

„Műfaja: önarckép”?
Az autobiografikus-esszéisztikus konfesszió
és Déry Tibor *Ítélet nincs* című regénye

A konfesszióknak az európai irodalomban játszott kivételes szerepéről beszél Hamvas Béla (*Regényelméleti fragmentum*, 1948), amikor Szent Ágoston, Rousseau és mások műveiben a regény műfaj egyik ősfarmáját fedezi föl.¹ Szubjektívizmussal, relativizmussal, önkritikussággal és pszichológiával ez lett a „modern műfaj”. Tudjuk, a XX. századi konfesszió sem jár együtt automatikusan a „regénylázadással” (Szerb Antal kifejezése), a formabontó törekvésekkel, minthogy olyan kiváló, Bildungsroman-típusú konfessziót ismerünk, mint Kassák *Egy ember élete* (1927–1935) című műve. Ám még a mindennapi tapasztalat szerint verifikálható, a realista tradíciót követő művek nagy száma is elgondolkodtató. (Pusztán a példa kedvéért, s nem a teljesség igényével: Veres Péter: *Számadás*, 1937, *Az ország útján*, 1965; Nagy Lajos: *A lázadó ember*, 1949, *A menekülő ember*, 1954.) Vajon mivel magyarázható a vallomásos művek XX. századi reneszánsza? A lehetséges okok közül Poszler György véleményét idézzük: „Megkérdőjeleződtek az önmegvalósítás, önfelzabarádítás, történelemalakítás, e világi üdvözülés nagy mítoszai. Amelyek a nevelődési regényhez megadták a történelmi távlatot, az erkölcsi drámához a világnézeti alapot. Nincs nagy közös mítosz. Csak kis, egyéni mítoszok vannak. Nagy, közös mítosz bázisán nagy, közös érvényű elbeszélés. Kis, egyéni mítosz bázisán kis, egyéni érvényű elbeszélés.”² Vas Istvántól Faludy Györgyig a háború utáni magyar irodalom számtalan művére is érvényes lehet e megállapítás. (Vas István önéletrajzi regényei és vallomásai: *Nehéz szerelem*, 1964, *A félbeszakadt nyomozás*, 1967, *Mért vijjog a saskeselyű?*, 1981, *Azután*, 1991; Faludy György visszaemlékezése: *Pokolbéli víg napjaim*, 1987.) Ugyanakkor Illyés késői önéletrajzi prózája (*Beatrice apródjai*, 1979, *A Szentlélek karavánja*, 1987) mégiscsak egy nagy mítosz vonzásában született.

A konfesszió sok-sok poétikai kérdése közül előjáróban egyetlen, Déry Tibor *Ítélet nincs* (1969) című művének értelmezéséhez nélkülözhetetlen szempontot emelek ki. Non-fiction és fikció viszonya egyébként is megkerülhetetlen prózaelméleti probléma, a konfesszionális regényekről szólva azonban különösen nagy jelentőséggel bír. (Szávai Jánosnak az önéletrajzról és a magyar emlékiratról szóló könyvei, ha ezek megannyira bírálhatók is,

elmélyülten foglalkoznak ezzel a jelenséggel.³⁾ Az ilyen regények szerzője ugyanis kettős követelménynek próbál megfelelni, mivel – Searle tipológiája szerint – a nem fiktív és a fiktív, a vertikális és a horizontális beszéd szabályai egyszerre érvényesülnek bennük: hitelesség, vagy legalábbis hitelességre törekvés, referencialitás egyfelől, belső szervezettség, fikció másfelől. Századunkban azonban egyre több író érzi úgy, hogy a hitelesség (adott esetben egy életút, sors dokumentálása) lehetetlen vállalkozás. Ha irodalmi mű születik, akkor végül is egy önmagába zárt szféra, egy teljességgel különálló, saját törvényekkel rendelkező, s mindenfajta valóságtól különböző világ jön létre. Ez a Wolfgang Kayser-től a lehetséges világok elméletét kidolgozó szegedi iskoláig (Csúri Károly, Bernáth Árpád) számtalan formában megjelenő gondolat természetesen a mű világának, a szövegvilágnak az elsőbbségére épül, ám nem zárja ki a mű lehetséges világa és az aktuális világ közötti összefüggést.

A fikcionalitás imént vázolt jelenségei – *Dokumentum-irodalom* című írása (1969) igazolja – Déry Tibort is foglalkoztatták: „...a művészet nem a valóság reprodukciója. Nem attól hiteles, hogy a valóság menetirányában halad...” – írja.

„Végeredményben szívesebben bízom rá magam egy elejétől végéig kitalált, hazug történetre, amely megtörténhetett volna, tehát a maga képzeletbeli anyagában végig egységes marad, mint egy sztorira, melynek részleteiért akár közjegyzőileg hitelesített okmányok szavatolnak.” Déry pontosan látja, hogy önéletrajz és regény különbségét sem lehet tény és kitalálás ellentétére visszavezetni. Legfeljebb a kitalálás módozatairól beszélhetünk. Déry regénypoétikájának Janus-arcúságát, kétféle szélsőségtől való elhatárolódását érzékeltetik a következő mondatok: „...ismerem azt az ellenállást is, melyet a mai lélek a mesélő, a »mindentudó« íróval szemben kifejt, aki alakjainak lakásában éppoly otthonosan mozog, mint agyvelejükben, az asztaluknál ül, betekint hálósobájukba, és orgazmusukról csakolyan tájékozottan tudósít, mint hajnali álmaikról. Mindenütt jelen van, egyszerre száz helyen, és mindent észrevesz. Megvallom, bennem is egyre több a kétely, vajon ez a XIX. századi regénykoncepció megkapaszkodhatik-e ma még az olvasó érdeklődésében. De méltányolható-e például egy nouveau roman-szerzőnek az a mazochista gyakorlata, hogy csak azt írja le a világból, amit saját érzékeivel befoghat? Elsősorban a látható tárgyakat. Ritka alakjainak csak a szeme láttára történő járását-kelését, a füle hallatára kiejtett szavakat. Megéri-e az áldozatot az a tömény unalom, mellyel az ilyen művek jutalmaznak? De miféle öncsonkítást hajtsunk végre magunkon, hogy a megnyesett fákhöz hasonlóan megint dúsabban teremhessünk?”⁴

Az *Ítélet nincs* sokrétű anyagában – eme dilemma ellenére, de a kor irodalomszemléletétől nem függetlenül – Déry monográfiája, Pomogáts Béla is „a valósághoz lehetőleg hű beszámoló igazságát” keresi.⁵ Nem ok nélkül,

hiszen alig egy évtizeddel korábban még az írótól sem állt távol a valóság-analógia igénye. Ezt bizonyítja az *Új Hang* 1955. 9. számában közölt *Önéletrajz*. S az *Ítélet nincs* tényfedezetével kapcsolatban is említést érdemel az a jegyzet (az általam használt kiadás 746–747. oldalán), mely a *Kortársban* történt folytatásos közlés után javítja – az időközben előkerült cikk nyomán – a leírtakat. Ez azonban a kivételek közé tartozik. Déry műve az olyan reflexiókban bővelkedik, amelyek azt sugallják, hogy a (megélt) élet az író számára valójában gyanús anyag, csak óvatosan, preparált állapotban lehet fölhasználni belőle valamit. Hogy a vallomás Déry számára gyónás, (Babits szavaival) „a lélek vetkőzése”, abban semmi új nincs. Az újszerűség a tényekhez való viszonyban, az objektivitás látványos megkérdőjelezésében rejlik. Első feleségéről, Olgáról írja Déry: „Indulataim még ötven év múlva, egy fél évszázad elteltével is taszítják, igyekeznek kizárni emlékezetemből, mint egyébként múltam földrajzának sok térségét, egész földrészeit is. Tárgyilagosságom tehát erősen kétes, bár adataimban meg lehet bízni, már ha az adatok nem hajladoznának oly kétségbeejtően a folyamatok áramában, s összegük azonos volna a valósággal.” Déry azt is fölfedezi, hogy minél határozottabb a gyóntató, tisztázásra törfő értelem, annál elfogódottabb a gyónó személy. A földidéző én, a vallomást tevő személy eleve torzít, de torzít a nyelv, a szó is: „A vallomás hitele ellen szól az is, hogy szavakban gondolkodom, s a szó hamisít. Duplán is: amikor a gondolat megszületik, s amikor papírra teszem. Megvallom, olykor sajnálom is magam azért a valóban keserves fáradságért, amellyel előbb a gondolatot szóba öltöm, majd a szót levetkőztetem vagy felöltöttem, hogy leírva legalábbis hasonlítson az igazságra.”⁶

Déry művében nincs semmiféle utólagos egység, az életútban legalább visszamenőleg fölfedezhető vezérelvet hiába keressük. Az *Ítélet nincs* nem az „elhívás”, nem a műalkotáshoz vezető út története. Nem körvonalazódik a tapasztalatok értelme, szükségszerűsége, nem mutatkozik meg semmiféle rejtett értelemösszefüggés időben és térben távoli történések között. Inkább olyan én-műfajról van szó, melyben az elbeszélő nem a maga fejlődésrajzát adja, nem a megélt nagy események pusztá tanúja vagy krónikása. S itt – talán nem erőltetett a párhuzam – André Malraux antimemoárjára gondolhatunk, melynek szerzője teoretikusan is fölveti az olyan nem fiktív műfajoktól való elkülönülést, mint a memoár és a vallomás. (A memoár – mondja Malraux – a nagy emberek tetteiben, a vallomás az egyének titkolt cselekedeteiben keresi az embert.) Ám mind Malraux, mind Déry „ellenemlékirataiban” – az elbeszélő rétegek keveredése miatt – kifejezetten emlékiratszerű fejezetek keverednek regényrészletekkel. A distinkció ily módon meglehetősen kétséges.

1967-ben, a még készülő könyvről nyilatkozva Déry az önarcképet jelöli meg műfajként. „Életemnek különféle eseményeiből, amelyeket munkámra

és életemre nézve jellemzőknek tartok, összeállítok egy önarcképet. Nem időrendben, hanem aszerint, hogy milyen színekre, eseményekre van szükségem az alak, vagyis önmagam ábrázolásában. Ez az egyik építőanyaga a könyvnek. A másik: minthogy elég nagy kort értem meg, sok halottam van, nevezetesebb és kevésbé nevezetes, névtelen halottaim, ezeknek életemben játszott szerepéhez kapcsolódik a történet. Végül, az egész kerete ez a füredi kert, amelyben most ülünk. Innen gondolk hátra, a múltamba, mindig visszatérve ebbe a jelenbe, ebbe a kertbe – kerten értve itt nemcsak a növényeket és a házat, hanem a szomszédaimat, a környezetemet, azt az életet, amit itt folytatok. Itt próbálok összekötő vonalat húzni a mostani jelenből hátrafelé a múltba, olyképp, hogy a rajzból kialakuljon az, amit ma magamról tartok.”⁷

Ezzel az írói önértelmezéssel, pontosabban az önmaga ábrázolására való igényvel óvatosan kell bánnunk. Déry valójában nem akarja az önarckép titkait, homályban lévő mozzanatait kutatni. Ha nem is tagadja a rejtélyek megfeythetőségét, úgy gondolja, ezek a megfeytések semmihez sem visznek közelebb. A gyermekkori befőttopással (az európai konfesszióirodalom visszatérő mozzanata a tolvajlás) kapcsolatban írja: „Magamnak is emlékeztetőül, neveltetésem ábrázolásaként említem meg életemnek ezt a korai balesetét, persze teljes bizonytalanságban afelől, vajon egyáltalán játszott-e szerepet s milyen, személyem további alakulásában. Bármilyen történet legyen, s történjék ma velem s körülöttem, ma már csak hozzávetőlegesen merem felbecsülni jelentőségét, okát és célját, s mindenre kiterjedő fenntartásaim – egy soha nyugovóra nem jutó mérleg serpenyőjében – lehetetlenné tennének számomra, hál’ istennek, minden ítéletmondást. Erre húzok vagy arra húzok, de nem foglalhatok állást.”⁸ Az *Ítélet nincs* szövegét behálózzák azok a kijelentések, melyek éppen az (ön)arckép-festői módszer érvénytelenségére vonatkoznak. Kétségekből, rossz megfigyelésekből, bizonytalanságból született axiómákra nincs szükség, a kételyek csak kételyeket „kölykeznek”. „Önarcképeimet is azért bocsátom közre, hogy megtagadtassék.”⁹

Az önéletrajz mint arcrongálás – olvashatjuk Paul de Man egyik tanulmányának címében.¹⁰ Vajon nem erről a gesztusról van-e szó itt is, amelyet de Man egyrészt az arc felismerhetetlenné, másrészt az írás kiolvashatatlaná tételével/válásával jellemez? Hiszen az arcvésztes, arctalanítás folyamatában a megírással már nem a referens határozza meg a figurát, nem az élet hozza létre az önéletrajzot, hanem fordítva. Déry Tibor mint empirikus író tehát aligha ismerhető meg az *Ítélet nincs*ből, s a kétségek nemcsak az önarcképre, hanem a modellek portréira is vonatkoztathatók. „Megvallom, mégsem megnyugtatók számomra azok a válaszok, melyeket eddigi arcképvázlataimban adtam magamnak, modelleimet vizsgálva. Igazságos voltam-e vagy szerényebben: jószemű? Elég körültekintő-e, amikor megtalálni véltem személyiségük kulcsát? Nem siettem-e el a választ a megfogalmazás

izgalmában? Az ítélet indoklásában számtalan részletet elhagytam, jóval többről tudomásom sem volt. Életük általam megtalált töredékei csak töredékek, az egészet fejezik-e ki? S nemcsak ők változhattak meg, én is változtam. Tele vagyok kétségekkel.”¹¹

A Déry-irodalom a művel kapcsolatban valamiféle leleplező önfeltárást emleget. Kérdés, hogy a viszonyítási pontok szüntelen elmozdulásakor mennyiben lehet leleplező például egy ironikus kijelentés. Hiszen a tamáshegyi kertből visszapillantó Déry számára ekkor már saját sorsa is olyan élet, melyet nem tud vagy nem akar valóságként megélni. Eme távolságtartás miatt következésképpen a gyónás személyes érdekeltisége is roppant kétséges lehet olykor. Déry iróniájában nagy hangsúlyt kap a megkettőződésnek az a gondolata, melyet Paul de Man – Baudelaire esztétikai írásaira visszavezetve – olyan mozzanatként értelmez, „ami elkülöníti a reflektív tevékenységet annak az embernek a tevékenységétől, aki a mindennapi élet foglya”.¹² Déry valóban kíméletlen őszinteséggel sorolja például hazugságait, ravaszkodásait a mindennapi életben. A reflexiók rétegében – a „Déry Tibor” nevű szerző szólamában – viszont (a „ferdeség”, „a lélek gyanús, kényszagú” mélysége ellenére) különösebb gond nélkül kimondható a kissé meghökkentő közlés: „Moralista vagyok, már többször említettem.” Nyilvánvalóan a gátlástalan hazudozó szerepe önmagában éppoly megtévesztő, mint a moralistáé. De hát a szavak kétélűek, minthogy az óvatos mérlegelő semmitől sem iszonyodik jobban, mint a sommás ítéletektől. Korábban sokan úgy gondolták, hogy Déry könyvében már csak politikai okokból sincs ítélet, s ezt a föltételezést a mű néhány mondata is igazolja.¹³ A Rajk-per időszakát például az események zsúfoltsága és „a túlnyomóan rossz emlékek” miatt tudja csak hiányosan fölidézni. Az 1960-as évek végén kétségtelenül lehettek ilyen szempontok is. Ám az öncenzúránál mélyebb szemléleti, poétikai okokat kell keresnünk.

Az *Ítélet nincs* ellipsziseit a személyiség megjelenési formáinak olyan változásai magyarázzák, amelyek már a század első évtizedeiben föltűntek. Egri Péter vette észre, hogy Proust, aki Déry elbeszélő művészetét már *A befejezetlen mondatban* (1933–1938 a megírás ideje) kimutathatóan inspirálta, valójában az emberi tulajdonságok teljes viszonylagosságának elvét követte *Az eltűnt idő nyomában* írásakor. „Proust módszerére jellemző – írja Egri –, hogy alakjait mindig más-más szögből látta, apró rejtett tükrök egy-egy vonást elővillantó részlet-képében ábrázolja.”¹⁴ Egyként jellemzi ez a módszer a szövegbeli („reális”) és a szöveget alkotó („szerzői”) ént. Azonosság és különbség libikókájában az önéletrajz, az önarckép is elveszti mimetikus jellegét. Ám elveszti a kitalált jelleg egyértelműségét is. Azt mondhatnánk, éppen az én-pozíciók végzetes összefonódása, szétválaszthatatlansága teszi izgalmassá a szöveget. Bár az *Ítélet nincs* viszonylag jól ellátott az önéletrajzsiságnak, a szerzői én körülhatárolhatóságának eszközeivel, az önéletrajzi

keretet azonban nem mindig tölti meg konvencionálisan ideillő tartalommal. Hogy az én egységessége, homogenitása meglehetősen kérdéses, azt a felidézett én különféle időbeli pozíciói már önmagukban bizonyítják. A személyiség legfőbb hangok sokasága, s nem jellemezhető egyetlen átfogó stratégiával. Az életrajziság szüntelen megtörése, az időviszonyok változása, a múlttal és jelennel való állandó reflexiók kapcsolat miatt a diszkontinuitás válik formateremtő elvvé.

Mivel a szöveg nem mutat föl egységes, kikristályosodott személyiséget, s az én nem folyamatában éli meg életét, a mű is mozaikos, fragmentumos szerkezetűvé válik. Az *Ítélet nincs* nem haladhat időrendben, nem alkotja meg az élet és az elbeszélő életének logikáját. Már csak ezért sem érthetünk egyet Réz Pál véleményével. Jóllehet a mű töredékes szerkezetét ő is érzékeli, a magyarázatot azonban rossz helyen keresi: „Ha a könyvet úgy írta volna meg, mint Kassák Lajos az *Egy ember életét* vagy Vas István az önéletrajzát, akkor abból valóban egy ember gondolati és életfejlődése bontakozott volna ki. Az *Ítélet nincs* nem azért van így megírva, mert Tibor modernebb volt, hanem avégett, hogy kikerülje azt, amit gyakorlati okokból nem akart megírni. Például 1956-ot. Cikcakkos szerkezetet talált ki, amit modernnek nevezett – de ez valójában megalkuvás. Emlékiratot nem szabad úgy írni, mint regényt...”¹⁵ Pedig amit Déry megvalósított, az valóban modern volt, sokáig nem véletlenül emlegették a megújuló magyar próza nyitányaként. Déry kitalált egy mozgó, összerakható-szétcszedhető, folytatható-abbahagyható szerkezetet, mely épp a folyamatosság- és folytonossághiányt reprezentálja. Így nemcsak az egységes személyiség, hanem a cselekmény folytonosságának az illúziója is eltűnik. Déry belátta, hogy az emberi élet folyamatos bemutatása lehetetlen, csak nem folyamatos részkepek bizonyos mennyisége képzelhető el. (A folyamatosság persze a klasszikus regényekben is csak illúzió volt. Az írók az élet nagy pillanataira koncentráltak, a csomópontok közötti hézagokat töltötték ki, s ezeknek a csomópontoknak volt előre- és hátrafelé hosszú kifutásuk.) Az *Ítélet nincs* fejezetei, novellisztikus epizódjai gondolati-tematikai középpontok körül helyeződnek el. Ezek az epizódok bővelkednek apró eseményekben. (Füst Milán dohánycsempészeti akciója, Tóth Árpád „elvesztése” egy köztéri zöld házikó táján, Karinthyné gáláns kalandjai, Szántó Juditnak és József Attilának a *Barkochba* című Kosztolányi novellában is megírt története – a sort hosszan folytathatnánk.) A szövegalkotásban azonban az elbeszélésnél és dialogizálásnál is nagyobb hangsúlyt kap a leírás és az elemzés.

„Az emlékek rajzanak, mint látjuk. Hogy mi vonzza őket egymás karjaiba?... Időbeli közelség?... Térbeli egyezés?... Alkati rokonság?... Vagy mind e kapcsolatokból kiemelve őket, az erőszakos emberi logika, mely a múzsa alakjába öltözve egy történetet akar világra hozni?”¹⁶ A kérdésben benne a válasz, hiszen durva, mesterséges beavatkozással megformált történetről

végképp nem beszélhetünk. Az emlékek felidézésekor – megfigyelhető ez már a *Szemtől szembe* (1932) című kisregényben és *A befejezetlen mondatban* – Déry valójában a bergsoni teremtő idő, a prousti nem akaratlagos emlékezés elvét követi.¹⁷ Az emlékező és a felidézett én kettős játéka, a múltnak a jelenbe való betorkollása (*reflux du passé dans le présent*, miként Bergson mondja) Déry módszerének is lényeges eleme. „Az emlékezet sem független az ítélkező értelemtől. Bármilyen becsületesen igyekeznek is, nem tudja kivonni magát annak osztályozó, rendszerező önkényéből, azt tartja meg, s azt ejti el, amit mai ítéletünk jóváhagy vagy elvet. Pontosabban: amivel úgy-ahogy biztosítani tudja életünk billenő egyensúlyát. Arra emlékezünk, ami ma igazol bennünket. E jegyzet során igyekszem tisztességgel beszámolni emlékeimről, a lehetőséghez képest elfogulatlanul magam iránt, jót-rosszat végyesen, ahogy jellemem és sorsom kihányta, de a kétely állandóan a sarkamban. Nem hallgatom el ballépéseimet, de vajon ezeket is nem mai értelemben válogatja-e ki a múlt sötét tömkelegéből... Megalakultam életem során, sokféle változathból azzá, ami ma vagyok, de vajon ez a változat érvényesebb-e a többinél azért, mert történetesen az utolsó?”¹⁸

Tamás Attila figyelte meg a *Niki* című novellában, hogy az író gyakran él a pillanat végtelenbe tágításának lehetőségével. Ennek az eljárásnak az a funkciója, hogy „az idő – és benne a dolgok – szüntelen változásairól, a jelenségeknek hangsúlyosan nem stabil jellegéről ad jelzést, néhol az egyedi élmények alapján épülő belső világok bizonytalan talajáról, belső és külső kapcsolatának részleges önkényességéből is érzékeltetve valamit.”¹⁹ Az elbeszélés zenei-reális ideje – Thomas Mann beszél erről egy helyen – egy képzeletbeli, imaginárius, vagyis tartalmi-perspektivikus időbe csap át. Ám maga az idő is az elbeszélés tárgyává válhat, s az *Ítélet nincs* erre is sok példát ad. Miért van az, hogy a görögországi utazásból az Akropolisz helyett egy rózsaszínű macska jut az eszébe? A múlt apró eseményei miért akaszknak „tartósabb horgokkal” az emlékezetbe? „Milyen kiszámíthatatlan, helytől, időtől független térfogattal helyezkednek el az emlékek idegzetünkben...”? A kérdés persze nem új keletű, hiszen már Szent Ágoston vallomásaiban találkozunk vele.

Álomszerű látásmód, látomás köti össze Déry Tibor művében a múltat és a jelent. Amilyen rendben a holtak fölvonulnak a füredi kert kerítésénél, az a tudattalan, nem akaratlagos emlékezés szerint történik. Ám nem mondhatjuk, hogy az *Ítélet nincs*ben csak a tudattalannak, az oksági, racionális tér- és időbeli, objektív burkából kifejtett lelki benyomásnak van szerepe, hiszen a mű referenciális jellege is számottevő. A narratív folyamatot, az eseménylogikát és történet szerkezetet a vízió, látomás vagy látványsorozat rendje szabályozza. Az egymásra következés és a temporális kifejtés, a múlt és a jelen idősíkainak a váltakozása ehhez igazodik.²⁰ A látomásosságban rejlő alkotói lehetőségek azonban mindenképpen szembeállíthatók a logikai meg-

ismeréssel. Az én-elbeszélő az „emlékezés éjszakájában” „ijedt Alighieri-ként” tér vissza. Holtakkal kommunikál, s olykor már önmagát is csontváz-nak érzi. Az *Ítélet nincs* látomásainak alakzattanát olyan motivikus elemek kifejtése/kombinációja alkotja, mint a halál, haláltánc, a testi-biológiai pusztulás. Már az első oldalakon – a Kosztolányi-napló sokat idézett soraival is termékeny szövegek közötti kapcsolatba lépve – ezt írja: „...amióta eszemet tudom, mind az életben, mind a művészetben egy motívum foglalkoztatta behatóan eszméletemet, idegeimet, indulataimat: a búcsú mozdulata, azaz a készülődés a halálra.”²¹ Különösen időszerű ez – mondja Déry a hatvanas években! – a reklám- és videoklip-bölcsességek korában. A halál képrendszerében – s itt kétségtelen rokonság van Illyés Gyula *Kháron ladikján* (1969) című munkájával – még az axiomatikus kijelentésektől (a korosodók „szerezzék meg magukat roncsaikban is, simább lesz találkozásuk a halállal”) vagy a létfilozófiai meditációktól (hányféle halál van?) sem riad vissza.

Ifjúsága, de talán egész élete metaforájaként Déry Tibor a kertet és az országutat nevezte meg. Világmodell mindkettő. A tamáshegyi kert is menedék a külvilág zaklatásai elől. Sziget, oázis, védett intimitás, mely a természettel való eleven kapcsolat terepe. Virágok vannak benne, melyek a mulandó szépségre, születés és pusztulás folytonosságára figyelmeztetnek. Déry kertje is élet-halál szimbolizáció. Ám Voltaire-asszociációkat is elindít: a világ förtelmét megismerő Candide is kertben talál megnyugvásra. A kert a „nagyszájú”, rendetlen természetnek is ellentéte: „A kertben azonban – hogy a véges emberi értelem tudjon miben megkapaszkodni – legyen rend...”²² Reménytelen szerelem az élet iránt, olthatatlan iszony a haláltól – e kettősség a legapróbb látványleírásokban is jelen van. Például a kis pusztuló aranyeső képében: „...süt a nap az aranyesőre. Halál napsütésben.” Az emlékező mondja a hajó formájú kertről: „A hajó halad, halad. Ó, jaj, meg kell halni, meg kell halni!” Ezekben a mondatokban nemcsak az az érdekes, hogy az *Ősz és tavasz között* című Babits-vers refrénje bukkan föl. Kivételesen szép indítás ez, mert az irodalom egyik legősibb jelképét, az elutazást, s ennek talán legköltoőbb szimbólumát, a hajót használja föl. Mégpedig úgy, hogy egyfelől valóban a haláltánc drámaisága, az elkerülhetetlennel való szembenézés feszültsége, másfelől az életet gyönyörű kalandnak tekintő ember derűje, kíváncsisága is jelen van benne. Miközben az egész jelképes jelenet a lehető legtermészetesebb és legmindennapibb.

A kert mint kronotoposz az emlékezés helye és ideje. Ez az idő tehát külön is megjelenik, nem integrálódik teljesen a felidézett időbe. Ám az elbeszélő kettős szerepe (emlékező és felidézett én) következtében mindkét perspektíva jelen van minden fázisban, hiszen a földidézett én útjának bizonyos állomásai nem egyenes vonalú történetbe ágyazódnak, hanem az emlékezés perspektívájában jelennek meg. Ugyanannak az időnek két aspektusa tárul így föl: az elbeszélő felől nézve befejezett, Jauß szavaival „tartammá vált”, a

fölidézett szempontjából befejezetlen, „a maga tartamában vett” idő.²³ Dorrit Cohn csoportosítási szempontjait alkalmazva az *Ítélet nincs* a tudatfolyamatok ábrázolásának azt a módját követi, melyet (monologikus előadású, akronologikus) emlékmonológnak nevezhetünk. Ugyancsak Dorrit Cohn beszél arról, hogy a retrospektív elbeszélőt igen gyakran jellemzi „egyfajta tiltott elkalandozás”.²⁴ Bár a digresszió nem oly mértékben jellemző, mint például Vas István memoárjaira, mégis többször érzékelhető, hogy az elbeszélő olyan terület felé kalandozik, amely nem tartozik a szigorúan vett elbeszéléshez. Meditációkat, esszébetéteket kapunk a barátságról, a szemlélődő életformáról; olykor írói munkásságát értékeli. (Értékeli – sokszor önironikusan –, de nem értelmezi.)

Az esszébe kíváncszó gondolatok jelentős része magával az írással, a fölidézés gondjaival, az író helyével, szerepével foglalkozik. Az *Ítélet nincs* ily módon a legteljesebb mértékben önreflexiós regénynek is nevezhető. A megírás tétje: „fog-e még hetvenhárom éves tollam”, vagyis sikerül-e teljes írói feygyverzetben szembeszegülni a pusztulással. „Csak az írás elégít ki, s néha rövid időre egy nekem való szép táj ajándékai: coitus interruptus, ha örömet nem tudom füzetembe átlényegíteni.” Máskor az írás olyan, mint a kártyázás. „Narkolepsziás roham”, melyben az író – miként a kártya munkaszüneteiben – megszűnik kérdéseket feltenni életére, életünkre. S mégis, eme szent öncélúság ellenére, a művész Déry felfogásában olyan, mint a pap és a varázsló: „erőt merít és oszt”. „Mindhárman a halál ellen szállnak síkra.”²⁵ A küzdelem vége persze nem kétséges. „A sötétség lassanként kiterjeszti uralmát a földrészen, melyen élek, az országban, mely sorsom, választott kertünkben, s e jegyzetekben is, melyek pedig körömszakadtáig meg szeretnék védeni tisztas világozságukat.”

Sötétedés előtt – akár a regény címe is lehetne.²⁶

1 HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum*, Literatura, 1985, 3–4. sz., 251–252.

2 POSZLER György, *Önéletrajzok kora. Történeti-poétikai kísérlet* = *Uő, Vonzások és taszítások*, Bp., 1994, 32–33.

3 SZÁVAI János, *Az önéletírás*, Bp., 1978; *Uő, Magyar emlékirók*, Bp., 1988.

4 DÉRY Tibor, *Dokumentum-irodalom = Botladozás*, 1. köt., Bp., 1978, 524–528.

5 POMOGÁTS Béla, *Déry Tibor*, Bp., 1974, 172.

6 DÉRY Tibor, *Válogatott versek, kisregények, novellák. Ítélet nincs*, Bp., 1990, 530., 767.

7 Huszonöt kérdés Déry Tiborhoz. *Beszélgetés Hornyik Miklóssal = Botladozás*, 2. köt., Bp., 1978, 575.

8 DÉRY Tibor, *i. m.*, 520.

9 DÉRY Tibor, *i. m.*, 638.

10 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997, 2–3. sz., 93–107.

11 DÉRY Tibor, *i. m.*, 655–656.

12 de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei*, I, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 37.

13 Például ALBERT Pál, *Alkalmak*, Bp., 1997, 203.

14 EGRI Péter, *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében. Déry modernsége*, Bp., 1970, 62.

15 *Kortársak Déry Tiborról*, szerk. és az interjúkat készítette BOTKA Ferenc, Bp., 1994, 118.

16 DÉRY Tibor, *i. m.*, 532.

17 Részletesen szól erről BOTKA Ferenc is: *Déry Tibor és Berlin. A Szemtől szembe és forrásvidéke*, Bp., 1994. Igaz, kételyeit is megfogalmazza: vajon „»prousti«-e minden, ami annak látszik...”?

18 DÉRY Tibor, *i. m.*, 908.

19 TAMÁS Attila, *Egy kis remekműről. Déry Tibor: Niki = Irodalom és emberi teljesség*, Bp., 1973, 177.

20 Lásd erről: THOMKA Beáta, *A látomás alakzattana*, Pompeji, 1996, 3–4. sz. 7–19. Az újabb európai regényirodalom álom- és látomásábrázolásának művészi szerepéről: EGRI Péter, *Álom, látomás, valóság*, Bp., 1969.

21 Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló 1933–1934*, Bp., 1985, 36–38. „Engem mindig csak

egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. [...] Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok.”

22 DÉRY Tibor, *i. m.*, 972.

23 Hans Robert JAUSS, *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében = Az irodalom elméletei*, II, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 19–20.

24 Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei*, III, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 154.

25 DÉRY Tibor, *i. m.*, 568., 588. és 692.

26 DÉRY Tibor, *i. m.*, 973.