

FIGYELŐ

A REJTŐZKÖDŐ KREATÚRA

*Kertész Imre: Az angol lobogó
Holtnap, 1991. 155 oldal, 120 Ft*

„Az irodalom gyanúba keveredett” – olvasható e könyv 32. oldalán, s ez a mondat olyan nyomasztó és megkerülhetetlen problémát fed, hogy mottója lehetne mindenkinek, aki manapság ír.

Kertész Imre elbeszélői műveit éppen azért érzem szellemileg különösen izgalmasnak, mert hangjukban van valami nem irodalmi, valami elementáris, ami mégis több, mint szubjektív. Az ANGOL LOBOGÓ szavaival élve: „a sötétség súlyát hurcoló élet” szólal meg bennük erőteljesen, a végső konzekvenciáig elmenve, műfaji határokat, irodalmi ízlést nem kímélve, sőt magát az irodalmat meg a művészetek „ágyát”, a szellemet is megtépázva. S az is rokonszenves, hogy nem avantgárd alapállásból szólal föl ez a mélyen rebellis és irodalmi intézményeket tagadó hang, hanem éppen a szellemi tradícióból kiindulva jut el a hagyomány felforgatásáig.

Ezt az új elbeszélést olvasva is „fogta” intuícióm az elementáris megszólalás rezgését, ám ugyanakkor felébredt bennem a gyanú, hogy az író valahol megtorpant, és engedményt tett az irodalom javára. A fejemben motoszkált az a mondat is, amelyre „z e könyvben közzétett 1984-es naplójegyzetek között bukkantam: „Ez az utolsó regény, amit még a csupasz egzisztencia jegyében írok.” Vajon tényleg beérett ez a szándék? Csal-e AZ ANGOL LOBOGÓ-val kapcsolatos sejtelmem?

Hogy értsem az elbeszélés 31–32. oldalán olvasható kijelentéseket: „Nem vagyok irodalmár, sőt már régóta nem szerelem és nem is olvasok irodalmat. Ha megfogalmazásokat keresek, löbbszire az irodalmon kívül keresem, ha megfogalmazásokra törekednék, valószínűleg tartózkodnék tőle, hogy e megfogalmazások irodalmi megfogalmazások legyenek...” Ki mondja ezeket? Nem a szerző,

hanem az alteregója, egy idősödő úr, foglalkozására nézve valamilyen szakember, professzor, aki miután volt tanítványainak előszóban elmesélte, most írásban is rögzíti „az angol lobogó történetét”. Mikor „most”? A szerző mintegy „élő adásban” közvetíti a történet leírásának folyamatát. Az elbeszélés: kvázi élő írás, a szemünk előtt történő vallás – idézett „nem irodalom”. De az idéző vezeti az író kezét, rendezzi a motívumokat, elköt minden szálát, tökéletesíti a spontán valómást. Egy láthatatlan elbeszélő, egy szellem, mindent megigazít. Az ilyen, monológyszerű elbeszélésekben szokásos író-elbeszélő viszony (amikor is az író lejegyzí az, amit egy bizonyos elbeszélő mond) megfordult: itt egy megfoghatatlan elbeszélő közvetíti az, amit az „író” ír (aki pedig a maga élőszóbeli előadását rögzíti).

Az elbeszélő széthasadt. Az eredeti, a leírt és az elbeszélte monológot azonban valami összefogja – mégpedig a szublimálás, a tökéletesítés szelleme. Így olyan irodalom jön létre, amelynek van ugyan egy élő magmája, ami azonban lecsapolva, beszabályozva kerül az olvasó elé. A reflexió nem fakasztja, hanem levezeti a kérdéseket. A csupasz egzisztencia finoman be van takarva, mint egy seb, ami a maga sájdalmas nyersségében nem mutatható meg, nem tehető beszéd tárgyává.

Az elbeszélés után közölt, közvetlenebb írásból (a BUDAPEST, BÉCS, BUDAPEST című útiesszére gondolok) kitűnik, milyen fontos is a szerző számára az inkognitó. Létezését csakis „inkognitókban járva” tudja elképzelni, személyiségének van egy olyan szorongásos drámája, mely az inkognitók elvesztése és azok csorbítatlan megőrzése körül forog. „Talán azt mondjátok: játék, de akkor játéknak az életben maradás technikáját hívjátok.” Ugyanebben az írásában az irodalmat is életfontosságúnak, „vitalis cselekvés”-nek, „az élet egyetlen értelmé”-nek mondja. Ha továbbfűzzük ezeket a gondolatokat, oda jutunk, hogy írónak lenni is az inkognitó egy lehetséges formája – tétje azonban éppen az inkognitótól való megszabadu-

lás, a leplezetlen megnyilvánulás, a személyiség „értelmének” felfakasztása. A valódi megszólalás.

Az angol lobogó történetének írója (a professzor) egzisztenciális-vitális írásra törekszik, ezért határolja el magát az irodalomtól: „*Félni kell tőle, hogy az irodalom oldószerebe áztatott megfogalmazások soha többé nem nyerik vissza sűrűségüket és életszerűségüket.*” Ezzel szemben „*olyan megfogalmazásokra kellene törekedni, amelyek totálisan magukba foglalják az élettapasztalatot..., amelyek meghalni segítenek, és mégis hagyományoznak valamit a túlélőkre is.*” A „*tanúsággal*” „*műfaját*”, illetőleg cselekedetét említ, ami nincs okvedenül irodalomhoz, sőt szakvakhoz sem kötve. Ő maga ezt a néma tanúságtételt választotta, s csak a „*túlélők*” végezt – baráti-tanítványi körének unszolására – döntött mégis, belső ellenállását leküzdve, a megszólalás mellett, s öntötte tapasztalatát beszélt, majd írott szavakba.

E professzor-alteregő (vagy inkognitó) színre léptetésével Kertész Imre egy olyan elbeszélői szituációt hozott létre, amely „*totálisan magában foglalhatja az élettapasztalatot*”, mégis úszta irodalom; amely megcsapolhatja az élet sűrűjét, anélkül hogy az elemi ár azzal fenyegetne, hogy szétveti az irodalmi inkognitót. A láthatatlan elbeszélő szellem ugyanis megszűri az elementáris-drámai élettapasztalatot, és átrefektálja azt az irodalom „*másvilágába*”; transzcendál tehát. De kicsoda ő, kinek a küldötte, honnan? „*Mi végre mandsz?*” – merül fel a kérdés a szövegben is, a vége felé.

Kertész Imre életművét szemügyre véve nyomon követhető a hajlás egy egzisztenciális írásmód és esztétika irányába. Említett esszéjében Nietzschével szólva egyértelműen és tisztán amellet voksol, hogy a művészet „*az élet legmagasabb feladata, voltaképpeni metafizikai tevékenysége.*” Prózájából – legyen az bármily műfajú – az is ugyanilyen egyértelműen és tisztán kiderül, hogy a világ, amelyben az ortegai értelemben egzisztenciális és nietzschei értelemben művészi „feladatot” meg kell valósítani, a katasztrófa állapotában van. Na már most, ha „*a regény egyetlen lehetséges tárgya: az élet visszavétele, megélése*” – miként e kötetben közzétett naplójában írja –, akkor ez a „feladat” nem lehet más, mint a katasztrófa – az összeomlás – befogadása és az agonisztikus szellem ébren tartása.

A „vitális cselekvés” így paradox módon a tagadásba torkollik. Olyan irodalmat szül, mely tagadja az irodalmat, olyan írót, aki tagadja önmagát, olyan életet, mely kitart az összeomlásban.

Ezt az agonisztikus faktort azonban fogva tartja AZ ANGOL LOBOGÓ elbeszélői szelleme, egy „*daimón*”, amely az író „*dömlésének valamiféle isteni sugalmazottságot ad*” (Plutarkhosz), amely folytonosan elfojtja, szublimálja és szinte tökéletes irodalmi inkognitóba bújtatja az élet és a személyiség agonális karakterét. A személyiségnek – és az írásnak – ez a metafizikai megragadottsága a szövegben tárgyává van téve.

AZ ANGOL LOBOGÓ fejlődésregényt sűrít erős nyomással elbeszéléssé, s ettől igen intenzívvé válik. Egy értelmiségi figura szellemi fejlődése, belső érlelődési folyamata ábrázoltatik. Olyan valakié – s ezt elfogadhatjuk akár a szellemi ember meghatározásának is –, akinek az élete „*a megfogalmazhatóság szintjén zajlik*”. Az elbeszélés egyik kulcsfogalma ez, a „*megfogalmazás*”. Nem a szó közkeletű, irodalmias értelmében szerepel, hanem egy mélyebb egzisztenciális szinten: az élet értelmezhetőségére, felfoghatóságára vonatkozik. A megfogalmazás igazságkritériuma az, hogy ne legyen ellentétben az életvitellel, tehát ne a tiszta tudatból, hanem az életvalóságából eredjen. Ez az a szál, az a filozofikus és létkérdés, amire fel van fűzve az angol lobogó története, illetőleg az élettörténet. A fejlődés pedig „*a kaland megfogalmazásától a megfogalmazás kalandjához*” keresztül „*a némán lelt élet mint megfogalmazás*” véglegesítéséig vezet.

Főhősről van szó és fejlődésről – még ha „fordított” értelemben is. Az abszolút főszereplő, a monológ „én”-je végül mégiscsak győzedelmeskedik – önmagán; sorsának ura lesz; életítja pedig, még ha folytonos kudarc is, mégis egy szellemi-erkölcsi-intellektuális magaslatra hág.

Az első szakaszra, „*a kaland megfogalmazására*” való hátratekintés újságíróskodó ifjúkorába vezet vissza a professzor-írót. Ennek a „felvonásnak” a központi színtere a szerkesztőség. A második szakasz, melyben fordulatszerűen „*a megfogalmazás kalandjával*” találkozunk a hős, a legdrámaibb; fő színhelye az Opera, bizonyos könyvek szellemi tere, valamint

az utca. A harmadik szakasz az öntagadásé és az elnémulásé, színtere pedig a szoba.

Az író egy-egy frappáns, nem dúsan eseményes, annál sokatmondóbb elmozdulást megörökítő képpel és ezeket körülrajzoló kisebb, epizodikus képsorokkal idézi meg az egyes szakaszokat. Ugy hatnak ezek a szemléltető-epikus képsorok az egyébként megbontott próza szövetében, akár az időnként felcsendülő melódiák. Ilyen beúszó emlékképekből (dallamemlékekből) rajzolódik fel a voltaképpeni elbeszélés háttére.

Az első ilyen háttérkép a nyelvző szerkesztőséget ábrázolja. A képsorozatban végbemegegy egy elváltozás: a vidám, könnyed hangulatot keltő, a régi ízeket még őrző közegebe beszivárog a szorongás, a félelem és az abszurd, elárad a hazugság állapota. („50-es évek”).

A második háttérkép dupla. Az elülső egy operaházi Wagner-előadást vázol, s amikor ez „felmegy”, előtűnik az utca az alberletből alberletbe vándorló ifjú párral, majd az utcákat előzőnlő tömeggel. Aztán kiürül a tér, és megmerevedik egy brutálisan szétlőtt bérház képe. („1956”).

A harmadik háttérkép nagyon halvány: konzolidált polgári szoba, tálak, poharak, civilizált társalgás. („Ma”).

E hátterek előtt zajlik a főszereplő életének szellemi drámája. Életének valós dramatikájáról igen nyomatékos és sokatmondó utalások értesítenek, a hangsúly azonban – akár az opera műfajában – a szellemben lejátszódó drámán van, másképpen szólva: „megfogalmazásainak” drámáján.

A húszéves fiatalember, akit az elbeszélés elején megismerünk, Heideggerrel szólva az „Önmagára felhívott akárki”, aki azonban még nem önmaga, csak görcsösen törekszik erre. „A naiv megfogalmazások időszaka volt ez életemben” – vallja az „író”. Erre a naiv szellemre az a legjellemzőbb, hogy jövőorientált, afirmatív, pozitív irányultságú; valamiért szorít, az életlehetőségeket keresi – s ettől egyre frusztráltabbá válik; rabságból akar szabadulni, s a helyzet foglya marad. Naivitásánál fogva ugyanis képtelen belátni, hogy a szituáció pokolian zárt, csak egyetlen autentikus lehetőséget hagy nyitva: a süllyedést.

Életébe az hoz fordulatot, amikor találkozik a valóság fölött győzedelmeskedő, teremtő

szellemmel, az alkotás kalandjával. Ez egyszerre két felismeréssel ajándékozza meg: hogy a való világ a katasztrófa világa, és hogy létezik egy „másik világ”, mely nem kevésbé apokaliptikus ugyan, de magasabb rendű, „bűnös” és „édes” szenvedéllyel telt. A szentimentális megfogalmazások időszaka lehetett ez, abban az értelemben, hogy csordultig volt a tragikus szellem utáni epekedéssel, az alkotásért való rajongással.

Míg az előző szakaszban a főszereplő jövőorientált szellemiségét, „könyved, de azért némileg intellektuális létről szótt” ábrándjait a Szerkesztőség jelképezte, itt a Wagner-opera a platóni Szellem emblémája. Az előző szellemi-lelki beállítódás képtelenségét, mi több, hamisságát a valóság, a „reális abszurd” hozta felszínre (hívószó: „perек”). A Szellem utáni szentimentális vágyakozást is a valóság (hívószó: „1956”) lőtte szét.

„Az Opera vörös homálya” meglebben, mint egy függöny, és feltáruul az utca, mely azokban a napokban „operatívá” válik. A Szellem és a Forradalom ígérete egy pillanatra találkozik. Az angol lobogó voltaképpeni története ennek az ígéretnek az elillanását szemlélteti. Koporsóra szoktak úgy zászlót teríteni, mint arra az angol dzsüpre, amely elrohant a fiatalember szeme előtt, s később emlékezetében szimbolikus jelentőségre tett szert. A fehér kesztyűs kéz búcsút intett ablakából. Elszállt egy illúzió, s maradt a valóság: a brutálisan szétvert secessziós bérház tátongó ürege. A roncsolt lét jelképe.

A főszereplő már a „második szakaszban” is egzisztenciális problémaként éli meg a szellem és a valóság összeférhetetlenségét. „A Walkür katasztrófávilága és a tényleges katasztrófávilág között semmiféle összefüggést nem látam... Egyszerűen nem tudtam, miként hidalhatnám át e két világot elválasztó szakadékok, pontosabban tudathasadást...” Ennek a problémának az „emblémája” Thomas Mann Goethe- és Tolsztoj-tanulmányja, a fiatalember meghatározó, életbe vágó olvasmányélménye. Az e probléma mögött rejlő egzisztenciális dráma tör ki az utca színpadán, s lesz megoldottá a harmadik szakaszban.

Ennek színterét csak néhány hevenyészett esetvonással rajzolja fel az elbeszélő. Egy polgári szoba, a háttérben pedig „a béke romjai”, az előtérben egy morózus, szívbeteg, ne-

hezen megnyilatkozó professzor úr, aki lát-
szólag megtagadta minden korábbi önmagát
– elvágtá alkotói vénáját. „*Megértettem, hogy...
ebben az itteni világban lehetséges egyedüli alkotás
az öntagadás mint alkotás.*” Az említett „tu-
dathasadás”, ellentmondás ebben az ország-
ban csak a misztikus szellemhűtben vagy a
puskaporos örületben látszott feloldhatónak.
A professzor, mint „*sötétben bolyorkáló*” szellemi
ember, önmagával, életvitelével nem érezhet-
te összeegyeztethetőnek sem a rajongó misz-
tikus, sem a forradalmár szerepét. Miként Jó-
nás, ő is elutasította a próféta-ságot – s meg-
büntette önmagát, mint ama „*tűkos és bírnős
tudás*” hordozóját.

Az „angol lobogós” emlékkép jelképes tar-
talmakat sugároz: az ideák, az értékek élhe-
tősége int általa ironikus búcsút ennek a föld-
nek, melyben a nagy pillanat után, a békében
az értékek érvénytelenítése kezdődött. Ezért
jelentheti ki a professzor, hogy „*a totális hábo-
rú rombolását a totális béke avatta teljes és mond-
hatni, tökéletes pusztítássá.*” Az ilyen lepusztult
világban a szellemi ember: képtelen egzisz-
tencia, aki „*a szellemi létnek legfeljebb a látszatát
folytathatja*” (a „zenekari árok” és a „rivalda”
között áthidalhatatlan ugyanis a szakadék).
Az élet nem válhat teremtő léletté, s a szel-
lemre való hivatkozás szó csupán, melynek az
„életvitelben” nem lehet fedezete. Ha kizár-
juk az életvitellel nem válható misztikus és tra-
gikus lehetőségeket, akkor egyedül a totális
tagadásban való kitartás marad; ez ébren
tartja a kérdésséget legalább. A világban
való közreműködés megtagadásával – ami
öncsonkítás – őrizhető meg a radikális kér-
désség, mint a szellemi élet egyetlen auten-
tikus – élhető – lehetősége.

A professzor azonban betokozódott az
(ön)tagadásba. „*Nyugodt vagyok*” – mondja.
Befejezettnek tekinti a küzdelmet, nem kér-
dez többé. A további feszegető kérdéseket,
hogy „*mi végre mindez, mi végre épp ez – mi
végre a tapasztalat? Ki lát általunk?*”, csak aztán
gondolja, nem teszi fel a tanítványainak, ezt
már csak a szelleme mondatja vele retoriku-
san, s a válasz: „*Élni, gondoltam, az Istennek lett
szűvesség*” – pusztá ironikus szublimáció.

Az elbeszélés szelleme érhető itt tetten, amint
az „író” segítségére siet, és feloldozza őt bü-
nei, a további kérdezés terhe alól. Biztosítja
őt, hogy elég volt, jó volt – befejezi, és további
hozzászólást nem tűrő ironiával felröpteti a
történetet.

„*Az olyan léleknek... amelyik... most ér körpá-
lyája végéhez, mindenre elszántan és teljes egészé-
ben a földi világból való kilépésre összpontosít, sok
verejtékezés árán már közelíti a fenylevőkhöz, isten
akarata lehetővé teszi, hogy saját daimónja a lélek
segítségére siessen...*” – írja Plutarkhosz. Ez a seg-
ítség itt, a körpálya végéhez ért elbeszélés-
ben is megtörténik. Az elbeszélés „daimónja”
mentesíti az író-t a további verejtékezés alól.
„*A megfogalmazhatóság szelleme*” most már en-
gedményt tesz neki, ráadja „*kedvenc, távollág-
tartó, civilizált inkognitóját*”, melyben látszatra
szabad.

A végén az elbeszélő voltaképpen úgy int
búcsút, mint a fehér kesztyűs kéz; ő is egy
jobb világ – a halál felé távozik, ironikus ele-
ganciával. Az elbeszélésnek ez az (ön)ironikus
eleganciája azonban ellentétben áll tanúság-
tevő vehemenciájával: valami hibádzik. Talán
az az időtlen harmincöt év, ami csak hiányá-
val – mint üresség – van jelen az elbeszélés-
ben, ahonnan, akárha börtönből, öregként
került ki a fiatal ember. Ez a néma idő elnyelt
valamit, ami tabu marad ebben az elbeszélés-
ben.

Az elbeszélő a tanúságtétel egyik példája-
ként Szép Ernő híres bemutatkozó mondatát
említi: „*Szép Ernő voltam.*” Az ANGOL LOBOGÓ
ritmikus lüktetésű, nagy műgonddal kompon-
nált körmondatai között ez az egy szikár tő-
mondat kétségtelenül nem irodalom. Ebben
a mondatban teljesen nyíltan egy halálra seb-
zett, paradoxálisan létező személyről van szó.
A tanúságtétel fedezete a személy, a kreatúra
a maga leplezetlenségében.

De ki beszélt itt?

Egy szellemi fedezékbe vonult, rejtőzkö-
dő, önmagát spiritualizáló író-szereplő, aki
az irodalmat – és önmagát – mégis csak *pro
forma* és *pro artibus*, az Irodalom kedvéért ta-
gadta.

Radics Viktória