

FIGYELŐ

HÁROM BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Rakovszky Zsuzsa: *A hullócsillag éve*
Magvető, 2005. 404 oldal, 2690 Ft

I

MIÉRT NEM MER ELŐJÖNNI ILONKA A FÜRDŐSZOBÁBÓL?

Essünk túl a nehezen: A HULLÓCSILLAG ÉVE, ellentétben Rakovszky Zsuzsa előző, egyszersmind első regényével, A KÍGYÓ ÁRNYÉKA-val, nem remekmű. Nem, hanem „csupán” egy kiváló *elbeszélői* tehetség nagy műgonddal megírt, részletességekben gazdag, izgalmas, olvasásra érdemes, szerethető munkája.

Röviden: jó könyv.

Amely azonban hiányérzetet ébreszt, legálábbis a jelen sorok írójában.

Az alábbiakban e hiányérzet okairól lesz szó, valamint – természetesen – a könyvnek azokról az igen komoly értékeiről, amelyek miatt a mércét akkor is magasra venném, ha A KÍGYÓ ÁRNYÉKA-T nem olvastam volna. Előbb azonban egy olyan problémáról szeretnék beszélni, amely nem fér bele a műimmanens szemlélődésbe, mégis megkerülhetetlennek érzem.

*

Írásom elején hangsúlyosan kiemeltem, hogy Rakovszky Zsuzsát kiváló elbeszélői tehetségnek tartom. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy kétségbe vonnám vagy kisebbíteni akarnám a lírikusi teljesítmény súlyát. Tisztában vagyok vele, hogy Rakovszky pályáján – a dolgok jelenlegi állása mellett – a lírai életmű fontosabb, mint a prózai. Pontosabban: lírai életműve *van* neki (az első, 1981-es verseskötet óta folyamatosan épülő és nyomon követhető, a kortárs költészet legjobbjai közt számon tartott munkásság), prózai életműve pedig *még nincs*.

Ha a két regényt egy sor kezdetének tekintjük, akkor hozzátehetjük: alakulófélben van.

Ezen a ponton óhatatlanul beleütközünk az érettségnek, az alkotó személyiség kialakulásának problémájába. Az érettség, kissé leegyszerűsítve, az az állapot, amelyben a felhalmozódott tudás és tapasztalat ugyanúgy alkotóerővé válik, mint a szenvedély, és a személyes emlékezetben egygyé válik a megélt élettel. Az érett költőnek, akár védőpáncélként, akár teherként, hordoznia kell a korábbi művek és a költőként eltöltött évek emlékezetét; egyre könnyebb a személyiség kontinuitásának fenntartása, egyre nehezebb az innováció.

Olyan regényről írok recenziót, amelynek szerzője érett költő (és, ami vele jár, igen határozottan kialakult költői személyiség). Ugyanakkor kezdő prózaíró, viszonylag kevés közvetlen tapasztalattal. Az a rengeteg sok tapasztalat, amivel az első regény írásakor gazdálkodhatott, nagyrészt lírikusi és műfordítói tapasztalat volt.

Gyakran előfordul, hogy egy költő (értsd: jelentős, jó költő) kíváncsiságból, kísérletezőkedvből, esetleg alkotói válság miatt prózát ír; anélkül, hogy igazi elbeszélői tehetsége volna. Ilyenkor általában olyan szövegek jönnek létre, melyeket a költői tehetség tart életben addig-ameddig. Sokáig nem képes rá, mert a költői nyelv intenzitása nem pótolja a kompozíciót, a narráció és az elbeszélte mozzanatok viszonyának pontos beállítását és más efféléket. Az efféle kirándulások az élő próza alakulására ritkán vannak jelentős hatással.

Rakovszky Zsuzsa azonban nem így tett, és nem ez történt vele. Első regénye, A KÍGYÓ ÁRNYÉKA, sok egyéb mellett arról győzi meg olvasóját, hogy szerzője tud nagyívű epikát létrehozni, korszakot festeni (nemcsak hangulatot), szereplőket térben és jelenetekben mozgatni, közvetve és közvetlenül jellemezni; vagyis elbeszélői tehetség. Nem abból gazdálkodik, hogy nagyszerű lírikus (noha nem is tagadja meg önmagát, csakhogy a rá mélységesen jellemző költői eszközök beépülnek a narratív struktúrába), hanem ezt is remekül tudja.

Biztos vagyok benne, hogy A KÍGYÓ ÁRNYÉKA sikerében ez is számottevő szerepet játszott: a műfaj birtokbavételének friss lendülete, a kez-

dő tehetségekre jellemző eruptív koncentrált-ság, amely mögött azonban egy érett, kialakult személyiség állt. Így alakulhatott az első regényben a világról és az emberi lélekről való tudás szenvedélyé, a szenvedély pedig a regényforma tudásává.

Kérdés: vajon ugyanez mennyiben mondható el a második regényről, A HULLÓCSILLAG ÉVÉ-RŐL?

Nem tartom helyénvalónak, ha egy kritikus azért marasztal el egy könyvet, mert az *nem olyan*, mint a szerző valamelyik korábbi munkája, amely tetszett neki. Az alábbiakban A HULLÓCSILLAG...-ról úgy fogok beszélni, mint ha A KÍGYÓ...-t nem olvastam volna, ám egy egészen rövid, jelzésszerű összevetést nem tartok fölöslegesnek. A KÍGYÓ ÁRNYÉKÁ-ban a narratív struktúrát, annak nagy- és finomszerkezetét egyaránt sikerültnek tartom, viszont a regény nyelvezetében (különös tekintettel az énelbeszélésre) nagyon sok kiegyensúlyozatlanság, túlfeszültség, túlretorizáltság van. Ami A HULLÓCSILLAG ÉVÉ-t illeti, ott éppen a nagyszerűségben vannak – szerintem – nem a legszerencsésebben megoldott problémák, viszont nyelvileg ez a regény sokkal inkább „egyben van”, emiatt pedig erőteljesebbnek és élőbbnek is hat, mint az előző.

*

A regény címében szereplő év az 1956-os esztendő, de az események, amelyek a Piroska nevű öt-hat éves kislánnyal és a körülötte levő emberekkel, főleg az édesanyjával történnek, ennél valamivel több időt, másfél-két évet fognak át: a történet valamikor 1955 őszén kezdődik, és valamikor a forradalom leverése után fejeződik be... – írom az egyszerűség kedvéért, és nem állítok valótlan.

Csakhogy a leegyszerűsítés ezúttal félrevezető. Mert hát, először is, a regénynek van egy előtörténete: az első lapokon olvasható levelek 1950-es keltezésűek, és a figyelmes olvasó sok mindent megtudhat belőlük a szereplőkről, körülményeikről, olykor jellemvonásaikról is. A legfontosabb, ami a levelekből kiderül, hogy Piroska apja a kislány születése után néhány nappal váratlanul meghal. (Utólag látjuk, hogy ez a tény nemcsak a regény cselekményvázát, nemcsak a kislány személyiségét, hanem az írói világot is meghatározza. Az „árvaság” szó egyszer sincs leírva a könyvben, mégis formaképző faktor.) Aztán, másodszor, van a könyvben,

a vége felé egy előreutalás a hetvenes évekre, az anya kórházi haldoklására, amely a cselekményvázban nem függ össze, de érzelmileg nagyon is összefügg a hullócsillagos év magánéleti eseményeivel. Vagyis csak a „törzsanyag” kísér végig másfél-két évet, a regény kerete negyedszázadot fog át.

Aztán, ha eltekintünk is a hetvenes évekbeli kórházjelenettől: vajon befejeződik-e a történet a regény végén, a forradalom leverése után? Az ÉLET AZ ŪRBERN című utolsó fejezetben Piroska megtudja a szomszéd Pászler bácsitól, hogy a szovjetek fellőttek egy eleven kutyát a világűrbe, és hogy „a haladásnak... szóval nincsen határa!” Ez a befejezés erősen ellene dolgozik a finisnek, a lezárulásnak. Az első fejezet éppenséggel a határokról szól (a címe is az: HATÁROK), az utolsónak a zárlata pedig azt mondja ki, hogy nincs határ. (Vegyük ehhez hozzá, hogy az előző fejezetekben sok szó esik az 1956 végi disszidálásokról, az édesanya szerelméről is kiderül, hogy disszidált; Piroska pedig – ettől nem függetlenül – tiltott határátlépésről álmodik. A náddal benőtt víz, melyen át kell eveznie, tekinthető a reálisan létező Fertő tónak, de ugyanígy az Alvilág mocsarának is.) Vagyis nincs vég, már csak azért sem, mert az űrkísérlettel kezdődik valami: az a korszak, melyet a *Ludas Matyi* olvasói Iván és Joe évtizedének hívtak annak idején.

Tehát a regény befejeződik, de a történet nem; ahelyett, hogy befejeződne, eltűnik a megálmodott Hadész mocsaraiban, széteszlik a világűrben.

No és aztán: elkezdődik-e a történet valamikor 1955-ben? (Szándékosan ebben a sorrendben teszem fel a kérdéseket.) Nehéz erre nemet mondani, hiszen, először is, az első néhány fejezet telis-tele van intenzíven megjelenített történésekkel. Másodszor, a figyelmes olvasó (egyszeri, de inkább másodszori végigolvasás után) rekonstruálhat egy eseménysort, egy fabulát, amelynek kezdete 1955 őszi hónapjaira tehető, és ezzel az idősakkal azonosítható, ennek dátumai közé illeszthető be az első fejezetekben felvillanó idő.

Csak hát egyáltalán nem ez történik a könyv elején, nem ez a tétje a szövegnek, hanem valami egész más. A könyv első egyötöd részében a nézőpont kijelölése, majd folyamatos, intenzív működtetése zajlik, az észlelés aktusának mágikussá, látnokivá tétele (nem utolsósorban

az irónia és a banalitás révén). Úgy vettem észre, hogy Rakovszky Zsuzsa a szülés, születés folyamatait utánozza. Az első fejezetek szűk, zárt térből haladnak tágabb, nyitottabb térségek felé, méghozzá nem folyamatosan, hanem mozzanatosan, megrázkódtatások által. „*Ha átlépünk egy határvonalat, mindenestül átlépjük*”; ez vonatkozik a hősnő világrajövetelére is, mely nem azonos Piroska 1950 decemberében történt fizikai születésével. Eleinte apró, merev mozaikképeket látunk, ezek egy idő múlva összetettebbé válnak, megmozdulnak, életre kelnek: ez történik az első nyolcvan oldalon, a magyar irodalomban ritka intenzitással. Ha úgy tetszik, „*a dolgok gyanútlansága*”-nak fájdalma, egyszersmind a szubjektum gyanútlanságának fájdalmas elvesztése.

Tehát valami fontos dolog elkezdődik a regény elején, csak ez éppenséggel nem a történet; és az idő – a dolgok kezdetének ideje – pedánsan azonosítható, de nem azonos a naptárból és dokumentumokból visszakereshető időszakkal.

A cím azt sugallja, hogy a regényben fontos szerepet játszik az idő, és ez igaz is – csak másképp, mélyebbre ható, bonyolultabb módon, mint egy visszaemlékezés vagy „korfestő” regény esetében. Ebben a könyvben az idő nem annyira múlik, mint inkább átalakul: a létesülés, a világrajövetel mitikus ideje mögül előbukkan az emlékezet tárgyyszerűbb ideje, emez pedig beletorkollik a határtalan szóródás haladóparti-nihilista idejébe. Ennél is fontosabb, hogy Rakovszky az időmetamorfózist formailag termékeny módon összeköti a szenvedélyből fakadó, mágikus észlelés aktsuaival – ez a könyv egyik jelentős írói eredménye.

Viszont, a fentiek ismeretében, azt is meg kell kérdeznem, hogy: ha a történet se el nem kezdődik a regény elején, se be nem fejeződik a végén, akkor van-e egyáltalán történet a regényben? És ha van (tudniillik van), akkor milyen viszonyban van az imént említett mágikus-poétikus történésekkel? Másképp fogalmazva: ha a regény „gyermeki” világából kiáramozható egy „felnőtt” história (mi történt Sanyi, az újságíró és Flóra, az édesanya közt, boldog lesz-e Médi, az édesanya barátnője, miképp csalja meg Feri a halálos beteg Rózskát stb.), akkor annak mi köze van a világrajövetel szubjektumához, az öt-hat esztendő Piroskához?

Ahhoz, hogy erre kielégítően felelhessünk, vegyük szemügyre Piroskát, illetve Piroska regénybeli pozícióját.

*

Nem kell Rakovszky Zsuzsa személyes ismerősének lenni ahhoz, hogy az olvasó arra gondoljon: A HULLÓCSILLAG ÉVE önéletrajzi regény, afféle ifjúkori önarckép, melyben a szerző gyermekszereplőt léptet fel, annak gyermeki szemével mutatja be a térséget és az eseményeket, miközben azt sugallja: „ez nem én vagyok (hiszen én komoly, felnőtt ember vagyok, ez pedig egy szegény gyerek), de azért mégiscsak én vagyok”. Ilyenkor a felnőtt-tudat és a gyermeki tudat közti rejtett inkongruencia hozza létre a narrátor mozgásterét.

A magyar és a nem magyar irodalomban rengeteg ilyen mű van, taláломra mondom ötöt a jobbak közül: ilyen mű Rousseau vallo-másregénye (amennyiben regényként olvasuk), ilyen Karl Philipp Moritz ANTON REISER-e, Sylvia Plath ÜVEGBURÁ-ja, ilyen Illyés Gyula PUSZTÁK NÉPE és Kertész Imre SORSTALANSÁG című könyve; Joyce művére az előző mondatokban utaltam.

Nem meglepő, hogy sok ilyen mű jön létre, köztük egészen kiválóak is: hiszen a saját gyermekkor, a gyermeki emlékek gazdagsága, intenzitása, mélysége elvileg minden írónak rendelkezésére áll. Mi sem kézenfekvőbb, mint a személyiség alakulását, a fejlődést, nevelődést, a traumákat, küzdelmeket, megvilágosodásokat olyan gyermekszereplőn keresztül bemutatni, aki egyszerre alakítója és elszenvedője mind önmaga sorsának, mind a róla szóló narrációnak.

Rakovszky Zsuzsa regényére azonban nem jellemző az önéletrajziség. Akkor sem, ha az olvasó a hátsó fültre pillantva megállapítja, hogy a szerző szülővárosa azonos a hősnő nyugati határszéli városával (nem csak azonosítható: Sopron neve – igaz, csak egyszer – le is van írva a regényben), és a szerző születési ideje azonos a hősnőével. Akkor sem, ha Rakovszky Zsuzsa ismerőseként – esetleg – egyéb mozzanatokat is tekinthetnének életrajzi jellegűnek. Akkor sem, ha elképzelhetőnek tartjuk, hogy egy majdani Rakovszky-életrajz írója (persze kellő óvatossággal) forrásként használhatja A HULLÓCSILLAG ÉVÉ-t.

Ám ezek után is kérdés: vajon a kis Piroska azonosítható-e a gyermek Rakovszky Zsuzsával?

Illetve éppen hogy *nem* kérdés, mert a regény írásmódja, a benne körvonalazódó markáns írói szándék nem teszi lehetővé, lényegében megtiltja az ilyen kérdés pusztá feltevését is. Nem gondolnám, hogy beállok „a szerző halála” doktrína hívei közé, ha úgy látom: Rakovszky azáltal, hogy erős érzelmi nyomatékkal – mondhatnám: a szíve vérével – formálja meg Piroskát, egyszersmind le is rombol minden életrajzi folyamatosságot a szerző és a hősnő között.

A rombolás egyik eredménye az, hogy a regénybeli „felöltt”-történet nem kezdődik és nem ér véget, Piroška pedig nem történetben, hanem látnoki észlelésekben és érzelmi impulzusokban nyeri el mozgásterét. Másképpen szólva: Piroška mint hősnő nem objektuma, nem is szubjektuma, hanem *médiuma* a leírásnak, olyan maszknak, amely mögé nem pillanthatunk be.

Az a felismerés, hogy a regényhős médiumként működtethető, egyidős az európai elbeszélő próza kezdeteivel, és az újkori regényben is folyamatosan jelen van (még ha a műfaj főszódra keveset hasznosított is belőle). Apuleius ÁTVÁLTOZÁSOK-ja ízig-vérig médiumregény: az „elbeszélés szelleme” egy számár maszkját ölti magára, azon keresztül beszéli el az emberlelkű számártest kalandjait, illetve azokat a betéttelbeszéléseket, melyeket kalandjai közepette – állítólag – hallott a médium.

Figyelemre méltó, mennyire fontos Apuleiusnak, hogy a betéttörténetek észlelését hihetővé tegye (egy helyütt pl. azt találja ki, hogy a számárnak nagyobb füle van, mint az embernek, így tehát még a taposómalomban is meghallja a szomszéd házban fondorkodó molnárné suttogását). A regény tulajdonképpeni tétje nem az, hogy visszaváltozik-e emberré a számár, hanem az, hogy van egy lélekkel rendelkező, de kommunikálni csak korlátozottan tudó, kiszolgáltatott lény, és ő közvetíti azt, amit az olvasó láthat a világból.

A világ észlelésében (plusz a betéttörténetek hallgatásában) pedig végbemegy az igazi átváltozás, a csoda: Ámor és Psyche szétválása, majd újbóli egymásra találása a központi betéttelbeszélésben.

Szerintem a médium szerepeltetésén túlmenően is meglepően sok párhuzam van az Apuleius-féle regényelgondolás és A HULLÓCSILLAG ÉVE közt. A kortárs magyar regényben

az idegen testként ható szövegrétegek (levelek, naplórészletek) ugyanúgy kiegyensúlyozó, kiegyenlítő funkciót töltenek be, mint az antik regényben a betéttelbeszélések: itt is, ott is a történetmondás problémáit vetik fel és igrkeeznek megoldani. Csak éppen Apuleiusnál a betéttelbeszélések a változatosság és a csoda irányába visznek, Rakovszkynál a felnöttek írásai az ötvenes évekbeli felnöttelet egyhangúsága és sivársága felé. (Továbbá felvázolják a konkrét történelmi-társadalmi hátteret is; ilyesmi az antik szerzőt nemigen érdekelte.)

Rakovszky Zsuzsa az elbeszélés szellemét azért bújtatja egy csúnyácska, félárva kislány bőrébe – mint Apuleius a számár bőrébe Lucius-t –, hogy a médiumhősnő felismerje: „a gyöngégek, csúfak, nevetségések oldalán a helye”, még ha „szívesebben tartozna [is] az erősek és diadalmasak közé”. Éppen ez az, ami ellen Apuleius médiuma köröm-, illetve pataszakadtáig tiltakozik; így tehát a számárrá változott ember pillantása a mindennapi életből lényegében csak elnagyolt retorikai alakzatokat észlel.

Piroška viszont jóformán minden pillantásával életre kelti az élettelen dolgokat. E tekintetben pedig egy másik, hetven évvel ezelőtti, egészében véve befejezetlenül maradt műre hasonlít A HULLÓCSILLAG ÉVE, anélkül, hogy közvetlen hatásra kellene gondolnunk.

*

Walter Benjamin BERLINI GYERMEKKOR A SZÁZADFORDULÓ TÁJÁN című posztumusz könyve, ez a toposzfeltáró-elemző-emlékező esszégyűjtemény egy helyütt hangsúlyosan emlegeti azokat a jóserejű helyeket, ahol „úgy tűnik, mintha mindaz, ami még előttiünk van, voltaképpen már a múlté volna”. A regénybeli Piroška olyan jellegű éleslátással van felruházva, mint amilyennel a GYERMEKKOR...-t író Benjamin rendelkezett.

Benjamin könyvének önéletrajziséga egyértelmű: ő *tényleg* a saját gyermekkorának helyszíneit idézi fel. Az ő írásmódja ennek kétségbevonását teszi lehetetlenné vagy legalábbis értelmetlenné. Nincs okunk nem elhinni, hogy tényleg a gyermek Benjamin volt az, aki a nemiség fellobbanását összekapcsolta az eltévedéssel, a kószálással, vagy aki séta közben lebámult a járda rácsain a szuterénlakásokba, és ott látni vélte a mesebeli püpos emberkét.

Igen ám, csakhogy Benjamin ebben a költői esszéfűzérben (melyben a szövegek sorrendje

több okból is kérdéses) lemond mindenfajta kauzális vagy temporális történetformálásról, az ő művében az idő három-négy évtizednyi konstans distanciaként van jelen. Az ő gyermeki észlelésében ugyanaz a megelevenítő erő munkál, mint Piroskáéban Rakovszkynál, csak hogy nála ez nem az idő átalakulását eredményezi, még kevésbé szolgál egy folyamatos „fel-nőtt”-történet hátteréül. Ehelyett a sok apró, olykor rövidlátóan közel részlet részlet nagyszabású (és persze töredékes) freskóvá áll össze Benjaminnál; egy hely és egy korszak szellemét, a világvárossá válás kultúrtörténeti pillanatát ragadja meg.

Benjaminnál tehát indokolt a gyermeki maszk előtérbe helyezése. Csakhogy ő, ellenében Rakovszky Zsuzsával, nem csinál sem a médiumból (aki vállaltan és problémátlanul önmaga), sem más személyből cselekményesített hőst. Márpedig az észlelő médium előtérbe helyezése, az észlelés intenzitása egy fokon túl erősen ellene dolgozik a cselekményformálásnak. Nem állítom, hogy ez megoldhatatlan probléma (például Virginia Woolf megbirkózott vele), de azért komoly nehézségeket okozhat.

Tekintettel a fentiekre: A HULLÓCSILLAG ÉVÉben a Piroska-nézőpont, a médium előtérbe helyezése túl sok lehetőségtől fosztotta meg a szerzőt, semhogy az olvasó egyértelműen örömet lelhetné benne. A nyelvi erő, a tobzódó szemléletesség, mely a hozzá kapcsolódó megszólalásra jellemző, nem kárpótol azért, hogy a narráció rögzül a gyermeki közérzésekben, és így a felnőtté története (a pillanatokra felsejlő, érdekesnek ígérkező atmoszférával együtt) háttérben marad, a drámai konfliktusok elsikadnak.

Másfelől nem lehet a végtelenségig költői képekben dúskálni, Piroska egy idő után összefüggő történetekről tudósít. Ezek vagy a felnőtt-történethez kapcsolódnak (ő pedig ugyanolyan médiumtaktikát alkalmaz, mint Apuleius óta sok-sok fülelő-szemlélő regényhős), vagy közvetlenül hozzá, ekkor egy-egy megrázkódtatás révén az idő átalakulását szemléltetik.

Itt azonban megbosszulja magát a nézőpontból adódó aránytalanság. Mondok két példát.

Az egyik az a pillanat, amikor az ELTÉVEDÉS című fejezet végén a Nenne nevű öregasszony (afféle dajka és cseléd) eltűnik a regényből; nincs kimondva, de sejthető, hogy meghalt.

(Akkor is így érezzük, ha logikusabb arra gyanakodnunk, hogy az anya újdonsült férje eltávolította a házból.) A címbe foglalt eltévedés Nenne hiányával kezdődik (és magyarázható), majd a kibontakozó, fenyegető mozzanatok hordozó távolság, melynek folytatása az otthonhoz való kísérteties visszatérés („egy láthatatlan bűvész sorra húzza elő az ismerős képeket a sötétség cilindereiből”) Nenne eltűnését véglegesíti.

Nenneben, ebben a mellékszereplőben érhető leginkább tetten az alakok megformálásának feloldatlan dilemmája, a mítikus és a reális közti feszültség. Nenne a gyermeki maszk felől nézve olyan groteszk női istenség, amelyből sok van a régi mitológiákban: „*lehet: hogy így is született, ráncosan és fogatlanul, gyér ősz hajjal*” – meséli a narrátor önfeledten. Többször is szó esik róla, hogy nem hajlandó mosakodni, ám az adott kontextusban ez is inkább szimbolikus, mint természetes: „*Nem csináltam semmit, amitől piszkos legyek*” – mondogatja az öregasszony, akár egy népmesében.

Ezek után érthető, hogy az új férj, Piroska nevelőapja Nenne erőszakos megfürdetésével demonstrálja hatalmát, és az akcióban az anyának is részt kell vennie: „*egy kétfejű és sokkarú szörny rángat a fürdőszoba felé egy jóval kisebb, kapálódzó, görbe hátú lényt*” – látjuk a rémületes éjszakai ősjelenetet Piroska szemével. Ám hiába remek a másfél oldalas leírás, mégsem győz meg róla, hogy itt egy ősi, khthonikus istennő bukkott el az új főistennel szemben; másfelől az anya és a nevelőapa kapcsolatának pontos rajza is elmarad. Ahogy érzelmi összefüggés van Nenne megfürdetése és eltűntetése közt, ugyanúgy az anya testi-lelki összeroppanását is összefüggésben állónak érezzük azzal, hogy Pista a kályhában elégeti Flóra bricsessznadrágját. (Előtte volt már szó élve elégetett kismacskákról és kályhába dobott patkányról is.) Sokkal többet erről nem tudunk meg.

Mindez szép, de regénybeli összefüggésnek egy kissé erőtlen.

Másik példám a könyv utolsó „valós” epizódja, az etetési jelenet A NYÁR MARADÉKA II. című rövid fejezetben: Piroskába erőszakkal beletömi az ételt az óvónő; előbbi undorító, utóbbi gyűlöletes.

Piroska külvilággal vívott küzdelmének két összefüggő motívuma van. Az egyik az anya

birtoklásáért és megtartásáért vívott harc, érzelmi zsarolások láncolata; a másik az ételekhez való ellenséges viszony, amely valóságos sormintaként díszíti a narratív struktúrát. Minden második fejezetben van valamilyen utált eleség, melynek aprólékos leírását kapjuk, és amelynek elfogyasztására a felnőttek hízelgés-sel, szemrehányással vagy fenyegetéssel iparkodnak rávenni Piroskát. Ilyeneket olvasunk lépten-nyomon: „*A lábasban valami ragacsos, sápadt borzalom, [...] vízbe fült tésztakockák hente-regnek sötét, égett szagú grízben*”, „*egy falatot sem evett a nehéz szagú szafttal leöntött, sápadt húscafatokból, amelyek peremén fehér zsírfoltok pöndörödtek [...], az egymásba gabalyodó téstaszálak pedig fehér férgek emlékeztették*”, „*vizes, püffedt kenyérhéj és ragacsos grízestészta-maradék fetrengett fedetlenül*” (érdemes figyelni az alliterációt és az igei állítmányokat). Sőt egy lakodalmi jelenetben ezt láthatjuk: „*Mint egy álomban: a leves sápadt, átlátszó aránya alól halvány, vértelen, tarajos fej néz föl rá csukott szemének üres gyűrődésével, és mintha mondani akarna valamit, valamilyen titkot, amely benne rekedt, amikor a torkát nyiszáló kés elválasztotta a testétől.*”

Elégge egyértelmű, milyen ellenállás körvonalazódik ezekben a teátrálisan kiszínezett leírásokban, illetve abban, hogy Piroska nem hajlandó az ily módon leírt ételeket elfogyasztani. Ezt az ellenállást töri meg az óvónő a könyv végén (előtte a kislányt senki nem kényszeríti erőszakkal evésre, ennek lehetősége éppen csak felvetődik). Mondhatnám úgy is, félig sem tréfásan, hogy Piroska '56-os szabadságharcát ekkor és így verik le.

De itt már megint baj van az arányokkal.

Bármilyen drámai a megtömegési jelenet, melynek végén az áldozat azonosul a tettessel, még sincs életre szóló tétje. Válogatós kislányba erőszakkal beletömik a tarhonyás pörköltet: ezt rakni a regény lehangsúlyosabb helyére, végkicsengés előtti összegzés gyanánt: én ezt bizony nem tartom kielégítőnek. Különösen akkor nem, ha meggondoljuk: a szövegben felsejlő Piroska-anya-férfi háromszög a David Copperfield-i szituáció fordítottját ígéri (Dickens regényében az anya szereti az új férjet, Murdstone urat, a gyermek pedig megpróbálja – eredménytelenül – szétrombolni ezt a kapcsolatot; Rakovszkynál az anya nyilvánvalóan nem szereti a szovjet fogságból hazatért férfit, Pistát, aki azonban a kislányban, Piroskában

szövetségesre talál), ennek felépítésével és árnyaltabb motiválásával azonban adós marad.

Az olvasó nem látja, csupán sejtí és kikövetkezteti, hogy az anya ugyanúgy Piroska miatt megy feleségül a nem szeretett férfihoz, ahogy előzőleg a kislány miatt mondott le az összes többi felbukkanó férfiról. Piroska mint hősnő szereti az albérlőből lett nevelőapát, mint médium nem szereti; ezt az ellentmondást a szerző nem használta ki, nem mélyítette el.

*

Rakovszky láthatóan tisztában van a nézőpont egyoldalúságából adódó problémával, próbál is rá megoldást találni. Ezt a célt szolgálják a Piroska-narrációt meg-megszakító naplórészek, egy Bartha nevű újságíró, színikritikus feljegyzései, valamint a szövegbe iktatott levelezés. A levélírók közül két személynek van jelentősége: a Feri nevű nagybácsinak, aki pozíciója szerint mellékszereplő, viszont igen erőteljes jellemvonásokkal van felruházva, és a már említett Pistának, a szovjet fogságból hazatérő albérlőnek, aki előbb udvarlónév, majd a regény végén Flóra férjévé, Piroska nevelőapjává avanszál: az ő pozíciója elvileg jóval fontosabb, viszont arcéle jóval elmosódottabb, mint Ferié.

Egyébként mindketten szemét, önző dögök, és ez mindkettejük esetében saját leveleikből derül ki. A leglényegesebb különbség kettejük közt, hogy Pista tisztában van a helyesírás szabályaival, Feri pedig csaknem analfabéta – ami furcsa egy kicsit, hiszen bohózatírással keresi a kenyerét. A harmadik férfi, Sanyi, az újságíró nem a közvetett-karikírozó jellemzésnek, hanem saját reflexióinak esik áldozatul; vagyis a szerző sokkal jobban szereti őt, mint a levélíró férfiakat. Ha Bartha nagyszerkezetbeli pozícióját nézzük, úgy látjuk: a szerző még azt is megbocsátja neki – noha egyértelműen jelzi –, hogy ő is önző, ő is szemét. (Mert hiszen neki megadatik, hogy ő maga leplezze le és ítélje el gyarlóságait; ez és a vele járó tépelődés pedig együttérzésre készíteti az olvasót, ugyebár.)

Vagyis a naplóról Bartha elindul abba az irányba, hogy ő is médium legyen. De nem lesz az, már csak azért sem, mert az ő szövegének a műegészéhez viszonyított súlya ehhez nem elegendő. Ugyanakkor kifejezetten zavaró, hogy a Bartha-szövegben helyenként ugyanaz a látomásos, mágikus szemléletesség mutatko-

zik, mint Piroskánál. „*A víz ma zavaros üvegzöld, nagy, rongyos fehér tarajú hullámok nyaralnak rajta, hisztérikusan nekivágják magukat a parti köveknek, visszahúzódtukban meghintáztatják az öszszegyűrt cigarettásdobozt, amely mintha papiros vízityűkként a körötte úszkáló, elázott csikk-csibéket felügyelné*” – olvassuk például az utolsó naplóbejegyzésben. Ha Piroska lát ilyesmit, az rendben van; de egy kognitív és érzelmi diszszonanciákkal, függőségekkel küszködő, szerencsétlenkedő férfitől ezt akkor sem tudnám elfogadni, ha Piroska tekintetének túlereje eleve meg nem tiltaná az összes többi szereplő (nézőpont) számára a hasonló látványokat.

Márpedig a regény szerkezete vagy akkor volna arányos, ha egynél több (két vagy három), nagyjából egyenrangú médium közvetítené a látványokat és az eseményeket – ekkor válnának plasztikussá a felnőtt-történetben éppen csak jelzett, sokat ígérő érzelmi alakzatok (így lenne pl. valódi tétje a Bartha által feltett szónoki kérdésnek – „*hátha csakugyan az aggkori paranoia látja jól a világot, és nem az önámító jőzan ész?*”); vagy akkor, ha egy médium van és több alárendelt nézőpont, ám ezek viszonya világosan ki volna munkálva, és a szövegrétegek szervesen kapcsolódnának egymáshoz (nemcsak az zavaró, hogy Piroska sohasem találkozik Barthával, az anya sem beszél róla nyíltan, ezért az észlelés ez ügyben tárgyaltalan, a narrátori kíváncsiság jelzészzerű marad, hanem az is, hogy a szövegek kapcsolata nincs tisztázva), vagy pedig akkor, ha egyes-egyedül Piroska nézőpontja közvetíti a mindenkori látományt és eseményt, ágrácsok közt foglyul ejtett csillogokkal, esőben fekete kígyókká változó hajfürtökkel, szörnymadárrá változó írógéppel, grízben hentergő tésztakockákkal.

Így azonban az arányok, főleg a könyv közepepétől, billegni kezdenek. Rakovszky írói világteremtő erejéről tanúskodik, hogy a regény – egészében véve – mégsem borul fel.

*

A „teve van egypupú”-dal analógiájára: regény van egysíkú, van többsíkú, van egyszólamú, van többszólamú; de az nemigen válik egy regény javára, ha félig egy-, félig többsíkú, ha egyszerűen egy- és többszólamú *akar lenni*.

Csak hát a hangsúly éppen ezen van: hogy megírás közben a keletkező regény is akár valamilyen lenni, nem csak a szerző akarja őt ilyennek vagy olyannak. Amivel azt akarom

mondani, hogy a regényíráshoz a tehetség és a mesterségbeli tudás mellett szerencse is kell: mindenekelőtt az, hogy a szerzői akarat és a mű belső akarata ne gyengítse, hanem támogassa egymást. (Jó volna egyszer egy összehasonlító elemzést írni a lírikus, a novellista és a regényíró alkotói szerencséjéről.)

Továbbá azt akarom mondani, hogy a regény elsősorban problémafelvető és csak másodsorban problémamegoldó műfaj, és végképp nem a kész megoldások példatára. Ez persze közhely, mint az is, hogy a regény műfaja rengeteg alternatív megoldást, írói technikát tesz lehetővé (csak persze annak, ami megvalósult, gyakorlatilag nincs alternatívája), sőt elvisel igen sok tökéletlenséget, felemásságot is. De az már nem közhely, hogy szerintem egy-egy életművön belül többféleképpen lehet kevésbé szerencsés műveket írni. Nem mindegy, hogy valaki az ellaposodás felé halad-e, vagy épenséggel radikálisabban kezeli a problémákat, mint előző művében, amely „jobban összejött” neki.

Végezetül: nem biztos, hogy minden könyvet mindig egészében véve, nagyszerkezete felől kell szemlélnünk és értékelnünk. Vannak könyvek, amelyekben a részleteket keressük fel újra meg újra. A HULLÓCSILLAG ÉVE is ilyen könyv: részleteiben erős és emlékezetes. Nagyszerűek a mondatok, ragyogóak a leírások, éles fényel vannak felvillantva az epizódfigurák. Az írói világ (plusz az alapötlet) egyik fellehiánytalanul megvan.

*

A középtájt olvasható BETEGLÁTOGATÁS című fejezet a felnőtt-történet egyik legfontosabb epizódja, egyszerűen olyan szövegréteg, amelynek erősítése, továbbfejlesztése kívánatos lett volna. Itt mutatkozik meg leginkább, hogy volt esély a mágikus szemléletesség és az epikai bonyolítás összekapcsolására, és hogy Rakovszky nemcsak a médium, hanem a szituáció felől is tud atmoszférát teremteni. Ez a fejezet drámai felépítésű – egyszerűen az is kiderül belőle, hogy Rakovszky mint elbeszélő miként vélekedik a drámaiságról.

Miközben tudniillik az anya sógornője, Rózsika a kórházban haldoklik (Piroskáké az ezt utaznak Pestre, hogy őt meglátogassák), ezalatt Feri és a körülötte nyüzsgő züllött alakok a Fészek klubban kártyáznak, és: drámát írnak! Elvannak akadáva a cselekménybonyolítással („El

„vagyunk akadva...” – mondják), legfőbb gondjuk: „miért nem mer előjönni Ilonka a fürdőszobából, mielőtt beállítana a másik nő... Az, amelyikbe a pali szerelmes”.

Miközben a megoldáson töprengenek, a narráció hideg gúnnyal érzékelteti közönségességüket, gondolkodásmódjuk sivárságát és alantasságát (plusz ne feledjük: Feri majdnem analfabéta). Egyszermind azt is jelzi, hogy az Ilonka kijövetelének okairól való töprengést ugyanilyen sivárnak és alantásnak tartja.

Igen ám, de Ilonka alakja a párbeszédben meglevenedik: butuska, vidám története az anya szomorú történetének előképe lesz, ahogyan az ezután elmesélt történet a tíz-egy-néhány évvel korábbi nyári fürdőzésről a HULLÓCSILLAG-fejezet léttapasztalatát vetíti előre. (Egyébként pedig a helyes megoldás – Ilonka egy dosszié miatt megy fel a „palihoz” – az édesanyjának jut eszébe; kérdi is Feri, a nagy kisajátító: „Na, melyikötöknek van ilyen tehetséges húga?”)

Közben pedig szép csöndben eldől, hogy Flóra (az édesanya) életre szóló szerelme halálra van ítélve. Azt pedig csak a nagyon figyelmes olvasó veszi észre, hogy Flóra nem az alapkérdésre válaszol – hogy ti. miért nem mer előjönni Ilonka –, hanem arra, hogy miért is bukkan fel a „*palinál*”; természetesen „*valami egészen ártatlan okból*”.

Ez, kérem szépen, nagyepika, ez, kérem szépen, drámaiság.

A költői nyelven túlmenően ilyen részletek olvasásakor érzem, hogy van valami fontos dolog, amit elbeszélőként itt és most csak Rakovszky Zsuzsa tud; ő és csak ő tudja nekünk elmondani. Vagy inkább tudná. Mert aztán lapozok, és a következő fejezetben már nem tudja, amit az előbb még tudott.

Aligha kell bizonygatnom, hogy a fentiekben olvasható véleményem nem az ellendrukker pozíciójából fogalmaztam meg. Rakovszky Zsuzsa írásművészetének híveként az első regény megjelenésekor az élő magyar irodalom komoly nyereségének tartottam, hogy belevágott ebbe a nagyon merész, nagyon sikerült, nagyon sikeres vállalkozásba.

Ezt ma sem gondolom másképp. Nem értek egyet azokkal, akik szeretnék Rakovszkyt vizsztatessékelni a lírába, másfelől – természetesen – azt sem gondolom, hogy újdonságként ható prózájának fel kellene váltania vagy akár

el kellene gyengítenie a lírai teljesítményt. Egy alkotó személyiség műfaji preferenciái általában a lehetőségek bővüléséről, nem pedig azok szűküléséről, a „vagy-vagy” típusú kényeszerű választásról szólnak.

Viszont: éppen azért, mert jónak tartanám, ha Rakovszky a lírájához mérhető elbeszélői életművet hozna létre, és mert ennek látom esélyét, fel kell hívnom rá a figyelmet, hogy az elbeszélői életmű alakulása elsősorban a szerkezeti problémák kezelésén múlik. Végző soron ezen múlik az is, hogy Rakovszky Zsuzsa a magyar próza élvonalának meghatározó szereplője lesz-e vagy egyszeri, de akkor nagyot lobbanó tűnemény, hullócsillag marad.

Ennek szellemében a végszó: öszintén remélem, hogy Rakovszky Zsuzsának még sok regényötlete van, és ezeket meg is fogja valósítani.

Márton László

II

KORABELI VARIÁCIÓK

Téma

Neurózisa relaxáján apró rést húzva kiles egy lény. Ismerkedik a világgal, hisz elhatározta, átpréseli magát sebei redőnye alatt, neurózisát, mint egy teknőspáncélt leveti, átlép halálon, magányon és szeretetelenségen, elfogadja félelmei utcáit, úgy tesz, mintha ezeket az utakat róva is tág tereket járhatna be, mintha a félelem valójában védőbalsam volna, a szorongás fájdalmak elleni gyógyír, a rettegés puha paplana pedig édes, nyálcsorgató álmokkal kecsegtetné.

1. variáció – *Alla marcia maestosa*

Ezt a regényt hagyományos regényként olvasva feltételeznénk, hogy van egy vagy több narrátor, ez az egy vagy több személy rendelkezik a saját maga történetével, A látott valamit, azt B-nek elmesélte, B ehhez még hozzáolvasott valamit, s olvasmányélményével összeszöve adta tovább C-nek, s mindez a tudás most C fejében fodrozódik: van, amit elhisz belőle, van, amit nem, de most ezt mind tudtunkra adja. C tehát a narrátor. Vagy. D elutazott, hogy felderítse E sorsát, ezért beszélt egy helyütt F-fel, más helyütt G-vel, egy harmadik helyen H-val,

viszont G története elborzasztja, közli, hogy ott járt, de nem adja tudtunkra, mit hallott ott, s így számol be a történekről. Ám szerencsénkre D csak a könyv egy részében narrátor; majd jön I, aki átveszi a szót, megtalálja a kéziratot, disszidáltatja/számúzi/elemészti/teleportálja D-t, s megértően vagy dühvel lerántja a leplet titkokat rejtő narrátorelődjéről, s feltárja az igazságot, G történetét is E-ről. D, majd I tehát a narrátor. Vagy. Ahány narráció, annyi lehetőség a regények pillérének felhúzására. De mit gondolhat az olvasó, ha épp a pillér változtatja állandóan a helyét? Ha mondatok gyöngyszemei hullanak elénk, de szakadozik a lánc, amelyre föl lehetne fűzni őket? Mi az a plusz, amit egy regény adhat, s ami miatt a szöveg logikátlan logikájára úgy tekintünk, mint a zavartságból fakadó adottságra, szövegneurózisra, mely nemhogy gátolná megértésünket, hanem épp segíti a szöveg feldolgozásának nehéz, vad munkáját?

2. variáció – Poco allegro

Mikor az Ősember és az Ősaszony barlangjuk mélyén feltalálták a verset, a poézist, boldog örömben törtek ki. De látták, hogy nehéz, sűrű mézzel folynak a sorok, ezért az Ősaszony úgy vélte, csak mértékkel szabad fogyasztaniuk ezt a kincset. Ám az Ősember mohó volt, a nyelvére csorgatta a szóképek özönét, metaforák ragadtak a szájára, s kéjesen tombolt a poézis sűrű titkában. Az Ősaszony féltve nézte urát. Kérlete volna, teljen be a csodával, de tudta, hiába szól most. Bölcsen hallgatott, s csak másnap, mikor az Ősember sajtó pocakját gyógyíttatta, szólalt meg: „Ember! Ezután mértékkel!” Azóta van, hogy a verset így vagy úgy, de sorokra tördelve fogyasztjuk.

3. variáció – L'istesso tempo

Van számos nagy mű, amelyet úgy olvasunk újra és újra, hogy magunkban könyörgőre fogjuk, talán most, most már eljött az idő, már megváltozott annyira a helyzet, hogy például ne lője főbe magát Konsztantyin Gavrilovics Trepljov, nem, most nem fogja, Trigorin segít neki, együtt írják majd a négykezes műveiket, *Kacagály* lesz az első közös mű címe, főszereplője pedig egy sikeres színésznő, aki melleleg boldog anya is. És Anna Karenina sem emészti el magát, maga helyett csak a pillantását veti a sínekre, majd ördögi kacajra fakad; „ezek-

nek legyenek én öngyilkos?!” – hahotázza, majd otthagytja Vronszkijt, közölve, csalódott a szerelmében, tejbepapinak tartja, s öntudatosan keres magának valaki mást, egy örök szerelmet. És arra is eljött az idő (és a mindent megoldó pompás hajfesték), hogy Arnoux-né haja kicsit se ősüljön meg, Buddenbrook Tamás számára pedig nyitva áll minden patika, hogy orvosolhassa sajtó fogát. Ugyanígy fogunk a jelen regény minden egyes olvasásánál könyörögni, hogy főhősünk köpje ki, ne nyelje le, vesse ki, okádjá ki magából a vágyat, mely azt célozza, hogy olyan emberek is elfogadják, akiknek elfogadására a legeslegvégső esetben (ketten egy magányos bolygón) lehetne csak valós szüksége.

4. variáció – Andante

Magányos emberek menetelnek egy regény színpadán. Rokonszenvesek és kevésbé rokonszenvesek. Kinek-kinek jelzésszerűen ismerjük a történetét, ismerjük, hogy alapfájdalmuk miből táplálkozik. A regény főhőse egy öt-, majd hatéves kislány. Az ő fájdalma hiányokból épül fel. Hiányzik számára az apja, aki meghalt, s hiányzik egy szerető, testével is jelen levő anya. Az anyjának hiányzik a szerelem, egy ember, akit szerethet, s ezt a szeretetet átvihetné a lányára is. S hiányzik számára egy olyan tér, amelyben szabadon járhat. Az ötvenes években vagyunk ugyanis. Nincs különösebben kifejtve, mit jelent az ötvenes években élni itt, ebben a szabadság fosztotta térben, csak jelzésekből értesülhetünk a mindenkit körbevettázó piszkosszürke ködről. Jelzésekből, hogy beszerezhetetlen a kakaó, a szegfűszeg, hogy a bejárónő kémkedik, hogy tribünöket ácsolnak, hogy „éljen a megbont-hatatlan nem tudom micsoda”, hogy külföldről titokzatos csomagok érkeznek, hogy a betegnek SZTK-ra írják fel a borjúhúst. Még az olyan extrém esetek is csak megemlítődnek, ha valaki épp most tért haza a Gulagról, egy élő szemtanú, a borzalmak megjárója, itt a közvetlen közelünkben, s mégsem tudhatunk meg róla semmi különöset. Megjárta, megjött, itt van. Él. Ennyi.

5. variáció – Un poco più allegro

A regény többi szereplője volna a mellékszereplő. Úgy hagyományosan. Csakhogy ezt a regényt jobb volna más mértékkel mérni. Az

érzékeny mércéje elé állítani. Áriák sora hangzik fel ugyanis benne. Áriák egymásutánisága alkotja a regényoperát. Ezek az egymást követő áriák, például az Anya barátnőinek egymás utáni megjelenése, s fájdalmuk, problémáik eldalolása a regény tán legjobb részletei. Az anya barátnői hol komoly problémákkal állnak elő, s éneklük szebbnél szebb dalukat, majd egy másik jelenetben ugyanaz a barátnő már mint egy vígopera úrinője, egy igazi Simaházy Anyuka lép elő, „*Ein Mann, ein Wort*” – dalolja főmotívumát, s itt a másik barátnő is vígoperai szerepet kap. Áriák, dalok. Az időss asszonyok csodálatos és bölcs dalai és az egymás ellen feszülő világpéldalok, az egyikben a lélek szárnyal a paradicsomi unalomba, fuvoláz, miközben kürtök és harsonnák zengenek, s eközben ránézésre kiderül, ki milyen alakban élt előző életében, a másikban a megdermedt gríz és a százezermilliárd atomra bontható hangya uralkodik a tudomány trónszékén. S ha ezek az egymásba kapaszkodó, gyönyörű hangzatok a legemlékezetesebb részek, vajon nem azok-e a főszereplők, akik ezeket előadják?

6. variáció – Presto

Rakovszky az öregasszonyok (az érett hölgyek) mesterfestője. Finom, érzékeny, megértő, jó humorú úriasszonyok; a semmiért cserébe mindent feláldozó, mindig tette kész, ráció vezet, koszladt dajkák; vagy csatagos, vén, alkoholista macák mind olyan érzéketlenül huppannak a lapokra, mintha saját családtagjaink variánsai volnának. Sőt. Már családtaggá is fogadtuk őket. Ahogy egy ilyen szereplő bevonul a regény terébe, minden élni kezd. Élni kezdenek a jégbe fagyott kapcsolatok, az üvegfalba koppanó vágyak. Öregasszonyok közelében még Piroska és Flóri, az ötéves kislány és a fiatal anya kapcsolata is létszerű lesz, olyan, mintha valós, két ember kölcsönös vágyából fakadó ölelések és simogatások megalapozta kapcsolatot látnánk, nem olyat, amelyikben az anya, mert megértőnek kell lennie, kibírja, hogy van egy lánya.

7. variáció – Poco moderato

Piroska és Flóri. Mesebeli nevek. Piroskát már be sem kell mutatni, a regényben is többször előkerül Piroska mesékben elfoglalt helye, s hogy hogyan vonzza magához az emberek agyafogyott „farkasos” vicceit. Piroskának len-

ni kiszolgáltatott állapot, Piroska eltéved, Piroskát felfalják, s Piroska semmit nem tesz azért, hogy megmeneküljön: csücsül a Nagyival karöltve, melán a farkas hasában, s várja a megváltó vadászt. Nem valami harcos vagy trükkös, fondorlatos szerep. Flóri viszont így, nem Flóráként A FLÓRI KÖNYVÉ-t, első magyar gyerekkönyvtárműnket juttatja eszünkbe (1869). Két gyerekkönyvtárműnket, mesealakok. Mégis a széttartás és az együvé tartozás egyszerre jellemzi őket. Flóri nem tudja olyan magától értetődő melegséggel szeretni Piroskát, ahogy azt egy gyerek elvárná. Nem tud melegen ölelni, nincsenek egyértelmű testjelei, nem tudja szeretetével felfogni a világ elől. Láttára nem ragyog fel az arca. Ezért cserébe viszont Piroska fél tőle, démonizálja, elképzeleli, mit tenne vele, ha egyszer kiengedné haragját, az óvodában védő ölnek képzelel, s tényleg sok mindentől sokáig megóvja ez a karkán és jóindulatú anya, de otthonukban Piroska testmelege inkább taszítja anyját.

8. variáció – L'istesso tempo

A regénynek valahogy azok a legkevésbé megoldott részei, ahol anya és lánya együtt szerepel. Mert mintha úgy énekelnék duettjeiket, hogy egymásra is tekintettel akarnak lenni. Ahelyett, hogy kieresztenék mérgüket, s kiénekelnék magukból fájdalmukat, ez az anya mindig visszafogja magát, amitől nem lesz kevésbé mérges, inkább kevésbé érthetővé válik. Ez a kislány meg annyira meg szeretné felelni, hogy az ő gondolataiba sincs beleszóppentve semmi düh, méreg, gyűlölet, harag. Mintha itt Rakovszky maga is kötelességtudó akarna lenni, egyszerre akarná kint és bent tartani a szeretetlenség dühét, lerója háláját anyák és gyerekek előtt, anyák és gyerekek finom, visszafogott, beletörődő viselkedése előtt, s ettől lesz ezekben a jelenetekben kevésbé őszinte a szöveg. Persze van, hogy olvashatunk sikerült, őszinte összecsapásról, amelyből kiviláglik, milyen szerepet szánt az anya a lányának, illetve mit hitt erről a kislány. *„Amikor az anyjának diadalmasan elmeséli, hogy megbüntették a gonosz öregasszonyt, aki rászólt, az anyja arca megfagy, megjelenik rajta az az üvegmaszk, amely nála a haragot és a szomorúságot jelzi. »Ígérd meg, hogy nem csinálsz ilyet soha többet!» Szégyenkezve lehorgasztja a fejét, a padlót nézi, hogy az anyja ne lássa az ellenkezést a szemében. Most már tudja,*

hogy a gyöngék, csúfak és nevetségesek oldalán a helye, de nem örül neki: szívesebben tartozna az erősek és diadalmosok közé.” Igen ám, de az erősek és diadalmosok két vállra fektetik a bánatukat, kieresztik a dühüket, majd megálljt parancsolnak neki. Szembenéznek a múlt fájdalomával, s belelépnek a jelen édesébe. Ők azok, ők az erősek és a diadalmosok.

9. variáció – A. pesante e risoluto

Ki beszél itt? Egy akármilyen narrátor? Vagy a felnőtt Piroska? Ő meséli el a történetét? Ez rendjén volna, de akkor miért látja krokodilnak az anyja papírcsípőjét, miért gondolja, hogy kiesik anyja szájából a mérgezett almacsutka, miért, hogy a tehenet sosem látott Mehemed turbánját juttatja észébe anyja takarításhoz fölvető kendője. Miért a „kerengő deravis tébolyult kitarásával jár ide-oda az ablaktörő”? Miért, hogy ez a mese-metaforaszál végigvívódik a könyvben? De rendben, a felnőtt Piroska visszagondol a gyerekkor képeire. Arra, ahogy ő akkoriban látta a világot. De ha meg így van, akkor miért, hogy a felnőtteket érintő párbeszédekből csak annyit hallunk, amennyit ő akkor elkapott. Miért, hogy annyit tudunk meg, amennyit ő hallott, hisz ha már felnőttként hallja, tudja a köztest is? Vagy egyszerre tudunk annyit, mint egy gyerek, és értünk annyit, mint egy felnőtt például a „békapróbából”, az ilyen gyerekek számára is izgalmas szavakból? Ez szerkesztési sutaság vagy valamiféle direkt ütköztetés, amelyben a gyermeki tudás összecsap a felnőttével?

10. variáció – Presto

Pedig ha nem az egész mű héjszerkezetét, hanem a kisebb íveket nézzük, az apróbb építőelemek nagyon elegánsan kapcsolódnak egymásba. Az elegancia, ahogy Rakovszky a gyermeki szinten megrekedt Barthát és a másik óriáscsecsemőt, Ferikét jellemzi, aki azzal tetézi babaságát, hogy még rálátása sincs arra, miket csinál és miket mond. Nem vádolja őket, nem ír róluk hosszabb jellemzést, egyszerűen megismétli azt az ő szájukból, amit már korábban Piroska szájába adott. „Ha mégis ott maradnának, el kellene mondania őket az anyjának, mert ő mindent elmond neki – néha megpróbál eltitkolni valamit, de nem bírja sokáig: a titkos tudás falat húz kettejük közé, és neki egyedül kell szorongania a fal immenső oldalán.” (Így Piroska a 35. oldalon.)

„Legszívesebben a vállára borulnék, és meggyógnék neki mindent, mert a titok válaszfalat feszít közénk, önálló létem utolsó, vékony sejhártyáját, amely még akadályoz a végső, teljes összeolvadásban.” (Így Bartha a 293. oldalon.) Vagy ahogy túlteljesít Bartha, amikor behívja a főnöke, vagy amikor behívják elbeszélgetni, úgy teljesít túl Piroska is az óvodában. „És nehézkesen, kedélyesen nevetett. Ezek! A nagylelkűen felkínált összetartozás, a befogadottság váratlan érzése kis híján könnyeket csalt a szemembe.” (Bartha a főnökével, 87. oldal.) „A kedvesség, az elfogadás első jelére ellenállásom elolvad, nem tudom elviselni, hogy csalódást okoznak ennek a kedves, fiatal Ahilleusznak, aki megbízott bennem, érdemtelenben.” (Bartha az elvtársakkal, 95. oldal.) „Nem bírná elviselni, ha megint úgy nézne rá, ahogyan korábban szokott, azzal a hideg, megvető haraggal, és nem ezzel az új, barátságos, cinkos gúnyjal, mintha elfogadta volna őt, sőt, már-már kedvelné...” (Piroska az elvesztett mócsingháború után, 391. oldal.)

11. variáció – Presto

Bartha alakja egyébként majdnem annyira kétféleképp festődik, mint az anyáé. Mert Bartha egyrészt olykor teljesen üresfejű naplójegyzeteivel lopja az időnket, kifejezetten az idegeinkre megy, unjuk az okfejtéseit, a színésznocskékkel való hetygéseit. Aztán, amikor őszinte lesz, amikor a gyengeségeiről, a puhaságáról számol be, arról, hogy számára mennyire nem adottak azok a mondatok, amelyekből falat emelve szerinte erőssé lehet válni, ilyenkor rokonszenves lesz. Félteékenyen tekint az apjára, aki szerinte körbebástyázta magát: „Kutyából nem lesz szalonna” és „Evés közben nem beszélünk” típusú mondatokkal, s nem érti, vajon tényleg ezek a mondatok tették bátorrá, erőssé? Az ilyen kérdéseivel persze kinyúl a külvilág felé, s szeretnivalóvá válik, s megértjük szerelmeit, megértjük F-et is, nemcsak E-t, aki az uralhatót látta meg benne.

12. variáció – Andante

Rokonszenves férfialakot egyébként alig találunk ebben a regényben. Talán az apa, Piroska apjának távolról felsejlő alakja, talán rokonszenvünket ő megnyerte volna. Flóra szerete mindenestre ezt sugallja. És talán azok a férfiak, akik a rokonszenvesnek festett nők mellől hiányoznak, Elza mellől, a Nagymama mellől. A hiányzó férfiak rokonszenvesek. Meg

a bozontos szemöldökű G, aki viszont két óriáscsecsemőt is tárol a baráti körében, s ettől kicsit befelhősödik az alakja – persze könnyebb felnőtt babácskák barátainak, mint társainak lenni.

13. variáció – Allegro

Talán erőt ad: kutyából tényleg nem lesz szalonna. Talán elkedvetlenít: evés közben beszélünk.

14. variáció – Andante

Béres, Piroskáké lakója megjárta a Gulagot, visszajött onnan. Ezért a regényhősök tisztelik, s megpróbálnak segíteni neki. Mert az őt körülvevő hivatalos tér egyáltalán nem szégyenkezik az őt ért csapások miatt, nem gondolják, hogy tisztük volna segíteni. Hogy Gulagot járt, ezért nem jut inkább munkához, mint mások, ahogy tragikus hős sem lesz attól, hogy megjárta a Tragédiák Földjét. Szerencsétlen ember. De ettől még a személyisége nem lesz érdekesebb. Egy igazi, unalmas, rendes ember, tele rigolyával és ostobasággal. Olyan rossz tulajdonságait mutatja be a regény, amelyeket aligha a tábor rettenete okozott.

15. variáció – Andante

A regény leveleket, naplórészleteket applikál magába. Az egyes szereplőkről az ortográfia és a saját soraik tartalma és minősége is ítéletet hoz. Életfogytiglani gügyésre ítéli például a szerző az egyik legrettenetesebb szereplőt, Ferikét, a saját leveleivel (is). Ferike helyesírása ugyanis kész csapás a magyar nyelvre, s amennyire teljesen normálisnak vesszük a nyelv szabályainak nem ismeretét, mondjuk a falun kapálgató Béres nénitől, annyira rémítő ilyen helyesírást olvasnunk Ferike leveleiben. Természetesen az akkurátus lakó akkurátus leveleket ír – akkurátus, unalomba pácolt soraitól álomra hajtjuk fejünket. Bartha sorai hol őszinték, hol üresen konganak. Kicsi, apró, pontos jellemzések egy regény szövetében.

16. variáció – Poco moderato

Vissza a szerkesztéshez. A szerkesztéshez, a narrációhoz, illetve a szerintem ebből adódó regénybajokhoz. Rakovszky egy értő olvasója úgy találja, a regény igenis felfűzhető egy feszés láncra, s az a lánc maga a szüzsé. „Egy keserves elszakadás, egy korafelnőtté válás története,

attól a Piroskától, akiben a világmindenség omlik össze, ha csak egy pillanatra is el kell válnia az anyjától, addig a Piroskáig, aki kényszerűségből, de levált az anyjáról, és most úgy érzi magát, mint akit kilöttek egyedül a világűrbe. Piroška a főszereplő, de az anya a középpont, akire két szemszögből (Piroskából és Barthából) nyílik rálátásunk, így világosodik meg a történet. Az új szerelmébe kapaszkodó anya elfelejti, hogy van egy lánya, ő pedig, ettől nyilván nem függetlenül, eljut az óvodai önfeladásig, és tovább, az űrbe.” Nem tudom, hogy egy jól elgondolt történet felépíti-e magát a regényt. Talán egy idézet a regényből megmutatja, mi az, ami számomra gond, bár lehet, egyedül álllok a problémámmal: „egy pillanatig azt hitte, nem is az anyja az, aki hátraszegett fejével nevet, hanem valaki más, egy idegen, fiatal lány” (123. oldal). Azt hiszem, egy öt-hat éves kisgyerek sosem látja az anyját fiatal lánynak, sőt, egy fiatal lányt sem lát fiatalnak. Számára már egy tizenkét éves lány is majdhogynem öregasszony. És persze értem, Rakovszky így akarta bemutatni a szerelmes anya átváltozását szenvedélyes bakfissá. Csakhogy a gyerek szeme nem ilyen tükör. Két tükörrel egyszerre pedig ugyanannak a tárgynak más-más oldalát látjuk. Hacsak el nem takarjuk egyik tükörrel a másikat. De akkor meg miért a kettő?

17. variáció – Andante

Vissza az Ősasszonyhoz. Aki felszabdalta a versek sorait, hogy ne legyen túl sűrű és áthatolhatatlan számunkra a szöveg dzsungel. Rakovszky ebben a regényében mintha már jobban vigyázna, hogy a próza szövegét annyi képpel szórja tele, amennyin még keresztül tudunk törni. (A korábbi regénye, A KÍGYÓ ÁRNYÉKA olykor áthatolhatatlanul sűrű volt.) Egészen fantasztikus képek születnek ebben a könyvben, például gondoljunk a szappanbuborék fűjását megfestő részre: „A gömbölyű hártya megmegrándul a szalmaszál végén, megnégyszereződve, derékban föl puffadva vagy befűződve tükröződik benne a konyhaablak.” (27. oldal.) S ahogy festi-festi a költő a képet, olyan érzékenységgel vigyáz arra, nehogy túlcsoportuljon a szépség, nehogy beleragadjunk, így ecsetét még le sem téve, lecsap ránk: „Vén kurva!” – károm bele a szépségbe a szomszéd. Épp a legjobbak. De nem sikerül mindig így fenntartani ezt az egyensúlyt, ahogy az udvar gyönyörű, mint „foglyul ejtett erdő”, ahogy a láb teljesen plasztiki-

kus, amint „összegyűri a teret” (s sorolhatnánk százsám), úgy sok egy kicsit például, amint tiltakozva „sisteregnek” és „sziszegnek” a sülő gesztenyék vagy a „kushadó szőnyeg”, amint „porfelleget pöffent magából”.

18. variáció – Presto

Rakovszky az egyik legnagyobb kortárs magyar költőnk. Amit tőkélyre vitt a költészetben, zseniálisan applikálja bele a prózába. De a próza hálátlan madár. A logikus, ám a tudományra fittyet hányó, szabadságközpontú líra jól elvan a próza fészkeben is. Sőt büszkén mutogatja, milyen jól mutat ott is. Ám a próza ha képeivel, cselekményességével és ezer mással szármal is, másfajta törődést is kíván. Undok aktamunkát. A prózát ugyanis könyvelni is kell, adatrögzíteni, HR-esek hada kell, hogy megszállja, megnézve, vajon minden eleme a helyén van-e, minden(ki) a szerepének megfelelően helyezkedett-e el.

19. variáció – Largo molto espressivo

Rakovszky regényét olvasva sokszor érezzük úgy, hogy egy korábban írt versét járjuk most be prózában. És ezek csodálatos részei a műnek. Az idővel foglalkozó versei például prózában is teret kapnak, és itt persze még nagyobb térhez jutnak, s ezzel az új levegővel ugyanaz a téma más pompában ragyog fel. Vagy a már említett áriák mintha Rakovszky különböző szerepverseinek átiratai volnának. S az áriák versben és prózában egyaránt elementáris erővel jutnak el a hallgató olvasókhöz.

20. variáció – Adagio ma non troppo

A hullócsillag évében vagyunk. A hullócsillagtól való félelem közös. Generációról generációra száll a szorongás labdájá. Vajon eldobjathatjuk-e, kiguríthatjuk-e a pályáról, vagy muszáj továbbdobnunk az utánunk következőnek?

21. variáció – Andante

Az a különös, hogy ezután másképp fogjuk olvasni Rakovszky korábbi verseinek némelyikét. Olyan ez a könyv, mint egy Rakovszky-olvasókönyv, megmagyaráz számos Rakovszky-sort. S bár lehet, egészen más volt a költő szándéka, én biztos nem tudom többé másképp olvasni például a KAPCSOLATOK című verset, csak úgy, mintha az első részéből Piroska panaszszavai áradnának, és igen fájón olvassák ránk ezek a sorok a versbeszélő mérgét, úgy, ahogy

a regénybeli Piroska sosem tud haragudni. S mielőtt elolvassuk, emlékezzünk a regénybeli „flitteres hálóingre”, arra a ruhadarabra, amelyben a regény Flórája, az Anya, ha csak egy kis időre is, de boldog asszonnyá vált. Vagy talán úgy magyarázná a regény a verset, hogy megértsük, miért volt valóban fontos az a versbeli ruhadarab, hogy megbocsássuk a versben vádolt szereplő viselkedését a regényben? „Nagyjából két csoportra oszthatók / a dolgok: mindarra, amiben hibás vagyok, / és arra, amiben nem. Ez az utóbbi csoport lényegében / elhanyagolható. // Megtudom, az én hajam tömte el megint / a lefolyót. Közlik: az influenza- / vírus is én hoztam haza. Miattam kellett / éjjelig fönnmaradni, mosni-fonni, eladni / a kis ezüstdobozt, a csomagban érkezett / flitteres hálóinget. Rendben van, gonosz vagyok: / nem tetteimben, lényegemben. Jobb lesz, tudom, ha / az ellenkezőt sem követem el, különben / nem marad el a megtorlás: a számozott ajtó mögött a / pikkelyesen hámló, fehérre mázolt / éjjeliszekrényen gyógyszeres fiolák és / félig töltött narancsleves pohár; sőt / koszorúk megbarnult rózsákkal, rongyolódó / sötét szalag, ázott aranybetűk – ilyesmik / következnének biztosan. Lehet, hogy / az athéni földrengést is én okoztam? / A holdfogyatkozást is? Ártó hatásom, / borfolt az abroszon, minden irányba kiterjed.”

22. variáció – Poco moderato

Miért nincs minden szöveg mellett egy első olvasó? Valaki, aki állandóan kérdez. S akinek a kérdéseiben megbízik a szerző, elhiszi, hogy a szövegét nem bántani akarják. – Nagymama, miért olyan nagy a füled? Az orrod? – Piroska, eridj már innét azzal a nagyítóval!

23. variáció – Listesso tempo

Variációkat írni valamiféle zavar jele. Hogyan tudnánk bántás nélkül megfogalmazni egy művel szembeni kifogásainkat?

24. variáció – Listesso tempo

Hogyan tudnánk a kifogásainkkal való előhokozódás közben mindig felhívni a figyelmet arra, mennyire nagyra tartjuk a szerzőt?

25. variáció

4'33

26. variáció – Grave e maestoso

Talán ha minden kifogásunk megfogalmazásakor szem előtt tartanánk, hogy ugyanarról a szerzőről beszélünk, aki például ezekkel a so-

ha el nem felejthető sorokkal ajándékozott meg: „Az idő egyirányú utca. / Örökké zuhog a jelen, s örökké / száraz lábbal kelünk át rajta: a múlt fölissza / szempillantás alatt. Lábbal előre vissza / nem szökken a műúró a trambulínra, és nem / lesz már a csorba ép, a foltos újra tiszta, / de ha mégis lehetne, hogyha valami résen, / a kozmosz féregjóratain át / zuhannál fölfelé, míg eléred azt a pontot, / ahol elromlott minden, hogy följeptsd a hibás / szemig a múlt kötését...”

27. variáció – Un poco più mosso

Csak egy szövegszerleletet szabadljunk szét, a 236. oldal egy képsorát: „Szeretné legalább a van és a nincs, az ittlét és az ittnemlét közötti különbséget tompítani valamelyest” – ez a mondat visszaidézi Rakovszky fenséges időverseit az EGYIRÁNYÚ UTCA kötetből. Elég a versbéli pókra gondolnunk, a pókra, mely mikor belezuhan a lefolyó örvényébe, már kicsit sem hasonlít az egy perccel korábbi pókra (PÁRBESZÉD AZ IDŐRŐL).

28. variáció – L'istesso tempo

Aztán ugyanennek a szövegszerletnek a következő része: „Csatt: az ajtó zárja bekattant az anyja mögött. A penge lesújtott, az idő egyetlen néma villanásban kettéhasadt. [...] A két pillanat között mély hasadék tátong, a hasadékból forrón, sósan és színtelenül bugyog a vér” – nem tudom, nekem itt ez a bugyogó vér egy kicsit túl sok. Ám az eredeti képben, a PÁRBESZÉD AZ IDŐRŐL című versben mindez nem volt bántó: „De az idő, mint nyaktóló lesújt. / Múlt és jelen közt ott a vérben / sikló penge.”

29. variáció – L'istesso tempo

Az előző kép folytatása: „Az idő zökkenve megáll, és néhány pillanattig visszafelé folyik. A szakadék két partja egy pillanatra összeforr, hogy aztán mindjárt újra, most már végleg kettéhasadjon” – gyönyörű visszatérés az előző képhez, Piroška kint áll az erkélyen, s még egy pillanatra láthatja távozó anyját.

30. variáció – L'istesso tempo

Még mindig a 236. oldalon: „Állnak a talpalatnyi kőerkélyen, Piroška éppen hogy csak átlát a szürke kőperem fölött, az időrágta, rücskös kő dörzsöli az állát” – a kép visszazökkentése a tragédiából a humorba. Hogy aztán az egésze az „Elmész te a francba!” tréfás mondatával visszahuppanjon az idő mindennapos percvgásába.

31. variáció – Presto scherzando

Rakovszky prózájából egyébként Rakovszky humorát is megismerjük, amit eddig azért ritkán tárt elénk. Például a HYPOLIT, A LAKÁJ humorát idézik azok a sorok, amikor Barthát behívják kicsit elbeszélgetni: „– Licitálni... – Viszolyogva méregette a szót a nyelvén, aztán undorodva kiköpte. – Szóval licitálnak – mondta fásult undorral, mint aki előtt egy számára ismeretlen bennszülött törzs szokásait ecsetelik, és legrosszabb sejtelmét hallja valóra válni: ezek csakugyan embert esznek.”

32. variáció – Lacrimoso „Mangiar male e mal dormire”

A regény tetőjelenete, amikor Piroskát az óvó satrafa, az óvó boszorkány, a hájas, guszztustalan óvó néni megömi. A hatodik éve felé imbolygó, érzékeny kislány a világ megvetését különféle, a testéből fakadó ellenkezésekkel jelenti ki újból és újból, napról napra megerősítve, hogy nem kíván ennek a világnak a korpája közé keveredni, jelentsen ez bármit is. Rosszul eszik és rosszul alszik. Undorodik. Hústól, tésztától, cigarettaszagtól, élményektől, mindentől. Kocsiúton kihányja magából, amit látott, délutánonként nem bír elaludni. S ez a kislány, akinek persze kívánnánk megnyugvást, és kívánnánk megértőbb világot, egyszer csak egy undorító test erőszaktevésére meghunyászkodik, s nemhogy csak enged az erőszaknak, de még jól is esik neki. Undorító mócsingokat nyomnak le a torkán, és ő boldogan magába fogadja. Majd édesdeden elalszik. Horror. Az olvasó segítségért kiált. Ne így legyen! S nem más siet segítségünkre, mint az idős, sokgyermekes Karenina Anna és Trepljov, a sikerekben megőszült író, akinek Hollywood épp most filmesíti meg ötödik regényét.

33. variáció – Allegro

Most, mint kortárs olvasók, ezeket a megjegyzéseket és olykor kifogásokat pörgettük át. Lehet persze, hogy ez utóbbiakban nincs igazunk, lehet, hogy Rakovszky regényeit jobban fogják értékelni azok, akik az utókor olvasóiként más típusú műveken szocializálódva a regényen nem kérik számon az ezeríví szerkezetet, s nem bántja őket a líra olykori túlbuzgánzsása. Szövegtérről szövegtérre barangolva ugyanis boldogsággal tölti el őket maga a vándorlás, az egyes szövegterek fensége, az a pa-

zar öröm, amelyet egyes nagyszabású szövegrészek kínálnak a szomjúhozó olvasóknak. A jelen nyafogó szövegturistája viszont lepihen, tovább nem kérdve, mit tár még elé a pillanat e múról, hisz tudja: „*nincs is jelen, csak múlt állózetben*”.

Ambrus Judit

III

SIKERES HATÁRSÉRTÉS

Az alkatiilag inkább költő, mint epikus Rakovszky Zsuzsa második regénye inkább regény, mint az első. A HULLÓCSILLAG ÉVÉ-t jóval könnyebb regényként olvasni, mint A KÍGYÓ ÁRNYÉKÁ-t. Egyáltalán regényként olvasni is jóval könnyebb. Egyértelműbben lehet a szépségeit, vitathatatlan nyelvi értékeit regénytulajdonságokként fogadni és szeretni. Tagoltabb, rafináltabb, többszólamúbb, olykor dialogikusabb, sodróbb, a szereplők külső-belső jellemzésében és hitelesítésében arányosabb. Az új regényben jóval kevesebb az álomjelenet, mint az előzőben. A KÍGYÓ ÁRNYÉKÁ-nak eleve monologikus (egyébként roppant míves és élvezetes nyelven megírt) emlékidéző történetmondását, Orsolya egyes szám első személyű valóságát, amely többek között Bethlen Kata XVIII. századi ÖNÉLETÍRÁSÁ-ra emlékeztetheti az olvasót, és amely egyúttal történelmi korfestés is – tehát az első Rakovszky-regény historizáló történetvezetését rendre lassította, sőt megakasztotta egy, igaz ugyan, hogy variációsan, ámde ugyanakkor monomániásan ismétlődő álommotívum. De hát a visszatérő álmok már csak ilyenek, makacsak, álmodják akár ma, akár több száz évvel ezelőtt. A fél évszázaddal ezelőtt játszódó új regényben viszont már csupán egyetlen kifejtett álomjelenet található, ráadásul feszesen megzabolázva, erősen viszonylagos szövegekörnyezetben, vagyis: tényleg meggyőző regénykörnyezetben. Térképezük hát fel az álomjelenet tágabb környezetét, Rakovszky Zsuzsa új regényét!

A HULLÓCSILLAG ÉVE az 1950-es években játszódik, jórészt Sopronban, ahol az apja halála után az anyjával élő Piroska szemszögéből látjuk Piroska érzelmi-lelki világát, amely részben fedésbe, részben összeütközésbe kerül a felnőtték „valódibb” világával. S ez a kettősség szé-

pen jelenik meg az anya körül felbukkanó két férfi eltérő megítélésében: Piroska nem ahhoz a férfihoz vonzódik gyermekként, akihez az anyja asszonyként. Piroska látószöge egyébként a regény előrehaladtával egyre inkább tágul, sőt esetenként átadja a helyét más, immár felnőttézőpontoknak és -hangoknak is, naplórészletek, levelek vagy éppen kihallgatott beszélgetésekbe ágyazott, jellegzetes felnőttmonológok formájában. (Az utóbbi szövegtípus felidézi Rakovszky Zsuzsa HANGOK című versciklusát, amelyben a gyermeki látásmód tisztaságához fogható költői nyelv fenomenalitása révén hallunk jellegzetes női típusmonológokat, például: KÖVÉR ASSZONY MELEGBEN; A TRÓNFOSZTOTT KIRÁLYNÉ; A SZOMORÚ FELESÉG; AZ ÖZVEGY; NŐK EGY KÖRTEREMBŐL – éppúgy, mint A HULLÓCSILLAG ÉVE egy-egy pontján.) Ezért aztán a fül-szövegben regénynek („*költői regénynek*”) nevezett könyv tényleg egyre regényszerűbbé válik. De már kötetünk legelején is, bevezető dokumentumsokorként, néhány 1950 szeptemberre és 1952 márciusa között keltezett levelet olvashatunk, amelyeket előbb a még élő apának, Kürthy Árpádnak, utóbb a már özvegy Kürthy Árpádnénak, szül. Stark Flórának címeztek. S csak ezután – a történetet alapvetően meghatározó tényállásnak, az apa halálának rögzítése után – vehetjük lírai leltárba az immár félárva Piroska környezetét, benne például egy ötvenes évekbeli soproni polgárlakás bútorait: „...*annyira csordultig tele vannak önmagukkal, hogy nem marad bennük hely a véletlennek vagy a változásnak*”. (24.) Az első fejezet leíró mondatai, mint látjuk, erősen hasonulnak a leírás tárgyaihoz, „*annyira csordultig vannak önmagukkal*”, annyira mézsűrűségűek, annyira líraiak, hogy már-már kicsordulnak az epikai mederből. Olykor mintha versrészleteket olvasnánk, mondjuk annak a költőnek, Rakovszky Zsuzsának a tollából, aki műveiben a jelen lévő vagy megjeleníthető dolgok háttérben folyó történések, idősemények titkát faggatja: „*Minden mintha esne / történésekre szét – minden szilárd falon folyékony lét világít át, // névszón ige. Lezajlott működés / zibong üveg jelen alatt...*” (MEGNYITÓ.) Míg Rakovszky Zsuzsa verseiben elsősorban a „*névszó*” tükörsíma felületén keresztül pillanthattunk a mögöttes, „*igei*” időalakzatokra, a valós vagy lehetséges, a már megesett vagy majd csak bekövetkezendő történetekre, addig most fordított a helyzet. A regénytörténet dinami-

kus „igém”, azaz eseményein átsejlt statikus „névszók”, azaz költői képek, persze, ha nem is olyan töménységgel, mint az első egységben, de felbukkannak a könyv későbbi fejezeteiben is, arányosan belesimulva a leírás és az elbeszélés regényszerű váltógazdálkodásának klasszikus (az elemi irodalomoktatásban elsősorban Jókai ARANY EMBER-ének Vaskapu-jelenetével példázott) ökonómiájába; mondjuk egy mozgalmas, többszereplős esküvői jelenetben, ahol „már izzó, de még friss és portalan, üvegesen fénylő” a délelőtt. (311.)

Könyvünk talán legfőbb poétikai dilemmája, mondhatni mozgékony esztétikai értéke: miként találja meg a helyét az „önmagával csordultig teli” pillanat a történetben, a mondatok lírai telítettsége, zártsága, az események epikai folytonosságában, nyitottságában? Mi a helye a pillanatnyi, ámde időtlen érvényű érzéseknek, mondjuk a fájdalomnak és a kiszolgáltatottságnak, az ön- és világmegértés időbeliségében? Nézzük például a középfülgyulladásban szenvedő Piroskát a felnőttek férfias (most éppen jó szándékú) hatalmát szimbolizáló orvosi rendelőben: „A szőrös, karikagyűrűs kéz most valami tüt tart egy pillanatra a fény felé. [...] ...majd a fülében hirtelen fölobban a fájdalom, éles és émeletítő, mint valami tüzes fűró, ahogyan a külső világ erőszakkal befűrja magát tehetetlen, védtelen testébe, amely képtelen bezárulni a támadás előtt.” (51.) Ugyanaz az alaphelyzet, mondhatni ugyanaz a „csordultig teli” jelenlét, mint a DÉL című Rakovszky-vers szeretkezés utáni testi-lelki állapotának kitárultságában, kiszolgáltatottságában: „...két lábfej jobbra-balra / széldűl, a Nap lezúdul, / szárnyas raj tompa hóból, / jön és elönt, suhog benn / a vibráló vörösből, / fölhat méhembe, mintha...” S noha Piroska még gyermek, a nézését többnyire mégiscsak az határozza meg, hogy őt is nézik, hogy tekintetek hatolnak a tekintetébe vagy a hátába, miként ha orvosi tű a fülébe: „A hátában érzi a teremben ülők tekintetét, mintha mind összeolvadtak volna egyetlen, hatalmas szemmé.” (159.) A kiszolgáltatottság, a kényszerű passzivitás érzése azonban a leírások során önértelmező aktivitássá (egyfajta belső szabadsággá) változik, mely szemléleti dinamizmus tematikus párhuzama lesz a gyermek fokozatos öneszmélésének fejlődésrajza, olykor saját kibontakozó nőiségének elemivel (az utóbbi szempont persze csak módjával, utalásos formában van jelen). Piroska te-

hát mozgásban van, mivel mozgatják: „Hajnalné fölegyenesedik, hál’ istennek már nem az ő arcába néz, hanem sírósan valahová a semmibe... [...] A könnyben úszó vérágas szempár megint ott van közvetlenül az arca előtt... [...] Piroska megkönnyebbülten fölne: a lelkébe látó, fakókék szemek már nem merednek rá közvetlen közlőről.” (167.) És talán ez lehet Rakovszky Zsuzsának a legnehezebb: úgy ábrázolni a kiszolgáltatottság általános, mivel életkortól és (különös tekintettel a regény ábrázolt történelmi korára) nemtől független érzését, hogy az mégiscsak egy meghatározott korú és nemű személy, a gyermek Piroska valószínűsített jellemének hatáskörén belül maradjon, hogy hihető maradjon. Úgy találjon felnőttelvet a gyermeki tapasztaláshoz, hogy közben ne váljon felnőtté maga a gyermek is. S ezt a feladatot: a szerzői és a szereplői tudatok könnyen szeszélyessé váló cserebomlásának megzabolozását szerzőnk a legtöbb esetben sikeresen oldja meg. Ellenpéldát hirtelen csak egyet találtam: „Neha, félalomban, az anyját látja az állólámpa fénykörében, furcsa pózban: előre görnyed, a konyhai hokedli föl, az arca nem is látszik, csak a nyakszirte, mintha arra várna, hogy fölládozzák valamilyen vérszomjas hatalomnak.” (21. – kiemelés: B. S.) Mintha itt a felnőtt szerző az általános érvényű kiszolgáltatottságélmény érzékeltetéséért, vagyis a *minél hatásosabb* ábrázolás kedvéért maga is visszaélne a gyermekszereplő többszörös kiszolgáltatottságával (Piroska legalább kétszeres függésben létezik: életkorát tekintve a felnőttektől, létmódját tekintve a szerzőtől, egyszóval gyermekszereplőként a felnőtt szerzőtől), vagyis mintha lemondana a *minél hitelesebb* ábrázolás igényéről. Fenntartásom természetesen nem a „fölládozzák valamely vérszomjas hatalomnak” fordulatával van, hiszen felnőttelven felnőttnek írt könyvet olvasok, hanem annak helyi értékével, hiszen mégiscsak a gyermeki tudat határain belül volnánk. Itt érzésem szerint indokolatlan a határsértés. Ugyanakkor – eltekintve a tudatsíkok összeecsúszásának ritka bal esetétől – most is, miként a regény egészében is, a hitelesített gyermeki pillantás (de immár nem a kiszolgáltatottság, hanem az odaadó figyelem jegyében) övezi az anyát, valamint annak albérlő udvarlóját (ami persze sovány vigasz a férfinak, de vigasz). És ennek a kitiüntető figyelemnek lehet mintegy előképe az első fejezet megannyi tárgy-leírása: Piroska „szívé-

ben” – miként Nemes Nagy Ágnesében – „*boldogok a tárgyak*”. Rakovszky Zsuzsa egyik versének végén olvashatjuk: „...*Most / nincs tárgya még a vágynak. Várákozz...*” (DECEMBER.) A várákózás végül – tanúsíthatjuk – a kitartó figyelemmé összpontosult vágy regényét gyümölcsozta. E kitartó figyelem egyúttal a jó regénytárgyra vágyakozó nyenc olvasóé is. Hiszen könyvünk jócskán bővelkedik a vágybeteljesítés eszközeiben, bizonyos elbeszéléstechnikai furfangokban.

Szerzőnk olykor nem csupán a gyermeki tudatba helyezkedik, hanem a regény egyik férfi szereplőjének naplójegyzeteit is fogalmazza, aki ráadásul ugyanabban a kínban szenved, mint Piroska: a mások általi uraltság, alávettetés kínjában. Bartha ugyanis, az ÁVH kötelékébe tartozó, katonás természetű szeretőjének lelki terrorja miatt, de valójában saját gyengeségének (óvatosan mondom, és nem a szexuális különbözőség értelmében, hiszen Rakovszky Zsuzsa könyvének alapérzüllete többek között éppen ezt a közkeletű kettősséget teszi viszonylagossá, tehát óvatosan mondom: feminin jellemvonásainak) köszönhetően, nem tudja, nem meri Flórát választani. És mivel a kiszolgáltatottság érzése életkortól és nemtől független, tehát univerzális tapasztalata a kemény diktatúra időszakában zajló történetnek, Rakovszky Zsuzsa a tőle megszokott nyelvi intenzitással képes megjeleníteni a feminin férfi és a maskulin nő (vagy, tekintettel a szöveg játékoságára: a színikritikus és az ávos tiszt) aszimmetrikus szeretkezését – a férfi (a színikritikus) oldaláról: „...*hiszen ez az egész dolog voltaképpen csak játék, vagy legalábbis játék is lehet [...], nem pedig nagy és véres misztérium, áldozat, amelyet egy láthatatlan emelvényre föllépdelve kell bemutatnom a nagy Anyaistennőnek, görcsösen figyelve közben az Anyaistennő arcának rezdüléseit és lélegzetének ritmusát, ezekből igyekezve kiolvasni, kedves-e neki az áldozatom*”. (140.) De visszatérve a könyv érzületi-szemléleti alaphelyzetéhez, a gyermek Piroska jellegzetes látószögének, azaz a felnőttek szokásait és közhelelyeit folyamatosan megkérdőjelező látásmódjának szövegszerű következményeire: aki a hétköznapi szóhasználatban az „*édes nagybácsi*” volna, az itt csupán a „*hideg szemű*” lehet. (243.) További példaként a szavak minduntalan veszélyeztetett jelentésének, más szóval használati értékének viszonylagosságára, valamint e

viszonylagosság – gyermeki (és talán költői) szemmel nézve – anyagszerű csodájára: a „*kőbálvány*” óvónő ugyanazt a szót („*ezek*”) használja Piroska deklasszálódott polgári családjára, amit viszont a családtagjai is használnak azokra a távoli hatalmasságokra, akiket Piroska számára egyelőre éppen az óvodai „*kőbálvány*” képvisel. (266.) És ha Piroska a felnőttek szokásos témájú és hangfekvésű, a „boldogtalanság” fájdalmasan telített közhelyeiből építkező beszélgetéseit hallgatja, amire bőven nyílik alkalmá, akkor még a legfontosabbnak tűnő, létfontosságú szavak is pusztá akusztikai jelenséggé, titkot sejtető csodává, a nyelv értéksemlegesítő hatalmának materiális hordozójává, egyfajta esztétikai tüneményé válhatnak. Előkészítve mintegy a gyermeki lelket az elkerülhetetlen felnőttkori szenvedések túlélésére, mondhatni kvázi költői vagy éppen, ha úgy hozza a sors, ténylegesen költői, szublimálására – úgy például, ahogyan Rakovszky Zsuzsa tisztít vissza a mindenkinek untilag ismert, mert megszenvedett felnőttkori tapasztalatokat jelölő „*érzések*” szó tisztá, ártatlan és lenyűgöző, egyszóval: szépséges eredetét: „*A szőke Médi egyfolytában, suttogva hadar, lázasan és lázadozva: a tarkóján is látni, hogy valami ellen hevesen tiltakozik. Piroska az »érzések« szót véli kihallani a gyors, szűnni nem akaró suttogásból, néha csak így, hogy »érzések«, máskor meg úgy, hogy »az én érzéseim!« // – Érzések... – Ezt most az anyja mondta, élesen és tisztán, izzó megvetéssel, mint valami szörnyű sértést.*” (340.)

A HULLÓCSILLAG ÉVÉ-nek talán legfőbb értéke, hogy saját, költői minőségű nyelvet tud kölcsönözni az éppen hogy csak ébredező „*érzések*” mélyszerkezetének – úgy méghozzá, hogy az „*érzések*” elemi szintű, alig-alig reflektált, sokkal inkább hiperszenzibilis feldolgozásából egy fokozatosan táguló gyermeki perspektíván át látott történet kerekedik. Ez a történet a mesterségesen bonyolított, olykor töredezett vagy visszajára fordított, alkalmanként kihagyásos vagy utalásos, esetenként többszólamú s így megannyi poétikai értékkel felruházott epikai szerkezetben – radikálisan áttételes módon – válhat csak megközelíthetővé. A szűkebb értelemben vett történet Flóra és Bartha már a tervezgetés szintjén megghiúsult '56-os emigrációs szándékával lezárul. Viszont áttételesen mégiscsak értesülünk a jövőről, például az anya húsz évvel későbbi haláláról, mégpedig a fő-

szövegtől többszörösen is elidegenített szöveg-zárványban, egy „*Huszonöt évvel később...*” kezdetű zárójeles szövegrész angol nyelvű megjegyzéséből („*She's dead. She died of cancer five years ago... Cancer of the womb*”). (350. k.) A hivatalos, ötvenes években játszódó történetnek egyébként rendhagyó módon vet véget szerzőnk, a többszörösen szimbolikus értelmű határ átlépésének álmójelenetével, amelynek három fontos szereplője: az álmodó Piroska, a rajongva szeretett anyja és (nem Bartha, ahogyan a valóságban lett volna, hanem) a valóságban már nem élő apa. Az apa a határfolyó túloldalán várja a csónakban lapuló családját, arcát nem láthatjuk, csupán „*a lámpát tartó emberi alak körvonalait*”. (396.) Ráadásul az álmoképet követő zárófejezet, amely a regénycímre ironikusan rímelve az ÉLET AZ ŪRBEN címet viseli, és amely a gyermeki szemszögből láttatott hétköznapi jelenetek egyike, nos ez a konyhai beszélgetés még inkább visszafogja az eleve visszafogott, mivel csupán arctalan apafigurát vizionáló álmofikció katartikus hatását. De mondhatjuk úgy is, hogy Rakovszky Zsuzsa sajátosan megfejeleli, erősen rendhagyó módon, ironikusan hatványozza a katarzist – mely összetett hatást felidézendő s egyúttal a regény jövőbeli olvasóinak kedvet csiholandó, nézzük végül a befejező sorokat: „*Pászler bácsi összevont szemöldökkel, megrovólag mered a felesége hátra.*

– *Miért ne menne jól? A tudósok mindent pontosan kiszámítottak!* – *harsogja öblösen, és intón az ég felé emeli baracklekvártól ragacsos mutatóját.* – *Egyszer még a Holdra is el fogunk jutni! Én mondom neked, hogy az ember... – Ahítatos szünetet tart, közben szódavizet freccsent a poharába – vagyishogy a haladásnak... szóval nincsen határa!*

És ünnepélyes mozdulattal a szájához emeli a poharat.” (399. k.)

A fülszöveg szerint Rakovszky Zsuzsa új könyve a „*határok regénye*”, amelyben „*anya és gyerekek, férj és nő keresi a határokat egymás között*”, mégpedig igencsak megnehezített kollektív feltételek, az ötvenes évek diktatúrájának határai között, azokat feszegetve. A HULLÓCSILLAG ÉVE témáját tekintve – mind privát, mind kollektív értelemben – a határátlépés kudarcának a regénye. Minőségét tekintve viszont a líra és az epika közötti határátlépés sikerének a regénye. Az eredmény: regényszerű könyv, költői értékekkel. Vagyis igazán lehet a fülszövegnek: tényleg „*költői regény*”. Lehet, hogy jelentős

művek esetében nincs túl sok értelme műfaji sablonokban gondolkodni? Rakovszky Zsuzsa könyvét olvasva, úgy hiszem, mondhatjuk: igen, lehet, hogy nincs.

Bazsányi Sándor

„CSEHOV SEHOL SINCS”: KATHERINE MANSFIELD ÉLETMŰVE MAGYARUL

Katherine Mansfield: Elbeszélések
Válogatta Gy. Horváth László,
fordította Szöllösy Klára, Gy. Horváth László,
Mesterházi Mónika, Rakovszky Zsuzsa
Európa, 2004. 677 oldal, 2352 Ft

Katherine Mansfield: Naplók, levelek
Válogatta, fordította, a bevezetést
és a jegyzeteket írta Mesterházi Mónika
Európa, 2004. 762 oldal, 2800 Ft

Az Európa Kiadó egy időben, azonos formátumban és nagyon hasonló borítóval jelentette meg az új-zélandi születésű írónő, Katherine Mansfield novelláit, illetve a Mansfield naplójegyzeteiből és leveleiből készült bőséges válogatást. Ez a gesztus – amellet, hogy a két, összesen közel másfél ezer oldal terjedelmű vasos kötet ténye és kiállítási erőteljes kanonizáló szándékot jelez – szinte elkerülhetetlenül a két könyv egymáshoz való viszonyára, közöttjére irányítja az olvasó figyelmét. Ha úgy tetszik, az elbeszéléskötet a Mű, a naplókából és levelekből készült válogatás pedig az Élet. (Mindez persze a befogadó oldaláról is felveti azt a nem mellékes kérdést, hogy vajon miért olvassuk Mansfield naplóját és leveleit: Művészetet keresünk-e benne – finom megfigyeléseket, jellemrajzokat – avagy Életet, egy szerencsétlen sorsú, nagyszerű írónő belső történetét, s hogy ekként olvasásunk milyen mértékben válik afféle irodalomtörténeti kukkolássá.) Mansfield életének és művészetének kapcsolata kavargó sokrétűséggel tárul fel a két könyv olvasásából, s együttes olvasásuk – ebben a recenzióban inkább a NAPLÓK, LEVELEK-en lesz a hangsúly, tekintettel arra, hogy Mansfield novellisztikájának remekművei ez-

előtt is számos kiadásban megjelentek magyarul – épp ennek a viszonynak, a modernista író (illetve írónő) művészete és élete közötti kapcsolatnak a körüljárását és újragondolását teszi lehetővé. A legnyilvánvalóbb kapcsolat természetesen az, hogy a két kötet hasonló kiállítására a novellák életrajzi olvasására bátorít, a lehető legáltalánosabb értelemben: lám, milyen nélkülözések és testi szenvedések közepette születtek a remekművek. Valóban megrendítő olyasmiket olvasni, mint például egy 1921. november 11-i feljegyzés: „*tiszta szívemből érzem, hogy még két évig akarok dolgozni, mire érdemes lesz rólam beszélni*”. (610.) Két éve és két hónapja volt még hátra.

Az viszont mindenképpen óvatosságra int az életrajzi olvasás erőltetésében, hogy megfelelően kevés a mindkét kötetben szereplő szövegrészlet vagy motívum. A leglátványosabb párhuzam a GYÖNYÖR című novella központi szimbólumának, a körtefának a felbukkanása a másik kötetben, a gyermekkori emlékek között (101.), ám ezzel gyakorlatilag – leszámítva a NAPLÓK 245. oldalát, amelynek egyik részlete AZ ÖBÖLBNÉ című elbeszélésben, egy másik pedig a MARIAGE À LA MODE című novellában bukkan fel újra – vége is a felsorolásnak. Mintha Mansfield tudatosan – vagy öntudatlanul, ami mindegy – ügyelt volna rá, hogy életének eseményei, mozzanatai ne kerüljenek bele felismerhető módon elbeszéléseibe. Az író művészi (ön)felegyelme iránti tisztelet pedig csak tovább növekszik bennünk a NAPLÓK 305–309. oldalain található nagyon is irodalmias töredékeket, impressziókat olvasva, ezek a szövegek ugyanis nem véletlenül maradtak ki a novellákból: nem elég jók.

Mansfield tehát nagyon is határozottan különítette el elbeszéléseit személyes írásaitól, ami azonban nem jelenti azt, hogy ennyivel elintézhetnénk a két kötet, illetve Művészet és Élet viszonyának mansfieldi rendszerét. Az író maga is ad némi támpontot a két kötet viszonyának vizsgálatához. Halála előtt három hónappal, 1922 októberében Dosztojevszkijnek a feleségéhez írott leveleit olvassa, és a leveleket valahogy túl távolinak, tárgyilagosnak találja: „*Olyan az egész, mintha egy novella vagy rövid regény vázlata volna, a saját tollából: mindenre pontosan úgy reagál, mint egy olvasmányra. Semmi magyarázat, az ÉLŐ, az IGAZI embernek nyoma sincs.*” (713–14.) Érdekes, hogy Doszto-

jevszkij viselkedését Mansfield emberileg, erkölcsileg találja kifogásolhatónak („*kicsinyes, fülledt*”), mégpedig épp azért, mert mintha túlságosan is „művész” maradt volna még legintimebb emberi kapcsolataiban is. Ezután viszont, hogy Dosztojevszkijt, az *embert* felmentse, kénytelen az orosz író *művészetéhez* fordulni segítségért: „*Pedig nemes, szenvedő, küzdő lélek volt, igazi hős az emberek közt – nem? Mármost a könyvei alapján.*” (714.) Végül egy utolsó átfordítással aztán mégis az élet és művészet kettőségéhez érkezik el, illetve ahhoz a jól ismert modernista tételhez, miszerint a művész autonómiája és hitelessége épp attól függ, hogy mennyire képes levedleni és művészetéből kiiktatni hétköznapi énjét: „*Ez, aki a leveleket írja, csak inas a másíknál. Azt hiszem, nem várhatjuk el, hogy magát a mestert találjuk az ajtóban és az íróasztalánál is.*” (Uo.)

A bekezdés bizonytalanságai, a „művész” és az „ember” közötti véget nem érő kiazmikus átfordítások számos dologra utalnak, többek közt az írás tevékenységének sokrétű és ellentmondásos szerepére Mansfieldnél, az író állandó identitásváltságra és szerepkeresésre, illetve szélesebb értelemben a modernista művészetmodell és a női művészmódel kialakulásában játszott kulcsszerepére. Recenziómban ezeket a kérdéseket állítom a középpontba.

Mindenekelőtt azonban néhány szót a magyar kiadásról, a szerkesztés elveiről, amelyek egyébként sok szállal kötődnek az előbb felvetett kérdésekhez. Mansfield naplórészletei és levelei eredetileg nem a nyilvánosság számára szánt szövegek voltak, és némelyik részlet olvastán eszünkbe juthat a SZABAD ÖTLETEK publikálása nyomán kibontakozó, máig tartó vita. Voltak is, akik szemrehányásokkal illették Mansfield férjét, a kritikus és író John Middleton Murryt, amikor az gyakorlatilag az egész hagyatékot megjelentette (nem kis részben ebből tudta megvenni a vidéki házat, amelyre első felesége mindvégig csak vágyakozott). Tény, hogy Mansfield, aki harmincnégy évesen halt meg, férjére hagyta minden kéziratát, azzal a kéréssel, hogy rostálja meg, illetve pusztítsa el. Murry az eredeti füzetek rendkívül heterogén anyagát (novellakezdemények, aforizmák, naplójegyzetek, olvasói jegyzetek, elküldetlen levelek és levélpiszkozatok) két különálló kötetbe szerkesztette (NAPLÓK és JEGYZETFÜZETEK), ami egyfelől bravúros szer-

kesztői munka volt, másfelől viszont elkerülhetetlenül „hamisítás”. Hogy Murry – aki eleve pikáns helyzetben volt, hiszen a saját szerelmi levelezéséről volt szó – mit tartott vissza, hogy mennyire költötte át kettőjük viharos kapcsolatát, arról máig megoszlanak a vélemények; mindenesetre a kegyeletsértés összességében ebben az esetben is – akárcsak például Kafkánál – kiérdemelte az utókor hátláját, és a későbbi Mansfield-kiadások, köztük Mesterházi Mónika szerkesztése, alapján véve Murry gyakorlatát követték, amikor a napló- és levélrészleteket keverve, kronologikusan közölték. Ebből persze egyenesen következik a kérdés: voltaképpen miféle szöveget olvasunk, amikor a NAPLÓK, LEVELEK-kötetet lapozgatjuk? Ahogy a magyar kötet előképűl szolgáló – bár jóval rövidebb – 1977-es változat szerkesztője, C. K. Stead kérdezi: „*Hogyan lehet Katherine Mansfield a »szerzője« egy olyan könyvnek, amelyről nem is tudott?»*” A kérdés persze álságos, s morális aggályainkat talán leróhatjuk azzal is, hogy itt megismételtük. Akármilyen körülmények között kerültek nyilvánosságra ezek az írások, a magyar olvasó összességében remekül szerkesztett kötetet kapott kézbe, amelyben a heterogén anyag úgy rendeződik életrajzi narratívába, hogy közben nyomát sem érezzük az anyag külső, felülről történő erőszakos elrendezésének. Végigkövethetjük nemcsak Mansfield Új-Zélandhoz, szüleihez és Angliához való viszonyának hullámzásait, nemcsak John Middleton Murryvel kötött házasságának szüntelen érzelmi viharait (betegsége miatt Mansfield ideje nagy részét a kontinensen, férjétől külön töltötte, ennek köszönhető a kötetnyi levél), nemcsak a tüdőbajjal és más betegségekkel folytatott reménytelen küzdelem stációit, hanem kortársaihoz fűződő kapcsolatának viszontagságait is (a legérdekesebb talán a Virginia Woolfhoz való elentmondásos kapcsolata és a D. H. Lawrence iránti hasonlóan ellentmondásos érzéseinek krónikája). A kortárs irodalomhoz való viszonyának változásai is külön mikrotörténeteket mesélnek el. Eliotot például sokáig érzelmenélkülinek tartja (1919-ben azt írja, hogy a PRUFROCK nem is vers, hanem novella [283.]), de két évvel később már a modern költészet etalonjának tekinti a verset (540., 705.). Legérdekesebb és legtanulságosabb azonban Joycehoz való viszonya, amely sajátos görbét ír le:

először szinte viktoriánus prűdériával undorodik a regény publikált részleteitől (303.) és Joyce hímarroganciájától (304.), és undora még 1921 májusában sem enyhül, de ekkor már „*nagyon nagy embernek*” nevezi Joyce-ot, és inkább önmagát hibáztatja viszolygásáért: „*Azt hiszem, nem vagyok annyira modern, mint kellene lennem.*” (557.) Joyce-tól ezután sem tud szabadulni, és egyre jobban meg van győződve róla, hogy „*ez az új regény, és mivel a legfontosabb eleme az Igazság keresése, az embernek le kell győznie minden kisebb ellenérzését*”. (628.) 1922 augusztusában összeveti a PRUFROCK-ot és az ULYSSES-t, s ítélete az előbbinek kedvez, mert az „*egészben megmarad az emlékezetben mint műtárgy*”. Az ULYSSES más: „*minél távolabb kerülök tőle, annál kevesebbet gondolok rá. És hogy újraolvassam vagy csak kinyissam azt a vaskos kötetet – soha! Úgy érzem, az Ulysses megjelenése előbb-utóbb szükségszerű lett volna. A dolgok évek óta erre felé tartottak. Elretentő példának kellene tekinteni. De félek, erre nagyon kicsi az esély*”. (705.)

Az Eliot- és Joyce-történet csak ízelítő abból a rendkívül gazdag anyagból, amely Mesterházi Mónikának köszönhetően most hozzáférhetővé vált a magyar olvasók számára is. A NAPLÓK, LEVELEK szerkesztője-fordítója hatalmas munkát végzett: nemcsak az utóbbi minőségében alkotott emlékezeteset (a kötet minden apró részletén érződik, hogy a fordítás igazi „labour of love” volt), hanem szerkesztőként is mindent elkövett azért, hogy a sok utalást tartalmazó levelek számunkra is könnyen befogadhatóvá váljanak – s mindezt úgy tette, hogy jegyzetei soha nem nehézkednek rá a szövegre. Még azt is pontosan megérezte, hogy az olvasó mely pontokon lehet kíváncsi egy-egy Mansfield-levél következményeire vagy egy-egy naplóbejegyzés körülményeire: telitalálat például, hogy helyenként idéz Virginia Woolf naplójából is. Fordítása is annyira pontos, érzékeny és kongeniális, hogy a nagyon kevés vitatható apróság megemlítése jelen esetben valóban szórészálhasogatás volna.

Az új novellafordítások is kitűnőek (az elbeszéléskötet negyvenöt darabja közül tizenkilenc most jelent meg először magyarul), de rögtön hozzá kell tenni, hogy a kötet új novellái nem változtatják meg radikálisan a Mansfield írásművészetéről kialakult képet. Gy. Horváth László láthatóan olyan szövegek beválogatására is törekedett, amelyek eltérnek a

megszokott mansfieldi hangnemtől (A RETTENETESEN-FÁRADT-GYERMEK, illetve sok énelbeszélés: az ILLETTEN UTAZÁS, A BOLTOSSASSZONY, a JE NE PARLE PAS FRANÇAIS, A FIATAL LÁNY, A NŐS FÉRFI MESÉJE), de az újak közül a legjobbak mégis a megszokott mansfieldi modellt és hangot képviselik (GERLE ÚR ÉS GERLENÉ ASSZONY, AZ IDEGEN, AZ ESMÉNYI CSALÁD, A HAJÓÚT, NÁSZÚT). Mansfield novellisztikájának java (az angol nyelvű összegyűjtött novelláskötetben nyolcvannolc írás szerepel) most már valóban olvasható magyarul is, s ha valamit még hiányolhatunk egyáltalán, akkor az az író nő leghosszabb prózájának, a THE ALOE című szövegnek magyar fordítása, amelyből még pontosabb képet kaphatnánk Mansfield alkotómódszeréről: ez volt ugyanis az első változata az ELŐJÁTÉK című hosszú elbeszélésnek, amely a korábbi szöveg tudatosan és szigorúan átszerkesztett, minden felesleges sallangtól megszabadított újírása.

Mivel a két kötet manapság szokatlanul gondos és szeretetteljes szerkesztői munka méltó gyümölcse (az elbeszéléskötetet Gy. Horváth László válogatta, kitűnően), talán nem ünneprontás, ha szóvá teszem – nem elsőként, hiszen Séllei Nóra az *Élet és Irodalomban* már beszélt erről – az egyetlen ellenérzésemet. Noha a Constable-festmények nagyon szépek, a legkevésbé sem illenek Katherine Mansfield urbanus és kozmopolita világához. Az angol vidék, amelyet Constable képei megörökítenek, inkább csak vágyalom maradt Mansfield életében, ő maga betegsége miatt hosszasabban szinte alig tartózkodott ott – ráadásul a festményeken megjelenő bukolikus hangulat a legcsekélyebb mértékben sem tükrözi Mansfield novelláinak világát. Úgy gondolom, ennél sokkal jobb választás lett volna akár valamelyik Mansfield-fotó (a tüdőbetegsége alatt készült felvételek némelyike ugyanolyan ikonikus módon testesíti meg a „modernista író nő” alakját, mint Woolf legismertebb, az Európa életműsorozatában is használt fényképe), akár egy-egy posztimpreszionista csendélet vagy portré: elég sok szó esik a naplókban festészetről, de még véletlenül sem Constable-ról, hanem Cézanne-ról, Manet-ról, Van Goghról, de akár Mansfield egyik állandó levelezőpartnerének, a közepes festő Dorothy Brettnek egy-egy, a szövegben említett képe is megette volna.

Visszatérve a két vaskos kötet közöttjére, illetve Élet és Művészet mansfieldi konstelláci-

ójára: a napló és a levél műfaja ebben a tekintetben köztes helyet foglal el, hiszen írójuk nem „művészetnek” szánta őket (noha foglalkozott egy kiadásra szánt napló írásának gondolatával [132.], és egy helyütt azt is felveti, hogy levelezését valamikor majd olvasni fogják [348.]). Hogy a köztesség, az Élet és Művészet kettőssége, állandó egymásba folyása és elkülönítése mennyire fontos a mansfieldi életmű (élet és mű) megértésében, illetve hogy mennyire fontos volt már az életmű önmegértésében, Mansfield általi megkonstruálásában is, azt jól mutatja például a korai évek naplóinak és leveleinek retorikája. Egyrészt a fiatal (napló)író nő – külső modelleket, elsősorban Oscar Wilde-ot és Baskircsev Máriát követve – az önalkotás, öndramatizálás folytonos állapotában van, amikor is az élet és művészet közötti határ annyiban mosódik el, hogy nemcsak a levelek és a bejegyzések a Mű részei, hanem a szerző egész élete is: saját identitását, életét változtatja műalkotássá, és szemléli akként, mint aki „*meg akarja szőni élete bonyolult szöttejét*” (42.), és egyáltalán: „*menthetetlenül érdeklém magamat*”. Ekként kezdetben művészetének legfőbb vonatkoztatási pontja ő maga: „*többet akarok-e – kérdi egy helyütt magától –, mint viszonyítani, emlékezni, megerősíteni a lelkem?*” (130.) Állandó szerepjátszása, maszkmetaforái egyrészt a wilde-i művészmóddal pózos követésének tudhatók be, másrészt azonban egzisztenciális okai is vannak. Mansfield egész életében kívülálló maradt: „*az idegeneket – írta két hónappal halála előtt – legalább közel érzem magamhoz, ők végre az én igazi népem*”. (735.) Már gyermekkorában, a viktoriánus elveket valló új-zélandi családban kilógott a sorból, mintha a mások számára magától értetődő önzonosság az ő szemében már ekkor is csak – felvett s ekként lecsereélhető – szerepek eljátszása lett volna. Angliába költözve aztán kétszeresen, talán többszörösen is kívülálló maradt, s máig teljesen friss „modernsége” is részben talán e külső nézőpontnak köszönhető. Egyrészt ő csak egy „*his új-zélandi bennszülött*” (129.), másrészt nő, ami szintén kívülállást jelentett az elitművészetet, vagyis önmagát egyértelműen férfiművészetként meghatározó modernizmusban; Mansfield ráadásul a szexuális identitások széles skáláját kipróbálta (többek közt lesbikus kapcsolatokban).

A korai feljegyzésekben és levelekben az is

megfigyelhető, hogy amikor Mansfield mégis kifelé fordul és a világról ír, a naplók és levelek leírásai – ha nem saját érzelmeinek nyilvánvaló dramatizálásai – gyakran afféle iskolagyakorlatoknak tűnnek; az olvasó érzi, hogy itt most „leírás”, nagybetűs Művészet következik. Mindez főként azért érdekes, mert ezek a csinált, maníros *tour de force*-ok éles ellentétben állnak a művészi objektivitás amaz alapelveivel, amelyet Mansfield már tizenkilenc évesen megfogalmazott („*ha egyszer a művészet számomra tiszta látásmód, akkor valóban az objektivitás út-törője vagyok*” [30.]), s amelyet oly utánozhatatlan tökéletességgel valósított meg novellisztikájában. Az efféle betétek az évek során fokozatosan eltűnnek; ahogy az ember olvassa a NAPLÓK, LEVELEK-kötetet, a szövegek egyre kevésbé irodalmiak (mind tematikájukat, mind stílusátjukat, „megírtságukat” tekintve): mintha Mansfield már nem érezte volna szükségét annak, hogy mindig, legszemélyesebb megnyilvánulásaiban is művészként jelenjen meg mások és önmaga előtt.

Élet és Művészet kettőssége azonban továbbra is meghatározó szerepet játszott művészi önmeghatározásában. 1921-ben írta festő barátnőjének, Dorothy Brettnek: „*Azt hiszem, a legfontosabb az, hogy az ember az Életét a munkájába olvassa – hogy olyan őszintén éljen, ahogy fest vagy ír.*” (526.)

Ebben a kijelentésben Művészet és Élet romantikus-modernista abszolút szembeállítását fogalmazódik meg, ami Mansfield naplórírással kapcsolatos megjegyzéseiből is kiolvasható. Mansfield NAPLÓK, LEVELEK-könyvének legizgalmasabb vonása mégis épp az alapvető bizonytalanság, amely a novellák és a személyes írások együtt olvasása során bontakozik ki. A poétikai alapelvek egyben egzisztenciális tétel is bírnak, az ars poetica és az életvezetés kibogozhatatlanul összefonódik a személyes szövegekben, s ez a novellák értelmezését tekintve is fontos következményekkel jár. A regényíró Hugh Walpole-nak írja Mansfield 1920-ban: „*Azt hiszem, mélységes különbség van bármiféle vallomás és a teremtő képzelet között.*” (485.) Ez a különbségtétel egyértelműnek látszik, a személytelenség modernista kultuszának vegyítizta újrafogalmazása, de rögtön más megvilágításba kerül, ha egy, a férjének írott levél részletével szembesítjük. Mansfield itt épp arról ír, hogy felhagyott a naplórírással: „*Az a hely-*

zet, hogy nem merem elmondani az igazságot – úgy érzem, nem szabad. A létezés egyetlen módja: folytatni – elengedni magam – és a lehető legtávolabbra jutni ettől a pillanattól. Ha ezt megcsinálom, minden meglesz. Úgyhogy novelláik – vagy semmi.” (459.) Itt ugyanaz a különbségtétel – művészet és személyes vallomás között – ellenkező előjellel jelenik meg: a művészet (a novellairás) tétje a személyes létezésbe tevődik át, meghozza ez utóbbi meghaladásaként – „menekülés” értelemben is. Még tragikusabb felhangot kap az írás funkciója egy 1922. júliusi feljegyzésben: „*Így visszatekintve azt hiszem, mindig írtam. Locsogás volt persze. De inkább a locsogás, vagy bármi, bármi, mint a semmi.*” (697.) Az írás Mansfieldnél mindig egyszerre volt művészet, vagyis – az író nő modernista elvei szerint – a személyiség kioltása – és élettörténetének része, a lehető legszemélyesebb tevékenység. Mintha az írás célja nála a személyes identitás megerősítése lenne, mintha az életében mindenféle szerepet kipróbáló Mansfield – gyakori metaforája a maszk – az írás állandóságában remélne nem halhatatlanságra, csak az élhető élet számára valami szilárd pontra lenni.

Élet és Művészet mansfieldi viszonyának bizonytalanságait tovább erősíti az a tény, hogy a naplókban az „élet” szó fokozatosan nagybetűssé válik (például 393., 472., 518., 612.), spirituális tartalommal telítődik, és végső soron etikai téttel bír: igazi művészetet csak teljes, tökéletesen őszinte ember hozhat létre, aki képes kilépni önmagából, és immár nem ábrázolja a világ tárgyait, hanem azonosul velük, újrateremti őket (163–64.). Hugh Walpole regényét azért kárhozhatja, mert az „*nem válik teremtéssé*”. „*Arra a pillanatra gondolok – írja a szerzőnek –, amikor a teremtés megvalósul – arra a misztikus váltásra – amikor már nem maga írja a könyvet, hanem a könyv ÍRÓDIK, hatalmába keríti magát is.*” (484.) Ez azonban nem egyszerűen tökéletes objektivitást jelent, hanem az objektivitás és szubjektivitás különbségének legmagasabb szinten való összeolvadását, ami nem ugyanaz, mint Flaubert szenttelensége vagy Joyce körmeit nyesegető istene. Woolf korai szövegeivel – a késői nagyregényeket már nem volt módja olvasni – épp ez volt Mansfield baja: Woolf „*az utolsó pillanatban madárrá változik, és felrepül a legmagasabb ágra, és onnan folytatja a társalgást... Úgy is gyönyörködik a szépségben, ahogy szerintem egy madár [...] nem ember mód-*

jára”. (295.) Itt érkezünk el Mansfield poétikájának – és novelláinak – talán legfontosabb, legtermékenyebb ellentmondásához: Mansfield poétikai megállapításait tekintve tisztán modernista művész, aki az elioti személytelenség elvét, a művész hétköznapi énjének a művészetből való kiküszöbölését vallja; ugyanakkor azonban a személytelenség, az objektivitás elvének következetes alkalmazása nála mindig – és ennek megértéséhez kell elolvasni a naplókát és leveleket – mély és személyes egzisztenciális tétellel is bír. Művésze voltaképpen annyiban is a romantikus-modernista művészet egyik legtisztább megvalósulása, amennyiben a fenti ellentmondás megoldására, Aufhebungjára tett kísérletként is olvasható: Mansfield vágya az a kegyelmi pillanat, amikor a legmélyebb személyesség és a legtisztább objektivitás olvad egybe. Redemptív, revelatorikus (470.), epifánikus művészetfelfogás és művészet ez: alapegysége a pillanat, amelyben az Élet tárul fel a maga teljességében: „*És mégis vannak ilyen »elkapott pillanatok« [glimpses], amelyek előtt elhalványul minden, amit az ember valaha írt [...] A hullámok – most, ahogy jöttünk délután a levegőben, és csak aztán hullott le... Mi történik a várakozás [suspension] pillanatában? Ideje nincs. Abba a pillanatba (hogy is értem ezt) bele van foglalva a lélek teljes élete. Az ember kirepül – ki az életből – »megtartják« [one is 'held'] – aztán mehet: fényesen, törötten, csillogva hullik a sziklákra, viszsza csapódik – azonos az áradó-fogyó vízzel. Nem akarok érzélelni. De amíg az ember ott függ, fennakadva a levegőben – megtartva [suspended] – amíg a permetet néztem, egy életre tudatában voltam a fehér égnek és fölötte a tépett szürke hálónak, [...] és még több mindennek – az óriás barlangnak, ahol az énjeim (mint ősi hínárszedők) motyogtak közönyösen és bizalmasan.*” (422.)

Az esztétikum pillanatán, akár csak Borgesnél, a felfüggesztettség végtelenítődő, az időből kiemelődő pillanata, az a pillanat, amikor a szubjektum és a világ összemosódik, eggyé válik, az a szó szoros értelmében vett kegyelmi pillanat, amikor az ént „megtartják”; az angol szenvedő szerkezetet nem lehet igazán pontosan visszaadni magyarul, de az eredetiben hiányzik a személyrag által sugallt minimális alanyiság is: „one is held”, az ember (a személyes különállását elvesztett valaki) ’megtartódik’. Ebben a tökéletesen személytelen, felfüg-

gesztett pillanatban mintegy egymásra függesztődik fel a külső idő és az én belső története, amennyiben nemcsak a „külső” pillanat végtelenítődik, de a tapasztaló én is, bár tovább éli az életét, örökre itt marad. Paradox módon a létezés tengelye egy olyan pillanat, amelyben az én rádöbben saját belső világának ismeretlenségére, sokszorosságára is (a Woolfot idéző barlangmetaforával).

Mansfield esztétikája abban is modern, hogy az epifánikus pillanatok nem a drámai eseményekben vannak, hanem – mint Joyce és Woolf epifániáiban – a leghétköznapibb mozzanatokban, illetve hangulatokban rejtőznek (például 453.), immanens módon, vagyis nem valami transzcendens hatalom vagy igazság feltárulkozásai; nagyon jellemző, hogy mit emel ki például George Eliot művészetéből (352.) vagy a RÓMEO ÉS JÚLIÁ-ból: „*Mikor a vén dajka arról fecseg, hogy a galambdúc falának dőlt, mint ha csak egy napsugár törne át a századokon és fedezné fel őt, ahogy ül a melegben a csöpp bukdácsolóval – az ember határozottan érzi a napsütötte fal melegét.*” (425.) Mintha egy Mansfield-novella kiindulópontjéről olvasnánk.

Mindez azonban csak elhelyezi Mansfieldet, nem magyarázza meg, hogy ennek a termékeny ellentmondásnak milyen szerepe van abban, hogy Mansfield annyira jó és annyira modern író, hogy miért érvényes máig Szerb Antal kissé biblikus tónusú megállapítása: „*Megírni úgy őt oldalt, ahogy Katherine Mansfield: az csoda ma is, mint az első napon.*”

Számomra a kulcs abban a tényben van, hogy a revelatorikus, epifánikus esztétika, az Életre való rácsodálkozás, az abban való megmerítkezés és paradox szétolvadás nemcsak alapelve, hanem témája is Mansfield legnagyobb elbeszéléseinek. És ez az a vonás, amelynek révén az írás által Mansfield saját korlátait is képes meghaladni, önmagát is képes „megváltani”. Amikor – a legjobb novellák közül jó néhányban – a reveláció pillanatában épp a főszereplő tudat érzéseinek, érzelmeinek autentikussága kérdőjeleződik meg, akkor Mansfield saját művészet- és létértelmezését is kockára teszi.

A MISS BRILL című elbeszélésben például a címszereplő mintha éppen úgy olvadna bele a létezésbe és ünnepelné „*a részletek végtelen boldogságát és értékét*” (NAPLÓK, 99.), mint a napló- és levélíró Mansfield. A novella egy idős hölgy

délutánjáról szól: Miss Brill előveszi régi rókaprém boáját, és kimegy a parkba, hogy meghallgassa a térzenét. A fizikai érzületek harmóniája és a zene valami hamis boldogságba ringatja, amely mintha épp annak a kissé szenvedő gyönyörködésnek a párja volna, amellyel a naplókban is gyakran találkozunk: „*Jaj de érdekes mindez! Hogy élvezi! Hogy szeret ott ülni és figyelni!*” (ELBESZÉLÉSEK, 412.) A csúcspont az az epifánikus pillanat, amikor Miss Brill mély lelki közösséget érez a parkba látogatókkal: „*Miss Brill szeme megtelt könnyel, mosolyogva nézett körül. »Igen, mi értjük, mi megértjük őket« – gondolta; bár hogy mit értenek meg, azt maga sem tudta.*” (413–14.) Ez a boldogság mindaddig kitart, amíg véletlenül meg nem hallja, hogy két fiatal nevéstéges skatulyának nevezi. Ebben az elbeszélésben az epifánia hamissága nyíltan lelepleződik, akárcsak egy másik remekműben, a GYÖNYÖR című novellában vagy az ESMÉLET-ben, ez a hamisság azonban – legalábbis a két első novellában – mégsem annyira egyértelmű, s ez nagyrészt annak a módszernek köszönhető, amelyet több-kevesebb joggal Mansfield impresszionizmusának szokás nevezni.

Mansfield annyiban mindenképpen impresszionista író, amennyiben szövegvilágának megalapítása mindig egy tudaton átszűrve, anamorfortikus módon történik meg, s amennyiben ez az átszűrés valóban az impressziókon alapul. Szinte bármely novellájának indítását idézhetnénk (kitűnő például AZ ESMÉNYI CSALÁD eleje), de maradjunk a már idézett MISS BRILL-nél: „*Noha ragyogó idő volt – aranyporos kék ég, s a Jardins Publiques-re nagy fényfoltok locsintva, mint a fehérbor –, Miss Brill mégis örült, hogy fölvette a boáját. A levegő nem moccant, de ha az ember kinyitotta a száját, pici hűvösséget érzett, olysáflét, mintha egy pohár jeges víz fölé hajolna, mielőtt iszik belőle; és itt-ott egy-egy levél hulldogált a semmiből, az égből. Miss Brill kinyújtotta a kezét, és megtapogatta a szőrmét. Drága kicsi jószág! Milyen jó volt megint magán érezni.*” (408.) A technika kivételes sikerének kulcsa épp az „impresszió” kétértelműsége. Mansfield folyamatosan a fizikai érzetektől indul ki (ebben a rövidke részletben a látás, szaglás, ízlelés, hőérzékelés és tapintás alapítja meg a főszereplő világát), de novelláinak igazi világa ott van, ahol az érzetek érzéské, érzelmekké válnak, vagyis ahol az impresszió már fenomenológiai értelemben, benyomásként, hangulati, érzel-

mi és értelmi mozzanatokkal átszöve jelenik meg. Az első mondatban általában belecsobbanunk egy tudatba, egy hangulatba, a világra hangoltság (Stimmung), a világban való létezés egy módjába, és ennek a hangoltságnak az elfogadását épp a létezés testi, érzéki, hangulati összetevőinek szerepe teszi szinte elkerülhetetlenné: ezáltal oly mértékben belépünk a főszereplő világába, hogy még az epifánikus szerkezet leleplezett csalfasága, a szereplő érzelmi-tudati beállítottságának hamis, öncsaló volta sem tudja teljesen kiiktatni a főszereplő autentikusságába vetett hitünket: hiába hamis a hangulati-érzelmi beállítottság, a megalapító és azzal kibogozhatatlanul összefonódó fizikai érzeteket nem hazudtolja meg az ironikus szerkezet.

Mansfield megjelenít egy revelációt, egy epifánikus pillanatot, amelynek az adott világra hangoltságon belül értelme, szerepe van – még akkor is, ha ez az epifánia ironikusan megkérdőjeleződik. A legkegyetlenebb ebben a tekintetben minden bizonnyal a GARDEN PARTY című remekmű, amelyben a központi tudat Laura Sheridané, az érzékeny lelkű kislányé, aki az utca szegény felén történt haláleset miatt először hallani sem akar az otthoni kerti mulatságról, de aztán a család rábeszélésére mégis kötélnék áll, s a party után egy, a maradékokból összeállított ajándékosárral meglátogatja a gyászoló házat. Itt, a halottat látva részesül epifánikus élményben: „*Milyen távoli. Milyen békés. Álmodik. Sose költjük fel többé. [...] Mi köze garden partykhoz, elemőzsiaútkosarokhoz, csipkeruhákhoz? Messze volt mindtől. Gyönyörű volt, felemelő. Míg ők kacagtak, és a zenekar játszott, ez a csoda jött el a szegénysorra. Boldog... boldog... Minden jó, mondta az alvó arc. Minden úgy van, ahogy lennie kell.*” (624–25.) Laura revelációja nyilvánvalóan önigazoló és hamis, és kiindulópontja a halott átesztétizálása, olysáféle mozzanat, amilyennel Mansfield naplóiban is találkozunk olykor. Mivel azonban Laura világra hangoltsága már érvényesként alapított meg bennünk, a megvilágosodás „hitelességét” még az sem vonja vissza teljesen, hogy a kislány „felnőtté válása” nem a halállal mint abszolút mássággal való szembesülést jelenti, hanem épp fordítva: azáltal válik „felnőtté”, hogy még a halál másságát is képes beilleszteni az Élet szépségéről és teljességéről alkotott hamis látomásba, vagyis végképp rázárult a

kéreg: esztétizáló érzéketlensége az érzéketlenség végső diadala, s Laura egyszer s mindenkorra olyanná válik, mint anyja vagy nővére, immúnissá a valódi mássággal szemben.

Ezekben a szövegekben az Életet és Művészetet összekeverő (napló- és levélíró) Mansfield korlátai lepleződnek és omlanak le egyszerre. Mansfield Élet-felfogásában az Élet-ünneplésében valami szenvelgően hiteltelen, valami fellangosított Bloomsbury: amikor az író az élet apró részletekben megmutatózó teljességéről és szépségéről ír, olyan, mint Mrs. Dalloway, akinek számára a rózsák sokkal fontosabbak, mint hogy férje az örményországi vagy albániai ügyekkel foglalkozik éppen. Mansfield, aki angliai életét a Bloomsbury-csoport periferiáján töltötte, igazából felső középosztálybeli szellemi arisztokrata volt, akit még legszegényebb, legnyomorúságosabb életszakaszaiban is személyzet szolgált ki: egy 1922-ben írt levélben élesen kifakad, amikor megtudja, hogy festő barátja, Dorothy Brett a házimunkáig alacsonyodott: „*Brett, hogy merészed a súrolás gondolatát a szádon kiejteni. Ha kezded veszel egy súrolókefét, remélem, megszár és üldözőbe vesz, mint egy bogár. Ne dolgozz többet, mint amennyit feltétlenül muszáj! Olcsóbb, ha szolgálkat alkalmazol.*” (677.) Néha hajlamos volt a nagybetűs Életbe menekülni, az élet átesztétizálásával nagyvonalúan felülemelkedni bizonyos gyakorlati kérdéseken. Visszatetsző például – és Laura Sheridan epifániáját idézi –, amikor arról ír, hogy a szegény ember is lehet szép: „*a szegény ember is él, és szakállában megcsillan a könnye.*” (672.)

Mansfield legjobb novellái épp az efféle hamis epifániákat helyezik perspektívába és kérdőjelezik meg – de úgy, hogy a revelációk hétköznapi szépsége ettől nem érvénytelenítődik. Talán nem véletlen, hogy Mansfield életművében nincsenek művésznovellák (a tisztán szatirikus tónusú korai PROGRESSZÍV HÖLGY aligha tekinthető ilyennek): a művészi, vagyis autentikus epifánia mindig csak sugalmazott marad, az elbeszélésekben – ellentétben a levelekkel és a naplókkel – soha nem kerülhet a cselekmény szintjére, a konkrét egyéni lét-helyzethez kötöttség sebezhető pozíciójába.

A novellák tehát nemcsak annyiban „váltják meg” a napló- és levélíró Mansfield helyenkénti szenvelgését és korlátozottságát, hogy a

bennük megjelenített reveláció tárgya nem egyszerűen a világ, de egy, a világgal birkózó tudat, hanem annyiban is, hogy – köszönhetően az impresszionisztikus módszernek – a megkérdőjelezett személyes epifánia soha nem vonódik vissza teljesen. Ebben is Woolf nagyregényeit előlegezik meg a novellák: Mrs. Dalloway egyszerre szatirikusan kezelt úriasszony és a létezés, az Élet egyik lehetséges középpontja, hamis és valódi epifánikus pillanatok részese.

Mansfieldnek azonban meg kellett találnia azt a műfajt és azokat az alakító elveket, amelyek a legalkalmasabbak voltak e termékeny ellentmondás dramatizálására, az epifániák együttes állítására és visszavonására.

Katherine Mansfield azok közé az írók közé tartozik, akik kizárólag novellák révén lettek a kánon tagjai (mint Poe, Borges vagy a legnagyobb példakép, a prózaíró Csehov). Nem szívelte a kortárs regényt („*az az igazság, hogy utálok a regényt, és úgy érzem, mind szemét*” [471.]), elsősorban azért, mert szerinte nincsenek rendesen „*megírva*”. A prózaírók Mansfield szerint „*a közelében sincsenek az írásnak*” (529.), ellentétben vele, akinek számára még a mondatok hossza és hangzása is számít, s aki úgy szeretne írni, hogy egyetlen szót se lehessen kivágni vagy áthelyezni (528.). Az, hogy Mansfield nem írt regényt, természetesen életsorsának is betudható: az állandó betegeskedés, a megélhetésért való recenzióírás, a rengeteg utazás nem tette lehetővé nagy ívű epikus kompozíciók létrehozását. Ugyanakkor azonban Mansfield talán alkatilag is novellista volt, hiszen a novella nemcsak „töredék”, hanem „*miniatúra*” is: rövid forma, amely lehetőséget ad a tökéletesen lecsiszolt, minden apró részletében cizellált műegész megvalósítására is. „*Én olyan körülmények között vagyok, mintha savval írnék*” – írta már 1913-ban (56.). Erre utal az is, hogy Mansfield elbeszéléseivel kapcsolatban gyakran – és joggal – használunk a festészeti metaforák mellett zeneieket is: ez nemcsak a hangulati elemek túlsúlyát jelzi, hanem azt is, hogy a szövegekben meghatározóvá válik a forma kérdése is. A cselekmény és a drámai események hiánya – Mansfieldhez képest Csehov elbeszéléseit akciódúsnak és drámainak is nevezhetjük – a hangulati egységet és a motívikus szerkesztést helyezi előtérbe (amellett, hogy mimetikus okai is lehetnek, hiszen

gyakran mozdulatlan, cselekmény nélküli életű szereplők életéből villantanak fel egy-egy részletet). A zeneiség egyrészt azt jelenti, hogy a novellák cselekménye hangulatává oldódik, másrészt azonban azt, hogy a cselekményelvű kompozíció helyét más, kristálytisza szerkesztés veszi át. Ez az olvasás mikéntjét is jelentősen meghatározza. Az epifánikus logika lényegében a beavatás logikája, a felszíntől a mélységig való eljutásé. Itt azonban az epifánia részleges vagy teljes hamissága miatt ez a logika felülíródik egy motivikus logikával: hiába tűnik úgy, hogy az elbeszélő mód a szereplő belső világába enged bepillantást, a legmélyebb, elfojtott vagy még inkább freudi értelemben „eltagadott” belső világ paradox módon félreértett vagy nem megértett külső motívumokban, mozzanatokban, eseményekben, figurákban jelentkezik (mint az öreg énekes alakja a *NÁSZÚT* című novellában), s az olvasóra hárul a motívumok utólagos összerakásának és értelmezésének feladata.

A zeneiséget és a cselekménynélküliséget erősíti a Mansfield-novellák egyik legizgalmasabb vonása, a sugalmazás. Ezek az elbeszélések nem a szereplők életének legdrámaibb eseményeiről, legfontosabb pillanatairól szólnak, nagyrészt abból a Woolf által is megfogalmazott felismerésből kiindulva, hogy egy ember életének bármely pillanata végtelenül rétegzett, és benne rejlik az illető életének egésze. Előfordul olykor, hogy egy-egy fontos döntés vagy esemény áll a középpontban, de a nagy esemény még ilyenkor is megszámlálhatatlan aprócska hétköznapi mozzanattá morzsolódik szét. Ez történik például a *GERLE ÚR ÉS GERLÉNÉ ASSZONY* című novellában, amely egy esetlen leánykérés minitörténetét meséli el, s voltaképpen arról szól kegyetlen pontossággal, hogy az úgynevezett sorsfordító döntések is milyen aprócska, szinte érzékelhetetlenül kicsiny árnyalatokon, mozzanatokon, gesztusokon múlnak, s hogy életünk is e szinte észrevehetetlen mozzanatok és gesztusok révén rendeződik megváltoztathatatlan mintákba.

Gyakori eljárás a novellákban, hogy a fő drámai esemény teljes egészében sugalmazottá válik, s helyette valami kevésbé látványos, kisszerűbb esemény áll a középpontban. Az *ILLETLEN UTAZÁS* című (felismerhetően önletrajzi ihletésű) novellában az igazi áthágás az, hogy az el-

beszélő egészen a frontig megy, hogy szeretőjével találkozzon, erről azonban alig esik szó, helyette egy másik, jelentéktelenebb áthágás áll a „cselekmény” középpontjában: francia katonák a kijárási tilalom lejáratá után viszik el az elbeszélőt, hogy megköstöljön valami ritka francia italt. Ennek a technikának az egyik leg-tökéletesebb megvalósulása A *HAJÓÚT*. Fenellának meghalt az édesanyja, s az apa, aki szemmel láthatóan nem vállalja, hogy egyedül neveli a gyereket, rábízta őt nagyszüleire, akik Új-Zéland másik szigetén élnek. Mindez azonban jószerevel ki sem derül az elbeszélésből, csak párbeszédfoszlányokból rakhatjuk össze. Az elbeszélés középpontjában így olyasmi áll – az anya halála, a gyász –, ami hiányzik a szövegből. Helyette Fenella átkeléséről olvasunk, s a középpontban a hajó és a hajóút – megint csak apróságokból, érzetektől összeálló – idegensége áll: a veszteség és a gyász csak nagyon közvetetten jelenik meg, s noha mindvégig Fenella nézőpontját követjük, a szöveget a konkrét helyzet benyomásai uralkodják, szinte egyáltalán nem látjuk Fenellát „nagy dolgokra” gondolni és „nagy érzéseket” érezni. Mansfield ebben a tartózkodásban mesteri, s „objektivitása” voltaképpen ebben rejlik: valóban a leg-hétköznapiabb eseményekbe képes belesűríteni kimondatlan és mindvégig kimondatlanul maradó drámákat és érzéseket, úgy, hogy a novellák tartózkodnak nemcsak a szerzői kommentároktól, de még a fő téma és a fő érzések megfogalmazásától is. Ha ez mégis megtörténik – mint a *MISS BRILL* esetében –, az mindig kettős fénytörésbe helyezi a szöveget, és a nagyszabású érzelmek, gondolatok ironikussá válnak.

Ennek a kettős fénytörésnek a fő eszköze – és a novellák sikerének egyik kulcsa – mindenképpen a szabad függő beszédű elbeszélő mód (*free indirect speech*), amelyet ugyan nem Mansfield talált ki, és rajta kívül sikerrel élt vele többek között Henry James, Joyce és Woolf, ám Mansfield mégis kivételes érzékenységgel és hajlékonysággal használta. Nem véletlen, hogy – noha mindvégig kísérletezett az egyes szám első személyű novellákkal – remekművei mind ebben a módban íródtak (az említettekén kívül a két hosszú, új-zélandi gyermekkorát felidéző írás, az *ELŐJÁTÉK* és *AZ ÖBÖL*), valamint többek között A *BOLDOGULT EZREDES LEÁNYAI*, A

BABAHÁZ, AZ ÉGY CSÉSZÉ TEA, A LÉGY, AZ IDEGEN, A GERLE ÚR ÉS GERLENÉ ASSZONY, A NÁSZÚT). A szabad függő beszédben mindvégig egyszerre két helyről szól a szöveg, méghozzá úgy, hogy lehetetlen tisztán szétválasztani, hogy mi származik a szereplőtől és mi az elbeszélőtől, s ez a technika kulcsfontosságú a főszereplőkhöz való viszony mansfieldi kalibrálásában, a szereplők epifániáinak részleges visszavonásában.

Nem esett még szó Mansfield modernségének és máig élő frissességének egy másik forrásáról: arról a tényről, hogy Katherine Mansfield modernista *író* volt, és nő mivolta novelláinak – és persze naplóinak, leveleinek – minden során érződik. Mansfield elbeszélései a világnak olyan részleteit, illatait, színeit, tevékenységeit vonják be a magas irodalomba, amelyek addig szinte teljesen hiányoztak belőle. És itt egyáltalán nem a szexualitásra gondolok – amely egyébként fontos szerepet játszik a szövegekben, de voltaképpen nem más-ként, mint a viktoriánus regényben, vagyis motívumok, szimbólumok révén –, hanem egyrészt a testi és fizikai érzetek minden korábbi-nál részletesebb és jelentőségtejtesebb jelenlétére, másrészt a mindennapi élet apróságaira. Noha Mansfield azt írta: „*Belőlem hiányoznak a házas [domestic] erények*” (704.), elbeszéléseiben mégis különleges érzékenységgel ír erről a világról: szó esik itt ondolálásról, tyúkszemekről, mosogatásról és a hagyományosan nőiként kódolt otthoni (*domestic*) szféra számtalan egyéb apróságáról, amelyek korábban hiányoztak az irodalomból, de nem azért, mert tabunak számítottak, hanem mert drámaiság híján egyszerűen észrevétlenek maradtak. Mansfield ugyan mulatságosnak találta a nőjogi harcosokat (44.), mégis a legmélyebb értelemben vett feminista művész volt: egyrészt életvitelével, minden társadalmi konvenciót megkérdőjelező és minden létező szerepmoddelt konstruáló tekintő életfelfogásával, másrészt azzal, ahogyan novelláiban a nőiségről, a férfiak és nők viszonyáról beszél. Legemlékezetesebb írásai között vannak azok, amelyekben egy-egy férfi szembesülni kénytelen a női (*domestic*) szférából való kirekesztettségével, azzal, hogy élete magjában, a legintimebb szférájában léteznek olyan dimenziók, amelyeket ő egyszerűen nem ismer és nem ért. Előfordul, hogy ez a téma szatirikus színezetet kap (például a korai SZÜLETÉS NAP című novellában), de

a szokásos mansfieldi kevert tónusban jelenik meg például Az ÖBÖL BEN apafigurájában vagy Mr. Neave-ben, Az ESZMÉNYI CSALÁD központi szereplőjében.

Az Élet és a Művészet szoros kapcsolatának sajátos, a modernizmusra kiváltképpen jellemző területe a betegség, ami Katherine Mansfield esetében megkerülhetetlen téma. Mansfield szinte egész felnőttkorát betegeskedéssel töltötte, s amikor 1918 februárjában vért köpött (197.), már tudta, hogy tüdőbajban szenved. Életének nagy része ezután a betegséggel való egyre reménytelenebb küzdelem jegyében telt: az egyre rövidülő angliai tartózkodások mellett Dél-Franciaországban, Olaszországban és Svájcban töltött hosszabb időt, s végül Párizs mellett, Gurgyjev gyógyintézetében halt meg harmincnégy évesen. Voltaképpen megdöbbenő az a tény, hogy Mansfield novelláiból gyakorlatilag hiányzik a betegsége. Már csak azért is megdöbbenő, mert ahogy egyre kevésbé tudott mozogni, a betegséggel való küzdelem mindennapi tapasztalatainak egyre nagyobb részét foglalta le. Vagyis e beszédes hiány mögött minden bizonnyal nagyon is tudatos döntés állhatott (s talán nem csak az a modernista elképzelés, hogy a művészet legyen mentes az alkotó személyes körülményeitől). Mansfield, a tüdőbajos művész kiiktatta betegségét a Műből, s ezzel jelezte, hogy nem teszi magáévá a késő romantikus, dekadens és modernista művészet betegeskultuszát. Többek közt Susan Sontag elemzéséből tudjuk, hogy a betegség – különösen a tüdővész – számos okból „divatosá” vált a századvégen és a századelőn: egyrészt mert felmentést adott a hagyományos társadalmi szerepek alól, vagyis útlevelet jelentett a bohém művészlétbe, másrészt pedig mert a szenvedés egyre inkább az átlagtól való különbség metaforájaként, különleges kevesek kiváltságaként jelent meg. Aki szenved, az képes igazán átélni a létezés mélységét, rettenetét, illetve a betegség a világ tapasztalásának mások által nem elérhető módjait teszi lehetővé (ráadásul a tbc különösképpen összekapcsolódott a művészléttel, a kreativitással). Tény, hogy Mansfield remekműveinek túlnyomó részét tüdőbetegesen írta, s monográfusai közül többen – például Mary Burgan – összefüggést látnak a betegség és Mansfield írásművészetének kiteljesedése között. Helyenként Mansfield is tesz efféle gesztusokat, pél-

dául amikor arról ír, hogy a testi szenvedés „mindent örökre megváltoztatott – még a világ megjelenése sem ugyanaz – valami hozzáadódik. Mindennek megvan a maga árnyéka. Jogos ellenállni ennek a szenvedésnek? És tudod-e, hogy úgy érzem, ez hallatlan kiváltság?” (478.), de összességében ellenáll a betegség csábító mítoszának: számtalanszor írja, hogy meg akar gyógyulni (például 536.), hogy szégyelli a betegségét (673.), hogy számára a betegség nem kiváltság, hanem akadály: s itt nem áll szemben egymással a normális „polgári” létezés és a művészet, hiszen a betegség mindkettőt kiteljesedését megakadályozza. A betegség állandó narcisztikus önmegfigyeléshez vezet, a beteg egyetlen perc-re sem feledkezhet meg a testéről (350.), vagyis épp azt nehezíti meg, ami Mansfield művészetének alapja: a kifelé figyelést.

Talán ezzel függ össze, hogy Mansfield egy vonatkozásban mégis elfogadta a korabeli betegségfelfogást: összefüggést látott saját személyisége és a kór között, úgy érezte, a betegség annak kifejeződése, ami rossz, elégtelen, hazug benne. Ahogy csökkent a gyógyulás esélye, úgy nőtt Mansfield hite, hogy csak akkor gyógyulhat meg, ha előbb spirituálisan is meggyógyítja magát (649., 654.). Művészetének kulcsa talán valóban a betegség, de nem a betegségsztétikának megfelelően: nem úgy, mint a művészlét, a művészethez szükséges „szenvedés” forrása, hanem úgy, hogy az írás – s erről ír Mary Burgan is – a betegség ellenszerként, terápiaként szolgál. Itt találkozik össze újra Élet és Mű Mansfield olvasása közben.

Csehov utolsó leveleit olvasva a már nagyon beteg Mansfield így ír: a levelekben „Csehov sehol sincs. A betegség lenyelte” (72.). Mansfield mintha azért számúzte volna művészetéből a mindennapi létezését mindinkább meghatározó elsőrendű tapasztalatot, a betegséget, hogy elkerülje ezt a sorsot. Ahogy 1921 novemberében írta: „A tüdőbaj nem tartozik hozzám.” (614.) Mintha minden elbeszélése ugyanezt a mondatot ismételte volna. Élete voltaképpen azzal a küzdelemmel telt el, hogy Csehovhoz méltó művész lehessen, de úgy, hogy ebben az értelemben ne váljon Csehovvá, hogy életét ne falja fel a betegség. Hála Mesterházi Mónikának, most már mi is végigkövethetjük egy nagy író küzdelmét azért, hogy senki ne mondhassa: „Mansfield sehol sincs.”

Bényei Tamás

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Kedves Szerkesztőség, késve, de boldogan olvasom a szeptemberi Budapest-számot, s találok benne pár apróbb és egy orbitális tévedést Sárközi Mátýástól.

Kérem szépen, küldjék tovább neki ezt az e-mailt.

Tehát:

Kedves Mátýás,

1. A Herzl nem *kávészó* volt, hanem *kávéház*. Szép, elegáns. A kávézó szót a régi Pesten egyáltalán nem használták: kávéház és kávéérés volt a két lehetséges megnevezés, üzlettípustól függően. (Mindkettő sajtáságit szabályrendeletbe foglalták.) Továbbá: a piruló zsidó leánykakat nem a jövődöbéljüknek, hanem a házasságközvetítőknak, legfőképpen a leendő vőlegény szüleinek mutatták be itten. (Nemigen volt még beleszólásuk a Herzli korában, hogy kihez adják őket, s a fiúk is leginkább a hüpe alatt ösmerkedtek meg arájukkal...) Grosszmann-né, a „török nő” néven közismert és retetget kerítőnő pedig korántsem kurvát küldött oda, hanem maga ment szemlélt tartani a báránnyak fölött, ugyanis nem kuplerosné volt, hanem sokkal rosszabb: ártatlan lányokat kézbesített kéjszív uraknak. Alois Meisel főrabbi beavatkozására azért lett szükség, mert Herzl Zsófia (a kávé *asszony*) kihajította a „török nőt”, aki erre bosszúból a sadcheneket jelentette föl leánykereskedés vádjával. A többi stimmel...

2. A Renaissance (később Pillvax) alapítóját nem Priborszkynak, hanem Privorszkynak hívták.

3. A Király utca 7.-ben működött Berger pince NEM AZONOS a Király utca és a Körút sarkán, a tüsténpizzás helyén működött Berger (később Pátiria) kávéházzal (Erzsébet krt. 58.)! Szegény Berger Leó nyilván forog a sírjában: kiváló szakember volt, igen jómódú is – az övé volt egy sarokkal arrébb az a bérház, amelyikben a Kör kávéház működött és Jókai lakott utolsó éveiben. (Berger Leó csináltatta az emléktábláját, melleleg.) A „Bertzseráj”, ahol Az Est (és a Király Színház) törzsasztala működött, magyaros szecessziós stílusban berendezett, elegáns, gyönyörű hely volt, macskaugrányira a szerkesztőségétől – majd bolondok lettek volna legyalogolni a Király utca másik végébe,

abba a koszlott zengerájba. (Ami egyáltalán nem is volt kávéház: egyetlen kávé listán sem szerepel.) Elmenekülni pedig azért menekültek el, mert *délután* is lett zene (este mindig is volt), attól kezdve nem lehetett rendesen dolgozni.

Amúgy állati jó a cikk, sokat tanultam belőle!

Szeretettel

Saly Noémi

Mily szerencsés, hogy a *Holmi* jóvoltából a kiváló kávéházzakértő Saly Noémi még a *Király utcán véggestelen végig* 2006. könyvheti megjelenése előtt észlelhette és korrigálhatta az általam elkövetett hibákat! Így ezek a végleges szövegben már nem lesznek ott. Köszönöm a „szaklektorálást”, a Maga új könyvéhez pedig sok sikert kívánok, kedves Noémi.

Londoni üdvözlettel

Sárközi Mátvás



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram

és a Pro Cultura Urbis

Közalapítvány

támogatásával jelenik meg

