

KÖDKÜRT ÉS KÁBULAT

Egy amerikai álom – fonákjáról

J U H Á S Z E R Z S É B E T

O'Neill *Utazás az éjszakába* című drámája számomra a mai napig is tisztán olvasmányélmény. Valóságos színrevitelek emlékképei nem is terelhetik más irányba képzeletemet, s valószínű, hogy ez a körülmény is hozzájárul ahhoz, hogy képzeletem fluidabb színpadán mindenekelőtt a köd metaforáit jeleníti meg. Noha biztos vagyok benne, hogy e mű vérbeli dráma, tehát a színpad az igazi megnyilatkozásformája. Tény azonban, hogy olvasmányként is olyan mű, amelyhez vissza-visszatér és -kívánczik az ember.

Kevés olyan természeti jelenség van, amely annyira immanensen magába foglalná a metaforikus értelmezés lehetőségét, mint a köd. Az *Utazás az éjszakába* ködeinek végigpásztázása gazdag és tartalmas utazást ígér. Természetesen nemcsak metaforikus ködökről van itt szó. Adva van mindenekelőtt valóságosan. A tengerparti villát, ahol a cselekmény játszódik, néhány nap-sütötte órát kivéve, mindvégig köd borítja. Még be sem esteledett, s máris oly sűrű köd ereszkedik a vidékre, hogy a kertből már nem látni a villa körvonalait sem. Éjszaka pedig mindent elborít a köd, csak a kikötő ködkürtje hallatszik időről időre, meg az érkező és távozó hajók harangjai.

A dráma elején a köd, látszólag legalábbis, tisztán önmagát jelenti. „Hála istennek, felszállt a köd” – teszi szóvá Mary, majd hozzáfűzi: „Valahogy nem érzem magamat jól ma reggel. Nem sokat aludtam az éjjel, folyton hallottam ennek a szörnyű ködkürtnek a hangját.” Nem pusztán külső kellemetlenségről van szó már itt sem. Sejtjük máris, hogy az a bizonyos ködkürt nemcsak pusztá lármaként zavarja meg Mary álmát, hanem kínosan ráébreszti mindarra, ami elől mielőbb álomba szeretett volna menekülni. Aludni a lelket, az öntudatot elborító ködöt jelenti már itt, s a fel-felbúgó ködkürt mementó. Arra figyelmeztet, hogy nem menekülhetsz. Maryvel ugyanis nincs valami rendjén. Férje és fiai feszülten figyelik minden rezdülését, lépten-nyomon figyelmeztetik, hogy vigyáznia kell önmagára. Aztán a második felvonás elején beigazolódik a gyanú: Maryn a legutóbbi kúra sem segített, máris újra foglyul ejtette régi szenvedélye, a morfium.

Mary drámabeli megnyilatkozásai azt a folyamatot játsszák végig, amikor a köd a lassú önelveszejtés metaforájává válik. Mary lassacskán kihátrál önmagából, hogy végül eljusson a *seholig*. Családtagjai jól ismerik e koreográfiát. Jaime, idősebb fia mondja: „Most nem tudsz vele beszélni. Meghallgat, de nem hallgat oda. Itt lesz, és mégse lesz sehol. Tudod, hogy van ilyenkor.” Tyrone, a férj pedig hozzáfűzi: „Igen, mindig így hat rá a méreg. Mostantól fogva mindennap ugyanaz a távolodás tőlünk, amíg minden éjszaka végén. . .”

De álljunk is meg itt, ennél az éjszakánál. Az éjszaka, éppúgy, mint a köd, metaforikus jelentéssel telítődik a darabban. Azzal, hogy az éjszaka már végeredménye, összefoglalása, gyűjtőfogalma mindannak, ami lejátszódik. Már a címben metaforikus értelmű. Kiúttalanságot, a jóremény elvesztését jelenti, a pokolian sötét kétségbeesésbe való alászállás metaforikus helyét. A leereszkedő, majd végül mindent elborító köd végállomását. A fluid, változékony köd abszolút besűrűsödést, megkötését.

Mi mindennek a metaforájává lesz tehát e köd e drámában? Mary gyógyíthatatlan morfinista. S ez a körülmény természetesen nem pusztán önmagában jelent itt valamit, hanem lelki törekvésként is. Elkábulni annyi, mint beleveszni a ködbe, a semmibe, a seholba. Az önmagunkról való tudás kihunyását, minden kapcsolat és kötődés felszámolását. Elkábulni annyi, mint temetetlenül lenni halott. Elkábulni vágyni a *semmi* és *sehol* utáni ellenállhatatlan nosztalgiát jelenti, az önazonosság elviselhetetlenségét. Elkábulni annak az állapotnak a beteljesedését jelenti, amikor nem vagyunk sehol. Minthogy számomra nem színpadi, hanem olvasmányélmény e mű, a metaforikus köd érzékeltesére egy filmbeli ködöt hívok segítségül. Fellini Amarcordjában van egy jelenet, amikor egy öregember kilép a házból, s oly sűrű köd veszi körül, hogy nem látja sem a házat, ahonnan az imént kilépett, sem a kaput, sem a kerítést, egyszóval az égadta világon semmit sem lát, még az ismerős járdát sem a lába alatt, s ekkor panaszosan feljajdul: „Istenem, nem vagyok sehol!” Ez a sehol, ahová Mary a morfium révén megérkezik – csak belülről.

Ez a seholba befutó út a távolodással kezdődik. Családtagjai a morfiumhoz való visszatérését legelőször a viselkedésében megmutatkozó distancián mérik le. „A szeme ragyogóbb, és valami sajátos függetlenség, distancia van hangjában és modorában, mintha kissé különválna a szavaitól és cselekedeteitől” – olvashatjuk az utasításban. Távolodástörténet az, amit Mary képrendszere megjelenít e műben. Kezdetben a hamisítás jellemzi viselkedését. Nem akarja a visszaesésre vonatkozó célzásokat érteni, de belül még pontosan tudja, azaz vállalja, hogy jogosak. S azzal is pontosan tisztában van, hogy nem tudja önazonosságát tovább megtartani és vállalni. „Nem hibáztatlak – mondja kisebbik fiának, Edmundnak. – Hogy hihetnél nekem, amikor én sem hiszek magamnak. Olyan hazug lettem. Valaha semmiben sem hazudtam – azelőtt. Most hazudnom kell, főleg magamnak. És hogy érthetnéd meg te, ha én magam sem értem? Soha semmit sem értettem belőle, csak éppen jött egy nap, amikor megtudtam, hogy a lelkem nem az enyém többé.”

Mit jelent közelebről ez a „lelkem nem az enyém többé”? Természetesen

mindenekelőtt azt, hogy a morfium szenvedélye uralja szinte minden tettét és gondolatát. E méreg tölti ki, éhség és kielégülés között ingázik egész lénye. Személyiségét, élete minden más vonatkozását szinte teljesen magába szippantja e függőség. Önmagán túlmutató jelentésében azonban kétségtelenül a kierkegaard-i „szerencsétlen tudat” egy sajátos megnyilatkozásáról van szó Mary világhoz és önmagához való viszonyában. Kierkegaard írja erről a következőket: „A szerencsétlen valójában az, aki eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét valamilyen módon önmagán kívül bírja.” Az *Utazás az éjszakába* Maryje régmúlt lánykorába projektálja bele eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét. A narkotikum a saját múltjába meríti alá, a múlt idő élményszerű megidézésébe merítkezik meg minden „éjszakába” utazás végén. Más lapra tartozik, hogy ez a múlt hamisítás, s Mary meghamisítja eszményét és lénye tulajdonképpeni lényegét. Kierkegaard szerencsétlentudat-fogalmát elemezve írja Heller Ágnes a következőket: „Második esztétikai al-stádiumában a »szerencsétlen tudat« úgy él, hogy ugyanakkor *nem él*, mivel soha sincs *jelen*, csak reménye és emlékezése. Az elidegenedett ember *élőhalott*; a szerencsétlen tudat főlénye abban áll, hogy *tudja is, hogy az*. A legszerencsétlenebb »kitüntetöt címet« az kapja meg, aki a legtudatosabban vállalja a mindenkitől való izolációt, a *legtudatosabb élőhalott*, akivel nem történhetik semmi, mert *semmihez sem viszonyul*.” Ha elfogadjuk, hogy Mary, lényének lényegét azért bírja önmagán kívül, mert az számára végigélhetetlen és végiggondolhatatlan, s ezt az önmaga és lényege közötti szakadékot, melyet szorongásként él meg, oldja a morfium kábulatával – akkor annak ellenére, hogy esetében nem beszélhetünk tudatosságról, mégis a kierkegaard-i szerencsétlen tudat az, ami önsorsrontásának alapja és lényege. S a narkotikum segítségével öntudatosság helyett művi, azaz vegyi módszerrel azt teremti meg, ami a szerencsétlen tudat legfőbb jellemzője, ti., hogy *élőhalott*, mindenkitől izolálódik és semmihez sem viszonyul. O’Neill drámája ennek az elszigetelődésnek a folyamatát jeleníti meg. Attól a ponttól indul, amikor még eleven Maryben az önazonosság elviselhetetlenségének tudata: „lelkem nem az enyém többé”. Majd az elszigetelődés különböző stációi következnek. „Messze van! Nézhetem már – a fájdalom elmúlt” – mondja egy helyütt, pontosan megfogalmazva ennek az elszigetelődésnek a célját. Majd legvégül behátrál a teljes önazonosság – sőt eszméletvesztésbe. Itt Mary nem tudja, hanem egyenesen előállítja az *élőhalottság* állapotát, s nem történhetik vele többé semmi, mert semmihez sem viszonyul.

Kierkegaard-i vonatkozásban a szerencsétlen tudat igazi, tehát öntudattal bíró képviselője e drámában nem Mary, hanem kisebbik fia, Edmund. Nem véletlen, hogy a ködképzetek kettőjük köré csoportosulnak, s mindvégig összerímelenek. (A későbbiekben erre még részletesebben visszatérek.)

Tovább haladva a szerencsétlen tudat kierkegaard-i fonálán Heller Ágnes megállapítja, hogy kétféle magatartáshoz vezet. Az egyik a *voyeuré* a másik a *manipulátoré*. A voyeur magatartásának lényege, „az unalom Semmijének a

Semmivel való elűzése. »Szórakozása« *kapcsolattalan viszonyulás*. Ez a magatartás rögzíti az ember Semmijét, de Másban kárt nem tesz. A Másik ugyan pusztá objektum a számára, de viszonya hozzá szemléleti, önkénye passzív és nem aktív. Nincsenek »tervei« sem mással, sem önmagával – egyetlen célt sem akar realizálni.”

Kétségtelennek látszik, hogy Mary magatartásában van valami voyeuri, csak nem másokkal, hanem elsősorban önmagával szemben. Marynek, a morfiium-függőségből kifolyólag nincs összefüggő éntörténete, önnön meghamisított múltbéli képeivel teremt kapcsolatot. Amikor megidézi múltbéli és megszépített önmagát, az lényegében „kapcsolattalan viszonyulás”. Pusztán gyönyörködik és élvez ebben. De épp mivel a múltbéli önmagáról való képzet hamisítvány, van benne valami a kierkegaard-i manipulátorból is. „De mi történik akkor – írja Heller Ágnes –, ha a szerencsétlen tudat önmegvalósításra tör, ha nem szemlélődik, hanem cselekszik, ha nem szolgáltatja ki magát a véletlennek, hanem egy konkrét célt akar megvalósítani? Akkor a voyeurból *manipulátor* lesz.” Ha végiggondoljuk, hogy Mary kábulatának igen határozott célja van, méghozzá egyértelműen az, hogy feloldja, elszibbassa azt az elviselhetetlen szorongást, amelyet lénye lényegének önmagán kívül való bírása okoz, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy Mary, önmagát kábítva, folyamatosan manipulálja is önmagát. Lénye lényegére, a lelkére, mely nem az övé többé, időről időre a ködkürt hangja figyelmezteti. Ezért oly nyugtalanító és elviselhetetlen számára e hang.

A köd jelentésének metaforikus telítődése egyre inkább a sehol-lét utáni nosztalgia formájában fejeződik ki. Férje és fiai eltávoznak, Mary a szolgálólánnyal marad, s így töpreng fennhangon: „A ködben elrejtőzünk a világ elől, és a világ is elrejtőzik melőlünk. Mintha minden megváltozott volna, és semmi sem az, aminek látszik. Senki sem találhat meg, senki sem érhet hozzánk.” S itt válik nyilvánvalóvá a ködkürt kínos, elviselhetetlen öneszméltető funkciója is, mert Mary így folytatja: „Én a ködkürtöt gyűlölöm. Nem tudok tőle egyedül lenni. Emlékeztet és figyelmeztet, és mindig visszahív.” Valamivel később pedig, kitekintve a veranda ajtaján így szól: „Milyen sűrű a köd. Már az utat sem látom. Bárki elmehetne mellettünk – nem is tudnék róla. Bár mindig így lehetne. Sötétedik már. Nemsokára itt lesz az éjszaka. Hála istennek.” Nem látni, nem hallani, nem érezni és nem gondolni semmit, nem látszani, észrevétlenné és érinthetlenné válni, mint az elérhető legfőbb jó, mint boldogság és beteljesülés. Mary életeszmenye így foglalható röviden össze. Kétségtelenül rejtett halálvágy ez, legalábbis annak legközelebbi rokona; nem a megsemmisülés, hanem a semmi utáni vágy.

Edmund, Mary kisebbik fia, mint említettem már, a kierkegaard-i szerencsétlen tudat valódi képviselője, mert tudatosan az. Neki is van egyéni ködértelmezése, természetesen a szó metaforikus jelentésében. És ő is, akárcsak anyja, a valóságos ködből indul ki, hisz enélkül nem lenne valódi tartópillére mindannak, ami önmagán túli jelentéssé ível fel. Esti séta után a ködben, mondja a következőket: „Ködben akartam lenni. A kerti ösvényen feleútról

már nem látod ezt a házat. Azt se tudod, hogy itt áll. (. . .) Minden olyan valószínűtlen volt, amit láttam, amit hallottam. Semmi sem olyan, amilyen. Ez kellett nekem – hogy egyedül legyek önmagammal, ahol az igaz nem igaz, és az élet el tud rejtőzni önmaga elől. Kint, túl a kikötőn, ahol az út a parton fut végig, elveszett az az érzés is, hogy a földön járok. Nem vált el egymástól a köd és a tenger. Mintha csak a tenger mélyén jártam volna. Mintha már rég belefulladtam volna. Fenemód nyugalmas érzés volt, hogy nem vagyok más, csak a kísértet kísértete.”

Kirajzolódni a világból és tulajdon énjéből, személyiségéből és életéből – Edmund számára is az álmok álmát, a legfőbb jót jelenti, de míg anyja ezt morfiummámmorral éri el, ő elsősorban teremtő képzelettel. Metaforikus jelentésében számára ködben botorkálni annyi, mint fölmentődni azon önáltatásnak bizonyuló kényszer alól, amely célt, értelmet és jelentést magyaráz bele a létbe. A saját én, a személyiség hasznavehetetlen kategória. „Nagy tévedés volt – mondja egy helyütt –, hogy embernek születte, sokkal jobban beváltam volna tengeri sirálynak vagy halnak. Így mindig csak idegen leszek, aki sohasem érzi magát otthonosan, aki igazában nem akar semmit, s őt sem akarja senki és semmi, aki sohasem tud sehova tartozni, aki nem tehet mást, egy kicsit mindig szerelmes a halálba!”

O’Neill e drámáját többször újraolvastam már. Egy-egy újraolvasás között évek is eltelték. A részletek rendre kikoptak az emlékezetemből, egyetlen jelenet őrződött meg bennem lerombolhatatlanul: Mary menyasszonyi ruhás alakja. Nem a fiatal, hanem az öregedő, morfiumkábulatban vánszorgó Mary, tágra nyílt fekete szemével, őszes és holsápadtan. Mindig ez a kép sarkallt e dráma újraolvasására. Az utolsó felvonás végén, késő éjszaka bukkan fel Mary, maga után húzva menyasszonyi ruháját, teljes önkívületben, néhai menyasszonyságának elferdített emlékei között botorkálva. Immár megérkezve a seholba, az „éjszakába”. Kinek a menyasszonya ez az öreg, morfiumittas nő? A morfiumé vagy a halálé? Annyi biztos, az esedékes frigy nem lehet más, mint a megsemmisülés beteljesülése.

Az amerikai világ értékrendje az európainál egyértelműbben és kíméletlenebbül sikerorientált. Csupa kézzelfogható, bizonyítható, tetten érhető eredményt affirmál. A siker: parancs – közéletben és magánéletben egyaránt. Az egészségesség és boldogság a siker szinonimái. Kelet-Közép-Európa vagy a Balkán mai szögéből elképzelve e sikermániát, mely O’Neill drámáinak megírása óta még végtetesebbé és vadabbá vált, alighanem két véglet közé feszíti ki a tekintetet. Itt a rombolás és pusztítás, amott a mindenáron való építkezés, hajsza, és hamisítás kívül és belül. Egyik vigasztalanabb, mint a másik. A vigaszhoz alighanem az Edmund-féle „ködemberek” állnak a legközelebb, akiknek „anyanyelve” a világ dolgainak megoldhatatlansága fölötti megszenvedett töprengésükben: a „dadogás”.