



A FANTÁZIA MINT

Szentkuthy Miklós és az érzékelés tapasztalata

PERFORMATÍV ERŐ

A keletkezés mint poétikai sajátosság

Szentkuthy Miklós regényeinek egyik fontos jellemzője, hogy az esztétikai-filozófiai fogalmak gyakori megjelenése ellenére a regényszövegek mintha éppen ennek a nyelvnek az érvényességét, ennek a szemléletnek a jelentésségét kérdőjeleznék meg, olykor parodizálva is azt.¹ Szentkuthy poétikája mintha a filozófiai nyelven keresztül az elemi percepcióhoz közelítene, a látás és a tapintás elsődleges élményeihez. Ezek a jelenségek azonban nem vesztik el szellemi-intellektuális jegyeiket sem, így az író prózájának izgalmasságát valójában a két látásmód közötti oszcilláció adja. Ennek a regényvilágnak egyik fő kérdése, hogy megérthetjük-e az irodalmi nyelven keresztül legbensőbb, legkevésbé körülírható észleléseinket, intuíciónkat, s képes-e ebben segíteni minket az elméleti-fogalmi szemlélet, ha azt nem rendeltetése szerint használjuk. „A logikai keretekbe kényszerített valóság mellett egy logikán kívüli valóság körvonalait sejteti meg a *Prae*.”² – írja Fekete J. József, s Szentkuthy poétikájának érzékeltetésére a „medence”-metaforát használja.³ Szentkuthy műveiben az elméleti motívumok, ötletek megjelenése és átalakulása, eltűnése és felbukkanása valóban a víz képzetét kelti, illetve egy tér érzetét, amely nem tart „lineárisan” egy irányba, akár a hagyományos szövegek gondolati-logikai íve, hanem területként, vagyis adottságként létezik. A tér „van”, s ezért működése performatív. Az „atmosfera” mint jellemző meglőzheti a konkrétumot.

Szentkuthyra erősen hatott G. K. Chesterton regényeinek abszurd szemlélete, s bár a magyar író prózanyelve jóval kísérletezőbb, s közelebb áll a modernista tendenciákhoz, Chesterton poétikai gondolkodása befolyásolhatta Szentkuthy elképzeléseit, a térről alkotott képzetait. Ebben a sajátos értelmezésben a tér önmagában a művészet és a költészet jellemzőivel bír, s a benne mozgó alakok nem *formákat*, kategorizálható alkotásokat hoznak létre, hanem *ihletik* a formák sokféleségét. A tér megképződik, s mozgásai, alakulásai maguk járulnak hozzá a művészi tapasztalat keletkezéséhez, illetve a „műalkotás” képzeletbeli megformálásához. Ennek a szemléletnek lényeges vonása, hogy nem a forma, hanem annak szüntelen lebegése és alakulása válik érdekessé.

Érdemes ennek az elképzelésnek a jeleit megvizsgálni Chesterton *Az ember, aki Csütörtök volt* című regényében, majd átértelmezését és továbbélését Szentkuthy egyes, az 1930-as és ’40-es években született műveiben.

Retorika és játékoság⁴

Szerb Antal a *Hétköznapiak és csodákban* G. K. Chestertont a „játékoság és új csodálatosság előkészítői”⁵ közé sorolja, s az angol író regényei és tanulmányai igen nagy hatást gyakoroltak Szentkuthyra. A *Frivolitások és hitvallások* beszélgetéseiben Szentkuthy több-

szőr is említi – az elemzés számára izgalmas – kontextusban Chesterton műveit, írói karakterét. „Az ő katolicizmusa: csupa humor, szellemesség, lojalitás, fölény, bukfcenc, játék...”⁷⁶ – mondja Szentkuthy, s itt rendre olyan jellemzőket sorol fel, melyek az angol szerzőt saját poétikai rokonaként tüntethetik fel, már csak a vallásos hit, a keresztény kultúra szabad, játékos megélése, kezelése miatt is.⁷⁷ Később Szentkuthy a *Prae*-ről szóló fejezetben is említi Chesterton hatását, s itt ezt a hatást összekapcsolja Angliához, az angol kultúrához való viszonyával. Önmagában árulkodhat Szentkuthy irodalmi, esztétikai szemléletmódjáról az, ahogyan ezt az élményt egy egységes, „színes” érzékletként kezeli, melyben nyelv, hang, anyag és kép nem válnak külön, hanem, hasonlóan prózájának teréhez, homogén világot alkotnak: „...már a *Prae*-időben és aztán később is mit jelentett nekem, summa summarum, Anglia? Rengeteget! Benne voltak a *Times Literary Supplement* cikkei [...] benne voltak az angol román és gótikus katedrálisok csodái, izgalma – benne volt a 17. századi angol barokk líra...”⁷⁸. Az író ezután említi Chestertont, s itt nagyon hasonlóan beszél róla, mint az előbb idézett részletben, azonban több árulkodó motívummal egészíti ki a jellemzést: „ – benne volt Chesterton szelleme, ahogy műveiből árasztja a humoros, paradox, fantasztikus, játékos, bukfcencező, skolasztikus, blöffölő katolicizmust.”⁷⁹ Szentkuthy itt maga is érdekes, paradox jelzőket használ, melyek azonban ismét nemcsak Chestertonra, hanem saját, az előbbieken bemutatott modern prózatechnikájára utalnak. Érdemes kiemelni a „fantasztikus”, a „skolasztikus” és a „blöffölő” jelzőket, melyek mintha a filozófiai beszédmód és az azon túllépő, abból csupán építkező fantasztikum kettősségére mutatnának rá; az érvből, a vitából az „érv” paródiája, azaz „bukfcenc” lesz. Ehhez társul még a filozófiai nyelv érvényét és szándékát is megkérdőjelező „blöffölő” jelző, mely ugyanakkor, úgy tűnik, mégsem annyira megkérdőjelezi a filozófiai diskurzust, mint inkább a gondolkodásnak egy eleve játékos, komolyságon túli értelmezésére mutat rá. Mintha Szentkuthy azt állítaná: az érv, az érvelés már természetétől fogva kanyargó, illetve „eredeti” referenciáját gyorsan elvesztő jelenség, s inkább az a lényeges, ahogy ez a kanyargás feloldódik a képzeletben, a fantasztikumban. A középkor skolasztikus disputái – ebben az értelmezésben – éppen valószínűtlen, játékos „abszurdításuk” miatt jelentősek. A következetes, strukturált gondolkodás areferencialitásáról olvashatjuk az *Interpoláció: Prae és Nem-Prae viszonya* című *Prae*-fejezetben: „Egy egészen nyers módja annak, hogy minden ábrázolás vagy gondolat kikerülhetetlen hazugság- és félrebeszélésjellegét érezzük, az a Touqué-féle oszcillátor volt, mely egy-egy «következetesen véghezvitt gondolat» után jelzi, hogy a következetesség csak gram-

matikai, a harmónia csak gondolati [jelen összefüggésben ez a szó mindig rosszálló értelemben használódik]: az a valóságszíkra, mely az egészet elindította, rögtön elhajló ívben a mélységbe hullt, csak a szavak maradnak egy semleges horizont logikus síkjában lebegve, mint a tűzijáték lefelé sugárzó szíkra-parabolái fölött a kirobbant forma füstből rajzolt úszó kép-maradékaik.”¹⁰ Szentkuthy narrátora a vizualitás, azaz a „csillagragyogással”¹¹ metaforizálható elemiség-tapasztalat érzékeltetésére (illetve ezen tapasztalat nyelvbéli hiányának megmutatására) éppen egy erősen vizuális hasonlatot használ, mely a tűzijáték hulló szikrái fölött megmaradó képvázlattal demonstrálja a nyelvi, illetve gondolati-logikai „közlés” eredendő areferencialitását, önmagán belülré utaltságát.

A „rendszer”, a stabilitás, illetve a „bukfcenc” ellenétes képzetei gyakran Szentkuthy műveiben is érdekes, szellemi fény-árny-hatásokat, kettősségeket teremtenek. Halász Gábor a *Prae*-t a barokk regényhez hasonlítva kritikájában, s éppen ezen az általa észlelt hatáson keresztül mutat rá a Szentkuthy-szövegek jellegzetességeire: „De mint egyik ihletője, a barokk regény, melynek modern újratemtését tudatosan megkísérli, a szélsőséges intellektualizmust buja tenyészetel egyesíti a munkája, tobzódó hasonlatok, orgiázó szavak, vizionális képzelet és főleg páratlanul szemléletes érzéki benyomások tömegeivel.”¹² A „szélsőséges” és a „bujá” kifejezések is az adott jellemző eltűnt voltára utalhatnak; legalábbis az egyensúly hiányára. Szentkuthy is az egyes jegyek túlbujánzásának hangsúlyozásával írja le Chesterton írói karakterét, talán arra is utalva, hogy ezek a tobzódó, egymásba „érő” vonások teszik lehetővé a különös kettősségeket, pl.: „blöffölő”, „skolasztikus”, „fantasztikus”. Ez a különös, barokkos fény-árny-hatás, a szisztémák és állítások gyors felszámolódása rokoníthatja Szentkuthy és Chesterton látásmódját, s rajzolhat ki egy, a nyugtalanságban, a szétszóródásban is az elemi tapasztalatot kereső művészi koncepciót.

*Az ember, aki Csütörtök volt (The man who was Thursday)*¹³, melyet Szerb Antal Chesterton legjobb regényének tart¹⁴, 1908-ban jelent meg. A regényben rendőrök üldözik a titkos tanácsot alkotó anarchistákat, ám a cselekmény végére megtudjuk, hogy valójában a rendőrök azonosak a tanács tagjaival, s a két szervezetet egyazon rejtélyes személy, a később Krisztusként, illetve „Isten békéjeként”¹⁵ is azonosítható, titokzatos Vasárnap vezeti. Arra pedig, hogy a sajátos üldözésre, illetve üldöztetésre miért került sor, a befogadó nem kap közvetlen választ. A cselekmény folyamán állandó leleplezéseknek lehetünk tanúi, hiszen az egyes anarchistákról rendre kiderül, hogy a rendőrség tagjai, illetve a főszereplő Syme szövetségesei. A műnek fontos részét képezi a lezárás előtti hosszú üldözésjelenet, melyben mindkét, összetűzésbe kerülő cso-

port úgy hiszi, egyedül ők a rendőrök, és a világot elfoglalni vágyó, félelmetes Vasárnap embereivel állnak szemben. A szöveget végigkísérik a játékos túlzások és paradoxonok, illetve a „homogén”, vizuális érzékletnek és az analízisnek a kettőssége. Az 1930-as években íródott Szentkuthy-regények poétikai értelemben több jellemzőt is mintha kölcsönöznének Chesterton elbeszélés módjától.

Az ember, aki Csütörtök volt a Saffron Park nevű képzelt londoni kertváros bemutatásával indul. Christoph Ehland szerint ugyan a regénynek csak egy viszonylag rövid szakasza foglalkozik a fiktív városrész leírásával, valójában ez inkább hangsúlyosabb és szimbolikus, mint jelentéktelenné teszi a helyszínt, főleg egy olyan mű esetében, mely máskülönben csak egy-egy pillantást vet cselekményének tereire¹⁶. Ehland hozzáteszi, hogy Chesterton azáltal emeli ki a Saffron Park fontosságát, hogy tulajdonképpen a történeten kívülre helyezi azt. Rámutat arra is, hogy a Saffron Park mint keret (a helyszín a történet végén még egyszer megjelenik) még a cselekmény felgyorsulása előtt születik meg; ezután az egyes terek már jobban alárendelődnek a különböző történéseknek, az akció dinamikájának.¹⁷ Az elbeszélés így kezdődik: „A Saffron Park nevezetű kertváros London napnyugati oldalán nyúlik el, olyan vörösen és tépetten, mintha maga is a napnyugta egy fellege volna.”¹⁸ Chesterton regényében mintha már ott lennének annak a „vizuális” intenciójú nyelvnek bizonyos jegyei, mely később Szentkuthy számára igen lényegessé válik.

A Saffron Park egyszerre „felleg” és városrész. „Teljes egészében élénkpiros téglából épült”¹⁹ – mondja a narrátor. A téglá színe a napnyugta színével alkot párhuzamot; ettől egyszerre „anyagibb”, „lineárisabb” és bizonytalanabb, „fantasztikusabb” is lesz az elbeszélés. Hasonlót tapasztalhatunk a *Fejezet a szerelemről* című, 1936-ban megjelent Szentkuthy-regény nyitófejezetében is, amikor a művet indító leírásban „tornyok, sorompók [...] és csókkaszáló denevérek”²⁰ kerülnek egymás mellé. Még fontosabb azonban, ahogy a „látvány”, a percepció eleminek tekintett, intenzitásként érzékelt működése Chesterton esetében is mintha többséget élvezne a konkretizálható, azaz már „rendszerként”, struktúráként felfogható szellemi cselekvéssel szemben. „A környéket, s nem is egészen alaptalanul, művészkolóniának is szokták nevezni, noha még sosem fordult elő, hogy bárminemű műalkotást hoztak volna itt létre.”²¹ – olvashatjuk a Saffron Parkról. Vagyis az elbeszélő szerint a kertváros mint közeg, mint „érzéklet”, önmagában feljogosítja a szemlélőt arra, hogy azt „művészkolóniának” tekintse, többek között a korábban részletezett, impresszionisztikus tulajdonságai miatt. A Saffron Parknak már a létrejötte is abszurd vonásokkal bír: „Egy kísérletező szellemű építész agyából pattant ki, akibe némi halovány művészajlam is

szorult [...]”²² – mondja a narrátor. Az alkonyi fellegekhez hasonló városrésznek még az eredete, ötlete is művészetnek, „jelenségnek” tekinthető. A kertvárost a jellege, „lénye” teszi művészi térére. Később ezt az állítását az elbeszélő még explicitebbé teszi: „Az ittlakók nem voltak ugyan «művészek», az egész környezet valahogy mégis művészi volt. Például az a fiatalember amott [...] igaz, nem valóságos költő, de annyi szent, hogy valóságos költemény. Az az öregúr pedig, fantasztikus, ősz szakállával és nem kevésbé fantasztikus, fehér kalapjával – nos ez a tiszteletre méltó agg szélhámos nem valódi filozófus ugyan, de legalább filozófiára indított másokat. [...] Ebben és csakis ebben kell látnunk a környék valódi jelentőségét: nem művészek műhelyének kell tekintenünk, inkább illékony, de tökéletes műalkotásnak.”²³

Az emberi, az épített tér a narrátor értelmezésében maga válik alkotássá, illetve az ott élő személyek mintegy lehetővé teszik az alkotói folyamatokat önön létezésükkel. A viselkedés, a performatív lét válik ösztönző erővé és egyben „művé”. Érdemes megfigyelnünk a Saffron Park egyes, az elbeszélő által találmokra kiválasztott alakjainak jellemzését is. Az említett öregúrról megtudjuk, hogy „fantasztikus, ősz szakállá” van, s ezzel a narrátor jól érzékelhetően a különöségét, különösségét emeli ki. Érdekesebb azonban a „tiszteletre méltó agg szélhámos” jelzős szerkezet humora; az egymásnak ellentmondó jelzők mint ha egy szórakozott, hóbortos intellektuelfigurat rajzolnának ki, aki a pusztá jelenlétével is eléri, hogy filozófia „jöjjön létre”.

Ahogy Szentkuthy 1945-ben született, posztumusz megjelent *Cicero vándorévei*²⁴ című regényének egyik első jelenetében, itt is fontos szereplővé válik az alkonyat: „És ez a vonzó valóságérthetlenség különösen alkonyattájt ütközött ki erősen, amikor a bizarr tetők sötétén rajzolódta a még izzó égre, és az egész képtelen kertváros, úgy tűnt, mindentől elszakítva lebeg, akár egy sodródó felhő.”²⁵ Az alkonyat ebben az esetben is a lebegés, egyfajta transzparencia, illetve az alkotásnak mint spontán történésnek, mint a világban, a világ által létrehozott tetteknek a metaforikus megjelenése. Az alkonyi Róma és az alkonyi Saffron Park mint térére vált „akció” hozzájárul a beszédhez, az ívvel és struktúrával rendelkező beszédhez szemben a percepció művészi történését. Míg a Szentkuthy-regény borbélyá egy szónok teljesítményét méltatja teatrális mozgással, addig az alkony önmagában, azonosítható referencia nélkül „jön létre”, azaz „teljesedik be”. A kirajzolódó tetők és az izzó ég, akár a fiktív Cicero fiktív Rómájában a vörösödő homok és a női pongyolák bolyhos anyaga, a maguk eleminek érzékelt látványában és materiális minőségében idézik fel a költészetet. Érdekes vonás, hogy az említett példákban a művészet, mind Chesterton esetében, mind Szentkuthy későbbi

regényében, mintha részben a „mű” hagyományos fogalmával szemben definiálná. Sőt, Szentkuthy Cicerója a „költészetet” tulajdonképpen a szó ellenében, a borbély szónoklatával szemben ismeri fel. A borbély gesztusai, testmozgása is jóval lényegesebbek, mint az, amit elmond; tettei „performatívak”, szemben a művelt Cicero számára üres és fontoskodó szavaival: „közben egész fantasztikus körívekben lendített át egy habcsomót egyik kezéről a másikra, és onnan, vendégek, inasok és kóbor macskák feje fölött, bele egy piszkos mosdótálba.”²⁶ A „fantasztikus” jelző használata ebben az esetben is a jelenet „elemelésére”, „lebegtetésére” szolgál, a felsorolt csoportok pedig (vendégek, inasok, kóbor macskák) a színpadot, a regényre jellemző teatralitást idézik meg. A borbélyüzet mint spektakulum tűnik fel. Cicero szemében ez a vizualitás mutatja meg a költői magatartás érvényességét. Chesterton Saffron Parkja ugyanakkor nemcsak intuitív, vizuális tér, hanem „mindentől elszakítva lebeg, akár egy sodródó felhő”. A kertváros szeparált, autonóm közeg, ahová a művészetet gyakorolni vagy befogadni vágyó szemlélő ellátogathat, és ott maga is egy „műalkotás” életében vehet részt. A Saffron Park egy, a regény elején és végén megjelenő szimbolikus sziget, melyet az elbeszélő a fiktív városrész különös atmoszférájának megteremtésével, érzékeltetésével teremt meg. A műviszonyrendszereinek és a különböző képzeteknek, látzatoknak mozgása pedig folyamatosan alakítja, át rajzolja a regény világát.

A fantáziatér

Nagy Pál a Szentkuthyt ért művészeti hatások közül kiemeli El Greco jelentőségét, s idéz egy részletet egy Szentkuthyval folytatott beszélgetésből, amelyben a szerző a *Szentlélek eljövetele* című El Greco-festményről beszél, s annak kompozícióját emeli ki; a szűk térben megjelenő figurák különböző belső drámaikat. Szentkuthy hangsúlyozza, hogy maga is ezt az ábrázolástechnikát követi; a sokféle gondolat és szemlélet egy térben való megjelenítését.²⁷ Az író a *Frivolitások és hitvallások* kötet *Elementa inspirationis* című fejezetében²⁸ ismét a vizualitást tekinti elsődlegesnek a szóval szemben: „Az irodalom tehát gyakran azért nem elégíti ki, mert az emberi nyelv szegényes ahhoz képest, amilyen gazdag a Nagytermészet billió, trillió formája. [...] Ezzel szemben a képek, az ábrák: közelebb állnak örök valóságigényünkhöz és örök igazságigényünkhöz, a sokat áhított teljes igazsághoz és teljes valósághoz.”²⁹ Ebben az idézetben egyrészt újra feltűnik a képi gondolkodás mint a nyelv fölött álló, stabilabb minőséget létrehozó erő (noha Szentkuthy elő-

zőleg megjegyzi, hogy a nagy költemények szóképei és nyelvzenéje az összes érzékszervnek szólnak³⁰). Szentkuthy később az *Elementa inspirationis* egy részében is mint egyik legmeghatározóbb élményét, sőt, mint „vérokonát”³¹ említi El Grecót, illetve a maga stílusát is manieristaként³² jellemzi. Értelmezése szerint a manierizmus erős színhasználata, kompozíciós technikája elsősorban a „szenvedélyesség” kifejezésére szolgál, s erre El Grecót látja a legjobb példának.³³ A kompozíció mint egész ebben az esetben is „beszél” a magyarázatok, logikai-strukturális ívek helyett.

A szerző legelső, 1927-ben született, posztumusz megjelent *Barokk Róbert*³⁴ című regényének poétikája már hasonló vizuális érdeklődést tükröz. A regény főszereplője és narrátora, a végzős gimnazista Barokk Róbert egy előzőleg látott színházi előadás hatására képzelődik, és mint a szöveg folyamán oly sokszor, gyorsan váltakoznak benne a színes képek, víziók: „A fejem tele volt Jushnij stilizált parasztabáival, orosz verklímélődiákkal, szórakozott voltam [...] a Jushnij-kóták meg a Jushnij-marionettek kavargtak a fejemben. [...] Nekem is kellene ilyesmit írnom, ehhez hasonlót. Már régebben is gurigáztak a fejemben afféle egyfelvonásos ideák. Például »Shakespeare-centenárium« [...] Csupa fényes, egzotikus baba volt. Sárgaselyem-pizsamás japán herceg kék acélkarddal. [...] És a többi: fehér toronyfrizurás babette XV. Lajos korából, orosz parasztlányok, perzsa vitézek, hindu táncosnők: figura, figura, figura”³⁵. A főszereplő Róbert fejében a felidézett színházi élmény, a saját alkotás vágya, illetve egyéb mesei-kulturális képzetek keverednek, s a figurák teatrális gesztusokkal vonulnak fel, tulajdonképpen az elme képzelt színpadán, Róbert „tekintetén” át. Ebben a képzelt színpadi térben a legkülönbözőbb kultúrák alakjai jelennek meg színes tömegben, egymás mellett. A felvonulás, a képzelet hol ellentétbe kerül a barokk vagy szakrális motívumokkal, hol felerősíti azokat. A színes marionettfigurák képzete egyszer megakadályozzák a főhőst imájában, másszor a fiktív alakok rántják őt barokk álomba. A színházi élmény mint tér, a Saffron Park mágikus közegéhez hasonlóan, önálló életre kel a megfigyelő elméjében.

Akár a *Cicero vándorévei* Cicerója, Barokk Róbert is nehezen és esetenül mozog az őt körülvevő világban, s félszeg megnyilvánulásai néha akadályozzák érvényesülését az iskola, de főképpen a hétköznapi élet világában. Közben pedig, mint a bábok és a fantázia mozgatója, Róbert a középpontja is a regénynek. Kappanyos András a szöveg életrajzi ihletettséget vizsgálva feltételezi³⁶, hogy Szentkuthy saját naplószövege állhatott mögötte, amit aztán az író fiktív részekkel bővített, majd nevet adott a főhősnek, azonban az első személyű elbeszélést meghagyta. Kappanyos szerint Szentkuthy és Barokk Róbert viszonya leginkább Joyce és Stephen Dedalus viszonyára emlékeztet, különösen

az *Ifjúkori önarckép* esetében.³⁷ Kappanyos hozzászól, hogy a regény többi alakja elmosódott az önmagát figyelő és elemző Barokk Róberthez képest, és az esetleges történések csak annyiban jelentősek, amennyiben Róbert reflektál azokra.³⁸ Ebből látható, hogy bár a narrátor, mint a társadalom által körülvelt alak, sérülékeny, de mégis rejtett energiával bír, hiszen az ő szemén át létezik és teremődik minden.

A *Bianca Lanza di Casalanza* (1946–47) című Szentkuthy-regény festő főszereplője (a műben ezúttal egyes szám harmadik személyű a narráció) szintén tekinthető autobiografikus ihletettséggűnek, s a mű poétikailag is közel áll a *Barokk Róberthez*, hiszen a fikatív alaphelyzet szerint mind Róbert, mind a festő egy vagy több irodalmi szöveg megalkotására készül, azonban végül ez az alkotási szándék és készülődés maga válik a regény tárgyává; a készülődés maga a mű (ahogy ezt a *Prae* cím jelentése is sugallja). „Ez az irat nem irodalmi alkotás: nem mintha nem akart volna az lenni, hanem mert egyszerűen: nem tudott az lenni.”³⁹ – olvassuk a *Barokk Róbert* fentebb idézett, utolsó, már Pfisterer Miklósként aláírt bekezdésében, s ez is azt a modernista olvasatot erősíti, hogy a szöveg, amelyet a beszélő sikertelen kísérletnek értékel, a regény maga. Bata Imre szerint a *Prae* „roppant üzem”, amelyben „a dolgok teremődnek, s épp ez a folytonos teremődés a lényeg”⁴⁰. Vagyis a performatív tér, a szellem mozgása válik fontossá, s nem a „keretek” vagy a körülhatárolható formák. Barokk Róbert képzelődései, amelyek a fikción belül, a főhőssel azonos narrátor értelmezésében olykor öncélúnak tűnnek, illetve a festő tudatával gyakorta szinte egyesülő narrátor⁴¹ reflexiói a *Bianca Lanza di Casalanza*ban valójában maguk teremtik meg a művet; a képzelet és a gondolkodás önmagában a szövegek tárgya. Barokk Róberthez hasonlóan a festő is igen tág kulturális-történelmi tudással rendelkezik, s asszociációiban szabadon bolyong. Jellemző lehet a Szentkuthy-poétikára az is, hogy egy festő akar irodalmi művet létrehozni, vagyis itt szintén a szó és a vizualitás kerül konfliktusba. Míg Róbert egy általa alkotott Rex Somni segítségével lép be a fantázia tereibe, s magát néha barokk uralkodóként látja, addig a *Bianca*... festője saját otthonát teszi *Az Ezerégyéjszaka meséinek* világából és különböző mitológiai történetekből született szerepjátékok izolált színterévé. Az így keletkezett fantáziatér pedig olyan erős és sajátos belső koherenciával bír, hogy abból kitekintve a hétköznap tűnik érthetetlennek vagy abszurdnak.

A regény egyik epizódjában a festő Betta nevű partnerével moziba megy, s kénytelenek kilépni a maguk alkotta játékvilágból. „Az idő tájt, mikor Bettával [...] már nyakig benne voltak az erotikus mesejátékokban [...] mintha nem is Budapesten és nem is a negyvenes években éltek volna, hanem [...] egy bűvös, költői, szerelmes mesevilágban: valahol az őspáfrányok

és a Mahabharata első strófái táján”⁴². A két szereplő a pontosan megnevezett kortárs időből a játék és a világtéremtés révén egy autonóm, általuk megalkotott mesei archaikumba lép, amely teljes mértékben elszigeteli őket a korabeli társadalomtól, s amely, szemben a meghatározott karakterrel bíró lineáris idővel, egy mitikus, sűrített idő jegyeit viseli magán. A tapasztalati térrel szemben ez a világ a költészet és az újra és újra ismételtető vagy szabadon variálható motívumok terepe. Ez az izolált tér egyszerre rejtkehelyül is szolgál a festőnek és Bettának, ahol a kilépés szabadságát élvezhetik, és egyszerre távolító hatással is bír, amely a „történelembé” való visszatérést teszi nehézé.

Azonban a mitikus térben nyert költői tapasztalat a hétköznapi érzékelést is intenzívebbé teheti. „Épp ezért, mert a paradicsomi zsurlók világában éltek [...] oly furcsa volt taxiba ülni, az ezerszer átjavított tarifajegyzéket olvasni [...] sorbaállni a jegyért a lejtősödő előtérben [...] szorongatni a hosszúkás jegyszalagokat [...] nézni a politikai híradókat, mikor még részegyek voltak a Sívák és Indrák barokk szerelmétől”⁴³. Az ősidők szinte öröknek és hatalmasnak tűnő képzelete, amely az izolált költészet jelképes tere, élesen kerül ellentétbe a gyors és esetleges hétköznapi és történelmi időszemlélettel, de a történelemmel mint fenyegető közeggel is (ha az 1940-es évek történéseire, eseményeire gondolunk). Ez utóbbit az elbeszélő háttározottan jelzi a „politikai híradók” említésével, amelyeket nyomban szembe is állít az archaikus, mitológiai világgal. Közben azonban az elnyert költői érzékelés lassúsága és finomsága beszüremlik a külső környezet látványába, s a legapróbb mozzanatok is különössé, jelentéssé válnak. A taktilis és a vizuális tapasztalatok felértékelődnek; a festő és Betta szokatlanul látják a taxit, a mozi terét, a jegyszalagokat. Emellett külön érzékelik a mozi előtérének lejtős kialakítását, alakját, s az mint az esemény, az élmény egyik fontos eleme jelenik meg.

De a képzelet másképpen is részévé válik a hétköznapoknak; amikor a festő és Betta egy másik alkalommal a könyvtárba mennek, a festő a taxiban marad, míg partnere kiveszi *Az Ezerégyéjszaka meséi* egy francia fordításának köteteit (amelyek az elbeszélő szerint „hatalmas térképmappához”⁴⁴ hasonlítanak, vagyis mintha ismét a saját világtéremtés vágya és gesztusa válna hangsúlyossá). A festő közben a környező épületeket figyeli, s a könyvtáron kívül látja a gyárigazgatók szövetségét, valamint a rendőrséget. A festő ekkor előveszi noteszeit, s lerajzolja, kik tartózkodhatnak képzelete szerint éppen a rendőrségen. A különböző alakokhoz nyomokban fikatív háttértörténeteket is kreál, s ez a játékoság beépül a regényszövegbe: „egy cvikkeres bankigazgatót [...] aki egy táncosnő ellen emel intim vádat: kilopta zsebéből azt a briliáns gyűrűt, melyet feleségének vett születésnapjára, vagy pláne, házassági évfordulóra, és

amit a méltóságos asszony nem is látott!⁴⁵ Jól látszik, hogy a teremtett figurák csupán a fantázia öröméből, a folytonos mese- és történetalkotás szándékából születnek, mintha a festő – egyfajta intellektuális mágusként – „megrajzolhatná”, meghatározhatná a környező világot, a körülményeket. Valójában nem is számít, kik tartózkodnak a rendőrségen, csak az, kiket teremt „oda” a festő. A fiktív figurák és szituációk megalkotása fontosabb, mint az éppen adódó jelen, mert az ott-honról, az izolált mítoszvilágból hozott gondolkodásmód csupán a mesét és a költészetet mint állandó időt látja, s abban még a korhoz kötődő, ám képzelt alakok (mint a festő teremtette bankigazgató) is komikus vonásokat kapnak. Jellegzetes az is, hogy a festőt mintha éppen a képzelődés folyamatában látnánk, hiszen a narrátor a gondolkodás spontaneitását érzékelteti, amikor a születésnapot házassági évfordulóra helyesbíti; itt a festő elméjét láthatjuk az alkotás közben, amint ötletén módosít, s amint az elképzelt figurát és történetet kénye-kedve szerint alakítja. Ahogy a bankigazgató, bár a kor embere, csupán fiktív volta miatt is otthonos és komikus lesz, úgy gyakran a régmúlt projekciója a történet jelenidejére önmagában pozitív jelentéssel bír. A festő a gyárigazgatók szövetségét a velencei tízek tanácsával azonosítja⁴⁶, s annak rossz emlékezete dacára pusztán a történelmi-kulturális asszociáció elvonatkoztatja a jelenetet a kortól, s lebegővé, humorossá teszi azt. Amikor a festő és Betta a „Lánchíd régi stílusú karos lámpáit”⁴⁷ látják, az 1900-as Párizs jut eszükbe, s úgy érzik, „igazi »múlt«”⁴⁸ van bennük. Ebben az értelmezésben a már eltűnt idő, bármilyen is volt valójában, ismeretté és kultúrává lényegült, s így része lehet a két szereplő sűrített, mesei idejének; ezáltal bővül a kelléktár, a felhasználható játékanyag; az újra és újra bejárható műveltségtér. Ez válik a folyamatos alkotás színhelyévé.

A performatív tér mint színpad – A Szentkuthy-próza megértése felé

Szentkuthy értelmezésében a tagolt, struktúrával rendelkező közlések eredendően areferenciálisak, mert az író poétikájának egyik alapvető elképzelése, hogy a gondolati struktúra – mint mesterséges, csupán az emberi elme által létrehozott képződmény – már csírájában elveszíti a képességét arra, hogy a létezés kifejezze, hogy a létezésről beszéljen. Ezért válhat minden vita, minden érvelés „blöffölővé”, parodisztikussá ebben a látásmódban; a gondolat – már formájából következően, illetve éppen azért, mert *formája* van – érvénytelen. A filozófiai-esztétikai fogalmak árnyaltsága és finomsága ezért – paradox módon – éppen abban segíthetnek minket, hogy „feloldják”, eltüntessék a struktúrákat, s a lebegés állapotát hozzák létre, amelyben bármelyik motívum, elem alábukhat és felmerülhet, s leginkább még mindig maga az állandó lehetőség, az állandó, hullámozó tér érzékelteti az életnek mint érzéki tapasztalatnak határolatlan és kategorizálhatatlan természetét. A manierista színvilág, a „szenvédélyesség” ennek a logikán kívüli világnak a megjelenítője, s a színpad mint képzet is a teremtő lehetőségnek az egyik kifejezője. Barokk Róbert elméjének táncoló figurái, a festő és Betta mesei álomtere mindmind, akár Chesterton Saffron Parkja, forrásai és alkotóelemei a költői képzetnek, amelynek lényege a képzet *léte*, a fantázia mozgása, s ez, akár a készülő és megszületni akaró mű, valójában maga a mű, maga a tapasztalat. A tér „atmoszférává”, nehezen definiálható érzékletté válik, s a „hangulat” megsejtése, ennek a táncnak a megismerése az, ami közelebb visz a Szentkuthy-próza megértéséhez. ■ ■ ■

(A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.)

- 1 Ld.: Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Budapest, 1988. 316. p. Ld. Tim Wilkinsonnak, a *Prae* angol fordítójának „Heidegger-szatíra”-kifejezését: *Utolérhetetlen modernista mestermű – Interjú Tim Wilkinsonnal, a Prae angol fordítójával* (készítette: Kerber Balázs), *Prae.hu*, 2015. 03. 31. <https://www.prae.hu/article/8126-utolerhetetlen-modernista-mestermu/> [Utolsó letöltés dátuma: 2021. 05. 22.]
- 2 Fekete J. József: *Széljegyzetek Szentkuthyhoz*, Jurgoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 1998. 8. p.
- 3 Uo. 7. p.
- 4 A tanulmány fejezetei kisebb változtatásokkal részei készülő doktori értekezésemnek. Címe: *A művészet mint sziget – Luigi Pirandello és Szentkuthy Miklós művei európai kontextusban*.
- 5 Szerb Antal: *Hétköznapok és csodák* in. Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 2002. 552. p.
- 6 Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások* (id. mű) 264. p.
- 7 Ld. pl.: Szentkuthy biborosnak öltözve. *Orpheus* (irodalmi folyóirat), V. évf. (1994.), I. (17. p.)
- 8 Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások* (id. mű) 326. p.
- 9 Uo.
- 10 Szentkuthy Miklós: *Prae* (Vol. I.), Magvető, Budapest, 2004. 89. p.
- 11 A csillagragyogás képzete Szentkuthy esetében az elemiség tapasztalatának metaforája, amely, szemben a filozófiai nyelvezet kategorikus szemléletével, a létezést közvetlenül – látványában vagy érzületében – ragadja meg. Ld.: Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások* (id. mű) 360. p.
- 12 Halász Gábor: *Prae – Szentkuthy Miklós könyve* in. *A mítosz mítosza – In memoriam Szentkuthy Miklós* (szerk.: Rugási Gyula), Nap Kiadó, Budapest, 2001. 26–27. pp.
- 13 Ld.: G. K. Chesterton: *Az ember, aki Csütörtök volt – Révámalom*, Helikon Kiadó, Budapest, 1987. 258 p. (ford.: Rakovszky Zsuzsa)
- 14 Ld.: Szerb Antal: *Hétköznapok és csodák* (id. mű) 553. p.
- 15 Ld.: G. K. Chesterton: *Az ember, aki Csütörtök volt – Révámalom* (id. mű) 242. p., ill. ld. a regényt bevezető versben: 7. p.
- 16 Ld.: Christoph Ehland: *Chesterton and Buchan Look at the Present of the Future* in. *Futurescapes – Space in Utopian and Science Fiction Discourses* (szerk.: Ralph Pordzik), Rodopi, Amsterdam–New York, 2009. 180–181. pp.
- 17 Ld.: uo.
- 18 G. K. Chesterton: *Az ember, aki Csütörtök volt* (id. mű) 9. p.
- 19 Uo.
- 20 Szentkuthy Miklós: *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984. 10. p.
- 21 G. K. Chesterton: *Az ember, aki Csütörtök volt* (id. mű) 9. p.
- 22 Uo.
- 23 Uo. 9–10. pp.
- 24 Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 389 p.
- 25 G. K. Chesterton: *Az ember, aki Csütörtök volt* (id. mű) 10. p.
- 26 Szentkuthy Miklós: *Cicero vándorévei* (id. mű) 11. p.
- 27 Nagy Pál idézi: Szentkuthy Miklós: *Harmonikus tépett lélek*, Magvető, Budapest, 1994. 43. p. in. Nagy Pál: *Az elérhetetlen szöveg (Praepalimpszeszt)*, Anonymus, Budapest, 1999. 11. p.
- 28 Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások* (id. mű) 585–616. pp.
- 29 Uo. 586. p.
- 30 Ld.: uo.
- 31 Ld.: uo. 610. p.
- 32 Ld.: uo. 608. p.
- 33 Ld.: uo.
- 34 Szentkuthy Miklós: *Barokk Róbert*, Magvető, Budapest, 2002. 348 p.
- 35 Ld.: uo. 6–12. pp.
- 36 Kappanyos András: *Szentkuthy Miklós: Barokk Róbert*, Kritika, XXI/9. (1992), 42. p.
- 37 Ld.: uo.
- 38 Uo.
- 39 Uo. 336. p.
- 40 Bata Imre: *A regény regénye, a Prae*, Újírás, XX/11. (1980), 18. p.
- 41 Ld. erről Szigeti Csaba a későbbiekben idézett megjegyzését a *Fejezet a szerelemről* narrációs technikáját illetően.
- Ld.: Szigeti Csaba: *A történelem esszencializmusáról regényekben*. <http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/4>
- 42 Szentkuthy Miklós: *Bianca Lanza di Casalanza* (id. mű) 38. p.
- 43 Uo.
- 44 Uo. 41. p.
- 45 Uo. 42. p.
- 46 Uo. 41. p.
- 47 Uo. 51. p.
- 48 Uo.

Kerber Balázs (1990) költő, műfordító, kutató. Az ELTE BTK olasz doktori programjának hallgatója. Kutatási területe: a modern olasz és magyar irodalom kapcsolatai. Verseskötetei: *Alsom rendszertelenül* (JAK+PRAE.HU, 2014), *Conquest* (Jelenkor Kiadó, 2019).