VILA-MATAS ÉS AZ ÍRÓ ELNÉMULÁSA

Enrique Vila-Matas 2001-ben megjelent és 1999-ben játszódó regénye, a Bartleby és társai

centrumában az a jelenség szerepel, amelyet az elbeszélő a Nem irodalmának, La literatura

del No-nak nevez, és amely azokat az írókat idézi föl, akik ilyen vagy olyan okból

elnémultak, vagyis szakítottak az irodalommal. Listájára, amely nyolcvannál több nevet

tartalmaz, az elnémulókon kívül néhány olyan szerzőt is fölvesz, akik – mondhatni – már

eleve lemondtak a Mű megalkotásáról, vagy másként szólva: a Könyv megírásáról, és

megelégedtek a forgácsokkal, töredékekkel, aforizmákkal, naplófeljegyzésekkel. Maga a

regény, Vila Matas regénye napló feljegyzések sorozataként jelenik meg, legalábbis a fikció

szerint; egy púpos írnok, elvetélt regényíró idézi föl és kommentálja mindazokat a szerzőket,

akiket a megjelölt kategóriába sorol.

Már az alapszituációból látszik, hogy megközelítése erősen ironikus,

mindamellett kétségtelen, hogy egy olyan problémát vet föl, amely az irodalomról szóló

beszédnek egyik fontos eleme. A spanyol nyelvű katalán regényíró más regényeibe is

szívesen emel be irodalomelméleti kérdéseket. Így a2010-es *Dublineszk* hőse, egy

csődbement barcelonai könyvkiadó, egész regényelméletet dolgoz ki, Julien Gracq

életművéből kiindulva, s utóbb a nyomtatott irodalom, vagy talán mindennemű írásbeliség

eltűnésének a rémképét is felvázolja. Egy harmadik regényét, mely időben a két említett

könyv közt helyezkedik el, a Mal de Montanot-t (2002) azért idézem föl, mert részben

Budapesten játszódik, pontosabban, egy olyan irodalomelméleti konferenciát mutat be,

amely éppen itt, ebben a teremben, a Petőfi Irodalmi Múzeumban folyik, s az u.n.

Budapesti Iskola problematikáját állítja a középpontba. A Montano kór egy irodalmi

betegség, mely fiút és apát egyszerre sújt: maga Montano, a fikció szerint a Bartleby és

társai szerzője, feltehetőleg előző regénye hatására alkotói válságba került, képtelen, mint

hősei is, irodalmi művet alkotni, míg az apára a kór másféle hatást tesz, kizárólag

citátumokkal képes dolgozni. Apa és fia is naplót ír, s ez a két napló képezi a regény

szövetét, mintegy arra utalva, hogy a feljegyzés sorozat nem tekinthető irodalomnak. Vila-

Matas naplóíró regényhősei azért egy-egy archimédeszi pontot is megjelölnek, vagyis az

utolsó olyan regényt, mely felfogásuk szerint még irodalomnak tekinthető, a Bartlebyben és

a Montanoban Robert Musil Tulajdonságok nélküli emberét, a Dublineszkben pedig James

Joyce Ulysessét.

Az első kérdés, amit fölvethetünk: vajon a regényben megfogalmazott irodalomelméleti

kérdések képezhetik-e egy szükségképpen elvontabb diskurzus tárgyát. A jelzett kérdések

ugyanis mindig kontextusban jelennek meg, s ekként ironikus színezetet kapnak. Az írás,

pontosabban a regényírás lehetetlenségéről mindannyiszor erősen szofisztikált szerkezetű

regényben szól Vila-Matas. De egyelőre zárójelbe tenném ezt a kérdést, s szólnék, jogosultan

vagy jogosulatlanul, az elnémulásról, mint a hallgatás, mint a csend egy sajátos változatáról.

A csend problematikája az utóbbi években egyre divatosabbá válik. 2016-ban jelent meg

a filozófus Alain Corbin filozófus, a L’histoire du silence depuis la Renaissance. Egy évvel

korábban, 2015-ben pedig Henri Garrec nagyszabású tanulmánya, *Parole muette, récit*

*burlesque. Les expressions silencieuses aux XIXe-XXe siecles.* Corbin azzal indít, hogy a

témáról alig létezik komolyabb tanulmány, s így ő maga arra kényszerült, hogy szépirodalmi

szövegekből kiindulva vázolja fel a csend több évszázados történetét. Példáit, mondja

leginkább olyan írásokból meríti, melyek az én-irodalom körébe tartoznak, vagyis naplókból,

feljegyzésekből, önéletírásokból, visszaemlékezésekből. Vagyis felfogása jórészt egybevág a

Vila-Mataséval, aki azonban nem-irodalomnak minősíti az általa kiemelt szövegeket, s a

maga szövegét is naplóformából, szavai szerint lábjegyzet-sorozatból formálja regénnyé.

Vila-Matas Bartlebyje persze rendkívül tudatosan felépített szerkezetű szöveg, tehát eleve

ellentmond az elbeszélőtől kifejtett elméletnek.

Corbin természetesen erősen túloz, amikor az elméleti megközelítés nem-létezését állítja.

Foglalkozott a csend problematikával Maurice Merleau-Ponty, még előbb Walter Benjamin,

hozzánk közelebb Gilles Deleuze, Jean Starobinski, Roland Barthes, Maurice Blanchot. Henri

Garric említett tanulmányában még annyit tesz, hogy igyekszik rendet tenni az

ellentétpárokban: zaj kontra csend, beszéd kontra hallgatás, zene kontra szünet etc.

Próbálkozik azután a funkció vizsgálatával, a csendet megteremtőt (vagy létrehozót)

helyezve gondolatmenete centrumába. A vizsgálódásaiba bevont filozófusok többnyire

megelégednek egy-egy erőteljes aforisztikus mondással, mint Wittgenstein vagy Jean-Paul

Sartre. „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” így Wittgenstein, míg Sartre-nál:

„Hallgatni nem annyit tesz, hogy némák vagyunk, hanem hogy nem vagyunk hajlandók

beszélni.”

De vissza kiindulópontomhoz, Vila Matas regényéhez. Minthogy Isten hallgatásának

kérdését nem tudja megkerülni, az elbeszélő egy ügyes piruettel bújik ki a komolyabb

töprengés elől; ugyanabban az ironikus tónusban, ahogyan másutt, Isten besoroltatik a

a többi nem-író író sorába. „Köztudott, hogy Isten hallgat, ő a hallgatás mestere, ő a vérbeli

Nem-es író.” (25) Itt aligha elkerülhető, hogy ne hivatkozzunk a téma egyik

emblematikus szövegére, a bencés rend Regulájának 6. fejezetére, mely A hallgatás címet

viseli. A Regula határozottan megkülönböztet két szereplőt, a Mestert és a Tanítványt. A

Tanítvány vagy beszél vagy hallgat. Az persze természetes, hogy nem szabad vétkeznie

nyelvével, hogy „az illetlent, a haszontalant örökre száműzi”, mert „a sok beszédben nem

kerüli ki a bűnt”. De néha a jó beszédektől is tartózkodnia kell: „Szóltam, vigyázok utamra,

hogy ne vétkezzem nyelvemmel. Őrizet alá vettem számat. Elnémultam, megalázkodtam és

hallgattam a jókról.” (Zsolt. 38).

Ugyanis „a nyelvnek hatalmában van az élet és halál”, vagy másféle fordításban: „Halál és

élet van a nyelv kezében.” (Péld. 18, 21.) Ebből a megállapításból vonja le a Regula

megfogalmazója a konklúziót: „Mert szólni és tanítani a mester dolga, a tanítványokhoz a

hallgatás és az odafigyelés illik.” A Szó kimondása tehát egyértelműen az Úr feladata.

Vagy az őt közvetítő a prófétáké, Milton Areopágusza óta pedig a próféták szerepét szíves

örömest átvállaló íróké. A Vila-Matas regényében felidézett, elnémuló írók között számos

olyan spanyol nyelvű alkotó szerepel, akik az általunk ismert kánonokban nem szerepelnek.

De vannak olyanok is, mint például a többször is előbukkanó, a történetmondóval leveleket

váltó Derain, akik csak mint fikció teremtette írók léteznek. A lista persze nem teljes. Most

egy olyan íróval kezdeném, aki nem szerepel a Bartleby negatív kánonjában, bár megfelel

azoknak a kritériumoknak, amelyek nyomán ez a kánon létrejött. Jean Racine-ra gondolok,

akinek pályafutása különös módon alakult. Racine első nagy korszaka egy teljes évtizedet

tölt ki, az Andromachétól a Phaedráig gyakorlatilag évente jelentkezett egy-egy tragédiával.

A tragédiák tárgyát csaknem kizárólag a görög mitológiából és az antikvitás történelméből

meríti. Racine rendkívül tudatos szerző, a darabjaihoz írott előszavakban szenvedélyesen

értekezik műfaji kérdésekről. A Phaedra előszavában például azt fejtegeti, hogyan

módosított Euripidészhez és Senecához képest főhőse alakján, aki „se nem teljesen bűnös, se

nem teljesen ártatlan. Sorsa és az istenek haragja hozza rá a törvénytelen szenvedélyt,

melytől irtózik. Bűne inkább az istenek büntetése, mintsem a saját akarata.”

Racine azonban nem pusztán tragédia szerző, hanem résztvevője a korabeli társadalom

életének. Udvari emberré válik, a király kegyeinek élvezőjévé. Pályája 1667-ben indult,

de 1677-ben váratlanul megszakad, a tragédiaíró elnémul. Helyébe egy másik író lép, az a

Jean Racine, aki, kinevezését komolyan véve, alkalmi versekkel tesz eleget a királyi

historiográfus kötelezettségeinek. Racine ír tovább tehát, de a tragédiaíró, akinek élet és

halál van a nyelvében, elhallgat, tökéletesen elnémul. Mintha a két szerep nem volna

egyszerre játszható. Az udvaronc szövegeinek a szava, nem ugyanaz a Szó, mint amelyik a

tragédiákban szólal meg.

Azután megint váratlan fordulat, Racine újból tragédiát ír, de már nem olyat, mint előbb,

hanem bibliai témájút, az Esztert és az Atáliát. Mintha egyszerre akarna eleget tenni

két kívánalomnak, a tragédiáénak és az udvar szellemi világáénak. Az Eszter előszavában

arról beszél, hogy olyan tragédiát kell most már írnia, amely kirekeszti a profán

témákat, azokat, melyek veszélyt jelenthetnek a fiatalok szellemére, s amely erkölcsi

épülésüket szolgálja. Madame de Maintenon felkérésére írja meg 1689-ben az Esztert, majd

két évre rá az Atáliát, inézeti lányok számára, s egy olyan légkörben, amely moralizáló

erőszakosságával jelölte meg a drámaíró határait. De nem csak az udvari ideológia, hanem a

gondolkodására erősen ható janzenizmus is határokat szabott számára, olyan határokat,

melyek lehetetlenné tették számára a nagy korszakában született tragédiák szellemiségéhez

való visszatérést.

Paul Ricoeur veti fel a kérdést a tragikumról írott tanulmányában, hogy vajon létezhet-e

keresztény tragédia. Kétségtelen különbség, fejti ki Nebelre és Jaspersre hivatkozva, hogy

míg a görög világban a létezés maga a bűn, addig a kereszténységben csak a bűnbeesés által

kerül be a világba. Mindamellett „elegendő, hogy a baj oka titokban maradjon egészen az

utolsó napig, ahhoz hogy a tragikus mintegy felfüggesztve ingadozzon a durva

értelmezhetetlenség és a túlságosan egyszerű jelentés között. (208)

Eszerint három korszakot különböztetnék meg Jean Racine pályáján: az első a tragédiáé,

vagyis olyan műveké, amelyek a görög tragédia szellemében íródnak, a második

a tragédiaíró elnémulásáé, heideggeri terminológiával fecsegésnek, vagy irkálásnak

minősíthető szövegek megszületéséé, a harmadik pedig a költő elvetélt kísérletéé. Maga

Ricoeur nem hozza szóba Racine-t, más példákkal él, de meggyőző gondolatmenete

nyilvánvalóan vonatkoztatható a klasszicizmus nagy drámaszerzőjére is. Ha tehát Racine-t

önmagával mérjük, ha azt az írót tekintjük, aki rendkívül magasra tette a mércét, akkor

kimondhatjuk, hogy 1677-ben a Phaedra után elnémult. A két kései dráma csak megerősíti

ezt amegállapítást.

Vila-Matas példáinak jelentős része a spanyol nyelvű irodalomból kerül ki, olyan szerzők

dilemmáit vizsgálja, akik nem részei az európai kánonnak. Szóba kerül természetesen a

menekülő Tolsztoj, szóba Franz Kafka, a rejtélyes Salingerés, nem maradhat ki Arthur

Rimbaud sem. De közben Vila Matas elbeszélője egy másféle megközelítéssel is próbálkozik;

Joseph Joubert és Chamfort példáján olyan írókat jelöl meg, akik sohasem némultak meg,

azért méghozzá, mert tulajdonképen meg sem szólaltak. A töredékes feljegyzések, vázlatok,

aforizmák mindkettőjük esetében egy Mű, egy Könyv lehetőségét jelezték a kortársak

számára, de Joubert, ahogyan Chamfort is, még csak kísérletet sem tett annak megírására.

Az elbeszélő perspektívájából tehát Chamfort és Joubert eleve elnémultak. A meg nem

szólalás, a csend rejt valamit, de ez a valami, amelynek létezésében hisznek, sohasem jut el a

nyelv szintjére. „Joubert a legelső modern írók egyike, akinek fontosabb volt a középpont,

mint a kör, ő feláldozta az eredményeket a feltételek megnyerése érdekében, nem írta egyik

könyvet a másik után, inkább iparkodott megragadni a pontot, ahonnét szerinte minden

könyv származik.

Itt hozhatnánk szóba Franz Kafkát, akit -Max Brod nélkül – elnémult írónak tekinthetnénk.

De az ő esete nyilvánvalóan teljesen más jellegű, mint ahogyan a hallgató Ottlikról is tudni

lehetett, hogy készül vagy talán már készen is van az opus, csak éppen nem adható még

közre. A valóban izgalmas eset azonban kétségkívül az Arthur Rimbaud-é.

Étiemble öt vaskos kötetben adta közre a Rimbaud-értelmezéseket összegyűjtő Le Mythe

de Rimbaud-t, vagy Rimbaud mítoszát. A Rimbaud-eset annyira egyedi, hogy írásainak

értelmezői újra és újra nekivágnak az életút értelmezésének, nem találva kielégítőnek a

megelőző interpretációkat. A történet jól ismert, csak az évszámokat idézném fel, hogy

pontosan helyükre tehessük a fordulópontokat. Arthur Rimbaud tehát 1854-ben született a

Kelet-Franciaországi Charleroi-ban. A költői korszaka 1870-től 1876-ig terjed.

A költő Rimbaud 1876-ban elnémult, ekkor kezdődik a kalandor Rimbaud élete, mely 1891-

es halálával zárul.

A kiskamasz költő, amint Marcel Raymond rá mutat, tökéletes pastiche-okkal kezdi. Semmi

sem jelent számára problémát, mindent meg tud csinálni. Következik a párizsi irodalmi

életben való megjelenése, Paul Verlaine-nel kötött barátsága, kapcsolatuk viharai. Mindezzel

Rimbaud még a hagyományon belül mozog. Mást mint Verlaine aligha választhatott volna,

hiszen Verlaine a költőfejedelem, Verlaine az az ízig-vérig lírikus, aki soha, sehol, sem a

családi konfliktusok hatására, sem a börtönben, sem a nyomorban, sem a bordélyban nem

hagyja abba a versírást. Rimbaud-t egy pillanatra megérinti a politika is, a párizsi Kommünt

lelkesedéssel fogadja. A bohémélet és a politika sem tudja azonban lekötni. Rimbaud

felfogása szerint,, hamar kiviláglik, ennél többről van szó.

Az Egy évad a pokolban egyik fejezetében az író felidézi Magánhangzó szonettjét, mondván,

hogy vele új nyelvet sikerült teremtenie vele, amely egyszerre szólaltatja meg az összes

emberi érzéket. Büszke rá, hogy valami nagyot teremtett, de aztán tovább lép, nem látja

elegendőnek. A fiatal költő valami gyökeresen mást, valami nagyon nagyot akar.

A szakirodalomban leggyakrabban idézett mondatai közül a Je est un autre nem irodalmi

szövegben, hanem egy költő barátjához intézett levelében található. A magyarra

lefordíthatatlan mondat, melyet Kertész Imre 1998-as naplókötetében a Valaki más címmel

ad vissza, az indoeurópai nyelv alapstruktúráját ingatja meg azzal, hogy az első személyű

személyes névmás mellé harmadik személyű igét párosít. De a provokáció itt nem áll meg:

Rimbaud mondata civilizációnk természetesnek elfogadott dichotómiáját, az ipseitás és az

alteritás megkülönböztetését a létigének a kettő egybekapcsolását megteremtő állításával

rúgja fel.

Az évad utolsó fejezetének, a Búcsúzásnak egyik kiugró mondata *a modernnek kell lenni*

mindenestől (vagy minden áron, vagy teljességgel). Kérdés, mit jelent ezen a helyen a

modern szó. Ha megnézzük a korabeli mérvadó értelmező szótár, a Littré meghatározásait,

akkor a szó jelentésének többféle árnyalatával találkozhatunk. A modern elsősorban a

hagyományossal szembe állított új; a kérdés csak annyi, hogy melyik az a történelmi pillanat,

amikor az új elkezdődik. A szótár egyik példája a modern történelem, aminek jelentése a

Renaissance-tól a napjainkig tartó történelem. Egy másik példában még messzebbre nyúl

vissza: a modern építészet jelentése a nyugati építészet a középkor kezdetétől napjainkig.

Rimbaud 1878-ban kezd új életet. Ennek a korszakának, melyről a kutatások szinte minden

részletet felderítettek, a lényege, meglátásom szerint, a keleti nyitás. A kalandor,

üzletember, kereskedő kilép az európai civilizáció megszokott keretei közül,

Indonéziába, Adenbe, Egyiptomba helyezi át tevékenységének lényegét. Ha az irodalom felől

nézzük, akkor megállapítható, hogy a Keletnek, mint a Nyugat ellenpólusának a vonzása már

jó ideje jelen van a francia civilizációban. Montesquieu regényében, a Perzsa levelekben,

vagy Voltaire Vademberében a Kelet inkább csak ellenpontként szolgál, az

összehasonlítással a saját társadalom bírálatát teszi lehetővé, amikor egy másféle

szokásrendet, a normák eltérőségét állítja a saját világgal szembe. Balzac az Eugénie

Grandet című vidéki regényében veti föl, itt már a realista regény eszközeivel, ugyanazt a

problémát.

Eugénie, a fukar milliárdos, Félix Grandet lánya, beleszeret hozzájuk látogató

unokatestvérébe Charles-ba. Charles viszonozza érzelmeit, de hamarosan el kell utaznia,

mert bankár apja csődbement, majd öngyilkos lett.

A fiatalember Indiába utazik, hogy ottani üzletei révén kártalaníthassa apja üzletfeleit. De

amikor egy másik világba kerül, hirtelen megváltozik; bármire, rabszolgakereskedelemre is,

hajlandó. Vagyis felfogása szerint a másik világban, Keleten más törvények érvényesek, mint

Franciaországban. Charles néhány év múlva meggazdagodva tér haza, de nem Eugénie-

hez. Szerelmét elfeledve érdekházasságot köt Párizsban. Idáig a történet. Vagyis ugyanúgy

mint a Goriot apó mandarin parabolájában, amit a mi világunkban szabad, azt a másikban

szabad. Az itteni törvények ott nem törvények.

Rimbaud anyjának egy 1900-ban kelt levele szerint a keleti évek alatt fia csinos kis

vagyonkát gyűjtött össze. Mintha a Búcsúzás jelmondata, a modernnek lenni mindenestől

azt jelentené, hogy semmi értelme szembe menni a az emberi természet

alaptulajdonságával, a haszonszerzés primátusával. A költő Arthur Rimbaud elnémulása a

nietzschei aforizma megvalósulása, pontosabban Nietzsche gondolatának a visszája. „Ha

egyszer mióta csak világ a világ, az emberek minden korban a hasznot tisztelték istenként,

ugyan honnan is származhat a költészet?„A költészet vad szépségű esztelensége rátok

cáfol, ti hasznosság örök hirdetői! Az embert éppen az emelte föl, hogy végre meg akart

szabadulni a hasznosságtól, ez inspirálta a művészetre és a moralitásra.” (A vidám tudomány

84. 70 l.)

Vagy minden, vagy semmi, ez lehetne Enrique Vila Matas konklúziója. Bár regényét Tolsztoj

és Beckett sötét jóslataival zárja, előzőleg a Kertész Imre felfogásával egybevágó gondolattal

alapozza meg az elnémulás-szindróma kétarcúságát: „Az irodalom teszi lehetővé, hogy

megmentsük a feledéstől mindazt, ami fölött a jelenkor napról-napra kevésbé erkölcsös

pillantása igyekszik tökéletes közönnyel elsiklani.” (39)