

Selyem Zsuzsa  
Fehérek közt

VIGILIA/ESSZÉK

Sorozatszerkesztő:

Bende József

A sorozatban eddig megjelent:

Balassa Péter: *Az egyszerűség útjai, sötétben*

Máthé Andrea: *Útvesztőben*

Beney Zsuzsa: *Möbius-szalag*

Visky András: *A különbözőség vidékén*

Rochlitz Kyra: *Válaszúton*

Előkészületben:

Borbély Szilárd, Takács Zsuzsa és Varga Mátyás  
esszékötetei

Selyem Zsuzsa  
Fehérek közt



Vigilia Kiadó, Budapest, 2007

A könyv megjelenését  
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta



© Selyem Zsuzsa, 2007  
© Vigilia Kiadó, 2007

## A ZSARNOKSÁG, A MEGVÁLTÁS ÉS AZ IRODALOM VISZONYÁRÓL

Az 1989-es rendszerváltozás után, mikor a volt államszocialista, a nagy Szovjetuniótól többé vagy kevésbé függő kelet-európai országok újabb, ezúttal komplexebb függési formákat kerestek és találtak maguknak, az irodalomtudósok különféle elméletek iskoláiba iratkoztak be, hogy az irodalmi műveket végre szakmai szempontoknak gondolt módszerekkel tanulmányozzák. Ezen irodalmárok közé tartozik jelen szöveg írója is, ki korábban a hűvös absztrakciók világában, a matematikában próbált a létező szocializmusok egyikében, a Ceaușescu nevével fémjelzett Romániában a számára adott élet elől menekni, hogy aztán a fordulat után a szövegek hermeneutikai és dekonstrukciós vizsgálata váljék létszükségletévé.

Ahogy a helyi sajátosságoknak megfeleltetett diktatúrákban nem lehetett politikai ideológiák szerint egymásnak fenekedni, legfőbb titokban, a bármikor följelenthetőség tudatával, annak meg látványosan nem volt az égvilágon semmi értelme, hiszen a följelenthetőség állapota tálcán kínált egy közös, tökéletesen plauzibilis ellenségképet, ugyanúgy nem lehetett semmiféle más területen sem különösebben artikulálni a nézeteket: egyetlen Párt volt, egyetlen politikai meggyőződés: a „tudományos-történelmi materializmus”, egyetlen gazdasági kon-

cepció és így tovább, a listán nem is túl szerény helyet elfoglaló egyetlen elfogadott esztétikáig, az úgynevezett szocialista realizmusig.

„Nem túl szerény hely”? Hát, igen, a művészetek – és ebben az irodalom különösképpen tud jeleskedni – kiválóan alkalmazhatóak a represszív hatalmak kiszolgálására. Ha meg mégsem, akkor a hatalom gondoskodik róla, hogy azt nevezzük művészetnek, amit ő annak mond. Tehetséges emberek versenyt törlik a fejüket a hatékony propagandán – mi felelne meg ennél inkább a hatalom érdekeinek? A művészet a valóságtól nagyjából független, fiktív, öntörvényű világot talál ki, készít, önt formába, helyez el, s ezzel a kirándulással felszabadulást hozhat befogadója számára azáltal, hogy életének nyújt egy másik perspektívát. Ugyanakkor a művésznek csak egy kicsit kell vacakabbul művelnie mesterségét, és rádöbbenünk, hogy végérvényesen rabok vagyunk, ez ellen ágálni lehet csupán, de semmi értelme, a társadalmi folyamatok más léptékűek, változás, ha van, csak a rosszabb irányában, és az a biztos, ha félelmeink által irányítva sodródunk a kijelölt úton.

Kínálkozik a hatalom számára más megoldás is: engedi, mi több, támogatja a tőle független, akár őt nyíltan bíráló művészetet, azzal a feltétellel, hogy a művész vele titkos szerződéses viszonyban áll.

(Ha meg egyikre sem vehető rá a művész, totalitárius rendszerben vagy disszidenciára, vagy emigrációra kényszerül: saját közegének nyilvánosságától ezzel el van tiltva, s ez is megoldás – még ha csupán ideiglenesen is – az önkényuralom számára.)

Ahhoz pedig, hogy rábírjanak tehetséges embereket, hogy vacakabb munkát végezzenek, mint amire képesek volnának, vagy elveikkel ellentétes, kollaborációs szerződéses viszonyban legyenek a rep-

resszív hatalommal, mindig is megvoltak az eszközök: erőszak és mézesmadzag.

### *Szavak*

A 20. század a korábbiakhoz képest egyre szembe-  
szökőbb példáit szolgáltatva annak, hogy a nyelv milyen pompás lehetőségeit hordozza a zsarnoki hatalom kiszolgálásának. A nyelvközpontú filozófia és irodalomértelmezés az alapító atyáknál és anyáknál – Wittgenstein, Heidegger, Gadamer, Bahtyin, Foucault, Barthes, Kristeva, Derrida – a maguk idején felért (más-más módon, persze, de ebbe most ne menjünk bele) egy-egy gerillaharccal. Akkoriban Kelet-Európába csak szórványosan jutottak el írásaik, így a vasfüggöny megszűnése után, attól kezdve, hogy a könyvkiadók és az egyetemek felszabadultak az ideológiai restriktiók alól, végre nemcsak az értő kevesek számára váltak fontos olvasmányokká, hanem boldog-boldogtalan egyetemi tanár és hallgató rájuk vethette magát. Végre nem a valóságról szóló doktriner hazudozást kellett a szocreál diadalaként unni, hanem a művek nyelvi és retorikai önellentmondásainak gazdagságát lehetett értelmezni, és értelmezni, és értelmezni. Mi tagadás, a sztárszerzők műveiről útközben lekopott a kontextus, de legalább a teória maradt – és a teória szép, mint mindig. Foucault-ból, Derridából nem sokat érthettünk a politikához való viszonyuk nélkül, de ez a „nem sok” a szocreál eszmékhez képest még mindig üdítően izgalmasnak hatott. Arról nem is szólva, hogy régiókban hány olyan társadalmi-szociális kérdés mennyire messziről nincsen megoldva, melyet, többek között, ők fogalmaztak meg a 20. század nagy hatvanas éveiben. De nemcsak politikai tétjüket volt nehéz itt felfogni,

hanem iróniájukat is. Inkább támadásnak, megsemmisítő szándéknak tulajdonították őket. Az elutasítás kevesebb munkába került, mint egy többnyelvű, plurális értékrendű irodalmi intézményrendszer folyamatos gondozása.

Egyetlen példát említenék, egy hatvanas évekbeli poszt-strukturalista szöveg-felfogás iróniájának a kilencvenes években lejátszódó két, egymással szembenálló „egyenesen” értésének jelenségét. Roland Barthes *A szerző halála* (1968) című esszéjének a címben szereplő állításának iróniája a magyar recepcióban kettészakadt két leegyszerűsített jelentésre: egyfelől, hogy akkor tehát a szerző nincs is, nem számít, jaj, másfelől meg, hogy a mű az értelmezés gyakorlóterepe, s mint ilyen, alárendelt az értelmezés műveleteinek. Ez pedig nem az értelmezés szabadsága, hanem az értelmezés – passzív illetve aktív – zsarnoksága.

Ha viszont Nietzschének a – persze szintén félreértésében rögzült – mondatával együtt olvassuk, akkor pusztán arra következtethetünk, ami önmagában is ironikus, hiszen tudtuk korábban is, például Néró idejéből, hogy hiába, a szerző nem Isten. Ilyenformán viszont már nem az auktor negligálására szóló parancsot adta ki Barthes, hanem a szöveget nem illusztrációként kezelő, a tisztánlátást segítő, az értelmezés felelősségével számoló, ráadásul évezredek óta a hagyományokhoz való élő viszonyulásra bátorított.

Zsarnoki rendszerekben elnyomott túlélők számára a rendszer összeomlásával azonnal adódó csapda, hogy ők válnak zsarnokiakká. Mondogatják Wittgenstein után, hogy „a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van”, de semmitől nem riadnak vissza jobban, mint a szavak konkrét használatától, a helyzetek vizsgálatától, a valóságos, pontosabban a min-



dennapok tapasztalata iránti figyelemtől. Legalábbis az általam követhető két volt-szocialista ország, Románia és Magyarország irodalmárainak egy része vagy így járt el, vagy elment politikusnak, és felejtette azt, amit irodalmárként mégiscsak tudhatott: az ideologikusság nemcsak pocsék irodalmat hoz létre, hanem az emberekre nézve is veszélyes. (Magyarországon még egy különös jelenséget lehetett megfigyelni: ha író vagy esztéta politikai kérdésekben szólalt meg, szinte kivétel nélkül negatív bírálat érte. Nyilván ez is oka lehetett a politikumtól való elvonatkoztatás igényének. Vagy következménye, végül is ez szinte mindegy. A szigorú hedonisztikus szövegértelmezők örködték, talán tudtukon kívül, hogy a rendszerváltozás utáni fontos években a kritikai értelmiség jó része hallgasson. Volt-van, aki fütyült erre, és beszélt – fütyül, beszél –, s ha ez ugyan a mai magyar társadalmon nem látszik is, legalább tanúságtételként létezik.)

A képzőművészetek, a film, a színház, a tánc '89 után nem tiltotta meg magának, hogy a műveknek politikai olvasata is legyen. Az emberrel kívántak kapcsolatba lépni, a maga teljes valóságában, nem csupán – ahogy Balassa Péter mondta – nyaktól fölfelé. A teljes embert megszólító irodalom nehezen válik elfogadottá. Általánosan azért, mert egy könyv elolvasása – szemben egy előadás, egy film megtekintésével – elidőzést jelent a másik világában, amivel hosszasan kiteszem magam annak, hogy a sajátomat viszont felforgassák. Partikulárisan, a közép-kelet-európai régióban ráadásul még azért is nehezen fogadható el a teljes emberrel foglalkozó irodalom, mert negyven éven át ahhoz, hogy egy olyan szöveg megjelenhessék, amely nem kifejezetten a hatalom eszméit kívánja terjeszteni, látványosan a politikum

iránt érzéketlennek kellett, hogy mutatkozzék (György Péter pontos terminusával: a propaganda mellett a hatalom még a „vizionárius” irodalmat támogatta<sup>1</sup>). A hatalom kritikáját pedig (ez inkább az utolsó pillanatig keményen cenzúrázott Román Szocialista Köztársaságunkra volt érvényes, mint a jelentős disszidens irodalommal rendelkező Magyar Népköztársaságra<sup>2</sup>), tehát az irodalom a hatalom kritikáját egy kimondatlan konszenzusra bízta, amely konszenzus szerint a legártatlanabb és legostobább mondatok is – az önbecsülés fönttartása végett – komoly bátorságot tanúsító rendszerellenes eszmékké olvasattak. A fordulat után a konszenzus persze érvénytelenné vált. Néhány író, költő, talán hogy kontinuitást biztosítson a szavak (illuzórikus) hatalmának, mint említettem, ’89 után főállású politikusnak ment (tud valaki olyan közép-kelet-európai képzőművészt, aki államfő vagy politikai párt elnöke lett a fordulat éve után?), mások a kapitalizmus törvényeitől megszeppenve szolgáltatás-jellegű irodalmat kezdtek művelni, a „szépirodalom” pedig a maga derűs depressziójával nem győz értő keveseknek szánt finom kis jeleket hagyni az irodalom belvizein. (Ez utóbbi túlzás. Ahhoz, hogy ne legyen az, „szép-

<sup>1</sup> György Péter: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest, 2005, 68. – A Kádár-rendszer cenzúrázási szempontjait megvilágítja a következő mondat: „Jó néven vették, ha valaki Isten létén vagy éppen hiányán borong, de nem kedvelték, ha megkérdezte, miért nyomják itt el az egyházakat.” (i. m. 49.)

<sup>2</sup> Itt elsősorban a hosszú ideig csupán szamizdatban publikáló Petri Györgyre utalok. S bár egy adott kultúra kritikai hangjának kialakulásában nagy szerepe van az emigrációban létrehozott alkotásoknak, ezúttal az a kérdés foglalkoztat, hogy milyen lehetőségük volt az alkotó embereknek a diktatúrában nem kollaborálni.

irodalmon” pusztán az esztétizáló, minden más iránt színvaknak mutatkozó művek halmazát kell értenem, és ez önkényes általánosítás volna részemről. A jelenlegi magyar nyelvállapot szerint a „szépirodalom” kifejezés a piac törvényeinek önmagát alárendelő kommersz irodalomtól való különbözőséget jelzi. Túlzásom innen vezethető le: olykor – nem annyira gyakran, hogy az általánosítás jogos legyen – összemosódik a piac törvényeitől való függetlenség igénye a bezárkózással az irodalomba.)

Mára viszont nehezen hárítható el az a szembezőkő tény, hogy szűkössé vált az a tér, ahová az irodalom és tudománya visszavonult a csúnya politika és a tájékozatlan emberek elől. Időközben pedig, anélkül, hogy a nyelv zsarnoki voltával igazán és megkerülhetetlenül szembenéztünk volna, új, hatékonyabb lehetőségek merültek fel az emberek manipulálásának eszköztárában. Tizennyolc év békés teoretizálása közben alig vettük észre, hogy országaink egy egészen más kommunikációs mezőbe kerültek, felkészületlenül, persze. Még az sem vált közkinccsé, hogy mi a baj olyan szavakkal, mint az „élettér”, vagy „éberség”, s milyen óhatatlan ironikus hatása van bizonyos fordulatoknak, még ha a beszélő nincs is annak tudatában – és máris itt van a média túlhatalma, a keretek zsarnoksága, a képek, mozdulatok, színek, ízek és méretek manipulatív hatékonysága. Ebben a kontextusban egyre nyilvánvalóbb, hogy az irodalom privilegizált helyzetét többnyire a hatalmi ideológiák szolgálata biztosította, a masszív érdeklődést iránta pedig a megfélemlítés technikáival dolgozó iskolai nevelés.

Az irodalom efféle presztízavesztesége jó: közelebb vihet az irodalom komplex vizsgálatához, arról a nullpontról kezdve a dolgot, amelyről minden mű-

alkotás mindig is kezdődött. Arról a pontról, hogy lehetetlen eljutni a kezdődés nullpontjára, ám ez a lehetetlenség valóságos formát képes öltetni; a személyiség ugyan véstesen kiszolgáltatott a társadalomnak, de több-kevesebb ellenállóképességgel valahogy mégiscsak rendelkezik; a művészet pedig – még ha teljesen független a körülményektől nem lehet, és nem is érdemes lennie – a körülmények túlhatalmától való megváltás lehetőségét hordozza.

*„...mit is keresnék, ha már keresek valamit, ha nem a megváltásomat keresném.”*

Kertész Imre írja ezt a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényében. Samuel Beckett a *Molloy*-ban viszont ezt:

„Kérdés: Van-e a nőknek lelkük?

Válasz: Igen.

Kérdés: Minek?

Válasz: Hogy elkárhozhassanak.”

Visky András *Hosszú péntek* címmel írta meg Kertész *Kaddisának* színpadi változatát, a megváltásos idézet ennek az átiratnak a mottója. A regény hosszú, ritmikus és sűrű mondatait párbeszédékké törte, nyilván azért, hogy a színpad összetett érzéki jeleit ne nyomja el a nyelv, a gondosan fölépített retorikai szerkezet. Az átirat a fordítás irodalmi műfajához áll a legközelebb, azzal a különbséggel, hogy nem egy másik nyelvre kell fordítani, hanem testekre, mozdulatokra, hangokra, zenére, képre, emberi viszonyokra – mindarra, amivel a színház dolgozik: az emberi élet összes adottságainak tudatosan illuzív megidézésére.

Az írást mint eredetet – mint kiindulópontot és mint a játék terét – a 2006 decemberében előadott ko-

lozsvári ősbemutatón<sup>3</sup> a színpad erőteljesen jelezte: egy teleírt papíron játszottak a fekete öltönyös fehér inges színészek. Mint akik a mássalhangzós írás magánhangzóiként lélegzethez juttatják a szöveget.

A *Hosszú péntek* színpadi valósággá válásának kétszeres problematikája, a Kertész regényét inspiráló feszültség és a Visky-átirat magas tétje válik így látványvá: átadható-e meghamisítás nélkül egy olyan valóságos történet, amely az emberiség legsötétebb pillanatának megtapasztalása közben felmerülő egyetlen világos és érthetetlenül jó tett? Létezik-e irodalom, mely erről beszélhet, és ha létezik, akkor ez megtestesíthető-e a színház jelrendszereiben?

Hogy mennyire komoly a kérdés, Nádas Péter Károlyi Csabának adott interjújából érzékelhetővé válik: „Egyszer Kertész Imrétől megkérdeztem, nagyon nehéz volt ezt a kérdést föltenni, ösztönösen épp olyan helyzetben tettem föl, hogy neki se legyen sok lehetősége a szerepjátékra, hogy valaki, aki nem élte át az európai zsidóság lemészárlását, úgy is fogalmazhatom, hogy magát az istengyilkosságot nem élte át, akkor írhat-e róla. Ez nagyon fontos kérdés, úgy látom, te is csodálkozol. Amivel a regényíró foglalkozik, az regényes lesz. Egy olyan jelenséggel, aminek semmiféle regényessége nincs, nem foglalkozhatok regényesen. Vannak helyek, ahol az írói fantáziának nincs keresnivalója. A fikció nagyon komoly dolog, hiszen valamennyien képzelgünk, és a saját fantáziánkra hagyatkozunk, de vannak dolgok, amelyek nem közelíthetők meg képzelettel. Nemcsak a holokauszt ilyen, hanem mondjuk a halál maga, vagy a gyilkos-

<sup>3</sup> Rendező: Tompa Gábor, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, dramaturg: Visky András, koreográfus: Vava Ștefănescu.

ság. Az embernek a gyerekével való viszonya sem lehet a fantáziálás tárgya. Azt kérdeztem tehát, hogy érinthetem-e ezt a témát fantáziával, ugyanis nem tudtam a regényből [a *Párhuzamos történetek*ből] kihagyni. Az *Emlékiratok*ból nagyon sikeresen kihagytam, mert ott éreztem, hogy meghaladja az erőmet, ha a diktatúra egy másik formájával is foglalkozom. Bőven elég volt a sztálinizmus, a rákosizmus és a kádárizmus. Ilyen mentségem mára nem maradt. A kérdésekre csak azt lehet válaszolni, hogy nem, aki nem élte át, az nem írhat ilyesmiről. Imrének a kérdést a frankfurti repülőtéren tettem fel, a buszból szálltunk ki, a kifutón ott dübörögtek a repülőgépek, és én azt ordítottam: Imre, aki nem élte át, írhat a holokausztról? – rám nézett, és a szokásos boldog mosolyával azt ordította vissza, hogy igen, persze, miért ne. Ami egyértelműen azt jelentette, hogy nem.”<sup>4</sup>

A *Hosszú péntek* azt a kemény feltételt szabta ki magának, hogy a rituálé időnkívüli jelenidejében egy meg nem szűnő múltat mutasson fel. Hogy egy olyan esemény tanúja legyen, amelynél nem lehetett ott. Ahhoz, hogy érvényesen tanúskodhasson, egy érvényes tanúhoz való érvényes kapcsolódást kísérel meg. Kertész Imre ott volt. A *Kaddis* egy olyan író regénye, aki megtapasztalta mindazt, aminek aztán hosszú éveken át keresi az érvényes megszólaltatását. A *Hosszú péntek* nem illusztrációja a regénynek, hanem – a kolozsvári előadás műsorfüzetében is idézett – *Három nemzedék*<sup>5</sup> című haszid történet mintájára, a maga színházi eszközeivel elmeséli a történetet. Az elbeszélő B. itt részint a főszereplő, részint a

<sup>4</sup> Élet és Irodalom, 2005. november 4., 4.

<sup>5</sup> Martin Buber: *Haszid történetek*. (Ford. Rácz Péter.) Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995. II. kötet 70.

kaddis-ima tizedik embere. A másik kilenc pedig, a görög színházi tradícióját idézve, a Kar. Az imához tíz férfi kell: itt a tíz szereplő közül három nő, közülük az egyik B. felesége.

A regény közepe táján elmesélt színtiszta jó tapasztalatát Visky András a dráma végére tartogatja, mintegy a beckett-i várakozás paradox, mert múltbeli beteljesüléseként jeleníti meg, hat rövid replikában. A regényben sem a szavakon múlt a dolog. Pontosabban: a beszédkénszertől gyötört emberek között a beszédkénszertől gyötört elbeszélő számára éppen a szavak hiánya volt a lényeg, a tiszta, minden kommentárt fölöslegessé tevő cselekedet, s az azt követő, inkább gesztus értékű „Hogy képzelted?!”. A *Hosszú péntek*ben viszont a Tanító úr sajnós kétszer mondja: „De hát hogy képzelted? Hogy is képzelted?”

Színtiszta jó – mindazon hagyományok értelmében, amelyek egyáltalán foglalkoznak a jó problematikájával – az a gesztus, amelyet semmiféle önös érdek nem motivál. Az önös érdekek közé számít a morális felsőbbrendűség érzése érdekében megtett cselekedet is.

Nehéz ilyen semmi kis és mégis súlyos szavakat úgy előadni, hogy kiderüljön: ennyi volt, ami B. életét megváltoztatta.<sup>6</sup> A Beckett-utalás segíthet ebben: a trivialitás világában egy meg nem jelenő Godot-ra várni valami hasonló lehet, mint a Tanító úrra emlékezni a felejtést előíró korban. Ha valami irracionális az, ami segíthet az embereken, végül is mindegy, hogy az emberi fogalmaink szerint a jövőben van-e, vagy a múltban.

<sup>6</sup> A regénybeli jelenet értelmezésére az *Egyetlen időm és a mi-nyonok* című írásomban tettem kísérletet. In: Kőbányai János (szerk.): *Az ember mélye*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2003. – Lásd jelen kötet: 150–183.

A kolozsvári előadás rendezője egy további döntésével erősíti a Beckett-utalást: azt a tizenharmadik jelenetet, amelyikben a Tanító úrnak végre meg kellene jelennie, és a fejadagot mindannyiunk szeme előtt a hordágyon fekvő fiú hasára kellene tennie, Tompa sötétben játszhatja. Háromszor halljuk, Visky szövegkönyvéhez híven, B. hangját, egyszer a Diriet, egyszer a Pörge nevű testnevelő tanárét, és egyszer a Tanító úrét. Nem látjuk.

A színházi előadás másképpen kockáztat, mint a regény. Kiteszi magát a pillanatnak, az éppen adott színészi jelenlét minőségének és a résztvevők befogadási készségének: a következőkben egyetlen előadás szubjektív tapasztalatairól olvashatnak. A szubjektív viszont mit sem ér a következő két reflexió nélkül: az egyik, hogy a szubjektív nem kész állapot, s amit annak nevezünk, az érdekeinktől vezérelt elfogultságaink megnyilvánulása, ezért nem árt résen lenni, és többször is átírni a dolgot, a másik pedig, melyből ugyanerre a következtetésre juthatunk, hogy a beszámoló nem sokat ér a maga műfaján belül, ha inkább jellemzi a szöveg íróját, mint tárgyát.

Fogalmam sem volt, hogy ki a Tanító úr. A regény olvasásakor sem volt, de ott, az általános név-vesztettség szituációjában megrendültem, olvasván egy imbolygó csontsovány emberről, aki bárki lehetett volna az éppen jelenlevő emberiség tagjai közül. A regényben a Tanító úr egy ember. Az előadásban egy hang. Nincs velünk egy térben, de mi sem vagyunk semmiféle érzékelhető térben: sötét van. A Kar öngyújtókat villant fel, amelyek csak annyi fényt bocsátanak ki rövid időre, mellyel saját magukat megvilágítják, mást nem. Csikorgó hangok.

Az előadásban B. az egyetlen, aki ismeri a szintizta jó történetét, ő hordozza azt a pozitív erőt,



amely minden rémtettet és hamisságot tudomásul véve, mégiscsak létezik.

Ha megvonják tőlem a Tanító úr történetét, B. minden kérdezősködése, utalása dicsekvésnek tűnik számomra.

Hol van Godot? De hiszen az mindegy is, Godotról tényleg nem tudhatunk semmit. Akiről ennyire semmit nem tudunk, azzal hancegni sem lehet, csak átélni a tiszta várakozást. A Tanító úrról viszont ezt mondja a *Hosszú péntek* B.-je: „Nem ismerték és élnek / Életben maradtak sőt még mindig élnek / És nem ismerik / Nem is ismerték / Nocsak!”<sup>7</sup>

Talán megváltható lehetnék azon az előadáson a jóról való tudás lehetőségességének és elmulasztásának morális alaphelyzetéből egy valami módon hiteles színészi játékkal. Nem tudom. A történetnek egyre inkább csak a szavai – és persze a környezete: a tárgyak, a fotók, a légerekből lett múzeumok – maradnak meg. A rendező végül is következetes volt, amikor nem mutatta meg a Tanító urat: a gázkamrák látványát sem kellett elviselnünk. Csak azt a frivolitást, ahogy képesek vagyunk beszélni róla.

Viszont ha nem váltam részesévé az „érthetetlen jó” pillanatának, akkor nem értem és nem érzem, B.-ben hogyan merülhetett föl egyáltalán az a gondolat, hogy megszólítsa meg nem született gyermekét. Látok a színpadon egy vesszettül író férfit, és nem tudom, miért csinálja ezt. Talán dühből. Gyűlöli és megveti ezt a világot. De mi köze lehet akkor egy gyermekhez?

A dráma a zsidó rituális imahelyzettel indul: a színen kezdetben 9 ember egy-egy könyvből olvas (az

<sup>7</sup> Visky András: *Hosszú péntek*, 12. (az előadás műsorfüzetében, mely tartalmazza a dráma teljes szövegét)

előadáson: különféle nyelveken) „véltetően imaszöveget”. Egyvalaki hiányzik ahhoz, hogy a kaddis érvényes legyen: ő lesz a később belépő B. Az előadás három erős jelenléthiányra épül: a kaddis általános megszólítottjának jelenléthiányára – „Áldott vagy Te, Örök Istenünk...” –, B. monológjának állandó megszólítottjának, a meg nem született gyermeknek a hiányára, és a Tanító úr hiányára. Szép – akár a zsidó, akár a keresztény hagyományok felől értjük. De érthetjük-e nélkülük? Megteremti az előadás a tradíció terét, vagy pusztán utal rá?

B.-nek itt a transzcendenciával van dolga, senki mással. Ezt erősíti, hogy a másik kilenc szereplő kollektív, egy-egy jelenetben kilépnek ugyan az általánosságból, de azonnal újra karrá formálódnak. El van döntve, nem kérdés: az a gyermek, akinek az anyja a kar részese, meg sem születhetett volna. Nem tud partnere lenni B.-nek, semmi esélye rá, hiszen nincs közös jelrendszerük: míg a kar pontos koreográfia szerint a mozgásművészet jelrendszerét használja, B. csupán beszél és írogépen zakatol.

Kertész K. *dossziéjából* idézi a műsorfüzet: „ha ez a nyersanyag eléggé komornak látszik is, a forma megváltja, és örömmre fordítja”. A *Kaddis a meg nem született gyermekért* formájához az is hozzátartozik – a zeneiség, a mondatok ritmusa, az ismétlések helyei és jelentősége, a ciklikusság és annak megtörése mellett –, hogy a találkozás azzal a nővel, aki anyja lehetett volna a meg nem született gyermeknek, a vigasztalanul frivol mindennapiság helyzetében felvillanó szentségként jelenik meg: „egyszerre csak kivált a fecsegők csoportjából, mint valami rút, formátlan, de azért talán mégiscsak rokon, mert eleven húsként lélegző közegeből, mely úgy hullámszórt, tágult és rándult görcsösen össze, mintha vajúdna; amikor tehát

mintegy kiszakadt innen és átkelt a zöldeskék szőnyegen, mintha tengeren jönne, maga mögött hagyva a felhasított testű delfint...”

Elképesztő tobzódás a képekben: megszülető gyermek, Egyiptomból, a szolgaság házából szabaduló nép, vízen járó Megváltó, tengerből születő szépségistenő. Amit az európai kultúra csak ki tudott préselni és aztán el tudott árulni magából. Kertész egyszerre idézi meg és parodizálja a teljességet. Ilyennek képzelet el az ember Isten humorát. A *Nem!*-ek között olykor felvillanó *igen*.

A regényben az átkelés a zöldeskék szőnyegen éppúgy ismétlődik, mint mondjuk a gyermeket megszólító „az én létem a te léted lehetőségeként szemlélve” motívum. Az előadás semmiféle formában nem gondolta szükségesnek, hogy az „átkelés a zöldeskék szőnyegen” – pillanatnak tétjét és helyét kitálálja. A nő a Kar része, a férfinak nincs dolga vele. Szívszorító lehet a férfi heroikus magánya, de a nő nélkül a „te léted lehetősége” üres fecsegés.

Ha már sem azt nem tudjuk, hogyan kell a gyertyát meggyújtani, sem az ima szavaira nem emlékezünk, legalább a történetet meg kellene próbálnunk végigmondani, ha szeretnénk, hogy a gyermek meggyógyuljon.

*„Auschwitz után fölösleges ítélnünk az emberi természetéről.”*

Auschwitz után – némiképp ellentétben Kertész Imre szelíd és határozott állításával a *K-dossziéból* – Közép-Kelet-Európában a töretlen evolúció elvének megfelelően a szocializmus építése kezdődött el, abban a reményben, hogy néhány év és kemény munka és szocialista erkölcs kérdése csupán, és beköszönt a teljes

szabadság, egyenlőség, testvériség kora a világon. Ehhez pusztán arra volt szükség, hogy az emberről alkotott kép a világháborúk és egyéb tudható rémtettek dacára ne sérüljön. Két valótlanítást kellett a propaganda és az erőszak eszközeivel érvényesíteni: (1) a genocídiumot kizárólag a németek és a fasiszták kollaboránsai követték el, és (2) a történet elmúlt, folyamatos „éberséggel” leleplezhetőek a társadalom fejlődését gátló „retrográd elemek”, idő kérdése, és megvalósul a közös tulajdonon, a javak szükségletek szerinti egyenlő elosztásán meg egyéb humánus elveken alapuló kommunizmus.

A halálraítéltek kiválasztásában és elszállításában kétségtelenül főszerepet játszó, a megsemmisítő táborok éveken át tartó működéséről óhatatlanul tudomást szerző közép-kelet-európai autochton hatalmak amellet, hogy tagadták, elhallgattatták, felejtésre ítélték saját szerepüket, ráadásul ismét ehhez a gyakorlathoz folyamodtak, csak hogy most más elvek szerint döntöttek arról, hogy kik legyenek az üldözöttek. És a társadalom nagy része újra asszisztált a rezsím intézkedéseivel.

Hiszen nem könnyű azzal a tudattal élni, hogy az ember inkonzisztens, biológiai felépítésének kiszolgáltatott lény. Kellemesebb érzés, ha ezt csupán a másik emberről gondoljuk. Logikus – a közép-kelet-európai abszurd irodalom ezt a fiktív elemeket összekötő logikát viszi a végletekig –, hogy amennyiben a másik a felelős mindazért a rosszért, amellyel kétségtelenül szembesülünk, akkor az első lépés, hogy ki kell deríteni, ki az a másik, ehhez szükségünk van a titkosszolgálatokra, a bűnösök földelésére, elítélésére és az ítélet végrehajtására. A premissza téves és a vád koholt ugyan, de mindaddig nem okoz ez gondot, ameddig a rendszer működik.

Az önkényuralmak összeomlása után érthetetlennek tűnnek azok a szempontok, amelyek alapján egy ország állampolgárai első lépésben demokratikusan megválasztják a diktátor-jelöltet, később meg – ugyan egyre kevesebben és kevesebben – hozzájárulnak, hogy a rendszer fennmaradjon, akár a terror eszközeivel is.

Németországban az 1989-es egyesítés után azonnal kutathatóvá tették a Stasi iratait, hiszen minek is egy országnak két titkosszolgálat.<sup>8</sup> Más országokban viszont a titkos iratokhoz való hozzáférés jogi kereteit kellett előbb megteremteni, ami viszonylag hosszú időt vett igénybe. Ki kellett dolgozni azt a stratégiát, melynek során az új rendszer titkosszolgálatát átveszi (illetve részben megtartja) a régi pozícióját, mely folyamat nagyjából nem a tudományos kutatás vagy a társadalmi együttélés optimumának szempontjai, hanem a politikai pártok érdekei szerint alakult.

Mégsem telt el a rendszerváltás óta annyi idő, hogy a jelenbeli viszonyokat ne forgatná fel egy-egy ügynök azonosítása. Van, amikor éppen a felforgatás a tét, a feltárt titkosszolgálati múlt egy-egy politi-

<sup>8</sup> „A németek – írta Nádás Péter 1991-ben, amikor még mifelénk nagy csend volt – valószínűleg csak azért vállalkozhattak egy ilyen bűvészmutatványra, mert nekik hirtelen kettő lett abból, amiből másoknak mindig csak egy van. És valószínűleg csak azt akarták volna mondani, hogy el kell dobnunk a rosszabbikat, és a szükséges jobbikat meg kell tartanunk. (...) Meg kellett hát mutatniok, hogy milyen volt a gonosz titkosszolgálatuk, s ha már megmutatták, akkor néven is nevezhették, hogy ki volt a gonosz ügynöke. Ezzel pedig mintha azt állítanák, hogy a jó állam titkosszolgálatának tevékenységét titokban kell tartani, de a rossz állam szolgálatában nem szabad elárulni a barátomat. Ami erkölcsi tanulságnak elég sovány.” Nádás Péter: *Szegény, szegény Sascha Andersonunk*. Nappali ház, 1992/1. 16.

kai játszma része, és vannak olyan helyzetek, amikor a feltárt közreműködés az erőszakszervezettel a totalitárius hatalom szerkezetének megértése mellett a művészetek megkerülhetetlen kérdésévé válik.

Kézenfekvőbb persze a fennálló konszenzus szerint külön beszélni esztétikai teljesítményről, külön szerzői élettörténetről; külön művészetről, külön hatalomról, és képzelt nagylelkűségünkben vagy valóságos közönyünkben fürödve azt mondani, hogy nem számít, bármennyit ártott is az alkotó ember a hozzá közelállóknak, életműve mindattól független.

Nehezebben olvasható az ember élete, mint a megformált, poétikus szövegek. Ha viszont meg sem próbáljuk az emberi életeket mint soktényezős jelrendszereket értelmezni, átengedjük őket a pletyka, az információval való üzérkedés terepének. Az irodalmi művet meg bezárjuk egy absztrakt, grammatikai és poétikai térbe, ahová csak az értő keveseknek van bejárásuk, akik különféle vizsgákat sikeresen abszolváltak, hogy ne kelljen föltenniök az ember-társadalom-művészet komplex viszonyára vonatkozó kérdéseket.

Szilágyi Domokos ügynöki dossziéinak egy részét 2006 szeptemberében, a költő önkéntes halála után 30 évvel publikálta a romániai magyar értelmiség és a totalitárius hatalom viszonyát a román titkosszolgálatok irattárában kutató Stefano Bottoni történész.<sup>9</sup>

A költő halálát nem az erdélyi magyarságról szóló Trianon-szindrómás beszédmódnak, a pszeudomar-

<sup>9</sup> Közlemény Szilágyi Domokosnak a Securitatével fenntartott kapcsolatáról. Stefano Bottoni történész, Nagy Mária, a költő élettársa és Szilágyi Kálmán, a költő testvérének közös nyilatkozata. 2006. szeptember 28. <http://politika.transindex.ro/?cikk=4722>; Szilágyi Domokos eddig nyilvánosságra került dossziéi: [http://www.helikon.ro/index.php?szilagy\\_i\\_domokos\\_dosszie](http://www.helikon.ro/index.php?szilagy_i_domokos_dosszie)

tírológiának értelmében látom megkerülhetetlen információnak, hanem mint okát annak, hogy a leghitelesebb tanúvallomás végképp hiányzik.

1956-ban, amikor beszervezhették Szilágyi Domokost (a beszervezési nyilatkozat még nem került elő, és a román titkosszolgálatok irattárainak állapotát ismerve, semmi garancia, hogy valaha is a teljes anyag föllelhető lesz), mindössze 18 éves volt. Másodéves a kolozsvári bölcsészkaron, nyolc gyermekes protestáns lelkészcsalád fia. Nagy szegénységben éltek, a magyar hadsereg tábori lelkészeként szolgáló apa minden vagyonát eltulajdonította a háború utáni rezsim. Az apának az volt a szándéka, hogy gyermekeit nem is taníttatja, hanem minél hamarabb mesterséget és munkát kerestet velük. Az anya álláspontja győzött: addig tanuljanak a gyerekek, ameddig eszük viszi őket.<sup>10</sup> Ki tudja, mibe kerülhetett ez a győzelem. Nagy Mária, a költő élettársa mondta el,<sup>11</sup> hogy Szilágyi Domokos már a szatmárnémeti Kölcsey Gimnázium bentlakó diákjaként magántanítványt vállalt, s a keresetét hazaküldte családjának. Éhezett és fázott – mint a legtöbben a háború utáni években. A szinte semmijét is odaadta. Reumatikus csontbetegsége ezekben az években alakult ki, amely a harmincas évei közepére már olyan súlyossá vált, hogy bottal járt, és a legkisebb ütésre törtek a csontjai.

<sup>10</sup> „Az öcsém egy univerzális zseni volt”. Interjú Szilágyi Adalbert Bélával, Szilágyi Domokos testvérével. <http://www.hhrf.org/frissujzag/03dec/fu31218.htm>

<sup>11</sup> Ezúton is köszönöm Nagy Máriának türelmét és nyitottságát, mellyel az értetlen irodalmár kérdéseire válaszolt 2007. február 22-én, tea és cigaretta mellett. Köszönöm azt is, hogy a szöveget utóbb figyelmesen elolvasta, és ahol szükségesnek látta, pontosította.

Szilágyi Domokosnak viszont már gyermekként, a bátyja elbeszélése szerint,<sup>12</sup> rendelkezésére álltak az eszközök, amelyekkel túlléphetett e melodramatikus valóság tényein: rendkívüli szellemi képességei, könyörtelen humora és szerepjátékai. Későbbi életútján sincs olyan helyzet, amelyről az áldozati lét szenvedésével írna. Jellegzetesek az egyetlen nyugati utazásáról szóló naplójegyzetei: tekintetét nem homályosítja el a kisebbségi létből és a vasfüggöny mögül egyszer kiszabaduló ember patetikus eksztázisa, iróniával<sup>13</sup> és részvéttel<sup>14</sup> ír.

A pszeudomartirologia fölmentést ad az embernek a minőség igénye alól, ezt utasította mindvégig vissza, hiszen semmi nem bosszantotta és untatta jobban, mint a provincializmus. „Az se volt kétséges, hogy legtöbb kartársát szeretetre méltó vidéki dilettánsnak, mély érzésű rímfaragónak és járási szintű tárcaírónak tartja. Cincogók – mondta –, anekdotázók. De ezt is ritkán. Őt Yeats foglalkoztatta, Eliot, Kassák, Weöres, Vas. Babitsot betéve tudta, Illyést is. Majtényi Erik egyik kedvenc idézetét – én nem tudom, honnan – szokta emlegetni: »Ratatata, retetete, fő a haza szeretete«” – emlékezik rá Tamás Gáspár Miklós.<sup>15</sup> A pszeudomartirologia szólama viszont még az ő világos stílusát is képes elhomályosítani, és

<sup>12</sup> „Az öcsém egy univerzális zseni volt”, i. h.

<sup>13</sup> Példa iróniára: „Pomogáts, nagyon udvarias, mint grammatikához illik” – jegyzi fel Budapestre érkezvén. Szilágyi Domokos: *Útinapló. A Volga Nyugaton*. Kalota Könyvkiadó, Kolozsvár, 2004, 14.

<sup>14</sup> Példa részvétre: „Ezek a nyugati magyarok még szerencsétlenebbek, mint mi.” I. m. 20.

<sup>15</sup> Tamás Gáspár Miklós: *A második nekrológ*. Élet és Irodalom, 2006. december 22., 6.



tényeket aszerint átformálni, hogy csak szívfájdító legyen az eredmény, de nem nyugtalanítóan ellentmondásos: „Soha többé nem olvashatjuk úgy Szilágyi Domokos költeményeit, hogy olvasóként megmenthessük őt a szégyentől. És nem csak attól a szégyentől, hogy a jelek szerint arról a Majtényi Erikéről is írt jelentéseket,<sup>16</sup> aki fiaként szerette, s hogy földerítse, Ági lányával együtt nyugati útra vitte a súlyosan beteg, alkoholista költőt.”<sup>17</sup> Az *Útinapló*ból tudható, hogy kettejüket, Szilágyi Domokost és Majtényi Eriket hívta meg felolvasókörutra a nyugati emigrációban élő magyarok irodalmi köre, s szó nem volt arról, hogy „földerítésért” került volna be Majtényi Volga márkájú autójába. Az *Útinapló* olvasásakor az is kiderül, hogy a „súlyosan beteg, alkoholista” jelzők több mint túlzások. Amellett, hogy személyi jogokat sértenek.

Amellett, hogy a Szilágyi Domokos által szignált jelentések személyi jogokat sértettek. Amellett, hogy ezen és hasonló jogsértéseken alapult az adott kor titkos társadalmi konszenzusa. Amellett, hogy ez nem végképp a múlté.

„Mé pszeudomartürészéisz: non falsum testimonium dices” – idézi írásában a hamis tanúság tilalmát a kétnyelvű, koiné és latin Újszövetségből Ta-

<sup>16</sup> Az eddig nyilvánosságra került jelentések között nincsen Majtényi Erikéről szóló. A Páskándi-dossziében (Strict secret, 304/3/PI – 2. Nov. 1965.) szerepel egyetlen egyszer Majtényi neve, amely dosszié tartalma egyébként nagy mértékben különbözik az 1958-as jelentésektől: itt arról számol be, hogy kikkel találkozott a megfigyelt, de beszélgetéseik tartalma nincs leírva. Az az érzése a mai olvasónak, hogy a rendszer elfáradt: csak működik, de nincs ambíciója a vádak kiötlésére és a bizonyítékok megszerzésére.

<sup>17</sup> Tamás Gáspár Miklós: uo.

más Gáspár Miklós, ám ugyanakkor azt is példázza, hogy szinte lehetetlen követelmény nem hamisítani akkor, amikor olyan tettekkel kell szembesülnünk, amelyekhez elég edzett tekintete csupán a jelentések megrendelőinek lehetett. Tulajdonképpen még nekik sem: a titkosszolgálatok munkamódszeréhez tartozott, hogy soha nem a konkrét emberekkel, élettörténetükkel, családi viszonyaikkal stb. van dolguk, hanem egy elv, egy előre kialakított koncepció gyakorlatba ültetésének eszközeivel. A titkosszolgálatok tisztjeinek tekintetük nem volt.

A titkosszolgálatok tisztjeinek valahogy érvényes írói életművük sincsen.

Szilágyi Domokos konkrét szervezési körülményeiről egyetlen tanúvallomást találtam. A költő bátyja, Szilágyi Adalbert Béla ezt írja: „1956-ban mindketten a kolozsvári Bolyai János Tudományegyetem hallgatói voltunk. Október végén minden készen állt a matematika-fizika kar első tanulmányi kirándulásának megkezdésére (...) Egy hétig tartó távollét után, Kolozsvárra visszatérve értesültem arról, hogy Domi öcsém (Szisz) néhány napja eltűnt. Aggódtam érte, és nem ok nélkül, mert amikor viszontláthattam halálsápadtan, tekintetéből csillagszembárány nyakához szorított kés sajjó megismerését olvastam ki. Mit tettek veled?, kérdeztem. »Erről soha semmit ne kérdezz«, hangzott a halk, remegő válasz. Később egyik évfolyamtársa, aki előadásokon a hátánál ült, elmondta: a pad alatt pillantotta meg feketére zúzott körmeit, bal kezén. Az akkor 18 éves Szilágyi Domokosból ekkor csinálhattak »szekus ügynököt«.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Szilágyi Adalbert Béla: *Abszurd tetemrehtváás*. Szatmári Friss Újság, 2006. október 4., 3.

A hatalom elérte célját: még arról sem szólt senki semmit, amit látott. Inkább gyorsan elfelejtette.

A *Följelentés* című Szilágyi-vers megjelenése idején, 1972-ben az önkényuralom egyik alapvető műfaját írja át verssé. A „följelentés” akkoriban a mindennapok része: ezt gyakorolja a társadalom egyik fele, ettől tartva nem beszél a másik. Következményei igen súlyosak lehetnek: egy politikai vicc vagy a Szabad Európa Rádió hallgatása miatt évekre börtönbe zárhattak vagy kényszermunkára vihettek embereket.

Szilágyi Domokos e cím alá az emberi élet alapvető eseményeit írja:

*Tisztelt Ügyészség!*

*Szemtanúja voltam,  
hogy az illető megszületett,  
felnőtt lelkiismeretesen,  
elvegyült, kivált, mint írva vagyon,  
igyekezett feledni a következő  
nemzedékek cinkosát, a halált,  
az ismétlődő évszakok  
próbáit derekasan kiállta  
ismételten; szeretett,  
hogy szerettessék, hitt, hogy higgyenek benne,  
dolgozott, hogy észrevegyék, ha hiányzik,  
s csak olyankor hazudott, ha a remény  
a láthatár alá bukott – –*

A följelentés, per definitionem, egy másik ember vétkeinek felsorolása, a másik ember név szerinti megnevezésével. A fenti versben a név hiánya a szembeszökő, helyette az áll: „az illető”. Bűnlajstroma szinte kizárólag olyan tételeket tartalmaz, amelyekre nincs olyan ember, aki ne követett volna el. Nem különösebben jellemző a vers megjelenésének korára, pusztán a kifejezésmód, a talán az egzisztencializmussal összefüggésbe hozható, józansággal ki-

egyensúlyozott érzelmesség, a keresetlen, de pontos szavak utalhatnak a hatvanas-hetvenes évek fordulójára. A vers a cím és a tartalom paradoxonára épül, melyet az utolsó öt sor még inkább elmélyít:

*Tisztelt Ügyészség, ő nem volt hibás!  
saját teste pártolt át a külvilághoz,  
és a világ, a világ, a világ  
rútil elbánt vele és aztán  
cserbenhagyta áldozatát.*

A följelentés védőbeszéddé válik. A történetet a test írja, a külvilágtól nem függetleníthető test, eredendő kiszolgáltatottságával, alkalmazkodási ösztöneivel, életbenmaradási késztetéseivel.

Meglehet, hogy ez az egyetlen följelentés, amit Szilágyi Domokos írt. A többiek, amelyek a CNSAS archívumaiból több mint negyven év után nyilvánosságra kerültek, a tartótiszt diktálhatta, és kényszeríthette Szilágyi Domokost, hogy aláírja. A még nem publikált megfigyelési dossziékban egy kihallgatási jegyzőkönyvre pedig egyszerűen ráhamisították az aláírását.<sup>19</sup>

A Lakó Elemérre, Varró Jánosra és Péterfy Irénre vonatkozó jelentések valóban terhelőek voltak az el-

<sup>19</sup> Nagy Mária birtokában levő anyag, a CNSAS irattárából 2006. október 10-i dátummal kibocsátva, adatai: Proces verbal de interogatoriu, 18 mai 1957, oraşul Cluj [Kihallgatási jegyzőkönyv, 1957. május 18, Kolozsvár városa]. A kihallgatótiszt aláírása olvashatatlan. Ebben a jegyzőkönyvben az áll, hogy a kihallgatott elismeri „kispolgári, nacionalista” neveltetését, hogy 1956 októberétől olvasta az Irodalmi Újságot, kollégáival megbeszélte a magyarországi Párt hibáit, hogy Romániában az írók nem írhatnak szabadon, hogy verset írt a „magyarországi események kapcsán” *A csodaszarvas* címmel, hogy az aradi vértanúk emléknapján olyan „nacionalista” verseket szavaltak, mint a „Szózat” és a „Fel szállott a páva” [sic!] stb.

lenük rendezett koncepció s perben, csak hogy semmi bizonyíték arra, hogy ezeket a terhelő adatokat a Balogh Ferenc fedőnéven kollaborálásra kényszerített Szilágyi Domokos szolgáltatta.

Péterfy Irén elsőéves egyetemista volt 1956 őszén a kolozsvári Bolyai Egyetemen, egyike a több száz diáknak, akik a házsongárdi temetőben gyertyát gyújtottak és verseket hallgattak szolidaritásképpen a magyar forradalommal, de az egyetlen nő, akit emiatt a részvétel miatt tíz évi börtönbüntetésre ítélték, melyből öt évet le is töltött a romániai börtönökben. Sánta Ádám és B. Nagy Veronika 2006 őszén készült, Szilágyi Domokosról és az újonnan előkerült dossziékról szóló dokumentumfilmjében<sup>20</sup> Péterfy Irén ezt mondja: „az én véleményem az, hogy Szisz ezt csak fizikai vagy pszichikai – vagy mindkettő – kényszer alatt vállalta, és iszonyúan szenvedett miatta. Ezt különben érzékelttem is, mikor találkoztunk később. Valami olyan szenvedés áradott belőle, amit nem tudok hasonlítani semmihez. Sehol nem érzékelttem olyan fokú szenvedést.”

„Bár nem tudom, / két öntudatlanság között / miért oly fontos nekünk az emlékezés. / Lehet, hogy meztelen megszokás az egész. / Mint ahogy meztelenek leszünk / mindannyian / koporsófödél alatt, / szemfödél alatt, / ünneplő ruha alatt” (részlet az *Öregék könyvéből*).

A szerző élettörténetének néhány részletét ismerve, az emlékezéssel összekötött test-poétikának konkrét vonatkozásai lesznek. Ez a könnyebbik művelet (feltéve, hogy közvetlenül nem kell megtapasztalunk). Nehezebb, hogy a versek minősége felől más-

<sup>20</sup> *Szemből, halál.* B. Nagy Veronika és Sánta Ádám filmje (2006).

ként lássunk egy embert, akinek harminc évvel halála után előkerült ügynöki jelentéseinek egy része, előkerült a több száz oldalas megfigyelési dossziéjából 13 lap, amiből annyi legalább tisztán kiderül, hogy folyamatosan megfigyeltették. A Szilágyi Domokosról szóló jelentésekben arra keresnek bizonyítékokat, hogy 1956-ban szolidarizált a magyarországi forradalommal, valamint, az akkori romániai nemzetiségpolitika irányelvének megfelelően, hogy „nacionalista” nézeteket vallott.

„Az állambiztonsági szolgálat pontosan tudta azt, hogy ha valakit el akarnak ítéltetni, akkor ehhez nem szükségesek bizonyítékok” – mondja Szócs Géza. „Konceptiók perek meg konstruált perek százai bizonyítják, hogy azt csináltak, amit akartak. Nem volt arra szükség, hogy ügynökök meséljék el, hogy Kovács Pista hogy gondolkodik. Pontosán tudták, hogy Kovács Pista hogy gondolkodik, hanem arra volt szükségük, hogy az egész társadalmat átjárja a bizalmatlanság légköre, hogy mindenki rettegjen a másiktól, és arra volt szükségük, hogy a szellemi elit cinkosává legyen a hatalomnak. Nagyon jó szemmel ismerték fel például Szilágyi Domokosban azt, hogy nagy költő lesz. Hogy bevonták őt ebbe az egész mocskos jelentésdibe, ez azért volt, mert azt akarták, hogy az ez utáni elit ne legyen bátor, ne érezze azt, hogy le akar számolni a rendszerrel.”<sup>21</sup>

*A látványt kóstolgatjuk –  
csodás a táj, mesés.*

*Nap nem perzsel; aranyjuk*

*fák szórják; hóesés,*

<sup>21</sup> Szilágyi Domokos önmaga fölött hozott ítéletet. Beszélgetés Szócs Gézával. Helikon (Kolozsvár), 2007. 3. szám, 2.

*fagy, zápor nem diderget.*

*Csak az emlékezés.*

A vers nem jelent meg, csak a költő halála után. A *Szkizofrén Európa* című ciklus „Mauthausen” részéből való a fenti két versszak. Az emlékezésnek itt is testi tünetei vannak: „diderget”. Szilágyi Domokos, néhány korai, éretlen, maga által is rossznak tartott versét leszámítva, nem szépeleg. Annak a jellegzetesen 20. századi tapasztalatnak keresi meg a nehezen kommunikálható formai lehetőségét, hogy az ember identitását végletes helyzetben pusztán (megszámozott) teste jelzi, minden más félelem vagy hatalmaskodás alakította szerep.

*énnekem ne mondjátok, hogy „szeresd felebarátodat, mint tenmagadat”,*

*csak ennyit mondjatok:*

*„szeresd felebarátodat hasba löni, mint tenmagadat; szeresd felebarátodat gázkamrába küldeni, mint tenmagadat; szeresd felebarátodat villamosszékre ültetni, mint tenmagadat; szeresd felebarátodat arcul köpni, mint tenmagadat; szeress felebarátodra atombombát dobni, mint tenmagadra; szeress felebarátod húsán hízni, mit tenmagadén”*

Mert akkor is ugyanazokat a szólásokat mondogatjuk, amikor, ha kicsit is kinyitnánk szemünket, észrevennénk: minden ellentmond nekik. A *Kényszerleszállás* című vers (a fenti idézet ebből származik) egyfelől a lebutításra, a hazudozásra, a szerepjátékok fegyelmezett betartására, az örökös megfelelésre való nevelés, másfelől pedig a tények, a siralmas történelem, az emberi test és a logika ellentétére épül.

A túlélésért el kellett fogadni az elfogadhatatlant, hátrítani azt, mi tudható.

Bátyja végig tiszteletben tartotta Szilágyi Domokos halk, remegő parancsát, hogy soha ne kérdezze, mi történt vele a Securitatén.

Nem csupán a társadalom kényszerítette Szilágyi Domokost tőle idegen szerepjátékra: a tradicionális erdélyi nagyfamília, amiről csak a legnagyobb tisztelettel szabad máig beszélni, kitűnően alkalmas volt arra, hogy az ember seholy ne találjon menedéket. Utolsó napján, 1976. október 27-én, amikor Nagy Mária hazaugrott kis időre a munkahelyéről, Szisz fel-alá járkált a folyosón, s a náluk vendégeskedő édesanyja – háttal a fiának – nézett ki az ablakon. Mária jelbeszéddel kérdezte meg Szisztól, hogy mi a baj? Mire Szisz megszokott kézmozdulatával jelezte, hogy hagyj, a szokásos. A *Szemből, halál* című dokumentumfilmben annyi hangzik el, hogy mire visszaért a nyomdából, sem Szisz, sem az anyja nem volt otthon. Különös: a nagymama egyedül hagyja éppen betegeskedő óvodás kisunokáját. Szisz többé soha, anyja csak délután öt óra körül tér vissza Máriáékhoz, és Mária kérdésére, hogy mi történt, az a válasz, hogy hát természetesen megmondta fiának, hogy „így nem lehet élni”, „ez így nem mehet tovább”, „ne igyék annyit” stb. stb. Arról szó nincsen, hogy a halálára régóta készülő Szilágyi Domokost ez a szokásos anyai vádaskodás és értetlenség készítette volna a döntésre. De a történet része ez is. Hogy a megfélemlítettség általános légköréhez a család, ha öntudatlanul is, hozzájárul, s ahelyett, hogy erősítené a fiút, elhárítja magától, aminek a lehetősége óhatatlanul fel kellett, hogy merüljön. A magyar nyelv határait az 1959-ben megjelent *Iskola a határon* mutatta meg és oldotta fel azzal, hogy „a néma gyermeknek az anyja sem érti a szavát” közmondást Medve Gábor átirta: a néma gyermeknek igenis értse meg az anyja a szavát. Ottlik Géza legalább egy használható anya-definíciót adott.

A „nem érti meg” ebben és hasonló helyzetekben azt jelenti, hogy nem személyként tekint rá.



(S persze az anya viselkedése mögött meghúzódó lehetséges tragédiát, önkéntelen megfelelési kényszereket szintén meg kellene valahogyan értenünk.)

*Hiszen két félbe a napot:  
élő nappalba és halott  
éjbe metszvéen  
– hiába idézlek betűkbe  
(ringyó világnak cafka tükre!),  
Ó, „drága kis ebecském” –:  
éjhosszankint áldozatod  
cserbenhagyni próbálgatod,  
így vívódunk egymásba zárva,  
hogy mindkettőnk kettősen árva,  
holtig nyöghetjük, de az ára  
meg sose térül, tudod-e!  
Lehelj e vigasztalan betűkre  
(ringyó világnak cafka tükre) –  
lelkem, halál kurvája, te!*

A kettősség tapasztalata nem új: a legtöbb teremtéstörténet vele kezdődik. A *Kiben maga lelkihez szól* című vers (a fenti részlet annak a befejező része) a nyelv történeti rétegei és beszélt nyelvi fordulatai, a szinonímák minősége, a tradicionális invokatív forma, a Babbitstól a mottóban idézett döbbenetesen konkrét metafora, a „lelkem, drága kis ebecském” révén nem az embertől való elvonatkoztatással, sem nem a személyes történet partikularitásával, hanem a konkrét és általános emberi tapasztalattal szembesít.

*„Life is sweet.” (Sarah Kane: Cleansed)*

Van-e lehetőség a katarziszra?

Van-e lélek? Csak test van? A testnek nincs lelke? „Drága kis ebecském” konkrét formát öltött, és eltávozott?

Esti Kornél kutya?

Igen, legalábbis Esterházy Péter *Esti Kornél első gyilkossága* című elbeszélésében, ahol a diktatúrák utáni, úgynevezett „szabad” világról tehető állítások egy kertes ház kontextusában, pontosabban: azon belül vetődnek fel. Aki mesél, az egy „én”, nem tudni róla szinte semmit. Akiról mesél, egy golden retriever kutya és annak gazdája. Gazda és kutya viszonya olvasható egy megtestesült, metaforizált Pozzo–Lucky viszonyként. Beckett-nél (1953-ban) az úr és a szolga végletekig vitt szituációja – hogy pontosan úgy bánik Pozzo Luckyval, mint egy kutyával – a zsarnokság természetrajzaként, az emberi viszonyok kritikájaként működött. A kritikának pedig akkor van tétje, ha létezik a jobb, a tökéletesebb.

Tandori Dezső paradoxonja jelzi, mi az, ami e tekintetben a 21. században józanul állítható: „Nem jó, de mivel nincs jobb, a legjobb.”

Itt Lucky tényleg kutya. A neve a 20. század eleji magyar próza egyik legnagyobbjának, Kosztolányi Dezsőnek az elbeszéléseiből ismert „én” másik énje, sötétebb, játékosabb, szabadabb fele: Esti Kornél.

Jól él, kertes házban, etetik meg minden, gazdája sem bántja, igaz, nem is szereti: békén hagyja.

A *szabadság* ebben a történetben nem emberrel kapcsolatos ügy. Szóba is csak a kutya életmódjának leírása során kerül: „A tárt kapu önmagában nem hozta Estit kísértésbe, amiből ismét kitetszik, hogy ő a kerítésben nem látott föltétlenül szabadságkorlátozó tényezőt. Fölteszem, nem is tűnődött efelől; manapság ez nem szokás. Diktatúrában jön egy gonosz, szőrös mancsú szörny, és elrabolja a szabadságunkat. Világos, jól átlátható helyzet, a szabadság oda (...) Ám a szokásosnak mondható európai hétköznapokban a szabadságot természetesnek vesszük,

nem vágyjuk és nem laudáljuk, nem foglalkozunk vele, ahogy a levegővétellel sem, különösen nem kertés házban. A szabadság ma Európában, így ott a kertben, a nyíló, csukódó kapu előtt sem, nem téma. A szabadság és biztonság közti régi küzdelemből ez idő szerint ez utóbbi foglalkoztat minket.<sup>22</sup>

Azzal, hogy a diktatúrák utáni országokban a szabadság nem kérdés, nem azért, mert meg van oldva, hanem mert az ember meg van ijedve, nézi a sok televíziós csatornán, a metróban, a kocsmában a híreket (nem olvastam statisztikát róla, de úgy becsülöm, hogy az ember átlagban napi 50–150 halálról vesz rutinosan tudomást), és a legfőbb gondja az, ha egyáltalán van legfőbb gondja, hogy hogyan határoljon körül a maga számára egy biztonságos területet. Nem aktuálisak az afféle hajdani elképzelések, mint „a létező világok legjobbika”; a „szabadság, egyenlőség, testériség” maximum egy rosszemlékű história; minden többfelől vizsgálható, persze, csak valahogy minduntalan úgy adódik, hogy a dolgok gyanús arccal fordulnak feléje, míg az ember csak a jót kommunikálja magából. Ez a biztonságos.

Esti Kornélt, a kutyát – illetve a gazdáját – egy két éves gyerek, az „unokája” meglátogatja, és barátságosan – „édesen” – szíven szúrja. És Kornél maga alá temeti a gyereket. Mindez persze csak fikció, egy hasonlat metaforává válásának poézise, még csak nem is kegyetlenül mesélve, hanem meg-megállva, a nyelvi konstrukcióra hátrítva a gyilkosságot.

Viszont gyilkosságokat inkább csak szabad időnkben nézünk (feltéve, ha nem ezzel kapcsolatos a foglalkozásunk). A „szabad” szó jelentése itt egészen konk-

<sup>22</sup> Esterházy Péter: *Esti Kornél első gyilkossága*. Élet és Irodalom, 2006. december 22., 33–34.

rét: amikor nem dolgozik az ember. Logikus: a munkaidő ergo nem szabad. Rab. Ha nem tetszik, kerül más ember, aki örömmel rab. A humánerőforrások felcserélhetőek. Az a jó humánerőforrás, akivel nem kell fölösleges tárgyalásokba bocsátkozni: végrehajt, kész. Így viszont a megbízók legalább szabadnak tűnnek.

*A Legyünk együtt gazdagok* című Esterházy-dramolett hőse, egyetlen hőse egyszersmind egyetlen beszélője, azt próbálja bemesélni a technika által szimulált közönségének, hogy azért kell neki, mint egy hatalmas vállalat menedzserének a munkaerők kívánalmait, esetleges követeléseit figyelmen kívül hagyania, mert erre a munkaerők kényszerítik: ha ő nagyobb bért adna, nőne a termék ára, és ők maguk – mert ők a vásárlók – vennék inkább a konkurencia olcsóbb termékét, így ő csődbe menne, a munkaerőket meg el kellene bocsátania. A közbevetés, hogy ők volnának a vásárlók, és elsősorban ebben a minőségükben vannak megszólítva, már az első mondatokban le van szögezve. „Mindenki vásárló” – ez a beszéd bizonyításra nem szoruló axiómája, amelyen nyugszik a szép levezetés, hogy a menedzsernek miattunk nem kell esetleges követeléseinknek eleget tennie. A dramolett egyszerre paródiája a reklámnak és a politikai beszédnek. Kései kapitalizmusunk e két propaganda-műfajának formáját öltve magára, politika és reklám összegabalyodottságát, kölcsönös függőségét teszi nyilvánvalóvá. És gyanakvásunkat, hogy bármilyen beszédet is hallanánk, azonnal vagy politikai propagandát sejtünk, vagy arról vagyunk szentül meggyőződve, hogy valaki most eladni akar nekünk valamit. Hogy hiába is hallanánk egy éles, tiszta, józan elemzést arról, hogy a jelek szerint hogyan élünk, ez az elemzés

azonnal egy rendszer részévé válik. Hogy nincsen közös tudás.

A színház arra lett kitalálva, hogy közös térben különféle embereket részesítsen a közös, emberi tapasztalatban. A *Legyünk együtt gazdagok* az emberi tapasztalatok egy részét, viszont ennek a mai világnak a minden más tapasztalatot meghatározó részét célozza meg (ilyenként: egész), ironikusan, természetesen, hiszen éppen a rendszer fenntartásában viszonylag nagy szerepet vállaló menedzser kérdez rá az emberi viszonyainkra: „Mi az a közös, amiben mindahányan meg tudunk egyezni?”<sup>23</sup> És ő adja rá az éles, tiszta, józan választ: „Önök erről gondolkodnak? Ugyan. Önök nem gondolkodnak semmiről. Azt se tudják, hol vannak, ettől ugyan kicsit megrémülnek, de nem csinálnak semmit. Legföljebb üresen acsarkodnak. E célból hazudoznak – legfőképp önmaguknak. Most például azt hazudják önmaguknak, hogy meg akarják ismerni a múltjukat. De a legkevésbé sem akarják önök megismerni a múltjukat. Legföljebb a másik múltját akarnák megismerni. Csámcsogni – azt.”

Válasz ez, nem színház. Moralizálás. Még egy szintje a különálló, kollektív egoizmusoknak. A színházra a következő bekezdésben volna lehetőség, azaz, hogy egyik ember esetleg ránéz a mellette levő emberre. De azon nyomban szét is foszlik ez az esély, mihelyt a másik ember nem az általa játszott, hanem az általam ráerőszakolt szerepben jelenik meg:

„Nézzen a szomszédjára. Rendben van, nem? Normális nő vagy férfi vagy hermafrodita. Adandó alkalommal szedje ki belőle – nem most, előadás

<sup>23</sup> Esterházy Péter: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok. Három dramolett*. Magvető, Budapest, 2006, 16–17.

közben nem beszélgetünk –, kire szavazott. Most nézzen rá megint. A szeme se áll jól.”

A szerepek kollektívák, az önsajnálát illetve a „kollektív egoizmus” alakítja őket. És a körbenforgó érvelések:

Az alkalmazottak kizsákmányoltak, mert ők azok, akik az olcsóbb árút vennék. Az emberi viszonyokat a politika és a reklám közös ügye irányítja, mert ezekre van szükség, hogy a veszélyes, vagy csak kellemetlen találkozásokat elkerüljék.

Az „együtt”, a hármasszóból a „testvériség” univerzális kategória. A Bastille bevételekor, 1789. július 14-én az „együtt” diadalaként szabadították ki az ott raboskodókat. Négy hamisítót, két elmebetegget és egyvalakit, akit saját apja záratott be. Bár nem tömegek szabadultak ki, mégis, az európai történelem nagy pillanata volt ez.

Amit kisvártatva újra gyilkosságok és leszámolások követtek, az egyenlők és az egyenlőbbek logikájának érvényesítése. Ma mintha az volna időszerű, hogy hagyjuk az egészet, foglalozzunk a résszel, lehetőleg a magunk részével. A magunk része meg egyre kisebb területen kíván magának egyre többet: eszközöket, amelyekkel a találkozás elkerülhető. Elkerülhető az „együtt”, a „te”, és az „én”-nek is a másik fele.

Esti Kornél első gyilkosságát azután követte el, miután meghalt.

(2007)

## FEHÉREK KÖZT

József Attila: *Thomas Mann üdvözlése; 1937, Európa*<sup>1</sup>

Tisztelt hallgatóim, kedves kollégák és elsőéves bölcsészek! Az egyetemi év ünnepi megnyitójának alkalmából egy alkalmi versről és az őt (a tolvajt) szülő alkalomról szeretnék Önöknek beszélni. Arról, hogy 1937-ben, az 1937-es év januárjában Thomas Mann Budapestre utazott, különben nem először. A ma is híres Fischer Verlag igazgatója, a magyarországi Liptószentmiklóson született Samuel Fischer szervezte meg az akkor már Nobel-díjas író, Thomas Mann felolvasásait, Freudról, spiritizmusról, Wagnerről tartott előadásait. 1937. január 14-re tehát József Attila írt egy verset az ő üdvözlésére. Miért? Miért József Attila írta? A nagy magyar költő a nagy német költőhöz? Pátosz? Kiválasztottság-tudat és tekintélytisztelet? Könnyű volna ezt ráfogni a helyzetre, a helyzet szülte versre, de hadd ne legyen most könnyű. Nézzük meg a helyzetet: 1937, Németország; 1937, Magyarország; és azt, hogy 1937-ben kik találkoztak, kinek tűnt akkor József Attila, és kinek Thomas Mann.

Vigyázat, e néhány bevezető mondat aknákat rejt: az „alkalom” szó az egyik. Nem mondtam ugyanis semmit arról, hogy milyen értelemben használom,

<sup>1</sup> Elhangzott az egyetemi év megnyitó előadásaként 2004. október 4-én, a kolozsvári BBTE Bölcsészkarán.

csak kimondtam, gondoljon mindenki azt, amit akar. Persze ilyenkor az a leginkább valószínű, hogy egy kedvező időpontra gondolunk, kínálkozó lehetőségre. Alkalmadtán: néha, olykor, ha mégis, ha netalán. Valamilyen alkalomra: semmi kedvem hozzá, de nincs más, kire átruházhatnám, nekem kell megtenni, valahogy csak túlleszek rajta. Ezt gondolja az ember konvencionálisan az alkalomról. Az alkalmi versekről pedig? Igen gyakran azt, amit már említettem: pátosz, kiválasztottság-tudat és tekintélytiszteltet. Csakhogy 1937. január 14-éje, Thomas Mann estje Budapesten a legkevésbé sem volt „alkalom” ezekben a konvencionális jelentésekben. József Attila ugyanis hiába készült fölolvasni Thomas Mann üdvözlésére írt versét, hiába szeretett annyira fölolvasni, a szervezők nem engedték meg neki. A *Thomas Mann és Magyarország* című kötet<sup>2</sup> szerint a vers utolsó sora miatt tiltották le. „Fehérek közt egy európa-it.” Miért lehetett ez a sor veszélyes? Milyen értelemben lehetett veszélyes? A válasz a korabeli európai politikai helyzet elemzését feltételezi, erre a továbbiakban, ha csak vázaltszerűen is, de sort keríték, egyelőre azonban érzük be a jóval szerényebb problémánkkal: mit is jelent az *alkalom* szó a megadott helyzetben. Simán azt jelenti: alkalmatlan.

Ettől a jelentésváltozástól az „alkalmi vers” mint irodalmi műfaj is valamiképpen változni fog. Mert az alkalmi versekről azt szokás gondolni, hogy valamiképpen kívül vannak a komolyan vehető irodalmi műfajokon, a klasszikus esztétikák – melyek persze kimentek a divatból, de kiindulópontként máig nem tudtak érvényesebbet kitalálni, s öröm nézni, ahogy

<sup>2</sup> Válogatta, szerkesztette és az előszót írta Mádl Antal és Győri Judit. Gondolat Kiadó, Budapest, 1980.



az óriásplakátok a klasszikus esztétikák elveit bevetve hatnak és egyre csak hatnak a tisztelt publikumra –, szóval a klasszikus esztétikák szerint a műalkotások nélkülözhetetlen kritériuma az örökérvényűség. Persze az „örök” precíz definíciója körül van egy kis baj, de az európai kultúra – melyről beszélendők vagyunk – valahogy mindig bekalkulálta az „örök” fogalmát, mindig egyszer s mindenkorra kívánt megoldani kérdéseket, de erről megint csak később. Most az alkalmi versnél tartunk, gyakorlatilag annál a többé-kevésbé megalapozott előítéletnél, túláltalánosításnál, hogy az alkalmi versek nem önálló alkotások, érvényességük kimerül a megcélzott közönség által kilátásba helyezett jutalom megnyerésében (hón szeretett államfő, vonzó nő, tokaji bor, talpra magyar és így tovább). Meg azt is könnyen el tudjuk hinni, azt a szép romantikus számárságot, hogy az igazi nagy költők mindentől függetlenül, mintegy transzban írnak. (A romantikus számárság egyébként veszélyes európai számárság, de ez újra a be nem váltott ígéreteim közé kerget.) Ezt ma már talán az iskolákban sem így tanítják, most viszont egészen konkrét példát szeretnék ennek ellenkezőjéről. Fejtő Ferenc meséli, hogy József Attila szeretett megrendelésre írni. Nem sokkal az általunk figyelembe részesített dátum előtt, 1936 végén történt, hogy a Japán nevű kávéházban üldögélnek, amikor Hevesi András, a *Nyolc órai Újság* egyik publicistája Attilát keresi, hátha kisegítené a bajból. Vezércikket kellene írnia a másnapra számba, arról, hogy milyen áldatlan rossz a közhangulat, fulladozunk már a szabadság hiányától ebben az országban, satöbbi, satöbbi, de hiába kezdett többször is hozzá, valahogy nem jött meg az ihlete, s akkor támadt az a gondolata, hogy Attilához forduljon. A költő egyet hörpintett a csészéjéből, s

azt kérdezte: mennyit fizettek? Hevesi az elvárásoknak megfelelő ajánlatot tett, 50 pengőt, mondta, de csak neked, azért, mert az vagy, aki vagy. Mikorra kell a vers? – kérdezte Attila. – Ha lehet, este nyolc óra felé. Néztük a faliórát, hármat mutatott. Így született meg, pontosan a kért időre a *Levegőt!* című vers.<sup>3</sup>

Nézzük, mit mond a történész arról az „áldatlan rossz a közhangulatról”, a „szabadság hiányáról abban az országban”? Romsics Ignác *Magyarország története a XX. században* című munkájából<sup>4</sup> válogatok ki néhány adatot. A kormányzó: Horthy Miklós, a helyzet: két világháború közötti zavar, a szavazásra jogosultak száma 1920-hoz képest nem nőtt, hanem 40 százalékról 27 százalékra csökkent (ehhez hasonló tendencia a Franco-féle Spanyolországban, Mussolini Olaszországában van, de ott nullára csökkent, mert azok diktatúrák voltak). A szélsőjobboldali radikalizmus megerősödött. 1933-ban a magyar miniszterelnök, Gömbös Gyula az európai államfők közül elsőként látogatta meg Hitlert. Szálasi Ferenc, volt vezérkari tiszt, 1944–45-ben leendő miniszterelnök 1935-ben megalakítja az általa „hungarizmusnak” nevezett elvek szerint a Nemzeti Akarat Pártját, mely 1939-ben Nyilaskeresztes Párt néven 31 mandátumot szerez a parlamentben. Az Országos Széchényi Könyvtár kölcsönzési naplója szerint a legtöbben Jókai regényeket olvasnak, Gárdonyi, Zilahy Lajos, Herczeg Ferenc vannak még igen előkelő helyen a korabeli toplistán. A kiegyensúlyozott történész nem tartóztatja meg magát az irodalom befolyásának értékelésétől, és igen jól teszi, mikor megjegyzi, hogy Jókai művei az ellentétek idilli feloldásában ér-

<sup>3</sup> Fejtő Ferenc: *József Attila*. Korunk, 2005. március, 10.

<sup>4</sup> Osiris, Budapest, 1999, <sup>3</sup>2003.

dekeltek, melyek szerencsésen találkoznak az olvasók önáltatási igényeivel.

József Attila 1936–37-ben korántsem a nemzeti kánon kítüntetett szerzője, elsősorban azért, mert még (egy kis ideig, 1937. december 3-ig) életben van, még inkább elsősorban azért, mert kora egyetlen kánonteremtő intézményéhez sem tartozik, mely nem oda tartozásnak eléggé összetettek az okai. Vagy nagyon is egyszerűek: irodalomkonceptiója nem alkalmazkodik egyetlen korabeli irányzathoz sem („ne csatlakozz a hadhoz” – írja ugyanebben az évben egyik versében), nincs tekintettel senkire, magányos farkas, csak saját elképzelései érdeklik, mondhatnánk fölületesen. Csakhogy ez a legmesszebbmenőkig nincsen így: ő az, aki T. S. Eliottal egy időben az irodalom elméletével foglalkozik, kritikákat ír, mivel, mint mondja, komolyan vehető irodalom nincsen szövegközpontú, a szerző személyét a vizsgálatból kikapcsoló kritikaírás nélkül, és ő az, aki a legtöbbet tesz azért, hogy az irodalom lemásszon az úgynevezett elefántcsonttornyából, és olcsó populizmus nélkül kommunikációképes legyen a legváltozatosabb társadalmi rétegekhez tartozó emberekkel. Azóta sokat változott a kánonbeli pozíciója (arról nem is beszélve, hogy a kánon fogalma mennyit változott). Most csak arra térnék ki, hogy volt egy elég hosszú időszak, amikor József Attila volt a kultusz tárgya, évente jelentek meg róla monográfiák, az ő verseit tanították óvodától egyetemig. Mert ő volt a „kommunista költő”. A föl kutatott adatok – nem beszélve az életműről – ennek a könnyen megjegyezhető szlogennek némiképp ellentmondtak, de minden zavarba ejtő adatot azzal hátrítottak el, hogy József Attila menthetetlenül elmebeteg volt. (A kánonképző hatalom nem olvasott Foucault-t, és tett róla, hogy mások

se nagyon olvassanak; a zsarnoki rendszerek, mint amilyen a József Attila kommunistaságát zászlajára tűző „szocializmus”, a normalitás/betegség határával sem sokat vacakolt, míg a társadalom tagjainak egyetértésével megethette, hogy a nehezen idomítható emberpéldányokat bármikor elmeagyógyintézetbe zárja.)

Nemrég tudtam meg, miért is került ki József Attila az (akkoriban természetesen illegalitásban működő) Kommunista Pártból. Fejtő Ferenc írja: „Börtönévem alatt 1932 és 1933 júniusa között József Attila minden vasárnap meglátogatott a Gyűjtőfogházban, és az egyik januári látogatása alkalmából felháborodva közölte velem a hírt, hogy a szociáldemokrata porosz kormány elkergetésében a német kommunista Párt Berlinben együttműködött a nációkkal. Ebből a felháborodásból született az »Új harcos« című kommunista lapban írt cikke (...) amely heves viták után, Attila KP-ból való kizárásához vezetett.”<sup>5</sup> Erről hallgattak hát a megrendelt tankönyvek és irodalomtörténetek. A maguk szempontjából tökéletesen érthető is a mellébeszélés, hiszen a kommunista eszmék terjesztésében az egyik alapmotívum a fasizmussal szembeni harc volt, és vice versa, a fasizmus is azzal tudott megnyerni magának annyi szavazatot Németországban, mert a kommunizmussal riogatta az embereket. Természetesen e két konstrukció fölismerete, hogy szükségük van egymásra, felsőbb szinteken kölcsönös egyetértésben démonizálták egymást, míg lent az emberek üldöztek és menekültek, gyilkoltak és meghaltak, a terveknek megfelelően.

Németországban ugyanebben az időszakban, mint tudjuk, Adolf Hitler van uralmon. 1933 óta szervezik

<sup>5</sup> Fejtő: i. m. 9.

a koncentrációs táborokat, megkezdik a zsidóüldözést, könyveket égetnek (többek között Thomas Mann könyveit). Hogy miért történhetett ez meg, hogyan volt lehetséges, hogy egy olyan civilizált ország, mint Németország ennyire barbár tetteket hajtson végre, a második világháború utáni német gondolkodók számára az egyik legjelentősebb kérdés. Theodor Adorno nem csak azt a sokat hangoztatott, és így teljesen kiürült mondatot írta le, hogy „Auschwitz után nem lehet többé verset írni”, hanem próbálta megérteni, mi vezethetett a háború, a terror, a kultúra és a polgári értékek eltörlésének ideológiájához. Adorno válasza: a német idealizmus elvontsága, eltávolodása a konkrétól, a politikaitól, mely így magára marad, önnön félművelt mohóságának és irracionális gyűlöletének nincs mi gátat vessen. Hasonlóképpen látja utólag a dolgot Weizsäcker, atomfizikus és filozófus: *A német titanizmus* című előadásában beszélt arról, hogy „a német idealizmus filozófiája (...) a rendszerek és képviselőik, a professzorok vitájába torkollott. Titáni lesz az – mondja – aki megpróbálja elgondolni az igazat, aki kitart amellett, hogy az igaz az egész, és aki azt hiszi, hogy az egészben gondolkodás szükséges formája a rendszer. (...) Ha viszont az egész mint rendszert képzeljük el, akkor a történelem tanulsága szerint ez nem a gondolkodók egyetértéséhez vezet, hanem oda, hogy egyre több személy saját gyártmányaként hirdet egy filozófiai rendszert. A titánok nem képesek kooperálni.”<sup>6</sup>

Mielőtt rátérnék arra, amit Thomas Mann mond a faszizmus elterjedésének okairól Németországban

<sup>6</sup> Carl Friedrich von Weizsäcker: *A német titanizmus*. (Vál. Ara-Kovács-Attila. Ford. Molnár Anna.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.

(mert gondolhatják, és magam is azt remélem, hogy előbb-utóbb arról fogok beszélni), hadd válasszak ki még egy megközelítést, egy szintén korabeli, mint ő maga írja: „rejtőzködő szemtanút”, a történész Norbert Eliasét. *A németekről* című munkájában<sup>7</sup> behatóan foglalkozik Németország kialakulásával, a bevett szokásokkal és a társadalmi élettel, a politikai jogokkal való rendelkezéssel – és ő azt állítja, hogy „Hitler végső sikerének legfőbb összetevője a gátlástalan fenyegetőzés és a tervszerűen alkalmazott fizikai erőszak volt”. Ami egyszerűen hihetetlen – 1937-ben, Európában egyszerűen hihetetlen, mégis érthető. Mint ahogy Adornóra meg Weizsäckerre hivatkozva idéztem, a német úgynevezett „polgári réteg”, amely a civilizációt, a kereskedelmet, az oktatást, a politikai parlamentarizmust létrehozta, mintha megfélemezett volna, hogy ezt folyamatosan gondolni kell, fönntartani, mintha az egyszer már kivívott értékek örökre érvényesek volnának. Elképzelhetetlen volt, hogy az 1930-as években, Európában egy ennyire ostoba, látványosan műveletlen és demagóg szónok komoly hatalmat szerezhetne magának.

És Thomas Mann, a német polgárság nagy írója? *Egy apolitikus elmélkedései* címmel ír 1918-ban arról, hogy a politika a politikusok dolga – hogy később az *Európa, vigyázz!* című írásában visszavonja tézisét.<sup>8</sup> Az 1937-es magyarországi látogatásán újságírók kérdésére válaszolva mondja: „az írónak mindenhez

<sup>7</sup> Norbert Elias: *A németekről. Hatalmi harcok és a habitus fejlődése a tizenkilencedik–huszadik században.* (Ford. Győri László.) Helikon Kiadó, Budapest, 2002.

<sup>8</sup> Thomas Mann: *Egy apolitikus elmélkedései.* (Ford. Györffy Miklós.) Helikon Kiadó, Budapest, 2000.; *Európa, vigyázz!* (Ford. Komlós Aladár.) Gondolat Kiadó, Budapest, <sup>3</sup>1957.

köze van, ami az emberre tartozik”, és „a politika éppúgy hozzátartozik az emberhez, mint az esztétikum vagy a szerelem”. Az *Európa, vigyázz!*-ban (melyet szintén égetett a náci hatalom) analizálja a fasizmus elterjedésének feltételeit. „Az új világ gyermekei”, írja, mintha örök vakációt vettek volna ki az „én” iskolájából, és kényelmesen elhelyezkednek a kollektívumban, „az erőszakon kívül csak a hazugságban hisznek”. Fölmentik magukat az önmagukon végzett munka, az egyéni felelősség alól, melyhez a legkönnyebben a mámor segít hozzá, a vezércikkek szimpla agressziója, a mítosz és a szentimentalizmus, olyan szellemi konstrukciók, melyekben az igazság és a csalás közötti különbség nem érdekes. A romantika zsargonját használják, *nép, föld, vér*, melyet bevon valamiféle obskúrus, ellentmondást nem tűrő, mert nem fogalmi, racionálisan nem megalapozható közösségeszme. A nevelés helyét átveszi a propaganda, hiszen sokkal könnyebb uralkodni: „Az erőszak elve rendkívül egyszerűsíti a dolgokat; nem csoda, hogy a tömegek megértik” – mondja Thomas Mann, s ez a gondolat éppoly könnyen érthető, mint az erőszak elve, talán ezért is tudták, hogy el kell égetni. Ért hozzá, hogy pontosan, azaz feloldás, megoldásjavaslat nélkül írja le korának abszurditását: „Korunk termelte ki azt a különös, torz jelenséget, hogy az együgyűek tömeggyülekezete beteges elragadtatással ujjongott az emberi jogok eltörlésén, amelyet valaki hangszórón hirdetett az emelvényről.”

És most nézzük József Attila *Thomas Mann üdvözlését*. A vers konkrétan hivatkozik egyik Thomas Mann műre: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” Hogyan látott át Hans Castorp madame Chauchat testén? Van-e ennek az átlátásnak némi köze mindah-

hoz, amit itt földidéztem Európa 1937-es esztendejéről? A regény bevezetőjében azt olvassuk, hogy nem Hans Castorp az érdekes, akit Thomas Mann „egyszerű, noha kellemes” fiatalembernek talált ki, hanem a történet, egy olyan történet, amelyet régmúlt igeidőben kellene elmesélnie, mert még a „fordulat”, a „nagy háború” előtt játszódik, „ha nem is sokkal előtte”, írja. (Az első világháborúról van szó, melyet kisvártatva követni fog a második, és a kettő annyira összefügg, hogy kérdés, van-e értelme a számozásnak.)

A „varázshegyen”, a svájci szanatóriumban, Thomas Mann regényében, először is a betegség/egészség határ szűnik meg: az orvosok, a tüdősebész és a pszichoanalitikus maguk is betegségükkel küzdve a mikrotársadalom zsarnokai, a betegek a zsarnokok által mindenkor infantilizált alattvalók, akik számára vagy az örökös rabság, vagy a dezertálás az egyedüli opció. A hely úgy van fölépítve, hogy a korszak társadalmi-szellemi mozgásai, az emberről kialakított kép hihetetlen mértékű 20. századi változásai elmesélhetőek legyenek. Jelen van a jó szándékú, de vak és tehetetlen képviselője a humanizmusnak Lodovico Settembrini személyében, és jelen van a közösségi fanatizmus eredményes agitátora, a Lukács Györgyről mintázott Leo Naphta. Mindketten próbálják Hans Castorpot megnyerni tanítványuknak (és tudjuk, nem csupán Hans Castorp derék személyéről van szó, hanem a történetről), de vitájuk azon túl, hogy izgalmas szellemi gimnasztika, önmagába zárul, a kívülállók többnyire nem értik, ha megértik, nem látják tétjét. Emlékszünk mit mondott Weizsäcker... hogy a filozófia a professzorok vitájába torkollt? Pedig igazán fontos dolgokat mondanak, erős érveket hoznak fel a humanizmus illetve a zsarnokság mellett, mihelyt azonban Mynheer Pee-



perkorn megjelenik a színen, ez a hatalmas hollandus, aki pusztán érzelmi és testi ráhatással képes manipulálni környezetét, a két „professzor” lenyűgöző intellektuális arzenáljukkal egyetemben egyszerre eljelentéktelenednek.

A jó regények többnyire valamilyen technika révén megoldják, hogy ne kelljen eldönteniök, kinek is vannak meggyőzőbb érvei olyan éles vitákban, mint a Naphtáé és a Settembrinié, hiszen azzal maguk a regények is „professzorosakká” válnának: Thomas Mannál a történet „világítja át” a dolgokat. Meséjéből kiderül, amit elméletben (a pszichoanalízisből elsősorban) többnyire tudunk, csak ez az elméleti tudás nehezen válik tapasztalattá, hogy az emberek élettörténete többet árul el nézeteikről, mint kifejtett gondolataik, és ha megismerésre vágyunk, akkor célszerű ezt is bekalkulálni. Például Naphtát Thomas Mann szegény, sokgyermekes zsidó családból valónak találja ki, elképesztően jó szellemi képességű és törekvő ember, aki mintegy önmagával ellentmondásban fejt ki a terror szükségességéről vallott nézeteit, hogy a regény vége felé egy tökéletesen érthetetlen párbajra hívja ki Settembrinit, melynek során az olasz humanista a levegőbe lő, Naphta pedig önmagát lövi főbe. (Ami ellenlábását, Settembrinit illeti, őt Thomas Mann csendesen kiöregíti, s ez az öreg, beteg humanizmus már a nagy enciklopédiába készülő címszó írását is, mely életének értelmet adott, abba hagyja szegény.) Az „átlátás” önmagunkon, amiről József Attila ír, *A varázshegy* egyik eseményszála szerint a személyen belüli ellentmondások fölfedése lehet: az önmagával meghasonlott ember, aki a hatalmat, az agressziót és a gyengék megvetését propagálja, végül azonban önmagát pusztítja el, szemben a másik intellektussal, aki ugyan folyton kiterjedt

nemzetközi levelezését emlegeti a világ különféle részein élő tudós kollégáival, akikkel idő kérdése, és létrehozzák a tökéletes társadalmat, mégis magányosan, mindenkitől elfelejtetten kopik ki a világból.

A regény szerelmi szála szerint egyszerűbbnek tűnik az „átlátás” kérdése: amikor végre meg meri szólítani a fiatalember madame Chauchat-t, és együtt töltik az éjszakát, elkéri és megkapja a nő röntgen-felvételét annak beteg tüdejéről. De ne gondoljuk, hogy József Attila egy banális gesztust emelt ki egy bonyolult regényből: talán mondhatjuk, hogy ez a gesztus az adott helyzetben a legbonyolultabb antropológiai tapasztalatot jelzi, melyet a mese szépen el is mond: hogy ebben a korban, a 20. század legelején, közvetlenül a nagy háború előtt (és akkor maradjunk is a háború ezen egyszerű jelzőjénél, mert ez itt pontosabb, mint a számozás), megvolna rá a lehetőség, hogy fölfedezze az ember önmagát, mint testtel rendelkező, kommunikálni képes lényt, ismerheti a test fölépítését és működését a legapróbb részletekig (Hans Castorp mihelyt szerelmes lesz madame Chauchat-ba, falni kezdi az anatómia könyveket, ismerni kívánja a vér, a testnedvek összetételét – hasonló részletezéssel találkozhattunk József Attila *Ódájában*), és persze tanítómesterei, Naphta és Settembrini mindent megtesznek azért, hogy az ember szellemi aspektusairól se feledkezzen meg. Csak arra nem képes, hogy ezeket a dolgokat összekösse. Nem tudom, hogy véletlen-e, vagy szándékos konstrukció, hogy a Castorp név nagyon közel áll a német *kastrieren* (kiherélni) igéhez, csakúgy, mint a Chauchat, mely franciául részint meleg macska, részint meg a *châtrer* (ivartalanít, kasztrál) igét asszociálja. Thomas Mann meséje szerint mindenestre szerelmük nem teljesedik be, egyetlen éjszakájuk volt, az is

a Goethe *Faust*ja boszorkányszombatára van ráírva, másnap Clawdia Chauchat elutazik, s mire egy év múlva visszatér, már nem egyedül jön, hanem az érzelmi manipulátor Peeperkornnal, aki mihelyt, mint mondja, „megszűnik benne az érzés”, mellyel a környezetét aktiválta, szintén elpusztítja önmagát, a nő újra elutazik, s többet föl sem tűnik a regény lapjain. Holott még hátravan legalább négyszáz oldal, usque négyszáz oldal Hans Castorp és a szanatórium mikroszociális életének tét nélküli unaloműzéséről, mígnem jön a „megváltó” hír a völgyből Ferenc Ferdinánd trónörökös meggyilkolásáról, mire mindenki hanyatt homlok rohan a háborúba.

„...s mi borzadózva kérdezzük, mi lesz még, / honnan uszulkanak ránk új ordas eszmék, / fő-e új méreg, mely közénk hatol – / meddig lesz hely, hol fölolvashatol?... / Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk, / de mi férfiak férfiak maradjunk / és nők a nők – szabadok, kedvesek / – s mind ember, mert ez egyre kevesebb...” József Attila e sorokkal talán az *Európa vigyázz!*-ban „harcias humanizmusnak” nevezett magatartásra utalt, ahol Thomas Mann humanizmus és gyakorlat, eszmék és tapasztalat közös helyét az ellenállás lehetőségének láttatja, József Attilánál (és persze a regényben) viszont komplexebb a megközelítés: nem csak harciasságról, a küzdelem e konvencionálisan hímnemű válfajáról van szó, hanem a nőkről is. Ez persze mifelénk többnyire viccnek hangzik. De nézzék meg, ott a versben a sor: „és nők a nők”, és ott a regényben az a bonyolult, elszúrt szerelem, melyben az ember megtapasztalhatja volna fölcserélhetetlenségét. Megerősíti ezt a gondolatot József Attilának az előadás elején említett 50 pengős verse, a *Levegőt!* című, ahol – hogy az eddig használt politikai terminusokkal fejezzük ki magun-

kat – a vágy a totalitarizmussal szembeni függetlenség, ellenállás lehetősége:

*Emberek, nem vadak –  
elmék vagyunk! Szíviünk, míg vágyat érlel,  
nem kartoték-adat.*

Befejezésül talán az előadás címéről kellene valamit mondanom: *Fehérek közt*. De nem mondok. Ha csak azt nem, hogy Yoko Onónak a budapesti Ludwig Múzeumban található egy képzőművészeti tárgya, installációja, egy sakk. Tudjuk, a sakk az ész tornája, memória, előrelátás, kombinációs készség, minden, amit csak az emberi anyag e tárgyban képes volt létrehozni. Szép nagy sakktábla van az üveg alatt, egymással szemben fölállítva a két rend bábu. Csakhogy mindkét csapat fehér. És a négyzetek is mind fehérek. Fölkavaróbb ez a fehérség minden opozíciónál.

(2004)

VERSBŐL VAN  
József Attila *Szabad-ötletek jegyzékének*  
irodalmi és igaz voltáról

Németh László azt írta – érzékenyen és komoran – az akkor még csak 23 éves József Attila *Nincsen apám, se anyám* című verseskötetéről, hogy a költő csak „kitálta” magát benne, ráadásul cinikusnak, lázadónak és népszerűsködőnek találta ki, ahelyett, hogy föltárta volna lelkét. „Mert végre is nem arra vagyunk kíváncsiak, mihez kötötted oda magad, hanem hogy ki vagy.”<sup>1</sup>

Aztán az olyan sorok is problémát okoztak neki, mint például: „Az apókkal és az anyókkal, akik ráncaim tervét hordják”, vagy: „a kenyerek, erősen bízva, kelnek”. Ezekben ő nem lát mást, mint „a szellem állandó élcgyártó kényszerét”. A harmadik fenntartása József Attila kötetével szemben: a képzettársítások hézagossága – „a szellemi folyamat nála nem folytonos, hanem lökésszerű”, írja Németh László, és „a mondatok közt rések maradnak, amelyeket kiegészíteni olykor érdekes és mulattató, máskor bántó és elkedvetlenítő”.<sup>2</sup>

Döbbenetesen pontos észrevételek, az akkoriban még szintén kölyökkorú Németh Lászlótól – csak ép-

<sup>1</sup> Németh László: *Nincsen apám, se anyám*. Nyugat, 1929. december 1., 649–650.

<sup>2</sup> Uo.

pen az előjel volt, igaz, történetileg indokolhatóan, pontatlan. Mert a versek azon három tulajdonsága, amelyért József Attila harmadik kötetét elmarasztalta, a későbbiekben a legalapvetőbb poétikai jelenségekké válnak: az „én” nem adottság, akit meg lehetne mutatni, hanem beszédmódok és szerepek kreatúrája (1); a humor mint kettős, bontó és építő szövegmozgás, ahol a megörökölt nyelvi formák, klisék lebontása, a demetaforizáció révén a nyelv materialitása jelenik meg (2); és végül a nyitott, dialogikus-ságot feltételező kompozíció (3).

Magyar irodalomtörténeti vonatkozásban, a klasszicizáló modernitás idején, a *Nyugat* fénykorában ezek a jelenségek devianciának, formátlanságnak tűnhettek, s nem volt más olyan színvonalas progresszív fórum, mely kedvezően hatott volna a dialogikusságra épülő műalkotások olvasási technikájának kialakulására. Kassáknál ugyan találunk hasonló poétikai eljárásokat, de nála mindez erősen társul egy moralizáló, tehát az elbeszélő pozícióját hatalminak tekintő beszédmóddal, ami az olvasás felől inkább jelent rejtvényfejtői tevékenységet, mint párbeszédben való részvételt. József Attila a *35 vers* számozott költeményeiről írt bírálatában ki is mutatja, hogy bár Kassák szövegei arra törekszenek, hogy véletlenül se kerekedjen ki belőlük valamiféle koherens jelentés („Nem érthetetlenek, hanem értelmetlenek. Nincs értelmük önmagukon belül, nincs értelmük önmagukon kívül”, írja József Attila), mégis, a vers beszélője, a régi jó lírai én töretlenül vall önmagáról, bánatairól, vagy ahogy a mozgalmár kritikus pozícióját eljátszó József Attila fogalmaz: „kispolgári szomorúságáról”.

Szimptomatikusnak tartom, hogy a kor leginkább progresszív magyar művészi irányait összefogó

avantgardizmus egyetlen személy, Kassák Lajos vonzaskörében jön létre, s ez a meghatározó alkotó éppen a hatalom-egyén kérdéskörében saját elveihez képest hihetetlenül retrográd módon ír (el egészen addig, hogy szóban forgó kötetét egy szentimentális, ordítóan hízelgő, és nyilvánvalóan fals hangvétellű verssel zárja, Osvát Ernő, a *Nyugat* karizmatikusnak tartott kritikusa emlékére). Ilyen körülmények között szinte természetes, hogy a József Attila verseinek tétjét leginkább érintő – még ha érteni nem is értő – bírálat még sincs máshol, ahol megjelenjék, mint a klasszikus modernitás folyóiratában, a *Nyugat*-ban.

Töredékesen fennmaradt írások őrzik annak a nyomát, milyen mérhetetlen erőfeszítéssel próbálta meg József Attila a különféle (magyar vonatkozásban egyhangúan oppozicionális) közmegegyezések ellenében saját művészetfilozófiáját kidolgozni.<sup>3</sup> A művészetet elkülönbölteti mind a fogalmi gondolkodástól, mind az élményre, intuícóra alapozó esztétikai megközelítéstől, és szigorúan logikus levezetéssel érvel egy paradoxális konstrukció mellett, amit oly világosan ír le, hogy ha nagyon figyel az ember, tényleg érthetőnek találja. A hol visszataszító magánérdekű följegyzéseknek, hol szürrealista szabadversnek inerpretált *Szabad-ötletek jegyzékét* e logika felől is érdemes megnézni, még ha a posztmodern irodalomtudomány kényelmesebb verzióiban annak a kérdése, hogy adott szöveg műalkotás-e, vagy nem, az olvasóra van hárítva.

Az *Ihlet és nemzet* címmel kiadott töredékekben József Attila olyan fogalmi teret konstruál, amelyben a

<sup>3</sup> *Ihlet és nemzet*. In: József Attila: *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*. (Közzéteszi Horváth Iván et al.) Osiris, Budapest, 1995, 23–139.

klasszikusan oppozícióban álló spekuláció–intuíció párt egy újabb minőségben *egyesítheti* – melyet, ismét csak paradoxálisan, a már az ő korában is „régí” szóval, az *ihlettel* jelöl. Ennek az ihlet-fogalomnak – a szó máig érvényes használatán kívül – semmi köze nincs a romantika transzcendentális művészet-konceptiójához. József Attila lépésről lépésre vezeti le a fogalmi gondolkodástól és a szemlélettől (a spekulációtól és az intuíciótól) való megkülönböztetések révén. A művészet a gondolkodástól az „alak”, a forma jelentősége miatt különbözik, mivel a gondolkodásnál a forma – ebből a prewittgensteini szempontból – nem lényeges, lévén, hogy az időtől függetlenül fönnálló, a változásnak nem kitett igazságot keresi. Az intuíciótól, a „szemlélettől” meg abban különbözik, hogy nem passzív, mint emez. A szemléletről József Attila azt írja, hogy a valóságra irányul, a valóság egyes darabkáit ismeri fel, és „nincs fegyelme”. Az ihlet mindkét szellemi tevékenységből tartalmaz valamit: a gondolkodásból az igazságot, a szemléletből az érzéki formát, vagyis az ihlet aktív, cselekvő, létrehozó, fegyelmezett intuíció.

Igazság és valóság különbségét alapvetően két szempontból közelíti meg: az igazságot megérteni, a valóságot fölismerni lehet, vagyis az egyik aktív, a másik passzív szellemi tevékenység; az idő vonatkozásában pedig az igazság változatlan, vagyis örök, a valóság viszont pillanatok, különálló mozzanatok sora. Az idő felől az ihlet az örök és a *különálló mozzanatok* paradoxális egysége, József Attila szép terminusával: *határolt végtelenség*.

Kétségtelen, hogy a *Szabad-ötletek jegyzéke* fegyelmezetlen szövegnek tűnik. Alapvető konstrukciós eljárása, amely a címben pontosan meg is van nevezve, az esetleges kapcsolatokra épül. Azt szokták



ilyenkor mondani, hogy bárki tud ilyet írni, elég, ha elengedi magát. Csakhogy ez a szöveg az elengedést, a véletlenszerűt, a fegyelmezetlent formaelvvé teszi. Hogyan derül ez ki? Tematikusan közelítve a kérdéshez, az első bejegyzések az európai racionalitás-eszmény emblematikus mondatát jelenítik meg hihetetlenül pontosan átcsvart formában: „coito ergo sum – ondolkozom tehát vagyv”. A szellemi létformát mint egzisztenciabizonyítékot jelölő descartes-i mondatból a g kivonásával a testi egyesülés, a szex, a szeretkezés válik egzisztenciabizonyítékká. A latin mondat elképesztően bravúros magyar fordítása szintén a g hiányával hasonló elbillenést hoz létre. (Stoll Béla, a könyv szerkesztője szerint talán Nagy Lajostól származik mindkét bon-mot.<sup>4</sup>)

A *coito* és az *ondolkozom* közti különbség, főként női szemmel, természetesen szóra érdemes, de erről később. Egyelőre a latin mondat jelentésére figyelve, az történik, hogy a racionálisan értelmezett fegyelmezetttség testi, materiális fegyelmezetttség kérdésévé válik. A *Szabad-ötletek jegyzéke* kezdeti sorai az európai racionalitás-eszményt lebontó új nyelv fordulatát jelzik, s ez az új nyelv a 20. század második felétől az irodalomban megkerülhetlenné vált erotikus, a szavak materialitására épülő beszédmód. Ez a *Szabad-ötletek* tematikus kerete. Ebben a keretben a szöveg felépítése nem esetleges, véletlenszerű, hiszen csak a fogalmiság, a szavak jelentése felőli olvasás tekintetében az.

Mi több, József Attila e g-elvonása tündökletes megformálása a töredékes művészetfilozófiájában leírt gondolatmenetének, miszerint szemlélet nélkül

<sup>4</sup> József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*. (Közzéteszi: Stoll Béla.) Javított kiadás. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2000, 67.

nem realizálhatjuk a gondolkodást: „[a]rról, hogy vagyok, éppúgy szemléletem értesít, mint arról, hogy cselekszem, gondolkozom. Ha nem szemlélem gondolatomat, nem tudom, hogy van, és így ez irányban következtetést belőle nem vonhatok. Amikor pedig létemre következtetek gondolatommal szemléletem nyomán, tulajdonképpen olyan dologra következtettem, ami már eleve evidens volt előttem és amit nem is a következtetés igazol, /:amely (cogito ergo sum) különben helytelen:/ hanem annak az evidenciába való torkolása.”<sup>5</sup>

A materialitás elve a racionalitás/testiség fordulat után az írás materialitását jeleníti meg a „tollhiba” artikulálása révén: „ondolkozom tehát vagyv – Zagyva, Laborc, Nagyág a Tisza mellékfolyói”. A „vagyv” a véletlent fölhasználó, a „Zagyva” révén tudatosító hiba: *reflektált hiba*. A kettős szövegmozgás további bravúros írói döntése, hogy nem a kézenfekvő „zavaros, kusza, értelmetlen” jelentésű *zagyva* szót „asszociálja” a „vagyv”-ra, hanem egy *jelentéses zagyvát*, a Tisza egyik mellékfolyójának nevét.

A „vagyv” tehát vállaltan a rontott, elhibázott „vagyok”. Mi a tétje egy ilyen reflektált hibának? Most térnék vissza a latin és a magyar mondat különbségére: a latinban az ige két ember aktusát fejezi ki (coitus egyedül nem lehetséges), a magyar „ondolkozom” viszont létrejöhet a másik ember nélkül – ezt ellensúlyozza József Attila a tollhibával. A mondat a másakra, a *te*-re kezd irányulni, hiszen kis híján azt olvassuk: „ondolkozom, tehát vagy”. Hogy mégsem ezt a Szabó Lőrinc-féle, a szerelmet hatalmi terminusokban artikuláló versbeszédre emlékeztető formát tartotta meg József Attila, fontos döntést jelez. A férfi

<sup>5</sup> *Ihlet és nemzet*, id. kiad. 68.

aktivitását, hatalomra kényszerülő szociális determináltságát, s az ebből fakadó magányát József Attila nem oldja föl azzal, hogy bevállalja ezt a zsarnoki férfiszerepet. A „vagyv” olyan hiba, amelyik lehetővé teszi számára, hogy a te és az én egzisztenciáját ugyanazon szó fejezze ki. Egy hibás szó.

A te és az én egzisztenciáját egyszerre kifejező szó csak hibás lehet? Vagy elkezdődött valami a v-vel a „vagyunk” felé, csak nem lehetett kivárni? A kiindulópont hasonló, József Attila szövege viszont a kérdés nyitottságát, az idővel való küzdelmet és vereséget, az örökös elhalasztódásban lévő *tiszta jövőt* választja,<sup>6</sup> a szükségszerű rossz belátását és heroikus vállalását artikuláló Szabó Lőrinc-i versbeszéd helyett.

Az idő a *Szabad-ötletek* alcímében a szöveg *keretét* adja meg: „két ülésben”. Ezzel *határolja* az egyébként végzetlenül folytatható szabad asszociációs gyakorlatot. Az írás ebben is különbözik egy pszichanalitikus naplótól, hiszen az nem egy keretnek van alárendelve, hanem a terápiának. Az időpontok minden praktikus, konkrét megjelölés ellenére szintén poétikai funkcióval (József Attila művészetfilozófiájából átvéve a szót: *végtelessel*) rendelkeznek – mert részint pontosan meg vannak jelölve, részint lényeges ponton hiányzik egy időpont; részint lineárisan halad előre a szöveg az időben, részint a legutolsó időpont a végéről az elejére kerül. 1936. május 22., péntek, 12 előtt 8 perccel kezdi el írni József Attila a szöveget, 2 óra 21 perckor megszakítja, aztán mégis

<sup>6</sup> A *Szabad-ötletek* megírása után másfél évvel, 1937. december 3-án, halála napján, az öt hátrahagyott búcsúlevele közül az egyikben – vélhetőleg barátjának, Ignótus Pálnak – azt írja: „Nem tréfadolog az ember élete.” (Murányi Gábor: *Előszó*. In: Szántó Judit: *Napló és visszaemlékezés*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1986, 9.)

folytatja, de nem jelöli meg, meddig (a szöveg hosszúsága alapján délután 5 körül hagyhatta abba, de ez nem megbízható, és teljesen fölösleges információ, hiszen annak van jelentősége, hogy a precíz kezdéssel szemben itt *nem* jelöli meg a befejezést). Nyitva marad itt egy lineáris, a konvenció szerint lezárásra váró folyamat. De nem zárja le, hanem vasárnap, május 24-én újra előveszi, elolvassa, amit eddig írt, legalábbis ezzel kezdi újra a szöveget: „vasárnap d.u. ½6-kor // otthon – itthon // most elolvastam az egész füzetet”, és a végén megadja a zárás időpontját, mely egyben a szöveg utolsó sora is: „8 óra 20. –”

Az első bejegyzések az utolsó után következnek: a *Foglalat* hét mondata – és ennek a véletlenszerűnek ható 7-es számnak szintén van formája, *A hetedik* című József Attila-vers, ahol hat identitást feleltet meg a különféle szerepeknek (megszületés, harc, szerelem, versírás, halál), a hetedik pedig, a „te magad”, ismeretlen, megnevezhetetlen –, a *Foglalat* tehát az előszavak hagyományához híven utólagos áttekintése a műnek. Azzal végződik, hogy ha feladná a viszonyt az analitikusával, noha megvolna rá az oka, két évet vesztené. József Attila számmal írja ezt is: „2 évet vesztené”.

Azt is mondhatnánk, hogy a *Szabad-ötletek* formája az idő, az a két nap, péntek és vasárnap, illetve pontosan azok a megjelölt órák azokon a napokon. A szöveg egyetlen más döntést nem hoz, csak azt, hogy azokban az órákban létezik, bármi is legyen azokban az órákban. Fegyelem ahhoz kell, hogy ezt a formaelvet betartsa, és semmilyen más érdekeltségű döntést ne írjon bele. Nem kevésbé szigorú elv ez, mint mondjuk egy szonettkoszorúé.

A *Szabad-ötletek* idő-formájába van írva Esterházy Péter *Javított kiadása* is. „Nem akarok (akartam) na-

gyon szerkesztgetni, miközben tudom, formát kell adnom ennek is.”<sup>7</sup> *Két év* naplószerű bejegyzései az apai ügynökjelentések másolása mellé, egy önmagát kiszolgáltatottnak, sebezhetőnek konstruált szöveg, mely minden értelemadástól, magyarázattól, vigasztól próbálja magát távol tartani. Az elementáris reakciókat írja meg, hasonlóan József Attila *szabad-ötletei*-hez: „Úgy éreztem, feloldódom a levegőben, hogy szétfolyok, hogy nem vagyok, hogy bármi megtörténhet most velem, megölök vagy megbaszok valakit, mindegy...”<sup>8</sup> Ahhoz, hogy egy európainak szocializált ember ilyen írjon, keményen dolgoznia kell – a tudatosítás, az értelemadás ellen, amely megnyugtatóna ilyen vagy olyan módon, hamis vagy igaz magyarázatot kínálna, mindenesetre lezárna a dolgot. Mindkét mű tétje – mint annyi műé a racionalitásesszémény összeomlásának századából, hadd említsek most csak egyet, Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét –, hogy ne tárgyiasítsa magát, ne férjen be a számára adódó formákba és/vagy klisékbe (József Attilánál: vers/értekezés/pszichoanalitikus napló, Esterházynál: aparegény/apakiadás/apamosás), hanem szorítkozzék amennyire csak bír a puszta anyagra, a puszta anyagra a maga ambivalens természetével, kockáztatva vele a legkülönbélebb olvasatokat. Ezek a művek szembesítik az olvasót a puszta anyaggal. Nem segítik – nagykorúnak tekintik.

A *Szabad-ötletek* időkerete mindezek mellett még egy kétezer éves botrányt is óhatatlanul megidézik avval, hogy egy *péntek* néhány órájáról szól, és egy *vasárnapról*. Hogy Istent megölik, és a halott föltámad.

<sup>7</sup> Esterházy Péter: *Javított kiadás* – melléklet a *Harmonia caelestis*hez. Magvető, Budapest, 2002, 12.

<sup>8</sup> Esterházy: i. m. 13.

Abban a kultúrkörben, ahol a történet el van helyezve, a zsidó illetve a görög hagyomány kontextusában metafizikai illetve logikai abszurditás volt.

A *Szabad-ötletek*ben Jézus neve egyszer jelenik meg, egy idézetben: „mondd Uram Jézus és dögölj”.<sup>9</sup> Ez a brutális mondat szintén kétszeres abszurditás. Először azért, mert imádság és verbális agresszió egyszerre. Másodszor meg azért, mert ezt az agressziót a létrehozó–gondozó követi el: József Attilának anyja mondta gyerekeinek lefekvés előtt.<sup>10</sup> A szövegben a mondat a „dolgozás”-asszociációkból jön elő, a dolgozás pedig a „nincs igazság” sorból következik, így: „nincs igazság / mit értesz igazság alatt / nincs igazság még ez sem az / dolgozni / mindig csak dolgozni (...) dolgozzon a mama / dögöljön meg / mondd Uram Jézus és dögölj”.

A „nincs igazság” nyilván ellentétben van a jézusi igazság-állítással, de ellentétben van József Attila korábban idézett gondolataival is a művészetről, vagy a *Thomas Mann üdvözlése* című (a *Szabad-ötletek* után írt) versének emlékezetes, művészetfilozófiája felől nézve nem pusztán retorikai sorával: „az igazat mondd, ne csak a valódit”. József Attila itt a másiktól, egy apa-figurától várja az igazságot; a párizsi tanulmányút után írt töredékekben teoretikusan feltételezi, axiómaként kezeli az igazság létét (a művészetet az igazsághoz való viszonyában értelmezi) – ezekhez képest önellentmondás a *Szabad-ötletek* igazságtagadása. Az ellentmondás szédületessé akkor válik, amikor az értelmezők József Attilának ezt a szövegét tartják igaznak, őszintének. Ez a szöveg próbatétele. Amit ráadásul el is mond magáról: „hogya

<sup>9</sup> *Szabad-ötletek jegyzéke*, id. kiad. 17.

<sup>10</sup> Stoll Béla idézi József Jolánt. I. m. 78.

mindezt lekontrolláld, legjobb, ha hazudsz neki”.<sup>11</sup> Vagy a korábban idézett részben: „nincs igazság még ez sem az”.

Közvetlenül, reflektálatlanul leírni minden gondolatot hasznos lehet egy pszichoanalízis során, megkereshető minden szónak a maga valósága, de itt nem ez a tét. A tét az igaz beszéd kreációja: például a „nincs igazság még ez sem az” igaz állítás.

A *Szabad-ötletek* első, pénteki részében a szöveg identitáskonstrukcióként tételezi magát: „a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok”, és amit itt ír, hamisnak tartja: „borzasztó idegen, kenetteljes hangon írom mindezt nagyon hazug ember vagyok”.<sup>12</sup> A második, vasárnapi részben, ahol a szakvak materiális kapcsolata fölött dominálnak a logikailag végigvitt következtetések, József Attila saját pszichoanalízisét a csalás/hazugság alakzata felől értelmezi: minden perverzítást azért írt bele, hogy a szöveg lehetséges olvasóját, analitikusát, Gyömrői Editet próbára tegye: fölismeri-e a hazugságot, ami azzal volna egyenértékű, hogy fölismeri-e őt, létezik-e számára a szöveg írója mindenki mással fölcserélhetetlenül. A szöveg mind a *Foglalatban*, mind a *Szabad-ötletek* végén azt állítja, a későmodernitás szubjektumának alaptapasztalatával egybehangzóan, hogy nem.<sup>13</sup> József Attila szövege azért olyan bonyolult, mert miközben folyamatosan azt az igényt támasztja analitikusával szemben, hogy megértse őt, őt, és nem mást, vagyis fölcserélhetetlen legyen szá-

<sup>11</sup> *Szabad-ötletek jegyzéke*, id. kiad. 49.

<sup>12</sup> *Szabad-ötletek jegyzéke*, id. kiad. 31, 36.

<sup>13</sup> Erről a kérdéstről bővebben lásd Kulcsár Szabó Ernő: *A „szerelmi” líra vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*. *Alföld*, 2005/2. 46–65.

mára, és észrevegye a kaotikus följegyzésekben a „rejtett rendet”, ő maga az analitikust tudatosan összecseréli az anyával. Ezt a csere-alakzatot végigviszi a *Szabad-ötleteken*, kezdve az első szóval: „Dögölj meg” – mely mint láttuk, tulajdonképpen idézet az anyától, de a kontextus révén – „Péntek, 12 óra előtt 8 perccel, Gyömrői és komplett reggeli után” – áthárítja az analitikusra. A *Foglalatban* is ezt az ambivalenciát írja meg: részint gyermeknek mondja magát, aki csak azt kívánja, legyen valaki, aki nem bántja (legyen anyja), részint a pszichoanalitikusába szerelmes férfi.

A későmodernitás tapasztalatát úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy lehetetlen, hogy az embernek anyja legyen. Ami az empiriának nyilván ellentmond, s ez szintiszta paradoxon. Olyan tapasztalat ez, ami a valóságot valótlanná teszi. Bókay Antal így ír a *Szabad-ötleteket* elemezve: „nem tudjuk, mi a fikció és mi a valóság. Nemcsak arról van szó, hogy a mai olvasók gyakran jól nevelt elborzadással kérdik, hogy vajon mi »igaz« abból, amit József Attila ír. A naiv befogadó leggyakoribb kérdése az anyával való szexuális kapcsolat lehetőségéhez, valóságához kapcsolódik (lásd a 110. és 111. részt). A professzionális (például irodalmár vagy pszichiáter) befogadók reakciói nyomán is egyértelmű, hogy a szöveg egészének a státusa lebeg az orvosi dokumentum és a műalkotás, a valóság és a fikció között. Ezt a kérdést persze nem »megoldani«, »eldönteni« kell, hanem megérteni azt a lényeges (és olykor mélységesen nyugtalanító) üzenetet, hogy olyannyira biztosnak vélt valóságunk nagymértékben fantáziánk terméke.”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Bókay Antal: *József Attila poétikái*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2004, 211.



A paradoxon megtestesüléstörténetében Jézus hasonlóan fölcserélhetőnek tartja az anyát: „Mikor pedig még szóla a sokaságnak, ímé az ő anyja és az ő testvérei állanak vala odakünn, akarván ő vele szólni. És monda néki valaki: Ímé a te anyád és testvéreid odakünn állanak, és szólni akarnak veled. Ő pedig felelvén, monda a hozzá szólónak: Kicsoda az én anyám? És kik az én testvéreim? S kinyújtván kezét az ő tanítványaira, monda: Ímé az én anyám és az én testvéreim!” (Mt 12,46–49.) A *Szabad-ötletek*, a későmodernitás tapasztalatát artikulálva, hasonló konstrukció: a szöveg, a hazugságokkal szándékosan elfedett identitás önmagán kívül található magára, a „rejtett rendnek” az olvasás során kellene megszületnie. Az olvasó legyen a szöveg anyja, szeretője, írja Bókay: „az értelem azzal létezik, hogy valaki (a mama, a terapeuta, az olvasó, akárki) átéli, miközben magában a szövegben (...) mélységes rendetlenség uralkodik. A szöveg értelme *alapvetően olvasói értelem*, mert akkor lehetséges, ha van valaki, akivel meg lehet osztani, aki hajlandó megérteni, átélni, és ezzel valóságossá tenni az egyébként néma belső értelmet. József Attila vágya az, hogy életteremtő értelem legyen olvasója (azaz legyen anyja, legyen szeretője).”<sup>15</sup>

A hazugságot, értelmetlenséget, agressziót megjelenítő szöveg olyan jeleket helyez el, amelyek lehetővé tehetik a megértést. Az egyik legnyilvánvalóbb, legkönnyebben érthető szint a gyermekkori élmények földidézése, az első hazugságok egy gyermek számára érthetetlen helyzetekben: „én lementem volna a boltba, ha a mama nem küldte volna vissza olyan sokszor, amit hoztam, ez nagyon megalázó

<sup>15</sup> Bókay: i. m. 216.

volt, hiszen én magam kellett ott megnézzem, hogy jó-e az árú, aztán én ha már elfogadtam, hogyan vigyem vissza (...) és megalázó volt a menhelyi szalmakalap is – már messziről hirdette, hogy menhelyi / a kabát is/ a kalapot kicsipkézttem nagyon megverték, én nem tudtam mást hazudni, mint hogy nem én csipkézttem ki”.<sup>16</sup>

Az igaz beszéd lehetősége valamikor a gyermekkorban veszett el. Mikor? A kortársak által is megerősített tapasztalati, „valóságos” történetek itt magukra, vagyis az olvasóra vannak hagyva. Az *Óh, boldog az, kinek van Istene* kezdetű versben, melyet József Attila nem sokkal a *Szabad-ötletek* előtt írt, ugyanezeknek a konkrétumoknak az érintésével egy metafizikus, általános, következtetésszerű állításhoz jut: „Én nem leltem szívemben, sem az égben / s e halott-fényű istentelenségben / önkoporsómban nemzem önmagam // anyámmal, aki lágy szemével vert meg, / mert sápadt kézzel loptam én, a Gyermek / jól tudva már, hogy minden odavan.” A vers a személyes múlt fölidezésével egy általánosított, a modernitás nagy lezárás-történetébe írja be magát. Ezzel szemben a *Szabad-ötletek* történetei külön-külön nyugtalanítanak, anélkül, hogy indokot szolgáltatnának bármilyen totalitás-igényű következtetésre.

Ítéletre. És itt újra a versek és a *Szabad-ötletek* közvetett kapcsolatához jutunk: József Attila több versében is a bűnösség hiánya és a vád alatti létezés feszült, ellentmondásos viszonya van megformálva, miként Franz Kafkánál (akinek József Attila sok művét ismerte). Banális, de a *Szabad-ötletek* szándékosan dolgozik banalításokkal: *A per* első két mondatában azt közlik velünk, hogy letartóztatták Josef K.-t, és

<sup>16</sup> *Szabad-ötletek jegyzéke*, id. kiad. 26.

hogy szakácsnője nem vitte be neki a reggelijét. A *Szabad-ötletek* ezt a szituációt írja át arra, hogy „Gyömrői és komplett reggeli után” – amit Kafka *A perével* együtt olvasva olyan processzus kezdetén találjuk magunkat, melyben több lehetőség volna a megmenekülésre, de Josef K. rendre kihagyja őket, mivel azazal van elfoglalva, hogy pártfogókat (elsősorban nőket) találjon.<sup>17</sup> Nem állítom, hogy a letartóztatás és nem reggelizés – Gyömrői és komplett reggeli megfelelés nem véletlenszerű, s hogy József Attila *A pert* mint intertextust használva ennyire elrejtette volna a másik, az anya, a szerető, a nő, az olvasó (a pártfogó) értelem- és identitásteremtő radikális szövegére vonatkozó öniróniáját. Ez csak egy szigorúan posztmodern olvasat, melynek a szöveg precízen hol ellentmond, hol meg nem. Mert az igazság nem adott, hanem meg kell teremteni. A *Szabad-ötletek* ezt ilyen játékosan is tudja:

*nem fáj*  
*jáf*

(2005)

<sup>17</sup> Pszichoanalitikus elemzését lásd Erich Fromm: *Franz Kafka*. (Ford. Papné Bánfai Beáta.) In: Bókay Antal – Erős Ferenc: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest, 1998, 159–164.

## LIAISONS POLITIQUES DANGEREUSES

Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*

(*Ki beszél?*)

Az *Emlékiratok könyve* híres egyes szám első személye a végétől visszafelé számított negyedik mondatban megszűnik: az „én”-ből, miután elolvassa szerelme, Melchior képeslapját, „a másik” lesz:

„És a másik még mindig egy idegen házban állt ezzel a híradással, hol a lap írott oldalát nézte, hol a képet.

Hogy akkor ilyen egyszerű.

Arra gondolt, hogy akkor ilyen egyszerű.

Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden.”

Hát ez minden, csak nem *mindentudó elbeszélő*.

Először is: megszűnik *elbeszélni*, még mondani sem bír semmit, csak dadog. A történet szerint minden oka megvan rá: szerelme elment, megtagadta őt, két év múltán olyan életről ad hírt egy képeslapon – Nádas megvilágító erejű szóhasználatával: „nyári levelezőlapon” –, melynek fényében viszonyuk is, de mostani élete is egyszerre látszik önfeladásnak és árulásnak.

Másodszor: nem tudható, hogy az igaznak megélt közös pillanatok hazugságok voltak-e – így fér kétség a nem-elbeszélő *tudásához*.

Harmadjára, az „egyszerű” ismételtetésével az *Emlékiratok* elbeszélője, miután énjét visszavonva át-

lépett egy nem mindentudó nem-elbeszélő harmadik személybe, az emlékezést is leállítja.

Azt gondolnánk, az „én” e visszavonása írás révén, irodalmi eszközökkel tovább már nem fokozható. Nádas megtalálja a módját, hogy mégis: az utolsó előtti fejezetet az elbeszélő gyerekkori barátja és a kézirat birtokosa, Krisztián írja, ő mondja el, hogyan lelte halálát az elbeszélő, akinek a töredékesen maradt följegyzéseit a maga emlékirata után helyezi.

Egy nem mindentudó, nem-elbeszélő, már nem élő egyes szám harmadik személyt hozott létre az *Emlékiratok könyve*. Eltelt húsz év.

„Még abban az emlékezetes évben, amikor a híres berlini fal leomlott, nem messzire Luise királynő elszürkült márványszobrától hullára bukkantak. Ez néhány nappal karácsony előtt történt.”

Ki beszél el a *Párhuzamos történeteket*?

Az első két mondata tárgyilagosnak, szenvtelennek tűnik, mintha simán leírná – a *legeslegsemlegesebb* főnevet, a „hullát” használva – az úgynevezett tényállást. Nyilván, nem sokban próbál különbözni a konvenciókat hasznosító, formális logikára alapozott bűnügyi regény szokásos bevezető mondataitól: megjeleníti a talált hulla helyét és idejét, vagyis a problémát. Valami mégis másképpen gyanús. Már a legelső, leg-tudatlanabb olvasásnál is. Természetesen azért is működik másképpen a gyanú, mert teljesen naivnak lenni nem lehet: ha valaki nem ismerné Nádas Péter eddigi műveit (vagyis teljesen tájékozatlan lenne a kortárs magyar irodalomban), akkor is nehezen volna elképzelhető, hogy a könyv ugyan eljutott hozzá, de nem jutott el az őt körülvevő moraj, melyből leginkább az a szólam vehető ki, hogy hosszú éveken át készült, hatalmas, provokatív műről van szó, melyben az eddigi konvenciók kérdésesekké válnak. Kon-

venciókat reprodukáló művön nincs mit 18 éven át dolgozni, röviden ezért gyanús másképpen a hulla.

De nem szolgál megnyugtató megfajtással a regény újraolvasása sem.

Miért nem, ha már ezt a szituációt találta ki? (Ha így kérdezek, hátha megtudok valamit a regény elbeszélőjéről. Mert édeskevés volna elintézni azzal, hogy ugyan már, mindent tud [hiszen ő találta ki], csupán rejtélyeskedik.)

Hogy mégsem a rendőrségi jegyzőkönyvek általános, tárgyyszerű, a tényeknek teljes mértékben alárendelt mondatokról van szó, az legelőször az időpont megjelöléséből derül ki: „abban az *emlékezetes* évben, amikor a híres berlini fal leomlott” (kiemelések tőlem – S. Zs.)<sup>1</sup> Egy jegyzőkönyvben nem látnák el jelzővel az évet. Egy jegyzőkönyvben nem történelmi eseménnyel jelölik meg az időpontot. És nem szaggatottan jelölik meg: az évet először, aztán új mondatban a hónapot, a napot meg pusztán körülbelül. Mintha akárki is lenne, de égne a türelmetlenségtől, hogy elmondhassa, mi történt, így kénytelen egy következő mondatban kiegészíteni az időpontot. És újra nem tárgyyszerűen jelöli meg: másodjára, a történelmi körülírás után egy vallási ünnep megnevezését találjuk viszonyítási pontként. A ritmus valahogy szakadozott, gyorsított (a hullát mintegy előre kikotyogta),

<sup>1</sup> Az irodalom mint a jegyzőkönyvvel, a társadalmi törvényes igazságszolgáltatás eszközével szembeni beszédmód megformálására egy (két) másik példa a magyar kortárs irodalomban Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom* című elbeszélései, melyek a *Párhuzamos történetek* ellentétéként *ugyanazt a történetet* mesélik, különböző hangfekvésben, de ugyanabból a perspektívából. Hogy milyen reflexei vannak az individuumnak a hatalmaskodással szemben a 20. század végén.

annál is inkább, mivel az egész (az egész *Párhuzamos történetek*) egy „még”-gel kezdődik, mintha még éppen csak lett volna idő erre az eseményre, mielőtt mindent elsodorna egy másik idő.

Azon túl, hogy a ritmus kapkodó, felborítja a konvenció szerinti sorrendet, és történelmi illetve vallási események révén jelöli az időpontot, a regény első bekezdését alkotó két mondaton azt látjuk, hogy reflektál saját tárgyilagostól magát megkülönböztető stílus-eszközére, és az „emlékezetes” jelzőt a továbbiakban megfejeleli egy másik jelzővel, a „híressel” – ez utóbbi nyilvánvalóan semmitmondó, a konvencionális szépírodalmiasítás, a mondatdíszítés paródiája, és nem csupán általános értelemben önparódia, hanem az emlékezés nagy könyvére érthető utalásként is. A semmitmondás szándékos halmozásaként pedig humoros. Humoros a sietség is, hogy még ameddig van idő, elmondhassa – na, nem a bárhogyan is, de pompás életet, nem azt a sok jót, amit az ember, ha rövid az idő, értelemszerűen még valahogy el akar végezni, nem az apokaliptikus víziók fényében óhatatlanul felértékelődött életet: nem, Nádasnál ez a kis idő arra van, hogy jelezze a hullát. S a regényt újra meg újra olvasva sem fogjuk egészen bizonyosan megtudni, ki is volt ez a hulla. Találgatni találgathatunk, persze, én is fogok, azt fogom sejteni, amit az eddigi értelmezők is sejtettek, és ennek majd jelentést is igyekszem tulajdonítani, de hát ez mit sem változtat azon, hogy a regény e három kötete *soha* nem fogja elárulni, ki volt a halott. Igaz, arra sem találok egyetlen érvet sem, hogy ő, a regény elbeszélője tudná ezt. Ahogy arra sem találok érvet, hogy tudná, ki a Balter Gyula nevű nyugdíjas börtönőr áldozata az utolsó előtti fejezetben.

Van tehát a regény elején egy hulla, aki talán áldozat, de nem lehet tudni, hogy ha van, akkor ki a gyil-

kos – s ennek kissé torz tükréként, a regény végén biztosan van egy gyilkos, de nem tudható, ki az áldozata. Logikusnak tűnik, csak nem a krimik kauzalitáson épülő logikájával érdemes megközelíteni. Mert sokkal több eseményt, lehetőséget, adatot, szereplőt találunk a regényben, mintsem megnyugtatóan kimondhatnánk a megoldást. Paradoxálisan, nem azért nem lehetünk biztosak a tudásunkban, mert keveset tudhatunk, hanem mert sokat.

Az elbeszélő, bárki is legyen, ahelyett, hogy elsimítaná a dolgokat, így vagy úgy, de megoldaná a mű e kezdeti pontján jelzett szokásos problémát, hogy kicsoda a hulla és miért, fokozza az olvasói nyugtalanságot.

Nem tudom, talán mégis azt kellene írnom: a nyugtalanságom. Az fokozódott, a nyugtalanságom, az irodalmi, no meg a nem-irodalmi nyugtalanságom.

Miért? Hogyan lehetnek rendesen elszemélytelenített mondatok ilyen személyes hatással egy olvasóra? És mi az, ami a könyv olvasását annyira eltávolítja a kíváncsiságtól? Mert hiába is közelítenénk a *Párhuzamos történeteket* az ilyen fölvezetéskor kézenfekvő kíváncsiság felől, a szöveg nem fog válaszolni ezekre az oly természetes kérdéseinkre: ki volt a hulla?, ki ölte meg?, miért?

Van ugyan néhány utalás, hogy az olvasó gyanakodhassék. Hogy az ifjú Carl Maria Döhring ölte volna meg: ő találta meg a hullát hajnali futásakor a berlini Tiergartenben; mikor a behavazott testhez közelment, az még élt (mondja magában); később nagynénjének azt kiabálja a telefonba, hogy tegnap megölt egy embert – igaz, magában azt gondolja: „segítettem a teremtőmnek a napi pusztításban”, amitől a konkrét ügy hirtelen az élet-halál általános kérdésébe zuhan, ahol a „Ki a tettes?” kérdés valahogy értelmét veszíti –; végül



pedig minden valószínűség szerint ugyanaz a ritka parfüm volt a hulla hasán meg nemi szervén, mint amelyet Döhring használt. Ami természetesen lehet pusztán véletlen. A bizonyítékok mellett precízen ott találjuk az elbizonytalanítás jeleit. Ráadásul az egyértelmű, hogy erőszak nyoma a hullán nem található, minden jel szerint szívroham végzett vele.

Carl Maria Döhring filozófia és pszichológia szakos egyetemi hallgatót a kettős élet a tébolyig megviseli. Teljes alkalmatlansága a kommunikációra magányossá teszi, személyiségét pusztán visszatérő álmai opponálják, azok viszont igen nagy erővel. A regény más jeleneteiből tudjuk meg, hogy ezek az álmok közvetlenebb kapcsolatban állnak a valósággal, mint a fiú személyes viszonya gyűlölt családjához, képmutató dúsgazdag nagynénjéhez, a fehérműbolt elárusítónőjéhez (és, esetleg, a fehérműbolthoz rejtetten hozzátartozó férfi-találkozóhely kínzóeszközeihez és testrészeihez). Álmaiban ő az egyike a pfeileni KZ-fogoly ikerpárnak, aki kiszabadulva megöli a Döhring nevű KZ-őr nagyapjának testvérét, akinél nagyapja az örökődése során összegyűjtött aranyat elrejtette. Álmaiban azt éli át, hogy milyen a végsőkig leépült, elrohadt emberi test, milyen a kiéhezettség, milyen az állati félelem. Ébren meg tudja, amit a kisváros lakói szóbeszéd szintjén mind tudnak, de beszélni *nem illik* róla, hogy Isolde nevű, kortárs képeket gyűjtő elegáns nagynénije (aki pusztán stíluskérdést csinál abból, hogy kizárólag ezüst ékszereket visel) mesés vagyonát a pfeileni foglyok aranyfogaiból szerezte. Carl Maria Döhring a Kienast nevű nyomozónak arról beszél, hogy családja tele van gyilkosokkal. Innen nézve az tűnik plauzibilis következtetésnek, hogy Carl Maria Döhring a képmutatást akarja megszüntetni, ezért mondja nagy-

nénjének, hogy gyilkolt. S mivel ezzel sem tud egyetlen őszinte szót kihúzni nagynénjéből, magára marad kitörni kész skizofréniájával: az őt körülvevő valóság hazug voltának lenyomatával.

Carl Maria Döhring azzal is okozhatta annak az ötven év körüli férfinak a halálát, hogy nem szaladt oda időben hozzá, amikor még segíthetett volna. Talán volt köztük valamiféle szexuális kapcsolat, ami közrejátszhatott a férfi halálában. És lehet, hogy amit Döhring a nagynénjének mond, az pusztán verbális kitérés a mindaddig általa is simán eljátszott családi hipokriziából. E három állítás kölcsönösen kizárja egymást. Mindhárom lehetősége fennáll, de a regényből nem tudjuk meg, melyikük igaz.

Amiből nem az következik, hogy amiért nem tudjuk, nem is lényeges, hogy gyilkosság történt-e egyáltalán, s ha igen, ki a tettes. A regény sajátos ismeretelmélete: a nem-tudás óriási tereit építi meg, olyan dolgokról való nem-tudásait, melyeknek ismerete egyszerűen nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az ember szuverén módon dönthessen saját életében.

Arról, hogy ki lehet az a hulla a regény kezdetén, hasonló konstrukciókat találunk: több jel alapján arról a Lippay Ágostról van szó, akit a regény egy másik történetéből ismerhetünk.<sup>2</sup> Összegyűjtöttem azokat a jeleket, melyek e hipotézist alátámasztják: a hulla teste arányos, sima, csaknem szőrtelen (derül ki a regény első lapjain) – Lippay Ágost testéről szintén azt olvashatjuk, hogy arányos, szőrtelen (ez utóbbi jelzőt háromszor is); a hulla minden ruhadarabja kék, alsónadrágja meg ezüstösen csillogó szilvakék – Lippay Ágost úszónadrágja szintén szilvakék; a hulla testé-

<sup>2</sup> Károlyi Csaba ír erről a lehetőségről: *Ecce homo. Élet és Irodalom*, 2005. november 18., 25.

ről a pszichológia történetében jártas nyomozó megállapítja, hogy száraz – Lippay Ágostról azt tudjuk meg, hogy „nem volt elég humora a saját nihiljébe bepillantani”.<sup>3</sup> A két történet közötti 28 évről viszont nem tudhatunk semmit. Ugyanakkor Hans Maria Döhring a különleges fehérműboltban dörmögő férfihangot hall, az pedig Hans von Wolkensteinra jellemző. Ágost és Hansi jelenete a Lukács fürdőben 1961-ből nem zárja ki a lehetőséget, hogy 28 évvel később egy berlini hírhedt pincében találjuk őket, „ahol választékos és drága kínzószerszámaikkal kiszolgáltatták egymásnak magukat a férfiak”. (PT, III. 452.)

Lehetséges, ennyit következtethetünk a regényből. Minden bizonyosság olvasói konstrukció.

Nádas Péter könyve valami egészen mást mond ahhoz képest, hogy mit tartunk mérvadónak a mai gondolkodásmódokban: nem pusztán a világ működésének leírására tett emberi erőfeszítések konstrukciók, nem csupán az van, hogy konstrukciókkal van dolgom, mindenféle: társadalmi, filozófiai, teológiai, gazdasági konstrukciókkal, hanem *én magam konstruálok*. Mondhatnám úgy is: én magam általánosítok, én magam vonok le elhamarkodott következtetéseket, én magam egyszerűsítom le a beláthatatlan információhalmazt egy érdekebben (vagy ha mazochisztikusak a hajlamaim: érdekeim ellenében, és így érdekebben) álló szerkezetre, mellyel aztán kedvemre manipulálok.

És ezt nem lehet megúszni azzal, hogy én magam is konstrukció vagyok. Könnyen meglehet. Na és?

A *Párhuzamos történetek* elbeszélője elmeséli azt a rengeteg szövevényes jelenetet, álmot, fantáziálást,

<sup>3</sup> Nádas Péter: *Párhuzamos történetek I–III*. Jelenkor, Pécs, 2005. I. 154. – A továbbiakban: PT.

hazudozást, alakoskodást stb., de csak a jelenetet, ál-  
mot stb., anélkül, hogy oksági kapcsolatot teremtené  
köztük. Mintha minden magyarázat egy újabb rémtör-  
ténét kezdete lehetne. Az általánosítások rémtörténete.  
A jelentéstulajdonítások, a ráfogások rémtörténete.

Igen, keresett elbeszélőnk kimesél gondolkodá-  
sunk, ismeretelméletünk konvencionális kereteiből.  
Mihez kezdünk általánosítás és jelentéstulajdonítás  
nélkül? Semmihez.

Ne kezdjünk már végre semmihez.<sup>4</sup> De keressük  
meg a történeteket, melyek minket is, a számunkra  
adott világot is építik és rombolják.

A semmihez-kezdés egyik módja a regényben az,  
hogy előbb történik meg a regény utolsó előtti fejeze-  
tében leírt gyilkosság – ennek pontos idejét nem tud-  
juk, de mindenképpen az 1956-ot követő kivégzések,  
bebörtönzések után, talán a 70-es évek puha kádári  
érájában –, a regényt indító haláleset meg később  
(1989 decemberében). Az elbeszélő részint összeköti  
a két gyilkosságot azzal, hogy pontosan azt nem le-

<sup>4</sup> A *Hatodik levél* című írásában Nádas elmeséli, amint a ház-  
építő mesterrel beszélgetve előbb érveket hoz fel arra, miért  
nem tartja helyénvalónak olyanokat mondani, hogy gyűl-  
löm a zsidókat, aztán a cigányokat, amikor viszont a buzik-  
kal jön elő a mester, Nádas elhallgat, meghagyja a másikat  
sztereotípiáiban. Néhány nap múlva a többi munkás arról  
beszél, hogy milyen válogatott kínzással kellene két cigány  
fiatalembert megbüntetni, az építőmester hallgat, majd  
megszólal dörgő hangon, szó szerint azt mondja, amit ko-  
rábban neki Nádas: „Aki gyilkolni akar, az gyilkos, s ha vért  
akarnak, akkor folyni fog. És ha tíz év múlva megint pata-  
kokban fog folyni, akkor majd gondoljanak arra, hogy az  
ilyen beszédektől folyik, ezektől a szavaktól, nem mástól.”  
(Nádas Péter: *Hatodik levél*. In: Esterházy Péter – Kertész  
Imre – Nádas Péter: *Kalauz*. Bojtár Endre kíséző írásaival.  
Magvető, Budapest, 2003, 158.)

het tudni az egyiknél, amit a másikonál talán igen, és fordítva, részint eszébe sincs összekötni e két térben, időben, szereplőkben teljesen különböző dolgot. És ezen a kettőn kívül még jó néhány különféle gyilkosság belefér a regénybe, olyanok is, amelyeknél minden teljesen egyértelmű – például Peix megöli a spicli Bullát nem sokkal azelőtt, hogy őt meg Kramert a megsemmisítőtáborban brutális pszichikai kínzások után a náci katonák megölik, Döhring irányításával –, olyanok is, amelyeknél újra csak az áldozatokról tudunk, elkövetőkről nem (Szemző és két fiának halála), olyanokról is, amelyeknél csak az elkövetőket látjuk és a potenciális áldozatokat, de még a halálok hátravannak (a Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézet tevékenysége) stb. Amiből (és a korábban már tárgyalt elbizonytalanításokból) arra következtettek, hogy az elbeszélő nem akar tudni gyilkos és áldozat közvetlen kapcsolatáról, illetve illuzórikusnak és határsértőnek tart minden tudást egy olyan eseményről, amelyet csak a benne résztvevők ismerhetnek.<sup>5</sup>

A semmihez-kezdés egy további módja a regényben, hogy az elbeszélő nem egyenműsíti a különféle

<sup>5</sup> A regény lehetőségéről mint személyes tudásról és képzeletről beszél Nadas Péter Károlyi Csaba holokausztra vonatkozó kérdésére válaszolva: ha nem tapasztalta meg személyesen, akkor tudományosan feldolgozhatja az ember, de közvetlenül ez a regény tárgyát nem képezheti. „Vannak helyek, ahol az írói fantáziának nincs keresnivalója. A fikció nagyon komoly dolog, hiszen valamennyien képzelgünk, és a saját fantáziánkra hagyatkozunk, de vannak dolgok, amelyek nem közelíthetők meg képzelettel. Nemcsak a holokauszt ilyen, hanem mondjuk a halál maga, vagy a gyilkosság.” (*Mindig más történik. Nadas Péterrel beszélget Károlyi Csaba.* Élet és Irodalom, 2005. november 4., 4.)

szereplők nézőpontjából föltáruuló eseményeket, de nem is különíti el szigorúan őket egymástól. Mintha ugyanaz a valaki mondaná ezt a sok különféle, olykor hangnemben, szókincsben, temperamentumban, gondolkodásmódban teljesen eltérő mondatokat. Nincsen párbeszédjel, nincsen idézőjel: bekezdések vannak. Azt gondolhatná az ember, hogy nincsen hierarchia, minden mondat ugyanolyan mértékben fontos. Ez viszont csak részben igaz, másrészt viszont a hierarchia mégis megképződik, hogy aztán felboruljon. Nincsen állandó viszonyítási pont, amihez képest fejlődnének vagy hanyatlanának a hősök. Mindezzel semmi mást nem mondtam, mint hogy az elbeszélő nem mindentudó, nem instancia, nem valamiféle nádasi modor. Inkább azt figyelhetjük meg, hogy keresztet elbeszélőnk milyen gyakran azonosul a figurák tudásszintjével, beszédmódjával, határaikkal, mohóságukkal, leplezkedéseikkel, öncsalásaikkal, konfúzióikkal stb.

Egy mindentudó elbeszélő csak nem állítana efféle: „Von der Schuer megérdemelte a nemének kijáró csodálatot, valóban talpig férfi volt, tizenhétben kétszer sebesült meg súlyosan a nyugati hadjáratban...” (PT, III. 92.) A szövegösszefüggésből kiderül, hogy az elbeszélő itt a fiktív Horthy Mihály jegyesének, Auenberg Imola grófnőnek a szókincsével, gondolkodásmódjával, neveltetésével és közhelyeivel azonosul, de anélkül, hogy a legkisebb utalást tenné arra, hogy ő (mármint az elbeszélő) azért másképpen vélekedik a náciizmus ideológiájának úgynevezett „tudományos” alapját szolgáltató Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézet igazgatójának érdemeiről. Amit nem tud a grófnő, azt nem fogja az elbeszélő sem elmondani – az események, vélekedések nem közvetlenül az elbeszélő által lesznek ellenpon-

tozva vagy megerősítve, hanem egymáshoz való viszonyaikban. Például a „talpig férfi” Otmar Freiherr von der Schuerről megtudjuk, hogy a náciizmus idején tudományosnak mondott kísérleteit azzal kezdte, hogy egy prostituálthoz járt. Az ő élettapasztalataiból, kíváncsisága természetéből adódóan ilyen mondatokra képes a keresett elbeszélőnk: „Talán valamilyen megmagyarázhatatlan jelből, de világos lett előtte, hogy a szegény kis marburgi nő megölte magát, felvágta az ereit vagy lúgkövet ivott, ki tudja, s így további kísérletekre nem számíthat.” (PT, III. 102.) Alig vehető észre, hogyan karcolja fel ez a mondat a mindentudás felszínét: hogy a megmagyarázhatatlan és soha többé fel nem merülő („kis”)<sup>6</sup> marburgi nő története az öngyilkosság technikájának kérdésén keresztül finoman átcsúszik egy kézzelfogható eredményre, arra, hogy von der Schuer további kísérletekre nem számíthat. És az elbeszélő oly magától értődően használja a „kísérlet” szót emberre vonatkozóan, akárcsak a szereplő. Ugyanakkor egyik jelenetből kiderül az is, hogy a „talpig férfi” által vezetett intézet aligazgatója Mengele doktor, aki Auschwitzban végzi tudományos kísérleteit a gaz-

<sup>6</sup> Ez a „kis” jelző is von der Schuer szóhasználatát jellemzi, valamint emberi kapcsolatainak minőségét. Az elbeszélő viszont ezt nem kommentálja, nem sulykolja, az adott kontextusból nem is derül ki, hogy véle valami gondja volna. Hogy ismer másféle, nem szigorúan egoisztikus, a másik személyt tárgyiasító, az „én” kívánságainak alárendelő emberi viszonyulásokat is, az a regény más helyzeteiben mutatkozik meg. Például a Gyöngyvér és Ágost szeretkezését megzavaró idegesítő öregasszonyról nem rest föltárni, hogy egy elképesztően szubtilis gondolkodású, valamikori pszichoanalitikus stb., a regény egyik legrokonszenvesebb figurája (amit persze sem Gyöngyvér, sem Ágost nem tud, mert nem szánnak időt rá, hogy megtudják).

dag ikeranyagon, és ez a név, a Mengele, már nem figuraként jelenik meg a regényben, hanem mint olyan szó, amelynek konvenció szerinti jelentéséhez nincsen mit hozzátenni, mert konstans tényezője az emberi tapasztalatok történetének.

Van ahol az elbeszélő azáltal azonosul egy figura szempontrendszerével, hogy nem hajlandó beszélni arról, amit a szereplő a fájdalom miatt, a trauma miatt hallgat el: „Nem emlékezett arra, hogy bizonyos helyzetekben milyen jól jött volna egy pár kesztyű.” (PT, I. 340.) Szemzónére vonatkozik a mondat, ő, akinek a mestersége az emlékezés, hiszen pszichoanalitikus volt, míg a kommunizmus alatt be nem zárták praxisát, ő, akit elvittek a megsemmisítőtáborba, és két fiát ott elveszítette, róla mondja az elbeszélő, hogy nem emlékezett, és erről mindvégig hallgat ő is, csupán jelzi, hogy lenne itt valami, amire akár lehetne emlékezni, ám ő nem mond többet, mint amit szereplője el bír gondolni, el bír hordozni.

Az elbeszélő nem-mindentudására véletlenszerűen válogatott példák sorában hadd legyen az utolsó az, amelyet a regény egyik értelmezője, Margócsy István<sup>7</sup> a mindentudó elbeszélő fallocentrikus obszessziójának „csúcsteljesítményeként” említ: „Ezek az angyalok emberhez méltón húzták és vonták rajta az előbőrt, amitől a hímtag barlangos testecskéi vérrel teltek el.” (PT, III. 649.) Kétségtelen, ha a mondatot egy mindentudó narrátornak tulajdonítanánk, akkor az angyalok szerepeltetése egy ilyen szituációban azt jelentené, hogy a regény nem csak kritikátlanul zagyvál össze mindent egy macsó ideológia kedvéért, hanem a „sikamlós és lapos” ítélet is érvényes

<sup>7</sup> Margócsy István: *Nádas Péter: Párhuzamos történetek*. 2000, 2005. december, 34–53.



rá. Csakhogy az angyalok úgy kerülnek ebbe a mondatba, hogy egy elmeógyógyintézetből megszökött 25 év körüli fiúval történik mindez (és nem Varró tiszteletes Dávid nevű kamaszodó unokájával, ahogy Margócsy, kétségtelenül figyelmetlenségéből, állítja), s erről a fiatalemberről korábban már kiderült, hogy percepciója abszolút jóra és abszolút rosszra szűkül, veszélyérzet nélkül esik neki „a jónak” (például a kenyérnek), és mint egy szűkülő kutya, menekül „a rossztól” (például a veréstől). A fiatalembernek nincsen neve, nincsen saját ruhája, nincsen felelősségérzete, nincsenek jogai, nincsen emlékezete, semmije sincsen, csak a különféle szükségletekkel rendelkező teste. Az „abszolút” számára azt jelenti: ösztönös, azonnali élvezet, illetve fájdalom. Ez nem az a jelenet, amit „önkielégítésnek” lehetne mondani: nincsen „én”, csak puszta érzékelése egy tekintetnek, melynek hatására „a jót” érzi. Az elbeszélő azért beszélhet angyalokról, mert a fiatalember egy számára – és csakis számára, pillanatig sem gondolhatja az olvasó, hogy itt akár rá is vonatkoztatható csábító jelenet tanúja volna – abszolút, korábban teljesen elképzelhetetlen jót érez, és ezt nem ő teszi, hiszen ő nem tud arról, hogy ő létezne.

Természetesen e példák, mint annyi más pontja a *Párhuzamos történeteknek*, a szabad függő beszéd, még szakszerűbben: a „*citatio obliqua*” narratív technika példái, ahogy azt Csordás Gábor írja.<sup>8</sup> Ehhez pusztán azt tenném hozzá, és annak tulajdonítok jelentőséget, hogy a szereplők beszéde, sajátos (olykor rendkívül különös vagy éppen korlátolt) tudása a regényben közvetlenül sehol ki nem igazítottatik, nem lesz sem cá-

<sup>8</sup> Csordás Gábor: *En filigrane, en mouvement*. Élet és Irodalom, 2005. december 21., 7.

folva, sem kiegészítve, hanem marad annyi, amennyit az a szereplő tudott vagy mert tudni. Nincsen olyan elbeszélő, ki e hangoknak fölébe kerekedne, amit úgy is lehet fogalmazni, hogy nincsen beszéd, amelybe a szereplők beszéde szabad és függő módon beépülne.

De akkor ki analizálja azoknak a szereplőknek a helyzetét, amelyek nyilvánvalóan nem volnának képesek analitikusan gondolkodni? Ki mondhat például ilyet: „Gyöngyvér élete a végletes becsvágyak és a kicsinyes egzisztenciális veszélyek két meredek partja között zajlott, s ezért ritkán is kockáztatott meg olyasmit férfiakkal, amit nem ismert. A nélkülözés, a hiány, a szükség és a lemondás volt az erősebb, s ezek az élmények eleve meghatározzák, hogy mit ismerhet, mit nem szabad, mit kell megtagadnia.” (PT, I. 293.)

Gyöngyvér ugyan nem, mert ő vagy udvariasan beszél, vagy trágár szavakkal gondolkodik, vagy mások szókincsét használja („vérdilettáns”, mondja az énektanárnője után, „parázna porhüvely”, mondja gyerekkori vallásórái emlékeként, „haszontalan”, „paszkonca”, mondja gyermekkori *Árvácska*-tapasztalatai fölédzésekor), vagy valami ősi gyöngéd (sus-sus) vagy félelmetes hangokat ad ki, elképesztően izgalmas figura, de ilyen distinkciók és összefüggések mégis elképzelhetetlenek volnának részéről. Az elbeszélő a regény ilyen helyzeteiben mégsem a mindentudás régimódi illúziójának pozíciójából szól:<sup>9</sup>

<sup>9</sup> A regény egyébként nem csak a kritikusatit megdöbentő befejezetlenségével, elvarratlanságával jelzi, mennyire túl van a mindentudás illúzióján, hanem a tudás terhét, nietzschei értelemben vett élet-ellenességét is megformálja, például Szemzóné alakja révén, oly módon, hogy olykor még az a tudás is sok, elhordozhatatlan egy embernek, ami személyesen számára kínálkozik, nemhogy a „minden” tudását, ha az lehetséges volna, de nem az, képes lenne valaki elviselni.

a szereplők és viszonyaik árnyalt elemzései egy olyan pontról hangzanak el, ahonnan a szereplő maga szólna, ha rálátna helyzetére.

Nádas szerint ez soha nem lehetetlen.

Ehhez az írónak azt kell tennie, az emberi viselkedésmódok alapos megfigyelése mellett, hogy ő maga hallgasson. Érje be annyival, hogy a lehetőséget megírja, de pusztán az adott figurára vagy helyzetre illő lehetőséget, nem egy absztraktumot, nem azt, ami egy koncepció alapján elvárható. Várja ki, míg a szereplő rájön. A *Hatodik levél* építőmestere rájött, a *Párhuzamos történetek* Gyöngyvére – mostohaapja révén tudjuk meg, hogy valami író barátja a rádióhoz protezsálta be népdalénekesnek – nem. Lehrné Demén Erna, aki föladja hivatását, hogy a mindenkori hatalom szolgálatában álló, őt folyamatosan megcsaló professzor feleségeként abszolválja életét (a hajdani báró, a történet jelenében taxisofőr Bellardi szólítja „doktor asszonynak”, amit Lehrné szinte maga is elfelejtett), Lehrné tehát mindvégig azon töpreng, milyen lehetett volna a másik élete, amelyik nem hazugságokra épül.

„Én senkivel kapcsolatban, soha, reményt még föl nem adtam.”<sup>10</sup> Nádas Péter Edelsheim Gyulai Ilona memoárjáról írt kritikáját elolvasva<sup>11</sup> nem csupán azt tudhatjuk meg, hogy a *Párhuzamos történetek* harmincas években játszódó eseményszálának figurái a valóságos történelmi helyzetben milyen támpontok

<sup>10</sup> Nádas Péter: *Egy példaszertű eset*. In: *Kalauz*, i. m. 90.

<sup>11</sup> Nádas Péter: *Önkéntelen vallomás*. Edelsheim Gyulai Ilona emlékezései. *Élet és Irodalom*, 2001. szeptember 21., 15–16. A szövegre Keresztesi József *A jéghegyről* című, a *Párhuzamos történetek*ről írott kritikája hívja fel a figyelmet. (Magyar Narancs, 2005. november 24., 22–24.)

szerint tájékozódtak a világban, hogyan tudták önmagukkal elfogadtatni saját cselekedeteiket, és ennek máig milyen konzekvenciái vannak, hanem a nádas lehetőség-látásnak, a figura adottságaiból következő másik történetnek is látványos példája. A kíméletlenül következetes elemzéssel igazolt lesújtó ítéletei után („szentimentális leányregény”, „az öncsalás mélysége”, „öncenzúrára épített, opportunistá” stb.) Nádas fölvázol egy másik lehetséges történetet, egy másik lehetséges nőt, akivé válhatott volna Edelsheim Gyulai Ilona: „Látok egy kivételesen intelligens leányt, akit a többi Edelsheim Gyulai kisaszonnyal együtt elhagyott az édesanyja. A lány az elefánti kastély parkjában, illetve a környező erdőkben bolyong, vadállatok társaságában érzi jól magát. (...) Engem a személyes tragédia rázott meg, amit Edelsheim Gyulai Ilona nem írt meg. A becsületnek és a kötelességnek az a mélyen pogány felfogása nyűgözött le, amely csupán akkor engedi hozzá a saját életéhez, amikor vadállatokkal társalkodik; könyvének két kötetében mindössze néhány oldalon. Ezek nagyon szép oldalak. Mintha létezne egy névtelen, tulajdonságokkal alig rendelkező lény a világ-egyetemben, akit egy Edelsheim Gyulai Ilona nevű személy egy életen át elkísért, de soha nem engedett szóhoz. Olvasás közben ő maradt erősebb, Edelsheim Gyulai Ilona jelzői leperegnek róla.”

*(Politikai pornó)*

„Végre szabad volt” – olvassuk a regény harmadik, *A szabadság lélegzete* című kötetében. Majd újra, egyes szám első személyben: „végre szabad vagyok”. Csak-hogy pont mint egy viccben: végre szabad vagyok, mondja a börtönőr.

Nádas regénye könyörtelenül végigmondja mindazt, amit ez a szabadság jelent. Balter Gyula harminc éven át fegyőr volt a váci börtönben, kiszolgált a Horthy-rendszert, a Rákosiét és a Kádárét, mondja a Varró nevű lelkésznek. A lelkésznek kivégezték a fiát az 1957-es megtorlási akciók során, a börtönőr nyilván tud a kivégzésekről, de azok számára természetesen: úgy élte le életét, hogy a rabok testi fenyegetése, halálra kínozása számára mindennapos munkaköri kötelesség volt. Esze ágában sincs bármit is megbánni, nincs olyan pont életében, ahonnan nézve vad kegyetlenkedései számára ne volnának magától értődő dolgok. Ahogy magától értődő számára az is, hogy gyerekkorában nyomorék öccsét anyja helyeslésével kínozza, az is, hogy felnőtten a mégis életben maradt öccse feleségét megbassza, hogy saját feleségét gáttalanul gyűlöli, és magában fogadkozik, hogy fiát megöli.

A szabadság helyszíne látszólag békés, nyugalmas. Balter nyugdíjas éveire fölépített egy kis házat, udvarán bőven termő barackfa, télire málnát főz be. Csupán a Duna választja el hajdani szolgálati helyétől, a váci börtöntől, olykor áthallatszanak onnan a hangok. Balter ettől nyugodtan élvezné szabadságát, ami megzavarja, az a böglyök csípése délben. „Úgyis megölöm, ismételte magában, holott valamiként zavarónak találta új életében ezeket az ismétlődő kis gyilkosságokat.” (PT, III. 582.) A mondatban a „kis gyilkosságok” egyértelműen a böglyökre vonatkozik, viszont az „úgyis megölöm” egy tehetetlenségét semmilyen körülmények között elismerni nem képes virilis ember artikulálatlan gyűlöletét jelzi, a pusztá indulatot a gyilkosságra, melynek tárgya lehet akár egy böglyő, akár a saját fia, akitől fél, hogy meg akarja ölni őt a pénzéért. Balter Gyulát a legke-

vésbé sem érdekli, hogy munkája során mennyit árt-hatott embereknek; új, barackfás életében a múlt nem játszik semmiféle szerepet, nem gondol mindarra, amit láthatott, és ő maga előidézhetett a börtönben – Balter Gyula aztán tényleg nem egy analitikus alkat. A *Párhuzamos történetek* koncepciója szerint az összes szereplő közül egyedül ő részesül a szabadság állapotában. Ennél józanabbat, depatetizálóbbat aligha lehetett volna kitalálni.

Az ember Nádas regényében olyan, hogy szabad nem lehet soha, sem tudása, sem művészete révén, sem szerelmeskedéskor, sem akkor, amikor a szabadságért kitört forradalomban vesz részt, hanem csak akkor, amikor élete hivatását képező rémtetteiből törvényesen visszavonulva, önnön konfúz gyermekkori jelenetein kívül semmire nem emlékezve, homályos tudatlansággal gyilkosságra készülődve vityillója előtt magányosan üldögél („szellőzködik” – ez az igencsak pasztikus *ige*, amellyel Nádas a nyugdíjas börtönőr cselekvését jelöli). Ez volna a *szabadság lélegzete*.<sup>12</sup>

Nádas történeteiből az következik, hogy a szabadság viszonyfogalom: ha új, szabad életét magá-

<sup>12</sup> Bojtár Endre Danilo Kis, Elias Canetti és Hermann Broch prózájára utalva, akiknek mind lényegbe vágó kérdés volt, hogyan lehet szabadságnövelő, a szabadságom határait kiterjesztő művet írni Auschwitz sokkja után, így jellemzi a *Párhuzamos történeteket*: „Broch egyetlen reménye tehát az, hogy a puszta életét megőrizheti az ember. A *Párhuzamos történetek* már ezt is kétségbe vonja, illetve az életet a puszta érzékelésre, a lélegzetvételre korlátozza. A harmadik kötet címében (*A szabadság lélegzete*) a szabadság már legfeljebb az embernélküli és az ember iránt közömbös természeti világ fennmaradásának szabadságát jelenti (...)” (*Margináliák*. 2000, 2005. december, 46.)

nyosan kívánja Balter leélni, ahol szabadságát az szavatolná, hogy nem zavarja őt senki, akkor jönnek a böglyök, és jönnek a múlt kísértetei. És Balter egyre dühödtebben csapkodja a böglyöket, és egyre betegesebben fél a fiától (hiszen az anyja is el akarta pusztítani nyomorék fiát), lépteket hall, a kéznél levő szöges deszkával némi tusakodás után megöl valakit, lehet, hogy az elmeogyintézetből megszökött fiatalembert, aki Balter barackfáján rejtőzött el, de lehet, hogy Varró tiszteletes unokáját, aki alvajáró lévén eljuthatott azon az éjjelen Balter kertjébe.

A szabad Balter áldozata vagy egy gyerek, vagy egy társadalomból kizárt emberi lény.

Majd a hajnali komppal visszamegy a váci börtönbe, ezúttal hogy önmagát föladj. De a föladás gesztusában sincsen semmiféle nyoma a moralitásnak, pusztán az általa érzékelt társadalmi gépezetet működteti, akár azzal, ahogy a megfelelő helyen a megfelelő bejelentést teszi, akár azzal, ahogy hajdani őr-társaival elviccelődik a női patkányról (Nádas leírja azt is, kíméletlenül, hogy a „női patkány” kifejezés a jelszó, a belépő a börtönőrtársak közé, ezt értik meg azonnal, ezért a fölszabadult nevetésük: Balter nem felejtette el azt, ami összekötötte őket, amiről valamilyen ösztönös módon érzik, hogy más közegben nem lehetne beszélni róla – arról, hogy az örök, a börtönben legendaszerűen mesélt megtörtént eset után, mit ajánlanak a foglyoknak szexuális szükségleteik kielégítésére).

Balternek nem adatott volna esélyt? Dehogynem, a szerző a konvenciókat újra megszegve, gyilkossága *előtti* napon még Varró tiszteletest is rászabadítja, akit erős, határozott férfinak talál ki Nádas, Balter ízlésére, és el is kísérteti vele Baltert a Dunához, ahol a nyugdíjas börtönőr meztelenül fürdik. Hiába, a lelkész min-

den szava – a „készségesen” éppúgy, mint a „gondviselés” – irritálja, Balter nem tudhat mit kezdeni valakivel, aki nem az ő börtönőri rétegnyelvét beszéli.<sup>13</sup>

Balter személyisége mégsem vezethető le pusztán társadalmi helyzetéből. A regényben Balteréhez hasonló gyerekkori környezete és tapasztalatai vannak két figurának is: Gyöngyvér az egyik, csak hogy ő az áldozat pozíciójából tapasztalta meg a kegyetlenséget, így életben maradásához az alkalmazkodás volt a megfelelő stratégia, Gyöngyvér képessé vált arra, amire Balter képtelen: a szerepjátékra, a különféle társadalmi szituációk szerinti regiszterváltásokra; az elmeotthonból szökött fiatalember a másik – az ő elméje beleszakadt a társadalom–individuum feszültségébe, és egyáltalán nem beszél. Azt nem tudni, hogy ha e két figura olyan testi erővel rendelkezett volna, mint Balter, és ha úgy uszították volna, mint Baltert az anyja, nem válhattak volna-e szintén gyilkosokká. Van rá példa: Bellardi és Madzar gyerekkori sötét története, amiről oly intenzíven hallgatnak mindketten,<sup>14</sup> egy ártatlanul kezdődő gyilkosság:

<sup>13</sup> A magáért való gyilkosság nagy regénye, Camus *L'étranger*-ja Nádas történetének ellenpontja: míg az egzisztencializmus egyik legjobb megformálása a létbe-vettség kontingenciáját mutatja meg, ahol a halál éppoly véletlenszerű események sorozata, akár az élet, Nádasnál a gyilkosságnak ismert és az ismeretlenbe száműzött előzményei vannak, ám ez utóbbiak is részint pszichoanalízissel, részint a társadalom történetében játszott személyes szereppel való szembenézéssel föltárhatók volnának. A gyilkosság oka belátható, az áldozat viszont bárki lehet – röviden ez Nádas regényének szabadság-koncepciója.

<sup>14</sup> Ki meséli el mégis? Hogyan dönt a narrátor, hogy kinek a perspektívájából látható egyáltalán ez a történet? Bellardi vagy Madzar? Bellardinak egyszer sem jut eszébe, egyetlen



Gottlieb Ármin testi hibás fia a fa tetején olvas, ők dobálni kezdik kővel (miként az állatok is kikezdi a sérült példányt) – talán ők ketten nem mentek volna el a végsőkéig, de arra jött egy gyermekcsapat uszadékfát halászni, és azok már addig le nem álltak, míg a fiú a fáról a Dunába nem esett, és ott nem lelte halálát. Soha nem derült ki, mi történt valójában: a kisváros lakói *tudták*, hogy minden nyáron valaki belefut a Dunába – Bellardi és Madzar között viszont átláthatatlan és uralhatatlan kapcsolat jött létre, melynek szövődménye, hogy Bellardi tagja lesz valami magyar fajvédő társaságnak (melynek egyik vezetője Lehr professzor), és Madzart is – bár nem állt szándékában, hiszen tragikus házasságáról Elisával akart beszélni – próbálja beszervezni, Madzar pedig, bár nevetségesnek tartja az egészet, ráadásul éppen egy zsidó nőbe szerelmes, elhatározza, hogy igent mond. Akár a nyilas mozgalom megalakulásának egyik epizódja is lehetett volna ez.

homályos utalást találunk, amikor a katolicizmusa követelte bűnbánat és a gyilkosság alól fölmentést adó fajgyűlölet között hányódik. Magában inkább ez utóbbit juttatja érvényre, minthogy ez a szemlélet akceptálja a számára elmondhatatlan, promiszkus testi kalandjait; beszédmódja részint utalásosan trágár, részint a katolicizmus szóhasználatát alkalmazza. Konkrét vétség ebből a pozícióból nem látható be. Madzar viszont bútortervezőként anyaggal, részletekkel dolgozik. Míg zavaros szenvedéllyel várja Mohácson szerelmeit, Szemzőné Arnót Irmát és Bellardi Lászlót, és mindennap kigyalogol bort vásárolni, útközben eszébe jut a púpos Gottlieb fiú, amint ül a fűzfán, olvas, és ők Bellardival dobálni kezdik. (PT, III. 62–63.) Madzar fejében legalább elmondható a történet, s ez összefüggésben van azzal, hogy Madzar tervezői specialitása, gyerekkori megbocsáthatatlan tettük folyamatos megváltásraszorultságaként a biztonságos olvasás helye, a szék lesz.

A megfélemezett nyers testi erőre az egyetlen példa a lelkész figurája. Mindazonáltal életében egyszer ő sem volt képes uralkodni indulatán, és ha nem is közvetlenül, de fejében összekapcsolódott saját (szexuális) indulata és a vésztoi asszony halála – vezekelt is érte hátralevő éveiben.

A *Párhuzamos történetekben*, szemben az *Emlékiratok könyvével*, sem a szerelmi, sem a társadalmi egyesülés nem jelent szabadságot. Például Gyöngyvér és Ágost (és Szemzőné Arnót Irma) szerelmi kettőse (hármasa) több mint száz oldalon át a testi kommunikáció kudarca – értelmezésében nem azért járnak más-más dolgok Gyöngyvér és Ágost fejében, mert a szerző nem tudott volna még egy olyan szép, mély, izgató és szívszaggató szerelmi egyesülést leírni, mint amilyen az *Isten tenyerén ülünk* című fejezet az *Emlékiratok könyvéből*, hanem mert itt másként van kitalálva a regény: társadalmi, élettörténeti kötöttségeiből kiugorhat ugyan az ember, de az az ugrás magányos ugrás (és nem vezet szabadsághoz). Ilyen Kristófé a Margit-sziget éjszakai életébe, melynek következő ugrása kis híján konkrétan a Margit hídról a Dunába; és ilyenek Lehr professzor pénzen megvásárolt röpke kapualji „inherens kopulációi”.

Kristóf és Lehr professzor szociális hálójukból való magányos kitöréseit alapjaiban határozza meg az a társadalmi helyzet, amely Budapestet az 1960-as évek elején jellemezhetette. Nádas rendkívül ökonomikusan helyezi el ennek jeleit: Kristóf kalandja a Margit-szigeten egy időben történik a négy idős nő éjszakai kártyapartijával, valamint Ágost és Gyöngyvér szeretkezésével. A négy rendkívül intelligensnek kitalált nő – a múlt párkái – azért kártyázza át az éjszakát, mert nem tud aludni – meséli Gyöngyvér Ágost-

nak.<sup>15</sup> Hogy miért nem: lassan kiderül, hogy Arnót Irmának két fia és férje pusztult el 1944-ben, a koncentrációs táborban (vagy útközben), Szapáry Mária grófnő egy végzetes lesbikus szerelem utolsó napjait éli, mielőtt megölné mozgásképtelenné vált szerelmét, Koháry Elisát és önmagát, Dobrovan Bella és Huber Margit Párizsban tanultak táncot, illetve zenét, most magányosak – a 60-es évek Budapestjének szocialista realista művészete aligha tartott igényt képzettségükre. Kristóf meg túl van egy átnevelő árvaházon, ahová azután csukták be mint a szocialista rendszer potenciális ellenségét, miután apját kivégezték; nevét is megváltoztatták, nagynénje, Lehrné Demén Erna keresi meg és fogadja magukhoz, Lehr professzor házába, egy olyan házba, ahol semmi sem az, aminek mutatja magát.

Lehr professzor nyilas múltjával a kommunista hatalom első emberei közt van, rendezett családi körülményei mellett pedig brutális promiszkuitásban él, a kettőt pedig zavaros ideológiájában, a már említett „inherens kopuláció” elméletében ötvözi, mely elmélet egyszerre próbált zsidóellenes és kommunista lenni, Lehr professzor ugyanis véle gondolta opponálni az általa zsidónak és individualisztikusnak nevezett libidóelméletet. A gyakorlatban kopu-

<sup>15</sup> Igazán nem akarom túlbonyolítani, ezért itt jegyzem meg: a kor hangulatát az is meghatározza, hogy Gyöngyvér fejében megfordul (igen, az Ágosttal töltött nagyjelenetben), hogy följelenti Szemzónét az éjszakai kimaradások miatt. Egy följelentés, még ha nincsen is alapja, mindig célt érhet egy diktatúrában, és így Gyöngyvér, gondolja, megkapná Szemzóné lakását. Gyöngyvér, ezt meg kell jegyeznem, *nem* elvetemült figura. Csak zavaros. A politikai helyzet adta asszociációk kavartak benne.

lációi tárgyai züllött, büdös, lehetőleg árva szót nem szóló, egy húszforintossal beérő páriák voltak.<sup>16</sup>

Kristóf útján az éjszakában a vezérlő csillag szintén a húszforintos lesz: a férfiról, aki ellenállhatatlanul vonzani fogja, „az óriásról” egy helyen az áll, hogy hasonlít a húszforintos bankjegyen látható „óriáshoz”. A bankjegynek nyilván a versójáról van szó: széles vállú, keskeny csípőjű meztelen férfit ábrázolt, szemérmét éppen hogy eltakarta egy laza lepel, bal kezében búzakéve, jobbában a kalapács: a szocreál esztétika pozitív hőse maga.

Két ember ugrása azért nem lehet szinkronban, mert nem ugyanabból ugranak, ami önmagában még nem volna akadály – az az akadály, hogy nem tudják, voltaképpen honnan is ugranak. Ebből következik a szerelmi játék minden tettetése. Ezért vacillál annyit Ágost, vajon orálishan próbálkozzon-e Gyöngyvérnél, és ezért gondol arra, hogy barátja, Rott André már rég megtette volna helyében. A szeretkezés legintenzívebb pillanataiban más-más vízióik vannak, egyik sem a beteljesülést szuggerálja: Ágost úgy érzi, mintha úton lenne, Gyöngyvért meg mintha örvény húzná be az iszapba. A nagy közös élvezet, a szeretkezés utáni pisilés a kötelékektől való megszabadulás tehetlenségéből fakadó önfeledt paródiája. (A beteljesülés egyikőjük számára mégis eljön: míg Ágostot elnyomja az álom, Gyöngyvér Szemzóné zongorája

<sup>16</sup> „A professzor a maga részéről ügyelt is rá, hogy olyan körökből szerezze be állandó vagy alkalmi szeretőit, ahol az egyetemi vagy akadémiai világgal senki nem áll kapcsolatban. Ami nem esett nehezére, mert a közönségesség volt a gyengéje, a klasszikus promiszkuítás, a *dirty*, a legsötétebb obszcenitás tartotta fogva az érzékeit, mindaz, ami a legitim társadalmi lét szempontjából látótávolságon kívül reked.” (PT, III. 307–308.)

mellett, miközben gyermekkora jár a fejében, amikor nevelőanyja a tyúkólba zárta, kiéneklei azt a fisz hangot, melyet hiába próbált annyiszor énekóráin.)

Egy harmadik ember jelenléte két ember egyesülésénél az egyesülés jelentését kezdi ki (akkor nem kezdené ki, ha a harmadik is részese lehetne, ami az adott szituációban, az Ágost és Gyöngyvér szeretkezésénél asszisztáló Szemzőné esetén társadalmi, személyes élettörténetekbéli és korkülönbségek miatt elképzelhetetlen). A regény szerelmi kapcsolataiban többnyire van kizárt harmadik (negyedik stb.) ember: Szemzőné és Madzar viszonyát Szemző (és a holland asszony és Bellardi) árnyékolja be; Kristóf és Vay Kláráét Simon, Klára férje; Bellardi és Elisáét Szapáry Mária; Szapáry Mária és Elisáét finoman Szemzőné, durván a betegség; Demén Erna és Geertéét a társadalmi biztonságot szavatoló Lehr professzor; Demén Erna és Lehr professzor között a kölcsönös udvariasságon kívül nincs is viszony stb. stb.

A szabadság nagy pillanata az 1956-os magyar forradalom lehetne, így jelenik meg (ekkor erővel valóban először) az *Emlékiratok könyvében*, a regényt ezért külön ünnepelték<sup>17</sup> (bár a *Párhuzamos történetek*

<sup>17</sup> „Nádasnak sikerült megírnia azt, amire mindeddig várnia kellett a magyar irodalomnak, 1956 regényét; (...) Egy hosszabb fejezet centrális helye és szerepe a műben azonban vitathatatlanra teszi, hogy *szabadság és szerelem, test és lélek, ösztönlény és állampolgár, »görög és zsidó«, keresztény és pogány* ellentétében, egységében »vezeti fel« a *Temetések éve* című fejezet egyik bekezdésében elhangzó, a minden más »alternatív« szóösszetételt megsemmisítő kulcsszót: forradalom. Nádas, miként a jelentékeny művészek mindig is, ismét a megformált igazság elrejthetlenségét tanúsítja a művészet és szellem erejével. Mindez rejtélyes összefüggésben áll (lásd később) az európai kultúra felvilágosodásá-

olvasása közben egyre jobban feltűnik az akkori mondatok józan kiegyensúlyozottsága): „A tömeg abban a kora esti órában még nem evett meg, nem tüntetett el magában, mint később annyiszor, nem vette el a személyiségemet, hanem sokirányú engedékenységével épp azt tette lehetővé, hogy a saját testem életének legelemibb feltételében, a mozgásban érezzem, ami mindenkién közös, érezzem, részei vagyunk egymásnak, és mindenén túl vagy mindenén innen azonosak mindenkivel, amitől aztán nemhogy nem volt arctalan, miként azt a tömegről mondani illik, hanem olyan arányban kaptam arcot tőle, amilyen arányban én is arcot kölcsönöztem neki.”<sup>18</sup>

Az *Emlékiratok* egyik története a kommunista diktatúrában befolyásos politikai funkciót betöltő apától megszabadulni próbáló fiúé: a forradalom, az együtt-hömpölygés a jelszavakat skandáló tömeggel, a véletlen ko incidenciák, ahogy egymásra találunk a jó barátok, eksztatikus, személyiséget formáló élmény (amit az elbeszélő évekkel később, Berlinben hiába próbál elmondani szerelmének, Melchiornak – a forradalom intenzívebb viszonyt jelentett számára, mint a fokozhatatlan intenzitású szerelme. Vagy: már abban a regényben is jelezte Nádas annak a nagy szerelem határait). Az *Emlékiratok* a szülők promiszkuus politikai

nak kulcs- és határművével, a szabadságtradíció tragikus összefoglalásával, Beethoven *Fidelio* című operájával.” (Ballassa Péter: *Nádas Péter*. Kalligram, Pozsony, 1997, 256–257. – kiemelések az eredetiben.) A könyv újabb értelmezője, Bagi Zsolt, más perspektívából: „A regény csúcspontja és a testközösség leginkább tökéletes megvalósulása az 1956. október 23-ai események leírása.” (*A körülrás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*. Jelenkor, Pécs, 2005, 25.)

<sup>18</sup> Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Jelenkor, Pécs, 1994, III. 20.

viszonyain túl próbál lenni: a forradalom az egyik lehetséges kilépés, a mitológiai örök minták fiúszerelemben megvalósuló szabad viszonyai a másik út.

A *Párhuzamos történetek* nem dédelgeti a mindentől elszakított jelen és a mindent átható örökkévalóság ideáját, nem próbál a múlttól szabadulni: szereplőit, viszonyaikat, a társadalmi folyamatokat az emberi idő, sajnos: múlt–jelen–jövő fárasztó hármásában mutatja be.<sup>19</sup> A forradalmat Kristóf szemszögéből látjuk, ő is pubertás korú fiúként tapasztalja meg, akárcsak az *Emlékiratok* névtelen elbeszélője. És egészen mást lát: a tömeg nem mozgásban van, hanem áll a kenyérsorban (mert annak a sok embernek, hiába minden eksztázis, ennie kell), kenyér nincs, a tömeg mozogna, haladna előre, de mindhiába, ettől egyre nagyobb a feszültség, közben megérkezik a tank, és lő.

A budapesti tömegnek 1956-ban nem volt hova mennie – ezt az élményt formálja meg óriási erővel a *Párhuzamos történetek*. Véres, átláthatatlan, ijesztő. Nádas a végét abban a pillanatban jelöli meg, amikor egy tömegnyi gyereket NDK-ba visznek úttörőtáborba, és a pályaudvaron keletkezett zúrzavarban néhány pattogó vezényszóra a szülők „miként tölte-

<sup>19</sup> Bacsó Béla *Párhuzamos történetek*-interpretációja a Parmenidész-mottóból kiindulva tárja föl a regény viszonyokra épített voltát – a közöstől (*koinon*) elvágott, elkülönült, az elkülönülésben élő figurák az ezt az állapotot leíró görög terminushoz (*idion*) különféle mértékben ugyan, de idionközeliek (konvencionális emberi kommunikációra képtelenek). „A létezők változó viszonylatai között magát kifejező ember csak azt mondhatja ki, ami éppen jelenlevő, ám mindannak a viszonylatában él, ami ugyan nincs közvetlenül jelen, sőt mint távollevő nem mutatkozik, mégis továbbdítja az embert a kifejezett jelenlevőtől.” (Bacsó Béla: *Olvadási kísérellet*. <http://litera.hu>)

lék a bélből, a következő pillanatokban magadóan átnyomódtak a csarnok két nyitott bejáratán”. (PT, II. 297.) Valamikor valóban el kellett kezdődnie a forradalom elfelejtésének, hogy az ilyen-olyan engedményekre, kedvezményekre alapozó Kádár-rendszer elkezdődhessen.

A politikai pornó csúcspontját Nadas a Lukács fürdőben játszatta el. Karakas elvtárs, az államtitkár (1961-ben vagyunk) Rott André magához inti, és együtt úszkálnak a rövid medencében. A szép és vékony testű Rott André erőfeszítése kettős: illedelmesen maradjon egy kissé hátrább a súlyfelesleggel küzdő nagyhatalmú embertől, valamint saját pozíciója megerősítése érdekében árulja el barátját, Ágostot. Mindkét törekvését siker koronázza. Az árulás himnusza következik. (Nagy igyekezetében még Karakas elvtárs combját is sikerül a víz alatt megsimogatnia.)

Az adott közegben Rott André tettének nem III. Richárd magasztos elvetemültségéhez van köze, sokkal inkább a kor társadalmi viszonyaihoz, melynek kettős mércéje szerint egyrészt (nyíltan hangozthatóan) a kollektivitás, másrészt (rejtetten) az önérdek a legfőbb erény. A mind politikai, mind pszichológiai értelemben elfojtott 1956-os forradalom után vagyunk.<sup>20</sup> (Az *Emlékiratokban* az 56 előtti „tisza kollektivitás” legfőbb eszméje nevében kutatnak a gyerekek, az elbeszélő és Maja, hátha kémkedés vádjával ők is följelenthetnék befolyásos pozíció-

<sup>20</sup> A kor logikáját lásd még: „Varró tartotta ugyan rendesen a száját, a püspök elégedett lehetett vele, de elég szemérmetlenül megtagadott mindenféle közreműködést a hivatalosokkal, amit *egyrészt* csöndesen helyeselt a püspök, *másrészt* többször nyilvánosan nehezményezett.” (PT, III. 651. – kiemelések tőlem, S. Zs.)



ban lévő apjukat, és ezzel kommunista hősökké válnának, mint ahogy az az iskolai példázatban szerepel.) Rott André nem naiv, csupán tisztán látja és követi a dolgok logikáját: „Mégiscsak intézmény volt, s nem testi-lelki jóbarát.” (PT, III. 364.)

Rott André az 1960-as évek Lukács fürdőjében elárulja barátját, de persze ebben nincsen semmi különös, barátja maga is a hatalom szolgálatában áll, és bizonyára – ez volt a kor logikája, s eléggé beette magát azóta is a magyar közgondolkodásba – ő is ezt tette volna a helyében. Elegánsan, könnyedén zajlottak ezek az árulások, kifinomított tolvajnyelven: annyit mond Karakas elvtársnak Ágostról, hogy „vakond”, „kozmas ügy”, meg „berozsdázott”, ami, ha jól értem, azt jelenti, hogy kettős ügynök. Ilyet viszont meglehetősen brutális lett volna mondani: gyöngéden áruld el, éppen, hogy érintsd, ettől puhult a diktatúra.

Nádas ezt az árulást olyan történetbe helyezi, mely összefüggést teremt a 20. század két diktatórikus politikai rendszere között: Ágost ennek nyomán azt a kényes megbízatást kapja, hogy az Eichmann-iratokat vigye el Budapestről Jeruzsálembe, a tárgyalásra, viszont az iratoknak, így dönt a kommunista hatalom, mégsem kell valamiért odajutnia, így gondoskodik arról, hogy az athéni repülőtéren nyoma vesszen mind Ágostnak, mind az iratoknak. (Lehet, hogy Ágostot megölték már a reptéren, amikor eltűnt az iratokkal együtt, lehet, hogy máshol tovább élt, és ő a regény eleji hullá. És más lehetőségek is vannak.) Nádas arról nem beszél közvetlenül, hogy miért nem akarta a kommunista hatalom az Eichmann-papírokat kiadni (ami viszont történelmi adat), de hát egy-két ok világos: például Lehr professzor kiemelkedő szerepe mind a nyilas mozgalomban, mind az akkori hatalomban, vagy a magyar

politikai és szellemi elit felelőssége a zsidóüldözésben (a Bellardi–Madzar szál, benne a titkos társaság olyan nobilitásai, mint a háttérből egyetértő kormányzó úr, vagy mint az író Németh László és Szabó Dezső [PT, II. 309.], továbbá ugyanehhez a szálhoz tartozik Vay Elemér gróf és kormányfőtanácsos titkos megbízatása fölmérni Mohácson a logisztikai szituációt a zsidók szállítása szempontjából, valamint az egész országban a rekvirálandó zsidó vagytonokat).

A pornográfia szó a görög *πορνή*-ből ered, jelentése: valami, ami eladott. A magyar *elárulni* ige az eladni, áruba bocsájtani (fölbecsülni – előtte még: fölbecsülhetővé tenni – értékét, és azon az áron eladni) konkrét jelentését morálissá szublimálja. Rott André a barátját árulja el, árulása a barátság pornográf redukciója. A személyes viszonyok föltárásával látjuk meg a regényben, hogyan jöhetett létre egy egész társadalmat átható árulás. Politikai pornó minden olyan társadalmi viszonyulás, mely az embereket egyetlen létező vagy ráfogott tulajdonságukra redukálva csoportba sorolja és kirekeszti.

*(fecskék)*

„A saját indokolatlan ingerültségét egy idő után észre kellett vennie. Minden esetleges zaj megzavarta. Nem lehetne azt mondani, hogy a munkájában zavarta volna, hanem abban a bensőséges folyamatban, abban a múltra és jövőre nyitott belső beszédben, ami a munkájához tartozott. A parti fecskék éles visongása pedig oly közel hozta hozzá Szemzónét, hogy bármiként terelte el róla a figyelmét Bellardival, egy kicsit azért mindig rá kellett gondolnia. Mintha a képzeletében a Szemzónével kéne a Bellar-

dit agyonütnie, vagy ha ez a fecskék miatt nem megy, akkor fordítva.

Lassan telt ki a nyár, s egyszer csak azon kapta magát, hogy hiszen ezek fecskék, akik Szemzönére emlékeztetik, s egyre forróbbak lettek a nappalok.” (PT, III. 49–50.)

Ezek a fecskék mindhárom kötetben feltűnnek – gondoltam, velük zárom írásomat, hátha „a végén megint minden fölragyog”, ahogyan azt Esterházy *Kis magyar pornográfijában* olvassuk.<sup>21</sup>

Tehát: a fecskék először Carl Maria Döhring álmában jelennek meg, amikor a pfeileni koncentrációs táborból valahogy kiszabadult foglyot fürdetik, a Royal Air Force magyar hadnagya – Rott André, őt álmodja Döhring – kérdezi tőle nevét, ő erre a számot mutatja alkarján, mire a hadnagy, hogy kétségtelesenül késlekedtek, de most itt vannak motorkerékpáros századukkal – a fecskékkel! –, és ők majd igazságot tesznek: fölgyújtják Pfeilent. Döhring tiltakozna, de zsidó fogolyként tudja álmában, hogy egy ember nem volt a városkában, aki ártatlan lett volna. A második kötetben Bellardi és Madzar gyerekkori barátságának történetében van jelentősége a fecskéknek: Bellardi emlékezetében részint ha a fecskék nem védtek volna oly ádázul fészkeiket, akkor ők nekiláttak volna kiásni a mohácsi csatában elpusztultak csontjait (PT, II. 249–249.), részint a parti fecskéknek köszönhetően megtalálták azokat. (PT, II. 312.) Nádas Péter humoros szerkesztése itt is pompásan megfigyelhető: egymásnak ellentmondó/egymást kölcsönösen kizáró állításokat helyez olyan tágabb kontextusban, ahol, miután ellentmondásosságuk

<sup>21</sup> Magvető, Budapest, 1984, 40.

föltárult, már nem az a kérdés, hogy melyik az igaz. A fecskéket nagyon megdolgoztatja: már Bellardi emlékezetében összezavarodtak, de legalább a Bellardi–Madzar–fecske viszony állt, Madzar fejében viszont a fecskék Szemzónét asszociálják, holott nyilván Bellardit kellene – klasszikus bohóc-helyzet, ahol Szemzóné, Bellardi és a fecskék egymás helyére aspirálnak.

Az más, hogy Döhring álma miatt a fecskék mégiscsak eszébe juttathatták Szemzónét. Ehhez pusztán egyazon történetben kell elgondolni álmot, emlékezetet és valóságot, valamint az 1930-as évektől kezdve az egész 20. századot.

Gottlieb Ármin történetéből pedig azt tanultam, hogy a jól végződő meséket nem mondják végig.

(2006)

## A KRASZNAHORKAI NEM

*Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó.* A japán kolostorépítési hagyomány szerint, mely bizonyára, mint annyi japán egyéb, a kínai hagyományokra van alapozva, a kolostor helyét úgy kell kiválasztani, hogy északról hegy, délről tó, nyugatról utak és keletről folyó határolja, vagy védje-határolja.

Azt a kolostort, amelyet Krasznahorkai László az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című könyvében<sup>1</sup> leír, nem védi az évszázadok bölcsességét hordozó hagyományos előírásnak való gondos megfelelés: azt a kolostort csak határolja a hagyományos előírások lépcsőről lépésre történő betartása, az óvatosság és a tisztelet, de védeni nem védi semmi, hiába jár úgy ott valaki, hogy nem is jár, mert nem létezik, hiába tehát ez a fokozhatatlan óvatosság, mert már volt ott valaki, vagy valakik, akik ezt-azt fölgújtottak, néhány polcot levertek, anélkül, hogy rápillantottak volna, könyveket földre söpörtek stb. Klasszikus, mondhatjuk, s bár tényleg nem tudunk semmit róla, mert nincs rá szöveg, mégis abban a csapdában vagyunk, hogy igazunk van.

Mert igazunknak ugyan igazunk van, ha azt olvassuk ki ebből a könyvből is, hogy évszázadok figyelmét, gondosságát, mérlegelését, nagylelkű odaadását egy értelmetlen, apró esemény percek alatt

<sup>1</sup> Magvető, Budapest, 2003.

eltörölheti, és ettől az igazságunktól nincs az égvilágon semmi, ami megvédene, mégis van valami, ami érintetlen a pusztítástól. Érintetlen: az, aki végigsöpört a kolostoron, fölgújtva ezt-azt, 13 aranyhalat főlsegezve a szemén keresztül a halastavak melletti deszkabódé falára, nyilván nem tartotta érdeemesnek, Genji herceg unokája pedig, aki évszázadok óta keresi, mert olvasott róla a *Száz szép kert* című könyvben, mint a századik és legszebb kertről, ő viszont valahogy szintén nem, nem talál rá erre az érintetlen kertre – és aki Krasznahorkainak ezt a könyvét olvassa, jó esélye van arra, hogy megismételje ezt a nem-találást, hogy szintén elmenjen amellet, ami érintetlen a pusztítástól, és azért érintetlen, mert ugyan része a védettnek tervezett kolostornak, vagyis értelmezhetetlen volna az évszázadok során elmélyült tárgyak iránti tisztelet nélkül, és értelmetlen volna a szintén évszázadok során elmélyített végesség miatti riadtság nélkül, mégis, ebben a kolostorban teljesen véletlenül, mintegy mellékesen van, az északról hegy, délről tó, satöbbi nyilvánvalóan nem szavatol számára semmit, mert létezése ennél sokkal, de sokkal elemibb dolgokon múlik, a szeleken, az esőn, a föld rétegein, a szilíciumon például. És ha ez így van, akkor Krasznahorkai könyvének az olvasója talán megteszi azt a szép és gazdag kerülőutat például az első japán regény, a *Genji Monogatari* felé, vagy a Cantor teremtette halmazelmélet felé, azt, amit a pusztítás nem kezdett ki, éppen valószínűtlensége, védtelensége, kiszolgáltatottsága miatt, a rejtett kertet tehát, amit Genji herceg unokája hiába keres Krasznahorkai könyvében, szintén nem fogja megtalálni.

„Senki nem látta kétszer”, ez a könyv mottója. Hiányzik az, hogy mit, mit nem látott senki kétszer, de hogyan is lehetne ott, mikor senki nem, következés-

képpen a mondat vagy a könyv szerzője sem tudna csak úgy rámutatni, hogy ezt, kérem, ezt a rejtett keretet nem látta senki kétszer, mikor éppen azt írja meg 50 fejezetben, hogy erre a kertre egyáltalán nem lehet rámutatni, mert nincsen, aki rámutasson, mert aki volna, az részint elmegy mellette, részint pedig nincsen. Nincsen, abban az értelemben, ahogy *A Thészeus-általános*<sup>2</sup> első, a szomorúságról szóló előadásában beszél Krasznahorkai a dologról:

„Ha most azt állítom, a szomorúság az a legsejtelmesebb vonzalom a dolgok megközelíthetetlen középpontja felé, akkor Önök teljes joggal már megmosolyognak, hisz annyi mindent hallottak itt ettől az előadótól, annyi egymásnak ellentmondó ezt-azt, hogy így meg úgy, a szomorúság hol végső akadály a látás előtt, hol sóvárgott pontja a korán sötétedő délutánoknak, meg még mit tudom én, mi mindent, egymásra hányva.

Azt hiszem, világosan áll Önök előtt, hogy ez az előadó előadása tárgyáról nem tud semmit.

De hát így volt ez akkor is, amikor felhívtak telefonon, s kértek, tartsak előadást, Magára bizzuk, miről, mondták jelentőségteljesen, Maga teljesen szabad, tették hozzá, már akkor is így volt, amikor erre azt gondoltam, jó, akkor a szomorúságról fogok, de nem is gondolkoztam el, hogy ezen belül majd mit, mert inkább azon töprengtem, mért pont engem, csak nem azért, mert megsejtették valahonnan, hogy olyan könyvet akarok írni, amelyben már nem szerepel ember?”

Ahhoz, hogy tétje legyen egy olyan könyvnek, amely egyetlen kritériumnak kívánjon eleget tenni,

<sup>2</sup> *Thészeus-általános. Titkos akadémiai előadások.* Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993.

annak, hogy ne szerepeljen benne ember, ennek a *nemnek* tehát, kell valaki, aki nincs, és akinek hiányoznak az emberek. Ez a valaki, aki nincs, a Genji herceg unokája. És azért éppen ő lesz az, aki nincs, mert Genji herceg volt annak az ezer évvel ezelőtti, a japán Heian-korban írt regénynek a kimondhatatlan szépségű hőse, aki minden nőt, aki óhatatlan szerelemre lobbant iránta, rávezetett a „mono no aware”-ra, erre a japánból nehezen átfordítható fogalomra, ami viszont egészen közel van *A Thészeus-általános* előadója által többször is hasztalanul megkísérelt szomorúság-definícióhoz. A „mono no aware” ugyanis a Heian-kor legfőbb erényének számított, és valamiféle érzékenységre, a dolgok és a művészetek iránti érzékenységre gondolhattak, amit európai kultúránkban csak egy teljesen kiveszett fogalommal hozhatunk párhuzamba, és ezt is bizonyára tévesen: „lacrimae rerum”, azaz a dolgok könnyei?, szomorúsága?, a legsejtelmesebb vonzalom a dolgok megközelíthetetlen középpontja felé? végső akadály a látás előtt?, sóvárgott pontja a korán sötétedő délutánoknak?

Abban a 11. századi japán regényben, és meg kell említenem szerzőjének a nevét is, bár azon kívül, hogy nő volt, középnemesi családból származott, és a királyi udvarnál „A japán történelem könyvtárának” becézték, nem sokat tudni, tehát: Murasaki Shikibu regényében az egyetlen út, mely a dolgoknak erre a megfoghatatlan szomorúságára vezetett, a szerelem volt. Ezer évre rá, Krasznahorkai könyvében a szerelemnek csak valami nagyon távoli, vagy nagyon ezeréves nyoma jelenik meg, de ott van: részint Genji herceg unokájának az ezer évvel korábbi történetre utaló nevében, de sehol másutt vele kapcsolatban, részint meg a romlásnak induló harangtoronyra



egyetlen percre rárepülő énekesmadár énekében, mely magába hordozta, az elbeszélő szerint, annak a lehetőségét, hogy valahol a párja meghallja ezt az éneket, és akkor, a pusztuló torony erre az egyetlen percre örökké válik (XIII. fejezet). És a harmadik szerelem-nyom a keresett kert, az őt alkotó nyolc hinokiciprus megfogásának története (XLIII. fejezet), melyet az elbeszélő egyáltalán nem a japán regény allegorikus beszédmódjával ír le (növényeken keresztül valójában emberi dolgok kifejezése), de még ennek a fordítottját (a növények antropomorfizálását) sem teszi, hanem a szélről beszél, magvakról, akadályokról meg veszélyekről, mígnem „a virágszemek befurakodtak a magpikkelyek közé”, és így tovább. Ha nem volnának az indázó mondatok, azt hihetnénk, tudományos szöveget olvasunk, s nem egy lélegzetelállító szerelmi történetet. A hinokiciprus magvainak szerelmi története pedig a soha meg nem érthető történetünk és létezésünk üzenetével terhes:

„Végül hatalmas fák nőttek, nyolc hatalmas, gyönyörű hinokiciprus egy kolostorkert udvarán, egy nagy messzeségből érkező felemelő mondat küldötteiként, egy üzenettel szétterülő gyökérzetükben, egyenes törzsükben és finom csipkészetű lombozatukban, egy üzenettel a történetükben és a létezésükben, melyet soha senki megérteni nem fog, hisz megértésük jól láthatóan nem az emberre van bízva.”

Bizonyára egészen más okai és más módszerei lehettek Murasaki Shikibunak arra, hogy eltörölje magát a történet formálásakor, és csak arra figyeljen, ami Genji herceg számos szerelmi viszonyából fontos számára, egy hierarchikus társadalom minden hierarchiáját felülíró 795 versre, a szív történéseinek pontos megformálásaira, a 31 szótagból álló *wakák*ra.

Vannak ugyan olyan hipotézisek is, melyek szerint Murasaki Shikibu regényének egyik figurája, Murasaki, akibe még kislánként szeret bele Genji herceg, önéletrajzi vonatkozású, de ez a feltételezés csak erősítene azt a szédületes lemondást önmagáról, hiszen akkor az volna, hogy szerelmének hány meg hány más szerelmét formálta még meg ugyanolyan érzékenységgel. Ami talán teljesen természetes az ezer évvel ezelőtti keleti gondolkodás számára. És ami fölött az európai nem győz csodálkozni, elérzékenyülni, hamisan idealizálni, egzotikumot látni benne, de hát mit is tehetne a Don Juan történetére asszociáló európai, nő vagy férfi, hiszen annyira szembehajszolták itt a morális vonatkozást az esztétikaival. Krasznahorkai egy másik könyvében az európai most és a távol-keleti hajdani, melynek mára természetesen csak alig kivehető nyomai maradtak fenn, szóval ennek a két, egymástól gyökeresen eltérő kultúrának a viszonyáról egy kínai utazás története elég sokat megmutat. Például azt is, hogy miért lehet olyan különös egy európai ember számára a pusztai lehetőség, hogy Murasaki szerelmének minden más nő iránti szerelmét ugyanolyan lényegesnek tartja, mint a saját szerelmüket, hát azért, mert az európai kultúrában dominál az imperiális Európa (még akkor is, teszem hozzá, mert ezt azért elengedhetetlennek tartom, ha ez az Európa, amióta csak van, küzd saját imperializmusával), ahol tehát, olvasom *Az urgai fogolyban*,<sup>3</sup> „mindent uralni kell a szabadsághoz, s ezért minden csupán a birtokbavételig tart, azután szétesik, és értelmét veszti”. Mintha Don Juanról beszélne, vagy inkább a számolásba beleszédült Leporellóról, igen, az imperiális Európa szim-

<sup>3</sup> *Az urgai fogoly*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992.

bóluma sokkal inkább ez az ájult Leporelló. A japán regényben nincs szó a nők számáról, csak a végeségről, s ezzel Genji herceg története szembenéz azal, amit a Don Juan-történet elleplez, illetve a végén kínosan szimplifikál, mintha a kormányzó nélkül Leporello ma is vezetgethetné a statisztikát.

Ahogy a 11. századi japán regényből sem, Krasznahorkai regényéből szintén semmit nem tudunk meg az elbeszélőről. Még a krasznahorkais hosszú mondatoknak is megvan a tudományosan indokolható előzménye: a Genji herceg történetének 2001-ben megjelent harmadik angol fordítója, Royall Tyler írja, hogy az eredeti japán szöveg híres a hosszú, kígyózó mondatairól. Vagyis a stílus, itt, nem az ember, illetve hogy tárgyyszerűbb ezúttal a kettejük közti összefüggés. Semmi több nem derül ki az elbeszélő perspektívájáról, mint ami az elbeszéltekből következik. Ez a „semmi” viszont ugyanolyan gondosan megformált, mint ahogyan Genji herceg unokája az a szereplő a könyvben, aki nincsen. Mit is jelent ez? Krasznahorkai elmondja egy interjúban, hogy három éven át tanulmányozta ehhez a könyvéhez a klasszikus matematikai halmazelméletet, a botanika néhány különleges ágát, köztük a bryológiát, a mohákra vonatkozó tant, a történeti meteorológiát, a japán könyvtörténetet, a japán kolostorépítészet történetét, kristályfizikát, ásványtant stb.<sup>4</sup> Ami a tudományos beszédmódtól mégis megkülönbözteti még azokat a fejezeteket is, ahol valóban például pusztán a föld rétegeiről van szó, az nem a tudás megbízhatósága, vagy alárendeltsége bizonyos más, például

<sup>4</sup> Keresztury Tibor – Székely Judit: „Nincsen sehol semmi”. *Látogatóban Krasznahorkai Lászlónál*. (2003. szeptember 19., [www.litera.hu/nagyvizit](http://www.litera.hu/nagyvizit))

irodalmi megfontolásoknak. Nem: itt egyetlen mohacsíra sincsen alárendelve semminek, minden önmagáért fontos. Krasznahorkai elbeszélőjét ha valami, hát az jellemzi, hogy teljes intenzitással figyel és figyelteti meg a legkisebb szélmozgást is. Amitől nem egy semleges elbeszélő alakul ki, hanem egy tiszta erejéből nem-semleges elbeszélő, aki minden figyelmét tárgyának szenteli. És ez valami egészen másféle szabadságot tesz lehetővé, amit nem hajszol sem az újat mondás igénye, sem az idő lineáris rendjének zsarnoksága, az ok-okozati összefüggések kizárólagos hatalma nyilván szintén nem, és a kötelező távolságtartás terrorja sem érvényesíti itt magát – mert ki is tartana távolságot? És mitől? A hinokiciprus magvaitól?

Még az a tény is, hogy ötven fejezetből áll a könyv, lehetővé tesz egy olyan értelmezést, mely ebben az európai és a távol-keleti hagyományok tiszteletét, a tárgya iránti figyelemből adódó szabadságot látja: mert a *waka* 31 szótagból áll, és körülbelül 31 az 50 arany metszés szerinti kettéosztása. Következésképpen a XXXI. fejezet a hagyományokhoz való viszonyunk szempontjából sorsdöntő kell hogy legyen.

A XXXI. fejezet a *kyozó*ról szól, a kolostornak arról az épületéről, ahol a rend könyveit tartották, s amelyen nem volt ablak, jelezve ezzel, hogy ez a hely rituálisan meg van különböztetve a kolostor többi épületétől, viszont ajtajával szemben egy másik ajtó nyílt, a nagy szentélyen belüli kisebb szentély ajtaja, mely kisebb szentélyt a nagyobb tökéletes, csak kisebb mására építettek meg a nagyon belül, s melynek rendeltetése az volt, hogy egyetlenegy ember nyugodtan olvasson benne. Vagyis, ha követjük valamelyest ezt az arany metszéses-wakás értelmezést, akkor a XXXI. fejezet kitüntetettségehez még

hozzáadódik a *mise en abyme*, az olvasás helyének a tükröződése. Genji herceg unokája ebben a fejezetben belép a kyozóba, látnia kell a pusztítás nyomait, a kisebbik szentély ledöntött negyedik falát, de mint ha nem látná, úgy lép be abba az egyetlen személy számára tervezett szentélybe, és ott – ott nem olvasni kezd, hanem elnyomja az álom. (Ebben a 21. századi regényben ez az egyetlen pont, ahol álomról van szó – szemben azzal a 11. századival, melyben, tekintettel arra, hogy a szeretkezés egyezményes jele volt, és hogy abban a régiben minden az emberekről szólt, a növények, az állatok, minden az emberi viszonyok allegorikus kifejezését szolgálta, Murasaki Shikibunál tehát gyakran volt szó álomról.) A tükörijáték viszont nem megfeleléseket, hanem különbségeket hoz létre: Genji herceg unokája, aki nincsen, az álom révén a 11. századi japán regény közelség-alakzatát éli meg, az olvasó, aki Krasznahorkai 21. századi magyar regényében azt olvassa, hogy Genji herceg unokája a nagy szentélyen belüli kis szentélyben álmodik, legfőbb ezt a mondatot ismételheti meg.

Az intenzív figyelem elbeszélője jó okkal találta ki Genji herceg unokáját arra, hogy valakinek hiányozzanak az emberek, mert túlérzékenységből fakadó rosszulléteiből csak úgy tud helyrejönni, ha akad ember, ki egy pohár vizet adjon neki, s aki, túlérzékenységből fakadóan, évszázadok óta keres egy rejtett kertet, ami mellett, az intenzív figyelem bajnokának paródiájaként, meg-megtámaszkodva a kertet övező kerítésben, elmegy. A regény közepe, fordulópontja, a XXV. fejezet viszi el Genji herceg unokáját a kert mellett, hogy ezzel a különözésnek egy másik tükörmozgását írja le, ahol szintén tükör és tükörkép, érzékeny, figyelmes elbeszélő és érzékeny, figyelmes hős megfelelehetne ugyan egymásnak.

Mégsem ez történik, az elbeszélő nem él a végtelen megjelenítésének ismert, *mise en abyme* módszerével, hiszen később minden további nélkül, a XL. fejezetben szépen leírja a rejtett kertet. Genji herceg unokája azzal, hogy nincsen (és legfőbb ideje megemlíteni, hogy ez szövegszinten azzal van megoldva, hogy a IV. fejezetben Genji herceg unokája leszáll a vonatról a Keihan fővonal Sichijo utáni első megállójában, a VIII.-ban meg az áll, hogy senki sem szállt se föl, se le – és ugyanez ismétlődik a regény végén, a XLIX.-ben várja a vonatot, ami az L.-ben meg is érkezik, de a peronon senki), azzal tehát, hogy nincsen, aki keres, és nem is talál meg semmit, a keresés humoros verzióját jelenti. A Genji herceg unokája európai ruhát viselő és teljesen berúgott kíséretének tagjai, akik szintén keresnének valamit, ha el nem felejtenek minduntalan, mit is, segítségre számítva bódultan nyomkodják az italautomata villogó gombjait, újabb doboz sörök után, hát ők azok, akik olyanok, mintha élnek. A keresés harmadik, parodisztikus verzióját jelenítik meg.

A keresés rejtett humora, hogy részint elmegey mellette, részint meg nincs is az, aki keres, a kert viszont, amelyet Genji herceg unokája évszázadokon át (igen, így van a regényben, hogy még inkább valószínűtlenítse a dolgot) keresett és kerestetett, a végsőkig egyszerű kert, mely pusztán magvak és csírák találkozásán, szeleken és esőcseppeken múlt, amelynek tehát semmi köze az emberhez és kultúráihoz, pusztán annyiban, hogy ugyanaffelé a hely felé sodródott a százmilliárd hinokiciprus pollenszem, mint amely helyet évszázadokkal ezelőtt a buddhista rend vezetője, a zseniális Kobo Daishi utódja kiválasztotta a kolostor számára, a kert tehát *létezik*, megjelenik egy másik formában is: miután lemondva arról,

hogy itt megtalálhatná a kertet, Genji herceg unokája visszafordul, bejárja még a kolostor elhagyatott épületeit, a rendfőnök kihalt rezidenciáját, s belépve a rendfőnök szobájába, *bábeli* rendetlenséget talál: whiskysüvegek, geták, karóra stb. stb. összevissza, és egy könyv, középen kettéhajtva, gerincével fölfelé a rendfőnök ágyán, melynek szerzője Sir Gilmore, a címe: *A végtelen tévedés, és az elbeszélő* valamiért fontosnak tartja hozzátenni, hogy *francia* könyvről van szó. Holott franciául csupán a káromkodásokból és a végtelen halmazok elméletét megteremtő Georg Cantor, valamint a végtelen dimenziójú terek geometriáját kidolgozó David Hilbert s még néhány más, a nyomukban járó matematikus szidalmazását tartalmazó „Megjegyzés” van, a könyv maga a pozitív egész számok felsorolásából áll, örült türelemmel, 2000 oldalon át szép sorban, aminek egyetlen célja bebizonyítani, hogy a *végtelen* reálisan nem létezik, csak nagyon nagy van. Az áll ebben a szívszorító paródiában, hogy a végtelen fikció, mert „amíg a valóságban két dolog között, mely jelentheti akár az anyag legeslegparányibb részét is, míg tehát két elem, két részecske, két isten, két madár, két virágszirom, két sóhajtás, két lövés, két érintés között távolság van, fogalmaz Gilmore, addig a világ, addig az univerzum: véges...”

Gilmore-nak tulajdonképpen logikus a gondolatmenete: Cantor tétele, hogy a racionális számok halmaza megszámlálható és végtelen, az úgynevezett korrespondencia létezésén múlik, vagyis azon, hogy létezik egy függvény, mely a természetes (a pozitív egész) számok halmazát leképezi a racionális számok halmazára. Gilmore valami miatt arra a következtetésre jutott, amit meg sem próbál bizonyítani, úgy tekinti, mintha axióma volna, hogy ez a korres-

pondencia nem létezik, vagyis két dolog között mindig van távolság. Ha ez igaz volna, akkor valóban újra kellene gondolni Cantor tételét.

De hát az egész abszurditás.

Abszurditás, melynek nagyon reális fájdalom lehet az alapja.

Krasznahorkai fiktív, franciául író angol nevű matematikusa nem találva megoldást a távolság és a végtelen szimultán léte, a végtelen megsemmisítésével próbálkozik a pozitív egész számok felsorolására tett szívszorítóan humoros kísérletével.

A 8 hinokicprusból álló kert, melyet senki nem látott kétszer, annak a bizonyítéka, hogy ha örülten nagy is a távolság a kínai Shandong tartomány és a Kyotó melletti kolostor között, és majdnem minden hinoki pollenszem elpusztul is, mielőtt az anyahinokit megtermékenyíthetné, egyszer, valaha, létrehozott egy korrespondenciát.

(2003)



GLISSANDO  
Láng Zsolt bestiáriumairól

(Bevezetés)

A múlt század hetvenes éveitől kezdve a történelem megírtságára, a különféle narrációk tényteremtő erejére irányult a figyelem, s még ha a kérdés Hayden White-i megközelítése egyre vitatottabb is, a történész számára aligha adott a múltból való tudás egyértelműsége, a „források” magától értődő használata. Láng Zsolt négykötetesre tervezett *Bestiárium Transylvaniae* című regényének eddig megjelent első és második-harmadik kötetének<sup>1</sup> történelemszemlélete, noha irodalmi megformálás lévén veszít is a múltból való hozzáférés problémájának feszültségéből (kortárs történészek alkalmasint nem veszik komolyan), a maga konkrét 16. századi erdélyi (és moldvai és szamoszi és velencei stb.) történeteivel, ezeknek a történeteknek aszerinti változékonyságával, hogy ki meséli őket, nem csak arra ébresztik rá az olvasót, milyen keveset tud bizonyos történelmi eseményekről, hanem arra is, milyen kevéssé ismeri egyazon történet különféle arcait. Mind az irodalom, mind a történelem értelmezésének tétjéhez, értelmezettségé-

<sup>1</sup> *Az ég madarai*. Jelenkor, Pécs, 1997; valamint *A tűz és a víz állatai*. Jelenkor, Pécs, 2003. – A hivatkozások a továbbiakban ezekre a kiadásokra vonatkoznak.

nek belátásához termékeny szempontokat kínál. A regények megközelítésének itt következő kísérlete csak jelzi ezt a nagyobb kontextust, az elemzés konkrétan egyetlen, jóllehet sokfelé ágazó kérdésre koncentrálna: milyen a *Bestiárium* eddigi köteteinek prózatechnikája, hogyan viszonyulnak a történetírás történetiségéhez, valamint ahhoz a történetiséghez is, amely a *Bestiárium* írását, a kötetek egymástól eltérő szerkezetét, e különbségek közötti kapcsolatot befolyásolta.

(Emlékezetfelejtés)

„Oedipus sorsát egyes szám első személyben mesélik el nekünk. Ki az, aki mesél? Oedipus. Igen, ő mesél, jelen időben. Oedipus, a Halhatatlan. Mi más volna ez, mint a legteljesebb emlékezés?! A múlt jelenné tétele” – írja Láng Zsolt *Időlátó* című esszénovel-lájában,<sup>2</sup> melyben megjelenik a *Bestiárium* második-harmadik és az első kötet történelemhez, múlthoz viszonyulásának különbsége, amit a zenei szaknyelvből vett kifejezéssel, a *glissandó*val jelölök.<sup>3</sup> „A múlt jelenné tétele” – a múltból jelenbe-csúszás (és jelenből múltba röpítés, mindenképpen: jelen és múlt közötti oszcilláció) az, ami új a korábbi regényhez, *Az ég madaraihoz* képest – de talán nem új a még csak találgatható tetralógia-koncepcióhoz képest. Amiből egyelőre annyi látszik, hogy az *ég*, a *levegő* alapelemében a múlt, a befejezett múlt történik (a regény centrális figurái meghalnak abban a régmúlt 16. szá-

<sup>2</sup> In: *A szomszéd nő*. Koinónia, Kolozsvár, 2003, 18. – A hivatkozások a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>3</sup> Glissando: (két, egymástól bizonyos távolságra fekvő hang között) csúszva.

zadukban), a *tűz-víz* alapelemhez a jelenné tett múlt társul. (Ergo, logikus az volna, ha a negyedik könyv, a föld alapelemében a *jövővé vált múlt* legyen. A legfélelmetesebb, kedves olvasók, ezek szerint még hátravan.)

Az *Időlátó* című Láng-szövegben Oedipus történetével az *emlékezetfelejtés* oximoron-alakzata bontakozik ki. (A magyar nyelvben nincs ez a szó, Láng sem írja le, a német nyelvben – amely az *Időlátó* talált kéziratának helyszínéből, a bécsi Strudlhof lépcsőből következően a történet kontextusa – viszont van hasonló szerkezetű kifejezés, a *Hassliebe*.) „Oedipus” kézírata azzal kezdődik, hogy anyja második nevét az Emlékezet istennőjétől kapta, Mnemosynétől, és legszebb meséi is Mnemosyné lányairól, a Múzsák-ról szóltak, „akiknek megvolt az adományuk, hogy a Feledés édes dalaival vigasztalják a gyászolókat”. (*A szomszéd nő*, 5.)

Az anya történetei révén az emlékezet felejtéssé válik, Oedipus viszont egy kocsmai sérelem miatt elindul, hogy a felejtést emlékezetté tegye. Van-e jelentősége annak, hogy Oedipus a Mnemosyné lányairól szóló felejtő meséket nem igazi anyjától hallja? A nem igazi anyát identifikálják-e azok a történetek, melyeket az emlékezetfelejtésről mond Oedipusnak? Freud felől túlságosan is nyilvánvaló, az Oedipus-szindróma sarkalatos pontja a „nem igazi anya”. Az anya, aki megvonja magát. De van-e a Mnemosyné lányairól szóló feledtető meséknek szerepe abban, hogy a mesélő „nem igazi”? Mi az emlékezetfelejtés-mesék szerepe abban, hogy Oedipus elindul a múlt feltárásának számára iszonyú következményekkel járó útján, melyen mindazt megteszi, amitől menekül?

Oedipus életútján a múltban elhangzott jövő történik meg. Láng Zsolt Freud emblematis Oedipus-

értelmezését jeleníti meg, anélkül, hogy annak a szabadságra vonatkozó siralmas konzekvenciáit problematizálná. Szépirodalmi műről lévén szó, ez nem kritikai észrevétel, pusztán leíró – különben is, Láng szövegében Oedipus az *idő*, a történet, a mese kérdése felől érdekes. Rejtett Borges–Hérakleitosz-idézet révén – „Nézem a folyót, mely idő meg víz” (J. L. Borges: *Ars poetica*) – azt a választ sugallja, hogy az idő eszerint folyó mínusz víz. Nem sok. De nem ezt az aritmetikai műveletet hajtja végre Oedipusa, hanem a másikat: a folyóból vonja ki az időt, hogy megkapja a tengert, a náaszt a nővel, akiről utóbb, sajnos, kiderül a múlt, hogy Iokasté nem más, mint a megjósolt anyja. Láng verziójában Oedipus tragikus vétsége a tengerezés, a szerelem mint „megálltidő”-klisé, múlt és jövő egymásba omlása. Útja, amitől ő Oedipusszá, az emberiség kollektív emlékezetének Oedipusává válik, ebben az elbeszélésben az idő megtapasztalásának útja, önmaga fölismerése a négy lábon közlekedő gyermekben, a kétlábú felnőttben, a botra támaszkodó öregemberben. Freud a történetet univerzalizálta, minden emberi viselkedés magyarázóelvét látta benne. Láng a már egyetemesített történetet megpróbálja individualizálni, visszatenni a történetbe az időt a „talált kézirat” fikciójával, amely segítségével két (három) elbeszélőt nyer: az egyik az egyes szám első személyű Oedipus, a másik az egyes szám első személyű narrátor, aki (Doderer) Strudlhof lépcsőjén úgy dönt, hogy közreadja Oedipus történetét.

A múlt csak személyek (vagy személyesre kitalált narrátori szerepek) számára hozzáférhető – ebben különbözik a *Bestiárium* második-harmadik kötetének pszeudopárbeszéd-konstrukciója az első kötet pszeudomindentudó narratívájától.

*Az ég madarai* narrátora rejtett; úgy tűnik, mindent lát és tud a klasszikus értelemben – Láng könyvében viszont ez nem valamiféle visszaesés egy régimódi mesélési stílusba, nem reflexióhiány, hanem a tetralógia-koncept precízen kitalált első fázisa, amikor is az ég madarai által körüllengett történet a befejezett múltban játszódik. Azért nevezem ezt a narratív technikát pszeudomindentudónak, mert – és ez a második-harmadik kötet megjelenésével sokkal tisztábban látszik, mint nélküle – a mesélő ugyan egy percig sem hezít azzal kapcsolatban, hogy helyesen mondja-e el történetét, viszont tudását mégis korlátozza azáltal, hogy egyik szereplője, Sapré báró kezébe adja a történet fölötti hatalmat. Róla viszont tudja a mesélő, hogy: „bár ismerte a történet kezdetét és végét, képes volt egyetlen pillanatba sűríteni annak valamennyi elemét, elveszítette biztonságát” (*Az ég madarai*, 76.); „az esze hiába működött olyan pontosan, a történetbe belemerítkezett maga is, és a test mulandó anyagának kisugárzásában titokzatos szellemek elevedtek meg, és támasztottak láthatatlan örvényeket; ő pedig e szellemeket nem vonta uralma alá” (*Az ég madarai*, 100.); „a maga kreálta história nemcsak a balsorsnak kiszemelt népet csalta kelepcébe, hanem őt magát is messzire sodorta céljától”. (*Az ég madarai*, 228.) A regény nyitva hagyja a kérdést, hogy Sapré báró bekalkulálta-e saját halálát (a sóvárgott Xéniáé mellé), vagy azért került erre sor, mert másképp nem tudta volna elérni célját, a totális szerelmi birtoklást. És a befejezett múlt regénye számára nem kérdés, hogy mi köze az elbeszélőnek Sapré báróhoz, ehhez a 16. századi fiktív figurához.

A pszeudopárbeszéd-szerkezet a tűz–víz együttgondolásának, az emlékezetfejtés-alakzatának, múlt

és jelen, a történelem alakítása és följegyzése kettős-ségének az elbeszélés szintjén történő megjelenítése. Reinhart Koselleck idézi Eichendorff báró bon-mot-ját a 19. század elejéről: „Van, aki csinálja a történelmet, és van aki feljegyzi.”<sup>4</sup> „Rendelkezésünkre áll-e a történelem?” – kérdezi Koselleck tanulmánya címében. Rendelkezésünkre áll-e, hogy „csináljuk a történelmet”, és rendelkezésünkre áll-e, hogy leírjuk? Nem azért teszi fel a kérdést, hogy válaszoljon, hanem, hogy megértse és megértesse a problémát. Történeteket mond arról, amit úgy nevezhetnénk a fenti különbségtetés mintájára, hogy a történelemhez való aktív illetve receptív viszonyulás. Eredménye nem valamiféle tézis, hanem egy dinamika, valamiféle dialogikus viszony megfigyelése: „De végül is minden történethez legalább ketten kellene, és a történelmi idő jellemzően olyan tényezőket produkál, amelyek kivonják magukat az emberi rendelkezések alól. Bismarck tisztában volt ezzel, és sikert aratott; Hitler nem akarta tudomásul venni, és elbukott.”<sup>5</sup>

A történelem alakulásában viszonylag kevés szerepe van az individuumnak, megismerését is annyi szempont befolyásolja, hogy aligha rendelkezhet a múltra vonatkozó, döntéseihez minimálisan szükséges megbízható tudással. És ha ez végkövetkeztetés, nem beszélhetünk az individuum szabadságáról a történelem viszonylatában. Koselleck nem erre a negatívista konklúzióra jut. „Az ember felelős azokért a történetekért, amelyekbe belekeveredik, akár tehet a tet-

<sup>4</sup> Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája.* (Ford. Hidas Zoltán.) Atlantisz Kiadó, Budapest, 2003, 300.

<sup>5</sup> Koselleck: i. m. 317.

teiből fakadó következményről, akár nem.”<sup>6</sup> Láng Zsolt regényének második-harmadik kötete az elsőhöz képest éppen e tekintetben jelent változást: míg ott azt a konstrukciót működteti a mindentudó, de Sapréval szemben passzív, alávetett elbeszélő, hogy a történet uralható<sup>7</sup> egy olyan démonikus hatalommal rendelkező figura, mint Sapré báró által, itt a felelősség és általa a szabadság kérdése megjelenhet a pszeudo-dialogikus szerkezet révén. Eremie atya ugyan Saprénak pusztán valamiféle ellenpontja (az uralkodáshoz, a másik fölötti hatalom gyakorlásához képest ugyanazon tengely mentén, az aktivitás-passzivitás ellentétes pólusain helyezkednek el), az ő történeteit hallgató figura, az az „én”, akiről szinte semmi nem derül ki a regény folyamán, csupán azáltal, hogy jelen van, olykor mesélésre biztatja Eremiét, vagy megjegyzi, hasonló dolgokat tapasztalt maga is, ha garantálni nem is garantál semmit, de a felelősség terét létrehozza. Egyszerűsítve: még ha Eremie figurája az „ártatlan”, „gyermeki”, „tisza”, „áldozat” mintájába van is illesztve (amin a regény alapján olyan szerepet érthetünk, amely számára sem saját cselekedetei, sem az általa mesélt történet, sem a körülötte történő események esetenként „ártó” – rosszat okozó, pusztító – jellege nem tudatosulhat), a beszélgetőtársa nem így ártatlanra van kitalálva,<sup>8</sup> ezzel pe-

<sup>6</sup> Koselleck: i. m. 318.

<sup>7</sup> Még ha az uralkodásba bele is pusztul a végén – de magával pusztítja az angyali Xéniát is!

<sup>8</sup> *If any* – bár a továbbiakban azt az értelmezést javaslom, hogy ez a hallgató figura csak ebben a regényben tűnik üres

dig van lehetősége arra, hogy meghallgatván Eremie történeteit, felelősséget vállaljon értük.

(*Bestiárium*)

A *bestiárium* mint műfaj a múlthoz való viszony, a hatalom és szabadság, a *res factae* és *res fictae* dinamikája felől adhat új értelmezési lehetőségeket. Láng Zsolt *Bestiariuma* egy elmúlt történelmi korszakhoz az adott korszak egyik beszédmódján, egyik műfaján keresztül közeledik, illetve ezt a műfajt alakítva át a kortárs irodalmi szövegformálási technikákkal, a múlt jelenbe való hozását kísérli meg.

A középkori bestiáriumok extenzív szóképek voltak: állatokat írtak le adott morális konzekvenciák levonása céljából, anélkül, hogy az állatoknak benne bármilyen szerepe lett volna. Az állatok külső és belső *konstans* tulajdonságait sorolták fel. Nincs „fejlődési bestiárium”. Vagyis az *idő* hiányzott ezekből a szövegekből. A moralitás illusztrációiként a hatalom örökérvényűségét hivatottak alátámasztani. A szöveg szereplői (az állatok) tanulságnak alárendelt szerepe egy esszencialista gondolkodás markere: semmi tétje, hogy az állatok valóban olyanok voltak-e és úgy viselkedtek-e, ahogy a bestiárium megjeleníti, léteztek-e egyáltalán, pusztán az általuk érzékeltetett elvont tanítás volt a lényeges. A fiktív–valós pár is a hatalmi diskurzusok szerint alakult. A régi bestiáriumok szerzői azt sem tartották fontosnak, hogy az állatokat ismerjék: korábbi könyvek szolgálták ismereteik egyedüli forrásául (például az idősebb Plinius

helynek. Más Láng-műveket figyelembe véve – és ez próza-poétikájának egy újabb, hihetetlenül következetes aspektusa – a hallgató narratív identitására is fény derülhet.



művei, Aldrovandus, Orcinus, Szent Hilarius, a Biblia, Gelei, Apáczai<sup>9</sup>). A műfaj tekinthető onnan is, hogy valamiféle tudományos kíváncsiság hozza létre őket, mely a hiányzó adatokat a képzelet segítségével pótolja, és onnan is, hogy a Szent Hivatal propagandára alkalmas eszközt talált, egy olyan helyzetben, mikor a nép már ráunt a szentek életével való példálózásokra. Ez utóbbi perspektívából a bestiárium a szellemi uralkodás műfaja: az egyén idomítása a hatalom szolgálatára, a gondolkodásmód befolyásolása, az öncenzúra bekódolása az egyén önmagához való viszonyába.

Mit tesz Láng Zsolt ezzel a műfaji örökséggel? Először is megformálja, arcot és vágyakat ad annak a hatalomnak, amelyet úgy talál ki, hogy képes legyen befolyásolni a történelmi eseményeket. Sapré báró nélkül az erdélyi fejedelem, Zsigmond egy lépést sem tud tenni, vagy csak olyan lépést tesz, melyet Sapré akar. Ekkora hatalommal csak démonikus erővel felruházott ember rendelkezhet, illetve csak az ilyen hatalmat birtokolni vélt emberről lesz hihető, hogy képes befolyásolni a történelmet. *Az ég madarai* második bekezdésében az elbeszélő siet is rögzíteni a démoni erőkkkel kapcsolatos „tényállást” – ehhez egy korhűnek vélhető konvenciót konstruál meg, ugyanakkor az azóta végbement gondolkodásmódbeli változást is jelzi: „Kincses eszességét vajákosságnak nevezték a környék népei; róla pedig azt tartották, hogy eladta lelkét az ördögnek, s cserébe a bűbájosság és rontó mesterkedések titkos tudományát kapta.” (*Az ég madarai*, 9.) A második-harmadik kötetben a történelmi eseményeket nem alakítja a mesélő Eremie atya, csak szemléli a tűz angyala általi elragadta-

<sup>9</sup> A felsorolás Láng Zsolt előszavából való. (*Az ég madarai*, 6.)

tásban – kivételt képez az a hely, ahol Eremie látomása Vazul látomása lesz.<sup>10</sup>

Az első kötet 12, a második-harmadik 13 fejezete egy-egy állatról kapta a nevét. Az állatok sokkal kevésbé egzotikusak, mint amire várna (vagy amire a regény első olvasása után emlékeznek) az olvasó: a leírás módja és a nekik tulajdonított cselekedetek, viselkedési módok valamint a regények szerkezetében játszott kitüntetett szerepük teszi őket csodás lényekké. Jelként funkcionálnak, nem közvetlenül kiprélhető tanulságok szolgáltatóiként. Neveik hol egymással összefüggésben nem lévő szavak egymáshoz ragasztása (porverebek, pernyemadár, fénymadár, bagolyhal, tűzféreg, naphal stb.), hol különféle tradíciók képzeletbeli lényei (az *Ezeregyéjszaka*-ból való a rúkmadár, a Khárisz pedig a görög mitológia gráciáinak transzponálása víznyelővé), egyetlenegyszer pedig létező állat neve – pelikán –, mely azonban az európai tradícióban szimbólumként kanonizálódott. Az egymáshoz ragasztott szavakból lett „állatok” narratív identitást nyernek: megjelenésük az ismert jelenségektől (például az út pora) halad a fantasztikum felé, anélkül, hogy a szöveg bármiféle jelzést adna arról, hogy

<sup>10</sup> „Eckhardt mester” beszélget Hans Holbeinnal, eközben Vazul előtt megjelenik a „Tamaril” (az az állat, amellyel vissza lehet találni a múltba, az egyetlen olyan lény, amelynek mind egy, vízben vagy tűzben él [A tűz és a víz állatai, 278–279.]) – de ez látomás a 470 évvel később élő Eremie látomása. Vazul nem is tudja szétfoszlatni, aztán éjszaka odalopózik az éppen készülő Erasmus-portréhoz (mert, mint később erről szó lesz, Eckhardt mesternek ebben a regényben Rotterdami Erasmust hívják), és elmájozza a portrén ma is látható elmájozott szöveget. Eremie nyilván tudja, melyik szót tüntette el Vazul az ő látomása hatására mind a mai napig: „Boldogság”. (A tűz és a víz állatai, 292.)

kiléptünk a fikció terébe; ezek a fiktív állatok bele vannak mesélve a valóságosként tétélezett dolgok közé.

(*pelikán*)

A regény mind a 24–25<sup>11</sup> állatát (fejezetét) izgalmas feladat volna elemezni, de ezúttal érjük be eggyel, a pelikánnal. *Az ég madaraiban* a (*csendmadár*) fejezetben jelenik meg Sapré előtt, amikor végre Xénia nyomára akad, és arra vár, hogy a lány fölkerüljön a föld alól, hol az időn kívül élt Péter páterrel, a földlakók emlékezetvesztett, elállatiasodott (vagy inkább elnövényiesedett? – hiszen a regényben a történelmi figurák viselkedése sem túlságosan emberi) lényei között. Messziről látja meg a madarat, s arra gondol, ha feléje repül, „jó ómen lesz”. Ez meg is történik, szinte súrolja Sapré bőrhintója fedelét. A kötet utolsó fejezete a (*pelikán*), de benne nincs a szó leírva, csak az őt emblemikus pozíciójában ábrázoló mozaik: „hófehér, koronás madár, amint csőrét begyébe döfi”. (*Az ég madarai*, 219.) Xénia szülőházának romjai között talál rá. Életének további részét azzal tölti, hogy ezt a mozaikot rekonstruálja. A pelikán körüli ábrák tartalmazzák a „világot”, a regényt, benne van Sapré is. Itt fordul át a regény narratívája, a pelikános mozaik újbóli összeillesztésekor: „most nem félt tőle Xénia, mert tudta, hogy ebben a felbolygatott, szanaszét hányódott világban a báró eltévelyedett ember”. (*Az ég madarai*, 224.) A pelikán azért lehet alkalmas a regény narratívájának e kitüntetett szerepére (a *mise en*

<sup>11</sup> A bizonytalanság onnan, hogy a második-harmadik kötet Tamárionja és Tamarilja, a hidegtűz és a tűzvíz-lény talán ugyanannak a figurának/jelenségnek (két ember kapcsolatának) különböző megjelenési formái.

*abyrne*-ra), mert korántsem egyértelmű szimbólum: részint tisztátalan állat, Ézsaiás könyvében a puszta, romos helyek lakója (Ézs 13,21; 34,10–11), részint az önfeláldozó szeretet, ekként Krisztus szimbóluma.<sup>12</sup> Saprénak, a pelikán-szimbólumhoz hasonló ambivalenciával, hatalma van arra, hogy embereivel keresztre feszíttesse magát, akik vérszemet kapva Xéniát is fölfeszítik. A narráció szempontjából itt a pelikán mégiscsak valamiféle példázatként működik. Nem a szó klasszikus értelmében, mely a hatás, a befogadás felől közelíthető meg; a pelikán példázata a regényen belül maradva egy olyan történet számára válik példázattá, mely a vallásos világkép illetve a középkori írástechnikák számára teljesen ismeretlen módon formálja meg az emberi vágyakat.

*A tűz és a víz állataiban* a pelikán szó szintén nincs leírva, mégis ez a madár a két *Bestiárium*-kötet közötti egyik intenzív kapcsolódási pont. Eremie atya Kolozsvár felé tartó útján a tölgyesi vasútállomáson két könyvet vásárol meg, melyek közül az egyik *Az ég madarai*: „borítóján sok-sok madár ácsorgott békésen, előtérben egy kibillenthetetlen nyugalmú gödénnyel”. Hogy Eremie nem pelikánt mond, hanem a régies „gödény” változatot említi, szintén a precízen fölépített narráció eredménye: a román szerzetes magyar szavai mégis kell hogy jelezzék valahogyan az idegenséget, ezért úgy van kitalálva, hogy lelki vezetőjétől, Miklós atyától tanult meg magyarul, aki ilyen régiesen beszélt.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Jel Kiadó, Budapest, 1997, 245–247.

<sup>13</sup> Miklós atya néhány helyen szó szerint (illetve szócsúsztással) azt mondja, amit Nicolae Steinhardt (1912–1989), aki

Tölgyesen Eremie a hat óra várakozási időt a csatlakozásig azzal tölti, hogy meglátogatja a város állatkertjét, ahol egyetlen ketrecbe van bezsúfolva a sok madár, a sasnak a földön van a fészke, mert fent már nem jutott hely, mellette a „búskomor” gödény, mely egyszer csak kitérte szárnyát, mintha repülni készülne, „aztán unottan ismét összezárta”, ott a páva is, és ott van a rúkmadár, fél szárnyal, a megmaradt is el van törve, és sír. (*A tűz és a víz állatai*, 85.) Példázat ez is, „részben az egész”-alakzat: a tűz-víz bestiáriuma reflexiója az ég bestiáriumára, a jelenből nézett múlt képe ez a befejezett (bezárt) múltból. De ez sem egyirányú: figyeljük meg a kiazmust, hogy a jelenben archaikus szóval jelöli azt, amit a befejezett múltban a mai nyelvhasználat kifejezésével nevezett meg. A „gödény” a mérleget a múlt felé billenti.

(szentenciák)

Mi történik a bestiárium-műfajból adódó szentenciákkal? Megjelennek, de nem kitüntetett helyen, vagyis nem egy történet végén, hanem itt-ott szétszórva. „Mindig lesznek oktalan reménykedők, és mindig lesznek, akik rászedik őket.” (*Az ég madarai*, 105.) „Aki fennen tündökölt, alant kell megtalálnunk.” (*A tűz és a víz állatai*, 338.) Olykor már tárgyuknál fogva is anakronisztikusak a kortárs olvasó számára, így szerepük aligha lehet az oktatás-nevelés. Megfigyelhető, hogy a szentenciák a két kötetben különféle kép-

Rohián volt ortodox szerzetes. A regény 202. oldalán említett Dájénu Isten-név a magyarul megjelent könyve bevezetőjében szereplő ima. A könyvet Láng Zsolt fordította magyarra. (Nicolae Steinhardt: *A gyümölcs ideje*. Koinónia, Kolozsvár, 2000.)

pen viselkednek – míg az elsőben mondhatni natúr állapotukban jelennek meg, a bölcsesség-irodalom gazdag közhely-tárából merítve, meghagyva őket a maguk totalizáló hasztalanságukban, amivel a narráció illeszkedik a középkori mindentudó, a történetek fölött álló, a helyes megoldást ismerő, de példanyagában éppen az elbukást didaktikai célokból illusztráló elbeszélés-technikáihoz.

*A tűz és a víz állataiból* fent idézett szentenciára Eremie úgy hivatkozik, mint ígére, vagyis Szentírás-idézetre, pedig, tudtommal, ez leginkább egy mágikus formulának a torzított változata. De van itt Társzisi Szent Gergely-szöveg,<sup>14</sup> Pál apostolnak *zsoltára*, álidézet Ézsaiástól, miszerint a nők boszorkányok; találni nonszensz idézetet a Septuagintából (vagyis az ótestamentum görög fordításából): „Megenézem a napot és a holdat, majd megcsókolom kezeimet, és elégedett vagyok magammal.” (*A tűz és a víz állatai*, 287.) A rejtett és csúsztatott idézetek, fiktív ál-bölcsességek – *glissandók* – a történetben való részvételből eredő, *tudatosan korlátozott tudást* megjelenítő humoros alakzatok.

(*Transylvaniamae*)

A cím másik szava, a *Transylvaniamae* szintén kötődik a történelmi időkhöz: *pro primo*, adott a történetek helyszínének a ma már élő nyelvként nem használatos latin nyelvű megnevezése, amelyet, főként a második-harmadik kötet hallgatójának közvetlen stílu-

<sup>14</sup> Tarzusban Pál apostol született, Szent Gergely lehet Nazianszoszi, Nüsszai, Nagy – Társziszt viszont nem találunk a lexikonokban.

sú mai nyelvhasználata, a beszélgetés helyszínére való néhány utalás (a hallgató lakásában történik végül is a regény, teázás és keksz-falatozás közben) finoman ellenpontoz; *pro secundo*, a történetek (többnyire korabeli följegyzésekre támaszkodva) közelről megvizsgálják és lebontják az „Erdély: a vallási tolerancia fellegvára” történelmi toposzt. A választott kor, a 16. század a sokat emlegetett tordai országgyűlés évszázada, amikor elfogadták négy vallás egyenjogúságát. Az első kötet olyan 16. századot ír meg, amelyben az állati önérdéken és a babonás félelmeken kívül nem sok szellemi mozgás van. (Emlékeztet a regény káposztáshús példája, amikor a magyar urak egyik társuk kiszabadítására indulnak a török táborba, ez ugyan nem sikerül nekik, de az addigra már lefejezett Barcsai Gábiel hintójába beépített kondérból ott helyben mohón falatozni kezdenek, a török szolgák irigy pillantásaitól övezve, kik mohamedánok lévén nem ehettek disznóhúst, így nem maradt más számukra, mint földre borítani azt a szerencsétlen kondért.) Láng elmozdítja a tolerancia-klisé a vallási felületesség, érdekek szerinti pálfordulások történetévé: „Aligha számított, ki milyen hiten van éppen, az urak csak névvel tartoztak ide vagy oda, a valóságban semmi religiójúak nem voltak; a pápistaságból a ceremóniákat és a mennyek országát, a reformátából a gyónás elhagyását, az unitáriából a gyomor módfeletti tiszteletét méltányolták, sőt a zsidóból is átalvettek hol egyet, hol kettőt, leginkább a szombatot. A pogányok hitérül ugyan ki gondolta volna, hogy egyszer szintúgy számításba kerül. Az ország, bár mindenféle natió religióját akceptálta, azonmód a vallások szemétdombja lett: a másvilágra készülők poggyászában egyetlen igaz, Istenhez szóló fohász nem volt; a vallások nem a lé-

lek oltalmazói és támaszai, hanem a hatalom mesterkedésének eszközei voltak.” (*Az ég madarai*, 192.)

A tűz-vízben az ortodox szerzetes mesélő révén megjelenik a *jelenkori Erdély* legelterjedtebb vallása, az ortodoxia. A 16. században ez értelemszerűen még Moldvából érkezik: Eremie bár Kolozsváron meséli saját kortársi és Vazul 16. századi történetét, ezek helyszíne nagyrészt Moldva. Noroieninek hívják azt a moldvai falut, ahonnan Eremie elindul, a *noroi* szó jelentése magyarul: *sár*. De egy pillanatig se gondoljunk kultúrfölényre – az első kötet teljesen meggyőzött arról, hogy Láng nem hízeleg saját nációjának –, a *sár*nak teológiai–antropológiai jelentése kerekedik ki a regény során: a szerzetes útja a kolostori, szelleminek feltételezett életformától a test megtapasztalásáig.<sup>15</sup>

Noroieniből különféle sár-történetekig. Eremie 16. századi meséjén belül Erdély úgy jelenik meg Vazul életében, mint az a város, ahol a Thomas Morus *Utópiája* szerinti ésszerű állapotok uralkodnak, és a korabeli vallási rendelkezések értelmében eretnekgyanús barátaival<sup>16</sup> ott keresik azt a helyet, ahol nyugodtan élhetnének. Vazul végül nem Erdélyben,

<sup>15</sup> *A tűz és a víz állatainak* a test megtapasztalásaként felőli értelmezését nyújtja Balázs Imre József *A test és a történelem mint fikció* című tanulmánya (Alföld, 2004/11. 60–75.)

<sup>16</sup> Egyikőjük (az olasz) Blandrata György (1515–1588), orvos és vallásreformátor, aki az inkvizíció elől menekült Genfbe, de onnan is el kell mennie antitrinitárius elvei miatt. Ő a lengyel unitarizmus alapítója, Kálvin és Luther lengyel követői elűldözik, János Zsigmond erdélyi fejedelem meghívására orvosaként és belső tanácsosaként Erdélyben él haláláig. Talán az első *Bestiárium* Sapré bárója részint az ő alakjára lett formálva.



hanem a moldvai Szucsván (mai neve: Suceava) lesz fejedelemmé koronázva, Despotես néven uralkodik három éven át (1560–1563), a regény az általa alapított, azóta a fiktív noroieni-i kolostorba került könyvtár révén köti figuráját a mesélő Eremie atyához. Van viszont egy másik helyszíne is a regénynek, mely a jelenkorból nézett múlt erős emblémája: a Cante-mir-kastély, ahol az elbeszélés jelenében elme-gyógyintézet működik. Eremie itt látogatja meg értelmi fog-nyatékos nővérét. A kastély gondozatlan, poros, kietlen, omladozó, salétromos falakkal – Lucian Pintilie román rendező *Glissando* című filmje hasonló helyszínen játszódik. A film a maga közvetlen eszkö-zeivel azt a múltat mutatja meg, amellyel a jelen nem tud mit kezdeni (a 80-as évek elején készült a film, a „szocialista” Romániában, ahol tervszerűen tüntet-ték el a múlt nyomait: falvakat, utcákat, épületeket, múltra emlékező embereket). Eremie csak arról ejt fél mondatot, hogy nővére bizonyára már attól bol-dog, hogy láthatta őt, és nem várja el tőle, hogy kisza-badítsa onnan. Elég neki az a szó, amit a kastély park-jának porába ír ujjával a lány: KOLOSVAR. A sztori szintjén tehát tulajdonképpen innen is indul Eremie, nem csak a kolostorból. Ez a hely pedig, ha a *Glissan-dót* is hozzávesszük, a *hárított múltat* jelzi, azt, amivel nem tudunk, mert nem akarunk mit kezdeni. A film-nek a tematikus kapcsolat mellett van műfaji, próza-technikai szerepe is a regényben, de erről szóljon a kö-vetkező bekezdés.

(*Filmesítés*)

*A tűz és a víz állatai* egyik *glissandója* Rotterdami Eras-mus szerepeltetése Eckhardt mester nevével – a név/

személy csúsztatás<sup>17</sup> a történet azon pontján derül ki teljes biztonsággal, ahol Hans Holbein portréfestésének folyamatáról számol be Eremie. A jól ismert Erasmus-portrét meséli el, sapkával, könyvvel, amint éppen ír bele, ujjain gyűrűk. Azt a narratív technikát, ahogyan elmeséli a portréfestést, ahogyan történetet, ergo időt visz a képbe, *filmesítésnek* nevezem. A reálisan létező festményhez a szerző kitalál egy fiktív szituációt, amelyben Eremie hőse, Vazul is ott van.<sup>18</sup> Holbein és „Eckhardt mester” a festés közben a „francia betegség” hatásait ecsetelik. Holbein elmondja esetét egy lovaggal, akiből már alig maradt valami, de míg portréját készítette (!), a lovag elmondta neki, hogy nem bánta meg, „ő újra végigkefélné a világot”. (*A tűz és a víz állatai*, 289.) Vazul (aki éppoly tudatlan efféle kérdésekben, mint Eremie atya, éppoly tisztának van elmesélve, mint Perényi) kívül marad a beszélgetésen – kinéz az ablakon, és

<sup>17</sup> Pár szóban az Eckhardt mester – Erasmus különbségről: Eckhardt két évszázaddal korábban élt: 1260 és 1329 között. Misztikus teológiája (amely „demokratizálja” az Istennel való találkozást, a hierarchiáját féltő egyház be is tiltja tanait) a német filozófiára és irodalomra nagy hatással van. A holland Desiderius Erasmus (1467?–1536) a humanizmus, a műveltség, a nevelés, a tolerancia, de elsősorban a szabadság máig nagy hatású gondolkodója. A regény az Erasmushoz illő jelenetben Eckhardt mestert szerepeltetve erős inkonzekvenciát olvastat bele Eckhardt személyiségébe: miközben írásai az Istennel való egyesülésről, a nem teremtett fényről beszélnek, ő maga gonddal húzza fel ujjaira gyűrűit a portréfestéshez, mialatt, frivolitását tetézve, a vérbajról társalog.

<sup>18</sup> Azért van ott, hogy „Eckhardt mestert” Utópiáról faggassa. Erasmus barátja, Thomas Morus műve az *Utópia*, vagyis jó helyen keresgél Vazul, csakhogy beszélgetésüket keresztülhúzza Hans Holbein érkezése.

amit lát, egy újabb létező festmény filmesített változata lesz, Pieter Brueghel *Parasztcsoport* című grafikája.<sup>19</sup> Brueghel képén a regényben említett hídon két férfi között egy asszony – a szövegben: „Az asszony, aki jóval idősebb volt a két fiúnál, pajzánul sikongatott, vékony ruháját hasára tapasztotta a szél, kidomborítva kerek pocakját és vastag combjait. A nyakát oldalra tekerve dobálta testét, és kezével a legények ágyéka felé kapkodott...” (*A tűz és a víz állatai*, 288.) Vazul azt látja az ablakon keresztül, amiről a maguk felvilágosult módján „Eckhardt mester” és Hans Holbein beszélgetnek; bizonyára azért törli le a portrén a festés befejezésekor még tisztán kiolvasható „boldogság” szót, mert ő, aki évek óta homályosan egy asszonyt keres, a jelenet miatt úgy gondolta, hiábavaló.<sup>20</sup>

Brueghel képének előtérében, amiről a regényben nincs szó, két-két férfi egy-egy asszonyt próbál elhurcolni; az asszonyok kifarcart tagokkal próbálnak elhúzódní a nyilvánvalóan túlerőben levő férfiktől – a hídon lévő hármadról viszont valóban elképzelhető mindaz, ami Láng filmesítésében megjelenik. Brueghel talán azt jelzi: idő kérdése, és az előtérben lévő nők is megtörnek. Láng nőfigurájának viselkedése viszont nem változik az idő függvényében: csak a pillanatot olvassuk, melyben élvezi helyzetét a két férfival. Vajon milyen e regények általános víziója a női nemről? Nem csak a Brueghel-kép egyetlen részletének kiragadása miatt kérdezem (at-

<sup>19</sup> A jelenet *A tűz és a víz állatai* 287–290. oldalain olvasható.

<sup>20</sup> A „boldogság” szó a létező Erasmus-portrén nyilván fikció, de a festményen látható homályos írás elképzelhetővé teszi, hogy ez az a szó, amit nem lehet kiolvasni.

tól tartva, hogy a figurák szintúgy „részletek”), nem csak amiatt, hogy ez a Brueghel-kép illusztrálja *A nők parlamentje* című colloquiumát Erasmus *Beszélgetések* című könyvében,<sup>21</sup> hanem elsősorban azért, mert a férfi–nő kapcsolatok leírásai azok a narratív eszközök, amelyek a múltból való beszédet részint előidézik, részint összefüggéseket teremtenek az események, helyszínek, különféle időpontok között.

(Az elhallgatott kerettörténet)

*A tűz és a víz állatai* pszeudodialogikus szerkezete (csak Eremie atya mesél, hallgatója nem) értelmezhető a regény elhallgatott kerettörténeteként is. Innen nézve néhány egészen pontosan körülhatárolt kérdést kapunk: Hol és hogyan találkozott az Eremie nevű román ortodox szerzetes azzal a magyar férfival, akivel beszél? Mi az, ami beszélgetésüket lehetővé teszi? Miért kíváncsi a szerzetes történeteire hallgatója, miért hallgatja türelmesen 403 oldalon keresztül? Történik-e velük valami e beszélgetés révén, megértik-e egymást, megértenek-e bármit is? – ezeket a kérdéseket s még néhány hasonlót kapunk, de a regény nem teszi lehetővé a válaszadást. Az *elhallgatott kerettörténet*, ez a paradoxális struktúra nem engedi meg az olvasó számára, hogy választ ta-

<sup>21</sup> Rotterdami Erasmus: *Beszélgetések*. (Válogatta, fordította, magyarázatokkal ellátta Komor Ilona és Trencsényi-Waldapfel Imre.) Magyar Helikon, Budapest, 1981, 139–146. Erasmus colloquiuma részint szót ad a nőknek, ami jókora lépés volna az egyenjogúság felé, ha végül „parlamentjük” nem a hierarchia még szigorúbb megerősítését célozná meg (olyan piszlicsáré ügyekben is, hogy nem szabadna megengedni a nem kellőképpen rangos nőknek, hogy túl díszesen öltözködjenek).

láljon azokra a kérdésekre, melyek nélküle nem merültek volna föl. Ahogy mondani szokás: csak talál-gathatunk. Rejtélyeskedésnek vélhetnénk, mégsem az: összefüggésben van a szerzetes-figura önkéntelen útjával a moldvai kolostorból Kolozsvárig (résztint Miklós atya küldi őt a „világba”, részint fogyasztékos nővére), a szerzetes *ambivalens küldetése* kijelöli az elhallgatott kerettörténet asszociációs terét. Másfelől, az elhallgatott kerettörténet jelentőséget ad Eremie történelmi meséjének: saját története azért mondható el, mert valaki hallgatja, saját történetében viszont benne van egy másik történet, a 16. századi moldvai uralkodó, Despotes élettörténete is.

Azáltal, hogy a kerettörténetről szinte semmi nem tudható, nem csak az irodalom számára régtől fogva ismert történelemhez fűzött viszony jelenik meg Láng Zsolt regényében, miszerint a történelem mint olyan nem hozzáférhető, pusztán különféleképpen elmondott, más-más diskurzusokhoz idomított, személyes érdekek vagy vágyak formálta történeteink vannak;<sup>22</sup> az elhallgatott kerettörténet ugyanolyan elbeszélői stratégiát jelez, mint ahogyan Eremie atya Despotes történetéről szóló megfoghatatlan tudását

<sup>22</sup> „Tudja-e, uram, hogy Despotes vajdáról hányan feljegyezték, miképpen lett Moldva fejedelme, mit tett az országért és az ország ellen? Vajon miért van, hogy Makarie krónikájában, aki száz évvel az események után veti papírra az emlékeket, a vajda ravasz és kegyetlen ember, megöleti az urak legjavát, magát Tomica Istvánt is, a bojárok fejét, valamint Gligor püspököt, csak hogy a birtokait elszedhesse? Az M. P. szignójú tanító viszont igen bátor és éles elméjű emberről ír, messze előremutató tervekkel. Sánta Sándor bojár, aki verseléssel töltötte idejét, és kétszázötven esztendővel később ír a vajdáról, azt állítja, hogy Tomica, a bojárok feje hozta az országba, és aztán az ő buzogánya küldte a másvilágra. Kantakuzino herceg szerint a vajda tudós férfi volt,

meséli el. Mert Eremie a történetet „a tűz angyala” révén ismeri, aki őt a misztikus elragadtatás útján vezet végig a kezdetben Jakab nevet viselő görög koldusgyerek, később számoszi herceg, majd Bazilidész nevű titkos orvostanonc, majd Károly római császár kegyeltje, végül Despotés moldvai fejedelem életén.

Kinek mondja Eremie történeteit? Ki mutatta meg neki Despotés életét? E két kérdés megválaszolhatatlansága az elbeszélői stratégia tudatos ismétlődését jelzi.

*(Kicsúsztatás a regényből)*

Eremie beszélgetőtársának történetét mégiscsak megtudhatjuk. Nem rejtély. Talál az olvasó a regényben néhány markert, melyek azt jelzik: Láng Zsolt *A szomszéd nő* című novellája az itt elhallgatott történet. Azt mondja egy helyen a beszélgetőtárs: „Ha a te történeted én mesélném, most Anna nyomában maradnék. Hányszor beerőszakoltam volna a magaméba a vágyott fordulatot! Annyira vágyakoztam, hogy a fülem is megnőtt. A pokol fenekére kész voltam alászállni, végül a sáros parkolóban kötöttem ki.” (*A tűz és a víz állatai*, 192.) A „megnőtt fül”-motívum a novellában az elbeszélő hallgatósága, amikor a szomszéd nőnél van egy Géza nevű kétméteres, „újplatonikus macsó”: „Ilyenkor a falhoz tapadtam, durva,

aki a román nemzetet a római nép teljes jogú utódként fel emelte a maga méltó talapzatára. Nos, kinek higgyünk? Tegyük hozzá, hogy egy török aga, aki bajvívó mesterként régebben is találkozott vele valamelyik gyarmaton, utóbb azt jegyezte le róla, hogy mintha második Kapornim lett volna, aki az embereket képes volt megdelejezni a tekintetével, és így arra kényszerítette őket, hogy vasárnap és ünnepnapon is dogozzanak.” (*A tűz és a víz állatai*, 338–339.)

olcsó festék lettem. A szekrényünket is arrébb taszítottam, hogy jobban halljam a szavakat." (*A szomszéd nő*, 158.) És a sáros parkoló? Az elbeszélő titokban követi autójával a szomszéd nőt és az „újplatonikust” egy külvárosi parkolóig, ahol azok kiszállnak a bordó „Merciből” – az elbeszélő nyelvhasználata „azsúrban” van Eremie hallgatója szókincsével –, fölmennek egy tömbházba, az elbeszélő lent marad, és kulcsával végigkarcolja – ő így mondja: „felszántottam” – a Mercedes oldalát, majd: „feltűnésmentesen visszasétáltam az autómhoz, beültem. Akkor vettem észre, csupa sár a cipőm, és a sáros nyomok kocsimig követnek.” (*A szomszéd nő*, 167.)

„Nem hiszek a barátságban, mert az etika nyelvén beszél. Csak a szerelemben hiszek” – olvassuk *A szomszéd nő* című novellában (176.), és ugyanez az állítás jelenik meg a regény azon pontján, amikor Eremie atya és hallgatója a kettejük kapcsolatáról ejt néhány visszafogottnak szánt szót: „Érzem, hogy a barátom vagy” – mondja a szerzetes. – „Érzem, hogy szíved nyugodtan dobog. Érzem illatodat, az sem idegen. Látom a fényt a szemedben, csillogása otthonos. Ne haragudj, hogy ezeket elmondtam, de arra tartoznak, aki az etika nyelvét felettébb hiteltelennek tartja.” (*A tűz és a víz állatai*, 331.)

A hetes szám, mely előbb vízióként jelenik meg a novella elbeszélőjének, a végén pedig, a nemi aktus jelenetében a szomszéd nő kiáltásainak számát jelöli – ugyanez a hetes *A tűz és a víz állataiban* a Fanta nevű könyvtároslány kedvenc száma,<sup>23</sup> és erről a lányról mondja Eremie történeteinek hallgatója, hogy emlékezteti őt valakire. A Fanta – szomszéd nő metonímiát erősíti Doroftej atya figyelmeztetése: „Óvakodj a Ta-

<sup>23</sup> *A tűz és a víz állatai*, 382.

márióntól! Mert rávesz, hogy a pokol mélységes fenekére kíváncsozzunk, ne a mennyországba..." (*A tűz és a víz állatai*, 104.), és meg is mutatja a kolostor kertje végében a „poklot”, ahová az istállókból kifolyt lé mocsarat, bele mindenféle növényt és állatot termelt, és amit látva Eremie atya azt érzi: „szívesen befeküdnék közéjük, megmerítkeznék a mocsárban, hagynám, hogy a rettegés és a szemérem belefulladás alantas ösztöneim sarába”. (*A tűz és a víz állatai*, 105.) A regény e pontján, a lángi prózatechnika iránti érzékkel, közbeszól Eremie hallgatója, hogy most a könyvtároslány következik.<sup>24</sup> Eremiét a szerző mégsem engedi meg Fantárol mesélni, később, az utolsó fejezetben lesz róla szó. Az Eremie képzeletében történő nemi aktusukat úgy mondja el, mint „a gonosszal” való megmérkőzését: „a gonosz kezek letépték rólam köntösömet” és „olyasmit éreztem, hogy a világ két tartóeleme áll itt ebben a szobában”. A könyv *önmagába nyitott* szerkezetét jelzi, hogy Eremie reflektál a fikcióra, de saját képzelete felelősségét a kitalált nőre hárítja: „miért hagyta magát? Miért nem separta le magáról megferdült képzeletemet?” (*A tűz és a víz állatai*, 384–385.)

A *szomszéd nő* című novellára utaló jel Eremie meséjében a tisztáson talált repülőgéppel. A valamikor lezuhant és azóta tönkrement objektum valamiféle metamorfózist jelenít meg: teljes átváltozást, mely korántsem jelent egyszerűen halált, inkább másfajta létezési módot. Ironikus metamorfózis: a repülőgép „valamiféle ázott tollszagot áraszt”, növények élnek

<sup>24</sup> Károlyi Csaba *A szomszéd nő*ről írt recenzióját szintén Dorofej atya figyelmeztetésével zárja: „...óvakodjunk a vonatok peronjain felbukkanó nőktől. De főleg és mindenképp előtt a szomszéd nőtől.” (*Élet és Irodalom*, 2003. november 28., 22.)



benne, Eremie a szárny alatt kupolás madárfészkeket is észrevesz. Valami szétmegy, hogy életre keljen – Eremie történeteiben ez a dinamika többször előfordul. Ilyen értelemben az egyik legbeszédesebb szituáció az, amikor Vazul élve fölboncolja az őt szerelmével szerető Gilette márkinót, akinek ez a boncolás, miként a sade-i absztrakt fikcióban: „szerelmi beteljesülés”. Láng Zsolt Eremie nevű elbeszélője viszont nem marad meg ennél az üres klisénél, hanem csavar egyet a történeten (a repülőgépből is a légcsvár faszcinálja a leginkább): Gilette és Vazul történetét Gilette boncolás közbeni arcáról olvasta le. Másként mondva: nem pusztán „beteljesülés”-rizsa, hanem arcról leolvasott történet partraszállástól boncolásig a pincében. Ugyanaz a *filmesítésnek* mondható elbeszélői stratégia jelenik meg itt, mint Holbein Erasmus-portréja vagy a vele szimultán „történő” Brueghel *Parasztcsoportja* esetén: a képeket nem statikus állapotukban írja le, s nem is absztrahál belőlük valami általánosat, hanem történeteket képzel el bennük.

A lezuhant repülőgépről mesél a novella elbeszélője a szomszéd nőnek: „Mesélni kezdtem neki, jó hosszú lére eresztve, mert éreztem, belehalnék, ha most el kellene búcsúznom tőle. Előadtam, hogy egyszer gyerekkoromban a Keleti Kárpátokba [Erdély és Moldva határán!] kirándultunk szüleimmel, és a Priszlopon repülőgéproncsra bukkantunk. Mint óriási madár, gubbasztott a magas fűben, itt-ott beszakadozott szárnyán a vászon, de amúgy sértetlennek látszott, még a légcsvarja is megpördült, amikor megböktük. Évekig arról ábrándoztam, hogy visszamegyek, megjavítom, kifoltozom, benzinnel töltöm fel, aztán huss, elszállok... És mint valami

szerelmes kamasz, mutattam neki karjaimmal, hogyan.” (A szomszéd nő, 155.)

(Kicsúsztatás a kicsúsztatásban)

A *szomszéd nő* című novella egyik jelenetében az elbeszélő, a felesége és a szomszéd nő színházba mennek, és ott, bár nincsen megnevezve, Láng Zsolt *Játék a kriptában*<sup>25</sup> című színművét nézik meg. („Egy családi kriptában játszódik a darab, teljes sötétségben”, négy férfi és négy nő játszik, a nevek is ugyanazok.) Miért éppen ezt? Láng Zsolt egyes szám első személyű elbeszélője kívülről követi a Láng Zsolt nevű szerző művét, úgy beszél róla, mint akinek nincs köze hozzá. Ugyanolyan idegen számára, amilyen *A tűz és a víz állataiban* Eremiének a Láng Zsolt *Az ég madarai* című regénye, melyet megvásárol. A szövegen kívül is szöveg van, a Láng-szövegen kívül is Láng-szöveg van: ez ennek az univerzumnak sajátos, *önmagába nyitottsága*. Minden mindennel összefügg, mert úgy találta ki, hogy összefüggjön. Misztika-paródiájának egyik legviccesebb (és persze: legönironikusabb) darabja, amikor *A szomszéd nő* elbeszélője „értelmezi” a szomszéd nő által neki készített kávé: „fehér kávécsésze, akár a lap, fekete kávé, akár a tinta. A kockacukrok a csészealj: sokatmondóan két darab...” (A *szomszéd nő*, 164.)

(„Jó, hát beszéljünk a nőkről, atyuskám.”)

– mondja Eremiének hallgatója. *Az ég madaraiban* Xénia alakja a „megfoghatatlan, érthetetlen, ambivalens” diskurzusba illik, az a nő, akit a férfi birtokolni

<sup>25</sup> Látó, 2002/8–9. 117–169.

akarna, „ismerni” – de folyton kicsúszik a férfi keze közül. Sapré báró végül arra a számára megnyugtató megoldásra jut, hogy embereinek megparancsolja, feszítsék őt, Saprét keresztre, és azok már nem tudnak leállni, Xéniát is ráfeszítik Sapré keresztjére. Szimbolikus jelenet: a kereszténység alapeseményéhez kapcsolható úgy is, mint a test misztériumának megjelenítése, úgy is, mint keresztthalál. Hogy Xénia ezt ugyanúgy akarja-e, mint Sapré báró – vagy Jézus Krisztus –, a regénynek nem kérdése: Xénia itt a szerelem tárgya, nem alanya.

Xénia neve megjelenik *A tűz és a víz állataiban* is: azt a félig cigány, félig örmény javasasszonyt hívják így, akitől Tomica bojár lánya, Anna tanácsot kér, hogyan tudná eloszlatni Vazul búskomorságát, és maga felé fordítani a vágyát. Van-e a két Xénia között kapcsolat? Továbbmegy-e a regény a „nőkről való beszéd” kliséjén, mely a „kiismerhetetlen” lányhoz a boszorkányt társítja? Erre a kérdésre az eddigi szövegek alapján nem találok választ.

Nézzünk egy másik figurát: a második-harmadik kötetben Rebeka anyó a test misztikusa. Nagy tudású öreg szerzetesnő, „Szent Salomea” követője, legalábbis így küldi Doroftej atya Eremiét hozzá. Élettörténetébe is beavatja: a háborúban a katonák elhurcolták, megerőszakolták, a katonák után „a falubeliek is rájártak”, amit zokszó nélkül viselt. Ezután csodás erő birtokába jut, Eremie tanúja annak, hogy Rebekához egy haldokló asszonyt hoznak, és ő újra életet ad neki úgy, hogy meztelenül ráfekszik. A Rebeka név jelentése (a regény szerint) a tűz-víz konstrukció egyik alaptagja: „Rebeka és Salomea különböző nevek, de héberül az egyik azt jelenti, a

tűz leánya,<sup>26</sup> a másik azt, a vízé.”<sup>27</sup> (*A tűz és a víz állatai*, 27.) A továbbiakban nem lesz szerepe a könyvben ennek a figurának, megmarad a regény konstrukciója egyik emblémájának: a szexuális tárgyból lett csodás erejű „tűz leánya”.

Salomeáról úgy beszél Eremie, mint egy elveszett és megtalált evangélium szerzőjéről, „Szent Salomeáról”, aki szintén a test tapasztalatainak szentségéről írt volna: „Ne temesd el a testet, mert a lélek lakik benne; érezd meg az örökkévalóság illatát, nem más az, mint a szerelem; hatolj a végességbe, és elnyered a végtelent.” (*A tűz és a víz állatai*, 29.) Salomea alakja nyilván fiktív, de nem teljesen az,<sup>28</sup> joggal kérdezi felőle Eremie hallgatója: „Ő volt az, aki tancot lejtett a király előtt?”, hiszen neve a *Salomé* változata. Így pedig „evangéliuma” – ha ragaszkodunk ahhoz, hogy evangéliumon azt a keresztény egyházak által örömmüzenetként kanonizált történetet értjük, hogy Isten megtestesült az emberekért, megszabadította őket halála és feltámadása által; márpedig ehhez nem ragaszkodni, függetlenül attól, hogy az

<sup>26</sup> Ez is *glissando*: Rebeka neve héberül minden valószínűség szerint 'tehenet' jelent. (Herbert Haag: *Bibliai lexikon*. Szent István Társulat, Budapest, 1989, 1527.)

<sup>27</sup> A Salomé név a héber *salem* 'épségben lévő' szóval függ össze. (Haag: i. m. 1630.)

<sup>28</sup> „Képzeletben messzire juthatok, de sohasem léphetek át egy küszöböt, nem léphetek sem abba a múltba, sem abba a jövőbe, ami nem ennek az időnek az elődje, vagy folytatása, nem léphetek egy olyan világba, amely nem ebből származik” – olvasható Láng Zsolt *Perényi szabadulása* című regényében. (József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1993, 105.)

említett kánonokról miként vélekedünk, tét nélkülivé tenné a róla való beszédet – Salomé „evangéliuma” egy nem szabad, anyjának alárendelt, érdekektől fűtött cselekedetből származó epizódot tartalmazna, azt, hogy Keresztelő Szent János fejéért táncolt. Ez nem a test szentsége, Salomé nem a tánc kedvéért táncolt. A regény egyik feszültségforrása éppen ez: az olvasó (és Eremie hallgatója) talán emlékszik a kánonikus evangéliumokból Saloméra, és nehezen tudja összeegyeztetni emlékeit a regény Salomeájával, aki itt nincs is élettörténettel hitelesítve, vagy megkülönböztetve, csak a név van, s a hozzá kapcsolódó „evangélium”. Ha a regény értelmezője mégis azon töpreng, hogyan tulajdoníthatna jelentést a narráció e pontjának, akkor nem tehet mást, mint az emlékezetfelejtés dinamikát látja bele: a regény mint ha feledtetni akarná azt, amire ő maga is (a hallgató-figura révén) emlékezik. Saloméáról viszont nem tudtunk meg többet.

A regény a kolostor világát, nyilván korhűen, nőgyűlölő beszéddel jellemzi. Egyetlen példa a könyv elejéről: „Azarie atya sárló állatokhoz hasonlította az asszonyi nemet, akikben szüntelen lakása van az érzékek bugyogásának, a viszketegségnek, a vériszap fortyogásának.” (*A tíz és a víz állatai*, 12.) Eremie útja során találkozik különféle nőekkel, de ha azok viselkedése úgy is van kitalálva, hogy ellentmondjanak a kialakult képnek, a képzelet lesz az, ami mégis belegyúrja a nőt ugyanebbe a klisébe. Eremie hallgatója, akinek szórványos közbeszólásaiból annyi kiderül, hogy semmi köze a kolostorok világához, a nőhöz való viszonyát szintén a sárhoz köti, amikor vágyáról beszél, mely végül pusztán egy sáros parkolóba vezette. Mindkét helyen – még ha Eremie útja a szerzetestársai szlogenjeitől *el*vezet is – a sár a nőhöz, az

élvező állathoz tapad. A lángi prózatechnika felől nézve: Azarie atya archaizáló véleménye a nőkről, a *sár-hasonlat* anticipálja Eremie atya az olvasóval kortárs hallgatójának érintkezésen (metonímián) alapuló nő-tapasztalatát.

(*Posztmágikus próza*)

A *Bestiárium Transylvaniae* eddigi recepciója Láng Zsolt elbeszéléstechnikáját a „mágikus realizmus” fogalmával írta le, melynek emblematisz írója Garcia Marquez, magyar nyelvterületen pedig Bodor Ádám. Értelmezésemben ezt a terminust kis változtatással használnám, elsősorban a „realizmus” fogalmának az elbonyolódása/kiürülése miatt inkább *posztmágikus prózáról* beszélnek. A posztmágikus prózát két szempontból különböztetem meg a mágikus realizmustól: a posztmodern próza nyelvcentrikussága felől azt mondanám, hogy itt az érintkezésen, önkényes ok-okozati kapcsolatokon alapuló történet anyaga nem a szavak jelentése, a referencialitás, hanem a nyelv, a maga sokféle (vagy a nevek esetén: individualizáló) jelentéslehetőségével; másfelől pedig – szintén a posztmodernitás paradigmáját hasznosítva – észre kell vennünk a vallásos világhképhez való közelségét: a szöveg dinamikája sokat köszönhet annak, hogy a mágikus kapcsolatteremtés a zsidó-keresztény vallásban a legerősebben tiltott formája a dolgokhoz való viszonyulásnak.

A második kötet narratív technikája radikálisan különbözik az elsőétől: ott az összefüggéseket egy minden logikai, fizikai, pszichikai, szociális stb. törvényszerűségetől független akarat határozta meg, a Sapré báró terveinek engedelmesskedő elbeszélő, itt, *A tűz és a víz állataiban* egy pszeudopárbeszéd formá-

jával találkozunk. Ha e szerkezet alapján arra következtetnénk, hogy Eremie hallgatója a regény beépített ideális olvasója, akkor ez azt jelentené, hogy a regény *előírja* a maga olvasati mintáját, ezzel pedig kizárólag önmagát kívánja állítani, olvasójának csak rá vonatkozó (bízgató) szavai lehetnek – tőle független, de általa sajátos módon artikulálódó történetei nem. Ha viszont Eremie hallgatója az elbeszélő, a történet „hallott” történetté válik, így az irányítás mintha teljesen kikerülne az elbeszélő hatásköréből. E második verzió szerint míg az első *Bestiáriumot* a cselekményszövés mágikus formája jellemezte,<sup>29</sup> a *Bestiárium* második-harmadik kettős kötete a misztikus párbeszéd struktúrája szerint alakul. Az elbeszélő itt nem odaértett elbeszélő, aki mindent tud saját történetéről, hanem hallgató, aki pusztán figyelme által van jelen. Mindkét könyvben rejtett elbeszélővel van dolgunk, de míg az elsőnél föl sem merül az elbeszélő rejtettségének a problémája, nem kérdez rá saját történetére, arra, hogy mi köze neki ehhez az egészhez, a második-harmadik *Bestiárium*-kötetben az elbeszélőnek meg volna a lehetősége, hogy ő is elmondja történetét, mégsem teszi, csak hallgatja Eremie történeteit.

„Bocsánat, hogy szokásom ellenére ismét közbeszóllok. Ha figyelmesen hallgattad történetemet, meg-

<sup>29</sup> Sapré báró és a *Bestiárium* figurái marionettek az elbeszélő kezében („A képzeletbeli dolgok tetszőlegesen szaporíthatók, hiszen mindig kirakható egy eddig sosem látott teremtmény. Ám ezek, mikor világrajönnek, holt lények, és életre csupán akkor kelnek, ha hihető történetek színpadára állítatnak.” – *Az ég madarai*, 6.) és marionettek Sapré báró kezében („Az új fejedelem, István gróf, egyszer sem vettem észre, hogy miféle szálak rángatják ide s oda. Buzgó marionett!” – *Az ég madarai*, 42.)

érted, miért úz kíváncsiságom mindig ugyanarra” – mondja *A tűz és a víz állatai* 196. oldalán Eremiének ez a figura, akiről nem tudunk szinte semmit, csak hogy se korábban, se később egy szó sincs ennek a figurának a történetéről. A mágikus narratíva szerint az elbeszélő története nem érdekes, amit elmond, jelentékteleníti a maga történetét – a misztikus narratívában szintén nincs ott az elbeszélő története, de ez a hiány Eremie története (illetve *A szomszéd nő* című novella) által megformált hiány, némiképp ahhoz hasonlóan megformált, ahogy Radnóti Sándor értelmezte a szavak által „megformált csöndet” Pilinszky misztikus lírájában.<sup>30</sup>

*A tűz és a víz állataiban* a misztika a narratív struktúra mellett Eremie élettörténetében is formatív erejű: egy fiatal ortodox szerzetes elindul moldvai kolostorából a városokba, az emberek közé, nem tudni igazából, hogy miért, úgy van beszédmódja kitalálva, mint egy olyan emberé, aki maga sem tudja, miért vállalkozott erre a bizonytalan útra. Nyomok vannak csupán: talán mert elege lett a vallásos élet külsőségeiből, szerzetestársai megjátszott alázatából (egyik szellemes példa a kolostori mindennapokból: betiltják a szigorú böjtölést, mikor kiderül valahogyan, hogy egyik falánk szerzetes azért kezdett böjtölni, hogy a konyhához közeleső cellát megkaphassa<sup>31</sup>). Azért is elindulhatott, mert lelki atyja arra bízta, hogy az emberek között keresse Istent. Az ortodox hagyomány Istenéről viszont Eremie újra egy álidézet segítségével beszél, (a szerintem fiktív)

<sup>30</sup> Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.

<sup>31</sup> *A tűz és a víz állatai*, 11.



Pontuszi Evagrioszra hivatkozva: „Értelmeteket ne hagyjátok lekötve, imádkozzatok a zsongító szavak ismeretlen jelentésének mámorában, és várjátok, hogy Isten megnyilatkozzék. Kinek egy hal, kinek egy cipőfűző, kinek egy fényes gömb alakjában, mit tudom én. Nekem példának okáért legtöbbször egy gémeskút alakjában mutatkozik meg, feleim, ugye, milyen hihetetlen és botrányos dolog... Nyikorgó gémeskút!” (*A tűz és a víz állatai*, 328.)

Eremie keresésének formáját, azt, ahogy kiszolgáltatja magát az útján véletlenszerűen fölbukkanó figuráknak, történeteknek, helyzeteknek, talán a vallásos életmód előírta alázattal lehetne leírni, alázata viszont annyira diffúz, önátadása annyira független a személyektől, hogy ezzel homogenizálja, jelentékteleníti őket, így mégsem annyira alázatról, mint inkább az első *Bestiáriumban* Sapré báró képviselte aktív ráhatás ellenkezőjéről, valamiféle passzivitásról<sup>32</sup> van szó. Eremie viselkedése sokkal inkább a médiumé, mintsem a vallásos értelemben vett alázatos szerzetesé (a szerzetes inkonzekvens volna, ha akarat és felelőssége kizárásával viszonyulna hiúságához, birtoklási vagy kéjvágyához).

Láng Zsolt regényében Eremie útjával együtt a vallásos kifejezések regénybeli története is föl van építve: az elbeszélő nem játssza el azt, hogy például egy olyan szóval, mint a „kéjvágy” problémátlanul

<sup>32</sup> Passzívnak mindennapi értelemben az akarat és felelősség nélküli magatartást mondjuk, de többnyire arról van szó, hogy ha egy magatartás jeleit képtelenek vagyunk felfogni (vagy azért, mert nem figyelünk, vagy mert nem is állhat ehhez rendelkezésünkre elég tudás), passzívnak nevezzük. (A nyugati kultúra nevezi „passzívnak” a keleti életformákat, a férficentrikus beszéd a női magatartást).

képes megnevezni, hogyan viszonyul egyik ember a másikhoz, nem látja egy-egy ilyen minősítéssel leírhatónak a dolgot, a „vágy”, a „sóvárgás”, a „romlás”, a „bűn” szavak együtt járják útjukat Eremiével a noroieni-i kolostorból Kolozsvárig. És ez újra a misztikus próza eljárásához van közel, Eckhardt mester radikális írásaihoz, melyek a vallásos nyelvhasználatnak a transzcendenssel való találkozás általi kritikái. Csakhogy itt Eckhardt mester szerepét Erasmusra osztotta az elbeszélő: a misztikus írástechnika csúsztatva van oly módon, hogy a posztmagikus prózán belül maradjon. Ez a *glissandók* révén valósul meg: *A tűz és a víz állataiban* Eremie atya története a képi gondolkodásmód érvényesülése a vallásos értelemben egyedül hitelesként elfogadott akusztikus megismeréssel szemben.<sup>33</sup>

Vallástörténeti szempontból közelítve a kérdést, képekkel elsőként a gnosztikus szekták dicsekedtek, a kereszténység a 3. századig megőrzi a judaizmus képtilalmát; Nagy Konstantintól kezdve lesznek a vallási kultusz részei. Didaktikus jelentőségük megnő, amikor hatalmas írástudatlan tömeg áramol az egyházba.

A gnózis nem csak a képek révén jelenik meg elbeszélői eljárás-ként. Megismerésről alkotott elmélete összefügg Láng regényeinek idő-konceptiójával: „A valentinusi gnózis egy Alexandriai Kelemennél fenn-

<sup>33</sup> „Ne csináljatok én mellém ezüst isteneket” (221.) – válaszolja Eremie kérdésére („hogyan juthatunk Isten közelébe?”) Vaszilika. A mondat az első és a második parancsolat összecúsztatása: „Ne legyenek néked idegen isteneid én előttem.” És: „Ne csinálj magadnak faragott képet...” (Kiv 20,3–4.) Nem „ezüst Istenekről” van szó az ember–Isten viszonyt körülhatároló Tízparancsolatban, hanem „idegen istenekről” és „faragott képekről”.

maradt formulája kijelenti, hogy a megszabadulás akkor nyerhető el, »ha megtudjuk, mik voltunk és mivé lettünk; hol voltunk és hová vettünk; milyen cél felé iparkodunk és honnét vagyunk megváltva; mi a születés és mi a megújulás.«<sup>34</sup> A „megváltó tudás” gnosztikus tana egy „titkos történet” feltárására vonatkozik, melynek eredményeként az ember kiszabadul a gonosz erőknek tulajdonított Teremtés alól. A gnózis atyjaként Simon mágust tartják (Rómában *Faustus*nak nevezik), a legenda szerint a prostituált Helénát kiváltja, aki társaként az Ennoiát (Isten gondolatát) hivatott megtestesíteni. Tanait először az alexandriai Bazilidész foglalja össze – *A tűz és a víz állatainak* Vazulja részint a gnózis ezen Bazilideszével lehet összefüggésben.<sup>35</sup>

Szövegszervező elvként a gnózis tanításaiból nem csak a nemiséggel való intenzív foglalkozás jön át (miszerint például a sperma a Fény koncentrátuma<sup>36</sup>), hanem ennek alapszimbólummá duzzasztott

<sup>34</sup> Mircea Eliade: *Vallási hiedelmek és eszmék története*. (Ford. Saly Noémi.) Osiris, Budapest, 1997. II. kötet, 293–294.

<sup>35</sup> A kapitány így mutatja be Vazult a márkinének: „Hieronymus Bazilidész Héraklidész”. (228.) De Bazilidesznek hívják Eremie jelenkori történetében Annáék szomszédját, akiről csupán annyit árul el a szöveg, hogy zsidó származású, és valami közöset éreznek egymásban Eremiével, de nem tudhatni, mi az. Bazilides regénybeli zsidó származása ellenpontosza a gnosztikus Bazilidész teóriáját, miszerint a zsidó Törvény nem érvényes, Jahve csupán egyike a világteremtő angyaloknak. (Eliade: i. m. 297.)

<sup>36</sup> Eliade: i. m. 307. Eremie az Annával való együttlétek után gondosan összegyűjti spermáját, és elássa. A Doiszüsz, a „gonosz fattyúhal” akkor jelenik meg, amikor hímtagján a bőrt húzogatja (*A tűz és a víz állatai*, 111.), a kolostorban Vaszilika mondja: „A fattyúhal paráznaságunk szülötte.” (115.)

változata is: az emlékezetvesztés (felejtés), más megnevezéssel: az „Anyagba merülés”.<sup>37</sup> Ez történik az első kötetben Vidrányi Ákossal, Xéniával és Péter páterrel a földalatti világban, ezt jeleníti meg a török gyönyör leírása, mely nem emlékezik, így halálfelelem sem gyötri (*Az ég madarai*, 90.), és ezt próbálja elérni Sapré báró is a jól körülkerített várában, ahol még a kakasokat is levágatja, hogy semmi ne emlékeztesse az időre. Eremie a Fantával való találkozás után (a kolozsvári Hója-erdőre emlékeztető helyen) „zuhanásról” beszél, „szédületről”, egy hársfát ölel, mígnem feltűnik a Felejtés nevű állat – a regény az állat szétrágta szavakkal, értelmetlen betűcsoportokkal ér véget.

A gnózis viszont egy szóval sincs említve a könyvben, a megnevezett vallási keret az ortodoxia, amely eredetileg az ótestamentumi teológiához való hűséget jelentette, és a legfőbb eretnekeknek éppen a gnosztikusokat tekintette. Időszemlélete is a gnózi-séval ellentétes: „A »történelem« az az időtartam, amelynek folyamán az ember megtanul élni szabadságával és megtanul megszentelődni (...) Mint Claude Tresmontant írja, »ebben a perspektívában nem arról van szó, hogy korábbi, eredeti állapotunkhoz térjünk vissza, mint a gnosztikus mítoszban, hanem épp ellenkezőleg, hogy hátratekintés nélkül afele nyújtózzunk, ami elől van, a teremtés felé, amely jön és történik.«”<sup>38</sup> A tűz-víz, emlékezet-felejtés dinamikának a gnózis-ortodoxia egy újabb megnyilvánulása.

<sup>37</sup> Eliade: i. m. 299–300.

<sup>38</sup> Eliade: i. m. 314–315.

„Az egyensúlyt megírni egyszer? Persze, az kellene. De vajon lehet-e anélkül, hogy előbb vagy egyidejűleg – folyton – ne igyekezzünk művészetbe száműzni a démonit, éppen azért, hogy a mindennapok színpada – ha csupán átmenetileg is, de amennyire csak lehet – az elviselhető drámák és érzések színpadán maradjon?”<sup>39</sup>

(2004)

<sup>39</sup> Mészöly Miklós: *A mesterségről*. In: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1993, 98.

## EGYETLEN IDŐM ÉS A MINYONOK Kertész Imre regényeiről

Kertész Imre három regényét, a *Sorstalanságot*, *A kudarcot* és a *Kaddis a meg nem született gyermekért*<sup>1</sup> a 20. század történelmi és szellemi tapasztalatát megjelenítő trilógiájaként olvasva az irodalom lehetőségeiről: erejéről, erőtlenségéről, közlésképességéről, moralizálás előli kitérés technikáiról is megtudhatunk valamit, arról, hogy miért éppen regényt kellett Kertész Imrének írnia a holocaustról, a kommunizmus utópiájának megvalósult formájáról és arról, hogy mi az ember, mi az ember, aki ezeket túlélte. Máris nem jól mondom: nem azt tartom a legfontosabbnak, hogy Kertésznek miért kellett regényt írnia a holocaustról, a megvalósultságában siralmas utópiáról és az ezeket túlélő emberről, hanem azt, hogy miért kellett és lehetett regényt írnia egyáltalán. Vagy inkább így: mire képes a regény, miben rejlik az ereje, hogy Kertész Imre, akit 16 évesen elhurcoltak Auschwitzba, akinek része volt a 40 év szocialista hazudozásában, aki a 20. század mindkét totalitárius rendszerét átélte, arra érez késztetést, hogy minden intellektuális képességét, tehetségét és idejét a regényírásnak

<sup>1</sup> *Sorstalanság*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.; *A kudarc*. Századvég Kiadó, Budapest, 1994.; *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Budapest, 1990. – A hivatkozások a továbbiakban ezekre a kiadásokra vonatkoznak.

szentelje, olyan regények megírásának, melyek a 20. századi *történelmi* tapasztalatát fogják át, vagyis messze túllépik a privát életút reprezentációját, és minden egyes ember számára közlésképes irodalmat hoznak létre. Esterházy Péter a Nobel-díj Kertész Imrének való odaítélésekor a döntés tétjét nevezi meg akkor, amikor úgy fogalmaz: „a világ úgy döntött, hogy egy magyar nyelven írott könyv reprezentálja az emberiség holocaust-émlékezetét”.<sup>2</sup>

Hogyan képes erre – az emberiség holocaust-émlékezetének reprezentálására – egy, nem *egy: a Sorstalanság* című *regény*? De tágítanom kell a kérdést, nem pusztán amiatt, mert a Nobel-díj sem csupán a *Sorstalanságnak*, hanem Kertész munkásságának szól. Mert újraolvasva azt a három regényt, melyet a német irodalom Kertész-recepciója *Trilógiaként* emleget, összefüggésben látom a 20. század két nagy szünetéről, a fasizmusról meg a kommunizmusról, valamint az ezek tapasztalatától gyötört emberről szóló szövegeket, és nem hagy nyugodni a kérdés: mit jelent a három könyv együtt, milyen antropológiai tudást képes az irodalom közvetíteni, az embernek milyen lehetőségeit és milyen határotságait. És hogyan képes mindezt kommunikálni a *regény*?

A *Sorstalanságot* egy 16 éves fiú meséli, jóformán még gyermek. A szerző döntése, hogy a gyermek perspektívájából mondja el a történeteket, a múlt és a jövő közötti erős viszonyt teremti meg, legalábbis erre a várakozásra készíti fel az olvasót. Amire nem készült talán, és Kertésznél mégis ez van, hogy nem szép sorjában telik az idő, s telik meg egyre több tu-

<sup>2</sup> Esterházy Péter: *Az örömről*. Élet és Irodalom, 2002. október 25., 3.

dással gyermek, olvasó egyaránt, nem a biztosan ismert múlt felől vezet el a szintúgy kételyek nélküli jövőbe, s nem is a bizonytalanból a bizonytalanba (ami ugyancsak jól követhető volna), hanem már az első mondatban szembesít valamivel, az első mondatban ott van, ha látjuk (persze ezt legfőnebb a könyv másodszori olvasásakor láthatjuk, s ez a zárójel egy ugyan ismert, de azért mégis: regény-specifikumra fut ki, arra, hogy a regény úgy van felépítve, hogy többszöri olvasást igényel, ezzel áll ellen az olvasó tárgyiasítási hajlamának: a regény, szemben a történelmi munkákkal, nem merül ki abban, hogy miről szól. Ismert, váltig unt dolgok ezek, hogy mégis előhozakodom velük, azért van, mert Kertész regényeit témájukkal szokás jelölni, joggal. Most mégis inkább arra a kérdésre keresem a választ, hogy a sok holocaustról szóló mű közül miért éppen a *Sorstalanság* reprezentálhatja az emberiség holocaust-émlékezetét?), tehát a *Sorstalanság* első mondatában ott van minden, amiről a *Sorstalanság* beszél: „Ma nem mentem iskolába.” Egyszerű, szabályos mondat. Az iskolában is így tanítják. Hogyan tanítják az iskolában? Úgy, hogy tökéletesen természetes legyen ez a mondat, mint ahogy az is, példás nyelvtani konstrukció, következésképpen beszélni róla nincs mit, magától értetődő az egész, okával és előzményével együtt, vagyis azzal együtt, hogy az apát munkaszolgálatra viszik, ahol meghal.

A gyermek nem tudja, hogy apja meg fog halni, az olvasó viszont nagyjából erre számít. Mert a „munkaszolgálat” kifejezés jelentését az olvasó megtanulta. Megtanulhatta, hogy nem azt jelenti, amit simán jelentene, munkát, vagy szolgálatot – persze, a nyelv jelzi, hogy ez a tautologikus szerkezet nem kristálytiszta átlátható, de a mesterkéltnél hivatali nyelv hoz-



zászoktatott az effélékhez, az ember nem kérdez, és, ami már a 18–19. századi nevelésszempény csúcsa, a gyermek sem kérdez –, hanem halálra dolgoztatást, éheztetést, kínzatást és megöletést jelent.

Az olvasó többet tud, mint a *Sorstalanság* hőse és elbeszélője. Kertész Imre a regényében ebből a gyermeki nézőpontból, a dominanciára törekvő és nevelő európai nevelésszempény szempontjából mondva: *alulnézetből* mondja el azt, amit esszéiben tisztán és félreérthetetlenül az európai nevelésszempény és totalizáló hatalmi struktúra eredményének tart, Auschwitzot. A regényre vonatkozó kérdés felől ez annyit tesz, hogy olyan elbeszélőt talál ki, aki a totalizáló nyelvhasználat tekintetében redukált tudással rendelkezik, mégis, csak az van elbeszélve, amit a gyermek-elbeszélő el tud mondani – vagyis a nem-totális, a nem-rendszerszerű, a rész-szerinti. Kertésznek ezzel sikerül a totalizáló nyelvhasználattal szembenálló nyelvet létrehoznia szinte kizárólag a totalizáló nyelvhasználat eszközeivel. Ehhez viszont regényt kellett írnia. Mert nem a totalizáló nyelvhasználat tévedéseit, hazugságait mutatja ki (ami a tudományok feladata), és nem is személyes történetét mondja el az ezzel járó szubjektivitással (ami szintén fontos, de ez az *oral history* dolga), hanem egy olyan nyelvet és olyan konstrukciót talál ki, mely az adott történelmi kor nyelvhasználatából és eseményeiből (melyhez saját, megélt történetei is hozzátartoznak, de nem csak ezek) építkezve döbbsen rá az adott történelmi kor természetesnek vett, a gyilkosság kitervelését, megszervezését és elkövetését leplező, hazug nyelvi meg társadalmi szerkezeteire.

A regény nem annyit mond, hogy 6 millió embert megöltek, nem annyit, hogy apámat megölték és kis híján engem is, hanem történetet mond arról, hogy

mindent, mindent és mindenkit megöltek volna, ha nincs külső beavatkozás; ha nincs *deus ex machina*. És a *deus ex machina*, mint mindig, itt is szemfényvesztés, trükk, de itt tisztán szemfényvesztésként is van leírva: Kertész elbeszélője ugyan visszatérhet szülővárosába, Budapestre, de ugyanaz a világ várja, amelyik megengedte, hogy apját elhurcolják és megöljék, és megengedte, hogy a fiút is elhurcolják.

A regény azt is képes megmutatni, hogy a totalizáló nyelv gyilkos és önpusztító, hogy a totalizáló nyelv a jövőt öli meg. Ebben áll az irodalom semmi másához nem fogható radikalitása. A nyelv lévén az anyaga, az emberi gondolkodásnak és kommunikációnak még a képiség korában is megkerülhetetlen médiuma, az irodalom az emberi viszonyokat alapjaiban képes megragadni.

A *Sorstalanság* elbeszélő-konstrukciója a totalizáló nyelvhasználat felől nézve *ironikus*, minthogy az elbeszélés nyelve úgy összességében nyilván tudja, amit a gyermek-elbeszélő a maga alulnézetéből még nem tud (és soha nem is kell tudnia, elég, ha használja a nyelvet). De ha arra gondolunk, hogy ezt a totalizáló nyelvet egyelőre pusztán parciálisan beszélő, de az elsajátítására komoly erőfeszítéseket tevő narrátor egy én-elbeszélő, akkor fölfigyelhetünk *humorszerkezetre*. Vagyis az *ellentmondás paradoxonba fordulására a részvétel és a részvét által*. Kertész nagyon precízen teszi fel a regénye szerkezetére vonatkozó kérdést a *Gályanapló*-ban: „hogyan ábrázolhatunk a totalitás szemszögéből, de úgy, hogy mégse a totalitarizmus szemszögét tegyünk a magunk szemszögévé?”<sup>3</sup> (*Gályanapló*, 18–19.) Ennek a paradoxális követelmény-

<sup>3</sup> *Gályanapló*. Holnap Kiadó, Budapest, 1992. – A hivatkozások a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

nek a feloldása a humorisztikus szerkezetet létrehozó, a totalizáló nyelvet szorgalmasan tanuló gyermek én-elbeszélő. A szöveg az ironia mindkét tonálisától (a tudás és a nem-tudás szólamától) egyenlőképpen távollévő konstrukciója mellett egy döntést ír meg: ez a szerep, ez a tehetetlenség „én” vagyok.

Nincs más történet, más világ, csak ez a totális, melyben az ember sem más, mint a totalitás által ráruházott szerep. „Mindamellet – írja Kertész a *Gályanapló*ban (18.) – talán még megmenthető valami, egy kis idétlenség, valami végső komikum és elesettség, ami talán az élni akarás jele, és ami még mindig rokonszenvet ébreszt.” Miért kell a rokonszenv? Nélküle az egész elhárítható, vállat lehet vonni, s azt mondani: ezek a történelmi idők rég elmúltak. Ha viszont így, ilyen regényen kívüli alapokon áll a regény, akkor nagyon törekeny, az olvasó „elő- és utószerepetének” (Kertész kifejezése) igencsak kiszolgáltatott a konstrukció. De nem így áll a dolog. Kertész azt a formát kereste meg, mely akkor is erős és sugárzó legyen, ha a kutya sem kommentálja: a *Gályanapló*ban részletesen leírja regénye technikáját, mint „tizenkét fokú, illetve szeriális, tehát integrált komponálást”. Így hangzik: „Meggzúnteti a szabad jellemek és az elbeszélés szabad fordulatainak lehetőségét. A jellemek itt olyan tematikus motívumok, amelyek a regényen kívülről uralkodó totalitás struktúrájában jelennek meg; minden ilyen témát a Struktúra nivellál, az individuum minden látszattmélységét meggzúnteti, és e témák kizárólag a kompozíciós vezérelvhez: a *sorstalansághoz* való viszonylatukban ‘fejlődnek’ és variálódnak.” (22.) Nem valamiféle szentimentális szimpátiára bízza a történetet, nem is hagyatkozhatna erre, hiszen éppen a regénye mutatja meg, mit érne vele. Semmiféle külső

megerősítésre nem támaszkodhat, csak arra, amit ír, minden egyéb – mint ahogy éppen erről beszél a regény –, minden egyéb tehát szemfényvesztés volna.

Mit jelenthet akkor a „rokonszenv”? Kertész technikája azt kell hogy elérje, mint írja, hogy „ábrázolás” helyett a mű *azzá váljon*, amit ábrázol: a külső struktúra esztétikai struktúrává, a társadalmi törvények regénytechnikai törvényekké változnak” – a rokonszenv itt inkább részvételt jelent. Az a regény, amely azzá válik, amit ábrázol, megteremti a lehetőséget annak, hogy az olvasás a regényben való részvétel legyen. „A szöveg maga nem leírás – folytatja Kertész a *Gályanaplóban* (23.) –, hanem történet, nem magyarázat, hanem idő és jelenlét”, az olvasás pedig, következésképpen, nem tudásgyarapítás vagy információellenőrzés, hanem szintén a történetnek a lehetősége.

Azzal, hogy a regény olvasása kapcsán pusztán a részvétel, a történet *lehetőségéről* írok, az irodalom, a regény radikálisan nem dominanciára törő beszédmódját, az olvasó személynek való önmagát kiszolgáltatottságát, vagyis nyitottságát szeretném hangsúlyozni.

*Pusztán* a részvétel, a történet lehetősége? Ott és akkor annál több nem történhet, mint ha valami mégis megtörténik az olvasóval az olvasás során. Itt nem egy birtokolható belátásról van szó, mert az újra egy merev, zárt, totalizáló struktúrát eredményezne, hanem egy történetben, mozgásban, átadásban megképződő tradícióról, mely nem tudna létrejönni részvételünk nélkül. Ez a tradíció nem tudja, nem akarja – a totalizáló hatalmi struktúrákkal ellentétben – nélkülözni az embert, ezt a kis időtlenséget, valami végső komikumot és elesettséget.

*A kudarc* narrátora a *Sorstalanság* technikájához képest éppen fordított perspektívából beszél, a saját történetéhez képest *felülnézetként* megkonstruált mindentudó, személytelen „mi”-elbeszélő, akinek aggályosan ironikus mondatai a szavak jelentésvesztési folyamatát illusztrálják, anélkül, hogy bárhová is elvezetnének. Azért nem vezetnek el sehová, mert éppen a sehová nem jutásról szól a könyv, a megvalósultságában siralmas (hazug) kommunizmus nemhelyéről, utópiájáról. Hogyan lehet a 20. század e másik nagy totalitárius tapasztalatának valamilyen formát adni, anélkül, hogy az ellen-ideológiák szószólójának helyzetében találna magát az ember? Ez (egyik) kérdése a regénynek, de nem mint kérdés jelenik meg most sem, mert kérdésként túl általános, hanem a totalitárius kollektív szemlélet „felülnézetéből” bemutatott „öreg” nevetséges téblábolásaként, mielőtt elszánná magát, hogy megírja a totalitarizmus ezen második formájának a regényét: mint *sehova-sem-utazási regényt*.

És ki az utópiába utazó?

Köves, a *Sorstalanság* elbeszélője.

De maradjunk még egy kicsit *A kudarc* kiindulópontjánál, ennél a különös kerettörténetnél, mely csak egyik feléről keretezi a történetet, a könyv vége pedig benne marad a regény a regényben. Az olvasó tehát – ha a dolog logikáját követjük – a keretben marad, abban a totalizáló, ironikus „mi”-szempontú szemléletben, aki(k) „az öreg” háta mögött bele-belepislant(unk) „az öreg” kéziratába. És nem csak az olvasó marad benne a keretben: a *Jegyzőkönyv*<sup>4</sup> című elbeszélés szintén ebben a keretben történik. (És Esterházy Péter

<sup>4</sup> Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom*. Magvető – Századvég, Budapest, 1993.

*Élet és irodalom* című elbeszélése ugyancsak. És így tovább – a történet elindult.) Ami a történelmi tényeket tekintve egyáltalán nem magától értődő, hiszen a *Jegyzőkönyv* már a kommunizmus összeomlása után játszódik. Egy Bécsbe való utazási kísérletről szól, a vámosok nem engedik az országból kiutazni az elbeszélőt, s ez földézi az elbeszélőben, aki egyúttal az utazó is, *A kudarc* „vámosait”, az egész történelmi konstrukciót, amit *A kudarc* kezdeti kerettörténete „Hazugság Szurdokának” nevezett, s amely itt, ebben a novellában, holott részint már nem kellene totalitarizmusnak lennie, részint az csak egy regény volt, mégiscsak hatni kezd. Mi is történik? Kertész gondot fordított arra, hogy regénye nyelvileg pontosan meghatározott viszonyban legyen az általa megtapasztalt társadalom működésével, például a „vámos” kifejezés kiválasztásakor az „ávóssal” való összecsengésre figyelt: „Felfogom-e, mit érlelek? – írja Kertész Imre *A kudarc*ról. – A vámosokkal kezdődött, e bibliai szóhasználattal, s én eleinte csak az ’ávósokkal’ való asszonáncnak örültem – míg most feltárul, nem is az értelme, ennél jóval több: a *világa...*” (*Gályanapló*, 147–148.) A vámos–ávós pár nyilván csak magyarul létezik, ahogy az „ávós” szó a magyar kommunista rezsim specifikuma, és ez a magyar specifikum az oka, hogy éppen „vámosoknak” nevezi Köves azokat a titokzatos egyenruhás arctalan embereket – csak hogy az „ávós” történelmi kifejezés (és Kertész akusztikai megfontolásainak) e kis eredménye egy világot tár fel (saját *kis magyar totalitarizmusa*, hommage à Esterházy, *mellett*), mely világot ez a kertészi közbeszúrás jelez: „ezzel a bibliai szóhasználattal”. Az európai kultúra alapjai nyílnak meg: a kereszténység történetének átfordulása a vámosok (a hatalom arctalan képviselői) történetévé, a kereszt-

ténység felelőssége a holocaustban, általában a totalitárius hatalmi rendszerek kialakulásában – végül is, ismert, a világ számára ismert dolgok ezek, csak még vissza kell lépni, ezt kéri az akusztika, a „vámos-ávós” specifikusan magyar kapcsolathoz, majd innen a kelet-európai országok hasonlóan még nem földolgozott közelmúltjához.

A kerettörténet helyszíne egy akármilyen gondozatlan forgalmas mellékutca, melyet „az öreg” „Hazugság Szurdokának” nevez. E névvel egy másik konvenciót idéz meg, a középkori vallásos szövegeket – „Siralom Völgye”, „Árnyékvilág” –, ahol mindaz, ami az ember konkrét létezését konkrétan, a maga anyagságában vette körül, az újplatonizmus hatására, nem reális világnak számított. A 20. századra a kommunizmus, bár nem éppen ez állt szándékában, de megvalósította – a maga sajátos módján, vagyis azzal, hogy a hazugságot emelte törvényerőre – az elképzelést.

„Ha a valóság egy valóság – a valóság – árnyjátéka csupán”, adja meg Kertész *A kudarc* szituációját, „mi akkor az írás?” (*Gályanapló*, 62.)

Kertész kitalál egy fiktív világot, de ezt a köznapi-ból csinálja meg, a túlzás, tehát valamiképpen a karikatúra eszközével. (A kertészi karikatúra résztvevő, chaplini természetéről nemsokára szó lesz. Egyelőre ott tartok, hogy:) Fantasztikus, fiktív világa precízen jeleníti meg a kommunizmus éveit – ami szintén paradoxális. *A kudarc* mint regény a realitás fikció általi reprezentálása paradoxonának formája.

Ott kezdődik, hogy helyszíni közvetítést ad egy „öregnek” nevezett ember hétköznapijairól. Az „öregnek” nevezett ember, kitalálhatjuk, tulajdonképpen ugyanúgy nem volt öreg, ahogy az iratszekrény sem volt valójában iratszekrény – hanem, mint a legelején

azt a Laurence Sterne-i prózára emlékeztető módon az olvasó tudomására hozza a mi-elbeszélő –, mert valójában egy rekamié ágyneműtartójából lett átalakítva; vagy ahogy a mellékutca (amit az öreg „Hazugság Szurdokának” hívott) sem volt valójában mellékutca, minthogy egy főút forgalmát bonyolította. E hazugság-szemléltető példák után a mi-elbeszélő rátér arra, hogy „az öreg” miért is nem volt valójában öreg. Egyszerű: úgy érezte magát, mint aki öreg, „mint akivel minden megtörtént már (az is, ami megtörténhet még, vagy ami megtörténhetett volna)”. (*A kudarc*, 13–15.) A mi-elbeszélő pontosságra törekszik (pontosságra és folyamatosságra: a számokkal való identifikálási mód a *Sorstalanság* világához kapcsolja), mely ebben a közegben csak pontosság-paródia lehet: megadja a lakás méreteit, beosztását, a bútorzatot, a könyvkiadó levelének iktatószámát stb., de az általános valóságnak meg-nem-felelések miatt folyton zárójeleket kell nyitnia a korrekcióknak. Az olvasó pedig minduntalan megakad az olvasással, bukdácsol a szövegben, akár csak az öreg a maga olvasásával. A zárójelek hatása *A kudarc* olvasójára a könyv e kezdeti szakaszában ugyanaz, mint a szomszéd (aki szintén allegorikus figura, „Oglütznek, a Csend Nélküli Lénynek” nevezi „az öreg”, és ezzel teljesen el is van intézve, semmiféle individuális jellemzője nincs) zajainak, zörejeinek, rádiózásának hatása az öregre. Erről a hatásról a mi-elbeszélő szinkronban tudósít, vagyis az öreg által olvasott, többnyire a lét, a világ, az értelem tárgykörében mozgó fejtegetéseket megszakítja – a zaj agresszivitásának mértéke szerint: a mondat közepén – az öreg éppen soron lévő inventív káromkodásával, és rögtön utána részletesen előadja, miként puhítja meg az ember a füldugókat, hogy aztán behelyezze őket a fülébe.



„Egy mű megírása, egy szerves, emberi konstrukció létrehozása ma, itt, ebben a helyzetben mindenképpen humoros, hogy ne mondjam, komikus cselekedet. Lehet-e ma, itt, ebben a helyzetben olyan szerves, emberi konstrukciót létrehozni, melyben e cselekedet humora, hogy ne mondjam, komikuma, nincs jelen? Ha ilyen mű valóban létre tudna jönni, minőségéért egyedül ez a humor, hogy ne mondjam, komikum szavatolhat” – írja Kertész 1979-ben, *A kudarc* keletkezésének idején. (*Gályanapló*, 66.) „Az öreg” a komikum módszerével, felülnézetből mutatja be, hasonlóan a 20. század emblematikus szubverzív komikusához, Chaplinhez: ismétlődő idétlenkedés, bukdácsolás, élet-ügyetlenség, a kívülállás minden heroizmusa nélkül. *A kudarc* kerete, ugyanúgy, ahogy Chaplin filmjeinek végén a távolodó kis embert látjuk, felülről és távolról mutatja az öreget, s miként a film rendezője önmagát, önmaga szerepét mutatja ebben a formában, itt, ebben a regényben az öreg *A kudarc* című regény írója. A regény így – az önparódia egy újabb megnyilvánulásaként – *A kudarc* című regény 119. oldalán aztán el is kezdődik:

„ELSŐ FE

– Az isten bassza meg! – szakította itt egyszerre félbe a kopogtatást az öreg, miközben a helyéről félig felemelkedve az iratszekrény felé kapott.

»Hogy a rackajuhok öregapja döfné belé azt a hét-szer csavart, szarukemény...« – mormolta lassan és mintegy magyarázóan tagolva az öreg, míg az ujjai közt megpuhított olvadékony viaszgyurmát gondosan megformázva a fülébe gyömködte, mintegy hatályon kívül helyezve ezzel Oglüztöt, a Hazugság Szurdokát – mondhatni az egész világot.”

A „ma, itt, ebben a helyzetben”, amikor egy mű minőségéért „egyedül a humor, hogy ne mondjam, komikum szavatolhat”: a kommunista totalitarizmus évei voltak. Megvalósíthatatlan a társadalmi egyenlő elosztás, az egyenlőség eszméjéből pusztán annyi marad, hogy általánossá válik a hazugság. „Mindnyájan a mammont szolgáljuk, melyet gyűlölünk: ez a társadalmi szervezettség. Az élni akarás mint világirónia.” (*Gályanapló*, 105.)

A valóság-paródiának ebben a keretében semmi tétje bármiről is beszélni, írni, hiszen semmi nem jelent semmit. Ezt a semmit mutatja meg parádésan Kertész a kerettörténettel. Az írásnak attól a pillanattól fogva lesz értelme, amikor „az öreg” az „ötletek, vázlatok, töredékek” megnevezésű dossziében ráta-lál egy mondatra, melyben ott van Köves: „Köves kétszer adta be útlevelekérelmét, és háromszor utasították vissza; jóllehet nyilvánvalóan adminisztrációs hiba történnhetett, Köves mégis jelképes értelmet látott az esetben, és ezzel végleg eldöntötte: most már mindenképp utazik.” (*A kudarc*, 117.)

„Az öreg” regénye a *Sorstalanság* elbeszélőjét és elszenvédőjét a totális hazugságok fiktív világába vezet, mely fiktitást csak az oda való megérkezés kafeai fantasztikuma, az őt kihallgató egyenruhás, egymással tökéletesen fölcserélhető figurák – a „vámosok” – eltúlzott valóság-hűsége, a mindennapok működéséből ismert, de gépiességükben, személytelenségükben és hatalmi helyzetük kihasználásában végletes szituációja jelzi; a továbbiakban hétköznapok következnek, mely hétköznapokat átjár a „vámosok” fenyegető, de mindenki által elfogadott, természetesnek vett jelenléte.

Amint Köves megérkezik (honnán? A könyv csak annyit ír valahányszor ez szóba kerül: külföldről, de

hát tudjuk, a *Sorstalanság* Kövese honnan jön; hová? A totalitarizmus egy újabb változatába), és a „vámósok” elengedik, egy Pici nevű bárzongoristával találkozik. Ez a találkozás egyfajta beavatás a totalitárius rendszer irracionális működésébe, melynek lényege, hogy bármikor bárkit elvihetnek. A rituálé egyszerű: pálinka plusz fáradtság. Az, hogy nincs szükség különösebb körülményeskedésre, annak megvannak a (történelmi) előzményei. A 20. századi ember föl van készítve, mondhatni, az infantilitásra, a felelősség áthárítására, a megalázottságra, arra, hogy valaki elmondja neki tisztán és érthetően, mennyit ér ő (semennyit), és mi az, amit tehet (semmit).

A társadalmi szervezettség e – sajátos, a totalitarizmussal járó – törvényszerűségeiről való tudásnak Köves, a *Sorstalanság* elbeszélője és elszenvetője akkor, ott ellenáll. „Hát azért élünk, hogy ne kerüljünk fel rakományra egy ilyen kocsi?” kérdezi. Mert Kövesnek a rakományra felkerülés nem mond semmi újat, a 20. század másik totalitarizmusa ezt már megtette vele, s visszatérve, bár nem tudja, van-e mit tenni a totalitarizmussal szemben, afelől viszont meg van győződve, ahogy Steiner bácsinak meg az öreg Fleischmannak a *Sorstalanság* végén kifejtette, hogy asszisztálni, engedelmesen megtenni a lépéseket, melyeket a hatalom elvár tőlünk a zavartalan meggyilkolásunk érdekében – nem kell.

Köves ezzel a pusztán negativitásban létező, de megszenvedett tudásával, noha ellenérvet nem mond, mégis: ellenáll. „Azt hiszem – folytatta –, ti itt mindnyájan tévedtek. Úgy tesztek, mintha csak padok léteznének, meg ilyen autók... Pedig van más is...”, és a bárzongorista kérdésére, hogy mi volna az a más, azt válaszolja, nem tudja, de „azért vagyok itt, hogy megtaláljam”. (*A kudarc*, 154.)

Kertész egy beszélgetés során *A kudarcot* „eksztatikus beavatási regénynek” mondta. (*Gályanapló*, 156.) A szókapcsolat humorát nem azonnal lehet észrevenni, de akkor igen, ha arra gondolunk, hogy az eksztázis kilépést jelent, (ön)kívületet, ergo valamilyen kívülkerítő beavatásról, vagy a kívülállásba való beavatásról lehet szó. Mert a tét az, hogy mi történhet a totálisan kiszolgáltatott individuummal ahhoz, hogy kikerüljön a totális hatalom fennhatósága alól, tehát valójában az a tét, hogy *ne* legyen beavatva, hogy *ne* értse a totális nyelvhasználatot, pontosabban, hogy *ne* mímelje, mint mindenki, hogy érti. „Talán az első olyan regény lesz (ha lesz) – írja Kertész *A kudarc*ról –, amely az individuum ellen szóló teljes anyagot hurcolva és felmutatva, mégis az individuum áttörésével próbálkozik.” (*Gályanapló*, 115.)

Képes-e Köves az egymás után gépiesen következő eseményekből kilépni? Képes-e ellenállni az öt különféle eszközzel tárgyiasító hatalomnak? A regény, akár *A zarándok útja*, fölvonultatja a hősre váró próbatételeket:

- a sötét repülőtéren az elemlámpa fénye (amit Köves követ, s ezzel a vámosok kezébe kerül),
- az özvegyasszony fiának a pusztulásba vezető, végkimerülésig megfeszített kitörési kísérlete (melyhez Köves, ahogy az asszony is, bagatellizálva a dolgot, asszisztál),
- a vámosok elviszik a kutyás urat (amit Köves szótlanul végignéz),
- a munkáslány (aki kis híján elfogadtatja Kövesrel a rendszer működését),
- az „osztályvezető” unalmas felolvasásai (a Kövesre osztott talpnyaló szerepet zökkenőmentesen eljátssza),

– a titkárnő (aki szintén a rendszer működésébe próbálja Kövest beavatni),

– Berg írása (melyet ugyan figyelmesen hallgat meg, de később írja meg a levelet, egy újabb csapdáról, mely csapda tapasztalata összeköthetné azt az elmentét, aminek gondolásába végül Berg beleőrül, s amit Köves így nem tudott megakadályozni).

Köves minden egyes próbatétel során következetesen kudarcot vall. De van itt egy fontos adalék: míg Bunyan könyvében a zarándok minden szituációban minimum két lehetőség közül választhatott, Kövesnek, a 20. század vége felé csak egykijáratos csapdák kerülnek útjába, mely kijáratok, nem nehéz kitalálni, mind, mind a bukáshoz vezetnek. És ez a különbség nem csak a történelmi idők változékonyságából adódik, hanem abból is, hogy a zarándok úgy volt kitalálva, mint aki tiszta lappal kezdetett, Köves viszont hozza magával a *Sorstalanság* személytelenség-jegyét: az Auschwitzban beteljesedett európai neveléseszményt.

Auschwitz nélkül észrevétlen marad a kommunizmus hazugság-gépezete – ez a két Kertész-regény közötti összefüggés. Amit itt a regényekkel megmutat, lépésről lépésre fölismerttet, arról ír esszéiben is: a kommunista hatalom részint elfojtotta Auschwitz tapasztalatát, részint meg előírta, hogyan beszéljenek róla ahhoz, hogy a kommunista ideológia alapjait képező humanista emberkép ne sérüljön. És, mondja Kertész több helyen, Auschwitz domesztikálása elemi érdeke volt a totalitárius kommunista ideológiának abból a pszichológiai megfontolásból is, hogy a rossz lelkiismeretű, infantilis emberek ideális tárgyai és alanyai az elnyomásnak.

Köves tehát minden próbatétel során szükségszerűen kudarcot vall – van-e így lehetősége a kimene-

külésre? Éppenséggel kitalálni ki lehetne valamiféle kimenekülést, de Kertész sokkal inkább megbecsüli a képzeletet, mintsem szemfényvesztésként alkalmazza. A tét tehát az, hogy itt, ebben az európai 20. században van-e mód a kimenekülésre. Ha a valóság a valóság árnyjátéka csupán, akkor mi az írás?

Ehhez a kérdéshez először is a 20. századot kell a tőlem telhető maximális intellektuális tisztességgel megértenem:

„Egész délelőtt térképeket egyeztetek. Kezdek rájönni: az én szemszögömből minden bal, ami a rámpán jobbnak van jelölve, és ami a szelektáló tisztnek úgyszintén jobb volt. Nagyítóval szemügyre vettem az érkezők (talán az Eichmann-perben is szereplő Máramaros vidéki Técsőről valók?) fényképét. Mosolyok, derűlátás, bizalom. Igen, föltéve, hogy az ember a totalitarizmus körülményei közt is ragaszkodik életéhez, ennek lényegével a totalitarizmus fenntartásához járul hozzá: ez a szervezés egyszerű trükkje. Az elidegenedett érzés, amivel mindamellett az ember a totalitarizmushoz viszonyul, kizárólag ezzel a megismeréssel szüntethető meg. *Ez a megismerés és ennek vállalása a szabadság aktusa, ez a megvilágosodás azonban – és ezzel a részesség vállalása – mindig a túlélők tilalmába ütközik.*” (*Gályanapló*, 24–25. – kiemelések tőlem, S. Zs.)

A tőlem telhető maximális intellektuális tisztességgel végigvitt megismerési folyamat végén egykijáratú csapdákat találok (hacsak el nem tévesztettem valahol a számítást), melyek, nem nehéz kitalálni, csak a rossz választást teszik lehetővé. Esterházy Péter regényeiben ez alaphelyzet, olyan alaphelyzet, aminél tovább egy lépést sem lehet tenni. Például a *Hrabal könyvében* így jelenik meg: „Csak rosszat választhatok, ha ezt választom, az rossz, ha azt választom, az is rossz, és más

nincs mit választani, ezt választom”, vagy ennek egy változata a *Harmonia caelestis*ben: „Éjszaka nem álunk senkinek a pártján, részint mert alig ismerünk rájuk (mintha valami szerepet játszanának, jól), részint rosszul járnánk, a másik keményen megboszulja, édesapánk azonnal, kiszámíthatatlanul, véresen, édesanyánk másnap veri le rajtunk az ámulást, kifinomultabban, egyik rosszabb, mint a másik, és a másik is rosszabb.”<sup>5</sup>

Mit tehet az individuum a szabadsága érdekében, ha egyszer nem áll módjában választania? Döbbenetes, hogy ez a két, talán eltérő alkatú író, mennyire hasonló belátásokról ír. Nem *-ról*, hanem magukat ezeket a belátásokat írják. Szövegeiknek, melyek egymástól annyira különböznek, az a tétje, hogy megtestesítsék, anyagiságukban prezentálják azt, amit korábban belátásnak mondtam, de talán pontosabb volna magát a belátást írni: a szabadság, a szabadulás, Kertész nem fél a bibliai szóhasználatától (mert konkrétan érti): a megváltás útjainak keresését az írás által.

Amikor Köves visszatér a buchenwaldi megsemmisítő táborból, a lépésekről beszél a két öregnek, hogy ők is, meg ő, Köves is, mind tették a soron következő lépést, mely Auschwitzhoz vezetett. Az öregek nyilván joggal kérdezik, mit tehettek volna, de Köves, aki pontosan tudja, hogy nem ez a fontos kérdés, pontosan tudja, hogy van helyzet, amikor valóban nincs mit tenni, Köves mégis a felelősségről beszél.

„Csak most látszik minden befejezettnek, megmáshíthatatlannak, véglegesnek, ily roppant gyorsnak és ily rettentő homályosnak, úgy, hogy ‘jött’: most, így

<sup>5</sup> Esterházy Péter: *Hrabal könyve*. Magvető, Budapest, 1990.; *Harmonia caelestis*. Magvető, Budapest, 2000.

utólag csupán, ha hátrafelé, a visszajáról nézzük. No meg persze, ha előre tudjuk a sorsot. Akkor, csakugyan, mindössze az idő múlását tartjuk számon. Egy ostoba csók például ugyanolyan szükségesség, mint, mondjuk, egy moccsatlan nap a vámházban vagy a gázkamrák. Csakhogy akár hátra, akár előre nézünk, mindkettő hibás szemlélet – vélekedtem. Elvégre is húsz perc olykor, és önmagában véve is, meglehetősen nagy idő. Minden perc elkezdődött, tartott, befejeződött, mielőtt a következő kezdődött volna ismét. Mármost – mondtam – vegyük csak fontolóra: mindegyik ilyen perc hozhatott volna tulajdonképpen valami újat.” (*Sorstalanság*, 206–207.)

Az időről van szó. Az írás tétje, hogy ne folyjék az idő magától. Ne legyen minden levezethető az előzményekből. „*A kudarc* nem időregény, nem folyamatot ábrázol tehát, hanem stádiumokat; nem pszichológiai módon bánik főalakjával, ellenkezőleg, ugrásszerű stádiumokat kell teremteni” – írja Kertész a *Gályanapló*ban. (165.) Az „amorális idővel” (Kertész kifejezése, *A holocaust mint kultúra* című beszédében használja), az amorális idővel szemben írja Esterházy is a töredékeket, a jelenidejű „regényt”, a fölsorolásait, a bohócos végtelen-paródiákat: a zsarnoki linearitással szemben a „szinte semmit”. Mintegy Zénon paradoxona, Akhilleusz és a teknős versenyfutása példázataiként. Zénon állítására a tapasztalat rácsáfol – nem úgy van, hogy Akhilleusz nem érné utol a teknőst, mert előbb az út felét kell megtennie, azelőtt annak is a felét, azelőtt annak is a felét s így tovább. Természetesen Akhilleusz, az idő folytonosságára hivatkozva, vagyis arra, hogy nem bontható fel ilyen diszkrét pillanatokra, nem határozható meg, hogy egy perc hol kezdődik és hol fejeződik be, egy szempillantás alatt elhagyja a teknőst. A teknősnek semmi



esélye, persze. Vagyis annak nincs esélye, hogy a folyamatos időben legyenek különálló pillanatok?

A vallásos ember számára az ünnepek és az imádság pillanatai kívül vannak ezen a homogén időn. A (vallásos vagy nem) 20. századi embernek viszont úgy tevődik fel a kérdés, hogy lehet-e kívül anélkül, hogy ezzel másokat rekesztene ki, vagy hogy önmagát átlatná, lehet-e kívül anélkül, hogy elfojtaná a történelmi tudását?

„Az én végtelenem – gondolja az Úr Esterházy *Hrabal* könyvében –, a teknősbékáé. Az a végtelen idő, amíg Akhilleusz utolér. Mindig van tanú.” Ha viszont az Úristen a teknősbéka, akkor minden rendben, akkor a folyamat megállítható, legalábbis van pillanat, melynek van eleje, közepe meg vége, s így van esély a szabadságra. Éppen erről van szó, erről a „feltételről”: ha az Úr a teknősbéka. Kertész a *Gályanapló*ban általánosan veti föl a kérdést: „a szenvedély és az idő konfliktusa. Alapvető; de humorérzék nélkül nem megközelíthető”, hogy aztán, az írásmagyarázók szokását követve, a humor-szituációt példázva kitérjen a kifejtés, a magyarázat elől: „az alkotás – úgymond – legyőzi a halált. Ennek az ellenkezője legalább biztos igaz.” (59.)

De visszatér a kérdéshez: „Nekem úgy tetszik, hogy Isten humorista, kissé kegyetlen humorista, ámbar nem hiányzik belőle az igazi humorista bölcs, noha korlátozott jósága sem. – Persze ez nem igaz: a humort az ember találta ki, és éppen Isten elégtelensége miatt; ha Isten – és vele az élet – tökéletes lenne (átlátható, valamint halál és rémület nélkül való), akkor nem létezne humor.” (*Gályanapló*, 143–144.)

Igen: a 20. századról különösen nem mondható, hogy tökéletes (átlátható, valamint halál és rémület nélkül való) lett volna. Ami szintén nem mindig volt

mondható, de igaznak igaz, és Kertész akkor is ilyeneket mondott, amikor ezek a szavak nem jelenhettek volna meg:

„Megfigyelték-e már, hogy ebben a században minden igazabbá, igazabb önmagává vált? A katona hivatásos gyilkossá, a politika bűnözéssé, a tőke hullaégető kemencékkel fölszerelt emberpusztító nagyüzemmé, a törvény a szennyes játék játékszabályává, a világszabadság a népek börtönévé, az antiszemitizmus Auschwitzcá, a nemzeti érzés népirtássá (...) És merő megszokásból mégis hazudoznak, ám mindenki átlát a szitán; ha ezt kiáltják: szeretet – mindenki tudja, eljött a gyilkosság órája, ha azt: törvény – a lopásé, a rablásé.”<sup>6</sup>

Ez a 20. század, azzal a fenntartással, hogy nem, nem látni át olyan könnyen a szitán, mert hová is látnánk? Köves is: hová utazott? Maradunk a kiegyenlíthetetlen negatív tapasztalattal, melyhez csak a tapasztalat zsarnoki jellegét lehet hozzáadni, azt, hogy nincs mód kitérni előle, hogy „a huszadik századi történelem legjellemzőbb vonásának éppen azt mondhatjuk, hogy maradéktalanul elsöpri a személyt és a személyiséget”.<sup>7</sup> És akkor, újra, hogy lehet ezt az elsöpört személyt egy kis lélegzethez juttatni?

Visszatérnék ahhoz a *Gályanapló*ból idézett gondolathoz, hogy „a megismerés, és ennek vállalása a szabadság aktusa”. A humor-szituáció – melynek parodisztikus, mert tökéletesen lehetetlen feladata megállítania a lépéseket, az időt – a részességvállalással van összefüggésben, a felelősséggel, amiről a *Sorstalanság* végén a fiú azt mondja: „En léptem, és nem más (...) Azt akarják, hogy ez az egész becsület

<sup>6</sup> *Valaki más.* Magvető, Budapest, 1997, 94–95.

<sup>7</sup> *A száműzött nyelv.* Magvető, Budapest, 2001, 12.

és valamennyi előző lépésem mind-mind értelmét veszítse?” (208.) *A kudarcban* a felelősségvállalás egy próbatételen belüli próbatételben való elbukás belátása – az általam felsorolt csapdák közül az utolsó, a hetedik az, amikor Köves passzivitásával, illetve azzal, hogy levelével elkésik, asszisztál Berg megtévelyedéséhez. Ez az „eksztatikus beavatási regény” fordulópontja, melynek következtében az individuum, aki minden egyes lépésével – mert mást nem is tehetett – kudarcot vallott, mégis a következő fejezetben már az L alakú folyosó megvilágosodás-szituációjában találja magát, ahol újra megjelenik szemei előtt álmai fuldoklója, és ő, bár a tömeg sodrása a „félhomályos boldogság” ígéretével vonzza, mégis dönt, és ugrik.

Kezdjük azzal, amit talán a legkönnyebben feloldhatunk ebben a tömören és nagy kihagyásokkal megírt helyzetről. A fuldokló alakja Camus *A bukás* című regényének vezeklő bíróját egy életen át kísérő mulasztás: egy éjjel ment át a bíró, Jean Baptiste Clamence a Szajna hídján, és egy lányt látott, majd halotta a csobbanást. Utána ugorhatott volna, de nem tette. Ezért vezekel. Köves viszont beleugrik Camus fikciójába, utána pedig már ellenáll Sziklai újabb megmentő ajánlatának, mely ajánlatok a regény folyamán mindvégig Köves „félhomályos boldogságát” tették lehetővé, az alkalmazkodást egy árnyékválósághoz.

Sziklai is, Berg is allegorikus figurák. Ami még fontos: nevük kis híján való jelentésbeli azonossága. (A hármas jelentésbeli összefüggés, ami a Köves, Sziklai és Berg nevek között van, a 20. századi spirituális regény jellemzőjét? lehetőségét? adja meg.) A Sziklai és a Berg nevek jelentésbeli kis különbsége – a zsidó-keresztény tradíciót tekintetbe véve (s a poén kedvéért: a német és a magyar nyelvű Kertész

receptiót) – nagyon lényeges. Sziklai funkciója (miután nagy otthonossággal egyszerűen Köves mellé szegődött), a bibliai teremtéstörténet csábítás-epizódjához hasonlóan az, hogy Kövest eligazítsa a világban, megmutassa a könnyebb utat, elterelje a figyelmét a kérdésekről, a rémületekről: vígjátékot írnának Kövessel, ez a terv.

Berg egy hallgatag férfi, a Déltengerek nevű vendéglő szokatlanul kedves és nagylelkű pincérnőjének, Adélnak a „kitartottja” (mint mondják a Déltengerek törzsvendégei). Ezen kívül nem tud senki többet, de miután hosszabb ideje egyáltalán nem jön el, és Adél kéri rá Kövest, hogy keresse fel Berget otthon, merthogy „milyen jól elbeszélgetett magával”, de most nincs valami jó állapotban, Köves elmegy hozzá. És ott ez a Berg, Köves kérésére, fölolvassa *Én, a hóhér...* című roppant retorikai gonddal készült írását, mely egy 30 000 ember meggyilkolását magára vállaló ember, „hóhér” élettörténetének a nagyigényű kezdete, s amiről a felolvasás előtt Köves faggatózására Berg azt mondta: a kegyelemről szól. A hóhér kivégzése előtti végső nagy vallomása ez az emberiséghez, melyben tisztán elmondja és megindokolja, hogy „elvadult sorsomban Önöknek a megváltásukat kell felismerniök, amennyiben az az Önök sorsa is lehetett volna, s amennyiben azt én nem az Önök ellenére, hanem Önök helyett éltem végig”. (*A kudarc*, 303.) De a szövegből hiányzik az az első döntő lépés, amivel indokolható volna egy ember hóhérrá változása. Ezen kívül nincs mit tenni, Berg szövegének okfejtése valóban hibátlan, hogy nem a hóhér személyes aljasságáról, perverzitásáról stb. van szó, hanem az emberiség közös tapasztalatáról. Amit, átfordítva a történelemre, az asszisztálással nevezhetünk meg, hogy egy világ asszisztált a totalitárius rendszerek

gyilkosságaihoz (a kivételek: akik, Camus képével élve, hallván a csobbanást, ugrottak a fuldoklót menteni).

Berg azt mondja, hogy „itt” (de hát tudjuk, az „itt” a totalitarizmust jelenti) pusztán két út van: a hóhér útja és az áldozat útja, és valamiért azt is mondja, hogy mindkét út a kegyelem formája.

Ha van Isten, akkor a totalitarizmusban ezt Ő kell hogy mondja: a totalitarizmus ebbe a helyzetbe kényszeríti (ha nem akar a gnoszticizmus tévútjára lépni). De hogyan mondhatná: a hóhér útja a kegyelem formája?

Két irányát látom a kérdésnek: az egyik az volna, hogy a világ valóban megérett a pusztulásra, a hóhér ezért gyakorol kegyelmet. A másik, az ítélet nélküli verzió meg az, hogy a világ ugyan olyan amilyen, de ahhoz, hogy elpusztítása ne legyen kegyetlenség (ergo, önellentmondás), Istennek benne kell lennie a világban, részt kell benne vennie, élnie kell és behalnia kell. Mindkét esetben az életem múlik a dolog:

„– Valami – tétovázott – hiányzik az építményéből...

– Igen – Berg tekintetében gúny villant –, tudom, hogy mit fog mondani: az élet.”

És Köves e különös találkozás után, mindenféle elszántság nélkül, „egyszerre azon kapta magát”, hogy elkezdett írni Bergnek egy levelet. Föltárja előtte egy bukását, mely bizvást lehetne az a hiányzó elhatározó első tett, ami egy embert, aki „a szellem és a műveltség embere” (Berg jellemzi így a hóhért) elindít a hóhérrá változás útján.

Kövesnek ez az a próbatétele, amelyet nem soroltam *A kudarc* hét próbatétele közé, mert ez a hetedik próbatételen belüli próbatétel. Köves ugyan ezen is elbukik, éppen erről van szó, csakhogy míg a koráb-

bi bukások észrevétlenül maradtak a homogén időben, az egymást követő lépésekben, itt egy olyan bukásról van szó, amelyért felelősséget vállal. A „jó börtönőr” szerepéről van szó. Röviden: behívták katonának, ott aláírja, hogy börtönőr legyen, s innen kezdve hiába ő a jó börtönőr, egyszer csak azon kapja magát, hogy megüt egy neki kiszolgáltatott rabot. Köves az első lépésen gondolkodva, hogy miért írta alá a papírt, nem jut más válaszra, mint hogy „az idő miatt írtam alá. Végre is nem akadtam semmi nyomós érvre, és nem állhattam ott egy örökkévalóságon keresztül, kezemben a tollal. Mondhatná, hogy át se kellett volna vennem. Hát igen. De annyira valószínűtlennek tetszett az egész, hogy az aláírásomat sem éreztem valóságosabbnak. Hogy úgy mondjam, én magam teljesen kívül rekedtem a pillanaton: nem vettem részt benne, létezésem aludt bennem vagy megbénult, mindenesetre nem figyelmeztetett a döntés fontosságát jelző szorongásával.” (*A kudarc*, 333.)

Nem valamiféle moralizáló felelősségvállalásról van szó, nem egy kikényszerítettről, hanem *válaszról*. Úgy írja meg, hogy valakinek ezt meg kell értenie. Ha nincs aki megértse, nincs miért elmondani – akkor inkább találja már ki (*A kudarc* regényideje alatt ezen ugyan végig hasztalan töri a fejét) azt a lányt a Sziklai-val írandó vígjátékukhoz (melynek a vége már megvan: hogy boldogok lesznek, mármint a vígjáték szereplői, Sziklainak meg neki viszont „dől a pénz”).

Kinek válaszol Köves?

Ha Berg Isten (amire az utalt, hogy a hóhér útját a kegyelemmel próbálja összekötni), akkor miféle Isten? A második verzió: ha Berg Köves-alteregő (a nevek jelentésbeli összefüggésére gondolva), akkor miféle Köves-alteregő? (A harmadik verzió: ha Berg egyszerűen csak Berg...) Jobb, ha újra a szöveghez

kell fordulnunk: Berg az a figura, aki az általános értés-mímelésben valamiféle egzotikumként ható komolysággal beszél. Köves még az első találkozásukkor, a Deltengerekben, társalogva elmondja neki, hogy kirúgták, majd Berg kérdésére, hogy miért, Köves bennfentesen mosolyog (amit Sziklaitól olyan jól megtanult): „Lehet azt tudni?“, amire Berg határozott, magas hangján azt válaszolja: „Lehet.” Ez a válasz önmagában megtöri az árnyék-valóság gördülékeny, semmit sem jelentő beszédfolyamát. Magáról pedig, egy kicsit idéetlenül, de illően a színes minyonjaihoz, melyeket szép sorban olyan jóízűen megeszik, egyértelmű Krisztus-emblémával beszél: „én már úgy vagyok, mint egy bizonyos úr, miután megkóstolta az ecetet” – és itt ő is elmosolyodik, csak hogy itt másról van szó, „mintha ezzel a mosollyal kívánná mintegy a szavait enyhíteni”. (*A kudarc*, 215.)

Amikor tehát Köves az *Én, a hóhér...* című írást, amelynek, szerzője szerint, a kegyelemről kell szólnia, a levelével hozzá akarja segíteni „a szellem és a műveltség embere” és a tömeggyilkos közötti hiányzó kapcsolathoz, azáltal, hogy önmagával mint potenciális tömeggyilkossal néz szembe, pontosan föl-idézve bukása lényegtelennek tűnő, de mégis döntő pillanatát, ezzel a Bergnek szóló vallomással tehát: (az első verzió szerint) a pusztulásra ítélt világ életéért küzd, mint Ábrahám, Sodomáért és Gomorraért; (a második verzió szerint) valójában Berget, ezt a tehetetlen Istent próbálja megmenteni attól, hogy beleszakadjon a tisztességesen föltárt ellentmondásába.

Köves már elindul Berghez a levéllel, amikor az utcán meglátja: „E pillanatban a férfi váratlanul megtorpant egy bolti kirakat előtt – afféle sütöde volt, az üveg mögött édestészták, torták, minyonok díszletek –, a nő tett még egy lépést, csak mikor érezhette,

hogy képtelen tovább vonszolni a férfit, állt meg és fordult vissza ő is. Köves látta, hogy valamit mond, és bólogat is hozzá – buzdíthatta tán, hogy jöjjön tovább; a férfi azonban megmakacsolta magát, leguggolt és kinyújtott karjával, akár egy gyerek, úgy húzta vissza a kirakat felé az asszonyt, aki végre is engedett és, enyhe fejcsóválással ugyan, de belépett vele a boltajtón.” (*A kudarc*, 348.)

A levelet már nincs kinek odaadnia. De néhány nap múlva eldől benne, hogy regényt kell írnia. Miért éppen regényt? *A kudarc* kerettörténetében van az öreg egyik papirosán erről valami:

„Talán ezt akartam, igen: csak képzeletben ugyan, és művi eszközökkel, de hatalmamba keríteni a valóságot, amely – nagyon is valószerűen – a hatalmában tart; alannyá változtatni örökös tárgyiságomat, névadónak lenni megnevezett helyett. Regényem nem más, mint válasz a világra – a válasz egyetlen módja, úgy látszik, ami tőlem kitelik. Kinek is címezhettem volna ezt a választ, ha – miként tudjuk – az isten meghalt? A semminek, ismeretlen embertársaimnak, a világnak. Nem imádság lett belőle, hanem regény.” (*A kudarc*, 95.)

Az öreg a befejezett regényről, az Auschwitzról szólórol írja ezeket a mondatokat, a *Sorstalanságról* tehát, viszont ha *A kudarc* valóságfikcionalizáló technikájára gondolunk, vagy a körkörös szerkezetére (Köves megvilágosodása – amikor eldől, hogy regényt kell írnia – az L alakú folyosón kétszer van megírva: amikor megérkezik a repülőtérré, visszaemlékszik a korábbi megvilágosodásra [126.], melyhez aztán eljut a regény végén, a Bergnek szóló levél megírása után [351.], és hát tulajdonképpen ugyanarról a megvilágosodásról van szó), akkor vonatkozhatnak e sorok *A kudarcra* is.



De regény-e a *Kaddis a meg nem született gyermekért*? Ha pedig imádság, kihez szól? Abból a tudásból indul ki, amelyet az előbbi két regény tapasztalatként jelenített meg, s ezt a tudást helyezi szembe azzal a lehetőséggel, hogy valaha is gyereke legyen.

A gyermek nem valamiféle tulajdon, ami megszerzhető vagy nem. A *Kaddis* olyan szöveg, amely mindenféle tulajdonszerzést, birtoklást nevetségessé tüntet fel, még a tudás birtoklását is. S mindezt hogyan? Úgy, hogy a gyermeknek mondja (akit nem engedett megszületni). A könyv szerkezete *A kudarc* egyetlen pillanatra – a megvilágosodás kétszer megírt pillanatára – épülő körkörösségét viszi tovább, vagyis a korábbi regényből azt erősíti föl, amiről az ismétlődő néhány szón meg egy betűn („L alakú folyosó”) kívül szinte semmit nem mondott el a szöveg. A *Kaddis*ban a 20. századról és az emberről felhalmozott tudás ismétlődik ciklikusan egy-egy sajátos formában, mint például a „Nem!”-ek, vagy a „kopasz nő a tükör előtt piros pongyolában”, az írás mint sírásás a levegőbe, és ismétlődnek a meg nem született gyermeket megszólító szavak, a zöldeskék szőnyeg, melyen a nő mintha tengeren kelne át, úgy lépdel feléje.

Formai szempontból a *Kaddis A kudarc* szerkezetének azt az aspektusát írja tovább, amelyet a regényen belül nem is nagyon lehet értelmezni, pusztán előzményéről mondott el néhány dolgot. A *Kaddis* időszerkezete viszont nem tesz lehetővé ilyen előzmény-föltárást, az egész szöveg maga ez a ciklikusság, az „egyetlen pillanatok” ismétlődése. Formai szempontból vetve föl a kérdést, a *Kaddis* imádság.

A történet, a történelem felől a gyermeket a 20. századi ember elháríthatatlan történelmi tudása nem engedi megszületni, amiről Kertésznek egy jóval ko-

rábbi följegyzésében szó van: „És mi az igazán megrendítő? Hogy megölték őket? Nem: az, hogy nem értették halálukat. Létezésük mechanizmusa azt sugallta nekik, hogy életük és tevékenységük szükség-szerű; sosem fordult meg fejükben az igazság, hogy az ember csak vágóbarom a történelem mészárszé-kén. Mindezt – még a gondolatától is visszaborza-dok – tőlem kellene megtudnod, gyermekem...” (Gályanapló, 125.)

A *Kaddis* ezt a tudást mondja, de hogyan? – az egész egy fürgeteges humorú beszélgetéssel kezdődik, doktor Obláth-tal, a filozófussal, akivel – miután megkérdezi az elbeszélőtől, van-e gyermeke (s elhangzik erre a „Nem!”), és elmondja, hogy neki sincs – elkezdik mondani, mondani egyre, hol egyikük, hol másikuk, hol duettben a világállapotra vonatkozó lesújtó ítéletüket, melynél már csak az elbeszélőnek a lesújtó ítéletet lesújtó ítélete, vagyis a résztvevő chaplini karikatúra, a szöveg humora az elsöprőbb. Beszélgetésüket doktor Obláth-tal, ezzel a „középhegységi, középmezélhetésű, középnézeteket valló, középkorú, középtermetű” filozófussal a világ állapotáról a vacsora előtt így jellemzi: „Két beszélgető férfiú az avaron.” Ady *Héja-nász...*-ának tragikus melankóliája a körülmények folytán komikussá válik, miként az az egyszerű megoldás is, ahogy doktor Obláthot, miután már kelt-tészta arcáról említést tett, a következőképpen mutatja be: „dr. Obláth, filozófus, mint Immanuel Kant, mint Baruch Spinoza vagy az epheszosi Hérakleitosz”. A komikus hatást nem csak az eltérő nagyságrendek egymás mellé illesztése (Stan és Pan) váltja ki, hanem a fölsorolás is, pontosabban a fölsorolásnak a folyamatos idővel szembeni teknősbéka-léptei.

Ahhoz képest, hogy „sötét szemű kislány lennél-e? orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? vagy konok fiú? vidám és kemény szemed akár szürkés-kék kavics?”, vagy „az én létem a te léted lehetőségeként szemlélve” – ahhoz a máshoz képest, aki személyként nincsen, másképpen nincsen tehát, mint a képzelet termékei, másképpen nincsen, mint a meg nem szerzett lakás, a különféle tárgyak, másképpen nincsen, mint ahogy nincsen a világba vetett bizalom – a nem megszületett gyermekhez képest minden komikus. A komikumon itt most nem „semmisség-érzést” értek. Arról van szó, hogy ha van valaki, aki nem levezethető a körülményeinkből, mint például a meg nem született gyermek, akkor a rémületes vagy sekélyes tudást, tárgyakat stb., amit ha eléggé igyekeztem, módomban állt összegyűjteni, képes vagyok a humor nagylelkűségével szemlélni. Ha van ez a levezethetetlen, akkor nem vagyok a tudásomhoz, a mégoly megalapozott ítéleteimhez kötve, s anélkül válok tőlük szabaddá, hogy ehhez el kellene felednem őket. A humor az ítélet fölötti ítélet, anélkül, hogy az ítéletet megszüntetné.

A *Kaddist* ennek a levezethetetlennek a lehetősége hozza létre: az elbeszélő a gyermeknek mondja a kaddist, a gyászimát, mely „az én létem a te léted lehetőségeként szemlélve”. Olyan szöveget hoz létre itt Kertész, amely ugyanúgy összeköti a látszat-valóságot (a valóságot, amelyben élünk, a „történelmi valóságot”, jól megalapozott negatív tapasztalatainkat és önáltatásainkat) a képzelettel, mint ahogy azt a *Sorstalanságban* és *A kudarcban* tette, nem azért, hogy elszórakoztasson, hanem hogy egy erősebb, nem tárgyasítható valóságot írjon meg. A *Kaddis* meg nem született gyermeke nem fiktív: az elbeszélésben van talán két pillanat, többről nem lehet szó, pusztán pil-

lanatokról, melyben a gyermek megszületésének a lehetősége megvan. És úgy jön létre az a talán két pillanat, hogy nem kell hozzá elfelejtenie az elbeszélőnek azt a tudást, amit átélt, nem arról van szó, hogy föladván ellenállását az „élete ellen szótt hallgatagnak összeesküvésnek”, belesodródna a fennállóhoz való asszimilálódási folyamatba, vagy alkalmazkodna az individuumot észrevétlenül eltárgyasító hatalmi struktúra elvárásaihoz, s ezzel a megszületendő gyermeket is ezen az úton indítaná el. Az a két pillanat minden hatalmi rendtől független: az egyik, amikor először meglátja a feleségét, amint feléje lépdel „egy zöldeskék szőnyegen, mintha tengeren jönne”, a másik pillanat pedig a „Tanító úr” története.

Hát ennyi, ez a két pillanat, ami megalapozza a gyermek létének lehetőségét, s ezzel az elbeszélőt is. A többi, mindazt, amit mégis elmond az elbeszélő a házasság ellentmondásosságáról, a tulajdonról, a társalgásokról, a nevelőintézetéről, az apjához meg az anyjához fűződő viszonyáról stb., mindezt a sok igaz dolgot e két nagyon konkrét pillanat felülírja. Ezért lesz ez a regény *kaddis*, mert mindannál, amit tud, fontosabbá válik az, hogy ezt a tudást elmondja valakinek. De kinek mondhatja, anélkül, hogy az önáltás volna? Ezért gyökereztetni bele a megszólított meg nem született gyermeket, akihez beszél, abba a szövegbe, amit mond.

Az egyik pillanattól, a „Tanító úr” történetéből, megpróbálok valamit visszaadni. (A „zöldeskék szőnyeget” ugyanolyan megformált szöveghíánynak gondolom, mint az „L alakú folyosót”.) Nem az a nehéz, hogy megértsük a történetet, inkább az, hogy ne értsük olyan könnyen. Ehhez pedig az kell, hogy Auschwitzot a maga konkrét voltában képzeljük el. Gondoljunk a *Sorstalanság* jelenidejére. Az elbeszélő

is a társaság – melyről korábban kiderült, mindegyik tagja a 20. század valamelyik totalitárius rendszerének áldozata – tapasztalatára utal:

„Rövid leszek, mert csupa vén rókával ülök szemben, és ha annyit mondok, hogy láger, és tél, és betegszállítás, és marhavagonok, és egyszeri hideg élelemfejadag, holott az út, ki tudja, hány napig tart majd, és az adagok kimérése tízes egységekben történik, és a hordágnak kinevezett fatákolmányomon fekvő kutyaszememet le nem veszem egy sejtlemem sincs, miért, de csak a 'Tanító úrként' emlegetett emberről, vagy inkább csontvázról, akihez az én adagom is került, és bevagonírozás, és a létszám persze újra meg újra nem egyezik, és ordítózás és kavarodás és egy rúgás, azután érzem, hogy felkapnak és a következő vagon elé raknak, és réges-rég nem látom már sem a 'Tanító urat', sem az adagomat: ennyi elég, hogy pontosan elképzeljétek a helyzetet. Azt is, hogy mit éreztem: először is, nem adhattam enni örök kínzómnak, az éhségnek, e nekem már régóta idegen, dühödten követelőző vadállatnak, és most fölhördült a másik vadállat is, a remény, amely eddig tompán, fojtottan ugyan, de váltig azt dorombolta, hogy mindennek ellenére is, az életben maradásra mindig van esély. Csakhogy a fejadag híján ez egyszerre szerfölött kétségesnek látszott, másfelől, és ezt hidegen tisztáztam magamban, a 'Tanító úr' esélyeit az én fejadagom pontosan megkétszerezi – ennyit a fejadagomról, gondoltam, mit mondjak, nem túl nagy örömmel, de annál ésszerűbben. De néhány perc múlva mit látok? Kiáltozva és a tekintetével nyugtalanul keresgélve a 'Tanító úr' imbolyog felém, kezében egyszeri hideg élelemfejadag, és amikor a hordágyon megpillant, gyorsan ráteszi a hasamra; valamit mondanék, úgy látszik leplezetlenül

lerí rólam a meglepődés, mert ő, bár rohan vissza – ha nem találják a helyén, egyszerűen agyonverik –, ő tehát, kicsi, már a halálra készülő arcán világosan fölismerhető felháborodással ezt mondja: »Hogy képzelted?!...« ” (Kaddis, 67–68.)

A *Kaddis* körkörös mondatai itt átváltanak elliptikus (hiányos, vázlagszerű) tömondatokká, hogy megjelenítsék a „Tanító úr” csontváz-szerű alakját, amint éppen megakasztja a fennálló világrendet, és ezzel együtt a róla való jogos reflexiót. Ami ott történik, nem pusztán az adott helyzet túllépése, a törvényerőre emelkedett önérdek alárendelése a morális parancsnak, hogy akkor is vigye vissza annak, akinek jár a hozzá került második fejadagot, ha ez az életébe kerül; a „Tanító úr” számol azzal, hogy az életébe kerül, mégis megteszi, majd valamiféle verbálizálhatatlan nagyvonalúsággal elhárítja magától ezt a tettet. Kilép a saját sorából, a maga lineárisan pergő idejéből – tudva, hogy ez véget vethet idejének, átimbolyog a másik emberhez, az ő sorába (idejébe). És a „Tanító úr” kérdése nyilvánvalóvá teszi, itt nem morálról van szó, nem arról, hogy „áldozatod hozok érted”. Tulajdonképpen nem a földön fekvő ember idejébe lép át – ez zsarnoki volna, hiszen annak nem áll módjában választani, hogy kell-e neki a fejadag vagy sem –, nem, hanem egy olyan intervallumba, a *megmentés idejébe*, mely a másik embertől is független.

A *Kaddis* elbeszélője, mielőtt ezt a történetet elmondaná, az „Auschwitzra nincs magyarázat”-féle mondatok ürességéről beszél, hiszen minden rémületes tettet le lehet vezetni a körülményekből, meg lehet érteni a személyes élettörténetek, alkati tulajdonságok alapján. Ami érthetetlen, mondja, „amire tényleg nincs magyarázat, az nem a rossz, ellenkezőleg: a jó”.

A *Kaddis* szerint az írás elszámolás valakinek – „mindenkinek vagy senkinek, vagyis bárkinek, aki majd szégyenkezik miattunk és (esetleg) érettünk” – a megszületés és az elmúlás közötti „bizonytalan tartamú várakozási időről”, az „egyetlen időmről”.

„Nem!” Nem tudom megtenni azt, amit a „Tanító úr” megtett – de hogyan is szól az a Buber lejegyezte haszid történet a három generációról? A negyedik már sem a helyet nem ismerte, sem azt, hogyan kell a gyertyát meggyújtania, még az ima szavaira sem emlékezett, de ismerte a történetet – s a beteg fiú meggyógyult.

(2002)

TITKOK NÉLKÜLI TÖRTÉNETEK,  
MEGSZÓLÍTÁSOK VÁLASZOK NÉLKÜL

Schein Gábor *Lázár!* című regényéről

Mese, legenda, történet – három, egymástól eltérő módja az elbeszélésnek. De mit szóljon, hogyan szóljon az ember akkor, amikor olyan veszteség éri, mely úgy érinti őt a legközvetlenebb módon, hogy iszonyatot vált ki belőle?

Schein Gábor *Lázár!* című könyve<sup>1</sup> az apa halálát írja meg. Mesével kezdené, mert mi volna beszédesebb kapocs apa és fia között a mesénél?, de ezt a mesét nem az apa mondja, hanem a fiú, akiből apa lett. Az az apa, akinek a haláláról kell hogy szóljon a könyv, nem mondott mesét a fiának. Az az apa csak a tetteket becsülte, a szavakról azt tartotta, idézem: „nem beszélgetésre valók”. (9.) Ha mesével kezdené a könyvet, vágyairól írna a fiú, de nem az apáról. S ez a vágy a legkevésbé sem volna ártatlan: részint a fiú mesélve a maga fiának az apa szerepét veszi át a saját apjától, részint az apaszerepnek ezzel a szituatív definiálásával előre meghamisítja a regény apa-történetét.

A hamisítás elkerülhetetlen: Schein Gábor az írást az apáról árulásnak nevezi. „És ugyanígy elárullak téged én is. Egy történetet mesélek neked, amelynek néhány eseményéről, sőt aprólékos nyomozással ta-

<sup>1</sup> Jelenkor, Pécs, 2004.



lán mindegyikről be lehetne bizonyítani, hogy hazugság, csakhogy te már képtelen vagy a nyomozásra, és ellenvetéseket sem tehetsz. És ha tehetnél, sem állíthatnád, hogy ez vagy az nem így történt, hiszen valóban, hogyan is lehetne bármi köze a valósághoz annak, amit itt elmesélek. Hiszen a valóság, amit annak nevezhetünk, a testeddel együtt elégett, és talán soha nem is volt semmi egyéb valóságos a viszonyunkban, mint az a hatalmas, már-már formátlan férfitest, amely vasárnap délelőttöként nehéz és lassú, billegő járással átkelt a szobán.” (105.)

Nem csak amiatt árulás az apa történetének megírása, mert az halott lévén, nem tud felelni – erre vonatkozóan egyébként a regénynek van egy megoldása –, ennél súlyosabb vétséggé teszi az írást az, hogy az elbeszélő az apa tiltása ellenére írja meg az apa történetét.

Hogy a halott apa megszólalásának lehetősége fönnáljon, Schein regénye kétféle elbeszélési módot használ: van egy külső narrátora, aki mesél az M. nevű apáról és a Péter nevű fiáról, és van egy belső narrátor, egy *én*, de ez az én mindig csak olyan mondatokban szerepel, amikor megszólítja a *te*-vel jelölt apát.

Természetesen az időről van szó, mert a halálról van szó: az általam jobb híján külsőnek nevezett harmadik személyű narrátor klasszikusan, múlt időben beszéli el a történeteket, az „én” viszont jelenidőben mondja el a múltat a másiknak, az apának, „neked”. A „te” addig van, ameddig az elbeszélés van, ameddig tehát az „én” mondja neki a történeteket: ez a jelenidő, egy regény-nyi idő, amely az apa halála után van, és mégis vele.

Nehéz, mert lehetetlen szituáció. Bacsó Béla<sup>2</sup> a könyvet egyetlen megfeszített küzdelemnek nevezi az Apa feltámasztásáért, ami abból a szempontból kétségkívül igaz, hogy az apa halála utáni apával való együttlét tere ez az írás. A feltámasztást Bacsó Béla is nyelvi, irodalmi közegben értelmezi, ő Rilke versére utal, én viszont közelebb érzem a regény narrációját Nemes Nagy Ágnes *Lázár* című verséhez, mint Rilke *Lázár feltámasztásához*. Igaz viszont, hogy a két vers, a Nemes Nagyé meg a Rilkéé, egymáshoz közel áll, hiszen mindkét szöveg a kanonikus, megnyugtató, a csodát ebben a közegben természetesnek tudó értelmezés helyett a feltámasztás botrányos nehézségéről beszél. Hogy mégis a Nemes Nagy Ágnes négy sorát érzem a regényhez, az apa halálának a címbe kiemelt megnevezéséhez közelebb, azért van, mert Schein Gábornál sem jelenik meg a „csodatevő”, akárcsak Nemes Nagynál:

*Amint lassan felült, balvállá-tájt  
egy teljes élet minden izma fájt.  
Halála úgy letépvé, mint a géz.  
Mert feltámadni éppolyan nehéz.*

A szavaknak Schein Gábor regényében, akárcsak Nemes Nagy Ágnes versében, az a dolga, hogy a feltámadás-jelenetet a haldokló, illetve a halott test tapasztalatainak megformálására redukálja. Mintha minden erőfeszítés itt arra irányulna, hogy megmaradjon a történet az immanenciában, hogy a regény csak arról beszéljen, amit az apa és a fiú megtapasztalt, a felismerhető történelmi közelmúlt vigasztalan kontextusában. Különbő formákban találkozunk az olvasó azzal a gondolattal, hogy az elbeszélő felada-

<sup>2</sup> Bacsó Béla: *A feltámaszthatatlan test*. Élet és Irodalom, 2004. november 5., 25.

tának azt érzi, ne szépítsen, ne retusáljon, ne javítson semmit, hogy legalább a hamis vigaszokkal ne fokozza az apa iránti hűtlenségét, az árulást.

Most térnek vissza a korábban jelzett két árulásra, mely a regénynek – a szöveg által megteremtett „tűz”-metaforához illően – két „gyújtópontja”. A másik végső távollétében beszélni róla, ez volt az egyik árulás. Erre az árulásra, legalábbis az egyik narrációs síkon, ahol az én-te beszéd történik, van feloldozás; a második árulást viszont nem oldozza föl semmi. Úgy van megírva, hogy megmaradjon. Talán ez az oka annak, hogy fokozatosan szerzünk róla tudomást: sokáig csak az én-te fiktív narrációs síkon jelenik meg az a visszatérő állítás, hogy a szöveg tiltás ellenére születik.

A regény a tiltás terét hozza létre magának, ön maga tiltását. Kezdeté nem is kezdet, az első mondatokat ugyanis idézőjelbe parancsolja, és tulajdonképpen visszavonásra kényszeríti a második bekezdésben elkezdődő én-te narrációban az a te, aki így, ebben a megszólítotttságban nyer életet: „Így kellene kezdődnie ennek a könyvnek. De nem kezdődhet így, mert megtiltottad az írást, és én tiltásod ellenére írok rólad...” (7.)

Amíg ezen a fiktív narrációs szinten marad a tiltás, nincs is olyan nagy baj, csakhogy a regény vége felé megjelenik a másik szinten is, amikor a kórházban utolsó óráit élő M. mondja fiának, Péternek: „a hasamról, arról ne íj”. (128.)

A regényben a lehető legrészletesebben jelenik meg az apa hasa, mint egészséges, a vékony lábakon billegő pocak, majd betegen, operálás előtt és után, kivezetett csövekkel, szelekre várva. Arról nincsen szó, hogy az apa, akinek egész életformája a testiség-ről szólt, miért tiltja meg fiának, hogy írjon a hasáról.

Az olvasó mindenfélét gondolhat, hogy netalán hiúságból, hogy szégyellte a kiszolgáltatottságot, de ez csak találgatás, a szövegből nem derül ki, miért. Az viszont kiderül, hogy az apa nem azért tilthatta, mert jelentett volna számára bármit is akár az apa szemérme fölfedésére vonatkozó ószövetségi tilalom, vagy egyáltalán, maga a szemérem fogalma. A tiltás a szöveg titkos titka. Mert, mint korábban írtam, Schein regénye mindent megtesz azért, hogy az immanenciában, a titkok nélküli térben mondja el az apa halálának és családjának történet-töredékeit, így ha vannak is titkai a szövegnek, titokban kell őket tartania.

A titkok titkosításával: a test lecsupaszításával és a testi folyamatok aprólékos megjelenítésével dolgozik Nádas Péter *Saját halál* című elbeszélése. A különbség persze lényeges: más az, ha egy elbeszélés magát mezteleníti le, a maga kiszolgáltatottságát mutatja meg, és más – konkrétan: árulás –, ha az apát. Hogy a *Lázár!* bátor szöveg, mint azt Márton László írta róla,<sup>3</sup> hogy tehát bátor és nem tiszteletlen, azon az átgondolt szerkezeten, azon az önmaga iránti kímélet nélküli munkán múlik, hogy Schein egyszerre írja át magára a *Saját halált* és az *Egy családregény végét*. (Vagy, ennek tükörszerkezeteképpen: *A szív segédigéit* és a *Javított kiadást*.)

Ahogy Nádas *Egy családregény vége* című regényében az apát nem érdekli a múlt, a *Lázár!* apa-figuráját sem, aminek végső soron az a következménye, hogy a fiúk útja az apákhoz csak a testiségen van bizonyos mértékig nyitva. Mindkét könyvben az apa részint képtelen mesét mondani a fiának, részint erős testi

<sup>3</sup> Márton László: *A gyász mint eredmény*. Élet és Irodalom, 2004. november 5., 25.

jelenléte szinte megbabonázza a gyereket. Az apa fürdése jelenet Schein Gábornál kétszer is elő van adva, először a diadalmas test és az alvó lélek (az apa rendszerint vasárnap délelőttönként alszik a fürdőkádban), másodszer a beteg test, amint az anya mosdatja. Az apák (Nádasnál, Schein Gábornál – de a legerőteljesebb apa az újabb magyar apafürdés-jelenetek közül Karinthy Márton *Ördöggörcsében* jelenik meg, ott ráadásul a fürdőszoba a lakás központi helyét foglalja el) élvezettel birtokolják hatalmas és erős meztelen testüket, a fiúk pedig, ha mesék, történetek, múlt nélkül a jelenre van szűkítve apjukhoz fűződő viszonyuk, félve, félszegen vonzódnak hozzájuk. Nádas Péter regényében a nagyapa tudja, mekkora tétje van a fiú számára annak, hogy elmondja neki – és ugyanúgy mondja el – azt a történetet, amit annak idején az ő nagyapja mondott neki: a gyerek előtt megmutatja önmagát mint gyereket, megmutatja az időt, így a fiú megtanul nem félni a felnőtt embertől.

Schein Gábornál a nagyapa is hallgat. Hallgatása mögött halálok rejtőznek, apja, testvérei kiirtása a második világháború idején. Az apa már ebben a hallgatásban nőtt fel: „M. családjában a némaság az élet mindenki számára érzékelhető, kézzelfogható fluiduma, kezdeti és végső anyaga volt, amely főként a férfiak áthatolhatatlan magányából áradt széjjel.” (25.) Az unoka, az elbeszélő már csak ilyen-olyan, nehezen föllelhető dokumentumokból próbálja a családtörténetet összerakni: fényképek, tábori levelezőlapok, szóbeszéd, vagy egy SS-tiszt jelentése alapján. Iszonyatos munka lehetett, ráadásul teljes bizonytalanságban az éppen megtalált adat, történet hitelessége felől.

A regény a bizonytalanságot három elbeszélési típussal jelzi: mese, legenda és emlékezés. A *mesének*

nem kell igaznak lennie, csak éppen lennie kellene, de nincsen, mert félbeszakítja a hír, hogy az apának a kórházba kell mennie az ő apjához. Később a könyvnek ezt az egyetlen meséjét mégiscsak megismerjük, de már nem az apa meséli a fiának, hanem – mintegy könyvön kívül, látszólag mindentől függetlenül, egy „pihenőhelyén a könyvnek” – egy tanítvány, aki elégette az éjszaka és a nappalok könyvét, az meséli el fiának a szegény halász és a tündér meséjét. A félbeszakított mese megmutatja a Péter–M., én–te viszony harmadik megfelelőjét: tanítvány és mestere. Kétszer jelennek meg a könyvben, mindkét helyen az elbeszélő jelzi, hogy itt valami másról lesz szó: mint idéztem korábban, „pihenőhelynek” mondja. A két hely kilépés az immanenciában tartott narrációból, a szereplők és a szituáció a haszid történetekre emlékezteti olvasóját. Az elsőben a mester halála előtt magához rendeli tanítványát, hogy jegyezze fel gondolatait, de miután azt mondja: „[e]gy nap bele kell törődni a hallgatásba, amikor a szavaknak már nincs szükségük ránk” (81.), elalszik, a tanítvány pedig alvó mestere hallgatásából írja meg az éjszaka és a nappalok könyvét, hogy azonnal el is égesse őket.

A második pihenőhelyen a tanítvány a *mese* révén azonosítva lesz a fiának mesélő Péterrel a regény viszszavont kezdetén. A pihenőhelyek nélkül ebben a családtörténetben egyáltalán nem volna mese. De a mesék Schein regényében visszavezetnek az immanenciába: a mese a halászról, aki inkább megöli a tündért, mintsem szabadon engedné, az apa vigasztalan életbölcességét hivatott példázni, azt, hogy „a szeretet nem emberi tulajdonság”. (111.)

A *legenda* megnevezést két, tévedésből fakadó, egyetlen történethez rendeli a regény: a család apai ágának bizonyíthatatlan, töredékes, csodaimitáló szó-

beszédéhez a galíciai eredetről, illetve a dédanya második házasságához. Bárhogyan is volt, később, az úgynevezett „zsidótörvények” idején a legendák lesznek az okai, hogy a nagyapa kivételével a lengyel állampolgárságú, illetve semmilyen állampolgárságú család többi tagját megsemmisítő táborba hurcolják. A regényben az ok a leltár fellebbezhetetlenségével, kíméletlenségével jelenik meg: „M. apja '45 közepén került haza a munkaszolgálatból. Megvoltak tehát mindhárman, de nem volt meg az első házasságából született fia, akiért M. rajongott, ahogyan egy kisfiú rajonghat felnőtt bátyjáért, nem voltak meg a nagyszülők, és nem voltak meg azok, akiket egy történet tévedése és M. apjának hallgatása miatt öltek meg.” (50.) Az elbeszélő később egy Wassermann nevű „csapatvezető” jelentését idézi a táborba szállításról, miszerint nagy hőség volt, és a vagonokba zsúfolt emberek meztelenre vetkőztek. A jelentéshez nem fűz kommentárt. Az elhallgatott kommentár az apa meztelenségéhez immár nem ok-okozati relációban, hanem teljesen szabadon egy történetet társít.

Az *emlékeket* először egy fénykép hívja elő, amelyen M., az apa és a kétéves Péter látható – az elbeszélő a képet nézve (és nem családtörténetet hallgatva) idézi fel nagyanyja házát, kertjét, a család életmódját, gyerekkorát. Bizonytalan tanú a fénykép, az emlékek a beállított pózzal ellentétesek: apa és fiú viszonyára a legkevésbé sem volt jellemző az a meghitt testi közelség, az apa többnyire nem is volt otthon, a fiú csak a fáradtan hazaérkezőnek a rutinos gesztusait ismerhette. A képen az apa egyik kezével átöleli a fiút, másik kezében gyöngyvirágot tart, amit visszavon az emlék: a gyöngyvirágot nem az apának, hanem az anyának szedhette e gyerek, de az anya, hiábavalóan, átadatta az apának.

Később, amikor az apa a kórházban a halálán van, az anya még egyszer visszavonja ezt a gyöngyvirágot: részletesen elmeséli a fiúnak, milyen megalázó volt számára az apával élni. Az elbeszélés lázad e nyíltság ellen: „Miért beszélt minderről az anyja? És miért mondta el az összes többi csalást? A nőket, akikről tudott, akiknek a fényképét maga M. tette elé, hogy »tessék, ezt akartad, akkor nézd meg, nézd a kurva szentségét, ezzel voltam, látod, őt basztam, őt kefélttem, őt tömtem, és vedd tudomásul, hogy jó volt, érted, jó!« Ha Péter anyja több mint harminc évig hallgatott, miért nem bírta tovább? A kórteremből kijövet azt mondta Péternek, hidd el, nem volt könnyű életem az apád mellett. Nem volt, gondolta Péter, így igaz. De még él, érted, még él!” (80.) A regényben egyedül itt szólítja meg a fiú az anyját – „érted” –, amivel újra egy kettős, keresztveződő alakzat jön létre: részint a halott apával folytatott fikatív dialógus részévé teszi az élő anyát, részint amit állít, az az apa élő volta. A regény más helyein arról olvashatunk, hogy Péter az anyjától még távolabb akart kerülni, mint az apjától: „Péter éppen ezért egy idő után mélységes hálát érzett M. iránt, hogy az ő tragikusabb, nem küzdelem nélküli feladásra, hanem a végső vereség szükségszerűségére hangolt bölcsessége megóvta őt az anyja féltéssel átítatott, és ezért az apjáénál kétségbeejtőbb reménytelenségétől.” (46.)

Az emlékező-beszéd, a személyes múltból szólás a legkézenfekvőbb formája a legnehezebben előállítható e könyv lapjain. Csak töredékek vannak, melyek egymással alig függenek össze: tábori levelezőlapok történetei, az anya vádbeszéde, a nagyapa tankönyve *A klisékészítés technológiájáról*. Az elbeszélő paradox módon pusztán ez utóbbinak, egy praktikumra szűkített írásnak próbál meg jelentést adni, a



precíz nyomdai műveletekből próbál kihámozni valami élhető, metaforikus értelmet.

Az apát mindez nem érdekelte. A regény kettejük helyett próbálja megemészteni a múltat. Visszatérő metaforája a tűz, melyben a vigasztalan, titkok nélküli történeteknek és a válaszok nélküli megszólításoknak el kell égniök.

(2005)

MI LESZ A KILENCEDIKKEL?  
Kertész Imre *Felszámolásáról* és Thomas Mann  
*Doktor Faustusáról*

„...a szél az orrukba fújta az égett emberi hús iszonyú bűzét”<sup>1</sup>

A.

Az elkövetkezőkben két „kései műről” lesz szó. Thomas Mann a *Doktor Faustust* hetvenévesen írta, Kertész Imre a *Felszámolást*<sup>2</sup> megközelítőleg szintén abban az életkorban. Maga a „kései mű” természetesen a recepció, elsősorban a művészettörténet kifejezése, és mivel általánosítania kell, olyan összefüggéseket vél kimutathatónak a szerzők magas életkora és a műalkotás minősége között, mint amelyekről Thomas Mann az opus 111-es Beethoven szonátáról szóló Kretzschmar-előadásban ír: „a jó barátok s tisztelők – mondotta – akármennyire csodálták is Beethovent, követni bizony nemigen tudták azon a csúcsponton túl, amelyre érett korában a szimfóniát, a zongoraszonátát, a vonósnégyest, e klasszikus műfajokat vitte, és a mester utolsó korszakában nehéz szívvel bár, de a feloslás, az elidegenedés folyama-

<sup>1</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*. (Ford. Szöllősy Klára.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 598. – A továbbiakban: *Faustus*.

<sup>2</sup> *Felszámolás*. Magvető, Budapest, 2003.

tát, a már fel nem foghatóba, a kísértetiesbe, a *plus ultrá*-ba való emelkedést vélték felismerni, s ebben nem láttak egyebet, mint bizonyos kezdettől fogva meglévő hajlamainak elfajulását, a töprengés, a spekuláció felülkerekedését, az aprólékosság és zenei tudományoskodás túlhajtását". (*Faustus*, 67.) Wendell Kretzschmar, Adrian Leverkühn zenetanára, azt fejt ki a továbbiakban, hogy mi az az elképesztő többlet ezekben a kései Beethoven művekben. Olyan alkotási módról beszél, melynek kettős mozgását Kertész Imre „felszámolás” szava is pontosan kifejezi. Kretzschmar előadására visszautalva, az érett mű egyszerre kiemelkedés „a hagyományok lakályos régióiból (...) csakis és egészen személyes régiókba” és minden szubjektívtól mentes, érintetlen és változatlan belebocsátkozás a konvenciókba „olyan kopáran, szinte azt mondhatnók, kiszikkadva, éntelenül, hogy az hátborzongatóbb, fenségesebb minden egyéni merészségnél”. (*Faustus*, 67–68.)

Az élettörténet nem magyaráz meg semmit, a műveket kell alaposabban megnézni. És ha ezt megkíséreljük, mégis az életkor és a mű összefüggése tárul fel, ahogy Beethoven kései korszakáról mondja szokásos túlfűtöttségével Kretzschmar: „Ahol nagyság és halál összetalálkozik –, ott a konvenciót igenlő tárgyilagosság támad, mely szuverenitásában túlszárnyalja a legönkényesebb szubjektivizmust, mert benne a csupán személyes elv, amely maga is már túlnő a végsőkig emelt hagyományokon, még egyszer túlnő önmagán, és grandiózusan, kísértetiesen belép a mitikus, a kollektív emberi birodalmába.” (*Faustus*, 68.)

Thomas Mann és Kertész Imre regényei a személyesség fokozása és lebontása, a hagyományokban való benneállás és a hagyományok túllépése kettős-

ségét hozzák létre – a halálközeliség itt többszörösen is kreatív szituáció.

Mindkét regény az egyéni halál kérdése, érthetlensége, titka mellett a történelem pusztító erőit is megjeleníti. Serenus Zeitblom a regényírás idején<sup>3</sup> végbemenő második világháború eseményeiről tudósít, ezekről elmélkedik, miközben a története, vagyis Adrian Leverkühn története másfél évtizeddel korábban játszódik; Kertész Imre regénye nem korábban, hanem jóval később megy végbe, mint a történelmi esemény, amely köré fonódik, de a történelmi viszonyítási pont utal a Thomas Mannéra: itt Auschwitz, a második világháború (és a történelem) mélypontja köré épül a történet.

A nézőpontjuk különbözése és azonossága a történelemhez való kortársi, tehát közvetett viszonyunk szempontjából valamiféle nem várt tájékozási pontot képes nyújtani számunkra: mindketten közvetlenül tapasztalják meg a II. világháborút, Thomas Mann németként, Kertész Imre zsidóként, mindketten üldözötként, Mann Nobel-díjas száműzött, német állampolgárságától megfosztott íróként, Kertész német koncentrációs táborok serdülőkorú foglyaként – és mindketten a történetek emberileg lehetséges legmélyebb megismerésére törekszenek; a totalitárius hatalom csábító erejét, a tömegpszichózis

<sup>3</sup> A regényírás fiktív és valós idején egyszerre: fiktív, amikor a fiktív elbeszélő, Serenus Zeitblom készíti följegyzéseit, de ez megegyezik azzal az idővel, amikor Thomas Mann írja regényét: „1943. május 23-án, egy vasárnap reggel fogtam hozzá a *Doktor Faustus* írásához, (...) ugyanazon a napon, amelyen a történetet elbeszélő Serenus Zeitblom is munkához lát.” (Thomas Mann: *A Doktor Faustus keletkezése. Egy regény regénye*. Ford. Pödör László. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961, 39.)

leleplezését kísérelik meg a maguk művészi eszközeivel. Az információkra redukált tudás erősítené az ember mindenkori hajlamát a totális magyarázatok birtoklására, s ezzel a totalitásra törő hatalmi rendek újratermelésére – Thomas Mann és Kertész Imre, mivel nemcsak a történelmi folyamatok megértése okoz nehézségeket, hanem a megértés pusztán „eredménye” is, bonyolult szerkezetű regényeket írnak.

Thomas Mann és Kertész Imre a tudás átadásának a problematikusságát is beépítik regényeikbe, így a jelentések nem közvetlen információkként, hanem – a szerkezetre figyelő olvasó számára – ezekkel sokszor ellentétes állításokként *keletkeznek*. Olyan regényekről van szó, melyek olvasóiktól ugyanazt várják, mint amit ők tesznek: a konvenciók ismeretét és kritikáját, személyes viszonyulást és a személyesség kritikáját.

Kertész Imre *Felszámolás* című regénye a jelen olvasat időpontja szerint a közelmúltban, a közvetlenül megtapasztalható 20. század utolsó évtizedében játszódik – hogy is? Részint 1990-ben, részint 9 évvel később, 1999-ben. Unalmasak, persze, a számok, csak az a baj, hogy többnyire rémületesen fontos (lassabban: rémületes, fontos) dolgokat rejtenek. Ha a történelmi folyamatok felől nézzük, 1990 a volt szocialista országokban a rendszerváltás utáni év: éppen hogy összedőlt egy hatalmi rend, de a kezdeti lelkesedések után már lassú, de folyamatos a kiábrándulás abból, hogy valaha valamit is tisztán fogunk látni az elmúlt negyven év eseményeiből; új (rég), szubtilisabb hatalmi aspirációk tűnnek fel, az erőszak retorikája, a bűnbakkeresés archaikus társadalomszervező technikája, mintha mi sem történt volna, hódít stb.

Ha az 1990-es éveket a fikció felől nézzük, és onnan nézzük, mert Kertész regényéről van szó, akkor

ennél kevesebbet és többet mondhatunk: nem találunk a könyvben az 1990-es évek társadalmi–politikai helyzetére vonatkozó közvetlen utalásokat, a kor pusztán tüneteiben, az emberek személyes életére való hatásában jelenik meg – ez volna a kevesebb; a több pedig: a történetek fikciókként vannak fölfogva (a regény „hőse”, Keserű nem is mondja másként, mint hogy „az úgynevezett valóság”), mégpedig két-féle fikció részei: az egyik volna a „nem valóságos”, a konvencionális, a személytelen történetek sora, melyben az egyén része valamiféle gépezetnek, melyet az emberi gyarlóságra és befolyásolhatóságra alapozott ideologikus képződmények irányítanak, a másik fikció pedig, melynek a *Felszámolás* történetei a részét képezik, a véletlenek sorssá alakítása, a „nem-valóságosság” fikcióvá formálása: egy regény a regényben, melynek szerzője egy bizonyos B. nevű figura, aki 1990-ben öngyilkos lett.

B.

B. az 1990-ben megjelent *Kaddis a meg nem született gyermekért* című Kertész-regény<sup>4</sup> elbeszélője: B. mondta–írta a *kaddist* a meg nem született gyermekéért, ő volt az, aki olyan fürgeteges humorral számolt be filozófiai beszélgetéséről dr. Obláth-tal, a bölcsészettudományok barna és drapp kockás, szemellenzős sapkás doktorával: „Megbeszéltük, békésen, unottan, hogy miért nem lehet lenni; hogy az élet fennállása tulajdonképpen műveletlenség, hiszen magasabb értelemben véve, magasabb szemszögből nézve, *nem lenne szabad lennie*, egyszerűen a történetek és a

<sup>4</sup> *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, Budapest, 1990. – A továbbiakban: *Kaddis*.

történetek állandó újratörténeése miatt, érjük be ennyivel, oknak ez untig elég; nem is szólván arról, hogy a műveltebb elmék is már réges-rég megtiltották a létnek a levést.” (*Kaddis*, 22.)

Ebben a korábbi regényben B. a történelem reflexióját, az ugyan megalapozott, de terméketlen és öntelt totálreménytelenség- és életlehetetlenülés-be-szédmódokat parodizálja. Igen, valami történt még a regény előtt, mondhatni: a fikción kívül, ami miatt jogosnak ugyan jogos a „nem lenne szabad lennie”-féle filozofálás, csak nevetségesen kicsi, nevetségesen elvont ahhoz képest, ami történhetett.

A *Kaddis* sem állít végső soron mást, mint a dr. Obláth–B.-duó az avaron. A regény *nem!*-jei viszont nem filozofikus *nem*-ek: B. személyes, megszenvedett, megformált szavai, ezek a fájdalmas, de határozott *nem!*-ek a gyermeknemzésre B. élettörténetéből, egy 20. századi élettörténetből következnek, mely történetben, a 20. századi lehetséges történeteket szem előtt tartva, tulajdonképpen semmi rendkívüli nincs.

Az, hogy „fájdalmasak” ezek a *nem!*-ek, nagyon kevésbé fejezi ki B. és meg nem született gyermeke viszonyát. Mert erről van ott, a *Kaddis*ban szó: B. végig a meg nem született gyermekhez beszél – „sötét szemű kislány lennél-e? orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? Vagy konok fiú? vidám és kemény szemed akár szürkés-kék kavics?” (*Kaddis*, 25., 47.) –, a szöveg, szó szerint megismételve, arcot ad a gyermeknek. Addig tart a regény, ameddig el nem jut a harmadik, variációs arcadás-ismétlésig, egy olyan variációhoz, melyben az egyes szám második személy, a *te* átvált harmadik személyre, *egy ő*-re, meg *egy másik ő*-re, mely hiába hogy szó szerint jeleníti meg az elképzelt gyermeket, B.-hez, az elbeszélőhöz nincs közük.

A *Kaddis* addig tart, ameddig B. a meg nem született gyermekéhez szólhat, magát a szót a gyermek elutasításának a lehetősége, ez a paradoxális – mert meg nem valósított voltában létező – lehetőség hívja létre. B.-t, az elbeszélő-figurát is ez a lehetőség teremti, az elbeszélő e viszony felől tekint saját magára: „az én életem a te léted lehetőségeként szemlélve” – ismétlődik a fúga-szerkezetű regényben. Amikor B. találkozik volt felesége sötét szemű kislányával és konok kisfiával, véget ér a *Kaddis*: „Köszönjete a bácsinak, mondta nekik. Ez egyszer s mindenkorra, tökéletesen kijózanított.” (*Kaddis*, 186.) Már csak annyi van hátra, hogy megszólított *te* híján az értelmét, mert címzettjét vesztett, tehát elmondhatatlan szó az *ént* regisztrálja – „Néha akár egy kopott, megmaradt menyét a nagy irtás után, még végigsurranok a város.” (*Kaddis*, 186.) –, és a szöveg, címzett híján, a *kaddis*-műfaj konvencionális címzettjéhez, a regényben korábban csak kis betűvel, amolyan szófordulatként meg-megjelenő *Uramisten*hez szól, akitől a véget kéri: „Uramisten! / Hadd merüljek el / mindörökké, // *Ámen*.”

A *Felszámolás* B.-je a regény elbeszélési idején már kilenc éve halott. Az, hogy a szövegben mégis *létezik*, ismét egy *paradoxális egzisztenciális viszony*nak köszönhető (mert olyan személyek közötti viszonyról van szó, melyek közül az egyik *nincsen*): a Keserű nevű figura köti saját életének/halálának tétjét B.-hez. B. Keserű számára az az ember, aki valamikor, egy beszélgetésük során mintegy mellékesen, a kort elemezve, megszabadította őt az öngyilkosság gondolatától. Azt mondta: „nem szabad megtudnod, ki vagy”, mert „a katasztrófa korában élünk”, és itt „minden ember a katasztrófa hordozója”, „Én nélküli”, és „ez az Én nélküli lény az igazi Gonosz”, „anélkül, hogy ő maga



gonosz lenne”, de „minden gonosztetre képes”. (*Fel-számolás*, 70–71.) Hogy ebből miért következik az öngyilkosság értelmetlensége, azt Keserű e följegyzését (tulajdonképpen nem Keserűé, de erről hamarosan szó lesz) követő színbdarab-vázlatban olvassuk: „Meghalni könnyű / az élet egy nagy koncentrációs tábor / amit Isten a földön az embereknek berendezett / és amit az ember az ember / megsemmisítő táborává továbbfejlesztett / Öngyilkosnak lenni annyi / mint az őrséget kijátszani / megszökni dezertálni az ottmaradtakon / a markunkba nevetni (...) a lázadás / ÉLETBEN MARADNI.”

Az idézett drámatörredék után, az ellentmondást kiélezve, a B. öngyilkosságát követő temetést hozza szóba a szöveg. Ezzel pedig a szöveg valósággal behajszolja olvasóját a kérdésbe: B. miért lett öngyilkos, ha egyszer így gondolkodott? Ha dezertálásnak mondta az öngyilkosságot?

A szöveg, melynek szerzője, a regény szerkezetét figyelembe véve: B. Természetesen lehetetlen, hogy valaki saját temetéséről, temetése utáni kilenc évről a „valóságnak” megfelelően írjon, Kertész Imre fikciójában mégis ez történik. Keserű a regény 25. oldalán elkezdi olvasni B. kéziratát (itt van megnyitva az idézőjel) és a 150.-en fejezi be (ott zárul az idézőjel), ezen belül található Keserű „vallomása”, naplója, amit, ezek szerint, Keserű nem ír, hanem olvas.

Az olvasó, aki az ellentmondás megértéséért nyomoz, a könyv Keserű nevű figurája. Alig talál valamit: csak szétszórt, különféle műfajú vázlatokat, töredékeket, itt-ott saját árulásainak nyomait. A másik olvasó, a Kertész regényéé (például én) már a Keserű olvasata birtokában nyomozhat, módjában áll ehhez kritikai viszonyt kialakítani, módjában áll másnak lenni – de vajon miért olyan fontos ez a másként ol-

vasás lehetősége, hogy Kertész ilyen precízen bekal-  
kulálta?

B. kéziratának így kettős címzettje van: a regényen belüli és a regényen kívüli olvasó. E kettős címzett kétszeres ellenpárja az 1990-ben megjelent *Kaddis*nak: ott a nem létező gyermek, a meg nem született gyermek volt a címzett. Itt az író nincsen már, de van egy megírt és egy potenciális olvasó, a *Kaddis*ban csak egy író van, olvasó helyett pedig megszólított, de meg nem született gyermek.

És van még egy döbbenetes különbözés a két regény között: a *Kaddis* B.-je és a *Felszámolás* B.-je bár néhány nagyon fontos helyzet szerint egy és ugyanaz a személy (a megismerkedés feleségével, Judittal azon az estén, amikor nagyobb társaságban elmondják az emberek, hogy ki-ki a 20. századi totalitárius rendszerek mely megsemmisítő táborában volt – amit a későbbi regény már csak úgy emleget, hogy „lágerpóker” –; a „zöldeskék szőnyeg”, egy szerelem születésének pillanata; aztán a válás, ennek oka stb.), mégis: a *Kaddis* B.-je Auschwitzban annyi idős lehetett, mint a *Sorstalanság*<sup>5</sup> elbeszélője, Köves, vagy mint a szerző, Kertész Imre (erre a *Kaddis*ban a Tanító úr történetéből lehet következtetni), a *Felszámolás* B.-je viszont Auschwitzban született. És ez nem valamiféle szellemi értelemben vett ott-születés, B. *Felszámolás*beli személyazonosságijában a konkrét adatok szerepelnek: születési év: 1944, hely: Oświęcim, Lengyelország. Ami azt jelzi, hogy a szerző úgy döntött, ennek a B.-nek nem adattak meg a koncentrációs táborra felkészítő európai nevelési eszmények, B. nem sodródott bele jól nevelten a marhavagonokba; a *Felszámolás* B.-je ott látta meg a napvilágot.

<sup>5</sup> *Sorstalanság*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.

A meg nem született gyermekért, gyermeknek írt könyvben, a *Kaddis*ban az, hogy „Auschwitzban is születtek gyerekek” (*Kaddis*, 139.), a gyermek megszületése elleni beszédflowam része: B. a feleségével próbálja megértetni, hogy nem az életet tagadja általában, hanem azt, amit a „zsidónak lenni” jelent Auschwitz után. B. figurája a *Felszámolás*ban így két-féle dolgot jelent: részint az élet diadalát a pusztításban, részint az ártatlanságot, a gyermeki mivoltot, melynek nincsenek eszközei annak megértésére, hogyan történhetett meg mindaz, amit az Auschwitz névvel illetünk, és ezért képtelenné válik az életre.

Míg Köves visszanyerhette méltóságát azzal, hogy felelősnek tudhatta magát a történetekben, hogy ő is megtette sorra a lépteket, végül azt a 20 percet is a vagonoktól a szelektáló orvosig, ott kihúzta magát, és bizakodva, legjobb németiségével válaszolta, amit kellett válaszolnia, hogy ne küldjék azonnal a gázba, Kertész Imre itt olyan figurát képzel el, akinek semmiképpen sem állhat módjában felelősnek lenni soráért. Hiszen ott született meg.

A *Kaddis* és a *Felszámolás* B.-nevű figurája közötti különbség nagyon erős jelzése annak, hogy milyen esetben tud az ember kezdeni valamit a megtörtént univerzális rosszal: a serdülőkorú B. Auschwitz-tapasztalatához hozzátartozik a Tanító úr tette, tudomásul képes venni a jót, mely lázadás, kiszabadulás az akkor és ott egyedül érvényes gyilkos törvények hatálya alól, a csecsemőnek viszont semmije sincs, csak az ő ártatlansága, szemben a koncentrációs tábor valóságával. B.-nek nincs mit kezdenie az Auschwitzban-születéssel: „Megtörtént, és mégsem igaz. Kivétel. Anekdota. Homokszem kerül a hullaszeleltő gépezetbe. Kit érdekel, mondta, az ő kivételes, láger-prominenseknek köszönhető élete, ez a szabály-

talán és egyszeri üzemi baleset? És hol a helye a B. nevű nemlétező kivételes sikertörténetnek az Általános Nagy Történetben?” (*Felszámolás*, 44.)

Ha nem áll módjában az embernek felelősséget vállalnia a történetéért, és egyre csak arra törekszik, hogy megértse, belehal. Kertész *Felszámolása* az ártatlanság (és természetesen a vélt ártatlanság) veszélyéről beszél.

*A kudarc* Berg figurája szintén közel áll a *Felszámolás* B. nevű hőséhez. Berg életéről ott ugyan alig tudunk meg valamit, de ami őt foglalkoztatja, az írás, melynek során megérthetné, hogyan lesz „a szellem és a műveltség emberéből”<sup>6</sup> tömeggyilkos, nagyon hasonló ahhoz a kérdéshez, amely B.-t foglalkoztatja: „az életben, amelynek a Gonosz a princípiuma, megcselekedhet a Jó, de csakis a cselekvő életének feláldozása árán” (*Felszámolás*, 56.), s amely végső soron nem más, mint annak a kérdése, hogy mit tehet, mit gondolhat, hogyan élhet az individuum a tömeggyilkosságot megengedő emberi kultúrában.

„A szellem és a műveltség embere mint tömeggyilkos” olyan ellentmondás, mely megértésének kudarcába *A kudarc* Bergje beleőrül. Köves viszont személyesen éli meg azt a folyamatot, mely simán a tömeggyilkosságig vezethetett volna. Meg is írja, hogy az ellentmondás hiányzó láncszemével Berg segítségére siessen, egy hozzá címzett levélben, hogy a kötelező katonai szolgálat ideje alatt, egy jelentéktelennek vélt pillanatban elfogadja felettese indítványát, hogy börtönőr legyen, amitől kezdve, hiába, hogy ő börtönörként kivétel szeretne lenni, „jó börtönőr”, szerepe könyörtelenül beleviszi abba a helyzetbe, hogy fölpofozzon egy kiszolgáltatott rabot.

<sup>6</sup> *A kudarc*. Századvég Kiadó, Budapest, 1994, 297.

Köves a levél írásakor ébred rá arra, hogy a szerep pusztá elfogadása, még ha kellenül is tette, még ha meggyőződése ellenére történt is, azt eredményezi, hogy adott helyzetben a szerep átveszi benne a hatalmat, s már nem azt teszi, amit „a szellem és a műveltség embereként” tehetne. Köves személyes fölismérése, hogy potenciálisan tömeggyilkos, még ha egy pofonnál súlyosabb dolgot nem is követett el, meghozza számára a saját élet lehetőségét, megírja regényét (a *Sorstalanság* megírásának története ez): „Talán ezt akartam, igen: csak képzeletben ugyan, és művi eszközökkel, de hatalmamba keríteni a valóságot, amely – nagyon is valóságos – a hatalmában tart; alannyá változtatni örökös tárgyiságomat, névadónak lenni megnevezett helyett. Regényem nem más, mint válasz a világra – a válasz egyetlen módja, úgy látszik, ami tőlem kitelik.” (*A kudarc*, 95.)

De Berget, aki Kövesben a tisztánlátás igényét fölébresztette, már nem éri el a levél. Talán azért, mert hiába is lett volna meg a hiányzó láncszem, ezek a tapasztalatok vagy személyesen működnek, vagy sehoggy. Berg, miként a *Felszámolás* B.-je, ártatlan.

Csakhoggy a 20. század története nem engedi meg az ártatlan viszonyulást.

„[A huszadik] század igazságának körébe úgy jut el az író, ha belátja, hoggy meg lehet őt ölni, s ez nem is valami rendkívüli esemény. Kafka az *Átváltozás*ban és *A perben* meggyilkoltatja magát, az elsőben féregként, a másodikban hivatalnokként. Másrészt – belátom – nem szükséges erre az álláspontra helyezkedni – ez esetben konstruktívna, azaz tragikainak kell lenni, ami manapság csak az igazi nagyság esetében nem nevétség. A világ megőrzésének, a világrend fenntartásának gesztusa: tragikai gesztus, elitgesztus. Ám hoggy hitelesen hasson, mélységes hagyomány-

ban kell gyökereznie...” – írja Kertész Imre.<sup>7</sup> A *Kaddis*, csakúgy, mint a *Felszámolás*, a 20. század végén arról hallgat a maga végletes és gondos prózáirói eszközeivel, hogy mi történt az étellel, és arról beszél, miért nem lehet akarni a gyermeket, illetve miért nem lehet élni. Az 1990-es év, írtam már, a *Felszámolás*ban B. öngyilkosságának az éve. De ha pusztán ennyit tenne B., akkor naiv destrukciót követne el, olyan pillanatot engedne eluralkodni, amelynek nincsen emlékezete, nem áll mögötte „mélységes hagyomány”.

B. a *Kaddis*ban a sikeres (vagy sikertelen) írói léttel, bármiféle sikeres (vagy sikertelen) létmóddal szemben az írást választja, amivel szerinte a „sírját ássa a levegőben”, oda, ahova a 20. század egyik felvonásának hóhérai hatmillió embert küldtek, B. is köztük volt, mármint Auschwitzban, csak annyi, hogy akkor még, valahogy, mégsem pusztult el. A *Felszámolás* B.-je éppen befejezte az írást, a regényt, és azonnal meg is ölte magát.

De hogyan lehet jelentése a halálának? Kertész *Gályanapló*beli igénye szerint: mi az a „mélységes hagyomány”, melyben B. halála „a világrend fenntartásának gesztusa”?

#### *Olvasás, Keserű, Zeitblom*

A halál jelentésességének kérdését a *Felszámolás*, amiként *A kudarc* is, a „regény a regényben” helyzetel jeleníti meg, a maga korszerű lehetetlenségében.

Egy ismeretlen elbeszélő bemutatja Keserűt, „a történet hőst”. Úgy mutatja be, mint akit ő, ez az ismeretlen elbeszélő képzelt el, a nevet is ő találta ki –

<sup>7</sup> *Gályanapló*. Holnap Kiadó, Budapest, 1992, 99.

tulajdonképpen fölöslegesen, mert a „valóságban” is pont így van, mely valóságot ez a kitalált valós ember, Keserű, nem érez valóságosnak. A könyv első nyolc mondatában valóság és fikció minduntalan átfordul egymásba: a hőst a történettel együtt az ismeretlen elbeszélő a legelső mondatával *hitelteleníti* azzal, hogy mindezt csak elképzelte (1); erről a hiteltelenítettről a negyedik mondatban azt írja: *valóságos* (2); a valóságos, de korábban fiktívként bevezetett hősről a hetedik mondatban azt állítja, hogy „mostanában nem sokat tartott” a valóságról (3); a „mostanában”-hoz valamiért elengedhetetlennek tartja, hogy egy konkrét időpontot rendeljen, 1999 kora tavaszát (4).

Mi értelme ennek a fikció–valóság közötti precíz hezitálásnak? Megszeg vele a szöveg egy többé-kevésbé még mindig érvényben levő konvenciót, miszerint a regénytől az olvasó elvárja, hogy képzeletbeli történet legyen, de úgy legyen a képzelet szülőtte, mintha igaz volna. Azzal szegi meg, hogy nem játssza el szerepét, a képzeletbeli valóságot, hanem a képzeletet mondja valóságosnak. A történet egyre inkább a valóság fikcionalitását jeleníti meg, egy olyan valóságot, mely pontosan, lépésről lépésre utána történik a fikciónak.

A fikció viszont – bár sok mindent előír, igen, ebben a regényben a szó szoros értelmében *előír* Keserű számára – végső soron nyitva marad. Amiből az következik, hogy a *Felszámolás* olvasója semmit sem tudhat meg az olvasó Keserű sorsáról, nem tudhatja, hogy kezd-e végül valamit magával, vagy tovább tengeti napjait, anélkül, hogy bármihez (bárkihez, önmagához) igazán köze lenne. Anélkül, hogy meggyőződhetne saját realitásáról.

A történetben, még ha a fikció egy feltételezett regény jegyzetei, töredékei által is van meghatározva,

döntő jelentésük van az évszámoknak (1944, 1956, 1990, 1999) és a helyneveknek (Oświęcim [Auschwitz], Erdély, Budapest, Firenze): dokumentálható történelmi eseményeket jeleznek, melyeket az eltelt idő minősége, a konvencionális emlékezet szintén fikcióként kezd érzékelni. Illetve, amit Kertész könyvén kívül is, meg azon belül is érzékelünk: a kultúra-ipar fikcióvá domesztikálja azt, ami a jelzett időpontokban és a jelzett helyeken megtörtént. Ahhoz, hogy valóságosan emlékezzünk rá, egyre kevesebb az esély.

Kertész *Felszámoló*sa a fikció–valóság egymásba játszatását az olvasás aktusa révén jeleníti meg. Egy olvasó emberről szól a történet. Talán ez az olvasó ember az egyik legbonyolultabban kitalált figura ebben a regényben. A neve Keserű, foglalkozása: kiadói szerkesztő. Amit viszonylag egyszerűen megtudunk róla, mert ez többször is le van írva: Keserű élete fordulópontján van, vagy megismeri (megtalálja és elolvassa) B. történetét, vagy semmi nem menti meg őt a puszta jelenidőtől, a múlt és jövő nélküli állapotától, amelyet Keserű a hajléktalanok életmódjában ismer fel.

(Keserű a hajléktalanokat minden patetikum nélkül figyel, úgy látja ezt az életformát, mint az életnek nevezett abszurd színjáték egy különösen groteszk és valószerűtlen megjelenítését: a park a díszlet, a figurák fantasztikus jelmezekben jelennek meg, mimikájuk beszédes, gesztusaik látványosak és következetesek, a jelenetek rendszeresen, csak apró változtatásokkal, napról napra ismétlődnek – a 21. század eleji nagyvárosi élet ezen állandó tartozékát és kritikáját persze mindenki ismerheti könyvön kívül is, a regénybeli Keserű pusztán ráébreszt, újra, a valóság hihetetlen színjátékára.)



Keserút B.-hez korábbi olvasmányai irányítják, mondhatnánk úgy is: neveltetése, műveltsége, ízlése sodorja, ahogy az sodorta őt pályájára, hogy irodalmi szerkesztő legyen. Ez is egy szerep, egyetemi évek alatt ragadt rá, hogy ért az irodalomhoz, és az évek során ez az „értés” észrevétlenül foglalkozásává lett. Keserű saját „vallomását” is B. kéziratában olvassa. Mert neki csak mások mondatai járnak a fejében, saját mondatai, saját története nincsen, és ha lenne is, az B. története volna. Ha megtalálná.

Sokkal nehezebb helyzetbe hozta Kertész Imre a maga antihősét, mint annak idején Thomas Mann Serenus Zeitblomot. A párhuzam tudatos írói döntés Kertész részéről: Keserű ugyanúgy „segédkonstrukció” B. történetéhez, ahogy Serenus Zeitblom is az Adrian Leverkühn élettörténetéhez. Kertész Imre a Zeitblom–Keserű kapcsolatot a B. kéziratok között lévő Keserű-vallomásba írja bele, melynek során Keserű megpróbál számot adni életéről, hogy miért lett az, ami lett, kiadói szerkesztő.

Ebben a szándékosan hétköznapi, minden lehető írói eszközzel jelentéktelenített, satírozott történetben egyetlen fontos pont van: a *Doktor Faustus*. Leírja (illetve a B. kéziratában olvassa, hogy írja – de a továbbiakban az efféle pontosításokról lemondok; ha az idézet a 25. és a 150. lap között található, akkor, kérem, gondolják hozzá: mindezt B. írta, Keserű olvassa), hogy a 20. század hatvanas éveiben milyen áldozatok árán szerzi meg a könyvet, majd, miután három napon át egyvégtében elolvassa, kiváltságosnak érzi magát, „mint aki kevesek számára fenntartott titoknak jutott a birtokába”. (*Felszámolás*, 53.) Az a bizonyos „titok” a továbbiakban nem Keserű narratív identitásának része, nem az ő belső titka, mert akkor nem nyomozna olyan kétségbeesetten B. regé-

nye után. Az a titok, Keserű viselkedéséből ítélve, csakis egy másik ember titka lehet, aki az ő számára létigazoló funkcióval bír. „Hiányzott az életemből az a fajta művész – írja Keserű –, akinek a kedvéért az ember lektori pályára lép. Az elátkozott költő – no, most kimondtam, bármilyen gyerekesen hangzik is.” (Felszámolás, uo.)

Kertész regényében a *Doktor Faustus* nincs megnevezve. Szándékosan nincs. Azzal indokolja, hogy „a nevek és a hozzájuk tapadó képzetek mindenkinek és minden korban mást jelentenek”. (Felszámolás, 48.) Ha megnevezné, a potenciális olvasó (például én) mozgósíthatná meglévő ismereteit erről a valamilyen szinten talán minden Kertész-olvasó számára ismert Thomas Mann-regényről, amivel az általánosítás, a besorolás mechanizmusa, ergo az olvasat leegyszerűsítése és domesztikálása indulna el.

A két regény közötti viszony ennél sokkal intenzívebb: Keserű azzal azonosítja a *Doktor Faustust*, hogy az a könyv, amelyben „a Kilencedik szimfóniát visszavonták”. (Felszámolás, 49.) Nem csak az következik ebből, hogy ennyiből föl kell ismerni a *Doktor Faustust*, és talán újra el kell olvasni, hanem az is, hogy meg kell kérdezni: miért vonja vissza Adrian Leverkühn német zeneszerző a mestere, Kretzschmar által annyira magasztalt kései Beethoven-művet? Milyen összefüggésben van Thomas Mannál a Kilencedik visszavonása Adrian Leverkühn életével, melyet 1943–44-ben, az akkori német hadműveleteket is befoglalva ír meg Serenus Zeitblom? És milyen összefüggésben van ez B. történetével, Keserű történetével, a 20. század utolsó évtizedeinek történetével?

A *Doktor Faustus* XLV. fejezete azzal kezdődik, hogy meghalt a gyermek, Nepomuk Schneidewein, Adrian unokaöccse, akit a zeneszerző szeretett. Agó-

niája idején látogatja meg őket Zeitblom, Adriant ijesztő állapotban találja, próbálna vigasztaló szavakat mondani, amire Adrian kitöréssel, üvöltözéssel válaszol. Zeitblom már menne, amikor Adrian visszaszólítja. Idézem azt a rövid párbeszédet:

„Tudod, mire jöttem rá? – mondta. – *Nem szabad lennie.*

– Minek nem szabad lennie, Adrian?

– A jónak, nemesnek – válaszolta. – Amit embernek mondanak, noha nemes és jó. Amiért az emberek harcoltak, amiért várakat ostromoltak, amit a győztesek ujjongva hirdettek, annak nem szabad lennie. Visszavonatik. Visszavonom.

– Nem értelek egészen, kedvesem. Mit akarsz visszavonni?

– A Kilencedik szimfóniát – felelte.” (*Faustus*, 595.)

Adrian Leverkühn nem valamiféle ellenkezést, eltörlést, a szeretet valamiféle „démoni ellentettjét” állítja, hiszen életműve mélységesen kapcsolódik, azokat radikálisan megújítva, a kései Beethoven-művekhez. A visszavonás így, ha valaki ellen irányul, az elsősorban önmaga. Másrészt pedig, Leverkühn a regény idézett helyén Zeitblomnak mondja, hogy visszavonja a Kilencediket, a humanizmusnak mondja, a szavaknak, melyek semmissé válnak a szenvedés közelében.

Nem az egyszerű párhuzam érvényesül itt, amelyet a Serenus Zeitblom nevű jámbor humanista elbeszélő tollára ad Thomas Mann, hogy Adrian Leverkühn megfelelné az elkárhozott, a rosszal szövetségre lépő németységnek, a szeretett gyermek elvesztése pedig az ára ennek a szövetségnek – ezt csak az elbeszélő, Zeitblom sugalmazza, akinek végig kell néznie a fasiszta Németország győzelmeit, majd vereségét, akinek fiai „szolgálják Führerüket”, aki az

élettörténet legelején azt írja: „a zsidókérdésben soha nem tudtam *teljesen egyetérteni* Führerünkkel és alvezéreivel, amely magatartásom nem volt független tanári nyugdíjba-vonulásomtól”. (*Faustus*, 12. – kiemelés tőlem, S. Zs.) Ez az idézet a mélypontja Zeitblom humanizmusának, ennél súlyosabbat, vagy akár ilyent sem találunk többet a regényben. A regény és a II. világháború vége felé pedig tárgyyszerűen és önönön vétékét beismerve írja: „Időközben egy tengeren túli generális elrendelte, hogy Weimar lakossága rendezett sorokban vonuljon el az ottani koncentrációs tábor krematóriumai előtt [itt talán meg kell jegyezni, hogy Buchenwaldról van szó, ahol Kertész Imre is volt], és kijelentette: ezek a látszólag derék polgárok, akik munkájukat végezték, és nem akartak tudni semmiről, holott a szél az orrukba fújta az égett emberi hús iszonyú bűzét – hogy mindezek a tisztességes polgárok cinkosai és tettestársai az ott elkövetett és most feltárt borzalmaknak, amelyekre most rákényszeríti tekintetünket. Ám nézzék, lássák, én is velük nézem (...)” (*Faustus*, 598.)

A legkevésbé sincsen arról szó, hogy Zeitblom elfogadta volna a fajgyűlölet ideológiáját, mégis, fontos az a mondat a regény elejéről: talán fölösleges megjegyezni, milyen kevés a koncentrációs táborok létrehozása, hatmillió zsidó kiirtása idején annyit mondani: „soha nem tudtam *teljesen egyetérteni* Führerünkkel”. Thomas Mann itt jelzi a legélesebben távolságtartását Zeitblom nézőpontjától.

Serenus Zeitblom (persze, ez a név is jelent valamit, korának derűs, jámbor, jóra való virága ő) bár humanista nézeteket vall, belesimul a kor erőszakos történéseibe. Alig ért valamit – és ezt döbbenetesen tudatja az olvasóval Thomas Mann – Adrian Leverkühn személyiségéből, Adrian nevetését mindig

rosszallóan tekinti: „Nemigen kedvelem a nevetést, és ha Adrian átengedte magát mámorának, kénytelen-kelletlen mindig eszembe jutott egy história, amelyet csupán Adrian szájából ismertem. Augustinus *De civitate Dei*-jéből eredt, és arról szólt, hogy Khám, Noé fia és Zoroaszter mágus atyja volt az egyetlen ember e földön, aki születésekor nevetett, ami csupán az ördög mesterkedése lehetett.” (*Faustus*, 109.) A humanizmusával kissé ellentétben álló nevetés-démonizálás végén pedig megjegyzi: „Még aztán valószínűleg velem született merevségem, szárazságom is alkalmatlanná tett erre [mármint a nevetésre].” (*Faustus*, uo.)

Zeitblom személyében Thomas Mann olyan elbeszélővel mondatja el a történetet, akinél az olvasó többet tudhat, észrevehetővé teszi a benne működő *ressentiment*-t, ezáltal pedig egy Adrian Leverkühn élettörténet mellett egy másik történet is kibontakozik: hogyan válik lehetségessé a démonizálás a 20. században, milyen személyiség hozza létre az efféle konstrukciókat, akár a humanizmus, a barátság, a féltés jó szándékú álarcában. Thomas Mann Zeitblom történetével ugyanazt a hiányzó láncszemet mondja el, amelyet Berg keresett, hogy megértse: hogyan válik a szellem és a műveltség embere tömeggyilkossá. Nem, Zeitblom nem tömeggyilkos, csak éppen félrenézett. Csak megengedte. Csak nem pusztult bele az ellenállásba. Kertész Imre B.-t a *Kaddis*ban a túlélés valamiféle óhatatlan gyalázatáról beszélgeti: „megmaradásomnak is éppoly cinkosa vagyok, mint világrajövelemnek, jó, megengedem, a megmaradásban egy szemernyivel több gyalázat is rejlik, kivált, ha megmaradásunkért meg is tettünk minden tőlünk telhetőt”. (*Kaddis*, 46.)

De térjünk vissza Zeitblomhoz: mit tesz ő Hitler uralma idején? Egyetemi tanulmányai elvégzése után latint tanít ugyanabban az iskolában, ahol ő maga is tanult, feleségül veszi a szándékosan parodisztikus nevű Ölhafen Helént,<sup>8</sup> gyermekei születnek, akik Hitler szolgálatába állnak és apjuktól eltávolodnak, nyugdíjba vonul vagy oda kényszerítik, és 1943–44-ben, az összeomlás idején gyermekkori barátja, Adrian Leverkühn életrajzát írja. Élettörténetében nincsen semmi rendkívüli, és nem is nyújt magyarázatot a keresett kérdésre. A kérdésre a válasz abban található meg, *ahogyan* írja Adrian Leverkühn biográfiáját.

Ma már tudjuk, hogy minden élettörténet konstrukció eredménye, hogy az eseményeket különböző

<sup>8</sup> „Sok-sok játék, sok életrajz-írói mimika, pátoszt lelohasztó öngúny kell ide – amennyi csak lehetséges! Ezért is kapta az elbeszélő humanista felesége az Ölhafen Helén nevet.” (*A Doktor Faustus keletkezése*, 48.) Magából a regényből pedig azt tudhatjuk meg a derék Zeitblomtól, hogy feleségének csak a neve tükrözi az ő humanista vonzalmát az ógörög szépségideálhoz, neje szépsége valójában szerény volt, és fiatalsága idejére korlátozódott. Ezen kívül az Ölhafen név is parodisztikus: szó szerint *olajkikötőt, olajrévet* jelent, az Ölberg domesztikált változata. Ölberg magyarul: Olajfák hegye – az Evangélium szerint ott beszél Jézus a végső időkről (Mk 13,3), ott mondja: „Abba, Atyám! Minden lehetséges néked. Vidd el tőlem ezt a poharat; mindazáltal ne az én akaratom legyen meg, hanem a tied.” (Mk 14,36), itt kéri háromszor a három kiválasztott tanítványt, hogy virrasszanak vele, amikor meg harmadjára is aludni találja őket, azt mondja: „Aludjatok immár és nyugodjatok. Elég; eljött az óra; íme az embernek Fia a bűnösök kezébe adatik” (Mk 14,41). Zeitblom, a humanista Ölhafen Helén révén „révbe ért”, s a „rév” nem tud a szenvedésről. Ez békés, szelíd időkből nem is kárhoztatható – de a regény nem azokról az időkről szól.

rendezőelvek szerint csoportosíthatjuk, és ennek függvényében egymástól eltérő történetek keletkeznek. Zeitblom rendezőelve nem a humanizmus lesz, ami figurájából közvetlenül adódna, hanem egy olyan konstrukció, amely humanizmusát illuzórikus módon megvédi a II. világháború okozta összeomlástól. Olyan konstrukció, amely fölmenti őt a felelősség alól. Ezt pedig tisztábban felismerjük, ha felidézzük B. ironikus szavait a *Kaddis*ból: „a nagy ember végeredményben, szó, ami szó, *nagy ember volt*, volt benne valami megejtő, valami lenyűgöző, röviden és tömören: valami *démoni*, úgy van, démoni vonás, aminek egész egyszerűen nem lehetett ellenállni, kivált, ha nem is akarunk ellenállni, merthogy éppen démonkeresőben utazunk, ocsmány ügyeinkhez, ocsmány vágyaink kiéléséhez már réges-rég éppen egy démon kellene, olyan démon persze, akivel el lehet hitetni, hogy ő a démon, aki minden démoniségunkat a vállára veszi...” (*Kaddis*, 63.)

Thomas Mann a démonizálás-konstrukciót következetesen viszi végig a regényen, első mondatától kezdve – „kit a végzet oly szörnyen megpróbált, olyan magasra emelt és oly tragikus mélységbe döntött” (*Faustus*, 7.) – a visszatérő metaforikus jelzőkön át (hideg, jeges, gonosz, démoni, ördögi, bűnös), melyeket minden precizitás mellett a zeneművek elemzéseibe is beépít, egészen Adrian utolsó napjainak leírásáig, amikor a dementiában szenvedő zeneszerző újra anyja házába kerül: „Az anya szemében hős fia Ikarosz-repülése, az oltalmából kiszakadt férfi vakmerő életkalandja voltaképpen mindig [!] érthetetlen és bűnös megtévelyedés, mindig titkos sértődöttséggel hallja az ebből az idegen szellemiségből fakadó, szigorú kérdést: »Mi dolgom veled, asszony?« – a megsemmisülten aláhullót azonban, a »szegény,

drága gyermek«-et mindent megbocsátóan fogadja vissza ölébe, lelke mélyén talán abban a szent meggyőződésben, hogy a fiú jobban tette volna, ha onnét soha ki nem szakad.” (*Faustus*, 630.) Az anyai szemlélet e zeitblomi konstrukciója a látszat-jámborság mögött azt állítja, hogy jobb lett volna a fiúnak meg sem születnie. A regényt úgy építi fel Thomas Mann, hogy nem tudhatjuk, az anya valójában hogyan is viszonyult zseniális zeneszerző fiához, de azt érzékelhetjük, hogy Zeitblom itt saját világvélelétét vonatkoztatja az anyára. Fontos döntést jelez, hogy újra evangéliumi utalással él: a „mi dolgom veled, asszony?”-t Jézus mondja az őt látni kívánó anyjának (Mt 12,48). Ez a rejtett idézet viszont *nem* a „megtévelyedett” fiúra utal, hanem, a keresztény hagyomány szerint a megmentőre – ezt a kapcsolatot megerősíti, hogy élete vége felé azt jegyzi fel Zeitblom Leverkusnhnról, hogy „Krisztus-szerűvé” vált az arca. (*Faustus*, 601.) Ha most föllapozzuk az evangéliumokat, nem találunk Krisztus anyjában, Máriában semmiféle sértődöttséget, sem annak vágyát, hogy maga mellett tartsa fiát.

Létezik viszont egy századokon át újra meg újra megformált alakzat, a *Pietà*. Mária az ölében tartja fiát, fiának halott testét a keresztről való levétel után, miközben annak lelke a poklokat járja.

Zeitblom az anya–fiú viszonyt gyúrja bele saját *ressentiment*-tól fűtött ideológiájába, amely viszonyról ebben a regényben nyugtalanító módon szinte semmit nem tudhatunk, csak ezt a ráfogást. E hiányt Thomas Mann a regény szerkezete révén nyilvánvalóvá tette, és valamiért nem akarta kitölteni.

Az anya–gyermek viszony Kertész Imre *Felszámolásában* is, *Kaddisában* is *megformált hiány*: B.-nek és Juditnak azért nem születik gyermeke, mert B.-nek



*nem*-et kell rá mondania; Juditnak később, válásuk után, Ádámtól születnek gyermekei, a *Felszámolás* erről az időszakról szól, így Judit figurája közelebb vihet az anyaság megértéséhez.

Zeitblom ideológiája, a démonizálás úgy nyújt magyarázatot arra, miért nem tehetett semmit az ember, hogy nem teszi szükségsszerűvé az ember saját maga, önnön elvei csődjének belátását. „Békén” hagyja az ember stabil világképét – Zeitblom szavaihoz visszatérve: „vele született merevségén, szárazságán” így nem kell változtatnia. A démoni erő föltételezése olyan dualista szemléletet hoz létre, mely megkíméli az embert a polifóniától, a minden helyzet külön-külön megértésére való törekvéstől.

Zeitblom figurája abból a szempontból is revelatív, hogy míg Adrian Leverkühn élettörténetét demonizálja, a zeneműveket pontosan, szakszerűen elemzi. Például a polifóniáról írja: „minden szólam minden pillanatban tökéletesen független és önálló”. (*Faustus*, 570.) És ezt a gondolatot (melyet korábban hasonlóképpen értettem, csak nem a zene, hanem a gondolkodásmódra vonatkozóan) Zeitblom részletesen ki is fejt Leverkühn egyik kései vonósnégyese kapcsán. Thomas Mann olyan elbeszélővel mondatja el a zeneszerző élettörténetét, aki a műveket a maguk bonyolultságában pontosan érti, az életet viszont alárendeli egy szimplifikáló rendezőelvnek. Zeitblom érzékeny zenei elemzése az olvasók számára hitelessé, rokonszenvessé teszik őt, olyannyira, hogy a rokonszenv átterjedhet Zeitblom minden más téren kialakult véleményére is – és ez ugyanaz a csapda, amely olyanokat írat le vele, hogy „a zsidókérdésben soha nem tudtam teljesen egyetérteni Führerünkkel”. Annak jelzése, hogy mi történhet, ha a művészet el van szakítva az élettől, ha a művészet-

ben maximálisan igényes valaki, életére viszont alig figyel oda. Nem, nem Adrian Leverkühn szakad el az élettől, ez csak a látszat, magánya nem jelenti azt, hogy megkímélné magát a történésektől (zenéje, jól lehet ez a legkevésbé történeti művészi forma, mindig intenzíven megjeleníti életének eseményeit, gondoljanak például a h-e-a-e-esz motívumra, melyet annyi művébe beépít, s amely apja *hetaera esmeralda* nevű pillangóitól a prostituálttal való, Zeitblom által kiváltképp nehezményezett találkozás történetéig vezet).

A látszólag köznapi életet élő, de műértő Zeitblom az, aki elválasztja életét a művészettől, nem engedi, hogy az ellentmondások, a szenvedés beleszívárogjon kényelmesre formált, a horgoló Ölhafen Helént maga mellett tudó életébe. Nyugalma megőrzéséért uniformizáló beszédmodot hoz létre (itt: a démonizálást), hogy mindazt, ami érthetetlen vagy nehezen megközelíthető számára, valamiképpen semlegesítse, saját életétől távol tartsa.

Hasonlóan működik a dolog Kertész Imre Keserű nevű figurájánál: igényes olvasó, képes a legbonyolultabb szövegeket is megközelíteni, viszont saját élete vonatkozásában már korántsem ilyen igényes. Családja annyiban különbözik Zeitblométól, hogy elvált a számára érdektelen feleségétől, számítógépszakember fia ugyanúgy eltávolodott tőle, mint Zeitblomtól az ő fiai. Nincsenek valóságos viszonyai az emberekhez: még szerelmi viszonyai is csak B. szerelmeinek az utánzatai (Judittal vad szexuális viszony, Sárával B. személyén keresztül valamiféle szövetség).

Thomas Mann regényében a Kilencedik szimfónia visszavonása csak a mérhetetlen szenvedés közelségében kiürült zeitblomi humanizmusra adott válasz

– Adrian Leverkühn utolsó műve, a *Doctor Faustus panaszkodása* ellenpontja, palinódiája és így nem visszavonása, hanem megerősítése a kései Beethoven-műnek. Zeitblom azt írja róla (amellett, hogy beazonosítja a neki mondott „visszavonást”, hogy aztán familiárisan hozzátehesse: „Szegény, drága barátom!”), hogy benne Leverkühn mintha azt keresné, hogyan lehet „rekonstruálni a kifejezést, a legmélyebb és a legmagasabb értelemben az érzéshez szólni ismét, de a szellemiség, a formai szigorúság legmagasabb fokán”. (*Faustus*, 604.) Thomas Mann is ezt keresi a maga *Doktor Faustus*ával: hogyan lehet a hitleri Németország idején hipokrizis nélkül az *Örömdát* földézni. Lehet-e a szeretetről beszélni?

B., aki a *Kaddis* szerint látta, megtapasztalta a hitleri Németország által létesített megsemmisítő táborok egyikét, Auschwitzot, azt válaszolja: nem, nem lehet, „nincs bennem szeretet”. De ezt a panasz művében teszi ő is, belátja, hogy lehetetlen megszólítani bárkit is, és ezt a lehetetlenséget hajszolja a végletekig, amikor megírja a meg nem született gyermekhez és gyermekért szóló művet. A *Felszámolás* B.-je Sára-hoz írt búcsúlevelében szintén radikálisan *nem*-et mond:

„– És a szeretet? – kérdeznéd. Hallom a hangodat.  
– A szeretet nem számít?

Nem tudom, Sára. Te mindent megpróbáltál. Sajnálom.” (*Felszámolás*, 94.) De ugyanebben a levélben utal ennek a *nem*-nek az ellenkezőjére, a kéziratra, melyet Keserű keresni fog. Keserű, a profi olvasó tisztában van, mekkora tétje van a dolognak, hiszen az ő életében a Kilencediket visszavonó könyv döntő szerepet játszott, márpedig ebben a levélben éppen a kéziratról írja B. Sárának ugyanazokat a szavakat, amelyekkel Adrian Leverkühn kezdi följegyzését

egy párbeszédéről, melyet magányában folytat archaizáló nyelven az „ördöggel”: „Ha mit tudsz, hallgass.” (*Felszámolás*, 94. – *Faustus*, 280.) A kéziratot B. Juditnak adja át, Keserű nem találja meg, csak a hozzá tartozó vázlatokat, a drámát (komédiát), leveleket. Keserűnek nincs meg az a lehetősége, hogy profi olvasóként megérthesse B. művét, a töredékek azért vannak, hogy jelek azért legyenek számára, de *ne* tudja olyan szépen fölépíteni értelmezését mint Zeitblom a *Doctor Faustus panaszkodásáét*, majd ugyanúgy éljen tovább, mint azelőtt. B. a Judithhoz szóló búcsúlevélben ezt írja: „Elégtelen volt a képzeletem, elégtelenek voltak eszközeim, és nem vigasztal, hogy mások sem találták meg az eszközöket... De én legalább tudom, hogy egyetlen eszközünk egyszersmind az életünk.” (*Felszámolás*, 147.)

### *Judit*

Amit Keserű mégis talál B. hagyatékában, a *Felszámolás* című komédia és a jegyzetek, ugyanarról szólnak, mint amiről a hiányzó regény. Hát akkor? Keserű miért nem elégszik meg ezzel? Mi a különbség egy olyan regény és egy olyan dráma között, amelyeknek tárgya ugyanaz: egy Auschwitzban született ember halála és barátainak élete a 20. század utolsó évtizedében?

Az Auschwitzban született ember éppen azt akarta, hogy ez ne tárgy legyen, hanem személyes élet. A drámát megszemélyesítik, a történetet a színésznek magára kell vennie; a regény viszont ki van téve az információszerzésből, sznobériából, unalomból stb. fakadó olvasásnak? Borowski írt efféléről: elolvas valaki egy holocaust-regényt, megrendül, majd fölnyúl a polcra, egy újabb holocaust-regény után. B. azt

írja a Sárának szóló búcsúlevelében: „Nem akarom felütni sátram az irodalmi zsidóvásár piacterén, nem akarom kitergetni a portékámat.” (*Felszámolás*, 96.)

Lehet, hogy Keserű, az olvasó jó úton jár, amikor a regényből szeretné megtudni életének vagy halálának értelmét, de ez a regény úgy van kitalálva, hogy nem férhet hozzá csak az az egyetlen ember, akit szerzője szeretett, és aki majdnem belehalt abba, hogy szereti őt.

A másik búcsúlevelében, a Juditéban a regény elégetése szerelmük titka: „A tűz által jut oda, ahova jutnia kell...” (*Felszámolás*, 147.) A regény elégetéséről azt mondja Judit: „ez volt a mi titkos szövetségünk. A kapcsolatunk beteljesülése, az ünnepi értelme, az apoteózis.” Apoteózis: megdicsőülés, ünnepélyes befejezés, a hős felmagasztalása – ez a szó megjelenik még egyszer a regényben, ahol Keserű mondja: „minden a regény, a beteljesülés, az apoteózis után sóvárgott ebben a hagyatékban”. Miféle apoteózisról lehet szó a 20. század végén Kertész Imre regényében? Részint mind az élet, mind a regény megsemmisítéséről – és éppen e kettő összekötésével egy „mélységes hagyományban” való részese-désről. Viszonylag könnyen lehet mímelni, bizonyos szavak használatával, hogy valaki adott hagyomány részesének tudja magát, de hogyan válik a hagyomány ma konstruktívvá?

Kertész Imre nem használ olyan szavakat, amelyek azonnal eligazítanak, milyen hagyományok fontosak számára. Aki olvasta korábbi könyveit, tudja, mi mindent jelent, hányszor gondolta újra például azt a szót: Auschwitz. Itt mégis egészen másként beszél róla. Már nem tapasztalat, hanem valami, ami minden élet túlélővé változtat, valami, ami az emberek karjára és a csecsemők (ha, csoda folytán,

vannak) combjára számot tetovál, egy hely Lengyelországban, ahol B. született, valami, ami miatt nem akarhatott B. gyermeket, egy szint, amelynél ember lennebb nem kerülhet, Judit számára egy szó azok közül, amelyektől gyerekkora óta fóbiája volt, az anyja onnan hozott betegségben halt meg, az apja azóta szótlán túlélő, valami, aminek megfejtésére B. egész életét, egész tehetségét fordította; továbbá egy turisták számára fenntartott látványosság, ahol hemzsegnek a zsebtolvajok, valami, aminek könyvtárnyi irodalma van, valami, amit senki nem vonhat vissza, amit mégis, egyetlenegyszer és egyetlen ember számára B. visszavont.

Judit neve azt jelenti: zsidó nő, (a zsidóság és a reformációi egyházai számára nem kanonikus) története a Szentírásban a zsidó hagyományokhoz, a zsidók Istenéhez és népéhez való hűség példázata: amikor már végképp reménytelen volt a helyzet, Judit csellel bejut az asszírok fővezérének, Holofernesnek a sátorába, és ott a hadvezér fejét veszi. Tovább faggatva régi szövegeket, azt találjuk, Holofernesz Shakespeare tudálékos, latin szavakkal ágáló iskolamestere a *Love's Labour's Lost* című drámájában. (Mészöly Dezső *Lóvátett lovagoknak* fordította, mely cím az L-ek tekintetében valóban bravúros, de elmarad a „szerelmi munkálkodás hiábavalósága” jelentés, amire itt különösen szükségünk van.) Ezt a drámát Thomas Mann Leverkühnje különösen kedvelte, meg is zenésítette, a szöveget a latin iskolamester, Zeitblom dolgozta át számára. Shakespeare e komédiája a szerelemre mondott *nem*-ekkel indul, aztán mégis megtörténik, de komédiától igazán furcsa módon, nem vidám egybekeléssel végződik, hanem azal, hogy a francia királynő apja halálhírét hozzák, és így ez elmarad. Holofernesz szerepe az, hogy a vi-

dám véget a halálhír ellenére biztosítsa egy színjáték előadásával. Egy bizonyos *Kilenc Vitézek* című produkciót választ, melynek fiaskójával (Holofernesz, elég szereplő híján, egymaga három vitézt alakít) véget is ér a komédia.

Kertész Imre Juditja ennek a Holofernesznek ellenpontja: szembenéz saját tehetetlenségével, és nem keres rá mentséget. Nem mondja, borítsunk fátylat a múltra. A regény elégetésével nem szünteti meg Auschwitz emlékezetét, éppen ellenkezőleg: ha a *Felszámolás* szerkezete a *Doktor Faustus* szerkezetének továbbgondolása, akkor éppen a feloldást, az *Örömóda* megerősítését nem engedi másnak elolvasni, B. végakarátát teljesítve. Személyes élete sem mentesül az emlékezettől, hanem, B. drámájában Ádámmal, férjével, gyermekei apjával valamiféle mégis-szeretést próbálgatnak, a másik verzió szerint viszont, éppen a kézirat elégetése miatt Ádámmal már nem szeretik egymást, és csak az a közös kérdésük, hogy mondják-e el a gyerekeknek, hogy zsidók. Mindkét lehetőség fönnáll: a szeretés is, a felejtés is.

A felejtéssel nem csupán kínos emlékeinktől szabadulnánk meg, hanem a szeretés képességét is elveszítenénk.

(2004)

## NEM PEREG VÉGIG. OTT VAN

Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés* – Nádas

Péter: *Saját halál*

*Csak módszer volna?* Tengelyi László fenomenológiai vizsgálódásai<sup>1</sup> egyszerre visszatérések Husserl gondolataihoz, és azoknak gyökeres átértelmezései az azóta eltelt majdhogynem egy évszázad – és micsoda évszázad! – filozófiai vitáinak újragondolásával. Ha elég következetesen próbálok gondolkodni, a dualitások mint a különbségtétel rövidzárlatai bizonyos (kérelhetetlen fogalomtisztázással töltött) idő után érvényüket veszítik. A módszer és az új felismerés létrejötte nem külön utak. Mégsem tudom másképpen megfogalmazni olvasmánytapasztalatomat, mint a linearitásból adódó szétválasztás klasszikus, kétséges műveletével. Első kérdésem – csak módszer volna? – eldöntötte: a diakritikai módszer leírásával kezdem, és nem például *tapasztalat és kifejezés, ösbemnyomás és tudatintencionalitás* centrális fogalmainak Tengelyi-adta új értelmezésfordulatával. Persze a módszerleírásom nem lesz „tisztá” a fogalomhasználat tudatosságának kísérletétől, így halogatván ugyan az új fogalmak bemutatását, mégis – hacsak el nem szúrom valahol – az ő jelenlétük által lesz a módszer megvilágítva. Tehát a diakritikai módszer:

<sup>1</sup> Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2007. – A továbbiakban: Tk.



adott hagyományban azonosnak/egybevágónak tartott gondolati elemeket az utólagos visszatekintés nézőpontjából megkülönböztetni egymástól, anélkül, hogy összetartozásukat kétségbe vonnánk (1), meghatározni azokat a feltételeket, amelyek teljesülése szükséges ahhoz, hogy a különválasztott gondolati elemek egybeesőknek legyenek tekinthetők (2). Tengelyi az eljárást a Husserl *Időelődásaiban* még szerinte is nehezen értelmezhető formában található alapgondolatából kiindulva, Lévinas Husserl-kritikáján keresztül dolgozza ki, szem előtt tartva, hogy csupán olyan jelenségeket lehet ezzel az eljárással vizsgálni, amelyek „megkövetelik a különválasztást, miközben utólagos érvénnyel egyszersmind azt is beláthatóvá teszik, hogy miért voltak az utóbb különválasztott mozzanatok eredetileg egybeesőknek tekinthetők”. (Tk, 142.) Vagyis a módszer nem független a tárgytól: ha a tárgy nem alkalmas rá, akkor a módszer nem használható. Amiből nem következik, hogy más módszer használata ne jöhetne számításba egy erre a módszerre alkalmas tárgy esetén. A módszernek az is egyik jellegzetessége, hogy az egyeduralmat több megfontolásból is elveti. Tengelyi egy interjúban<sup>2</sup> a fenomenológiáról nem az egyetlen komolyan vehető filozófiaként, hanem mint élete pascali „fogadásáról” beszél: egy olyan korban, amely a nagy totalitárius ideológiáknak a legmesszemenőbbekig jogos kritikáján túlesve már semmiféle szellemi foglalatoskodásról nem kíván hallani, mégis arra fogad, hogy „az emberiség a pillanatnyi kimerültség állapotából újra magára találva nem fogja beérni azal a szellemi sekélyességgel, amely ma világszerte

<sup>2</sup> [http://www.fenomenologia.hu/Tengelyi\\_Laszlo\\_interju.pdf](http://www.fenomenologia.hu/Tengelyi_Laszlo_interju.pdf)  
– letöltés dátuma: 2007. július 21.

dívik". Husserlnél a diakritikai módszernek alávetett két összetartozó és megkülönböztetett, majd feltehetően újra összetartozó fogalom az *ősbemnyomás* és a *tudatintencionalitás*, Lévinasnál *érzék* és *értelem*. Ígérem, visszatérek ehhez a gondolatmenethez, előbb viszont néhány fogalom tisztázására lesz szükségünk. Annyit bocsátanék előre, hogy a tét szerintem az, hogyan értelmezhető az „én” és a „világ” egymáshoz való viszonya, mi az, ami „valóságos”, hogyan lehet kizárni a megalapozatlan előfeltevéseket, a kritikátlanul elfogadott képzeteket, az öncsalás különféle formáit. (Az „én”, természetesen, definiálásra szoruló fogalom, a fenomenológiában alapkérdés, a szokásos kritikájában szintén: mintha miatta nem érné el a tudományosságához szükséges absztrakciós szintet.)

*Csak a morfium okozta volna?* Nádas Péter *Saját halál* című könyvében<sup>3</sup> egy úgynevezett „halálközeli élményéről” számol be, mondhatnám, ha nem vétetem volna már az „élmény” szó helytelen használatával, ráadásul az állítmány, a „beszámol” szintén félrevezető. „Ez nem élmény” – mondja róla egy interjúban,<sup>4</sup> melyet talán jogosan tarthatunk beszámolóknak. 1997-ben, a Magyar Rádió Művészeti Főszerkesztősége megbízásából készült, nyomtatott formában 2006-ban kiadott beszélgetésben Nádas Péter még azt állítja, hogy 1993. április 28-án bekövetkezett klinikaihalál-tapasztalatát „szívesen megírnám, de nem találok hozzá megfelelő eszközöket” (Nm, 48. Az időpontot a 17. oldalon adja meg.) És beszélgetőtársának, Mihancsik Zsófiának részletesen el-

<sup>3</sup> Jelenkor, Pécs, 2004. – A továbbiakban: Sh.

<sup>4</sup> Mihancsik Zsófia: *Nincs mennyezet, nincs földem. Beszélgetés Nádas Péterrel*. Jelenkor, Pécs, 2006, 34. – A továbbiakban: Nm.

meséli, mi történt vele azon a napon, milyen előzetes tudása volt a dolgról, mit gondol róla utólag, és hogy milyen nehéz volt visszajönni az életbe. Négy évvel az esemény után, mint mondja, még sem a megfelelő szavakat nem találja, sem a maga helyét. Az orvosok úgy viselkednek, mintha pusztán technikai kérdéstről lenne szó, az ember viszont, aki éppen hal meg, és semmi garanciája arra, hogy a történet visszafordítható, egyszerre lesz totálisan egyedül és valami világmindenség része. Teljesen, egyedül. Ahogyan mások is, akik hasonló tapasztalatot estek át: Nádas azt mondja, a különféle emberek különféle szavakkal ugyan, de azonos struktúrájú történetről számolnak be. „A teljességnek olyan élményében részesülsz, amilyen élményben az embert ezen a világon legfeljebb az irodalom, művészet, a vallási vagy a szerelmi elragadtatottság részesítheti. Persze csak pillanatokra. És a nőket valószínűleg a szülés. Bátorabb nők elmondják, hogy az egy nagy erotikus kaland. Olyan élmény, amelyben erősen összecúszik öröm és fájdalom. De ezek is csak ügyetlen hasonlatok. Mentem kifelé valamiből, de nem azért, mert valami más vonzott. Ahova tartottam, az nem pusztán ígéret volt, hanem a teljesség tudta beváltani benne önmagát.” (Nm, 20.) A könyvben, mely a beszélgetés megjelenését megelőzte ugyan, de a beszélgetés idején még csak ígéret formájában sem létezett, inkább létrejöttének lehetetlensége tűnt bizonyosságnak, a könyvben tehát szinte szóról szóra ugyanezeket a mondatokat találjuk a teljesség élményéről (Sh, 201.). Kilenc évvel a tapasztalat, öt évvel meg azután, hogy egy interjúban beszélt róla, lényegében pusztán annyit változtatott a megfogalmazáson, hogy az irodalmat és a művészetet kivette az elragadtatottságra okot adó dolgok sorából. Maradt három: val-

lás, szerelem, szülés. A morfium valahogy nem kerül itt szóba. Nem másért, de a rádiós beszélgetésben ő mondta el: „A saját szavahihetőségem kedvéért azonban hozzá kell tennem, hogy amikor ennek a kezelésnek nekikezdenek, akkor benyomnak az emberbe egy morfiumszármazékot. (...) Nem tudom, nélküle milyen lett volna kimenni az életből.” (Nm, 18–19.) A könyvben viszont sehol sem említi a teljesség-élmény előidézésének ezt a technikai lehetőségét. A tudatmódosító szerek az ősi kultúrákban a másvilágra való közlekedés eszközei voltak. Azóta viszont rutinossá vált a használatuk, nem rítusok meghatározta módon jutni hozzájuk. Szer és másvilág-tapasztalat valamikor összetartozott, ma viszont, a kereskedelem gépezetébe kerülve, kapcsolatuk lestrapálódott egy közönséges ok-okozati viszonyra. Ezért ma a „saját halál”-tapasztalat kifejezésének keresésekor a legdurvább félreértés volna a morfiumot mint a teljesség-élmény okát beazonosítani. Még ha a mára banalizálódott szer közre is játszott benne, ezzel az információval nem sokra megyünk sem a *halál*, sem a *saját* megértési kísérletében. Ami belőle nyereség, és ami egyúttal a *Saját halál* humorisztikus fordulatai közé is tartozik: az „én”-nek, hiába feszül meg, hogy tudatosságát megőrizve élje át halálát és megtalálja hozzá a megfelelő szavakat, saját magától nincs miért elragadtatottnak lennie: az is bőven lehetséges, hogy az önmagát beváltó teljesség a morfiumszármazéknak köszönhető. Többet tudnánk ezzel tudatunk működéséről? Nádas azt mondja Mihancsik Zsófiának, hogy filozófusnak kellene lennie ahhoz, hogy pontos fogalmakkal kifejezze, mi játszódott le. Vagy agyfiziológusnak, nekem például ez volna az álmom.

Az *ősbenyomás* fogalma annak a kérdésnek köszönheti a létezését, hogy „honnan ered a jelen *kezdete*”? (Tk, 127.) Miért lehetünk bizonyosak benne, hogy „ez most a most”?<sup>5</sup> És hogyan szakadhat meg a lineáris idő, melyet a tudatintencionalitások szerveztek renddé? Önkény volna? Illúzió? Husserl, meséli Tengelyi, az *ősbenyomást* úgy írta le, mint „az »újat«, „az őseredeti módon előállót”, „a tudattól idegen módon keletkezőt”, „a befogadottat”. És hozzátartozik, hogy csupán utólag tudjuk meg, hogy ez volt a „most”, Husserl szavaival: csak a retenció révén válik tudatossá. Keletkezése idején pusztán némi „őstudatunk”, tárgyi alakot nélkülöző tudatunk volt róla. Az *ősbenyomás* tehát érzelem- vagy vágyrezdülés? A kérdés, írja Tengelyi, Husserlnél nem válaszolható meg, választ Henrynál és Lévinasnál találunk, akik különválasztják – diakritikai módszerrel – az *ősbenyomást* a tudatintencionalitástól. Henry feltevése, hogy érzé(kelé)s és érzet viszonya nem intencionális, az élet érzésekben nyilvánítja ki magát, a világ feltárulása viszont intencionális képzetekben fejeződik ki, dualizmusuk, Tengelyi közvetítésében, az *ősbenyomás* jelenében oldódik fel. Ha jól értem, a jelen *kezdete*-volta, a *vie au présent* valamilyen létbizonyítékként szolgál, ahogyan a *cogito* Descartes-nál. Hogy ez volna a valóság, ez az értelem számára nem hozzáférhető *kezdete*. „Az élet örök jelenéről” (Henry) áradozni Tengelyi szerint a jelenvalóság metafizikájához vezet, mintha az élet élhetné önmagát, s nem volna szükség hozzá egy *énre*, aki él. Lévinas éppen fordítva jár el: nála nem a *jelen* a valóság, hanem a valóság lesz az, ami a jelent meghatározza. A valóságon (*le réel*) nem szokványos realiz-

<sup>5</sup> Tóth Krisztina *Néma, néma, néma* című versének egy sora.

must kell itt értenünk, hanem a husserli „tudatban adódó valóságot”, amely, bár a tudatban van, mégis független a tudattól, „megelőzi és meglepi a lehetőséget”. (Tk, 148.) Lévinas az azonosságon belüli különbözőség gondolatalakzatával kerüli el a metafizika csapdáját: az ősbenyomás *a tudaton belül független a tudattól*. Bagi Zsolt az *Emlékiratok könyve* fenomenológiai elemzésében a *vetemedés* fogalmát vezeti be, mely hasonló logikára épül: Nádas mondatai, írja, nem ellentét-kapcsolatban vannak, hanem „egymásba folynak”, viszont megjelenik bennük egy „vetemedés vagy gyűrődés”, amely megszakítotttságot jelent a folytonosságon belül.<sup>6</sup> A vetemedés nem véletlen zavar az elbeszélés folyamatában: a testi világ ilyen. Lévinas Husserlhez képest abban radikálisabb, hogy nála az ősbenyomás tudatosulása behozhatatlanul utólagos, és soha nem fog belesimulni az időkonstituáló intencionalitásba: értelemképződés, igen, de gyűrt, az ő szavával: „vad állapotban”. (Tk, 156.)

2000 nyarán kezdi el fényképezni a vadkörtefát. 506 polaroidot és 42 fekete-fehér illetve színes fotót készít egy éven át, nyártól nyárig. A halálból való visszatérés elbeszélése először az *Élet és Irodalom* 2001-es karácsonyi számában jelenik meg mint puszta szöveg, másodszor a vadkörtefás fotókkal németül 2002-ben, harmadszor 2004-ben vadkörtefával, magyarul. Ironikus, ahogy Nádas Flaubert íróiskolás tanácsát egyszerre banalizálja és teszi fenségessé: részint nem abszolválja a mesterség elsajátításának legkezdetlegesebb lépcsőfokát, egy fa leírását, részint azt jelzi, hogy olyan témával lesz dolgunk, ami

<sup>6</sup> Bagi Zsolt: *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*. Jelenkor, Pécs, 2005, 112.

túl van azon, hogy szavakkal pontosan leírható legyen. Van harmadik (stb.) jelentősége is a vadkörtefa-fotóknak, de erről már sokat és jól írtak mások, így pusztán csak megemlítem: az „én” halála és visszatérése a halálból egy vadkörtefa természetes évi ciklusával kerül összefüggésbe. Az összefüggésen belül az is nyilvánvaló, hogy más az emberi test ideje, és más a fa testéé. Az emberi linearitásra van beállva – bevezetés, tárgyalás, befejezés – a fáé (egy ideig) ciklikusságra. Nyár, ősz, tél, tavasz, nyár... Nádas a kétféle időt összeereszti, így írja meg mégis azt a klinikaihalál-tapasztalatot, amiről azt gondolhatta, képtelenség megírnia. Hiszen a téma egyszerre túl személyes és túl általános. A verifikálhatatlan információkkal való visszaélésnek is nagy teret ad. Nádas a vadkörtefával ellenőrizteti magát. Mutatja: ő is visszatért. A polaroid képek a fotográfia műfaját pusztán funkcionalitására, a dokumentálásra egyszerűsítik le: vannak-e levelek, rügyek, virágok a fán, vagy nincsenek. Van-e látható jele annak, hogy a fa él. Nincs? Akkor ez a láthatóság fotó-kritikája. És a pillanatfelvételek idő-kritikája. Hiszen lapozz csak tovább, ott a bizonyíték, hogy az a száraz fa kivirágzott. A Nádas-elbeszélés nélkül ezek a jelentések föl sem merülnének: az a sok fotó nem volna más, mint egy halom vadkörtefa-kép. A szöveg nélkül arra éreznénk késztetést, hogy kiválasszuk közülük a valamilyen szempontból legjobbakat. Másfelől, az elbeszélő én egyetlen napjának leírásához szintén szüksége lett a fa egy egész évére. Még így is többször újakezdi a történetet: a szerkezet dadog. Hiába, hogy a „nádszál” minden méltósága abban rejlik, hogy tudja, hogy meghal,<sup>7</sup> a halálról beszélni

<sup>7</sup> Blaise Pascal: *Gondolatok*. (Ford. Pődör László.) Gondolat Kiadó, Budapest, 1978, 138.

nem tud, mert arra talált ki magának hagyományt, hogy a beszéd az élet része, a halál pedig „a néma tartomány”. Többé-kevésbé érvényüket veszített minták után kapkodhatna, ha nem volna a fa. Nádas kilenc évet várt, míg megírta. Horatius kilenc év visszatartási időt látott jónak a mű megírása és publikálása között. Nádas humora: kilenc év a megírás-hoz kell, a publikálás ehhez képest édes mindegy.

*Az élmény husserli fogalma a tudattartalmakat jelölte, a tapasztalat viszont előre láthatatlan, meglepetésszerű újdonságként érkezik a tudatba. (Tk, 16.)* Tengelyi a fenomenológia hagyományában alaposan elmerülve az élmény centrális fogalmáról a tapasztalatra fordítja át a fenomenológiai stúdiumok kiindulópontját. Hegel ugyan számol azzal, hogy tapasztalatról csak ott lehet szó, ahol egy új felismerés „a tudat háta mögött” születik meg, de ő éppen ettől tart, s azért dolgozik, hogy létrejöjjön egy „végső állapot”, amelyben a tudattal nem áll többé szemben „semmilyen Más, Idegen”. A 20. századi filozófia ezt a vágyott végső állapotot az elsietett absztrakciók (az önkény) körébe utalja, de a „tudat háta mögött” megjelölés metaforikussága ellenére viszonylag pontosnak bizonyult: Husserl „tudattalanról” ír (mely bár némely ponton érintkezik a freudi terminussal, de annál jóval általánosabb) mint az emlékezet földalatti rétegéről, a feledés birodalmáról, egyféle „rezervoárról” a tudaton belül, melyben értelemképződmények lerakódhatnak, új események hatására pedig újraéledhetnek. A Más, az Idegent semlegesítve, kész konstrukcióba gyúrva a tapasztalat elől záránk el az utat, ami kiskorúságban tartana, megakadályozván, hogy az előreláthatatlan, kiszámíthatatlan „valóságot” felismerjük. A tudaton belül végbemenő, a tu-



datot meghaladó folyamat közel lehet az önmagunktól való elidegenedéshez, az őrülethez, illetve a skizofréniához – ezekben a testi-szellemi állapotokban az a közös, hogy a tudat feladja az idegen és a saját folyamatos egyeztetését, és enged: vagy az idegennek, vagy a sajátnak, vagy hol egyiknek, hol másiknak. A tapasztalat nyelvi kifejezése, írja Tenge-lyi, maga is újabb tapasztalat folyamatában megy végbe, mivel a tapasztalatot éppen az jellemzi, hogy meghaladja a rendelkezésre álló, eddig elsajátított nyelv-készletet. Merleau-Ponty nyomán azt a „tapasztalati értelmet”, amelyre kifejezést keresek, „vad értelemnek” mondja.

*„A pokol ugató kutyái azt kívánnák, hogy tartsam a szám, ne beszéljek erről.” (Sh, 23.)* Egy szokásosnak remélt nap a maga kisebb-nagyobb ügyeivel, munka, fogorvos, ebéd, találkozások leírásával kezdődik a *Saját halál* szövege. És az enyhének induló rosszsullét, mint a köznapi elbeszélés köznapi ellenpontja. Mintha csak a meleggel és a túlhajszoltsággal lenne összefüggésben. Míg meg nem jelennek „a pokol ugató kutyái” a papíron. Kik ők? Az elképzelt alvilágunk őrei, akiket évezredek át azért találtunk ki olyan hangosaknak és rémisztőeknek, hogy ne férjünk hozzá ahhoz, ami túl van az életen. Határőrök: védik (elzárják) a Másik birodalmat, és védenek (elzárnak) minket. A mindennaposnak induló történet mégis továbbmegy. A Másik birodalom, az Ismeretlen, hiába az ugató kutyák, nem borzongató metaforák szédületébe illeszkedő fantasztikum, hanem a test, a saját test és a róla való tudat. A pokol őrzővédői, a fájdalmak ezt nem engedik megismerni. A kutyák: „A testi szenzációk felett érzett intellektuális örömmel a fájdalom mélysége rajzolja ki a határait.” (Sh, 37.) De

kutyák azok a minták és késztetések is, amelyek a (nyugat-európai) emberi együttélés során valamiféle ökonómia szolgálatában kialakultak, és a nevelés folyamán internalizálódtak: az ember neveltetése mintáit követve – írja Nádas –, szenvedélyesen ignorálja saját állapotának realitását, és „olyan kifejezések mögé menekül, amelyeket mások is használnak és ő is unalomig ismer”. (Sh, 31.) A kutyák védik „a hűmán észszakát”: hogy mindazt, ami a mintáinkba nem illeszkedik, nemlétezőknek tekintsük. Senki nem segít nekik, még ha nem lehetett nem észrevenni, hogy a baj nagy: „Szerencsére nem vettek észre. Vagy úgy tettek, mintha nem vennének észre, hogy ne kelljen segíteni. A karitás nem olyan dolog, ami bármikor, bárkivel kapcsolatban rendelkezésre áll. Elég meghökkentő állapot létezni az emberek között.” (Sh, 113.) És a szívverés, a szakszerűen megfogalmazott infarktus fázisainak utolsójaként, leáll. A történet viszont folytatódik, de nem így, nem folytatódásként vagy visszapergetésként, hanem az idő megszűnésének tudatával. Egyszerre van minden, Nádas metaforájával: „bolygók árnyaként lebegnek veled egykori élményeid”. A tapasztalat kifejezése szintén „lebeg” azáltal, hogy az elbeszélés hol előretal, hol visszatér korábbi eseményekhez.

*Kant a végtelen szabályként fogta fel, tulajdonképpen mint „segédszerkesztést”, aminek nincsen konkrét realitása, hanem valamiféle húzóerő, az adott dolognál nagyobb relációnak a működtetése, illetve a szukcesszív szintézis be nem fejezhetősége. Husserl számára, aki matematikusként kezdte pályafutását, a végtelen aktuálisan létezik: Georg Cantor (1845–1918) „transzfinit szám”-fogalmát és halmazelméletét veszi figyelembe, amikor nem csupán a világot, de már*

az egyes dolgot is végtelen egészként értelmezi. (Tk, 121.) Cantor kontinuum-hipotézisét használja, amikor arról beszél, hogy „a dolgokról adódó jelenségek, azaz a szubjektív megalapozottságú látványok, részaspektusok, vetületek kontinuumma” a végtelen egész, melyet csak a fenomenológiai redukció képes megragadni, mely megkérdőjelezi jelenség és magában való dolog kanti megkülönböztetését. Helyette részaspektus és összkontinuum különbségét vezeti be, és azt állítja, hogy még az abszolút megismerés ideális képviselője (többnyire őt nevezzük Istennek) sem szemlélheti a dolgot mint összkontinuumot – a művelet rá van utalva a végesre, a részaspektusokon, jelenségeken keresztüli megismerésre.

*Egykori élményei mind ott vannak egyszerre, emlékezete teljességét éli át. „A halál jelenének nincsenek többé sem térbeli, sem időbeli határai.” (Sh, 203.) Tapasztalatát, hogy mégis, mit érzékel most, amikor minden testi érzet megszűnt, „teremtő erőnek” nevezi. Ez löki ki a védettséget adó „sötéten derengő úrból” – kicsit később „ősállapotnak” is mondja, majd így: „a végtelenség ismerős kozmosza”, és közben jelzi: ebben a térben nem érvényesek a dolgokról alkotott fogalmaink, Nádas utólag, kilenc év távlatából beszél ezekkel a szavakkal róla, annak az emberi – „ott” ugyan fölöslegessé váló, érvényét veszítő – eljárásnak a hasznosításával, amellyel elvonatkoztatni szoktunk, ahhoz, hogy megnevezzünk valamit. Elvonatkoztatás eredménye az a mondat is, amely a történet elementáris felismeréséhez vezet: „Az először és az utoljára nem szétválaszthatók.” (Sh, 213.) Hiszen minden ott volt egyszerre, következésképpen ez is. És akkor az emberi élet két széle is ott van egyben: a születés és a halál. Mielőtt a felismeréshez vezető lát-*

ványsort – a bordázott, vagy redőzött teret, a fodrozott peremű ovális bejáratot, mely mögött mintha matt üvegen át érkezne a fény – megfogalmazná, magát a felismerést Beckettől származó idézet formájában közli: „Az anyák lovagló ülésben szülnek a sírokon.” (Pozzo mondja a *Godot-ra várva* végén.) (Sh, 215.) Aha, szóval ezért hagyta ki az irodalmat a teljesség-élmények közül! Hogy tapasztalattá tegye Beckettnek az egyezményeink köréből annyira kilógó mondatát, hogy vagy észre sem vesszük, vagy metaforikusan értve háritjuk.

*A részaspektusokat mindig valaki szemléli, az életet valaki éli, a fenomenológiát valaki gondolja el úgy, mint „az eredetileg egyes szám első személyben megfogalmazható tapasztalat elemzése”. (Tk, 177.)* Ricoeur narratív identitás fogalma Husserlre vezethető vissza, nála jelenik meg a gondolat, hogy az én egy történet egységében konstituálódik. Tengelyi szerint a történetet tapasztalatok alkotják, melyek az egyéni elvárásokat nem teljesítve, olykor válságot vagy meghasonlást okozva, mégis egy „transzcendentális összidőnek” (Husserl) részei, mely per definitionem „a magam ősmódusz-szerű jelene és egy idegen jelen között létrejövő átfedés”. (Tk, 184.)

*Azt a legnehezebb a nyugat-európai egocentrizmus felől belátni, hogy „az én történetem” szókapcsolat illúzió. Nádas a *Saját halálban* arra a felismerésre jut, hogy „saját élet” nincsen: nem csupán a legmesszebbmenőkig összefügg életem másokéval, az összefüggés mindenre vonatkozik. A „mindent” persze innen nem látni, és kicsit fentebb, a fenomenológia felől éppen azt állítottam, hogy nincs az a „túl” sem, ahonnan teljességében látni lehetne, mégis, itt azt olvasom:*

„Látásomnak nem voltak többé időbeli vagy térbeli korlátai. A saját életem részletei nem a saját életem történetével álltak kapcsolatban. Ilyen történet ugyanis nem létezik és nem létezett.” (Sh, 129.)

*Ugyanazon események egymással összeegyeztethetetlen tapasztalatokhoz vezetnek, ezért a nyugati metafizika azt találta ki, hogy inkább foglalkozik „az igazsággal”, mintsem a tapasztalatokkal. Ezzel megkímélte magát a „csalódásélménytől” – s másra talán nem is vágyakozott.*

*Nem eldönthető, hogy a haláltapasztalat leírásába bekerült volna-e, lett volna-e jelentése annak, hogy „Isten sajnos nem fellelhető az idő teljességében” (Sh, 203.), ha korábban nem szól arról, hogy a nagy ápolónő szitkai között – míg vállfát keresett Nádas seelyem és kasmír zakójának – elhangzott az is: „Hogy az Isten bassza meg.” (Sh, 155.) A könyv zárlatában ugyan megpróbál a helyzeten javítani azzal, hogy tíz vállfát küld be a kórházba a nőnek, de a felismerést megfogalmazó szavakon ez aligha változtat.*

*„A tudatteljesítmények nem vetkőzhetik le pozicionális kötöttségeiket; csupán a vágyrezdülések hatolnak át a monadikus burkokon.” (Tk, 191.)*

A fa ott van, zöldell, árnyékában kerti székek.

(2007)



## TARTALOM

A zsarnokság, a megváltás és az irodalom viszonyáról	5
Fehérek közt. József Attila: <i>Thomas Mann üdvözlése</i> ; 1937, Európa	39
Versből van. József Attila <i>Szabad-ötletek jegyzékének</i> irodalmi és igaz voltáról	53
Liaisons politiques dangeureuses (Nádas Péter: <i>Párhuzamos történetek</i> )	68
A Krasznahorkai nem	101
Glissando. Láng Zsolt bestiáriuma	113
Egyetlen időm és a minyonok. Kertész Imre regényeiről	150
Titkok nélküli történetek, megszólítások válaszok nélkül. Schein Gábor <i>Lázár!</i> című regényéről	184
Mi lesz a Kilencedikkel? Kertész Imre <i>Felszámolásáról</i> és Thomas Mann <i>Doktor Faustusáról</i>	194
Nem pereg végig. Ott van (Tengelyi László: <i>Tapasztalat és kifejezés</i> – Nádas Péter: <i>Saját halál</i> )	224

Vigilia Kiadó, Budapest, 2007  
Felelős kiadó: Lukács László  
Tördelte: Lamperthné Edélényi Zsuzsanna  
Nyomdai munkák: ETO-Print Nyomdaipari Kft.  
Felelős vezető: Balogh Mihály ügyvezető igazgató

ISBN 963 7964 90 9  
ISSN 1787-9388