

KERBER BALÁZS

Változó arzenál

VIZUALITÁS, EGYSÉG ÉS SZÉTESÉS SZENTKUTHYNÁL ÉS PIRANDELLÓNÁL

Kártyajáték

Szentkuthy Miklós 1946 és 1947 között írt regényében, a *Pendragon és XIII. Apolló*ban,¹ amikor az elbeszélő Ygraine hercegnőt igyekszik leírni „kódex-áhitatosan és az »új tárgyilagosság« fényképező szigorával”², tesz egy rövid, magyarázó közbevetést: „(hiszen a korokban és a stílusokban úgy válogathatunk, mint a szendvicsekben vagy bridge-kártyákban)”.³ A történelem, illetve a kultúrtörténet ebben az értelmezésben afféle játéktérként, kelléktárként jelenik meg, melyből a művészi kifejezéshez, mint játékhoz, kalandhoz, különböző elemeket, eszközöket választhatunk. A mögöttes piknik-metafora is ezt a frivol képzetet erősíti.

Tágabb értelemben vizsgálva ez az elbeszélésmódszer a mai olvasónak eszébe juttathatja akár a fantasy-kártyajátékokat is, ahol végeredményben a különböző lapokon feltűnő rajzok teremtik meg a fiktív világ illúzióját. A szövegépítés örömét épp a kiszemelt elemek felviláncoló képek összehatása teremti meg, különböző pontok láncaként. Hogy a Szentkuthy-próza képről képre építkezik tovább, illetve víziók összemosásával dolgozik, azt az idézett leírásnak egy korábbi része is jól szemlélteti: „Persze egy kis megjegyzést ehhez is kell fűznünk, akárcsak a kis szalagocskákat a régi városkép-metszetek fölé, melyen egy buta falu neve egyszerre olyan előkelő lesz latin név-ruhájában – és ezen a kis szalagon mindössze csak annyi fog állni, hogy ahogy Dante a *Paradicsom* végén három kört lát egybeláncolódni (nem a sport-olimpiászok jelvénye öt vagy hány ilyen metafizikai karika?)...”⁴

A gyorsan pergő, egymást támogató, kiegészítő képek már „élesben” meg is jelenítik azt a poétikát, melyet a későbbi kitérőben az elbeszélő megmagyaráz, illetve egy hasonlat segítségével felvillant. Az idézett rész csakugyan olyan, mintha kártyák csúsznának egymásra, különös vizuális épületet teremtve, ahol a lényeg a tololódás, a közelítés-távolítás kettőssége. A kulturális asszociációk plasztikus formában, gyakorlatilag a nyelvet, a poétikai technikát illusztrálva tűnnek fel, ugyanakkor megteremtődik az átjárhatóság érzete. Az elbeszélő, mint egyfajta entellektüel-mágus, olyan képeket (lapokat) válogat, melyek a különböző közegek egybenyílását teremtik meg. Az olvasónak, mint sokszor egyéb Szentkuthy-szövegekben is, az a képzelet támadhat, hogy elért egy pontra, ahonnan az európai kultúra és tudományosság legkülönbözőbb tárgyerületei érnek egymásba/hoz, egy olyan érzéki pillanatot teremtve, melyben ez az igen bonyolult együttállás valamiképp megfogható. Ez a nagy kép, a benne megjelenő humornak köszönhetően, persze, ki is billen, így az átjárhatóság mellett a komikus

¹ Ld.: Szentkuthy Miklós, *Pendragon és XIII. Apolló*, Budapest, Magvető, 2009, 240.

² Uo. 37. p.

³ Uo. 37. p.

⁴ Uo. 37. p.

ferdeség élményét is nyújtja a komplexum. A vizuális forrongás ugyanakkor perspektivikus játék is: a különböző látásmódok térszerűen helyezkednek el, illetve minden szerep és „személyiség” egy-egy kártyalap. Az összképnek így a tekintetek konstellációját, a nézőpontokat mint pólusokat megjelenítő világot is tartalmaznia kell. Az elbeszélő meg is említi, hogy Ygraine leírása közben „négy arckép fonódik így egybe”⁵ képzeletében: „Ahogy valójában volt – ahogy még leírásom előtt az olvasó elképzelhette –, ahogy én akarom leírni, és amit aztán az olvasó a leírásom után elképzelhet. Nem lényeges ez a gondolat, de egy pillanatig rágondolni elég mulatságos.”⁶ Az elbeszélő által játszva teremtett képkonstrukció itt lendül meg, a nevetés motívumával távolítva az elnyert stabilitást. Sőt mintha inkább épp az elvetés, a továbbbítés mozzanatával teremtődne meg a biztos látvány, a humor motívumának köszönhetően. A különböző tekintetek részei ennek a humornak, ismét újrarájzolva a teret.

Teória helyett látás

A képek sora és a szétvetett identitásdarabok bizonyos értelemben az elbeszélő vagy irányító „mágus” kezében összpontosulnak, aki igyekszik megalkotni, néhol pedig eltüntetni a róluk folyó diskurzust. Ezzel egyszerre jelzi a beszéd lehetőségét és lehetetlenségét. A koncepció izgalmas párhuzamot mutat a modernizmus – sok tekintetben eltérő – képviselőjének, Luigi Pirandellónak bizonyos műveivel. A feltűnő különbségek és a sok tekintetben eltérő érdeklődés ellenére az olasz író prózájában és drámáiban észlelhető egy nagyon hasonló problémafelvetés a nyelv világ- és képteremtő szerkezetéről. Sőt Pirandello utolsó, és 1936-ban bekövetkező halála miatt befejezetlenül maradt darabjában, *A hegyek óriásaiban*⁷ már jelentkezik a Szentkuthynál is oly fontos „tisztá” vizuális igény is. A dráma kísérletet tesz arra, hogy a nyelv mellett a kép, a „tisztá” vízió is „beszéljen”, mert az – talán – többet ér bármiféle teóriánál. Vagy pontosabban fogalmazva: a póre kép az igazi teória, a látott test/tárgy a maga anyagosságában szellemi. „Itt szinte az élet határán állunk, grófnő”⁸ – mondja Cotrone, Pirandello mágusa a darabban. A mű helyszínéül szolgáló Balszerencse-villa ugyanis a fantáziának és a mesének egyfajta szigete, ahol az álom színei, érzetei szabadon áramolhatnak. Cotrone az emberekben élő „végtelenségéről” beszél,⁹ azokról az élményekről, melyek igazán csak intuitív módon befogadhatóak, az álomjelenség szabad folyamában. Így a „láthatatlan” vágya szüntelenül összemosódik a „látható” pozitívumával: a „láthatatlan” éppem a képzeletfolyamnak köszönhetően „látható” és érzékletes.

A Pirandello-darab nyelvének, úgy tűnik, éppem az lenne a rendeltetése, hogy a sűrű, szinte már regénybeli leírásoknak tűnő szerzői instrukciók, a különös figurák, a gyakorta szürreális, ironikus párbeszéddek segítségével megteremtse a puszta áramlás, a „puszta” vízió tapasztalatát. A hétköznapi értelemben vett nyelv erre nem alkalmas; csak a fantázia vizuális,

⁵ Uo.

⁶ Uo.

⁷ Ld.: Luigi PIRANDELLO, *I giganti della montagna* = L. P. *Maschere Nude* (Vol. IV.), *Le opere di Luigi Pirandello*, szerk. Alessandro D'AMICO, Alessandro TINTERRI, I Meridiani, 843–910.

Luigi Pirandello, *A hegyek óriásai* = L. P., *Színművek*, ford. SZIGETHY Gábor, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983, 597–652.

⁸ Uo, 622.

⁹ Uo.

érzéki beszédmódja képes bármit is megragadni. A beszéd egyébként hiábavaló: „Csak beszélünk, beszélünk, fiatal barátom, s aztán általában rádöbbenünk, hogy hiába, és kiábrándultan visszavonulunk önmagunkba, mint kutya éjjel az óljába, miután megugatott egy elsuhanó árnyat.”¹⁰ – mondja később Cotrone. Már a mágus szokatlan, láttató hasonlata is a vízió biztonságával mutatja meg a nyelv lehetetlenségét: a kifejezni vágyott jelenségek, a nyelv egész „anyaga” egyszerűen továbbsiklik a beszélő előtt. Azonban épp abban áll a Pirandello-mű iróniája, hogy Cotrone maga sem tud lemondani a beszédről, sőt épp ő az, aki rendszeresen elméleti ízű monológokba kezd. A darab tudatos kettőssége azonban arra a felismerésre épül, hogy a beszéd, bár szerepe bizonytalanná válik, de jelen esetben mégis egy irodalmi mű alkotóeleme, így nem vonatkoztathatunk el tőle; a vízió mindenképp a nyelv közegén keresztül érhető csak el. Emellett „puszta” vízió sincs, mely önmagában érne többet a teóriánál (vagy maga venné át a teória szerepét), hiszen a nézés mindig egy adott alany tudatán, percepcióján át történik, így már alapvető léte is interpretáció, már önmagában aktivitás. „...Sokkal inkább az történik, hogy amikor ránézünk egy tárgyra, mintegy kinyúlunk érte a tekintetünkkel.” – írja Arnheim.¹¹

Nincs látás teória nélkül, így a látás nem is helyettesítheti a teóriát. Ugyanakkor mind Pirandello, mind Szentkuthy mintha mégis a látvány önállóságát keresné: a tárgyak felületei, a színek, a helyszínek, a bőr, vagy egy-egy testrész mind önmagukban „beszélnek”, önálló „jelentések” (szilárdabbak, és végső soron intellektuálisabbak, mint bármilyen „szellemi” fogalom.) Ezért épül kép a képre. A látott tárgyak, tájak, alakok változása azért idézheti elő a fentebb említett „egybenylást”, mert a képek önmagukban „magyarázzák meg” az összefüggéseket. Így lesz tér a kultúra egyébként „láthatatlan” komplexumából, így válnak láthatóvá bizonyos „ajtok”, melyeket eddig nem láttunk, és Szentkuthy esetében így lesznek olimpiai karikák a Dante által látott körökből. Később pedig már a látványnak egyfajta „visszaúsztatása” a teóriába, amikor az olimpiai karikákat az elbeszélő „metafizikai karikáknak” nevezi. De itt már a vízióból indultunk vissza a magyarázathoz.

„Jelenés-kelléktár”

Amit Cotrone a beszédről mond monológjában, az tulajdonképpen a vizuális kifejezésre is igaz. A *hegyek óriásai* nem is áttat azzal, hogy a Balszerencse-villa képviselte álom- és mesebirodalom totális megoldásokkal szolgálna. Már csak az óriások fenyegetése, a nyugalmat fenyegető felszámolódás miatt sem. A színek, a képek változásai maguk is az áramlást segítik, mint ahogy ezt a pirandellói képzelet műhelymetaforája, a Balszerencse-villában található jelenés-kelléktár is jelzi.¹² A mese a szüntelen alkotásért zajlik (ily módon keletkeznek a megértés bizonyos lehetőségei), azonban az összefüggések nem törekszenek a végleges forma felé, legalábbis az olvasás során nem ebben az értelemben látunk formákat. „Keltsük életre mindazt, ami eszünkbe jut.”¹³ – mondja Cotrone. A Balszerencse-villa egyben a megmerevedéstől való egyfajta félelem kifejeződése is. A jelenés-kelléktárban alakuló formák és Cotrone

¹⁰ Uo. 644.

¹¹ Rudolf ARNHEIM, *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája*, Bp., Gondolat, 1979. 56. p.

¹² Luigi Pirandello, *A hegyek óriásai* = L. P. *Színművek*, ford. SZIGETHY Gábor, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983. 632.

¹³ Uo. 630.

egyéb varázslatai fel-felmutatnak lehetőségeket, konstrukciós terveket, azonban mindig megmarad a szabad variálódás, a kép továbbbegrásának, bonyolódásának esélye. Az egység nem válik bezárt egységgé, és fontosabb, hogy egyáltalán *lehetnek és készülnek* formák, mint az, hogy *milyen* formák lesznek. „A test maga a halál: kő és sötétség.”¹⁴ – állítja Pirandello mágusa, vagyis, „aki a maga számára testével és a nevével azonos,”¹⁵ és nem képes újabb és újabb formákat teremteni, tulajdonképpen máris halott. Így a képzelet számára valójában nem is a „termék” a legfontosabb, hanem a működés.

1936-ban jelenik meg Szentkuthy *Fejezet a szerelemről*¹⁶ című regénye, melyben ugyanez a forrongó építkezés valósul meg. A regény számos fontos kérdést Pirandellóhoz igen hasonló módon tesz fel, így a probléma vizsgálatával felfedezhetjük a harmincas évek modernizmusának egy izgalmas „metszéspontját”. A szöveg egyik fejezetében a halott pápa és a szintén halott, felakasztott Tiburzio képzeletbeli dialógusát olvashatjuk. Ennek egyik részletében a pápa sajátos értelmezését adja a gondolat szabadságának: „a gondolat szabadsága alatt nem elvek, politikai és vallási vélemények szabadságát értem, hanem valami funkcióbeli szabadságot, az örök önellentmondás, visszakanyarodás és szétrepülés elemezhetetlen, mechanikátlan mechanizmusát, melynek éppen lényege [...], hogy nem tud *egy* dolog lenni, nem tud határozottan *ez* vagy *az* lenni, hanem minden mindig, akármi akárhol és akármikor.” A pápa szavai gyakorlatilag a Szentkuthy-féle poétikát magyarázzák, és egyben mintha nagyon emlékeztetnének Cotrone szavaira. Már Pirandello *Uno, nessuno e centomila* (*Egy, senki és száz-ezer*)¹⁷ című (magyarul *Az ezerarcú ember* címmel jelent meg), 1925-ben megjelent regényének lényeges motívuma a minden pillanatban való újjászületés, a lezárt formák, lezárt „nevek” elkerülésének vágya. A zárt test, a zárt forma Cotrone állítása szerint is tulajdonképpen a halál szinonimája. A formálódó, alakuló jelenés-kelléktár ezzel szemben az aktív kreativitás szimbóluma. Szentkuthy pápája „elv” és „vélemény” alatt épp azt érti, amit Pirandello Moscardája és Cotronéja „név” és „test” alatt. A „vélemény” már nem „szabad” abban az értelemben, hogy a gondolatnak egy bezárt, kész alakzata. Az olasz szerző egyik legfontosabb, 1908-ban íródott, *L'umorismo*¹⁸ című tanulmányában megkülönbözteti az életet mint egyfajta *flus-sót* (áradást), és azokat a formákat, koncepciókat, melyekbe azt kényszeríteni próbáljuk. Pirandello amellet érvel, hogy szenvedélyesebb pillanatainkban, amikor az „áradás” kerekedik felül, az összes fiktív forma és keret elpusztul, összeomlik. Belső termelődésünket valójában béklyózza a forma. A Szentkuthy- és a Pirandello-művek dinamikája ellenben épp a termelődésben, az áthelyeződésben van.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Ld.: SZENTKUTHY Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 404.

¹⁷ Ld.: Luigi PIRANDELLO: *Uno, nessuno e centomila* = L. P., *Tutti i romanzi* (Vol. II.), szerk.: Giovanni MACCHIA, Mario COSTANZO, Milano, Mondadori, 1973, 737–902.

Luigi PIRANDELLO, *Az ezerarcú ember*, Bp., Franklin Társulat, 1943. 191.

¹⁸ Ld.: Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo* = L. P., *Saggi e interventi* In I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, szerk., Ferdinando TAVIANI, Milano, Mondadori, 2006, 938.; Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, 47.

A mágus

Mind a Szentkuthy, mind az említett Pirandello-művekre jellemző, hogy az alkotás és a lebegés folyamatát egy mágusfigura vagy a hozzá lényegében hasonló játékos entellektüel koordinálja (Pirandello esetében a mágus-motívum konkrét formában meg is jelenik *A hegyek óriásai* című darabban, vagy kevésbé nyilvánvalóan, de szintén jelentéssel bír a *Liolában*). A „mágus” itt egyáltalán nem, vagy csak részben jelképezi a hatalmat, az erőt, az uralkodás képességét. Fő jellemzője inkább a kívülállás, az emberi világ unalmának és nyárspolgáriságának felismerése. A mágus a képzelet birtokosa, mely az egyetlen eszköz arra, hogy kilépünk ebből az unalomból. Míg a társadalom, a világ a lezárt formákat kedveli, „véleményei” vannak, addig a mágus a vizuális keletkezés híve; összepárosítja és egyesíti a látottakat, de sosem elégszik meg a körülhatárolhatóval. A látvány egyrészt csak látvány, Pirandello idézett szavával az embereken belül élő „végtelenségnek” valami érzékileg felfogható képe, és egyben folyamatosan változik, alakul. Pirandello univerzumában a kreatív, szellemi mozgás eszméje olyannyira jelentős, hogy a szerző a fent említett *L'umorismo*¹⁹ című tanulmányában a művészi teremtés jelenségét a gondolat szabad mozgásaként definiálja.

A lezárt, és épp ezért hamis, emberi kategóriákon átlátó entellektüel figurája még olyan műveiben is feltűnik, ahol a fentebb elemzett motívum nem jelenik meg annyira komplex formában, mint az említett *A hegyek óriásaiban*, vagy a paraszti témájú, a kreatív különc *Liola* alakját felvillantó *Liolában*. A szintén ismert *Így van (ha így tetszik)*²⁰ című darabban például a rezonőr Laudisi az, aki – egészen az őt igazoló Ponzáné megjelenéséig – egyedülként figyelmezteti a szereplőket, hogy nincsenek megnyugtató, zárt igazságok. Laudisi az egész dráma folyamán nem is titkolt diadalérzettel szemléli az eseményeket, hiszen szüntelenül „igaza van”: a dolgok valójában se „így”, se „úgy” nincsenek, nem léteznek megnyugtató „állítások”. De a már említett Vitangelo Moscarda is, az *Uno, nessuno e centomila* főszereplője, miután rádöbben az identitások sokaságára, keserű humorral elemzi, magyarázza újonnan nyert felismerését, és szarkasztikusan viszonyul az őt meg nem értő környezetéhez. A mágus azonban, bár részben győzelmet, vagy legalábbis szellemi szabadságot jelent számára a képzelet, sérülékeny is, hiszen körülveszi minden más, ami tőle idegen: az óriások rejtélyes figurái, a középkori Európa anarchikus történelme, vagy az értetlen emberek sokasága. Egyetlen fegyvere az éjszaka (mely, ahogy Pirandello esetében Umberto Artioli figyelmeztet rá,²¹ erősen mozgósítja szinte egész művészetkonceptiókat Novalis romantikájától a Breton fémjelezte szürrealizmusig), és a vele gyakorlatilag rokon értelmű fantáziatobzódás, a „költőiség” észlelése.

Szentkuthy *Fejezet a szerelemről* című regényének egyik főszereplője sok tekintetben „sorstársa” *A hegyek óriásai* hőseinek, főleg Cotronénak. A regényben a képzelet „termelődése” azért is intenzív, mert a szöveg elbeszélője hosszú ideig az ő, vagyis a polgármester reflexióit követi nyomon, olyannyira, hogy az olvasónak gyakran úgy tűnik, maga a polgármester a narrátor. Szigeti Csaba állapítja meg²², hogy „A regény egésze átmenet a belső és a 'külső', a

¹⁹ Ld.: Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo ...* 910. p.

²⁰ Ld.: Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)* = L. P., *Maschere Nude* (Vol. I.), szerk. Alessandro D'AMICO, Milano, Mondadori, 1986, 435–509.

Luigi Pirandello: *Így van (ha így tetszik)* ford. FAY E. Béla = L. P., *Színművek*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983, 109–172.

²¹ Ld.: Umberto ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989, 95. p.

²² SZIGETI Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, ÚjNautilus, 2011. 01. 30.

‘függő’ és a független beszéd között.”²³ Szigeti rámutat, hogy a szereplők érzékelései, gondolatai a narrátor „értelmezői beszédjén belül”²⁴ jelennek meg. Az „*egyetlen* tudatnak”²⁵ azonban fel-felerősödő részei a szereplők tudatai, így keletkezik folyamatos átmenet az E/1-es és az E/3-as elbeszélés között. A mágus-motívum szempontjából a regénynek egyik sokatmondó szakasza, amikor a fiatal polgármester és menyasszonyának szülei közti konfliktusról értesülünk. Bár a szöveg hangsúlyozza, hogy a polgármester nem művész, és nem is ábrándozó típus, a szülők mégis épp azt kifogásolják, amiért Cotronénak és társainak a Balszerencsevillába kellett húzódnuk: „Milyen érdekes – más fiút azért utálnak lányos anyák, mert kártyáznak, isznak, nagyhangúan hazudnak, hiúk és naplopók, szóval afféle otromba, kézzelfogható hibái vannak – engem azért, mert szinte mikroszkopikus részleteket, atomokat látok tárgyakon és tárgyokban [...] egyetlen gyanús vonása ezek az apró észrevételei voltak: egy cipőről nem az, hogy tartós, hogy bő, hogy szűk, hanem hogy olyan, mint egy piros mezei virág...”²⁶ A szülők szerint az ilyen „nüanszlesők”²⁷ az igazán veszélyesek, hiszen az ő számukra a nő csak „optikai ingercsoport.”²⁸ Ez utóbbi kifejezés izgalmasan mutat rá a Szentkuthyt a késői Pirandellóval összekapcsoló poétikára, illetve, hasonlóan a regénybeli pápa filozófiai elmékedéseire, itt is mintha az elbeszélő bújtatott önreflexióját olvasnánk. A „nüanszleső” kifejezés pontos iróniával jeleníti meg a polgármester szemlélődő, ideges figuráját, és azt a részletezően analitikus, erősen vizuális, néhol a filozófiai vagy esszéisztikus szövegeket megidéző nyelvet, mely egyébként az egész regényre jellemző, sőt általában a ’30-as, ’40-es évek Szentkuthy-prózájára. Beszédes az „ingercsoport” szó megjelenése is, és utal a már elemzett látáskonceptióra: az ingerek elemisége valamiféle elméleten inneni és túli, de a filozófiai gondolkodásnak mégis alapját képező érzékiséghez segít hozzá. Hiszen Szentkuthy nyelve egyszerűen mozgatja a szigorú(nak tűnő) analitikát, néhol, főleg a *Prae* esetében, már-már a természettudományos szakszövegeket megidézve, és közben a mindezt folyamatosan bomlasztó zsigeri-költői élményeket, így eredményezve nyugtalan, „rugdalózó” érzetet, az álom határán. Erre a kettősségre utal Pirandello is: a megállítás és a rögzítés vágya találkozik a kiömléssel, túlömléssel. A *hegyek óriásai* szövegében a már említett hosszú szerzői instrukciók épp ezt a különös tapasztalatot viszik színre: az aprólékos leírást, a nyelv szabatos burjánzását minduntalan áttöri a képek ereje; illetve fordítva. Így a nyelv pirandellói problémája is értelmezhető a *flusso-forma* kettőssége felől. A „mágus” ezeken a különös határokon mozog, miközben szembenéz a külvilággal, ami – valahogy – mindig alakatlan félelem marad, sosem kristályosodik. A *hegyek óriásainak* szereplői csak beszélnek a faluról és az óriásokról, azok nem tűnnek fel (bár Pirandello a folytatásban tervezte megjelenítésüket).²⁹ A befejezetlenül maradt darab vége azonban beszédes: a szereplők némán, szorongva hallgatják az óriások

<http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/4> [Utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 19.]

²³ Uo.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.

²⁶ SZENTKUTHY Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 55.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ Ld.: pl.: Marta ABBA *A hegyek óriásaihoz* írt, a magyar kiadás számára készült *Függelékében*, ford.: FARAGÓ Éva. Luigi PIRANDELLO, *Színművek*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983, 653–658.

távoli dübörgését, mint ahogy Szentkuthy regényének végén is csak ez a „dübörgés” hallatszik: a pápa halálára rendezett gyászmisén összegyűlt tömeg szorongva várja a gyilkos császári katonák érkezését. A mágus világa, szigete veszélyeztetett, ám a veszély is lebegőn, lassan közeledik.

„Egy, senki és százezer”: identitás, hangulat, egység

„Tisztelet – micsoda röhej ez a szó, itt, a fák alatt, az erdő anarchikus magányában, itt, a szerelem legkomikusabb strófái közben, itt, a történelem új korszaka előtt! Jó vicceket tudsz mondani, Tullio.” – mondja a *Fejezet a szerelemről* polgármestere a regény egyik szakaszában, utalva arra, hogy bizonyos fogalmak és keretek bizonyos kontextusokban teljesen értelmüket veszítik. A Szentkuthy-regény egyik legfontosabb kérdése éppen az, hogy nagyon különböző hangulatok és emberi tapasztalatok hogyan tudnak egymás mellett létezni, illetve miképpen léteznek egymás mellett. Hogyan fér össze a magánélet és a diplomácia, a történelem és az ember, a moszatok világa és a hétköznap? A polgármester egyik belső (de persze az elbeszélő által előadott) monológjában így gondolkodik: „Mennyi világ, és egyik sem tud a másikról [...] mennyi különálló világ, melyek valóban oly lényegszerűen idegenek egymástól, hogy mi sem érthetőbb, mint hogy ezek a világok nem tudnak egymásról.”³⁰ Persze, az elbeszélő, illetve a polgármester azt is felveti, hogy talán az ember az, aki ezeket a különbségeket megteremti, az ember az, aki a világ különböző szeleteit ennyire különállónak látja, érzékeli. Ami Pirandellónál az „én”, az „éntapasztalat” problémája, az Szentkuthynál, úgy tűnik, a különböző környezetek, különböző atmoszférák kérdése. Amíg Pirandellót az „én” megsokszorozódása, az identitások összeegyeztethetlensége foglalkoztatja, addig Szentkuthyt (tulajdonképpen hasonló kétségek eredményeként) az élet atmoszféráinak, „területeinek”, élményeinek összeegyeztethetlensége. Mintha homályos lenne, hogy ezek a különböző „képek” hogy illenek össze. „Milyen közel vannak egymáshoz az életben a dolgok, lelkünkben éppoly közel, mint a városokban a házak; [...] az emberek keresztet vetnek a templom előtt, de nem érzik egy pillanatra sem, hogy elvégre az a fantasztikumok fantasztikuma, hogy először is maga az egyetlen teremtő Isten jelen van az oltáron, az autóbuzsmegállótól tíz méternyire [...] Az emberek bemennek a harisnyakereskedésbe, és megveszik a selyemharisnyát, de nem érzik egy pillanatra sem, hogy a harisnyában elemi erősz és absztrakt metafora [...] egyesülnek, vagyis az élet két legnagyobb titka...” – olvassuk *Az egyetlen metafora felé* 31. szakaszában.³¹ A hétköznapi élet megszokott képeinek kiforgatása, az irreális kombinációk és szimbiózisok efféle kimutatása „normálisnak” vélt tetteinkben igencsak rokon azzal a hirtelen kirobbanó kétséggel, mellyel a már említett *Uno, nessuno e centomila* című Pirandello-regény Moscardája a lehétköznapibb házastársi kapcsolat mélyén rejtőző irrealitást fedi fel. A feleség valójában csak a férjről alkotott képét ismeri, amit az elbeszélő Moscarda (a férj) nem is érez magáénak. Így az egyszerű kapcsolatok valójában „én-képek” szövvényei. Épp úgy, ahogy a világban létezés, Szentkuthy szerint, egymástól teljesen különböző, vagy izgalmasan összekapcsolódó „területek” szövvénye. Az egybefüggő, koherensnek látszó hétköznap több irányba tartó, szélsőségesen különböző vizualitású, értelmű „darabokká” bomlik.

³⁰ SZENTKUTHY Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 44–45.

³¹ SZENTKUTHY Miklós, *Az egyetlen metafora felé*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985, 69.

Ismét a kártyalapok

A bevezetőben említett kártya-motívum nem csak a variabilitást, az átjárhatóságot, hanem – és nem feltétlenül ennek ellentétéként – az egységes, a „totális” kép szétesését is jelképezi. A „világ” nem koherens vízióként jelenik meg, hanem különálló lapokként. A mágus tulajdonsága éppen az, hogy a különállást felismeri, hogy az unalmasnak tetsző, megszokott hétköznap mögött észreveszi az irrealitást. Aki látja az éjszaka birodalmát, az tudja, hogy egyértelműnek tűnő viszonyaink sem evidensek. A mágus számára tulajdonképpen minden jelenség a „bomlás” esélyét hordja magában; értsünk ez alatt akár felszabadulást, akár kétséget. A bennünk élő „végtelenség” pirandellói motívuma nem csak a mese szabadságát, de a „józan” kategóriák elégtelenségét is jelenti. Az élet intenzitását mind a Pirandello-, mind a Szentkuthy-hősök számára ez a „szétesés”-érzet adja: a dolgok és érzések közti közösség és meg nem értés tapasztalata, az a „kategóriátlanság”, mely nem hagyja nyugodni a fogalmakban gondolkodó embert.

A mágus ugyanakkor szemben áll azokkal, akik nem érzékelik sem az áttűnéseket, sem az izgalmas különállásokat. Pirandello „óriásainak” dübörgése, *A hegyek óriásai*ban megjelenő „külvilág” műveletlensége kétségkívül az erősödő tömegtársadalomra is utal (idézzük fel azt a párbeszédet, melyben Cotrone említi, hogy a faluban kisebb stadion fog épülni, természetesen a színház helyén).³² Ebből a szempontból érdekes párhuzam, hogy *Az egyetlen metafora felé* idézett szakaszában³³ Szentkuthy beszélője Proust és Hitler kettősségével jelöli az attitűdök különbségét: az árnyalatok érzékeny megfigyelését, vagy otromba eltüntetését, fel nem ismerését. A huszadik század két, egymástól igen távoli alakja két igen eltérő szemléletmódot képvisel. A „sporttelepek” harsány világa – legalábbis szimbolikus funkciójában – tökéletesen ellenkezik a művész analitikus magatartásával. Zárásképpen érdemes idéznünk *Az egyetlen metafora felé* e fejezetének végét, mely bizonyára Cotrone, a mágus tetszését is elnyerte volna: „Mindössze abban különbözik a művész a közembertől, hogy míg a polgár Istent, harisnyát, választást *nem* annak vesz, ami tulajdonképpen – addig a művész egyszerűen Istent valóban Istennek, harisnyát valóban harisnyának vesz. Viszont a művészi észrevevés, *szimpla* észrevevés a polgár teljes érzéketlenségéhez viszonyítva már mítosz: Isten-mítosz, harisnyamítosz, politikamítosz. Ez az élet: vagy nulla, vagy mítosz.”³⁴

A Szentkuthy-Pirandello párhuzam feltárása egy lehetséges út az entellektüel-mágus motívumának megértéséhez. A mágusnak nagyobb és kisebb is a hatalma az őt körülvevő társadalomnál. Fenyegetik az óriások, a különböző militáns hatalmak, ám kezében vannak a „kártyalapok”: a jelenetek, képek kombinációi. Ő az éjszaka szimbolikus területének képviselője, aki „elbeszélheti” magát a „víziót”, a „valódi”, a „belső” emberi világot. A nyelv szerepe kétségessé válik, a szó elértektelenedik, ugyanakkor az irodalmi mű mindig szembesül saját közegének korlátaival: a vizualitás is csak verbális formában kifejezhető. De talán éppen a szó terhétől válik intenzívvé a látás.

³² Luigi PIRANDELLO, *A hegyek óriásai* = L. P. *Színművek*, ford. SZIGETHY Gábor, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983. 622.

³³ Ld.: Uo.

³⁴ Ld.: SZENTKUTHY Miklós, *Az egyetlen metafora felé*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985. 69.