek: „Amilyen durván zajlanak a dolgok, olyan zavaros emberek bukkannak elő. A csöcselék, ahogy nevezték, eddig csak a baloldalon volt, most már jobbra is, sőt a középrétegek sem szilárdak már. Egyre jobban megvadul, tekintete merevvé, arca vörössé válik, tompa és konok lesz. [...] A kézre álló kés a faluból a városba vándorol, a búcsúból a teremben vívott csatába, és ott zavarosan, véraláfutásosan szúr.” (*Amusement Co., Harmadik Birodalom = Korunk öröksége*, Gondolat, 1989, 63.) Kálmán meséli az első felvonásban: „Figyelj, ilyen még nem fordult elő, / Műtét közben ketten / Összeverekedtek a szomszéd osztályon... / Az altatóorvos meg egy sebész, a Hanák.” De hogy mennyivel mélyebben gyökerezik mindez Térey költészetében, arra jó példa az a hang, melyet az *Átokföldjéhez* oly közeli nyelven és képekben Ezra Pound ír: „Szánalom bemocskolja áprilist, / Szánalom gyökeres és tavaszi. / Hogy nincs többé Szépekből ékes udvarom, / Oka csak a Szánalom, / Az oka, hogy a Szánalom:

gyilkolás-tilalom. [...] Nyíl se pattan már íjamon / Gyilkolón. Nincs többé tiszta gyilkolás, / Csak rothadás.” (XXX. *Cantó*, ford.: Somlyó György.)

A Térey költészetére oly jellemző militáns hangszerelésnek itt komoly művészi, hangulatteremtő, lélekábrázoló funkciója van. Már többen, Báthori Csaba is, talán méltánytalanul, keményen megrótták ezért, felemlegettek neki valamit, ami csak sejthető volt mindig, de nem mondhattuk bizonyosan ki, talán csak annyit, hogy ez egy empátia- és száanalom nélküli költői hang, ahogy Kálmán C. György fogalmaz: „kemény, szigorú, gyakran katonai vagy hivatali fordulatokat és metaforákat használó, kifejezetten férfias (ha nem *macho*).” („*Az egyszer egy idő a csapda*”, Jelenkor, 2007/11.) Néha úgy érezzük, mintha egy autonóm, a költőtől távoli személyiség állna Térey lírája mögött, s ugyanez a rossz érzés ismétlődik meg a *Paulus* olvasásakor. (Keresztesi József nagyszerű kritikája elemzi legátfogóbban és legmélyebben a Téreyvel szemben és a mellette fölhozott vádakokat, lásd.: *A nagy szabásminta*, Jelenkor, 2003/1.) A hangnem részvétlen, antihumánus, a darab „jéghideg antropológiája szerint az ilyen körülmények közé született ember [...] ilyen” (Radnóti Sándor), de a kor, amit ábrázol, ebben a nyelvezetben ismerhet magára. Ha ugyan nem szándékos e két, nem is olyan távoli világ egymásra montírozása. „A totalitáriánus esztétika, például Hulme, Pound, Eliot és Yeats esztétikája, hajlik arra, hogy a totalitáriánus politikai elképzelésekben találja meg tükörképét” – írja Kermode (*Mi a modern?*, Európa, 1980, 181). És rossz érzésünk csak fokozódik.

Van-e ennek a darabnak „zsidaja”, kérdezhetnénk. Igen, van. (És van egy homoszexuális szereplője is, aki tegnap még kedvenc volt, de a Röhmékkel való leszámolás után nemkívánatos személlyé válik bizonyos körökben, hiszen az SA vezetője köztudottan a fiúkat részesítette előnyben.) Nem Delfin az igazi zsidó a darabban, ő csak a hanuka-bál királynője talán. Henrik az, akit minden indok nélkül, szinte zsigeri módon gyűlölnék, akit még a pincérek sem szolgálnak ki, aki talán csak egy-egy részvételi pillantást kap, Mariann megveregeti a vállát, hogy ne érezze olyan nehéznek mellén a sárga csillagot. Mert Berlinben (Münchenben?) vagyunk, a harmincas évek, ugye, a divatos zene a *swing*, tavaly történt egy és más, a hatalomra éheseket legyilkolták, a folyamat eltart, most a másként gondolkodókat és a zsidókat gyűjtik be, az utcákon kirakatszilvánok a csillogó kristályok benyomását kel-

tik. Mindenki meghalt, vagy majdnem mindenki, zavargások vannak, könyveket égetnek, zsidóboltokat gyűjtogatnak, és akkor ez a szerencsétlen bemászik ide, tudja, hogy nem kellene, de éhes és szomorú, emberek közé vágyik. Nem érti ezt a világot, de dolgozik még benne a remény, hogy talán egyszer újra értelmessé válik. Csalódnia kell. Jellemző módon Delfinnel végezteti el az író a piszkos munkát. Delfin dolgozik is rajta, mint egy ká pó: „Képzeld el, amikor nyomozáskor / Van öt ártatlan gyanúsított: / Te [Henrikre érti – S. J.], Győző, Kálmán, Krisztián, én. / Melyikünk a Lombroso-alkat? Egyikünk sem. / ALMA (*körbehordozza a tekintetét*): Melyiküknél tapasztalható / Ráutaló magatartás? Egyiknél sem. / Melyikükre fogják rá a bűntényt? / DELFIN: Melyikünknek van olyan sunyi képe, / Hogy kinézik belőle a tettest?... / Egyikünknek sem? De hiszen / A gyanúsított mindig messziről jött / Ember, Szóval, te vagy az, Henrik! / GYŐZŐ: Ott van a homlokodon a haláljegy.” (Képzeljük közben: a tekintetük merevvé, arcuk vörössé válik.)

Aztán hull a hó, hulla, hulla hulla hó. Betakar majd mindent. Ez az kilóg. Egy láb, egy kéz.

Jön az Eliot *Átokföldjével* felelő befejezés: „Záróra, világos?!”

A kristálycsillár nem szakad le.

Henrik utolsónak maradvá fizeti a cechet, Delfinét is, aki őt itt megalázta, lábbal tiporta. Nota bene, az utószóban Térey ezt írja: „Valami magasságot varázsolj; / Küldj a Harmadik Köztársaságból / Szívderítőbb / Ízelítőt.” Tréfa, gúny? Nem a Harmadik Birodalomra gondolt?

Nem tudom, hogy volt-e a szerzőnek efféle montázsra érkezése, vagy csak a magyar valóság túldimenzionálása miatt érezni, hogy Berlinbe (Münchenbe?) vezetnek a szálak, és minden egyezés a véletlen műve. A darab éppen attól talányos és sokrétű, hogy rálel ezekre a véletlen egyezésekre. Soha súlyosabb vádat tehát, mint hogy „Budán lakni világnézet.” Auschwitzra (Sasfészekre?) néző kilátással...

Bolygó apák

Bán Zoltán András: *Hölgyszonáta és más történetek*
(Scolar, 2008)

Ha egy csellista annyira virtuóz, hogy képes a hangszerébe bújva is játszani, ez mindenekelőtt csodálatot kelt, ám azok számára, akik csak a zenére figyelnek, a tisztán lejátszott dallamokra, a zenében hanggá nemesedett szenvedélyekre, ez az élmény korántsem lesz felhőtlen. Az élő test ugyanis képtelen átvenni a hangszer holt anyagának rezonanciáit, a zengő hang zuhanva, testesebben cseng le, maga tereit kitöltetlenül hal el, mint azt a zene szelleme megkívánná. Bán Zoltán András második prózakötetének olvasása közben néha hasonló érzés támad a kritikusban. Az a fajta komplex vagy virtuóz írásmód, ami előző kötetében (*Susánka és Selyempina*, Scolar, 2007) hibátlanul szerveződött, itt néha szembe találja magát az olvasó túlzott és stílárisan rendkívül magasra csigázott elvárásaival. Az író mentségére talán csak annyit, hogy jelen írások előbb keletkeztek, mint az említett, a kritikusok által nagyra tartott kisregény, s hogy Bán képes volt már néhány írásával is a mai magyar irodalom nyelvét – sajátosan burjánzó, az érzelmi, érzéki és intellektuális teherbíró képességet fesztelenül hordozó stílusával – alapjaiban megújítani.

A kötet leghibátlanabb és a sokféle látásmódot legszerencsésében, sőt mesterien ötvöző írása az *Apám volt*. A körítés itt is gazdag, bár külön-külön teremben muzsikálnak a zenészek, de ez a legkevésbé sem zavaró. A hangok összeérnek, az előadásmód és a gondolat hibátlan. Csak annyi tán egyedül a kifogásunk, hogy szívesen hallgattuk volna még hosszú perceként ezt a szöveget. A bernhardi-kertészi-Bán Zoltán András-i stílusjegyek jótékonyan és egymással feleselve, egymást gazdagítva keverednek az elbeszélésben. Lényegében Kertész Imre *Kaddis*ának merész és sokértelműen komponált ellendarabja, provokatív szembeszegülés egy általa is nagyra tartott írói életművel, legalábbis annak bizonyos vetületeivel. A kritikusok szívesen megkerülik ezt a problémát, hiszen túlságosan is szentségtörő Kertész tabuvá nemesedett írásművészetével való bármilyen nyersebb polémia. Ám

Bán ügyesen csúsztat, hátrább tolja a novella frontvonalait. Visszalép Thomas Bernhardhoz, hiszen mindkét író (Kertész, Bán) a nagy osztrák stílusának leplébe burkolózva fogalmazza meg meglehetősen karakteres, metszetszerűen kontúros világlátását. Bán elbeszélése nemcsak a *Kaddis* egy bizonyos vetületének ellendarabja, hanem a közös ós, Bernhard *Irtás* című regényének egyik kényes szituációját is beemeli a novellába, és ezáltal megadja máshogy látásának paramétereit. Ott az író (Bernhard) egy szokványos színházi vacsora alkalmával, kezében egy gyakran újratöltött pezsgőspohárral (Bánnál nagyfröccs) néz farkasszemmel „a fülesfotelből”, teljes passzivitásba burkolózva (Bánnál sarokasztalnál), fiatalkorának mára kissé lecsúszott, elzúllott példaképeivel. A nagyságnak mindkét írásban van generációs vetülete is, ez a csúcson való létezés azonban alig élhető valóság. Bernhardnak (irodalmilag és életrajzilag is) apakomplexusa van. Hiányzik neki, hogy nem tud már felnézni azokra, akikre egykor felnézett. Mindhárom szerzőnk életművében hol nyíltan, hol rejtetten visszatérő motívum ez, kitágítva persze a kulturálisan eltérő írói látásmód finom különbségeivel. Bán novellájában a szerző megfigyelésének tárgya a közben világhírűvé lett író figurája, aki hajdan kabarészerezőként, sikeres operettek szövegírójaként kereste kenyerét, s kedvenc klubjában és közegében most már idegenként mozog, a világhír nem tette más emberré, csak a belső túl erőteljesen vált külsővé, most igazi értékeit közvetítik a drága ruhadarabok, ám a régi környezetben ez az ellentét túlságosan is beszédes. A szerző falja, szinte megemészti a híres író, nem véletlenül akarja a tekintetével elfogyasztani. Évek óta tudja, hogy ez az író (anyja vallomása szerint) az ő apja, aki persze mit sem tud az egyszervolt kaland következményéről, *róla*. A novella fikció természetesen, és bár „Hommage Kertész Imre szellemének”, azoknak a műveknek a sorába illeszkedik, amelyekben egy-egy író még élő kortársát, az irodalmi élet jellegzetes figuráját állította a középpontba (Krúdy Szemere Miklóst, Bródy Sándort, Adyt), hogy ezáltal a valóság egy második síkját is elevenné és beszédessé tegye (hiszen ezek az alakok a valóságban majd tovább beszélnek és cselekednek, ezáltal utóbb „beleíratlanul” is gazdagítják a regény világát), ugyanakkor valamiféle kannibalizmus is, hogy a sarokasztal távolából ezt a hírességet valamiként elfogyassza, azzá tegye, ami: tulajdon testévé. Ahogy az ókori masszageták cselekedtek: „megölik szüleiket és megeszik őket, és úgy gondolják, gyermekeikbe temetkezni a legszebb temetés.” (*A szofista filozófia*, Atlantisz, 1993,

111.) Az apa szellemileg történő bekebelezése Kertész életművével való mély és átszellemült azonosulásról tanúskodik, ekképpen most is belebújik a hangszerbe, a megszólaltatni kívánt mű hangzódobozába, hogy gyerek- és apakomplexusoktól terhelt és az Auschwitz által jelzett borzalmakat feldolgozó, az egzisztencializmusban menedéket és válást találó íróként valamiként legyőzze vagy negligálja, de túljusson rajta. Az elbeszélés Kertész művészetének sokirányú, de persze egyoldalúan éles cáfolata. Komplex és naiv érzelmi kitörésnek látszik, ám nagyon is tudatosan felépített ária. Egy nemzedék, aki nem lel magának apafigurát (mint Esterházy Ottlikot), jogos fájdalommal és megvetéssel tekint az egyetlen lehetséges apára, aki talán túlzott és halálosan komolyan vett következetességgel cáfolja, hogy őt genetikailag vagy szellemileg folytathatónak nyilvánítsák. Hiszen nemcsak a megtagadott gyermekről, hanem erről is szól talán a *Kaddis*. Filozófiai és etikai harc dúl, amelyben megidéződnek Kertész fontosabb munkái, mély elemzésként is olvashatjuk a kallódó, apátlan nemzedék látásmódjáról, ahol végül is minden egy szögre kerül. Kafka *A per* című művének megidézett végjelenetében mindhárman (Bernhard, Kertész, Bán) egy kampóra akasztják fejfedőjüket, bevallva az egzisztencialista látásmód elkésett voltát, a mai kor problémáira való alkalmatlanságát. A „komolyan venni valamit” sosem tudta belakni az irodalmiság talmibb anyagból épült erőrendszerét. Mindenki máshol gondolta élni és írni ezeket a problémákat. Bán írása egy esztétikailag releváns és pimasz kérdés is egyben, és Kertész életműve mindenképpen alkalmas erre, hogy feltegyük: a mélységeken átívelő színpadon (Auschwitz botránya) mi a személyes és mi nem? Mi az, ami már csak irodalom? Mit jelent a *Kaddis* rettenetes *nemje* Thomas Bernhard álarcában? Mi az irodalmilag nem vállalt gyerek és az irodalmilag meggyanúsított apa helyzete? „Én már nem a sikerért küzdök, hanem a kudarcért” – idézi Kertész Beckettet a *Gályanapló*ban (Magvető, 1992, 356). Valamiként egy önmagát túlélő filozófia kissé negédes hiúsága lóg ki mindebből. Az elszenvedett kudarcért itt valóban majd sok lehetőséget felégetnek. A kudarc azonban magánügy. Ahogy Kertész két regénye (*Sorstalanság*; *Kudarc*) egyetlen pallón majd egymással szembemegy, alig értik egymást, és mindkettő át akar menni a túlsó partra. Mindenesetre a *Gályanapló*ban és a *Kaddis*ban a zsidó lét és a kudarc paradox gondolatmenetei bármilyen messzire vezetnek is, valamiként szervesen természetlenek. Ennek mély belátása Bán novellájának legfőbb mondanivalója.

A *Kotányi főhadnagy* kevésbé nagyigényű, de sokkal áttekinthetőbb, szerényebb gondolati anyaggal dolgozik, mint az *Apám volt*. Az 1956 őszen játszódó kamaradarab figurái meglehetősen távol esnek attól a művészközeli, a zene és a színház szellemének örökös anyanyelvét beszélő báni világtól, amit eddigi írásaiból megismerhetünk. Míg odakint véresen tombol a felkelés, egy nyájasan barátságos lakásban szerelmi tragédia zajlik. A váratlanul hazatérő Kotányi főhadnagy ávos felettesét találja felesége ágyában. Kint is, bent is fegyverek dördülnek, a végeredmény egy (politikai és magánéleti) csapdába került figura, aki egy ördögszerűen mindentudó és mindenható házmesterrel kötött alku révén remél kitörni eddigi életéből. A tárgyak (perzsaszőnyeg, értékes bélyeggyűjtemény, piros borítójuk miatt utcára hajított világirodalmi remek és bútorok) mutatják a világ állandóbb, értékesebb, lélekben gazdagabb valóságárteget. Ahogy az előző elbeszélésben az író apa figurájának finoman drága eleganciája mondott ellent a környezetnek, itt az emberek a tárgyak kulturális értékének tudata nélkül már csak szagokká, nedvekké, eltaposható és eltaposandó, visszataszító férgékké válnak. Az antik Róma romjai között élhettek így a barbárok, mit sem tudva a tárgyak lelkéről, a beléjük rejtett évszázados tudás népeket összetartó és felemelő hatalmáról, hogy aztán évszázadok múlva újra megértsék, kiásva őket, még mindig élő hatásukkal segítsenek az ember szellemének jobb megértésében. A hangszerbe való bebújás (Kleist gyors, szikrázóan tárgyias és kíméletlenül eseménydús stílusa) itt sem jelent akadályt. A lehetséges apafigura, aki szintén e kor „katonája” (Binda), csak egy búcsúfellépésben jelenik meg. Hajdan a perzsaszőnyeg, most a bélyegalbum ajándékozásával szeretné a fiaként szeretett Kotányit javakhoz segíteni, mielőtt, megértve a kor szavát, öngyilkos lesz. Itt azonban semmilyen tere nincs az érzelmeknek. A történet és a nyelv egy irányban dolgoznak, az író beledarálja őket a történelem lucskos iszapjába. A belső értékek teljes hiánya és a valóság látszólagos konfrontációja egyetlen tiszta pillanatot engedélyez a saját életét képtelenül elszalasztott főhadnagnak. Kotányit meggyalázott felesége elárulja a határon. A tömeg a szokásos módon áll bosszút a rangretjtve menekülő ávoson. Egy kicsi lányka ártatlan alakjába kapaszkodva érezhet még valami önsajnálatot, amit saját maga lényéből talán már nem is tudott volna előbányászni. Valakik még éreznek, gondolhatja, miközben már a tömeg alhasi szervét nyiszatolja.

A kötet harmadik, leghosszabb elbeszélése már komolyabb kétségeket ébreszt az olvasóban, holott stílusbravúrjaiban, nyelvi-gondolati feltöltöttségében, expresszív látomásaiban ez közelíti meg legjobban a *Susánka és Selyempinát*. Itt a bőgő hangja, a belebújt Roberttel, aki az Elbeszélés Jellemeként megidéri a történetet, már szellemileg és mint egy regény egyszeri csodája, nem szárnyal fel a feleségek által alkotott Tricínium énekegyüttes összhangzattanának gótikus magasába. A ropant méretű masinéria, amellyel a szerző dolgozik, egy Wagner-nagyopera színrevitelére is elegendő volna szellemi értelemben, ennek ellenére egyáltalán nem teszi nehezkessé a mű befogadását. Pedig felsorolni is nehéz, milyen utalásrendszerek, megidézettégek, párhuzamos világok dolgoznak a szerző keze alá. A szöveg úgyszólván csordultig telített. Újabb prózánkban is keresni kéne párját, ha a vendégszövegeket használó művektől eltekintünk. Az *Apám volt* című novellára gondolva, itt Robert apjának figurája hozza vissza a novellából már jól ismert és a korábbi regény Zsigó alakjával is sok hasonlóságot mutató színházi kellékes-súgó, az életben sikertelen mindenek karakterszínészt. Mélyebb párhuzam, hogy míg a *Kaddisban* Kertész a levegőbe ássa a sírokat (Celan–Auschwitz-motívum), egy légies égbe temetés ismétlődik, itt az élőhalottak zsírosodnak, hullaszappanosodnak, az anyag, a föld lesz az élet elmúlásának terepe, és más értelemben is a halálba tart az egész elbeszélés. (A kávéházi asztalok gyertyák világította sírhalmok, a sűgőlyukból is sírdomb lesz.) A *Kaddis* elején Kertész álságos módon azt mondja, nem ismeri a természetet, nem tudja, hogy néz ki a bükkfa. A platánok a kedves fái, amelyeket egyedül felismer. Lehetséges ez, kérdezhetjük, hogy aki Buchenwaldban (Bükkerdő) időzött, ne ismerné e fa sajátos ereztű leveleit? Bánnál is a platánfa lesz a domináns. Talán Ady hozta be legerősebben a magyar irodalomba (*A platánfa álma*), és *A Halál rokona* ciklusban található, néhány oldalnyira a *Párizsban járt az ősz*től. Nem kell talán külön hangsúlyozni, hogy a magyar irodalom legerősebb halálverseinek megidézettége milyen mély hangulati töltéssel erősíti az egész cselekmény fölött delelő *mors imperator*t. Bán Zoltán Andrásnál is a platánfa terebélyes lombjai alatt időznek legszívesebben Bécs kertjeiben, parkjaiban a szereplők. Szövegszerűen és anyagában szinte jelentéktelen a hatás, de Bán sokszorosan belesulykolja az olvasóba a *Vonzások és választásokkal* való párhuzamot. Charlotte levele Roberthez, természetesen az anyegini felütésen túl (*Tatjana levele*), Goethe-reminiscenciáktól hangos, leginkább Robert számára fontos a

költőfejedelem, mint irodalmi kutatásainak legfőbb tárgya, s egy Goethe-előadása adott alkalmat arra is egykor, hogy Lottét megidéri. Egészében azonban inkább megtévesztő ez a sok hivatkozás, mert a regény mélyebb áramának kevés köze van a világirodalomnak ehhez a remekéhez. Nagyobb súllyal van jelen Thomas Bernhard világa ebben a kisregényben, s ha a *Kertész-novellát* is tekintetbe vesszük, Krúdy kívül mindenképpen az osztrák volt legnagyobb hatással Bán Zoltán Andrásra. A gondolkodás- és íráskényszerrel sújtott Robert akármelyik Bernhard-regény hőse is lehetne (*Mészégető; Alsózás; Korrektúra* stb.). És akkor még nem említettük a szerző által az utószóban említett D. P. Schreber memoárját, a Strauss család megidézett, az egész bécsi milió halálszagát édesen letakaró polkák, operettek világát, az operairodalom nagyjeleneteit, amelyek sokszor egy hosszú monológban szolgálnak alapul (például Olga „Te jó vagy” kezdetű tirádája Rigoletto áriáját idézi Verdi operájának 3. felvonásából), a filozófiai betéteket, amelyek oly sűrűséggel szövik át a kisregény anyagát. Érzéken gazdag, perzselően erotikus (mint a könyv címlapja, ahol félig leoltott betűk vöröséből kocsonyásodik elő egy mellbimbójába csipentő nőalak), zeneileg és gondolatilag a Krúdy–Bernhard-féle eszmény felé megtett hatalmas lépés, cirkalmas és mégis lendületes szöveg ez. De valahogy hiányzik a gondolatok és szituációk mögül a háttér. Párizs, Bécs, parkok, lakások, bejlik, kávéházak: mindezek önértékükön nem mutatnak túl, e látszólagos világokban mintha csak magukkal nem tudnának érintkezni a szereplők. Hiába mászkálják agyon a tereket, egyre halványabb nyomokat hagynak bennük. Mindezt akár szándékoltnak is gondolhatnánk, hisz Bán megismétli a *Susánka és Selyempina* elbeszélői státusát. A főhős agyában itt is egy egész másolóiroda dolgozik. Neki termelnek anyagot ezek az agysejtek fölös mennyiségben, és az Elbeszélés Jelleme, amely önmagában elég furcsa, kissé erőltetett fogalom, próbál úrrá lenni ezen az emberien esendő és hamis anyagon. Mégiscsak szellem ő, úgy gondoljuk. Túlságosan is az elbeszélés szelleme. Mégpedig az elbeszélés kissé beteges szelleme, hiszen Robert súlyosan beteg, depressziótól szenvedő, mániákus kényszerképzetekkel küszködő figura. Már az is gond, ha a központi hős ennyire beteg, de ha az Elbeszélés Jellemének szerepét tölti be, tehát a kisregény minden megszólalása, minden ténye, sőt magáról a betegségéről való állapotjelentés is az ő beteg agyának a terméke, akkor a mű hangzódobozába csak kevés eszményien tiszta hang juthat. Mert ha mindez az ő agyán keresztül lesz szöveggé, akkor

nagyon nehéz kijelölni a valóságos történések határait. Valóságos-e Marina és Jean-Paul kettőse? Igaz-e, ami fia, Georg és Editha között szövődik? Mennyire valóságos a Charlotte-Robert-kapcsolat, amely Robert tudatában két nehéz sorsú ember lassan kihűlő szerelméről szól? A Robert szexuális kényszerképzeteiként értelmezhető elbeszélésben leginkább a másik szál hiányzik. Valóban az Editha iránti reménytelen szerelem és az ehhez szorosan kapcsolódó féltékenység mozgatja a történések menetét? Ennek ábrázolását, hiteles nyomát alig látjuk. Szerelmi szálak szövődnek keresztül-kasul, de ehhez tudatot egy mélyen zavart személyiség szolgáltatója, aki sikertelen tudós, dilettáns író, rangját veszített apa, érzéseit veszített férj, ráadásul betegesen züllött alakja végig ott ólálkodik a háttérben (a saját ábrázolása háttérben!), s csak az elbeszélés második részében tör ki gondolkodás- és íráskényszer szorongatta magányából. Így mint informátor megbízhatatlan minden tekintetben, azt sem tudja, mi történt 1956-ban, amikor apjával, a színházi statiszták vezetőjével, egy jellemtelen ripaccsal elhagyja Magyarországot. Valóban meggyilkolta és kirabolta az apját, és most, harminc év múlva éri el a büntetés? A szellemesen szárnyaló, a bécsi zene könnyed műfajait magába olvasztó straussi nagyoperett fokozatosan veszít varázsából. Pontosan ott törik meg a sodró lendület, amikor az Elbeszélés Jelleme magát lépteti színre a Volksgartenben, egy szintén magyar zongoratanárnő társaságában. A beteg elme objektív (?) önábrázolása pusztán nyomorúság. Innen kezdve egyre erősebben már csak a hangszerébe bújt Robert testének és szellemének zörejeit halljuk. Az ellene szőtt összeesküvés fikciójában az elbeszélés kereteit, lehetőségeit messze meghaladó ámokfutás kezdődik, ahol az elbeszélés minden szereplője végre együtt van. A végjátékban, a fináléban, a Tricinium énekegyüttes templomi fellépésekor a szexuális játékokra összeszerveződött három nővel (legalábbis kettővel) végez az akkor már teljesen összezavarodott tudat, hogy aztán a sivár elmebaj porzó ezüstjét nézhesse egy elmeosztályon, ahol tettei következtében vélhetően örök időkre zárva tartják. Az elbeszélések ellentétes megszólalásai és tudattartalmi ellenére a kötet mégis mutat valami nyugtalanító egységet. Az apákat mindenhol legyőzik, mindenütt a velük szemben fellépő fiúk kerekednek felül, átrendezve az eseményeket, az apák megszűnnek a tőlük elforduló fiúk tudata lenni: „Az Apa kora lejárt, Robert, az Apa legfeljebb csak széplélek, aki nem képes dologgá tenni magát, most a Fiú korszaka következik, hiszen az Apa légbe foszlik, akár az alakatlan gőzpára.” Egyetlen mondatban ott

sűrűsödik a báni stílus soktűkrű mélysége. Hiszen a regény kezdetének hegeli önazonosság-keresése végighúzódik az egész művön, s most a „széplélek” (*Schönggeist*) fogalmával döfi szíven az Elbeszélés Jellemét. Ott van ugyanakkor a celani-kertészi levegőbe temetkezés motívuma is, amely az egész regény földhözragadt halálképzetének bizonyos fokú túllépése. És sajátos humor, ha azt mondjuk, hogy az elbeszélés hangja képtelen volt „dologgá tenni magát”. A hősök az önfeladás szélére jutnak, és életüket érvénytelenítve titkosan mosolyognak. Elégedettek. Ezt jelzi az *Apám volt* végén sorsot és halált annulláló titkos összekacsintás. A fiú utolsó pohár fröccsét issza itt a színészklubban, soha nem tér vissza. Hova lesz? A vélt apa figurája pedig úgy tűnik el (a halála után), hogy megkérdőjeleződik ez a halál: „valóban mindörökre?” Ám az elbeszélés más-más regiszterében már markáns különbségek mutatkoznak. Míg az első két novellában levonul az ár, és tisztán láthatjuk immár az elbeszélés üresen maradó medrét, a *Hölgyszónata* végén változatlanul ott az áporodott, bűdös lé. A szöveg, amely jeles filozófusok (legfőképpen Descartes, Hegel, Kierkegaard) magyarázataival indukálja az emberi szellem és test fiziológiai jelenségeit, csak egy ideig lendíti előre az elbeszélést, egy idő után beáll, statikus lesz, szinte gátja a lassan hömpölygő eseményeknek. Ugyanúgy az Elbeszélés Jelleme túlzott hatalma meglopja a többi szereplőt, nem érezzük, mi a tétje az ő sorsuknak, ha csak egy beteg elme visszfénye mindez. A kezdet impulzív erotikus nagyjelenetének sem lesz igazán kapcsolódási pontja az egész elbeszéléshez, mintha egy másik színpadon játszanák tovább a darabot, a tárgyak és személyek tanácstalanok. Ők is ott maradtak tehát, ők is gyarapítják aggályainkat, vágyaik, érzéseik, szexuális képzelődéseik, erkölcsstelenségeik, csalásaik szétázott leple foszló darabokban ott marad a szutykos lében, az egész anyag tisztázatlansága következményeként. Végül a zene, a Tricinium énekegyüttes kora középkori, reneszánsz vokális énekhangjainak tisztasága, amely a kisregény igazibb sóhaja, értelmes centruma lehetne, mint Robert beteg agya, mint egy szép emlék, az is ott kavarg, ha nem is mindenképp föltött, de lent az árban.

Az „odacsínált” olvasónak nehezebbre esik felállnia a székből, de nem a katarzis miatt, hanem a zavar okán, amit a hangszerébe bújt virtuóz zenész (mint egy vonósnégyes gyér szakállas, szemüveges cselistája, kétszer is felsejlik a szerző alakja a műben) már képtelen volt lejátszani.

Előszőr

Rácz Péter: *Remélem, belátnak*

(Kalligram, 2008)

Kellemes időtöltés Rácz Péter verseskötetének olvasgatása. A szerző nem nehezíti meg a benne elmélyedők dolgát. Kevés költői trükk van benne, semmi nagyotmondás, képek mögé rejtett követhetetlen gondolat. Sok-sok szabadvers, vagy csak éppen az olvasás legtermészetesebb ritmusát megengedő verszene, semmi ütemhangsúlyos, katonás ritmus, és egészen langy, szétkent rímek. Őszi költészet ez, zamatos és csendben érően, szinte erotikusan filozofikus. A gondolat tartózkodóan kínálja magát, minden darabjában fel van mutatva a talány, de visszafogottan tárgyilagos és szinte tüntetően hétköznapi, már-már önmarcangolóan szerény.

Nagyon sok olvasata lehetséges, hiszen szoros szellemi rokonságban áll a hatvanas évek végén indult kortársaival, Tandorival, Petrivel és Várady Szabolccsal, az újféle tárgyiasság, a magyar költészetbe néhány évtizednyi késéssel belopakodó, Vas István által preferált és (részben) fordított Kavafisz, Eliot, valamint az ez idő tájt oly népszerű cseh mester, Holan verseiből újragondolt és átírt valóság költői megfogalmazásai. Olyan (rossz és) jó értelemben vett szellemi gettó volt ez, ahová a kor kényszerítette be a költőket, de ez a közösség a topográfiailag is szűk helyen kitermelte a maga belterjes, de mégis új korszakot jelentő életérzését, és máig hatóan kimagasló költői nyelvet hozott létre, szinte egymással beszélgetve, új és újabb témákat, motívumokat, költői slágereket kínálva egymásnak. Ezt az újdonságot éli tovább Rácz Péter, majd minden versében az így értendő és értelmezendő valóságra reflektál, nem tudja másként látni, mint ahogy *először* költőként befogadta. Nagyon sok versében szó szerint is megjelenik ez a szó: „csak még egyszer tudnék / valamit úgy csinálni, mint először, / de másodjára mindig finomítom, / jobban akarom csinálni – / rosszabbul sikerül.” (a *nagyothalló szeme*); „milyen jó / csak úgy élni / először / nem fogsz többet életem.” (A Csak úgy élni *dossziéból*) Más összefüggésben is gyakran visz-

szatér, és elemi erővel szeretne valamit visszaszerezni: „még egyszer / szeretnék úgy kinézni” (*Hogy emlékezz rá*) – mondja a haldokló anya. „Mintha tegnap történt volna, vagy tegnapelőtt, / csak közben jártam Párizsban, és amikor huszonnyolc / évvel később egyszer megint arra vetődtem, / nem tudtam, mivel telt el az emberöltőnyi idő.” (*Megyek nagymamáék*)

Beszélhetnénk az elveszett időről is, de valami másról is és máshogy. Ami először van (történik), az nem lát ki magából, nem tudja, hogy van-e egyáltalán, hogy történik-e, mert nincs hozzá képest semmi, amihez viszonyuljon. Amit egyszer teszünk, az a második, sokadik történésben válik *előszörré* (első alkalommal). Addig csak létezése kényszerét, egyensúlyát, értelmét keresi. Az *először* önmagában tökéletes, észre alig vehető öskép, egész életünket meghatározó norma. Egyszer leszünk nagyon szerelmesek, mélyen megérint valami, vagy voltunk valahol. A második alkalom ehhez képest szinte a szüzesség elvesztésének a megértése, mert az *először* a rejtőzködő érintetlenség is. Másodjára ehhez közelítünk, ezt akarjuk utánozni, visszahozni, újraélni. De minden először történt dolog a második történéskor kapja meg igazi értelmét. Ősi minta, feledhetetlen egyszerűség, de valamiként a levegőben lóg, és ekként értelmezhetetlen: „de *először* van a kérdés / előtte minden vad reménybe torkollik / amit nem előzött meg / semmi” (*visszafelé írtam*). Olyan ez a költői szembenézés, mintha a világokon áthaladva érkezne meg újra a tükörképéhez. Most is ugyanazt látja, mint egykor, de egészen másként, vagy más nézi ugyanazt, vagy még az is meglehet, hogy *más* néz *mást*. Allúziókban gazdag költészet ez. Nevesítve csak Petri van (2007), a hozzá írt versben a falusi temetőben lévő sírját akarja fölkeresni, megidézi, de már a közben szakadó esőben *megidéződik* a költőtárs Bibó temetéséről írott verse is, aztán a sír keresése (az *először* itt a temetés) helyett beülnek egy kocsmába, hiszen nincs méltóbb Petrire nézve, mintha egy pohár ital mellett emlékeznek rá.

Apró motívumoktól kezdve, ahogy anyja halott arcán „kis örök mosollyal a száján” (A Téli lét *című dossziéból*), Petrinél (a miatta öngyilkosságot elkövető) Sári halott arcán jelent meg a (kinek is szóló?) mosoly: „Aztán a dögcédula a bokádon / és vigyorogtál. / Vidoran és hamuszürkén” (*Sári, ne vigyorogj rajtam*), máshol szintén Petri új-tárgyias, fanyar, bomló szalú szerelmi költészetét idézi meg, a dolgok valóságát megszépíteni nem tudó és nem akaró költői hangot, ugyan-

akkor azt a lassan filozófiába érő látásmódot, ahogy történéseink egy bizonyos nézőpontból, a létezés kis botrányaiként, esetlegességükben is kultuszként rögzülnek. (*Rövidfilm; Esti beszélgetés; Remélem, belátnak*) A *Ha rám bízod* párverse Petrinél a *Délelőtt*, elég ha csak a kezdősorokat idézzük, annyira jellegzetes ez a felütés: „Hogy ilyen esetekben / az okkersárga szoknyád...”, „Szeretem ezt a szürke szoknyád...”, ha aztán a vers egészen másfele tart is, mintha valami közös szó- és kép-kincsből merítene ez a költészet.

Egyszerre beszélget Kavafisszal, Petrivél és Tandorival a *salak, éjszaka*. Az időpont, a konkrét idő („fél három”, „fél egy”, „d. e. 9-től 11-ig”) beemelése a versbe szinte egy nemzedék számára vált időélménnyé. Valamelyest Kavafisz vagy Petri idejét éljük így mindennap néhány óráig. Ez a fajta „költőietlen” időszemlélet, ami semmiségeket, elaprózott cselekvéseket rendel magához, próbálja a hétköznapi ember mitológiáját, ezáltal élhető és számon tartható valóságát megteremteti: „vágni, vágni lehet / valami jónak a hiányát, a reményét” – írja Rác. Hogy aztán a lírai idő (alkonyattal, sugárzó délben stb.) eme megcsonkolását elvégző költői szemlélet (Kavafisz) miként lopakodik vissza a gondolatiság serpentinén újra a legnagyobb költészet magasába, ez mindhárom említett klasszikusnál és költőknél is megtörténik. Hogy az idő számmal történő kifejezése hogyan válhatott egy új szemlélet paradigmájává, azt csak nagyon bonyolult módon lehetne megfejteni. Minden dolgokban, eszmékben a megfoghatót, a konkrétan ábrázolható kereső költészet számára a pontos idő ugyanolyan tárggyá válik, mint egy használt villamosjegy vagy üres sörösdoboz. Némileg szinte környezetszennyező tájélem lesz az időpont. Hogy aztán majd az efféle dolgok kimódoltságát is észrevegye valaki, és azt írhasse: „Már fél három! / Milyen hamar / elmúlt egy év.” (Tandori: *Kavafisz-haiku*)

Természetesen ő is megidéződik e kötetben. Nem olyan mélyen, mint Petri vagy Várady Szabolcs, láthatóan az afféle személytelen, formai játékokhoz kevés köze van (volt) Rác Péternek. De a „*Felírni hogy – (a cím a vers)*” vagy az *időhatározó*: „előtte és utána / máskor nem”, az ő szellemét hozza be a kötetbe.

És persze itt van Várady Szabolcs is, sok-sok összekacsintás, néha csak egy nyelvi fordulat vagy szójáték erejéig. „Tegnap nem mentem el, szakadt az eső” (*A Mielőtt rothadásnak indulsz dossziéból*) megejtő természetességgel idézi meg a *Dubrovnikban elromlott az*

idő hangulatát, de a vers egésze is ezzel a látásmóddal érvel, felel. Hiszen Rác lírája éppen olyan hajlékonyan és elegánsan gondolati, mint Váradyé, elemzéseiben, képeiben igencsak közelébe ér költőtársa nagy, klasszikus költészetének: „Alighanem mint folyófenék, mondjuk a Duna, / úgy rejtéd válaszod, csak itt-ott bukkan ki, / ha sekély, egy iszamós tárgy, jobb mint a tudatalatti, / egy-egy foszlány, vagy mint a földalatti, / magad rejtette dolgok.” Érezhető az is, hogy a finomabb, tűnődőbb hangszerezés jobban áll Rácznak, a Petri-féle versvilággal a megidézetség mélysége, a tematika és a közös élményvilág rokonítja.

Mindez persze csak egy lehetséges olvasata a kötetnek. (Elképzelhető úgy szólni róla, mint az esetlegességek könyvéről, hiszen szétosztott emlékekből, tárgyakból, szituációkból gyűjti anyagát a költő, s a téma sokszor valahol elmarad, takarja a költői szöveg.) Számomra azonban elsősorban ez egy ilyen beszélgetős kötet, ahol persze teljesen egyéni, személyes témák is felbukkannak. Nem megfelelési kényszerről van tehát szó semmiképpen, hanem arról, hogy a szerző egy olyan közegben mozog, ami teljesen lefedi szellemi irányultságát, költői iskolázottságát, azt az élményanyagot, amelyet valaha együtt éltek meg a legjelesebbek és mellette még egy teljes költőnemzedék. Ami ettől eltér, és mást mutat, vagy éppen ezen a nyelven beszél szuverén létezéséről, az nagyjából két irányt jelöl. Az egyik kissé idegenségbe helyezett, szinte beckettli világ, a fájdalomtól alig kirángatható iróniával, az édesanya („emma”) halála körüli eseményeket-történeket beszél el. A mindennapi dologi-tárgyi cselekvések visszabontják az embert, olyan észlelések tömege tölti ki, meg akar felelni ennek az egyszerűbb feladatnak, ami a halál közeledtekor hárul rá. Nem tud megfelelni hétköznapi alteregójának, Lali lesz belőle, aki primitívebb érzelmi életet él, és szinte bábuként szeretné utolérni az előtte rohanást történeteket. Gyönyörű párbeszédnek születnek (*A Csak úgy élni című dossziéból; Hogy emlékezz rá*), talán a kötet legmeggrázóbb versei, furcsa szürreáliák, amelyekben élők és holtak egy nagyon tárgyias és szegényes világban tesznek-vesznek (Ott a papa is *című dossziéból*), de egyes versekben zavaró zakatolássá, formátlan zenei hangoskodássá válnak (*A Csak macskám van dossziéból*), és ez a világ valamiként nem mutat költőileg egészet, ugyanakkor nem mutat megformált, „költői” csonkaságot sem. Néha megnyílik a vers, mintha élesre állítódna a blende, az egyszerűség átmegy tisztaságba, artisztikumba: „most csend van, / a

testet vizsik / nyissák a kaput.” (Az ember nulla fokban *című dossziéból*). A *holtpont* lenne talán hivatva, hogy kiemelkedjék egészen ebből a versbeszédéből, és magába gyűrje a végső fájdalom tiszta szavait, de mintha nem erre teremtődött volna ez a költészet. Csak a szituatív versekben, emberek közötti kapcsolatrendszerekben tud felemelkedni a gondolatosságba. Ha egyenes utat választ, ha tisztán tör a csúcsra, akkor a kép ereje halványabb lesz.

A másik hang a félelem hangja, a szorongásé. A kötet első felében található, a szülők (édesanya) halálát kissé személytelenül, de abszurdba helyezetten is szinte görcsös fájdalommal kiénekelő versei összeérnek a kötet második felében megszaporodó, a saját elmúlását rezignáltan magához édesgető halálversekkel: „hordod át az arcokat / meg a hangokat / áthurcolkodsz csendben odaát / kirendezkedsz a világból.” (A Mit gondolnak majd *című dossziéből*) A Rácz Péterre különösen jellemző, formai, zenei jegyeket is gazdagon alkalmazó, egyszemélyes, kissé elzárkózó szenzibilitás itt mutatja ennek az ősziességnek mondott gondolati lírának a legfőbb erényeit. Míg a kötet közepén a hétköznapiságukkal hivalkodó helyzetdalok állnak, amelyek összegyűjtötték a meglett ember életérzésének sok zörejét, hamis semmiségét, itt újra a csend, a csendesebb, a titkosabb, a szemérmesebb lélek jelenik meg, aki inkább elhallgatni szeretné kétségeit és kétségbeesését, mint nyilvánossá tenni. Báthori Csaba szép szavaival: „Komolysága, szfinxekre emlékeztető, frontális némasága, mozdulatlansággal delejező szűkszávúsága szembeötlő a mai magyar líra tömkelegében.” („*Visszhangzó sokszögek*”, Magyar Narancs, 2008/23.)

Az *elveszett úrhajóban* érezhető legjobban, legösszetettebben a létezés bizonytalanságához közelítő férfias szomorúság. Az éjszaka, ami Petrinél a költészet egyik műzsájaként funkcionált még első kötetében (*Reggel*), most a feltámadó, a tudatba belegázoló és mind nagyobb területeket eltulajdonító semmi-lét ideje és helyszíne lesz. Az éjszakai, hajnali ébredések, az ébrenlét és a halál valós tudatának kettőségében megfosztják az ént valamijétől: „Rajta kapom a semmit magamon.” A lélek magában érzi, hogy belső, intellektuális tevékenysége nyomán távolságok nőnek önmagában. Nem távolodik semmitől, és tőle sem távolodik semmi. Mégis a távolság benne nő: „személytelen úrhajós vagy maga az / elveszett úrhajó, akinek nincs már hová visszatérnie.” Vigasz vagy józan belátás: a nincs és a túlnan. Az ember szerény lehetősége, hogy még a vele majdan történő dolgokról sem tudhat

semmit, és minden szó csak bizonytalan dísze ennek a félelemnek. S akkor visszafelé is: „előzmény nélkül való / tehát minden / ilyenek voltak az évek korábban is / de már nem emlékszel / mert ez azelőtt történt / talán kezdettől volt ilyen”.

Amikor valaminek a meghaladása visszavet az egész esetlegességének megértésébe. Amikor attól mámorosodunk meg, hogy józanok maradtunk a kétségbeesésünkben.

K. I. elkallódott monológja

Kőríz Imre: *Ez az egész és más versek*
(Alexandra, 2009)

Úgy érzem, teljesen fölösleges és terméketlen az a polémia, amit legutóbb Szíjj Ferenc kötete kapcsán Bán Zoltán András és Keresztesi József (*A vallásháborúról*, Litera.hu) vetett fel a költemények formai kötöttségéről, s amelynek összefoglalóan olyasféle tanulsága van, mint ha a költői ékítmények nélküli poétai szövegek semmiképpen nem érhetnének fel a formailag tökéletes versek színvonalához, s Bán ropant szellemes megfogalmazása szerint, „mintha a rózsa illata nélkül akarnák megízleltetni az olvasóval a rózsa gondolatát”. (*Hit kérdése = Meghalt a főítész*, Scolar, 2009, 138.) Kőríz Imre első kötete cáfolat minden egyoldalú versmeghatározásra, hiszen egészen magas színvonalon képes tökéletes költeményeket írni a legkülönbözőbb formákban, s ugyanakkor bátran nyúl a szabadvershez is, aligha mondhatnánk meg, hogy melyik az igazibb, az értékesebb megszólalása. Még elgondolkodtatóbb Bánnak az a megállapítása, hogy formai kötöttségek nélküli szövegeket egy erős én megteremtésével lehet csak hitelesíteni, ennek hiányában a vers csak üres prozódia vagy hangzatos „pozéria” marad. A két említett kritikus ugyanakkor érezhetően nem elégedett a mostanság annyira divatos versgyári homokpogácsák készítésének esztétikai színvonalával sem (méltánytalanul, de jellemzően Lator-iskolának is nevezhetnénk ezt, ahová egyébként Kőríz is tartozónak gondolja magát), amikor az adott költők és költőnők felező nyolcas páros vagy keresztírmekbe szedett érzésmicsodáikról adnak alig megkülönböztethető zöngeményeket, hol világfájdalmas, hol üdén boldog hangnemben. (Mintha még mindig Gyulai Pál erős tekintete fürkészné az ütemhangsúlyokat.) Mindent lehet persze, elég, ha Pilinszky korai verseire gondolunk (*Éjjeli fürdőzés*), ahol a legegyszerűbb időmérték, általánosságban a jambus szolgált sormintául a XX. század egyik legnagyobb költészetének a megszólaltatásához. Hosszan lehetne még sorolni a példákat és az ellenpéldákat, de akár az említett klasszikusunk kései költészete is bizonyítja, a nagy költészetet

nem a formai oldal kizárólagos tökéletessége hozza létre. Bizonyára ez is nagyon fontos tényező, de ha a lényeg megragadására akarunk törekedni, akkor semmiképpen nem ezzel kell ma már kezdenünk a költői eredetiség taglalását. Éppígy az erős személyiség vagy személyesség kérdése is elhanyagolhatónak látszik. Kavafisz, Eliot verseiben ugyan miféle versek mögött megbúvó ellenállhatatlan, intellektuálisan jelen lévő konkrét énre kérdeznénk rá, amikor állandóan csak szerepeket játszanak, bújócskáznak, Eliotnak nincs talán egyetlen szubjektív, közvetlen emberi megnyilvánulása sem, ami Eliotra, az emberre vonatkozna. (*A Prufrock*-vers nagyon kedves soránál: „Válasszam a hajam fülemnél?”, jellemző módon e sorok írója mosolyogva mindig a zseniális fordítóra, Kálnokyra gondol szeretettel, sosem az angol „eredetire”.) Sokféle szerep és sokféle játék, ledér és bús érzés, riasztó és bámulatos gondolat búvik meg minden nagy, egyetemesen érvényes költészetben. Egy első kötetes költőn mindezt számon kérni azonban igazságtalan dolog lenne. Bár Kőríz kötete semmiképpen nem szokványos, annál sokkal ravaszabb, csalfább, mélyebb és mesterkétebb, még úgy is érezhetjük, túlzottan is szeretné elkerülni a kezdő költők minden hibáját. Egyet már a kötet elején, Széchenyi Zsigmond könyvből vett mottójával mégis vét, amikor túl hosszasan idézi, nem elégszik meg annyival, hogy ő eddig ama ritka és kiváló vadászok közé tartozott, akik nem írnak naplót, de most ugye... Az azonban már semmiképpen nem áll a kötetre, miszerint ezek amolyan hevenyészett feljegyzések lennének, ahogy a nagy vadász saját kötetéről állítja.

Nevezhetnénk antológiának is, hiszen annyiféle megszólalás, olyan változatos formavilág, annyira különböző helyszínek és szerepek gazdagítják, hogy mindenképpen elismeréssel kell adóznunk a költő próteuszi természetének. Van ebben persze némi megfelelési vágy is, hogy a fél magyar és a tized világirodalmat összeírja benne, hiszen csak ha a közvetlenül érintett költőtársakat felsoroljuk, már-már leírhatatlanul hosszú listát kapunk: Horatius, Vörösmarty, Arany, Szabó Lőrinc, Kosztolányi, Heltai, József Attila, Weöres, Tandori, Petri, Oravecz, Várady Szabolcs stb. Legközelebb mégis Kosztolányi hangzásvilága áll e versekhez, sok-sok helyen megidézett, hamisítatlanul egyedi édes-kés-bús, impresszionisztikusan ellebbenő képi és érzésvilág, a játékos komolyság és a fájdalmas életigenlés összetevészetetlen negédes bája. Ami elviselhetővé, sőt az „antológia” sikerdarabjai közé sorolhatóvá teszi ezt a megidézettséget, az Kőríz pimasz szellemessége. *A Kosz-*

tolányi-vakszöveg szinte paródia is lehetne: „Szájam apró hahh!-okat hallat”, írja, túlírja a Bálványt, majd hirtelen ki is lép ebből a szerepből, és az egész vers hangulatával szemben morbidabb hangfekvésben folytatja: „Ki ró itt allét, mint az állat?” Ezzel visszamenőleg egész Rilkéig hatóan ér ostorának hegye, miközben élvezi ezt a precíz finomodást, önmagát is kigúnyolja. Az egyéb Kosztolányi-szövegekben már nem ilyen szerencsés, néha szentimentális is kissé, de őszinteségén ekkor sem esik csorba, és még jól is áll neki. (Piis. Manibus. Emerici. K.) Többszörös félreértést érzek viszont a *Krúdy Gyula átutazik Sinistra-körzeten* című vers kapcsán. Mert ezek az impresszionisztikus hexameterek sehogyan sem illenek Krúdyhoz. Alapvetően görög-római világ ez, talán leginkább Radnóti bukolikus modorában előadva, de hogy Bodor Ádám világa hol lapul meg itt, az aztán végleg kérdéses. Még ha azt írta volna Kőrizs a verse fölé, hogy „A kérők temetése Ithakában”, el lehetne gondolkodni a dolgon, néhány passzusa telitalálat lehetne, néhány meg suta. De hát ez már valóban nem a kritikus dolga, hogy további lépéseket tegyen egy tévesnek gondolt ösvényen. A kötet egyik legszebb verse is utánérzés, de hibátlan Weöres-vers, sőt még ettől függetlenül is méltó és megrázóan szép darabja az „antológianak” (*Anziks Imreh Andrásnak*). Az örök visszatérés illúzióját kevesen írták meg ennél szebben: „mind elmegyünk, de megjövünk / előbb-utóbb mindannyian, még árnyékunkat se mossa el / a csónakokra épült bungalókat ringató / csatornavíz.” Lenyűgöző egyébként is, ahogy az élet valódi tragédiáit, az öregséget, elmúlást, halált, betegséget megidézi, ahogy beszélni képes róla. Mert alapvetően boldogságköltészet ez, nem szomorlira. Csak játszik valamiképp ezekkel a gondolatokkal, még ott is, ahol érvényes és visszavonhatatlan a gyász (*Első jelentés*), ahol apja haláláról ír, roppant elegáns és észrevehetően hajtűkanyarral visszatér a túlélőhöz, az egyedül maradó anyához, és annak további életkörülményeit, különös világlátását festi le: „nem is érti ezt az egészet, / messziről, az élet másik végéről / megsimogatja a hajunkat.” Szép, Petri korai költészetét megidéző prózaverse a *Non Omnia Mori Ar*. Mintha a hatvanas években írták volna, de humora kajánabb, lágyabb, nincs benne semmi rémisztően és konokul petris, csak éppen a témája, a hangvétele, az elbeszélés lazasága, a szerelem esetlegességének vállalása és a hétköznapi tárgyak-dolgok költészetbe való beemeléseinek zseniális természetessége. Éppígy mesteri az ugyan meg nem szólított, de hanghordozásában mégis jelen lévő és több-

ször is szerepet kapó Tandori-szöveg. „Lesz, amit majd utoljára fogok szeretni...” – kezdődik a *Best before* című opus, majd a tipikusan testfogyással, fogyókúrával költőileg referáló *A wellness-rovatból* így végződik: „Hogy az idő, / mint különben talán csak teafőzészkor, / nem ellenem, hanem nekem / – bár a lékúra sem mindenható, tehát: mégis – múlik.” Sikerületlenebbnek érzem a filozófiai tárgyú verseket (*Miss Philosophy; Wittgenstein és a nagymamám*). Az elsőben Várady Szabolcs egyszerre két örökbecsű versére (*Székek a duna felett; A lábról*) reflektál, ám a platóni ideatan alaptételén nem jut túl (szék, székség), s míg az eredeti versekben a filozófia csak póz, csak ürügy egy annál tágasabb és érdekesebb életforma vagy élethelyzet megjelenítésére, s a gondolat mozgásba hozása révén válik önnön paradox fonákjává („a láb lábsága”), s ekként filozofikussá, addig Kőrizs verse teljesen leragad az általánosságok szintjén. A Wittgensteint megidéző már reménytelibb, de menthetetlenül leül, amikor az érdekes családi emlékek és a szlovák–magyar ellentéteket szító emlékezetes focimeccs után kijelenti à la Wittgenstein: „A viperának nincs jelentése, csak használata.” Ugyanígy, nehéz szívvel mondok rosszat a kötet gerincét alkotó Horatius-fordításokról is. De az általam ismert szövegeknél Kőrizs fordításai gyengébbek, homályosabbak és rendkívül körülményesek. Mivel pedig mégis annyira gondolat- és többnyire formahűek, önálló költeményekként alig elemezhetők. Kőrizs szövege (*Horácból*): „át kell a vízen hajóznunk majd mindannyiunknak ott, / ajándékkal kik olyannal élünk, mit a föld adott: / lehetl bár nagy király itt, / ugyanaz a csónak szállít, / mint a kunyhóban lakót”. Ugyanez Szabó Lőrincnél (*Postumushoz*): „mert valamennyien, / kiket csak táplál az anyaföld, oda / hajóznak, legyünk bár királyok / sarjai vagy nyomorult parasztok”. Vagy a másik, eredetileg *Barinéhoz* című költemény a kötetben: „Egyszer ártott volna a szószegésed, / hogyha, Barine, fogaid közül csak / egy kicsit barnább, ha csak egy kisujjad / körme fakóbb lesz.” Ugyanez Aranyról: „Megerszegett sok esküvésed / egyszer ártott volna csak; / egy fogad lett volna barnább, / egy kis ujjad körme vak.” Úgy érzem, Arany szövege nélkül Kőrizs fordítása szinte nem is érthető.

De ennyi gonoszkodó kritikusicsinyeskedés után ideje áttérni a kötet igazi és maradandónak vélt értékeire. Folytatva azt a gondolatot, miképpen lehet megragadni az igazán értékes verseket, úgy érzem, ennél a kötetnél is iránymutató lehet, hogy nem a formai dolgok, nem

is a direkt gondolati mélység az, ami számít. A leghatásosabb, a leginspirálóbb mindig egy mozdulat, egy szituáció. És költői szempontból a legeredményesebb is. Mert érezhetően halad valami felé az egész kötet, és a versek néha hivalkodó csempéként ékítik ezt a költői teret, de a végső cél valamiféle trónterem, ahol le vannak fektetve Kőrizz Imréhez méltón elég paradox módon az alaptörvények. Legalábbis versebe vannak iktatva. Bárki választhat kedvére ezek közül a versek közül, számomra az egyik legkedvesebb „*Az élet olyan, mint*” sorozatból című. A helyzet szinte drámai. Tudjuk, a *Hamlet* elején megjelenő szellem azért zseniális, mert egy csomó magyarázattól kíméli meg a dráma íróját. A néző látja, hallja, ezentúl nem kételkedik, mi is történt Hamlet apjával. Elég, ha az ifjú herceg rágja magát még négy felvonáson át. Itt is pompás a szituáció: A metrón a könyvébe mélyedő ifjú, akinek megtetszik egy pillantásra a kocsni végében álló lány (még ez sincs így leírva, mennyire finom és érzéki!), nem tudja, „*hogyan az előző megállóban szállt le / a szerelme, akivel addig vadul csókolózott.*” Pont. Ennyi a vers. És „*az élet olyan*”. Vagyis Hamlet lesz ő is, mert hiába az orra előtt történt az egész románcot lehetetlenné tévő súlyos előzmény, a buta filosz azt hiszi, hiheti, hogy a lány belső mosolya neki szól. És lehet, hogy ez teszi egy egész életen keresztül majd boldogtalanná, mert ebbe a (ő nem tudja) másik hím kiváltotta mosolyba lett szerelmes. (Ahh, mennyien járhattak így már az életben!)

Ugyanígy hosszan lehetne elemezni párversét, az *Ugyancsak* vagy a Péterfy Jenő keserű megjegyzését megverselő *Egykori iskoláimba* című verseket. De a legfontosabbakat, az esztétikáját megvilágító darabokat furfangos módon a kötete végére helyezte. Talán nem véletlenül. Az *Egy költőtálalkozó szórólapjának hátoldalára* igazi programköltészet. Itt is figyelniünk kell a színpadi szituációra. Ráadásul ez már a végjáték. Mintha az utolsó felvonásban jelenne meg Hamlet apjának szelleme, és olyan dolgokat mondana, ami az egész kötetből egyáltalán nem következik, hogy mégiscsak egy félrenyelt csirkecsont okozta vesztét. „Olyan verset kéne írni / – nem ilyen –, / aminek minden sora annyira banális vagy érthetetlen / [...] hogy semmit se lehessen idézni belőle.” Márpedig, mint a költő is tudja, ez a verse, akár a kötet minden darabja, provokatívan erős idézhetőségekben. A költőtálalkozó hátlapjára biggyesztett sorok, akár Arany cédulára firkantott remekei, esetlegességükben és komolytalankodó komolyságukban még jobban felerősítik a mondandót. Illik tiszteletben tartani a költő akaratát „(jobb híján

megtiltom, hogy ezt idézzék)”, ezért csak körvonalakban, milyen verset is szeretne írni Kőrizz: semmiképpen nem olyanokat, amilyenek e kötetben vannak, mert ezek nagyon is emelt költői kifejezésekkel teltek, hanem valamilyen más logikai rendbe illőket. Jobb híján az élet teljességét, silányságát és értelmetlenségét lényegi sűrűséggel felmutató poétikai formákra gondol, de az a mód és az a hely, ahol ezt előadja, arra készíti az olvasót, hogy vissza-visszalapozva, böngészve és mormolva az eltűzött szépségektől szinte foszforeszkáló sorokat, újra átgondolja mindazt, amit eddig látott-hallott. Talán nem érzik majd túlságosan erőltetettnek az olvasók, ha az *Egy mizantróp naplójából* című verset is a *Hamlet* alapján próbáljuk értelmezni. Hősünk a szupermarketben 3, azaz három darab tojást szeretne vásárolni, pedig jól sejti, hogy csak dobozokban mérik itt az efféle portékát. Színháték tehát ez, amennyiben a kasszában ülő királyt teszi próbára, hisz bármit mondott is neki a Szellem, „*a különbség sejtelem és tudás között kanyonnyi*”. A játékban több színész is részt vesz (vevők, eladók). A tojások, a *corpus delicti* (fülbé csepegtetett mérge) megpillantásakor a kassza-királynő szinte elsápad. „Ez meg mi?” „És hát hazánkban a fogyasztói társadalom nem is tekinthet akkora múltra vissza, mint mondjuk az objektív líra.” Naná, jó negyven év késésben van. Kölcsönösen úgy gondolják, a másik vétett nagyobbat e világ szokásai ellen, a dolog rég sínen van, gondolja e középkori megoldásokat (királygyilkosság) rutinosan alkalmazó király(nő), minek ezeket annyiszor felhánytorgatni, netán néven nevezni? A három tojás legendája azonban olyan mélyen bevésődött Hamletünk agyába, hogy mindezt a fennálló fogyasztói társadalom súlyos bűnének felismeréseként értelmezi. További sérelmeket szenved el hősünk, talán még Angliába is áthajóztatnák, hogy ott tanulmányozza tovább az információs társadalomba történő átlépés egy fejlettebb struktúráját. Ám a király(nő) egy pillanatra megtorpan, fáradtságára hivatkozik, jelezve a királyfi feltűnő kipihenségét. Mire az egyik statisztá közbelép: „Miért, mit gondolsz? Az úr egész héten csak verte?” S ha a *Hamletre* gondolunk, bizony nem csak a királynak, a nézőnek is feltűnik a királyfi túlzott semmittevése, súlyos pózokba merevült dologtalansága. A *Rekviem* is azt a gyanúkat erősíti, hogy a novellaszerű, szabadon áramoltatott prózavers Kőrizz legfőbb erőssége. Az első rész a legérdekesebb, legköltőibb, három tragikus emberi sorsot villant fel. Kis képekkel jellemez-elemez. Az ábrázolás és a magyarázat tagolhatatlanul rajzolódik egymásra. A gyengeelméjű Zsuzsi,

„beledűnnyögve olvasmányaiba, mint Glenn Gould a lemezfelvételbe”, habzsolja a könyveket, az asztalos kései éveit „a testi hanyatlás bamba, švejski karakterjegyeinek nem sejtett perspektíváival” élte meg, a harmadik udvarbéli szomszédnak az egyik gyermeke sérülten született, „és sose lett az, aminek lennie kellett volna.” Egyéb verseiben is manapság szokatlan hangsúllyal jelenik meg a hétköznapiság mellett a szinte csupasz, ám nem megindító, inkább elmélyülésre serkentő részvét. Természetesen nemcsak etikai értelemben, hanem esztétikailag is. Néha úgy érezzük, nem olyan ez a világ, amilyennek látszik, hanem olyan, mint amit elkövettek. Ez a szordínós bánat, ami a kisrealista külváros helyszínait körüllegi, esztétikai gondolatfűzéken keresztül moralizál csak, s ez különösen értékesé teszi a Kőrösi-féle lírába ojtott szociográfiát. (S jegyezzük meg rögtön, újszerűen közelít József Attila külvárosi verseihez.)

Talán a *Használati utasítás* lenne hivatva legteljesebben ezt a költői másságot bemutatni, de a kezdetben oly prózai és hibernált életérzésmáz a szerelem tengerével érintkezve elveszíti eredendő objektivitását. „Felismersz, mint egy hangot, / mint a megszokott hangot az új versben? / Émelygek.” Az a roppant vonzalom, amely riadtan akarja kivonni magát a megszokásból, újra és újra súlypontát helyezésre kényszerül. Mindig máshová kerül a hangsúly. Az érzés és a megfogalmazás közé az eredetiség látszatának az eddig kimondatlan és kimondhatatlan szokáshalmazai kerülnek. „Nem tudom lenyelni a nyálam, szeress.” A megvonó és magát visszatartó játék értelme, hogy az érzés a maga szokásos eszköztárában testesülve talán elégtelen az érzés kifejezésére. A közvetlenség és a mindennapiság fűrészpóra kell, hogy az érzések flagellációit tompítsa. Mikor kevésnek tűnik már a nedvszívó anyag, szinte érzéki módon csúszik vissza József Attila *Ódájának* elragadtatott vallomásába. Az érzés deflációja, miközben közhelyessé lesz, egyre nagyobb vásárlóerőt remél, a degeneráció azt akarja elhíttetni („Úgy szeress, mint egy slágert”), hogy a költői nyelv óhatatlanul üresedésre hajlamos pózaiból a fillérekre váltott semmittevéssé forduló banalitás válhat az érzelmek hívószavává, miközben persze a másoknak erre kell majd válaszolnia. Sőt feltenni rá az egész életét! A nagyon meggyőző nyelvi lefokozás, stilisztikai váltóáram, amely azért folyton működik a versben, tényleg kikezdi a költőiséget, és az annyira óhajtott triviálshoz közelít. De ez csak komoly játék. Valóságalapja a költői nyelv erodálódásától való félelem, hogy a

számtalan nyelvi lelemény is csak ugyanazt az esztétikai tézist erősíti. Szép kudarc, de valóban nem több ennél. Vagy csak annyival, hogy felismeri a küzdelem hiábavalóságát, és valamelyest megtér (megtérést színel?) az évezredek hagyományokhoz. Van azonban ennek az igen jelentősnek ígérkező költészetnek egy alig hallható vonulata, amely a *Képesszé. Leblende* soraiban mutatkozik meg a leghatározottabban. Tréfás nyelvjátéknak, olykor szómágiának tűnik, nem is olyan korszerű, mindenki, aki ezzel élt eddig a magyar költészetben (Parti Nagy Lajos), valamiért megfeneklett, komolytalanná tette, reményteljes és olykor zseniális dramaturgiai szófelelések után lassan önisméltésekbe, szócséplésbe fulladt. „A ralielithez tartozom, bár símultam is jelentős” – kezdődik a szöveg. Elemi erővel tudja a nyelvjáték belső logikáját, mintha Hamlet elkallódott monológja (Kálnoky) lenne, amikor már kiderült, hogy mégsem méreg, hanem csirkecsont volt. Sok-sok versében felfedezhetők ennek a szemléletnek a nyomai. Rákérdez az egészre, miközben tudja, hogy a kérdés értelmetlen, sőt megválaszolhatatlan. Mégis van bátorsága ennek a másfajta törvényszerűségnek az éber látszatát fenntartani. Az irodalmi szakács, aki többször is megpróbálja elkészíteni élete legjobb ételét, nem azért vall kudarcot, mert valamit rontott az arányokon, az ízesítésen, hanem azért, mert maga az étel, aminek „kifőzését” eltervezte, talán nem is olyan jó. „A Sztroganoff-bélszín / esetleg a *priori* nem finom.” (*Az élet olyan, mint.*) És akkor még azt is gondoljuk hozzá, hogy a versek nagy része az életet, annak legfontosabb jelentéseit kutatja. Tehát maga az élet a *priori* nem az vagy nem olyan, aminek vagy amilyennek hittük. Valami más. S az egész monológ erről szólna, hogy Hamlet gyanúja egészen más eredetű. Sokkal nagyobb a baj. Bár nem ölték meg az apját, tudjuk, csirkecsont, de mégis el lett baltázva az egész. Bárcsak megölték volna, akkor az egész királyfiségének lett volna valami értelme. Így azonban túl vagyunk a rosszon, hiszen nem kaptunk megfelelő szerepet az idő visszazökkentésére. Semmi szerepet sem kaptunk. Szójáték: „Van önnek valami étterme?” Vagy talán azt akarta kérdezni, hogy van ennek valami értelme. Mennyi! S mi minden!

„életköltészet”

Györe Balázs: *kölcsönlakás*

(Kalligram, 2010)

Hogyan is vagyunk képesek beszélni az irodalomról, ha az fokozottan nem esztétikai mértékkel méri önmagát, ahogy Györe Balázs több regényében és a vele készült interjúkban megvallja, számára az írás állandó dokumentálás, az élet nagy és kis dolgainak rögzítése, amolyan életdíszlet, amely hozzásegíti, hogy a mindennapok szituációit szimulálja, és ezáltal tudatos vizsgálat alá vesse. Talán valóságköltészetként interpretálná legszívesebben ritkán megmutatott versanyagát, amiben nincsen fikció, csak élettények és a hozzá való viszonyulás. A hatvanas éveikhez közeledő költőnek ez a harmadik kötete, s mivel a versek anyaga nagy időbeli eltéréseket mutat (csak az édesanya öt évet örepszik a róla szóló néhány versben), így érezhetően valami más szűrőn kell átmennie ennek az anyagnak, mint amit hétköznapien érlelődésnek, a vers belső tisztulásának mondhatnánk. Másként fogalmazva ez a verseskötet egyáltalán nem primer költői anyag, kevesebb és több is annál, még eszközeiben is tettenérhetően kerül a direkt lírai megfogalmazásokat, száraznak, tényszerűnek mutatja magát, s költői képek használatában a legszélsőségesebben puritán. Az első kérdés önként adódik, lehet-e egyáltalán egy irodalmi alkotás megszólaló hőse, még ha önmagáról ír is, és ekként a felhalmozott mozaikok pontosan összeillenek, nem fiktív lény? A valóságtól való huzamos és következetes eltérés, elrugaszkodás már abban is megmutatkozik, hogy nem folyamatokat ábrázol, hanem pillanatfelvételeket készít, saját maga bölcs döntéseire bízva, miként és hogyan jelenítse meg verseiben önmagát. Úgy is mondhatnánk, hogy megrendez egy jelenetet, kiválaszt élethelyzetéből adódó, kedvére való, számára sokat jelentő pillanatot, témát, helyzetet, s ezt aztán hihetetlenül éles nyelvi fókuszálással élénk vetíti. Mivel pedig problémái csöppet sem irodalmiak, a legritkábban költőiek, az anyag magában hordozza fontosságát, az élet egy jelképes helyszínévé teszi a legközönségesebb „kölcsönlakást”. Találó a Tzvetan Todorov idézte J.-P. Richard megállapítása Győréről is: „Számomra

úgy tűnt, hogy az irodalom egyike azoknak a helyeknek, ahol legegyszerűbben, sőt a legnaivabban lepleződik le a tudat azon erőfeszítése, hogy felfogja a létet.” (*Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Napvilág, 2002, 88.) Mert költőnk eddigi munkáiban szinte heroikus küzdelmet folytat azért, hogy megértse, mi is folyik körülötte, mi is az élete. A mű számára elsősorban nem esztétikai behatároltságú dokumentum, hanem a megismerés kezdete és végpontja. Rostálja, mérlegeli, csi-szolgatja az elkoptatott, a használatától kiüresedett mindennapi kifejezéseket, és csakis ezeket, mert ez a valóság anyaga, csak ez érdemes megőrzésre, és semmiféle stilizációra nem hajlandó, ebben a nyelvben tűnik hitelesnek gondolatainak értékállósága, hiszen ez rejti, mutatja be mindennapjait. Itt a hozzátartozók, az apa, a barátok halála, az anya nyolcvan körüli figurája, a régi szerelmek, a múlt emlékezetes pillanatainak megidézése mentes mindenféle szentimentalizmustól, egyszerűen a valóságköltészet forgalmi értékeiként tárgyasulnak, sosem szembesíti a régmúltat a jelen devalválódott valóságával. Mindez azonban akár nagy veszélyeket is rejtegethet, ám anélkül, hogy igazán kiszolgáltatná magát a verseiben, örökös párbeszédet folytat szellemi kedvenceivel, a mára a magyar irodalmi köztudatból kissé kieső, alig jelenlévő huszadik századi amerikai költészet jeleivel. A magyar költészet említésekor ott találjuk Berda Józsefet, Csajka Gábor Cypriant, Pilinszky Jánost, Tandori Dezsőt és Oravecz Imrét, aki különösen a korai verseiben gyakorolta sikeresen ezt a nagyfokú tárgyiasságot kínáló, nála mindig személytelen, objektív költészetet. Az amerikai írók száma ennél jóval jelentősebb, a beat-nemzedék nagyjai mellett Hemingwaytól Fitzgeraldon át egészen Lowryig terjed a sor. És valóban, a megidézett költők mind beleillenek ebbe a világképbe, meglepően még Petri is igen sokat tanult tőlük, ha az most és itt valójában kideríthetetlen, hogy a Györe-Petri-hangvétel („édenkert, / azt mondtad / , / a szerelmi költészet”) honnan is jött, esetleg egyszerre két úton jutott el költőnkhez. Mert roppant mértékben szekularizált költészet ez, nincsenek műhelytitkok, nincs *ars poetica*, maga a költő rég kiugrott pap, aki már csak a maga valóságában és az egyházon kívül rekedve küszködik életének elviselhetetlenné sosem fajuló rejtelmével.

Mindössze két vers nem illik teljességgel bele az összképbe, az egyik a nyitóvers (*lépj be a versbe*), amelyik talán fölöslegesen és túl költőien invitál ebbe a szokatlan poétikai világba, a másik a *j. a.*, amelyben József Attila életét meséli el egy-egy szóból álló sorokban, s

itt bizony teret enged egy kicsinyke köz- és önsajálatnak, ami a tragikus sorsú nagy költőnek közhelyszerűen kijár, s mintha nem is igen tudna mit kezdeni Györe ezzel a költői tradícióval.

Annál érdekesebb, és az eddig elmondott véleménnyel látszólag szöges ellentétben áll, hogy ha a Györe-verseket soronként, kijelentésként boncolgatjuk – hisz nem a gondolat, nem a mondat, hanem általában a sorral azonos terjedelmű kijelentés, állítás a versek igazi egysége –, milyen mély rokonság fedezhető fel a japán haiku-költészettel. Mintha a kötet minden darabja egy-egy kibővített haiku lenne, amelyet tetszőlegesen visszanyeshetnénk, a mélység felé való intenzív áramlásából alig veszítene, csak a dokumentáció lenne szegényesebb. *az ötödiken* című vers huszonegy sora így lehetne (formailag nem hű) haikuvá: „egy hajszál megtapad az ablaküvegen [...] / mozgatja a szél [...] / jobbra-balra [...] / másnapra rásimul az üvegre / nem mozdul”. De nem csak az átható tömörség és a logikai kihagyások erősítik ezt az érzésünket, a képek miniatürizáltsága, a lényegtelen kiemelő, más összefüggésekre utaló szövegtest, és maguknak a képeknek a fametszeteket idéző kifinomultsága is jellegzetesen távol-keleti: „szakadás az esőszálban” (*fél hattól fenn vagyok*), számtalan őszi japán képen jelenlévő technikai elem, amelyre az európai rajzművészetnek sosem volt bátorsága, hogy egyenként megrajzolja az esőpálcikákat. És mintha tudatos is lenne Györeének ezekhez a lélegzetszerűen finom ecsetvonásokkal rajzolt képekhez való vonzódása: „felhőtlen ég / a templom mögött / a hold karéja / keleti kép”. (*tiszteleTaDás 70 éves barátomnak*). S persze nem véletlen a megszólított okán sem, hiszen T. D. is nagy haiku-fordító, és a koan legnagyobb magyar mestere, így kapcsolódik valamiként a beatirodalomhoz is. S itt érzékvé válik az is, hogy Györe legnagyobb verseiben miképpen állnak össze a legegyszerűbb, legtárgyasabb kijelentések mégis csak költői képekké, hogy a látvány mögé belopakszik valami éteri csönd és figyelem, hogy a valós, objektív világ áttetsző leple mögött áttünedezik a klasszikus költői szépség, mintegy ellentmondva az antiesztétikának, verseit nem közvetlenül a kép előterében díszíti fel: „gyújts rá / mondta a lány / szeretem nézni / ahogy cigarettázol / a füst finoman elföd” (*edward stachura első cigarettáját szívja feltámadása után*).

Figyelemre méltó a kis kötet tematikus gazdagsága: az apa halála miatti feldolgozatlan gyász két prózakötetének is témája volt. A hétköznapiok neorealista, sivár láttatása Petri korai költészetével rokon,

majdnem egy nyelven beszélnek. Hasonlóan rezignált a szerelmi költészetét bemutatni hivatott néhány vers, ahol a néhai érzések omladékaiból már csak a helyzetek említődnek. A kötet legmélyebb, legeredetibb verseit a halottakról, az elmúlásról és idős édesanyjáról szóló megrázóan őszinte vallomásai rejtik. Bármelyik nyomon indulunk is el, a versek motívumainak gondos szétszálazása után nagyon messzire juthatunk. A *hekerle lászló* című versében említi, hogy mindketten Újpesten töltötték gyermekkorukat, a költő háza az Erzsébet utcában állt, ami ma már egy hatalmas lakótelep része. Egy másik versében a szintén itt honos Berda Józsefről ír, akinek valamikori albérlete a ma róla elnevezett utcában állt, itt volt háziasszonya, főbérelője évtizedeken keresztül a *költözésre / válásra* című versben humorosan „pákozdi damasztinné”-ként említett asszony. A két, ma már nem létező ház egymás közelében állhatott, s így nem csak szellemi rokonság, hanem a hely szelleme is az angyalian szelíd és antikosan ordenáré Berdához kapcsolja.

Feltűnő bizonyos motívumok sűrű ismétlődése az egyes versekben. Ezek sokszor nem magányosan elszórva, hanem egymás mellett sorakozva, szinte kéz a kézben sorjáznak, némileg mélyebb kapcsolatot sejtetnek az egymást követő versek közt. Költőietlen apróságok, Györehez illő semmiségek ezek, amelyek azonban mégis nagyon fontos tartópillérei a hétköznapiság látszat-valóságának. Csak oldalszámokkal jelölve az előfordulásokat: *szék* (21, 22, 24, 29, 31, 55, 78, 85, 116), *eső* (47, 49, 50, 81, 82, 83, 100) *hajszál* (22, 23, 24, 101), és hosszan lehetne sorolni a háromnál több előfordulást: *kagyló*, *hangyák*, *varjú*, *ceruza* stb. A *szék* a versekben mindig sötét tónusú, eleinte üres, aztán ülnek rajta, díszes is lehet, oroszlánlábazatú. Valakihez tartozik, de inkább mint egy lézengő ritte, hasonul az egzisztenciális hiányhoz, vagy éppen maga az egész hiányának díszlete, amely ugyan a testtel folytat párbeszédet, de ugyanakkor ihletetlen önálló és mint Michael McClure *Meszkalin* versében (lásd: *Üvöltés*, Európa, 1982, 129), *fekete*. Költőibb szerepet játszik a kötetben a ceruza, Györe kedves írószerszáma. A *hidegtű*, talán a kötet legösszetettebb, legnagyobb verse ezt a tárgyat teszi meg főszereplővé: „lassan elveszíted / megmaradt képességeidet / ahhoz hasonlóan / ahogy most megreped / és eltörik ceruzád / grafithegye” – kezdődik a vers, majd a ceruza hegye mintha az elkallódott lehetőségeket tartalmazná, a le nem vált rétegek kiolvashatatlan szellembetűit, „nem tudod megismételni / a képességeket / a

dadogó ceruzát” – folytatódik a gondolat, majd visszautalva a halállal foglalkozó ciklusra, hirtelen irányt és értelmezést vált: a grafit kitört hegye helyén „be lehet látni / a tátongó lyukba / mintha sír lenne / sötét és mély / ahogy lowry írta / a barátom sírja.” A barát pedig Csajka Gábor Cyprian, akihez több verse is szól halála kapcsán. Ez a fajta, a valóságból kimetszett, még anyagszerű kép a maga esetlegességében exponenciálisan érzékivé lesz, az az elegancia pedig, ahogy az idegen képet magába illeszti, Kavafiszra vagy éppen Petrre emlékeztet.

Györe egyik legnyilvánvalóbb erénye a versek kezdésének sokszor véletlenszerűnek ható elemi téma-megragadása. Itt akár azt is mondhatnánk, hogy egészen újszerű, és csak rá jellemző költői *entrée* esetével állunk szemben, mert ezek a belépések örök idejű bélyegként rögzülnek az olvasó emlékezetében, de mivel nem az egész kötet sajátja, mégis szerényebben úgy kell értelmeznünk, mintha Petri és Pilinszky, az objektív költészet és a misztikus-egzisztenciális magány között húzódozó szituációban talált volna egy üres pillanatot, amely már nem objektív, de még nem is igazán misztikus. „még nem kolostori hideg / még nem teljes magány”, kezdődik az első sorral azonos című verse. A *csobánka* még merészebb, szinte abszurd, groteszk indítása már valóban szellemileg levédhető újszerűséget tartalmaz: „holttesteket is tehetnék / műanyag zsákokba / törmelék helyett / sitt”. Valamiként ez a négy sor a médiában folyamatosan kiásott, a történelem által hitelesített, az egyénhez látványként eljutó futó pillantást teszi valószínűvé. A humanitás közhelyszerű apológiája helyett itt a tudatba behatoló bűnrészesség esélyét éli meg, hogy a labirintus már bennünk van, elcsodálkozunk azon, hogy a virtuális valóság miért torpan meg a tudatunk kapujában.

A halállal kapcsolatos versekben szinte kikerülhetetlen a fájdalom, az elmúlás felett érzett, az érintettség miatt viaszosan megdermedt gyász fáradt barokkja: „halállal búcsúzik a nyár / összegyűjti a hamvakat / állunk a temetőben”. Szinte logikátlan és ódon hangulatot rejt, ha a megváltozhatatlanra örökké rákérdezünk: miért? („végül is nem nekem / neked lett másik arcod / földalatti arc”) (*halállal búcsúzik a nyár*).

A kötet mindenképpen legmélyebb, az őszinteséget és a botrányt különös vegyületként egymás mellé állító verse az első sort címként viselő anya-verse: „van-e rettenetesebb találkozás / mint találkozni az anyával / mintha istennel találkoznál” – kezdődik. A dokumentálás,

hogyan meglátja a szemérmét veszített anyát a teraszon majdnem meztelenül mosakodni. Milyen úton-módon jutunk abba a helyzetbe, hogy el szeretnénk kerülni a hozzánk legközelebb álló lények esendőségének látványát? Milyen értékek őrzésére kényszerít a több ezer éves kultúra („meztelenül szült téged a meztelent / most megint találkozik a két meztelen”), ha a valóságot képtelenek vagyunk egyszeri dologként, történésként, a maga póreségében elfogadni? Ha azt gyanítjuk, hogy az eltelt sok-sok idő megfoszt attól bennünket, hogy a dokumentumokat ne esztétizáljuk, se vallási, se morális értelemben nem léphetünk hátrább anyánktól, aki kínok között, állatias meztelenségben szült bennünket, és életünk egésze őt öltöztette, kultúránk elvette tőlünk, ami a természetes meztelenségében a miénk volt.

Nem veszélytelen út ez, mint már említettem, a versek egy részében nincs meg az a poétikai szituáció, vagy nem olyan erős a drámai helyzet, a hétköznapi dolgok önmagukban nem emelik fel a sorokat a költőileg befogadható szövegek magasába. Nem jut a költő annak a látásmódnak a birtokába, hogy a tárgyas világ hiteles-szaggatott leírásán keresztül az olvasóval is elhitesse, hogy ez a költői ietlenség a lét értelmetlenségébe való behatolásként kerüli a költői konvenciókat, és felerősíti a környezet, a történések egyszerűsítő dokumentálását. Legveszélyesebb, ha tanulságokat szűr le, vagy elméletet, filozófiát gyárt, mert ez a látásmód már önmagában is ideologikus. Ahogy Tarján Tamás is észrevette a kötetéről írott cikkében (Revizor online), különösen megsokasodnak az efféle sorok a *röltex(t)* című hosszabb költeményben: „a születésnap ismert / halálom napja nem”, „a szerelemből ügyintézés lesz / csekkfeladás”, „hazudtam / ez az egyik legőszintébb mondat”, „levetkőzőm / szalmazsákom a vers” stb. Az ilyesféle egyszerűsítő „árcédulák” nem a léthez való intellektuális közeledés elbizonytalanodását érzékeltetik, hanem összemosás az ebben a közegben tárgyasulandó, közhelyszerű gondolkodást a költői szemlélettel, holott Györe minden erőfeszítése épp ez ellen irányul. Itt is vannak persze nagyszerű sorok, és éppen a kötet belső szerkezeti építkezését erősítik: „összegyűjteni / az esős napokat / egyetlen sorban”. Láttuk, mennyi-szer szerepelt ez a motívum a kötetben, most szinte összefoglaló, de ugyanakkor átértelmező jelleggel, mert nem konkrét képként, hanem egy magasabb szinten említődik, már a konkrétumoktól szabadultan, a valóság látszatát épp csak megtartva helyeződik a valós képek összértékének általánosításaként a versbe.

Nagyon sok utalást találunk ezekben a versekben a múlt század költői nagyjaira, mint említettem, költőnkhez az ötvenes évek Amerikájában virágba szökkenő beatnemzedékének szemlélete áll a legközelebb, innen a szubkultúrát is magyar módra átíró tárgyiaság, a hajdani szabadosság, amelynek persze megkopott az éle, ahogy kissé avítottak lettek a kopaszodó, ráncos arcú beatnikok is, mégis valahol a fű alatt él ez a költészet, és legnagyobbjai (Ginsberg, Snyder, Creeley, Lowry) csöndesen felszívódtak a sokadik virágkorát élő, örök lázadók elioti klasszicitást is megértő és feldolgozó múlt világköltészetébe. Györe nem élte, nem élhette meg azt az egzisztenciális szabadságot, ő csak egy kisszerű színpadon érezhette ennek felszabadító erejét. Nem mímelte Déry-mód ennek az áramlatnak a romantikáját, csöndesen csak a gondolatokat tette magáévá, szinte tudósa lett egy nem létező tudománynak, a nemzedéki lázadás konvencióellenes életigenlésének: „az írók halottak / mondta burroughs / minden könyv posztumusz”. Ha lehet azt mondani, minden élet is az. Az ember lehetőségek híján mindig lezár egy életformát, amelynek élő hőse valamiként már halott, ahogy az emlékek eldologiasodása is saját halott múzeumunk egy-egy poros tárgyához, mondatához vezet.

Hogy a valóság túl nyers, és egyáltalán nem a lelkünkre szabott.

A szövegek eredeti megjelenési helyei

- A ház mint hamisítvány:** Holmi, 2010/8, 2010/9.
Szégyentelenül: Magyar Narancs, 2007. június 14.
A tréfacsináló és cimborája: Holmi, 2008/5.
Szesztestvérek: Magyar Narancs, 2007. október 11.
Lehetséges világok: Jelenkor, 2008/9.
Rossz társaságban: Magyar Narancs, 2007. október 11.
Talányaink összessége: Holmi, 2008/9.
A lakatlan jelen: Holmi, 2009/6.
„Még nem készült el magával”: Magyar Narancs, 2008. május 29.
Lerakhatatlan maszkok: Holmi, 2010/11.
Fénypor: Jelenkor, 2007/9.
A Szép és az Okos: Jelenkor, 2007/11.
Secondhand élet: Holmi, 2010/12.
Híd a Dunán: Holmi, 2008/10.
Regény béli szezonra: Holmi, 2008/10.
Kristályéjszakák: Műút, 2008010.
Bolygó apák: Holmi, 2008/11.
Előszőr: Jelenkor, 2009/1.
K. I. elkallódott monológja: Holmi, 2009/11.
„életköltészet”: Jelenkor, 2010/11.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
muut.blog.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja
a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: k.kabai Lóránt

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borító k.kabai Lóránt fotójának felhasználásával készült

Nyomdai munkák: Tipo-Top Nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

A megjelenést támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap

nka
Nemzeti Kulturális Alap

műút könyvek

2011

