

„A pokol: a többiek”

A SZÉGYEN INTIMITÁSA KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ
BÁRÓ WENCKHEIM HAZATÉR CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Jelen dolgozatban azt kívánom megvizsgálni, hogy Krasznahorkai László *Báró Wenckheim hazatér* című, 2016-ban megjelent regényében milyen módon érvényesül, hogyan jut poétikai funkcióhoz a szégyen és a vágy, illetve hogyan jelennek meg ezek fenomenológiai alakzatként. Kérdésselvetésem továbbá abban áll, hogy az említett fogalmak milyen relációt építenek ki a személyes intimitás léttapasztatásával, amelynek megsértése, felfüggesztése vagy megsemmisítése – meglátásom szerint – Krasznahorkai más szövegeivel kapcsolatban is kulcsfontosságúnak bizonyul. Azt gondolom, hogy ebben az esetben ez az egyén privát életének feltörésével, az én határainak transzparenssé tételével válik olvashatóvá – tehát az intimitásról elsősorban felfüggesztésén, hiányán keresztül tudunk beszélni. Feltételezem, hogy a tekintet sartré-i fogalma, amelyen keresztül a szégyen szerkezete is kifejtetté válik

filozófiájában, itt általánosabb érvényt nyerve áthatja a szövegvilágot, mind az egyéneket, mind a kollektívát függő viszonyba helyezve – a mindenkori másik tekintetének való kitettség implikálja a szövegben a láthatóság és elrejtettség dinamikáját. A szégyen elválaszthatatlannul összetartozik a nyilvánossággal, a kitettséggel, a tekintet folyton folyvást sebezhetővé teheti az ént azáltal, hogy visszautalja saját magához, el nem rejtettségéhez, olvashatóságához, s ezzel egyúttal elszakítja az önmagát érző élet bensőségétől, attól, ami láthatatlanságában az övé kizárólag, a személyes intimitástól – márpedig az intimitás a létteljeség magvát hordozza magában, így az én folytonos, szakadatlan törekvésének tárgya, amely minden vágyban ott rejlik.

A regény szövegétől fizikailag, a szerkesztés által is elkülönül a *Figyelmeztetés* – a könyvészeti adatok, maga a cím is csak ezután követke-

zik. A (narrátor által közvetített) monológ egy karmester szemszögéből artikulálódik, aki diktátum jellegű beszédében rögzíti a zenekari tagok kötelezettségeit, miközben preskriptív módon jellemzi is a viszonyt, ami köztük – a karmester és a zenészek közt – fennáll. A karmester afféle szuperpozíciót tölt be, amennyiben minden részletet egyszerre és egyben lát (hall) – a szövegben ez a szerepkör túlnő a zenélés, a produkció kontextusán, eltorzul.

[...] ez a szerződéses együttműködés [...] feltétlenül és magától értetődően egyirányú, egyoldalú és kizárólagos függést jelent, [...] soha semmilyen körülmények között nem számíthatnak arra, hogy én [...] a maguk számára sorsdöntő beszélgetésünket követően bármit is elmondok, vagy elmagyarázok, vagy megvilágítok, vagy megismétlek, sőt a legjobb, ha úgy hallgatják a szavaimat, mintha [...] magát az Úristent hallanák.

A karmester túllép eredeti hatáskörén, viszonyulása agresszív, tolatkodó, és főként fenyegető; kissé ellentmondásosan már eleve mindenről tud, de mindenről tudni is akar, beszámolási kötelezettségre figyelmeztet mindenkit. Ő maga, aki a hatalmi pozíciót gyakorolja, ugyanakkor nem megnevezhető: „inkább ne szólítsák sehogyan, mert [...] nem érezné megszólítva magát” – tehát anonim,

nem elérhető, nem megismerhető, nem hozzáférhető: a viszonyban ki-domborodik az egyoldalúság. Alakja megtestesíti, megszólaltatja a sartré-i koncepció szerinti mindenkori, absztrakt Másikat, akinek tekintete hárríthatatlan és folytonos. Ami azonban a figyelem előterébe kerül a rendhagyó bevezető által, és ezzel előkészíti a regénynek azt az olvasatát, amelyet be szeretnék mutatni, az a hibázás mozzanata – amely a szégyen tapasztalatának alapköve. „[...] itt nem lehet hibázni, rezgett még az eddigieknél is vészjóslobban az a fémes hang, hiba egyszerűen nincs, mert nem lehet.” A másik tekintete előtt vétett hiba Sartre filozófiájában a szégyen alakzatához vezet, amennyiben a potenciális pillantás kényszeríti belőlem annak elismerését, hogy olyan vagyok, amilyennek a másik lát, tehát vétkem képszerűvé és visszavonhatatlanná válik, mintegy rögzítődik, és hirtelen én magam is rálátok, szembesülök annak tagadhatatlanságával, hogy ilyen vagyok. A zenészeket tehát megszólítja, s ezzel máris kövé dermeszti a karmestéri figura – talán éppen ez indokolja a monologizáló formát, magában rejtje az egyirányúságot, valamint színre viszi a tekintet hatalmi struktúráját. A diszpozíció allegorikusan megjeleníti a másik tekintetének való kitettség fenomenológiai alakzatát, és egyben előkészíti a megszégyenülés eseményét, amely a regényben – a

figyelmeztetés ellenére is – többszörösen megtörténik.

Wenckheim Béla még fiatalokorában elhagyja otthonát, egyúttal szerelmét, Mariettát is, sodródó, üres életet él Argentínában, amelyet emlékei, illetve az azokhoz való ragaszkodás határoz meg. Évtizedeken át magánál hordja a nő fényképét, amely esszenciálisan rögzít számára valamit, ami életben tartja: „...egyetlen képességem még »törtetlen«, és pedig az a fájdalom, amellyel visszagondolok a városra és benne Magára, Marietta, most, hogy elmúltam hatvanöt éves, talán már bevallhatom, hogy az én életemet e két tény tartotta fenn a felszínen, hogy ismertem egy várost, és benne ismertem Magát, és elárulhatom azt is, hogy nem jelent ez mást, mint hogy semmit sem szerettem jobban ebben az életben, mint ezt a várost, és benne Magát”. Az idézet egy levélből való, amelyet Marietta még jóval a báró érkezése előtt kézhez kap. Ettől a pillanattól kezdve ő is elkezd vágyakozni valami után, és karaktere ennek a vágnak a narratíváján keresztül bomlik ki. A levél, illetve a báró megjelenése kiemeli őt addigi elrejtettségéből, kiteszi őt a nyilvánosságnak – hirtelen az egész város (meg)figyeli őt, minden mozdulatát olvassák, minden elejtett szavát szétboncolják, a média szétírja személyiségét, eszközként kezd el funkcionálni: a közösség – ami-

ként a bárótól – tőle is (el)vár valamit, hogy legyen szereplője annak a megváltásnak, amely – a remények, a vágyak (!) szerint – hamarosan bekövetkezik. Amiként a báró közeledik, úgy injektálódik a város életébe a megváltás utáni igény, egy megfoghatatlan tapasztalat utáni vágy, a semmi felszámolódását remélik, és közben egyre élesebbé válik a másik kérdése; hirtelen mindenki szem elé kerül, a báró fogadását övező várakozásban hirtelen mindenki láthatóvá válik. A regényben a város organikus egészként reprezentálódik, minden változás az egészet érinti egyben, s bár számos alak kirajzolódik, a karaktereket voltaképpen nem lehet szegmentálni egymástól, hiszen minden megélés közös, törekvéseik, kiszolgáltatottságuk, szégyenük és pusztulásuk is közös – ezzel lehet például a kritikai váddal szemben érvelni, hogy a szövegben mindenki ugyanazon a nyelven szólal meg.

A regény címe magában foglalja egy bizonyos távolság felszámolódását, a megérkezés egyfajta egybeesését, ugyanakkor ehhez több szinten is hozzárendelhető a szövegben a megsemmisülés, ami végül a város, tehát az otthonként megjelölt hely felélegésével, teljes pusztulásával zárul. Ez ugyancsak előrevetíti a szégyen alakzatát, amely tapasztalatban éppen az önmagamtól vett távolság lehetet-

lensége az, ami fájdalmat okoz. A személyes intimitás léttapasztatásának alapja ugyancsak az egybeesés, az ént szintén önmagához utalja, saját létére hajlik rá, és ezzel a lehető legközelebb kerül ahhoz a sűrű lételjeltséghez, ami voltaképpen már nem is lehet sajátja a sartré-i önmagáért valónak. Ez az igény íródik bele minden vágyakozásba, ami átszövi a regényt, hiányként mozgatja a várost, a bárót, és fiatalkori szerelmét, Mariettát is – de ennek a vágnak a helyén végül nem marad más, mint a szégyen. Míg a nő, illetve a város életét erősen meghatározza ez a hiány, hiszen épp ebből fakad, hogy messiásként várják az idegent, addig a báró karaktere érdekes módon maga a hiány, voltaképpen másból sem áll, mint hiányból, identitása egész életében egyenlő egy olyan illúzióval, amely a „hazatérés” alkalmával össze is török, és így voltaképpen visszamenőleg felszámolja, kvázi invalidálja a férfi létének értelmét. Az ontológiai válság gyötrelmét az intimitásra való ráatalálás volna képes feloldani, így a szereplők intenciója mindvégig a bensőségességhez, az önmaga átéléséhez, azaz egyfajta ontológiai lehorogonyzáshoz kapcsolódik, ebben rögzíthető a báró utazásának célja is.

A cselekmény egyik csúcspontjaként előálló találkozás, amelyet minden addigi esemény készít elő, kudarcba fullad, amennyiben Wenckheim Béla nem ismeri fel a

nőt, akinek emlékével élte le az életét, épp úgy nem, amiként előtte a várost sem. Ahogyan idegen a hely, úgy a kedves is azonosíthatatlanná válik, hiszen a világnak ez a két dolga csak egymással összefüggésben létezik számára. Marietta megszégyenül a tekintet előtt, amely valójában nem is látja – illetve annak látja, ami, és nem annak, ami nem.

A város közössége a bárót messiásként várja, reális alapokat nélkülöző, irracionális elvárásokat támasztanak az ismeretlennel szemben, ami érezhetően túlmutat az anyagi haszon-szerzés vágyán, sokkal inkább sóvárgás egy másfajta létállapot után. Habár felújításokról, építkezésekről, a turizmus felvirágoztatásáról van szó, amelyek egészen praktikus igények, a cselekmény előrehaladtával kitűnik, a közösség valójában identitást, arcot kíván szerezni a nemesi család sarjától – az önteremtés áll a középpontban, abban az értelemben, hogy a közösség képes legyen kitérni a semmi pusztítása elől, ráleljen az ontológiai biztonságra, ami szerintem a személyes intimitáson keresztül élhető át. Amennyiben viszont nem talál rá, úgy a világ realitása felbomlik, és ebben a bomlásban éppen a szégyen a közvetítő létélmény – amikor önmaga felismeri és átéli törekvéseinek kudarcát, azt, hogy feldarabolódó létét képtelen megmenteni. A Krasznahorkai regényeire oly jellemző, megfoghatatlan,

többrétű kárhozat csak a transzcendens közbeavatkozása által volna visszafordítható, így a báró valóban megváltóként tételeződik ebből a perspektívából, voltaképpen egy természetfeletti entitás jelölőjévé válik. A transzcendens vonást a cselekmény visszaigazolja, amennyiben Wenckheim Béla halálát követően a pusztulás lassú, ám permanens folyamata radikális pusztításba fordul át, a destrukció mindinkább utat talál, ami az égő város zárójelenetbe torkollik. A báró letéteményese, hírnöke lenne egy új világnak, aki kezébe veszi és elrendezi a dolgokat, amiként a karmester irányítása alatt összeáll a szimfónia – de ezt a szerepet nem képes betölteni. A báró – aki már eljövételének híre által is absztrakt tekintetként van jelen – megérkezését produkciókkal, előadással, ünnepi beszéddel várják, de a kellő pillanatban, amikor az alak kilép a vonatkocsiból, és valóban ott áll, minden összeomlik, a fogadtatás hibák kakofóniájába, öelötte való megszégyenülésbe torkollik.

Sartre filozófiájában a vágy központi jelentőségű, olyannyira, hogy azt egyenlővé teszi az emberi létezéssel, tehát az ember maga nem más, mint szüntelen vágyakozás. Ez alapvetően azért lehetséges, mert a vágy mint olyan, természetéből fakadóan sosem teljesül be, mozgását egy kö-

zépponti paradox jellemzi: „felfelé törekszik, de csak oldalvást tud elmozdulni, abszolút beteljesedésre tör, de csak véges tárgyakat talál, totális kielégülés a célja, de csak ideiglenes megnyugvásban van része”. Sartre érzékletes hasonlatával élve olyan ez, mint a Hold és az ár-apály összefüggése: a vizet a Hold vonzza és felfelé törekszik, de csak a Föld felszínén tud elmozdulni.”* Amint látjuk, a regénybe többszörösen beleíródik a vágy fenomenológiai alakzata is, Wenckheim Béla és Marietta, valamint a báró és a város kapcsolata ennek a működésmódnak válik a metaforájává. A regényben a vágy az önbeteljesítés vágyaként jelenik meg, amely voltaképpen egyfajta ontológiai értelemben vett beteljesülés volna. Csakhogy ez az önbeteljesítés mindig konkrétumokban kezd el materializálódni, ezzel elvétí az irányt – a vágy kreált arca mögött elérhetetlené válik annak valós essenciája. Az ebből fakadó cselekvésképtelenség és szorongás pedig – amely ezekre a figurákra jellemző – eleve eltávolítja az ént attól a léttapasztalattól, amellyel kirekeszti a semmi pusztítását, az önátélés bensőségétől. A regényben azért vezet minden a pusztuláshoz, mert hiányzik az a léttapasztalat, ami

* Ullmann Tamás: *A vágy fenomenológiája*, in Ullmann Tamás – Váradi Péter (szerk.), *Sartre és Merleau-Ponty, A francia fenomenológia klasszikus korszaka*, L'Harmattan, Budapest, 2011. 69.

életfeltétel – a helyébe lépő szegény az élet fenntarthatatlanságának szegénye. A szövegbe beleíródik a realitás fokozatos felszámolódása, az általános bizalomvesztés, a fokozódó szorongás, illetve az identitás felrepedése, megkérdőjelezése; ennek a folyamatnak a leginkább reprezentatív figurája a báró, aki meg is kísérli az öngyilkosságot – csakhogy az utolsó pillanatban meggondolja magát, eláll szándékától, ráébred valamire, de a következő pillanatban baleset éri, tulajdonképpen ebbe hal bele. Szegény és intimitás alakzatai a szövegnek azon pontjain érnek össze, amikor az öndestrukción keresztül az én ért seben keresztül az én mégis elnyeri azt az ontológiai bizonyosságot, amire teljes lényével törekszik, ezt a kagyló-metáforán keresztül szeretném bemutatni, amelyet a következő szöveg hely kínál fel.

...bár ő maga ezt nem fogalmazta meg magában, amikor tudott már gondolkozni, és leült az egyik *kagylófogelbe* (kiemelés tőlem, P.D.), és egyedül, mert még az Irént is hazaküldte ezúttal, mert ő sehogy sem fogalmazott, mivel még képtelen volt erre, csak érzett, és azt érezte, hogy van-e kínzóbb szomorúság, mint az övé most, mert fájt, tényleg nagyon fájt neki, hogy mindez megtörténhetett, ott a város nyílt színe előtt, megfogta két kezével az arcát, és lángolt még mindig, de mi ez ahhoz képest, futott át rajta, amit el kellett

szenvednie, belül, és ott, az egész város szemé láttára, azt a komédiát, mondta ki most már magában, azt a megalázó helyzetet...

A szegényező test béna, elveszíti szabadságát, a szegényérzet egyértelmű parancs az idegrendszer számára, hogy zárja el a testet, rejtse el, ám ennek a parancsnak képtelenség engedelmeskedni. *A föld alá süllyedne szegényében* – de nem tud. A test tehetetlen tárgy mivoltának kifejeződése a szegénypír, az arc élénk, vöröses elszíneződése, valamint az ezt kísérő forróságérzet, amely egyértelműen rámutat az érzelem és a fizikai test közötti relációra. Ismét a láthatóság és láthatatlanság játékába botlunk tehát, ahogyan a test elrejtene, de ehelyett mindinkább felfedi önmagát. A kagylót már eleve úgy percipiáljuk mint valamit, amelynek lényege egy olyan bezártságra és elrejtésre irányul, amelyet kívülről fel kell számolni. Az igazgyöngy – amely voltaképpen egy kis sérülésből, abból a homokszemből képződik, amely megkarcolja, felsérti a kagyló érzékeny húsát – egy olyan belső tartalom, amelynek kimunkálása, majd a felszínre hozása, bemutatása az élőlény esszenciájaként tétéleződik. A kagyló fogalmi hálójába kitörölhetetlenül beleíródik a másik által való feltárás, feltépés momentuma. A látható és láthatatlan dinamikáját a mindenkori másik hozza

játékba, és ez adja az állat létének azon aspektusát, amely miszticizmusának alapja, „nyilvánosságba emeli”, az odafordulást nyújtja számára – és nem mondhatjuk, hogy számára indifferens bármilyen odafordulás, hiszen egész testfelépítésével arra rendezkedett be az evolúció során, hogy érzékeny, sérülékeny belsejét kemény héjjal válassza el a külvilágtól. Bármi is az a belső tartalom, a kagyló mindenképpen elrejtésére törekszik. A „kagylófotel” – olvastom szerint egyáltalán nem véletlen szövegbe való beemelése – asszociálja, mintegy megjeleníti a másik által való feltépést, miközben bútorként az otthon egy tárgya, annak a helynek jelölője tehát, amely a védelem legfőbb fizikai burka, emberi héj. A kagyló-metaforában azonban nemcsak az akció válik fontossá, tehát a másik általi erőszakos felfeszítés, hanem az annak célját képző tárgy is: maga a gyöngy. A kagyló léte a folytonos kitettség, amely kitettség éppen zárt jellegéből adódik, és a beömlő más (a másik) kirekesztésének körforgása. A gyöngy a kagyló húzába fúródó másik anyagából képződik, azt sajátítja át. Mi más volna, ha nem pontosan az „önmagát érző élet bensősége”? A gyöngyképződés folyamata az önaffektivitás jelölőjeként, míg annak produktuma az intimitás metaforájaként áll elő. A regény világán belüli széttartó, bomló valósággal, a világ realitásának fo-

kozatos felszámolódásával szembeni túlélés lehetősége az intimitás, csak ez a visszatükröződő, visszahajló, önmagára ismerő létállapot tudná az önteremtés által a világot is egyben tartani, újjáteremteni – ez összességében nem történik meg, ebben az értelemben báró Wenckheim sosem tér haza, nincs is otthon többé, ezért zárul maradéktalan pusztulással a regény. Kivétel ez alól például Marika, aki mégis képes a teremtésre. Azért fontos otthona egy tárgyából, a kagylófotelből (sérÜLÉS – kagylóFOTEL) elvont metafora értelmezése, mert rávilágít arra a – nem feltétlenül evidens – kapcsolatra, ami összeköti szégyen és intimitás tapasztalatát; ez pedig a seb. A kagyló gyöngyének feltétele a sérülés, annak mentén képződik, míg a regény világában ugyanez mondható el az intimitás tapasztalatával kapcsolatban is; a szégyen általi tépés mélyén rejlik az önmagát átérző élet bensősége, amit korábban elfed minden más, takarásban van, nem hozzáférhető az egyén számára.

A szöveg megjeleníti – több helyen, több személlyel kapcsolatban is – a belöködést, mintha a szégyen valóban feltépné a testet (ahogyan bármi más a kagylót), és belökné az ént mélyen önmagába, a sötétbe, ahol ő megadja magát (könnyek), átadja magát a destrukciónak, és voltaké-

pen ekkor pillanthatná meg magát úgy, ahogy valójában adódik. Akkor nyílik rá önmagára, amikor odafordul, hogy felszámolja azt. A szégyen dühében, bő vérrrel az én meg akarja semmisíteni önmagát, de kétségbeesésében éppen önmagára zuhan – végre átérzi önmagát. A regény cselekményében később, a *Vesztesek* című fejezetben Dóra, egy egyszerű alkalmazott ekként nyilatkozik a történekről:

...ez a Marika se járt jobban, mint mi, sőt ha meggondolom, ő járt a legrosszabbul, mert még nevetségessé is tette magát, hogy így meg úgy, hogy ő itt most már egy Máriéttá, na, tessék, neked, Máriéttá, a lovagodnak vége, meg a nagy fennhéjzásnak is, én nem

vagyok kárörvendő, hisz tudja, apuka, hogy mennyire nem, de ez azért egy kis elégtétel itt mindenkinek, hogy ennyire megszégyenült...

Holott éppen Marietta vagy Marika az a szereplő, aki képes a szégyenben rejlő destrukciót odafordulássá transzformálni, valamivé, ami inentől az intimitás vágya, visszatér a vágy alakzata tehát, de ez a vágy az önteremtésre már másként tekint, mozgásában nem kifelé nyit, hanem bezárulni, elrejtetni igyekszik, egy megtermékenyült állapotról van immár szó, a szégyen hasadásában, a tépés általi seb elrejtettségében fejlődik az önmagát megérző élet bensősége, akár a homokszem által felkarcolt kagylóhúsba rejtve az igazgyöngy.



© Fortepan, Székely Tamás

1962