

# BÍRÓ BÉLA

## *Kívül is, belül is a történeten*

CSIKI LÁSZLÓ: A PUSZTULÁS GYÖNYÖRE

Csiki László *A pusztulás gyönyöre* címmel egybefoglalt „négy történetének” egyik legizgalmasabb kérdése: ki az, aki beszél, ki az, aki ezeket a történeteket elmondja nekünk?

A narrátor látszatra mind a négy esetben maga a szerző, háromban úgy is tűnhetne, mintha a szerzői elbeszélés legkorábbi változatának, a mindentudáson alapuló narrációnak valamely kései változatával állnánk szemben. Ez a mindentudás persze szemérmesebb, mint a Balzacé vagy a Tolsztojé. Csiki narrátora soha nem teríti ki a kártyáit, a retrospekció, illetve anticipáció technikáit is csak kivételes esetekben és erősen korlátozott érvénnyel működteti, igyekszik az eseményekről és a hősökről a lehető legkevesebbet elmondani, tudáshorizontját gondosan a hősökéhez igazítja, s az összefüggések föltárását, az értelmezést, a műegész végső kialakítását is jobbára ránk, befogadókra bízza.

Sokszor úgy is tetszik, hogy a szerző-narrátornak nincsen sajátos nézőpontja, hiszen ő az eltérő kameraállásokkal fölvetett képektől (a kameramonitoroktól) azonos távolságra – a keverőpult előtt – ülve csupán a párhuzamosan futó képsorokat montírozza egybe.

Az ismert narratológiai osztályozás szerint tehát Csiki narrátorai (*A céda nyúl* kivételével talán) ún. semleges elbeszélők, akik pusztán azzal avatkoznak be a történetbe, hogy beállítják a kamerákat, s aztán a monitoron felbukkanó képsorokból folyamatosan kiválasztják az éppen megfelelőt, magyarán szerkesztik az anyagot. Élőben.

Alaposabb megfontolásra azonban nyilvánvalóvá válhat, hogy ez az első benyomás téves. A Csiki László-i próza valóságos összetettségének leírására ez a séma kevéssé sem elegendő.

A *Kínai védelem* című „történet” a következő különös mondattal zárul: „Ha valaki messziről nézte volna – de nem nézte senki sem –, azt látja, hogy körkörös barázdákat vésett a földbe, és most a középpontban hever.” A „nem nézte senki sem” közbevetésnek semleges elbeszélés esetén semmi értelme nem lenne, hiszen ha nem nézte senki sem, a narrátornak honnan lehetne tudomása róla. A hagyományos mindentudó narrátornak ilyen esetben nem is juthatna eszébe, hogy a fenti mondatot közbevesse, hiszen az ő esetében a „nem nézte senki sem” azt jelentené, hogy *rajta kívül*, de ezt az értelmezést az előző mondatföredék kizárja, a „ha valaki nézte volna” ugyanis éppen azt jelenti, hogy – rajta kívül – nem nézte senki sem. (Ha nézte volna, a narrátor – elvben mindentudó lévén – tudna róla.) A közbevetett mondatot tehát csak úgy értelmezhetjük, hogy *kívülről* nem nézte senki sem. A közbevetésnek értelmezésem szerint azt a tényt kell *kiemelnie*, hogy az írás narrátora *nem kívül van, hanem belül*. Azaz a narrátor maga a hős. Ami csak akkor lehetséges, ha a szerző-narrátor és hőse azonosak, ha a hős voltaképpen a narrátor (egyik) szerepe.

Ez lehetne a magyarázata annak, hogy a filmszerűen tárgyilagos és tömör leírás ezekben a „történetekben” hangsúlyos reflexivitással társul. Ez a reflexivitás az, ami az objektivitás mellett Csiki stílusának másik sajátosságát meghatározza. A szövegek nyelvi összetettsége, az ábrázolás sokszempontúsága, a heterodiegetikus és a homodiegetikus (azaz a történeten belül, illetve történeten kívüli) ábrázolásmód sokszor szinte szételemezhetetlen elegyítettsége világossá teszi, hogy bár a történéseket látszólag egy szerzői szerepkörben „foglalkoztatott” fiktív narrátor, semleges „szem” érzékeli, illetve semleges „száj” meséli el, a szöveg nem valamely klasszikus értelemben vett szerző-narrátor, nem valamely szereplő, de nem is valamely semleges megfigyelő szövege, hanem – mindhármuké.

Ezt a feltevést az a tény is alátámasztani látszik, hogy az alapvetően a hősök nézőpontja (azaz a „kameraállások”) által meghatározott szövegekben nyelviileg egy olyan elem is folyamatosan jelen van, mely semmiképpen sem származhat maguktól a hősöktől, hiszen ezeknek szellemi horizontját, nyelvi-gondolati kompetenciáját messze meghaladja. Ez az elem első látásra valóban csakis valamely szerzői szövegből szivároghat át a hősökébe, hogy aztán végül a semleges narrátor szövegét színezzék át. A szerző mintha saját nézőpontját, saját erősen intellektuális színezetű reflexióit testálná át a hőseire. Feltűnő, hogy Csiki László hősei, ha reflektálnak, erősen Csiki-szerűek, ugyanaz az ironikus-parodisztikus filozofáló látásmód jellemzi őket, mint publicisztikáiban, elméleti írásaiban magát a szerzőt.

Ez természetesen csak akkor lehetséges, ha a narrációt átszínező fiktív nézőpontok is a fiktív szerző nézőpontjai. Ily módon a fikció kétszeresen is fikcióvá válik. Csiki nem csupán a történeteket és a narrátort (önmagát) találja ki, de hősei sem egyebek, mint ennek a fiktív narrátornak a fiktív szerepei. A narrátor – némiképp az abszurd drámára emlékeztető technikával – önnön személyiségét bontja fel komponenseire, mintegy önmagát mondja történetekbe. (Az abszurd dráma ugyanezt teszi, de a drámai műfaj objektív természetéből adódóan pusztán a hős személyiségével operálhat, aki azonban soha nem más, mint a nagybetűs Ember.)

Így aztán Csiki László írásaiban narrátora egyszerre van jelen az egyes kameraállásokban és a keverőpult mögött. A hősök helyzetét mintegy belülről, a hősökkel azonosulva kommentálja. Ezeket a kommentárokat azonban a montázs révén újra és újra az eredetitől eltérő megvilágításba helyezi, ráadásul az, ahogyan a monitorok előtt látottakat megítéli, magukra a kameraállásokra is visszahat. Ez a technika magyarázza azokat az erősen intellektuális jellegű, gyakorta aforisztikusan mély reflexiókat, melyek – meglehetősen szűk szellemi horizontú – hőseinek szavait-gondolatait is át-átszövik. A fülszöveg tehát határozottan téved, amikor azt állítja, hogy a krónika attitűdjét nem terheli sem állásfoglalás, sem intellektualizáló önreflexió. Mindkettő jelen van e szövegekben, legfeljebb jóval rejtettebben, mint a realista prózában vagy a „hagyományos” posztmodern magyar változataiban.

*A narrátor tehát egyidejűleg két szerepet játszik el: a szerzőt és a hősökét.* És szerepei egymásra is folytonosan reflektálnak. Ezért láthatja „Csiki” folyamatosan bentről és kintről, színéről és fonákjáról hőseinek helyzetét, szövegeit, gesztusait.

Az első személyben elbeszél *A cédá nyúl*ban ez a narratori kettősség explicitté is válik. Az elbeszélő (akinek valóban vannak elbeszélői ambíciói is, de az általunk olvasható szöveg szerzőségének vállalásáig magának az első személyben megírt történetnek az idejében nem juthat el, a történetet – az ő nevében, de *eltérő időperspektívából* – végül is ugyanolyan típusú szerző-narrátor meséli el, mint a másik három történetben) folyton ironiával, mindent a visszajáról (vagy a visszajáról is) láttató kint-bent távlatban szemléli hőstét, azaz önmagát. (A belső ábrázolás visszája itt természetesen a külső.) Ebben a „történetben” a narrátor közvetlenül is szerepek révén reflektál önnön állapotaira, helyzeteire, gondolataira, nyelvi sablonjaira. A parodisztikus-intertextuális jelleg ebben az írásban már egészen nyilvánvaló. Az idegen szövegek nem csupán az élethelyzet és a nyelv divergenciájára utaló gúnyos dalbetétek, szójátékok, nyelvi üresjáratok formájában jelennek meg, de a történet konkrét helyzeteiben is folyton eltérő szerepek s ezeknek megfelelő nyelvi sztereotípiák bukkannak fel, természetes közegükből kibillenve, erősen parodisztikus felhangokkal.

A rendőr, a szekus, a mészáros, a „pápa fia”, Leilla s természetesen maga a narrátor is csupa szerepet játszanak, sőt az utóbbiak szerepek egész sorát játsszák végig. (A lány például a szeretőszeretet, az anyaszerepet, a besúgószeretet is). És mindannyian sejtik is, hogy szerepet játszanak.

A narratori kettősség egyszerre erősíti meg (azaz interiorizálja) és teszi kérdésessé (helyezi tárgyilagos távlatba) hőseinek szerepeit, nyelvi-gondolati kliséit, gesztusait. Csiki prózáját a személyiségnek ez a mély, mondhatni gyógyíthatatlan hasadtsága teszi a szó legteljesebb értelmében egzisztenciálissá, írásművészete ezzel mutat túl azon a – sokszor pusztán intellektuális – játékon, amit posztmodernnek nevezünk.

A rendőr és a hős a szituációban a legmagátólértetőbb természetességgel játsszák el azokat a szerepeket, melyeket az adott helyzetben szemben álló Felek, a hatalom, illetve a Szabad Európa

kiosztanak rájuk (a rendőr úgy, hogy buzgón mutogatja magát a szerepben, a hős úgy, hogy ugyanolyan buzgón a „felkínált” szerep módszeres tagadását mutatja be):

„Éppen valami újabb szellemességre készültem a történelem sodrában elkopott, szobor alakú üledékről, hogy rövidre zárjam eszmefuttatásomat a kozmikus élmények utóízéről, a kerekded históriáról és az alkalmi boldogságról, amikor sötétkékre ázott ember jelent meg mellettem. Jobban megnézve rendőrnök látszott. Magasban felejtett kezemet bámulta, borotvált nyakába csurgott a savas esőlé.

– Szép nyaruk van – mondtam neki.

– Közlekedjünk – felelte.

– Nem gyülekezem – mondtam. – Állok. Egyedül.

– Na gyerünk – mondta.

– Nem tüntetek – mondtam, és leeresztettem a kezem, sőt beraktam a zsebembe, aztán combomon éreztem hideg ujjaimat. Mintha egy idegen koldus matatott volna a nadrágomban.”

Egy másik, szintén páratlan leleménnyel megkomponált jelenetben a szekus az írás hőisével négy szemközt leveti magáról a szerepet, de ezzel csak még vészjóslóbbá teszi, hiszen nyilvánvaló, hogy a szerepből való kilépés – még ha magánemberként teljes mértékben azonosul is vele – része (még hozzá igen fontos része) a szerepnek. A két homlokegyenest ellenkező attitűd nem semmisíti meg egymást, a hős egymást kizáró éneji harmonikusan együtt élnek, egymást erősítik, adott esetben ironikusan reflektálnak egymásra. Az önirónia ennek a világnak az egzisztenciális állapota.

Ez a kettősség a narrátor „világérzékelésének” alapjait is áthatja, mintegy példázva, hogy abban, amit világnak nevezünk, voltaképpen mindig önmagunkat, önmagunkhoz való viszonyunk különböző aspektusait érzékeljük. Az elbeszélő a helyzeteket, alakokat, cselekedeteket folytonosan – önnön narrátori mivoltának ellentmondásosságára visszavezethető – groteszk ellentétekben érzékeli, ezek a valóságnak azok a vonatkozásai, melyekre a legérzékenyebb. A *Kínai védelem* lágerből érkező főhősén, miután kimosdatják-kozmetikázzák élő tanúbizonyosság mivoltából, az éppen divatos parfüm és a tetűpor szaga érzik. Az émelyítő hazugság és az orrfacsaró valóság egyetlen szimbolikus értékű érzetkapcsolatban egyesül.

*A céda nyúl* értelmiségi hőse folytonosan a nyúl animális szaga és a szerelem „kozmosz élményének” „enyhén édeskés zamata” közt ingázik.

Ez az alapvetően ellentétes komponensekre hullt látásmód hatja át *A pusztulás gyönyöre* indító vízióját is:

„Mesterséges és ettől riasztó volt az elrendezés, a bokrok és a suvadásos rőt dombok szabályossága, az olvadákonynak tűnő közet, a vaskeménynek látszó levélzet, nem annyira felcserélődött állaga, hanem a színe miatt. Mindenre frissen öntött ólom színezetű bevonat, lepedék rakódott, s a dermedt fémes nyák csillogása alól fojtottan derengett a zöld, a talaj barnája elhalványodott, elmélyült ugyanakkor, a táj gondosan megmunkált, véglegessé tett műtárggyá változott... Történnie kellett itt még valaminek, ez élettelen, néma szünet volt csupán, de olyan hatalmas, hogy egy ember, bármely külső lény érkezése, behatolása nem bonthatta meg, önhitt képzelgésével sem, hogy őt erre szánta a képessége vagy a hivatása, netán a küldetése. Jelentéktelenné vált minden lény ebben a völgyben, talán ezért nem háborgatta egy sem, belátón megfontoltan hiányzott, vagy elmenekült, elűzte a tehetetlensége.”

Egész tanulmányt igényelne pusztán ennek a rövid idézetnek a komplexitását felfejteni. Az átformált táj, mely itt feltárulkozik, egy atomkatasztrófa „műve”, de a hősnek és az olvasónak erről még nem lehet tudomása. A narrátornak természetesen már van. A szocialista realista riportázs, a tájat átalakító (humanizáló!) alkotómunka apoteózisa másolódik itt telitalálatszerűen az atomrobbanás által „gondosan megmunkált, véglegessé tett műtárgy”-táj analízisére. Az ember természet fölött aratott győzelmeinek egyesített himnusza zeng itt, olyan mesterségbeli tudással megkomponálva, melynek nem sok párja van a mai magyar prózában.

S a példákat még hosszán folytathatnók.

A fent említett kettősségben ragadhatóak meg a „történetek” legfontosabb műfaji sajátosságai is. A narrátor maximális tárgyilagosságra törekvő beállítottsága a narrációt a dráma felé közelíti. Mind a négy

történet erős drámai töltetű alaphelyzetben bontakozik ki, s akár mindegyikük drámában is megírható lenne.

Az önreflexív látásmód azonban a narrációt gyakran a lírához közelíti, olyannyira, hogy bizonyos részletei prózaversként is „eladhatók” lennének:

„Bodros hosszú por szállt utánuk, aztán leülepedett az alacsony almafákra az út két oldalán, ellepte a füvet.

Györgyi Péter szülőfaluja felé csitultabb volt a táj, csendesebbek a hegyek, tágasabbak a völgyek. Sárguló kukoricatáblákra sütött a déli nap. Megadóan zöldell a krumplilevél. Jobb felől patak követte az utat, de régebbi volt annál. Partján a fűzfabokrokot kicserélte az Isten Györgyi Péter távollétében. Ugyanolyanokat rakott a régiak helyébe.” (*Kínai védelem*)

Ez a rövid részlet, melyhez hasonlót a négy történet szinte bármelyikéből tucatszám idézhetnénk, jól példázza e stílus belső szerkezetét is. A „bodros hosszú por”, a „csitultabb” táj, a „megadóan zöldellő” krumplilevél bár Györgyi Péter tájélményét ragadják meg, ezt éppúgy a narrátor szemével teszik, aki mint önnön szerepét éli át annak a Györgyi Péternek a lelkiállapotát, akinek szellemi-lelki működéseit a lágerélet (a novellában elhangzó szavai és gesztusai szerint is) ennél a költői nívónál sokkal alacsonyabbra állította, de akiben lehetőségként szintén benne rejlik az a lény is, aki mindezt láthatná, átélhetné.

(Sőt, az idézetet mintha a rendőr nézőpontja is átszínezné, akinek utolsó szavaiban ugyancsak magára a szerző-narrátorra kell ismernünk:

„Menjen, ha akar – mondta a rendőr. – Kibírt eddig tizenkilenc évet meg vagy százötvenezer kilométert, meg egyebeket, aztán most megáll. Ez a maga lázadása. Hogy megáll ott, ahol nem kéne. Értem én.”)

Lehetetlen e lírában Tamási Áron stílusának reminiscenciáit föl nem fedezni. Az idézett sorokat anélkül illeszthetnők be egy Tamási-szövegbe, hogy idegensége bárkinek is szemébe ötlöhetne. A parodisztikus szándék szinte félreérthetetlen, ugyanakkor a szöveg teljességgel komoly. Azzal, hogy Csiki ezt a stílust eredeti kontextusából kiemeli, nemcsak parodizálja, de egyben új életre is kelti, mintegy ismét működőképessé teszi.

Az utolsó történet, a *Földút* többszörösen is paródia, egyrészt a parasztregeény műfajának paródiája, másrészt az egyes szereplők magánsztorijai is szokványos elbeszélésklisék paródiái. A politikai turizmus ötlete, Béla kutya története, a barkasos meséi az ország körüli bontásokról, mind-mind szintiszta paródia. Esetenként, mint a csorgó szőnyeg által lemoshatatlanul vörösre festett titkos szerelmesek szívödöglesztő sztorija is, tökéletes blódlí.

Ez a réteg azonban csupán a felszín. Mindhárom esetben komoly tétje is van az elbeszélésnek, és a humor, a paródia, a blódlí csupán a mély emberi tragédiák számára teremtenek hátteret, viszonyítási alapot. E tragédiák igazi mélysége csak ez előtt a háttér előtt válhat érzékelhetővé.

A nyúl nélkül valóságos arányaiiban *A céda nyúl* főhősének magányossága sem lenne megragadható. A nyúl fokozatosan azzá a médiummá válik, mely a hőst a valósághoz, a létezés teljességéhez fűzheti. A világegészhez már csupán az általa jelképezett animális-vegetatív kapcsolatokon keresztül kötődhetett. A fű is fontos szerepet játszik abban az asszociációs hálóban, mely a narráció lazán összefüggő elemeit egységbe hozza. A világegész és közte a Bertolt Brecht nevezetű nyúl közvetít. A név nem véletlen, hiszen Brecht egyebek közt éppen az epikus történet elemei, illetve a látvány és a közönség közt közvetítő narrátorairól (a drámaíró Bertolt Brecht színpadi megjelenítőiről) vált nevezetessé. A jelkép közvetlenül is megfogalmazódik a szövegben: „Rácsuktam a nyúlra a kilyuggatott bőröndfedelelet, akár egy titkos rádió adó-vevőre, és betoltam az ágy alá.”

A kapcsolat korábban Leilla révén valósult meg, e „kozmikus” tágasságú viszonyban a társadalmiság és az ösztönvilág egysége, még ha a legelemibb szinten, a párkapcsolat szintjén is, de realizálódhatott, ölelkézéseik során, ha némileg ironikusan is, a „világmindenséggel érintkezhetek”. Az őszinte és önfeledt feltárulkozásra a „pápa fiának” megjelenésétől kezdve már csak a nyúlhoz való kapcsolatában van lehetősége. Hiába „bontakoztak ki az összes részletek”, Leilla „alakja mégsem állt össze többé ölelhető egésszé”. A bizalmas együttlétek cirógató megszólítása, a „picike” is szinte észrevétlenül helyeződik át az „európai” nyúlra, Bertolt Brechtre.

Végül ezt a kapcsolatot is kikapcsolja. A novella a céda nyúlból készült nyúlvacsorával zárul, s a narrátor keserűen ironikus mondataival: „Szerinted – kérdeztem – mennyit kap mifelénk az ember, ha leöl egy másikat? Odabent mindenestre védett helyen van már. Ott vigyáznak rá, hogy ne kelljen másvalamit is elkövetnie, amíg kilesz neki a teljes egész. Akkor már biztonságos. Biztonságosabb, mint az öngyilkosság. Bizony ott van a másik élet. Oda még el is lehetne jutni.”

S a befejező mondatok azt sugallják, hogy a nyúl meggyilkolásával a hős valóban el is jutott abba a bizonyos másik életbe. A veszteség árán sikerült megváltania magát. A „valóság” egyszerre megváltozott perspektívába került, melyből nézve úgy tűnt már:

„Lent az utcán kicsi és egyforma emberek jártak. Nem látszott rajtuk, milyen iskolából jöttek, milyen nyelven beszélnek, nem is mondtak semmit, mentek a dolguk után.”

A hős azzal, hogy négy évvel a történetek után mégiscsak vállalja a narrátori szerepet, hogy megírja önnön történetét, fölébe kerekedik a látszatok valóságának. Azzal, hogy megteremti e „bizonyítékai nélküli világ” művészi valóságát, meg is töri a varázslatot. Az egyéniség integritása ismét helyreáll.

A másik három történet is hasonlóképpen „fejeződik be”, a hős kilép az értelmetlen részletek értelmetlen „valóságából”, hogy visszataláljon valami tisztázatlan, de groteszk felhangjai dacára is elementáris egységhez. A *Kínai védelem* főhőse kör alakú barázdákkal határolja el magát a világtól, aztán elalszik vagy meghal, egyre megy, visszatalál elvesztett önmagához. A *Földút* értelmiségi hőse is az élet legyőzhetetlen hatalmában reménykedik. „Semmi, semmi, gondolta Ottó, az élet máshol nő. Eljut majd idáig az új tenyészlet, szürkészöld masszájával, a létezők visszfényével elborítja a múlt rőt szújáratait, vörös odvait, megemésztí a port, a hetyke, kihívó faágakat, elegyengeti a sok görcsöt, ferde metszést, kitüremkedést, és megalvad fölöttük. Azon a síkon kell megállni majd. Jó lesz, vagy olyan, amilyen.”

Csiki számára a világ ironikus megkérdőjelezése egyben létének megerősítése is. A narrátor a történetek befejezésében, azzal, hogy a szó szoros értelmében kibeszéli önmagát, mindkét minőségében kívül kerül a történeten, melyet most már ő is, akárcsak olvasója, ellentéteinek, ellentmondásainak, ficamainak és görcseinek természetes egységében szemlélhet. És innen, ebből a nézőpontból a belülről elviselhetetlen is elviselhető. Jó. Vagy olyan, amilyen. (*Jelenkor*, 1997)