

# Gyökértelenség az európai elbeszélő prózában

## I. Történeti perspektívában a gyökértelenségről

### 1. Kivételtől a szabályig (Dosztojevszkij és Orson Welles)

Olyan jelenségre derítünk fényt, mely eddig nem kapott kellő figyelmet, és ennek érdekében szokatlan megközelítéshez folyamodunk. Regényt és filmet vetünk össze: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét és Orson Welles *F for Fake*<sup>1</sup> című filmjét.

Raszkolnyikov, miután megölte az uzsorás öregaszszonyt, lassanként rádöbben, hogy nincs hova mennie. Céltalanul ténfereg a város útvesztőjében, mely egyszersmind az emberi társadalom és a saját tudatáé is. Képletesen a hazátlanok sorsában osztozik – gyökértelen lény. Már sehol sem érezheti otthon magát, ez bűnhődésének egyik kegyetlen vetülete, mely, ne felejtjük el, logikusan következik gaztettének természetéből. Lélekben ugyanis jóváhagyta tettét, még mielőtt végrehajtotta volna. Vagyis erendendő bűne egy gondolati művelet (melyet nevezetesen Napóleon példája és Stirner<sup>2</sup> eszméi sugallanak): jogosnak tartja, hogy aki kivételes lény, mindenben és mindenkin át-gázolhat nagyságának érvényre juttatásához. A tett tehát egy eszmét követ, mely azonban nem követ semmilyen elfogadott társadalmi vagy morális törvényt: vagyis gyökértelen eszme.<sup>3</sup> Raszkolnyikov, a neve szerint is szakadár, gondolatában bűnös, pontosabban abban, hogy tetteit gondolatain kívül semmi sem befolyásolja, de az „Élettel” is szakít, mivel bűne egész lényét ugyanabba a iszonyatosan beszűkült, mindentől elzárt világba száműzi, amelynek addig csak az agya volt a foglya. Az intellektusnak önmagában lehet, hogy ez elfogadható volt, a lehetetlen lét miatt magát emésztő totális én számára azonban egyre kínzóbban fojtogató lett. Hosszú kálváriát kell bejárnia, Porfirij démoni eljárását elszenvednie, mely különös módon egybecseng a Krisztust megtestesítő prostituált, Szonya messianizmusával, míg belenyugszik az ítéletbe, kényszermunkába a szibériai fegyenctelepen. És ott, távol a várostól<sup>4</sup>, az orosz földdel testközelben kezdődhet meg belső válságának és meghasonlásának oldódása. Raszkolnyikov számára ott derenghet föl a reménysugár, hogy még gyökeret verhet valahol. Ez a remény visszás módon azonban száműzetésből fakad, mely a gyökértelen élet-helyzet maga.

Később még visszatérek az effajta regényhőssorsra, és a kétértelmű üzenetre, melyet hordoz. Egyelőre csak egy dolgot kell megfigyelnünk: világos, hogy Dosztojevszkij ugyanabba a zsákba gyömöszöli az elvont gondolatot, a bűnt és a gyökértelenséget, hogy aztán egytől egyig hevesen elítélje mindezt erkölcsileg, sőt életvitel szempontjából is. Mít sem változtat a helyzeten, hogy tudjuk: önnön múltjával számol le, „hatalomvágyának” kudarcát emészt. A lényeg, hogy Raszkolnyikov története szabályos büntető eljárás a teoretikus, az értelmiségi ellen, aki tetteit elvont elmeszüleményei szolgálatába állítja. Hadüzenet tehát a *cosa mentale* és annak térhódítása ellen, mellyel a Nyugat, sugallja a szerző, az orosz lelket magát, annak gyökereit akarja megfertőzni. A *Bűn és bűnhődés*nek, mely 1866-ban jelent meg, jelentős utóélete lett Nyugaton, ahol kérdéskörét és szereplőit gyakran ironikus szellemi változatokban teremtették újjá.

Kevés mű bánik olyan látványos tiszteletlenséggel a Dosztojevszkij által védeltetett értékekkel, mint Orson Welles *F for Fake* című filmje, mely a *Bűn és bűnhődés*-től teljesen elütő témájával a regényéhez hasonló kérdést vet fel. Kétségtelen, hogy nem az emberi tettel magával foglalkozik, de nem is az ember és az élet alapvető kapcsolataival, hanem az alkotás műveletével csupán és a sajátos viszonyokkal, melyek a művészet és a társadalom közt jönnek létre. Azzal a társadalommal, melyben a piaci érték adja a művek megítélésének abszolút ismérvét. Ha egy hamisított festmény drágábban kel el, mint az eredeti, indokolt-e, hogy az alkotó személyéhez kössük a művészi alkotást, nem csak semmitmondó mitológiát tákolunk-e a személye, vajúdása, alkotói tevékenysége iránti érdeklődéssel? A művészet a hazátlan pénz szeszélyes áramlását követi, hol fölbukkan, hol eltűnik, mindenütt ott van, még-sincs sehol – gyökértelen. Elítélendő emiatt? Orson Welles agyafűrt és ügyes stratégiával arra vezeti rá a nézőt, hogy semmi alapja sincs az ítékezéshez. Amilyen a látvány, olyan a közönsége.

Szédítő képkavalkádban, a hagyományait még úgy ahogy őrző, de már kozmopolita Ibiza vakító ragyogásában előttünk áll a hamisító, a hazátlan művészet tökéletes megtestesülése Elmyr de Hory személyében, aki nemesi neve ellenére sejtetően kispolgári és zsidó származású. Ez a hazátlan alak boldogtalan? Teljesen értelmetlen volna igennel válaszolnunk a kérdésre, mert az ördögi kis figurát nem erkölcsös vagy egyszerűen csak érzelmi lelkiismerete jellemzi, hanem az, hogy átlát a világon, mely körülveszi. Márpedig ennek a világnak a fő szabálya a siker. A rendező – aki maga is megjelenik a filmben, mint Elmyr sorsában és céljaiban gyökértelen alteregója – megjegyzése szerint a kérdés nem az, hogy felismerjük-e a hamisítványt, hanem az, hogy az a hamisítvány jó-e vagy silány. És mivel Elmyr gazdag, azaz termékei jó minőségét pénzbevétele hitelesíti, hogyan is gyötörhetné lelki furdalás? Halljuk, amint rossz angolságát rossz franciasággal keverve ellentmondásos elméleteket fejt ki a hamisítványok valódiságáról, látjuk, amint mesterkélten fényűző díszletben buzgón gyártja a Picassókat, Matisse-okat, Modiglianikat, melyek közül fensőséges közönnyel tűzre vet néhányat. Elmyr az értelem művészetét és a művészet értelmét egymással kiegészítve úgy lubickol a gyökértelenségben, mint hal a vízben. Tündöklésére semmi nem képes árnyat vetni: egy álíró, aki könyvet ír a hamisítóról, hogy leleplezze, csak még nagyobb dicsőséget szerez neki, miközben maga is meggazdagszik.

Ennyi kihívó túlzás láttán azt hihetnénk, hogy szatirikus filmmel állunk szemben. A szatíra azonban bizonyosságban gyökerező véleményt feltételez, a tükörijátékon alapuló világ pedig nem igazán alkalmas létrehozására. Igaz, a kaján megjegyzést, hogy Elmyr szinte halhatatlanná válik, hisz annyi híresség szignóját használja, a Chartres-i katedrális képe követi, mely ugyancsak névtelen alkotók halhatatlan alkotása, csak éppen másképp örökkévaló, amint ezt Orson Welles megindultan kifejt. A katedrális azonban a képeslapok édeskés színeiben jelenik meg, és ettől a középkori remekmű nem lehet megfelelő ellenpont: Elmyr szelleme megfertőzte, hamisítvánnyá válik, mint ahogyan a film maga is, melyet alkotója nyíltan bűvészműtatványként emleget. Hamisítvány a hamisítványról, gyökértelenség az n-edik hatványon, a megbotránkozásra hajló néző

zsöllyeje alól pedig kicsúszik a talaj; esetleg felidézheti Gide *Pénzhamisítókjának* azt a részét, melyben az író a következő szavakat adja Strouvilhou szájába: „Ahol mindenki csal, ott az igaz ember válik szemfényvesztővé.”<sup>5</sup> Orson Welles a hamisító tevékenységét és a gyökértelen szellemiséget szorosán párba állítja ugyan, de egyiket sem szedi ízekre, hanem a művészethez folyamodik, hogy ezt a működést szemléltesse. Természetesen a művészet a kapitalista rendszerben működik így, a rendező ezt nem titkolja, de a kapitalizmust nem támadja, sem nyíltan, sem hallgatólagosan. Mivel a művészet magát gyökértelenség fogja föl, vádaskodás helyett csak önmagát vádolhatja, és még ez a fogalmazás is pontatlan, mert részletezni kellene, hogy azon a senki földjén, ahol található, csak eljátszhatja, hogy vádolja önmagát, mímelheti, látványos piruettekkel és köpönyeglengetéssel, hogy különbözik a hiteles eredetitől, már, ha ebben a perspektívában lehet egyáltalán hitelességről beszélni. „A varázsló, mondják, csak egy színész, aki varázslót játszik.” A színésznek pedig nincs identitása, mesterségbeli tudása van, ez derül ki az Elmyrrel kapcsolatos kihívó megjegyzésből is: „Magyarnak lenni nem nemzethez tartozás, hanem szakma.” Ez már-már technokrácia.

Pontosan: a Dosztojevszkijtől Welles-ig, eltelő időben – Welles 1973-ban forgatott filmjét 1975-ben mutatta be – a hangsúly áttevődött a nemzethez tartozásról a szakmára. A két pólus példás tisztasággal rajzolódik ki: a probléma hasonló, az attitűd ellentétes. Egyik esetben az erkölcsi ítéletet olyan iszonyodó elutasítás kíséri, hogy az gyaníthatóan félelemből fakad, a másikban a cinkos és játékos elfogadást önkéntelenül is az élvezettel társítjuk.<sup>6</sup> A kettő közt majd egy évszázad a távolság. Tegyük hozzá, hogy mindkét pólus tipikus a maga korában. A 19. század második fele megsejtette a gyökértelenséget, és igyekezett harcolni ellene, a 20. század második fele ezzel szemben egyre kevésbé habozik magára ismerni benne, és különféle elméleti tevékenységekkel sietteti a tudatosítását. Ha az irodalmat és a képzőművészetet vizsgáljuk, láthatjuk, hogy Orson Welles példája egyáltalán nem egyedüli. Számatalan mű van, mely elutasít minden önmagán kívüli utalást, számomra azok a szövegek is, melyek saját maguk által diktált anyagból születnek, a nyelv által kiváltott impulzusokból, gyakran a nyelvtudományok szabályait követve.

A regény és a film összehasonlítása bármennyire is szokatlan, de egyáltalán nem indokolatlan. Fontos kérdést vet fel, melyről napjainkban inkább megfeledkeznek. Hogyan, milyen utakon, milyen élmények hatására csatlakozott az irodalom, közelebből a narratív próza a *cosa mentale* diadalmenetéhez, hogy azonosuljon vele, és törvényeit módszeres vizsgálatoknak vesse alá? A csábító delibáb, miszerint a strukturális felfedezések korlátlan hatalommal ruházzák fel a gondolatot, képes elfogadtatni velünk, hogy modernségünk, annak meglátása és módszerei teljes fegyverzetben pattantak ki korunk fejéből. Az avantgarde is, buzgón bizonygatva teljes szakítását a bénító múlttal, ezt a tévhitet táplálja a maga polémiáival.<sup>7</sup> Egyébként azok, akik érdekből ítélik el a modernséget, vagy mert felkészületlenek a befogadására, többnyire egyhangúlag úgy állítják be, mint a kultúra alkatától idegen, helytelen újdonságot, melyet, ha megpróbálunk megérteni, csak fölöslegesen vesztegetjük az időnkét. Csodálók és ellenzők bizonyára akaratlanul és szinte szertartásosan egyetértenek abban, hogy *ex nihilo* alkotói jelenséggel állunk szemben, mely nem része sem a szellemtörténetnek, sem a formatörténetnek. Vagyis gyökértelen jelenség. Mivel azonban a dolognak mindennek ellenére van időbelisége, eseménysorozata, divat- és gondolatirányzat eleme, önkéntelenül is fölvetődik a kérdés: létezik-e okozat ok nélkül? Ennyire logikátlan volna a történelem?

## 2. A gyökértelen írók szellemi rokonsága

Elharmarkodott, sőt nagyképű vállalkozás volna áttekinteni ezt a történetet a maga teljességében. De talán nem túl korai, hogy vázoljuk a kialakulását, majd némi logikát próbáljunk benne találni. Előzmények után kutatunk hát, azt keressük, vannak-e tények, melyek annyiszor egybeesnek, hogy már általánosíthatók. Az elbeszélő próza különösen gazdag lelőhely ebből a szempontból. Az egész irodalom persze nem jöhet számításba, csak az, amit gyökértelen elbeszélésnek és regénynek nevezünk. Így esélyünk lehet, hogy a jelenséget belülről leírassuk, jellegzetes irányzatait feltérképezzük.

Milyen próza lehet vizsgálatunk tárgya? Ha egy-egy nemzet irodalmában kellene a szemléletes példát megtalálnunk, kínos helyzetbe kerülnénk. Az észak-amerikai irodalom „elvesztett generációján” kívül, melyet Jean Bessière tanulmányoz, egyetlen ország egyetlenegy csoportosulása sem kötötte szorosán össze az alkotói kalandot a külföldre távozással. Bármelyik európai nemzetet vizsgálunk ebből a szempontból, kiábrándítóan szegényes eredménnyel járunk. A végén még azt is feltételezhetnénk, hogy részben a nemzeti irodalomtörténetek a felelősek a ködösítésért, mellyel a regény jelenlegi „irodalmisságának” az eredetét kezelik. Ha külön-külön sorra vesszük a nemzeti irodalmakat, a bennük felbukkanó előjelek annyira szétszórtak, hogy kivételes balesetnek lehet őket tekinteni, emiatt a jelen a múlttal való szakításként értelmezhető, és így nem lehet felismerni, hogy az éppenséggel a múltból örökölt át erős vonásokat, és fejlesztette őket tovább. Mivel pedig ez a múlt bőven átlépi a nyelvi és politikai határokat, kár volna mellőzni a komparatista szempontot, hiszen hasznos lehet.

A 20. század első évtizedei körül Európában egyre több olyan író jelent meg, akiket pontosan lehetett azonosítani: akik nem érezték – vagy, ha még élnek –, nem érzik magukat otthon a hazájukban, sem máshol a világban, akik mind érzelmileg és szellemileg, mind egzisztenciálisan és kulturálisan megtapasztalták a száműzetést, az emigrációt és az idegenséget – azaz a gyökértelenséget. Soha nem alkottak csoportot vagy egységes mozgalmat, inkább szellemi rokonoknak nevezhetjük őket. Szellemiségük sajátossága, hogy kényszerből, olykor szándékosan kulturális vagy nyelvi idegenséggel szembesült, mellyel meg kellett küzdenie. A folyamat felszínre hozta, és egyre inkább tudatosította, hogy a hagyományos irodalmi diskurzus mennyire pontatlan és tehetetlen. Az irodalmi diskurzus szabályai, amelyek a figuratív elbeszélésben a nyelvet egyszerű hordozóként kezelték, érvényüket veszítették azáltal, hogy az idegenség légkörében maga a nyelv került az érdeklődés középpontjába. Ugyanolyan fontos lett, mint az úgynevezett főhősök, akiknek a viszontagságai már a viszontagságok megfogalmazásának a nehézségeivel kiegészülve fogalmazódtak meg. Zavarba ejtő, nehezen megközelíthető művek születtek. Melyek hiába álltak homályosság hírében, és bármennyire nem beszéltek össze szerzőik, ezek a könyvek mégis a gyökértelenségnek adtak hangot, sőt annak a problematikáját és látásmódját terjesztették.<sup>8</sup>

Szereplőik, vagy pontosabban árnyalakjaik beköltöztek az olvasók emlékezetébe. Személyes ismerőseink lettek, egyénként élnek képzeletünkben, már csak elszigeteltségük, marginális mivoltuk miatt is, és a különféle erők, főképp saját tudatuk által emelt szilárd fal miatt, mely rendkívüli erővel választja el őket a világtól. Általában úgy vannak megalakotva, hogy ne hasonlítsanak senkire, csak a hasonmásukra, aki mindig lesben áll, és bármikor felbukkanhat útkeresésük során. Ám ha egymás mellé állítjuk ezeket az árnyalakokat, alig titkolhatnák hasonlóságait.

Bár dán író, előkelő arisztokrata családból származó művész az idegen Malte Laurids Brigge, nem ismerhet-e fel távoli rokont *A vallomás* Adamovjában, aki örmény és föltehetőleg páriának vallja magát, de akit éppúgy kísért a

semmi, és mint ő, teljességre szomjazik? Magányosságuk, túlhajtott érzékenységük szükségletük az önvizsgálatra, az elmúláshoz, a megaláztatásokhoz, a halálhoz való vonzódás, mely az emberi roncsok metafizikus valósága, végtelen íráskényszerük, hogy felmutassák szenvedésüket, az „elkülönült” lények hiányérzete, a végeláthatatlan kételkedés önmagukban, törekvés, hogy gyökeret ereszthesse- nek a mennyben, önsanyargatásuk érzéki spiritualitása, az ábrándképekre és a megrázó önvallomásokra való hajlam – mindez nem volna elég, hogy ezek a kinszenvedők egymásra ismerhessenek? És ha az őket elválasztó harminc év ellenére Rilke alteregója csatlakozhatna Adamovhoz a részben baudelaire-i, részben dosztojevszkiji Párizs szorongásos díszleteiben, nem olvasnák-e mindketten elbűvölten a rombolásos rémálmodokról szóló lapokat, melyekkel a *Pétervárban* taglóz le egy másik magányos gyökértelen, Lev Nyikolajevics Dudkin? És a kegyetlen személyiségtől való megfosztottság, mely Andrej Belij hősét sújtja, vajon nem hasonlítana-e egy másik darabokra hullt személyiségére, melyet a mágikus rémszínház tartogat Harry Hallernek Hermann Hesse *A pusztai farkasában*?

A világért sem szeretnénk mindenre „gyökértelenség” címkét akasztani, sem pedig a Jorge Luis Borges kedvelt játékának hódolni, mely tagadja az irodalmi identitást, mikor egyik képzeletbeli világában felidézi a következőket: „minden irodalmi alkotás vajon nem egyetlen egy szerző műve-e, aki névtelen és időtlen?”<sup>9</sup> Nem a gyökértelenség mítoszt szeretnénk táplálni, csak hangsúlyozni mindazt, ami az egyébként egymástól teljesen független gyökértelen írók műveiben hasonló.

Minden szerzőnél, aki ebbe a csoportba sorolható, csakugyan fontos összefüggésként bukkan fel a száműzetés tapasztalata és az idegenség témája. Az imént említettek kivül hadd soroljuk fel csak Franz Kafkát, André Gide-et, James Joyce-ot, Robert Musil-t, Vladimir Nabokovot, Witold Gombrowicz-ot, Albert Camus-t és Samuel Beckettet. A felsorolás, mely távolról sem teljes, önmagában is beszédes. Karl Rossmann, Josef K és K a maguk labirintusában bolyongva végérvényesen Kafka szellemi vándorútját jelentik a kritika számára. Kafkát, aki „olyan ország megtúrt látogatója, mely törvényesen nem az övé, aki »a német nyelv vendégének tekinti magát, jóllehet, azt nevezhette anyanyelvének.«<sup>10</sup> Gide, a „nomád”, aki a gyökértelenséget védelmezte Barrès-szel szemben<sup>11</sup>, megteremtette Lafcadiót, akinek a tette semmivel sem indokolható, és Boriszt, a párizsi környezetbe került lengyel kamaszt, akinek az élete a *Pénzhamisítók*nak, ennek a regényről írt regénynek a tétje lesz. Joyce Triesztből indítja útnak modern Ulysses-ét, Leopold Bloomot dublini hírhedt egy napig tartó útjára, melybe a szombathelyi származású zsidó keleti nosztalgias képzelgése keverednek. Musil Ausztriából Berlinbe települve jelentette meg regényének első kötetét Ulrichról, arról az emberről, aki csak tiszta öntudat akar lenni, leveti a „szereplő” tulajdonságait, és elmenekül a levitézlett Bécs kísérteties szalonjaiból, és elvesztett harmóniáját az incesztusban találja meg valahol a Földközi-tenger egyik platói szigetén. Nabokov, aki az emigrációban lett íróvá, a saját helyzetéből merítette szinte az egész életművét, az orosz nyelven írt *Szolgjátat neaj* titokzatos élőhalottjától a *Lolita* szörnyűsége Humbert-jéig. Gombrowicz ugyancsak emigránsként lépteti színre önmagát a *Trans-Atlantique*-ban, mikor tragikomikus alászállását meséli el az argentin *puto*, a „Líbiában portugál apától, spanyol-török anyától született mesztic” groteszk poklába.<sup>12</sup> Ellenérvként lehetne felhozni, hogy a *Közöny* (*Idegen*) írója nem volt idegen csak filozófiai szempontból, de honnan tudhatjuk, hogy az Afrikában született Camus valóban otthon érezte-e magát az európai Franciaországban? Mindenesetre Meursault közönye és Clamence ingerült kíméletlensége az ellenkezőjét sejteti. Végül pedig Beckett esetében kétségünk sem lehet. Szabad akarata-

ból menekül el Írországból, és választ idegen írói nyelvet, és ez bizonyos fokig összhangban van a válogatott teljes megfosztottságokkal, melyekkel szereplőit sújtja, *Molloy*-tól, aki a „semmi” valóságába zuhanva végzi, a *Megnevezhetetlen* testetlen hangjait, mely még arra sem képes, hogy megszólalásának helyét meghatározza.

Szerzők és szereplők, mind „otthonlanok”, akik máshol vannak az életben, a világban, szakítottak az őket körülvevő társadalommal. Pontosan ezért idegen kisebbséget alkotnak koruk uralkodó kultúrájában, ellenpéldái, sőt ellenségei az eszményképnek, melyet ezek a kultúrák magukról láttatni szeretnének. A kisebbség azonban nem jelent egyet az ismeretlenséggel. A gyökértelenség irodalmának egyik paradoxona, hogy világhírré tett szert, mely marginális mivolta miatt elvileg egyáltalán nem következhetett volna be. Mintha a művek vastag félreértés-felhőköt oszlattak volna el, és magasröptű igazságokat fedtek volna föl, rengeteg nyelvre lefordították őket, nyomoztak a szerzők után, interjúkat készítettek velük, és sok egyéb módon gázoltak a magánéletükbe. Napjainkban pedig a róluk való ismeretek hozzátartoznak ahhoz, amit némi iróniával a művelt ember fegyverzetének nevezünk. Az arzenál egyébként folyamatosan gyarapszik, elemzések, tanulmányok, összegzések halmozódnak évről évre az egyre tömöttebbé váló dossziékban. Vagyis: a gyökértelenség irodalmát számon tartja a világ.

Érdemes megjegyezni azonban, hogy ennek az irodalomnak a tündöklése nem csak zavarba ejtő, megvilágosító látásmódja egyszersmind fényt derít a 20. századi civilizáció különféle elidegenedéseire. Ugyanezt teszi végül is minden minőségi irodalom, akár gyökértelen, akár nem. A gyökértelenek viszont nemcsak a humanista jóérzés közhelyeit bolygatják, hanem kivétel nélkül mindannyian arra törekszenek, hogy felforgassák az irodalmi formálás konvencionális kódjait. Ha szereplőik antihősök, regényeik a maguk módján antiregények, láthatóvá teszik a műfaj immanens törvényeit, melyek működésének önállóságát hangoztatják. Ezek az írók megelőlegezik az autonóm írásfelfogást, melyben a kortárs kísérleti regény olyannyira kedvet leli. A szerepváltásra érdemes figyelni, mert az úttörők és az őket napjainkban követők közt alkati különbségek vannak.

Nagyjából kétfajta szolipszizmust különböztethetünk meg. Az írás szolipszizmusával szemben, melyre az új regény és az abból kiinduló iskolák szorítkoznak, az általunk tárgyalt „diaszpóra” szolipszizmusában az egzisztenciális kaland meghatározó elemként van jelen. Esetükben élmény és művészet elválaszthatatlan egymástól, az emberi tapasztalat, téma, vízió és technika szerves egészet alkot. Úrben lebegő egészet, gyökértelenségegyüttest.

### 3. Barrès előítéleteitől a 20. századi születési traumáig

De vajon ehhez a gyökértelenség-fogalomhoz nem kapcsolódik-e túlságosan sok érzelmi, szenvedélyes elfogultság? Kénytelenek vagyunk a fogalmat tisztázni, akár újra is értékelni, hogy megfelelően élhessünk vele. Szembeötlő, hogy a növénytantól kölcsönzött kifejezés morális és kulturális téren pejoratív értelmet kapott, mégpedig már az ipari forradalom idejétől fogva, mikor vidéki tömegek hagyták el földjeiket, hogy városokban telepedjenek le. De csak a 19. század végén, Maurice Barrès *Gyökértelenek* (1897) című regénye nyomán vált ez a szó a morális értékek züllésének és hanyatlásának baljós jelképévé, került bele minden fajta nacionalizmus ideológiai fegyvertárába. Barrès szerint a csapásért a hivatalos köztársasági oktatás a felelős (a cselekmény 1879-ben indul), melyet Bouteiller, a filozófia tanár testesít meg. Bouteiller „megveszekedett gyökértelen”, „házatlan és család nélküli”, „a pedagógia szörnyűsülöttje, a ráció gyermeke, akitől idegenek helyi és családi szokásaink, aki nem kötődik semmihez és

senkihez, légüres térben lebeg”.<sup>13</sup> Bouteiller ugyanis hét Nancy-i gimnazistát bátorít, hogy hagyja el szülőföldjét, Lotaringiát, s a bűnös, kozmopolita Párizsba menjenek, ahol nyilvánvalóan elzüllene majd.

A tézisregényben Barrès a romlás kárhozátát mutatja be, leleplezi a gyalázatot, mely kiterjedt idegen összeesküvésnek köszönhető (a németek, a szabadkőművesek, az angolszász származású bankárok stb. szövik). A filozófia tanár ennek a romlásnak a szellemi ügynöke. Kant tanítványa, azaz a germán gondolati iskola neveltje, „Bouteiller, – írja Barrès – mikor áttekintette és osztályozta a rendszereket, nem francia szempontból tette, hanem mindig abból a rendszerből kiindulva, melyet magyarázott”.<sup>14</sup>

Fölhánytorgathatnánk Barrès-nek, hogy a Mefisztó-mítosz, melyen jellegzetesen paranoiás tétele alapul, maga is többé-kevésbé germán eredetű. De most nem az elmeszülemény, a regényes pamflet ellentmondásai után nyomozunk, nem is a polémiákat akarjuk föleleveníteni, mint amilyent például Gide Barrès-szel folytatott a gyökértelességről. A tényt konstatáljuk csak, hogy Barrès ördögűző dühében a fogalmat allegóriaként alkalmazta egy egzisztenciális folyamatra, melyet intellektualizmus, a *cosa mentalera* áhítózás éleslátása hoz létre. Eppen ebben az átvitt értelemben válik ez a fogalom alkalmazhatóvá arra az irodalmi alkotási folyamatra, mely vizsgálatunk tárgya. A *Gyökértelenség* írójának álláspontja, akár igazat adunk neki, akár nem, reményével magyarázható, azzal, hogy a dolgok menete megváltoztatható. Történelmi távlatban, bár a nacionalizmus és az antiintellektualizmus máig őrzi gyászos aktualitását, a dolgok menete visszafordíthatatlan. Legalábbis a művek megvannak, végigkísérik a századot kettős – emberi és művészi – problematikájukkal, és ennek alapján a kritika már derűsebb megállapításokra juthat. A gyökértelenség fogalma értékes szolgáltatásokat tehet neki ehhez, feltéve, ha – erősítsük csak meg újra – megszabadítjuk pártoskodó konnotációitól.

Ha így fogjuk fel, a gyökértelenség fogalma lehetővé teszi, hogy csoportosítsunk és jellemezzünk néhány fordulatot, mely a 20. század hajnalától fogva megrendítette a modern irodalmi tudatot. Fizika, metafizika és nyelvészet tesz hatalmas lépéseket. Szinte születési traumákról beszélhetünk. Az első világháborút megelőző években valóban volt egy mámoros időszak a technikai felfedezések eredményei láttán, melyek megsokszorozták az emberi képességeket. Drótnélküli táviró, autók, repülő masinák veszik körbe a bolygót kommunikációs hálózatokkal, olyan élénken vibrálva, hogy kétségtelenül túlharsogják a 19. század panaszos hangjait, melyek kárhozátják az ipari civilizáció ártalmait. A sebességtől megrészegülő, szapora ökölcsapásokban tobzódó Marinetti, az egyetlen őszintén lelkes gyökértelen, gép-Pegazusa nyomán „drótnélküli szavak” irodalmi igényét fakasztja. Szédülésig ismételteti, hogy az ember legyőzte a távolságot, és szert tett a képességre, hogy mindenütt egyszerre jelen:

Egy alpesi falu lakosának a szíve egy filléres újság révén egyszerre dobbanhat aggodalmasan a kínai felkelőkével, a londoni vagy New York-i szüfrassetkével, doktor Carrelével és a sarkkutatók hősies szánkaravánjaival. Egy vidéki város otthonülő lakója megrészegülhet a veszélytől a kinematográfban, mikor egy kongói nagyvadavadászat kalandjait figyeli. Japán atlétákat, néger bokszolókat, kiapadhatatlan gazdagságú mutatványokat bemutató amerikai zsonglőröket, elegáns párizsi nőket csodálhat egy frankért egy kabaré állóhelyéről. Majd, mikor nyugovóra tér, ágyából Caruso távoli hangját élvezheti [...] Felgyorsult az élet, és ez a ritmus mára mindennapi vált. Az ember fizikai, intellektuális és érzelmi kötéltańca a sebesség feszes húrján, egymásnak ellenszegülő mágneses erők közt. Sokszoros és egyidejű élmények egyazon személyben [...] <sup>15</sup>

A futurista dühödten megvált a nyomasztó hagyományoktól, melyek megakadályozták abban, hogy egyszer-

re mindenütt jelen legyen. Szabadon jöhetett-mehetett bármerre, de létezett-e hely, ahol otthon van? Nem volt talaj, melybe gyökerezhetett volna. Heves ritmusával csak a nagyváros volt képes áhított, izzásig hevülő nietzschei hatalomvágyát kielégíteni, stílusának vad száguldását elszabadítani. Szaggatott, gépies stílus ez, hajlik a személytelenségre, a város dühbörgéséhez hasonlóan, mely az egyént arctalan sokaságba fojtja. A múltjától elszakított ember önmaga gyökereitől is megfosztott, egyenautomatává vált.

Mindez jócskán meghaladta Barrès félelmeit: cáfolhatatlan tény, melyet Marinetti sofőr-hősének agyafúrtsága sem képes álcázni. Az embert létét alapjaiban fenyegetettnek érző expresszionizmus hangosan világgá kiáltotta, sőt üvöltötte szorongását a város elszemélytelenítő Molochjától, a városétől, melyről Kafka, a kortárs mondta, hogy „ököl van a címerében”.<sup>16</sup> Ugyanez az arctalan erőszak bukkan fel a New York-i utca víziójában, melyen Karl Rossman indul el kényszerű száműzetése során:

S ezen az utcán reggel és este, valamint az éjszakai álmok idején is állandóan lüktető forgalom áramlott, felülről nézve eltorzult emberi alakoknak, mindenféle járművek tetejének mindig újra kezdődő, egymásba vegyülő kavargása, lármája, por és szagok még megsokszorozódott, vad keveréke emelkedett föl belőle, és ezt az egészet valami hatalmas fény fogta egybe, és járta át, hogy aztán a tárgyak tömege szórja szét, sodorja magával, és hozza sietve megint vissza. Mindezt az ámuló szem olyannyira kézzelfoghatónak találta, mintha egy mindent beborító üvegtáblát újra meg újra vad erővel törnének szét az utca fölött.<sup>17</sup>

Karl gyermeketegesen és nosztalgikusan egy pillanatig azt képzeleti, hogy ha zongorázik, képes befolyásolni az „amerikai életet”.

[...] különösen hangzott, amikor a zajos utcára kitért ablaknál egy régi hazai katonadalt játszott – egy olyan dalt, amit a katonák esténként, amikor a kaszárnyaablakban könyökölnek, a sötét térségbe bámulva, ablakról ablakra egymásnak énekelnek –, de akkor lepillantott az utcára, az pedig változatlan volt: kicsi része egy nagy körforgásnak, amibe nem lehetett megkapaszkodni anélkül, hogy az összes erőket ne ismerné.<sup>18</sup>

A hazáját elhagyott művész és művészet tehetetlensége és nosztalgija fejeződik itt ki döbbenetes tömörséggel. Még Karl térbeli helyzete is – sokadik emeleten zongorázik – gyökértelenségének a tünete, mely a várost, a gépies civilizációt úgy mutatja be, mint áthatolhatatlan, kiismerhetetlen káosz színteret. Pedig Karl még kiváltságos is, hisz akármi-lyen elveszett, fölülről ámulhat az idegen városon. Joseph K. egyáltalán nem élvezhet kilátást, mindig ugyanazon a szinten van, mint a bíróság: idegen saját városában.

Kafka városával egy korszakban *Pétervár* körkörös megszállottságot kényszerít lakosaira, és árnyalakokká változtatja őket. Andrej Belij regényében a kubo-futurizmus szellemi hatalomvágyát parodizálja, legalábbis ez az egyik lehetséges interpretációja Apollon Apollonovics Ableuhov szenátor geometriai őrzöngésének:

[...] kedve lett volna, hogy a kocsni előre lóduva felszálljon, a sugárutak szemberepüljenek vele, hogy a sötétszürke háztömbök kígyózva körbefonják a glóbusz egész felszínét, hogy az egész, sugárutak vágányán robogó Föld kozmikus, egyenes vonalú száguldásával geometrikus törvényt szabjon a végtelennek, hogy a párhuzamos, egymást metsző, egymást megsokszorozó kockájú és metszetlapú sugárutak hálózata végtelen számú világgá táguljon; lakosonként külön-külön kockákká, hogy lehetővé tegyék...

Az egyenesen kívül a négyzet minden más szimmetrikus mértani formánál jobban meg tudta nyugtatni.

Gyakran megesett vele, hogy hosszan meditált gondolatlanul: glúlláról, háromszögekről, téglatestekről, kockákról, trapézokról.<sup>19</sup>

A város megalomán törpéje, a szenátor aztán áldozatul is esik ennek. Sorsának ironiája, hogy célját nem sikerül elérnie; ténykedése, mint minden egyéné és csoporté körülötte, végül kudarcba torkollik, a város könyörtelen hálózattrendszerébe olvad, melyet a városlakók együtt hoznak létre, de amely túlnő rajtuk, lehántja az identitásukat, kisiklatja szándékaikat, és hatalmukat bukdácsolássá változtatja. A forgalom marad, semmi más, a szövevényes összevisszaság *perpetuum mobile*-ja, melynek úticélja homályban marad. És mivel csak az egész mozgása számít, a kapcsolati rendszer egészének a működése, érdemes-e, lehetséges-e, hogy az ember meghatározó szerepre áhítozzon benne?

Ulrich, a „tulajdonságok nélküli ember”, mikor úgy dönt, hogy nem lesz többé társadalmi lény, nemmel válaszol a kérdésre:

Hiszen megfigyelték már azt is, hogy az élmények függetlenedtek az embertől! [...] Kialakult az ember nélküli tulajdonságok világa, élményeké, melyeknek épp az átélőjük hiányzik, és csaknem úgy fest a dolog, mintha ideális esetben az ember személyesen nem is élne át többé magánjellegűen semmit, és a személyes felelősség meghitt súlya a lehetséges jelentések képletrendszerében oldódna szét. Valószínűleg az antropocentrikus magatartás felbomlása ez, azé az emberközpontúságé, amely oly hosszú időn át tartotta az emberi lényt a világmindenség centrumának, de már évszázadok óta tűnőben van, és most elért az énhöz; mert azt a hitet, hogy az élményben az a legfontosabb, hogy átéljük, a cselekvésben az, hogy cselekszünk, az emberek többsége kezdi naivitásnak vélni.<sup>20</sup>

A múltjától elszakított, a jelenben csetlő-botló, lehetséges jövőképp nélküli irodalmi tudat (mely pontosan felmérte, hogy mennyire képtelen a modern káosszal megbirkózni), találhatott-e új hajlékra, hogy megmeneküljön a pusztulástól vagy a méltatlan továbbvegetálástól? Az égben nem sok keresnivalója volt. A gyökértelenek közt kevesen voltak, akik, Claudelhez hasonlóan, a hagyományos istenségben találták meg újra a bizonyosságot. Nietzsche olvastán meggyőződtek a filozófus igazáról, vagy legalábbis megintogtak. Isten meghalt, vagy, ami szinte ugyanaz, visszavonhatatlanul távol van. A magasztos transzcendentális hivatkozás bukásával az isteni teremtést utánzó irodalom mítosza, a narratív prózában a regényíró, az isteni mindentudás földi képviselője elvesztette egyik legfontosabb támaszát.

Tudás híján megmaradt-e a ráismerés lehetősége, a realista esztétika szilárd támasza, melyet az arisztotelészi *mimézis* igazol: az írott szöveg nem nyújt-e biztos eszközt arra, hogy olvassuk a külvilágot, melyet tükröz és melyben gyökerezik? Itt közbeszóló a nyelvészet, és szinte ártatlanul cáfolja meg ezt a bizonyosságot. A század elejének számos felfedezése közül idézzünk csak egy tanulságot, melyet Ferdinand de Saussure vont le az *Altalános Nyelvészet* elemzéseiből: „A jelölőt a jelölthöz kötő kapocs önkényes, vagy mivel jel alatt egy jelölő és egy jelölt kapcsolatából származó egységet értünk, egyszerűen kijelenthetjük, hogy a *nyelvi jel önkényes*.”<sup>21</sup> Saussure hozzátézi: „(...) minden társadalomban szerzett nyelvi eszköz elvileg kollektív szokás eredménye, vagy, ami ezzel egyet jelent, megegyezésen alapul”.<sup>22</sup> Következésképpen egyáltalán nem sziklaszilárd, mivel láthatólag nincs külső törvény, mely megtartja, nincs transzcendentális, vagy bármilyen más, metafizikai, mítikus vagy egyszerűen morális megerősítése, és a káros gazdasági készletések becsvágyának kitett társadalom maga is csak konvenciókon alapul.

A kételkedés az első világháború körül ütötte fel a fejét, és bekövetkeztek az első döntő szakítások a narratív és a társadalmi diskurzus közt.<sup>23</sup> Egyrészt, mert a narratív diskurzus, mely bizonytalan helyzetében önvizsgálatot tartott, és fájdalmasan rádöbbsent, hogy csak a saját történetét írhatja és olvashatja, egyre inkább vonakodott a társadalomtörténet összefüggéseinek kifejezésétől. Másrészt, mivel a társadalmi diskurzus már nem hallotta úgy

vissza a narratívától a történelmet, ahogy régebben diktálta neki. A narratíva így kicsúszott a társadalmi ellenőrzés alól, mely új *mal du siècle* gyanúját táplálta iránta, *mal du siècle*-ét, mely a műfaj korai kifulladásából és felelőtlen provokációkból keletkezett. Ha megvizsgáljuk a közönség reakcióit, melyek a jelentés életképesség-vesztése miatti botrányként robbantak ki, észre kell vennünk, hogy a narratív diskurzus szolipszizmusa elidegenedtettségével már önmagában emlékeztette a társadalmat arra, hogy nincsenek hiteles alapjai, bizonyosságai nem állnak meg lábukon, és képtelen olyan történelmet írni, mely méltó a történelem névre. És azt is fel kell ismernünk, hogy a körülmények, miszerint a két diskurzus már csak annyiban hasonlít egymásra, hogy jelentéstartalmuk semmitmondó, különösen kedveztek a gyökértelenségtudat gyorsuló kialakulásának.

#### 4. Kétértelműség szemantika, Nabokov példája

A jelenség bármennyire is magától értetődő, megfelelő szóval nevezzük-e meg? Miért folyamodunk egy kissé idejétmúlt szókincshez, miközben más, modernebb kifejezések, melyek gyakoribbak is, látszólag jobban egybevágnak a leírásával? Nem volna-e praktikusabb az *elidegenedés* szót alkalmazni, melyet ma világszerte ismernek és használnak annak az állapotnak a jelölésére, mikor az ember megszűnik önmaga lenni? Ez azonban egyértelműen vesztélyt jelent: ha elidegenedett irodalomról vagy az elidegenedett irodalmáról beszélünk, a kérdést társadalmi vagy pszichológiai (esetleg szociálpszichológiai) dimenziójára korlátoznánk, mely önmagában nem kielégítő, bár nagyon fontos. S ami még rosszabb, kitennénk az értékítéllethez az ördögének, és a tanulmányozását felelősség kereső nyomozásnak. Az *idegen* minősítés, mellyel az úgynevezett „abszurd” irányzat felbukkanása óta sokan élnek, ezt bizonyára elkérülhetővé tenné. Amint Colin Wilson tett erre kísérletet remek esszéjében, melyet 1956-ban publikált *The Outsider* címmel.<sup>24</sup> Éleslátó kiinduló tétele összefoglalva a következő: az idegen vagy a „kivülálló” az irreális, a furcsa iránti érzékével jellemezhető, és a vággyal, hogy megszűnjön idegen lenni. Dialektikája pontos, érdemes megjegyezni, de a tény, hogy Colin Wilson kizárólag az emberi aspektusra korlátozza, zavarba ejtő. Ilyenformán az irodalom nem több, mint egzisztencialista téma, és ez kevés.

Helyénvalóbbak lennének, mert egyszerre közvetítik ennek az irodalomnak a természetét és helyzetét a világban, azok az újabb és precízebb technikai kifejezések, mint a *deterritorializáció* vagy *delokalizáció*. És mit számítana felémás hangzásuk, ha jelentésük lefedné a teljes gondolatot. De vajon lefedi-e? Mondhatnánk, hogy az a zavaró bennünk, hogy paradox módon túlságosan elvontak, így alkalmasak a gyors fogalomalkotásra. Ezek az intellektuális laboratóriumi tulajdonságok valójában nem veszik számításba az érzelmi dimenziót, melyben a Colin Wilson által oly célravezetően leírt dialektika működik. Látjuk a törekvést, de egyáltalán nem látjuk, és különösen nem érezzük, hogy ez milyen keserves dráma árán megy végbe. Mikor Deleuze és Guattari bravúrosan levezeti, hogy Kafka életműve mindent elsöprő, kedélyes deterritorializációs törekvés eredménye, szívesen megtapsolnánk őket, hisz a kritika sokáig mást sem emlegetett, mint ennek az ellenkezőjét.<sup>25</sup> Aztán mégis a panaszáradataira gondolunk, mely végigkíséri az író életét, s a „naiv” olvasatra, mely egyik szintén jogos módja, hogy szövegeihez közelítsünk, és fölvetődik bennünk a kérdés, hogy Kafka valóban nem más, mint egy vágyadagoló számológép, melyhez modellnek szánják? Kétségtelenül az volt, másrészt viszont biztos, hogy nem jókedvűből volt az. Ez a lényegi kettősség jellemző Kafkára épp úgy, mint a többi említett szerzőre, és ez, ami elvész a *deterritorializáció* technokrata jellegében; ellenben tökéletesen benne van (emberi dráma formájában egyszerűsre mind az elbeszélést

megalapozó konfliktusként), ha a *gyökértelenség* kifejezést alkalmazzuk a jelenség leírására. A szó, azon kívül, hogy egyidőben képes jelölni az írók és a művek problémakörét, mivel olyasmint jelöl, melyet senki sem merne kellemesnek nevezni, egyúttal a helyzet vállalását és a vágyakozást az ellenkezőjére is kifejezi. És akár tetszik, akár nem, ez a nosztalgia a kafkai „vágy” része.

A paradoxon szinte paradigmatisz szemléltetését kínálja Vladimir Nabokov *Sebastian Knight valódi élete* című regénye, az író egy sor oroszul írt műve után az első, mely angol nyelven íródott (1939).<sup>26</sup>

A cselekmény, a hasonmás téma egy változata, az identitás válsága körül zajlik, melyet a nyelvvaltoztatás okoz az írónak. A körkörös, önmagába visszatérő folyamat szédítő. Két féltestvérrel szól, egy orosz nagypolgár fiáról, akik hat év különbséggel apjuk két házasságából születtek: egy angol nőtől, majd egy oroszától. Az 1917-es forradalom idején együtt emigrálnak, majd mindegyikük sorsa aszerint alakul, ahogyan azt anyja nemzetisége meghatározza. Sebastian, miután befejezi tanulmányait Cambridge-ben, az anyai Knight nevet használva 1936-ban bekövetkező haláláig ragyogó pályát fut be, mint angol nyelvű regényíró. A történet akkor kezdődik, mikor a kisebbik fiú, aki megmaradt szürke orosz emigránsnak, elkezd dokumentumokat és tanúvallomásokat gyűjteni, hogy megírja elhunyt bátyja élettörténetét.

Nabokov számára adódik a lehetőség, hogy bemutassa mesterségbeli tudásának tűzijátékát, melyben mindenek előtt két szándékosan csalódást keltő eljárás vegyül: a pirandellói tükörijáték és a gide-i regény a regényről. Míg az első, a személyiség számos arcát túlságosan megsokszorozva, azt igyekszik bemutatni, hogy lehetetlen valakit megismerni, a másik, az elképzelés és a megvalósítás közötti áthidalhatatlan távolságra való állandó hivatkozással, kétséget kelt bennünk minden elbeszélés valóságátartalmát illetően. Így az életrajz – legalábbis a szó hagyományos értelmében – nem készül el, vagy pontosabban egy jelentéktelen alak munkája, akit a narrátor nevetségessé tesz. Amit a kezünkben tartunk, az a nyomozás naplója, mely azért íródik, hogy Sebastian Knight igazi élettörténetét megismerjük. Ez az eredmény indította Yvonne Davet-t, a mű francia fordítóját arra, hogy Előszavában a következőket írja: „[...] egy másik lény, bármilyen közeli legyen is, megismerésének a lehetetlensége – ez a könyv valódi tárgya.”<sup>27</sup>

Hozzá kellett volna tennie még azt is, hogy a „másik” fogalma arra jó, hogy Nabokov még a banalitás gyanúját is elkerülje, valamint, hogy emlékeztessen: a pszichológia itt csak ürügy a találatyony irodalmi óramű működtetésére. Mert ahogy haladunk előre a történetben, egyre inkább felfogjuk, hogy az öcs, a féltestvér, aki a narrátor, és V betű jelöli, egyre jobban azonosul a bátyjával. Amit a regény utolsó mondatai is megerősítenek:<sup>28</sup> „[...] Sebastian maszolja átvette az én arcfomám [...] Sebastian vagyok, vagy Sebastian egyenlő velem, vagy lehet, hogy ő és én egy másik vagyunk, akit egyikünk sem ismer”. Másképp fogalmazva, a főszereplő, akiről azt hittük, különbözik, egy a narrátorral. Feltehetjük hát a kérdést – és a kritika nem is mulasztotta ezt el –, hogy a fikció szerint ki ennek az elbeszélésnek a szerzője, V, a narrátor vagy Sebastian maga, alany ő vagy tárgy? És a gondolatmenetet folytatva nem jelenthetjük-e ki, hogy a könyv igazi témája: a másik által csak önmagunkat ismerhetjük meg, vagy diadalmasabban: önmagunkat a másik által ismerhetjük meg? Ennek ellenére hiányérzet marad bennünk, mert alig csípjuk nyakon a szereplőt, az máris tovalibben egy névtelen harmadik felé, akit sem egyikük, sem másikuk nem ismer, de ők ketten hozzák össze.

Es ekkor maga az irodalom, a Nabokov teremtette irodalom adja meg a talány kulcsát. A történetben több Sebastiannak tulajdonított regényt idéz fel a narrátor találatyony elemzésekbe rejtve. Már az elsőt a következő fi-

gyelmeztetés kíséri: [...] csak akkor lehet igazán ízeletgetni a *Prismatic Bezel*t, ha megértjük, hogy a könyv hősei, körülbelüli kifejezéssel élve: „alkotói folyamatok”<sup>29</sup> Magától értetődik, hogy a meghatározás a *Sebastian Knight valódi életére* is vonatkozik, mely, a narrátor megjegyzését továbbfejlesztve, nem egy szereplőt fest le, hanem egy bizonyos szereplőt különféle módokon fest le... És tegyük hozzá, hogy a különféle módok mindegyike híres írók – Gogoltól Proustig és Shakespeare-től Lewis Carrollig – élvezetes stílusparódiái. A *Sebastian Knight valódi életét* olvasva mintha szimbolikusan az európai irodalmat olvasnánk újra, legalábbis azt a részét, melyet a paródia újraír belőle. Röviden: a fikció másikja, akit keresünk, összeolvad számtalan másik fikciójával: „intertextualitás” a gyakorlatban – még jóval azelőtt, hogy a fogalom megszületett volna.

De hiba volna, ha figyelmen kívül hagynánk egy utólagos észrevételt az ismertetésben, mely Sebastian utolsó regényének írástechnikájával foglalkozik: „Nem az alkotóelemek a fontosak, hanem a kombinációik.”<sup>30</sup> Vagyis a titokzatos harmadikat sem tekinthetjük fiktív lénynek; úgy kell felfognunk, ha megfelelően meg akarjuk nevezni, mint narrációs lényt, és a szövegtartományban kell megtalálnunk „valódi életét”, a tartomány szerveződéésében.

Fura módon a kritika ezzel soha nem próbálkozott<sup>31</sup>, és azt sem emelte ki, hogy mire V befejezi angol nyelvű könyvét Sebastianról, és azonosul vele, Sebastian már nem angol író: nem sokkal halála előtt újra oroszul kezd írni, és visszakerül az emigránslétebe. A regénynek felrötták, hogy egyetlen ötletre alapul, de azt már nem tették hozzá, hogy ezt az ötletet, éppen szüntelen metamorfóza miatt, meg sem lehet próbálni egyértelműnek felfogni. A permutációs folyamat kereszteződése érhető csak tetten, mely a struktúra két pólusát egyesíti, rögtön szét is választva őket. A történetben, amelyben egy orosz emigráns, aki angol íróvá válik, mert egy angol íróról ír, akiből újra orosz emigráns lesz, maga a téma idézi a gyökérvészítés ellentmondásos folyamatát, mely nem képzelhető el kiegészítése, a gyökerekhez való visszatalálás vágya nélkül. Ráadásul, ha figyelembe vesszük, hogy V számára az angol nyelvre való áttérés bizonyos értelemben meggyökeresedés, míg Sebastian számára az oroszhoz, anyanyelvéhez való visszatérés gyökérvészítés, megértjük, hogy a gyökértelenség együtt jár a megszokott hivatkozásrendszerrel megfosztott léteer kialakulásával, melyben, mint futóhomokban, minden állítás magában hordozza önmaga tagadását, melyben a haladás bármelyik pillanatban hanyatlássá válhat, de amely minden képzeletet felülmúló lehetőségek tárháza is, ahol például a múlt feltárását a jövőbe tett kiruccanások segítik. Bizonytalanság, kisiklás, vándorlás, sodródás jellemzi Sebastian Knight „valódi életét”, mely tehát egybeesik azzal, amit az *irodalmi élmény* kifejezéssel lehet talán a legmegfelelőbben megjelölni. Jóllehet, hangsúlyozandó, hogy egyszersmind az *élmény irodalma* is a regény, mivel Nabokov személyes drámáját dolgozza fel: az író 1939-ben felhagyott anyanyelvével, és angolul írta meg ezt a regényt.

Az a különleges kapcsolat, mely egy származási (nemzeti, társadalmi, nyelvi stb.) helyétől elszakadt élet és egy hagyományos alkotóelemeitől (realista fikció, pszichológia, figuratív szereplő stb.) megfosztott narráció közt kialakul, pontosan az, melyet a gyökértelenség kifejezés közvetít a hozzá tartozó kellemetlen közérzettel együtt. A téma itt a szerkezet helyét, a szerkezet pedig a téma szerepét igyekszik átvenni. Arra is érdemes felfigyelni, hogy a gyökértelenség inkább azonosítja magát önnön tétovázó törekvéseivel, mint beteljesülésének kimerítő feldolgozásával. A kettő közötti eltérés hasonlít arra, amelylyel az induktív és a deduktív módszert különböztetjük meg egymástól. Vagyis, hogy nyomatékosítsuk a narratív „irodalmiasság” felé vezető fokozatokat, két írótipust kell

megkülönböztetünk: azt, aki személyes gyökértelenségéből kiindulva felfedezi az irodalmi gyökértelenséget, és azt, aki tanul mások gyökértelen tapasztalatának elméletéből, és arra alapozza a saját alkotói gyakorlatát. Ha időrendileg osztályozzuk, a két típus nagyjából két időszakhoz kötődik. Az első a 20. század tízes éveitől a hatvanas évekig tart, a második a hatvanas években kezdődik, és jelenleg is tart – a kortársunk. Jóllehet a felosztás nem foglal magában folyamatosságot. Sőt, tanulmányom hipotézise, hogy az első korszak problémakörének megismerése hozzájárul a másodikban keletkezett szövegek megértéséhez.

Ebből kiindulva két pontot érdemes különösen figyelembe venni: a gyökértelenség következményeit a regényírói programra, azaz a téma és a narratív technika egymásközi viszonyaira, melyeket a „groteszk” fogalmával közelíthetünk meg, és a történetmesélés szokatlan bánásmódját a tartalommal, melyet sajátos belső logikájával lehet majd becserkészni.

## II. A gyökértelenség a gyakorlatban

### A) A regényhős hányattatásai

Vizsgálódásunk középpontjába magától értetődően a regényhőst tesszük, mivel ő a gyökérkérdés és meggyökerezési folyamat legfőbb tétje. Kétszerezten is az: ő jelöli ki az embert és helyzetét a világban, valamint általában őt tartják a legfőbb alkotóelemnek minden cselekményhez, mely az ember és a világ viszonyáról érthető megfejtést szeretne adni. Őt faggatjuk sorsa alakulásának különféle lehetőségeiről, és főképpen arról, lehet-e sorsa egyáltalán.

Ez a kutatási terület azonban túlságosan kiterjedt lenne: egy nagydoktori disszertáció sem volna elég a kifejtéséhez. Kénytelenségből hát néhány jellegzetes szövegre szorítkozunk, melyek működésében mutatják be a gyökértelenséget, és melyeknek az összehasonlító elemzése általánosítható dialektikus modell eredményezhet. Így Franz Kafka két elbeszélése, *Az ítélet* és *Az átváltozás*, valamint Samuel Beckett regénye, a *Molloy* (mely ugyancsak két elbeszélést foglal magában) példás összevetés lehetőségét nyújtja. Három okból legalábbis:

– Először is láthatjuk, hogy a szövegek szakítottak a lélektani motiváció elbeszélő logikájával, bár nem tanúszkodnak kizárólag az írás logikájáról sem. Köztes helyzetük ugyanezt a dilemmát veti fel a nyelvezetük szempontjából, mert gyökértelenség és gyökerekhez való visszatérés köztes helyzetében vannak.

– Tudjuk továbbá, hogy mindegyik történet arról szól, lehetetlen a származás helyén megmaradni, tetézve azzal, hogy lehetetlen nem ragaszkodni ehhez a helyhez. A Kafka által bemutatott polgári lakásokban a szemünk előtt zajlik Georg Bendemann és Gregor Samsa félig óhajtott, félig elviselt kitelepítése, majd ugyanez történik Beckett két fura lényével, akiknek hol van fedél a fejük felett, hol kóborolni kényszerülnek.

– Végül pedig mindegyik példánkban található alapvető kapcsolatok azonos nemű és ellenkező nemű szereplőkkel, melyek hol kialakulnak, hol felbomlanak. *Az ítélet* és Moran kalandja, a *Molloy* második része, az apa–fiú kapcsolatot veszi célba, míg *Az átváltozás* és *Molloy* kalandja, a regény első részében a fivér–nővér és a fiú–anya kapcsolatot teszi kérdésessé. A pólusok közt, melyeket, ha a lényegre összpontosítunk, kettőre csökkenthetünk, az emberi önazonosítás sorsa játszódik, és a jelentése, mely elválaszthatatlan az önazonosítástól. A kiválasztott szövegek pedig épp azért sokatmondók, mert fölforgatják a jelentést, szoros kapcsolatban a szerzők személyes mítoszának tényeivel, melyek körvonalai könnyen összemósódnak a regényes elbeszélés határaival.

### 1. Az író dilemmái: írni, bár kimondani nem tudja

Vagyis mindaz, ami a játszma része, komoly, míg a játszma maga neveléses. Az ellentétek effajta meghökkenítő, elbizonytalanító együttműködése a gyökértelenség szempontjából magyarázható meg, mely az író és a nyelvezetét is befolyásolja, bár nem egyformán. Míg egyikük cáfolatért kiált, a másik annál inkább helyeslésre buzdít. Ami a nyelvet illeti, semmi mentsége sincs: kifejezőeszközként mindig csalódást keltőnek ítéltetik. Sem Kafka, sem Beckett nem ismeri el, hogy a nyelv képes megragadni azt, ami túlnó rajta. Egyikük hazugnak tartja, másikuk tehetetlennek. Kafka naplója bővelkedik az effajta részletekben: „Kétségeim kört vonnak minden szó köré, őket látom meg a szó előtt, na ne már! A szót egyáltalán nem látom, hanem kitalálom”<sup>32</sup>. Vagy „[...] az összes kis történetdarab össze-vissza mászkál, mint valami hontalan, és engem az övével ellenkező irányba taszít.”<sup>33</sup> Amire Molloy következő vádaskodása a visszhang: „és hogy ezt, azt vagy mást mondok, valójában mindegy. Mondani ugyanaz, mint kitalálni. Hamisat vagy igazat, mindegy.”<sup>34</sup> Majd Moran: „Úgy tűnt fel számomra, hogy minden nyelv nyelvbotlás”<sup>35</sup>, valamint a híres csödmegállapítás, melyet Beckett tesz Proustról szóló tanulmányában: „Nincs kommunikáció, mert nem léteznek eszközök a kommunikációhoz”.<sup>36</sup>

Az eszközök kinyilvánított elégtelensége ellenére azonban, az írói hivatás, mely kívánatos, vagy legalábbis megkerülhetetlen, magában hordozza a hitelesség ígértét. Tudjuk, Kafka mi mindent remélt az irodalomtól, hisz naponta panaszkodott, hogy összeegyeztethetetlen biztosító-társasági állásával: „[...] nincs más hátra, ki kell üznöm hivatali munkámat ebből a közös életből, jegyzi fel 1912. január 3-án, és akkor elkezdhetem igazi életemet, melyben irodalmi munkám előrehaladtával arcom természetesen öregedhet.”<sup>37</sup> Majd egy évtizeddel később, mikor legmegrendítőbb számvetéseit végzi, nevezetesen gyökértelenségéről, újra csak az irodalmi alkotó tevékenységnek tulajdonítja túlélőképességét:

[...] túl messze vagyok, kiutasítva, mivel mégiscsak ember vagyok, és a gyökerek táplálékot akarnak, megvannak „oda lenn” is (vagy fenn) a képviselőim, százalmas, fogyatékos komédiások, akikkel csak azért érem be (persze egyáltalán nem érem be velük, és ezért vagyok olyan elhagyatott), mert fő táplálékom más gyökerektől más levegőn át jön, ezek a gyökerek is százalmasak, de szívósabbak.<sup>38</sup>

Ugyanebből a szempontból, Beckett regényében, konkrét, létfontosságú elköteleződés képzeke kezd kialakulni az alanyban, akinek az igaza és eljövendő sorsa a „vég nélküli végcél” függ, ahogy Moran fogalmaz:

És ha ebből a vizsgálódásból a megbízó szerint nem sült ki semmi jó vagy hasznos, mégiscsak viszonyt létesítek, mégpedig nem okvetlenül hamis viszonyt. Mert a kifejezések hamisságából nem szükségképpen következik a viszony hamissága, ha jól tudom. És nem csupán ezért, hanem mert már a kezdet kezdetén mesés vonásokkal akartam felruházni az emberemet, ami javamra lesz majd, éreztem.<sup>39</sup>

Vagyis az írás diadalmaskodik a nyelv tökéletlensége felett: a nyelv száműzetés, az írás a haza, amennyiben befelé fordulás, önismeret, sőt entermetés – az írás létrehoz egy valóságot, mely szinte összeszó a gyökértelen személyvel, mint valami független anyaméh, ahol saját világában élheti saját életét. A vallomások egybehangzók. 1913. február 11-én Kafka a *Naplójában* a következő jegyzetet fűzi öt hónappal azelőtt írt elbeszéléséhez:

Az ítélet korrektúrája alkalmából feljegyzek minden olyan összefüggést, amely a történetben megvilágosodott előttem, már, amit fel tudok idézni. Erre szükség van, mert a történet, akár egy szabályos szülés, szennyel és nyállal borítva jött elő belőlem, és csak az én kezem hatolhat el a testig, s érezhet ehhez kedvet [...]!<sup>40</sup>

Azaz a jelentés és a jelentés megragadásának a lehetősége a szöveggel egyidőben keletkezett, nem a megírás előtt.

Ami pedig Beckettet illeti, egy a *The New York Times*ban 1956. május 6-án közzétett interjúban a következőképpen írja le a saját gyakorlatát:

„Tehetetlenül, tudatlanul dolgozom. Nem hiszem, hogy kihasználták-e valaha a tehetetlenséget. Mintha volna olyan esztétikai törvény, mely kimondja, hogy a kifejezés legyen mindenképp beteljesedés. Én arra törekszem, hogy felderítsem a létnek azt a területét, melyet a művészek mindig elhanyagoltak, mint hasznosíthatatlant vagy eleve összeegyeztethetlent a művészettel.<sup>41</sup>

Elvileg tehát a meggyökeresedés énkeresés útján történik azokban a homályos zónákban, ahol az író tudatalattija és az irodalom már-már összesomosódik. Ám, ha az irodalom elválaszthatatlan a nyelvtől, hogy lelhet az író otthonra a száműzetés szavaival? A fondorlatos paradoxont másik is tetézi, mely az önazonossággal kapcsolatos. A nyelv hazugság, az írás valóság, hazugság és valóság kiéhez, mihez képest? Az, aki védelmébe veszi az irodalmat, nem idegen-e ahhoz képest, aki vádolja a szavakat? És ha az, össze tudja-e egyeztetni érdekeiket, magukra ismerni a másik életében, mely ki akarja szakítani őket gyökerestől a sajátjukból? Ha az összeegyeztethetetlen véleményeket legalább különböző személyek adnák különböző kategóriákról, el lehetne őket helyezni, és a vonatkozási pontok segítségével meg lehetne őket érteni. Márpedig a gyökértelenség sajátja a bizonytalanság, a zavar, sőt a vonatkozási pontok semmibe veszése: a szó, mely meghazudtolja az embert, igenis lehet a saját szava! Kafka tart is tőle: „[...] amelyiket megbíztam, hogy büntessen meg, belőlem jött ki (a nem-tudja-a-jobb-kéz-mit-csinál-a-bal' egy furcsa megnyilvánulása).”<sup>42</sup> Moran pedig megállapítja: „[...] a hang, melyet hallok [...] bennem van, és arra ösztökél, legyenek a végsőig kitarító szolgálója – ami mindig is voltam – egy ügynek, mely nem az enyém [...]”<sup>43</sup> Majd fapofával hozzátesszi: „Ahogy látják, a hang elég kétértelmű, és nem mindig könnyű eligazodni érveléseim és utasításaim.”<sup>44</sup>

Tehát értelmet folyton összezavaró kétértelműség: jegyezzük meg ezt jól, ha meg akarjuk tudni, milyen narratív kísérlethez vár bennünket Kafka és Beckett. Az ő szempontjukból önmagukat elmondani annyi, mint elmondani egy másikat is, aki mindig önmaguk. Az írás önmagába visszatérő körben zajlik, csapdákkal teli terepen, ahol a valóság bármelyik pillanatban hazugsággá változhat és fordítva. Minden a nézőponttól függ: márpedig a gyökér nélküli nyelvben nincs rögzített nézőpont. Nem a megketőzött én lesz az, aki rögzíthetné. És ha az én a szükségszerűség különféle megnyilvánulásai által sarokba szorítva elindul egy cél felé, az hamarosan kínzókamra, börtön vagy sír lesz számára. A végzetes hely felé haladás természetesen a felfedezés és a változás ígéretét hordozza, melyért azonban árat kell fizetni, a saját személyiségét. Érthető, hogy az effajta kudarcos vállalkozás bizalmatlanságot kelt, hogy az író ironikus távolságtartással kormányozza, és a kaland, melybe belesodorja szereplőit, komikum – vagy szinte ugyanannyira tragikum – forrásává válik számára. Kafka és Beckett mélységesen szenved az őszintétlenségtől és attól, hogy mindennek ellenére írásra ítéltettek, de mulatnak a saját kínjukon, kinevetik írói nyomorúságukat.

Beckett esetében egyértelmű a dolog. Metafizikus csavargói általában bohócok is, akiknek rengeteg mókás gesztusuk és szövegük van. A helyzetek, melyekbe keverednek és az erre adott reakcióik szoros kapcsolatban vannak a nevetéssel, és ők ezt gondosan közik is. Például, mikor Molloy elgázolja egy hölgy kedvenc kutyáját, és a hölgyre bízta a tetem elhantolását, a következő megfigyeléséről ad számot:

Amikor Lousse végzett a sírásó munkával, ideadta az ásót és magába szállt. Azt hittem, sírni fog, ez lett volna az a pillan-

at, de inkább nevetett. Vagy tévedtem, és tényleg sírt, csak nevetésnek hangzott a sírása. Sírás, nevetés. Nem nagyon ismerem ki magam köztük.<sup>45</sup>

Valójában tudatlansággal leplezi, hogy egyáltalán nem hajlandó különbséget tenni kegyetlen és nevetéses közt, amint ezt Moran hasonló szavai is példázzák. Moran elhagyta a fia, egyre jobban hatalmába keríti a benuulás, nem teljesíti a feladatát, és féltő, hogy ezzel magára vonja gazdájá, Youdi dühét:

Hatalmas, vad röhej rázza egész testemet, amikor azok az intézkedések jutottak eszembe, melyeket Youdi foganatosít ellenem, bár hangtalan röhögés volt, és arcom sem árult el mást, csak bánatot meg nyugalmat. De egész testem rázkódott belé, a lábam is, egy fának kellett támaszkodnom, vagy fácskába fogódzkodnom, nehogy elveszítem az egyensúlyomat, mert az esernyőm kevés támasztéknak bizonyult. Hát igen, roppant különös nevetés volt, s ha jól meggondolom, talán csak lustaságból vagy tudatlanságból hívom nevetésnek.<sup>46</sup>

Szándékos tudatlanság, melyre ajánlatos lesz emlékeznünk, mikor körvonalazni próbáljuk ennek a nevetésnek a szerepét, mely kiveszi a részét a fájdalomból és a kétségbeesésből.

De ugyanez-e a helyzet Kafkával is, akit a reménytelenség géniusának szoktak tartani? A világot mélyen átítató szorongás vajon megtűre bármilyen komikus effektust? *Naplójában* a következő vallomást teszi: „[...] ha a bohóckodást elveszti is az emberiség, én legalább a végső-ig kiélveztem.”<sup>47</sup> Az őszintétlenségtől való kétségbeesés cirkuszi mutatványokat táplál. Max Brod szerint Kafka a barátai közül „ellenállhatatlan nevetést” váltott ki, mikor felolvasta nekik *A per* első fejezetét, de „ő maga is annyira nevetett, hogy időnként nem tudta folytatni az olvasást”.<sup>48</sup> A tanúskodás megerősíti Deleuze-t és Guattarit, érvként használják Kafka műveinek politikai jellegét hirdető tételükhöz. A következőt állítják Kafkáról: „[...] olyan szerző, aki nevet, őszintén vidáman, életörömmel, bohóckodó kijelentéseivel és azok ellenére, melyekkel hol csapdákat állít, hol cirkuszba hív.”<sup>49</sup> Ez az értelmezés ugyanolyan egysíkúnak látszik, mint az, amelyik ahhoz a magyarázathoz ragaszkodik, hogy csak szorongás kifejezéséről van szó. Max Brod körültekintőbben árnyalja visszaemlékezéseit: „Az a nevetés valójában nem volt egészen szívből jövő és spontán. De részben az volt, és ezzel nem akarom lebecsülni a különös világ keltette, nagyrészt nyugtalanító hatásokat.” Az életrajzíró itt Kafka saját módszerét tette magáévá: azonnal cáfolja, amit állít, aláaknázza és felforgatja a kezdőmondatot, amíg az csikorogva ellenkező értelművé nem válik. Az *Ítéletben* Georg kijelent valamit, „hogy neveltségessé tegye apját, de a szó a szájában sírgönggyé válik”.<sup>50</sup> Ez a nevetés, egymásnak ellentmondó alkotóelemei miatt, vajon nem rokona-e a Beckett által felidézettnek? Mindketten nyomasztó helyzeteket teremtenek, mindkettőjükre alkalmazható a groteszk kategóriája, mely a gyökértelenség jellegzetes írás- és látásmódjának a jellemzője.

Mivel ezt az esztétikai kategóriát az irodalomban gyakran ellentmondásosan értelmezik, mielőtt összefoglalnánk a történetét, két pontra érdemes felhívni a figyelmet.

## 2. A groteszk manierizmusa

Először is tudjuk, hogy már a reneszánsz korszaka óta, mikor a fogalom megszületett, és első irodalmi megnyilvánulásai világot láttak, leírták az ornamentális manierizmus jellegzetességeit, hogy pontosabban meghatározhaszák. A *trattatisti* észrevették a rajzkok rokonságát a fantasztikummal, mikor a szeszélyes képek és az őket térben összekapcsoló girlandok közti organikus elrendezést vizsgálták. Följegyezték az ábrázolások öncélú játék-jellegét is, valamint az egymásba átfolyó elemek sokféleségének



és szimmetriájának a dinamizmusát.<sup>51</sup> A kortárs elméletek, melyek a groteszk szerkezetét vizsgálják, a mai napig ezeket a sajátságokat tekintik kiindulópontjuknak. A közös kiindulópont azonban nem akadályozza meg őket abban, hogy szögesen ellentétes következtetésekre jussanak. Fontos tehát tanulmányoznunk a második pontot. Noha a groteszktől idegen minden jelentés – amit nevezhetünk titokzatosságnak is –, ezek az ábrák nyomban mindig értelmező reakciókat váltottak ki, hol kedvezőt, hol kedvezőtlen. Szakítottak a hagyományos figuratív eszménnyel, vagyis problémának tekintették az ábrázolást, ezzel pedig olyan területre tévedtek, melyen az esztétika határos az ideológiával. Szükségszerűen fel is vetődött művészi legitimitásuk kérdése, melyet időnként értékítéletekkel döntöttek el, és a döntésekből következően ki-ki másképp viszonyult hozzá. A groteszk fogalom története összemosódik az egymást követő eszmékkel, melyeket az emberek koruk érzékenységtől függően aggattak rá.

A történetnek nagyon sematikus négy szakaszát különíthetjük el. Az elsőt elfogadhatatlannak tartják, hogy megcsúfolja a természet isteni arányait és azok utánzásának szent és sérthetetlen törvényeit. A groteszk a szörny kategóriájába tartozik, ami nem lehet összhangban a természettel. Alomból fakadó ábrázolásokként, egyéni látásmód alkotta formákként találtak persze védelmezőkre, de a reneszánsz idején a fantasztikus képzeletet is bizalmatlanság övezte, nem volt meghatározott státusa. Montaigne a maga írásmódját egy festő faldekorációjához hasonlítja, de kacérkodásába némi rossz lelkiismeret vegyül:

„Mí mások ezek itt, mint átabota testrészekből toldozott, kétes formájú groteszkek és szörnyeteg testek, melyekben csak véletlen a rend, a logika, az arány?”<sup>52</sup>

A kívülállásra, sőt a száműzésre ítélt groteszk stílust a második korszakban beolvasztják ugyan a barokkba, de egyúttal alaposan le is sajnálják. A 17. század vulgárisnak találja: a ráció szemszögéből abszurd és nevetséges. Ekkor tapad a nevetségesség a fogalomhoz, melyről még a 16. században elsősorban az etimológiai képzetársítás idéződtt fel, vagyis a föld alatti birodalmával rokon álomvilág.

Miután két századon át eltűrték, és a jelentéktlenebb műfajokra korlátozták, a romantikának köszönhetően a groteszk is polgárjogot kaphat: a természet megnyilvánulásának tartják. Visszatekintve azonban fölemelkedése ebben a harmadik korszakban elég viszonylagosnak látszik. Mert bár a művészet elfogadja az ábrázolástól való elfordulást, de csak azért, hogy nagyon szigorú hierarchiája legelső fokára helyezze. Ily módon az extravagáns komikus képzelet feladata az, hogy értékesebbnek láttassa azt, ami fölötte áll: „azt hiszem, mondta Victor Hugo, hogy a groteszk kis szünet összehasonlítási alap, kiindulópont, ahonnan újult izgalommal szárnyalhatunk a szép felé.”<sup>53</sup> A műfajok keveredésében a groteszk tehát nélkülözhetetlen, ám alantas szerepet kap, épp úgy, ahogy a társadalmi hierarchiát leképező színházban történik. Ott van Don Juan és Sganarelle, Hamlet és a Sírásó, a bolond kezeskedik a fenséges emelkedett tisztaságáért. Mivel a fenséges továbbra is a művészet legfőbb hitelesítője, vagyis feltételezi, hogy létezik önálló és felfogható fenségesesség.

Akkor érkezünk el a negyedik korszakhoz, mikor maga a fenséges státusa válik kérdésessé, mikor már nem magától értetődő a jelentése. A fent és a lent, úr és szolga, tragikus és komikus, vagyis minden ellentétpár egymással felcserélhetővé, sőt mi több, egymástól elválaszthatatlanná válik, mivel már nincs meg az a szilárd hierarchia és biztos ismérrendszer, mely eddig megkülönböztethetővé tette őket. Ez nem jelenti azt, hogy a fenséges, mint olyan eltűnik, vagy nem érezzük, hogy szükséges: csak éppen, gyökereinek elvesztése miatt bármikor megtörténhet, hogy groteszk köntösben újra felbukkan, mint ahogy a groteszkre is juthat a fenséges csillogásából. Kafka egy aforizmával ismeri el a dolgot: „Művészetünk abban áll,

hogy elvakít bennünket a valóság; csak a hátráló groteszk arcra vetődő fény valódi, más nem”.<sup>54</sup> Arc nélkül nincs formája a fénynek, fény nélkül nincs valóság az arcnak: együtt járnak, végzetes különbözőségük ellenére. A groteszk és nem groteszk közt az éles elkülönülés azelőtt kívül történt, most egyszerűen belsővé válik. Ugyanabban a szereplőben, ugyanabban a diskurzusban ölt testet: Sganarelle Don Juan bőrébe bújik, Hamlet saját sírásója lesz. A jelentés tompul ettől, de a groteszk már eredetétől fogva jelentésgondok hordozója, önkéntelenül magára veszi hát a paradoxont. Alapelve az ellentétek azonosságára épül, melyet a metamorfózis állandó folyamata serkent és tart életben, ezért tanúskodik ekkora önállóságról.

Ezen a ponton csatlakozik a gyökértelen irodalmi írásmódhoz, melyet átítat jellegzetesen manierista stílusával. A tanulmányozott szövegek példázják ennek a következményét mind figuratív elemeikkel – a szereplőkhöz kapcsolódóan –, mind az alakok közt létrejövő viszonyokban – az elbeszélés építkezésével összefüggésben.

#### a) A torzalak és a diszharmónia esztétikája

Figuratív elemeknek egyébként csak megszokásból nevezünk a szövegeknek ezt az aspektusát, mivel inkább az alaktorzító törekvés jellemző rájuk. Mintha a természet élvezkedne torz produktumai mutogatásában, mikor gúnyt űz belőlük. Bosch, Breughel, Arcimboldo, Callot, Goya és a műfaj többi mestere nem csalódna ezen arcképcsarnok látán, melyben a humor fekete színe a rémaloméval keveredik. Ennek a legkülönösebben nyomasztó és mindenek ellenére szórakoztató megnyilvánulása Gregor Samsa története, aki „szörnyű féregként ébredt ágyában. Páncélszerűen kemény hátán feküdt, a hátán, és ha kissé megemelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hátsát [...]”<sup>55</sup> Gregor állatléte ellenére őrzi emberi gondolkodását. Már önmagában ez a kereszteződés is, mely a népmese közhelyét idézi, bizonyos groteszkséget hordoz, de groteszk a nehézség is, mellyel a csótány-ember (vagy skarabeusz-ember, ha hiszünk Nabokovnak)<sup>56</sup> próbál alkalmazkodni a helyéhez, melyet előző este még otthonosnak érzett:

A felüléshez karra és kézre lett volna szüksége, helyettük viszont csak a sok lábcsakája volt, amelyek szakadatlanul összeviszsa kalimpáltak, és Gregor ráadásul irányítani sem tudta őket. Ha be akarta hajlítani az egyiket, az volt az első, amelyik kiegyenesedett, és ha végre sikerült ezzel a lábával végrehajtania azt, amit akart, közben az összes többi felfokozott, fájdalmas izgalommal izgett-mozgott, mintha szabadjára engedték volna őket.<sup>57</sup>

Jöllehet az ágyból kikelni „inkább játék volt, mint erőfejtés, csak hintáztatnia kellett magát a lendületből [...]”<sup>58</sup>

Molloy, a csecsemő és az aggastyán rendhagyó keveréke, hasonlóan képtelen kalandba keveredik, adódik hát az egybevetés:

A járásom, mely mindig lassú és gyötrelmes volt, akkoriban még inkább az lett, mint bármikor, a rövid és merev lábam miatt, amelyikről már azt hittem, hogy elérte a merevedés végső határát, de menjetek a bús francba, mert most még merevebb, mint valaha, ami szinte hihetetlen, ráadásul napról napra rövidült, de különösen a másik lábam miatt, ami ugyancsak gyorsan merevedett, akármilyen rugalmas is volt egykor, de még nem rövidült, sajnos.<sup>59</sup>

Nem tudja, melyik lábára álljon, képtelen behajlítani merev tagjait, játszi nosztalgiai emlékszik vissza a ritka pillanatokra, mikor a tér könnyőreletesen alkalmazkodott testi hibájához:

Igaz, néha, amikor szerencsém volt, és egy kellőképpen domború útra bukkantam, vagy nem túl mély árokra az út mentén, akármilyen szintkülönbség is megtette, sikerült meghosszabbítanom a rövid lábamat, és ilyenkor azt használtam a másik helyett.<sup>60</sup>

A szereplő nevetségessé tett testével nincs már otthon a térben, melyet azonban szeretne magáénak tudni: mozdulatai, elszánásai ellenállásba ütköznek. A groteszk térbeli megnyilvánulása érzelmi is: megfertőzi még a leggyengédebb kötelékeket, lealjasítja a legnemesebb viszonyokat is. Mint például a szülők és gyermekek köztiekét így: Moran kényszeríti a fiát, hogy vele tartson, mikor az éjszaka kellős közepén Molloy keresésére indul. Mivel fél, hogy a gyerek megszökik mellőle, először magához akarja kötni, de végül ördögi ötlettel a szív eszköztét veti be, hogy a fiú ne szökjön meg tőle. Elkobozza Jacques legkedvesebb tárgyát, egy cserkészbicskát, melyet az vonakodva ad oda neki:

Mit tehetett volna – magyarázza Moran –, egyedül az éjszakában? Velem! [...] Abban a pillanatban valószínűleg szívesen elvágta volna a torkom a szóban forgó késsel, melyet a zsebembe csúszttattam. De még fiatal volt a fiam, kissé éretlen a nagy, igazságosztó tettekhez. Bár az idő neki dolgozott, és talán vigasztalta is magát ezzel a gondolattal, akármilyen hülye volt.<sup>61</sup>

Az apa szemében ekkor a fia nem több karikatúránál:

Ott állt előttem, szétvetett, csámpás lábbal, rogyadozó térddel, kidüllesztett hassal, beesett mellel, felfelé meredő állal, nyitott szájjal, mint valami hamisítatlan minus habens.<sup>62</sup>

És ez fordítva is igaz: a fiú az apját madárijesztőnek látja. Ugyanez történik *Az ítélet*ben is, mikor a látszólag beteges vénember fúriaként ront Geogra, mondván, eljegyzése csak ürügy a fajtalankodásra:

Mert felemelte a szoknyáját – kezdett fuvolázni az apa –, mert felemelte a szoknyáját, így ni, az ocsmányi liba – és hogy megmutathassa, miképpen, felhúzta a hálóingét, hogy látszott a háborús sebhely a felső combján –, mert felemelte a szoknyáját, így, meg így, meg így ni, megkörnyékeztet, és hogy zavartalanul kielégíthesd magad, meggyaláztad anyánk emlékét, elárultad a barátodat, és ágyba dugtad apádat, hogy meg se moccanhasson.<sup>63</sup>

Ami pedig az anyát illeti, Molloy kifejezetten undorító képet fest a sajátjáról:

Mit láttam belőle? A fejét mindig, a kezét néha, a karját ritkán. A fejét mindig. Szőrös, ráncos, mocskos, nyálas arcát. A feje elsötétítette a szobát. [...] Egyszer hirtelen, csak úgy vaktában, megérintettem ajkammal azt az aszott, szürkés kobakot. Fúj! Vajon élvezte-e? Nem tudom. Egy pillanatra abbahagyta a szófosát, aztán újra rákezde. Biztos azt se tudta, mi történt. Tán így szólt magában: fúj! Isonyatos szagot éreztem. A beleiből jöhetett. Letűnt korok illata. Ó, nem teszek neki szemrehányást, tudom, körülöttem sem éppen arab illatszerek felhői terjengenek.<sup>64</sup>

Pedig a dohogó nyomorék éppen azért kóvályog bicceve a térben, hogy megtalálja a „süket, vak, tehetetlen és bolond öregasszonyt”, és éppen ott, anyja mellett találja meg önmagát, és szólal meg, kezd el beszélni. Undor és vonzódás hat egyidőben, úgy fonódnak össze, mint szeretet és gyűlölet, tiltás és a törvények megszegése, vagyis inkább a helyek és az identitások folyamatos egymásba olvasztásával örvénylenek át egymásba.

A kapcsolatok idélen humorosságához képtelen kettőség járul: a bosszúálló atya a menyasszony helyébe lép, a hóhér atya megjövendőli saját áldozattá válását, a bolygó fiú anyját helyettesítve anyja szobájában lakik. Szereplők és helyzetek egymást licitálják túl abban, hogy parodizálják a teremtést és a fogantatást a maguk mítoszaiban: az Örökkévaló és teremtménye egyrészt, másrészt az ödipuszi háromszög közt a hiányosan differenciált, rosszul meggyökeresedett nemiség fonáku gunyoros viszonyokat hoz létre. Mindez úgy zajlik, hogy Moran istenkáromló humora szinte paradigmikus értéket ad a groteszknak: „Mit gondoljunk az írek esküjéről, melyet a szentek földi maradványaira helyeztett jobbal és a hímvesszőre tett ballal kell elmondani?”<sup>65</sup> Összehasonlítva egyébként azzal, amit a szövegek megmu-

tatnak vagy sugallanak, szinte zavaró, hogy ez a paradoxon ennyire egyszerű, hisz már a szentséget sem vonja kétségbe, mint ahogy a nemiszerv is egyértelmű.

Szexuális téren csak kínos, megszakadó, perverz, többé-kevésbé szörnyűséges kapcsolatokat láthatunk. Az öregasszony, aki befogadja „az olyan-amilyen himtaggal bíró” Molloy-t, hogy pótolja az addig férjeként szolgáló kutyát, lapos, mint a deszka, „pofázmányja enyhén szőrös”, a hangja „kétes mélységű”. A jellemzők alapján hermafrodita jut eszünkbe, Molloy-t pedig első szerelmi élményére emlékeztetik:

Ő is roppant lapos nő volt, és apró, merev léptekkel járt ébenfa botra támaszkodva. Lehet, hogy ő is férfi volt? De akkor meg hancúrozás közben összeverődött volna a tökünk. Tán ő a markában szorongatta a magáét, hogy ezt elkerüljük.<sup>66</sup>

Ami pedig Morant, az apát illeti, az ő nemi identitása felől nincs kétség, de tevékenysége ezügyben a magányos élvezetre korlátozódik:

...belépett a fiam, kopogás nélkül. Márpedig ha van valami, amitől iszonyodom, hát az az, hogy kopogás nélkül lépnek a szobámba, és ha éppen maszturbálok az állótüköröm előtt? Nem túl épületes látvány fiatal fiúnak az apa, amint tátongó sliccel, kiguvadt szemmel egy kis fanyar, satnya gyönyört igyekszik kicsikarni magából.<sup>67</sup>

És mivel a fiatalembernek látszólag nincs és nem is volt anyja, fogantatásával kapcsolatban felmerül a kaján gyanú: emberi módon jött-e a világra?

Gregor Samsa és Grete, a húga helyzete a Szépség és a Szörnyetegére emlékeztet, vérfertőző vággyal fűszerezve, melyet a szeretkezés lehetetlensége nyilvánvalóan groteszkké tesz. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Gregor, mielőtt arról ábrándozik, hogy magához öleli hűgát, más vágyat dédelget. A bundás nő metszetén, mondhatni az állati erotikával átitatott nőiség ábrázolásán legelteti a szemét, melyet átváltozása előestéjén vágott ki egy képeslapból, hogy a szobáját díszítse vele. Mikor húga és anyja megpróbálja kivinni a szobájából a szekrényt és az íróasztalat, ember mivoltának az emlékeit, a rovaremler felháborodik, és megpróbál közbelépni:

...észrevette, hogy a különben már üres falon ott lóg feltűnően a csupa szörmebe öltözött hölgy képe, gyorsan felmászott rá, és rátapadt az üvegre, amely jólesően simult forró hasához. Teljesen eltakarta a képet; ezt legalább biztos, hogy nem viszi el senki sem.<sup>68</sup>

Az elemzésekben ezt a védelmező gesztust, gyökerekbe való nevetségés kapaszkodást nagyon sokszor ödipuszi természetű nemi aktussal azonosítják. Elfogadhatjuk ezt az értelmezést, de másikat is adhatunk neki, mint Michel Carrouges, aki úgy véli, hogy Gregor, mikor fölmászik az üvegre, úgy tesz, „mintha megpróbálna a bundás hölgy helyébe lépni [...]”<sup>69</sup> Birtoklási kísérlet helyett ily módon azonosulási kísérlet tanúi lehetünk, és csakugyan ez a helyzet, mert az elbeszélésben először a hűg közvetlenül szólítja nevén a bátyját: „Te, Gregor!” (Du, Gregor!). Az anya ájulása, melyet a teljes lemondás kézmozdulata kísér, szintén ezt erősíti meg.<sup>70</sup> Ha Gregor pótolja az anyát ábrázoló képet, logikus, hogy megszűnik az anya létjogosultsága. Valójában éppen ez a jelenetben a sajátosan groteszk, vagyis a két értelmezés egyáltalán nem zárja ki egymást: teljes kétértelműségükben egészítik ki egymást. A jellegzetesen ödipuszi aktusban Oidipusz megszabadul önmagától, hogy önmaga ellentétévé váljon. A jelenséget már Molloy-jal kapcsolatban is megfigyeltük. Az anya „Istenem, ó, Istenem!” kiáltása a zavaros látomáshoz még hozzábiggyeszti a maga nélkülözhetetlen fenséges fintorát.

Az egyetlen szereplő, aki „normális” szexuális igénnyel cselekszik, ezek szerint Georg Bendemann volna. Kezdetben mindenesetre a legtisztább férfi ödipuszi hajlam megtestesítője, melyet nevének konnotációja csak megerősít (mann). Az igény és megvalósítása közt van azonban egy

lépés, melyet az atyai bíróság nem enged megtenni. Az „ördögi lény” vízbefojtásra ítéltetik, amiért el akarta árulni édesanyja emlékét, rá akarta szedni külföldön élő barátját, ráadásul apját is ki akarta ütni a nyeregéből. Am, mikor az ítélet súlyától üzöttlen lerohan a lépcsőn, és a fölfelé induló cselédnyábra ütközik, az fölkiált. „Jézus!”<sup>71</sup> Az apagyilkos fiú így egyszerűen szublimalódik, és megfeszített fiúvá válik. Ilyen típusú ellentétek Molloy agyában is megfordulnak, mikor számba veszi a lompos cselédeket, akikkel buja kapcsolatba került: „Isten bocsássa meg nekem, hogy elárulom az iszonyatos igazságot: néha anyám képe is megjelenik közöttük, ami szinte elviselhetetlen, mintha keresztre feszítenének, nem tudom, miért, és nem is érdekel”.<sup>72</sup>

Kaphatna pedig magyarázatot a dologra Morantól, aki atyai tekintélyét veti latba, hogy kálváriát járasson a fiával, kálváriát, melyet ő maga is jár Youdi, a gazdája „jóvoltából”. Youdi egyfajta ellentmondást nem tűrő Jehova, aki könyörtelenül távol marad mindenkitől, aki függ tőle, azaz gyermeki viszonyban van vele. Youdi hírvívője, Gaber is panaszkodik Morannak a főnökére, aki „öreg éjszaka zavarta fel, éppen, amikor szeretkezni akart a feleségével”<sup>73</sup>, és hozzáteszi: „Ilyen marhaságrért.”, utalva ezzel az utasításra, melyet Morannak kellett átadnia. Újabb nemi aktus hát, mely nehézségbe ütközik, és egész eseménysor elindítója, melyben mindannyiszor az apai hatalomról van szó. Az Örökkévaló és az apa egyetlen örökkévalóan bosszúálló apafigurában egyesül, hogy teremtményük-csemetéjük vágyaira tiltást erőszakoljon, és ezzel ödipuszi szexualitásba plántálja őket. Keveredik egymással a szent és a profán, a mártír Oidipusz Krisztus magasságába emelkedik.

Márpedig, ahol fölemelkedés van, sorsszerűen bekövetkezik a bukás is: a groteszk lényegéhez tartozó ellentmondás-elv nem tűri az egyirányú mozgást. Azzal, hogy a fiát kiszakítja a környezetéből, az önmagának egyeduralmat igénylő, tabu áthágó apa maga is gyökértelessé válik. Ekkor jövünk rá, hogy erejét a fiából merítette, aki már nincs mellette, és nem gyámolítja. Georg, akit porig aláztak, „úgy érezte, hogy elüldözték a szobájából, és a fülében őrizte még a puffanás zörejét, ahogy apja az ágyra hanyatlik a háta mögött”.<sup>74</sup> Mind *Az átváltozás*, mind *Az ítélet* bemutat olyan jeleneteket, melyekben fordulat áll be: az apai önkény éppen annak veszi el az erejét, aki gyakorolja. Idősb Samsa váratlanul erőre kap, és Gregort almákkal bombázva kergeti vissza a szobájába, majd ettől látványosan elerőtlenedik: egyenruhája peccétes lesz, a csillogó gombok fényüket veszítik, és magán a szereplőn álomkór hatalmasodik el, kétségesen tűri, hogy karosszékéből az ágyába vonszolják, mint valami élőhalottat.<sup>75</sup> Ezen a ponton nehéz eldönteni, hogy az apa vagy a fiú tehetetlen teste nyomasztóbb-e a családnak.

Moran helyzete még ennél is nyomorúságosabb, mikor fia az elszenvedett gyötrelmeket megelégtelve elslisszol tőle. A bukott apa nem tud megállni a saját, fájdalomtól hasogatott lábán, de azért továbbra is dédelgetné képtelen főnöki gondolatait, ha Gaber nem zavarná meg ebben, Youdi nem kevésbé képtelen utasítását hozva. Moran kétségbe esik a bődületes közhelyektől, melyeket válaszként kap aggodalmas kérdéseire, és nincs már senki, akin levezethetné ingerültségét, hisz ő maga foglalja el a helyet, melyet a fia elhagyott: „Egyedül voltam. Kezem tele fűcsomókkal, melyeket akaratlanul téptem ki, és csak téptem őket tovább. A szó szoros értelmében gyökereket téptem ki.”<sup>76</sup> Tehetetlen, de egyáltalán nem indokolatlan gesztus, mivel a helytől való elszakadás megjelölése egy régi kapcsolat végét jelzi, ezzel egyidőben egy új kezdetét – a groteszk szerkezeti sémájának megfelelően. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a kapcsolat természete megváltozik az eltérő formától: csak helyet változtat, ahol egy másik függőségi, alá- vagy fölérendelő viszonyt létesít.

Amint a régi és az új gondolatla előtérbe kerül, az *idő kérdése* csak fokozza a bizonytalanságot. Mivel groteszk-

ról van szó, mely térbeli alakzat, a kérdés a tér fogalmival, vagyis nem célravezetően vetődik fel. A négy szöveg olvastán rájöhetünk, hogy a test paródiája, a hierarchia bukfencei és az azt kísérő tekintély válságmúltat feltételez, melyet egy hagyományos elbeszélés feltétlenül a maskarádék erejéjékként jelölne meg. Az effajta történet, melynek segítőkész kronológiája van, gyökerezési pont lehetőségét nyújtana a megértésünknek, mivel megadná a pontot, ahol a dolgok kezdődtek, az eredet helyét. Márpedig a groteszk térszemléletéből és a tekervényeit követő narrációból hiányzik az ilyen tájékozódás. Minden hely érkezési, egyszersmind kiindulási pont is: a figurák úgy érkeznek, mintha indulnának, és fordítva.

Azaz a narráció ugyanazt a tréfát űzi a kronológiával, mint a hierarchiával. Csakhogy kellene hozzá egy használati utasítás, melyet a groteszk rendszeresen megtagad. A nonszensz bizonyossága már önmagában jelentés volna, melynek a segítségével a megértés kikerülne a csapdából, és az időrend megbolygatását durva viccként utasítaná el.

Beckett-nél legalábbis létezik ez a kísértés. Ismerjük Moran paradoxonát, mikor hamvába holt küldetése végén a jelentése megírásába fog: „Éjfél van. Eső veri az ablaküveget”, állítás, mely önmaga tagadását vezeti be: „Nem volt éjfél. Nem esett.”<sup>77</sup> A megjegyzés azt közvetíti, hogy a jelentésíró gondolatban tökéletes ellentmondásban van azzal, amit ír. A szereplő lelkének mélyébe nyertünk bepillantást, így megtévesztőnek tarthatnánk a jelentést, ha a cáfolat ugyanaz volna, mint az, amellyel Moran az elbeszélését kezdi, és amelyet minden ellenére továbbra is elhiszünk. Ráadásul a narrátor múlt időben meséli el ugyanazt, amit az első jelen időben állít. A végén a jelen kétséges lett, de a helytelenítő hang a jelen múltjából szólal meg. Van hát hiteles hang? Annyit mondhatunk csak, hogy a kritika válaszul erre a fejtőre az ismételtette, hogy az egymásnak ellentmondó két kijelentés mellérendelése a valótlán fikció műfajába tartozik, és Beckett ezzel nemcsak a fikció érvényességét tagadja, hanem „a fikció hagyományos szemléletét is: azt, hogy történetet meséljen el”.<sup>78</sup> Ez a megcáfolhatatlan állítás gyakran elfeledtet, hogy igenis történetet mesél itt, mégpedig briliánsan (végigolvastuk volna, ha nem így van?), különösen pedig azt, hogy nem lehetett nem elmesélni, ha meg akarta hazudolni. Végso érvénytelenítése a történetet egyáltalán nem tünteti el, csak az egész együttes groteszk felfogását hangsúlyozza, abból a célból, hogy Moran alakja kitaláljon egy múltat magának, egy másolt, melyen, ha átkel, a jelenidőbe és térbe jut, de amely megakadályozza, hogy ebben a jelenben meggyökeresedjék. A tér ideje végzetes annak a számára, aki ilyen vagy olyan meghatározott térbe akarja az időt bebörtönözni, lefokozni a tér szimpla kategóriájává.

Moran, a térbeli ember elmulasztja felhívni a figyelmünket, hogy múltbeli utazása a jelenben zajlik, így képességbe süpped, és narrációja groteszkké válik. Nincs benne az a kettős látás, mely egyszerre képes szétszálaszni a paradox jelenséget, és áttekintő víziót is nyújtani róla. Agyának ez a fogyatéka teszi, hogy megkeresi Molloy-t, az embert, akit az időben is el kellene helyeznie, Bally vagy Balliba vagy Balybaba országában (a „syllabe” szó, Babilon vagy Babilon szótagjainak gyerek gügyögéssel torzított, nem tökéletes anagrammája?), egy vidéken, mondja, mely:

Ez a terület északra fekvő az én kisebb lakhelyemtől, egy településből állt, melyet egyesek nagyvonalúan városnak neveztek, mások viszont csak falunak, valamint a környező vidékekből. [...] területe a hozzá tartozó földekkal együtt legfeljebb öt-hat négyzetmérföldre rúgott.<sup>79</sup>

Ha Molloy-t a térben keresi csak, tekintetét erre a külső területre korlátozza, miközben a narráció a bensőjében, az idő dimenziójában zajlik, szükségszerűen elkerüli kutatása tárgyát: találkozik vele, de nem ismeri föl. És mivel az író Moran a narrátora a regényhős Morannak, tapasztal-

jük, hogy a két szerep eltolódott egymáshoz képest, bár ugyanazé a személyé mindkettő. Ebből következik kölcsönös cselekvésképtelenségük, amelynek részeként érdemes a szereplő fogyatékoságát külön megemlíteni.

Mindenekelőtt a látása csökken, hisz képtelen a látszat rejtett dimenzióit fölfedezni. De fogalma sincs erről a fogyatékoságról, és innen a félreértés: az idegenség tekintete, mely azt hiszi magáról, hogy képes belátni az ismerős világot. A gyökértelenség kínja a meggyökerezettség illúziójától válik gyötrővé, következésképpen attól, hogy változtatni kellene az interpretáción, mely látszólag teljesen indokolt. Az *ítélet* ennek a folyamatnak a kiváló példája. A történet kezdetén Georg Bendemann az ablaka előtt ül, éppen befejezte egy levél megírását, és a folyó túlszárnyán hullámzó tájat nézi a reggeli fényben. Tiszta és világos kép, melyet a régóta külföldön élő barátról szóló tépelődés kísér, hogy helyes-e őt visszahívnia az esküvőjére. Azt gondoljuk hát, hogy egy meggyökeresedett szereplővel állunk szemben, aki szeretné viszonyát egy névtelen gyökértelennel újra meghatározni oly módon, hogy közelebb próbálja őt hozni magához a térben, és így semmibe venni a barát távozása óta eltelt időt. Törekvése testet is ölt, mivel a levelet a helyett, hogy postára adná, közel, a folyosó túloldalára, apja szobájába viszi. Az apa a félhomályban, a halott anya emlékeivel körülvéve újságot olvas, melyet „ferdén tart maga előtt, mintha valami látáscsökkenést akarna ellensúlyozni”<sup>80</sup> Legalábbis ezt gondolja Georg, aki a homályt elviselhetetlennek érzi. Az csakugyan elviselhetetlenné is válik, mivel a fiú állítólag éles szeme semmit nem képes kivenni benne. Az apa hiteles tekintetében, a tekintet ítékezésében az ismert tér fonákja feltárja az idő mélységét, melynek áramlata magával sodorja, gyökértelenné teszi a rövidlátó szereplőt. Ha a balsorsa legalább szemfülessé tenné, a végzete akár tragikus is lehetne; de Georg megmakacsolja magát, és térlátásának nyilvánvaló hiányosságai ellenére kitart vélt jogai mellett, és így groteszk halált hal, hisz mit sem ért abból, ami történik vele.

Ugyanez a konfliktus jelenik meg, bár kevésbé sematikusán, *Az átváltozásban* is, hasonló fogyatékoságot kiváltva. Gregor Samsa kiszakad utazó ügynök funkciójából, mely azelőtt térbeli emberré tette, és a családi térhez kell alkalmazkodnia, melynek szabályairól azt hiszi, hogy alapvetően különbözőek. Új helyzete minden erőfeszítését igénybe veszi, szem elöl téveszti hát kapcsolatát az idővel. Ebből zavar keletkezik, mert egyrészt úgy viselkedik, mintha múltbeli vágyai a jelenben még mindig teljesíthetők volnának, másrészt pedig folyton úgy gondol a múltra, mint végleg lezárt korszakra. Harmadik lehetőség, mely a jelenidőben mindannak a meghosszabbítását látná, ami a múltban megvalósíthatatlan volt, már nem is jut eszébe: látása romlik, és vele a megváltás reménye is szertefoszlik.

Gregor [...] nekitámaszkodott az ablaknak, nyilván csak valamiféle emlékezésül arra a felszabadító érzésre, amely azelőtt elfogta, ha kinézett az ablakon. Valójában ugyanis napról napra homályosabban látta még a közeli dolgokat is; a szemközti kórházat, amelynek állandó látványát azelőtt untig átkozta, már egyáltalán nem ismerte fel.<sup>81</sup>

Egyre kevesebb esélye marad, hogy közvetlen környezetét távlatból szemlélje, mert hozzászokik, ily módon öntudatlanul bele is nyugszik a múlt tiltásaiba, melyek felismerését a jelenlegi családi tér nem teszi lehetővé. A hamis látás miatti elidegenedés áldozatául esik, abba hal bele. Mert Gregor fogyatékosága híján talán észrevette volna húga aggódó gondoskodása mögött a rideg törekvést, hogy a férfi belenyugodjon a helyzetébe, és végül behaljon. Gregor téved, mikor Gretét csak a térben helyezi el, miközben Grete része az időnek is.

Szereplőként Gregor osztozik Georg és Moran sorsában – mindhárman tévedésben vannak. Egyedül Molloy tesz bizonyosságot időnként arról, hogy ugyanabban a pillantásban képes egyszerre a múltat és a jelent látni, és az

elbeszélés érdekében néha szét is választani őket. Természetesen eljárása a képtelenség határait súrolja, amint ezt a hold két különböző időpontban látott két állapotáról való elmélkedése mutatja:

Nem lett volna okosabb azt gondolni, hogy a hold, amelyet két nappal azelőtt láttam, nem újhold volt, hanem már-már telihold, vagy a Louise házából látott hold nem telihold volt, amint hittem, hanem csak akkor kezdte meg első negyedét, esetleg két hold lett volna, s egyik se volt sem újhold, sem telihold, csak annyira hasonlítottak görbület szempontjából, hogy szabad szemmel nemigen lehetett megkülönböztetni őket, s az egész csak káprázat, illúzió, akárhogy variálom is a feltevéseket.<sup>82</sup>

A paradoxonok megértése ellenére, melyről a fenti szaklat tanúskodnak, Molloy ostobának akarja magát tettetni:

[...] csak olyan lassan jöttem-mentem, mintha ketrecben lettem volna, kívül az időn, ahogy az iskolában mondják, meg persze a téren is. Mert csak nálam ravaszabbak tudtak kívül lenni az egyiken, anélkül, hogy kívül lettek volna a másikon, én pedig nem voltam ravasz, hanem inkább együgyű.<sup>83</sup>

Látszólag maga ellen beszél, és a sorok közt kiolvassuk iróniáját, mint „az okosabbak” csúfondáros kifigurázását, azaz az igazi szereplőkét, akik rövidlátóan „egyiken kívül látják önmagukat, anélkül, hogy a másikon kívül lennének”. Magától értetődik, hogy a szereplő kitétel Molloyra is vonatkozik, de ő a narráció által legkevésbé elidegenített szereplő, aki leginkább felfogja annak groteszk mivoltát. Ezért is jelenik meg elbeszélése végén az erdei aljnövényzet bozótjában, szinte egybeolvad a természettel a számára pihenéssel felérő hullómozgással. Emberi alakból liánba megy át, mely aztán újabb, látszólag különböző alak felé fejlődik, mely azonban hiteltelen éppen emiatt a látszat miatt. Mert Molloy tanítása szerint: „mindent, ami hamis, könnyebb világos fogalmakra visszavezetni, más fogalmaktól elhatárolni.”<sup>84</sup>

#### b) Narráció a szereplő meggyökerezettsége ellen

A narráció és a szereplő közti kapcsolatok alapelve ez, mely Beckett szövegeire éppúgy érvényes, mint Kafkaéira. Az eddigiekből kiderül, hogy a szereplő hiteltelenként rója fel magának erőfeszítéseit, melyeket az elbeszélés hevében tesz, hogy olyan helyet találjon magának, ahol meggyökeresedhet, és hogy az időt a tér fogalmaival írja le. Márpedig az elbeszélés által indított támadás a szereplő ellen eltér a regény megszokott ábrázolási gyakorlatától, mely a szereplők által kiváltott vagy elszenvedett események elmesélése, ahol a szereplők létét általában semmi sem teszi kérdésessé. A narráció ebben az esetben pontosan az ő hitelesítésüket szolgálja, vagy egy, a történetben jelen levő narrátor segítségével, vagy a jelentésért felelős, és akként számon tartott szerző elbeszélő hangján. A gyökértelen elbeszélésben ez másként van: a nyelvi lehetőségek kétségbe vonása miatt a diskurzusnak önmagából kiindulva kell kiteljesednie. Következésképpen önmagát meséli, miközben folytonosan bizonytalankodik a származását illetően, és teljesen bizalmatlan azzal, aki azt állítja, hogy ő a forrás. A gyanakvás tulajdonképpen a szereplőben összpontosul, részben, mert az a narrációtól elkülöníti magát, másrészt pedig, épp ellenkezőleg, narrátorként ő testesíti meg a narrációt, bár nem képes igazán előállítani. Ehhez nagyjából két narratív technika kapcsolható.

Az olvasási problémák szempontjából számtalanszor tanulmányozott Kafkaében azt szokták emlegetni, hogy azonosított narrátor hiányában a szereplő, bármennyire tanácstalan is, az elbeszélés alfája és ómegája: „minden tőle jön, és minden felé irányul”<sup>85</sup>, és a szubjektivitás ilyen alattomos megnyilvánulása juttatja az olvasót a kívülálló helyzetébe: ki van rekesztve a jelentésből, egyszersmind



az események rabja.<sup>86</sup> Ha fölfogtuk a narratív gépezet és a szereplő megfelelését, a továbbiakban az események sorát és az ott előforduló többi szereplőt a főszereplőtől különbözőnek tekintjük. Ekkor azonban a következő paradoxon bukkan fel: a szereplő vagy csak a saját látásmódjáért felelős, és akkor a narráció más forrásokból is táplálkozik, vagy a többiek látásmódjáért is felelős, de titkolja ezt a felelősséget még maga elől is, épp úgy, mint a többiek elől, az olvasót is beleértve. Az első esetben mindenhatósága a tét, a másodikban jóhiszeműsége.

Georg Bendemann például úgy gondol úrrá lenni az időn, hogy a múltja mélyéről felidézi a Pétervárra költözött barátot. Márpedig jól tudjuk, hogy a visszatérés csak térben történhet. Uralja Georg az időt? Uralja, ha hiszünk az elbeszélés kezdő tételének, mely a jelenben rögzíti a levélírás végét, majd felidézi tépelődés formájában a lelkitusát, mely a levélírás elhatározásához vezetett. Vagyis a szöveg-térben a szokásos időrend – lelkitusa, elhatározás, megírás – a legnagyobb alázattal hagyja magát fölforgatni. Ettől kezdve már tudjuk, hogy az idő uralása csalás volt. A megtorlás emiatt nem is késik, mivel az apa személyében az elfojtott múlt megsemmisítő erővel tör elő. Vagyis Georg a szereplő narrátori aljasságáért bűnhődik, a hiteles időrend megsértéséért és a gátlástalan ballépéséért, mely ezt követi. Georg meghamisítva adja elő elbeszélését, mikor belép apja sötét birodalmába, és titokban azt szeretné, ha mondandója igazolódna. Így próbálja befolyásolni a másikat képzelt hatalmával: ebben az elbeszélésében az apát a fiú teremtette. De a „teremtény” reagál a paradoxonra, leleplezi az álteremtést, és „teremtőjét” kiszakítja fizikai létének gyökereiből. Kísértetapához kísértetfiú jár, azaz a narrációhoz viszonyítva két félvezető szereplő. A narrá-

ció ily módon elválik hordozójától, és felszámolja ön magát. A groteszk folyamatban semmi nem képes különbözőként önálló lenni.

Látnunk kell a szerteágazó indázást, mely szakadatlanul ide-oda kúszik az alakok közt, akik ezt létrehozzák és táplálják. Gregor Samsa is ennek az örvénylésnek a foglya, ő is a tér és idő határán helyezkedik el, legalábbis az elbeszélés kezdetén. Gondolatai hívják elő az időt, tekintete tárja fel a teret. Majd lassan, észrevehetetlenül ebben a térben rendezkedik be, mely pusztulásának színtere lesz. A történetet úgy is olvashatjuk, mint ironikus allegóriát: az egyre növekvő elszigetelődését, melyre a szereplő ítéli magát, mikor elvakultan meg akarja állítani a szomszéd szobákban élő övéi által megtestesített események bekövetkezését. Az említett szereplők bár harmonikusabb, de kétes viszonyban vannak az idővel (a cégvezető, a család, a cselédek, a három úr a tér idejének a képviselői), hiszen Gregor múltjából jönnek elő, az a múlt mozgatja őket, melyről a rovárember képzeletbeli visszaútjai tudósítanak. Implicit módon Gregor álmodja elbeszélését, ő a narrátora még halála után is (a képzelgése túléli őt), de csak implicit, mert Kafka ragaszkodik a narráció névtelenségéhez. Fortélyos nyelvi műveletekbe rejti a groteszkot, és soha nem foglal állást témájával kapcsolatban, mely miatt a művét „rideg groteszk” jelzővel illették.<sup>87</sup> És valószínűleg ez a jelenlét-távollét mondatja Beckettel: „[Kafka] mintha mindig fenyegetve érezné magát, de rettegése a formában van. Az én műveimben a rettegés a forma mögött van, nem a formában [...]”<sup>88</sup>

Csakugyan, Beckett gyakorlata egyenesebbnek látszik. Amennyiben a *Molloy* mindkét elbeszélése két egymástól eltérő retorikát különböztet meg, a szerző nyílt kártyákkal

játszik. Az elbeszélések egyébként egyes szám első személyűek, a narrátorok a saját helyükön vannak, mely az elbeszélés helye, nem mozdulnak, Molloy az anyja szobájában, Moran az üres házában. Az olvasó tehát megnyugodhat: meg van adva a diskurzus pontos származása, lehet tájékozódni a történetben. Sőt, mivel a történet önéletrajzi jellegű, a helyzet még jobb: mivel biztosnak érezzük magunkat a narrátor idejével és helyével kapcsolatban, nincs akadálya, hogy a szereplőnek is higgyünk. Nincs akadálya, csak a tény, hogy az elbeszélés az említett helyen való elhelyezkedést meséli el, de vagy hiányosan – Molloy esetében –, vagy elégtelenül – Moran esetében, ami kétségessé teszi narratori hitelességüket. És ha a narrátor alkalmatlan vagy őszintétlen, vajon szereplőként valódinak fogadható-e el? Kölcsönös a kételkedés, melynek elbizonytalanító hatása a szereplő fogalma körül kristályosodik ki. Mert, ha Molloy és Moran narrátorként meghazudtolja Molloyt és Morant szereplőként, az azért van, mert narrátorként regényhősnek állítják be magukat, függetlenül a narrációtól, a narráció pedig mindent elkövet, hogy megvonja tőlük ezt az önállóságot. A fölfordulás fő oka megint csak az idővel való visszaélés. A szövegtérben például Moran narrációjának a helyén bukkan fel, még a történet előtt, mely időrendileg előbb történt, minthogy erre a helyre érkezett abban az állapotban, ahol ez a hely van. Ez a helyzet Molloy elbeszélésével is. Ludovic Janvier az elbeszélés helyét véve kiindulópontnak, megállapítja, hogy Molloy és Moran „titkos „hősök”, akik megbízásból és meghatalmazással kóborolnak és pihennek meg”.<sup>89</sup> A groteszk felől nézve azonban ennek az ellenkezője is igaz, talán még igazabb is, mivel a narrátor kapja a megbízást a szereplőtől, akitől végül is függ. A hőszereplő miatt lesz belőle szereplő-narrátor, hiteltelen lény, akit egy fikatív lény utasít, akinek a létezése a már említett okok miatt erősen kétségbe vonható. És ha ezt még tetézzük már ismert kérdéseinkkel, hogy Molloy Moran lesz-e majd, vagy fordítva, és ha megállapítjuk, hogy minden válasz támadhatatlan logikával megcáfolódik, mit tehetnénk más, mint föladjuk, és megállapítjuk, hogy a retorikai szintek különbözősége ámitás csupán, mint ahogy a szereplők önállósága is, legyenek narrátorok vagy szerzők. A narratív diskurzus azonban csak akkor hamis, ha a szereplőkhöz kötődik, térbeli lényekhez, akiknek a gyökerek iránti igénye az időrendi követelmények rovására erősödik meg. A tér és az idő elmentése, a térre redukált idő tiltakozása, és végül a szereplő, mint ennek a konfliktusnak a felelőse – maga a groteszk, és a forma folytonosan oda-vissza fordítható, ellentmondásos játéka. Szédítő, sziporkázó formáé, mely eloszlatja minden esetleges aggályunkat, hogy megpróbáljuk ámyalni, miben különbözik Beckett módszere Kafkáétól.

### 3. Gyökértelen írásmód, az abszurd nyelve

Jóllehet Beckett is említi a rettegést, mint ami közös kettejükben, a formáról eltérően gondolkodnak. Ez azt jelentené, hogy mindkettejüknél csak a rettegés létezik? Kétségtelen, hogy a ganajtúró-ember undort kelt, az apai ítélőszék pedig maga a rémálom. W. Kayser nem ok nélkül emlékeztet arra, hogy Kafka szövegeit a Georg Müller Verlag rémtörténeteiről híres sorozatában adták ki.<sup>90</sup> Beckett esetében első olvasói és színházi közönsége megborzongtak Pozzo tömörségén: „és az asszonyok lovaglóülésben a siron szülnék [...]”<sup>91</sup>, melynek egy változatára bukkanunk, mikor Molloy a biztosnak válaszol arra kérdésre, mi az anyja laccíme:

Melyik nyegyedben? Ahol a vágóhidak vannak, kegyelmes uram, mert anyám szobájából, zárt ablakon keresztül hallottam a marhák bögését, még anyám fecsegését is elnyomta, jól hallottam azt a rekedt, elnyújtott, szilaj bögést, ami nem hasonlít a legelőkről felszálló bögésre, nem, ilyet csak a városokban hallunk, a vágóhidak meg a jószágvásárosok környékén.<sup>92</sup>

Az ember, az egész emberiség elszörnyedést kelt bennünk, hiszen állatként bánnak vele, félrevezetik, igaztalanul ostorozzák, könyörtelenül gyilkolásszák, ennek ellenére a szövegeket mindenütt áthatja a nevetés. Derű és gúny is van bennük, és a nevetés párban jár a rettenettel, időben is elválaszthatatlanul. Lehetetlen, sőt elképzelhetetlen, hogy egymás nélkül értékeljük őket, bármennyire szellemes módon is próbálkoznánk ilyesmivel.

Philippe Thomson élelátó megjegyzése szerint a groteszk, mivel „a nevetés és a nevetésséggel összeegyeztethetetlen egyidejű jelenlétéből” jön létre, az olvasóban védekező mechanizmust indít el, amely racionális reakcióra sarkallja:

Vagy úgy dönt, hogy az olvasott rész inkább mulatságos, mint szörnyű, és ebben az esetben nevetéssel űzi el a gonoszt, esetleg tréfának fogja fel; vagy megbotránkozik a morális érzékenységét ért gyalázat miatt, és helyteleníti, hogy ilyesmit humoros fényben tüntessenek fel.<sup>93</sup>

Ilyen körülmények közt ne csodálkozzunk, hogy a mégoly tudós teoretikusok, mint Bahtyin és W. Kayser<sup>94</sup> sem álltak ellen a kísértésnek. A német irodalomtörténész alapvető munkájában a groteszket a szellem kozmikus elidegenedésének távlatában vizsgálja, és félelmetes mivoltát hangsúlyozza, míg az orosz kritikus hevesen elutasítja ezt az idealista értelmezést, és a test kozmikus felszabadulásának materialista elméletével cáfolja, valamint nyomatékosan kiemeli a karneváli vidámság, a népünnepély mindent elsöprő áradását. Beckett, Kafka, a saját műveiről szólva, szavahihető kritikusként tehát, ugyancsak nem kerüli el az egyszerűsítés zátonyát. Pedig zátony az, a javából, mert a groteszkre és a fantaszikumra egyaránt érvényes: mindkettő abban a pillanatban megszűnik annak lenni, ami, vagyis kétértelműnek, amint pontos, egyetlen jelentést adnak neki. Ellenben az marad, ami, ameddig a képtelen bipolaritás a saját maga által állított jelentéssel szembeállíthat egy azzal homolokeyenest elmentmondót. Idealizmus és materializmus, elidegenedés és derű feszengve, de megfér benne egymás mellett, mint a többi egymással vetélkedő testvér, az idő, a tér, a test és a lélek. Csakugyan nehezen érthető, hogy a lélek nevetés tárgyává akarja tenni a testet, miközben jól tudja, hogy elválaszthatatlan attól a testtől, függ tőle, és így a lélek, a test nevetésségének az áldozata lesz; és ekkor a lélek által mardosott test akarja nevetés tárgyává tenni a lelket, pedig tudja, hogy az benne él, hogy általa van tudata, és így a lélek nevetésségének az áldozata. Soha nem ér véget tehát a folyamat, örökösén kétségbe vonódik minden, mindig minden újra kezdődik, végtelenül burjánzik, egyszerre van jelen vágy az értelmezésre és irtózás az értelmezéstől.

Mindenhonnan abszurd vesz körül bennünket, szórazókató képeivel kerít a hálójába. Márpedig mi az abszurd, ha nem az értelem gyökérvészítése, eltévelyedése, folytonos képtelensége az alkalmazkodásra? Ami nem feltétlenül az értelem hiánya, hanem az értelem alapjaié. „Abszurd az, aminek nincs célja”, írja Ionesco, a gyökértelen, „a gyökereitől elszakított” Kafkával kapcsolatban. Majd hozzátézi: „[...] ez a végső cél csak a történeten túl létezhet”.<sup>95</sup> Ezt a megfogalmazást föltehetőleg az emberre vonatkoztatja, nem pedig a szövegeire, mivel akkor meg kellene mondania, hogy a történeten túl egybeesik a történet előttivel: a cél rátelepszik az eredetre, olyannyira, hogy összemosódik vele. Ebben az előidejű jövőben a „végeség”, melyről Moran medítál, „végtelen”<sup>96</sup>, mert szüntelenül a kezdetre utal, mely természetesen megfoghatatlan számára. A művétől elválaszthatatlan író hasonlóképpen kell megítélni. Nevezetesen ő az, aki a téma kibontakoztatásához fontos történeti és személyes körülmények által kényszerítve az abszurd felé fordul. Mert az abszurd – az intellektuális tanácstalanság lelkiállapotának jellegzetes megnyilvánulása – legfőképpen téma, a semmihez nem

kapcsolódó jelentés témája. Ebből a szempontból, paradox módon, az intellektuális tanácstalanság az alapokkal kapcsolatos, önmagában nem forma. De, hogy kifejeződhessen, keres, vagyis inkább teremt magának formát, és erre a szerepre természetesen adódik a groteszk. A groteszk az abszurdnak és a gyökértelenségnek, a gyökértelenség abszurditásának a narratív technikája. Ez a technika szervezi a témát a küzdelmek során, melyeket a test és lélek, a tér és idő vív a nosztalgikus érzésvilág homályos tájain.

Végül is, mikor ezeket az elbeszéléseket olvassuk, narratív diskurzusuk által a gyökértelen alkotói folyamatot éljük át, megoldásokat képzelünk el a belső konfliktusokra, melyek épp a gyökértelenség forrásai. A folyamat hasonlít a patafizikáéra, mely arra született, hogy „képzeletbeli megoldásokat” hozzon létre.<sup>97</sup> A hasonlóság annál is inkább indokolt, mivel Alfred Jarry, a patafizika tudományának feltalálója volt a gyökértelenség távlatából nézve az első, aki groteszk szereplőt alkotott Übü király alakjában, „sehol” (azaz „kérdéses valahol”)<sup>98</sup> ország uralkodójában.<sup>99</sup> Ő volt az is, aki úgy határozta meg Faustroll doktorral az időtartamot, mint „az emlékezet jövődjét”. A megállapítás, bármilyen ellentmondásos is, kulcsot ad a kérdéses elbeszélések megértéséhez. A hasonlóság azonban csak eddig tart, mivel a tapasztalati szintek különböznek egymástól. Míg a patafizika „tudomány” státusra törekszik – megfelelő iróniával, persze –, a gyökértelenség, saját csalódásából kiindulva, a nagybetűs Történelem bizonyosságára szomjazik. Tértől és időtől függetlenül halad a labirintusban az egyetlen megmaradt Ariadnéfonalba, saját tévelygésének, útkeresésének diskurzusába kapaszkodva. Ez a diskurzus pedig nem tudományos, hanem *irodalmi*, bármennyire is pontos megoldásokat keres. A megoldások ugyanis semmit nem oldanak meg, egyetlen démon sem üznek el, sőt, inkább kreálnak azzal, hogy testbe öntik létrejöttének folyamatát.<sup>100</sup> Olyannyira, hogy az író a maga módján újraterelemi a Történelmet, mivel az általa előadott elbeszélésben saját történetének idejében és terében játszódó eseményeket mond el. Túlzás volna azonban ebből arra következtetni, hogy egy, a tárgyat józanul megismerni vágyó történész használható eredményre jutna, mivel a történelem és végtelen számú változata egyfolytában játszik a jelentéssel, értelmezi, átértelmezi, újraértelmezi. Az olvasó pedig, ha nem rögtön a legkönnyebb megoldást választja, azt a tautológiát, hogy az abszurd abszurd, szükségképpen kísértést érez, hogy történetíróvá váljék, és az illogikus látszat mögött a rejtett összefüggéseket kutassa. Mikor gyökértelenséggel találja magát szemközt, patafizikussá válik, próbálja kiismerni a képzelt megoldások természetét, és éppen azzal az indítékkal hozza kapcsolatba őket, mely képzeletbeli megoldások kidolgozására ösztönöz.

## B) A cselekmény logikája

### 1. Zárt világ, melyben a másik mindig ugyanó

A nyomozáshoz megint csak a szereplő lesz a hivatkozási pont. Valóban, az eseményeknek ő az alanya, és ez mindig gondot okozó téma. Már az események is meghökentően következnek be. Amint bölcsen felhívták erre a figyelmet, általában még mielőtt nyugtalankodni kezdenénk, hogy mire számíthatunk, feltesszük magunknak a kérdést, hogy mi is történik valójában.<sup>101</sup> Ha az elbeszélés még rejtélyfeladvány jelleget is ölt, akkor bármennyire kíváncsiak is vagyunk a főszereplőre, nem tudjuk teljesen a helyébe képzelni magunkat. A helye ugyanis körvonalatlan, illékony, folyton vándorol. A hagyományos értelemben vett cselekmény ennek ellenére nem áll meg, hiszen maga a vándorlás a cselekmény, mely kettős végkifejlet felé visz: mert bár meghatározott eseménysorozat eredménye, kimondva-kimondatlanul mégis egy újabbat

nyit meg, egy nem kevésbé illékony és vándor helyen. Az elbeszélés kézzelfogható határvonalaként a végkifejlet egy bizonyossággal azonban szolgál: az elemzett esetekben a cselekmény elkerülhetetlenül a „regényhős” pusztulásához, széteséséhez, megsemmisüléséhez vezet. Van valami közös a négy szövegben, egyfajta végzet, melyet részleteken ki lehet bontani a közös sorsok távlatából, nevezetesen a gyökértelenségéből, mely az elbeszélésben önmagát kereső szereplőé, és magáé az elbeszélésé is, amelytől a szereplő azt reméli, hogy fény derül a saját létére. És föltehetjük a kérdést, milyen természetű kapcsolódás jöhet itt létre: szereplő és elbeszélő lehet-e idegen és elválasztható egymástól?

Hogy a szereplő és az elbeszélés elválaszthatatlan, az elég nyilvánvalónak látszik a groteszk alapelvéből következően, mely szervesen, más folytonossági megoldásokról tudomást sem véve, összekapcsol minden figurát egy mással. Már ebben megnyilvánul az írási folyamat autonómiája; az alkotás nem kívülről ered, a belső narráció hat a szövegre, azaz a névtelen narrátor kölcsönzi nézőpontját a szereplőnek (Kafka esetében), vagy a narrátor képzelet el saját történetét (Beckett esetében). Így zárt világ keletkezik, melyben az alany egy tárgy felé halad, mely mindig maga az alany, önmaga meghosszabbítása, tükörképe, mely felfedi őt önmagának, de a cselekmény értelméről csak képsorozatok és sémák formájában ad neki magyarázatot.

Bizonyítékképpen emlékezzünk csak arra, ahogy Georg Bendemann apja ítéletére bízva levele tartalmát, melyet gyökértelen barátjának, azaz másik önmagának vagy önmaga ellentétének szán, vagy idézzük fel a különös tárgyat, melyet Molloy magával visz, mikor elhagyja Lousse-t, és amely egyben Morannal való viszonyainak és a gyökértelen regényanyag egyensúlyának jelképe is:

Két X-ből állt, a metszéspontjukban egy rúd kötötte össze őket, parányi fűrészbakra hasonlított, azaz a különbséggel, hogy az igazi fűrészbak X-ei nem tökéletes X-ek, hanem felül csonkák, míg azok az X-ek a kis tárgyon, melyről beszélek, tökéletesek voltak, azaz két egyforma V-ből álltak, az egyik felül nyitott, mint minden V egyébként, a másik pedig alul nyitott, vagy, jobban mondván, négy szigorúan hasonló V-ből állt, tehát a két ímént említettből és két másikból, jobbra és balra, jobbra és balra néző nyílással. De talán nem helyénvaló itt jobb oldalról és bal oldalról, alsó meg felső részről beszélni. Mert a kis tárgynak mintha nem lett volna alapja, mind a négy oldalán ugyanolyan szilárdan állt, külseje mit sem változott, ami nem érvényes a fűrészbak esetében. Ez a különös eszköz még megvan valahol, azt hiszem, sohasem szántam rá magam, hogy áruba bocsássam, még az ínség mélypontján sem, mert egyszerűen nem tudtam megérteni, mire jó, még feltevéseim sem voltak róla.<sup>102</sup>

Az olvasót innentől kezdve semmi nem tartja vissza, hogy feltételezze: ezekben az elbeszélésekben a végzet arra sújt le, akivel az események történnek, és aki nem fogja föl a történet jelentését, hogy a másik, a másik milyen jelentést hordoznak. Végül is a sors egy vétséget sújt, büntetéssel ér fel. De azzal ellentétben, ami Dosztojevszkijnél történik, a vétség nem feltétlenül köztörvényes bűncselekményben nyilvánul meg: egy magatartásra, viselkedésmódra korlátozódik, egy gondolkodásmódra, melyben már a törvény megszegése előtt ott van a vétség lehetősége. És az a lény, aki az esetleges törvényszegést megtestesíti, bűnösnek jelenik meg, már azzal a ténnyel, hogy létezik. Idegen a szövegben, idegen a szövegtől és annak törvényétől, mely egyetlen alkotóelemének sem enged meg, hogy elkülönüljön, a szövegben kívül gyökeresedjen meg, keressen támaszt. Grete ezért lép be úgy Gregorhoz, „mintha idegenhez vagy súlyos beteghez jönne”<sup>103</sup>, Molloy pedig így beszél a szénégetőről, aki könyörög neki, hogy ossza meg vele a kunyhóját: „Vadidegen létére. Agyára mehetett a magány.”<sup>104</sup> És Gregor meghal,

a szénégetőt megölik. Idegen tehát az, akit különbözőnek tartanak. És aki nem nyugszik ebbe bele, mert úgy gondolja, hogy őrá ez nem vonatkozik, azt leleplezik és elpusztítják. Márpedig a gyökértelen elbeszélés zárt világában szükségképpen belső hivatkozás helyettesíti a külső hivatkozást: konvencionálisan cselekedni idejétmúlt, helytelen, nem elfogadott, jogtalan viselkedés, peres eljárást vonhat maga után, magának a narrációnak a perét. Ne felejtjük el, hogy Kafkánál a per (Der Prozess), jogi jelentésén túl az irodalmi folyamatot is jelenti. Vagyis, aki a megvádolt lényel szemben áll, és belülről is, de főképpen onnan vádolja, csak látszólag különbözők ellenfelétől, és az általa indított per a lelkiismeret nevében és szintjén zajlik.

A szereplő paradoxona, hogy idegen valamihez képest, melytől nem különbözik, kínos félreértés forrása, és az újabb kérdés erre a félreértésre vonatkozik. Azonosíthatjuk-e teljesen az önmagát kereső alanyt az értetlenségéért bűnhődő főszereplővel? Közelíthetünk-e józan pszichológiai elemzési szokásainkkal ezekhez az elbeszélésekhez, melyek kérdéssé teszik a realista fikciót? Vagyis helyes-e *A perrel* kapcsolatban csak a jogi megközelítésről beszélni? A csapda épp ebben van; ha beleesünk, óhatatlanul szem előtt tévesztjük a szerkesztés koherenciáját. Ráadásul a hiteltelen szereplő, az úgynevezett ábrázolt szereplő helyzetében találjuk magunkat, aki nem tud a narrációs lény tevékenységéről, melyet az benne és ellene folytat. A zűrzavart elkerülendő szükséges a feltételezett tárgyat alanyi státusához visszatéríteni.

## 2. Három kifejeleti lehetőség

### a) Az ítélet: megsemmisítés

Az egyik lényegi különbség ebben a tekintetben az, hogy a tárgy engedi magát kisajátítani, birtokolni, míg az alany ellenáll ennek. Hát nem ez a tétje *Az ítélet*nek, melynek a problémája megoldatlan marad, ha a logikátlan ítélezést és önkéntelen végrehajtásának rejtett okát pusztán abszurdnak tekintjük? Kezdetben csakugyan azt látjuk, hogy Georg Bendemann szinte diadalmasan méri össze magát barátjával. Felsőrendűsége azon alapszik, hogy birtokol valamit; a társadalmi siker minden jelével el van halmozva. Az üzlete sikeres, jegyessége előnyös, tökéletesen be van gyökeresedve polgári környezetébe, ahol biztosnak látszik, hogy ő lesz apja utóda és örököse. Ezzel szemben barátja úgy idéződik fel, mint számalom tárgya: tönkrement kereskedő, agglégény, gyökértelen alak egy forradalomtól fenyegetett idegen országban. Ráadásul Georgnak van neve, barátjának nincs. A párhuzam a sikeres fiatalember esetében ironikus utalás a regényhősre és a polgárra. Egyik is, másik is külső tulajdonságokból tevődik össze, mindketten hiteltelen nyelven beszélnek, mivel ahhoz, hogy kimondják: *vagyok*, azt kell mondaniuk, hogy *nekem van*. Az ilyen gondolkodásmódban a birtoklás a lét alapja, és mivel nem a filozófia területén vagyunk, kétségtelenül groteszk társadalmi, egyszerűen irodalmi ironiával állunk szemközt.

De nem minden tulajdon ér ugyanannyit, nem minden tulajdon ad ugyanolyan biztonságérzetet. Az anyagi javak bizonyosnak látszanak, de az élők, az „övéi” nyugtalanítják Georgot. Valójában emberi kapcsolatai tisztázatlanok, mivel az általa birtokolt, hatalmában lévő anyaggal való viszonyára redukálja őket. Tárgyakként kezeli az embereket, és egymás után hatalmába akarja keríteni a barátot, a menyasszonyt és az apát. Több sem kell nekik, ők azonnal alanyként reagálnak. A menyasszony váratlanul saját, független akaratát szegezi Georgéval szembe, mikor követeli a gyökértelen barát visszatértét, ami bizonyos mértékig rokon a gyökerek elvesztésének szellemével. Az apa pedig, aki bosszúálló alakjával az éveken át megtagadott barát helyére lép, egyszerűen tagadja az embertulajdont, mikor

kijelenti: „Nincs neked barátod Pétervárotról.”<sup>105</sup>, majd mikor a fia elbizonytalanodik, megfenyegeti: „Karolj csak a menyasszonyodba, és jöjj szembe velem! Elsöpörlek az utamból, azt sem tudod majd, hogyan!”<sup>106</sup> A tulajdonától való megfosztás a szereplő létét magát veszélyezteti, mivel az kizárólag a tulajdonon alapszik, attól függ. Georgot tehát ugyanaz fenyegeti, mint a forradalomban a barátját. A forradalom szónak itt azonban nem csak társadalmi és politikai jelentése van. Furcsa egy forradalom volna csakugyan, melyet egy tehetetlen idős kereskedő egyedül vinne diadalra.

Belső felfordulásról van itt szó, mely forradalmi természetű, bár a formája jogi jellegű. Georg kérdőre vonása olyan jelenetben zajlik, melyben az atyai bíróság értelmezi a levelét, a levelet, melyben Georg mintegy előadja saját értelmezését a világról. És mivel semmi önállósága sincs, a (tulajdonlásra alapuló, tulajdonlástól függő) nyelvezete csak hiteltelen értelmezésre képes, apjái játszva legyőzi: elég csak a fia tulajdonviszonyait az érzelmi viszonyok, az alany által egyedül elfogadható emberi kapcsolatok nevében tagadnia. Tulajdonától való megfosztás tanúi vagyunk, melyet az ítélet magától értetődő logikával koronáz meg. A barát végül fölényesen győz, mivel semmije sincs, és az apa ezért bocsát meg neki, így abban a kiváltságban részesül, hogy az *apával van*. Bizonyos értelemben tehát a gyökértelenség diadalmaskodik, és ezzel párhuzamosan a dekonstrukció, mely romba dönti a csalóka konstrukciót, a szereplőt. A jogi formalitások ugyanis irodalmi jellegű elvek mentén szerveződnek, melyekbe az alkotás dialektikája is beletartozik.

Hiszen éppen Georg ébreszti fel az apában az inkvizitort. Az apa átható tekintetének fikciója fedi fel és érteti meg a dolgok rejtett mélységét. A hiteltelen lénynek van szüksége erre a kiegészítésre. Georg a kiindulópontja a valóság fikciójától a fikció valósága felé tartó mozgásnak: ő az apa létrehozója, aki ebből a szempontból a fiú helyébe lép, és mivel ez az apa megsemmisíti a fiút, olyan apagyilkossággal felérő tettet követ el, amelyet Georg szeretne az apjával, mikor megpróbálja az ágyába temetni az öregget. Minden mozgásban van, és ezek közt a körülmények közt senki, semmilyen szereplő identitás (hisz végül is az apa is szereplő) nem létezik teljességgel. A fiú fiktív az apa számára, ahogy az apa és a barát fiktív a fiú számára. Tehát semmilyen birtokviszony nem lehet valóságos. A birtokviszonyoknak csak értelmezéseik léteznek, melyeknek csökönyös oda-vissza mozgása úrt teremt a fővádlott körül, aki ajtót tárt az említett birtokviszonyoknak. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a narráció fölfalja a szerzőjét: csak ez az önmagába visszatérő mozgás autonóm, ez pedig a szubjektív képzetmechanizmushoz idomul.

Csakugyan nyilvánvaló, hogy ebben az álomvilágban a Georgot körülvevő lények az ő személyiségének *különböző vetületei*, melyek nem képesek eggyé olvadni vele, mert funkcionális személyisége elfojtja őket, de az elbeszélés repedezett tükrében később felbukkannak, mint a darabokra hullt egész cserepei. Belső valóság részei tehát, melyeket a rövidlátó tekintet, a térbeli emberé éppúgy, mint a realista ábrázolás írójáé összetéveszt a külső, objektív valósággal. Így jövünk rá, hogy a perbe fogott szereplőn egyszerre kell a pusztán társadalmi életformát és az elbeszélés hagyományos alkotóelemét, a hőst értenünk, mely összeegyeztethetetlen a szöveg önjáró mozgásával. A végbemenő forradalom így haladja meg a társadalompolitikai feltételeket: az egész személyiségre van hatással, melyet erőnek erejével gyökértelenné tesz, hogy teljesen átfarmálja, és így ébresszen benne vágyat egy másféle meggyökeresedésre.

*Az ítéletben* kibontakozó szereplő fantomképe tagadhatatlanul rokon a pszichoanalízis Ödipuszával. Polgár-Ödipusz, vérfertőző (az apa az anya emlékének bemocskolásaként bélyegzi meg Georg jegyességét) és apagyilkos



vágyak által fűtött hím, akiben túlteng a kisajátítási és a hatalomvágy. El szeretné tüntetni az apát az útjából, hogy megkaparinthassa a helyét, olyan akar lenni, *mint az apa*, az apa jelentésének, identitásának a birtokosává akar válni. Am, miután magáévá teszi az apa törvényét, és rohan lefelé a lépcsőn, hogy vízbe vesse magát, kishiján földönti a bejárónót, aki felkiáltva azonosítja: „Jézusom!” Márpedig Jézusnak a transzcendentális halál tette lehetővé, hogy az apával legyen. Vajon megváltás ez, vagy újabb elidegenedés? A kifejelet kétértelmű: mindkét megoldás lehetséges. Megváltás annak a szemében, aki a felmagasztosulást részesíti előnyben, és örül annak, hogy „e pillanatban valósággal végtelen jövő-menés indult a híd”. De az ödipuszi keresztire feszített test szempontjából a felmagasztosulás elidegenedés egyben, hiszen az élet és az emberi vágy megtagadását jelenti. Márpedig tudjuk, hogy Kafka soha nem tudta, de nem is akarta teljesen feláldozni a szellemet (az irodalmat) az életért (világiasság, házasság, munka), sem az életet a szellemért. *Az átváltozásban*, melyet nem sokkal *Az ítélet*<sup>107</sup> után fejezett be, a bénító dilemmából keresett kiutat, a fantasztikus megoldás segítségével folyamodva. *Az átváltozásban* is a szereplőt vonja kérdőre, annak ödipuszi identitását, mikor annak elidegenítőnek és elidegenedettnak tekintett megnyilvánulása szörnyalakot ölt, de ebben az esetben a szövegkidolgozás lehetőséget teremt a test számára, hogy egy másik alakban tovább éljen.

#### b) Az átváltozás: a reinkarnáció

Mivel a rovarembernek meg kell halnia, természetesen szó sem lehet a testéről, melyet az első bekezdések félig komikusan, félig rémálomszerűen idéznek fel. Ez a test nem több, mint megoldásra váró talány. Az elbeszélés eleje azért olyan titokzatos, mert a narrátorban fel sem merül a kérdés, hogy a szereplő miért változott állattá. Közvetett módon ad csak erre magyarázatot; Georg kezdeti elmékedései adnak választ a föl sem tett kérdésre. Lustálkodás közben, félálomban morfondírozik, vagyis inkább folytatja a morfondírozást mindennapi életének bajain. Arról az életéről van szó, melyet még „emberinek” lehetett nevezni. Zavaros gondolataiból a következők hámozhatók ki: Gregor Samsát, az utazó ügynököt annyira leköti a társadalmi szerepe (melyet az expresszionista irodalom oly sokszor elátkozott), hogy ez a szerep egész mélyvalóságát kisajátítja. Elkieseredve veszi tudomásul, hogy az érzelmi kapcsolatoknak semmi helyük az üzleti életben<sup>108</sup>, konvencionális sztereotípiává váltak. Az állattá változást tehát úgy is föl lehetne fogni, mint a nyomasztó, embertelen, keserves társadalmi élettől való menekülést. A kritika mindenestre látszólag egyetért ebben az értelmezésben.

Közelebről nézve azonban arra is rájövünk, hogy Samsa átváltozásában elidegenedésének karikatúraszerűen túlzó tulajdonságai jelennek meg: a rovarostörténet, a létet páncélba zárja; „siralmasan vékony lába” utazó foglalkozását idézi, azt a tényt, hogy Gregor térben élt; állat mivolta pedig testiségre, nemiségre redukált vágyának a kiterjesztése, hiszen éppen a megelőző napon vágott ki egy képes folyóiratból egy metszetet. „Egy hölgyet ábrázolt szörmekalapban és szörmeboával, feszes tartásban ült, alsókarja egészen eltűnt nehéz szörmemuffjában, amelyet a szemlélő felé nyújt.”<sup>109</sup> Vagyis a nőt, a nőiességet – amint láthatjuk – legelemibb állatias kifejeződésére egyszerűsíti. Ebből a szempontból nézve a menekülés tetézi a bajt: a vágy magában hordja a bűnhődést.

Mindez egyfajta tudatelőtti síkon helyezkedik el. A tudat síkján Gregor továbbra is vissza akar térni az üzleti világba, a munkájához, mert „erkölcsi” vágya (a szereplő erkölcsé) erre kényszeríti, hogy visszafizethesse apja régi adósságait, és ezzel családjá boldogságát szolgálja. Az erkölcsi vágy azonban konfliktusba kerül az elidegenedett test vágyaival,

melyeket a család nem tekinthet másnak, mint elidegenítőnek. Gregor drámája természetesen a kommunikációképtelenség: emberi gondolatait szeretné megosztani másokkal, de az övéi csak az állatot és annak fizikai szükségleteit látják. Gregor persze felelős azért, hogy ez így történik<sup>110</sup>, mivel hiteltelen, mesterkéltn szereplő lett belőle, a társadalmi és ödipuszi szereplő kvintesszenciája, olyan novellahős, aki ráadásul idegenkedik a szabad mozgástól és a saját szövegekörnyezetébe – mely itt a családja – ágyazódástól. Utol is éri szereplői sorsa, ennek ellenére a saját szempontjából lényeges megtudni, vajon kinek használ, hogy elpusztul.<sup>111</sup>

Választ az elbeszélés befejezésében kapunk. Gregor halála után visszatér a házba a nyugalom, a Samsa család újra harmonikus, bizakodva néz a jövőbe, mikor egy derűs napon kirándul a szabadba:

Mialatt így beszélgettek, Samsa úrnak és feleségének szinte egyszerre tűnt fel, ahogy egyre jobban megélnékülő lányukat figyelték, hogy az utóbbi időben a sok csapás közepette, amelyetől orcái kissé elhalványultak, Grete szép, érett leánnyá fejlődött. Elcsendesedve és szinte öntudatlanul megértő pillantásokat váltva arra gondoltak, itt az ideje, hogy derék férjet keressenek számára. És úgy érezték, mintha új álmaik és jó szándékaik megerősítését látnák, amikor újtuk céljánál leányuk elsőnek ugrott fel, és kinyújtóztatta fiatal testét.<sup>112</sup>

Itt egy második átváltozás megy végbe, nem kevésbé fontos, mint az első, Gregor rovarrá változása. Mert bátyja életében Grete (figyeljük meg, hogy a két név azonos szótaggal kezdődik) jelentéktelen kamaszlány. Szexuális vonzereje csak a befejező részben mutatkozik meg, mikor Gregor közelít felé, sejthetőleg vérfertőző vágygal. Lelkiben azonban már sokkal előbb változni kezd. Kezdetben tökéletesen együttérez bátyjával, figyelmesen gondoskodik táplálékáról, mintha egy állat kedvenc ételeit akarná kipuhatolni. De már ez is kétértelmű: kizárólag a testet kiszolgálva hozzájárul ahhoz, hogy a bátyja végérvényesen elidegenedése rabjává váljon. Később, ahogy Gregor lassan sorvad, Grete egyre ellenségesebbé válik: ő kívánja a bátyja halálát, és ő zárja rá az ajtót, mint valami koporsófedelet, a halála előtti este.

Vagyis az, hogy megnőtt és eladósorba került fiatal nő lett belőle, Gregor rovására történt, akikből elszállt az élet, és a húga testébe költözött. A folyamattal kapcsolatban szinte álcázott vámpirizmusról beszélhetünk, melyre csak célzások vannak. Nyomon követhetjük (és megfogalmazhatjuk), ahogy a dolog végbemegy, ha figyelemmel kísérjük az identitásváltoztatások mechanizmusát, mely az elbeszélés autonómiájának már idézett törvényei szerint működik. Elég, ha a dolgot a szubjektivitás tükröződésének a szempontjából szemléljük. Láthatjuk, hogy Gregor a bundás nő képét nézegetve a saját női alteregóját, a másik énjét bámulja. Ez a kulcsa a második átváltozásnak, melynek a bekövetkezése az elbeszélés valódi tárgya, a kezdeti átváltozás csak az első szakasz a végleges átváltozáshoz vezető folyamatban. Az elidegenedett szereplőt, akit minden és mindenki – beleértve önmagát is – elítél, olyan lény iktatja ki és helyettesíti, aki képes, de legalábbis képesnek látszik arra, hogy szabadon hozzáférjen a világ érzelmi lehetőségeihez.<sup>113</sup> Mintegy annak a lehetőségeként, hogy az én végre megszabadulhasson másokkal való reménytelen kapcsolataitól. A megvalósult tévécselekmény – az állattá való átváltozáshoz hasonlóan az elbeszélés vége a család, a közösség, a házasság himnusza, olyan értékeké, melyeket Kafka mélyen tisztelt és áhitott.

Azért kétségeink is vannak a dologgal kapcsolatban, mert a szöveget úgy is lehet olvasni, mint egy megvalósult cselekmény kudarcát. Kafkának magának is voltak fenn tartásai a saját történetével. Csonkának tartotta, a befejezését érthetetlennek érezte.<sup>114</sup> Ezt akkor értjük meg, ha a szöveg (a személyiség egésze, a jelentés szabad oda-viszsa mozgása) és a szereplő összegeztethetlensége felől

szemléljük a dolgot. Ugyanis a húgon a sor, hogy magára vegye a szereplői jellemvonásokat. A szereplőt itt külső hivatkozás (házasság) hitelesíti, a szereplőt, akinek a teste önmagába van zárva<sup>115</sup>, mivel testi, egyszersmind konvencionális vágyai a kispolgári családi konvenció foglyai.

Ebből a szemszögből az, hogy az elbeszélés megkísérel a szöveg autonómiájával összeegyeztethető, és a világtól független, szabad szereplőt teremteni, zsákutcába vezet. Ödipusz Ödipusz marad, még akkor is, ha átváltozik önmaga negatív mivoltába, mikor a hűg válik szereplővé. Kudarcc tehát, mely legalább tanulságos: mihelyt a narráció átváltoztató ereje beköztözik a szereplőbe, elveszti saját autonómiáját; ellenben, mikor egyszerűen csak elpusztítja a szereplőt, mint *Az ítélet* esetében, megvalósítja saját autonómiáját, de ez az autonómia már tárgyaltan és vágytalan, melyben narrációnak lenni sincs semmi értelme. Nincs mit elbeszélni, mert már senki sincs, aki ellen beszélni lehetne. A groteszk ellentmondásos dinamizmusát, mely a jelentés ígéretén és annak elutasításán alapul, egy folyamatosan zakatoló imamalom váltaná fel: ez már nem alkotás vagy énkérés lesz, hanem az ismétlés örökkévalósága, az Örökkévaló nevének ismételtetése. Vagyis a gyökértelenség megszűnése, melyre gyökértelen írótaisaival együtt Kafka is áhítozik:

A nyiladozó tudás egyik első jele a halálvágy. Ez az élet, úgy érzed, elviselhetetlen, egy másik meg elérhetetlen. Már nem szégyelled, hogy meg akarsz halni; kéred, hogy régi celládból, melyet gyűlölsz, vigyenek másikba, melyet csak ezután kezdesz majd gyűlölni. Közrejártsz ebben a hit maradványa is; hogy miközben átszállítanak, reméled, a folyosón véletlenül szembejön majd az Úr, végignéz rajtad, és így szól az örökköz: „Ezt a rabot ne zárjátok be újból. Őt magamhoz veszem.”<sup>116</sup>

Hogy a történeten túla jussunk, a történeten innenről kell elindulnunk, le kell győznünk a hiteltelen énálarccok ellenállását, és épp ezáltal használni az álarccokat, melyek eltakarják a célt és távol tartanak tőle. Vagyis létre kell hozni a különbözőt, de nem szabad szem elől téveszteni az eredendőben való meggyökeresedés álmát. Ez az indoklása a gyökértelen művekben kísértő mitikus androgünnek: a férfiban megbúvó nő, a nőben megbúvó férfi leleplezi a mindkettőjüket sújtó kiközösítést, lerántja az álarcot, mely elfojtja őket, és próbálja fölébreszteni a visszatalálás illúzióját. Ami, persze, csak illúzió, hiszen minden pólus megsemmisülése hiányt, nosztalgiát szül a másik rovására, egy új narráció szükségességét! Azaz, az emlékezet jövője csak kevés alapfikciót tesz lehetővé, melyeknek látszatra változatosaknak kell lenniük. Csakhogy elhatárolható-e a fikció (a gyökértelenség eredeténél megjelenő konfliktusok képzeletbeli megoldása) az azt megjelenítő irodalmi mechanizmustól? És nem elkerülhetetlen-e, hogy végül a mechanizmus, mely a szereplővel való paradox bánásmódjával – egyszerre harcol ellene és éleszti újra, meg újra – kapjon elsőbbséget, mely egymagában testesíti meg a pert és annak lefolytatását? Az érdeklődés így a végzettről az *alkotásmódra* irányul: a kreatív játszma abban áll, hogy a szereplőt folytonosan megsemmisítéssel fenyegeti, de megakadályozza, hogy a vesztébe rohanjon.<sup>117</sup> Ami végtelen burjánzásnak nyit teret.

### c) Molloy: önmagába visszatérő mozgás

Kafka a regényeiben valóban a befejezetlen narráció híve: egyiknek sincs igazi befejezése. Az, hogy az író a végtelenségig kerüli a szöveg lezárását – amit egyesek szerencsésnek, mások megbocsáthatónak tartanak – a groteszk sajátossága: burjánzását csak az gátolhatja meg, ha a rendelkezésére álló tér elfogy. A szöveg felépítésén ez teljes mértékben kimutatható, az egész kompozíción már sokkal kevésbé. Megint felidézhető a befejezés szerepét betöltő kezdet paradoxona, ennek fordítottjával együtt. Eh-

hez a lenyűgöző megoldáshoz Beckett a *Molloy*-jal virtuóz módon jut el: egy formálisan befejezett regényben véget nem érő narrációt hoz létre. Beckett, Kafka olvasójaként, franciául írt művének szövegében elődjével ellentétben a megírásra helyezte a hangsúlyt. És ebből a szempontból, ahelyett, hogy vállalná a hazug nyelv büntudatát, érvényre juttatja azt a groteszk tehetetlenséget, hogy a nyelv más mond, mint amit szeretne. Ez a lecsupaszító gyakorlat az ábrázolással szemben jut érvényre, de a visszafogottság józan helyzetfelismerésből fakad, mely szerint nincs más választás, és ez kizárja a felelősséget. A baj nem az én baja, aki nem képes megérteni a világot, hanem a világé, mely az ént beszédre kényszeríti anélkül, hogy biztosítaná számára erre az eszközöket. Kafka szereplői a narráció miatt nem élhetnek, Beckettéi a narráció miatt nem halhatnak meg. A gyökértelenség koncepciója szempontjából fontos tudatosodás ment itt végbe.

Az autonóm nyelv zárt világában továbbra is a szubjektum területén maradunk. A regény két egymást követő önéletrajzi elbeszélésből áll, melyek egy-egy félig elvetélt, félig sikeres beavató utazást mesélnek el. Elsőnek Molloy adja elő a sajátját. Molloy író, anyja szobájában lakik. Fogalma sincs, hogy került oda, de elmondja a történetét, melynek során testi állapota rohamosan hanyatlott, annyira, hogy egy idő után már a földön vonszolta magát, majd egy árokba zuhant, és eszméletét veszítette. Molloy antihős, Odüsszeusz, Krisztus, Dante (akit a Pokolban nem kísér Vergilius) paródiája, *Az átváltozás* hősére emlékeztető séma mentén halad, melyben a férfi identitást női váltja fel. Azzal a különbséggel, hogy a nőiesedés csak a helyre vonatkozik, ahonnan Molloy beszél; ő maga férfi marad, bár íróként korlátozza a beszéd, mely az ő helyszíne. Vagyis úgy szűnik meg szereplő mivolta, hogy nem hal meg. Kétértelműségének köszönhetően beszéde képes lehet a kommunikációra az atyai tekintéllyel, melyről feltételezi, hogy elvileg lehetséges. Hisz épp ez az: képes-e közel férközni az apához, és egyáltalán, létezik-e még apa? A második elbeszélés tagadja ezt a feltételezést. Egy bizonyos Jacques Moran történetéről van szó. Jacques Moran magán-detektív, aki egy távoli, megközelíthetetlen főnöktől, Youditól, azt a megbízást kapta, hogy fiával együtt Molloy keresésére induljon. Utazása éppoly katasztrofális, mint az előző történetbeli: Moran az elején még ábrázolt szereplő, de fokozatosan megfosztódik tulajdonságaitól, megöli még az ismeretlent is, aki hasonlít hajdani ábrázolt formájára, fia elhagyja, ő maga erkölcsileg elítéli ugyan Youdit, de továbbra is engedelmességek neki, benuit, oszlásnak indult testtel tér vissza elhagyott házába. Ez az elbeszélés az apa–fiú kapcsolat teljes kudarcát tárja elénk, mely a jelölt és a jelölő (signifié–signifiant) kapcsolatához hasonlít. A tulajdonaiktól megfosztott szereplő és nyelv összeomlásra van ítélve. És csakugyan, a beszámoló, melyet Moran a küldetéséről készít, hiteltelenség minősítik. A kritika többnyire azt mondja erről, hogy a nyelv hiteltelensége onnan ered, hogy ez a nyelv nem képes továbbadni olyan jelentéseket, melyek kívül vannak rajta. De mi a helyzet a belső jelentésekkel?

Tény, hogy Moran, Molloy-hoz hasonlóan nem jut el a céljái: Molloy nem találkozik anyjával, Moran nem találja meg Molloy-t. Mindennek ellenére azonban Molloy egyé válik anyja helyével, Moran pedig, útja végére Molloy-hoz hasonul, clochard-szerű lényé válik, aki felszívódik a természetben, ráadásul író. A beszámoló – franciául *rapport* – szó itt kettős értelemben értendő, mint Kafkánál a *per* (*Prozess*). Jegyzőkönyvként, mely egy esemény leírását közli, mint Moran narrátor Moran szereplője (vagy fordítva), hamis, de mint megvalósult *viszony, kapcsolat*, a szó másik jelentése, hiteles. Mert Moran *végzete* az, hogy Molloy-já váljon. És Molloy-ként már nem használhatja a Moran által beszélt ábrázoló nyelvet, nem kezkeskedhet azért a nyelvért, és nem lehet apja sem az elbeszélésnek. Ó

már a másik. Formailag a regény ezen a ponton véget ér: mozgása azonban folytatódik, és visszaviszi az olvasót a könyv elejére, a kezdethez, melyet Molloy „már szinte a végnek” tart. Íróként az ő sorsa is a másikban teljesedik be. A másikba vetíti önmagát, hogy magára leljen, vagy inkább belevez a narrációba, mely nélkül nem létezik. Mert ennek a regénynek a tárgya a narráció, mint narrációs probléma. Az önéletrajzi forma pedig visszautal a narrációs tárgyra, arra emlékeztet, hogy a regény önéletrajzról van szó, melyben nem a világról olvashatunk. Eltolódással építkező struktúrájával, groteszk térbeliségével a saját világát, saját világának geneziséét nyújtja az olvasónak.

## Zárszó

Ebben a történetben, melyet elsőre rögtön értelmezve kell olvasni, a szereplő, a szereplőnek még a gondolata is jelenésszerűen tűnik. Antropomorf ábrázolásának vannak maradványai, de a személy, vagy más szóval az emberfogalom lassan abból is kikopik, helyébe a teljes narrációra kiterjedő produkció, magyarul a termelés lép. Annak, aki a tárgyat a szereplővel azonosítja, a szereplő háttérbe szorulása a regény egyfajta, gyakran botrányosnak tartott kopernikuszi fordulatát jelenti. A regény már nem érhető, vagy úgy-ahogy meghatározható lények körül forog, akik a humanista érdeklődés előterében állnak. Az olvasás morális, társadalmi és pszichológiai alapjait látszólag már az a tény kikezdte, hogy az egyéni sors és a neki tulajdonított jelentés párosa egy vele ellentétes irányulásnak adta át a helyét, melynek erővonalai egyre nyugtalanítóbban magának az elbeszélésnek a „termelés módjai” szerint kezdtek alakulni. A szereplővel együtt az ábrázolás és az alkotás mítosza is süllyesztőbe kerül. Beckett regényében az elbeszélés a személyes mítosz nevében még bizonyos önmegvalósításra törekszik, mivel azonban a személy mélységei a lehető leguniverzálisabb modellre hivatkoznak, az igény, hogy szükség van egyéni élményre, végül fölöslegessé válik. Funkcióját, elméletben legalábbis, a század irodalmi tapasztalata, a modern intertextualitás és a termelés strukturális gyakorlata veszi át. Mindenesetre az új regény kezdeti tétovázásai után a radikalizálódó regény ezen az úton indult el.

A megszokás elleni merénylet miatti felzúdulás azt az indoklást kapta, hogy az önkényes, radikális szakítás váratlanul, következképpen indokolatlanul következett be. A választóvonalat tehát a metafizikusok „abszurd-ban” csalódott humanista aggodalmai és a technicista, a társadalmi és erkölcsi törvények iránt, valamint a létezés miatti szorongás iránt látszólag közömbös tendenciák közé helyezték. Márpedig a metszéspont ide helyezése és ennek következménye, a mai regény gyakorlatának megítélése, félreértésen alapszik. A támadások kimondatlanul is a gyökértelenség ellen irányulnak, melyet helytelenül gyökértelen jelenségnek tartanak. Valójában azonban, és jelen tanulmány erre akart fényt deríteni, a gyökértelenség és az elbeszélés területén minden vele járó elvont művelet mélyen az irodalmi múltban gyökerezik, annak szerves folytatása. Az ábrázolás karkai típusú megkérdőjelezése, és a Beckett által meghonosított kétely ábrázolása közt ok-okozati összefüggés van, melyet ajánlatos figyelembe venni, ha nem akarunk tévedésbe esni a születési traumái által meghatározott, s a mai napig azokból táplálkozó 20. századi fejlődést illetően.

Ezen a téren minden az intellektuális tudatosodást, az elvonatkoztató eljárást és az analitikus konstrukciót részesíti előnyben az érzelmi vagy erkölcsi reakciókkal szemben. Más művészetekhez hasonlóan manapság az irodalomban is jelen van az az elfogult gyökértelen nézet, hogy szembe kell szállni az írásnak a jelentettbe (signifié), más szóval az úgynevezett külső valóságba gyökeresedésével, mint

az élő szellemre leselkedő halálos veszéllyel. Élharcosai téziseik védelmében a polgárjogi mozgalmak, a politikai meggyőződés elszántságával küzdenek. A regényszereplő fogalmát ma támadni olyan, mintha a magántulajdont kezdenék ki, a szöveg szakadatlan önmagába visszatérő körmozgását, sokközpontúságát, a test és diskurzus kölcsönös fölcserélhetőségét szolgáljni egyet jelent egy forradalmi sortűzzel.<sup>118</sup> A szó eltérítése ideológiai akció szinonimájává vált, az „én” „mi”-vé alakítása néphadsereg hadműveletével ér fel, épp úgy, mint az alkotó önkéntes lemondása jogtalanul bitorolt kiváltságairól.

Erezhetően eltávolodtunk a befelé fordulástól, az önfeltárástól, mely a magányos gyökértelen kísérletezéseket jellemezte. Jelentős változás ment végbe, de vajon ok-e ez arra, hogy feledjük a háttérben meghúzódó folytonosságot? A gyökértelenek marginális magányukból kívülálló pillantást vetettek az irodalomra, és tekintetüktől az irodalom változni kezdett. Természetesen szó sincs a szimbolizmus, futurizmus, expresszionizmus, szürrealizmus szerepének lekicsinyléséről a változásban; a nyelvészet, a pszichoanalízis és a marxizmus is hathatósan hozzájárult, a kívülálló pillantás nélkül azonban nem következett volna be hasonlóan radikális változás, és az intellektualizmus nem diadalmaskodhatott volna ennyire gyorsan. A gyökérteleneken kívül senki nem szabadult meg egészen a konvencióktól, senki másnak nem hiányzott, hogy a lélek székhelyét az agyba helyezze át, sem pedig az, hogy a lélek feltárását esztétikai alakzatok végezzék. Bár – amint azt Raskolnyikov témája bizonyítja – a kísértés már hosszabb ideje jelen volt, a téma kiterjesztése magára a regénykonceptióra meg katalizátoraira várt. Az ő közbenjárásukkal ment végbe a metamorfózis, miszerint a regény már nem a világról, hanem a saját működéséről alkotott kép, melyet majd követendő működési modellként kínál a világnak.

Meg kell még említeni, hogy a gyökértelen regényt tovább vivő irányzat társadalmi, sőt szocialista ügyet szolgáló szándéka miatt szakít a gyökértelenséggel. Nemcsak azért, mert ezt a széles körben elterjedt tendenciát olyan írók követik, akik egymással csoportba tömörülnek, hanem különösen, mert a praxisukat inkább alapozzák „elméleti eredményekre”, mint az irodalmi kódok kibontását eredményező nosztalgia egyéni tapasztalatára. Feltételezéseiket bizonyosságokból kiindulva dolgozzák ki, az integráció a szemükben legyőzendő nehézség, nem pedig labirintusszerű paradoxonok és meghökkenések forrása. Mert bár a gyökértelenek igencsak szomjaznak a közösségi életre, mégis képtelenek meggyökeresedni benne. Ily módon tehát, amint műveik betöltötték katalizátor szerepüket, anakronisztikusnak tűnhetnek fel, és hasznavehetetleneknek számíthatnak, mivel csak az irodalmat hajlandók szolgálni. Ez így logikus is volna, ha az irodalmi utóélet olyan következetes volna, mint a művek létrehozása. A tények azonban nem ezt igazolják. Ahogy ironikusan Molloy mondaná: „Valami értelme csak lehet, azért is fogadták el”.<sup>119</sup> Nem arról van-e szó, hogy a közösségi életre oly kiéhezett, de abban kiteljesedni oly képtelen 20. század ebben magára ismer?

1977. augusztus

*Belia Anna fordítása*

## Utóhang

Honnan beszél? A múlt század 60-as, 70-es éveinek francia világában mindennapos volt ez a kérdés. Nem pusztá érdeklődést fejezett ki, inkvizítori szándékot annál inkább. Arra vonatkozott, hogy a korabeli politikával fűtött szellemi irányzatok sakkjáráján hogyan lehet, illetve hogyan kell betájolni a megszólalt. Valljon színt, ne mesterkedjék, ne próbálja félrevezetni a megigazító elméletek és tanok bajnokait.

Miről beszél? Látszólag veszélytelenebb, mint az előbbi kérdés, egyszerű és természetes érdeklődést fejez ki, legfeljebb akkor válik kényessé, ha a témát, melyet szóba hoz, valamilyen hatóság vagy elfogult közvélemény tiltja, vagy legalábbis nyomósan nehezíti. Továbbá akkor még a válasz két egymástól független, önálló jelentéssel bíró elemre vonatkozik, melyek egybevetése valamilyen harmadik jelentés felé mutat.

Egy példa saját tapasztalatomból. 1968 májusának vége felé, miközben még zajlottak az összecsapások Párizs utcáin a lázadó diákok és a rendőrség között, a CNRS (Francia Állami Tudományos Kutató Központ) bejáratánál összefutottam egy hajdani évfolyamtársammal, aki 1957 és 59 közt szívélyesen érdeklődött az 56-os magyar események iránt. Ezúttal is kérdést szögezett a közép-európai világban feltételezhetően otthonos ismerősnek: „Hogyan lehetséges, hogy a prágai fiatalok homlokegyenest az ellenkezőjét akarják, mint mi?” (Értsd, mi franciák, akik forradalmasítani akarjuk a kultúrát és a társadalmat.) „A csehek, feleltem némi malíciával, forradalmasítani akarják a szocializmust.” Kérdésében ott volt a „honnan beszél?” is, s ő érezte, hogy én máshonnan beszélek, mint ő.

Ekkor már rokonszenve érdeklődtem a humán tárgyak világába tóduló új módszerek iránt. Francia egyetemi hallgató éveimben (1957–59) hatalmas élményt jelentett a formát központba állító szövegelemzés, ennek szinte természetes folytatásaként jelent meg a szemiotikából eredő narratológia, a pszichoanalitikus olvasat, a konstanzi recepció- és olvasáselemlet, mely utóbbi még legkevesebé szakított a különben mindenfelől megtaposott, leköpdösött irodalomtörténettel. Mindezt azonban látókörtágító, vonzó újdonságnak észleltem, nem többnek. Ferdinand de Saussure nyelvi rendszerezését fontosként tartottam számon budapesti tanulmányaim óta, de például Roland Barthes nyögvenyelős neologizmusaiban és erőszakos kioktatásaiban inkább paprikajancsis fontoskodást észleltem, s nem értettem azon sokakat, akik az irodalomkritika megváltójaként imádták. Feltehetőleg azért nem, mert a Rákosi-évek főiskolájáról magammal hoztam a marxizmussal és szocreállal bélelt pártpolitikai szempontokat követelő kátek-kal kapcsolatos, indokolt ellenszenvet. Barthes nem volt kommunista, de nem volt antikommunista sem. A francia polgárság öngyűlölő rétegéhez tartozott, amely nem viselte el „osztálya” ízlését, gondolkodásmódját, és bomlasztani akarta kulturális téren gyakorolt haladásellenes hatalmát. Nem voltak kommunisták azok a regényírók, mint Nathalie Sarraute vagy Alain Robbe-Grillet sem, akik perbe fogták a regényhős kivénhedtnek minősített fogalmát és a polgár megtestesítéseként gyalázták. Ők elsősorban írásstratégiák megújítását szorgalmazták a korszerűség jegyében – olyan korszerűségében, amelyet ők hoznak létre, ők testesítenek meg, és ők határolnak el szigorúan az övüket megelőző korszerűségektől. Izgalmas, érdekfeszítő kezdeményekkel, persze, óhajtottak a társadalomra hatni, de inkább csak a Michel Foucault által elvontan *episztémének* elnevezett összkapcsolat-rendszer rugalmas keretében.

Erdembeli változást a Deleuze-Guattari szerzőpáros által a szellemi világba bedobott rizómaelmélet hozott. Szemléltetésül Franz Kafka szövegeit jellemezték, amelyekben az előre nem kiszámítható és vízszintesen (hierarchia nélkül) terjedő kapcsolódások átláthatatlan szövevénye mintaképe lehet mindennemű függőlegesen tagozódó, vagyis elnyomó társadalmi struktúra kijátszásának. Cselekvési modell volt ez, melynek érvényességét hatékonysága szavatolja. Szegény Kafka, aki főleg az öt gúzsba kötő Ödipusz-komplexustól próbált szabadulni, nem gondolhatta, hogy francia olvasói társadalomvezérlési kalauz-zá nevezik ki csavarosan fájdalmas történeteit. Deleuze-ék persze kifinomultabban érveltek, mint Zsdanov elvtárs, de mutatis mutandis, az irodalom mindkét oldalán az ideológiai bunyó eszközeként jelent meg.

1968-ban jelent meg, mintegy az értékek gyökeres újjáértékeléseként a Foucault, Barthes és Derrida köré csoportosuló tizenegy szerző elméleti esszéje *Théorie d'ensemble* címmel, mely a nyelvre, az írásra, a történelemre és társadalomra vonatkozó felfogások felforgatásának módszertani kiáltványául készült a *Tel Quel* folyóirat szerkesztésében. Briliáns szemiotikai eszmefuttatások, az irodalom mint jelrendszer, a jelek kapcsolatából létrejövő intertextualitás, az ábrázolásnak, mint metafizikai fogalomnak az elutasítása, a nyugati klasszikus hagyományban eleven alany freudi lebontása, és megannyi, akkor még új elméleti elemzésből kifejtett követelés, melyek elidegenítőnek minősített szintézis helyett közös nevezőre abban a marxi szempontú fogalmazásban egyszerűsödnek, hogy a szöveg nem alkotás, hanem termelési folyamat eredménye, az írás pedig praxis. Mégpedig olyan praxis, amely lehetővé teheti, hogy valamennyi társadalmi praxist szöveggé lehessen olvasni – és forradalmasítani.

A *szamuráj* című önéletrajzi regényében Julia Kristeva, aki marxista szemináriumvezetőként kezdte a szófiai egyetemen, elmondja, Philippe Sollers-szel arról álmodtak, hogy Franciaországban lesz az első nyugati népi demokrácia, jobb színvonalú, mintha kelet-európaiak.

Hát én nem ezért jöttem Nyugatra. Viszont emlékeztem a hajdani marxista szemináriumon sulykolt tételre, miszerint az aléptímeny, vagyis a gazdasági rend határozza meg a feléptímeny, vagyis a kultúrát. És mit tesz a francia politizáló avantgarde a maga hangos elméleti csörtetésével? Hamar rájöttem, hogy épp a fordítottját szorgalmazták a marxi tételnek. Az új szemléletű irodalom földadata megdönteni a kapitalizmust, amelyben az emberi lét maga az elidegenedés. Hajrá, értelmiség, vedd be a tőke fellegvárát! Az én emlékezetemben az ilyen hadiparancshoz a lenini hatalomátvétel és a sztálini hatalomgyakorlás képzete járult. S amikor az aránylag lecsendesült Clermont-Ferrand-i bölcsészkarról 1973-ban a még szívósan balos humántudományok lille-i egyetemére neveztek ki, szilaj szemiológusok között találtam magamat, akik módszertani diadaluk beteljesülését a professzorok „reakciós” hatalmának letéréséhez köthették.

Fonák helyzet állt elő. Professzor voltam én is, csak éppen újításokra nyitott, ezekről személyes vonzódással tájékozódó. Ami nem jelentett persze sem kritikátlan behódolást, sem lemondást a komparatisták irodalomtörténeti szempontjairól. Más szóval a strukturálisan elemzett szöveggel kapcsolatban nem óhajtottam megtiltani az eredet faggatását. Vízszintes vizsgálódás keretében a függőhöz tartozó összetevők felvázolását nélkülözhetetlennek tartottam, nem hatásként, hanem módosító olvasatként élvezve az eltéréseket, akár fordításbeli félreértésről volt szó idegen nyelvű szövegek esetében, akár szándékos irányváltásról új jelentés céljából. Episztémológiai törésről nem esett szó az én szemináriumaimon, ezzel szemben behatóan foglalkoztam az irodalomban időszerű elméleti és gyakorlati újítás egzisztenciális eredőivel. Hogy honnan is beszélnek a művészetből praxist előállító erőszakosok.

Azt gondoltam, logikus lenne a századelő izmusait felmutatni, hiszen ezek kiáltványai is jócskán tartalmaztak spekulatív fogalmazásokat, de nem érdekesebb-e a formabontás kísérleteire figyelni olyan írónál, akik a gyakorlatukat irodalmi alkotásként élték meg. Miért? Sorra vettem az okokat. Először is, ha az izmusokat ugratom ki, könnyen beleveszek az elmélet és gyakorlat közti eltolódásba, és akkor annak se vége, se hossza. Ezzel szemben ha elszigeteltségük, elidegenedtségük szerint válogatom össze a szerzőket, akkor élethelyzetre adott reakcióra tematizálom újításait, távol mindenféle utópikus társadalmi programtól. Nincs ezen mit titkolni, kihívóan foglalkozom állást mindazokkal szemben, akik az irodalmi szövegeket merőben jelölők egybegyűrésaként méltatják figyelemre, mellőzve mindazt, amit a szövegen kívüli jelöltek ábrázolásaként

végtelen sokféle árnyalattal fel lehet sorolni. S utójára, de egyáltalán nem utolsó sorban az újító szerzők, akiket gyökértelen elnevezéssel sorakoztatok országtól, nem egyszer anyanyelvtől távol, mindannyian jelentős egyéniségek, akkor, amikor az elméleti élcspat a szerző haláláról trombitált. Tévedés ne essék, a szerző halála a posztmodernitás egyik jellegzetessége lett, azonban posztmodernítésra a francia irodalomban a 80-as évek második fele előtt nem

hivatkozott senki. Arra érdemes hát felhívni a figyelmet, hogy a 68-asok szóhasználatában a szerző halála annak a polgári csökevénynek a felszámolására vonatkozott, aki az ő forradalmi haladásuknak útját állja. Én is ilyen individualista polgári csökevény voltam. Ez az esszém erről a fenyegtetett helyről beszélt.

2018. január

- 1 Az angol cím: F for Fake, körülbelül: H, mint hamis, készült 1973-ban.
- 2 Max Stirner, Der Einzige und sein Eigentum, 1844.
- 3 Tegyük hozzá, hogy Oroszországban kiváltképpen az, gyökértelen eszme, mivel tudjuk, hogy a kényszermunkatelepről szabaduló, ott az ortodoxiához újra megtért Dosztojevszkij ezzel a regénnyel régi meggyőződéseivel szándékozott leszámolni, melyek nyugati filozófiai és társadalmi elméletek hatása alatt álltak.
- 4 Szent-Pétervár, melyet Nagy Péter cár rendeletére alapítottak, nem természetes fejlődéssel alakult ki, maga is az agy démonainak eszményi képletes helyszíne.
- 5 André Gide, Pénzhamisítók, Harmadik rész, IX. fejezet.
- 6 A film elején és a végén valóban felbukkan egy gyermek. Neki szól a bűvészműtávján. A gyermek nevetve, boldogan fogadja az előadást. Ha figyelembe vesszük az Orson Welles filmjeiben kirajzolódó értékrendet, kijelenthetjük, hogy ez a legártatlanabb és legtisztább öröm.
- 7 Vö. példaképpen, Jean Ricardou osztályozásával: „Míg a Régi Regény többnyire szilárd regényhősön alapult, az Új éppen ellenkezőleg úgy épül fel, hogy a regényhőst vitathatatlanul kérdésessé teszi. A szereplő elveszti fontosságát, és ez az Új regény megkülönböztető jegye a Régitől; másrészt pedig az Új regény íróira jellemző együttes módszer.” le Nouveau Roman existe-t-il? in: Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, 10/18, t. I. p. 13.
- 8 Vö. ugyancsak példaképpen: „A formális diadala a konceptuálisan kétségtelenül részben Malraux, Camus és Sartre metafizikus regényeinek túlzásai elleni reakcióval is magyarázható [...]”, Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Corti, 1974, p. 150.
- 9 Tlön Uqbar, Orbis Tertius, in: Fikciók. Ez Borges saját véleménye, de nem sokatmondó-e, hogy éppen a kozmopolita intellektualizmus legfőbb képviselője az argentin irodalomban, aki maga is hosszú ideig vándoréletet élt, szakítja ki az író a szülőhely környezetéből, és a világfikción kívül ad neki otthont?
- 10 Marthe Robert: Kafka: Naplója, Bevezetés, Párizs, Grasset, 1954. p. XVII.
- 11 „A gyökértelenség az erény iskolája lehet” – „Maurice Barrès: *Gyökértelenségjének apropóján* (Válasz: Maurras-nak)”. L'Ermitage, 1898. pp. 81–88. Vö.: „La querelle du peuplier (Válasz M. Maurras-nak)”. L'Ermitage, 1903. nov.
- 12 Párizs, Denoël, Les Lettres Nouvelles, 2976. p. 76.
- 13 Párizs, Plon, 1920, p. 22.
- 14 Ibid. p. 37.
- 15 Marinetti, „L'imagination sans fils et les mots en liberté”, le 11 mai 1913.
- 16 „A város fegyverzete”, in A kínai Nagy fal.
- 17 Amerika, ford. Kristó Nagy István, Budapest, Szépirodalmi, 1978.
- 18 Ibid.
- 19 Andrej Belij: Pétervár.
- 20 Robert Musil: A tulajdonságok nélküli ember, ford. Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó, 1977.
- 21 Ferdinand de Saussure: Bevezetés az általános nyelvészetbe, Gondolat, 1967., ford. B. Lőrinczy Éva.
- 22 Ibid.
- 23 Az Extraterritorialban (Papers on Literature and the Language Revolution, London, Faber & Faber, 1972, p. VII. pp. 71–74) George Steiner odáig megy, hogy Közép-Európát jelöli meg, mint a nyelv gyökere válságának bölcsőjét. Bár valóban számos megnyilvánulása van a szakításnak, merészség volna Európa e hányattott részének kizárólagoságot tulajdonítani a kérdésben. Közép-Európa főképpen különösen a szimbolista és a dekadens írással kapcsolatos kételyeit fogalmazta meg. A korszak nagy nemzetközi áttekintése még várat magára.
- 24 London, Victor Gollanz, 1956.
- 25 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka, Pour une littérature mineure, Paris, Minuit, 1975.
- 26 Sebastian Knight valódi élete (The real life of Sebastian Knight), ford. Barkóczy András, Európa Könyvkiadó, 2002.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 Vö.: Charles Nicol egyébként igen találékony elemzéseivel, „The Mirrors of Sebastian Knight” in: „Nabokov, The Man and the Work, Studies edited by L. S. Dembo, The University of Wisconsin Press, 1967, pp. 85–94, és H. Grabes? Fictitious Biographies, Vladimir Nabokov's English Novels, The Hague–Paris, Mouton, 1977. pp. 1–17.
- 32 Kafka, Napló, 1910. december 15.
- 33 Ibid. 1911. november 5.
- 34 Samuel Beckett, Molloy, ford. Török Gábor, Magvető, 1987.
- 35 Ibid.
- 36 Samuel Beckett, Proust, 1931, 1970-ben újra nyomás Calder&Boyers, London, p. 64.
- 37 Kafka, Napló, p. 203.
- 38 Ibid. 1922. január 29.
- 39 Beckett, Molloy, p. 145.
- 40 Kafka, Napló.
- 41 Idézi Pierre Mélése, Samuel Beckett, Paris, Seghers, 1966, p. 137.
- 42 Napló, 1922. február 12.
- 43 Beckett, Molloy, ibid.
- 44 Beckett, Molloy, ibid.
- 45 Ibid. p. 47.
- 46 Ibid. p. 210.
- 47 Kafka, Naplók, 1917. július 29. „Immerhin habe ich das Hofnarrentum noch ausgekostet, mag es sich jetzt auch aus dem Besitz des Menschheit verlieren.” Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1973.
- 48 Max Brod, Franz Kafka.
- 49 G. Deleuze és F. Guattari, id, mű p. 75.
- 50 In: Franz Kafka: Elbeszélések, Az ítélet, Tandori Dezső fordítása, Fereny Könyvkiadó, Budapest, 1995.
- 51 Nicole Dacos, la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques de la Renaissance, The Warburg Institute, University of London, 1969. Simon Vanda fordítása.
- 52 Montaigne, Esszék, I. Könyv, XXVIII. fejezet. Simon Vanda fordítása.
- 53 A Cromwell előszava, 1827. Simon Vanda fordítása.
- 54 Idézi Marthe Robert, Kafka, Paris, Gallimard „Pour une bibliothèque idéale”, 1960, p. 69.

- 55 Kafka, Az átváltozás, Györfly Miklós ford.
- 56 „Domború hátú rovar volt, kitinszárnyú skarabeusz, és sem Georgnak, sem megteremtőjének nem fordult meg a fejében, hogy mikor a cseléd lány kinyitja az ablakot, elillanhatott volna, és csatlakozhatott volna a vidám ganajtúrókhoz, melyek a mezei utakon hajtják a galacsint.” Idézi Alfred Appwl Jr., „An Interview with Wladimir Nabokov”, In: Nabokov, the Man and his Work, op. cit., p. 43.
- 57 Kafka, Az átváltozás.
- 58 Kafka, Az átváltozás.
- 59 Beckett, Molloy, ibid. p. 99.
- 60 Beckett, Molloy, ibid. p. 101.
- 61 Ibid. p. 171.
- 62 Ibid. p. 169.
- 63 Kafka: Az ítélet, ford. Tandori Dezső.
- 64 Beckett: Molloy, ibid. p. 23.
- 65 Beckett: Molloy, ibid. p. 216.
- 66 Ibid. p. 73.
- 67 Ibid. p. 134.
- 68 Kafka, Az átváltozás.
- 69 Michel Carrouges, „Mode d’emploi, in: Jungesellenmaschinen”, Les Machines célibataires, Venezia, Alfieri, 1975, p. 27.
- 70 Kafka, Az átváltozás.
- 71 Kafka, Az ítélet.
- 72 Beckett, Molloy.
- 73 Ibid.
- 74 Kafka: Az ítélet.
- 75 Kafka: Az átváltozás.
- 76 Beckett, Molloy.
- 77 Beckett, Molloy.
- 78 Raymond Federman, „Le paradoxe du menteur”, in: Samuel Beckett, L’Herne, n < 31, 1976, p. 189.
- 79 Beckett, Molloy, p. 174.
- 80 Kafka, Az ítélet.
- 81 Kafka, Az átváltozás.
- 82 Beckett, Molloy, p. 54.
- 83 Ibid. p. 67.
- 84 Ibid. p. 106.
- 85 Martin Walser, Beschreibung einer Form, Versuch über Franz Kafka, Ullstein Buch, Frankfurt/M–Berlin – Wien, 1973. p. 17.
- 86 Rosemarie Ferenczi, Kafka, Subjectivité, Histoire et Structures, Paris Klincksieck, 1975. p. 98.
- 87 Wolfgang Kayser, Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg/Hamburg, Gerhard Stalling, 1957, p. 160.
- 88 In Pierre Mélése, Samuel Beckett, op. cit., p.137.
- 89 Ludovic Janvier, Lieu dire”, in: Samuel Beckett, L’Herne, op. cit. p. 199.
- 90 Wolfgang Kayser, Das Grotteske, op. cit.
- 91 Godot-ra várva.
- 92 Beckett, Molloy.
- 93 Philipp Thomson, The Grottesque, London, Methuen & Co., 1972, p. 3.
- 94 Mihail Bahtyin: Tvorcseszto François Rabelais, Moszkva, 1965.
- 95 Eugene Ionesco, „Dans les armes de la ville...”, in: Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, No. XX, Paris, Juillard, oct. 1957, pp. 3–5.
- 96 Beckett, Molloy.
- 97 Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Livre II, chap.VII, in Alfred Jarry, Oeuvres complètes, Pléiade, 1972, p. 669.
- 98 Autres présentations d’Ubu roi, ibid., p. 404.
- 99 Bár a szerző fogalma kissé eltér a szokásostól, mivel a szereplő tulajdonképpen a Rennes gimnázium kölykeinek a kollektív képzeletében született meg, de épp ezáltal tökéletesen illeszkedik a gyökértelenség logikájába, melyben az alkotás és megvalósítás kétértelműen vegyül egymással.
- 100 Ezt vette észre Albert Camus, mikor arra kereste a választ a Sziszi-phosz mítoszában (1942), hogy pontosan mi a kapcsolata az abszurdnak és a műalkotásnak, mely „nem ad megoldást a lélek bajára. Éppen ellenkezőleg, az abszurd a lelki baj egyik jele, mely az ember minden gondolatában is jelen van.” Essais, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 174.
- 101 Martin Esslin, Le Théâtre de l’absurde, Paris, Buchet/Chastel, 1963, pp. 395–6.
- 102 Beckett, Molloy.
- 103 Kafka, Az átváltozás.
- 104 Beckett, Molloy, 109. p.
- 105 Kafka: Az ítélet, p. 95.
- 106 Ibid. p. 98.
- 107 Az ítéletet 1912. szeptember 22-ről 23-ra virradó éjjel írta, Az átváltozást pedig 1912. december 6-ról 7-ére virradóra.
- 108 „... ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr”, Das Urteil, Fischer Taschenbuch Verlag, p. 20.
- 109 Kafka, Elbeszélések, Az átváltozás, Ferenczy Könyvkiadó, Budapest, 1995, Györfly Miklós fordítása.
- 110 Osztozik, persze, a felelősségben a környező világgal, de a világ önmagában egyáltalán nem hibáztatható, mivel Gregor magában hordozza a világot. Amint Kafka híres jelmondata: „A világgal való harcokban támogasd a világot” is groteszk értelmű, és nem a humanista üzenet hordozója.
- 111 Vö. az aforizmával: „Az ismerd meg önmagad – ez nem azt jelenti, hogy: figyelj meg önmagad. Figyelj meg önmagad – ez a kígyó szava. Hanem azt jelenti: Tedd magad cselekedeteid urává. De hát immáron az vagy: ura cselekedeteidnek. A szó tehát azt jelenti: Ismerd félre önmagad! Zúzd szét önmagad! – vagyis valami rosszat jelent –, csak ha nagyon mélyre lehajolsz, hallod ki belőle a jót is, ami ekképp hangzik: Hogy azzá lehess, aki vagy!”, ford. Halasi Zoltán, Franz Kafka, Az én cellám, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- 112 Kafka, Elbeszélések, Az átváltozás, Ferenczy Könyvkiadó, 1995, Györfly Miklós ford.
- 113 A személyes mítoszhoz kapcsolódva, ennek a megoldásnak a nyomán született az a feltételezés, hogy Kafka csak fiatal lánnyá változva házasodhatott volna meg...
- 114 Vö. Napló, 1914. január 19.
- 115 Vö. Napló, 1921. október 30.: „az emberi testek megtörhetetlen magába zártsága rettenetes”.
- 116 In Kafka, Az én cellám, ford. Halasi Zoltán, Európa Könyvkiadó, 1989. p. 11.
- 117 A gyökértelenség íróinál egyszerre beszélhetünk termelésről és alkotásról.
- 118 A nouveau roman első kiáltványainak megjelenésétől (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet) kezdve az ideológiai követelmény szinte kizárólagosságot élvezett a militáns avantgarde csoportok, mint a főideológusok és követőik által alkotott Tel Quel vagy a Change legszigorúbb elméleti fejtegetéseiben.
- 119 Beckett, Molloy, p. 8.