

TÓZSÉR ÁRPÁD

Jelentések egy (létre) nyitott műhöz

GRENDDEL LAJOS HÁROM REGÉNYÉRŐL,
MINT TRILÓGIÁRÓL

1.

A szlovákiai magyar irodalom művelőinek és híveinek régi keserősége, hogy a magyar nyelvtérületnek az az északi karéja, amely a 16. században Bornemissza Pétert, Balassi Bálintot, Szenci Molnár Albertet, később Madách Imrét, Jókai Mórt, Mikszáth Kálmánt, és még később Kassák Lajost, Márai Sándort adta a magyar irodalomnak, az utóbbi hetven év során nem indított az irodalomba a felsoroltakhoz fogható egyetemes hatású irodalmi tehetséget. Viszont talán éppen e hagyomány elkötelező súlyának következtében lett irodalmunk a jelzett időszakban a nagy akarások irodalma. Pontosabban: a hagyomány magasba lendítő erejéhez még hozzájött a két háború közötti csehszlovák demokráciának és a demokrácia polgári-avantgárd irodalmának helyzeti energiája, s ne csodálkozzunk, ha ezek után Fábry Zoltán 1936-ban a szlovákiai magyar szellemiségben látta azt az archimedesi pontot, melynek ösztönzésére „*ki lehet vetni sarkaiból a kóros magyar ellenforradalmi valóságot*”. S ne csodálkozzunk persze azon sem, hogy ez a hipertrófiásra duzzadt küldetéstudat (egyéb tényezőkkel összefonódva) nem engedte nálunk a jelentős irodalmi kezdeményeket, a nagy *akarásokat* az esztétikai megvalósulásig eljutni.

Grendel Lajos, a szlovákiai magyar próza utóbbi két évtizedének legnagyobb meglepetése ilyen szempontból már egy teljesen más korszakban indult. E másság felhajtóerejét elsősorban a 70-es évek „normalizációs” kurzusának a felszíne alatt tovább élő 68-as reformszellemiség, valamint szellemi életünk időközben kialakult viszonylagos intézményszerűsége jelentette, de — paradox módon — Magyarország és Csehszlovákia külső, belső és kölcsönös helyzete is előnyösen motiválta. Míg a korábbi fejlődési szakaszokban ugyanis Csehszlovákia általában nem csak földrajzi, hanem átvitt értelemben is „nyugatabbra” feküdt, mint Magyarország, addig a helyzet a 70-es és 80-as években megváltozott, s Magyarország csúszott „nyugatabbra”. S itt nem a kádári „gulyáskommunizmus” és a husáki „sötétségkorszak” társadalmi és gazdaságpolitikai fáziskülönbségére gondolok (arra is persze, hisz ezzel megszűnt a Fábry-i „küldetéstudat” társadalmi megokoltsága), hanem arra a szellemi átrendeződésre, amelynek következtében a 70-es években fokozatosan a magyar irodalom került a kísérletezés, az irodalmi pluralizmus, egyszóval az avantgárd pozíciójába, míg az addig magyar tájakon szinte kötelezően csodált cseh irodalom a már korábban is hagyományosnak tartott szlovák irodalom mellé zuhant, s az irodalmi konvenciók, sőt szocialista realista doktrínák letéményesévé lett.

Ilyenféleképpen a Csehszlovákia → Magyarország irányú küldetéstudat, a „kisebbségi messianizmus” elmélete minden téren hibásnak, használhatatlannak bizonyult, s a szlovákiai magyar írók derékhada (a korábbi reformtapasztalatok s az egykorú magyarországi irodalmi pluralizmus jegyében a „normalizációs” szocialista realizmusnak is ellenállva) a külső

céloktól a belső célok, a belső építkezés felé fordult. Ez magyarázza azt a paradox helyzetet, hogy míg a 70-es években a cseh és szlovák politikai és szellemi életben dühöngött a „konszolidáció”, s az értelmiségiek ezreit, ha nem tízezreit tették lehetetlenné, addig a szlovákiai magyar irodalom ebben az időben a „felfutás”, a korábbi szándékok, akarások beérésének az időszakát élte.

Ennek a szlovákiai magyar irodalmi reneszánsznak a reprezentánsa az 1979-ben debütáló Grendel Lajos.

Début-je, a *Hűtlenek* (1979) című elbeszéléskötet még csak „igénybejelentés”, de a gyors egymásutánban megjelenő *Éleslövészet* (1981), *Galeri* (1982) és *Áttételek* (1985) című regényei (amelyek közben már egy kötetben is megjelentek, s így a szerző által is trilógiának minősítettek) a bevezetőben vázolt akarások irodalmával szemben már valóságos áttörést jelentettek, s a hazai szlovák, s elsősorban a magyarországi lapokban, irodalmi folyóiratokban (több mint) élénk és terjedelmében szokatlanul nagy kritikai visszhangot váltottak ki. Épp ezért talán nem lesz érdektelen, ha most, 1991-ben, mikor e regények esztétikai értéke kicsit már az időben is értéknek bizonyult, még egyszer (s a három regény összetartozásának szempontjából is) megnézzük ezt a teljesítményt, s egyben az „áttörés” motivációját is közelebbről szemügyre vesszük.

Grendel Lajos tehát a 70-es évek végén, illetve a nyolcvanas évek elején indul, s a bevezetőben elmondottak szempontjából nem elhanyagolható a körülmény, hogy ez az indulás egybeesik a *Mozgó Világ* fénykorával. Grendelt ugyanis szoros személyes kapcsolatok és eszmei rokonság fűzte a *Mozgó Világ* szerkesztői és szerzői köréhez (s rajtuk keresztül a magyar irodalom minden jelentős áramlatához), s ez a kapcsolat természetesen nem maradt hatás nélkül a fiatal író indulására sem. Leegyszerűsítve talán azt is mondhatnánk, hogy Grendel az első jelentős szlovákiai magyar író, aki az egykorú modern magyar irodalom jellemző értékeit is meghatározóan műveibe építette. Pontosabban: míg mondjuk Forbáth Imre és más jelentős, de a magyar irodalom egésze által nem recipiált csehszlovákiai magyar szerzők a régebbi hagyományaink s a világirodalom természetes iskolája mellett inkább a cseh és szlovák irodalom értékei felől közelítették az egykorú magyar irodalom egészét, addig Grendel — felismerve a csehszlovák — magyar összefüggésrend időközbeni átrendeződését — éppen fordítva jár el: arccal a szlovákiai magyar, valamint a cseh és a szlovák irodalom felé, a jelenkori modern magyar irodalom értékeit kamatoztatja. (A világirodalmi hatásokról itt most természetesen nem beszélünk.) Ezzel feladni látszik ugyan azt a fajta kisebbségi „másságot”, amelyről — az írekkel kapcsolatban — Borges azt írja, hogy képes volt „megújítani az angol kultúrát” (állandó idegen nyelvi és kulturális környezete alapján a szlovákiai magyar író is sokszor érezhetné magát „írnek” a magyar irodalomban), de valóban csak látszólag, mert végeredményben a másság-adottság mégiscsak megmarad benne, s összetevője lesz annak az alkotói másságnak, amely a mai magyar prózaírók élcsapatában is előkelő helyet biztosít neki. S ha ezt a másság-adottságot egyetlen fogalommal akarnám kifejezni, azt mondhatnám, hogy nem más ez, mint egyfajta *felfokozott etikai érzékenység*.

Érthetőbben (s most már csak a *Mozgó Világ* és Grendel kapcsolatára vonatkoztatva az elmondottakat): szerzőnk a *Mozgó Világ* gárdájában szinte minden megtanulhatót megtanult a közös mesterektől (Szentkuthytól, Ottliktól, Mészölytől és a világirodalom néhány nagyjától), minden filozófián (elsősorban Kierkegaardon és Heideggeren), szociológián, lingvisztikai irányzaton átrágtta magát, amely a „Mozgó” kitűnően képzett teoretikusait is ihlette, de mindehhez annyiaval több etikai pluszt adott, amennyivel a husáki „sötétségkorszak” sötétebb, demoralizálóbb volt, mint a kádári „gulyáskommunizmus”. S elsősorban a felfokozott etikai érzékenység s a „Mozgó” képviselte irodalommodell „etikaellenessége” közötti feszültség lett a sajátosan grendeli regényminőség alapja. Ennek az „alapnak” a jegyében Grendel ugyanis jelentősen átrendezte magában a „Mozgóban” tanultakat, s csak azt a legáltalánosabb közös nevezőt hagyta meg trilógiájának számlálója alatt, amely szerint

a modern regényben az ábrázolástechnika egyrészt az ábrázolás tartalmává válik (Hermann Broch), másrészt viszont egyfajta jelentésnyitottságnak, rugalmas „lehetősémezőnek” (Umberto Eco) a kialakítását célozza.

Az itt következőkben erről a „közös nevezőről”, valamint Grendel „etikai pluszáról” (és e „plusz” kihatásáról művének formálására) akarom néhány észrevételemet elmondani. S teszem ezt abban a reményben, hogy közben a szóban forgó trilógia legáltalánosabb (összefoglaló) jelentéseiről és ezen jelentések recepciójáról is sikerül elmondanom a legfontosabbakat.

2.

Umberto Eco *A rózsza nevében* egy „XIV. század végi német szerzetes latin nyelven írott művének XVII. századi latin kiadása alapján készített bizonytalan, neogótikus francia változatát” értelmezi úgy, hogy végül is a mű — a fordító Barna Róbert találó megjegyzése szerint — „arról szól, »amiről nem lehet beszélni«”. Grendel Lajos *Éleslövészetének* szintén egy régi kézirat, egy török és kuruc kori töredékes városkrónika a „forrása”, de ő ebből a „forrásból” szó szerint alig közöl valamit, könyvében csak a kézirat ironikus-vitriolos magyarázásával, értelmezésével találkozhatunk. S ha ehhez hozzáteszük, hogy tulajdonképpen az elbeszélőnek az a radikálisan tagadó alapállása is egyfajta „szövegmagyarázat” (a hagyományos regényforma magyarázata), amelyet a regény műfajával mint kifejezési formával szemben elfoglal, sőt a mű harmadik harmadában megjelenő Kánya úr tervezett „tényregénye” is csak értelmezése már valami leírtak, akkor bizvást állíthatjuk, hogy az *Éleslövészet* egyik fontos strukturáló eleme a hermeneutika.

A hermeneutikával a fentebbi „közös nevező” irodalmában mint módszerrel elég gyakran találkozunk, s ott legtöbbször egyfajta ismeretelméleti szkepszis kifejezése, Grendel trilógiájában azonban más jelentése is van. De ez a jelentése csak a harmadik regényben, az *Áttételek*ben világosodik meg, jelezve a három könyv valóságos összetartozását.

Amint tudjuk, az *Áttételek* első fele az elbeszélő nagyanyjának, elsősorban az öregasszony „fenséges némaságának”, később „másról beszélésének” a története. „...nagyanyád a diófa alatt a két matróna barátnője jelenlétében a fiatalságáról beszélt neked, s te minden szavát elhitted, és csodáltad őt. És eszedbe se jutott, hogy talán egy igazabb, fájdalmasabb történet helyett beszélt neked a fiatalságáról, nagyapádról, a barátairól” — idézi meg az elbeszélő a nagyanyját, drámai egyes szám második személyben szólítva meg saját magát (előrevetítve ezzel a tragédia későbbi, majdnem bekövetkeztét). S ebből a helyzetből kézenfekvő a párhuzam: az elbeszélő is „másról beszél” majd annak idején az unokáinak, hogy közben „egy igazabb, fájdalmasabb történetet” elhallgathasson („unokáid előtt mélyen hallgatni fogsz róla”), s ilyen megvilágításban nem egyéb „másról beszélésnél” az *Éleslövészet* hermeneutikája, s a *Galeri* EL-jének és Bohuniczky bácsijának várostörténeti bűvárkodása sem. Ezért nem tudunk meg szinte semmit a trilógia első két könyvében az elbeszélő személyéről (azon túl, hogy ő időnként valamiféle musili tulajdonságok nélküli embernek állítja magát), s ezért „szívódik fel” ez az elbeszélő (főleg a *Galeri*ban) olyan mértékben az elbeszélés egyéb szereplőiben, hogy végül sokszor azt sem tudjuk, ki beszél éppen. Ez a rejtőzködés a trilógia két első könyvében egyetlen jelentésre utal. Nevezetesen arra, hogy van az elbeszélő életében is egy olyan „fájdalmas” valami, amiről nem tud direkt nyelven szólni. S ez a valami világosodik meg az *Áttételek*ben, egyrészt úgy, hogy itt az elbeszélő már közvetlenül önmagára vonatkoztatva is képes beszélni (és beszél is) arról az „önzésről, gyarlóságról, gyávaaságról”, s a személyiségromboló megalkuvásoknak arról a végtelen soráról (s ez az a bizonyos „valami”), amelyet eddig főleg városa múltjában s teremtet figuráiban élt meg, másrészt úgy, hogy ez után a tudataktivitás, személyes egzisztenciaformáló ontikus tevékenység után levonja a végső következtetést: a „halállal szemközt való lét” kínálkozó befejezésére, öngyilkosságra szánja el magát.

Az *Áttételek* megjelenése idején azonban feltehetőleg sokan megmosolyogták a főhős, a kiadói szerkesztő (aki egyben a történet elbeszélője is) öngyilkossági kísérletének kiváltó okát. Rosszak a véleményezendő és javítandó kéziratok? Ugyan, kérem! Miért lenne azért egy szerkesztő öngyilkos? A szerkesztő tette a három könyv együttesében nyer epikai és lélektani hitelt: a szerkesztő nem pusztán a rossz kéziratok miatt, hanem Boros Ambrus városbíró, Vilcsék úr, Sággy úr, Bohuniczky bácsi, a történelmen túlrá szoruló, mert hazug létet élő szülővárosa helyett akar öngyilkos lenni. „Több kompromisszum, mint nap” – mondogatja az *Éleslövészet* elbeszélője. „Megalkuvásra való hajlandóságát (hajlamát?) azonban – gyaníthatóan – nem gyermekkorában, nem is később, hanem talán még a nemzése pillanatában kódolták bele. Nyilván féltő gondolal, a legtisztább szándékkal, mintegy profanizált summájaként annak, amit magyar sorsnak szoktak nevezni.” Grendel trilógiájának elbeszélője emiatt a magyar sors miatt, 1711, 1867, s a csehszlovák – magyar 1968 miatt határozza el „egy kedves, békebeli nagyszombati szállodában, hogy öngyilkos lesz”. Ehhez az elhatározáshoz a csehszlovákiai magyar könyvkiadás álszent „normalizációs” politikája (s minden, ami emögött a politika mögött van, tehát az egész husáki „sötétségkorszak”) csak az utolsó szem a láncban, a kiváltó ok. Az igazi ok azonban maga a lánc, az intenzív emlékezés, s a felfokozott tudataktívitás tartalma.

S ez a „tudataktívítás” itt távolról sem csak egzisztencialista szólam. Grendelnek különös tehetsége van hozzá, hogy elbeszélőjét és alakjait olyan „ontikus tevékenységre”, a jelennek és múltnak olyan szimultán megélésére készítse, amely nem szerzői önkényként, hanem a dolgok természeteként hat. Képességéhez formai eszközöket – úgy tűnik – elsősorban Prousttól és Krúdytól kölcsönzött, de az ő (a Grendel) fiktív időfolytonossága éppen azért „grendelien” sajátos, mert a kétféle emlékezésmódot – hogy úgy mondjam – egybeszerkeszti.

A *Galeri* például úgy kezdődik, mint egy Krúdy-regény: szellemmel, kísértetekkel, szépasszonyokkal, de az irracionalista képaradást két konkrét tárgy indítja el: egyrészt egy bizonyos palack, amelybe az 1848-as szabadságharc után a „város szellemét” zárták, másrészt az a júliusi hóföregteteg, amelyet a palackból szabadult szellem zúdít – bosszúból – a városra, s amely „...egyetlen éjszaka... kiemeli a várost a reális időből, és belehelyezi egy valóságosabb, ám órával vagy napszakokkal nem mérhető dimenzióba”. (Értsd: az emlékezés dimenziójába.) Az időt tárgyak jelzik, hordják magukban, de ezek a tárgyak nem egyfajta (prousti) tudattalan emlékezés véletlenjei, hanem valamiféle funkcionált kísértetek a cselekményben. Grendel tehát általában Krúdyt idézőn találja meg a módját, hogy figuráit a múlttal, a történelemmel szembesítse, s így új választásokra készítse, de amit hőseinek (elsősorban elbeszélőjének) az „emlékezete” felszínre hoz, az már inkább idézi Proustot (például Proust „tér- és időlélektanát”, művészetihletettséget, ábrázolásának sokszempontúságát), sőt a Proustnál jóval későbbi moderneket is, mint Krúdyt.

Grendel három regényének másik fontos strukturáló elemére szintén csak a három könyv együttolvása során derül fény. Ehhez a fényhez az első szikrát a szerző ugyan már az *Éleslövészetben* megadja, de itt még csak részjelentést érzünk az utalásban: „...minden megtörtént már, s ami ebből újra megtörténik, az már csak a megtörténtek paródiájaként viselhető el ideig-óráig.” Ebben a paródia-nézőpontú világszemléletben az olvasó még csak az író s a társadalmi valóság bonyolult, ellentmondásos viszonyára gondolhat, de amikor a trilógiává összeáll három könyv befejező részében, az *Áttételek* utolsó fejezetében az öngyilkosság szándékából visszatántorgó szerkesztőt az öngyilkoságnál is rosszabb közönyből, vegetálásból az elvált feleségétől (Csehországból) visszaszökő kisfia megjelenése ragadja ki, akkor nem tudunk nem arra gondolni, hogy a *Tragédia* Ádámja is születendő gyermeke jegyében lép vissza az őt a Semmibe csábító szírről. Nem, távolról sem azt akarom állítani, hogy Grendel Lajos az itt tárgyalt művében Madách *Tragédiájának* a következetesen átgondolt paródiáját akarta nyújtani, de bizonyos egyezések a két mű párhuzamba állítását akkor is jogossá teszik, ha a szerző e gondolatra majd azt mondja, amit Arany mondott versének egy rossz értelmezésére: „Gondolta a fene!”

Tehát:

Grendel trilógiájának alaprajza néhány helyen meglepően emlékeztet Madách nagy művének alaprajzára. Legelőször is: ahogyan Madáchot a modern ember nagy kérdései: a fejlődés, a szabadság, a sors, a szerelem, a harc, az élet, a halál kérdése foglalkoztatja, úgy Grendelt is a filozófia és etika ezen örök problémái izgatják elsősorban. Mindezt Grendel – akárcsak Madách – egy kor válságában és – Madáchtól eltérően – a kor reprezentatív műfájának, a regénynek a hanyatlásában éli meg. A kor válságát azonban Grendel – mondhatnám: megint csak Madách nyomán – valami egyetemesebb válsaggá: az ember krízisévé tágítja. S ezt a tágítást – akárcsak a Tragédiában – elsősorban az a formai megoldás segíti, hogy a válságot a különböző korokban ugyanaz a személy éli át. A személy azonossága Madách *Tragédiájában* nyilvánvaló, Grendel esetében azonban csak a trilógia egészének a logikájából következik. Igaz, Boros Ambrus városbíró, Sággy úr vagy Bohuniczky bácsi minden egyéb utalástól függetlenül is nagyon sok közös vonást mutat: alapvetően valamennyit a „megalkuvásra való hajlandóság (*hajlam*)” határozza meg, de „összetartozásuk”, az a lehetőség, hogy valamennyi ugyanazon személynek mintegy reinkarnációja, más-más nézőpontból való ábrázolása, az – ahogy azt feljebb már elmondtam – csak a trilógia befejezésében válik valószínűsíthetővé.

Grendel koronként reinkarnálódó „Ádámja” azonban a klasszikus Ádámtól egy dologban radikálisan különbözik: míg Madách Ádámja küzdő, elbukó, s újra küzdő ember, addig Grendel Boros–Sággy–Bohuniczky–EL-je (EL-nek hívják a Galeri narrátor-főhősét) a hagyományos értelemben passzív, aktivitását csak a tudat aktivitásában kiélő kierkegaardi hős. De Grendel tulajdonképpen ebben a különbözőségben is Madáchra utal, sőt éppen ebben az ellentmondásos egységben válik láthatóvá a *Tragédiának* és Grendel trilógiájának talán legérdekesebb egyezése, nevezetesen az a tény, hogy – Madáchhoz hasonlóan – Grendel is kísérletet tesz a kor reprezentatív filozófiájának műbe építésére. Mégpedig, ahogyan Madách számára Hegel a „vezérfonal”, úgy Grendel számára Kierkegaard az irányadó.

S ezt nem olyan alapon jelentem ki, mint ahogy azt Grendel trilógiájának szlovák nyelvű megjelenése után Daniel Okáli, a szlovák irodalmi „normalizáció” leghírhedtebb kritikusa tette (ő ugyanis megszámolta, hogy a három könyvben hányszor fordul elő Kierkegaard neve, s annak alapján állította, hogy Grendel műve velejéig egzisztencialista alkotás), s nem is csak az újból és újból alakot váltó, de alapjában véve végig befelé forduló, illetve az egyénnek és a külső valóságnak csak a viszonyára reflektáló hős viselkedéséből indulok ki, hanem annak a ténynek az alapján vélekedem így, hogy Grendel ember- és történelemképében határozottan kitapintható a kierkegaardi három életstádium: az esztétikai, az etikai és a vallási. De erről az alábbiakban még lesz szó, itt most csak azt szögezzük le, hogy Grendel háromrészes műve több szálal is kötődik *Az ember tragédiájához*. A fontosabb szálak (az elmondottakat mintegy összefoglalva) a következők:

– Grendel a történetközpontú, „realista” indítékú regényt mint szemléletformát elvetve, olyan epikai kifejezésformát kísérletezett ki, amelyről nyugodtan elmondhatjuk, amit Babits mondott a *Tragédiáról*: „*Szigorú kompozíciójában a mondanivaló majdnem meztelenül jut érvényre.*” Más hasonló művekben „*színeken és életen át csillognak az eszmék*”, itt „*az eszméken ég keresztül az élet*”;

– az, hogy Grendel Hegelt Kierkegaarddal cserélte föl, a struktúra szempontjából nem jelent egyebet, mint hogy hátat fordít a 19. századi, a „teljes igazságot” közelítő oksági elvnek, s az egymásnak ellentmondó részizagságokat úgy rendeli egymás mellé (alá, fölé), hogy azok nem a „teljes igazságtól”, hanem egymástól kapják érvényüket vagy érvénytelenségüket. Így alakul ki az a sajátos grendeli világegyetem, amely tengely híján nem forog, s nem is halad, hanem épül, növekszik, minden irányban terjed, s mozgásával sajátos teret és időt teremt maga köré;

— ahogy a *Tragédiában* a történelem „világélmény”, úgy Grendel művében (a szerző ironikus alapállásának megfelelően) ez a történelem valamiféle „galeri-élménnyé”, azaz egy kis város polgárságának emlékévé travesztálódik. A figurák mint „alakváltozatok” itt nem történelmi személyiségek, hanem a központi hős különböző korokban és helyzetekben kiteljesedő komplementerei. S mint afféle féloldalas „egy név plusz egy hangok”, nem mentesek bizonyos groteszk-parodisztikus vonásoktól, mintha a szerző azt az igazságot akarná bizonyítani, amelyet Egon Naganowski fogalmazott meg Yoyce Ulyssesével kapcsolatban: „*Minden kornak olyan eposza van, amilyenre rászolgált*”;

— Grendel hőse — Madách Ádámjához hasonlóan — kiábrándultsága, szkepszise ellenére is elfogadja az élet továbbvitelének azt az erkölcsi parancsát, amelyet a gyermek jelent az ember számára.

Az elmondottakból kiviláglik, hogy Grendel trilógiája *Az ember tragédiájával* mint feltételezett archetípussal összevetve egyrészt határozott egyezéseket, másrészt jellemző, hogy ne mondjam, törvényszerű eltéréseket mutat. (Mint mondjuk a nyelvi átvételek és az eredeti szóalakok szabályos megfelelései!) Ezek a megfelelések lehetnek persze véletlenszerűek is, de lehetnek szándékosak is, s hogy mi az igazság, annak megmondhatója csak a szerző lehetne, vagy ő sem, mert hisz ahogyan valahol olvastam, a szerző képletesen minden műve megírása után meghal, azaz, ha kommentálni akarja művét, azt már csak egy művétől idegen szerzőként teheti. Vagyis: minden mű nyitott, minden jelentés benne van az alkotásban, amely logikailag igazolható. Grendel trilógiájának esetében sem az a kérdés, hogy mennyire hatott szerzőjére *Az ember tragédiája*, hanem az, hogy mennyire igazolható a két mű párhuzama magából a trilógiából, s a párhuzam felfejtése és elemzése mennyire segíti szerzőnk művének a teljesebb megértését. Nem vitás, hogy a műben munkáló leghatékonyabb erő az eddig érvényes (elsősorban regénypoetikai és erkölcsi) értékek relativizálása, s az interpretálónak nem lehet más feladata, mint ezt az erőt — minél több hagyományos értékkel szembeállítva — működés közben felmutatni.

3.

Azt hiszem, az elmondottak alapján kézenfekvő: Grendel Lajos trilógiája olyan mű, amely nem egyetlen értelmezést, hanem az értelmezési lehetőségek sorát kínálja. Irodalmi-szellemi hagyományaink egyik alapértékével (Madách *Tragédiájával*) összevetve az a bölcséleti-etikai jelentéssíkja látszik a legáltalánosabbnak, a leginkább meghatározónak, amelyet Madách művével (és Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárbanával*) kapcsolatban az „és mégis” filozófiájaként szoktak emlegetni: az ember történelmi és jelenbeli helyzete reménytelen, és mégis élni kell!

Ilyen vonatkozásban (és fejtegetésünket tovább mozdítandó) adódik a kérdés: van-e a Grendel-trilógia világképében (az *Átételek* utolsó fejezetén kívül is) olyan mozzanat, amely a mű minden filozófiai és etikai szkepszise ellenére ezt a „mégis”-t motiválja? Mielőtt azonban erre a jelentős kérdésre megkísérelnénk a válaszadást, vizsgáljuk meg (a választ közelítendő), milyen formában vannak jelen Grendel ember- és történelemképében a kierkegaard-i esztétikai, etikai és vallási életstádiumok.

Amint az ismert, Kierkegaard három életstádiuma Hegel triádjának mintegy „ellenpólusa” (Suki Béla), s amennyiben Kierkegaard létértelmezése nem ismeri a hegeli értelemben vett fejlődés fogalmát, talán jobb, ha az életstádiumok helyett esetenként — mások nyomán — mi is inkább életszférákat mondunk. Tehát: Kierkegaard életszférái nem a történelem, hanem az ember idejében teljesednek ki, s a vallásos szféra dominanciáját célozzák. Az esztétikai szférát a szélsőséges individualizmus és „érzéki zsenialitás” révén a szürkeségből, a tömeglétből kiváló ember testesíti meg, az etikai szférát a felelősségét érző és szabadságát bensőjében megvalósítani kívánó egyén (aki számára „*ön maga a saját feladataként jelenik meg*”), míg a vallási szféra tartalma a csak a hit által megragadható örök igazság és abszolút szabadság: az Isten.

Ha Grendel három könyvét ennek a Hegelre utaló antitriádának a szempontjából vizsgáljuk, akkor az első, amit észre kell vennünk a műben, az a történelem általános és meghatározó jelenvalósága, s ugyanakkor a történelmi fejlődés elemének a teljes hiánya. Az egyenes vonalú fejlődést itt (akárcsak Kierkegaard gondolatrendszerében) az ismétlődés helyettesíti. A különböző történelmi példákban mindig az erőszak és a megalkuvás helyzete ismétlődik, variálódik. A történelem véletlenek halmaza, s ezt az irracionális külső valóságot mindig ugyanaz a kiszolgáltatott ember próbálja magáévá tenni, vagy ha úgy tetszik: esztétizálni, antropomorfizálni. Ennek az antropomorfizációnak azonban semmi köze ahhoz a gyakorlati tevékenységhez, amely során a „magánvaló dolgok” „nekünk való dolgokká” válnak, ez az antropomorfizáció abban merül ki, hogy Grendel elbeszélője újból és újból átéli a történelmet (az egyén és a közösség történetét), s minden esetben saját belső törvényei, adottságai szerint éli meg. Célja egyetlen alkalommal sem valami gyakorlati eredmény, hanem az önépítkezés, a lelki épülés. Ez az intenzív emlékezés, ontikus tudataktivitás – amint azt írásom más helyén már elmondtam – a trilógia mindhárom részében hangsúlyozottan jelen van, de mint a regénybeli reflexiók tárgya csak az *Éleslövészetben*, tehát az első részben meghatározó. Itt a múlt, a külső történések elmondhatósága, esztétizálhatósága elejétől végig problémaként szerepel. S nem csak úgy, hogy „Az elbeszélő különösen azokat a regényeket gyűlöli, amelyekben történik valami, azt a látszatot keltve, mintha a valóságban is történnék valami”, hanem úgy is, hogy például a város régi református templomának felgyújtását (1752-ben), s a református lelkész lányának, Tallós Rozáliának a meghurcoltatását „mindenki másképpen mondja el”.

S jelen van itt az „esztétikai szférának” az az eleme is, amelyet egyfajta öröm-elvvel jellemezhetnénk. Az élvezet, a gyönyör természetesen minden esztétikának központi mozzanata, de Kierkegaard esztétikai életszférájában a gyönyörmozzanat sajátos erotikus jelleget kap. Letéteményese a filozófus egyik legjelentősebb tanulmányának a hőse, a kivételes „érzéki zsenialitású” életélvező: Don Juan.

Grendel elbeszélője természetesen távolról sem Don Juan, de már az *Éleslövészetben* is van egy kitétel, amely félreérthetetlenül a hedonizmusára, hogy úgy mondjam: élvezetközpontságára utal: „Kánya úr, az elbeszélő elképzelt regényének elképzelt főhőse züllött fráter volt, mindamellet egy szeretetreméltóan felelőten, gyerekesen sokat fecsegő, nagy étvágyú életbohóc, vagyis többé-kevésbé az elbeszélő alakmása, s épp azért az elbeszélő nem is tudott igazán haragudni rá.” Ez a „nagy étvágyú életbohóc” úgy istenigazában a *Galeri*-ben és az *Áttételek*-ben lép aztán a tettek mezejére, amikor is egyetlen erotikus kaland lehetőségét sem hagyja ki (vagy nem hagyatja ki szereplőivel), s körülbelül amilyen arányban a sok megalkuvásban elveszti az egyéniségét, olyan arányban habzsolja az újabb és újabb néven színre lépő Borbás Magdolnákat (Borbás Magdolna a város örömlánya volt egykor). S pontosan úgy „mosakszik le”, úgy „könnyű lelküismeretén” ezekben a kalandokban, a külső valóságnak ezen hamis „esztétizációiban”, mint a valóságos Borbás Magdolna vendégei, akik a lány küszöbét átlépve „egyszeriben megtalálták az egyéniségüket.”

Kierkegaard hőseit az esztétikai életszférából a külső világ esztétizálhatatlansága fölött érzett kétségbeesés, majd az irónia vezeti át az etikai szférába, de Grendel elbeszélője egyszerre, egy időben éli mindkét szférát. Illetve, míg az *Éleslövészetben* az esztétikai szféra a domináns, addig a *Galeri*-ben és az *Áttételek* első kétharmadában már az etikai szféra problémái (főleg a szabadság, boldogság és felelősség kérdései) foglalkoztatják intenzívebben a szereplőket. Azt is mondhatnám: a *Galeri* a bűntudat és a boldogságkeresés regénye.

EL és Bohuniczky bácsi (a *Galeri* két főhőse) boldogságkeresése azonban mitől sem áll távolabb, mint mondjuk a maeterlincki „kék madár” „vizenyőjétől” (Szerb Antal). (Habár EL egy helyen a szabadságot biztosan nem véletlenül érzi valamiféle „kék áramlásnak”.) EL és Bohuniczky bácsi boldogságkeresése annak a dilemmának a kegyetlen megélése, hogy az emberi társadalomban az ember nem lehet egyszerre boldog és szabad.

Bohuniczky bácsi, a nyugalmazott múzeumigazgató, a regény második narrátora,

s tulajdonképpen, tehát első számú főhőse mindjárt bemutatkozása percében leüti a vezérmotívum hangjait: „... *hosszan eltűnődött valamin, majd kedvetlenül így szólt: »Amit örökre elveszítettünk, a kegyelem állapota«*”. S az egész mű nem egyéb, mint olyan intenzív „tűnődések” sora, amelyek következtében Bohuniczky bácsi szívinfarktussal a kórházba kerül. Mert EL öreg barátja (s egy korábbi korból származó alakmása) életének egy percében különös mélységgel éli meg az egyéni, személyes felelősségét annak a helyzetnek a kialakulásában és továbblétezésében, amelyben a boldogság és szabadság együttes megélése (a „*kegyelem állapota*”) lehetetlen. Bohuniczky bácsi tudja, amit a modern ember tud, hogy az emberiség történelmi gyermekkorából kikerülve (amelyben a személyiség életének értelme még a közösség életében gyökerezett, s az emberek oly nagy természetességgel élveztek az etikai jó és a boldogság szintézisét) csak az lehet „boldog”, aki előbb boldogul. Boldogulni viszont a társadalomban csak csalás, hazugság, egyfajta hamis létezés árán lehet, s így végül is igaza van Kierkegaardnak, aki azt mondja, hogy „*mihelyt az egyes az általánossal (a társadalommal, T. Á. megjegyzése) szemben érvényesülni akar, bűnözik...*”

Bohuniczky bácsi legnagyobb lelki traumája: 1944-ben tanúja, mint húznak föl a városháza udvarán álló diófára a nyilasok két katonaszökevényét. „*Bohuniczky bácsi, aki a magyarok alatt anyakönyvvezető volt, végignézte az akasztást, mivel a két legényt éppen az ő irodájának az ablakai alatt végezték ki.*” Végignézte és hallgatott. S aktivitása kimerült abban, hogy arra gondolt: „*Ez a háború. Előbb-utóbb mindenkit megölnék, mert ezt a háborút senki sem fogja túlélni.*” S ezzel a „*létezésnek egy pokolibb körébe taszította magát, a megbánáséba és lelkiismeret-furdaláséba*”. Bűnnek érzi hallgatását, bűnnek érzi, hogy nem szólalt meg a két ártatlan ember érdekében, azt is tudja viszont, hogy „*csak így nyílt módja a megmenekülésére*”. Megalkuszik saját lelkiismeretével, s így megalkuszik a külvilággal is. „*Ebben az órában Bohuniczky bácsi átváltozott számokká, betűkké, adatokká, a Nagy Szerkezet befogadta, felavatta, s ő megesküdt rá, hogy a holtáig szolgálni fogja.*”

Bohuniczky azonban egy dologban különbözik az átlagmegalkuvóktól. „*Én is megal-
kudtam, fiam – magyarázza EL-nek. – Én azonban nem tapsolok hozzá, s nem teszek úgy,
mintha elkerülhetetlenül meg kellett volna alkuudnom. Nem kellett volna. Gyáva voltam, ez az
igazság.*” Bohuniczky bácsi együtt él a bűn tudatával, ezért lesz a sorsa – mint valami modern Ágnes asszonynak – a pusztító lelki kín.

Például a nőcsábász parvenü, a gazdag Vermes családba benősült Sággy úr, s Vilcsek úr, az enyhén paranoiás magánnyomozó szintén az esztétikai szféra lakója, ők is mindent „*kívülről*”, a társadalomban megszerzett „*helytől*” (Kierkegaard kifejezései) várnak, de mivel nincsenek bűnük tudatában, foglyai maradnak ennek a szférának. (Cselekménybeli funkciójuk valószínűleg éppen Bohuniczky alakjának az ellenpontosítása, markírozása.) Bohuniczky bácsi azonban túllép az esztétikai szférán, s nem mássá akar lenni a külső által, hanem önmagává a belső által. Ismeri (vagy ismerni véli) önmagát, s a regénystruktúra szempontjából természetesen nem véletlen, hogy nem a hiteles, hanem a vélt önmaga jégében választ, s így a lépése (vagy Kierkegaard terminológiájával élve: ugrása) nem a vallási életszférába vezet. A kórházi ágyon fekvé, lázalmában ugyanis megjelenik neki a gyermekkorától keresett Ház, a „*BÉKE VELETEK*” OTTHON, s Bohuniczky bácsit a tagjává fogadja. Az Otthon tagsága pedig feltehetően azonos a regénycímbe jelölt „*galerival*”, a város lakosságának önző, minden hagyományos erkölcsi értéket elvető szervezetével. Bohuniczky bácsi tehát mint EL-nek egy korábbi alteregója, állandóan az általa többször is emlegetett szeretetnek, a „*kegyelemnek*” a birodalmába vágyik, de végül is kegyelemvágya – inautentikus, hitetlen, kiábrándult egyéniségének megfelelően – szélsőséges egoizmusba csap.

Grendel trilógiájában az etikai életszféra – amint azt már jeleztem – meghatározó jelentéssé válik, s ezt a szférát a műben távolról sem csak Bohuniczky bácsi képviseli. (Az elbeszélő például természetesen mindhárom életszférát bejárja, többek között ez is megkülönbözteti a mű egyéb alakjaitól, akiket általában csak egyetlen szféra lakóiként ismerünk

meg.) Emlékezetes az etikai szférából Spengler úr, a „*geodéziai intézet igazgatója*”, s az idősebb Bohuniczky, a „*bogaras földrajztanár*” (mindkettő a *Galeriből*), s főleg Lehotzky Viktor, a medikus (az elbeszélő későbbi anyai nagyapja az *Áttételekben*). Spengler úr számára a „*család és a hivatás bírt abszolút értékkel*” s „*műveltségével és szabadságba vetett hitével fölébe kerekedett minden kicsinyes világi alkudozásnak*”; az idősebb Bohuniczky aszkéta, akinek egykedvősége mögött „*egy megalkuvást nem ismerő, elveihez és rögeszméihez a végsőig következetes jellem lakozik*”; Lehotzky Viktor pedig megszállott; „*úgy viselkedett, mintha hipnózis hatása alatt lett volna*”, s látnokként hirdette, hogy az „*élet a legfőbb érték*”, s „*az individualizmus a szabad ember önzése a köz érdekében*”. Valamennyi bizonyos köteleességek, elkötelezettségek jegyében él, de ezeket a köteleességeket mintegy rögeszmékként, belső indítékokból élik meg, s ez a belső erkölcs teszi őket az etikai szféra lakóivá.

Más kérdés, hogy a vallási szférába egyik sem jut el, hogy ha hisznek is, csak az emberi általánosban (de leginkább önmagukban), s nem az emberen túlmutató transzcendenciában hisznek. A vallási szférát egyedül az elbeszélő közelíti meg, s azért egyedül csak ő, mert elbeszélésének az a néhány szereplője, aki ebben a szférában tartózkodik (mint például az apácák nevelte Zsófi, akinek Bohuniczky bácsi „*kitartóan*” udvarol, s aki szerint „*ahol a szeretet jelen van, ott a pusztulás sohasem lehet egyetemes*”), az nem odaért, hanem mintegy ott eszmélt a világra, s így egyfajta a priori vallásos ortodoxiát képvisel, s nem sok köze van Kierkegaard életstádiumaihoz.

Ezt a stádiumot (Kierkegaard intenciói szerint) annak a lesújtó felismerésnek kell megelőznie, hogy a társadalomban élő ember céljai teljességgel megvalósíthatatlanok, s a külsőnek, az általánosnak ez a teljes bezárulása fordítja aztán a szubjektumot véglegesen önmaga felé és önmagába, ahol a személyiség szabadsága és kibontakozása, s így a végső igazság megragadása, s az Istenben való feloldódás egyedül lehetséges. Csakhogy Grendel elbeszélőjéből a társadalomban megvalósítandó célok, nemesebb ambíciók kezdetben csaknem teljesen hiányzanak.

„*»Kedves EL – kérdezte doktor Kulcsár Elemérné – , meddig lehet így élni hit és ambíciók nélkül?«*

EL megsúgta neki:

»Tudja, kedves asszonyom, így soká lehet élni.«”

EL (az elbeszélő) akkor éppen raktárossegéd és kutyasétáltató. (Doktor Kulcsár Elemérné kutyáját sétáltatja, havi nyolcvan koronáért.) Nemrég hagyta ott a műszaki főiskolát, miután rájött, hogy „*az egész gépészmérnökség annyira sem érdekli őt, mint sírását a talaj ásványisó-tartalma.*” Akkor még nem volt ereje korigálni korábbi helytelen választását, s raktárossegédi „állást” vállal szülővárosában. Az újabb helytelen választást viszont már nem akarja megkockáztatni. Fölteszi hát magának a kérdést: ki ő? És: mi ő? S a *Galeri* végtelen monológjai és tudatfolyamai tulajdonképpen e kérdések megválaszolásaként fogalmazódnak meg EL-ben. Cicerójával, Bohuniczky bácsival bejárja városa poklait (múltját és félmúltját), s ezzel mintegy magánpoklát tágítja ki, s teszi annak bugyrait maga és mások számára is érzékletessé, s pokolmivoltát vitán felülivé. Részéről így ez a „megérzékítés” egyszerre esztétikai és etikai tevékenység: teremtett figuráiban megéli és kiéli szélsőséges individualizmusát, s újabb választási lehetőségeinek valószínűsített csődjét is. (S ilyen vonatkozásban az *Éleslövészet* regényepoetikai kalandját – amely az elbeszélő személyes idejében a főiskolai évekre esik – sem tekinthetjük másnak, mint az esztétikai stádiummal való leszámolásnak.) Így kerül el az elbeszélő a „nullaponthoz”, amikor is úgy érzi, hogy tiszta lappal indulhat, újakezdheti életét. Ehhez az újakezdéshez azonban még mindig meglehetősen homályosak a belső indítékai. Egy helyen azt mondja, hogy „*erősen kívánta... , váljék érzékletlenné, mint egy rög, amely nem emlékezik, hanem az örök emlékezet maga*”, máskor „*tetten akarja érni az időt*”, „*száz vagy ezer különböző nézőpontból készíteni felvételt*”, elkapni valamit a „*teljes igazságból*”, s ezekkel a homályos, de „nagy elvárások-

kal”, valamiféle homályos etikai és ismeretelméleti maximalizmussal lesz fotóriporterré, újságíróvá (a *Galeri* végén), s kiadói szerkesztővé (az *Áttételekben*).

S ekkor újból, most már a saját bőrén tapasztalja, hogy „*A társadalomnak nem rá, hanem az általa betöltött szerepre van szüksége*”, hogy „*A lakásában otthon van, a világban nem*”, mert a világban az értékrend alól „*régen kihúzták az erkölcs talaját, s bár illik, sőt kötelező hivatkozni rá, komolyan senki sem veszi. Azt mondja valaki: őszinteség, s arra gondol: a hazugság ügyes leplezése. Öröm helyett az öröm, szeretett helyett a szeretet, bizalom helyett a bizalom hiányának a leplezésére gondol, s ezekbe a manőverezésekbe beleöli energiáinak a nagyobbik részét, olyan játékszabályokat eszelve ki, amelyek mögül éppen a játék és a tét hiányzik*”. S kétségbeesve tapasztalja, hogy ebben a világban már „*senki sem tudja, mi az igazság*”.

S nem kell a cselekmény időszámításán sokáig töprengenünk, hogy rájőjjünk: mikor az elbeszélő ezeket a keserű dolgokat így átgondolja, annak a bizonyos világnak a hozzá legközelebb eső részében, azaz Csehszlovákiában a husáki „konzolidáció”, tehát a legtöményebb totalitarizmus dühöng, s habár ő egyetlen konkrét utalást sem tesz erre a korra, minden, amit a „világról” mond, erre a „konzolidációs” világra is pontosan illik.

S csoda-e, hogy éppen akkor, a társadalmi létnek éppen ezen sötét koordinátái között ér el Grendel elbeszélője a kierkegaardi „végtelen rezignáció” szakaszába, amely ugyan még nem egyenlő a vallási stádiummal, de annak mintegy előszobája, „*megelőzi a hitet oly módon, hogy ... csak a végtelen rezignációban leszek világos magamnak az én örök érvényességemben, csak ezután lehet szó arról, hogy a léteket a hit erejével megragadjam*” (Kierkegaard). Csakhogy Grendel elbeszélőjében ez az „örök érvényesség” sajátosan, nem a kierkegaardi terv szerint mutatkozik meg: a végtelen rezignációban, a teljes kilátástalanságban nem a „hitet” és belső szabadságot, hanem a nemlétet választja. Amely persze — ha úgy vesszük — szintén az örök érvényesség egyik (legradikálisabb) formája, de mégsem az az istenben való feloldódás, amelyet Kierkegaard ajánl. Grendel hőse az átélte, de meg nem valósított nemlét (öngyilkosság) után jut el egyfajta furcsa „vallási” életstádiumba. De mielőtt még erről a végső, cselekményzáró stádiumról szólnék, hadd válaszoljam meg a fejezet bevezetőjében feltett kérdést: mi motiválja (motiválhatja-e valami) az előbbi stádiumokban a hős későbbi életben maradását, az „és mégis” gesztusát?

A motiváció kiszögelléseit, az elbeszélő erkölcsi értékrendjének állandóit kitapogatni nem egyszerű feladat, etikája ugyanis jellegzetes kontextuális etika, a konkrét helyzetek szerint állandóan változik, csak egyben állandó: keretében a hagyományos erkölcsi értékek problematizálódnak, nem-értékeknek bizonyulnak.

Az elbeszélő gyakorlatában még az olyan egyértelműen pozitív tartalmú érték is visszajára fordul, mint a részvét. Mikor öngyilkossági szándéka után megint szembetalálja magát a rossz kéziratok problémájával, így medítál: ha „*ajánlani fogod az előtted heverő rossz verseknek a kiadását, enyhítesz ismeretlen szerződ boldogtalanságán. Vagyis nem teszel mást, csupán amit emberi kötelességednek érzel: adukkal a kezekben úgy játszol, hogy mégis veszíts*”. Azaz megideologizálja megalkuvását, és minden marad a régiben. Csak a reménytelenség, a lemondás, a rezignáció lesz nagyobb, mélyebb benne. Vagy valami más is változott?

Ellenőrizhetjük: a trilógia három kötetében a *szabadság* (mint minden morális döntés alapja) és a *szeretet* az a két erkölcsi érték, amely az elbeszélő részéről (és „elbeszélésének” egyéb figurái részéről, ami végső soron ugyanaz) végig és egyértelműen pozitív tartalmat vagy minősítést nyer. Néhány példa a *Galeriből*: „*S nem a szeretet-e a legfőbb érték, amit kötelessége mindenkinek őrizni, óvni és táplálni magában, s nem az engedelmesség, a lemondás, az örökös önfeláldozás-e az igaz szeretet legádázabb ellensége?*”. „*Azzal kell kezdenem ugyanis, hogy a harangszó, az valami kék áramlás, valami olyan különös anyag, amely akadálytalanul ki tud terjedni a térben, át tud hatolni a falakon, be tud bújni akár a kulcsra zárt fiókokba is, a cukor vagy a só kristályainak a belsejébe, vagyis egy meghatározott*

térben birtokolni tud bármit, ami ennek a térnek a fizikai tartalma. Ez a kék áramlás tehát maga a szabadság, s aki ezt a szabadságot el tudja oldozni, rendkívüli ember lehet”. „Én ugyanis nem hiszem, hogy a történelem a vágyaink szerint alakul, s hogy csak úgy lefekszik nekünk, mint valami bözsi. Én éppen azt szeretném megmutatni, hogy lehet nélküle is szabadon élni”, „... a szeretet, az felelősség és gond, és folytonos készenlét, és nem elég havonta deklarálni egyszer, hanem áldozatokat is kell hozni érte”, „Mert ahol a szeretet jelen van, ott a pusztulás sohasem lehet egyetlenes”, „Mi hát az igazság? Feltehetően bármi dolog, amiben egy darab szeretet van”; s az Áttételekből: „...nincs az a magasabb érdek, amit fölébe lehetne helyezni az egyén szabadságának. Hiszen a történelem értelme és célja a független, öntudatos, az individualista ember, akit nem béklyóznak előítéletek, s tőle idegen elvárások kedvéért nem adja be a derekát”, „...vissza kell térnetek az élet valódi értékeihez, ami nem a siker vagy a dicsőség, de nem is a vagyon, hanem a szabadság. De ahhoz előbb fel kell adnotok a tisztán materiális szempontjaitokat”, „Lehotzky Viktor azonban megvetette a politizálást, miként az eszmék és utópiák hirdetését is. Ez utóbbiak szerinte arra jók csupán, hogy eltereljék az emberek figyelmét a belső szabadságokról, amelyet közelességük volna kiteljesíteni... Mondhatnám úgy is, az individualizmus a szabad ember önzése a köz érdekében”.

Ezek a hangsúlyozottan „életpárti” értékek a trilógia egészében úgy oszlanak meg, hogy mintegy előkészítik, vagy legalábbis retrospektíve érthetőbbé teszik a „végtelen rezignáció” intermezzóját lezáró fejleményt: az életben maradást, s az elvált feleségtől visszacsúzó gyermek befogadását. S ilyenfeleképpen azokat a helyzeteket, amelyeknek a korábbi stádiumokban az itt idézett motívumok a mozgató rugói, az „és mégis” fordulat motivációjának kell tartanunk.

Tanulságos e motívumok eloszlását közelebről megtekintenünk: az *Éleslövészetben* (az esztétikai-individualista életstádiumnak megfelelően) a szabadság és szeretet problémaként alig van jelen, a *Galeriben* (amelynek ideje hozzávetőlegesen az etikai stádiumnak felel meg) annál alaposabban, módszeresebben járják körül a szereplők mindkét fogalmat, míg az *Áttételek* első felében inkább már csak a szabadság a téma. E zárókönyv második felében (a vallási stádium bevezető szakaszában, a „végtelen rezignációban”) viszont direkt módon már sem a szabadság, sem a szeretet nem kerül szóba, hogy annál súlyosabban térjen vissza éppen e két etikai érték (csak virtuálisan ugyan és egymással szembefeszülve) az elbeszélő végső döntésében.

Az elbeszélő ugyanis úgy akarja belső szabadságát megvalósítani, hogy a külső valóságtól eloldozza magát (megszakítja kapcsolatát az emberekkel, otthagyja munkahelyét, öngyilkosságot tervez, végül teljes közönybe süllyed), de ezt a befelé irányulást végül is lehetetlenné teszi a gyermekére (tehát kifelé) irányuló, a bensőjében — úgy látszik — minden rezignációja ellenére is tovább élő szeretet.

Sajátságos módon oldja föl a szabadságnak és szeretetnek ezt az ellentmondását Kierkegaard. A fiát, Izsákot feláldozni készülő Ábrahámról meditálva fogalmazza meg a dilemmát: „Ábrahám egyetlen pillanatban sem tragikus hős, hanem valami egészen más, vagy gyilkos, vagy hívő”. S Ábrahám „bűné” a filozófus természetesen a hitben oldja föl: a bibliai apa azért emelt kést a fiára, s akarta azt feláldozni, mert hitt Istenben, hitte, hogy Isten tervében majd visszakapja, visszakaphatja Izsákot. Az Istenbe vetett hit érzése magasabb rendű benne, mint a gyermek, az élet iránt érzett szereteté.

A hitnek és szeretetnek ezt a hierarchiáját — a hitet is, szeretetet is Istenre vonatkoztatva — Kierkegaard direkt módon is megfogalmazza: „Számomra az Isten szeretete sem közveilen, sem fordított értelemben nem jelenti a valóság mértékét. Nem vagyok annyira alattomos, hogy tagadjam, de elég gyáva sem vagyok ahhoz, hogy panaszkodjam és siránkozzam azon, hogy a hit valami sokkal magasabb dolog”. A hitnek ezt a természetét nevezi Kierkegaard a „hit paradoxonának”, amely „egy gyilkosságot szent, Istennek tetsző cselekedetté képes változtatni”, s amelyet „semmiféle gondolkodás nem tud megérteni, mert a hit éppen ott kezdődik, ahol a gondolkodás megszűnik.”

S ezen a ponton meg kell állnunk egy pillanatra, s mielőtt gondolatmenetünkben továbbmennénk, vitatkoznunk kell a filozófussal. Nem azt akarom vitatni, hogy elképzelhető-e a „hit paradoxona” Ábrahám esetében, hanem azt, hogy van-e a példázatnak általános emberi-erkölcsi jelentése? Ha elfogadnánk a hitre épülő etikát (amely végső soron azonos lenne a „cél szentesíti az eszközt” erkölcs gyakorlatával), akkor milyen alapon tudnánk elítélni az inkvizíció embertelenségeit, a hit imperatívuszával visszaelő s az ártatlanok ezreit, tízezreit válogatott kínzásokkal halálba küldő Marchiai Jakabokat, s a modern, huszadik századi inkvizíció Sztálinjait? Nem, a „hit paradoxonának” ezt a fajta logikáját sem felfogni, sem elfogadni nem tudjuk. Elfogadhatta Kierkegaard a 19. században, mikor a „szent inkvizíció” már nem, s a proletárdiktatúrák inkvizíciója még nem létezett, de számunkra ma, a huszadik század végén ahhoz még túlságosan közelről világít az ötvenes években feláldozott, azaz legyilkolt Izsákok máglyája, hogy az ilyen paradoxonok meg ne retentsenek bennünket.

S feltehetően ez az érzelmi logika irányítja Grendel elbeszélőjét is, mikor legmélyebb rezignációjában (mikor úgy véli, hogy már mindenen túl van, s már csak mint valami beckett-i véglény vegetál a teljes közöny és a „*nélkülözhetetlen hazugságok és képmutatás*” szemetekukájában), egy este megjelenik lakása küszöbén a fia, s bejelenti, hogy megszökött az anyjától. Az elbeszélő visszaküldhetné, elzavarhatná, „feláldozhatná” a gyermeket közönye, rezignációja máglyáján, de ő ehelyett így fohászodik: „*Csak most ne hagyj el... Csak most segits megtisztulni.*” Igen, Grendel elbeszélője magáévá tudta élni Kierkegaardot — és micsoda ragyogó szépírói és emberi tehetséggel élte magáévá! — addig, míg a filozófus a tömegemberrel (a „*blokkemberrel*”) szemben az individuumot, a hazug társadalmi léttel szemben az önmagával azonos személyiséget segítette, erősítette benne, de elfordul tőle azon a ponton, ahol etikája szeretetellenes, életellenes fordulatot vesz. Minden hitnél, erkölcsnél erősebbnek bizonyul ugyanis az elbeszélőben az a korábbi meggyőződése (a *Galeriből*), hogy „*ahol életről-halálról döntenek, ott az igazság és az erkölcs szempontja papirosszempont, s a róluk való elmélkedés ocsmány lelki perverzió.*” Vagyis: Grendel hőse számára az esztétikai és etikai lét, valamint a teljes lemondás tisztító stádiumaiban csak a szeretet értéke bizonyul állandónak, kikezdehetetlennek, elpusztíthatatlannak, s az életellenességet, az embertelenséget szerinte semmi sem igazolja.

E fejezet tetszetős befejezése lenne, ha most azt mondanám, hogy az elbeszélő végső tetteiben (fia befogadásában) valamilyen formában mégiscsak jelen van Kierkegaard vallási stádiuma, hisz e szeretetközpontságot fel lehet fogni úgy is, mint a szeretet vallásá misztifikálását (Kierkegaard idejében Feuerbach hirdette, hogy a szeretet mint az embereket összekapcsoló alapviszony betöltheti a vallás szerepét), csakhogy egy ilyen messzemenő következtetéshez ez a befejező jelenet túlságosan jelzésszerű. S jelölni is inkább csak irányt jelöl, mintsem állapotot. S ez érthető. Grendel Lajos ugyanis a nyolcvanas évek elején írta trilógiáját, tehát akkor, amikor Csehszlovákiában a változásnak, a személyiséget bénító totalitarizmus végének, s egy esetleges más „stádium” kibontakozásának még semmi jelét sem lehetett észlelni. Havelék a publicisztika nyelvén megíjósolhatták, s meg is jósolták egy „egzisztenciális forradalom” eljövételét, Grendel a szépirodalom eszközeivel csak a forradalom emberi tényezőit állíthatta formába. S ő úgy valószínűsítette meg művészi tervét, hogy a tényezők egyikét a szeretet-irányú megtisztulásban jelölte meg. De — az „egzisztenciális forradalom” állásának megfelelően — nem a megtisztult embert, hanem a tisztulás folyamatát mutatta föl.

4.

Grendel Lajos három könyvének a szlovákiai magyar irodalomban rendkívüli, s a magyar irodalom egyetemében is vitathatatlan jelentőségét tehát abban kell látnunk, hogy (társágunk hetvenéves irodalmi *nagy akarásai* után) szerzőnknek sikerült olyan epikai hőst

teremtenie, akit nem csak egy szűk közösség, hanem az egyetemes emberi létezés képviselőjének is érzünk. Ez a hős a kor reprezentatív tudása és történelmi emlékezete birtokában igyekszik a kor nagy kihívásait, kérdéseit ha nem is megválaszolni, de legalább egyfajta rendbe állítani magában.

Márai Sándor írja valamelyik *Naplójában*: „Amikor (Nietzsche) kimondta, hogy a görög tragédia hőse »azért hős, mert a győzelem reménye nélkül harcol«, kimondott egy szót, amelynek olyan felszabadító ereje (vagy pusztító hatása) van, mint a nukleáris energiának.” Grendel ilyen értelemben Nietzsche- és Márai-követő is.

Az *Éleslövészetből* idézek: „Am az elbeszélő nem bízik logikus, megmagyarázható, megnyugtató és végső fokon igazságos végkifejeletek eljövételében, sem általában, sem az ő és hozzátartozói konkrét sorsát illetően. Bizonyos értelemben éppen az ellenkezőjét érzi kötelezőnek a maga számára. Akiket szeret és becsül, lebeszélni a logikus, megmagyarázható etcetera végkifejeletekbe vetett okatlan és jámbor hitükről. Mert ha ez sikerül, akkor talán lehet kezdeni már valamit. Vállalni is lehet egyet-mást.” S a *Galeriben* a Nietzschétől és Máraitól tanult életfilozófia kulcsszavát szó szerint is leírja: „EL érezte, hogy a nullapont közelébe érkezett, ahonnan már jól látni a valóságos arányokat, a dolgok autonómiáját és zsarnokságát; a tekintet tiszta lesz, de a remény megbénul, és kiölti nyelvét, mint az akasztott ember.”

Íme, a huszadik század polgára, aki a remény illúziója, ha úgy tetszik: Isten nélkül akar élni, mert csak illúziók nélkül „tiszta a tekintet”, s csak így lehet „kezdeni”, „vállalni”, azaz: tenni valamit.

Tenni, de ki ellen vagy mi érdekében? Grendel polgára — intellektualizmusával, ironiájával — az arc nélküli tömegembert, a saját létét pillanatonként feladó, a társadalmi léttel megalkuvó „galeritagokat” (és saját magát is) egyértelműen elítéli, de azt, hogy minek a jegyében ítélkezik, inkább csak felvillantja. Mintha azt mondaná: Ember, küzdj, de ne bízz! (hogy megint a Madách-párhuzam segítségével fejezzünk ki valamit), s ennek megfelelően életének esztétikai és etikai stádiuma mellől hiányzik a kierkegaard-i vallási stádium, a beteljesülés. Helyén egy gesztust (a gyermek befogadását) és egy fohászt találunk: „Csak most segíts megiszulni”. Mindkét elem egy olyan Heidegger-féle isten nélküli „ateista vallás” irányába vág, ahol az ember maga „pásztorolja” a létet. De ebben a vallásban — miután a racionalizmus eredményei az előbbi stádiumokban alaposan relativizálódnak — a ráció leköltözik a polgár agyából a polgár szívébe, s ha el akarjuk képzelni a trilógia utolsó oldala után következő oldalakat, akkor képzeljük el a szeretet által „pásztorolt” teljes (egzisztenciális és társadalmi) lét történeteit, tetteit, vállalásait.

Nem kétséges, hogy Grendel ebben az Isten utáni, de szeretet előtti polgárban a huszadik századi átmeneti ember paradigmáját kívánta megteremteni, s teremtette meg. S ilyen vonatkozásban kritikai megjegyzés kívánkozik ide azoknak a magyarországi bírálóknak a címére, akik szerint „...a *Galeri* a kisebbségi sors személyiségromboló veszélyeivel foglalkozik”, vagy egy másik megfogalmazás szerint: „A *Galeri* egy közösség, egy etnikai kisebbség identitásának elvesztéséről szól.” Grendel trilógiájában ugyanis a „kisebbségi sors”, az „etnikai kisebbség identitásának elvesztése” csak kiindulási helyzet a fenti paradigma megteremtéséhez, s ilyenféleképpen csak szempont lehet az egyébként egyetemes érvényű modell megértéséhez, s nem a modellt kitöltő tartalom.

A Proust-irodalomból ismert az „akvárium-lét” fogalma: a balbeci nagy szálloda kivilágított vendéglőjében — mint „különös halak és puhányok” — esznek, lakomáznak az arisztokraták és polgárok, s a vendéglő üvegfalán túlról — mint valami akvárium lakóit — szemléli őket a „balbeci munkásnép, a halászok és kispolgárcsaládok”. Grendel trilógiájában nincs üvegfal, s ha van is, rajta túl nincs semmi. A „galeri-lét” nem „akvárium-lét”, nem a teljesség részét, hanem a teljességet célozza. S ebbe a teljességbe éppen úgy beletartozik Novotný (az egykori hírhedt csehszlovák párt- és köztársasági elnök), a hatalom képviselője, mint Bohuniczky bácsi, a hatalom kiszolgáltatója; a város „identitásvesztése” egyenes folyománya annak a magyar pszeudolétnek, amely a magyar múlt nagy megalkuvásaiából

(például 1867-ből) következnek; a megalkuvás mint „magyar sors” az Ember nem sajátlagos (identitás nélküli) létének a következménye; ennek a nem sajátlagos (hazug) létnek a hordozója az elbeszélő, Bohuniczky bácsi és a többiek, s ugyancsak ők a letéteményesei annak a sajátlagos (benső) létnek is, amelyet ki kell magukból bontaniok, hogy elérhessenek a szeretet stádiumába, amely valahol a könyv utolsó lapjain túl kezdődik, s amelyet a szerző éppen csak jelez, felvillant; és így tovább, körbe-körbe. Folytathatnánk a végtelenségig, s közben mindig ugyanazt a tényt kerülgetnénk: a „galeri-lét” az Ember léte.

Más kérdés, hogy ez a paradigma vagy modell az „etnikai kisebbségekre”, a „kisebbségi sorsra” fokozottabban érvényes. A három könyv megírása és megjelenése idején mi itt, Csehszlovákiában azonban ennek a fokozott érvénynek az ellenére sem „kisebbségi sorsunkat”, s nem is „etnikai identitásunk elvesztését” láttuk a modellben, hanem a „bürokratizmusnak és bizantinizmusnak azt a csodálatos konglomerátumát” (Karel Kosík), amely 1968 után lélektelen tömegemberré, száználmas „féllénnyé” „normalizálta” a csehszlovák állampolgárt. Azt a társadalmi létet láttuk az egyik oldalon, amelyik — korlátlan hatalomként — „számokká, betűkké, adatokká”, a „Nagy Szerkezet” részévé degradálta az egyes embert, a másik oldalon pedig éppen ezeket az egyes embereket láttuk, amint vagy közönnyel, belenyugvással fogadják a nem sajátlagos létet, vagy — horribile dictu — még élvezik is (Balassa Péter az „erőszakítétel erotikájaként” fogalmazta meg valahol ezt a sajátos totalitárius helyzetet), vagy — jobbik esetben — büntudatot éreznek együttműködésük miatt. Grendel elbeszélőjében, Bohuniczky bácsijában és egyéb figuráiban azt az etikus lényt láttuk, aki leleplezte önmagában — s így valamennyiünkben — a cinkost; aki félelmetesen pontos fogalmakban, jelzőkben, nagy erejű metaforákban, fokozásokban, halmozásokban mondta el mindnyájunk helyett, hogy „Ha már senki sem tudja, hogy mi az igazság, akkor a hazugság lesz az igazság.”

Ugyanebben az időben a „chartás” Havel szinte szó szerint ezt mondja (híres röpiratában, a *Hatalom nélküliek hatalmában*): az állampolgár, ha elfogadja az életet a „normalizáció” rendszerében, akkor mintegy „igazolja ezt a rendszert, tartalommal tölti meg, műveli, egy a rendszerrel... Épp ezért hazugságban él.” S épp ezért: Grendel könyveit olvasva 1981-ben, 82-ben és 85-ben gondolhattunk-e másra, mint erre a hazugságelvé rendszerre? A nyolcvanas évek elején a történelem egészen konkrét tartalommal töltötte meg a Grendel kínálta nyitott modellt.

Csakhogy: Grendel Lajos trilógiája valószínűleg az a nyitott mű, amely a történelem minden szakaszában talál majd magának jelentést. Alapvetően a „világban való létre” nyitott, de azért a „világ” legalább annyira benne van, mint a „lét”.

A tanulmányt a pozsonyi Irodalmi Szemlével egy időben közöljük.