

DANILO KIŠ

BORI IMRE

Huszonnégy esztendőskorában, 1959-ben fog első nagyobb terjedelmű prózai műve, *Manzárd* című kisregénye, írásához, 1962-ben pedig már meg is jelenik *A 44. zsoltár* című regényével egy kötetben, amelyet nyomban az első regénye befejezése után írt. A készülődés művei ezek az első kisregények. A fiatal író bennük összegezi élet- és irodalmi tapasztalatait, s mert költőként kezdte pályáját, kedves műfajai között pedig ott volt az esszé, a bírálat is, csak a versnek fordított hátat, a költészetnek nem. Művészi világképe a szó legszorosabb értelmében lírai manapság is, és makacsul őrzi indulásának légkörét, amelynek párájában a lírai próza egyéniséghez szabott lehetőségei rajzolódtak ki.

A modern francia irodalom iskoláját járta ki ugyanis. Ennek a tanításai az ötvenes évek második felében hű meghallókra éppen a fiatal szerb írókban találtak, akik ugyan nem vettek részt az 1950-es években kiobbant nagy belgrádi irodalmi csatározásokban, de már élvezték ezeknek az ütközeteknek első gyümölcseit, mindenekelőtt a szürrealizmusét, amely — úgy tetszett — ismét időszerűvé vált, hiszen éppen azok beszéltek az irodalomról legtöbbit, akik egyszer már, a húszas-harmincas években látták a szürrealizmus „csodáját”. Ez az az időszak azonban, amely Andre Gide-et is felfedezi — nem annyira *A Vatikán pincéi* című művét olvasva, mint inkább kisregényeit, s közülük sem a zártakat és fegyelmetten szerkesztetteket, hanem a szellem csapongását hajlékonyan követő, laza kötésű esszéisztikus-lírai prózát hozókat, a „récit”-eket. Szemmel láthatóan fiatal individualizmusok keresik az ilyen típusú olvasmányokban önkifejezési formájukat. Különbözni, elégedetlenkedni, lázadni akarnak, szabadságvágyukat, kíváncsiságukat, kaland utáni sóvárgásukat hevítették a Gide-szövegekkel is. Mint akiket elsősorban nem a világ, hanem önmaguk érdeklik a „szent” szubjektivizmus bűvöletében, hiszen ízeire ők ismernek elsőként a háború utáni változó, szüntelenül alakuló élet egy pillanatában. A képzelet játékaira és nem a „valóságra” esküsznek a szerb próza súlyosabb léptű járásával szembeni elégedetlenségükben, nem vállalva sem a „hősinek”, sem a „társadalmiak” szokványos vál-

tozatai egyikét sem. Egy új, a modern szerb irodalomban addig ismeretlen lelkiség kereste kifejezési formáját Gide kalauzolásával is.

Danilo Kiš az elsők között váltotta alkotásra irodalmi tanulmányait nemzedéktársai között, és írta meg *Manzárd* című kisregényében ennek a fiatal szerb prózának egyik mintadarabját. Nem klasszikus tökélyű alkotása ez, szertelenségeiben is jellemző azonban: egy egész írónemzedék — kölcsönözzük a kifejezést Sőtér Istvántól — „fellegjárásáról” beszél. Szólhat-e az ilyen alkotás másról, mint arról, hogy az író regényt ír, hogy éppen a *Manzárd* címűnek a sorait veti papírra — természetesen nem Gide Lafcadiójának kitervelt türelmével és céltudatosságával, hanem egy olyan ifjú szürrealista kötetlenségével, aki nem akar vagy nem tud határvonalat húzni az irodalmi és az életbeli „szabad ötlet” között, és egy manzárdszoba inkább égre, mint földre néző kilátópontján, egy már-már materializált szürrealista síkon, költői feltevések játékait űzi. Természetesen az elszakadás teljességét nem meri, vagy nem tudja vállalni, ezért keze ügyében tartja a tények homokzsákjait is. Amikor a feltevések képzelgésai messzire vinnék, egy-egy felsorolással, egy-egy költői kép „realizmusával” és valóságreszletek kollázsszerű szövegbe építésével tartja magát földközben. Ilyen módon kerül a regénybe annak a háznak a lakójegyzéke, amelynek manzárdján a hős lakik, s ilyen módon tájékoztatja olvasóit a képzelet játékaiban tobzódó fiatalember olvasmányairól. Ezeknek kompozíciója fölöttébb tanulságos, Danilo Kiš nemzedékének szellemi égtájairól ad hírt. Íme a források, amelyekből a szomjas ifjú lelkek az ötvenes évek derekán égő képzetüket táplálják:

„A következő könyveket tartottuk az üvegbura alatt. Spinoza latin nyelvű *Eticáját*, egy héber nyelvű *Szent Írást*, a *Don Quijotét*, Marx és Engels *Kommunista Kiáltványát*, Breton *Harmadik Kiáltványát*, egy diétás kézikönyvet, Rostand-nak az *Egy biológus elmélkedését*, a *Jóga mindenkinék* című könyvet, Jeans csillagokról szóló művét, Rimbaud *Egy évad a pokolban* ciklusát, Stendhal könyvét a szerelemről, Weininger *Nem és jellemjét*, Van Gogh népszerű reprodukcióit és egy nemzetközi vasúti menetrendet . . .”

Am hogy az ilyen valóságidézeteknek nemcsak a „költői” ellensúlyozó, illetve a valóság „költőiségét” előcsaló szerepük van, miként erről a szürrealisták gondolkodtak, hanem az irónia eszközei is — gondoljunk arra, hogy a *Manzárd* az író meghatározása szerint „szatirikus költemény” —, magyar nóta idézete bizonyítja:

„Az ágyra ugrott.

— Eurüdiké most hallani fogja Orpheusz énekét — mondtam, és egy halk moll arpeggiót pengettem ki a lanton.

Halkan énekeltem:

*Rózsalevél lesz a párnád,
lábad nyomán kinyílik a gyöngyvirág . . .”*

Vannak álvalóságból készült kollázsai is, amelyek a valóságosakkal felelnek. Ilyen a hősök Duos Desperados nevű, képzeletük alkotta kis-kocsmájának az étlapja, amely a szürrealiták akasztófahumor iránti vágyát is a szövegbe csalja, s ide tartozik a hősnek a Kókuszpálma-szigeten, az ott lakók nyelvén írott költeménye, amely akkor is Weöres Sándor intencióira emlékeztet, ha történetesen kiderülne, hogy Kiš vers-idézete nem költői fikció csupán. Mi Danilo Kiš „eredeti” költeményeként olvassuk:

Tanah airku aman dan makmur
Pulau kelapa jang amat subur
Pulau melati pundjaan bangsa
Sedjak dulu kala . . .

Az írói képzelet két végpontja között kifeszített „költői” fonálon függ ennek a padlásszobának a „kabinja”, amelyben két egyetemesti fiú utazik, annál is inkább, mert a ház, amelyben laknak, az állomás közelében fekszik, és szüntelenül a fülükbe csapódik a vonatfütt, a jeladás, a biztatás, az utazásra hívó ösztönzés. Ezért kezdődik és végződik a kisregény a vonat-motívummal, és ezért került féltett könyvek közé, mint láttuk, a nemzetközi menetrend is. Természetesen csak „költői” utazásokat tehetnek, ezekhez pedig a szürrealizmus felszabadította képzelet szükséges elsősorban, a valóságból elég egy gitár, hogy az Orpheusz csodalantjává váljon, s csak egy lány kell, akire könnyűszerre rá lehet Eurüdiké szerepét ruházni, azután néhány „feltevés”, és a szerelem, hiszen mondja is a hős: „az egész dolog valahol ott kezdődik a simogatás után . . .” Közben minden a visszájára is fordulhat: egy fellegjáró fiatalember csapongó képzelete minden kalandot vállal. Mert ha a lányt csak egyszer is Eurüdikének nevezik, a fiúnak Orpheusszá kell lennie, ám az „alvilág”, ahová a lány megy a fiú után, manzárd, hogy kitessek, mennyire képlékeny valósággal dolgozik az ifjú író. Különösképpen, hogy nem is az egyetemi élet eseményei foglalkoztatják, nem a „cselekmény”, hanem a légkör rajza, amelynek a padlásszoba az egyetlen lehetséges hordozója:

„A szoba azoknak a kis hajóknak a belsejére hasonlított, melyek sötét éjszakákon a nyílt tengeren hanyódnak elveszetten. A falakra furcsa ákombákomokat rajzolt a nedvesség; az ember ilyen növényeket és állatokat lát álmában. A mennyezeten a világ teremtését lehetett látni álomharmat és zöld valóság ölelésében, a szoba négy sarkában pedig a négy kontinens szimbolikus képei; afrikai nyár, ázsiai tavasz, amerikai zimankó, európai ősz. Masztodonok és sárkányok legeltek a falakon; egy mammut szempillájáról kolibrík csipkedték a sűrű csipát . . .”

A világfájdalom is, amely az Orpheusz „szituációjában” tetszelgő fiatalemberben a képzelet motorja, átváltozásokon megy keresztül. Mint-hogy az íróban is eleven volt még akkor a nagy nyugati irodalmaktól

tanult lecke az „elveszett nemzedékekkel” kapcsolatosan, a *Manzárd* megalkotása közben el-eljátszott a mindenben csalódott, korán kiábrándult ember pózával. Írja is: „Ez az ötlet, ezzel a kiskocsmával igazán kitűnő volt. Miután mindenben csalódtunk, képtelenek a szerelemre és az életre — hát ilyenek voltunk —, elhatároztuk, hogy eltűnünk a világ szeme elől. Nos, miután nem menekülhettünk lakatlan szigetre, ahogyan először kigondoltuk, elhatároztuk, hogy kocsmát nyitunk valamelyik tengerparti városkában...” Végkövetkeztetése azonban nemcsak váratlan, hanem a fellegjáró főhőshöz a legméltóbb is. Egy irodalmi lelkiség rajzában ennek a kritikáját készíti el valójában. „Le kell szállnom a csillagokról...” — ez a konklúziója, s ehhez méltóan készíti el az író regénye utolsó, Vasárnap, napsütés című kis zárófejezetét egy emeletes ház lakóinak közönséges, közletről sem költői ünnepnapjának reggeléről, a napfényről, az életről, végső fokon pedig a valóság kézzelfoghatóbb költészetéről. A padlásszoba buja képzelet rajzolta kulisszái ellenében, ezeken a kulisszákon ugyanis „Venus vaginája rajzolódott ki kagylók és algák gyűrűjében, a nedvesség különös képzeletének játékaiként”, megjelenik a valóságos élet „rajzolta” a nappal megvilágításában: „A harmadik emeleten meglebbent a függöny, és az asszony kitérte az ablakot. Meztelen karja megvillant a fényözönben, a világos kartonblúzból kibuggyant a melle, ahogy kihajolt, hogy elérje az ablakkeretet...”

Mindezek után nem kell-e arra gondolnunk, hogy Danilo Kiš a gyógyulás olyasféle regényének szánta a *Manzárdot*, mint amilyenek egykoron Goethe a *Werthert*. Itt egy „fellegjáró” szállt le a földre, miután betelt a képzelet költői képrázataival. Ezt látszik bizonyítani a nyomban a *Manzárd* után írott kisregénye is.

2.

Az 1960-as keltezésű *A 44. zsoldár* című kisregénye színtereiben és situációiban kétségtelen egészen evilági ihletésű: haláltábor-regény. Ha pedig engedünk a csábításnak, amit a két, egymás után keletkezett kisregény világának a párhuzamai kínálnak, akkor egyenesen „pokoljárás” emlegethetünk. A művész-Orpheusz (most már nem a *Manzárd* fellegjárója!) száll le a történelem modern alvilágába, hogy visszaszerezze a remény elvét a regény két szerelmesének, Marijának és Jakobnak, a története elmondásával.

A felébredt és nyomban nagyot lobbant regényírói kedv minden erénye és fogyatékosága felfedezhető benne. Erőtől és filozófiától duzzadó mű *A 44. zsoldár*. Hogy írója valóban kitűnő prózaíró, azt ebben mutatta meg igazán, minthogy a *Manzárdon* még a költő dolgozott. Kisregényről beszélünk tábor-regényével kapcsolatban is, ám már epikai szélességét dicsérhetjük. Vannak nagyregényhez méltó jelenetei is, amelyek a láttatás elbeszélői igényét szinte maradéktalanul kielégítik annak ellenére, hogy

emlék-képek villanatai csupán, s hogy terjedelmüket a kisregény szerkezete eleve korlátozta. Az író figyelme azonban még nem az ilyen étellel teli részleteknél állapodik meg (megírásuk messzemenő következményeire majd a hatvanas évek műveiben ismerünk): most is tézis-regényt ír, egy történelmi krízis-helyzet, a létezés minimumára került embervilág környezetében lelve a remény elve diadalmaskodásának megrendítő példájára Marija élettörténetében. „A reménység szükséglet — hirdeti az író — ... Másként egyetlen napot sem tud elviselni ebben a táborban... A reménytelen ember az igazi halott...” Természetesen érzékeli abszurd vonásait is, hiszen a remény elvének az emberi élet mélypontjáról indulva kell magasra emelkednie, itt kell győznie akár a Deus ex machina működtetése árán is, amit az író nem akar elrejtteni az olvasó szeme elől. Bátran hívja segítségül, a regény végén pedig emberként is előállítja. Nem a véletlen szerepén inszisztált tehát, amelyik különben természetesebb megoldásnak tűnhetne, hanem a Deus ex machinán, amelynek a hatása mesterkéltbbnek tűnik, de végeredménye igazabb: Marija és gyermeke csak ilyen módon élheti túl a haláltáborok borzalmát, és csak ilyen megoldással igazolódik a remény elvébe vetett hit. Ez a hit pedig a kiválasztottak hite, s Marija közéjük tartozik. Nemcsak azért, mert megadatik neki az élet, hanem azért, mert neki gyermeket kell szülnie Jakabtól, úgy, mintha vele a reményt szülné meg, ami a megváltással egyenlítődik ki, rejtegetnie és mentenie kell a tábor őreinek szeme elől — a Halálban az Életet. A regény egyik mottója a századvég kedvelt bibliai nőalakját, Hágárt idézi meg, akinek futni kell Sára elől Ábrahám gyermekével a méhében (egyben azonban a kezdeteket is), a 44. zsoltár pedig Jakobnak, az orvosnak, regénybeli szerepét „mitologizálja”: „Te magad vagy az én királyom, oh Isten! Rendelj segítséget Jakobnak!” A „segítő” mitológiai szerepét Max kapja Danilo Kiš regényében — ilyen jellegű gondolkodásra való készségének bizonyágaként —, aki Marija képzeletében a Deus ex machina szerepét játssza, holt valójában a tábor villanytelepének munkása volt, egyben az ellenállás névtelen, annál emberségesebb hőse, ezáltal pedig a „menekülés szinonimájává válik”. Egyben a „férfiisten-akció megtestesítője” is, akit a regény végén az egykori haláltábor jobb lábára sántító idegenvezetőjeként látunk majd.

Eszmei távlatot és sajátos, a magyar irodalomban Ady, még inkább pedig Radnóti Miklós egyes verseiből megismert „bibliai” pátoszt a 44. zsoltárra való művészi hivatkozás kölcsönözi Danilo Kiš regényének. Mintha az író fülében zengenék írás közben a nehéz veretű bibliai mondatok, hogy két ember (Marija és Jakob) történetének, ennek a hétköznapi módon is felfogható „love storynak”, egyetemesen emberi érvényt szerezzenek, egyben pedig a bibliai Ábrahámig ősapák és ősanák megszámlálhatatlan nemzedékét állítsák a halál árnyékában szeretkezők emberi igazsága mögé, minthogy zsidóságuk problémája tulajdonképpen tőlük

idegen, valójában rájuk kényszerített sorsot képez. Idézzük tehát emlékeztükbe a regény címét adó zsoldár sorait, hogy érzékeljük, milyen mitológiai pátosz mélyrétegei üzennek Danilo Kiš haláltábor-regénye szavai mögül: „Nemzeteket úztél te ki saját kezeddél, őket pedig beplántáltad; népeket törtél össze, őket pedig kiterjesztetted... Oda dobált minket a vágó-juhok gyanánt, és szétszórtál minket a nemzetek között. Eladtad a te népedet nagy olcsón, és nem becsülted az árát magasra. Csúfságul vetettél oda minket szomszédainknak, gúnyra és nevetségre a körülötünk levőknek...”

Mert a dr. Nietzsche szerepeltetésének eszmei-művészi indokát találjuk meg az ilyen sorok kontextusa révén. Marija és Jakob elsősorban *emberek*, dr. Nietzsche s a demagógia áldozataként annyian mások mondják, hogy nem emberek, csak *zsidók*. Irónk e szemlélet pólusait térképezi fel. Megszólaltatja Marija emlékezéseiben Kutai Ilonkát, a falusi kislányt, aki úgy tudja, hogy a zsidók feszítették keresztre Krisztust, s ha mást nem is tettek, mindegyikük „legalábbis a szögeket adogatta”, s fellépteti Nietzsche doktort, aki a tábor kísérleti laboratóriumaiban dolgozik, és egy „zsidó csontváz- és koponyagyűjteményt” gyarapít szorgalmasan — múzeumi emlékeként egy kipusztult népnek. A regény eszme- és szenvedélygörcbéje azonban a Jakob és dr. Nietzsche párbeszédében éri el legmagasabb pontját — holott az író drámaiságra ügyelő szerkesztésmódjában ennek nagy szerepet szánt, mert a jelenetbe tervezte a szüzességét elveszített Mariját is Jakob szekrényében, hanem még az emlékezés idézte otthoni jelenetben, amikor Marija részeg apja mondja nagy vádbeszédét, miközben lányát arra kényszeríti, hogy összehányt cipőjének fűzőjét oldja meg.

Ennek a jelenetnek a szerepe kulcsfontosságú a regényben. Méghozzá a regény lineáris cselekményszála szempontjából. Danilo Kiš ugyanis kétféle módon vezeti a cselekményt. A keret-történet egyetlen éjszakára összpontosul, amikor Jeanne, Marija és kisdede a „segítő” Max jeladására megszökik a táborból, hogy azután nagy léptekben számoljon be Marija cselédeskedéséről, Jakob kórházi napjairól, végül pedig együttes látogatásukról egykori szenvedéseik színhelyén. A jeladásra való várakozás türelmetlen, s már-már eszméletlenségbe ragadó pillanatai villantják és vonultatják fel a múltat, s ezeknek a villanatoknak a mozaikkockáiból kell összeállítani Marija élettörténetét, amely a szökés eseményének elmondásában éri utol a hősnő „jelenét”. Az apa vádbeszédével a kezdetek, a magyarországi zsidóüldözések napjainak egészen apró jelenetei vetítődnek az emlékezés-vászonra, mindaz, aminek a vége van közeledőben. De még ennek is vannak előzményei: Marija „esete” a falusi iskolában Kutai Ilonkával az antiszemita hisztéria jeladása volt. Azután következett az Aniella-epizód a gesztenyefa virágzásának hónapjában. Aniella rejtőzködik, a háború végét várja egy koporsóban megbújva, és hol egy alvóbaba, hol pedig egy múmia benyomását kelti:

„Marija szeme megakadt a nagyszemű ametiszt műgyöngyön; vékony nyak, rajta a gyöngysor: a fáraósírok múmiáira hasonlított, a halál méltósága uralkodott az arcán...” Csak ezután következett el az apa „részenkészerű beszédének” a pillanata, amikor már mindenütt a „Für Juden verboten!” tilalmi kísérték a magyarországi zsidóságot. Egyetlen nagy mondat az apáé az erőszakról, amely a náciizmus fajelméletében öltött testet, és az emberben szabad kezét ad „a rafinált emberi atavizmusnak...”, hogy akadálytalanul kiélhesse a romboló és szadista ösztöneit azokon, akik a szín, a faj vagy a vallás, vagy a szokások közös bélyegét viselik¹⁴ magukon.

Danilo Kiš regényének nagyjelenete az emberekben felébresztett atavisztikus megnyilatkozások — a Duna-parton végrehajtott kivégzések és vérengzések megidézése. Nem a főhősön közvetlen élményeként mondja el az író az eseményeket, hanem kétszeres tükrözésben, hogy tompítsa a jelenet borzalmasságát. Először az ifjú Rosenberg meséli nyomban az esemény után a folyóparton történeteket, s Marija úgy érzi, „hogy ezt az egészet valaki más hallgatja, nem ő, habár amit hallott, látta maga is néhány órával előbb a Duna-parton, ifjú Rosenberg úr közelében állt”. Már tudta, hogy szüleit is ott gyilkolták le, mert amikor rémülten hazatért, otthon nem talált senkit. „Összerakta néhány ruhadarabját, a fényképalbumot meg az egybekötött üdvözlőlapokat és a szerelmes leveleket, aztán határozottan kilépett az utcára; elindult Lola nénihez, nem figyelt senkire, semmire, sem a rendőrökre, sem a hóban fekvő hullákra, csak ment, kékre vált kezében kis kartonbőröndjét szorongatva...” Ez a jelenet a táborból való szökést megelőző órák szorongásában idéződik fel emlékezetében, s előhívója Poljának, a halott lánynak a szaga, s most behunyt szeme mögött — egy prousti pillanat tragikus változataként — Rosenberg úrral mondatja el a látottakat. Kiš regényében ugyanis az emlék-képek legalább olyan fontosak, mint a helyzetek, amelyekben felidéződnék. Aniellára a szekrényben, félholt állapotban, az ájulás szélén emlékezett, a halál aratására a Duna-parton, Polja szomorú hullája mellett fekvő gondolt:

„Mielőtt képzelete egyenesen a jövőbe lendítette volna, és lassan tekintette volna a keskeny senki földjét — ezt a néhány órát —, még mielőtt megérezte volna a bomló test szagát, hirtelen rádöbbsent, önmaga előtt is szinte hihetetlenül — mert gondolatban már a távoli jövőben járt —, Polja holttestének jelenlétére. Ez, noha nem akarta, visszarángálta, nagyon is vissza, úgyszólván a kezdet kezdetére, ám mindenképp vissza abból a jövőből, ahova gondolatban már átlépett, át a senki földje homályos demarkációs vonalán. Az, ami visszarántotta, aligha volt szagnak nevezhető, inkább csak a rothadásnak alig észlelhető fluidumos, spirituális reszketése, talán csak az a tudat, hogy hulla van a szobában. Eszébe jutott az az öregember, annak idején a Duna-parton...”

Nagy, markáns epizódok sorakoznak: Bóhm gyógyszerészék mezítele-

nül „savanykás állat- és ürülékszagban”, tántorogva, majd a kivégzés előtt még szükségét végezve; a sorból kirohanó fiatalasszony alakja, aki után „sötét lányhaj-tajték úszott”, aki kislányát vetközteti meztelenre, s azt kérdezi a katonáktól, hogy mikor kerülnek sorra, mert a kislány megfázik; a hóhérrel előléptetett községi sintér, Kereki, amint társával egy lánytestet fűrészel, hogy a folyó jegén vágott lékbe férjen. S a község háza udvarán történtek, mielőtt még a Duna-partra szállították volna a község zsidóságát: a „melles, szeplős orrú lány” megerőszakolása, a lány apjának a meggyalázása, hiszen kitepték bajuszát és levágták orrát, végül a lányfej szétmarcangolása. Nem verista leírásokban sorakoztatja ezeket a jeleneteket az író. Az emlékező Marijával mintegy értelmezteti, megérteti a történeteket. Amit a még majdnem gyermek csak látott, a tábor halál-iskolájában a nagy létkérdésekből leckéket kapott, és megmenekülésre ítéltetett, táborban fogant gyermekét megszült asszony bölcséleti szempontból is fel tudja fogni. Az emlékezik, aki már a „reményt és szeretetet Isten nélkül” képzei el:

„Az emberben is tán valamilyen vadállat ébredt föl, az győzi le az észet, magát az embert, és az öregembernek ez a *bocsássanak meg*-je nem a bocsánatkérés, nem a szégyen szava volt, inkább a keserű méltatlankodás amiatt, hogy benne is fölébredt ez az állat, mert amikor az ember esze már belenyugszik a halálba, és valamilyen bonyolult, majdnem matematikai számítás szerint fölfogja a Semmit, akkor a lemeztelenedett és magára hagyott vadállat harcolni kezd életben maradásáért, az élthez való jogáért (saját fegyverével, természetesen) és a győzelemért, mert az ész megint csak valamilyen sajátos logika szerint hódolt be a halál előtt, ám ez a logika nem a vadállat logikája; az állat nem ismeri a valószínűségszámítás bonyolult törvényeit, nem törődik a halállal — csak élni akar, semmi mást...”

A kisregény gondolati íve a „kiválasztott” Marija eszmélkedésének görbét követi, és egy „emberi” hitvallás boltozatát képezi, amely detronizálja az isten-fogalmat, és egészen emberi relációkban gondolkodik egy olyan utópia szellemében, amelyben azok hisznek, akik az embertelenség rondabugyraiban is meg tudták őrizni emberbe vetett hitüket. Jeleztük már, hogy az író a Deus ex machina működtetése segítségével tudta csak hősnőjének ezt az új evangéliumi hitet megszerezni, mit talán bergsonizmusnak is nevezhetnénk az író útmutatása nyomán (az örök nietzscheánusok ugyanis!). Mindez azonban az író igazságának a hiteléből mit sem von le. Danilo Kiš „optimista” korszaka azonban ezzel a regényével mindenképpen lezárult.

3.

A 44. zsoltár elkészülte után öt esztendővel később, 1965-ben jelent meg Danilo Kiš új, terjedelemben is nagyobb regénye, a *Kert, hamu*.

Egy trilógiaszerű kompozíció első része tulajdonképpen, mert az erre következő két könyve, az 1970-es *Korai bánat* és az 1972-ben megjelent *Fövenyóra* is ugyanazt az emlékvilágot, „emlék-kertet” tárja fel, amelyből a *Kert, hamu* írása közben merített. Ennek a gyermekszem fényképezte világnak művészi értékét *A 44. zsoltár* írása közben fedezte fel. A személyesség ugyanis ennek a lapjait már befutotta, az apa alakjában pedig már művészi alakot is öltött Sam Eduárd, az itt még Edinek becézett regényhős, akinek élettörténetét is felvázolja, és sejteti lelkiségének azokat a vonásait is, amelyek a *Kert, hamu* esemény-motorját adják. Egy szerencsétlen vállalkozókedv, amely sikertelenségekre van ítélve („az apa mindenét befektette valamibe, és minden elveszett...”), egy életút, amelynek nincsenek emelkedései, csak mélypontjai, hiszen a bukás után tisztviselő, majd egy külföldi kefégyár ügynöke, később munkanélküli, a negyvenes évek elején halálra ítélt zsidó, aki a *Kert, hamu* lapjain az egyik tábor kerítése mögött tűnik el az utána sóvárgó kisfiú (és az olvasók) szeme elől. De az a menetrend, amely új regényében kap szerepet, már a *Manzárd* „fellegjárójának” is féltve őrzött rekvizituma az utazás képzetével egyetemben. S illatoztak a vadgesztenyevirágok is *A 44. zsoltár* egyik, az Annielláról szóló, epizódjában — annak jelzeteként, hogy ezek azok az emlék-tömbök, amelyek adottak voltak számára és kísérték nemcsak a kreatív pillanatokban, hanem emberi hátköznappjaiban is.

Ezek tehát írónk „múltjának” tartóoszlopai, történelmének pillérei, és elégségesnek látszik a legkisebb „prousti” ösztönzés is, hogy általuk előcsalhatóvá váljék a hétéves fiú szemébe rögződött egykori életképek sora, megidézhetővé váljanak az utolsó háborús esztendőök valahol Nyugat-Dunántúlon Baksa, Lendva, Zalaegerszeg térségében, ahová sorsuk elől futó szüleivel eljutott. A *Kert, hamu* egyik alapvető jellemzője, hogy az író immár tudatosan keresi az „emléket”, nem bízva a véletlenre felidézésüket, mint első két regényében. Meg tudja határozni is tehát, és nevezi az „emlék malasztjának”, s mi több, egy értekezésszerű részletben — akárcsak Proust — a maga „bergsoni” képzeletének a természetét is leírja:

„Az istállószag, a széna és a húgy szaga egyszerre felidézte bennem annak a teveszőr pokrócnak a szagát, amelybe a lábunkat burkoltuk, abban a ma oly messzinek rémlő időben, amikor még a vadgesztenyék utcájából indultunk utazásainkra a pirkadatba. Mert kisgyerek korom óta betegesen érzékeny voltam, s a képzeletem mindent túlon túl gyorsan tudott változtatni: olykor elég volt egyetlen nap, néhány óra, vagy egy közönséges helyzetváltoztatás ahhoz, hogy a legmindennapibb eseményt, melynek lírai értékével, amíg tartott, egyáltalán nem voltam tisztában, egyszerre valami visszhangzó világosság vegye körül, amilyen csak a lírai feledés erős előhívó oldatában évekig őrzött emlékeket szokta koronázni. Nálam, mondom, ez a galvánzó eljárás, mely a tárgyakat és arcokat vékony aranyréteggel s a patina nemes kormával vonja be, valami kóros

intenzitással ment végbe, úgyhogy a tegnapi kirándulás, ha valamely tárgyi adottság bármiképp rádöbbsentett végérvényességére, arra a tényre, hogy soha többé nem ismétlődhetett meg, már másnap mélabús és homályos tündések forrásává válhatott számomra . . .”

Nem volt tehát nehéz az emlékfelidőzés mechanizmusát beindítania, különösképpen, hogy sem a *Kert*, *hamu*, sem pedig a *Fövenyóra* lapjain a megidőzés öncélját nem találjuk. Az egykori kisfiú jelene — az író emlékei csak az ürügyet szolgáltatják, hogy a világról, abban elsősorban Eduard Samról, az apáról, beszéljen — arról az igazi, vérbő „fellegjáróról”, aki a modern Ahasvérus alakját kapja a művészi megformálás során. Nem szentimentális utazás tehát az íróé gyermekkora varázslatos kertjébe, bár emberi ragaszkodásának jeleivel akár a lélekbúvárok is foglalkozhatnak. Kiš elemzőkészsége ilyen érzelmességet nem is tesz lehetővé, s még a *Korai bánat* lapjait sem elrövidülésének harmatcseppjei áztatják, hanem lírai evokációjának akvarellszínei. Ha világirodalmi analógiákat keresünk, azt kell mondanunk, hogy egy Proust tollára méltó életkort Kiš Robbe-Grillet és társai szándékának szellemében mondott el, közben megőrizve eredetiségének minden ismervét is, annyira sajátjaként tudta emlékvilágát művészileg megszervezni, embertenyészetét pedig életre kelteni, mindenekelött az apa tragikusan a gyermekkor képei fölé magasodó alakjával, aki a bibliai próféták egyenes leszármazottja, nem pedig egy Felix Krull oldalági rokona, aki apró ügyeskedésekkel és szélhámoskodással akarja egzisztenciáját biztosítani. S mi keresnivalója lehet egy kisszerűségek közé szorított prófétái lelkületnek a harmincas-negyvenes években, amikor még a család tagjai is élhetetlennek tartották, s nem értették azt a sajátos zsenialitást, amely benne szüntelenül dolgozott, s amit évtizedekkel később is csak fia csodált, nevezve apját hol zseniálisnak, hol fenségesnek, hol ünnepélyesen csak így: „atyámnak” — például a regény nagyon is jellemző felkiáltó mondatában: „Ó, élet; ó, világ, ó, szabadság! Ó, atyám! . . .” Ki volt tehát Eduard Sam, akit a gyermek csodált s a férfi megérteni akart regényt írva róla? Egyszer például a következőképpen jellemzi: „Sam úr, a mágus és kapitalista, a szerelmi csöddlovag, az érzelmek részvényese . . .” Másutt viselkedését „egy megdöntött orosz hercegéhez” hasonlítja, legnyomatékosabban pedig Ahasvérusként állítja elének, aki a Nyugat-Dunántúlra, szülőföldjére, amely különben Joyce Bloomjának az őshazája is, megy vissza már a I. világháború idején, betölteni végzetét, hogy igaza legyen a jóslatnak, amely meghozza szabadulását is sorsa kényszerétől, megváltva önmagát. S mint-hogy a regény-idő kalendáriumi évszáma az 1942-es esztendő, tudjuk, a XX. század nagy történelmi, európai méretű pogromja nyeli majd el, hiszen istene nem küldött érte tüzes szekeret.

Ahasvérusról lévén szó, az utazás motívumaiból épül fel az Eduard Samról szóló regény is. Kiš regényeinek állandó motívuma az utazásé, a vándorlásé — gyalog, kocsin, vonaton, képzeletben. Eduard Sam vasúti

tisztviselő, a JDŽ és a MÁV alkalmazottja, éppen ezért már ösztönösen lakásait a vasútállomások közelében keresi. Nem véletlen tehát, hogy már a *Manzárd* hősenek fülében is fel-felhangzott a mozdonyok füttye, s hogy féltve őrizi a menetrendet. Mert a menetrend Eduard Sam „életműve” is, az a bizonyos „Közúti, tengeri, vasúti és légiforgalmi kalauz (Kiadta Engl & Comp. Novi Sad. Đorđe Ivković nyomdája)”, amellyel anyagi természetű kérdéseit szeretne volna rendezni. Közben magába szívja az utazásvágy mérgeit is: „Apámat ugyanis, míg menetrendjén dolgozott, lassanként egészen megfertőzték az országok és városok nevei, úgyhogy ama nagyon is haszonelvű és gyakorlatias szándéka ellenére, hogy összekösse a tengereket és a kontinenseket, az a csábító, káprázatos eszme uralkodott el tudatában, hogy egy ilyen mőzesi művelethez nem elegendő csupán egy vonalat húzni két távoli város közé, és odabiggyeszteni a vonat vagy hajó indulásának és érkezésének az időpontját...” A vágyakozásról szóló „apokrif szentírás” válik tudatában a menetrend, s benne valójában egyetlen kérdésre keresi a feleletet: „Hogyan utazzunk el Nicaraguába?” Amennyire költői kérdés ez (hány költő vágyakozott éppen a harmincas-negyvenes években távoli, békét és boldogságot ígérő szigetek után!), annyira a szorongatott és fenyegetett ember menekülésvágyának a kifejeződése is. Az ösztönökbe felszívódott veszélytudat, a szorongások kergetik Újvidéktől Zalaegerszegig:

„Magára vállalt minden gondot az utazás körül, minden erejét beleadta, bár sejtettük, hogy maga sem tudja utazásának a célját és értelmét. De nem is érdekelte. Csak annyit tudott, hogy be kell töltenie a nagy prófécia egy fejezetét, mert meg volt írva élete könyvében, hogy kóborolni fog és menekülni »fejveszette«, s ezért beült a legelső szánkóba, rohant a legközelebbi helység felé, kerülőkkel, a legrosszabb utakon, teljesen közömbösen hagyta a tény, hogy sorsában kénytelen-kelletlen mi is osztozunk...”

A „nagy prófécia” beteljesedésének — ez Eduard Sam élete, biblikus pátosának” is a gyökere — két feltétele volt: az egyik a visszatérés a szülőföldre, a Nyugat-Dunántúl tájaira, a másik pedig a haláltudat kialakulása, amely a *Fövenyóra* vezérmotívuma. Az írónak sikerült a szülőföld- és a halálképzet összekapcsolása is, ilyen módon pedig két regénye „szinoptikus” voltak a hangsúlyozása. A *Kert, hamu* fejezeteiben érzéki születése földjére (s nem kell-e az ígért földje képzetre gondolnunk Mózes emlegetése kapcsán?), és a *Fövenyóra* lapjain fogamzik meg Eduard Sam szívében a halál-csíra, egy egészen női princípium képzetkörében. „En bátran bevallom: az én szívem menstruál — olvassuk a *Fövenyórában*. Zsidóságom elkésett, kóros menstruációja... Az az úr, akit az utcán elmenőben látnak, igen tisztelt hölgyeim és uraim, ez az ötven felé járó úr, szürke öltönyben, arcélkeretes szemüveggel az orrán, sétatobbal a kezében és sárga csillaggal a mellén (amelyet azonban önök nem látnak, mert eltakarta az aktatáskájával), ez az úr, hát igen, menstruál... Férfi-

menstruáció? Nem. Hanem a női princípium legvégső konzekvenciájának megjelenési formája. A szív havi virágzása. A halál csírája. Weltschmerz...” Erre építi a halálképzetnek egy másik, mágikus-babonás, egyben pedig intellektuális szféráját, arra a közhiedelemre alapozva, hogy a „fali foltokból meg lehet jósolni a jövőndőt a Rorschach-féle eljárás szerint”:

„Mit mutat ez a folt? — Tengert. — Mit még? — Nagy vízben hanykolódó hajót... varangyos békát... boszorkánypillét... vaginát... tátott torkú kutyát... vaginát... — Csak folytassa: mit lát még ebben a foltban. S. úr? — A medencecsontom röntgenképét a fogantatás pillanatában. — A fogantatás pillanatában? Miféle fogantatásra gondol? — Intellektuális fogantatásomra. — Mi van foganóban az ön intellektusában?

— A halál, uram!...”

Kiš regényeinek tengerszintjén viszont egy boldogtalan, félig zsidó, félig Crna Gora-i család hétköznapijainak eseményei sorakoznak. A *Kert, hamu* cselekményében az Újvidékről a dunántúli rokonokhoz való érkezés, az apa szülőföldjén való elhelyezkedés és a társadalmi nyomorba süllyedés, majd az apa elhurcolásának mozzanatai sorakoznak a Sam fiú emléképeinek a keretében. A *Fövenyóra* Eduard Sam (azaz: E. S.) Újvidékre való visszatérésének epizódját terebélyesíti regénnyé egy 1942. április 5-én keltezett valóságos levél szövegének ürügyén — körülbelül azzal a módszerrel, amilyennel egy ellenséges szándékú vizsgálóbíró akar fényt deríteni egy ügyben. Egy magára hagyott, a rokonság nem támogatta család hétköznapijainak apró epizódjaiból építkezik az író: az egyikben lírai futamokkal tarkított tényközléssel, ami a modern próza dokumentumigényének is egyik megjelenési formája (*Kert, hamu*), a másikban a (*Fövenyóra*) a Joyce-tól tanult kérdve kifejtő módszer segítségével (ezek a „Vizsgálati eljárás” és a „Tanúkihallgatás” című fejezetek), amelyet a belső monológok vesznek körül (az „Útirajzok” és az „Egy örült feljegyzései” című fejezetekben), míg a *Korai bánat* lapjain a gyermekszív megőrizte pasztellképek sorakoznak, „csupa kis történet”, „apró-cseprő, vidám és bús élmény” — sok-sok lírai futammal, megrengéssel és mélabúval, de az életöröm apró gejzireivel is. Nem nehéz tehát az olvasónak megtalálnia a három mű közös pontjait sem. Mert Kiš nem keres könyvről könyvre haladva új és új életerületeket a hatvanas években. Elég neki az az epikával átitott lírai életanyag, amit „családi” krónikája kínál számára — emléket, hangulatot és pár családi dokumentumot, amolyan „holt-tengeri tekercset”, így Eduard Sam valóságos levelét, amely a *Fövenyóra* végén olvasható. Tartósan kíséri a legendás, már mitológiába illő apa alakja, az Ahasverus és a „tékozló fiú”, és az írónak elég pár életepizódja, hogy betöltse a regények világát: elnyomja az anyát, beárnyékolja gyermekei sorsát, megkeseríti életüket előbb kalandos üzleti vállalkozásaival, később részegeskedésével, majd a munkatáborba kerü-

lésével. De ehhez az életanyaghoz (amely különben dokumentumértékű) az író a három műben három ábrázolási módszerrel közeledik, s változnak nézőpontjai is. Zárt és egyenes vonalú történetet mond el a *Kert*, *hamuban*, emlék-blokkokat rakva egymás után egy megidéző módszer segítségével, s ha elemzésről beszélünk, akkor az írói önvizsgálatra hivatkozhatunk elsősorban. A *Fövenyóra* viszont egy egészen rövid időszak elemzése. Az előbb említett emlék-blokkok most az elemzés diktálta összevisszaság képét mutatják, mintha az író szétdobálta volna őket — terv szerint —, hiszen mindegyik E. S. valóságos levelének központi szerepét szolgálja. Regényei végső fokon tudat-rekonstrukciók tehát: a *Kert*, *hamu* és a *Korai bánat* szövegében az író önnön tudata egykori állapotát „állítja vissza”, a *Fövenyóra*-ban E. S. tudatát, ebben pedig egy egész kor és egy emberi élet képét rekonstruálja.

S teszi egészen nyilvánvalóan egy pályaszakasz végén ezt. Az új utakra térés szándéka ugyanis a *Fövenyóra* lapjain már jelt adott magáról: a költői fikciónak a valósággal való ötvözését itt kísérletezte ki.

4.

Új, 1976-ban megjelent könyve, a *Borisz Davidovics síremléke*, végül is megmutatta, hogy a kísérletező kedvű, a modern világirodalom sok rejtelmait ismerő, prózatörekvéseinek szellemét megértő író milyen irányban indult tovább a *Fövenyóra* befejezése után. „Lelket” nem, csak művészi módszert cserélt új kötete hét elbeszélését írva, s nyilván ki lehetne mutatni, milyen erős szálak fűzik ezeknek az elbeszéléseknek az alakjai az Ahasvérus—Eduard Sam alakjához, rajta keresztül pedig a „fellegjárónak” már a *Manzárd* szövegében kirajzolódó ember-képletéhez. Sajátos utat futott be tehát az írói képzelet, amely először egy Orpheusz-pózban önmagával és a világgal kacérkodó, írónak készülő belgrádi fiatalembert teremtett, azután Eduard Sam alakjában ennek a típusnak egy egészen földi alakját bontotta ki a közelmúlt történelmi kódéből s a mitikus emlékezet ősrétegeiből, hogy novellás könyve hőseiben a „fellegjárás” olyan forradalmi s egyben tragikus változatait mutassa meg, amelyekben az emberi természet és a történelmi helyzet néz farkasszemet egymással.

Danilo Kiš prózavilágában kiszolgáltatott az ember: erők kapják fel és röpítik, azután mintegy a történelem „indokolatlan tetteként” ellene fordulnak, kiejtik markukból, és az ember suhanni kezd, hogy éles csattanással ütdödjék a földhöz, s véres hústömegként maradjon ott. Romantikusok indulnak életútjukon, és nihilisták, kiégett szívű arkanyalok fejezik be földi pályafutásukat, hogy legendájuk éljen tovább. Egyetemes érvényű konfliktus tehát a hősöké ezekben a Kiš-novellákban, az kutatókedv minden történelmi korszakban megtalálja testvérüket — a XX. századi írók pedig különösképpen figyelik őket, mintha korunk különösen

érzékeny lenne az ilyen emberi-társadalmi összeütközések iránt. S nem véletlenül. Századunk a nagy forradalmi átalakulások százada, éppen ezért a forradalmár és a forradalom viszonylatai is kézenfekvőek. Hogy tragikus felhangjai vannak, arra az 1919-es nemzedék döbbsent először a forradalmi célok és forradalmi eszközök mérlegelésekor, a machiavellizmus és anti-machiavellizmus dilemmái között őrlődve. Azután a harmincas-negyvenes-ötvenes évek időszerűsítették éppen ezt a kérdést, s nyilván joggal lehetne ezt a három évtizedet a nagy perek korszakának is nevezni. Fények és árnyak, Élet és Halál tusái, az emberi sors tragikus látványa bontakozik ki a szemlélő szeme előtt. Nem „új” tehát Danilo Kiš kérdésfeltevése sem a *Borisz Davidovics síremléke* elbeszéléseiben. Tudjuk, Sinkó Ervin *Aegidiusz útra kelése* című kisregényének (hogy csak a szemhatárunkon belüli példára hivatkozzunk) ugyanaz a kérdése, ami Danilo Kišé is: „Vajon az égi és földi paradicsomba csak véren és tűzön át juthatunk?” De új, ahogy ennek a tragikus korszaknak áldozatai lelkében felfedezi és feltételezi a „semmit”, amikor azokat a hírhedett politikai perek gépezete magával ragadja, és önmagukhoz nem méltó helyzetekben kell eljátszaniok a nekik kiosztott szerepet. „Semmit semmiért...” — ez végső pont, ahová Kiš hősei jutnak:

„...Az az ember, aki erre az eretnek és veszedelmes gondolatra, az önnön létének hiábavalósága gondolatára bukkant szívében, most ismét (ezúttal utolsó) válaszút előtt áll: megbékélni a lét ideiglenességével ennek az értékes és drágán szerzett felismerésnek a nevében (amely kizár minden erkölcsiséget és amely tehát az abszolút szabadság), vagy pedig, ugyanennek a felismerésnek a nevében, átengedni magát a megsemmisülésnek...” (Borisz Davidovics síremléke)

A „semmi” kérdésével ugyan találkozunk Lengyel Józsefnek a szibériai munkatáborokról és konstruált perekről szóló írásaiban is. Az ő *Közeledünk* című elbeszélésében olvassuk: „A part, ahol kiszálltunk, olyan volt, mintha valahol, egész közel, valami szélvert, a kövek közt ferdén támo­lygó táblának kellene állni, rajta figyelmeztető felírás: »Vigyázz! A következő lépés már belépés a semmibe.«” Kiš nemcsak a börtönök, a vizsgálóbírák föld alatti szobái vagy a munkatáborok világában fedezi fel a „semmit”. Őt a perek neves vagy névtelen vádlottjainak a lelkében keletkező „semmi” kérdése izgatja, annak az „úrnek” a kialakulása, amelybe az ember lelkiségének kell behullnia. Legmarkánsabb hőse, Novszkij, a „bolsevik Hamlet” találja magát szembe a „lenni vagy nem lenni” kérdésével, s hogy ezek a kérdések már másként fogalmazódnak meg, mint a haláltáborban dr. Nietzsche és Jakob szembenállásában, miként azt *A 44. zsoltár* lapjain fejtegette, hőseinek és helyszíneinek megválasztása jelzi. Fölöttébb jellemző azonban, hogy Kiš hőseiben nem merül fel kiélezetten a kommunizmusba vetett hit kérdése, mint például Lengyel József írásaiban. Nála a sztalinizmus áldozatai csak önnön morális integritásuk foszlányainak megőrzéséért küzdenek, ezért mennek

bele az önvádaknak és beismeréseknek abba a játékába is, amelyet a vizsgálóbírók kínálnak fel nekik. Éppen ezért csak a novellák olvasói szűrhetik le a tanulságot, hogy a hősök olyan világba csöppentek, amelyekben nyoma veszett az ésszerűségnek. A hősök tudatából hiányzik az a többlet, amelyet például Lengyel József Kicsi, mérges öregúr című novellájában a valószínűség-számító mérnök még bír, aki a következőképpen replikázik a „Lehetetlen, hogy senki se értse.” mondatra: „Érteni talán érti. De csak úgy, ahogy az értelmetlenségről tudjuk, hogy értelmetlen. Látják, hogy »őrültség, de van benne rendszer«, mint a mi színészünk szavalja a »Hamlet«-ben...” Kiş azt a fölöttébb jellemző zavart ábrázolja, amelyet Lengyel József szerint is régi kommunisták éreznek, akik törvényszerűségeket keresnek, és nem találnak, mert nem jut eszükbe, hogy lehetséges az övékétől különböző, azzal ellenkező előjelű „logika” is, s mi több, hogy maguk ennek fogaskerekei közé kerültek. Nincs határ tehát bűnösség és ártatlanság között sem: az abszurdum ásitó torka nyeli el a novellák hőseit. Erről pedig az abszurdum klasszikusai sem álmodtak.

Kiş nem tudja ezt a különös, ám három évtizeden át nagyon is létező világot belülről megmutatni, nem is akar tehát hősei lelkébe hatolni. Ő „történetírójuknak” szegődik el csupán, és úgy látszik, elsősorban filozófiai és művészi célok lebegtek szeme előtt — nem pedig kimondottan politikaiak, minthogy a sztalinizmus művészi-politikai bírálata csak egyik aspektusa novellás könyvének, hiszen más korban játszódnó novellát is közzétett kötetében. De megkockáztathatjuk azt az állítást is, hogy írónkat valójában nem annyira a kor érdekli, amelyben hősei élnek, hanem a romantikus ember típusának nagyobb részét XX. századi, kisebb részben történelmi megjelenési formája — maga a romantikus emberi sors. Erre enged következtetni az A. A. Darmolatov rövid életrajza című elbeszélésének bevezető mondata is: „Napjainkban, amikor a költői sorsok igen csak a kor, az osztályhovatartozás és a környezet riasztó szabványai szerint alakulnak, s az élet sorsdöntő eseményei... a kaland ízét nélkülöző, vérszegény eseménysorrá alacsonyodnak...” Kiş ideálja kétségtelenül Borisz Davidovics — egyik álneve szerint Novszkij —, aki szinte hibátlanul tudja végigjátszani az „argumentumoknak, szenvedélyeknek, meggyőződésnek és fanatizmusnak azt a rettenetes játékát”, amiben — az író szerint — még manapság is részt venni kényszerül, aki élni (és beszélni) akar az „igazságért”, a szabadságért, a proletariátusért, a forradalom céljaiért”. A megtettesült romantika ő, a nem közönséges, a nem hétköznapi vagy szokványos forradalmár, nem az, aki ágyban, párnák közt halhat meg élete sodrása szerint, de akinek mégsem adatik meg a hősi halálnak a kegyelme a XIX. században kialakított mércék szerint — az utolsó feladata „egy hamis beismerés morális kötelességévé” degradálja forradalmár elkötelezettségét. Borisz Davidovics prototípusát az 1920-as esztendőök szovjet prózairodalma teremtette meg,

Babel vagy Pilnyák műhelyében kell modelljét keresnünk. Kišnek csak az ilyen életek végét kellett a harmincas-negyvenes évek sorsmegoldásai szerint igazítani. Véletlen-e, hogy írónk nemcsak rokonszenvezik a Borisz Davidovics vérmérsékletű és sorsú hősökkel, hanem bámulja is őket. „Tudományos” életrajzukat ígéri tehát, ám legendájukat költi meg, olyan módon, hogy egy alakoskodó, a tárgyilagos, a valóságghú közlésmódot imitáló előadásmódot alakít ki a költői fikció és a valóságkelemek összejátszatása révén. Ne nyomozzuk tehát, hogy kik voltak vagy voltak-e egyáltalán hőseinek életből vett modelljei! De azt sem szükséges vizsgálni, hogy milyen a képzelet és a valóság munkájának az aránya ezekben a novellákban, mert az író csapdájába eshetünk. Nevezetesen arra kellene döbbernünk, hogy azok a részletek, amelyeket fantasztikumuk és költői túlzásaik révén az írói képzelet munkájának tartunk, valójában a „valóság” másolatai, s hogy amit „valóságnak” látunk, az írói imagináció terméke csupán. Egyetérthetünk tehát az íróval, hogy korunk is produkálja a legfantasztikusabb emberi sorsokat és emberi szituációkat s az írónak aligha lehet szebb feladata, mint hogy a valóság nyomába szegődjék, és történetírójukká váljék az ilyen sorsoknak, s e sorsok tükrében pedig a kornak is, amelyben éltek.

A kérdés, amelyet Danilo Kiš novellás kötete az olvasónak szegez, a fentebb elmondottakból egyenesen következik. Hogyan értelmezni és hogyan írni ezekről a XX. század egy időszakára annyira jellemző hősookról? A novellák végső értelme szerint olyan világról van szó, amelyben a forradalom hősöket szül, hogy azután felfalja és elutasítsa őket. Kelet-európai tragédiákról van szó ugyanakkor, hiszen csak a Kutják és könyvek című novellájából vetődik nyugat-európai városok égő gettóinak fénye erre a világra — legalább hatszáz évnyi messzeségből, a „sötét” középkorból, ahol ősmintája készült mindannak, ami Kelet-Európa térségeiben századunk három évtizedében játszódott le. „Igaz” történeteket ígér tehát, ám, mint mondja a Rózsafanyelű kés című novellájának az elején, csak akkor lenne „igaz” a története, ha „románul, magyarul, ukrán vagy jidis nyelven mondaná el, vagy, s mindenekelőtt ezekből a nyelvekből kialakított keveréknyelven”, amelybe egy-egy orosz szó is vegyülne. Kiš hat hősnek az életrajzát mondja el (nem számítjuk „középkori”-történetének hőseit, Baruch David Neumenét) a történetíró modorában, tényekre és forrásokra hivatkozva, nem feledkezve meg természetesen a „moderneknak szentháromságáról”, a „színekről, hangokról és illatokról” sem. A novellák jellegzetessége azonban nemcsak a „kelet-európaiság”, hanem a kelet-európai zsidó kolorit is, mindenekelőtt pedig az epikus „hang”, amely feledtetni tudja, hogy az író a hősök útjának életanyagát inkább csak jelzi, mint elbeszéli, s elég számára néhány biztos kézzel kidolgozott epizód (ilyennel minden elbeszélésében találkozunk!), hogy a csorduló életbőség illúzióját keltse az olvasóban. Hadd hivatkozzunk például A rózsafanyelű kés című novellában Miksára, aki

az élő görényt megnyúzta, és kifordította a bőré, mint a kesztyűt; Az emse, amely felfalja tulajdon gyermekeit címűben a spanyol front jelenetére, illetve a hajóútra; a Géporoszlánok címűben a mise-komédiára, amely Potemkin városának képzetével felel; A bűvös kártyajáték címűben Taube doktor foetus-gyűjteményére, amelyben minden foetus egy megölt forradalmár nevét viselte, illetve a táborban dívó hazardjátékok leírására, amelyekben Taube élete a tét; a Borisz Davidovics síremléke címűben a vizsgálóbíróval való jelenetre, míg az A. A. Darmolatov rövid életrajza című novellában a hajnali három óraker megszólaló telefon epizódjára. A kötet egységét Kiš központi hősné, Borisz Davidovicsnak a személye biztosítja, akinek sorsa összefonódik mind az esztergomi születésű Taube doktoréval, mind pedig Darmolatovéval, de kapcsolat van a Géporoszlánok és Az emse, amely felfalja tulajdon gyermekeit című novella között is: az ír forradalmárt az a Cseljusztnyikov tartóztatja le, aki a mise-komédia eljátszása után ugyancsak áldozatszerepre ítéltetett.

Nem zárhatjuk szemlélődésünket anélkül, hogy meg nem említenénk a Borisz Davidovics síremléke című Kiš-kötet kiváltotta irodalmi háborúságot is. Minthogy azonban nem foglalkoztunk Danilo Kiš két *Po-etika* című kötetével, nem foglalkozunk az *Anatómiai lecke* című vitairatával sem, amely az 1978-as esztendő tavaszának kétségtelenül legérdekesebb szerbhorvát nyelvű kiadványa. Ennek egyes részei műhelytanulmány értékűek, s éppen ezért novellás kötete megértéséhez szolgáltatnak adalékokat. Nem törekedtünk hasznosításukra, emlékezve az írói önértelmezésekben rejlő veszélyekre, különösképpen, ha olyan szenvedélyes hangúak, mint Danilo Kišé is. Miroslav Krleža *Leszámolásom velük* című kötete óta Kiš *Anatómiai leckéje* az első ilyen könyve a háború utáni jugoszláv irodalomnak — tanulságai sem a szépiró Kišre vonatkoznak elsősorban, hanem a szerb irodalom belső viszonyaira. Ezeknek feltárására pedig semmiképpen sem vállalkozhattunk.