

lasztójog szavatolása a konzum és a mindennapi szolgáltatás dimenzióiba áttéve, aprópénzre váltva.

Művészet mint a mindennapok kenyere – de most már szó szerint (hiszen a Deutsche Supermarktban ötvenféle van, és valóban minden elképzelhető ízlést kiszolgálva). Mit nyertünk ezzel, és mit veszíthetünk ezzel? Nos, ha a művészet a személyes autonómia szimbólumává válik, vagy az egyenlőség garanciájává, akkor ez azt jelenti, hogy mindenkinek kell, hogy jusson egy darab a művészetből, mi több, még a művésztetsinálásból is (ami Joseph Beuys óta tényleg általánosan elterjedt felfogás). És azt is jelenti ez a fordulat, hogy minden tetszőleges esemény vagy tárgy is alkalmas lehet arra, hogy valaki a személyes ízlését éppen vele kapcsolatban deklarálja, és azt mondja: *számomra ez a művészet* (ami meg, mint tudjuk, Andy Warhol kedvenc eljárása volt). Mindez persze a művészet parttalan áradásához vezet – és a művésztetsinálók soha nem látott inflációjához.

Az, amit a dolgozatom első felében előadtam, s ami ott úgy hatott, mintha a művészeti közelet „panaszkönyvében” lapozgattunk volna, így kap most hirtelen más dimenziókat. Nemcsak olyan háttérrel, ami szükségszerűnek tűnik, hanem már majdnem pozitív előjelű értékelést is. Mert ha tényleg akarjuk a demokráciát, és komolyan vesszük az emberek napi szükségleteit, amik egy ilyen társadalmi berendezkedéssel kapcsolatosak, akkor annak ára van. Például a művészet felhígulása és az esztétikai tartományok devalválása, társadalmi méretekben gyakorolt reflexszé tétele. A régi álmom, hogy a modern kor oda vezet el majd, amit úgy fogalmaztunk meg, hogy a művészetek demokratizálása vagy társadalmi tulajdonba vétele, nos, ez az álmom megint elmaradt persze. Nem a művészet demokratizálása következett be, hanem a demokrácia esztétizálása, „művészítése”.

Így kívánta ezt annak az igazságnak a kései, de csak-csak bekövetkezett érvényesítése, amit már Kant felismert: az esztétikai döntés végső soron mindennapi ügy, és mint ilyen legfeljebb a társadalom számára lehet jelentős aktus, de mint minőség nem igazán transzcendentális.

Bényei Tamás

JELENTÉSEK KÖNYVE (II)

A SZÁZ ÉV MAGÁNY-ról

Katasztrófa

Ha a regény – mint állítjuk – valamiképpen a jelenlétről, a jelenlét lehetőségéről szól, és a teljes jelenlétre, a jelenlétre mint önmagunk jelentésének feltárulkozására, a jelen-levesre való képtelenség *története*, akkor az értelmező vajon nem olyan középpontot keres-e, amely fellelhetetlen? Amely a nem jelenlét középpontja? Amely, középpontként való megalapításának pillanatában, visszavonódik, visszavontságának, hiányának pillanatában pedig rögtön újra megalapítódik? Amely tiszteletben tartaná azt a tényét, hogy a SZÁZ ÉV MAGÁNY mint történet elsősorban eteléssel teli történet?

Az ilyen középpont úgy középpont, hogy soha nincs teljesen jelen. Úgy történet, hogy afféle metanarratívaként alapozódik meg, amely magában foglalja, jelentéssel (jelenléttel) látja el az összes történetet, s amellet minden történetben, talán minden pillanatban újra megtörténik. Egyszerre *esemény és történet*. Tartalmazza a regény két, a történetnek a linearitás megnyugtató látszatát adó pontját: a kezdetet és a véget, a teremtést (megnevezést) és az apokalipszist. Mint esemény, a kezdet és az apokalipszis között van, de benne magában lejátszódik mindkettő: a *kizökkenés, felfordulás* eseménye és története, amely valaminek a vége és valami másnak a kezdete. Az ilyen eseményt és történetet *katasztrófának* nevezhetnénk. A katasztrófa segít történetbe rendezni a világot, „megmagyarázza” a jelenben mindig eleve ott lévő hiányt, mint a már nem jelenlét hiányát: két részre osztja a történetet: egy *előttre* és egy *utánra*, de olyképpen, hogy az előttnék és az utánnak is minden pillanatában újra megtörténik, már mindig megtörtént, és mindig bekövetkezendő. Amelynek *mostja*, jelen ideje épp a jelen időt, a jelenlétet teszi lehetetlenné.

A SZÁZ ÉV MAGÁNY-ban a katasztrófa a derridai–rousseau-i katasztrófa: az írás megjelenése mint az emlékezet és a jelenlét roncsolódása. Ezzel voltaképpen a felejtést, a felejtőkört határoztuk meg. A felejtőkör mint katasztrófa egy kívül lévő rossz brutális behatolása a teljes jelenlétbe; a kívülről jött felejtése az emlékezés teljességébe, az írásé a jelenlét emlékezet által kiteljesített teljességébe. A felejtés és az írás mint bűnbeesés, a logossal való közvetlen kapcsolatból (a jelenlétből) való kizökkenés, kitesztetés az írás mesterséges emlékezetébe, a hiány és a halál által lakott, közvetetté tett emlékezésbe. A szaggatottság, megszakítottság logikája az elbeszélésben: a jelenlétben már mindig meglévő hiányt, belső különbözőséget, megkettőződést, megszakítottságot mindig úgy képzeljük el, mint ami egyszer elkezdődött, *kezdetét (kívülről) vette*, hogy behatoljon a teljes jelenlétbe: mint egy előttre és utánra osztott történet belső határát, mint áthághatatlan, jóvátehetetlen *törést*. A katasztrófa után minden emlékezet a katasztrófa emlékezete, a jelenbe beékelődött vég, hiány, halál emlékezete, a jövőre mint bekövetkező végre való emlékezés.

A feledőkört és az írást tehát mint katasztrófát fogjuk olvasni. Először mint olyan, a történetyszerűség által megkövetelt törést, amely kettéosztja a regény idejét, később pedig mint olyan eseményt, amely a regényidő minden pillanatába beiktatja a törést.

Szükségszerűnek tekinthetjük-e azt, hogy a feledőkör előzménye az álmatlansági kór – illetve, hogy a feledőkör mint az álmatlansági kór *tünete* jelenik meg? „...az álmatlansági kórban nem az a legszörnyűbb, hogy az ember képtelen aludni, hiszen a test nem érez semmilyen fáradtságot, hanem egy ennél még súlyosabb tünet, amely előbb-utóbb kéréselhetetlenül jelentkezik: a feledés. Tudniillik, amikor a beteg már megszokta az állandó virrasztást, elméjéből kezdenek kihullani a gyerekkori emlékek, majd a dolgok elnevezése és fogalma, végül pedig az emberek azonosítására is képtelenné válik, sőt a tulajdon énjét sem ismeri többé, és valamiféle múlt nélküli bambaságba süllyed” („una idiotez sin pasado”) (58–9; 99).

Van-e valamilyen logika, amely szerint a feledés elkerülhetetlenül követi az álmatlanságot? A nem alvás, nem álmódás és a felejtés közötti kapcsolat talán azt sugallja, hogy az alvás, az álom voltaképpen az emlékezet, a múlt emlékképekbe való lerakódásának ideje, az ébrenlét, az éberség pedig nem más, mint felejtés. Az ébrenlét, a világban való aktív jelenlét csak a felfüggesztett jelenlét által megszakítva, csak megszakítottságban válhat teljessé; a folyamatos jelenlét, a végeérhetetlen most, a múlttól, az emlékezettől való megfosztottság állapota s ekként a teljes jelenlét és az emlékezés

egy adott pillanatban összeférhetetlenek. „Mert a tudatosság és az emlékezet – írta Freud – kölcsönösen kizárják egymást.” (Levél Fliessnek, idézi Derrida: FREUD AND THE SCENE OF WRITING. (WD., 206.)

Az első gyógymód, az első orvosság Ursula leleménye; a sisakvirágfőzet azonban nem az alvást mint az ébrenlét jótékony megszakítását hozza vissza, vagyis nem az emlékezés alvásban jelentkező képességét, csak az álmok képeit („imáges”), álom és ébrenlét egyidejűségét, ahol az álom, ahelyett, hogy elkülönülten az emlékezés terepe lehetne, mosttá válva behatol az ébrenlétbe: „Kristálytisza káprázatukban [*alucinada lucidez*] nemcsak a saját álmokképeiket látták, hanem azt is látta mindenki, hogy mit álmodik a másik. Mintha látogatókkal telt volna meg a ház” (59; 100). Az álmok képpé válva elszakadnak álmodójuktól (az emlékezőtől), és közös egyidejűségben olvadnak föl. Változó ébrenlét- és álomperiódusok helyett a két állapot minden egyes pillanatban egybeesődik és elkülönül, s az eredmény az ébrenlétre és az álomra való egyidejű képtelenség. Nem véletlen, hogy – ez az egyik első tünet – az idő történetbe rendezésének képessége, a narratív funkció sérül meg elsőként: a feledőkör időszakának jellemző „története” a zöld disznó („*gallo capón*”) elmesélhetetlen története (60), amely történet helyett végtelen játékká, az elbeszélő beszédhelyzet jelenéből kiszabadulni képtelen, önmagába visszatérő mosttá válik.

A felejtés első fokozata az emlékképek kihullása, a második a dolgok nevének elfelejtése, a harmadik az emberek nevének elfelejtése, a negyedik pedig (s ez önazonosság és emlékezet elválaszthatatlanságát sugallja) az önfelejtés. A dolgok megnevezésére való képtelenségben válik nyilvánvalóvá a felejtőkör kapcsolata az írással mint jelöléssel: ha a dolgok *névének* elfelejtése, a megnevezés képességének elvesztése lehetlenné teszi a dolgok *használatát*, akkor a dolgokra való emlékezés voltaképpen eleve nem más, mint a dolgok nevére való emlékezés. Ami a felejtőkör idején *megjelenik*, az nem más, mint az észrevehetetlenségéből, használatát lehetővé tevő átlátszóságából kiszakítva anyagiasuló, *materializálódó* jel, szó, név maga. Mint ami mindig is a megnevező szubjektum és a megnevezett dolog *között* állt, minden jelenlétet mint jelentésadást már mindig megkettőzve, önmagától elszakítva. A jel elfeledtségében válik észrevehetővé, a dolog pedig a jel *megjelenése* által válik elfeledté.

Aureliano módszere, a dolgoknak cédulákkal való megjelölése és José Arcadio Buendía forgó szótára („*emlékező gépezete*”, 63) nem más, mint a nyelvnek, a beszédnek már eleve írásként való tudatosulása. Az írott név a gyengülő emlékezet segédeszköze, toldaléka: az anyagiasuló jel, amely magában hordozza a jelentés végtelenségét – s ez a feledés végtelenségének („*las infinitas posibilidades del olvido*”, 102) megfordítása –, a nevet a dolgoktól elválasztó szakadék áthághatatatlanságát. „*Hanem a feledés korlátlan lehetőségeit tanulmányozva, [José Arcadio Buendía] lassanként ráébredt, hogy eljöhet az idő, amikor a feliratokról ráismernek ugyan a dolgokra, de már nem tudják, mire valók. Ekkor bővebb magyarázatokhoz folyamodott. Az a tábla is, amelyet egy tehén nyakába akasztott, kitűnő példa lehetett rá, hogy Macondo lakossága milyen elszántan harcol a feledés ellen: Ez tehén: minden reggel meg kell fejni, hogy tejet adjon... Így éltek hát az illó valóságban, amely egyelőre ugyan megakadt a szavak horgán, de menthetetlenül tova kellett siklania, míhelyt elfelejtik az írott szó jelentését*” („*valores de la letra [vagyis betű] escrita*”) (62; 103).

A nevek – jelek, írásjelek – materializálódásának eredménye, hogy önállósulva, a dolgokról leválva, létrehozhatják a saját valóságukat, amely – a felejtőkör kellős közepén legalábbis – fokozatosan helyettesítheti az „eredeti” valóságot: „*sokakat rabul ejtett egy képzeletbeli valóság... E szemfényvesztés legfőbb népszerűsítője Pilar Ternera volt, aki rájött,*

hogy a kártya segítségével a múltban is éppúgy tud olvasni, mint annak előtte a jövőben. Így történt, hogy az álmatlanok élete most már a kártyafigurák ködös és sokféle jelentésű világában folyt tovább...” (62–3). Pilar Ternera kártyái: a jelek, piktogramok világa. A kártyák a képek és írásjelek közötti átmenet megtestesítői, amelyek, leválva mind a jelentésadó szubjektumról, mind a jelek által eredetileg jelzett tárgyról vagy személyekről, afféle piktografikus ábécéként kezdenek el működni – átvéve (bitorolva) ezzel a „természetes”, jeleket igénybe nem vevő emlékezet szerepét.

A feledőkór, a dolgok nevének elfelejtése nem más, mint a dolgok nevének materializálódása. Nem lehetséges, hogy a felejtőkór voltaképpen *emlékezőkór*, a jelek *elfelejtésének elfelejtése*, a jelekre mint a szubjektum és a világ közötti *dolgokra* való hirtelen emlékezés? Emlékezés arra, hogy a világban való legmeghittebb otlétünk, legteljesebbnek vélt jelenlétünk pillanata már mindig eleve megkettőződik, mert elkerülhetetlenül, *jóvátehetetlenül* jelekre, ismétlődő, ismétlődésként létező s így a pillanat egységét szétfeszítő jelekre (jelek emlékére) támaszkodik? Hogy minden pillanatban már mindig ott van a feledés és az emlékezet, mint a hiánynak, végső soron a halálnak a jele? A feledőkór kellős közepén Macondóba visszatérő Melchiadest nem ismerik meg: Melchiades, „Megérezte, hogy elfeledték, s ez a feledés nem a szívé, hiszen akkor jóvá lehetne tenni, hanem sokkal kegyetlenebb és véglegesebb annál, egy másik feledés, amelyet jól ismert, mert ismerte a halált” (64).

S vajon mi az a csodaszer, amellyel a váratlanul visszatérő, a halálból érkező Melchiades, hogy elfeledtesse ezt a jóvátehetetlen feledést, megajándékozza Macondót? A feledést gyógyító csodaszer, az „*emlékezet varázsszöke*”¹³ vajon nem kapcsolódik-e össze Melchiades egyéb adományaival (a halállal és a kéziratokkal)? Vajon nem Aureliano és José Arcadio Buendia emlékező gépeinek tökéletesített, önmagát elfeledtetni, észrevehetetlenné tenni képes változata? Orvosságként adagolt *írás*? Az *írás*, amely Platóntól kezdve az emlékezet kiegészítését, *pótszerét* jelenti, Macondóban ettől a pillanattól kezdve átveszi a hatalmat, bitorolja a természetes emlékezet helyét, „*Mert éppen feledést fog oltani azok lelkebe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket – az írásban bizakodva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni. Tehát nem az emlékezetnek, hanem az emlékeztetésnek a varázsszerét [»pharmakon«] találtad fel*”. (Platón, 798.) Vajon ez a varázsszer nem méreg-e valójában?¹⁴ És miért éppen Melchiadestől érkezik?

Melchiades

Ha a felejtőkór, illetve Melchiades csodaszerének alkalmazása a történetben a katasztrófa, akkor az a lehetőség is felvetődik, hogy Melchiadest tekintsük a regény középponti alakjának. Ha Melchiadesszel kivételt teszünk, és alakját mitológiai párhuzam segítségével próbáljuk meg értelmezni, ezt azért tesszük, mert a regény világa, mint az *írás* világa, valamiképpen mégis őt teszi meg – ha nem is demiurgosszá, de legalábbis a regényvilág fölött mindvégig ott lebegő félig-meddig mitologikus alakká. Ha az *eredet* szót a SZÁZ ÉV MAGÁNY-ban meglévő értelemben vesszük (mint megkettőződött, szét-szóródott, hiányként tételeződő eredetet), Melchiades a regény középpontja és eredete. „*Minden isten – írja Kerényi Károly – egy világ eredete, amely nélküle láthatatlan volna.*”¹⁵ Kerényi ezt épp azzal az istennel kapcsolatban írja, aki valamiképpen Melchiades alakja mögött is felsejlik: Hermészről (és Thothról) van szó, s ez a párhuzam mindenekelőtt Melchiades *helyét* segít meghatározni, helyesebben meghatározatlanságá-

ban látni. Melchiales vándorló cigány, aki mindig mindenütt otthon van, és közben sehol nincs otthon: „mindenekelőtt elszökőben van, önmagától is. Körülötte minden kísérteties-valószínűtlenné válik, önmagát is szinte kísértetszerűnek érzi. Csaknem feloldódik az úton levésben, de soha egy emberi közösségben, amely megkötné... Az utazó útközben van otthon, magán az úton, amely itt nem a föld két meghatározott pontjának összekötője, hanem külön világ... Egy közbülső birodalom, ...ahol az elszökőben levőnek mindenüvé szabad bejárása van... [Hermész] mozdulatlanul is mozgásban van, ülő alakjában sem nehéz felismerni a tovalebbenőt” (69–70).

Melchiales jelenléte, Hermészéhez hasonlóan, nemcsak azért soha nem teljes, mert az ő világában, az általa meg-világított világban minden, Macondo is, úttá, közbülső világgá, közötti-té változik, hanem azért is, mert ő maga sincs soha teljesen jelen: ismétlődő halála és újramejelenése (mindenüvé szabad bejárása van) teljesen elmosza a két szféra közötti határvonalat, és azt a sejtésünket erősíti meg, hogy talán már először is mint nem teljesen ott lévő, mint kísértet (egy nem jelenlét jelenléte) volt jelen. Melchiales helyére ráillik, amit Derrida ír Thothról: „Mindig olyan helyet foglal el, amely nem az övé, amelyet a halottak vagy bábutánczatók helyének nevezhetnénk, nincs sem saját helye, sem saját (tulajdon-) neve... Thoth soha nincs jelen. Sehol nem jelenik meg személyesen. Nincs olyan ottlét, amelyet sajátosan az övének nevezhetnénk” (Derrida, PP, 123). Melchiales az, aki egyszerre leginkább kívül van – mint a társadalomból, mindenféle állandó közösségből kivetett (pharmakos) vándorcigány –, s ugyanakkor leginkább belül is: ő az egyetlen idegen, aki a Buendía-ház lakója lesz, sőt az ő szobája válik a ház (spirituális) közép-pontjává, de úgy, hogy voltaképpen mintha épp a kívüliségnek vájna ki helyet a Buendía-házon belül.

Melchiales mindig a dolgok között van: birtoklója valami isteni hatalomnak („a négy fiú [José Arcadio barátai] bement a szobába, hogy elpusztítsa a pergameneket. De mihelyt rátették kezüket a sárgult tekercekre, egy angyali erő fölemelte őket a földről, és mind a négyüket lebegve tartotta a levegőben, amíg Aureliano meg nem jött, hogy visszaragadja a pergameneket” [383]), ugyanakkor az emberi test mulandóságának, fizikalitásának legvisszataszítóbb vonásaival bír (például halhatatlanná válási kísérletének eredménye, vagy a gyakran ismételt kép: „a hőségtől megolvadt zsír végigcsorog a halántékán” [22]). Hermészhez, a lélekvezetőhöz hasonlóan szabad átjárása van élet és halál között; nemcsak arról van szó, hogy kedvére járkal a halottak és az élők birodalma között, hiszen ez nemcsak az ő privilégiuma, hanem arról is, hogy ő az első halott Macondóban, övé az első temetés (88) – igaz, továbbra is némán bolyong a ház szobáiban (89); sőt mint Hermész, Hadész hírnöke – s ez az egyik ajándéka Macondónak – ő adja a halált is: „mert Macondo ismeretlen falu volt a halottak országában, míg Melchiales meg nem érkezett, és egy kis fekete ponttal meg nem jelölte a halál tarka térképén” (93). Az ő ajándéka teszi lehetővé, hogy megjelenjen a faluban Prudencio Aguilar (José Arcadio Buendía álmában maga is lélekvezető) kísértete, akinek látogatása végzetes következményekkel jár: ekkor „romlik el az idő gépezete” (93) a pátriárka számára, ettől a pillanattól kezdve képzeletben azt, hogy az idő megállt: „Micsoda katasztrófa – mondta. – Nézd a levegőt, hallgasd a nap zúgását: ugyanolyan, mint tegnap és mint tegnapelőtt. Ma is hétfő van” (93).

Melchiales jelenléte ősképz, eredet, öröklődő emlékkép jó néhány Buendía számára; olyan, megint a meghatározatlan időből kihasított konkrétuságú pillanat („a fullasztó déli órában, amikor a cigány fölfedte titkait” [21]), amely már jelenidejűségében is mint emlékké válás jelentős: „Aureliano... egész életében úgy emlékezett rá, ahogy azon a délutánon maga előtt látta... José Arcadio, a bátyja pedig úgy adta tovább a csodálatos képet, mint valami

öröklődő emléket valamennyi utódjának. Ursulában viszont rossz emléket hagyott a látogatás... Az a maró bűz örökre az emlékezetébe íródott, Melchiales képéhez rögzödvé” (22). A rendkívüli pontossággal bevesződő pillanat az elbeszélésben már *mostként* is mint *kép*, beiródó emlék tételeződik, mint olyan eredet, amely már – hiányként – magában foglalja ismétléseit is. Második José Arcadio, aki soha nem találkozott az „eredeti” Melchialesszel, őrzi az emlékképet; de az emlékképet, „az öregemberét, aki időtlen zekéjében és hollószárnyú kalapjában csodálatos dolgokat mesélt egy vakítóan fényes ablak előtt, nem tudta elhelyezni az időben. Elmosódó emlék volt, minden tanulság vagy nosztalgia nélkül” (277). Ez az emlék tehát nem egyetlen pillanatnak az emléke, hanem mint az időben elhelyezhetetlen eredet, mindenhol van: *jelentése*, hogy soha nem volt más, mint emlékkép, hogy olyan pillanatban határozza meg az eredetet, amely soha nem volt teljesen jelen. „Hermésznek – írja Kerényi – sorstól rendelt tulajdonsága, hogy számára és jelenlétében nincs önfeladás. Soha nem menekülhet el az emlékezet elől, amely fogva tartja, és amelyet magában hordoz mint vele született tudást mindenek ősokeiról” (82). Melchiales emléke, amely születése pillanatában is minden jelen lévő Buendia számára különböző jelentésű jelként, képként működik, a jelenlét emléke: „Ami nem vetünk alá az elkülönöződés folyamatának, a jelenlét. A jelen az, ahonnan, úgy hisszük, képesek vagyunk elgondolni az időt, kitérölve a fordított szükségyszerűséget: hogy a jelent az időből mint elkülönöződésből gondoljuk el... A helyettesítő jel nem úgy teszi a halállal [a jelben rejtőző halál] szemben sebezhetővé a jelenlétet, hogy egy már lehetséges jelenlétebe hatol be (affects). Az autoaffekció úgy alapítja meg az önazonosságot, hogy közben kettéosztja azt. A tapasztalat, vagyis a jelenlét feltétele a jelenléttől való megfosztottság.” (Derrida, G., 166.)

Melchialesben, akinek a történetben *elfoglalt* helyét és idejét talán sikerült kellőképpen meghatározatlanná tennünk, megtalálható a legtöbb hermészi attribútum: a hollószárnyú kalap Hermész (bokáján vagy sisakján található) szárnyait idézi; Melchiales a technikai találmányok adományozója (nem véletlen, hogy Ursula afféle ördögi figurát gyanít benne, hiszen ha úgy tetszik, ő hozza a tudást az ártatlan Macondóba); a kópéság sem idegen tőle (ennek példája a műfogsorepizód, amikor az idegen pótlékkal ifjává varázsolja magát); ért a jövendőmondáshoz (Nostradamust tanulmányozza, pergamenjei pedig titkos orákulumok), az alkímiához, asztrológiához, mágikus tudományokhoz, és főképpen őhöz kötődik a regényben az írás. Dagerrotípiái műhelyének bezárása után semmit sem tesz, csak ír, végtelen pergamenjein dolgozik. Titkos, csak a beavatottak számára megfejtendő (*hermetikus*) szöveget ír, és az ő kéziratának megfejtése alapítja meg Macondóban a *hermeneutika* tudományát, amely a regényben az *utolsó tudomány*. Alakjában összekapcsolódik az írás, a halál, az emlékezés mint a jelenbe ékelődött hiány, valamint a nem jelenlét motívuma. Ha a SZÁZ ÉV MAGÁNY világa az ő tevékenységének fényében („*orgonahangjával bevilágítja a képzelet legsötétebb tereit*” [22]), általa meggyógyítva-megvilágítva jelenik meg, akkor ez a világ a nyelv, az írás világa. Melchiales az a „*beszédese alak*”, „*aki mintegy magának a világos, tagolt, játékosan találékony és éppen ezért elbűvölő nyelvnek emberi-isteni megtestesülése*” (Kerényi, 121). Ahogy a regény egyik kritikusa, egészen más kontextusban írja, „*Melchiales alakja úgy tüntet fel mindent ebben a regényben, mint jelek és minták nyelvét*”.¹⁶

A feledőkör gyógymódja, a csodaszer, ekként nem választható el a katasztrófától, haláltól, az írástól mint mesterséges emlékezettől – mint ahogy a betegség kezdete is olyasvalakihez kapcsolódik, akinek megjelenése az írásra és a halálra is utal. Az álmatlansági és feledőkör Rebecával együtt érkezik, aki a betegség mellett két fontos dolgot hoz magával: egy zsákot, benne szüleinek zörgő csontjaival (Macondo első, importált

halottai), valamint egy José Arcadio Buendíának címzett levelet. A levél írója azt bizonygatja, hogy az árva Rebeca a Buendíák rokona: „Az említett nevek tökéletesen olvashatók voltak, akárcsak a levél aláírása, de sem José Arcadio Buendía, sem Ursula nem emlékezett rá, hogy ilyen nevű rokonaik lettek volna, és senkit sem ismertek, akít úgy hívtak volna, mint a feledőt” (56); mégis befogadják, és a levél alapján Rebecának nevezik el: azt is mondhatnánk, a regényben ez az írás mint mesterséges emlékezet első győzelme a természetes emlékezet fölött.¹⁷

A katasztrófa (vagyis a felejtőkör és gyógymódja) nem a technikai értelemben vett írás megjelenése, hanem a derridai *archi-écriture*-é: az írás a beszéd, a tapasztalás, a jelenlét már mindig ott lévő eleme. A történetnek már a kezdetén is ismerik az írást Macondóban: José Arcadio Buendía könyvet ír a napfényhadviselésről, Melchiades használati utasítást mellékel a navigációs eszközökhöz, José Arcadio Buendía olvasni tanítja két fiát – csakhogy a felejtőkörig az írás észrevétlen marad. A katasztrófa mint az írás megjelenése nem más, mint egy „mesterséges technika behatolása, egy teljesen újszerű erőszakos betörés, archetipikus erőszak: egy kívülről berobbanása az odabentbe, behatolva az igazi logosz bensőségessébe, a segítség, amelyet a beszéd önmaga számára nyújt” (Derrida, G., 34). „A feledés erőszakossága. Az írás, ez a mnemotechnikai segédeszköz, amely átveszi a jó, spontán emlékezet helyét, a feledést jelenti” (37).

A SZÁZ ÉV MAGÁNY-ban azonban a katasztrófa már mindig megtörtént: az írás megjelenése (a bűnbeesés) mint katasztrófa olyan középpont, mint Melchiades emlékképe: mindenütt ott van, már mindig ott van, és mégis, hogy a világ történetbe rendezhető legyen, egy előtt és egy után közötti törésként kell elhelyezni, *helyet* találni neki. A SZÁZ ÉV MAGÁNY történetként, katasztrófális történetként meséli el az írás megjelenését, ezt a történetet, előttré és utánra való széttörést azonban minden pillanatban visszavonja az írás már mindig ottléte mint katasztrófális esemény, tény. Vagyis: miközben úgy olvassuk a regényt, mintha a katasztrófa története lenne, amikor a történet felkínált logikáját követve egy *előttré* és egy bűnbe esett *utánra* osztjuk a regény idejét, mindvégig tudnunk kell, hogy a katasztrófa már minden pillanatban bekövetkezett, hogy eseményként, történetként leirhatatlan, hogy ő maga az esemény és a történet *feltétele*.

Az írás hatalma a beszéd (és a spontán emlékezet) fölött a felejtőkör után egyre terjed; José Arcadio Buendía még magabiztosan mondhatja a „hivatalos írást” (70) lobogtató Apolinar Moscoténak (aki „nagy betűkkel kiírta az ajtóra: Corregidor”), hogy „Ebben a faluban nem szoktunk papírokkal parancsolgatni” (71), hamarosan mégis megjelennek Macondóban a csendőrök. A falut ért későbbi katasztrófák (az özönvíz és a szélvihar) is az írással mint pótemlékezéssel vannak kapcsolatban. Az özönvíz, a feledés korszaka (Ursulának eszébe is juttatja a feledőkört [327]), amelynek során Macondo felejt és elfeledtetik egyszerre, a banánsztrájk és a tömegmészárlás után kezdődik, mintegy Mr. Brown elrendelésére; az események csak Második José Arcadio emlékezetében élnek tovább, a kollektív emlékezetből az egész epizód kitörlődik, és a hatóságok, később pedig a tankönyvek hivatalos, írott verziója (emlékezete) bitorolja az „igazi” emlékezet helyét. Hasonlóképpen helyettesítődik Aureliano ezredes élő emléke egy írott jellel, egy utcatáblával, amely az utolsó Aureliano *nevének* motiváltságát is egy hamis, írott névadáslogikával helyettesíti: „Sok évvel ezelőtt volt itt egy ilyen nevű utca, s akkoriban az volt a szokás, hogy a gyerekeket az utcákról nevezték el” (420). Aureliano Babilonia múltját, emlékezetét, eredetét keresve, a természetes emlékezet jótékony lerakódásaitól megfosztva, csak a plébánia iratai között kutakodhat (420).¹⁸

Az utolsó katasztrófa, az apokaliptikus szélvihar már csak egy olyan Macondót söpör el, „*amit még a madarak is elfelejtettek*” (415). A szélvihar erősödése párhuzamos Melchiades iratainak végső megfejtésével, a történet végleges írássá változtatásával, s ennek megfelelően egyszerre emlékezet és feledés: „*Ekkor támadt fel a szél, lágyan és langyosan, és múltbeli hangokat hozott, ősi gerániumok suttogását, a legszívósabb nosztalgiáknál is régebbi csalódások sóhajait*” (427). Ugyanakkor: „*úgy volt elrendelve, hogy a tükrök (vagy trükkök) városa szétszóródik a szélben, és kihull az emberek emlékezetéből...*” (428).

A történet második felét kíséri végig Melchiades kéziratának hosszadalmas megfejtése – az általa meghatározott száz év voltaképpen az olvasás időtartamában szabja meg a hátralévő időt –, és ekkor veszi át a tudás szóbeli átörökítésének helyét az angol nyelvű nagylexikon, a világ írott, alfabetikus elvű megemlézése-helyettesítője; Aureliano Babilonia csodálatos mindentudása egy emlékezet nélküli totális tudás, amely több, mint az enciklopédiában benne foglalt ismeretek összessége (394), és csak azt nem tartalmazza, ami *emlék* lehetne: Macondo és a Buendiák történetét. Amikor, már majdnem felnőttként, először lép ki az utcára, Aureliánót „*nem érdekelt semmi, amit útközben látott, talán azért, mert nem hasonlíthatta össze semmiféle emlékekkel*” (378). Az „*idő romlását*” (265), a „*leértékelődött idő*” („*mala clase del tiempo*”, 261; 288) térhódítását jelzi a „*hosszú évekkel később*” szerkezet sorvadása is (ennek persze az az egyszerű tény is oka lehet, hogy a Buendiák ideje egyre fogy): a legtöbb ilyen típusú mondatból hiányzik az emlékezés mozzanata (343; 359); a 317. és 319. oldalon a mondat emlékező alanya nem Buendía, hanem az a kisfiú, akinek az életét Második José Arcadio mentette meg a tömegmészárlás alatt. Ezek a mondatok nem egy az emlékezés jeleneként tételezett jövőből ugranak vissza, hanem fordítva: a meszárlás jelenéből indulnak, és lényegük éppen az, hogy a fiúnak senki nem fog hinni. A szerkezet az emlékezés helyett a felejtés folyamatát sugallja.

Amnézia és nosztalgia

Mit jelent az „*elromlott idő*”? Mennyiben katasztrófa utáni idő ez – ha elfogadjuk, hogy a történetbe rendezés a felejtőkört, illetve az írás megtestesülését teszi meg katasztrófának? Hogyan kapcsolódik össze az írás és az idő megértésének, megélésének a regényben tételezett legfontosabb terepe: az emlékezés? Milyen volt az az emlékezés, amely a katasztrófa előtti idő létmegértésének eszköze volt? És milyen az új, bűnbe esett, írástól terhelt idő emlékezte? Tételezhető-e vajon éppen itt valamiféle oppozíció, azelőttre és azutánra felosztott kronológia? Ha úgy olvasunk, mintha a katasztrófa előtt és után kétféle emlékezet létezne, nem nehéz elképzelni a kettő különbségét sem. A jó időben, a jelenlét idejében az emlékezet mintegy beépül a *most* struktúrájába, a jelenléthez való hozzáadódása nem egy kívülről jött elem behatolása, hanem a jelen önmagában is teljes szerkezetének kiteljesítése, amely folyamatosságot, a valaha teljes jelenként megélt múlt észrevétlen beolvadását (mint a felgyűlő *tudás* beolvadását is) feltételezi.

A katasztrófa utáni emlékezetben az emlékezet *emléknyom*: az emlékezés jeltermeszete hatalmasodik el. A katasztrófa, a jel mint írás megjelenése mindig ott van a jelen és az emlék között (ezért válnak a feledőkör idején az emlékek képpé). Az emlék ezáltal radikálisan kívülé, idegenné válik, és beépülése a jelen szerkezetébe nem magától értetődő, spontán beolvadás, hanem erőszakos behatolás, beékelődés: hiány, amely a jelen pillanatot megfosztja teljességétől, illetve a benne eleve meglévő teljességihiányt *jelenti*. Ha úgy tetszik, az emlékezés a halálra való emlékezés (prófécia): emlékezni valakire annyi, mint hiányában is tudni róla, hiányában egy jellel-képpel helyettesíteni.

Vagyis valakire emlékezni egy kicsit mindig annak a valakinek a halálára emlékezni, valakit *elfelejteni*. Az ilyen emlékezés *ideje* elromlik, „*megvetemedik*”, mert az emlékezés, amely az időnek mint jelenként megélt pillanatok sorának a folytonosságát biztosíthatná, éppen a hiányt, a jelenlét teljességének lehetetlenségét jelenti. Az alsóbbrendű időben a Buendiák mintha két pólus, a múltat kizáró *amnézia* (a múltfeledés, a „*múlt nélküli idiotizmus*” – a felejtőkör, a katasztrófa pillanatának végtelenítése) és a jelenfelejtés, a jelent mint teljes hiányt (léthiányt) tételező abszolút *nosztalgia* között vergődnének.¹⁹ A Buendiák magánya a katasztrófa után az *amnézia* vagy a *nosztalgia* magánya, s a két pólus között mintha nem maradt volna semmi.

A *nosztalgia* fájdalmat, egy megszakíthatatlan, *abszolút* határ áthágásakor fellépő fájdalmat jelenti – a szó eredeti jelentésében is ez a két dolog adódik össze: *nostos* („visszatérés”) és *algos* („fájdalom”). A Buendiák emlékezetének katasztrófa utáni kétpólusúsága, a *nosztalgia* üzemmódjából az *amnézia* üzemmódjába való teljes váltások egyképpen fájdalmasak és pusztító hatásúak. A *nosztalgia* és *amnézia* közötti abszolút váltások logikáját jól szemlélteti Aureliano ezredes utolsó napja, amely az ezredes és a feltörő, erőszakosan útjába kerülő emlékek *küzdelmével* telik. Aureliano ezredes érzéstelenítette emlékezetét, szándékosan igyekezve megfosztani magát az emlékezés képességétől, hiszen a hermészi emlékezet-írás világában az emlékezés egyet jelent a pusztító *nosztalgiával*. Az ezredes következképpen nem látja, nem hallja apja kísértetét a gesztenyefa alatt: „*Aureliano ezredes azonban nem látta, ahogy azelőtt sem látta soha, és nem is hallotta azt az érthetetlen mondatot, amit apja kísértete intézett hozzá*” (278). Az emlékezés második támadása a dátum (október tizenegyedike) kapcsán éri: „*hirtelen eszébe jutott egy másik október tizenegyedike, a háború idején, amikor arra a brutális bizonyosságra riadt föl, hogy a mellette fekvő nő halott*” (278–9). „*De bármennyire feltámadt is az emlék, ezúttal sem látta be, hogy mennyire elhagyták a jóslatok, és miközben forrt a kávé, pusztán érdeklődéssel, de a nosztalgia legcsekélyebb veszélye nélkül gondolt tovább a nőre*” (279). A valódi emlékezés lehetősége (amit a szöveg *nosztalgiával*, *kockázattal* [„*riesgo*”] azonosít) Aureliano régi jóstehetségével kapcsolódik össze; a jóslatok, akár csak a valódi emlékek, egy szerves időt, az egymásból következő, egymásra épülő, egymással (mágikus) kapcsolatban álló jelen pillanatokból álló idő elvesztett lehetőségét jelentik. A jóslatok, a jövőre vonatkozó emlékek elvesztése az emlékezet elvesztésének, érzéstelenítésének párja. Az ezredes ellefejtja a halott nőt, és *amnéziájának* végtelen ismétlődésként való megtestesülésébe, az aranyhalacsák gyártásába és beolvasztásába temetkezik.

Az emlékek következő támadása a visszatérő álom: „*Álmában eszébe jutott, hogy az előző éjjel s az elmúlt évek sok-sok éjszakáján ugyanezt álmodta, és tudta, hogy a kép azonnal szétfoszlik az emlékezetében, amint felébred, mert a visszatérő álomnak az a sajátossága, hogy csak álom közben lehet emlékezni rá*” (280). Az álom, amely már a feledőkör idején is az emlékezés képességével kapcsolódott össze, az emlékezésnek az *amnéziás-érezéstelenített ébrenlétből* kizárt, következképpen ártalmatlan, kockázatmentes terepe. Az ezredes ébredése után egy irreleváns háborús emlék a következő behatoló (az ezredesnek minden emléke a háború emléke), de Aureliano ezredes még ennek is ellenáll: „*mivel másra nem tudott gondolni, megtanult hidegen gondolkodni, hogy az elkerülhetetlen [»includible«] emlékek ne sértsék [»lastímaran«] az érzékenységet*” (281; 307).

Az utolsó – végzetes – *nosztalgia*offenzíva a közeledő cirkusz zsvajva: „*Kiment az udvarra, négy óra tízkor, meghallotta a távoli trombitaszót, dobpufozást és gyerekszívajt, és beleesett – ifjúkora óta most először, de tudatosan – a múltba vágyás kelepéjébe [»una trampa de la nostalgia«], és újból átélte a cigányok csodálatos délutánját, amikor az apja elvitte jégnezőbe*” (281;

308). A regény első mondatában sugallt eredet, amely a megnevezés kudarcának, a Melchiades halálhírére közlő visszhangnak a pillanata volt, most újból felbukkan: az emlékezet, annak a pillanatnak az emlékezete az amnézia és a nosztalgia kétosztatóságában csak a jelenbe való erőszakos behatolás, a jelent felbomlasztó, szétziláló emlék lehet: *halálos emlék*. „*Látta a menet végén szaltózó bohócokat, s aztán megint csak a maga nyomorúságos magányát szemtől szembe, amikor már mindenki elvonult, és csak a fényes üresség maradt az utcán... Ekkor, a cirkuszra gondolva odament a gesztenyefához, és vizelés közben is a cirkuszra szeretett volna gondolni, de már nem lelte fel az emlékét*” (281–2).

A „*már nem lelte fel az emlékét*” úgy is lefordítható: meghalt. Halálának oka: nosztalgia, amely szétrombolja amnéziájának védőfalát – de másképpen is olvashatjuk: halálának oka az utolsó emlék elfelejtése, az amnézia szigorának tökéletessé válása. Aureliano ezredes halála – amely nem is halálként, hanem az utolsó emlék elvesztéseként szerepel az elbeszélésben – az a szelíd, szinte észrevétlen átmenet, amikor az ezredes átcúsúszik a felejtésnek, a jelenlét hiányának egy az előzőtől csak árnyalatnyival különböző fázisába, ám épp ez az a parányi különbség, hiánytöbblet, ami után már *odaát* van.

Az ezredes halálának (az emlékezés és a halál viszonyát tekintve) afféle ellenpontja, pár oldallal később, Amaranta halála. (A kettőt a szöveg is összekapcsolja, hiszen a többszöri visszautalás mellett Amaranta történetére az ezredes halálának időpontjához való visszatéréssel vált [290].) Amaranta fordított utat jár be, amely hasonlóan végzetesnek – ámbár másképpen, derűsebben végzetesnek – bizonyul: a nosztalgiától, jelenfeledéstől jut el valamiféle érzéstelenítettségig, amnéziáig. „*Amaranta... belebonyolódott emlékeinek hálójába... Minden nosztalgiáját elevenen vitte magával az öregségbe*” (290). Amaranta nosztalgiája a jelen szétrombolása, a halálra való emlékezés, Rebeca halálának vágya. „*Mint ahogy Aureliano Buendía ezredesnek akaratlanul is mindig a háborúra kellett gondolnia, úgy gondolt Amaranta Rebecára. De amíg bátyjának sikerült fertőtlenülítene [esterilizar] az emlékeit, ő csak felhevítette őket [escaldar]”* (291; 317). Nem véletlen, hogy éppen őelőtte jelenik meg a halál allegorikus alakja, a Melchiades-emlékkép mindenkori napszakában, „*egy forró déli órában*” (293), és felajánlja neki az amnéziát, a feledést: az aranyhalacska készítéséhez hasonlatos szemfedélvarrást. „*Ekkor értette meg, hogy miféle bűnös körben forgott Aureliano Buendía ezredes az aranyhalacskaival. A világ most már nem hatolhatott át a bőre felszínén, s belseje védve maradt minden keserűségtől*” (293). Az ő ajándékba kapott érzéstelenített emlékezete azonban nem tökéletes amnézia: az ön-maga által kiszabott életidő (a szemfedő elkészítése), az a tény, hogy mintegy a végső katasztrófán, a halálon túlról, kívülről emlékezhet, megvilágosodással jár, az emlékek (túl késői) megtisztításával („*purificar*”), miáltal „*új fényben építhette újjá a világmindenséget*” (293; 314). Amarantának megadatik az abszolút nosztalgia és az abszolút amnézia közötti emlékezés, de csak azért, mert az ő emlékezése mindkettő: a múltnak és a jelennek egyszerre való elfelejtése és emléke, a múlttól és jelentől való teljes elkülönülés, ami nem más, mint az előlegezett halál állapota. Amaranta a halál allegorikus alakjának megjelenésétől kezdve halott, mert mindenben kívül van, a „*határtalan megértés*” privilégiumának birtokában (293), s ezért fizikai halála (ennyiben megismétli Aureliano ezredes halálát) semmiféle radikális, hirtelen változást nem hoz: egyszerűen egy előre kijelölt időpontban, intézményes formában kel át azon a határon, amelynek már addig is a túlsó oldalán volt.

A katasztrófa után tehát a Buendiák vagy totális amnéziában, vagy totális nosztalgiában élnek: Amaranta (a halál megjelenéséig) a nosztalgiában, a szép Remedios és Aureliano ezredes az amnéziában. A két lehetséges állapot a „*múlt-talan idiotizmus*” és

a „*nosztalgia végzetes csapdája*”. Az emlékezés, mint az áthághatatlan határon túli múlt beekelődése az elkopó jelenbe, törvényszerűen pusztít, rombol. A nosztalgia egy másik áldozata „*az emlékektől megroppant lakosok*” (395) között a katalán tudós, aki macondói száműzetésében valójában Spanyolországban él, s miután átesett a „*fájdalomteli visszatérésen*”, és hazatér, Macondóban él tovább: „*A két nosztalgia párhuzamos tükrői közt szédelegve elvesztette csodálatos irrealitásérzékét*” (413), és végül az amnéziában keres menedéket. Azt tanácsolja Aureliánónak és barátainak, hogy „*felejtsek el mindazt, amit a világról és az emberi szívről tanított nekik*” (413), és tagadja a nosztalgia mint visszatérés lehetőségét: „*az emlékezet nem ismer visszautat... minden régi tavasz visszahozhatatlanul elveszett*” (413). Fernanda, aki Aureliano ezredeshez hasonlóan az érzéstelenített felejtés és a nosztalgia között ingadozik, a feledés végtelen jelenében olykor engedélyezi magának a nosztalgia kockázatos pillanatait: magára veszi a karneválon viselt jelmezét: „*a királyi jelvényeket átalakította az emlékezés masinájává*” („*una máquina de recordar*”) (376; 398). Megint az emlékezőgép-metaphora, és megint a múltnak a jelenbe behatoló jelvényei, jelei. Az első alkalommal fizikai fájdalmat érez, „*a lelke kikristályosodott az elveszett álmok fájdalmában*” („*la nostalgia los sueños perdidos*”) (376; 398), szíve a sajgó emlékezés első fuvallatára összeomlott („*se desmoronó a los primeros embates de la nostalgia*”) (376; 398; az „*embate*” [„*csapás*”] jóval erősebb, mint a „*fuvallat*”). Életének utolsó éveit az amnézia és a nosztalgia váltakozásában telnek el, s a halál tulajdonképpen nem más, mint a nosztalgia győzelme, az áthághatatlan határon túli, katasztrófa előtti múlt teljes behatolása, amely annyira uralkodóvá válik, hogy fokozatosan eltörli a rossz, leértékelődött jelen időt. Erre, egy nosztalgiapillanatban való végleges ottmaradásra utal az is, hogy halála után nem öregszik, teste nem porlad szét: „*Amikor José Arcadio négy hónappal később hazaérkezett, még mindig ott találta, épen és érintetlenül*” (377), királynői jelmezében. A nosztalgia áldozatai Aureliano José és a pápajelölt José Arcadio is, akik az Amaranta iránti vérfertőző vágy emlékét viszik magukkal mindenhová, mindig ezen az emléken belül maradvá.

Az utolsó fejezet egyszerre a nosztalgia és az amnézia eluralkodása. A nosztalgia itt mintegy az amnézia elfelejtése; Amaranta Ursula és Aureliano Babilonia paradicsoma a kezdetnek, egy képzel, írott kezdetnek csak megisméltése, és nem újratemtése vagy visszanyerése lehet. Nem az özönvíz előtti paradicsomról van szó, hanem éppen-séggel „*az özönvíz elveszett paradicsomának*” (419) visszanyeréséről – ami nem más, mint a felejtés paradicsoma, hiszen az özönvíz éppen a katasztrófa, a felejtőkör megisméltése volt. Az utolsó fejezet paradicsoma ekként a feledés nosztalgiájának szülötte.

Írás: feltárulkozás

Két kérdés merülhet fel ezek után: először is, a katasztrófa utáni emlékezés, az írás-emlékezés végzetes kétosztatóságában vajon van-e helye a köztes emlékezésnek, a jelen nem szétromboló, abba nem hiányt beoltó emlékezésnek, a nem jelként, hanem jelenlétként működő emlékezésnek? Másodsor: a katasztrófa által kettéosztott világban vajon volt-e valaha katasztrófa előtti, a jelenlétet kiteljesítő emlékezés? Másképpen fogalmazva: szólni kell Ursuláról.

Ő az egyetlen szereplő, aki a leértékelődött időben is képes összekapcsolni a jelenlétet az emlékezéssel; vaksága, úgy tűnik, megfosztja a jelenlét lehetőségétől (igaz, az olvasásától is) – ő azonban az emlékezetből csinál pótlékot. Ahogyan másoknál a látás, mint képek, jelek látása, az emlékezet eszközüvé válik, úgy változtatja ő az emlékezetet a látás szervévé: „*Türelmes, titkos tanulásba fogott, hogy felismerje a tárgyak és az emberi han-*

gok távolságát, és emlékezetével lássa mindazt, amit a hályog függönye eltakar előle” (261). Emellett ő az egyetlen, akinek élete nem „tudás nélküli ismétlés” (Derrida, PP., 115), akinek számára az emlékezet fölhalmozódása a megértés növekedésével, az Amarantában csak elszalasztott lehetőségként felmerülő múltrekonstruálással jár együtt (újraértelmezi Buendía ezredes, Amaranta és Rebeca történetét is [263–4]); egyáltalán, szinte ő az egyetlen Buendía, aki gondolkodik a többiekéről, megkísérli megérteni őket, akár csak úgy is, mint a magány elszigetelt, egyéni változataiban szenvedő embereket – vagyis a magány egyedül nála válik, ha nem is mással megosztható jelenlétté, de legalábbis a másik magány iránti, emlékezettől áthatott részvétté. Ha a jelszerű, jelenlétromboló emlékezetet Hermész–Melchiades világítja meg, akkor, mondhatnánk, a lerakódó, megértést hozó emlékezet védnöke Mnemoszüné–Ursula, aki nemcsak az emlékezést adja, hanem – ami ugyanaz – a jótét feledést is (Kerényi, 81). Ha Mnemoszüné az emlékezet felvigyázója, az emlékezésben „nem önmagát veszíti el az ember, csak azt, ami felejténivaló” (Kerényi, 81–2). Tekinthető-e hát Ursula a katasztrófa előtti emlékezés őrzőjének az írássá vált emlékezet pusztító idejében? Ursula testének zsugorodása vajon nem a jó emlékezet pusztulásának metaforája-e?

Az első fejezet egyik rövid jelenete mintha éppen ennek az oppozíciónak, a kétféle emlékezés ellentétének parabolája volna. José Arcadio Buendía, miután úgy találta, hogy Macondo menthetetlenül elmaradottságba és elszigeteltségbe süllyedt, el akarja hagyni a falut. Ursula azonban így válaszol:

„– Nem megyünk el – mondta. – Itt maradunk, mert itt született a gyermekünk.

– De nincs még halottunk – mondta a férje. – Az ember addig nem tartozik sehová, amíg nincs a földben halottja.” (29.)

Ursula számára az igazi alapítás, az ittlét megalapítása a születésre való emlékezés. José Arcadio Buendía szerint az alapítás, a jelenlét intéstitúciója a halálról való megemlékezés, a halálra való emlékezés. Mintha a kétféle emlékezet csapna itt össze. Nem véletlen, hogy José Arcadio ekkor – sokkal, nagyon sokkal a katasztrófa előtt – válik először az emlékezés mint hiány áldozatává: ránéz két fiára, akik mintha csak „Ursula varázsigtől fogantak volna, s csupán attól a pillanattól fogva léteznének. És akkor lejátszódott benne valami: valami titokzatos és döntő folyamat, mely kiszakította a jelenből, és az emlékek felderítetlen tájai felé sodorta” (29). A jégnézés, a megnevezés kudarca már jóval ezután történik, és José Arcadio Buendía véglegesen csak a feledőkör és Melchiades halála után süpped bele örökös amnéziájába, amely egyben egy csak írott nyelv, a latin tudását (a rá való hirtelen emlékezés kezdetét) is jelenti. Vajon mi az két fiának látványában, ami ilyen drámai hatással van José Arcadio Buendiára? Mi az, amire fiait szemlélve rádöbben? Talán nem más, mint az apaság ténye, a közös név felelőssége, a genealógia jelentősége. A genealógia az a törvény, amely elkülöníti a Buendiákat és a nem Buendiákat, a *Buendía név* viselőit mindenki mástól. Vajon nem a névadásban, a genealógiában (és incesztustabuban) már eleve ott lévő írás felismerése az, ami kiszakítja a jelenből? „Ma már bizonyosnak tekinthető – írja Derrida –, hogy az írás (a köznapi értelemben vett írás) születése majdnem mindenhol és a leggyakrabban a genealógiát illető szorongással kapcsolódott össze” (Derrida, G., 124). Vajon nem a család törvényére figyelmeztetik-e Ursula varázsigtéi? S vajon nem adódik-e itt alkalom, hogy Ursulának az emlékezésben betöltött szerepét másképpen, máshonnan olvassuk?

Ursula, mint láttuk, az aktív, termékeny, a múltat tudássá és megértéssé változtató emlékezet. De vajon mire emlékszik (és emlékeztet) elsősorban Ursula? Emlékezete olyan, hogy abban minden, ami rendhagyó, ugyanannak a dolognak a jele: a disznó-

farkú csecsemőt idézi fel benne Aureliano különös jóstehetsége éppúgy, mint José Arcadio példátlan méretű férfiasága és a család tagjainak minden, a normálistól elütő vonása. Ursula az incestustabu őrzője (emlékezője), a Buendiák és nem Buendiák elkülönítője, annak a törvénynek a védelmezője, amely már mindig a derridai értelemben vett irásként (elkülönböződésként, az egyént mint egy csoport tagját névvel azonosító jelként) működik. Az incestustabu törvényéről, írja Lacan, „*eléggyé egyértelműen kiviláglik, hogy azonos a nyelv rendjével. A rokonsági kapcsolatok megnevezése nélkül ugyanis nem létezik olyan hatalom, amely képes a preferenciák és tabuk rendjének érvényesítésére*”.²⁰ Ursula emlékezete ekként már eleve írás-emlékezet; az általa képviselt (katasztrófa előtti) korszak már „*a szupplementum, az artikuláció, a jelek, a reprezentáció-képviselő kora. Vagyis az incestus tiltásának korszaka*” (Derrida, G., 263). És vajon nem éppen ez az írás-emlékezet, az egynél jelenlétét a genealógia, az incestustabu nevekben, nevek elkülönülésében és azonosságában megnyilvánuló hatalmának alárendelő emlékezet az, ami a halogatáshoz, a tabu áthágásának elhalasztásához és ezzel a rituális gyilkossághoz vezet? Vajon nem Ursula emlékezete az, amely a családfának, a Buendia-genealógia írott törvényének engedelmessé a jelenlétet mint mindig már jelektől megosztott, önmagával nem azonos *ismétlést*, más nem jelenlétek jelöltjévé teszi? S vajon nem ezért képtelen-e Ursula a feledőkór gyógyítására?

Aligha lehet szó tehát katasztrófa előtti teljes jelenlétről, az írás megjelenése előtti emlékezetéről; a katasztrófa, az írás megjelenése olyan természetű, hogy már mindig megtörtént. A csodaszert, Melchiades varázsitalát nem igénylő emlékezet egy eredet álma, amelyet talán *minden történetbe rendezettség igényel*, amelyre minden nem jelenlétnek szüksége van, hogy, önmagát elkésettnek, az *azután* idejébe belevetettnek látva, az önmagába ékelődve felfedezett hiányt külső beavatkozásnak, behatolásnak, utólag alkalmazott pótszernak tekinthesse. A történet tere kezdettől fogva az írás szemiotizált tere, a történet ideje mindig is az írás ideje, amely mindig katasztrófa utáni – de csak abban a (nem kronologikus) értelemben, hogy a katasztrófa már mindig megtörtént. A regény első mondata, amelyhez visszatérünk itt ismét szükségesnek látszik, katasztrófa utáni mondat: szerkezete a nem jelenlét, a hiány szerkezete, amelyben „*a halálhoz fűződő kapcsolat... az élő jelen konkrét struktúrája*” (Derrida, G., 71). Az első mondat, akár az összes többi, a *véget* jelenti-jelzi, a vég emlékezetét, amelyben a mondat „hőse” és az elbeszélő egyaránt részesedik, s amely a teljes jelenlét hiányát (amit magánynak is nevezhetünk) kezdettől fogva bevezeti. „*Attól fogva, hogy már nem tudjuk, ki beszél és ki ír, a szöveg apokaliptikussá válik.*”²¹

S itt nem kerülhető el többé, hogy visszatérjünk Melchiadeshez, a szöveg soha jelen nem lévő középpontjához, a kéziratok szerzőjéhez, s így az olvasással a szöveg *végén végezzünk*. Az apokalipszissal és az Apokalipszissal. Mert nem lehet kétséges, hogy Maccondo apokaliptikus pusztulásának és a pergamenek megfejtésének egyidejűsége a puszta egyidejűségnél többet jelent. Vajon mennyiben Apokalipszis Melchiades szövege, és vajon ez a kérdés mennyiben változtatja meg a jelen írás elején feltett kérdések értelmét?

Melchiades jövőbe látó kéziratjai, a szóbeli prófétai hagyománnyal ellentétben, hangsúlyozottan *írott* szövegek; nyelvük a szanszkrit, ez a főképpen írott formában létező hieratikus nyelv, amely jeleinek idegenszerűségével (a sorok a száradni akasztott ruhákra emlékeztetik az olvasásukra vállalkozó Buendiákat) kiemeli írott, materiális jellegét. A szöveg megírása (Melchiades része) voltaképpen a szöveg *elrejtése* volt: a sifrizás a nyelvnek csakis írott szövegben lehetséges rejtjelezését, jelekbe rejtését

hajtja végre (például a kétféle kód váltakozását a sorok hossza, az írás véletlenszerű fizikai sajátossága szabja meg).

Az utolsó oldalak története, a pergamenek olvasása ekképpen vitathatatlanul apokaliptikus (vagyis, a szó eredeti értelmében, felfedés, feltárás), mint az írott szövegnek önmagába kódolt elrejtettsége alóli előtűnése, feltárulkozása. Egy *titok* feltárása, egy titoké, amelyet rejtjelezettség, elrejtettség, feltárulásának nehézsége eleve az igazság privilégiumaival ruház fel. Az igazság eszerint nem más, mint reveláció, feltárulkozás, az írásban rejlő titok felfedése: „mert a jövő – véli Aureliano Babilonia – igenis áttetszővé válik az időben, és látható lesz, akárcsak a fény elé tartott papírlap hátoldalán az írás” (403).

Vajon a szövegnek elrejtettségéből való feltárulkozása mennyiben a Buendiák történetének igazsága? A kérdés helyénvalóságát – az eksztatikus tónus mellett – az a metaforikus kapcsolat is jelzi, amelyet a szöveg létesít a legutolsó Buendia, a „*kiszáradt bőrtömlőre*” („*pellejo*”) (426; 446) emlékeztető halott csecsemő és Melchiales pergamenjei között. Erre a kapcsolatra jó néhány értelmező felfigyelt, és – bizonyára helyesen – a regény önmagába zártságának metaforáját vélték felfedezni e hasonlóságban. „A regény önreflexivitása itt burkoltan az incesztusban, a tudáson túl található önmagunkról való tudáshoz válik hasonlónak” (González Echevarria, 27). Az incesztus, a család önmagába zártsága ekként a szövegnek mint önmagáról szóló írásnak vérfertőző, narcisztikus magába zártságával, körköröséggel alkot afféle zárt láncot. Ennél azonban talán messzebbre is merészkedhetünk: a szöveg felfedett igazsága az írás felfedésének, titkának igazsága; ha a szöveg igazsága a Buendiák történetének igazsága, akkor a történet igazságát mint az írás igazságát tárja fel. Nem elég tehát annak megállapítása, hogy a SZÁZ ÉV MAGÁNY metafikciós regény, hogy önmagáról szól, hogy a reveláció, mint Emir Rodríguez Monegal írja, annak felismerése, hogy Aureliano örökösen a befalazott szobában marad mint fiktív szereplő, felruházva „a fiktív alakok ismételhő halhatatlanságával” (134). A feltárulás igazságának talán nem az a lényege, hogy Aureliano önmagáról olvas, hanem az, hogy önmagáról olvas. Mit jelent ez a reveláció?

Ha a regény világa a jelenléte behatolt írás világa, az elérhetetlen teljes jelenlét, most világa, akkor vajon az írás, amely ennek a világnak a kulcsát tartalmazza, nem önmaga-e a kulcs mint feltárulkozó írás? Nem az általa kínált leértékelődött, elromlott jelenlét-e a világban való egyetlen lehetséges jelenlét? A reveláció, a feltárulkozás nem az olvasás végén következik be; Aureliano már előre tudja, amit felfedezett. A felfedés pillanata a most olvasásának, a jelenlét pillanatának olvasása, a jelenlét pillanatát olvasó olvasásának az olvasása: „*azt a pillanatot kezdte megfejteni, amelyet épp átélt, egyszerre haladva a megfejtésben és az átélésben... mintha egy beszélő tükörbe pillantana*” (427). Ezután Aureliano még tovább olvas, de úgy, hogy már tud. Ez volna hát a reveláció pillanata, a jelenlét, a többi Buendia által soha el nem ért teljes jelenlét pillanata? Mi ennek a pillanatnak az igazsága? A pillanatban való jelenlétnek az igazsága? Vajon nem a megfejtés, az olvasás maga? Annak felismerése, hogy minden pillanat már mindig az olvasás-megfejtés pillanata, vagyis a jelenlét minden pillanatában már jelen van az írás (mint emlékezés, mint a jelenlét jelek általi megkettőződése)? Hogy nincs reflektálatlan, megkettőződés nélküli jelenlét, hogy a beszélő tükör (a képként, jelként duplikálódott jelenlét) mindig, minden pillanatban ott van, hogy a jelenlét épp azért nem lehetséges, mert minden pillanat egyszerre átélt és megfejtett pillanat? Melchiales Apokaliptikus ekként a minden pillanatban ott lévő vég felfedése, apokaliptikus.

Melchiales kézíratai, megismételve szerzőjük helyét, amely egyszerre van kint és bent, egyszerre hiány és jelenlét, kívül és belül is vannak a Buendiák történetén és a

SZÁZ ÉV MAGÁNY-on. Minden pillanatban ott van a pergameneken található írás: mindig jelen van mint kívülről behatolt, de már mindig odabent lévő kívüliség. Száz éven át odabent van, mint az örökös jelen megfejtendő (írott, a véget jelző, apokaliptikus-eszkatologikus) része. A száz év a kéziratok megfejtetlenségének, elrejtettségének időtartama: a száz év az, ami hátravan. A bűnbe esett, katasztrófa utáni emlékezet ideje, amely a katasztrófa előtti teljes idő és jó emlékezet ígázatában (nosztalgiájával) él, és elfelejti eleve volt írottságát. S vajon Macondónak a Melchiades kézírataiban (?) elrendelt elfeledése („mert úgy volt elrendelve, hogy a tükrök [vagy trükkök] városa szétszóródik a szélben, és kihull az emberek emlékezetéből, mielőtt Aureliano Babilonia végez a pergamenek megfejtésével” [428]) nem azt jelenti-e, hogy Macondo az olvasás befejeztével – de csakis akkor – egyszer s mindenkorra teljesen írottá válik, mert az emlékezet szerepét immár tökéletesen átveszi az írás? S vajon az utolsó mondat („mindaz, ami írva van bennük, öröktől fogva és mindörökké megismételhetetlen, mert az olyan nemzetiségnek, amely száz év magányra van utélve, nem adatik meg még egy esély ezen a világon” [428]) nem tekinthető-e mégis valamiféle megváltásnak, hisz a történet megismételhetlenségének fenyegetése (vagy ígérete) talán nem más, mint az ismételhetőség, az ismétlés világából, az írásból való megszabadulás?

Jegyzetek

13. Plátón: PHAIDROSZ. Ford. Kövendi Dénes. PLATÓN ÖSSZES MŰVEI 2. (Budapest, Akadémiai, 1984) 797.

14. Az írás metaforájaként használt „pharmakon” többféle jelentésének egymást megkérdőjelező-aláadás szerepéről Plátón szövegében lásd Derrida: PLATO’S PHARMACY, A DERRIDA READER. Szerk. Peggy Kamuf. (New York, Harvester Wheatsheaf, 1991) 112–139. A továbbiakban Derrida, PP.

15. Kerényi Károly: HERMÉSZ, A LÉLEKVEZETŐ, MI A MITOLÓGIA? (Budapest, Szépirodalmi, 1988) 97.

16. Biruté Ciplijauskaite: FORESHADOWING AS TECHNIQUE AND THEME IN ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE, CRITICAL ESSAYS ON GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. 144.

17. Noha feltehetően semmi köze a SZÁZ ÉV MAGÁNY-hoz, érdekes párhuzamot kínál Daphne du Maurier A MANDERLEY-HÁZ ASSZONYA (REBECCA, 1938) című regénye. Itt Rebecca Max de Winter első, meggyilkolt felesége, aki temetetlenül fekszik a tenger mélyén, és az új feleség boldogságához feltétlenül el kell temetni. A halott Rebecca mindaddig fantomként, írásain keresztül kísérti a kétségbe-

esett ifjú arát. Pilar Ternera jóslata Rebecának így hangzik: „Addig nem lehetsz boldog, míg szüleid a földben nem nyugszanak” (90).

18. Ezekkel a részekkel kapcsolatban mindenképpen jogosult a SZÁZ ÉV MAGÁNY politikai jellegű értelmezése. Az írás értelmezhető úgy is, mint a törvény, a szabályozás, az elnyomás eszköze és elsődleges terepe. Lásd erről Claude Lévi-Strauss híres ÍRÁSLECKÉ-jét. SZOMORÚ TRÓPUSOK. Ford. Örvös Lajos (Budapest, Európa, 1994), 373–87, főleg 380–1. Itt azonban mindenképpen hangsúlyoznunk kell, hogy a SZÁZ ÉV MAGÁNY-ban az írás nemcsak a történelem behatolásának trópusa – mint Roberto González Echevarría kitérő értelmezésében –, nemcsak a történelmi emlékezet hivatalos helyettesítője: általában a jelenlét, az emlékezés struktúrájában eleve benne foglalt hiány, törés, kettőződés, ha úgy tetszik, a halál trópusa. Roberto González Echevarría: MYTH AND ARCHIVE: A THEORY OF LATIN-AMERICAN NARRATIVE (Cambridge, Cambridge University Press, 1990). González Echevarría értelmezése szerint a kortárs latin-amerikai regény szövegtere az írásarchívum, a megmerevedett, ahistorikussá vált (mitikus) elbeszélések

potenciálisan szubverzív tára; a törvény archívumának utánzata afféle bahtyini–foucault-i fellazító tér. „Nincs egyetlen olyan mítosz sem, amely ellenőrzése alatt tartaná a regényt, és az írás, az Archivum állandóan szétziláló és szétzilálódó világa nem engedélyez semmiféle transzcendenciát” (189–90). Az írás itt, bár elsősorban az elnyomás eszköze, épp az írásban való jelenlét problematikusságának folytán szubverzív, a történelmet becsempésző térré válik, mintegy a szöveg radikálisságának letéteményese. González Echevarria nem foglalkozik az íráslogika működésével a regényvilágon belül, s így az írás szerepéről kialakított értelmezése is jóval „pozitívabb”. Mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy az írás trópusának segítségével rendkívül meggyőzően kapcsolja össze a szövegelemzést a politikai értelmezés lehetőségével.

19. Az amnézia fontosságát, igaz, más összefüggésben, George R. McMurray is hangsúlyozza: az amnézia szerinte „úgy tekinthető, mint

ami a Buendiák testi békéjének és spirituális történelmének elvesztését szimbolizálja”. George R. McMurray: GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. (New York, Ungar, 1978) 102. A nosztalgiáról Kulin Katalin ír részletesen, összevetve azt az emlékezéssel. A nosztalgia nem emlékezés: aktuálissá, jelenné teszi (a benne rejlő vágy erejénél fogva) azt, ami elmúlt. És éppen azért teheti jelenné, mert elmúlt, vége: „a nosztalgia alapvető feltétele az élet részben vagy egészben való befejezése... A nosztalgia dialektikájának a lényege, hogy feltételezi annak a végét, aminek a továbbélését biztosítja”. Kulin Katalin: MÍTOSZ ÉS VALÓSÁG: GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. (Budapest, Akadémiai, 1977) 138.

20. Anika Lemaire: JACQUES LACAN. (London, Routledge, 1977) 85.

21. Jacques Derrida: A FILOZÓFIÁBAN ÚJABBAN MEGHONOSODOTT APOKALIPTIKUS HANGNEMRŐL. Ford. Angyalosi Gergely; Jacques Derrida–Immanuel Kant: MINDEN DOLGOK VÉGE. (Budapest, Századvég, 1993) 79.

Orbán Ottó

JAPÁN BIRS

Előző életemben nagyvilági életet éltem.

Harmincéves korom körül kiszabadultam, noha csak időről időre és sohasem teljesen (azaz lélekben is: hogy mást ne mondjak, az öntudatlanul fölvetett szokásaimban például) a létező szocializmus rozsdás vaskalitikájából, és a rám szegeződő, szigorú tekintetek kereszttüzeiben röpködni kezdtem a tágabb kalitkában, az utazók világában, mint egy hipotetikusan szabad madár. Rabok, börtönőrök, tudjuk, hogy van ez. Berúg a szabaduló a szabadságtól, aztán csak néz, hogy visszakerül oda, ahonnan elindult...

Én mindenesetre fenéig üritettem a mámor poharát. Mint annyi más magyarnak az én korosztályomból, nekem is a nyelvtudás volt a mumusom. Nem az, hogy egyáltalán nem tudtam angolul, hanem az, ahogy tudtam, hogy a tudásom nem volt hitelesítő, mert nem tehettem próbára természetes körülmények között, ahogy ma az országhatárokon farmerben átsétáló fiatalok teheti próbára a magáét, ennél fogva a kellenél jobban szorongtam, és folyton Nicolas Guillénnek Weöres Sándor fordította versét húzta a fülembe a Castro előtti idők kubai tánczenekara: „Amit angolul te tudsz, / Vito Manuél, / azzal még annyit se tudsz / kimondani: jé!”

Nem csoda hát, hogy vígan köröztem a földgolyó körül, mint az égbolton fényes tűzpontnak látszó műholdak egyike, és egy idő után azt az önelégült üzenetet közvetíttem személyiségem irányító központjába: „Orbán Ottó, te tudsz angolul! Bip,