

Indeterminált determinizmus

Max Blecher első regényének magyar fordítása kapcsán

A két világháború közti prózairók generációja a román irodalom egyik csúcspontjaként említhető, tagjai kétségtelül óriási hatást gyakoroltak az őket követőkre. A később páratlan nemzetközi népszerűsége szertevő Emil Ciorant és Eugène Ionescót nem kell bemutatni a magyar olvasónak. Mircea Eliade a vallástörténet akkori szupersztárja, akinek a szövegei máig megőrizték ak-

tualitásukat. Urmuzt a szürrealisták egyik előfutárúknak tekintették (erről maga Breton vallott így), munkásságát életében mégis kevesen értékelték és értékelték. A dadaizmus atyja, Tristan Tzara neve is a felsorolásba kívánkozik, ő azonban román nyelven alig alkotott, így kérdéses, hogy életművét a román irodalom részének tekinthetjük-e. Az otthon maradtak, így külföldön kevésbé ismertek közül Camil Petrescut Romániában ma a legnagyobb román regényíróként tartják számon, Mateiu Caragiale magyarra is fordított *Aranyíffjak alkonya* című könyvét pedig a rangos *Observer* Critical folyóirat 2001-ben megválasztotta a XX. század legjobb román regényének.

Ennek a neves társaságnak tagja Max Blecher (1909–1938) is, akit a román irodalomtörténetben konzekvensen „a román Kafkaként” emlegetnek. A párhuzam persze érthető,



Max Blecher, *Történetek a közvetlen irrealitásban*, Kriterion, Kolozsvár, 2017

az abszurdhoz való kötődés mindkét szerzőnél alapvető jelentőségű, Blecher filozófiáját magam mégis inkább Sartre-éhoz kötném. Az egzisztencialista gondolkodás kiindulási pontját és központi elemeit a generáció szinte minden tagjának a művei magukon viselik, így Blechernél is kulcskérdés az elidegenedés, a karkai örök kiskorúság alapélménye, vagy az a gondolat, hogy az ember származtatott lény. Ehhez kapcsolódik, hogy az ember a tehetetlen dolgok világában él, a tudat és a tárgyak között viszont lehetetlen a kommunikáció, diszkrepancia áll fenn. Sartre úgy véli, ez maga az abszurd – az abszurd, amelyet Nicolae Balotă szerint az egzisztencialista filozófia tárgyának kell tekintenünk. Ez az 1935-ben megjelent első Blecher-regény alapélménye és kiindulópontja.

A *Történetek a közvetlen irrealitásban* egy névtelen, egyes szám első személyű elbeszélő története, melyben ez beszámol rendszeresen jelentkező rohamairól. Ezek az elbeszélés jelenében törnek rá a narrátorra, amikor szobájában a fal egy pontját nézi. A magány e pillanataiban identitása kétségessé válik önmaga számára. A tudat és a külső világ abszurd kapcsolata a konfliktushelyzet magja, úgy érzi, mintha azonosulna a körülötte levő dolgokkal. A kínzó kérdés, hogy

„ki vagyok én”, nem megválaszolható, ahhoz elemibb bölcsesség (lenne) szükséges, mint amellyel az elme rendelkezik. Ahogy Proust figurája érzékeli, hogyan szunnyadnak a bútorok, és folyamatos oszcillálást mutat be a személyiség szétválása-visszaolvadása által, Blecher „bizonytalan vergődéseit” egy medúzanyúlvány tapogatásához, rémült keresgéléséhez hasonlítja. Ezek mintha „lényének túlzásai” lennének, melyek tulajdon anyagából burjánzanak szét, mint a rák. Proustnál ez az „ős-egyszerű” érzékelés a létről, és a környezetétől függetlenné válni képtelen szubjektum képe az elbeszélés idejében a felnőtt elbeszélőhöz, annak tiszta tudatállapotához köthető, ezek pedig a regény keretéhez tartoznak. Blecher-nél a köztes részek éppen e karakter énjének konstruálódását mutatják be, ennek eszköze pedig – ahogy francia mesterének is – a gyermekperspektíva bevezetése. A két szerző párhuzamba állítása végigkövethető a teljes Blecher-recepción, és ezt valóban számos szempont indokolja. Azonos a már bemutatott filozófiai értékszemlélet és a témák, jól kimutatható Proust hatása Blecher regényeinek poétikájára és szerkezetére, és elmondható, hogy diegetikus szinten azonosak az elbeszélés felvázolt körülményei (saját szoba, fal, aktuális tiszta tudatállapot), vagy később a rohamokat kiváltó tényezők szerepe mindkét műben.

Az identitás problémája azonban – a gyerekkori kríziseken keresztül – átvezet a jelentés teljes hiányának a tapasztalatához. Az elmesélt, egyben képzeletben újra átélt történetek mind-mind arra szolgálnak, hogy bemutassák a gyermek-, majd serdülő- (de pontosan nem meghatározott) korú főhős állandó próbáit, amelyekkel értelmet keres a világban, az egyes

élethelyzetekben. A gyermekperspektíva mint elbeszélési módszer, és így a gyermeki nézőpont lehetőséget ad arra, hogy a korai eseményeket ne kelljen elemezni, csak megélni, érzékelni, gyermekként rácsodálkozni az újra, és mindent játékként felfogni, így az elbeszélő az eseményeket a megtörténésük pillanatában értheti meg. Ez egyben a legnagyobb különbség is a korai és az elbeszélés jelenében zajló krízisek között. Az előbbieken folyamatosan ott van a remény: a tizenéves kor elején az állandó csalódások sem törnek le a lelkesedést, éppen azért, mert minden akkor lezajlott esemény az utólagos értelmezés fényében válik mély, létértelmezési fejtegetéssé. A felnőtt elbeszélő ugyanis a dolgok rendeltetését akarja kimutatni, töretlenül a világ metamorfózisait keresi. Valódi, eredménnyel járó átváltozások után kutató, hisz ez azt jelentené, hogy az élet tart valahonnan valahova. Visszatekintve azonban úgy tűnik, minden helyzetben elkerülhetetlen a csalódás, semmi sem megy végig, nem fejlődik ki, bármely manifesztáció, megvalósulás tökéletlen. A két nem közti testi együttlét önmagában nem vezet megismeréshez, a búcsú karneválhangulatáról bebizonyosodik, hogy csak átmeneti illúzió, a sárral való egyesülés fizikai tapasztalata pedig az időleges kellemes érzet után annál több kellemetlenséghez vezet (szociális megfelelés a kocsmában, szülők előtti megjelenés).

Paul és Edda az a két személy, akikben az elbeszélő valami lehetőséget lát arra, hogy a feltételezéseit megcáfolja. Előbbire felnéz, sokáig úgy tűnik, saját magával szemben a barát képes azt a férfiképet kiteljesíteni, amelyet ő elképzelt, és amely az egyetlen értelmes utat is jelenthetné; az esküvőn viszont rádöbben,

hogy minden csak egy szerep része volt, amely széthullik. Felesége, Edda, a csodált nő, akinek korai halála egy másik ígéretes lehetőség kifejlődését akadályozza meg. Mindezt fokozandó a narrátor a halál körülményeit korábban megálmodja, ezzel még attól a reménytől is megfosztatik, hogy a halál valamiféle meglepetéssel szolgálhasson számára, még az sem képes változást hozni. Ezek egytől egyig válságtünetek, azt az ontológiai tényállást hivatottak erősíteni, hogy miközben az ember kétségkívül sokféle, és számos különböző eszközzel bírhat (próbálkozhat), mégis csak részleges, felületi változásokat tud a világban előidézni, a lét egészén mégsem képes egy szemernyit sem változtatni. A szomorú végkövetkeztetés így: az élet értelem nélküli. Nádas Pétert idézve, az ember „semmisségek gyűjtőedénye”, „a semmisség tudata minden élményt nagyszerűen végletesnek és kisszerűnek feltételez, és jelzi, hogy ennél jelentősebb semmi nem lesz ezután se” (*Emlékiratok könyve*, 129.). A felnőttkori értelmezés során mindez tudatosul, ennek eredménye az állandó szorongás, melankólia. Hergyán Tibor egyetemi előadásain ezt a létállapotot indeterminált determinizmusnak nevezi. Determinizmus, hiszen az elbeszélő lehetőségei igencsak korlátozottak, a korlátok azonban nem ismertek, emiatt szükséges az állandó keresgélés. Ahogy – vizsztatérve Sartre-hoz – *Az undor* főhőse is állandó kísérleteket folytat, hogy kivonja magát az esetlegesség egyetemes uralma alól.

Jól érzékelhető az eddigiekből, hogy a *Történetek a közvetlen irrealitásban* mély filozófiai gondolatokra épül, ezek pedig kétségkívül tárgyalásra érdemesek. Másrésztől poétikai szempontból megközelítve a művet, páratla-

nul izgalmasnak tűnhetnek azok a lírai betétek, amelyek a román irodalomtörténet szerint is kiemelik a regényt a kortársak közül. Szürrealisztikus képekről van szó, melyeket Blecher több levelének tanúsága szerint tudatosan és előszeretettel alkalmazott. Az irodalmi beszédnek – állítja – a valóságban leginkább az élettelen tárgyakkhoz van köze, és azokon keresztül valósulhat meg: „Minden mondanivalónkat pompás lapockaszettekkel kéne kifejezni, vagy olcsó szalagokkal, amelyeket a szolgáltatók vásároltak régen, esetleg fát vágó hadsegéd hangosfilmjével, a fejszét megemelő erőfeszítéssel, a fa rövid reccsenésével, a khakiszínű, kicsit gyűrött nadrággal vagy a jégeralsó csupasz combra lógó madzagjával”.¹ Máshol így vall: az ideális írás számára képes Dalí képeinek magas feszültségét az irodalomba átvinni, illetve hogy a valódi szürrealizmus fájdalmas, akár egy mély seb. Mircea Cărtărescu szerint az éber hallucinációk, az érzékek kizökentése szervezik a szöveget. Egyenesen a posztmodern előfutárának tekinti Blecher írásmódját: „A metafizikától való elszakadás, a valóság alapjainak lerombolása, irreális és reális lelki folyamatoknak egyazon szinten való megjelenítése – mintha mindent egy esztétizáló szűrőn keresztül látnánk –, olyan jegyek, amelyek által e szövegek túljutnak a kiindulópontul szolgáló szürrealizmuson egy posztmodern poétika irányában.”²

¹ Saját fordítás egy Blecher-levélből, melyet Alex Goldis idéz itt: *Note despre poetica lui Max Blecher*, Cultura 378. sz. = <http://revistacultura.ro/nou/2012/06/note-despre-poetica-lui-max-blecher/>

² Az idézet Balázs Imre József fordítása. Eredeti mű: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul Românesc*, Bukarest, Humanitas, 1999, 296.

Max Blecher első regénye ez. Ágyhoz kötött rövid élete során még egy jelenik meg *Sebhelyes szívek* címmel – ebből nagy nemzetközi sikerű film is készült 2016-ban, amelyet Magyarországon is bemutattak. Harmadik regénye *Fényes odú* címen posztumusz jelenik meg. Az eddig tárgyalt mű fordítását a 2017-es könyvfesztiválon mutatták be. A figyelmes olvasó, ha akar, talál olyan részeket, amelyek fordítása talán nem tökéletes, mégis úgy vélem, ezt számonkérni nem lenne fair. A szöveg teljes egésze komoly

kihívás elé állítja a vállalkozó szellemű fordítót, a kiemelt lírai részek és szürrealista képek pedig sok helyen egyenesen ellenállnak a más nyelvbe való átültetésnek. Vallasek Júlia mégis tisztességesen ellátja a magára vállalt feladatot, a könyv szövegét hűen, érthetően adja a magyar olvasó kezébe, így megismertette őt a román próza egyik átmenetileg elfelejtett, újabban azonban újra a középpont felé törő alakjával.

Fancsali Róbert

A hétköznapiság poézise



Vécsei Rita Andrea, *Egy reggel futni kezdek*, Műút Kiadó, Miskolc, 2016

/ egy sor fekete, különben fehér. / Galamb, kakas. Szűnyoghálón / árnyék, ecetfa (...) Hűvös, / tompakék csempe, matt felület, meztelen / talpam alatt az egyik repedt (...) Hűvös. A törés akad. / Galamb. Keresztben csíkos köntös / (...) megfogom. Keményre kopott/ frottír. Meghalt, akié volt."

Vécsei Rita Andrea verselésére, ahogy az a fentiekből is látható, a feszes, dísztelen, a rövid mondatokból építkező korpuszszerkesztés a jellemző. Ez az áthallások, felhangok nélküli, a szöveglíra jellegzetességeit idéző verseléstechnika előszeretettel hagyatkozik a szavak elsődleges jelentésére, hogy így egy, a maga ideája szerinti versbeszédet hívhasson életre. Ám ha a szavak csupán

önmaguk prezentációivá válnak, a vers terében a szódolgok indukálta amúgy is visszafogott mozgások könnyen kiolthatják egymást, s elveszíthetik a vers hangját erősítő, koherenciát képző funkciójukat. Tudniillik a beszéd közvetlenségét az ilyen, Vécsei Rita Andrea által is előszeretettel alkalmazott, montázsokká tördelt részletekből, fragmentumokból előhívó technika a történet megképzése ellen is hathat, s félő, hogy csupán egy mozaikokból álló, imitált narratívát eredményez. Ahogy ez a kötet költőiséget, metaforikusságot, képies megformáltságot kerülő több darabjában is előfordul. A szöveglíra-költészetben, ha használhatjuk a jelenségre ezt a kifejezést, épp ezért a költőség és a hétköznapiaság még lírai teljesítményként elfogadható egyensúlyának a megtalálása jelenti az egyik legfőbb kihívást. Megfigyelhető ugyanis, hogy a modern utáni lírai beszéd jelentős módon a médiák erővonalai mentén alakul, s hogy a tér- és időfüggő emlékezés mily nagymértékben e nyelv strukturális jellemzői mentén válik a poézis médiumává.

S mivel szerzőnk ízig-vérig posztmodern verselő, s mert gyakran az önmagukba záruló, egymáshoz nem kapcsolódó mondatmozaikokból építi fel verseit, tág teret hagy az értelmezés számára. Ez egyfelől a szabadság érzetét kelti, másfelől azonban elbizonytalanít, hiszen sohasem tudhatjuk, hogy a befogadás asszociatív jelentésképzésének olvasatait a szöveg milyen aspektusai írhatják felül. Hiszen ha a részleteket sem könnyű, úgy az egészet kifejezetten nehéz értelmezni. S amikor már a cím sem igazít el, tanácstalanná válik, s végleg magára marad az olvasó. Ilyenkor a jelöletlen részekből kellene összeraknia a narratívát, s ebből a (magán)konstrukcióból kiolvasnia a történetet. Mint ahogy azt a *Tacheles* című, négy versszakból álló, hat-hat soros opus is példázza: „Ezerkilencszázkilencben megnyílt / egy áruház. Selymek, tafoták, / keménykalap, csontnyelű esernyő” – kezdődik az első versszak. Néhány közbeeső sor után a második: „A graffitik előtt sokáig ácsorog, / teleobjektívvel is csinál néhány fotót. / A hűgyszagot észre sem veszi.” Majd a harmadik: „Ahol a szép, barna hölgyre segítették / a teveszőr kabátot – a csincsillabunda nem / volt kedvére való – rozsdás vasló patája alatt / összegyűlt vízben cigarettacsikkek áznak”. S végül a negyedik zárlata: „Kamionkanapén, vaslegyező lamelláknak / dőlve ülök, vázában művirág. A pasi rám nevet, / néztek be hozzá, karja pont olyan színes, / mint nemezből gyúrt péniszszobrai.” Nehéz zökkenőmentesen követni az áruház 1909-es megnyitásának eseményével kezdődő, s a narrátor ehhez alig-alig illeszthető szövegtöredékeivel bővített, s egészen a kamionkanapéig ívelő történetet. Sőt, a történet szólamának meg-megszakítása nélkül nem is lehet. A vers egynemű közegének elmaradó megképződése következtében az egymás mellé állított történetmozaikok csupán egymás mellé állított történetmozaikok maradnak. Azaz, a versben bujdosó narráció önaffirmativitását, önmege erősítését illetően, marad a rébusz.

S ha a megfejtés itt nem is válhat az olvasás élményévé, azért a befogadót a könyvet gazdagító néhány szép, a pointillista technikától eltávolodó, a gondolati linearitást követő opus kárpótolja. Mint pl. a címadó darab, mely egy szerelem sűrített története, amit szerzőnk néhány megkapó és azonosulásra készítő sorral nyit: „Sütni fog a nap, tudom, és szél lesz. / Tiszták vagyunk már, megszenteltek, / mert elhiszünk mindent, amit magunknak találtunk ki, / hogy könnyebb legyen.” Majd a néhány mondattal fölrajzolt már-már alle-

gorikus középrész: „Észrevétlenül szűnik meg egy folyóparton. / Árad éppen. / A teraszról, ahol állunk, tutaj lesz, / aztán ismét terasz, amikor megkérlek, / köss egy fehér szalagra, mint a kulcsodat, / hogy ne veszíts el.” Végül a befejezés, mely a kezdő sorra utalva erősíti föl a romantikus hangulatot sem nélkülöző hatást: „Sütni fog a nap, és lehet, hogy szél lesz, / amikor összehúzod a madzagot a zsákon. / Onnantól sötét van, / a fényt az arcodon viszed, növények illatát a hajadban. / Durva gyapjút veszek magamra/ mások érintése ellen, / és futni kezdek, hogy megtaláljalak.”

Ahogy az a posztmodern verselésben szokás, ebben a kötetben is találunk példát az intertextualitásra, a palimpszesztre stb. Sajnálom azonban, hogy a mindvégig az irodalmi nyelv színvonalán teljesítő szöveget olykor pontatlan, a köznapi beszéd szintjére visszahanyatló mondatok gyöngítik: „Új részeimre friss olajat ken” (14), „Kezemről lenyalom vért, az ágat elengedem” (21), „futás után muszáj sok szóda, isler, friss flódni” (25), „Először az ujjongás van, hogy ráakadtál” (27), stb. Ennek ellenére a könyvet mégis jó érzéssel tehetjük le, mert feltehetően a szerkesztés leleményét dicséri, hogy a kötet végére került a Borbély Szilárdnak ajánlott *Szemembe szúrtak* című kiváló opus, amit „Megmentett egy férfi. / Először azt hittem, magával visz” sorokkal indít. A vonzalomról is valló mondatokat a középrészben a tisztelet hangja váltja fel: „Aztán a pompát néztem, a kiterített / Lyukas talpakat, a bőr színét”. Majd a mindenre szemfedőt borító utolsó, szomorú sorok: „De a civis felhők alatt két kislányt mutat. / Remegve, hogy ne fázzanak, / Papírzsebkendőből tüskéket sodortak”.

Érdeemes a könyv nőiséget megidéző jellegére is figyelni. Mert egy, a maszkulin princípiummal egyenlő, az élet próbatételeiben az önálló helytállást választó szubjektum alakja íródik be a poézisbe. Mint ahogy az önállóságot a társ, illetve akár a szex iránti vágy motivációival árnyaló igény is. Gyakran szembesülünk a női szerepeknek és a társadalom „ellenőrző” mechanizmusainak az egymásra montírozásával, mint ahogy a női entitás megtartásának, kiélésének, vagy akár a szokásrendi határátlépés konfliktusterepének a megidézésével. A test és a másik viszonyában kiformalódó személyiségnek a fikcióban itt kinyíló lehetőségei rajzolják fel az árnyalatok poézisben megnyilvánuló regisztereit. Vécsei Rita Andrea kötetében elsődlegesen a nőiség alapesetei fogalmazódnak meg a rá jellemző erőteljes szuggesztivitással. A szerelem, az anyaság, a gyermekéhez, a szülőkhöz való viszony, vagy egy-egy emlék, szituáció stb. válik az egyes opusok témájává. Mindez a szöveglíra trendjéhez igazodóan, az ismeretközlő nyelviség maga választotta stiláris keretei között.

Bereti Gábor