

ZSELLÉR Anna

Szatirikus kötél-tánc a Titokzatos felett

(Daniel Kehlmann: *Tyll, Magvető, 2018*)

Nehéz vállalkozás bebizonyítani egy regényről, amely címét egyik figurájától kölcsönzi, hogy nincsen főszereplője.¹ A számos korábbi irodalmi szövegben² tovább élő Tyll Ulenspiegel alakja Kehlmann könyvében éber, okos és figyelmes; még saját szamarát is megtanítja beszélni, korának babonáihoz és hiedelméhez felvilágosult viszonyul (annak ellenére, hogy a felvilágosodás kora előtt vagyunk), talán mert gyermekkorában két teljes éjszakát töltött el a mindenki más szemében elátkozott és közvetlen életveszélyt jelentő erdőben, ahol ily módon rohamos gyorsasággal felnőtté érett, és társadalmi értelemben abszolút kívülállóvá, azaz bolonddá (transz)formálódott. Művészetét mindenki csodálata övezi: mutatványosként járja a harmincéves háború Közép-Európáját, a nagy német birodalmat, mert tánc és kötél-tánc a szabadságot fejezi ki: testének minden mozdulatát uralja, és ezzel nem csak a levegőt hódítja meg újra és újra, hanem közönségének képzeletét és akaratát is.

A kötél-táncot a regény egy ponton úgy definiálja, hogy az nem más, mint „küzdelem a leesés ellen”. Veszélyes azonban abban a boszorkányégető közegben gyakorolni ezt a „küzdelmet”, ahol az „ördögöt a levegő urának nevezik”. (81) Miért űzi akkor Tyll éppen ezt a mesterséget? „[H]a már az ember nem tud repülni, akkor a kötélen járás a második legjobb” (83) — ad magyarázatot a szenvedélyre Tyll gyermekkori énjé, aki összes szabad óráját a két fa közé kifeszített kötélen tölti.

A kötél-tánc ravasz allegóriává fejlődik a regényben: Tyllről szemléltető alig hiszik el, hogy ő maga is ember, hiszen, mint aki az ördöggel cimborál, olyan könnyedséggel ugrik át az emberek feje fölött, vesz lendületet, egyensúlyozik végig a kötélen és talál támasztékot újra a földön, hogy mutatványos társnőjével, Nelével aztán látványos kettős táncba fogjon. Alig érintkezik hát a parasztok számára is értelmezhető emberi léttel. Észrevétlenül, a mutatvány valamely szünetében titokban kifeszített kötélen felette áll a földművelők, zsoldosok és iparosok valóságának: megteheti hát, hogy csak nevet rajta; sőt, addig manipulálja saját közönségét, míg azok egymás és önmaguk számára is nevetségessé válnak. A regény kezdetén a szájtáti tömeg, miután Tyll minden-kivel leveteti a jobb cipőjét, vad verekedésbe kezd. „Tyll ott állt,

hátra hajló testtel és teli szájjal nevetett, a válla rázkódott. Csak a lába állt nyugodtan, a csípője együtt ringott a kötéllal.” (22) Mikor az őt figyelő Martha észbe kap: „A kötélen és az égbolt üres volt. Tyll Ulenspiegel már eltűnt.” (23) A regénynek ebben az első, *Cipők* című fejezetében, amely inkább előhangként funkcionál, kettős távolságtartással (Martha szemén át, de egy addigra már halott elbeszélő hűvösen racionális, leíró hangján) ábrázolja az egyetlen nagyobb tömeget érintő ulenspiegel-i csínyt: a népkönyvi Tyll — akit Kehlmann a 17. századba transzponált — nem jelenik meg többé ebben a populáris értelemben vett csínytevő minőségében a regényben, hiszen — és ez az állításom — ő nem, illetve *ő sem* a főszereplője ennek a könyvnek.

Ez a fejezet, amely valójában utóhang is lehetne, mert eseményei bármikor történhetnek a regény további eseményeihez képest (a *bármikor*, sőt, talán a később Tyll és Liz által is átélt és karakterformáló *örök most* ennek a fejezetnek az elbeszélői ideje) furcsa történeti perspektívát képvisel: a háború által kiirtott falu árnya(i) emlékeznek vissza a halálban kollektívummá, „mi”-vé egyesülve a tylli fellépés egyszerűségére; az egyszeri, elszalasztott alkalomra, amikor a falu lakói megérthették (volna), hogy: „milyen lehet annak az élete, aki tényleg azt csinálja, amit akar, és semmiben nem hisz, senkinek sem engedelmeskedik; megértettük, milyen lenne ilyen embernek lenni, és azt is, hogy sosem leszünk ilyen emberek.” (18. sk.)

Az előhang két fontos kategóriát vezet be a regény terébe: az *örök most* és a *titokzatos* kategóriáját. Jelen írás végére látni fogjuk, hogy ez a két kategória a *Tyll* konstrukciójában milyen szerepet tölt be; hogy a kettő a lehető legsajátosabban összefügg, és Tyll, a bolond, a szabad mutatványos helyett talán inkább rendezővel nevezhetők meg Daniel Kehlmann legutóbbi regényének főszereplőiként.

Minket, többiek ott, ahol egykor éltünk, néha lehet hallani a fákban. Hallani lehet minket a fűben és a tücskök ciripelésében, hallani lehet minket akkor is, ha valaki az öreg szilfa odvához tartja a fejét, és olykor a gyerekeknek úgy tűnik, az arcunkat látják a patak vizében. A diplomunk már nem áll, de a kavicsok, amelyeket a víz kerekre és fehérré csiszolt, még mindig ugyanazok, ahogy a fák is ugyanazok még. Mi azonban emléksziünk, akkor is, ha ránk már senki sem emlékszik, mert még nem törődünk bele, hogy nem léteziünk. A halál még mindig az újdonság erejével hat ránk, még nem vagyunk közönyösesek az élők dolgai iránt. Mert az egész nem olyan régen történt. (26–27)

¹ Beszélni kell természetesen Tyll alakjáról a *Tyll* című könyv kapcsán, de a főszereplő/nem főszereplő látszatproblémáját részben már azzal leküzdhetjük, hogy a szerző korábbi, *Hírnev* című művére hivatkozunk, amely önreferenciálisan, Leo Richter (hivatása szerint író) fejezetnyitó, felütésszerű és lelkes szavaival, azt a kompozíciós ötletet vázolja fel, amelyet maga a könyv meg is valósít. „Egy regény főszereplő nélkül! Érted? Van kompozíciója, íve, van benne viszonyrendszer, de nincs benne protagonista, állandó hős.” Daniel KEHLMANN: *Hírnev. Regény kilenc történetben*, ford.: FODOR Zsuzsa, Magvető, Budapest, 2009, 21.

² Az első népkönyv 1510-ben *Ein kurtzweilig lesen von Dil Ulenspiegel, geboren vß dem land zu Brunßwick, wie er sein leben vollbracht hat* címmel Strassburgban Johannes Grüninger nyomdájában jelent meg a 13. században vélhetően valószínűleg is élt Ulenspiegel-ről. Magyarul Kehlmann könyve előtt tudtommal utoljára a belga 19. századi szerző tollából olvashattunk Tyllről: Charles DE COSTER: *Thyl Ulenspiegel*, ford.: ILLYÉS Gyula – SZABÓ Lőrinc, Európa, Budapest, 1977.

Bolond teremtés: bolondteremtés (avagy hogyan terem az ördög kisöccse)

Kehlmann 2014-ben tartott frankfurti poétikai előadásainak egyikében teoretikus és egzisztenciális értelemben is (családi példákon bemutatva) ugyanazt állítja, mint Tyll századok óta halott, névtelen falusi megfigyelője: „A távoli múlt sosincs olyan messze, mint ahogyan gondoljuk. Apám haját gyerekkorában az a fodrász vágta, aki udvari borbélyként valaha az osztrák császárt borotválta. Nagyapám a 19. században született, és huszonkét éves volt, amikor meghalt az utolsó ember, aki még találkozott Goethével. Csak hat generációra kell visszatekinteni, hogy olyan emberekhez érkezzünk, akik még látták lóháton Napóleont.”³

A *Tyll* című regény alakjainak világa nemhogy nem távoli, hanem közvetlen közlelő, az *örök most* perspektívájából, s így a távolságtartás lehetőségének minden ígérete, sőt lehetősége nélkül tárul elénk: minden szereplője saját nézőpontjának rabja, az olvasó a változó nézőpontoké, és nincsen esély a kitörésre onnan egy ellenőrizhetően interszjektív valóság terébe. A gyermek Tyll nézőpontját, belső hangját is megismerjük ugyan már a mű elején, de a regény folyamán később már nem találkozunk vele újra: felnőtt korának világába ő pusztán a *hírneve* folytán kerül át, lép színre, rángatják elő, figyelik meg vagy használják fel.

Markus Gasser már a korai Kehlmann írásművészetéről így fogalmazott 2008-ban: „A következő eljárást nevezhetjük »kehlmanni trükknek«: ami a dolgok érzékelésében mindannyiunk számára közös, és ami segít, hogy tájékozódjunk az életben, oly módon hangolódik, hogy az olvasó a dolgokat — lassacsckán, először csak nagyon lassacsckán — elkezd a szeme sarkából sandítva szemlélni. [...] Majd minden mondatba bele lehet bukni, ha *nem* gyermeki a lelkiüled, veszélyben vagy; minden újraolvasással 'minden' még titokzatosabbá válik, mint előtte, és esélytelen kiigazodnunk. Az irodalomkritika észre sem vette, Kehlmann olyan mellékesen fordította át első regényének realitásp problémáját a gnózis alapelvét: *Ismerj meg mindenkit, hogy téged senki meg ne ismerhessen* — különben elvesztél.”⁴

Ezt a trükköt a szerző még radikálisabban veti be új regényében: a bolond, akit Kehlmann a frankfurti előadásokban Shakespeare-ről és a jámbor svájci Jeremias Gotthelf írásművészetéről beszélve (a gonoszról szóló elbeszélése például hetekig nem hagyta nyugodtan aludni a gyermek Kehlmann) az „ördög kisöccseként” definiál, „valójában nem cselekvő figura; kommentátor, aki néha röviden beugrik szerepelni is, mintha a magafajta szabadon választhatná meg, hogy mikor lép be a játékba, és mikor lép ki belőle, mintha a dramaturgiai logika szabályai nem lennének érvényesek egy démonra. Nem véletlen, hogy a bolondkosztüm fejdíszének csörgői az ördögcsarvak leszármazottjai, a csarvak pedig a legősibb rangtévesztésből származnak, amely az úr és szolga viszonyánál is ősbibb: ember és állat összetévesztéséből.”⁵ Azt mondhatjuk tehát, hogy Tyll nem konzisztens karakter, hanem kiismerhetetlenül vonul végig a regényben. Minden fejezetben új és új történelmi-társadalmi szituációban jele-



nik meg, új és új karakterjegyekkel, torzult, megváltozott testi alakban. E poétika alapján feltehetjük, hogy a *Tyll* szándéka szerint nem történelmi regény, hanem történelmi álruhába bújt játékos nyelvi praxis, mi több: filozófiai játék, amelyben a bolond ugyanúgy démoni kommentátora saját világának, mint ahogyan a regény önmaga satírája, és olvasóját is kineveti lépten-nyomon. A *kötél-tánc* allegóriáját ezért is nehéz nem autoreferenciális módon olvasnunk, így a *Tyll* művészregényként való olvasata már-már túlságosan is kézenfekvően adja magát.

Joachim Rickes 2010-ben rövid monográfiát jelentetett meg az ördög figurájának Kehlmann elbeszéléseiben és novelláiban betöltött szerepéről.⁶ A Karl Ludwig név, amely több korábbi

³ Daniel KEHLMANN: *Kommt, Geister, Frankfurter Vorlesungen*, Rowohlt e-book, 2015. [Az idézeteket a német eredetiből ford.: Zs. A.]

⁴ Markus GASSER: *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst = Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, szerk.: Heinz Ludwig ARNOLD, 2008/H. 177: Daniel Kehlmann, 12–29; itt: 16.

⁵ Daniel KEHLMANN: *Kommt, Geister*. A bolond fejdíszének csörgőiről szólva azok szarvszerűségét Kehlmann Grecsó Krisztiánnak Budapesten adott interjújában is fontos motívumként emelte ki.

⁶ Joachim RICKES: *Die Metamorphosen des 'Teufels' bei Daniel Kehlmann*. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir”, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2010.

Kehlmann-regényben feltűnik, rejtett utalás Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényére, ahol *Ludewig* „az ördöggel folytatott beszélgetés hívatlan vendégének [azaz a sátánnak — Zs. A.] megjelölése”. Az ördög félig rejtjeles szerepeltetésének *trükkje* egyfajta „dupla optika”,⁷ amely úgy épül be a szövegekbe, hogy a populáris olvasatban a sanda gonosz beépül az életvilág más pusztító elemei közé, míg egy következő szinten az ördögfigura kulturális utalásai és a metafizikai mélység sejtelve okozza a befogadói életvezet növekedését. A *Tyll*ben Kehlmann tovább radikalizálja ezt az eljárást: a bolondot mint ördögi kommentátort vezérmotívumként szerepelteti. A *dupla optika* folyamatos érvényesülése a szöveg történelmi és kultúrtörténeti referenciáinak szintjén felvet egy talán még bonyolultabb problémahalmazt a *Tyll* kapcsán: az ironia problémáját.

Kell ir(ó)nia?

A regény első lapjain kiderül, hogy Tyll szamarának Órigenész a neve. „Mindentre megtanítunk — mondta a samár. — Én, meg a Nele, meg az öregasszony és Tyll. [...] Órigenész vagyok.” (16) A samárnak ez a megnyilatkozása (Tyll hasbeszélése?) zavarba hozhatja az olvasót. Miért kapott a samár görög nevet? S miért épp egy egyházatyáét? Gyanakodni kezdünk: honnan is ismerhetné egy műveletlen, olvasni talán nem is tudó mutatványos fiú ezt a nevet a barokk korban? Az Órigenész név azonban nem a cselekmény szintjén adja meg magát az olvasónak, hanem újfent a dupla optika lép működésbe. A Kr. u. 2. században a gyermek Órigenész végignézi apjának vértanúhalálát (akárcsak Tyll); harcra a gnosztikusoknak a szent szöveggel való visszaélései ellen egy korában újszerűnek számító filológiai technikával: párhuzamos oszlopokba írva egymás mellé állítja az Ószövetség héber szövegét és különböző fordításait.⁸ És még tovább is mehetnének a regény szempontjából is jelentésszerű párhuzamokkal: Órigenész filológiai cáfolatainak racionalitásra való törekvése véleményem szerint jól köthető volna az angol kultúra némettel szembeni barokk kori felsőbbrendűségéhez is, amely álláspont a *Tyll*ben később Liznek, a trónfosztott királynénak a Shakespeare iránti csodálatában ölt testet.

Beszélhetünk-e ironiáról tehát, amikor Kehlmann a bolond szamarának nevébe kódolva, az állati lét közvetlensége által (nem) jeleníti meg a kor eszmetörténetének számára vélhetően fontos momentumait? Robert Menasse az „ironia kehlmanni inverziója” fogalmat vezeti be, amikor a fiatal szerző esszékötetének írásmódját kísérli meg átfogóan jellemezni: „A kehlmanni inverzió: míg a »régí« ironia eltávolította magától tárgyát, és distanciát teremtett, hogy a szerzőt és az olvasót mintegy cinkossá tegye az ironikus pillantás révén, addig Kehlmann az esszéiben majdhogynem meghívást ad olvasójának arra, hogy ne vele vállaljon cinkosságot, hanem tárgyával, vagy még inkább: azonosuljon vele.”⁹

Az elbeszélés nézőpontjának belső és változó fokalizációja lehetővé teszi, hogy egy olyan véresen komoly helyzetben is,

mint a jezsuiták által Tyll apja ellen vezetett boszorkányper, olvasóként a szituáció közvetlen közelébe, sőt, még egyfel közelebb: a szituáció átélte közepébe kerülünk. A fiatal Athanasius Kircher, aki bírósági írnokként „a tárgyalás zökkenőmentes lebonyolításáért felel” (107) „[a]nnyira valószínűtlennek érezte ezt az egészet, hogy meg kellett kapaszkodnia az asztal szélébe”. (102) Kehlmann-nak sikerül a teljes boszorkányper alapvető helyzetiróniával hatni át. A fiatal szerzetes mintegy *a szemek sarkából* közvetíti a per folyását, hiszen ő maga sem szokott még hozzá egy effajta véres vádgyár realitásához; ám mivel maga is cselekvő része a folyamatnak, menet közben „lelki gyakorlattal” kell saját szemek elől eltüntetnie a vádlott molnár fiatal fiát, a pert végignéző Tyllt.

A helyzetirónia elsőfokú kehlmanni inverz ironiája mellett a szöveg nem ritkán magát az elbeszélést érintő ironiát (másodfokú inverz ironiát) bontakoztat ki, amely által a szöveg folyamatosan és radikálisan destruálja saját talaját is, az elbeszélhetőség lehetőségfeltételeit kérdőjelezve meg. A kövér gróf, akit a háború összes következménye által egyre inkább sújtott vidékre, Tyll megmentésére a császár maga küldött, a többszörösen megtépázott és kifosztott apátságban talál rá az öregedő bolondra. „Ebben a pillanatban, írta később a kövér gróf, alighanem elnyomta az álom, mert amikor ásitva megdörzsölte a szemét, és jó néhány pillanatra szüksége volt ahhoz, hogy eszébe jusson, hol van, már valaki más ült vele szemben. „Aszott ember volt, beesett arccal, a haja tövétől az ornyergéig húzódó sebhellyel. Csuhat viselt, mégis egyértelműen kiderült — ha nem is lehetett tudni, miből —, hogy nem szerzetes. A kövér gróf még sosem látott ilyen szempárt.” (181) A kövér gróf Tyllre várva beleszunnyadt az önmagát vezekelőinggel kínzó apát elbeszélésebe, amely a háború eddigi éveiről szól: „Meg tudott-e jegyezni mindent. — Mindent — felelte a kövér gróf.” (180) Bár a kövér gróf a regénynek az a szereplője, aki — mint később kiderül — feladatának látja és tudja, hogy leírja a harmincéves háború történetét, az olvasó e jelenetig eljutva már erősen kételkedik képességeiben. Az öreg apát nyomatékosan a grófon keresztül üzenne a császárnak, hogy az megtudja, mi mindent, milyen elképzelhetetlen gyötrelmeket okozott a háború a birodalmában: „Ennek a sok szenvedésnek csak akkor lenne értelme, ha megőrzi az emlékezet.” Az apát szavai újfent kettős módon kerülnek ironikus fénytörésbe: ekkorra az olvasó már tudja, hogy a kövér grófnak gyenge a memóriája, és kimerültségében a beszéd ideje alatt számtalanszor elkalandozott a figyelme. Másfelől: hogy az emberiség általában véve mit tanul(t) a háborúk emlékezetéből: ez a jelenünkre is fájóan érvé-

⁷ Ezt a fogalmat Nietzsche alkalmazta először Wagner operáira. RICKES, 49. sk.

⁸ A *Hexaplát* Órigenész szövegkritikai célból alkotta meg. Ld. Peter W. MARTENS: *Origen and Scripture: The Contours of the Exegetical Life*, OUP, 2012, 45.

⁹ Robert MENASSE: *Ich bin wie alle, so wie nur ich es sein kann. Daniel Kehlmanns Essays über Autoren und Bücher = Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, szerk.: Heinz Ludwig Arnold, 2008/H. 177: Daniel Kehlmann, 30–35; itt: 32. — Az esszé Kehlmann esszékötetének stílusát és eljárásmódjait tárgyalja. Daniel KEHLMANN: *Lob: Über Literatur*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2010.

nyes kérdés a kehlmanni inverz ironia révén nem explicit módon, de mégis *közvetlenül* tolszkiz ide.

Ironiáról vagy tényközlésről van-e szó, amikor kiderül, hogy a hosszú bolyongás, veszélyhelyzetek és éhezés ellenére, amit Tyll keresése közben a kövér gróf és kísérete elszenvedett, az alapvető lehetőségét sem teremtették meg annak, hogy siker esetén magukkal vigyék a bolondot? „Ulenspiegelnek [ugyanis] elfelejtettek lovat hozni.” (183) Az viszont már magának az elbeszélésnek az ironizálása (s mint ilyen másodfokúnak nevezném), hogy a kövér gróf visszaemlékezéseinek papírra vetésekor (amely az egész fejezet narratívájának az elbeszélői hang által hivatkozott alapját képezi) e ponton szándékosan történelemhamisító módon jár el: „Egy részletet azonban, amely ötven év távlatából is az arcába kergette a vért, szegyenében elhallgatott. Amikor ugyanis déltájban összegyűltek az udvaron, hogy búcsút vegyenek az apáttól és a három kizsigerelt szerzetestől, akik inkább hasonlítottak kísértetekre, mint hús-vér emberekre, eszükbe jutott, hogy Ulenspiegelnek elfelejtettek lovat hozni.” (183)

A regénytörténet ezen a ponton kétszeresen is megtörik, saját hitelességét ássa alá, szakadék nyílik az olvasói képzelet minden támpontja alatt: látszólag értékmentesen és objektív leírás útján értesülünk ugyan arról, hogy az elbeszélőknek szokása (szégyenérzetük vagy más körülmények miatt) meghamisítani a történet menetét, egyes részleteit, kronológiáját, vagy akár lényeges, központi tényeit is. Egyértelmű és kézzelfogható, hogy az elbeszélésbe vetett hitet az elbeszélő (aki a kövér grófra újra és újra „tulajdonképpen” elbeszélőként referál) szándékosan megrendíti. Zavarba ejtő viszont, hogy másodfokon önellentmondó itt a szöveg: ha a kövér gróf (aki a történet egyedüli hiteles hagyományozója, hiszen ő jegyzi fel ötven év távlatából saját ifjúkori kalandját) e kínos részlet elhagyásáról döntött, akkor mi garantálja, hogy e döntés elbeszélése, bekerülése a történetbe nem újabb manipuláció-e csupán? Egy újabb elbeszélő újabb csele, hogy olvasóit értékelésükben, intencióikban vagy olvasatukban tévútra terelje?

A tudáskritikától a titokzatosig

A történet egyes pontjain felmerül a gyanú, hogy Tyllnek nem csak a hírneve halhatatlan, hiszen az elbeszélés eldöntetlenségben hagyja, hogy miként szabadult meg élve a legélesebb szituációkból is (éhezés, puskagolyó-találat és aknában történő földomlás áldozatává is válhatott volna). A regényben (nem) leírt metamorfózis, a titokzatos két erdei éjszaka Grimmshausen *Simplicissimus*ának két fejezetét vonja egybe. Az egyikben az erdőben bolyongó Simpliciusot látjuk, ahogyan önmaga félelmeit kell radikális belevettségben levetkőznie, egy következőben pedig Simplicius bolonddávát írja le sámáni átváltozásként.¹⁰ Az emberi és állati kategóriájának „összetévesztése”, összekeveredése történelmi Tyll esetében is, de metamorfózisának leírása során érdekes episztemológiai szintek vegyülnek össze szétszalazhatatlanul: a babonák, a vallási hiedelmek és a titokzatos, felfejt(het)etlen elemek

egyszerre vannak jelen azokon az oldalakon, ahol Tyll egy számár fejbőrébe öltözve, csodálatos módon életben maradvá végül a fáról kukkant le az őt kereső apára és legényeire. (70–74) De nem csak Tyll figurájához köthető a regényen konzekvensen végighúzó tudáskritika, amely az emberi tudás fokozatait a megfajthetetlen, titokzatos eseményektől és sötét babonától a vallásos hiten, hiedelmeken és a hétköznapi tudáson át vezeti el a tudományos tudás kérdéses stabilitásáig. A regényben ezek a lépcsőfokok talán csak intenzitás alapján, semmiképpen sem kategorikusan elkülöníthetők, így aztán az olvasó saját babonáinak, hiedelmeinek, félelmeinek is kiszolgáltatottan áll szemben e különös prózaszöveg mozzanataival és eseményeivel.

Amikor Tyll apja, a molnár azt hiszi, hogy *tudja*, hány csilag van az égen (65), hiszen nehéz és kitartó munkával megszámlolta: az olvasó még megmosolyoghatja ezt a naivitást. Amikor Agneta alakjában a földhözragadt, paraszti realizmus igazsága felülkerekedik az okos és korának színvonalához képest bámulatosan művelt molnár életvezetésén („[a] molnár úrnak nem volt ideje a malomra” — 49), akkor kényelmes perspektívából szemléljük a regényszereplők ostoba tévelygéseit. Zavarba ejtő azonban, amikor a kövér gróf egy praktikus felvetődő problémára a racionalitásnak alacsonyabb színvonalán válaszol, mint amit a boszorkányperre vitt Claus, az egyszerű molnár képviselt, aki intuitív feltalálta a Leibniz-elvet. (92) Ám úgy terjed ez az episztemológiai bizonytalanság a regényben, ahogyan Jeremias Gotthelf *Die schwarze Spinne* című könyvében a mindent megfertőző sátáni fut ezerfelé az azonnali gyorsasággal sokszorosodni képes fekete pókok képében.¹¹

De még ennél is fontosabbnak tartom a lopakodva közelítő *szatírá*t mint egyszerre a világot és önmagát (a világteremtő prózaköltői gesztusokat) is élesen kritizáló és alapjaiban megkérdőjelező elbeszélői tartást. A *Kommt, Geister* című szövegben Kehlmann így ír Grimmshausen *Simplicissimus*ának poétikájáról: „Ebben a regényben az egyetlen ember, aki határozottan hisz a boszorkányokban, az elbeszélő maga. Szatíra ez? Sok mindent nem adnánk egy értelmű válaszáért. De a könyv nem szolgál ilyennel [...]”¹² Kevés helyen mondhatjuk azt a *Tyll*ről, hogy kívül van a szatirikusba hajlás¹³ affektív mezején, de ezeken a pontokon igazán poétikussá válik. Az előhang elemzésénél már szó volt róla, hogy az örök most tapasztalata elemi emberi tapasztalatként jelenik meg. A regény két szereplője: Liz és Tyll is részesül ebben az élményben: „Egy darabig ott marad a földön fekvé. Minek is állna fel? A hátára hemperedik. Úgy érzi, meg-

¹⁰ A regény e fejezetéről beszámol: KEHLMANN: *Kommt, Geister*: „Ez a folyamat a lehető legfigyelemreméltóbb. [...] egy kvázi-sámáni transzformáció történet, Simplicius udvari bolond és emellett állat is.”

¹¹ Kehlmann a *Kommt, Geister* címen kiadott frankfurti poétikai előadásokban azt állítja, hogy a titokzatos történetek iránti különleges vonzalma Jeremias Gotthelf *Die schwarze Spinne* című könyvének olvasása után (tehát kilenc esztendőskorában) kezdődött.

¹² KEHLMANN: *Kommt, Geister*.

¹³ Hiszen tiszta szatíráról épp grimmelhauseni eldönthetlensége miatt nem beszélhetünk.

állt az idő. Valami megváltozott: „de mindennek semmi köze az időhöz. Régen most volt, és most is most van, és a jövőben, amikor minden más lesz, és más emberek lesznek, és Istenen kívül senki sem fog tudni róla, meg Agnetáról, meg Clausról és a malomról, akkor még mindig most lesz.” (53–54) — Liz „örök most”-élménye szinte a bolond és a királyné közös origójaként merül fel a regény vége felé, szintén gyermekkori élményt idézve. „[...] és Liz a szobájában úgy érezte, kezd kapiskálni valamit az idő lényegéről, amit korábban nem értett: hiszen nem múlt el semmi. Minden volt. Minden maradt. És még ha volt is valami változás, annak az ideje mindig az egyetlen, ugyanolyan, sosem változó most volt.” (219–220)

Arra vonatkozóan, hogy honnan ez a közös origó, talán újfent iránymutatást kaphatunk a *Kommt, Geister* című frankfurti poétikai előadásokból. A matematikus Gödel életművének egyik legnagyobb eredményét Kehlmann abban látja, hogy bebizonyította az időutazás elvi lehetőségességét: „[Albert Einstein] születésnapjára kiadott ünnepi kötetben [Gödel] bebizonyítja, hogy nagyon speciális körülmények között — méghozzá egy rotáló galaxishalmaz világában, amelyben a téridő valamelyest önmagába görbül vissza — az időutazás a múltba lehetségessé válik. [...] Minden, ami valaha létezett, bizonyos módon örök-ké létezni fog. Elméletileg fel tudjuk keresni halott szüleinket és nagyszüleinket. A logika birodalmában a holtak még mindig jelen vannak.” Talán e logicista birodalom erőterében keltek életre a *Tyll* titokzatos kísértetei is. Ezért aztán nem is igazi kísértetként kell elképzelnünk őket, nem pszichológiai rémképek ők. Ne higgyük, hogy a meggyötört lelkiismeret képződményei: sokkal inkább logikus következményei a közös térben élő, lélegző, titokzatos *örök most*-nak, az elbeszélhetetlen valóságnak. Kehlmann kezében tehát a titokzatos (és ennek egyik határértéke az *örök most* élménye is) a mindenhol fel-felbukkanó szatirikus érzelmi ellentéte, és mint ilyen, nem is annyira metafizikai szerepet tölt be, mint inkább írói technológiává változik. A szerző az üres helyeket hozza létre ezzel a történetben: azokat a hátborzongató eldönt(het)etlenségeket, amelyekkel performatív módon is megmutatja a létszatíra „elvi eldönthetlenségét”.¹⁴ A szerző *Tyll* című regényében már nem „másodosztályú isten”, mint korábban Leo Richter figurájában, hanem még egy lépést hátralep, és az üres helyek mágusává válik.

¹⁴ Leo Perutz volt az a szerző, aki Thomas Mann után a második legerősebb hatást gyakorolja Kehlmannra. Perutz *Der Tag ohne Abend* című regénye Kehlmann szerint azért az egyik legerősebb műve, mert a 21 évesen párbajban meghalt matematikus sorsa kapcsán magát a sors kérdését allegorizálta: ez a könyv „metafora a sorsprobléma formális eldönthetlenségéről”.

S H A D O W P L A Y

