

## VÉGZETES MAGÁNYOK

Julien Green: *Leviathan*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976

Szerb Antal vélekedik úgy a *Hétköznapiak és csodák*ban Green hőseiről, hogy azok eltorzultsága csak Dosztojevskij regényalakjaihoz hasonlítható. Ezzel kapcsolatban a kritika (Benedek Marcell, Gyergyai Albert, Mészáros Vilma) két szembetűnő vonásukat emeli ki: a tökéletes lélekrajzot; s amire a szerző már művei címében is leginkább utal, a misztikus végzetszerűséget. Az utóbbi nem rontja le az előbbi hitelét, mert a *Leviathanban* a misztikusan rendkívüli nem annyira a hősökben mint egyénekben van — miért ne nagyjáthatna ki az író patológiai eseteket? —, hanem azokban a rejtett szükségszerűségekben, melyek nemcsak hogy egymáshoz bilincselik, hanem kölcsönösen meg is semmisítik őket. Titokzatossá és megválthatatlanul pesszimistává az teszi Green világát, hogy emberei nem-hogy könnyítenének egymás mérhetetlen szerencsétlenségén, hanem szadista gyönyörkeresésükkel vagy egyszerűen a jelenlétükkel még inkább fokozzák a másik kínjait.

E sorsszerűség mögött tulajdonképpen azoknak az előítéleteknek és beidegzéseknek a hálózata rejlik, melyek a kisvárosi nyárspolgárság gépies külsőségeiben elvesző életét eleve képtelenné teszik arra, hogy értelmes kérdések felvetése formájában kiutat próbáljon keresni individualista tragédiákba torkolló eltévelyedtségéből. Green hőseinek a gondolkodása neveltetésük és környezetük szokásvilágának határain belül reked. Ez persze nem zárja ki azt, hogy belső és mindenki előtt titokban tartott életünk ne különbözzön homlokegyenest a magatartásuktól, aminek álarcában mások előtt napról napra mutatkoznak; csakhogy e belső életet irracionális világegenség hajtja át, habár esetenként ennek is eltérő a tartalma. Nos, amiben a hősök sorsa, belső meg hasonlottságuk tekintetében egymástól különbözik; életüknek egy korábbi szakasza, amikor a polgári életforma spontaneitása még a tudatukon kívül készítette el számukra későbbi boldogtalanságuk csapdáját; egyszóval az útjuk, mely a tudattalanból a tudatosba, a reményektől az illúziótlanságba, a felszínről a mélybe vezette őket — ez mutat arra, hogy noha a végső okot a kiismerhetetlen végzetben sejteti meg hőseivel és velünk egyaránt, Julien Green regényének a polgári látszatokkal vívott küzdelem a valódi életanyaga. Azt az állítást is megkockáztathatjuk, hogy nála a misztikum, ha nem is kizárólag a regényesség kelléke (ami érthető, hiszen nincs megnyugtató világnézete 1929-ben, a *Leviathan* írásának idején), ellentétben sincs vele, sőt fontos kelléke annak. Ha a végkifejlettől függetlenül, a regényalakoknak a regényidő néhány hónapos jelene előtti életét vesszük szemügyre, akkor a végzetnek és köznapiságnak egy olyan mély dialektikájára bukkanunk, amilyenre a korábbi francia irodalomban csak Flaubert és a Concourt-ok művészetében találunk példát. Csakhogy — s itt az alapvető különbség — Green sorozatban állítja elénk, amit az említettek egy-két központi hősből ön-

töttek típusá, s így módon a hangsúlyt az egyénről az egyének közötti viszonyra helyezi. Nincs központi figurája, akinek látószögéből tárulhatna elénk a mű panorámája. Központi szerepe annak a nyomorúságos életnek van, mely néhány szerencsétlen emberen élőködik. Ennek élménye és látványa azonban természetesen csak a mű végén válik igazán teljessé; ekkor kell az olvasónak véglegesen beletörődnie, hogy nincs megoldás; az utak valóban járhatatlanok.

A *Leviathánban* az író még mindentudó, aki lélekbúvárként egy isten mindig jelenlevő szemeként szegődik hősei nyomába. Ismeri — s a cselekmény bonyolítása közben az olvasóval is ismerteti — múltjukat, azokat a korábbi élményeket, melyek énjüket meghatározták, s ezáltal jövőjük kilátástalanságára is utal. Az előbb azt mondtam, hogy a külső és a belső szétválaszthatatlan egységet alkot Green ábrázolásában, s csak a tragikus végkifejletek igazolják sejtelmünket a belső élet rémeinek meghatározó elsoőbbtségéről. Ekkor jövőnk tisztába azzal is, hogy a kisvárosi szintér egyáltalán nem véletlen, mert nélküle a szereplők térbelileg, találkozásaiik valószínűsége szempontjából nem lehetnének annyira közel egymáshoz, hogy ez az egymásmellettség még sokkal inkább kihangsúlyozhasson egy másik értelemben vett (tragikus) távolságot.

A regény emberi kapcsolatai, láncszerűen illeszkedő viszonyai a magyar irodalomban talán csak Füst Milán műveihez hasonlíthatók. Akivel a legtöbbet találkozunk, s aki a legbetegebb a szereplők között, mivel megjelenése nemcsak saját maga, hanem mások számára is végzetes, egy történelemtanár: Guéret. Az ő sorsában szélsőségesen kiéleződik s elpattan, ami a legtöbb embernél bizonyos feszültségek után megnyílik vagy valamiképpen kompenzálódik: a házasság tartalmatlansága és idegölő unalma. Évekkel később a házasságkötése után Guéret irtózik a feleségétől, anélkül, hogy az tudná. Ennek következtében fokozatosan egy másik élete kezd kialakulni, mely, szado-mazochista módon, egy fiatal lány alakjában megjelenő boldogságélményt vesz úzóbe. Megtudja, hogy a lány prostituált, s mikor egy pillanatban az elesettek kisebbségének érzése, rútság-komplexusa az agyára megy, súlyosan megsebesíti, majd egy — üldözőjének hitt — aggastyánnal is végez. Ő tehát Angélának a foglya. Csakhogy ez sem szabad, mert a nénikéjének, Mme Londnak az áldozata, aki csak úgy tarthatja meg kifőzdjének vendégeit, hogy a jobb sorsra érdemes lányt a korosodó férfiak kedvében járó szolgáltatásra veszi rá. Green nem lenne nagy pszichológus, ha Mme Londban csak egy gonosz kerítőnőt láttatna. Az öregedő magános hölgynek az anyagiaknál is súlyosabb gondja, hogy ne legyen egyedül; pontosabban: hogy az emberek között tudja magát. Más kérdés, hogy ő, kispolgári butaságból, csak mint uralkodó tekintélyt képzelheti el magát a vendéglőasztalok előtti pénztárnál. Az ő betegsége az, hogy magányára nem tud más gyógyszert, mint vendégei feletti uralmat, mivel erőszakos hitelnnyújtás és kíváncsiszkodás révén behatolt életük titkaiba. Mme Lond is rab tehát: a vendégei.

Visszatérve a lánc másik végére, Guéret-nek, a szerencsétlen tanárnak is van vonzástere, csak éppen ő nem tud róla. A hölgy egy gazdag és ostoba

polgárnak a felesége, Mme Grosgeorge, aki a tanárhoz hasonló tapasztalatokra tett szert a lényével tökéletesen ellenkező házasesetben. Tartása csak addig kemény, maszkja csupán addig lenéző, míg a tanárban, annak kéjgyilkosságából következtetve meg nem sejtí a rokon lelket. Ekkor anynyira magán kívül kerül, hogy rejtegetni is hajlandó azt, akit mint fia szürke nevelőjét alig látott meg. Persze, a hatalomvágy és a hiúság e szerelmet is már a csírájában megmérgezi, aminek következtében már csak öngyilkossági kísérletre futja erejéből, mielőtt még a Mme Lond feljelentése által mozgósított rendőrök megjelenének a házában.

S ami a befejezésen túl van: miután megsemmisültek, akiknél a másokban is lappangó betegség kitört, folytatódik az élet szokásos rendje. Az elcsúnyult arcú Angélat valószínűleg a nála még fiatalabb Fernande helyettesíti, miközben Mme Londnak — nem ad ő közvetlen parancsot! — egy pillanatra sem rezdül a lelkiismerete, Grosgeorge úr alacsonyrendű vitalitása is majd csak az év múlásának törvénye szerint lankad... S a befogadói élmény? Nem maradunk-e gyámoltalanok a mű elolvasásával? Erről, úgy véljük, Benedek Marcell ír a leghitelesebben: „... mint minden igazi művészi alkotás, ez is hord magában egy felszabadító lehetet. Éreznünk kell magunkban azt az egészséges erőt és bátorságot, amely képessé tesz arra, hogy szembeszálljunk a Leviathan-nal, az étellel megvívjuk a magunk harcát, a börtön falain léket üssünk, és bebocsássuk a szabad levegőt.”

VAJDA Gábor

## F I L M

### TOMMY

Pete Townshend *Tommy* című rock-operája bemutatásakor (1969) mindannak a beérését és csúcát jelentette, ami a 60-as évek zenei életében, a pop- és a rock-zene területén, megcsillant, elkezdődött és részben vagy egészében megvalósult. Egy generáció életérzése, rajongása, hangulata, ítélete és mindenekelőtt zenéje visszhangzott a színpadon.

Ken Russel mondta egy intervjúban a *Tommy* c. filmjével kapcsolatban: „A *Tommyt* azért készítettem, mert a rock képviseli az ifjúság bizonyos forrongását, lázadását, és a mai társadalom részben tükröződik benne... De elsősorban Pete Townshend muzsikája volt az ihlető erő.”

Ken Russel filmjének az ihletőjét és kiindulópontját ismét egy önálló művészet, a zene, képezte, mint előző filmjében, a *Mablerban* is. Egy rock-opera zenéje, amely lehetővé tette, hogy a filmbeszéd a filmben megszűnjék (erre már a *Mablerban* is történtek kísérletek); ez a kiindulási pont

R.: Ken Russel

Z.: Pete Townshend és a The Who pop-együttes;

Sz.: Ann-Margret, Oliver Reed, Roger Daltrey, Elton John és még sokan mások.