

## HÁROM ESSZÉ\*

JUHÁSZ ERZSÉBET

HAZATALÁLNI — OTTHON LENNI

— Meg voltál lepve, ugye, hogy itt találsz a lakásban? És minden megvan, minden a régi, mi? — kérdezi boldog vihogások közepette Grynaeus Ottó, Ottlik Géza Minden megvan című elbeszélésének egyik szereplője gyerekkori barátjától, Jacobi Pétertől, amikor az harmincévi távollét után visszatér Budapestre.

Jacobi naponta végigjárja az egykori Széna-piac környékét, ahol valaha, gyerekkorában laktak. Házukat lerombolták, hosszú ideig Ottóék házát sem találja. De beismerhetetlen igényeink és eltökélt szándékaink között nemegyszer óriási az eltérés. „Nem is a saját házukat kereste; — olvashatjuk — sőt megkönnyebbüléssel látta az oda nem illő magas házat a helyén. Talán épp erről akart bizonyosságot szerezni. Hogy nyoma sincs a régi lakásuknak, egy por-szem sem maradt belőle.” Szándékként mindez kétségkívül igaz. Csakhogy van-e ember, akit tisztán a szándékai vezérelnek? Mi-

\* Vannak a személyiség problematikájának csak irodalmi alakok alapján és ürügyén megragadható jelenségei és tünetei. Annál is inkább, mivel sem a filozófia, sem a pszichológia irodalmában nem találhatunk az egyes emberre vonatkozóan olyan komplex, konkrét szituációba és milióbe ágyazott személyiségrajzot, mint a szépirodalmi művekben. De vajon nem csonkítom-e meg ezzel az irodalmi mű öntörvényű egészét? Hiszen a mű megformálódását is elemző írások megbízhatósága éppen abból ered, hogy sikerül megkerülniük a hamis és sematikus általánosítások buktatóját. Fontosnak tartom szóvá tenni e dilemmát még e kötetlen írások előjárójában is, minthogy szerintem akkor lehet létjogosultságuk és megfelelő funkciójuk az ilyen típusú reflexióknak, ha tárgyakat elhatárolják a konkrét szépirodalmi mű egészétől. Mert e megszorítás-sal már elmondható, hogy közvetve ugyan, de az ilyen típusú írások is azt bizonyítják, hogy az irodalmi mű, legmélyebb lényege szerint, önmagunk megismerésének egyik legjobb eszköze. (J. E.)

vel magyaroznánk önmagunk, a tulajdon jó közérzetünk elleni, nem is oly ritka vétségeinket, ha tisztán a szándékainkon múltának a dolgok? Sőt, a legkézségesebben talán akkor tudunk jót akarni magunknak, amikor már végérvényesen eldöntődött bennünk az ellenkezője.

Amikor Jacobi Péter ott sétálgat a néhai Széna-piac tájékán, érzékeit már átjárta, megbabonázta a gyerekkor emléké- és élményköre. A virágokat, a fűvet gyermekszemmel látja. S a megleve nedett, szó szerint is gyerekkori látás szögéből (leguggolva, „ülep-magasságból”) kutatva-tapogatva talál rá Ottóék házára is, ráismerve a kapubejárat egy kövére. Ravasz és bölcs fordulat az Ottóék házára való rátalálás, s magára Ottóra, hisz Jacobi halottnak hitte őt. Azért ravasz és bölcs ez a fordulat, mert tudjuk jól, ami nincs már, az szabadabban formálható a képzeletben. Az meg is hamisítható. Sőt, alighanem elkerülhetetlenül meg is hamisítódik, végül is. Mert úgy könnyebb róla tudni. Mert úgy hamisítódik meg, hogy könnyebb lehessen tudnunk róla. De rátalálni az egykorinak a roncsára — lényegileg más szituációt teremt. Megkerülhetetlen, átugorhatatlan. Nem hagy egerutat. A megismerés — ráismerés — olyan kényszerítő erejével hat, amely elől nem menekülhetsz.

Hazatalált volna hát Jacobi, amikor meglelte barátjéék házát, s magát Ottót is? Képzeljük el azt a megdöbbenést, hogy halottnak hiszünk egy régi barátot, s az még él. El, tehát mindenképp változott is az idők folyamán. Semmiféleképp sem lehet azonos azzal a kövülettel, ahogyan emlékezetünk tárolta és tartósította. De Ottó változása előre kalkulálhatatlan is lett volna. Ő nem megváltozott, hanem eltorzult.

„Nem is a saját házukat kereste.” Végső soron bizonyosan nem azt. Mert nem a szülőházon, nem is az ismerős házakon múlik. Csak az érzelgős lelkek tudják átejtetni magukat, hogy ezen, ilyeneken múlik.

Minden jó író számára végső soron csak ürügy mindaz, amiről művében konkrétan beszél. Természetes, hogy végső soron nem a hazatérésről van itt szó. Mint ahogy nincs életünknek egyetlen olyan korszaka sem, amelyet felidézhetnénk, s érdemes lenne felidézniünk megélt életünk egészétől függetlenül, tisztán önmagáért. Ám minden jó író tudja azt is, hogy az ilyen ürügy, ürügy kell hogy legyen a javából, hogy az olvasó figyelmét ingerelje. Még hogy a figyelmét; szemét, fülét, orrát, száját, még a bőrét is. Ott-

lik még a beszéd közbeni váratlan kifulladásokat is érzékeltetni tudja, a leírt szavak mögött megérezzük még a futó arcpirulásokat is, egy ártatlan nyelvbotlás képes megsejteni a beszélő teljes belső fellazulását is.

Nem a gyerekkori házról van szó, nem a gyerekkori színtérré való hazatalálásról. A felforrósodott, eleven jelen időről van szó. A közérzet megfogalmazásáról. Minthogy igazából egyedül ez lehet számunkra mindig is aktuális. Hazatalálnunk sem lehet máshová. Emlékezni arra, ami volt — csak kirándulás.

Minden megvan: megvan Ottóék háza, megvan Ottó. Igaz, az egykori lakásnak csak egy csöppnyi része. Az is igaz, hogy Ottó furcsán nevetgél, s vele sohasem lehetne közösen újraélni a megőrződött gyerekkori élményeket, mint ahogy a jelenről sem lehet igazából elbeszélgetni vele. Minden megvan, mert minden beigazolódik: közérzetünk, életérzésünk személyünkre szabott és nem megosztható élmény és tudás.

Minden előkerült hát. Kancsal boldogság? Minden megvan: „üveg alatt, tűhegyre szúrva ragyog”. Valahogy mindig ilyen az a minden, ami megvan — „ha jobban megfogadjuk”.

## EGY IGÉNYES SZELLEM A XX. SZÁZADBÓL

Régóta foglalkoztat Thomas Mann Mario és a varázsló című elbeszélésének főszereplője: Cipolla, a hipnotizőr. Mind a filozófiából, mind a pszichológiából s persze elsősorban tapasztalatból ismerjük a megtévesztettséget. Az, hogy megtévesztettek, manipuláltak lehetünk, folyamatos veszélyeztetettségként benne rejlik életünk valamennyi érzésében, gondolatában, cselekvésében. Cipolla alakja konkrét példaként alkalmas arra, hogy az érzelmekkel való manipulációról bizonyos mozzanatokot megismerjünk.

A rákérdezés Heller Ágnes érzelemelmélete alapján ígérkezik a legtávolabbra mutatónak. Induljunk ki tehát ennek az elméletnek az alaptéziséből. „Érezni — írja Heller — annyi, mint involválva lenni valamiben.” Továbbá: „Az involváltság nem »kísérőjelenység«. Nem arról van szó, hogy cselekszem, gondolkodom, beszélek, információt szerzek, reagálok és mindezt az abban való involváltság »kíséri«, hanem arról, hogy az involváltság a cselekvés, gondolkodás stb. inherens alkotóeleme, valamennyi előzőben benne foglaltatik akár aktív, akár reaktív.” Cipolla manipuláltságának elemzéséhez abból a több szempontból döntő mozzanatból kell ki-

indulnunk, hogy a Varázsló nyílt kártyákkal játszik. Ő közvetlen lezármazottjától, Kierkegaard Johannesétől, a Csábítótól, különbözően a manipuláció nyílt stratégiájára épít. E különbség egyéb vonatkozásait későbbre halasztva, most mindenekelőtt úgy vetődik fel a kérdés, hogy hogyan, mi módon lehet Cipolla involválva a tulajdon manipulátorságában. Az első, amit tudnunk kell erről, hogy Thomas Mann Varázslója nem fából vaskarikát bűvészkedő sarlatán, neki életérzése, életfilozófiája a manipulátorság. Efelől nem hagyhat kétséget az a momentum, hogy Cipolla nemcsak az akaratosztás gyakorlatait, a vak engedelmességre kényszerítő mutatóványok sorát viszi végbe bűvésztétjén, hanem az ellenkezőjét is. Tökéletesen aláveti magát a közönség hatalmának, méghozzá úgy, hogy behipnotizálja magát a közönséggel való azonosulás állapotába. „Az a képesség, mondotta, hogy túllépünk önmagunkon, eszközzé legyünk, a legfeltétlenebbül és legteljesebben engedelmeskedjünk, csak fonákja a másoknak, hogy akarjunk és parancsoljunk.” Választható lehetőségek tehát nincsenek. Ezért van az, hogy mégsem a diktatorikus hatalom allegóriájaként érzékeljük ezt a választható lehetőségek nélküli játszmát. A szabadság megvalósíthatatlanságának még játszmaként, sarkítottan és áttételesen kifejezett formájában is a lét egyéni konceptualizálhatatlansága itt a hangsúlyos.

„Sem késztetésérzéseink, sem affektusaink, sem orientációs érzéseink világa általában nem szegényedhet el — írja Heller Ágnes —, emocionális világunk azonban igen. Ezért tekintjük az emóciók elemzését az egész érzelemelméletben a legdöntőbbnek.” Cipolla alakjához is emócióinak elemzése útján tudunk közel férkőzni. A kiinduló kérdés ugyanis az, hogy vajon elszegényedett-e Cipolla emóciós világa. Hipnotizőrségének lényege az, hogy az emóciók pontos ismeretére alapozódik. Bizonyos módon Cipolla az érzések széles skáláját játssza le bűvésztétje folyamán. Érzéseket szuggérál, ami azt jelenti, hogy ismernie kell az érzések széles skáláját, legalábbis kifejezésük és megfogalmazásuk szintjén. Azzal, hogy Cipolla hazudja az érzelmeket, semmi újat sem mondhatnánk. Illetőleg semmi jelentősége sincs annak, hogy hazudja, hisz tevékenységének lényege a nyíltan vállalt manipuláció. Cipolla emóciós világát azért kell szemügyre vennünk, mert lényegét felfedő mozzanatnak tekinthető tényleges tárgyunk, a személyiség problematikájának vonatkozásában. Arra figyelmeztet ugyanis, hogy nem biztos, hogy egy érzelmileg gazdagabb személyiség potenci-

álisan alkalmasabb az ún. második természet, a pszichikus-társadalmi természet átalakítására. Cipolla alakja egy olyan lehetséges értelmezést szuggerál, hogy épp az érzelmekben gazdagabb személyiséget fenyegeti fokozottabban az eltorzulás veszélye. S mielőtt ezt a Cipolla alakjában megragadható, napjainkban oly aktuálissá növekedett veszélyt részleteznénk, vissza kell kanyarodnunk alakjának egy másik lényeges sajátosságához.

Tudjuk jól, hogy partikuláris és individuális személyiségről a maga tiszta formájában ma még kivételként sem beszélhetnénk. A személyiség főbb tendenciáiban irányulhat partikuláris vagy individuális típusú önmegőrzés és énkiterjesztés felé. „A partikuláris személyiségnél — írja Heller — a szelekció a környezetben való pusztta öfenntartásra, illetve konfliktusmentes kiterjesztésre irányul.” Az effajta világhoz és önmagához való viszonyulás Cipollára még főbb tendenciáiban sem érvényes. Ő öntörvényű személyiség, ha csak játszmák erejéig is, de saját törvényt és rendet kreál, azaz hipnotizál bele a világba. Ez a kreált világ pedig végérvényes, lezárt, változtathatatlan egész. S itt kell most kitérnünk a személyiség viszonyjellegére. Mert Thomas Mann elbeszélése pontosan érzékelhetővé teszi ezt a viszonyjelleget. A Mario és a varázsló magában foglal ugyanis egy „konkrétén-történelmi” réteget is. Elsősorban Cipolla hazafias pátosztól dagadozó kijelentései konkretizálják történelmileg ezt a két háború közötti Olaszországban játszódó történetet. Hogy milyen volt ennek a korszaknak a történelmi-társadalmi aurája, azt maga a téma, a manipuláció fejezi ki. Cipolla az alternatívanélküliség „rossz végtelenségének” fenyegető lehetőségét testesíti meg a „konkrétén-történelmi” vonatkozásában. Ilyen értelemben Thomas Mann elbeszélésében sem egy pszichológiai, hanem egy társadalmi modell rajzolódik ki.

S most kell visszatérnünk Cipolla közvetlen leszármazottjára, Kierkegaard Johannesére, a Csábítóra, s a kettőjük közötti hasonlóság és különbség taglalására. Johannes, a Csábító, tipikus példája az „inkognitóban” élő személyiségnek. Ő Cipollával ellentétben rejtőzködő manipulátor. Létének lényege szerint „szerencsétlen”, tehát ahogy Kierkegaard mondja, „eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét önmagán kívül bírja”. Johannes manipulátorsága abból adódik, hogy valós lehetőségként kreál Cordelia számára egy, a kettőjük kapcsolata kibontakoztatására járható utat. Ez a „járható út” azonban csak látszatra jelenti Cordelia számára a szabad, öntörvényű kibontakozás fo-

lyamatát, minthogy Johannes, semmit sem bízva a véletlenre, lépésről lépésre előkészíti számára a „talajt”. A végeredmény szempontjából árnyalatnyi a különbség. Johannes szabad kibontakozási feltételeket hamisít Cordelia számára, lényegileg azonban a lány éppúgy folyamatosan megtévesztett, mint Cipolla médiumai.

Johannes, akárcsak Cipolla, individuális személyiségnek mondható. Az ő emocionális világa sem szegényedett el, annak ellenére sem, hogy érzéseit, akárcsak a Varázsló, ő is eszközként, művi módszerként működteti célja eléréséhez. Ami döntő különbség ketőjük között, hogy Johannes inkognitója megőrződik, manipulációja lényegében a lét kifaggatásának kísérlete, s e kísérlet végeredménye nem más, mint önnön „szerencsétlen tudatának”, a lényeg és lényegtelenesség közötti hasadtság felszámolhatatlanságának a demonstrációja. Ezzel szemben, mint mondtam már, Cipolla nyílt lapokkal játszik. De végül is manipuláció ez még — tehetjük fel okkal a kérdést — vagy csak bűvészmutatvány? Cipolla, azzal, hogy zárt, változtathatatlan világot kreál, azzal, hogy lejátszsa az alternatívátlanosság rossz végtelenjét, tulajdonképpen túljut a szerencsétlen tudat végső fázisán, s ezzel inkognitója elvesz. Ugyanis megszűnik minden tartalmilag kimutatható distancia a között, amit tesz, és a között, ami tudatát meghatározza. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az elbeszélés bonyodalmánának csúcsa, amikor Cipolla belehipnotizálja magát Mario reménytelen szerelmének, Silvestrának a helyébe, s a meghipnotizált pincérlegény, „üdvözült boldogságának” bódult állapotában szájon csókolja vélt szerelmét, Cipollát, a torz, púpos bűvészt. Nincs többé distancia, nem a tulajdonképpeni lényegét valamilyen módon önmagán kívül bíró tudat attitűdje ez már, hanem az öncélúvá homogenizálódott tudaté. Nem manipuláció ez már, és nem a vak engedelmesség, nem a szabadságtól való menekülés, nem is a lét egyéni konceptualizálhatatlansága a hangsúlyos benne, hanem a narkotizálódás, az elkábulás mint menhely, ahol ideiglenesen megélhetővé lesz a legirrealisabb illúzió is.

Nincs distancia. Cipollát a narkotizáló tudat határozza meg, s függetlenül attól, hogy művi módszerrel, mutatványként viszi végbe cselekedeteit, tudatának semmilyen, tartalmilag más saját-sága nem kimutatható. Megnevezhetően Cipolla csak az elkábításban, a narkotizálásban van involválva. Tudatának más, kívül-állást biztosító tartalma nem lévén — maga is narkotizált tudattá minősül.

## MAGÁNYOS JÁTSZMA

„De hát... ez a jegy rajtam! Baromnak születtem! Igen, ezzel vagyok megjegyvezve!” — mondja Marmeladov, Dosztojevskij *Bűn és bűnhődés* című regényének egyik mellékszereplője. Egy mocskos kocsmában mondja ezt a néhai címzetes tanácsos úr Raszkolnyikovnak. Elmeséli, hogy ötödik napja iszik, hogy ellopta otthonról azt a kevéske pénzt is, ami még volt a háznál. Mind elitta. Allásából is kidobták. Három apró gyerekük éhezik, felesége beteg, vért köp, lázrózsák ülnek ki izgatott arcára, a józan ítélőképességét is elvesztette már a sok nyomorúságtól, nélkülözéstől. Első házasságából való felnőtt lánya tartja el a családot. Sárgacéduulás.

Nyilvánvaló, hogy Marmeladov életvitelét a felelőtlenség határozza meg, bizonyos külső és belső okokból kifolyólag képtelen a felelősségteljes viselkedésre. A kocsmában, ahol Raszkolnyikovval beszélget, már ismerik, sokszor hallották a fenti történetet. Marmeladov a maga dosztojevskijien szélsőséges módján végkép képtelen felülkerekedni a saját tehetetlenségén. Konfliktusa ténylegesen társas térben már lejátszhatatlan. Amit társas térben lejátszhat, azaz produkálhat magából, az a mazochizmus ilyen vagy olyan változata. Hozzá méltatlan embereknek mesélgeti a saját gazemberségét, miközben azok kisszerűen alantas módon kigúnyolják, kiröhögik. Felesége hajánál fogva cibálja, meg is üti, ő pedig megérdemelt, sőt áhított büntetésként éli meg a kétségbeesett leszámolás e jeleneit.

„A figurák tipikussága — írja egy helyütt Dosztojevskij — a valóságban mintegy felhígul (...) csakugyan léteznek, naponta itt sűrűnek-forognak, lótnak-futnak előttünk, de valahogy kissé felhígult állapotban.” Valahogy ilyen alapon kell komolyan vennünk Marmeladov alakját is, az önsorsrontás, önelvesztés infernójának oly sok emberben benne rejlő veszélyeztetettségeként. Nem az egész életszerveződésre, hanem „felhígítottan”, csak bizonyos szituációkra érvényesen. S így már hangsúlyeltolódás következik be. A felelőtlen viselkedést nem a felelősségteljes viselkedéssel kell szembevitnünk; a benne rejlő megítélhetetlenség mozzanata kerül előtérbe. Annál is inkább, mert sejtésem szerint túl merev elképzelés az, hogy a felelősségteljes viselkedés keretében minden külső és belső konfliktusunk lejátszódhat. Azt hiszem, bizonyos helyzetekben szükségszerű a felelősségteljes viselkedés keretéből való kilépés, mert bizonyos tartalmainkat még e pozitív kötésektől is oldott állapotban élhetjük csak meg. Sőt valószínűnek látszik az a feltevés is, hogy a felelősség az a belső norma, amely csak főbb vonalakban képes szabályozni viselkedésünket. S ha valóban normaként fogható fel, akkor, mint minden normának, ennek is elkerülhetetlennek látszik időnkénti áthágása.

Marmeladov részeg kitarulkozása tipikus példája a magányos játsz-

máknak. A részegen és kívülállóként elmondott önvád semmit sem old vagy köt a néhai címzetes tanácsos sorsának alakulásában. Aktívan nem is kapcsolódhat hozzá, csak különjárata az életének. Ugyanakkor hitelesen példázta, hogy a legfeloldhatatlanabb konfliktusaink lejátszására is szükségünk van. Ezen túlmenően pedig azt, hogy — Pilinszky meghatározásával élve — az *ember* nem folyamatos, hanem *drámai lény*.

Marmeladov önsorsrontásának, önelvesztésének végső fázisában van. Élete jobbra fordulására már nincs esély. Dosztojevskij alkotásmódszerére, alakformálására vet fényt opusának egészében ez a parányi részt elfoglaló epizód is. Arra, hogy vállalja az eltúlzottnak, kieszeltnak tűnő megoldást: szereplőjének harsány, teátrálisnak tűnő bemutatását, majd a regény színteréről való gyors eltüntetését, amint funkcióját betöltötte. Ám épp ez a harsányság, épp ez a teátrális föllépés mélyül „belső teátrálitással” halálának órájában. Emlékezzünk vissza: a néhai címzetes tanácsost nem sokkal Raszkolnyikovval való beszélgetése után elüti egy kocsi, halálra gázolják a lovak. Részeg feltárlkozása után épp e halál mód teljesíti ki a végső elveszettségéről kialakított képet. Úgy éreztük, csak ily módon végezhetette, hisz az önpusztítás végső gesztusára, az öngyilkosságra képtelennek látszott, de életének átszervezésére is.

Visszakanyarodva most már fő témánkhoz, próbáljuk meghatározni előbb, hogy mi az, ami nem összekeverendő az emberi lény drámai voltának lényegével. Elsősorban az, hogy e drámaiság nincs összefüggésben a módosításra szoruló életszervezés külső és belső esélyeivel vagy esélytelenségével, nem is a különböző élmények lejátszásos jellege a fő ismérve. Marmeladov magányos játszmája azt példázta, hogy még egyértelmű helyzetben sem vagyunk képesek a tulajdon szituációnkat egyértelműen, azaz folyamatosan megélni. Nemcsak arról van szó, hogy egymásnak ellentmondó módon éljük meg bizonyos élményeinket, hanem arról is, hogy a lényeket tekintve egymással párhuzamosan történik meg bennünk ugyanaz az élmény. Marmeladov magányos játszmája e párhuzamosok elegyíthetlenségére, a létezés legmélyét átjáró megszüntethetetlen dadogásra villant rá, érzékelhetővé teszi a folyamatosnak látszó létezés mögött meghúzódó drámaiság lényegét: egyfajta hasadtságot.

Marmeladov részeg kitarulkozásának dramaturgiája van, mint minden játszmának. Magában foglalja az önvádat, a vezeklést s az önfelmentést is. E magányos játszmában mégsem az öngigazolás és az önfelmentés a hangsúlyos, ez a mozzanat emeli túl a pótcselekvések jelenség-szféráján. Marmeladov a tulajdon veszendőségét éli meg e magányos játszmában, az önfelmentés itt is irreális illúzió marad. Hadd idézzek ennek érzékeltetésére egy hosszabb részletet:

„Vagy azt hiszed, te csapláros, hogy a flaskód öröömre volt? Bánatot, csupán csak bánatot kerestem a pohár fenekén, és megízleltem, megtaláltam. Szánjon meg bennünket az, aki megért mindent és mindeneket,



ő, az egyedüli, egyedüli bíró (...) És amikor valamennyivel végzett, bennünket is maga elébe szólít. »Jöjjetek — mondja —, jöjjetek ti is, ti részegesek, gyengék, szegyetelenek!« És elébe járulunk mindannyian, restelkedés nélkül, megállunk előtte. Ő pedig szól: »Mocskosak vagytok ti, baromnak ábrázatát és annak bélyegét viselitek, de azért most jöjjetek énhozzám.« Mire a bölcsek és józan elméjük felemelik szavukat: »Uram, mért bocsátod ezeket a színed elé?« Ő pedig így felel nekik: »Azért, ti bölcsek, azért, ti józan elméjűek, mert nincs közöttük egy is, aki magát erre méltónak ítéli.«

Az életszervezésre, sorsformálásra képtelennek bizonyuló önmegélés, ez a hasznavehetetlen többlet teszi Marmeladov alakját magányos játszmája pillanataiban megítélhetetlenné. E pillanatok minőségét nem lehet fogalmi nyelven tovább árnyalni. Csak a költészet tudja az ilyen néven nevezhetetlen tartalmakat megsejtetni. Például ama Pilinszky-féle sírfelirat: „Túlhevített virágcsokor”.