

HERTA MÜLLER: FÁCÁN AZ EMBER, SEMMI TÖBB.

FORDÍTOTTA KARÁCSONYI NOÉMI. CARTAPHILUS KÖNYVKIADÓ, BUDAPEST, 2012

„Nádszál az ember, semmi több, a természet leggyengébbike; de gondolkodó nádszál.” (Blaise Pascal: Gondolatok, VI., 347.)
„Nincs róla testi érzetem, hanem mintegy látom a testi érzetet. Visszavágytam arra a helyre, ahol a testi érzet absztrakció lehet.”
(Nádas Péter: Saját halál, 262.)

(Kortesbeszéd) Olyan kommentárt indítanak, amely megpróbál a szöveg érzéki benyomásán nem eleve adottként túllépni, s közben mindegyre hátrapillantani, nincs-e a nyomában Susan Sontag kárhóztatása az értelmezésről. Az értelmezés ellen című nagyszéje az intellektus művészetre mért bosszúja elleni tiltakozás: az értelmezés jobb híján nyárspolgári túlbuzgóság volna, mert a mű azonnalóságát, a forma sugárzó áttetszőségét nem képes el- és befogadni, – egyszóval a művet, úgy, ahogy van. Igaza van abban, hogy az értelmezés néha nem több mint föld alá beszélni magát a szöveget, kihúzni a méregfogát, hogy könnyen és kényelmesen megközelíthető legyen. S talán tényleg azért, mert képtelenek vagyunk a szöveg azonnalóságára reagálni, közepszerűségünk adózni vél zsenijének, de nem tudja a „magánvaló dolgot”¹ elfogadni, nincs megelégedve vele, és a tartalomdarabkákat széplelkű matematikával összeillesztve „gondolkodásunk kategóriarendszerének valamelyik fiókjába”² zárja. Egy keveset a fenti reflexió is hozzáad Sontag vehemenciájához, mert nyugtalanító kérdés, hogy mit is lehet tenni, amikor a szöveggel találkozáva gondolataink a képtelenségig jutnak, a szöveg képtelenségéig, vagy inkább a sajátunkig, ami jobb szeretné valami mással felcserélni, hogy érthetőbbé váljon. Ezt is lehetne értelmezésnek hívni, de a felcserélhetőséggel a szöveg tárggyá válik, – és nem az, amit Sontag annyira követel: áttetszőség, érzékiség.

Persze nem arról van szó, hogy az olvasáshoz gátlásokat teremtsünk. A reprezentációs logika ellenében felszabadítóan hat a forma mikéntje felől eljutni a szöveghez, a szövegbe, s nem nominális elfedésekkel címkézni fel. Sontag annyiban kéri számon a tartalomkeresés örületét, amennyiben a műalkotás állítolag annak a tétje, hogy mond-e valamit. A reprezentációs logika annak a művészet(elmélet)nek a védelme marad – vagy tud lenni –, ami platonilag kispadra lett ültetve az államban. Az ilyen észjárás követő értelmezés sem lehet más, mint ennek a frusztrációnak az újratermelődése.

(„A megállt idő ere lüktet”) Herta Müller Fácán az ember, semmi több 3 (Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt) című elbeszéléskötetének olvasása közben az érzékiség első adódó formája a nehézkedése, a látás zavaráé, a füledtsége lehet. Egy bányászi német falu nehézkedése és füledtsége, aminek elmondja a rövid történeteit, többnyire Windisch, a molnár perspektíváján keresztül. A faluban szinte mindenki arra vár, hogy (valamikor) megérkezzen az útlevele, és elhagyhassa az országot. Bár Windisch folyton „a vég”-et látja maga előtt, a falu nem néptelenedik – a lakosságcsere lassú hétköznapjairól van szó. Mese, látomás, metamorfózis, tótágas, szétzilálódás, optikai zavar – és sorjázhatható tovább a formai (!) zavarokat, amelyekkel az érzéki és értelmi képtelenségeink hamarjában felcímkézhetik a falu eseményeit, képi világát, ethosát, nyelvi rendszerét. Az elbeszélés legelső töredéke (A kátyú) a történetmondás jelen idejét vezeti be, Windisch a hajnali órákban a malomba igyekszik, elhalad a háborús emlékmű előtt, ahol „a biciklijé mindig ugyanabba a kátyúba zökken” (7.), de előbb egy gyakorító (reggelente, minden este) időmegjelölésre tér át, s aztán teljesen szétszalazódik. Windisch szubjektívált időérzékelése kerül közelbe: az idő számítása a távoli, bizonytalan jövőben tételezett ponthoz viszonyítva nyer kezdetet, ritmust és véget. Ezen a reggelen is „megszámolja a napot” (7.) – a grammatikus, de nyelvi és kognitív konvencióink felől érthetetlen szerkezet jelöli az új időszámítás logikáját: számba veszi az (leg)új(abb) napot, hozzászámolja ahhoz a többszázhoz, ami azóta eltelt, hogy Windisch benyújtotta az útlevel kérelmezését. A számolás, az ismétl(őd)és és a remény adja meg Windisch életének és szólamán keresztül az egész falu életének léptékét, eseményeinek ritmusát. Az elbeszélés időbeli hálójának másik, élesebben kivethető pontja az, amikor Windischék megkapják az útlevelüket, és elhagyhatják az országot. Ezen az időbeli kitüntetettségen kívül az események folyton az aktuális jelen pontjából lépnek tovább, szakadnak be egy közelmúlt- vagy régmúltbeli történés felelevenítésekor. Teljesen lényegtelen, hogy az elbeszélés egy töredéke a jelenből indul-e, mert a falu és a családok történelmében megesett dolgok bármelyikét felkaphatja a történetmondás, és az válik aktuális jelenné. A történetek követését az nehezíti, hogy az örökös jelen időben nehéz a váltások léptékét és nyomait követni. A narráció ilyen formája az emlékezés erőfeszítéseit teszi jellegtelenné.

Az emlékezés tótágasaival együtt az ismétlés teremt dinamikát. És hangulatot. Windisch számára a számlálásban eltelt várakozásban nyer értelmet az idő, de ebbe ellenállhatatlanul beleszövődik az ismétl(őd)és ritmusa is, ami – Kierkagaard után – a létezés komolysága, maga az élet. És ez úgy áll szembe a molnár szubjektív időszámításával, hogy nem az emlékezés melankóliáját és nem a remény nyugtalanságát jelenti, hanem a minden teleológia nélkül komolyan vett jelen pillanatát. A remény és az ismétlés mint az idő két neve, a jövő két perspektívája együtt van jelen a különböző szólamokban. Az ismétlés lényege az egyidejűség, és hogy jelenvalóvá teszi azt, ami lesz. A falu életének és történeteinek a bemutatása ilyenként szerveződik a visszatérés⁴ mértékében. Az ismétlés azonban a rossz végtelenjét is elhozza majd.

(Meddig a távolság?) A tárgyak jelenléte minden lehetőség szerint cselekvő, visszaható igékben nyer kifejezést, kerüli a passzív szerkezeteket – a koporsó fedele nem a falnak van támasztva, hanem annak támaszkodik. És ezzel nem a megszemélyesítés mágiussága felé megy el, hanem olyan beszédmódot hoz létre, ahol az ember mozgása és jelenléte semmivel sem hangsúlyosabb, mint más élőlényeké, tárgyaké, természeti elemeké. A képek ilyenfajta jelenléte, a rövid, jelenetszerű töredékek és az elbeszélés jelen ideje sajátos médiumközi hatást kelthet az olvasóban. A sokszor punctumokban megragadott képek erős benyomással kelthetnének képzőművészeti hatást, de a saját mozgással, ritmussal, grammatikailag szinte jelöletlen kapcsolódásokkal elhelyezett tárgyak, terek stb. leírása éppen a néző – nézett tárgy, aktív–passzív ellentétet bontja meg a nyelv által kölcsönözhető dinamikával. Susan Sontag reménye az volt, hogy a formák leíró beszédmódját megteremtő értelmezés számára a film és a filmkritika hozza meg az áttörést, mivel a film elsődlegesen vizuális forma, de az irodalom egy alosztályát is képezi (bár az utóbbi hierarchikus felosztás teljesen érvénytelen). Főként időbeli formákra gondolt, mert úgy látja, nem rendelkezünk elég eszközzel a művészetek időbeli formáinak jellemzésére, a formákat túlon túl térbeliként írjuk le. Ebben segíthet a film mint még viszonylag szabadon létező művészi forma. Azóta

ennek sokféle igenlése és tagadása árnyalja a kérdést: hol a film, a kép vagy az irodalom (át)fordíthatatlan potenciáljairól beszélnek, hol arról, hogy a médiumok lehetőségeiben alapvetően, formai, szemantikai tekintetben nincs különbség, hol azt – és ezzel lehet talán a legjobban egyetérteni –, hogy vigyáznunk kell, a világerzékelés mediális formáinak eredőjét a mai térben és időben kell keresnünk, nem pedig egyik vagy másik médium privilégiumai között.⁵ A jelen idejű elbeszélés akár a film (vagy filmforgatókönyv) sajátos időminőségét is megidézhethetné – de pontosabb talán megint egy olyan nyelvi megoldásra gondolnunk, ami az előbb a képek politikáját is szubverzíven áthatotta: ez a fajta elbeszélés nem következményként mutatja az eseményeket, nem állít hierarchiát, okozatiságot még az időbeli követésben sem. A reprezentáció logikájából kifordulva ez az, amit Jacques Rancière a felszabadítás (émancipation) elvének⁶ nevez az elbutítás pedagógiájával szemben. A részvétel, az értelmezés, a tanulás aktivitásáról van szó, szemben az elbutítással, ami ok és okozat között a láttatásban, megtanulatatásban, érzékeltetésben megvalósuló egyenes átvitel-azonosságot feltételez e kettő viszonyában, de ez tulajdonképpen egyenlőtlenségen nyugszik. Instruált nézők, olvasók és értelmezők maradnak egy ilyen esztétikai élményben, mert „a felszabadulás [csak] akkor kezdődik, amikor kérdéssé tesszük a nézés és a tevés közti ellentétet, mikor megértjük, hogy az evidenciák, melyek a kimondás, a látás és a tevés viszonyait a fenti módon strukturálják, maguk is részei az uralom és az alávetetés struktúrájának.”⁷ Az elbeszélésben ok és okozat közti távolság és képekben megvalósuló átvitel időbeli, képi és logikai értelemben is artikulóódik, vagy szűnik meg éppen. „A kutya ránéz és nagyot ásít. Fehér fogsora már-már harapás” (9.) – az ilyenfajta képkalkotás adja meg az elbeszélés-töredékek érzékelhetőségének sajátos minőségét, az ok és az okozat együttlátatását. Nem is annyira előzmény és következmény logikai értelmű szimultaneitása, hanem két pillanat együttlátatása, amiben a rációknak talán ott kellene lennie, hogy összekösse a két pillanatot, de hiányzik. Nem akarja megmagyarázni, csak kísértetiesen közel hozza őket, egyszerre mutatja fel lehetőségüket a gyors képrészletekben. Tulajdonképpen emiatt lesz félelmetes a kutya. Nem a harapás lehetőségétől, hanem attól, hogy ok és okozat, előzmény és következmény egyetlen kép idejében sűrűsödik. Attól, hogy az eseménynek nincs is előzménye, csak képi és időbeli jelenvalósága. A felszabadítás ellenében tételezett, valóságos elbutító pedagógia is jelen van az elbeszélésben, ok és okozat hatalmilag kisajátított banális rövidre zárásáról árulkodik. A rendszerhűségre és kussolásra nevelés mint pedagógiai program, a „nagy ház” metaforát használja a szocialista állam megnyugtatóan otthonos és paternális hierarchiájának szemléltetésére. Amalie, Windisch lánya, óvónő. A kötelezően előadott, banális tömönatokban megfogalmazott, elbutító szólam a nyelvet a legkényyszeredettebb, élőszóban sohasem használt formájában és idétlen képes beszéddel működteti: Románia egy nagy ház, benne minden város egy-egy szoba, „a házukban él az édesapánk és édesanyánk. Ők a szüleink. Minden gyereknek vannak szülei. Ugyanúgy, ahogy a házukban lakik édesapánk, a nagy házukban lakik Nicolae Ceaușescu elvtárs, a haza édesapja. És Elena Ceaușescu elvtársnő, a haza édesanyja. Nicolae Ceaușescu elvtárs minden gyermek édesapja. És Elena Ceaușescu elvtársnő minden gyermek édesanyja. Minden gyermek szereti az elvtársat és az elvtársnőt, mert ők minden gyermeknek a szülei.” (kiemelés tőlem, 74.). A kauzális és egyértelműségi relációk leggyengébbjeit mutatja be, – de nemcsak nyelvíleg: tágabb értelemben éppen a családi viszonyok feltételezett konzisztenciájára támaszkodik ez a hűségi dogma, holott az egész fantasztikus életkép akkor kezdődik, amikor az óvoda takarítónőjét pillantjuk meg, amint „fekete folt díszleg az arcán, a szemhéja belilult”, ugyanis a nagy ház egyik kis szobájának nagyon kis szobájában az este valaki megint megverte. Az elbeszélés nem a hatalom olyan természetrajzát adja – bár egy egész ország több nemzedéke lenne rá tanú –, ami annak monstrumáról, a hivatalok gépezetéről beszél, ami lélektelen és brutális, hanem arról az erőről, amelyik banális és triviális. Triviális, mert ismerős, mert a kisszerűség és hajlékonyság mindennapi neve – a postáskisasszonyé, a papé, a milicistáé –, banális, mert valójában és valóságosan „az ember semmisége és senkisége”⁸, ami közel jön hozzánk, a szemünkbe vigyorg, a nyakunkba liheg.

(Török vagy hajlik?) Mi minden történik ebben a Windisch számára teleologikus, szubjektívált időben, amit közben „örökös” jelenként élünk meg, és minden célirányosság hiányozni látszik belőle? Képes-e egy távolba vetített cél reményteli megelőlegezése legitimálni mindazt, ami ezalatt történik? Hogyan lehet ezzel együtt élni? Mi a személyiség, az események, a döntések, a lelkiismeret önmeghatározása? Windisch nyári estéken hosszasan beszélget az éjjeliőrrel a malom melletti kis tó partján. Itt elmélkednek „az emberről”, „a nő” okozta gondokról, formás kis aforizmákat gyártva mindegyikről. Minden jelenetet a paternális és férfiúi bizalom bennfentességét célzó enyhe gúny veszi körül, amiatt is, hogy Windisch azt sugallja, a családja életében egyedül őt nyomasztják az akadályok, a szervilis hatalmaskodás, ami megakadályozza, hogy nyugatra jussanak. Amalie-nak a pappal és a milicistával is le kell feküdnie, hogy papírokhoz jussanak, miközben a szerelmét, Dietmart, katonai gyakorlatozás közben eltalálja egy golyó. Windisch a polgármesternek éjjelente két zsák lisztet lop a malomból, de egyéb ügyleteket is le kell bonyolítania –, ahogy másoknak is. Windisch közben ráadásul az is nyomasztja, hogy a lánya már nem szűz – ami világos, hisz kifelé fordítva teszi a lábait járás közben –, s annak az emlékével sem tud mit kezdeni, hogy a felesége, Katharina az öt év fogságot úgy élte túl, hogy „mindenkinek széttette a lábát”. Először egy ilyen nyári esti beszélgetésen hangzik el a felkiáltás: „Fácán az ember, semmit több!” – majd hozzáteszi: „Az ember erős, erősebb, mint bármely állat” (10.). Pascal nádszál-metaforája annak apológiájaként született meg, hogy bármilyen gyenge is, az ember tudata, gondolkodása által a természet fölé tud emelkedni. Olyan, mint a nádszál, amit elpusztíthat egyetlen vízcsepp, de így is „nemesebb lenne, mint a gyilkosa”⁹, mert tudja magáról, hogy elpusztul. Ebben rejlik az ember nagysága és méltósága: az értelem különbözteti meg az állattól, ami ösztöneire hagyatkozik, a gondolkodás teszi a tudatot, s ez képes nagyságunk tudatát is kitermelni. Az apológia erős, de tudatlan – gyenge, de tudattal rendelkező kihalommal alakítva, totalizáló érvényességgel mondja ki, hogy „az ember nagysága azért igazán nagy [„La grandeur de l’homme est grande” / „ist dadurch groß”], mert az ember ismeri nyomorúságos voltát. A fa nem tudja magáról, hogy nyomorult. Tehát nyomorú sors nyomorultnak tudni magunkat, de nagyság jele, ha felismerjük nyomorúságunkat”.¹⁰ Ezért kell igyekeznünk, Pascal szerint, emberi nagyságunk és méltóságunk forrását innen méríteni, nem a betölthetetlen térből és időből. Helyesen gondolkodni, azaz helyesen megválasztani az emberi méltóság forrását – ez Pascal szerint az erkölcs alapelve.¹¹ Herta Müller elbeszélője nem sokszor hagyja ki az alkalmat, hogy a nyári esti csevegéseken a pascali gondolat hübrisztét jól meg ne tromfolja a képes beszéd deviációjával, a szó szerint érthető allegória anyagivá, cselekvéssé alakításával. Ezen az első beszélgetésen Windisch a tó vizén úszkáló szalmaszálakat bámulja, máskor „keze mellett megtört nádszál hajladozik” (29.), vagy ő maga tép el egy fűszálat a fogai közt, amint az eget figyeli. Ebben a kontextusban szabadulnak el a molnár és az éjjeliőr aforizmái, saját tehetetlenségüket leplező világmagyarázatai. Azzal, hogy rámondásaikkal kategorizálják, átrendezik a világot, meghúzzák a megtehető, mondható és megérthető dolgok gondolatbeli vonalát, amelyen természetesen az akaratnak, etikumnak és lelkiismeretnek nem kell túllépnie. Ha a gyengeség és szerencsétlenség a gondolkodás önértéke mellett elhalványul, akkor gyárthatjuk tovább a gondolkodás nagyszerűségéből adódó felismeréseinket. Windisch felnyögött közhelyei azonban csak hitelteleníteni, semlegesíteni tudják egymást.

Amúgy meg mi lehet az oka annak, hogy a jó molnár átírt bennünket a „fácánok” oldalára? Ha nagyon akarjuk, a nádszál után a fácnak talán „emberközelibb” pozíció. Vagy talán rájött arra, hogy a tudat felszabadító ereje nem elég? Hogy könnyen balfácán lehet belőlünk? De ha az ember balfácán, pláne großer balfácán, mi akkor az ember großer megcsalása, ami arra készíti, hogy így

(le)minősítse magát? Balfácánnak nevezni az embert még mindig képes beszéd, pusztán eufemizmus ahhoz képest, amit Windisch a reményvesztett reménykedés megalkuvásairól elárul. Amikor az éjjeliőr azon vacilál, vajon kérvényezzen-e útlevelet, ezt a választ kapja Windischtól: „Ha egyszer az ember belekezdett, már megy minden magától” (94.). Hogy mondhat ilyet az, akinek ennyiszor meg kellett aláznia magát, vagy el kellett viselnie mások megalázkodását? Az ember lefácánózásával az erősek, de tudatlanok oldalára írja át magát. Számára a nem-tudás a vágy, – nem a tudat, ha abban nincs semmi felszabadító. Vagy nagyság helyett az erő, a tudat visszavonhatatlanságát, a gondolkodás szabadságát valahogyan elviselni. Milyen – a tudat erejéből nyert – erkölcs és méltóság maradhat, amire Pascal apellál, milyen etikai alapállás nyerhető meg mindebből, ha, amikor számba kell vennie őket, az eddig erkölcsi igenlés alatt álló mondható, tehető és gondolható rendjén kívül találja magát. Mi mást mondhat Windisch, ha ezen már túlvan. Lassan kezdi beismerni, hogy az alávetettség olyan szituációjában, amikor „a vég” elérése legitimálja megalkuvásunkat és tetteinket, a remény – Kertész után – „a gonosz instrumentuma, a kanti kategorikus imperatívusz, az etikum – [ha már nádszál] –, az önfenntartás hajlékony szolgálóleánya csupán”¹². S ez alól, úgy tűnik, éppen a gondolkodás nagyszerűsége nem segít felszabadulni.

(Meszes homok, A tüzes golyó) Hogyne értenénk, mi az a tüzes parázs, golyó vagy az a lüktető homokszem, ami állandóan Windisch koponyáját feszíti. Herta Müller az absztrahált, s ezután anyagivá vagy képvivő, figuratívává váló – nemcsak érzékelhető, de észlelhető – testi érzetek alakzataival telíti ez elbeszélést. A testi érzet vagy a gondolat anyagi, képi kiterjesztései ezek, amik a megaláztatásban és a pszichotikus állapotban az előbbieket helyett állnak. Az elbeszélő a jelentéstelenítésnek egy olyan útját mutatja meg, amit Windisch nem tudott elérni. Az érzet képzetté transzformálódik. Az ezüstkereszt című töredékben Amalie számára a pap és a milicista taszító testi közelsége, marcona évdőése összefolyik egyetlen rossz emlékké, tárgyak, mozdulatok, villanások, fájdalmak és lüktetések egyszeri absztrakciójává. Képi értelemben az elbeszélés-töredékek alakzatai úgy viselkednek, mint amit a barthes-i ikonográfia punctumnak nevez. Az elbeszélés fejezetei címükben rögzítik a történetek, a tárgyak és a helyek képi leltárát. Az absztrakttá, a materiájában észlelhetővé váló testi tapasztalás, a képi halmazban előtérbe hozott pont úgy viselkedik, mint egy „szűrés, kis lyuk, kis folt, kivágott seb”¹³, ami hol megmarad a részlet változó intenzitásának, hol pedig megváltoztatja az egész képet, amint megjelenik benne. Képes magát virtuálisan is kiterjeszteni és új metonimiát teremteni. Ez a kiterjesztés érhetően intenzívebb, ha a studium maga a nézelődő érzelmi nullfokát jelenti, ami a kép átéléséből csak annyit tesz számára lehetővé, hogy azt a társadalommal és magával kibékítse.¹⁴

Releváns lenne annak a polémiának az eredményei felől figyelni az elbeszélés képi konstrukcióit, amit Jacques Rancière, Barthes elméletéről, illetve punctum és studium szétválasztásának okairól fogalmaz meg: a fotográfiából egyfajta átvitel lett, a lefényképezett tárgyban rejlik érzéki minőség taktilis átviteli folyamata a képet néző szubjektum felé. Barthes a tekintet örületének elszabadításáról beszél, de Rancière bírálatában ez csak a „tekintet kismizmizettsége”¹⁵ marad ebben a köztes feltételezettségben, ami a kép ellenálló egyszerűségét akarja bizonyítani. De ehhez a kép tárgyáról való minden tudást el kell vetnie. Az elbeszélés punctumai az ismétlés dinamikájában élnek – s mivel nem vizuális, hanem nyelvi közegről van szó –, esély lenne rá, hogy a képek egyfajta történetisége kialakuljon, ha nem lenne az ismétlés lényegileg maga is egyidejűség. Így marad a rossz végtelenje, amiben a jelentéstelenítés egy elbutító útját is megmutatja: a képi halmaz, a nominális túlszordulás statikussá és jelentés nélkülivé teheti a szöveg világát az elfedés által. A távolságnak azt a képzetét szilárdítja meg, ami ebben az esetben nem tudja kivonni magát a reprezentáció logikájából. Fetisizálja az elbeszélő világot, s ezzel növeli a távolságot, ami egyedül az elbeszélő „magának vindikált kiváltságán nyugszik, a »helyes« távolságnak és felszámolása módszereinek az ismeretén”¹⁶. Eldönthetetlen, hogy a fiktív világgal való érintkezésünk kitüntetett képi és anyagi pontjai a köztünk és a világ között tételezett távolságban hol és hogyan rögzülnek. A képzelet kismizmizettsége.

(Fehér dália, hársfatea, légy) És ettől a képi fetisizáltságtól lesz a halál is ijesztően fétisszerű. A képek olyan metonimikus érintkezések hálóját alakítják ki, amelyek részhalmozatát a halál sajátosan leírt minősége adja. A halál is az ismétlés és (el)számolás végtelenjével találkozunk. A kátyú, amibe Windisch minden nap beledöccen a biciklijével, a rossz gyűjtőhelye. Amikor késsel megvágja az arcát, és a var egyik reggel eltűnik a sebről, azt gondolja: biztosan „beleesett a kátyúba”. A lyuk és a kátyú mint ismétlődés, mint a rossz jelenléte teremt kapcsolatot a halállal: ha Windisch nem tud megszólalni, „a nyelvében lyukat vág a csodálkozás és a némaság”; Rudí, a szücs fia szanatóriumban gyógyul, mert „mélységes mély lyuk van a fejében a kitömött állatoktól” (48.). A halál egyben a fétisanyag rossz végtelenje is. A bagoly többszöri megjelenésekor a falubeliek kételkedés nélkül mondják ki, Kroner néniért jött. Tulajdonképpen halálának megannyi előversengése a halál auráját a megjelenés és az anyag ismétlődéseként teremti meg. Kroner néni a halott kádár kertjéből farkasalmát és hársfavirágot szedett, „egyre főzte a farkasalmát, és egyre csak főzte a teát”, „a csészében melegedett a halál” (53.). Az anyaggal való érintkezés azt a pillanatot sűríti, amikor fiatal és elmúló valamiképp összeér. Azt a tapasztalatot fogalmazza meg, hogy ez valami ősalapot, amiben születés és elmúlás, fiatal és halódó összeérnek. Az elmúlás absztrakt pillanata, a testi érzet, amit Emily Dickinson közelítően, Nádas Péter is fiziológiai precizitással és hitelesen ír meg belülről. Ez utóbbi a Saját halálban, így: „Ha átlépek a sötétségnek és a fénynek ezen a határán, tudtam, akkor visszafordíthatatlan. Azt azonban nem tudtam volna megmondani, hogy a születésem, vagy a halálom-e. Még valamennyi hátravolt, nem érhettem el a kijáratot”¹⁷. Különös delírium. A füledt nyárban Kroner néni fehér dáliáinak akkora virága nőtt, amekkora nem lehet. A szirmai sem hulltak le. „Már rég kilehelte a lelkét, mégsem tudott elhervadni” (17.). Az asztalos anyja levágta és eltüntette őket. A szeme száraz lett, mint a dália. A nyár az előző évei tűzével kínozza, úgy, ahogy a másik fejezetben (Farkasalma) „úgy fiatalodott meg, mint akit hamarosan utolér a halál. Mint amikor az ember érzi a halált, és kivirul előtte. Mint amikor az ember csak egyre fiatalodik, míg meg nem törik a teste. Míg vissza nem jut a születés elé” (53.). A halmazott generikus megfogalmazások ismét Pascal gondolataihoz kapcsolnak vissza.¹⁸ Az ember valóban nem erősebb, mint más élőlény. A halál nem kevesebb és nem több: az élőlények anyagi rendjében jelenik meg. Nincs felülemelkedés.

Amikor Kroner néni végül meghal, odakint erősen esni kezd az eső (csakis a jó lelkének), a sírgödörben feltett agyagos víz ismét a hársfatea képét és anyagát hozza be az elbeszélő nézőpontba, ami végül a mélyben ellepi a halott koporsóját. Ravatalán az asszonyok ima-mormolása egy légy zümmögésével rezonál (A légy). A légy egy döglégy Katharina álmából (A sárgarigó). A régiek szerint a léleknek tömege van, áttetsző, de néha alakot is ölthet lepke, madár vagy méh alakjában. Vergilius Georgicája, mint igazi agrár-tanmese, a méhre esküszik. Természet és ember ilyen nagyszerű idilljéből Emily Dickinson Halódva hallom, légy donog című versében már nem sok marad, csak egy légy „bizonytalan kék zümmögése”¹⁹. Kroner néni ravatala a halál teljes metafizikátlansága, amikor a lélegzet el(száll).

- 1 Susan Sontag: Az értelmezés ellen. Ford. Rakovszky Zsuzsa, Látó, 2000/7. [online: <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118>]
- 2 Uo.
- 3 Az idézetek oldalszámát zárójelben közlöm.
- 4 Vö. „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás, csak az irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezik.” – Soren Kierkegaard: Az ismétlés. Ford. Gyenge Zoltán. Bp., Ictus, 1993, 7.
- 5 A kép, film, irodalom mediális lehetőségeiről, átviteleiről és korlátairól és ezek tulajdonképpeni azonosságáról egy közös, külső világot érzékelő formában, tapasztalatban, lásd: Seymour Chatman: Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Ford. Ságghy Miklós = Verbális és vizuális narráció. Szerk. Fűzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2011 (Apertúra könyvek, 71–92; A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, JATE Press, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés 13.); Ságghy Miklós: A film kettős „üzenete” = S. M.: A fény retorikája. Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010, 35–79.
- 6 Jacques Rancière: A felszabadult néző. Ford. Erhardt Miklós. Bp., Műcsarnok, 2011 (Elmegyakorlat), 14–15.
- 7 Rancière, i. m., 14.
- 8 Kertész Imre: Gályanapló. Bp., Magvető, 1992, 304.
- 9 Blaise Pascal: Gondolatok. VI., 346. Ford. Pödör László. Bp., Gondolat, 1978, 82.
- 10 Uo., VI., 397, 91.
- 11 Vö. Pascal, i. m., VI., 339–48, 397–98, 80–81, 91.
- 12 Kertész Imre: A stockholmi beszéd. Elhangzott 2002. december 7-én, a Svéd Akadémia ünnepi ülésén. Bp., Magvető, 2002, 10.
- 13 Roland Barthes: Világoskamra. Ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 34.
- 14 Uo., 50–55.
- 15 Rancière, i. m., 75.
- 16 Uo., 15.
- 17 Nádas Péter: Saját halál. Pécs, Jelenkor, 2004, 264. [Kiemelés tőlem]
- 18 A könyv eredeti címében nincs utalás Pascalra, csupán a magyar fordítás játszik rá a nádszálás szállóigére. (Szerk. megj.)
- 19 Emily Dickinson: Halódva hallom, légy donog. Ford. Károlyi Amy. [online: http://jazzsoli5.freeblog.hu/archives/2009/11/09/Emily_Dickinson_Halodva_hallom_legy_donog/]

Kategória: Fórum

Denumire autor: Kiss Ernő Csongor

Látó Szépirodalmi Folyóirat