

KAMARAZENE, HAMIS HANGOKKAL

Bori Imre

I.

A véletlenek összejátszása is lehet (de ez kevésbé valószínű), egy azonban bizonyos: Nathalie Sarraute gondolata is „belejátszott” abba a kreatív mozdulatba, amely életre hívta Davičo legújabb regényét.* A hatások oknyomozó vizsgálatát nincs kedvünk vállalni, elvégezzük ezt kellő időben azok akik Davičóban is már csak irodalomtörténeti jelenséget látnak majd, megvonva párhuzamaikat Davičo *Generalbasja* és Sarraute *L'Ère du suopcon* című könyve között. Sarraute könyve címében a kételkedés korát idézi, Davičo mondanivalójának lényegét teszi a kételkedés önkínzó gyönyörűsége, hiszen világot épít belőle (mondja még valaki, hogy a kételkedés destruktív tett!). Ezért nem járjuk be azt a területet sem, amelynek háromszögelési pontjain Freud, Kierkegaard és Heidegger állnak Eigenweltjeikkel, Umweltjeikkel és Mitweltjeikkel. Ez a „találkozás” könnyen szembesítéssé válhatna, s minket most nem a hatások, hanem a mű érdekel, annál is inkább, mert Davičót kreatív egyéniségnek tartjuk, akit a hatások erővonalai nem egykönnyen billentenek ki már kialakult szemléleti, érzelmi, gondolati egyensúlyából, „Davičo” tud maradni akkor is, amikor megoldási lehetőséget kér kölcsön a szomszédoktól.

Esetünkben azonban van egy mozzanat, amely ha nem is problematikussá, de kissé bonyolulttá teszi a kérdést. Elég lesz talán, ha arra utalunk, vannak alkotások, amelyeknél a „technika” kérdése annyira előtérbe kerül, annyira domináns a szerepe, hogy az olvasó joggal tétélezi fel: a műnek nemcsak bábája, de szülője s fogamzója is volt, ott volt a csók ízében is, amely foganta. Ilyen esetekben a forma nem szokta magát szemérmesen rejtegetni, nem olvad össze a műalkotás más meghatározó elemeivel, hanem kiválik, mutatja magát, elannyira, hogy szinte elvárja, foglalkozzanak vele — az olvasótól bámulatot, az alkotótól kényeztetést remélve, uralma alá vonja az alkotás kicsiny világát.

Nem gondolunk sem a klasszikus formák sémáira, sem az egyes korokban megtalálható epigon-törekvésekre Davičo regényével kapcsolatban. A klasszikus alakzatok nagy művészekben pattantották ki a nagy remekművet létrehozó ihlet-szikrákat, hiszen a klasszikus séma a nehézségek legyőzésére hívó inger is, s ha valaki diadalmaskodott felette, alázatosan ki-

szolgált. Kényszer volt, amely engedte meggyőzni magát. Az alkotás hevében, mert gyorsan olvadó volt, könnyen elvesztette séma-jellegét, azt, ami benne mesterkéltnek és mesterségesnek látszott, és a természetesnek. sőt: a spontaneitásnak olyan benyomását tudta kelteni, amilyent csak a költő honos világa tud létrehozni. Az epigonok küzdelme a formával ugyanakkor egészen más jellegű. Az epigon nem ér fel mintájához, törpe botladozik ott óriások ruhájában, hiszen a mesterektől ellesett formákkal éppen azt nem tudja adni, ami a lényegét jelenti: a szellemet, mert nem tudja átvenni a nagyok ihlető varázsát.

A modern irodalmakban is megfigyelhetjük a séma sokszor elsődleges szerepét, a formai jegyeknek azonban egy olyan sajátosságuk is van, amely elkülöníthetővé teszi őket a múlt ilyen vonatkozásaitól: a séma *keletkező* volta ez. Ugyanakkor az általánosabb érvény megszűnése is érzékelhetővé válik, hiszen sokkal több szállal kapcsolódik az íróhoz, mint más korokban. A forma hatványozottabban az egyéni bélyegét viseli magán, hatásköre is szűkebb, van eset, s ilyen a legtöbb, hogy csak egyetlenegy mű kihordását bírja el.

Ez a „műhöz kötöttség” óvatosságra int, amikor a formai átvételek gondolata felmerül bennünk. Helyesebbnek látszik a forma „gondolatát” felvetni, az ötlet és az elv hatásáról beszélni, mert minden más jegy megismételhetetlen „egyértelműségével”. Még akkor is, hogyha a szerkezet kérdése, különösen a regényeknél, esetleg más irányú gondolatot is felvethet. A modern regényszerkezet ugyanis aktív, a kidolgozott forma felvette a mondanivaló funkcióját, és a megszokottnál nagyobb mértékben játszik bele az alkotás folyamatába, kezdve a témaválasztástól, elmosva a forma és tartalom klasszikus s fölöttébb közhelyszerű határait, lehetővé tette a gondolat és a kifejezés szabad egymásba áramlását, szemléltette, hogy a forma tartalom is.

II.

Davičo új regényéhez közeledve, még egy akadályt keli elhárítanunk. Ez is „formai” kérdés, a korszerű irodalmi törekvések legfontosabb mozzanatainak egyike általában is, s ezért egy kis kitérőt kell tennünk, megkockáztatva, hogy közhelyszerű dolgokat is mondunk, s csak annyit bocsátunk előre, hogy tudjuk: nem Davičo egyéni leleményéről beszélünk majd, hanem korhangulatról és korízlésről van szó, korunk legsajátosabb ismérvei egyikéről.

Századunk első tette, a századforduló friss pillanataiban, a fizika forradalmasítása (Einstein) és az ember érzékszervei mögött meghúzódo terra incognita felfedezése (Freud) volt. Ez a két nem irodalmi és nem művészeti felfedezés ugyanis beláthatatlan következményekkel járt az irodalom további alakulására. Az egyik az Időt rakta az író ölébe, a másik az Énnek azt a felét, amelyet eddig nem tudott megközelíteni azzal a tudatossággal, amellyel a „látható világ” elemeit megközelítette. Közben az író maga is megváltozott: a fényképezés divatja megfosztotta legfontosabb érzékszerveinek egyikétől, fölöslegessé tette a „szemét”, a látás regisztráló szerepét; a látás „látássá” vált, mert nem a tettet, hanem a gondolatot kellett meglátnia. A modern fizika felfedezte a Wilson-kamrát, hogy megmutassa, mint egy varázsdobozból, elővarázsolja, ami addig láthatatlan volt: az atom részeit, az atomrombolás folyamatát. Az irodalomban az író vállalta egy jelképes Wilson-kamra szerepét, így keresve a láthatatlan megmutatásának a lehetőségét, miközben a lélektaniséget eltérve fiziológiai megnyilvánulásaitól, a gondolatiság irányába sarkította, keresve e két elem egyensúlyát.

A regényszerkezet önmagában még ezen a XX. századi fokon sem jelentene többet, mint az elmúlt korokban jelenthette, ha nem kapcsolódna hozzá az Idő problémája, s nem volna a modern irodalmi törekvések komplex kérdése. Ha a múlt alkotásai az Időnek egy klasszikus átélésére épültek, a XX. század alkotói — az új fizikai világkép szellemében —, ami ott relatív, azt az Én szubjektív időélményének minősítették, és a regényszerkezet olyan „órává vált”, amely ezt az Időt a maga szubjektív vetületében, tehát egyénhez kötöttségében mutatja meg. Századunk regényeredményei az Időn aratott győzelmekből születtek meg: az Idő gyorsult, lassult, Idők születtek, múlt és jelen futott párhuzamosan vagy bonyolódott szövevényesen össze, bújócskázott, vagy egyszerűen megállt, s a pillanatot pontja dimenziókat kapott, a történet pedig trónfosztottan vonult az irodalom alantasabb tartományába: például a ponyvaregényt vette birtokba.

Századunk regényeinek alaprajzát tehát az Idő adja meg, a regényhősök „az Idő szögesdrót kerítése mögött” találták magukat. Az író laboratóriumi eszközei, kísérletei pedig azt célozták és célozzák, hogy erre az „alaprajzra” fel is épüljön a regény világa, a szubjektívnek egy olyan objektívizálódási folyamata induljon el, amely nem a különtség, hanem a világ egy természetes képének rajzát adja. S az Idő-Élmény-regényszerkezet vonalán haladva, ezek összejátszása, együtt-látása nyomán az irodalmi mű világának olyan panorámája bontakozhat ki, amely tagadja a mag virtualitását, látszólagos „kigondoltságát”, hogy lehetséges legyen a „lehetetlen” is, s hallhatóvá váljék a „gondolat hangja”, mint Davičo mondja.

Az élmény- és benyomás-sorok önnállóodási folyamata ez, annak kísérlete, hogy „büntetlenül felcserélődhessen az emlékezet az érzéssel”, megjelenhessen az „álomnak az a parcellája”, amely ugyan „nem olyan módon folytatódik, bár hasonló a mód, ahogy állandóan megszakad s folytonosan tart...” A pillanatot megragadása ez, a megállt Időé, amely azonban folyik akkor is, amikor áll, a mulandóságnak és állandónak ez az összeforrási pillanata, amikor nemcsak a szemlélet, hanem az írói ábrázolás szükségszerűen szűk keretéből felvillan a végtelenség, egy rögzített mozdulatban az örök változás. Az eltűnt idő, amely jelen van, mintha az ígéknek csak egyetlen idejük volna: jelen, amely ugyanakkor előre és hátra is tekint (múlt és jövő is egyszerre).

Davičo regénye szerkezetében és fogantatásában ott motoznak a fentebb érintett elemek és tanulságok, még ha ezek nem is Davičo írói lelményének gyermekei. Nem ránk tartozik most, hogy kutassuk: mi az, ami a korból, és milyen sajátosságok azok, amelyek mintaképeiből áramlottak művébe. Elég lesz annyit megemlítenünk, hogy Davičo regénye éppen a szerkezet és a szerkesztés terén érdeklődésre tarthat számot, legalábbis jugoszláv irodalmi viszonylatokban.

III.

Nathalie Sarraute nevét emlegettük, idézzük hát egyik gondolatát, amelyet egy, a mai francia regényirodalmat taglaló értekezésben találtunk, mert jól jellemzi azt a problémát, melyet Davičo regénye felvethet:

A belső drámáknak van egy közös sajátosságuk, álljanak bár támadásokból, győzelmekből, visszavonulásokból, vereségekből, simogatásokból, harapásokból, erőszakosságból, gyilkosságból, nagylelkű gesztusokból vagy alázatos meghunyászkodásból, az pedig az, hogy társra van szükségük.

Gyakran imaginárius ez a társ: előző tapasztalatainkból, álmainkból való, s értékes regény-anyagot képezhet a köztünk és közte kitört harc

vagy szerelem, a szabadság, amellyel alakul, azok a felfedezések, amelyeket nyomán bensőnk legrejtetteb sarkaiban tehetünk . . .

A partner kérdését a regényirodalom Freud felfedezéseinek birtokában könnyen megoldotta, a művek szubjektív bélyege pedig szinte megkövetelte ezt a megoldást: a hős önmagának lett partnerévé. A belső monológ, a tudat egy szabadabb áramlása már ezt a megoldást célozta. A hősök „gólyakalifák”, s „gólyakalifa” Davičo regényének a hőse is, Veljo, aki azonban nem egyszerűen „tudathasadásos” egyéniség, nemcsak „ketős” a játék, amelyet egyénisége játszik. Davičo hőse az egyéniség szentháromságaként mutatkozik a regényben, s ez különben jól fejezi ki Veljo moralizáló tendenciáit, papírra vetve azokat a belső hangokat, amelyek ott beszélnek az emberben, ha a kételkedés serpentinjein bolyong.

Davičo regénye éppen ezért nemcsak a szokványos Én-regény: valóságosan is egyetlenegy hőse van csupán: Veljo, akiben angyalok küzdenek, egy cinikus és egy egzaltált (Gost és Generalbas), s ez a három személyben egy Veljo megtölti a regényt, a traktátus, amely benne folyik, egy platóni „lakoma” résztvevőinek szerepeit rakta egyetlen egyéniség vállára. Az így megformált, s három hangból felépített Énről szóló regényt inkább tudatregénynek nevezhetnénk, ha nem merülnének fel olyan elemek is, amelyek e meghatározás további szűkítését nem követelnék meg.

A tudatregénybe lapozva az olvasó egy imaginárius területen találja magát, amelyet a belső monológok és az automatikus szövegek folyamrendszere hálóz be, s ebben az áramlásban morzsolódnak, csiszolódnak, alakulnak a valóság látható elemei, azok a realitások, amelyeket érzékszerveink közvetítenek. Davičo regényében ez a módszer bizonyos módosulásokat szenvedett, mert az író hőse tudatát elemeire bontotta, a lelki tusát szerepekre osztotta, s Veljo „oldalbordájából” megformálta másik két hőst: Gostot és Generalbast, s így a hős lelki monodrámája, egy drámai mű szerkezeti elemeit felhasználva, egy tragédia illúzióját tudja kelteni. Erre a regényjellegre utal az írónak a meghatározása is, melyet könyvének a címe alá írt („Scenski roman za neprikazivanje”).

A felszín alatt azonban van a regény-szerkezet fentebb jelzett felfogásának egy mélyebb következménye is, amelyet ha nem is eredményeiben, de írói törekvéseiben vizsgálhatunk. Amikor Davičo egyetlen hőst három számlamra bontva, a Nathalie Sarraute emlegette „imaginárius partnereket” szerepelteti, a hős tudatvilágának a legmélyebb rétegeibe akar behatolni. Az automatikus szövegek, belső monológok alatti rétegekben kutat, a tudatos cselekvéseken túl, de az ösztönökön még innen, mintegy a gondolat és a tett megfogalmazásának pillanatát lesi, amelynek sem neve, sem alakja nincs, és még nem indult el az úton, hogy a tudatba hatoljon. Egy szorongásnak keres nevet, amely elröppent, mielőtt a tudatba hatolhatott volna. Az a háttér” érdeklí, az az élményközeg, amelyben a gondolat fog, az a „káosz”, amelyből a társadalmi konvenciók hatása alatt a gondolatok és az érzelmek egy hétköznapi értelmű rendezettség köntöskében jelennek meg elfojtások és kihagyások segítségével. Davičót választott módszere arra ösztönözte, hogy azt a teljességet keresse, amely még csorbítatlanul él az emberben a tudatalattin túl. Ha hőseit „együtt-nézzük”, akkor ennek a teljességnek kell felderengnie, természetesen azt is hirdetve, hogy ez a teljesség, vágyott egész is ellentétekből épült fel. A Veljo—Gost—Generalbas hármas ezt jelképezi.

Davičo hős-konfepciójának fentebb vázolt jellege hatott a regény-szerkezet megválasztására, mint ahogy a modern regény ennyire hajlékony és termékeny befogadó volta tette lehetővé a hős ilyen „megtriplázását”, ezen túl pedig az Időnek a leigázását, olyan mérvű redukálását, hogy immár jelenléte szinte észrevehetetlen, hiszen az Időnek olyan mikroszkopikus részletével dolgozik az író, amelynek csak belső dimenziói vannak, ezek

pedig elsősorban sejtésekből állnak (emlékezések a háború, a születés, a kamaszévек élményeire), s nem Időnként jelennek meg a regényben. Ha az Időről beszélünk, mindenekelőtt a majd megszülető Időre kell gondolnunk: a regény „cselekménye” egyetlen gondolatvillanás.

Erre a „megszületőre” utalnak a regény zenei fogantatású elemei is, az a „barokk sugallat”, amely Davičo regényéből kiolvasható. Már a regény-cím is a zenére utal, ezenkívül pedig a regényszerkezetre, az íróban motozó koncepcióra, amely az egész mű jellegére annyira kihatott. Hívjuk hát segítségül a zenei műszótárat: „A generálbasszus — számozott basszus; olyan basszus-szólam, amely felett számjegyek határozzák meg a felépítendő harmóniakat.” Figyelmünket elsősorban a „felépítendő harmóniak” kitétele köti le, amely immár megerősíti azt a állításunkat, hogy a regény a *megszületővel*, a *keletkezővel* a gondolatot még méhében mozdulásában látóként foglalkozik. S rögtön ideírhatjuk Bach nevét is, a barokk zene nagy klasszikusát, aki a fúga nagymestere volt, és immár e zenei gondolat birtokában azt is megmondhatjuk, hogy úgy látjuk, Davičo e barokk zenésszel kélt versenyre, a maga irodalmi fúga-témáját dolgozva fel a régi mester technikájával, a barokk zene szellemében (a mai jugoszláv irodalom „barokk” vonásairól különben érdekes lenne külön tanulmányban szólni!). Hármashangzatok (irodalmi áttételben a Veljo—Gost—Generalbas hármás), a barokk szekvencia „fokozatosan feszülő-táguló-húzódó mozgása”. „az a magábanálló rugó- és húzal-, csavar- és abroncs-, izom- és idegjátékokat” mutató téma, ahol a szekvencia „minden fordulata egy-egy visszaverődő vagy fokozatosan elmozduló tengelyhang köré szövődik”, az a „barokk” ismétlődés, amikor a „melodikus érzék már kilépett a pusztán ismétlő állapotból s több változottságra szomjazik, anélkül, hogy magatartásán változtatna. Felismeri, hogy egyes alkatelemeit változó feszültséggel, más-más magasságban is megismételheti; így ugyanazt mondja s mégis mást, egyhelyben áll s mégis tovább mozdul, — így győzi le az időt, orvul, fedezelten, hadicsellel”, miként azt nagyon szemléletesen Szabolcsi Bence fejtegeti a melódia történetét vizsgáló könyvében.

„Tagolt, ellentétekből szövődő dialektikus »karaktertéma«” és a hangszerre ültetett „tragikus monológhang” — íme e Davičo-regény absztrahált lényege s végső kihangzása, nem utolsó sorban pedig az alap, amelyre a regény felépült.

IV.

A regényből egy kamaszlelkű moralizátor arca néz ránk, abból a Davičónál oly gyakori férfitípusból, amelynek mintapéldája *A költemény* Mićója volt. Mondanunk sem kell: az író legsebezhetőbb pontjához érteztünk el, azokat a gondolatokat kell érintenünk, amelyek Oskar Davičo prózai termésének vezérmotívumai, szólamok, amelyek minduntalan felcsendülnek Davičo regényeiben. Veljo „veszőparipái” az íróiéi is, nem csoda hát, ha nem egyszer átveszi a szót a hőstől, és maga mondja, vallva mindenekelőtt a szerelemről és a szabadságról, a kétköznapok és a lélek „lakomáinak” ellentéteiről, a realitásokkal szembesítettségről és arról az ambícióról, amely benne dolgozik: meglopni az ismeretlent.

Benyomásunkon nem változtat az a sok idézteszerű mondat sem, amelyben Davičo, az újnak a megszállottja, egy erkölcsi kódex tiszta lapjaira akarja felírni a maga új tízparancsolatát életről, szerelemről, világról. Ösztönös és mindenekelőtt kamaszosan naiv filozófia beszél Veljóból. Tengelyében a kételkedés áll, amely az író intenciói ellenére a regényben a felelősségtől való meghökölés, féltékenység, kamasz-komplexusok, képek és képzelgések, a valóságtól megijedő gyerekember gondolataként mutatkozik meg.

Vagy ahogy Davičo szövegében olvashatjuk: a szerelem metafiziológiájáról van szó, arról a pillanatról, amikor egy szüzlány testisége találkozik egy kamaszlélek gyáva vágyakozásával, amely megijed, ha elérhetővé válik számára az, ami után sóvárgott.

Davičo a kételkedés filozófiájára állította be hőstét, akiben az angyalok tusáznak ugyan, de egyik közöttük Lucifer, aki meg tudja rontani a férfi örömét, és az első nő után tudja fordítani a fejét. Davičo ügyesen szövi ebbe a meglehetősen sovány filozófiai alapanyagba azokat a gondolatokat is, amelyek ha a regényben realizálódnak, érdekes etikai regény lehetőségét ígérhetnék. Miért nem vagyunk éppen vágyainkban szabadok, miért kell a szerelemnek oly gyorsan hétköznapivá válnia a test forró ünnepe után, a lélek lakomája után; miért kell csalódnunk már az első éj után; honnan az öröm az örömben; mért rabság a szerelem, holott a szabadság ígértét hordozza; mért csalás az élet, miért nem olyan, mint amilyennek a képzelet szeretné stb., stb. — íme a kérdések, amelyek nem a hőst, hanem Davičót foglalkoztatják, s belekerültek a regénybe is annak a „kételkedésnek” a jogán, amely Veljo gondolatának a „motorja” akart lenni.

Ez a „filozófia” és ezek a kérdések azonban nem tudtak olyan „irodalmi”, metamorfózison átmenni, hogy azt a sokat ígérő regényszerkezetet, amellyel fentebb foglalkoztunk, figyelemre méltóvá tudták volna változtatni. Nem segített ezen a léleknek az a bűvárlata sem, amelyre Davičo vállalkozott, hiszen valóban „Psziche-Ana-Lizi-ssé” vált kezén, mint ahogy nem tudták Davičo szürrealista szójátékai és modoros modernista külsőségei (pl. a regény első fejezete a 6. és a 6. az első) sem lekötni olyan mértékben figyelmünket, mint ahogy azt a szöveg ígérte lehetőségek sejtették. Azt az intellektuális faktúrát pedig, amely a regény legértékesebb rétegét jelenti, Davičo immár modoros írástechnikája — regényeiben elsősorban — annyira eltakarja, hogy még azok is elriadnak e regény olvasásától, akik különben az író tisztelői közé tartoznak.

Érdekes regény-kísérlet és érdektelen mondanivaló találkozása a *Generalbas*. Az első igen tanulságos és gyümölcsöző elemzésre csábít, a második elriaszt. A jó művek harmonikusak is, totálisak. Erre a Davičo-regényre azonban ezt nem mondhatjuk.