

LAPIS JÓZSEF

„A másik parton”

ISMÉTLÉS ÉS KÉNYSZER

MÁRAI SÁNDOR *A GYERTYÁK CSONKIG ÉGNEK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN***Nyelv a végtelenhez, nyelv a halálhoz***

„Az istenek azért küldték a balsorsot a halandókra, hogy elbeszélhessék azt; ám a halandók azért beszélnek el, hogy a balsors soha ne érhesen véget, hogy beteljesülése a szavak távolába vesszék, ahol, bár a szavak nem akarnak elnémulni, szertefoszlanak végül” (Foucault 61). A tábornok a regény kétharmad részében beszél, végeérhetetlen monológja elárasztja a könyv oldalait, a regényvilágon belül pedig szavai végigömlenek az estén, az éjszakán, hajnalba nyúlóan. Úgy tűnik, mintha ez az ember hinne a szavakban, a beszéd erejében, hogy elbeszélése végén történhet valami, valami olyan, ami értelmet képes adni nem pusztán a beszédnek, de a beszéd által mindannak, ami előtte volt, és annak is, ami utána következik majd. De mégis, miért beszél ez az ember? Ahogyan a tábornok is, én is két kérdést teszek fel, melyekre a válasz a könyv(ben) lehet, ha a könyv jel¹. Az első kérdés: mégis, miért beszél ez az ember? A második kérdés pedig másik két könyvre fog irányulni, melyek szerepelnek a regényben – mindkettő többszörösen hangsúlyos helyen. Mí a szerepük e könyvben lévő könyveknek, kapcsolatban állnak-e egymással, és amennyiben igen, hogyan írható körül ez a kapcsolat?² Dolgozatom e két kérdés körül fog többször is körbefordulni.

Figyelhetünk arra, amit a tábornok mond, arra, ahogyan mondja, és arra, amit nem mond. Az egzisztenciális tét és a szándék nyilvánvaló. Többször elhangzik a regényben, hogy aznap este az igazságról lesz szó, ami után már nem várhat más rájuk, csak a halál („iparkodunk megtudni az igazságot, s aztán megyünk a halálba” [113]. „Eljött ez az este, mikor nincs értelme másról beszélni, csak az igazságról és a lényegesről, mert ennek az estének nincsen folytatása és talán nem is következik már sok este és nappal utána... úgy értem, semmi esetre sem következik olyan, melynek különösebb értelme lenne” [73].). Más szóval: (szerinte) addig tart a beszéd, amíg fel nem bukkan benne az „igazság”, mely után a halál következik. Matematikai kifejezéssel élve: a tábornok nyelve konvergál a végtelenhez, a halálhoz – nem találkozik vele.

¹ „De a könyv mégis beszél. (...) S egyszerre megértem: hogy ez a könyv is jel és válasz.” (Márai 93).

² Erre a második kérdésre, mely a trópusokkal és Krisztina szerepével (a nő helyzetével), illetve ezek összefüggéseivel foglalkozna, csak egy következő dolgozatban tudok valamiféle választ adni, de mivel az szerves része lesz egy egész munkának, helyénvalónak látszott nem kihagyni a gondolatmenetből.

Ismétlések végjátéka

A regény ismétlések szövevénye. Nem könnyű ebben a szövedékben mintát észrevenni, az analízis vég nélküli.³ Az ismétlés motívuma kényszeresen ismétlődik a szövegben. A családi szálakat vizsgálva feltűnő, hogy a tábornok apja (a testőr) és anyja („a francia nő”) nem értik meg egymást, radikális különbségük ismétlődik Henrik és Krisztina házasságában, ahol Henrik az apa, Krisztina pedig az anya „típusát” látszik továbbvinni. A szülők sorsa a végleges eltávolodás, az egymás nélküli egymás mellett élés volt, az anya a kastélyban, a testőr a vadászlakban. A tábornok, aki igazán mindig is apjához vonzódott, házasságának utolsó nyolc évében szintén húsz kilométerre él feleségétől, annak halála után költözik csak vissza a kastélyba, ahol Krisztina élt. Henrik apját követve katona lett, míg Krisztina az anyához hasonlóan „másféle”, zenét szerető ember. Ez az oppozíció Henrik önértelmezése szerint is életének és kapcsolatainak szerves részévé válik: „Igen, Arcóban hallottam apám hangját, s megértettem, hogy az ő sorsa megy bennem is tovább, én az a fajta jellem és ízlés vagyok, aki ő volt, s anyám, te és Krisztina álltok a másik parton, mindegyiknek más a szerepe, az egyik anya, a másik barát, harmadik kedves és szerető, feleség, s mégis, mindhárman ugyanazt a szerepet játsszátok életemben. A másik parton, igen, ahová nem lehet átlépni soha...” (105).⁴ Érdekes lehet ezt összevetni Freud egy passzusával *A halálöszön és az életöszönök*⁵ című művéből. „Ugyanazt, amit a pszichoanalízis a neurotikusok indulatáttételi tünetényeinél mutat ki, megtalálhatjuk a nem neurotikusok életében is. Sorsüldözöttek benyomását teszik, élményeiken keresztülvonul egy démonikus vonás, és a pszichoanalízis kezdettől fogva úgy vélekedett, hogy az ilyen emberek nagyrészt önmaguk idézik elő sorsukat, amelyet a korai gyermekkor emlékei determinálnak. (...) Ismerünk férfiakat, kiknél minden barátság úgy végződik, hogy a barát elárulja őket...” (36).

A regény elején a narrátor beszámol egy ilyen meghatározó gyermekkori élményről, Henrik bretagne-i látogatásáról anyja családjánál, ahol a halál szele érinti meg. Az „idegen szag” és a szeretet hiánya hatására a gyermek úgy dönt, meghal – „minden élőlény belső okokból hal meg” (Freud, *HÉ*, 67) –, ám Nini, a dajka idejében érkezik (csodával határos módon, hiszen már az utolsó kenetet is feladják), és együtt legyőzik a kórt. Henrik nyolc évesen találkozik Thanatosszal, ám Erósz ekkor még erősebb – ám a két erő dinamikája szerint soha nem tűnik el Henrik életéből az a vonz(ód)ás, mely a francia tengerparton

³ A pragmatikai szituáció analízisként való értelmezése is megfontolandónak tűnik – a szerepek, mint oly sokszor, itt sem rögzítettek. Konrád sokszor úgy viselkedik, mint egy analitikus, aki Henrik problémáját szeretné orvosolni, miután felsejlik előtte, hogy régi barátja, valamiféle ismétléskényszer nyomán, beszédjében játssza újra a múltat. A helyzetet bonyolítja, hogy a tábornok részéről az előhívás teljesen tudatos – ráadásul elemzőként gyárt konstrukciókat a múltra vonatkozóan, Konrád szándékait vizslatva. A beszédben való megismétlésnek a szituáció ad értelmet: Konrád, mint hallgató jelenléte. A tábornok narratívája ily módon nagy mértékben a helyzet, az (indulat)áttétel (transference) jelensége felől is vizsgálható. (Vö. Brooks 53–59.) És mindketten változáson esnek át a terápia során.

⁴ Ezen családi öröklődés pszichoanalitikus vizsgálatához segítséget nyújthat Szondi Lipót, aki a családi tudattalan lehetőségéről értekezve beszél a genotropizmus törvényéről, a rejtett családi hajlamok utódokon lemérhető hatásáról, lehetséges visszatérésükről (60–65).

⁵ Mostantól: *HÉ*.

érintette meg (újra).⁶ Az, hogy a regényben a tábornok hosszú monológja előtt, a külső narrátor közlésében értesülünk e gyermekkori tapasztalatokról, arra utal, hogy ezen élmények nem szűnő, Henrik életét determináló hatása és jelenléte a tábornok tudatán kívülre helyeződik. A monológ olvastán nem tekinthetünk el az előzetes, a főszereplők életét bemutató szövegrészek és későbbi megnyilatkozásaik egymástól nem független viszonyától.⁷

Nini szerepe a regény egyik legösszetettebb kérdése. Fiatal és szép, aki elveszíti gyermekét, és Henrik szívja majd be fiának szánt anyatejét. De nemcsak ő tekint fiaként Henrikre, a gyermek is anyjának érzi. Pontosabban szólva más az ő kapcsolatuk, mint az általában elgondolt szülő–gyermek, testvér–testvér viszonyok. De nem is nevezhető szeretők kapcsolatának. Egyik sem, és mindez egyszerre – nem vérszerinti anyaként az incesztus bűne nem jelentkezik, az indulat szabadabban áramolhat közöttük, noha nem minden szociális gát nélkül. Ez a sehol-lét jellemzi a két ember viszonyát: közellét és távollét megszüntethetetlen kettőse a találkozás önfeledt öröme nélkül. Nini ott van minden határhelyzetben: születésnél, betegségnél, az anya halálánál, az esküvőn, egészen a végig.⁸ „Mindig mosolyog” (8), mindenütt ott van, ahol kell, láthatatlanul; egész életét a tábornok felnevelésének szenteli, vigyáz rá még öregkorában is – Erősz ő, aki mindig tudja, mit kell tenni az élet fenntartása érdekében. Erősz, akinek reménye sincs a beteljesülésre, az egyesülésre képtelen közelség állapotának foglya, de akinek ez az apró, leküzdhetetlen távolság adja az erőt és a fölényt. A helyzetük megingathatatlanságával (reménytelenül) tisztában lévő öntudatát, a bizonytalanság hiányának szerelemnélküli állapotában.

De ott, Bretagne-ban más is történt. Nem sokkal a felépülés után egy fügefá⁹ alatt, Ninivel kettesben relatív élményben részesülnek: „Hallgatták a tengert: zúgása ismerős volt. Úgy zúgott, mint otthon az erdő. A gyermek és a dajka arra gondoltak, hogy a világban minden összetartozik” (20). Ez az élmény szintén Thanatoszhoz köthető, de ez már nem fájdalom, nem halál, hanem az őselmény, az uterus, az egy-ség felidéződése az elmében, metaforaként. (A tenger ilyen irányú, általános szimbolikája mellett ebben a regényben az erdő is gyakorta jelenik meg úgy, mint „ősi otthon”, mint szimbolikus tér, hol megtörténnek a nagy pillanatok, mint pl. a vadászat, melyről később lesz szó.) De nem problémamentes az ilyen élmény: „Ilyesmi később jut csak az emberek eszébe. Évtizedek múlnak el, átmennek egy sötét szobán, melyben meghalt valaki, s egyszerre hallják a tenger zúgását, a régi szavakat. Mintha az a néhány szó az élet értelmét fejezte volna ki. De később mindig másról kellett beszélni” (uo.). Másról – mindig csak arról, amiről lehetett beszélni (demand), de ez a néhány szó, ez a „mintha” (pedig ez is csak egy mintha-újra-egyesülés, az összetartozás pusztán gondolati élménye) a vágyak (desire) terepében lakozik, mindörökké. Később, egyszerűbben, így fogalmaz meg hasonló gondolatot a tá-

⁶ Újra, hiszen a „halálöszön” az anyaméh állapotába való szimbolikus visszakерülés iránti vágyként is értelmezhető.

⁷ „...a narratív igazság oly mértékben függ a vágy diskurzusától, mint a múlt eseményeiről tett állításoktól” (Brooks 59). Saját fordítás.

⁸ A regény végéig, mely, mint látni fogjuk, szimbolikusan az élet végét is jelölheti.

⁹ Ez csak egyike a regény mitikus motívumainak – a görög sorsképletek, a hübrisz működésén túl konkrét utalások történnek pl. Castorra és Polluxra, Keresztelő Szent Jánosra, Ábrahámra és Izsákra, de egyéb keresztény (jézusi) allúziók is fellelhetőek. (A fügefá motívumának egyik legáltalánosabb előfordulása Ján 1, 49–51.)

bornok: „Nem tudnak önmagukról semmit. Mindig csak vágyaikról beszélnek, s kétségbeesve és tudatlanul leplezik magukat. (...) ...amint mindig mást mondanak, mint amit gondolnak és igazán akarnak” (118). Azt sem szabad elfelejteni, hogy míg utóbbi mondatok Henrik szájából hangzanak el, az előbbiek *inkább* a külső narrátori szólam részének tekinthetőek, még ha a nézőpont közelít a tábornok tudatához.¹⁰ Ennek a „henriki” tudathoz való kötöttségnek a fényében érdemes újra és újra elmorzsolgatni az idézett mondatokat.

Előbb a tenger zúgása az összetartozás, az egység élményét és emlékezetét allegorizálja. „Hallgatták a tengert: zúgása ismerős volt. Úgy zúgott, mint otthon az erdő. A gyermek és a dajka arra gondoltak, hogy a világban minden összetartozik” (20). Valami viszcacseng a tenger morajából – az erdő. Az otthon. Az eredet. Nem *az*, de ismerős. A narrátori hang lassan átítatódik a két szubjektum tudatával – fontos, hogy kettő. Az „és” kötőszó és a „gondoltak” személyragja azt az egységet vinné nyelvileg színre, melyről épp szó esik – de a mellérendelés már nem egység. Az már csak *valaminek* egy *másik* mellérendelése. Az uterus óta nincs *egy*, csak a hasadás. Az az apró rés, mely el nem tüntethető. És a vágy az eltüntetésre. Ez a feszültség visszhangzik a tenger zúgásában. A fejezetnek vége az „összetartozik” szóval. A fehér lapon hasadás történik – a fekete betűsereg megszakad. A fekete hiánya szünetet jelez. A következő fejezet első mondata valamiképp „összetartozik” bár az előzővel, de a törés megtörtént. „Ilyesmi később jut csak az emberek eszébe” (uo.). Az „ilyesmi” szó az előző fejezetre utalhat vissza, ha az „összetartozás” szerint akarjuk a kohéziót – de mivel új szövegegység kezdődik, lehet előreutaló szó is. Arra is vonatkozhat, ami utána következik. „Évtizedek múlnak el, átmennek egy sötét szobán, melyben meghalt valaki, s egyszerre hallják a tenger zúgását, a régi szavakat. Mintha az a néhány szó az élet értelmét fejezte volna ki. De később mindig másról kellett beszélni” (uo.). A szövegrész első mondata bejelenti a szakadást. Elmúlt. A tenger morajlása nem a szimbolikus totalitást, hanem az allegória távoli kapcsolatteremtő potenciálját jelöli. A szimbolikus egység olyan állapot, mely egyszer s mindenkorra vált utópisztikussá – az anyaméhből a születés után „sehol-hely” lesz. Az élet egyetlen lehetősége az olyan allegória, amelyik azonban nem akar allegória lenni. A regény, amikor befejezése felé tart, a végben egy lehetőség és vágy szerint beteljesülő új egység felé tart – (jelképesen) a halál felé. Éroszt Thanatosz öleli.

Az „évtizedek múlnak el” azonban nem az ősegységtől való távolságra utal – hanem az ősegység egyik *felidézésétől* való távolságra. Egy visszacsengést idézünk már csak fel – egy emlékre emlékezünk, mely emlék már nem valami más nyoma. A „dolog” az első ráemlékezés pillanatában teremődik. A tenger zúgása maga a dolog. (Azzá válik, vagy eleve az.) Van-e egység, és ha igen, hol? Mindig ott, ahol a nyelv? Vagy ellenkezőleg: épp ott, ahol a nyelv nincs? És a nyelv mentén az élet. Nem véletlenül kapcsolódik ez az élmény a halálhoz: „átmennek egy sötét szobán, melyben meghalt valaki”. A halál már a regény elején az

¹⁰ A hangok és nézőpontok nem egyértelmű elválása a regény olyan sajátja, mely James Joyce módszerét juttathatja eszünkbe – sokkal kevésbé nyilvánvalóan és reflektáltan, hiszen ez a fajta tudatosság távol állt Márai írásról alkotott nézeteitől. *A gyertyák csonkig égnek* mindenképp különleges szöveg a Márai-oeuvre-ön belül, hiszen olyan írói módszerek, prózapoétikai eljárások nyomai (pl. irónia és parodisztikus elemek – vö. Lapis: „A másik hallgat” –, hatványozott narrációs bizonytalanság) fedezhetőek fel benne, melyek nem a jól ismert Márai-féle esztétizmus ismérvei.

egység vágyának jelölőjévé válik. Thanatosz. A szakadás előtti lét paradox módon a minden utániságban foglalhatja el a helyét.

Henrik később ezt az összetartozás-élményt kereshette a Konráddal való barátságában (a katonaiskolában, ahol „reggeltől estig tanulták, mi az, amit nem szabad mondani” [22]), Krisztinával való szerelmében, illetve hármuk közösségében. Nini rossz szemmel nézte a két férfi egyre szorosabbra fűződő kapcsolatát, Erósz pluralizálódását („A barátság Eroszának nem kell a test...inkább zavarja, mint izgatja. De mégis Erosz. Minden szeretet, minden emberi kapcsolat alján Erosz él” [64].)¹¹ Sejti, hogy védence csalódni fog, és ő nem akadályozhatja meg – félti, féltékeny – feltehetőleg mindkettő. Az utolsó együtt töltött este után hármuk összetartozása végképp felbomlik, a trauma pillanata az, amikor Henrik az „elszökött” Konrád szobájában megpillantja a belépő Krisztinát.

A regény jelenében, a monológban és a szituációban, ez a fontos, meghatározó pillanat ismétlődik meg – kiegészülve egy másikkal, egy régi vadászat egyik pillanatával, midőn – Henrik hite szerint – Konrád meg akarta ölni őt.

Minden úgy, mint rég

Az alaphelyzet az, hogy „minden úgy legyen, mint régen” (11). Az eredeti pontos körülmények emlékezet általi rekonstruálása történik meg, ám ez több szempontból is sikertelen. Egyrészt kiderül, hogy az emlékezet, a tábornok híresen pontos emlékezete nem egyezik meg minden részletben Niniével (ő pl. nem emlékszik a gyertyákra – ha bizonyos szempontból a csonkig égő gyertya központi szerepet tölt be az elbeszélésben, akkor így ez a középpont bizonytalanodik el). Másrészt, ez a legnagyobb különbség: az üres hely, a nő, Krisztina hiánya. Ez a különbség azonban csak akkor különbség, ha Krisztina valaha ténylegesen jelen lett volna – fizikailag jelen volt ugyan, de valamiképpen mindkét férfi, a férj és a barát számára is leginkább csak hiányként, egyik sem bírta teljes mértékben a nőt („egy másik ember testét és lelkét elvenni a világtól, hogy az övé legyen, csak az övé. Ennyi a szerelem és a barátság értelme” [23]). De jelent más is ez a képtelen ismétlés: az „ős-jelenet” (mikor hárman együtt voltak, ugyanígy, éjszakánként) megismétléséhez vezet Krisztina lehetetlen gyászolása is.

Az utolsó éjszaka Henrik számára már fájdalmas emlék, akkor még csak sejt, de a másnap történtek után már „tud” is. Ezen rágódik 41 éve, a körülményeken, a helyes kérdésen, amit majd feltehet barátjának. „Sokkal erősebb benyomást gyakorolnak ránk azok az esetek, melyekben az egyén látszólag passzívan él át valamit, amit befolyásolni nincs módjában, és mégis, ugyanannak a sorsnak ismétlődése teljeseedik be rajta” (Freud, *HÉ* 37). A 41 éve történt kellemetlen emlék felelevenítése és reprodukciója történik itt meg, egyfajta mini-színházban, ahol a tábornok a rendező és a főszereplő egyben (Nini pedig valamiféle „stage-manager” szerepet kap, aki a háttérből rajta tartja szemét az eseményeken). A gyermekjátékok jellegzetessége Freud szerint ez a fajta megismétlése, színre vivése fájdalmas eseteknek, immár aktív, irányító szerepben, és valamennyire a másik szenvedésére irányultan. „Amikor a gyermek az átélés passzivitását a játék aktivitásával cseréli fel, akkor azt a kellemetlenséget, ami őt érte, játszótársával érezteti, és ily módon ezen a he-

¹¹ A regényszövegben természetesen nem ugyanarra a jelenségre utal az Erósz szó, mint Freudnál.

lyettesítő személyen tölti ki bosszúját” (ua. 27). Jelen esetben konkrétan van szó bosszúról, Krisztina halála után „már nem maradt más, csak a várakozás és a bosszú” (117). „A bosszú annyi, hogy eljöttél hozzám a háborús világon át, (...), a tett színhelyére, hogy felelj, és megismerjük mindketten az igazságot. Ez a bosszú. Most felelni fogsz” (111). A halál nem jön el addig¹², míg nem rendezték közös dolgaikat, míg nem következik el a bosszú, és vele az igazság ideje, egészen konkrétan: Konrád válasza. Ez az egyik oka annak, hogy a végső válasz mindvégig késleltetve van, a tábornok látszólag eldobja magától a szót, de mielőtt Konrád bármelyik kérdésre választ adhatna, visszavonja azt. Időnként felvillantja maga előtt a tükröt, melyben megpillanthatna valamit, magát, semmiképpen sem úgy, mint eddig, ám nem néz bele, fél belenézni, elfordul, csak „a visszajárás” van, csak spekuláció van („a madzag hossza nem változik, ugyanakkor és ugyanolyan ütemben mozgatni, mint önmagunkat” [Derrida, *Egyesített* 294]), örömmel, vagy öröm nélkül, ki tudhatja. De a játék végén, a beszéd végén is ott vár Thanatosz.

Mi történik ilyenkor? Beszélni kell, mert már semmi sem tart itt ezen kívül, mégis, mi lesz a végén... Mégis, mi lesz, ha nem lesz vége? Mi lesz, ha a vendég válaszol, és olyasmit válaszol, ami nem az „igazságot” szolgálja¹³? Bármennyire is egy megismerési feltételhez vannak itt kötve az életöszönök, ez a megismerés nem episztemológiai, hanem egzisztenciális téttel bír („Az ember lassan megéri a világot, s aztán meghal” [118]). Két (egymással összekapcsolódó) ponton zökkenhetne még ki az idő, és vele együtt Henrik igazsága, ha nem is egy explicit, de egy többperspektívájú, árnyaltabb igazság felé: az egyik Krisztina naplójának elolvasása (mely a narratíva szerint az „Őszinteség könyve”, mert Krisztina sosem hazudott), a másik pedig Konrád felelete. A naplót olvasatlanul vetik tűzbe, mindkettőjük nagy megkönnyebbülésére, Konrád pedig egyetlen érdemi feleletet sem ad – nem mond ellent soha, pedig végül lenne rá lehetősége. De talán ő is megért valamit, azt, hogy így, most, az a jobb, mindkettőjüknek talán, de barátjának (a vádlónak) mindenképpen, ha ő már semmire sem válaszol – jöjjön, aminek (akinek) jönnie kell (Thanatosznak). Konrád, a barát, mint jó analitikus, vár és hallgat, és nem tesz megjegyzést, ahol nem kell. Elképzeltető az is, hogy Konrád „jó” páciens is: neki is megfelel (miért? Talán mert Henrik történetében köze volt Krisztinához, vagy mert dionüszoszi pillanatokot élhetett meg benne?) a felállított konstrukció – tudat alatt elfogadja azt. A koherens, logikailag felépített történet fontosabb most, mint az igazság.

A szöveg – egyébként meglehetősen enigmatikus – befejezésében Nini (Erósz? Thanatosz? Mindkettő?) felbukkan („Most nyugodtabb vagy? – kérdi a dajka. Igen – mondja a tábornok” [128]), és útjára bocsátja védencét. Krisztina üres helyének, arcképének már nincs jelentősége, a ma éjszakával, az ismétléssel az ő gyászolása véget ért. „Jó éjszakát”-tal búcsúznak el egymástól, bár reggel van már, és a dajka a kereszt jelét rajzolja Henrik homlokára (tőle kapja szimbolikusan az utolsó kenetet is, attól, aki első pillanatától az utolsóig vele volt), és csókkal búcsúzik tőle, „ez is felelet, a maga torz és gyöngéd módján, egy kérdésre, melyet szavakkal nem lehet kimondani” (129). Itt már nincs szükség arra,

¹² Thanatosszal ellentétben...

¹³ „Az „igazság” a tábornok saját, teleologikus elvű narratívájának allegóriája, amihez mindig vissza kell térni, hogy eljussanak az elbeszélés végéhez, ami csak egyféle lehet, a koncepció rögzülése” (Lapis 84–85).

hogy másról beszéljenek (demand). Erősz és Thanatosz találkozása az élet és a szöveg utolsó pillanata – a csendben, mely egyszerre semmi és minden.

Henrik abban hisz, hogy elbeszélése végén történhet valami, valami olyan, ami értelmet képes adni nem pusztán a beszédnek, de a beszéd által mindannak, ami előtte volt, és annak is, ami utána következik majd, és úgy tűnik, mintha ő valóban végezne. „Azt kell megértenünk, hogy az ismétlés, ahogy Freud ezekben a zseniális szövegeiben felfogja, nem más, mint egy időszintézis, az idő „transzcendentális” szintézise. Egyszerre ismétlése az „előtt”-nek, a „közben”-nek és az „azután”-nak. A múlt, a jelen, sőt a jövő jelentkezése az időben” (Deleuze). A tábornok monumentális monológja egy egész élet ismétlése a beszédben.

A vadászat pillanata

Az ismétlés alakzata több szinten is megjelenik a szövegben. A vadász-vad-vadászat allegória is ennek egyik példája. A történet legvégzetesebb pillanata egy vadászat alkalmával következik el, ahol – Henrik meggyőződése szerint – Konrád ráfogta a fegyverét, és egy pillanat erejéig az is eszébe jutott, megöli őt. A vadászat Henrik szemében szakrális funkciókkal bír, ez az a hely és idő, ahol az inkább apollóni tábornok számára lehetővé válik a szenvedély, az önmagából való kifordulás, az extázis. A vadászat rítus, az ember ősi ösztöne, ahol a realitáselvnek nem kell eltéríteni az indulatkötegeket, de amely mégis bír a „megszegés” vonzerejével.¹⁴ De persze kicsit ez is színház, ez is ismétlés, ez is áttétel – ez sem az a dolog, mint amit Henrik a primitív népeknek tulajdonít, nem az a fajta zsigeri, keleti szakralitás, hanem annak csak egy nyugati tükörképe.¹⁵ Míg Konrád számára a vadászat csak az elkerülhetetlen társadalmi konvenciórendszer része, addig Henrik számára ez a szerepek mögötti szenvedélyt jelenti. A vadászat pillanata különleges pillanat. „A pillanatot volt ez, mikor az éjszaka elválik a nappaltól, az alvilág a felvilágtól. S talán más is kétévállik ilyen pillanatokban.(...) Titokzatos pillanat ez, a régiek, a pogányok az erdők mélyén ünnepelték, áhítattal és széttárt karokkal, Kelet felé fordított arccal...” (77–78). Az éjszaka és a nappal átmenete ez, Dionüszosz pillanata, kinek „misztikus üdvrivalgására szétpattannak az individuáció bilincsei, és megnyílik az út a lét anyaölébe, a dolgok legbensőbb magja felé” (Földényi 210). Dionüszosz az átmenet istene is, és az önfeledtség extázisáé, a színházé. A vadászat nyugaton egy ilyen színház. Apollón eljátssza Dionüszosz szerepét ebben a színházban, és fordítva. Karnevál ez, minden a feje tetején, a kiazmus karneválja. A tábornok a vadászat során megtapasztalja Dionüszoszt, míg a „másféle” Konrád kénytelen társadalmi szerepbe bújni.¹⁶

¹⁴ Vö. Bataille 89–92.

¹⁵ Bár a mi szempontunkból a tábornok gondolkodásmódjának működése fontos, meg kell jegyezni, hogy James G. Frazer szerint a primitív népek az emberrel egyenrangú lelket tulajdonítanak az állatoknak, ezért csak szükségből ölnek – Henrik ennek az ellenkezőjét gondolja, legalábbis ami a mondat utolsó részét illeti (vö. Frazer 346.).

¹⁶ Egy külön esszé tárgya lehetne a trópus megjelenése ezekben a kontextusokban, Dionüszosz és Apollón, Érosz és Thanatosz kontextusában. A regény metaforikus szintjén több kapcsolat is létezik a vadászat, a trópus, a titok (mely a trópushoz hasonlóan eléget, mégis kényszerít az életre) stb. között.

A regény két főszereplőjének esetében leginkább a (Thomas Mannhoz is köthető) művész-polgár (jelen esetben inkább művész-katona) oppozícióban lehet gondolkodni. De mindez itt is kiegészülhet az Apollón-Dionüszosz (dinamikus) párral. Az oppozíció egyik oldalán apa és fia (a testőr és a tábornok), másik oldalán az anya, Konrád és Krisztina áll. Ami a másféleségüket adja, összeköti a hármat és eltávolítja tőlük a kettőt, nem más, mint a *zene*. A francia anya (orpheuszi módon) zenével akarja szelídíteni a magyar medvét – és a vadak tényleg megállnak hallgatni. Konrádnak mondott valamit a zene, „amit a többiek nem érthettek”, mert „valószínűleg nem értelméhez szóltak a dallamok” (30). Konrád „másféle ember volt, s titkát nem lehetett kérdésekkel megközelíteni” (32). Ez a titok a zenével függ össze. „De a zene, melyet Konrád szeretett, nem feledkezést akart nyújtani, hanem megérintette az emberekben a szenvedélyeket, a büntudatot, azt akarta, hogy az élet az emberi szívekben és öntudatokban világosabb legyen” (33). Nietzsche így ír *A tragédia születésében*: a dionüszoszi zene „az ember valamennyi szimbolikus képességét a legmagasabb teljesítményekre hajszolta; valami soha nem érzett – Mája fátylának megsemmisülése, az emberi nem, sőt a természet géniuszaként való eggyé egyesülés érzése tör itt kifejeződésre” (35). „A nyelv mint a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma ezért nem tudja soha kibontani, felszínre hozni a zene legbensőbb lényegét” (59). És mintha a Strauss és Chopin zenéjére vonatkozó összehasonlítás mögött is Nietzsche kétféle zenéje lebegne. A „másféle ember” pedig nem a művész, hanem a „dionüszoszi ember”, a zene embere, akinél ilyenkor „a szubjektív elenyészik és teljes önfeledtségbe merül”, és lehull Mája fátyla is (29–30). A tábornok és a testőr pedig lehetnek az „apollóni ember” megtestesítői („Apollónt pedig bizvást nevezhetjük a *principium individuationis* fenséges istenképének, kinek mozdulataiból és pillantásából maradéktalanul szól hozzánk a „látszat” teljes gyönyöre és minden bölcsessége, szépségével együtt”. De ez az ember még Mája fátylánban vergődik és elfogja a „borzalom, ha a jelenség megismerésformáiban hirtelen elbizonytalanodunk, minthogy az okság törvénye ilyenkor meginogni látszik” [28]. Mert „Apollón az egyént épp azáltal akarja nyugalomba ringatni, hogy meghúzza határait, s hogy az önismeret és a mérték követelményével újra meg újra emlékeztet rájuk, a világ legszentebb törvényére” [84].). De az apollóni ember nem létezhet a dionüszoszi nélkül, bármennyire fél is annak zenéjétől – ahogy a testőr és a tábornok sem volt meg „dionüszoszi” felesége és barátja nélkül, bármennyire nem értették (és ezért rettegtek és „gyűlölték”) zenéjüket.¹⁷

Az első vadászat megismétlődik, fordított szerepben (újra a kiazmus alakzata a szervezőelv). Még a regény elején kijelölődnek az új szerepek: „A vendég már úton volt a kastély felé. A függő mozgó célpontot nézte, mozdulatlanul, kifejezéstelen arccal, s egyik szemét félig lehúnyta, mint a vadász, mikor célzó” (40). Ez is a bosszú része, a tábornok kelepcebe csalja áldozatát, Konrádot (aki hajlandó eljátszani ezt a szerepet). A színház elkezdődik (minden a helyén van, minden úgy van, mint régen), a kelepce készen áll, melyet a vad állított a vadászra. Természetesen már az eredeti felállás – Konrád meg akarja ölni barátját – is elsősorban Henrik konstrukciója (olvasata...), igazságértéke nem lenyomozható, mert nincs rá külső, más forrásból származó bizonyíték (Henrik eleinte nem hagyja, hogy barátja erre a kérdésre feleljen, később már ő sem látja értelmét). A lelki történet szem-

¹⁷ Ez a konstrukció bizonyosan további árnyalásra szorul, hiszen sem Konrádék nem nevezhetőek teljességgel dionüszosziaknak, sem Henrik apollóninak – az ilyen típusú allegorikus megfeleltetésekkel szemben (mint korábban a Nini – Erősz) az irodalmi szöveg mindig ellenállást fejt ki.

pontjából ennek annyiban mindenképpen jelentősége van, amennyiben észleljük a bármiféle újabb tényszerű, felforgató igazságelem iránti ellenállást.

Az ismétlésstruktúrán belül az áttétel működik. A feltehető, Konrád felé irányulóan mindig jól kitapintható belső indulatok¹⁸ a vadászat allegóriáján keresztül, közvetve érik el a barátot. Először az eredeti történet felállításában (a felemelt ember elbuktatása, diszkreditálása az ellenem elkövetett vétek okán), majd következik a bosszú fázisa, a hosszú magánbeszéd, melynek végén a bosszú végső fázisaként Konrádnak felelnie kell az elhangzott kérdés/vádra – ráadásul egy „subject supposed to know” (Brooks 54, 58) analitikusi pozíciójából, akinek birtokában van a beszélő hiányos tudása („Krisztina sem tudta az igazat. Talán ő, Konrád, tudta. Most elveszem tőle” [44]). Hogy ez így van-e, nem derül ki, de Konrád szerepe szerint reagál. Vége a terápiának.

Gyász és melankólia

Már említettem, hogy a régi jelenetek Krisztina nélküli (hiányos) megismétlése Krisztina gyászolását is jelenti egyben, mely tart egészen a nő halálától kezdve, a beszéd végéig¹⁹. „Ha a halál létezik, azaz ha megtörténik és csak egyszer történik meg a másikkal és önmagunkkal, akkor elérkezik a pillanat, amikor – gondoljunk bármit – már csupán az emlékezet és a hallucináció között választhatunk” (Derrida, *Mémoires* 48). A tábornok emlékezete egyben Krisztina gyászbeszéde is üres széke fölött, vagy talán inkább sírfelirata. Krisztinának a két férfi ad itt arcot. Az emlékezet és a hallucináció által („Félálomban láttam. Mindenféle képeket láttam, régi, nagyon régi időkből” [Márai 116]).

„Csalás, hűtlenség, árulás, ez mind csak szó, mikor halott már az, akire vonatkoznak a szavak... (...) Ami nem szó, az néma valóság, az, hogy Krisztina halott, és mi ketten élünk” (117). Ezt kellett megérteni a tábornoknak, és mikor megértette, rájött, hogy már csak a várakozás és a bosszú maradt. Ezen kívül számára a világ már semmi – mert minden, ami átfordulhat, átfordul melankóliába. Erős egyedül a bosszúban, a szeretetből átcsapó gyűlöletben létezik a barát iránt, és addig nem érhet véget a gyász, nem kaphat tüzet a melankólia, míg ez a bosszú ki nem elégül.

És mi az, amire rájött a tábornok Krisztina halála után, mi az, amit megértett abban a pillanatban, amikor már „érti a valóságot”, azt, hogy „egy ember, szegény, semmi más, csak ember és halandó, akármit csinál is” (117)? Arra jön rá, ami a Konrádnak feltett második kérdés lényege, mellyel a barát is valóban egyetérteni látszik. „Te is azt hiszed, hogy az élet értelme nem más, csak szenvedély, mely egy napon áthatja szívünket, lelkünket és testünket, s aztán örökké ég, a halálig? (...) S ha ezt megéltük, talán nem is éltünk hiába? Ilyen mély, ilyen gonosz, ilyen embertelen a szenvedély? ... S talán nem is szól személynek, csak a vágynak? ... Ez a kérdés. Vagy mégis személynek szól, örökké és mindig csak annak az egy és titokzatos személynek, aki lehet jó, lehet rossz, de cselekedetein és tulajdonságain nem múlik a szenvedély bensősége, mely hozzákötöz? Ha tudsz, felelj” (128).

¹⁸ Ezen indulatok feltehetően Konrád (és Krisztina), főként a zenéhez köthető („Gyűlölöm a zenét”) „másféleségével” (Apollónnal és Dionüszossal) vannak összefüggésben.

¹⁹ Krisztina elzárkózása azután, hogy a két férfi magára hagyta őt, szintén gyászmunka (sikertelen), és nyolc hosszú évig tartó elfordulás, melankólia és várakozás – mikor Krisztina feladja, hogy valaha is megváltozik ez az állapot, úgy dönt, hogy meghal. És meghal, őszintén.

Hadd feleljek most Konrád helyett én, Derrida szavaival: „Ez minden bizonytalansággal igaz, de igaz-e vagy igaz-e eléggé ez az igazság? (...) Az „én” és a „mi”, amiről beszélünk, csak a másik e megtapasztalásán keresztül bontakozik ki és nyeri el a neki tulajdonított határokat, a másik mint olyasvalaki megtapasztalásán keresztül, aki meghalhat, bennem vagy bennünk hagyva a másik emlékét. Ez a másik halálakor sajátommá vagy sajátunkká váló rettenetes magány alkotja az önmagához fűződő viszonyt, amit úgy hívunk, „én”, „mi”, „magunk közt”, „szubjektivitás”, „interszubjektivitás”, „emlékezet” (*Mémoires* 53).

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BATAILLE, GEORGES: *Az erotika*. Bp: Nagyvilág, 2001.
- BROOKS, PETER: *Psychoanalysis and Storytelling*. Cambridge: Blackwell, 1994.
- DELEUZE, GILLES: „Mi a halálösztön?” http://www.c3.hu/scripta/index_center.htm
- DERRIDA, JACQUES: „Egyesített értelmezések.” In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk: Bókay Antal és Erős Ferenc. Bp: Filum Kiadó, 1998.
- DERRIDA, JACQUES: *Mémoires – Paul de Man számára*. Bp: Józsvöveg, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL: „Nyelv a végtelenhez.” In: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk, 2000.
- FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: „A pillanat gyönyöre.” In: *A túlsó parton*. Pécs: Jelenkor, 1990.
- FRAZER, JAMES G.: *Az aranyág*. Bp: Osiris, 1998.
- FREUD, SIGMUND: *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Bp: Múzsák, 1991.
- LAPIS JÓZSEF: „A másik hallgat.” (Ironikus és parodisztikus eljárások Márai Sándor A gyertyák csonkig égnek című regényében) In: *Alföld*. 2003/12. 76–88.
- MÁRAI SÁNDOR: *A gyertyák csonkig égnek*. Bp: Helikon, 2001.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *A tragédia születése*. Ford: Kertész Imre. Bp: Európa Kiadó, 1986.
- SARUP, MADAN: *Jacques Lacan*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- SZONDI LIPÓT: „A tudattalan nyelvei: a szimptóma, a szimbólum és a választás.” In: *Ember és sors*. Bp: Kossuth, 1996.

