

pasztalet univerzális világába én a zsidóságom révén nyertem beavattatást...” Kertész monológjainak, de egész művészetének tragikus nagysága abban keresendő, hogy az irodalom paradox természetének köszönhetően meg tudja szólaltatni az egyszerre személyes és történelmi gyökerű „negatív tapasztalatának” – jelentős „pozitivitást” is magában rejtő s ezáltal a „negatív” és a „pozitív” dualizmusát felszámoló – „univerzalizációját”. Ám Kertész olykor nem „univerzalizán”, tehát nem egyszerre „negatíván” és „pozitívan”, más szóval nem sem „negatíván” és sem „pozitívan” beszél. A GONDOLATNYI CSEND... olykor túl „negatív”, túl anyagszerű, túl konkrét, túl emészthetetlen... Ámde pontosan ez a túl adja Kertész művészetének tényleges súlyát: azért túl „negatív”, túl anyagszerű, túl konkrét és túl emészthetetlen, mert maga az anyag túl emészthetetlen: „Az élmények e feldolgozatlansága, sőt esetenként a feldolgozhatatlanságuk: azt hiszem, ez a huszadik század jellegzetes és hasonlíthatatlan élménye.”

„Az egyén megfosztatott nyelvtől, nyelvi paneleket kínálnak neki, nincs érvényes hangja. A XX. század világában azt tapasztaljuk, hogy az individuum, ha megszólal, áldozatként fejezi ki magát, ehhez azonban vissza kell mennie, újra fel kell fedeznie a nyelvet.” Kertész a „megfosztatott nyelvű egyén”, az „áldozat” szerepében „felfedezte a saját nyelvet”, sőt kiépítette saját „nyelvi paneleit”, azaz életre hívta a boldogtalanság retorikáját. S ez a retorika találta meg a maga többretegű fikciós világát a már sokadszor említett SORS-TALANSÁG-ban. Kertész, a regényíró otthonra lelt a szépirodalomban – méghozzá, bátran állíthatjuk, világirodalmi rangon. Ám mintha e kötet monológjainak szerzője már nem lenné otthonát, s feltehetően azért nem, mert nem jó helyen keresi azt: a lehetséges világokat alapító szépirodalom helyett a valóságos világban berendezkedni nem tudó, azt megváltoztatni pedig nem óhajtó s így esetenként ellene beszélő szónok monológjaiban, a fekete-fehér szemléletű nekrológokban, amelyek nem csupán a valóságos világ pusztuló értékei felett mondanak sírbeszédet, de könnyen maguk alá temethetik a további lehetséges világok ígéretét is.

Kertész, a „holocaust kultúrájában” helyét kereső „áldozat” a könnyebbik utat tiszteletre méltó komolysággal és morális biztonsággal elkerülte: a „negatív tapasztalat” hamis huma-

nizálását. De nem is választotta az öngyilkos Jean Améry gesztusával analóg írói elnémulást. Helyette inkább megteremtette az Auschwitz utáni művészet egyik kimagasló példáját. De míg korábbi regényeiben az egyszerre személyes és történelmi sors nehezen fikcionálható „negatív tapasztalatát” mégiscsak sikeresen, mondjuk ki újra: világirodalmi rangon fikcionálta, más szóval „univerzalizálta” a szépirodalom tapasztalatában, addig most monológjaiban – a boldogtalanság retorikájának jegyében – megmarad a világtapasztalat „negatívításának” oldalán. A GONDOLATNYI CSEND... szerzője a humanisztikus-optimisztikus szónoklat és az elnémulás helyett nem a lehetséges harmadikat, a szépirodalmat, hanem inkább a szónoklatforma radikális átértelmezését választja. A közönségével, sőt a világgal szemben álló orátor pozícióját, aki már nem is annyira a hallgatóságát győzi meg a boldogság nehézségéről, sőt lehetetlenségéről, mint inkább önmagát győzködi a boldogtalanság retorikájának segítségével, azaz: sulykol. Ám jobb, ha az olvasó – aki tisztában van Kertész nagy formátumú prózájának tiszteletet parancsoló morális gyökerezettségével – ezen a ponton megáll, és nem veti el a sulykot.

Bazsányi Sándor

„HÚZD KI MAGAD”

Garaczi László: *Mintha élnél.*

Egy lemtér vallomásai 1

Jelenkor, Pécs, 1995. 102 oldal, 242 Ft

Garaczi László: *Pompásan buszozunk!*

Egy lemtér vallomásai 2

Jelenkor, Pécs, 1998. 135 oldal, 990 Ft

Garaczi László életművét immár tizennegyedik éve, a PLASZTIK című JAK-füzet és A KÖLTÉSZET MASNAPJA versantológia megjelenése óta a szakma és az irodalomértő közönség kitüntetett figyelemmel kíséri. A kezdetektől máig egy három tényezőből álló követelménygyűttesnek rendelődik alá, és ebben az értelemben a műegyüttes egészét több vonás

kapcsolja egybe, mint amennyi az egyes művek – műfaji és műnemi mibenlétüket is ideértve – elválasztja egymástól. Ez a három, önmagához intézett kérdés, melyeket ha megválaszolni nem is, helyesen feltenni és folytonosan együtt kérdezni írásművészete útján igyekszik Garaczi, a létezés filozófiai, a nyelvben létezés irodalmi-irodalomelméleti és az önnön életmenetében, okozott és elszervezett történésekben való jelenlét gyakorlati kérdése. Az olvasói figyelem és elismerés, úgy gondolom, annak a következetességnek szól elsősorban, amivel ennek a hármasságnak (s ezt talán nem túlzás általában is a modern irodalom szubsztanciális meghatározójának nevezni) egyik komponensét sem ejti el, akkor sem, ha ezzel az éppen megmunkálódó művet meggyőzőbbé, körüljárhatóbbá tehetné. Mondhatnánk, hogy (legalábbis a műfajt tekintve) ez igazán nem nagy ár, hiszen Garaczi munkái alcímtől-megnevezéstől függetlenül a szövegirodalom kategóriájába tartoznak. Ám ez csak látszólag igaz. Valójában a műfaj, műnem, beszédmód, a szerző által sugallt befogadói stratégia kérdése kezdettől fogva valamennyi művének lényegi problémája. A két leműrkönyvet is vizsgálunk kell ebből a szempontból. Előbb azonban az említett hármasságot kell áttekintenünk.

A létkérdések

Talán Garaczi munkáinak értő olvasói számára sem triviális gondolat, hogy ezeket a szövegeket filozófiai (és ehhez kapcsolódóan elméleti-lélektani, freudi, jungi) kérdésháló szövi át. Két okból nem triviális: mert a neoavantgárd/posztmodern szövegirodalom jellemzője, hogy a pszichoanalízis, a filozófia, az irodalomelmélet, a társadalomtudományok emblematisztikus kijelentéseit szétírt, kiforgatott, roncsolt formában ironikus szövegghálójába szövi; és mert Garaczinál sem „helyénvaló” módon jelennek meg ezek a gondolatok, hanem emléktöredékek, „dumaforgácsok” között, olyan nyelvi közegben, melyben nehéz komolyan venni őket. Ez azonban annak a folyamán, hogy Garaczi a szokásosnál sokkal szélesebb értelemben gondolkodik az iróniáról. A MINTHA ÉLNÉL 71. oldalán olvasható ez a kulcsmondat: „Az irónia nem a világ beteg tárgyainak szól, hanem annak a ténynek, hogy beszéllek.” A naiv beszéddel való radikális

leszámolás teszi lehetővé a létre irányuló kérdések komoly kérdezését, hiszen író és olvasó egyaránt túl van az előzetes kérdezés és az előzetes válaszadás állapotán – enélkül a szöveg megértésére nincs is esélye. A műfaj és az olvasói stratégia kérdése éppen azért égető, mert ez az önnön megszólalásunkkal szembeni ironikus várakozás nem teheti a létkérdést súlytalanná, komolytalanná. „Az elbeszélés nehézségei” közül ez az első számú Garaczinál.

A nyelvi problematika már sokkal kézenfekvőbb a legtöbb olvasó számára, és a recepció is bőven foglalkozott vele. Nem egyszerűen a filozófiai kérdések gondos megszövegezéséről van szó: a szövegalkotás magatartása a gondolkodó nyelvben létezésére való reflexió; ez az a pozíció, melyből a létre irányuló kérdés felfakad, nem elszakadva, de mintegy függetlenül Garaczi filozófiai jártasságától. Másképp: a szöveg alakulásának belső törvényszerűségei vezetnek el a filozófiai vagy lélektani kérdések érintéséhez, de a filozófiában tájékozott író felismeri ezeknek a kérdéseknek bölcséleti természetét, és alkotó gesztusával eredeti kontextusukkal együtt köti őket szövegghálójába. Nem ironikus applikációról van szó tehát, és még kevésbé naiv ráhibázásról. Irodalomelméleti állásfoglalásnak is beillik a MINTHA ÉLNÉL egyik bekezdése, mely az író kisgyermekkori gondolkodását igyekszik a bölcsész retrospektív kompetenciájával megragadni: „*Növekedéseméleti alapkutatásaim mellett hedonisztikával foglalkoztam. Enni jó, kakilni jó, odabújni jó. Az élvezetek tartós hiánya a fájdalom. A fájdalom: hiány – a nemlétezés kínja. Hároméves voltam, és hallgattam, mint a sár. Miért vannak a valamik, tettem fel magamban a kérdést, és miért nem inkább hiányuk, a semmi.*” A Leibniztől származó kérdés közismert módon Heidegger metafizikai vizsgálódásainak központi problémája lesz: „*Filozofálni annyit tesz, mint azt kérdezni: Miért van egyáltalán létező, nem pedig inkább a semmi?*” (BEVEZETÉS A METAFIZIKÁBA, 2. §.) Csakhogy Garaczi a kérdést torzított formában, a Heidegger által helytelenített alakban teszi fel, kérdésével a dolgok elsőbbségét állítva, és a semmit csak ezek hiányaként, másodlagos, a gondolkodásban képzett fogalomként tételezi, ily módon elkülönítve a maga szemléletmódját a filozófiától: a filozófus a léttel fog-

lalkozik, az író a létezőkkel. Ez az ars poetica azonban már arra is következtetni enged, hogy Garaczi nem hierarchizálni akarja a dolgokat, hanem lajstromba venni; nem konstruálni akarja a mű elemeit, hanem strukturálni a szöveget. Ez pedig megint visszavezet a műfaji problematikához, amire később visszatérek.

A harmadik összetevő – mint az a fenti idézetben is feltűnik – a szövegben való személyes jelenlét: Garaczi írói ténykedésének legfontosabb programpontja saját életének, életideje történéseinek megjelenítése az írásban. Az elsőként nyilvánosságot kapott művektől fogva a legelképesztőbb, legelvontabb szövegek is megélt életesemények mozzanataiból táplálkoznak, a leginkább tiszta fikció termékeinek látszó darabokban is érződik a személyes behelyezkedés. A leműrkönyvek újdonsága a korábbiakhoz képest, hogy itt a szó hagyományos értelmében vett önéletrajz megalkotása válik elsődleges programmá. A MINTHA ÉLNÉL ebből a szempontból még rendkívül összetett, míg a második kötet már viszonylag zavartalanul gördül a kitűzött pályán. Ez a „zavartalanság” persze csak a műfaj és a beszédmód problematikuságával való folyamatos szembenézés árán valósulhat meg; de erről később.

Ki beszél kiről?

Az utóbbi évtizedek irodalomelméleti vizsgálódásainak egyik központi kérdése, hogy milyen mértékig határozható meg a szöveg hőségének, narrátorának és szerzőjének személye, hogy mennyiben azonosíthatók egymással, illetve hogy mennyiben helyeződik az alkotó a nyelvbe, a nyelv az alkotóba. A Garaczi-művek egyik legfeltűnőbb sajátossága, hogy egy-egy szövegem narrátoraként valóságos kórus szólal meg, melynek tagjai nehezen megragadhatók. Parti Nagy Lajosnál és másoknál is gyakori jelenség a vendégszövegnek az a nagyon rövid változata, mely csupán néhány szóból, szófordulatból áll, amit a szerző akaratlan „adatközlőktől” gyűjtött, egy beszélgetésből vagy más kontextusból kiemelt, és egy irodalmi alkotás nyelvi közegébe helyezett. Olykor nincs szó többről, mint valami szellemes dumáról, máskor tévesztés teszi a lapos frázist bölcsésé vagy mulatságossá. Az eljárás alighanem az amerikai lektűr dialógszer-

kesztő gyakorlatára megy vissza: nagyjából Chandler nemzedéke igyekezett egyre keményebb történeteit a vagányszleng fordulataival színesíteni. A gengszterek primitívségét és brutalitását, ami olykor már nehezen lett volna hihető, ez a fajta nyelvi humor valamiféle titokzatos eredetű intelligenciával egészítette ki, s így a nehézfiúk nehezen megítélhető, tehát érdekes irodalmi alakokká váltak. Az eljárás azonban az iparosok kezében gyorsan kiüresedett, és éppen ez tette alkalmassá arra, hogy a paródián is túlhaltott változatát a kísérleti irodalom alkalmazza. (Burgessstől Pynchonig.) Garaczi kezében ez a módszer új tényezővel bővül: a felülírások időfaktorával. Ő a pillanatot igyekszik megragadni a benne megjelenő nyelvi formáció rögzítésével, s így egyfelől mindenkori jelenét dokumentálja naplószerűen, másrészt ezek az egymásra rétegződő fragmentumok alkotják a mű idő- és térbeli szerkezetét.

A Garaczi-prózában lényegében véve nincsenek torzítatlan idézetek; ugyanakkor mindig motoszkál az emberben a gyanú, hogy amit olvas, azt olvasta már valahol. Az alábbi mondat a rendszerváltás előtti utcai jelenet leírásából való: *„Az ünnepi díszbe öltözött tér, a zászlók immár súlyosan lógnak a déli verőn, mint-ha teleszívták volna magukat a szónokok bombasztikus frázisaival: áll az elne, megadta magát a sorsnak.”* Az első tagmondat és a következő eleje stílusával a '89-es zsurnaliszta pátoszt idézi. A „*déli verő*” ugyan nem egészen idegen ettől, emlékezhetünk az MDF-es sajtó sűrű Ady-utalásaira, de itt és így már parodisztikus kissé. A következő tagmondat eleje folytatja a stílusimitációt, majd narrátori minősítéssel zárul. A kettőspont után a „megáll az ész” folyamatos alakja halvány József Attila-utalással ironizál, hogy a mondat homályos értelmű közhellyel záruljon. Ez a szilánkos vágású narráció a videoclípek technikájára emlékeztet: a dal, a szöveg ugyanaz, de az arc, a száj, amely kiejti, pillanatról pillanatra más. Normális olvasási sebesség mellett a narrátor személye gyorsabban változik, mint amennyi az olvasó reflexideje. Jó lenne tudni, mennyire spontán ezeknek a szövegeknek a megalkotása; hogy vajon megpróbál-e Garaczi a saját írói reflexidejénél is rövidebb vágásokkal dolgozni. Azt hiszem, igen. Úgy gondolom, Garaczi ezt a módszert az emlé-

kek intenzívebb felidézéséhez használja: az időben utazó szondaként nyelvi fragmentumokban rögzíti tapasztalatait, és írás közben ezeket „szövegeki” magából, miközben saját írólényét igyekszik a kettő közül eltávolítani. Nem az a célja, hogy tetszetős művet alkosson, hanem hogy azt rögzítse, amit átélt – persze jól tudva, hogy nem „húzhatja ki magát” a folyamatból, s ezért magát a vállalkozást is ironikusan szemléli és szemlélteti. Olyasmikre is sikerül ily módon visszaemlékeznie, amiket tudatos alkotóként még egy rétegben felülírna; és időnként, nagy ritkán, olyan emlékrétegeket is sikerül megkarcolnia, melyek az ember személyiségvédő apparátusának szigorú védelme, felidézési tiltása alatt vannak. Így érheti el a kisgyermekkor benyomásait. Márpedig éppen ez a leműrkönyvek célja.

Kis kitérő a borítórাজokról

Mielőtt a két könyv műfajának problémájára rátérnék, a két kötet borítóképével kapcsolatos benyomásaimat igyekszem összegezni. Roppan tudatosság (vagy éppen annak az ellenkezője) tükröződik ezen a két ábrán. Az első a földtörténeti középkorban élt lábasfejű megkövesedett mészvázának csiszolatát ábrázolja. Ezek a maradványok egy-egy kőzet korának megállapításában a korszakjelző szerepét töltik be, a geológusok ezek segítségével meglehetősen pontossággal tudják meghatározni egy kőzetminta korát és származásának helyét. A második kötet Rodcsenko önarcképet viseli. A mű a klasszikus avantgárdnak ahhoz az irányzatához tartozik, mely a törzsi művészet motívumait használta fel és értelmezte újra: Rodcsenko az új-britanniai maszkfestészet formáit és vonalvezetését idézi. Ha ezeknek a motívumoknak mélyebb jelentést tulajdonítunk (és miért ne tennénk?, a borítókat Máthé Hanga, az író felesége és az első kötet egyik szereplője tervezte), azt mondhatjuk: Garaczi úgy kezdte munkáját, mint a paleontológus, aki néhány maradvány pontszerű jelenlétéből rengeteg kommentárral rekonstruál egy folyamatot. Ez ebben az esetben a kisgyermekkorban az azóta eltelt idő üledékétől vastagon belepert mélyrétege. Ezzel szemben a törzsi kultúra a mítoszok forrásvidéke. Logikusan járunk el tehát, ha az első kötetet feltárási munkanaplónak, a

másodikat a törzsi kultúrát vizsgáló etnológus-etnográfus útleírásának tekintjük; persze nem tévesztve szem elől, hogy a kutatás tárgya magának az alkotónak az élete, gyermekora. És persze mindez csak játék, esetleg minden jelentőség nélküli adalékokon alapuló asszociációk sora. Jobb lesz visszatérnünk a szövegekhez.

A műfaj problémája

Garaczi két könyvének anyaga az *önélet*. Mégis sokkal több, mint önéletrajz, és nem eléggé befejezett ahhoz, hogy önéletírás legyen. Vonzó lenne a cím által megjelölt hagyományból kiindulni, és konfessióként vizsgálni, olyan művek társaságában, mint Szent Ágoston vagy II. Rákóczi Ferenc vallomásai. Itt azonban rögvést rájöhettünk, hogy az író nagyon is csak jobb híján, mert pontosabb meghatározást nem talált, választotta ezt a műfaji kategóriát. A vallomások meghatározója mindig egy roppant szilárd és pontos normatív alapvetés. Garaczi szövege minden ízében kísérleti jellegű. Annyiban vallomás, hogy nincs lineárisan követett történet, illetve csak maga az élet eseménysora van, aminek rögzítése nem időrendet, hanem egy belső logikát követ, amit a szerző kommentárok tömegével kísér. Nem az élettörténet elbeszélése a cél, hanem megítéltetésre előkészítve összegyűjteni egy-egy nap hordalékát, és annak asszociációs terébe került, másképp hozzáférhetetlen egyéb emléktöredékeket emelni ki elrejtettségükből. Ezek azonban nem a morális vagy vallási normákkal szembesülnek, hogy a bűnök gyökerére láthassunk, hanem más élet- és szövegfragmentumok közé illeszkednek, azok mellé helyeződnek. Vallomás és beszédkörnyezet van tehát; ítélet nincs.

Nem véletlen a Déryre utaló szóhasználat. Az önéletrajz többszörös át- és felülírása, elemelése a tényektől, önreflexív írásmódja és változó mélységű stilizációja az ő életművének kései darabjait: az ÍTÉLET NINCS, a KEDVES BÓPEER...!, a KYVAGIÓKÉN és A NAPOK HORDALÉKA egészét vagy egyes részeit-részleteit jellemzi meghatározóan. Garaczi az eltávolításnak ezt a változékonyságát – ahogy a narrációról szólva említettem – alapelvévé teszi: sokszor a mondatnál is rövidebb vágásokkal változtatja az illető szövegrész narratív

pozícióját, sokszorosan megnövelve a szöveg nyelvi flexibilitását, s ezzel erősítve emlékeztető funkcióját.

Az így nyelvében megragadott emlék értelmezésének lehetősége, illetve mélysége biztosan összefügg azzal a művön kívüli körülménnyel, hogy az olvasó átélte-e az 1950–60-as éveket Magyarországon, és emlékszik-e erre a világra, elsősorban nyelvi értelemben. Ebben az egészen sajátos olvasói pozícióban állva a lemúrkönyveket közvetlen tényközlésnek, korrajznak is kezelhetjük, de nem feledkezhetünk meg befogadói helyzetünk kivételességéről. A műfaj kérdésében semmiképpen sem érhetjük be az így levonható következtetésekkel.

Ha a lemúrtörténeteket abból a szempontból vizsgáljuk, hogy alkotójuk milyen mértékig tekinthető kompetensnek műve világában, ismét ellentmondásos következtetést vonhatunk le, ami további gondolkodás alapja lehet. Azt a fajta általános illetékességet, ami az utóbbi évszázadok európai prózájának szerzőit jellemzi, nem látjuk Garaczinál. A gyermekkori történetek egy része minden bizonnyal az író emlékezetében őrződött meg, és onnan bukkant fel részint egyszerű emlékezés, részint az írás lelkiállapotában az asszociációs kontroll fellazulása jóvoltából. Más részek, történelmi események leírása, a korra jellemző adatok, adalékok („*Egy deka haj 75 forint*”, „*Az első adást Hüler indította be a harmincas években*”) nyilván az írás közben tanulmányozott régi újságokból vagy más korabeli forrásokból származnak. Az egykori nyelvhasználati sajátosságok, frázisok akár így, akár úgy a szövegbe kerülhetnek; de a legvalószínűbb, hogy a két mechanizmus egyszerre működik: az írásos forrás személyes emlékeket hív elő. („*A vörös nyakkendő a munkásság vérével festett zászlajának darabja, másra használni, szembekötőnek, zsebkendőnek, törülközőnek, úszónadrágnak, sapkának, térdvédőnek, korbácnak, szögletzászlónak, szalvétának, borogatásnak, légycsapónak, gyűjtőzsinórnak szigorúan tilos.*”) Egyes történetek szerkezete, nyelvezte félreérthetetlenül arról árulkodik, hogy a családi emlékezet kész gyerekszajemlékként vagy gyerekanedotaként őrizte meg. Garaczi nem próbálja megváltoztatni, elfedni ezt az eredetet. („*Ha bilire ültettek, kijelenttem, mindjárt lesz kaki, már hallom a szagát. Aztán kör-*

behordoztam a bilit, megmutattam neki a lakást és Apu, ahogy vacsorázik. Mondd, Apu, te most szigorú vagy?”) Ehhez járul (természetesen a tiszta írói fikción kívül) az emlékezetnek egy sajátos, önmagát létrehozó rétege. Nemcsak a téves emlékezésre gondolok, hanem arra az esetre is, amikor a fantázia működése állítja elő a később valóságos emlékként rögzülő történetet. Ahogy Garaczi írja: „*Mindent megteszek, vagy elképzelem, hogy megteszem.*”

Egyetlen megszólaltató, de több emlékező együttes tevékenysége; közeli és távoli, világos és ködös emlékek egymás mellé helyezése; valóságos történetek mellett elhomályosult események és a képzelet által előállított történetek – ha ehhez hozzátesszük azt a két sajátosságot, hogy „*az események egymásra következője nincsen alávétve semmiféle logikai vagy folyamatossági szabálynak*”, ugyanakkor maguk az események, a gyermekkori történetei ezer helyről ismerősek, és lényegüket tekintve mindenhol a világon azonosak, akkor arra kell rájöttünk, hogy Garaczi szövegeit pontosan azokkal a jegyekkel írtuk le, melyeket Claude Lévi-Strauss a mítosz ismérveiként sorol fel. (A MÍTOSZOK STRUKTÚRÁJA. In: STRUKTURALIZMUS. Bp., 1971.) Ha a mítosz úgy tekintjük, mint egy emberi közösség kollektív emlékezetének azt a rétegét, amelyről nincsenek jól megragadható, konkrét emlékei, akkor joggal gondolhatunk arra, hogy Garaczi a maga fejlődésének az emlékezés elől fedett mélységeibe igyekszik bepillantani vallomásai útján: hogy az EGY LEMÚR VALLOMÁSAI az ontogenezis mitológiája.

Persze kérdés, hogy nevezhetünk-e mítosznak egy olyan alkotást, melynek egyetlen ismert szerzője van. Ezt az ellentétést egyfelől az gyengítheti, hogy a világ, melynek mítoszait olvassuk, egyszemélyes; másfelől (ha erre azt válaszolnánk, hogy az egyszemélyes világ mégiscsak benne áll közös világunkban) a szerző auctoritását erősen megkérdőjelezi a szöveg multinarrativitása („*cliptechnika*”) és a beszédközegben gyökerezése, vagyis a közös forrásokból kiemelt töredékek tömegének felvétele a szövegbe. Az író itt nemcsak megíró, hanem bizonyos értelemben összeíró is, és ez már jól összeegyeztethető a mítosznak azzal a sajátosságával, hogy bár sok forrásból táplálkozik, mégis egységes, kanonizált szövege van. Fontos mozzanata a mítosz

keletkezésének, hogy az összeíró-kanonizáló saját látását ajándékozza az elhomályosult értelmű részek narrátorának. A „lemúr” kisgyermektörténetei is úgy keletkeznek, hogy a költő mai tudatát kölcsönzi kisgyermek-önmagának, hogy az akkor megélt, de megszövegezetlenül hagyott élményekre nyelvi kötést adjon. Ennek legnyilvánvalóbb példája a MINTHA ÉLNÉL-ből:

„Első emlékem az, hogy rám lőnek.

A konyhában ülünk, csupasz égő lóg a falon, egyszer csak durr és fény, és felrobban a világ.

Apám eltűnt, a pinceablak előtt anyám öccse hevert, élelmet hozott vidékről, nem mert senki odamenni. [...]

Innen datálódik életfogytiglani kolitiszem.

Anyám elájult, teje elapadt, pürét kihánytam, hurutot megkaptam.”

A jelenet 1956 október-novemberéből való lehet, amikor Garaczi három-négy hónapos volt. Elképzelhető, hogy a rendkívül intenzív élmény, maga a lövedék becsapódása, megmaradt az emlékezetében. A jelenet egészét azonban nem mint megélt, csak mint író-összeíró élhette meg a szöveg megfogalmazása közben. Ennek mikéntje azonban új lélegzetet kíván.

Lemúr és psyché

A lemúrtörténetek alkotáslélektani kulcsa, hogy Garaczi *nem* alkot meg szuverén nyelvi világot, hanem csak a fragmentumegyüttes hordozófelületét hozza létre, majd maga visszavonul a nyelvteremtés arcvonalából. Munkája természetesen így is a nyelvvel végzett művelet, de nem *csak* az. A munka tétje nem az, hogy irodalmilag értékes (szinvalnas, esztétikus, szövegélvezetet keltő stb.) lesz-e a nyelvi konstrukció, hanem hogy eredményes lesz-e az elfeledett emlékek előhívása és szövegközegben történő működtetése. Garaczi szövege (nemcsak említett, igen sajátos értelmezői szemszögünkből nézve) a legteljesebb mértékig a valóságra reflektál. Nyelvi sajátosságai (különbségei) arra *szolgálnak*, hogy a korábbi életstádiumok, a gyermekkor tudatállapotait idézzék fel, nem is annyira az olvasó, mint inkább az író számára. Az infantilis nyelvhasználat és nyelvészlelés gyakorlatában Garaczi felfedezészerűen használja azokat a közhelyeket, me-

lyek ma unalmasak, a maguk idejében azonban nevetségesen modoros mivoltukban egyfajta szerepjáték nyelvi kliséi voltak; és ennek a játéknak a felelevenítése valójában egy regressziós emlékszákmányoló eljárás egyik módszere. Az olyan kifejezések, mint „*gyerekek, nem vagyunk csürhék*”, „*gyöngyöző kacajjal ajkamon pajtásom nyomába szegődtem*”, vagy „*utunk a bányába vezetett*”, nem egyszerűen ironikus megidézései egy nyelvi közegnek. Ellenkezőleg. Nem távolságtéremtés, hanem belezuhanás, megmerítkezés a szöveg valóságreferenciájában, áttörés az emlékezet héjszerkezetének egy adott rétegén. Hogy melyik ez a réteg, az gyakran változik a szövegben; előfordul, hogy átesünk, túlfutunk a célrétegen, de akkor is mindig egy adott rétegben vagyunk. Bár az író a rétegben dolgozó médiumának a maga nyelvéből kölcsönöz elemeket, melyeket összekötésre (olvasói szempontból persze elválasztásra, eltávolításra) használhat, ezek az elemek maguk kerülnek idézőjelbe, maguk halványodnak el a kirajzolódó emlék körül, mint afféle szerkesztési segédvonalak.

A *lemúriász* nem konstrukció, hanem rögzítés. Szövege úgy épül, hogy Garaczi elkezd naplószerűen feljegyezni napi élettényeit (persze kisebb részben a külvalóságát, nagyobb részben az intellektus történéseit), és az egymásra rakódó rétegek alapot alkotnak az emlékezéshez. Nyelvi hid épül a szleng mai rétegéből az ifjúsági rétegnyelv és annak korábbi állapotai felé, és ez lehetővé teszi az átjárást a gyermekkor betemetett szektorai-ba. A kapcsolat tehát nyelvi hídfők között alakul, de magánál többről számol be: a fellazított tudatállapotban önnön múltjának egyes mozzanatait érzékeli jelenként az utazó eszmélet, és így lényegében a múlt az, amit *megjelenít*. Az önéletírás gesztusa tehát nem más, mint önéletolvasás; a megírás: összeírás és felülírás; a szövegszerkesztés alkotói aktusa pedig egyben az élettények helyes-értése, a létezés hermeneutikai megközelítése. A zavarbaejtő írói eljárás végül mind kevésbé zavarbaejtő szöveghez vezet; a megszilárdított emlékezői alapra az emlékezetnek mind egybefüggőbb fragmentumegyüttesei épülnek. Azt lehet mondani, hogy a POMPÁSÁN BUSZOSUNK! már szinte a szó hagyományos

értelmében vett gyermekkorregény (mint Joyce-é, Musilé, Otlliké), melyben a zavarbaejtő szövegszervezés nem több stílári érdekességnél. Persze a fentieket megmondolva tudhatjuk, hogy ez csak a látszat.

A szöveg öröm-e?

Ha végezetül figyelmünket az alkotóról az olvasóra fordítjuk, viselkedésében állandó ketősséget fogunk tapasztalni. Az a legegyszerűbb, ha magunkat figyeljük meg olvasóként, de a felolvasótestek látogatói abban a szerencsés helyzetben vannak, hogy magát Garaczit is megfigyelhetik, amint átmenetileg önnön nyilvánosság elé állított olvasójává válik. Ezen az esteken Garaczi képtelen előadóként megszólaltatni saját írásait: egy idő után beleszól a felolvasásba, és nevetéstől fulladozva próbál elvergődni az előadásra szánt paszuszus végéig, amit a közönség látható élvezettel követ. Ha ez az előadásmód hiba lenne, nyilván vagy ő próbálna uralkodni magán, vagy a szervezők kérnének fel más előadót. Úgy tűnik azonban, hogy a Garaczi-szövegeknek ez az autentikus előadásmódja. Ez a fojtogató nevetés a magányos Garaczi-olvasásnak is legfőbb kísérőjelensége. De vajon az öröm jele-e ez a nevetve fuldoklás? Jelent-e valamit az a körülmény, hogy a szöveg olvasásának módján lényegében nem változtat az olvasás helyszíne? (Persze nem kell feltétlenül elhinnünk, amit Roland Barthes állít az olvasás helyszíne és annak élettani kísérőjelenségei közti szoros összefüggésről.) Keverjük-e bele a dologba azt a posztfreudista elképzelést, ami szerint az orálisan fixált ember számára a fulladás gyönyör, a világnyelés eufóriája?

Ha nem ragaszkodunk ahhoz, hogy mindenáron minősítsük ezt a fojtó nevetést, beérhetjük azzal a többé-kevésbé metaforikus megállapítással, ami egy műélvezői állapot sztereotip-bombasztikus kifejezésére szolgál: a lemúriász olvasójának elakad a lélegzete. A ki- és belégzés ritmusában beáll a megtorpanás élettani jelensége egyszerre utal az olvasó esztétikai és morális tanácstalanságára, afféle rilkei „*Változtasd meg élted!*” állapotra. „*Jaj, de jó a jégcsákánnyal hadonászni, Istenem*” – mondja Garaczi, majd ilyesféle mondatok jégcsákányával sújt az olvasó morális védőburkára: „*Sírtam, mert nem volt cipőm, és akkor odajött egy ember, akinek nem volt lába.*”

A MINTHA ÉLNÉL leggyakrabban visszatérő igéje a „*kimenekülök*”. Az utolsó, fergeteges piálás-anyagozás közben széteső jelenet végén erre már nincs lehetőség: „*Ha ki bírnék menni innen*” – mondja a szöveg narrátora, majd végképp rázáródik a hátsó borító. Garaczi azonban addigra már sehol sincs. Kihúzta magát. (A történetből. „Vond ki magad!”, mondaná, ha tornatanár volna, Bra-chel Szigfrid.) Az olvasó az, akire rákattan a (lebilincselő) regényzár.

Bodor Béla

HISTORIA AETERNA

Karl Löwith: *Világtörténelem és üdvtörténet*
Fordította Boros Gábor és Miklós Tamás
Atlantisz, 1996. 324 oldal, 995 Ft

„*A keresztények nem történelmi nép.*” (247.)

1

„*Ezeröttszáz év nyugati gondolkodása kellett ahhoz, hogy Hegel a hit szemét az ész szemévé és az Ágoston alapította történelemteológiát történelemfilozófiává merészelve átformálni, mely sem nem szent, sem nem profán. Figyelemre méltó keverék: az üdvtörténet a világtörténelem síkjára vetült, s az utóbbi az első síkjára emelkedett.*” (VILÁGTÖRTÉNELEM ÉS ÜDVTÖRTÉNET, 102.) Amiként a század húszas éveinek elején, az I. világháborút követő nagyszabású „*történelmi lelkiismeret-vizsgálat*” – Spengler nagy hatású művével az élen – a kifejezetten szellemtörténeti indíttatású történetfilozófiai munkák egész sorát hívta életre, úgy a II. világháború előidézte „világégés” – s itt a kifejezés valóban szó szerint értendő – rendkívül hasonló reakciókat idézett elő, egyebek között Jacob Taubes: ABENDLÄNDISCHE ESCHATOLOGIE-je (Bern, 1947), valamint Karl Löwith magyarul nemrég megjelent – az eredeti, angol nyelvű változat MEANING IN HISTORY címen 1949-ben látott napvilágot, a magyar fordítás viszont az 1953-as WELTGESCHICHTE UND HEILGESCHICHEN című német verzió alapján készült – VILÁGTÖRTÉNELEM ÉS ÜDVTÖRTÉNET-e is ennek a