

Thomas Stangl

# Üresség, zümmögés

AZ IRODALOM TERÉRŐL

Luis Buñuel *A nap szépe* című filmjének híres jelenetében a bordély egyik vendége, az öntelt, kövér japán egy kis ládikát vesz elő. A kamera látószögén kívül kinyitja. Zümmögő hang hallatszik, a prostituált elsápad. Amikor Buñuel megkérdezték, mi volt a ládikában, csak annyit mondott: fogalmam sincs.

Kedves poén, ugyanakkor az egyetlen lehetséges válasz. Minden más nevetéses volna, és megfosztaná erejétől a jelenetet; nem csupán a titkot oldaná fel, hanem a titok titkát is: hogy semmi bizonyosra nem vonatkoztathatunk, ha titokzatosak akarunk maradni, ha – és ez Buñuelre jellemző – meg akarjuk őrizni a nevetséges és a nyugtalanító közötti egyensúlyt. A titok titka: olyan belső tartalomra utal, ami meg nem nevezhető; feloldódna, amint megnevezik; ami vélhetően a semmi, üresség. A titok ürességet vesz körül.

De a zümmögés hallható.

Lehet, hogy az ábrázolás ereje a semmiből táplálkozik? Valaki kinyit egy ládikát, az zümmögni kezd, beindul a fantáziálás, az erotikus, egzotikus és egzotisztikus fantáziálás, a különlegesről, egy idegen, talán a legnagyobb kéjről, egy idegen, talán a legmélyebb félelelről; egyazon semmibe, együtt hull bele a kék és a félelem.

A kérdés nem az, hogy mi van a ládikában. A titok akkor jön létre, amikor a ládika láthatóvá válik, megmutatják és reakciót vált ki; reakciót a filmben, amely viszont a néző reakcióját váltja ki [borzongást, nevetést, enyhén borzongató nevetést]. Reakciók játéka jön létre, távolságok, távolodások, elérhetetlenségek, elvárások; egy másik *benső* lesz megszólítva és a filmjelenettel kapcsolatba állítva: a néző testén, a húsból és csontból álló ládikán belül létezni vélt *benső* [ami talán az üres elvárás]. Úgy is nézhetjük, mint egy minta vagy egy tér keletkezését: a tárgyak és az emberek közötti viszonyok, a tárgyak és az emberek közötti távolságok, vonzás és taszítás, egy látvány háttere előtt, amely ugyanannyi hasznot húz a csalódásból, mint a kielégülésből. A legnagyobb kék, a legmélyebb félelem ebben a térben soha nem lelhető fel, de a játékban benne van.

Ilyen mintából kiindulva lehet kiolvasni az irodalom viszonyát a saját tárgyahoz, viszonyát ahhoz, ami az értelme; az alakjaihoz, az emberekhez, akik a könyvek bensejében saját, egyfajta életüket vagy szinte-életüket élik. Hogy ez mit jelent, azt általánosságban nem lehet elbeszélni, csakis az egyes elemekben; meg lehet mutatni, de nem lehet elmondani. Ha erről próbálok beszélni, minden mondatban nagy, általános szavak furakodnak elő, szerelem vagy halál, félelem vagy vágy, kék vagy mélység, titok, semmi és üresség, poshadt, elhasznált hangzásukkal zümmögnek a fejem körül, és meg kell próbálnom védekezni ellenük, visszanyomni őket. Minden egyes mondat előtt megtorpanok, mert túl messzire megy, jelentésében túl sokat ígér [a ládika megragadása, a túlságosan megigézett, az azonnal elundorodó tekintet].

Az irodalom nyelv, ami tudja, hogy ő nyelv; nyelv, amely ugyanakkor [ahelyett hogy pusztán érvelne vagy vonatkozna] valamiféle testi valóságra tart igényt; nyelv,

amely mögött nem áll bebiztosított [jelen lévő] beszélő személy: aki itt ént mond és mesél és leír, vagy magának kérdéseket tesz föl, lehet mindenki és lehet a szerző énjétől különböző mindenki más is. A nyelv, a valóság és én, a lehetőségek és a szabad terek [amelyek ezen ellentmondásokat nyitják meg], a határok és az üres helyek [amikbe az irodalmi írás és olvasás ütközik] közötti vonatkozások és önvonatköztatások területének ellentmondásai és lehetetlenségei a mondatokból, alakokból, szövegekből és szövegvilágokból [amikről szólniuk kell] tűnnek elő, szembeszállnak a fogalom hatalmával [aminek az irracionálizmushoz semmi köze].

Üresség van a nyelv mögött, a küszöb mögött, amelynél az emlékezés kora gyerekkorban beindul, az álmok dadogása mögött, ami az alvásból kiszabadul; üresség, amit talán csak öntudat nélkül lehet megközelíteni, azáltal, hogy beszélünk és folyamatosan felejtünk. Daniel Heller-Roazen az *Echolalias: On the Forgetting of Language* című könyvében Roman Jakobson nyomán azt mondja el, hogyan tanulják meg a gyerekek az úgynevezett anyanyelvüket, miközben elfelejtik a gügyögés időszakának határtalan hangképzési lehetőségeit: „Olyan ez, mintha a gyermekek egy bizonyos nyelvet csak a felejtés aktusa révén lennének képesek elsajátítani.” A felnőtt beszédben e határtalan – és differenciálatlan – lehetőségekből legfeljebb egy visszhang marad meg: „egy másik beszéd visszhangja vagy valami másé, mint ami a beszéd”, ami „csak eltűnése révén teszi lehetővé a nyelvet”. Később Heller-Roazen kielezi a zsidó misztikusok vitáját az *Aleph*-ről [amelyhez sem hang, sem hangzás nincs már hozzárendelve] és a Sínai-hegyi kinyilatkoztatásról: a hegynél összegyűlt izraeliták tömege – így hangzik ezen Tóra-értelmezés utolsó konzekvenciája – az isteni beszéd szövegéből semmi mást nem hallott, csupán egyetlen hangot, az „Én”-t, amivel a beszéd kezdődik, vagy még inkább ezen Én kezdő betűjét: az *Aleph*-et, Bahir Könyve szerint „A Tízparancsolat gyökerét”. Heller-Roazen következtetése így szól: „A teljes kinyilatkoztatás egyetlen betűre redukálódik, amelynek hangzására senki sem tud visszaemlékezni... Az isteni beszéd egyetlen megragadhatóságát a felejtés néma betűje jelöli, amelyből az összes nyelv származik. Az *Aleph* a felejtés helyét tartja fenn minden ábécé kezdetén.”

Ám ha irodalomról, vagyis valóságról van szó, nem túl általános-e már ezen „kezdét” – vagyis túl sok és túl kevés? Ha nem kezdetről van szó, ha egyáltalán nincs kezdet, és a tétélezés, amellyel egy szerző hallhatatlanul „én”-t mond, jelentéktelen, csak utólag létezik visszhang, feledés, az üresség zümmögése; ez lenne a határ, amelynek az irodalom nekiütközik, amelynek az irodalom révén a nyelv és az észlelés nekiütközik?

Nem biztos fundamentum ez, éppen ellenkezőleg; mégis a szövegek, történetek erejének a küszöbön innen ehhez a kevéshez, szinte-semmihez van köze, és talán tőle függ, éppúgy, ahogyan a fájdalom [a félelem] energiájától, a vágy [a kéj] és ezen nagyzó szavak iránti megtagadott bizalom energiájától is függ. Ami a bizalomból marad, az kevésre alapoz; minden pillantás, minden mondat igyekszik megbizonyosodni a világról. Benézek a szobába, és néhány tárgyat látok a térben elrendezve: lámpa, ott vagy-e még, kérde Robert Walser [és ismétli Andrea Winkler *Király, udvari bolond és nép* című regényének egyik hősnője, aki előtt már, a lámpa helyett, a falon lógva, a lámpáról szóló vers áll].

Itt, a térben szétszórva találom meg a szavakat; amint a szavak itt vannak, a dolgok is megjelennek.

Ekkor hozzáadódik valami, egy arc emléke például, egy teljesen meghatározott pillanatban (mindegy, hogy átéltük-e vagy sem, vagy éppen ebben a pillanatban éljük-e át), egy mozdulat vagy egy mosoly emléke, talán nem is emlék, hanem például egy fotó, amiből (mikor készítették a felvételt?) egy pillantás az enyémmel találkozik, és elkezdődik a játék, a távolságok játéka: egy minta, egy tér. Roland Barthes a *Világoskamra* című fotográfiakönyvében [Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, fordította Ferch Magda, Európa, Budapest, 1985] leír egy fekete-fehér fotót, szép, fiatal ember látható rajta, egy bizonyos Lewis Payne, meglehetősen anyagilag egy sebhelyes acéllemezfallal nekidőlve, csuklóit bilincsben. Barthes ezt írja: „A *punctum* viszont: ez a fiú meg fog halni. Egyszerre olvasom le a képről azt, hogy ez lesz, és azt, hogy ez volt. [...] Ennek az ekvivalenciának a felfedezése fog meg [...] olyan katasztrófától rettegek [...], amely már bekövetkezett. Ilyen katasztrófa minden fotográfia, akár halottat ábrázol, akár élőt. [...] ebben mindig benne van valahogy az Idő múlása: ez halott, ez meg fog halni.”

Benne van az idő múlása, összezúzva – vagy széthasadva és megfordítva; észlelem – a leírás terében – az idő rétegeit [Lámpa, itt vagy-e még? Szoba a lámpával, a székkal, Robert Walser, aki a lámpára néz, vagy megpróbál rá emlékezni, szoba vessel a falon?]; egy pillantást észlelek, és nem könnyű megmondani, honnan jön ez a pillantás [olyan korból, amely már nem létezik, egy embertől, aki már nincs vagy aki legalábbis nem itt van?], és hogy talán ez a pillantás határolja és határozza meg először a teret. Két aspektus lényeges: az az időszerkezet, amely számomra a felidézése, egy megtört és többszörösen rétegezett jelené és a [papírról, a képtérből szembenéző] pillantásé az egyedire, a lámpára és annak fényére vagy erre az emberre a 19. századból, az egyes emberre, aki semmi mást nem képvisel, mint önmagát, a másokra, aki meg fog halni, akárcsak én, és aki már meghalt. Mindenkire lehet (még ha nem is szüntelenül és anélkül, hogy mindig tudnánk róla) így tekinteni: erre az egyessé vált létezésre, erre a semmit sem képviselésre, erre a titokra, erre a nem teljesen megosztott jelenvalóságra. A magány egy pillanata, amely magát a közösségből – és vele együtt a hatalomból, az elbeszélés hatalmából is – kivonja; és ugyanakkor egy különös, közvetett találkozás pillanata: a másikkal szembeni tiszteleté (még ha ez a másik csupán egy regényalak is), a szeretet egy formája, mert a szeretet semmi funkcionálisra és senki bizonyos tulajdonságára nem érvényes, lényegileg aszociális. A szeretet sem éri el teljességgel a szeretettet, a másikkal, a másik jelenvalóságához olyan közel kerül, amennyire csak lehetséges, és mégis fennakad vagy eltűnik a bőr határán, a szemek határa előtt egy kép- és játéktérben, amelyben mindenki, aki a másikat látja vagy megérinti, más; két jelenvalóság, amely szinte egybeesik, szinte. Két test, két húsból és csontból lévő ládika.

A bánat, a vágy, a fikció ezen a határon nyeri el erejét, a magány és a közelség ezen pillanatában. Amikor Jacques Derrida azt írja: „Semmilyen körülmények között nem beszélhetek az idegenről, nem tehetem témává”, az azért van, mert a Másik, az idegen fölötti uralomról való lemondás tárgyként csak a [saját leheletétől eltávolodott] jelenlétét, a pillantásokat, az érintést teszi lehetővé, az teremti meg a teret. A lemondás, a szuverenitásvesztés nyelve, szemben egy tárggyal, amely nem lehet egyszerűen (csak) tárgy, számomra az irodalom nyelve. A szuverenitás ezen elvesztése, gondolom, az irodalom nyeresége, az, ami az irodalmat szerelemről és

halálról beszélteti, anélkül hogy tudná [kellene vagy szabadna tudnia], mi a szerelem és a halál. Létezik a nyelvben egy hely, ahol megszűnik a magyarázat, a leírás hatalma – a szuverenitás, a tárgy fölötti uralom – véget ér, és az egyes, a különös lép be a képbe. A jelenné tevés [felidézés] pillanata, az a pillanat, amelyben [ahogy Derrida a *Mémoires. Paul de Man számára* című munkájában írja] egy név „úgy intelligibilis, úgy emlékezetes”, ahogyan egy arc válik azzá.

Az irodalmi írás arra az áthatolhatatlanságra [ahol a szó úgymond hússá válik] irányul, benne [a minta mögött, az elbeszélés terében, amely soha nem önnön valóságos jelenének tere] nyerik el a személyek azt, ami őket alkotja, benne tűnnek el. Egy regényt olvasok, újra és újra, követem a regényalakot, aki egykor talán valóságos ember volt, és akiről [mert ismerem a könyv végét, vagy mert a könyv egy elmúlt időben játszódik] tudom, hogy meghalt. Tudom, hogy meghalt, és tudom, miközben olvasom a könyvet, hogy meg fog halni, a fikción kívül vagy belül. Azonosítom magam az alakkal, és mégsem leszek teljesen ő, ugyanúgy, ahogyan ő sem lesz soha teljesen én. Azt mondom, „én”, és irodalmi alakká teszem magam, talán regényalakká, aki egyszer [senki nem fogja pontosan tudni, hogyan] valóban élt, és akiről egy másik olvas majd, akivel az a másik azonosítja magát. Lámpa, ott vagy-e még?

Ez a beszéd, ez az írás, ez a tér, amely az írásban létrejön, az *én*-mondás semmijéből indul, az *Aleph*-ből [személy helyett hallhatatlan betű], és egy idegen név semmijében tűnik el, egy titokéban, amely tulajdonságok nélkül létezik, és amely mindenkinek a legsajátja. Közöttük, e határok által meghatározva van egy tér; a tér nélkül a határok sem léteznének, senki, aki *é*nt mond, nem létezne, senki, aki olvas vagy olvasni fog.

A titok, a határ az alakokban van, a nyelvben, az olvasóban (mint a szerző cinkosában), az olvasó testében, ebben a húsból és csontból való ládikában. A szeretethez [tisztelethez] van köze, és a halálhoz [a réműlethez]. Itt van, még ha semmi más, mint szerkezet, tér, távolság van is jelen.

Ami a hit egyik kérdése lehetne, szöveggé változik: szerkezet, tér, távolság és mágia, ami *semmi*n alapul. Néhány példa talán megmagyarázhatja, mire gondolok; először is egy mondat Chris Marker *Sans Soleil* című filmesszéjéből, amit, akárcsak a filmesszé számos más mondatát, évek óta észben tartok: „Olyankor is, ha üres volt az utca, megálltam a piros lámpánál: japán szokás szerint, hogy helyet hagyjak az autóröncsök szellemének. Még ha egyáltalán nem is vártam levelet, megálltam a postán maradó küldemények ablaka előtt, mert meg kell tisztelni az eltépett levelek szellemét, és ott álltam a légiposta ablaka előtt, hogy üdvözlöm az el nem küldött levelek szellemét. Mérlegre tettem a nyugati világ elviselhetetlen hiúságát, amely nem szűnik a létezést a nem-létezéssel és a mondottat a nem-mondottal szemben előnyben részesíteni.” Hiszek-e az autóröncsök szellemében, az eltépett levelek szellemében? Ha nem hiszek bennük, miért fontosak számomra ezek a mondatok? Hit helyett számomra, filmnéző számára milyen hit ad meggyőzőerőt e mondatoknak; és hol, a valóságosnak mely beszögellésében léteznek az autóröncsök szellemei – teljes nemlétezésükben? Egy utcakereszteződést látok Japánban, látom, hogy nem látok szellemeket, hallom, hogy egy hang mondatokat mond, amelyek úgy ássák be magukat az emlékezetembe, mintha hinnék nekik. Hiszek, anélkül, hogy hinnék, mert a képek és a mondatok összeillenek, és mert a képek és mondatok teret hagy-

nak nyitva, vagyis először megnyitják azt: paradox módon megfogalmazva, mert a hitetlenség terét nyitják meg, ahol otthon vannak a szellemek, akik nem léteznek, az eltépett, a soha meg nem írt levelek, ahol a dolgok és az emberek, az élők és a holtak találkoznak.

David Foster Wallace egyik rövid története az *Incarnations of Burned Children* [A megégett gyermekek inkarnálódása] címet viseli; elviselhetetlen történet, alig lehet elolvasni: néhány oldalon át részletesen ábrázolja, hogyan forrázza le lobogó vízzel magát egy kisgyerek, ahogy a szülei sikertelenül próbálják megmenteni, hogyan hal meg a gyermek; a szöveg végén átvált a nézőpont, ami azt jelenti, hogy a nézőpont – a lélekszakadt, de távolságot tartó elbeszélőé, aki a szerepeket [the toddler, the Daddy, the Mommy] szinte absztrakt módon jelöli ki – nem változik, de az elbeszélő elhagyja a valóságot, a szülők és fájdalmuk világát, és követi a bébit a halálba: „...the child had learned to leave himself and watch the whole rest unfold from a point overhead, and whatever was lost never thenceforth mattered, and the child’s body expanded and walked about [...] a thing among things, its self’s soul so much vapor aloft, falling as rain and then rising, the sun up and down like a yoyo.” Vigasz ez? És ha az, miért nem hazug ez a vigasz? Csakis azért, mert az elviselhetetlenségből, a fájdalomból semmit nem vesz vissza, csakis azért, mert semmi konkrétumot – az elbeszélés terén kívül – nem ígér, vagy más okból is? Mert a végén csak egy kép marad, akárha álomban, amelyben egy jojó mozog fel-alá, fájdalmasan és csodálatosan tisztán, és valamilyen módon, amit jobban nem kell elmagyarázni, minden benne van a jojójában, a képben? Mi marad az ígéretből, aminek nincs konkrét tartalma – de egy csodálatosan tiszta, fájdalmasan tiszta, fájdalmas, csodálatos képbe van belefoglalva? Ez-e az ígéret tartalma: dologgá válni, vagy egy dolgot ábrázoló képpé, jellé, jelentés nélkül, fájdalom nélkül, tudat nélkül, vagy legalábbis majdnem tudat nélkül? Hogyan lehet a csalást, a vigasz tettetését megkülönböztetni az esztétikai valóságtól?

„Az esztétikai tapasztalatok nem hamis támaszt sugallnak – írja Roger M. Buergerl – hanem a feszültségek és komplexitás elviselésére tanítanak. És azt tanítják, ki kell aknázni a kéjt, ami akkor keletkezik, ha az ember feleszmél, az esztétikai tapasztalat mérhetetlen alapja minden elvárással szemben áll.”

Még egy példa a jelek és a feszültségek birodalmából, a képzőművészetből [amit, akárcsak a filmet, még ha az amúgy bármi is lehet, itt egyszerűen az irodalmi tér részeként fogok fel, amiben benne lakom]. 1957. augusztus 17. és december 30-a között Pablo Picasso Velázquez *Las Meninas* című festményének 44 [valójában 58 – a ford.] variációját festette meg, valamint szeptember egyes napjain további kilenc képet a Cannes-i parton lévő Picasso-villa nagy ablakai előtti kalitkákból élő galambokról [a villa még ma is létezik, és a part is]. Ezek a képek mind láthatók a barcelonai Picasso-múzeumban, végigmegyek a termeken, megnézem a képeket, egy mondatra gondolok: Ahogyan óráról órára, napról napra csúszik el a fény. Ebből formát képezni, gondolom. Egyszer láttam Madridban Velázquez festményét, olvastam valamit róla, mégsem él már túl pontosan a fejemben, a valóságos emberek a legjelentéktelenebbek számomra: a királyi pár, az infánsnő, az udvarhölgyek, a törpék, a példaképek, vagyis a legjelentéktelenebb az, hogy kik voltak ezek a valóságos emberek [ez a semmi: egy üres ládika], fontos az, hogy hogyan változnak, mi lesz belőlük, megfestve a kép festője által, akitől, mint az alakjaiból, csak néhány ecsetvonás

marad, egy színfelvitel. Fontos ez az egészen meghatározott hely, a Picasso-múzeum a Born-negyedben, Barcelonában, ma, a villa Cannes-ban, 1957-ben, a pontos dátum augusztusban, szeptemberben, októberben, novemberben, decemberben. A fény elcsúszik, formává csorog; benne képről képre követhetőek az alakok, elnyerik és elveszítik önnön formájukat, alakok a múltból, akik egykor törpék voltak, udvari bolondok, festők, infánsnők és udvarhölgyek széles ruhákban, kutyák; egymásba tükröződik Picasso és Velázquez kora. Gyenge rend, szelíd visszatérések tartják, hálót von több mint 300 év fölé; a 17. és a 20. század jelenvaló a jelekben, 1957 szeptembere a maga napfényével és színeivel, az elcsúszott fénnel, az elcsúszott színekkel, a galambok, a deszkatáblák, az ablakpárkány, az ablak íve, mögötte a tenger és egy földnyelv, ami belecsúszik a tengerbe, és egy távolibb nap egy madridi palotában, ezek a napok és dolgok, ezek az élőlények, amik nincsenek már itt, és mégis láthatók. Az arcokból jelek lesznek, kereszttek, csillagok, átváltoznak, idők válaszolnak egymásra, nem feltétlenül a jelen a múltra és fordítva: a felelgetés végtelensége egy korlátozott térben. Fontosak a fehér és szürke foltok, az orrok horgas ívei, szemkarikák, ruhaháromszögek, rombuszok, fontos az a kettős alak, amely egyre absztraktabb, fadoboz két arccal, két kézzel. Aztán a formák és a jelek játékában váratlan ártatlanságot vélek felfedezni, a mozdulatok és tekintetek ártatlanságát [mintha valaki – ki, én, Picasso, az udvarhölgyek? – Kleist szavaival, másodszer evett volna a tudás fájáról].

Az irodalom számomra ez a struktúra, a pillantások, a felelés és az ártatlan, jelentés nélküli jel-lét ezen hálózata; a struktúra- és jel-lét öröme. Lehet-e egyidőben ártatlanságról és örömről szó, és arról, hogy a réműletről el ne feledkezzünk?

Emlékszem, amint Kertész Imre *Sorstalanságát* olvastam, és közben arra gondoltam: ez a legszörnyűbb, legiszonyúbb, amit valaha olvastam. Nem csupán borzongva gondoltam ezt, hanem a boldogság érzésével is; biztos vagyok abban, hogy Kertész is a boldogság érzésével írta meg ezeket a lapokat.

Ilyen perverznek tűnik, és talán éppen azért, mert perverznek tűnik, ennek a boldogságérzésnek a valósághoz van köze, és e valóság meghatározhatatlanságához. Nem hagytam el az előző példák témakörét, de most történelemről is beszélek, és arról, hogy miért emelték be, helyesen, az irodalomba – éppen mert soha nem lehet teljességgel beleemelni, mindig nyitva marad egy seb. Perverz kéjjel, be nem vallott reménnyel nézzük a sebet, megérintjük, újra és újra. Mégpedig nem „a történelem sebé” általában, hanem egészen konkrét pontokat: egyes embereket, egyes történeteket [amiket a „nagy” történelem eltalál és megőröl], bizonyos tereket. Emlékeket, mintha még itt lenne a felidézett.

A sorstalan, aki visszatér Auschwitz-ból és Buchenwaldból, és észreveszi, hogy nincs már élet, és nincs már ország, ahová visszatérhetne; hogy ő Auschwitz-ban és Buchenwaldban van otthon, honvágyat Auschwitz, Buchenwald iránt érez, történetében Kertész nem tapasztalatot mesél el, hanem a tapasztalat lehetetlenségét, az individuális tapasztalat végét teszi megtapasztalhatóvá.

A képek, az információk elhasználnak, még a legijesztőbb képek is, a legelviselhetetlenebb információk is; ha nem jön hozzá valami más, egy tér; ha a képek vagy a képek és a szavak között valami nem nyit tér, a gondolkodásnak, a kétségbeesésnek, sőt a szépségnek; a szellemeknek, akiket meg kell idézni, akkor is, ha tudjuk, nem lehet őket visszahozni az életbe. Szükségszerűség ez, lehetetlenség.

Mert mindezt tudja és ragaszkodik hozzá, egy olyan filmnek, mint Claude Lanzmann *Shoah*-ja, ereje van: mert nem az ábrázolhatóságban bízunk, hanem az ábrázolható határaitól szól, közel megy e határokhoz, láthatóvá, testi valóságukban érzékelhetővé teszi őket. Megmutatja a kint, az emlékezés szükségességét; ahogyan a beszédben emlékezés és azzal együtt valóság formálódik. Megmutatja a helyeket szinte mágikus, rémületes nevükkel együtt; láthatóvá válnak, éppen mert nem az látható, amit ott cselekedtek, hanem a nyári fű, az utak, a sínek, a közeli parasztudvarok, miközben hangok mesélnek, emlékeznek, az emlékezet hálóját kötik. A képek és helyek között az idő feszül; a holtak benne vannak a képekben, amelyekben nem láthatók, a mondatokban, a képek és a mondatok, a látható és a történelem szörnyűsége közötti szakadékban vannak. Ahelyett, hogy úgy tenne, mintha egyszerűen a múlttól szóló információ állna rendelkezésére, a *Shoah* sokkal elérhetőbbé teszi azt mint tetszőleges tudást; ugyanakkor megnyitja a tudás alatti szakadékot; többet mutat és mond, mint amit pusztán képek mutatnak, pusztán mondatok mondhatnak. A mondatok és a képek, a jelen és a múlt közötti szakadék nyitva marad: egy üresség, egy semmi; a tudás, a valóság törékeny, szükséges építmény a szakadékok fölött; az üresség, a semmi nélkül kevésbé lenne igaz.

Nem annak dacára, hanem éppen azért, mert a film művészi, illetve [az én értelmezésemben] „irodalmi” tudattal, a nem-ábrázolható, a mondatok és képek mögötti tér és a némaság iránti érzéssel készült, több benne a történelmi igazság, mint bármelyik dokumentarista, az ábrázolhatóságban bízó Shoah-ábrázolásban: az igazság a távolságon alapul; azon, hogy a középpont üres; feloldásnak, annak, hogy sikerül feldolgozni, értelmet adni neki, annak nincs pontja. A távolság, az üresség révén különös szépség jön létre, amely épp olyan botrányos, mint amilyen szükséges. A látás és a tudás boldogsága, mint különös vigasz, ami a fájdalomtól semmit nem vesz vissza. Ellenkezőleg, itt is a múlt felel a jelenre, belevágja fájdalomát.

E boldogságot, e szépséget igazolni nem bűntény és nem szenvedés, ezek az utólagosság egy másik formájában bomlanak ki, sőt éppenséggel az ellenállás momentumát teremtik meg, az utólagos, lehetetlen ellenállását, a lehetetlen és szükséges, utólagos ellenállását, a kibékíthetelenségét.

Ezek a paradoxonok határozzák meg számomra általánosságban az irodalom viszonyát a történelemhez. Az ellenállás olykor egyszerűen csak abban áll, hogy mondunk egy nevet, emlékszünk egy névre, a névnél több nincs már itt, de az ellenállás abban áll, hogy erre a nincs-már-ittre emlékezünk, meglátjuk az ürességet, ami hátramaradt. Úgy, ahogyan George Perec számára, akinek az apja a világháborúban, az anyja a megsemmisítő táborban halt meg, a *W avagy a gyermekkori emlékezetben* a gyermekkori emlék éppen az emlékek hiánya: „tudom, hogy semmit nem mondok [...] tudom, hogy amit mondok, üres és színtelen, egyszer s mindenkor egy megsemmisítés jele, ami egyszer s mindenkor létezik” [ford. Benkő Gitta]: üresség, ami fölé Perec egy odaillő–nem odaillő, fiktív disztópiát helyez: nem azért, hogy elleplezze, hanem hogy általa ez a fehérség, ez az üresség annál élesebben kiváljon.

Nyitott marad egy seb, lyuk; valami válaszra vár, nincs válasz, csak az a mágia, ami a semmin alapul, és ezek ama időknek köszönhetően egymásra válaszolhatnak, egymást olvashatják. Egy jövő tudálékosság nélkül képes egy múltat olvasni, egy múlt a jelenlévő jelent, mint más jelent: az idők jelenekként olvassák egymást. Vég-



érvényesség nélkül, hierarchia nélkül. Mindegyikükben létezik a meztelenség és az ártatlanság egy momentuma, érthetetlen momentum, amit minden gyöngédség megillet. Ahol a hatalom, a közönségesség feloldódik.

„Azért írok – folytatja Percec –, mert együtt éltünk, mert én egy voltam közöttük, egy árnyék a többi árnyék között, egy test a testük közelében; azért írok, mert feloldhatatlan jelet hagytak bennem, és mert az írás nyoma e jelnek: a rájuk való emlékezés a megírt számára halott; a megírt, az írás a halálukra való emlékezés és az én életem igenlése.”

Mindennek, amiről eddig szó esett, az irodalomnak a halálhoz való viszonyához van köze: egy különös módon meghasadt viszonyhoz, úgy is tűnhet, mintha az irodalom a halált akarná feltartóztatni, azt nem elfogadni, tőle valamit elragadni, az elmúltat újra életre kelteni, de úgy is, hogy önmaga inkább a halál, a halott területéhez tartozik, mint az élőéhez és az életéhez.

A halál, az emlékezés, az élet igenlése felveszik a pozíciójukat ebben a térben, meghatározzák azt, újra és újra helyet cserélnek.

„Sírkő vagyok...” – áll a legrégebbi görög sírfeliraton. Daniel Heller-Roazen kapcsolatot teremt e rejtélyes sírhely és az irodalom között: a sír, akárcsak a szöveg, egy objektum, amely *é*nt mond. Az objektum, a szöveg, amely olyan, mint egy sír, egyre kiagyaltabb módszerekkel igyekeznek elfeledtetni, hogy *ő* maga objektum, valami másnak a helyén áll, valaminek, ami meghalt vagy halott lesz.

Mi ez a valami, egy senki, egy semmi?

Anélkül hogy sok mindent hozzáfűznék, Peter Waterhouse [*Halál és világ*] könyvének utolsó lapjairól idézek, ahol az elbeszélő fiatal rákos felesége halálát (vagy feleségének a rákos halálára való emlékezését, vagy a halálának elmesélését) írja le: a halott nő „itt van, ahogy minden halott itt van... a halottak olyanok, mint a gyermekek, szinte olyan védtelenek, szinte olyan fiatalok, szinte olyan újak.”

Elmeséli az *ő* és az asszony alvó gyermekeinek, „hogyan ébredtem fel a halál éjszakáján, késői időpontban, nem ébresztett senki. Senki és semmi nem ébresztett, hogy azt mondja: most meghalok; most meghaltam. Az engem felébresztő nem volt a szobában, nem jött, nem kiáltott, nem rázott fel az álomból, nem suttopta a fülembe, hanem csak ott volt, *azért, hogy – hogy* azt mondja nekem: most; és most. [...] Felemelkedtem, de semmi nem emelt fel, mert nem volt ott semmi [...] Nem lettem értesítve, segítségül híva. Csak az volt ott, hogy: most halott vagyok, úgy, ahogyan azt nem mondhatja senki. A beteg ágyához léptem, szinte ok nélkül, hivatlanul ott és hivatlanul mindenütt. Sehova sem mentem, és sehol sem ültem a beteg ágya mellett. Volt égbolt, témátlan, én nem láttam és nem hallottam, izgatott voltam, a szívem gyorsabban vert. A halott olyan volt, mint egy élőlény. A halott most nem halott volt, hanem azért volt halott, hogy... Azért halt meg, hogy... A *hogy*... köztes tér volt. Azért mehetett el, hogy... Azért távozatott, hogy... A *hogyban* egy ismeretlen értéket és egy közbeeső értéket hallottam meg. A beteg azért halt meg, hogy... ismeretlen értéke... *hogy* ismeretlen értéke legyen.”

[„A költészet a világ?” tűnődik az elbeszélő egy helyen a könyvben, és azt feleli: „Igen.”]

Az irodalom szerkezet és viszony: a valóságos megjelenése teret igényel, nem feltétlenül értelmet. E szerkezet középpontja (vagy lenne, ha létezne középpont)



valami, ami „megkérdőjelezhetetlen”: egy benső semmije, ami körül a titok [poézis, a világ] formálódik.

Aztán, mindezen viszonyokban, a tárgyak elosztásában, a térben előtűnő szavakban, a közöttük ható erőkben, mozgásukban derül ki, hogy a titok – a filmben, a művészetben, az irodalomban – csaláson alapul, megjátszáson, vagy hogy annál több az, ami itt van: döntő nyugtalanság, valami szorongató, és egy ígéret, ami a mondatokban él; a *nyelv*-ígéret, a jel létezésének boldogsága és szörnyűsége. Látok egy japán utcakeresztződést, és látom a halott autók lelkeit, amiket nem látok, látom a fűvel benőtt sínpályát Lengyelországban és egy kofferhegyet, mindegyiken régi-módi írású névtáblák. Az egyik – szinte értelmetlen – kép és a másik kép, amelyben minden rémület benne van, mindkettő nem csupán a dolgokhoz való viszonyunkról árulkodik, hanem felkelti a nyelv iránti szorongató vágyakozást is: ha a nyelvben léteznek, hamis kijelentés nélkül, hamis hazugság nélkül, akkor az irodalom valamit [az életet, nem-életet] a nyelvben hordozza. Valamit, ami társadalmi tulajdonításokban, tudományos definíciókban, abban, ami normális életnek számít, nem megragadható, ami nem nagy, nem jó és nem gonosz, nincs hatalma és mindenhatósága, és ami a nyelvben, ami önmagában is beszél, megjelenik; még ha csak vagy szinte csak ürességként is. Az objektum *é*nt mond, egy *Aleph* hangzik el, hangtalan betű. Ki hallja ezt meg és miért?

Azért, hogy –

Nem teljesen pontosan idéztem:

– Amit ön akar, azt Buñuel a ládika tartalmát firtató kérdésre tulajdonképpen már megválaszolta. De nem lehet kényünk-kedvünk szerint kiválasztani, hogy mit akarunk. Jó, hogy a ládika *ahogy-tetszikk*el van feltöltve, azaz üres – vagy a Schrödinger halott-eleven macskáját hordozó ládikához hasonlóan szinte minden tetszőleges tartalom esetén ugyanakkor mindig üres is. A titok nem ad támaszt, jó [vagy mondjuk úgy, egyáltalán nem olyan rossz], hogy a kötelezettség, közösség, az értelem tartalma, a megfoghatatlanban [mint ahogy Rilke egy helyen a *Malte Laurids Briggé*ben a színházra, tehát minden művészetre mint úgynevezett valóságosra vonatkoztatva fogalmaz] létező biztos fundamentum iránti sóvárgás az ürességbe fut ki, és senki sem kiált „*közös ínségünk fal[áért], mely mögött a Megfoghatatlannak elég ideje lenne, hogy összeszedje magát és megfeszüljön*”. És nem kiált a közösségért sem, az ínségért sem, sem ezen isteni vagy szörnyű tartalomért, amely a megfoghatatlanból csak a megfoghatatlant fogja meg, ezt a semmit vagy szinte-semmit a határ mögött, ahonnan halk, esdeklő zümmögés hallatszik. Ettől függ a tárgyak és emberek, a szellemek és a jelek gyöngéd, semmis méltósága.

BENKŐ GITTA FORDÍTÁSA