

Nem, nem erősödő szabatoság ez, nem a *mot juste* keresésének flaubert-i mániája, hanem a plasztikus felület létrehozásához szükséges duzzasztott szómenyiség.

A túlnyomórészt jambikus ritmikai gyakorlat. A kilencvenkét szonett ritmikai képe meglehetősen egységes: a könyvben hím- vagy nő-rímeket váltogató, ötös vagy hatodfeles jambikus sorokat alkalmazó, laza cezúrák petrarcai formái állag tárul elénk. Markó nem fázik a ragrímektől, a vaskos asszonánctól, de összhangzása mindig derűt közvetítő, mosollyal közeledő. Egyetlen zenei betétet sem erőltet, nem ragadják látványos mutatványokra az adódó hangegyezések és ritmikai ziccerek, s általában is: kerül mindenféle szemfényvesztést. (Igehasználatában csak egyszer alkalmaz példálul egy szokatlan ikés igei alakot, a HIRTELEN KIÁRAD című versben: „összeforrik minden levele”). Trochaikus alakzat? Ilyet nem látunk. Rímtelen szonett? Sehol. Rímek, netán végigvezetett rímcsoportok? Ki hallott már ilyet. Nem, nem, hiányzanak itt a „tündér változatok”, a kosztolányis bravúráriák, a Dsida Jenő-i parádék – se híre, se hamva semmiféle újítási hóbortnak, hízelgési rögeszmének vagy tetszést kereső igénynek. A költő mintha azt sugallaná: lehet, hogy százféle esztétikai örökség van, de csak egyetlen értelem.

A FESTÉKFOLTOK AZ ÉJSZAKÁN talán ennek az esztétikai értelemnek egyik emlékezetes igazolása. Intés egy messzi, magas, csúcs felé vezető kilátóból.

Báthori Csaba

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Darvasi László: *Vándorló sírok*
Magvető, 2012. 323 oldal, 3490 Ft

I

HALÁLRA HANTOLVA

Darvasi elbeszéléskötetének olvasása során fokozottan érvényesül az elvárás horizontok intenzív átalakulása, formálódása. Az öt ciklusba

rendezett kötet szép nagy ívet rajzol, a közegükben, témájukban, hangulatukban jól elkülönülő egységek a befogadó alapvetéseit, értelmezési irányait is folyton újrarahangolják, újraprogramozzák. A kötet játéka akkor kezd izgalmassá válni, amikor az egyes történetelemek, motívumok, alakváltozatok rendre kezdenek visszatermi, visszafelé hatni, párbeszédbe elegendni egymással. A kezdő – mi más? – ÉDENKERT-ciklus jól ismert szimbólumokkal (kert, fa), számomra kissé édeskés leírásokkal dolgozó történetei a későbbi ciklusok olvastán fokozatosan átértékelődnek, a bevetett, egyszerűnek látszó motívumok bonyolódnak, finomodnak, s végül más történetekkel való dialógusukban találják meg kötetbeli rangjukat. Darvasi elbeszélései nemcsak kötetbeli társaikkal, hanem az életmű régebbi darabjaival is párbeszédbe lépnek, leglátványosabban, kimondottan is a KÍNA VISSZATÉR-ciklus idézi meg A LOJANGI KUTYAVADÁSZOK (2002) című kötetet, de A VEINHAGI RÓZSABOKROK (1993) hangulata és A VILÁG LEGBOLDOGABB ZENEKARA (2005) válogatott darabjainak szürreális, abszurd történetei is felidéződnek, sőt, az egész Darvasi-életmű közege, hangulata, léthez való viszonya át-áthallik egy-egy képpel, jelenet kapcsán. Ezért a témájuk, helyszíneik, idősíkjuk alapján elválasztott ciklusok (és történetek) mindössze a felszínen divergálnak, lényegüket – s hogy mi is ez a lényeg, legyen ez írásom vállalása –, mélységüket tekintve mégis egy egységet alkotnak, még ha a szerző (visszatérő) létszemléleti, művészeti kérdéseit ellenpontozza is sok esetben, ahogy eddig is tette.

A VÁNDORLÓ SÍROK tehát már az életmű lezárt, „eltemetett” darabjait is újra mozgósítja, így a kötet címe nemcsak a vezérmotívum (sír, halál) folyamatos – térbeli, szemantikai, történetbeli – áthelyez(őd)ését emeli metaforikus szintre, hanem önreflexív módon utal a Darvasi-poétika alapvető, több szövegszintet érintő, átmozgató, újrapozicionáló, újramesélő vonására, amely „óvodától egyetemig” – konkrét szöveghelektől a lét elsajátításának egész életművet meghatározó módozatáig – mindenhol tetten érhető. Összességében a kötet tehát vállalja az oeuvre egészére nyitott párbeszédet, s mintha inkább a korábbi poétikai, szemléleti irányok elmélyítése, kidolgozása, továbbgondolása foglalkoztatná, s nem a látványos újítások, kísérletezőkedv jellemezné. Ezt a továbbszövő, saját írói alapállását megszilárdító attitűdöt más ér-

telmezők hiányérzetével szemben egyáltalán nem tartom problematikusnak, inkább az lenne igazán meglepő, ha az eddigi létszemlélet és a vele organikusán összenőtt próza poétika hirtelen kifordulna önnön sarokpontjaiból. Természetesen abban, hogy a legújabb Darvasi-kötet miként valósítja meg saját vállalását, hogy az egyes szövegek milyen erényekkel és hiányosságokkal bírnak, lehet vitatkozni. Ahogy az is érdekes dilemma, hogy ha már az életmű bizonyosfajta egységességéről, alapvonásairól beszélünk, lehetséges-e kilépni abból az értelmezési mederből, amelyet az eddigi recepció (ki)vált Darvasi prózájával kapcsolatban; lehetséges-e egyáltalán vagy akarjuk-e egyáltalán elhagyni a történetet burjánzó, misztikus, mágikus realista, ornamentikus, nyelv által teremtő stb. meghatározásokkal megpecsételt értelmezési kört, vagy mélyítjük tovább ezt a medret, illetve sírgödört, ha már... Csakhogy, amint majd látható lesz, már magával az értelmezéssel mint intellektuális, szellemi eljárással is probléma(m) adódik a VÁNDORLÓ SÍROK kapcsán; azonban ennek az állításnak a megmagyarázása, kifejtése nem lehetséges szavak, mondatok, tehát értelmezői eljárások nélkül, így csakis e paradoxon mentén haladhatok tovább, saját síromat ásva, hogy végül magamra omlaszthassam (majd) a nagy nehezen kilapátolt földkupacot. („[A]z öreg ázott. Nagyokat nyögött, verejték fűrdette az aszott testét, nem hagyta abba. Vagy amikor abba hagyta, csak azért tette, hogy mérískéljen. Vizsgálta a mélyülő gödör falait, a szélességet, a hosszúságot. Humyorgott, a cserepes száját nyalogatta. Nem volt elégedett.”)

(Első kapavágás.) Darvasi kötetének ciklusai tehát szépen épülnek egymás után, egymásra. Az ÉDENKERT nyitótörténeteinek allegorizált, név és valódi identitás nélküli alakjai az emberi kapcsolatok legalapvetőbb, férfi és nő közötti intimitás formáit mutatják meg, melynek misztériumaként az erre rendszeresített kertmotívum szolgál. A történetek nem is lépik át a kert határait, csupán a halálba sétálnak át mint az emberi létezés kiteljesítő, betetőző, természetes közegbe, ám a halál oka, értelme mégis rejtve marad, a bibliai bűnbeesés és büntetés hiányában mintha maga a meghalás válna bűnné (FA, ÁRULÁS), előbbiben a fán, a jó és a rossz tudás fáján lógó női test metonimikusan erre az okra enged következtetni. Az első ciklus az egyéni

sorsok szűk körén belül már mozgósítja, ahogy ez később egyértelművé válik, a kötet több jelentős motívumát, a kertet, a halált, a büntetést, az árudást, az isteni és emberi dimenziók felcserélődését. A KÍNA VISSZATÉR-ciklus térben és időben is eltávolítja a történeteket, a (nyers)anyagból műalkotást készítő művész – társadalmi – lehetőségeit járják körül a történetek, amelyekben mintha szintén az allegorizálás általánosító, bölcselkedő tendenciái uralkodnának. Ezekben az elbeszélésekben azonban az önfeledt mesélést közbevetett koanok akasztják és bonyolítják meg, amelyeknek már pusztán jelenléte is ellenpontoszza az individuális sorsok körül mozgó eseményeket, és a történetek végkicsengésén túl is lebontják a szubjektumközponit, önkifejező és önreflexív (nyugati) kultúra kizárólagos érvényességét.

Meglátásom szerint (második: ásó, a gödör mélyítése) Darvasi kötete a harmadik (A HOLMFÉLE ELŐADÁS) és a negyedik (JÉZUS-MANÖKENEK) ciklusban érkezik zenitjére. Valójában itt kezdődik és válik parádésá annak a bevált, megszozott értelmezői hagyománynak a kiforgatása, minden preskripciótól mentes átírása, amelynek hermeneutikai medrében az európai (nyugati), zsidó-keresztény metafizikus beállítottságú, jelentés- és gondolkodásközpontú kultúra úszik. Az európai szöveghagyomány két kitüntetett pontjához (időszakához), az időszámítás kezdeteihez és a középkor (pontosabban: alteritás) ciklikus időszemléletéhez visszakanyarodó, ám valójában inkább virtuális történetiségbe helyezett elbeszélések a nézőpontok megváltoztatásával, a hangsúlyok eltolásával, a kanonikus történetek kiforgatásával egyrészt egy szöveg- és értelmezői hagyomány érvényességére kérdeznak rá, s ezzel együtt (másrészt) egy Jézustól, isteni jelenléttől, kegyelemtől, megváltástól mentes világ működési esélyeit megmutatják. Sőt, az egyes szövegek külön-külön és egymással való interakcióikban is mintha azt érzékeltetnék, hogy létezhetnek a megismerésnek, a világ elsajátításának másféle alternatívái is. Darvasi szövegei kimozdítanak kanonikus szövegüniverzumunk hermeneutikai körforgásából, amelyben szüntelenül keringünk jelentésekkel terhelt, vándorló motívumaink és halálfélelmünk közepette. A Holm-féle apokrifok Jézus elfogatásának és keresztthalálának mellékalakjait állítják a történetek középpontjába, amelyek során a Megváltó mindvégig hiányként

tűnik fel, érezhető, hogy az események miatta alakulnak úgy, ahogy, ám a JÚDÁS-ban a két alak ellenpontozása és a MALKUS párhuzamos szenvedéstörténete olyan erős átértelmezéseket teremtet, amelyek épp Jézus kivételességét, isteni attribútumait, alakjának szentségét aknázzák alá, A SÍRÁSÓ története pedig a feltámadás deszkalizálását végzi el nemcsak a sírok átrendezésével, hanem az Emmauszba igyekvő öreg sírásó alakjával is.

A JÉZUS-MANÖKENEK térsz a középkori legenda-irodalommal, trubadúrköltéssel, szent szerelemmel és önfeláldozással és a középkori képzőművészet szentségével bánik szubverzív módon. Nemcsak a szöveg-hagyomány kanonikus mivolta, a fiktitív foszló trubadúrköltők alakja kerül „bajba” Darvasi szövegeiben, hanem mind a keleti, mind a nyugati kereszténység ikonográfiája is. A ciklus darabjai a (transzcendens tartalom) megtestesülés(e), alakot öltés(e) mellett és vele szoros összefüggésben a szöveg, az írás, az ábrázolás kérdéseit is színre viszik, hol párhuzamosan, hol ellentétesen reflektálva a KÍNA VISSZATÉR-egység műveire.

A HOLM-FÉLE ELŐADÁS darabjai a kötet legerősebb, a Jézust imitáló manökenek változatos, egymással is párbeszédbe lépő, egymást kiegészítő és kioltó alakjai – és történeteik – a kötet legérdekesebb írásai. E két ciklushoz viszonyítva A SZOMSZÉD HALÁLA zárórész jóval gyengébb, cikluson belül is szerteágazó darabokkal bír, a vegyes történetek ismét modern környezetben (jelenben) játszódnak, abszurd helyzeteket, szürreális víziókat bontanak ki, ciklussá formálásukat leginkább ez a szemléleti-poétikai vonás indokolja. Tematikusan jól illeszkednek a halál egzisztenciális tragikumát elimináló, a halál misztériumát új fénytörésekben megmutató kötetegészhez, de kidolgozásuk nem mindig találja meg a megfelelő arányokat. Számomra ilyen darabnak tűnik A NAGY HULLAKERESŐ VERSENY, amely Örkény „RÓZSAKLÁLLÍTÁS”-ának *halálos* dokumentumfilmjét a mai mediadivathoz hangolva realityműfajba írja tovább némi Parti Nagy-os-tubicázós beütéssel. A HOLM-FÉLE ELŐADÁS az azonos című korábbi ciklussal lép metaleptikus játékba, de a már-már kötelező sírásás sem marad el; a kötetben egyetlen ilyen (határátlépős) dobás azonban szervesen kóvályog a Darvasi-próza más poétikai jegyei közt. A TANÁCSOK KUTYATARTÓKNAK ÉS A SZOMSZÉDOM HALÁLA egy-egy élethelyzetet visz ad absurdum,

meltek közül az utóbbi a gyűlölt szomszéd alakjával s a sorsok, szerepek felcserélhetőségének kérdésével A FESZTŐ ÉS A SZOMSZÉDJA, sőt az ÁRULÁS című történetre is reflektál.

(Harmadik: egy kis csákányozás.) Darvasi történetei, ahogy ezt már a korábbi elbeszéléseiben, regényeiben is megszokhattuk, gyakran számolják fel a ráció működését, a valóságosság és az ok-okozati viszonyok helyett csodaszzerű elemek, józan ésszel felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan események, jelenségek vezetnek előre a cselekményeket. A racionalitásnak ez a kisiklatása akár a mitikus, mágikus, akár a szürreális, abszurd felé is irányt vehet, de akár kínai koanok formájában is megmutatkozhat, mindegyre úgy tűnik, hogy egy másfajta – az értelemmel, értelmezéssel, önreflexióval – a jelenléttel és a jelentéskultúra egészével szembe forduló világtapasztalásra, világelsajátításra hívja fel az olvasó figyelmét: a jelenlétre.¹ A jelenléttapasztalatok gyakran az érzékeléshez, érzékeléshez, a testi tapasztalatokhoz, a pillanathoz és a térhez – térben léthez – kapcsolódnak, ezért sokszor nem könnyű verbalizálni őket, főként utólag, a logika, az érvek keretei közé szorítva. Darvasi szövegei, történetei, meglátásom szerint, a jelenléttel, az élmény megtapasztalását, megélését helyezik előtérbe, ugyanakkor a szerző érzékeli, érzékelteti e másfajta világelsajátítás, a jelenléttel ábrázolásának alapvető buktatóit, kvázi lehetetlenségét, épp a nyelvi közvetítés problematikussága miatt. Ezért az alkotó egyfelől kénytelen átugrani az elbeszélői – felszínen tartott – nyelvi reflexivitás kérdéseit, eszköztárát, s használni a nyelvet, a szavakat a maguk szép eleveenségében és transzpareniciájában a történet és hangulat kidolgozása érdekében. Ennek ellenére a nyelv időnként mégis túlbujánszik önmagán a gyönyör, a negédeség és a giccs határain pilinckázva, ám mindezt akár a nyelv(iség) érzéki jelenléteket is érthetjük. Ugyanakkor az elmondott történeteknek mégis roppant kitüntetett terepe az írás és az írott kultúra: az írásnak az ember(iség) életében betöltött szerepe, az írás sorsfordító,

¹ A jelentéskultúra, jelenléttel, jelenléttelkultúra fogalmakat Gumbrecht A JELENLÉT ELŐÁLLÍTÁSA című műve alapján használom. Hans Ulrich Gumbrecht: A JELENLÉT ELŐÁLLÍTÁSA, AMIT A JELENLÉT NEM KÖZVETÍT. Ráció, 2010.

éltető és pusztító „mágiája”, továbbá tágabban a művészet ontológiai, reprezentációelméleti, társadalmi státusza.

A szó és írás elvetésének legszélsőségesebb története Júdásé, aki kézügyességével, gyakorlati érzékével túléli a verbalitás magas fokán ígét hirdető Krisztust, és végül visszatér családjához. Júdás félelmetesnek tartja az írástudást, a megtett út cipőtalppergamenre rótt történetét pedig kinnak és fájdalomnak. „*Ő nem tudott írni. Gyakran kapta magát, hogy kezdi átlátni az írásjelek összefüggéseinek első pillantásra oly bonyolultnak látszó rendszerét, ám amikor érezte, hogy a figyelme veszélyes területre téved, lehunyta a szemét, és igyekezett érzékelhető dolgokra gondolni.*” Júdás írással kapcsolatos eszmefuttatásai mintha a platóni–derridai leckét mondanák fel: „[a]ki ír, másképpen emlékszik, mint ahogyan az ember számára szabadna. Aki ír, kiengedi lelkét a testéből, hová pedig annak tartoznia illene a halála pillanatáig”, s eljut egészen a hermeneutikának, az értelmezés tudományának kritikájáig: „[a]rra gondolt, hogy az írás csupán a javításokat korrigálja, de nem javít. Aztán a javítások újabb javításokra várnak, a magyarázatok újabb magyarázatokra, miközben a lényeg mind távolabbra kerül tőlünk. Ha beszél ezekről a gondolatairól, pogánynak kiáltják ki a Tóra-magyarázók vagy az írástudók. Soha nem mondta ki nyíltan a véleményét, mert mindig is a kezében bízott”. A FERNANDO ASAHAR TÖKÉLETES ÉLÉTÉ-ben az írás levetkezi a valósággal párhuzamosan létező, arra reflektáló másodlagos pozícióját; a leírt események jelenvalóvá válnak, a képzelet, a fikció felszabadító teremtése és a befogadó tét nélküli belehelyezkedése helyett a leírtak érzéki tapasztalásának, közvetlen átélésének kényszere működik, írás és valóság nem egymás mellett (vagy után) létezik, hanem a kettő egy és ugyanaz. A kizárólag költemények – szavak, írások – által éltetett platói szent szerelem éteri tisztaságát, a távolság és elérhetetlenség középkori ideáját odahagyva Jaufre Rudel lovagköltő is végül a jelenlétet, a tét leküzdését és a közelséget választja, ennek ellenére mégsem neki, hanem dadogós szolgájának adatik meg a testi beteljesülés tapasztalata, ami meglehetősen távol áll a költeményekben elképzelt nőal és a festett portré tökéletessége alapján várt gyönyörtől.

Az életmű korábbi szakaszából ismert kínai koanok visszatérése pedig azért válik indokolttá, mert a kötet szövegeinek íráshoz, szövegha-

gyományhoz, értelmezéshez kapcsolódó rendkívül sokoldalúan megvilágított kérdéskörét egy lényeges aspektussal bővíti. A hagyomány szerint többféle műfajváltozatból formálódó koanok bár nem szakadnak el az írásbeliségtől, a racionális érvelést, intellektuális rejtvényt minden esetben felülíró bölcselkedés dialógusait hordozzák Darvasinál, amelyekben maga a párbeszéd és a probléma körüljárása, megélése jóval fontosabb, mint a megfelelő magyarázat megadása. Lényege szerint a zenben a koan célja a felfogás más dimenziójának felismer(tet)ése, a mester megfosztja tanítványát a gondolkodás és érvelés képességétől, kimeríti őt, hogy lehetővé tegye a spontán felismerési reakciót; s mindez arra szolgál, hogy a tanítvány rádöbbenjen, tudása alkalmatlan a lét alapvető problémáinak megoldására, sőt felismerésére is. A Csin Akadémia feljegyzései az elbeszélések megszakításaként, közbevetéseként – és nem azoktól elválasztva, mint A LOJANGI KUTYAVADÁSZOK-ban – egy másfajta gondolkodásmód bevetését, betörését mutatja meg.

A történetek nemcsak az írásra és a keresztény, nyugat-európai szöveg-hagyomány értelmezéstörténetére, értelmezhetőségére és egyáltalán a jelentéskultúra mindenhatóságára kérdeznek rá, miközben természetesen képtelenek – és nem is szándékuk – teljes mértékben elszakadni ettől a hagyománytól, hanem, ahogy már jeleztem, lépten-nyomon a jelenlétre, a dolgok érzéki megélésére, tapasztalására irányítják a befogadó figyelmét. Ennek egyik vonulata a Jézus-hasonmások, -ellenpontok, Jézushoz kapcsolódó attribútumok, tárgyak intenzív jelenléte, mindez a már címével is megerősített JÉZUS-MANÖKENEK-ciklusban válik explicit törekvéssé. Krisztus jelenlétvé tétele, jelenlétének tapasztalása a középkori és később a katolikus és ortodox egyház legfontosabb rituáléjában, az Eucharisztia szentségében ismétlődik meg. E felfogás szerint az eucharisztia, ol-társiszlenség bemutatása valódi áldozati cselekmény, amely Krisztus térben és időben távoli keresztáldozatát a jelenben – vérontás nélkül – jeleníti meg, így a szentmise nemcsak rá való emlékezés vagy szimbolikus felidézés (ahogy a protestáns teológia tartja), hanem *repraesentatio*, vagyis tényleges megjelenítés. A tridentini zsinat állásfoglalása szerint Jézus az Eucharisziában valóban, valószínűleg és lényegileg (*substantialiter*) van jelen. A VÁNDORLÓ SÍROK történetei Jézus

jelenlővé tételére, megtestesítésére koncentrálnak, bár teste és vére nem az utolsó vacsora kenyér és bor akcidenceinek „színe alatt” van jelen, hanem emberi alakváltozataiban. Darvasi eucharisztiaja azonban éppen a szentség, a szakralitás megingatására irányul, szövegeiben Krisztus földi jelenlétére, testi szenvedéseire, kereszthalálára helyeződik a hangsúly, hiszen az éppen jelenlővőnek a tapasztalása csupán ennek bizonyosságát, belátását igazolja. Ugyanakkor, az erőteljes rákérdezés ellenére sem zárja ki az irracionális, a transzcendens lehetőségét, hiszen a motívumok, alakok, a történetek szimbolikája nem választja el egymástól az anyagi jelölőt és az anyagtalant jelentést, hanem, hasonlóan az arisztotelészi jelfogalomhoz, a kettőt – érzékelhető formát és szubsztanciát – elválaszthatatlan egységként kezeli, s talán ez is hozzájárul e próza mágikusságának jellemrajzához, a valóságos mindig magában hordozza a lényegit, a felfoghatatlant, a csodást is.

Az arányok azonban átbillennek: a szereplőkben (újra) testet öltő Jézus-alak többnyire nélkülözi az istenfia, szent, spirituális vonásokat. A deszakralizálás nem csak a Jézus-mások kapcsán (JÚDÁS, A SÍRÁSÓ, RICARDO DE CRUZ VÁNDORLÓ SÍRJA, A BOROMIROK) kap jelentőséget, de a SZEGÉNY HENRIK és a JAUFRE RUDEL is éppen a középkori legendairódalom, lovagköltészet elszentségtelenítésével válik lecsupaszítottan testivé, kiforgatottá. A manöken szó eredetileg fej (és végtagok) nélküli – élettelen – próbababát jelent, de a ma általánosan ismert jelentése is egy – csupán – hordozó formára, viselő testre vonatkozik. Darvasi azonban éppen a manökenfigurát legerőteljesebben kibontó PEPPÓ, A JÉZUS-MANÖKEN című elbeszélésében hagyja nyitva a lehetőséget a csoda, misztikum előtt. A fiú furcsasága, különlegessége nem kap magyarázatot, értelmezést, ám a festő már a Jézus-modell kiválasztásakor meglátja benne a testi hasonlóságon túlmutató többletet, s a fiú a modellt állás közből újraélti Jézus pusztabeli szenvedéseit, a Sátán kísértéseit, amelyek valójában éppen a megtestesüléssel együtt járó gyengeségből következnek, s inkább a csábítás felismerése és a kísértésnek való ellenállás sejtet isteni erőket. Viszont az elbeszélésben a szerepek is felcserélődnek, Peppo spontán csendéleteket rendez be az éppen kézre eső tárgyakból, hulladékokból, amelyeket aztán senki nem fest meg, Jacinto, a festő pedig kereszthalált hal a

herceg által, testét befalazzák, tanítványai pedig sebesen megfestik a megfeszített Jézus jól ismert kompozícióját. Művész, modell és az elkészült kép (Jézus) szoros és több irányban átforgatható viszonyára utal az elbeszélés zárómondata is: „*akárki megerősíthette, hogy a Megváltó Peppóra hasonlított*”.

A jelenlétkultúra uralkodó önreferenciája tehát a test, ami a kozmosz vagy az isteni teremtés része, az ember az őt körülvevő világba úgy akar besorolódni, hogy beírja, bevési magát – vagyis testét – a kozmológia ritmusába.² E szemléletben, ahogy a világ dolgainak, a testnek is van önálló benső jelentése, nem csak az értelmezés nyújtotta jelentés. Ezért a test pusztulása, halála egyben a jelentés elvesztése is. A halál aktusának eredendő agressziója, hiszen mindig egy addig folytonosnak a megszakítását jelenti, ezt a benső jelentést is markánsan szünteti meg. A lét és nemlét közti radikális váltás traumája miatt a halál és a test feltámadásának kérdései érthetően hangsúlyossá válnak, különösen a felvilágosodás előtti korszakokban, amelyek a lélek testtől való különválasztottságát a rituális és művészeti gyakorlatok szerint mégis a megtestesülésre, anyagi formára, ábrázolásra vezetik vissza, főleg, hogy a jelenlét épp az idődimenziókat – a reflexió lehetőségét – szorítja háttérbe, számolja fel, és a tér válik uralkodóvá a megtestesüléssel és testi interakciókkal szoros összefüggésben. A VÁNDORLÓ SÍROK szövegei a test jelenlétére fókuszálnak, szép és beteg testek sokasága, lepra, szifilisz, szüntelenül vérző sebek, levágott ujjak, kezek mint stigmák, kitömött kutyák és az olvasó szeme előtt meghaló testek saját naturális jelenlétükkel/ben önnön jelentésüket is hordozzák; a szövegeken, mint testet őrző sírokon, végigvándorol a test, a test halála és a feltámadás képzelensége. Az emberi testtel való szerteágazó bánásmódok szintén a jelenlét, tapasztalás nem kifejezetten racionális, intellektuális formáira hívják fel a figyelmet. Gumbrecht tipológiájában a világ elsajátításának legalapvetőbb, legelemibb és a jelenléthez legszorosabban kötődő formája a dolgok megevése, bekebelezése. Ennek az alapvető módnak, az abszolút eggyé válásnak az ábrázolása általában erős reflexiók

² Vö. Gumbrecht: i. m. 70.

kíséretében és negatív kontextusokban az ember állatias ösztöneinek megmutatásaként tűnik fel a művészetben. Darvasi VIRÁGZABÁLÓK című regénye megfordítja az előjeleket, s a vil/rág bekebelezését emeli művének fő motívumává, a kozmikus, mitikus hangoltságú narrációs szint inkább pozitívan gyönyörre formált, mintsem undort keltő, visszataszító. Talán a VIRÁGZABÁLÓK-nak ez az egyértelmű eljárása is bizonyítja, hogy nem túl nagy tévedés Darvasi prózáját a jelenlétkultúrára hangolva tárgyalni. A VÁNDORLÓ SÍROK a világ elsajátításának másik formáját, a behatolást helyezi előtérbe: a testi érintkezés a szexualitás, agresszió, gyilkosság formáiként van jelen a történetekben, a testekkel, dolgokkal való egyesülés ideiglenes, s épp ezért újabb vágyakat és reflexiókat szül. A vágy, ami a másik legyűrésére irányul, szoros összefüggésben van a halállal: a mulandó egyesülést örökké tartóvá tenni, ebben rejlik szexualitás, halál (és halálvágy) elválaszthatatlansága. Számos történet érinti ezt az összefüggést, kiegészülve a testi leszámolás (párba) motívumával, amely a vágy tárgya (teste) előtt tisztítja meg a terepet; az ÁRULÁS még lehetetlenei finomsággal, ám a SZEGÉNY HENRIK, JAUFRE RÜDEL és a RICARDO DE CRUZ VÁNDORLÓ SÍRJA című darabok középkori, archaikus közegébe kiválóan illeszkedik a (testi) szerelem, a vágy és a halálos beteljesülés kontextusa. A kötet záróciklusának szinte mindegyik története továbbmozgatja, több irányba írja a test és halál témáját, A SZOMSZÉDOM HALÁLA kötetzáró írás szerelemföltétele pedig ebből a szempontból kifejezetten a kötet eleji ÁRULÁS-sal nyit párbeszédet. De a behatolás, beavatkozás nem torpan meg a testek érintkezésének szintjén, nemcsak a halál avatkozik bele az életbe, az élet a halálba és az élet a művészetbe (például TÜNDÉRDOMB), hanem a művészet, műalkotás szintén behatol az életbe (és a halálba), a léirt szó testet ölt és elevenné válik a valóságban, nem véletlenül sűrűsödik pantokrátorrá ('mindenható') Fernando Asahar alakja a börtönben, s a bolgár kereskedők (A BOROMIROK) is négyujjú – tökéletlen – pantokrátorképmásukkal próbálják a mindenség uraként befolyásolni a kis falu életét. Darvasi prózavilágában a freskók eseményei, az ikonográfia jól ismert beállításai életre kelnek, újrarájátszódnak például a XVII. században (PEPPO, A JÉZUS-MANÖKEN).

A tér és a halál összefüggéséhez adalékként szolgál, hogy a halál a testet két létlehetőségével

szembesíti: az élettelséggel és a mozdulatlan-sággal.³ Darvasi azonban ebben is megfordítja a bevált, megszokott előjeleket. A HOLM-FÉLE ELŐADÁS-ban az elbeszélőt a futó mozgása irritálja, s a mozdulatok visszafogottságában, a mozdulatlan-ságban lát egyfajta boldogságot, megnyugvást, letisztultságot: „*Csak a boldog emberek viselkedése ilyen magától értetődő. Ők bírnak azzal a képességgel, hogy a mozdulatok rettenetes kavalkádjából minden fölöslegességet kiiktassanak. Arra gondoltam, a boldogság az, ha nincs felesleges mozdulat.*” A szöveg folytatása ismételten a kereszténység ábrázolásmódját kezdi ki („*Betértem néhány napja a közeli templomba. S ahogy bámulom a falakat, örjítő nyugtalanság fogott el a rengeteg mozdulattól, az evangélikus jelenetek pompázatos sokaságától, ahogy szenvedtek a szentek, haldokoltak, sírtak, gyászoltak, tanítottak, beszéltek, az ég felé sikoltottak, vagy fájdalomtól eltorzult arccal, a testükön megnyíló sebre mutattak*”), és az eleven testek szenvedő mozgásának „szemlélése” közben azt se feledjük, hogy A HOLM-FÉLE ELŐADÁS a korábbi, Krisztus-történeteket átiró ciklusnak is a címe, s az elbeszélés időről időre megteszi a szükséges határátlépéseket, és visszautal a ciklus darabjaira, de önmaga előadás mivoltára is szüntelenül reflektál; az elbeszélés szereplői a futó figyelése és a taxival való furikázás (mozgás) közben saját életeleiket adják elő egymásnak. Paul a maga taxisoőr módján a saját jelenlétesztétikáját fejt ki: „*ő csupán jól akarja magát érezni. Nem akarja, hogy levágják a fülét vagy az orrát és megerőszakolják, hogy különösképpen tiszteljék vagy szeressék, nem akar gátör vagy traktoros lenni, sem pedig tudós vagy szent, nem akar szeretőket, lényegesen több pénzt, nem akar több hitet és reményt, csak jól akarja magát érezni. Nem akarja, hogy a feleségének jobb vagy rosszabb legyen, csak jól akarja magát érezni. És ez azt is jelenti, hogy nem akarja magát rosszul érezni*”.

A kötet egészét azonban nem lehet a Paul-féle létfelfogás irányába leegyszerűsíteni, sőt, a jelenlétkultúra, a világ elsajátításának megélésközpontú erővonalai mindössze a Darvasi-próza alapállását, létszemléleti talapzatát mutathatják meg. A bekebelezésen és behatoláson túl a világ elsajátításának szellemibb, spirituálisabb módja a misztika,⁴ amelyben a világ vagy

³ Vö. Széplaky Gerda: A HALOTT TEST GRAMMATIKÁJA. Helikon, 2011/1–2. 151.

⁴ Vö. Gumbrecht: i. m. 74.

a másik fizikai jelenléte még érezhető, de objektíven nem vezethető vissza érzékelésre vagy testi tapasztalatra. A világsajátítás jelentéskultúrához eső legközelebbi módja az értelmezés és a kommunikáció. A VÁNDORLÓ SÍROK és minden olyan alkotó (művészi) tevékenység, mely közvetítő közeggel kénytelen dolgozni, melyeknek transzparenciájára is legfeljebb csak törekedni lehet, nem mentesülhet az intellektuális, reflexív, értelmező eljárások és megoldások alól. Darvasi elbeszélései pedig szinte kivétel nélkül a felszínen mozgatják, játékba hozzák az írás, műalkotás, reprezentáció, szöveg- és képhagyomány kérdéseit, tudatosan válogatnak, rendeznek, vándoroltatnak motívumokat, párbeszédbe lépnek saját és mások szövegeivel, mindeközben megmutatják, hogy jól működő mítoszaink, kulturális berögződéseink, hagyománytiszteletünk, értelmezési sematizmusaink kiforgathatók, elmozdíthatók, s lehetnek a létezés megismerésének, az élet megélésének másféle módjai, útjai is.

S mindez nemcsak azért szerencsés, mert a jelentéskultúra teljes megtagadása minden bizonytalansággal tartható álláspont, értelmetlen pálfordulás lenne, különösen egy író részéről, hanem mert a jelenlétkultúra egyeduralkodó és ennek belátása jelen írás létrejöttének jogosságát, érvényességét is aláássa; így nem marad más hátra, mint – tetem nélkül – betemetni a verejtékkel elkészített gödröt: „*Sehol nem volt már az öregember vájta sírgödör. A kavicsos, köves földet, ahol pönteken kapartak, elsímitották. Tökéletesen el volt egyengetve a felület.*” A szövegsírok pedig vándoroljanak csak kedvükre.

Visy Beatrix

II

CSALÓKA BŐSÉG

A VÁNDORLÓ SÍROK az egyik legjelentősebb kortárs magyar novellistiként számon tartott szerző könyve, aki egyrészt jól körülhatárolható típusok sorában mutatja meg, milyen széles lehetőségek jelennek a novella műfajában, másrészt művének tudatos felépítése révén egységes könyvet tár elénk. Éppen a kötet egységessége miatt szükséges feltenni a kérdést, vajon mit

akart elmondani a szerző a gyűjtemény egészével. „*Akkor vagy, ha hiányzol?*” – olvashatjuk a könyv hátsó borítóján. Releváns állításokat olvashatunk-e a VÁNDORLÓ SÍROK-ban létről és hiányról, vagy az elbeszélések is azon a színvonalon mozognak, mint ez a falvédőbölcsestéghatárú vallomás? Darvasi László jó író, aki azonban túlságosan is könnyen komponál, és túl magabiztos stílusista – ezek az erényei pedig olykor elfedik, de nem ellensúlyozzák a művének gondolatiságában megmutatkozó hiányokat.

A kötet öt ciklusból áll, összesen húsz szöveget tartalmaz. A szerző nagyon világos logika szerint komponálta meg gyűjteményét. Az első ciklust három rövid darab alkotja, ezek szerkezetüket tekintve egyértelműen novelláknak tekinthetők, a könyv legtömörebb és legnagyobb feszültséget hordozó szövegei, melyekben az alapvető drámai konfliktusok a meghatározók, s melyekben nem kap lényegi szerepet a megidézett kulturális közeg. Ezután azonban – a könyv címének megfelelően – szabályos vándorlásnak lehetünk a szemtanúi, az elbeszélések kultúrákon és korokon vonulnak át. A második ciklus címe – KÍNA VISSZATÉR – utalás a szerző tíz évvel korábban megjelent novelláskötetére, A LOJANGI KUTYAVADÁSZOK-ra. A harmadik ciklus a nagypénteki-húsvéti elbeszélés alakjaihoz kapcsolódik: Júdához, Malkushoz, a sírásóhoz. A negyedik egész panorámáját nyújtja a középkori Európának, mind térben, mind időben nagy távot ölelve fel. Végül az utolsó ciklus történetei kortárs közegben játszódnak.

A kötet öt „fejezetétől” ívét többféleképpen értelmezhetjük. Mondhatjuk, hogy a nyitány jelenkori narratívájától indulva a könyv utolsó részében visszatérünk a mába. De mivel a nyitónovellák történetidejének kortárs volta nem hangsúlyos, és az első ciklus címe ÉDENKERT, a metaforikus értelemnek teret adva a könyv kronológiai szerkezetét egyirányúnak is tekinthetjük, mintha a teremtéstől jutnánk el napjainkig. Ugyanakkor a könyv első novellája, a FA helyszíne egy kert, és a könyv utolsó darabjában is fontos szerep jut egy kertnek: ez az egyezés megint csak a visszatérés gondolatát erősíti, aminek az sem mond ellent, hogy közben több írásban is találkoztunk kertekkel. A VÁNDORLÓ SÍROK egységessége annak a megoldásnak is köszönhető, hogy a szerző a harmadik, „újszövetségi” ciklusnak A HOLM-FÉLE ELŐADÁS címet adta, ez pedig megegyezik az utolsó ciklus egyik elbe-

szelészímével. Ennek az elbeszélésnek a narrátorától, a volt „előadótól” egyrészt megtudjuk, hogy barátjának, a „magántaxis” Paulnak az utasát, aki fuvar közben meghal, Holmnak hívták. Másrészt arról is értesülünk tőle, hogy ekkoriban többek között Júdásról, Malkusról meg a sírásóról tartott előadásokat. („*Ez volt az első vérontás Jézus érdekében, egy fül, erről a fülről beszéltem a hallgatóságunk.*” [291.] Stb.) Azt nem gondolhatjuk, hogy A HOLM-FÉLE ELŐADÁS című ciklusban szereplő három elbeszélés a szövegek fiktív világában azonos volna az említett előadásokkal – stilisztikai-szerkezeti szempontból nem tekinthetők előadásnak –, az viszont bizonyos, hogy Darvasi eljárása meglehetősen direkt módon világít rá arra, hogy a kötetben jelentős szerepe van a motívumok vándorlásának.

Olykor ez egészen konkrét formában jelentkezik. A TÜNDÉRDOMB című, kínai tematikájú elbeszélésben olvassuk a következő sorokat: „*A művészt, aki szencseni agyagból formázta ki Csung, más néven Szépvihar hadúr hősi tettét, a kiütemítés után néhány nap múlva oroszánokkal falatták föl. [...] A szencseni agyagot megátkozták, ki tudja már, miféle sérelem miatt.*” (50.) Ezek a mondatok egyértelműen utalnak a „kínai” ciklus második darabjára, A SZENCSENI AGYAG ÁTKA című novellára, mely éppen a TÜNDÉRDOMB előtt helyezkedik el a kötetben. A szobrász oroszánok általi széttépetése az „eredeti” történet befejezéséhez képest alternatívát jelent: ott, mint látni fogjuk, élet és művészet vonatkozásában nyert értelmet a szobrász halála, itt pedig, az elbeszélés alapkérdéseinek megfelelően, a hatalmi konfigurációk és az erőszak kerülnek előtérbe. Ezt az átírást mint a hagyomány képlekenységéről tanúskodó és a fikcióteremtés szabadságát példázó gesztust értelmezhetjük, s mivel könnyen felismerhető, talán az olvasó komfortérzetét is szolgálja hivatott. Eredetinek persze nem mondható Darvasi megoldása, és komoly jelentéspotenciál sem rejlik benne; ugyanez érvényes a fentebb látott játékra Holmmal és Júdással.

Jobban működnek a kevésbé konkrét motívus egyezések, melyek mögött nem egy puszta ötlet húzódik meg, hanem amelyek a VÁNDORLÓ SÍROK strukturális-motívus alapsémájából következnek. Ahogy láttuk, a kötet első és utolsó darabjában is fontos szerep jut a kertnek mint helyszínnak; ennél azonban fontosabb a közös cselekményelem: az önakasztás. A halottakban való bővelkedés egyaránt lényeges momentu-

ma az ÁRULÁS-nak (az első ciklusban) és A NAGY HULLAKERESŐ VERSENY-nek (ez az utolsó ciklus második darabja).

A novellagyűjtemény legfontosabb motívuma azonban a könyv címét is adó RICARDO DE CRUZ VÁNDORLÓ SÍRJA felől érthető meg. Ennek az elbeszélésnek következő az alapszituációja: Sebastian de Cruz féltékenységből párbajban megöli fivérét, akinek a sírja követi őt és feleségét egészen addig, míg végül saját nevét vésetti a sírkerezsztre. A szöveg eredetileg a *Lettre* 2004. tavaszi számában jelent meg LEVÉL TOLEDÓBA címen, ott a következő volt a zárata: „*Azt suttogta a filembe Sebastian de Cruz, miközben szorosán ölelt, és a tulajdon sírját bámulta, hogy végre megtudta, mi a boldogság, csak éppen már beszélni nem akar róla. Én pedig arra gondoltam, atyám, hogy az ember, akit mindig is szerettem, feltámadt végül. Érti, atyám? Él!*” (<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre52/darvasi.htm>.) Darvasi László a kötetben új befejezést írt: „*Atyám, fejezi be Isabel az utolsó levelét, nem tudok Önnek mást mondani, mint hogy vádolja be és fogassa el a világot, ha a sírok kényük és kedvük szerint járhatnak az élők után benne.*” (197. A kötetben „*minthogy*” szerepel, melynek jelentése ’mivel’; a nyilvánvaló sajtóhibát javítottam.) A spanyol inkvizíció korában élő női elbeszélő/levélíró elragadtatottságának foka mindkét szövegváltozatban azonos, iránya azonban nagyon is különböző; az új variáns sokkal inkább megfelel a könyv alapszólamának.

A halál és a sír tematizálása ugyanis léptenyomon jelen van a VÁNDORLÓ SÍROK-ban – és a halottak eltemetése sohasem mutatkozik probléma nélkülük. Az ÁRULÁS című horrornovella főszereplői „*olyan korban születtek, amikor nem lehetett minden elhunytat eltemetni.*” (12.) A pár folyton halottakkal találkozik, idegenekkel és a sajátjaikkal, akik egykor velük együtt érkeztek/költöztek lakhelyükre. A férfi megígéri a nőnek, hogy soha nem fog meghalni, aztán mégis eltávozik az élők sorából – de úgy, hogy jelen marad holtként, és ő ás sírt, melybe belehelyezi a nő szinte súlytalan testét. „*És aztán úgy kötözött, mint aki soha nem élt.*” (16.) A TÜNDÉRDOMB című „kínai” elbeszélés cselekményének fontos eleme a kivégzés, a szövegbe beillesztett, Lao Szuról – A LOJANGI KUTYAVADÁSOK-ból már ismert bölcsről – szóló betétek pedig több oldalról járják körül a tömegsír filozófiai problematikáját. Az ehhez hasonló, zárt és zárványszerű, gnomikus mondatokra kihegyezett gondolatfuta-

mok általában erőltetettnek hatnak Darvasinál, most sincs ez másként. Többek között arról értesülünk a bölcstől: tudjuk, hogy mi *volt*, sejtjük, hogy mi *lesz* a tömegsír helyén – csak arról nem lehet ismeretünk, hogy „most *mi van ott*”. (64.) Mindenesetre ha a sírmotívum korokon és kultúrákon átívelő, revüszerű variálásának részeként tekintünk ezekre a szöveghelyekre, szerepeltetésük nem látszik indokolatlannak. Izgalmasabb az evangéliumok elbeszéléséhez kapcsolódó A SÍRÁSÓ. Ennek címszereplője professzionális fokon űzi mesterségét, és rendkívül csalódott, amikor a Jézust gyászoló halottas menet tagjai közlik vele, mégsem az általa ásott sírba, hanem egy barlangba helyezik a holttestet. „*Na, nem, ezt nem lehet, ilyen önkényesen nem lehet!, toporgott az öregember, a fiú arra gondolt, mindjárt nekik ugrik, és elragadja tőlük a tetemet. És gyorsan a gödrébe ássa.*” (114.) Az „apokrif” novella sejtelmes befejezése a racionalizálás jegyében áll: a szöveg sugallata szerint lehetséges, hogy az öreg sírásó valóban ellopta Jézus testét, hogy a maga ásta sírgödörbe temesse; mivel tökéletesen dolgozott, el tudta egyengetni úgy a földfelületet, hogy ne lehessen észrevenni semmit a munkából. Itt a motívum nem filozofikus gondolatok explicit megfogalmazásában ölt testet, hanem a hagyományhoz való szupplementív és egyszerre szubverzív viszonyulás példája. Halál, sír, jelenlét és hiány nem fogalmi síkon, hanem a narratíva mozgatóiként játszanak fontos szerepet a novellában, mely elsősorban nem is ezért, hanem az öntudatos és szenvedélyes figura rajza miatt érdekes.

A világ élők és halottak megkülönböztetésén is alapuló struktúrája rendre megbomlik a VÁNDORLÓ SÍROK lapjain. A HOLM-FÉLE ELŐADÁS abszurd történetében a taxis megérkezik útközben elhunyt utasával, Holmmal a bemondott címre, ahol az/egy élő Holmmal kell szembesülnie: „*Holm ugyanolyan volt, mint a kocsijában a halott tag, csakhogy ez a Holm élt. Csakhogy ha van két Holm, jóllehet az egyik él, a másik meg nem, akkor simán lehet több is.*” (299. Egy vesszőhibát javítottam.) Ahogy a RICARDO DE CRUZ VÁNDORLÓ SÍRJA esetében, itt is jelentős különbségeket figyelhetünk meg a szöveg eredeti folyóiratközlése és a mostani változat között. A *Jelenkor* 2006/9. számában megjelent szövegben Holm felesége azt mondja a taxinak a hullára mutatva, *ő volt a férje* – majd a házból kijövő férfi felé fordulva közli, *most ő a férje*. A kötetben viszont azt állít-

ja, nem ismeri az „utast”, ami az élő-holt, azonos-másik relációinak teljesen más logikájú megközelítését implikálja. A „vándorló sír” motívuma ebben az elbeszélésben úgy jelenik meg, hogy a taxis temeti el utasát – a határban, ingovány szélén –, később azonban ki akarja ásni, mert meg van győződve róla, hogy él; Holm esetében azonban nem beszélhetünk hiányzó holttestről. Az élőholtak motívumának abszurditása humorral ötvöződik a TANÁCSOK KUTYATARTÓKNAK című novellában, melynek szereplői kitömött kutyáikkal bánnak úgy, mintha azok még élnének: „– *Berta, Berta, hát nem úgy viselkedünk, mint egy temetőben?! Vigyük sétálni őket! | Kivitték Burkust és Pincsit a hófödte parkba, a bokrok mellé, a hóba állították őket. [...] Ő meg már Pincsinek is dobta a labdát. | – Pincsi! Pincsi! | – Ügyes vagy, Pincsi! | Aztán bejöttek, és melegedtek, az asszony teát rakott föl, a kutyákat a radiátor mellé állították, száradjon meg a lábuk. Pincsi hasa átázott.*” (287.)

Ezekből a példából is látszik egyrészt a könyv anyagának gazdagsága, másrészt pedig az, hogy az elbeszéléseket újra és újra a megbomlott harmónia és az irracionális működteti. Igaz ez a kötet nyitónovellájára, a FÁ-ra is, melyről nem sokkal megjelenése után igen határozott vélemények láttak napvilágot az irodalmi közbeszéd virtuális terein: többen remekműnek kiáltották ki, de volt, aki úgy vélte, hogy a szöveg vége „*sokatmondó semmitmondásba*” torkollik. Azt hiszem, nem megalapozatlan az utóbbi ítélet. Az alig ötoldalas mű rendkívüli hatást gyakorol az olvasóra, ami minden bizonnyal annak köszönhető, hogy a szöveg minimalista visszafogottsága összhangban áll egzisztenciális sűrítettségével. A novella fabulája egyszerű: a nő azt kéri a férfitől, vágjon ki egy bizonyos fát a kertben, a férfi ezt többszöri kérlelés ellenére sem teszi meg, végül a nő felakasztja magát a fára. A novella etikai dilemmáját úgy lehetne összefoglalni, hogy a feltétlen szeretet jegyében vajon meg kell-e tenni bármit a másik kedvéért, azt is, ami értelmetlen vagy annak látszik. A szituációt bonyolítja a téboly; már a történet elején, amikor a nő az étellel játszik, világos, hogy megbomlott vagy megbomlóban van az elméje, ezt azonban a férfi mintha nem akarná észrevenni. Van egy narratív elem, mely, azt hiszem, túlságosan megterheli a művet. A nő órát ajándékozik a férfinak, mely nem jár, de, mint a nő mondja, „*nemsokára*” működni fog. Ez a titokzatosko-

dó, ezoterikus hozzáállás, úgy tűnik, nem korlátozódik a nőre, hanem pozíciójánál fogva mint-ha az elbeszélés logikájának is meghatározó eleme volna. Amikor a férfi a történet végén bemegy a házba, hogy megnézze, jár-e az óra, úgy érezzük, nemcsak ő gondolja ezt komolyan, hanem az implicit elbeszélő is, más szóval, mint-ha az irracionálisnak ez a foka megfelelné a mű világgképének. Ha ez így van, akkor azt kell mondanunk, a szöveg nemcsak ábrázolja az irracionálisitást, hanem azonosul is vele. Alighanem ezen a ponton múlik, hogy nem remekműnek, hanem – a kötet legtöbb darabjához hasonlóan – filozófiailag sekélyesnek, átgondolatlanak érezzük a FÁ-t.

Az ésszerűségnek és a tapasztalatiságnak a kikapcsolása meghatározó a könyvnek a halál/sír-motívum melletti másik nagy témájában is. Darvasi László több novellában tárgyalja élet és művészet viszonyát; mindaz, amit e kérdésről a kötetben olvashatunk, többnyire meglehetősen triviális. A FESTŐ ÉS A SZOMSZÉDJÁ pereskedésről szól, melyet „a szomszéd kertje” motívumot ábrázoló kép szokatlanul nagy finánciális sikerre vált ki. A SZENCSENI AGYAG ÁTRÁ-ban az átok sújtotta matériából készített, a politikai viszonyokra reflektáló szobrok maguktól megváltoztatják alakjukat: „A híres tábornokok és hős katonák bestiákká váltak. Szörnyek birodalma lett az egész ország.” (41.) A szobrász saját magát is megformázza agyagból, hogy aztán ő maga is szoborrá váljék, és ne lehessen különbséget tenni a két élettelen szobrászszobor között. Ugyanez a gondolat – egy személy műalkotásává válása – van meglebegtetve A BOROMIROK végén, ahol a Pantokrátor (Darvasinál: Pantokrator) négy ujjal int az ikonon, miközben a fiatalember, akinek egyik ujját leharapta egy mókus, feltehetőleg meghalt. A PEPPO, A JÉZUS-MANÖKEN című elbeszélésben nem ilyen közvetlen az átlépés valóság és művészet között; itt szerepet kap az alkotás és a szenvedés-áldozat közötti összefüggés is. Szerkesztésmódja – időkezelése – révén kiemelkedik a „művészet és valóság” problematikán alapuló darabok közül a FERNANDO ASAHAR TÖKÉLETES ÉLETE, de alapötlete, hogy mindaz, amit Asahar megírt, hamarosan valóban bekövetkezett, nem túlságosan magasröptű. A kötet utolsó darabja, A SZOMSZÉDOM HALÁLA élet és irodalom viszonyát poényszerű zárlatában tematizálja. A történet énelbeszélője meg akarja ölni a szomszédját, de mire átér hozzá, az már fel-

akasztotta magát, a rendőrök pedig megtalálták nála *A szomszédom halála* címen íródó könyvének kéziratát. Itt tehát khiasztikus cserét figyelhetünk meg valóság és fikció, halott és gyilkos között. „Mert ha folytatom, ha továbbírom ezt a könyvet...” – így kezdődik a novella utolsó mondata. (323.) Ez a mondat egyben a VÁNDORLÓ SÍROK befejezése is; nem a legszofisztikáltabb megoldás, hogy a szerző ilyen direkt módon teremti kapcsolatot a fiktív történet egy eleme és a könyv lezárása között.

Darvasi erőssége az atmoszférateremtés; a szerző tudja, hogy milyen konstitutív és dekoratív elemekből kell összeállítania egy világot. Bár a „kínai” novellák dinamikája például nem éppen lenyűgöző, azt azonban elhisszük olvasás közben, hogy genuin kínai közegben vagyunk. Olvasmányosságuk miatt a „kínaiaknál” jobban működnek a bibliai és a középkori történetek. Olykor persze előfordulnak apró megbicsaklások a szövegek felszínén. Nem illeszkedik a JUDÁS szövegébe a „különösebb filozófiai megfontolás nélkül” megfogalmazás (73.), A SÍRÁSÓ-ban zavaró „a szar, terméketlen földet” fordulat (107.), a FERNANDO ASAHAR TÖKÉLETES ÉLETÉ-ben pedig a „Contarres bácsi” elnevezés (208.). Amikor érzékiségről van szó, gyönyörűről vagy undorról, Darvasi László elemében van. Megemlíthetjük e szempontból a MALKUS-nak azt a részletét, amikor a címszereplő egy fiúval megcsókoltatja vérző fülét (94.) – vagy éppen a SZEGÉNY HENRIK című elbeszélés egészét. Néha elveti a súlykot a szerző, például a JAUFRE RUDEL tevébelezési jelenetében (143–144.).

Ha a kötetet heterogenitása felől szemléljük, A NAGY HULLAKERESŐ VERSENY ÉS A BOROMIROK alkotják leggyengébb darabjait, mégpedig a szerkezet feszességének, a narratíva feszültségének hiánya miatt – a jól sikerült novellák közül pedig a TANÁCSOK KUTYATARTÓKNAK címűt emelném ki, mely alig több, mint egy tárca, de megfelel minden maga támasztotta követelménynek, kedves, szellemes és emlékezetes. Ha pedig a VÁNDORLÓ SÍROK egészéről akarunk valamit mondani a fentebb megfogalmazott kérdés tükrében, azt kell mondanunk, ez nem az a mű, amely gondolatilag izgalmas kérdéseket tenne fel és válaszolna meg – magas esztétikai színvonalon – létről és hiányról. Az imént idézett részlet illik Darvasi László könyvére, mely „különösebb filozófiai megfontolás nélkül” való. Ezen persze nem a „bölcsgondolatok” hiányát értem, mert

azokból akad bőven a „kínai” ciklusban; hiányzik viszont az igény, hogy a gyűjtemény egésze és az elbeszélések egyenként állítsanak valami eredetit és lényegeset a világról.

Krupp József

A TÖRTÉNELEM MINT FIKCIÓ

Alfred de Vigny: *Cinq-Mars összeesküvése*
Fordította Benedek Marcell
Tarandus, 2011. 448 oldal, 3650 Ft

Sainte-Beuve – aki mindig is leereszkedően, ha ugyan nem enyhe megvetéssel beszél Alfred de Vignyról – egy évvel a költő 1863-ban bekövetkező halála után terjedelmes portrévázlattal búcsúztatja az elhunytat. Az esszé, amely a *La Revue des Deux Mondes* 1864. április 15-i számában jelent meg, Vigny Cinq-Mars című fiatalkori történelmi regényére is kitér, annál is inkább, mivel az 1826-ban megjelent műről írt fanyalgó bírálat volt a kritikus „egyik első fegyverténye”.¹ Sainte-Beuve harminchat évvel később is kitarat az 1826-os elmarasztalás mellett. „Akortájt – írja –, kezdő kritikusként, a történelemtudományban ugyanolyan tájékozatlan voltam, mint a politikában, és semmilyen elképzelésem sem volt Richelieu politikai nagyságáról, [...] de így is észrevettem, milyen harsányak az színek, elrajzoltak a jellemek és elképesztőek az anakronizmusok ebben a különösen ügyes regényben...”²

A szigorú kritika nem teljesen alaptalan, éppen csak azt téveszti szem elől, hogy a Cinq-Mars legalább annyira történelmi regény, mint amennyire *tézisregény*. Nem a múlt felidézése, elemzése és hiteles ábrázolása az elsődleges szerzői szándék, hanem egy teóriának a történelemmel való igazolása és illusztrálása. Vigny mint meggyőződéses legitimista abból az akortájt sokat hangoztatott és Montesquieu-től eredeztetett³ téziséből indul ki, amely szerint a „közbülső testületek” (esetünkben a nemesség meg a bírói kar) a XVII. századig valamiféle ütközőt alkottak az uralkodó meg a nép között. Richelieu azonban a centralizáció érdekében módszeresen szétzúzta, felszámolta ezeket a testületeket, tűzzel-vassal térdre kényszerítve a

bírói kart meg a nemességet, ezzel pedig akaratlanul aláásta a trónt, amelyet immár semmi sem védett az egyre erősebb és fenyegetőbb *harmadik renddel* szemben.

A regénynek az az összeesküvés a témája, amelyet a XVII. század negyvenes éveinek legelején Henri Coiffier de Ruzé d’Effiat, Cinq-Mars [sē ma:ʁ]⁴ márki (1620–1642), XIII. Lajos kegyence és főistállómestere szőtt a hatalmat zsarnokként kisajátító és az uralkodó tehetetlenségével visszaélő Richelieu ellen. Cinq-Mars (és természetesen Vigny) szerint egyedül a bíboros rovására írható a nemesi társadalom hanyatlása: Vigny nem vonja kétségbe Richelieu tehetségét és államférfiúi nagyságát, az általa képviselt politikát és hatalomkoncentrációt azonban végzetesnek tartja a nemesség, a királyság és az ország jövőjére nézve. A fiatal Cinq-Mars a megtépzott nemesi előjogok védelmében és túlméretezett becsvágyának sugallatára fordul szembe a bíborossal; elhatározásába az is belejátszik, hogy Gaston d’Orléans (a király fivére), Ausztriai Anna (a királyné), mi több, maga XIII. Lajos is biztosítja passzív rokonszenvéről az összeesküvőket.

A regényben a politika – mind Richelieu, mind Cinq-Mars esetében – árulások, pálfordulások, intrikák, kémkedések, hazugságok, koholt perek és gyilkosságok sötét és nyomasztó közege. De míg a bíboros elemében érzi magát, Cinq-Mars naivan csetlik-botlik ebben az álságos világban. Ez az eleve kétséges vállalkozás – jórészt a résztvevők ügyetlensége, tapasztalatlansága és forrófejűsége miatt – nem is végződhetett másként, mint kudarccal. „Ilyen könnyelműen szervezni összeesküvést még nem látott a világ!”⁵ (292.) – jegyzi meg ironikusan Gondi abbé (a későbbi Retz bíboros), és ha valaki, ő tudta, miről beszél. De Cinq-Mars vállalja sorsát, beletörődik a bukásba, azonosul a vereséggel, ez egyben sovány erkölcsi győzelem is a hatalom bűvöletében élő és emelkedett érzelmekre képtelen bíboros felett.

Vigny az összeesküvést igyekszik beágyazni a nemzeti történelem folyamatába. Ha halványan is, de az események mögött felsejlik a XIII. Lajos korát közvetlenül megelőző időszak, IV. Henrik erősen idealizált uralkodása, amelyet nem kis nosztalgiával emlegetnek a regény hősei, legelsősorban a történet elején őrizetbe vett Bassompierre, aki – a forradalom későbbi áldozatainak előfutáraként – tíz-egynéhány évet húz le a Bastille-ban: „A régi udvar – mondja