

Gyászmunka és emlékmű: a síron túli hang nyomában

Karátson Endre: *Otthonok I–II.*

„felcsapott emlékirónak, hogy ne csupán az maradjon belőle, aminek a világ látta (...) az ember hiába mond el magáról mindent, megmásíthatatlanul idegen marad. Idegennek kell maradnia, hogy elmondhasson magáról mindent.”

Karátson Endre *Fogják meg c. novellájából*

A 2007-es könyvhéten jelent meg a Párizsban élő irodalomtörténész és novellista, Karátson Endre *Otthonok* címet viselő, háromrészesre tervezett önéletrajzának első két kötete.¹ A művet folytatásokban a Műhely olvasói már csaknem teljes egészében megismerhették. Mivel igen terjedelmes és gazdag, számos műfajt, többek közt a nevelődéstörténetet, az esszét, a vallomást, a meditációt, a műelemzést, a portrét, a gúnyrajtot, az anekdotát ötvöző szövegről van szó, még ebben a hosszabb elemzésben is csupán néhány vonatkozásával foglalkozhatom.

Az *Otthonok* sajátosságát első közelítésben az adja, hogy Karátson itt olyan elbeszélői helyzettel kísérletezik, amelytől (és az ahhoz köthető olvasói gyakorlattól) korábban rendre igyekezett elidegeníteni.² Hiszen novellái éppen azzal a magabiztos és behizelgő prózairói hangvétellel szembeni gyanakvásra buzdították a maguk olvasóit, amely az autobiográfiai beszámolók többségének sajátja. Az önéletrajzi kísérlet másfelől viszont következett is Karátson elbeszélői életművének poétikai tendenciáiból. Hiszen az első személyű megszólalás lehetőségi feltételei, a megszólaló kiléte, a megszólalás joga és biztonsága iránti érdeklődés prózájának alapvonása. Novelláiban az elbeszélői hang és perspektíva sokasodása (akár egyetlen ábrázolt tudaton belül is) rendre a beszéd urálásáért folytatott hatalmi harc függvénye. Az önéletrajzi hang ironikus imitációja éppen ezért lehetett (például a *Szakáts Attila életrajza* című korai novellájában) eredendően jelen írásaiban. Ennek a tendenciának az sem mond ellent, hogy már pályakezdésekor joggal előlegezték meg: azért nincs „regényírói vénája”, mert a vallomásos próza iránt nem mutat érzékenységet.³ Az *Otthonok* ugyanis éppen úgy értelmezi át az *őszinteségnek*, a *valóságghúségnek* és a nyelvi *átetszőségnek* az önéletrajzoknál megszokott elvárásait,⁴ hogy egyszersmind rációfól arra a beidegződésre, miszerint az autobiográfia kizárólag melankolikus vallomás lehet, amelyben a létösszegzés komolysága nem engedhet teret a szövegezés játékoságának vagy az elbeszélői én problematizálásának.

Az *Otthonok* tehát tekinthető az első személyű megszólalással folytatott, Karátsonra jellemző poétikai machinációk újabb variánsának, jóllehet nem nélkülözi a személyességnek a műfajtól megkívánt retorikáját sem.⁵ Annyiban ugyanis kötődik az önelbeszélés konvencióihoz, hogy az 1930–40-es években komisz budai úrigyerekként felcseperedő, alapélményeit és traumáit Budapest ostromakor beszerző, a forradalom idején Franciaországba emigráló, francia családba házasodó, új hazájában egyetemi tanári karriert befutó szerző alakjában felvázol egy jellegzetes 20. századi kelet-európai sorsképletet is. Karátson saját nevelődéstörténete mellett általánosítható természetrajzzal is szolgál az általa megélt kultúráközi állapotról, egyszerre rajzol portrét alakváltó önmagáról, illetve nyújt érdekfeszítő korszakokat Magyarországról és Franciaországról. Az írói autobiográfiákkal szemben szokott elvárás továbbá, hogy adjon életrajzi vagy lélektani háttérrel a szerző egyéb műveinek értelmezéséhez is. Az *Otthonok* a maga módján megfelel ennek az elvárásnak. Hiszen a memoár értelmezi Karátson jó néhány novelláját és értekezési művét is, illetve kitér megírásuk indíttatására vagy körülményeire, esetenként visszhangjukra. Továbbá a feleségével folytatott, itt felidézett szóbeli műelemzések vagy játékos szócsaták éppen a *permutáció*nak azt a poétikáját villantják föl, szemléltetik és magyarázzák, amely novelláinak szövegjátékait is meghatározza.⁶ Tematikus értelemben pedig az *Otthonok* olvastán óhatatlanul is eszünkbe juthat 2001-es novelláskötetének *A kórház én vagyok* címet viselő elbeszélése, mint amelynek háttérében minden bizonnyal Karátson hitvese, Nicole betegségének valóságos körülményei álltak.⁷ A novella és a memoár annak ellenére is értelmezi egymást, hogy az emberi testre vetett anatómiai vagy medikális tekintet már e tragikus élményt megelőzően is meghatározta némely novelláját, mint a *Szakorvosi kezelést*, *Az életöröm elvesztését*, ahogy erre épült *A fogorvos feje* című 1970-es évekbeli regény-törredéke is.

¹ KARÁTSON Endre, *Otthonok I–II*, Jelenkor, Pécs, 2007. A következőkben zárójelbe hivatkozom a lapszámokra.

² Már Karátson 2001-es novelláskötete, az *Első személyben* recenziói is utaltak erre az előzetes folyóiratközlések kapcsán: vö. KÁROLYI Csaba, *Visszaélés az első személlyel (szemben)*, Élet és irodalom 2001/36. 22.

³ SIPOS Gyula, *Vásott vetélkedés, játékos bizonytalanság*, Magyar Műhely 1968/29. 71.

⁴ Vö. Z. VARGA Zoltán, *Az önéletrajz-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése*, Helikon 2002/3. 250.

⁵ „az egyes szám első személyű közlésnek” mint „a szerző önmaga tétként való megjártásának” az önéletrajziságáról Karátsonnál: FEKETE J. József, *Hálás szerep. Karátson Endre: Első személyben*, Új Forrás 2003/2. 41.

⁶ Erről részletesebben lásd: HITES Sándor, *A kétségbejuttató elbeszélés: Karátson Endre mint szépíró*, Műhely 2000/1. 71–77.

⁷ Az *Első személyben* novellái mögötti élményanyag és az *Otthonok* „megrendítő nyíltsága” közötti kapcsolatról: DOBOSS Gyula, *A rém és a techné* (Karátson Endre: *Első személyben*), Műhely 2002/1. 89.

Önéletrajz és emigráció

Szávai Jánosnak az 1980-as évek végén megjelent úttörő könyvei óta eltelt időben idehaza is fellendültek az autobiográfia-kutatások.⁸ A műfaj kulturális intézményesége, a beszédaktusok szerepe, valamint az önéletrajziség magának az olvasás metaforájaként való értékelése lettek a vizsgálódás legfontosabb terepei, s az elbeszélő és az elbeszélő én azonosságai-különbségei, a valóságosság elvárásának megegyezésjellege, valamint az én tételezésének retorikai szétjársásai a jellemző kérdéssínek. Ezzel párhuzamosan az önéletrajz különböző alaköltései a kortárs szépírói gyakorlatnak is meghatározó vonulatává lettek, többek között Esterházy Péter, Garaczi László, Konrád György vagy Kukorelly Endre műveiben.

Évtizedekkel ezelőtt emigrációban élő értekező joggal mutatott rá, hogy az 1945 utáni nyugati magyar irodalomban az önéletrajz-írás előtt bizonyos tekintetben előnyösebb lehetőségek nyíltak, mint ugyanekkor az anyaországban. Hiszen az utóbbiak esetében a cenzúra vagy az öncenzúra az emlékezés *tartalmát* illetően is jelentett korlátozást: az el nem mondható dolgok révén „műfajok torzulnak el”, mivel „az író saját emlékeivel nem gazdálkodhatott szabadon”.⁹ A valóság reprezentálása előtt magasodó politikai gátak hangsúlyozásában ugyanakkor egyoldalúság is volt, hiszen túlzás ebből a poétikai invenció teljes ellehetetlenülésére következtetni. Mindenesetre a „tartalmi” korlátozás eltűnésének megvolt a maga szerepe az emigráció irodalmának utóéletében. Amikor az 1980-as évek végétől egyes művek idehaza is megjelenhettek, nem utolsósorban a memoárok keltettek közfigyelmet, mert közvetlenebbül voltak sorolhatóak a politikai „kibeszélés” formáihoz, s megjelenésükben sokan láthatták a szólásszabadság eljöttét. A száműzetésben élő politikusok vagy történészek mellett a műveik révén vagy személyükben hazatérő egykori emigráns írók esetében az önéletrajzok szintén igen sikeresnek bizonyultak. Márai Sándor egész életműve felfogható önvallomásként, de száműzetésben írott művei közül a kifejezetten autobiografikus *Föld, föld...* népszerűsége kimagasló. Faludy György először 1962-ben angolul megjelent *Pokolbéli víg napjaimja* 1990 után is tartós népszerűséget szerzett a költőnek, talán éppen azért, mert önéletrajza számos elemében közel kerül a képzelte memoárhoz. A Határ Győzővel készült, 1993-ban három kötetben kiadott életrajzinterjú nem tekinthető önálló alkotásnak, inkább azt a szándékot szolgálhatta, hogy bepillantást nyújtva az alkotó életútjába, támogassa idehaza jószereivel ismeretlen művei népszerűsítését. Az utóbbi időben az emigráció későbbi évszázatokhoz tartozó tagjai közül is többen álltak elő önéletrajzzal. Czigány Lóránt az 1998-ban megjelent *Ahol állok, ahol megyek* lapjain hagyományosabb mintákat követve, kronologikus eseménytörténetként vázolta az ország elhagyása előtti szellemi nevelődését, „tanulóéveit”. Kibédi Varga Áron az 1999-es *Amszterdami krónikát* követően több kötetben tette közzé aforisztikus naplójegyzeteit, melyek (szerzőjük által is felismert módon) szintén az önvallomás felületévé, szinte virtuális önéletrajzzá

alakultak. A Magyar Műhely egyik alapítójának, Nagy Pálnak *Journal-in-time. él(e)tem* című, 2001 és 2004 között megjelent háromkötetes művében szervesültséget eredményezett, hogy élettörténete kapcsán túlságosan sok mindenről igyekezett számot adni. A túltengő önvédelmi gesztusok is okolhatóak azért, hogy memoárja híján van a szerző egyéb műveiben megszokott poétikai invenciónak.

Sorstársaihoz mérve Karátson memoárja egyrészt abban tér el, hogy az emlékezés asszociatív logikájából adódóan nem kronologikus egymásutánban sorolja elő életeseményeit, hanem tematikus tömbök köré csoportosítva. Másrészt az is különbséget jelent, hogy memoárja szisztematikus vállalkozás, vagyis az önvallomás vagy az emlékezés nem alkalmi vagy diffúz jellegű. Az *Otthonok* természetesen már nem érinti a „kibeszélésnek” a rendszerváltás időszakát jellemző politikai pikantériája, jóllehet emlékezéseinek maradt politikai éle. (S várhatóan még inkább lesz a készülő harmadik kötetnek, amelyben a Történelmi Hivatalból kikért, róla készített titkosszolgálati megfigyelések is szerepet kapnak.) Többször is óvatkodás nélkül nevezi meg egykori itthoni és külföldi megfigyelőit, jóllehet más esetekben név nélkül utal ma is élő irodalmárok 1950-es évekbeli tevékenységére. Szókimondónak tekinthető a homoszexualitás tekintetében is: mesterének, Gyergyai Albertnek hozzá fűződő viszonzatlan érzelmeiről leplezetlenül szól.

Karátson önéletírása az *otthon* fogalmát teszi meg címmek. Az önéletrajz, ha az identitás megalkotásaként tekintjük, természetes módon foglalkozhat a kérdéssel, hogy az alany hol otthonos, hol honos. A szülőföldjétől távol élő alkotó számára ez a képzet még különlegesebb fontossággal bírhat. Karátson is ennek jegyében vet számot az idegen és a saját változó arányaival, az otthonosság mibenlétével – földrajzi, társadalmi, családi, szakmai, érzelmi és érzéki értelemben egyaránt. Az előhang megkülönbözteti az „otthonkeresést”, illetve az „otthonépítést”, vagyis valami már fennálló belakását, illetve valami új létesítését. Az ország elhagyását innen nézve éppen azzal motiválja, hogy a 20. század második felében csak így nyílt lehetősége megőrizni az egyén jogait, „a kezdeményezés lehetőségét”. (132) A száműzetés ezért lehetett a „földrajzi kötöttségek nélküli” (117) otthonépítés terepévé: „az emigrációban az élet iskolájára igyekeztem találni”. (99) Karátson esetében az anyaországgal és a Nyugaton élőkkel fenntartott kapcsolatokat, mint sorstársai többségének esetében, a beilleszkedés és az elidegenedés egyaránt jellemzi. Kivételesnek tekinthető ugyanakkor, hogy számára, mint az *Otthonok* hangsúlyozza, az emigráció éppenséggel *újjászületést* jelentett: „Párizsban egy második, felszabadultabb kamaszkort éltem meg”. (82) Vállalt individualizmusa könnyíthette meg az elsődleges közösségből történt kiszakadás traumájának feldolgozását, beilleszkedését idegen, de sok tekintetben a hazainál mégis otthonosabbnak érzett életvilágokba. Az így nyíló kettősségek, a meghasadt én és a töredezett élet, a párhuzamos világok közti áttűnések, átszövődések, vagyis a „kettős otthonosság” (107) létállapota számára azért nem lett tragikus tapasztalattá,

⁸ Elsősorban Dobos István, Mekis János és Z. Varga Zoltán vizsgálódásait kell említeni. A Lejeune-recepcióból induló, de azt hamar kiterjesztő nemzetközi elméleti tájékozódásról lásd még a *Helikon* 2002/3-as tematikus számát.

⁹ KABDEBŐ Tamás, *A nyugati magyar széppróza műfaji kategóriái. In: Magyar Mérés II. Nyugati magyar kulturális élet a 2. világháború után (1945–1979), szerk. Saáry Éva, A Svájci Magyar Irodalom- és Könyvbarátok Köre, Zürich, 1980, 137.*

mert Karátson nem végzetes adottságnak veszi a „két féltekére bontott” élet szervtelenségét: „a nyugati féltekén elért eredményeket az élet derékba törése miatt nem lehet a közép-európai gyökerekhez átültetni, mégpedig azzal az érzéssel, hogy valójában visszaültetésről van szó”. (117) Az elnyert és az elveszett arányait illetően alapvetően így is kedvező mérleget vonhat.

Az otthonképzet emigránsok közötti differenciálódásában az egyéni változatokba nemzedéki és szocio-kulturális különbségek is belejátszottak. Márai számára, midőn az, amit számára az európai kultúra jelentett, elenyészni látszott, az emigráció oka és következménye az a több művében is kifejtett benyomás lett, hogy immár elveszett minden lehetőség az otthonosságra. Ezzel szemben a fiatalon külföldre kerültek némelyike, így az ’56-osok közül Karátson is, kettős vagy többszörös identitást alakított ki. Ez azzal is járt, hogy 1989 után, amikor az emigránsélet motivációja elvileg megszűnt, nem kellett dönteniük afelől, hogy hová is tartoznak. A természetesnek megélt *többlakiséget* állították előtérbe Kibédi Varga már említett naplójegyzetei, s ennek a tapasztalatnak a körüljárása adja az *Otthonok* egyik ívét is. Az otthonosság innen nézve földrajzi helyek, kultúrák és idők sokaságát jelenti, melyeknek mind megvan a maguk része az önazonosság formálódásában. Míg Márai és kortársai jórésze számára az otthonlét alapvetően az anyanyelvhez fűződő bensőséges, noha a száműzetésben nehezen fenntartott viszonyt jelentett, addig az utóbbiak esetében több nyelv is szolgálhat az otthonosság érzetével. Karátson esetében ez a többlakiség fejeződik ki a hivatás megválasztásában is. Az összehasonlító irodalomtörténet-írás iránti érzékenysége annak a „komparatista gyakorlatnak és látásmódnak” a vonzerejét jelzi, amely „a relativitást” tekinti „egyik alapjának”. (116)

Halál, gyász, nekrológ

Mint minden érdemleges élet, úgy Karátsoné is halálról, szerelemről, eltévelyedésről és visszatalálásról szól. Megkockáztatható, hogy tisztán kritikai szempontból az önéletrajz-írás szerencsés pillanatban jött el pályáján, hiszen megelőző kötete arról is tanúskodott, hogy novellisztikájában megjelentek a kiszámíthatóság, az automatizálódás jegyei. Motivációt azonban nem ez jelentett, s nem is egyszerűen a számvetés igénye. Hanem a gyász: az *Otthonokra* feleségének, Nicole-nak halála szolgáltatott tragikus alkalmat. Ennek ugyanakkor messzemenő poétikai konzekvenciái is lettek. Hiszen Karátsonnak a saját életet így egy *másik élet*, felesége életének és halálának tükrében kellett megírnia. Ahogy az előhangban olvashatjuk: „Emlékezéseim az ő emlékezetét őrzik”. (7) Az „emlékezet” kifejezés itt többértelműnek tekinthető: egyszerre utal arra, hogy részint feleségéről őrzött emlékeit teszi közzé, de jelenti azt is, hogy kettejük mindennél szorosabb közösségénél fogva Nicole róla alkotott képzetei meghatározóak önmagáról alkotott képére és annak elbeszélésére nézve is. Az önéletírásnak ez a változata

a pszichoanalízis gyakorlatával mutat rokonságot, amennyiben az önarckép megrajzolásakor nem a felidézés biografikus pontossága, hanem a „beszéd vigasza” számít: az írás nem a múlt lehetőségig teljes vagy pontos rekonstrukcióját célozza, hanem öngyógyító jellegű, vagyis a „jelenben megtörtént terapeutikus esemény”.¹⁰ Ezért válhat az *Otthonok* a szerző *gyász munkájának* dokumentumává, s ugyanezért az elhunyt hitves *emlékművévé* is egyszerűsmond.

Rövid kitérő kedvéért érdemes megjegyezni, hogy a nyugati magyar irodalom több tekintetben is megterhelt a halál képzetével. Az 1950-es években az emigránsirodalom „születését” sokan a magyarországi magyar kultúra „halálának” következményeként értékelték. Olyannyira, hogy az irodalmi emigráció egyfajta „halotti beszédként” jelentette be magát. Márai Sándor *Halotti beszéd* című költeménye 1954-ben Magyarországon is megjelent a Művelt Nép című hetilapban, Tamási Áron kommentárjával: ez volt az anyaországi és az emigrációba kényszerült irodalom első diszkurzív találkozása. A többszörösen jelképes mozzanat kapcsán utóbbi okkal idézték föl – a halálról való beszédben látva a magyar irodalom élettörténetének sarokpontjait –, hogy a nyugati magyar irodalom „jelképes születési bizonyítványa” Márai révén „költői rekvium” lett, ahogy „nemzeti irodalmunk emlékezetes születési bizonyítványa is egy halotti beszéd”.¹¹ Az emigráns irodalomnak egykor a hazai hivatalosság által is számon tartott története tehát mintegy a magyar irodalmi kultúra, a magyar írásbeliség történeti kezdőpontjának újrajrásával vette kezdetét. Még akkor is jellemző ez a párhuzam, ha Márai költeménye nem pusztán az emigráns léthelyzettel összefüggésben értelmezhető a közösség- és nyelvvesztés felett érzett aggodalom jegyében, s szerzője az emigrációt éppenséggel nem tekintette az idehaza felszámolt magyar művelődés lehetséges helyettesítőjeként, ahogy az anyaországi irodalmi életben sem az elnémulás, hanem a hamis beszéd kényszerének veszélyét látta fenyegetőnek. Mindezenet a *Halotti beszéd* jelképiségéhez hasonlóan az emigráció némely tagjai számára a száműzetésben való alkotás elsődlegesen szintén a halál reflexióit idézte föl. Mint Határ megjegyezte, aki az emigrációban „magyarul ír, az kettős halállal hal. Először is mert magyarul írni – írói öngyilkosság. És másodszor, mert a külföldön élő író természetes sorsa a nyelvhálál”.¹² A visszhangtalanság mellett tehát az anyanyelv felejtésében, száműzetésbeli romlásában láthatták az alkotói ellehetetlenülést, az írói halál eredőjét. Áttételesen ehhez kapcsolódott az emigráció *közösségi* halálképzete is. Cs. Szabó László egy 1975-ös hollandiai előadása a *Még élünk* címet viselte, érzékeltetve, hogy a Londonban élő esszéíró az organikus-ság hiányában a „nyugati magyar irodalmat” eredendően halálra ítél vállalkozásnak tekintette. Az elmúlás érzetét a politikai fordulat, a hazatérés lehetősége fonák módon csak fokozta. Czigány Lóránt 1990-ben tett nyilatkozata Cs. Szabó felfogását visszahangozta, mondván, a nyugati magyar irodalom „elhalásra van ítélve”, sőt „a végnapjait éljük”.¹³ Az emigrációnak a rendszerváltás utáni felemás

¹⁰ Vö. H. Porter ABBOTT, *Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására*, Helikon 2002/3. 290.

¹¹ POMOGÁTS Béla, *Az integráció felé. A nyugati magyar irodalom befogadásáról*. In: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon II.*, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Bp.–Szeged, 1993, 1135.

¹² HATÁR Győző, *Az Egyes Kérdések harminc év irodalmában*. In: *Magyar Műleg I. A magyarországi szellemi élet 30 éve 1948–1978*, szerk. Saáry Éva, A Svájci Magyar Irodalom- és Könyvbarátok Köre, Zürich, 1979, 68.

¹³ CZIGÁNY Lóránt, *Külön irodalmi tudattal rendelkezünk*, Alföld 1990/2, 79–80.

hazai visszailleszkedése mintha ennek a sejtésnek az igazát bizonyította volna. A hazatérés keveseknek jelentett írói újjászületést.

Az *Otthonok* ugyan csatlakozik az emigrációt a halál fényében értékelő metaforikához, ám Karátson egyéni módon a haza elhagyását éppen az örök élettel hozza (legalább időleges) összefüggésbe. A korábban emigráltakhoz (mint Cs. Szabó, Gara László, Szász Béla) és a vele egyidejűen távozott idősebbekhez fűződő viszonyára nézve azt nyomatékosítja, hogy hozzájuk képest az ő nemzedékére a száműzetésben „a fiatalság szerepe háruult szinte időtlenül”. (89) Azt a benyomást, hogy „mi más időben élünk, olyanban, amely végső soron megállt” (100), majd a szobrászművész jóbarát, Pátkai Ervin 1985-ös halála zúzza szét. Mégpedig azért, mert Karátson ezt tekinthette életében az első, nem „távolságban bekövetkező elmúlásnak”, mint amilyen anyjáié, apjáié, Gyergyai Alberté volt, s amelyek megkímélték „az igazán félelmetes szembesüléstől”. (102) A nemzedéktárs halálával válik világossá, hogy „többé az emigrációnak nem lesz semmi köze a halhatatlansághoz” (112), s ezután jön el „az emigráció új, a halálnak ezentúl kiszolgáltatott jelene”. (116)

A halál szövegesítése Karátson novellisztikájában sem előzmény nélküli: a *Lao-ce karjele* című novellája például egyedi leleménnyel két sinológus egymásról írott nekrológjai körül bonyolódik. Értekezőként Karátson maga is készített jó néhány nekrológot, Gara Lászlóról, Cs. Szabóról, Parancs Jánosról, Mészöly Miklósról, illetve magyar és francia mestereiről, Gyergyairól és a francia komparatista René Etiemble-ről. Ellentétben az ezekből kitetsző személyes érintettséggel, novelláiban – Sipos Gyula találó megállapítását idézve – a halál „soha nem drámai: gyászcedulája intellektuális jelentés egy tiszta kézzel, fertőtlenített műszerekkel végzett laboratóriumi kísérletről, anatómiai leckéről”.¹⁴ Az *Otthonok*nak a halálról, illetve a gyászról alkotott képzei a személyes élmények drámaisága mellett is őriznek valamennyi rokonságot ezzel a szenttelen megközelítéssel. Hasonló benyomást keltenek a halál közelébe kerülő vagy azt elszenvedő testről tett anatómiai jellegű megfigyelései, többek közt az ostrom alatt látott „hullaegyvelegről” (122), vagy mint amikor gyermekként öccse betegágyánál áll: „Láttam Gyurika hamuszürke, beesett arcát, meglékelte koponyáján a hatalmas pólyát, elgyötört tekintetét, és nem hittem a vigasztaló szavaknak. Ismertem a halál csontvázábrázolását, s ezúttal a csontváz feküdt előttem. A bőr, ami még rajta volt, huzatra hasonlított, amit bármikor le lehet venni”. (40) Így nézve a halál híján van minden személyes tartalomnak, amint azt a rue d’Ulm-béli katakombák „csontvázgyűjteményében” tett látogatás is alátámasztja, amikor az elbeszélő elvonul az „egyformán karikaszemű, horpadt orrú koponyák homályba vesző egymásutánja előtt, melyek közül az állkapcsukat elvesztetteket különválasztották az állkapoccsal ellátottaktól, tekintet nélkül arra, hogy az állkapocsok a magukéval vagy valaki máséval vigyorogtak. Egy helyütt csupa kezeket tapasztottak egymás mellé az agyagfalra. Nem kellett különösebben vizsgálni őket: lerítt róluk, hogy egymáshoz nem tartozó dirib-darabkákból rakták össze jórészüket.” (167)

Drámaiság és szenttelenség fonódik össze a gyászról

adott értelmezésében is. Az első kötet *Könnyek nyomában* című, első nagyfejezete felesége halálából kiindulva teszi meg a sírás képzetét és a sírás magányosan vagy nyilvánosan üzött gyakorlatát a gyász emblémájává, s járja körül ennek tapasztalatát, élményét, emlékét, illetve a hozzá fűződő társadalmi és lélektani elvárásokat, sokak halála kapcsán. A Nicole elvesztése fölött érzett fájdalom sem a kegyeletes emlékezés könnyen kiüresedő hangján szólal meg. Az önsajnálát mellőzésével megírt, illetve felállított emlékmű ugyanis egyben *leleplezés* is. A feleség, a család, a barátok, a kollégák – és önmaga leleplezése. Ebben áll itt az önéletíró mélységes öniróniája. Ennek jegyében érthetjük meg szenttelenségét, amikor apja haláláról Párizsban telefonhírt kap: „megindultság helyett csupán valami rossz érzés fogott el, amivel nem foglalkoztam különösebben”. S ehhez kapcsolódik gyanakvása is mások nyilvános érzelmei iránt, mint amikor apja temetésére Budapestre érkezik: „anyám sírva nyitott ajtót, de jól ismertem arckifejezését: nem apámat siratta; meg volt ijedve, hogy egyedül marad a túl nagyra való lakásban”. (34) Amikor „élvezetet” és „színészkedést” észrevételez mások gyászában, a könnyek metaforikus és valóságos tekintetben is „nagyítólencsékként működnek”. (189) A fontos halottak, feleségének, szüleinek, öccsének, barátainak, magának a hátrahagyott országnak az elsrátása a gyász változatainak sokaságát jelenti. Ezeket véve lajstromba, többek közt a gyász bürokratikus és intim, társas és személyes jellegét szembesíti: „mindig mindenütt előtör a zokogás (...) a sírással csak zavarba hozom a velem beszélőket”. (11) A számtalan elhullatott könnyet, sajátjait és másokét, annak jegyében katalogizálja, hogy a „sírás beszéd (...) a tudatalatti kódolja (...) a halálról szól; változatos nyelvezetei mögött halottak fogódzkodnak egymásba”. (198)

A síron túli hang hívása

A gyászmunka közel- vagy régmúltbeli, saját vagy másoktól látott változatainak felidézése után a második, *Kitalálni egy otthont* címet viselő szövegtömb fejezeteivel kezdődik a feleségének szentelt síremlék tulajdonképpeni építése. Ennek szakaszait a Sorbonne-on történt megismerkedésük, a közös utazás- és művészetrájonás felidézése adja, majd a negyedik tömbben, a *Gyerekkorunk otthonában* házasságuk vonzásainak és választásainak, eltávolodásuknak és újrarázódásuknak, valamint az egyetemi karriernek (egyszerre analitikus és anekdotikus) ívét rajzolja meg. A részletes elemzés helyett a továbbiakban egyetlen mozzanat körülgörgetésére szorítkozom, amely valamiként mégis keretbe foglalja a két kötetet.

Az önéletírás elméletének közelmúltbeli fejleményei közt az egyik legnagyobb hatást az a megközelítés tette, amely szerint az önéletrajz nem más, mint egyfajta retorikailag értett, metaforikus *sírfelirat*. A halál ellenében megkísértett „ön-helyreállítás”-ról van szó, amellyel a szerző mintegy „arcot ad” önmagának. Ám mivel az autobiográfia a dolog sajátosságainál fogva egyszerűs mind a *saját halál* lezáró gesztusát is feltételezi, ezért az írás meg is vonja, illetve „megrongálja” ezt a szöveg-

¹⁴ SIPOS 1968, 72.

béli arcot, hiszen szerzőjét csak távollévőként, halottként tételezheti.¹⁵ Ebben az értelemben minden önéletrész tekinthető egyfajta „síron-túlról-jövő-hangnak”, a szerző saját halálán túlról megszólaló hangjának.¹⁶ Az *Otthonok* egyik figyelemre legméltóbb alakítása innen nézve az lehet, hogy a „síron túli hang” alakzatát, illetve az azzal folytatott párbeszéd kérdését kifejtett és reflektált motívummá teszi.

Az *Otthonok* a szerző és Nicole között olyan kölcsönösséget érzékeltet, amelyben az idegen és a saját nem összeolvadt, hanem kereszteződött, mégpedig a társsal folytatott, mindkettőjük személyes létét is valamiképp megalkotó dialógusban. Rögtön az első, *Madárköszöntés* címet viselő fejezetben ennek lehetünk tanúi, amikor a haldokló hitves ágyánál virrasztó elbeszélő a párbeszéd fenntartására törekszik. A haldokló a maga kínzó fájdalmainban viszont már csak „hörögésre” és „kántálásra” képes: „a kommunikációnak ez a megtagadása jobban fájt, mint a kilenc órával később beálló halál”. (12) A dolog jelentősége ugyanakkor nem pusztán az, hogy az artikulált és jelentésszerű búcsúvétel mint kommunikációs aktus így elmarad, nincsenek utolsó szavak, nincs végső üzenet. Hiszen azzal, hogy „[n]em volt kihez szólnom. Aki ott zihált, az valaki másnak a hangját hallatta”, az elbúcsúzás lehetetlenségén túl az önéletrajzíró számára saját identitásának alapformája is elvész.

A másik hangja artikulálatlanná, idegenné, valami másnak, valami elborzasztónak a médiumává válik: ezért nem lehet jelentésszerű „üzenetté”, vagyis a másikban való önmegértés forrásává. Az üzenetnek ugyanakkor nemnyelvi, mégpedig az önéletrajz-írás retorikájának másik lényegi alakzatához, az *archoz* kötődő formája is lehet. Az arcvonások halál előtti és utáni milyenségének kérdése, ennek kommunikatív lehetőségei az *Otthonok*ban először a temetés felidézésekor kapnak funkciót, amikor a hamvasztás előtt a gyászolók, köztük a férj, utójára vetetnek pillantást az elhunytára:

„a fal melletti székből, ahová leültem, úgy tetszett, [Nicole] kicsit mosolyog. Próbáltam visszamosolyogni, orromat, füleimet mozgatni, amitől mindig elnevette magát. A mosolyféleség nem mozdult. Egyszerűen ilyenre sikeredett az ábrázata a ravatalozók kezében. Közelebb lépve nem is láttam többé a mosolyt. Kifakult ajka körül inkább fájdalmas keserűség bujkált. Ezt is az arckészítők véletlenjének kell vajon tulajdonítani? Vagy ez lett volna az üzenet? (...) ha volt is jelzés a mosolyban és a fájdalomban, az üzenetet már nem ő, az általam ismert és szeretett egyén küldte. Én pedig mit üzenhettem volna vissza annak a már személytelen energiának, amely nyilván nem az én szempontjaim szerint percipiált engem. Ha észlelt volna, azzal tudtam volna valamit kezdeni. Ő azonban legfeljebb érzékelt.” (14–15)

A kommunikáció hiánya kapcsán az autobiográfia-írás nagy metaforái közül az *Otthonok*ban előkerül a *sírkő* alakzata is, mégpedig a szeretett személlyel való konzultáció elveszített lehetőségének újabb eseteként. Mivel, mint megtudjuk, felesége életében mindenről közösen határoztak, ezért merül föl a temetésre készülődve a kérdés: „hogyan dönthetnék akkor csak úgy a sírkő ügyében,

amely végül is az egyetlen és végső megjelenési formája lesz a világ szemében”, a legjobb volna, ha „vele, a személyében leginkább érintettel beszélhetném meg a választást”. (17) Itt a férj, az emlékező annyiban tükröződik a feleség, az emlékezés tárgyának alakján, amennyiben a hitves „végső megjelenési formájáról” olyan szövegben, egy önéletrajzban határoz, amely a dolog lényegénél fogva bizonyos értelemben majdan neki magának is „végső megjelenési formája” lesz.



Klesitz Piroska fotója

Ezeket a dilemmákat szövi tovább az újabb, immár a csodás és a különös határvidékén, vagyis a fantasztikum terepén előkerülő mozzanat, nevezetesen a madárka megjelenése a temetésre készülődő férj erkélyén. A „zöldike hosszú, berregő kiáltása” (17) újfent a kommunikáció újrafelvételének lehetőségével kecsegtet, ám a kérdés éppen az lesz, hogy vajon csakugyan a „síron túli hangról” van-e szó. A madarak már abban a tekintetben is *onomasztikus*, vagyis a tulajdonnév poétikai lehetőségeit kiaknázó szim-

¹⁵ William Wordsworth sírfeliratokról írott esszéit, Paul de Man ezek alapján kifejtett elgondolásait lásd a Pompeji 1997/2–3-as számában.

¹⁶ Bettine MENKE, *Sírfelirat-olvasás*, Helikon 2002/3.

bolikus jelentőséggel bírtak a házaspár életében, hogy részben egymást is madárra utaló neveken nevezték meg. Mint megtudjuk, Karátsón hitvesét életében Pipnek szólította, utalva „madárszerű személyére”, s kapcsolatukat „elszakíthatatlanná többek között ez a madármitológia tette”. (18) Ezért lesz illeszthető a madárka megjelenése az erkélyen a hang keresésének történetébe, kapcsolódva a búcsúzásnak és a temetés mikéntjének a dilemmáihoz. S ezért lehet a hitvesnek a ravatalon idegenné lett vonásai helyett a madárka „arca” annak a másíknak a tekintetével, amelyhez képest az emlékező önmegértése is lehetséges volna: „Szemléltük egymást, valósággal szemeztünk”. (21) A két pillantás, az emberi és az állati tekintet *antropomorfizáló* szembesítése felől motiválható a felvetés, hogy a madárka hangja „véltetően Nicole véleményét tolmácsol[ta] a sírköválászás kérdésében. Csakhogy ebből az üzenetből semmit sem értettem (...) szerettem volna a hársfa elérhetetlen tetejére repülni és kettős madárhangon kérdéseket tenni fel”. (19) Ezt követően a párizsi tetőterasz erkélyére megmagyarázhatatlan módon rendre visszatérő zöldike lesz a „síron túli hang” vágyott forrása: „[e]ljátszottam a gondolattal, hogy megpróbálok párbeszédet kezdeményezni. Felteszek magamban kérdéseket, s az asztaltáncoltatás szabályait tekintem mértéknek. Egy sípszó és trilla nemet jelent, kettő igen, három azt, hogy nem tud válaszolni”. (20) A *szellemidézés* módszertana, kommunikatív játékszabályai, amelyet a madárhangon való megszólalás lehetőségének híján az elbeszélő felvet, nemcsak a búcsúzás szimbolikus gesztusainak lehetséges helyettesítőjeként kapnak szerepet, hiszen a „síron túli hang” a hétköznapi világában való tájékozódást illetően is hiányt tölthetne be. A gyászoló férj a terasz növényeinek locsolása közben ébred rá, hogy az egyik terebélyes, sokszirmú bokor nevét csak Nicole tudta: „ki lesz képes azonosítani ezt a növényt, és sok mást, amit igazából Nicole ismert, én csupán szaguk és színezetük iránt érdeklődtem?”. (20) Ám az újfent felbukkanó madártól nem kap értelmezhető választ erre sem: „Felugrott a párkányra. Gondoltam, hogy végre most. Hangtalanul elrepült. Tehetetlen zokogás közben mégis belém villant, hogy ha ott, a párkányon a két hangot kibocsátja magából, az legfeljebb madárdal lehet, nem pedig válasz, hiszen igazából semmilyen kérdést nem tettem fel”. (21) A természeti lény közönye az emberi szenvedés iránt az eleve sikerülhetetlen párbeszéd jelképévé lesz: a halállal szemben nincs válasz, mert voltaképp valódi kérdés sincs.

A „madármitológiához” kapcsolódó újabb, mágikus mozzanat a nappaliban elhelyezett műanyag madárfigurát mintázó síp egyszeri, hirtelen és rejtélyes megszólalása. A mozgásra hangot adó játéktárgy megmagyarázhatatlan módon lép működésbe:

„Odakint ugyan erős szél fűjt, ennek azonban a belső légtérre nem lehetett hatása. Azonnal átláttam, hogy Nicole-on kívül más nem válhatna ki a játékmadár mozgását. És ugyanabban a pillanatban rájött a zokogás. Mintha valami teljes lehetetlenségre adnék választ. Tehetetlenül és reménytelenül. Négy csiripelés után a jelzés abbamaradt, én viszont tovább böngtem, azzal az érzéssel, hogy semmilyen kezdeményezésre nincs lehetőségem. A négy jelzés nem jelentett semmit az én

rendszeremben, és kérdést különben megint nem fogalmaztam meg.” (22)

A férjből rendre feltörő sírás szerepe a síron túlról jövő hang keresésében az lesz, hogy mivel ez az egyetlen nyelv, amelyet a gyászoló beszélni képes, ezért (hasonlóan a haldokló „hörgéséhez” és „kántálásához”) csupán egyirányú kommunikációra teszi képessé. A sírás nem alkalmas arra, hogy párbeszéd kódjává legyen. A pusztán gyász mélységes mondanivalótlanására az emlékezőt egy temetőbeli látogatás ébreszti rá:

„beszélni Nicole-lal még gondolatban, hangtalanul sem tudok. Vagyis nem csupán a madárral vallok kudarcot. Ebből a szempontból a zokogógörccs egyszerre ok és okozat, elfojtja a könnyebbit, világosító szavakat, akadályozza a gondolatok közlését, az üzenetek megértését, egy lehetséges nyelvezet kialakítását. Beszélni kellene, nem sírni.” (28)

Ez a felismerés lesz a genezise magának a könyvnek, az önéletrajznak: legyen a memoár a búcsúvétel formája. Amikor az elhatározás megszületik, s újfent felhangzik egy madártrilla a temetőben, a gyászoló már másként reagál: „Nem zokogtam akkor el magam. Gondolkoztam a zokogásról. Meg emlékeztem rá. Képzeltém is róla, amikor emlékezni nem sikerült”. (28) A közvetlen kapcsolatfelvétel lehetősége híján tehát a traumáról, a veszteségről való reflexív, eltávolító beszéd adhatja a „vizionlátás”, illetve, még szebb metaforával, a „vizionhallás” reményét. (28) Az eltávolító reflexió emel ki a szerzőnek és az olvasónak egyaránt megrázó pillanatokat hozó, de végső soron terméketlennek bizonyuló sírásból. Az így elnyert analitikus távolság teszi lehetővé, hogy az immár elbeszélővé változó férj a következő fejezetekben sorra vegye életének legemlékezetesebb gyászait, halálait, sírásait.

Az *Otthonok* mint önéletrajz tehát több értelemben is sírfelirattá lesz. Tematikusan maga a mű lesz a szerző feleségének síremlékévé, s így a szöveg nem más, mint az arra vésett, a hitvesre emlékező sorok tömege. Az autobiográfia-írás retorikai helyzetéből adódóan pedig persze a szöveg a szerző saját síremléke is lesz, mert csak sírfeliratként lehet önéletrajz, amely „előfeltételezi és végrehajtja az életet lezáró, halálos mozdulatot”,¹⁷ hiszen csak így, „diszkurzív” halottként lehet önmagának tárgya. Felesége ennyiben nem csupán a könyv szerzőjévé válik, annak tárgyából, hanem ő lesz a szerzője voltaképp a halálával magára hagyott férjnek, vagyis nemcsak a férj emlékiratainak, hanem neki magának is. Hiszen halálával bírja rá ennének nyilvános, irodalmi felmutatására: „Írásba a halál diktálására fogtam, mikor feleségemet elvesztettem”. (7) Az én és a másik kölcsönösen egymást létesítő viszonya tehát itt a halál révén lesz világossá.

A feleség síremléke továbbá azért lehet a szerző saját önéletrajzává (és megfordítva), mert az utóbbi végletesen az előbbi *hangjában* volt *otthon*. Nicole adja a memoár címében jelölt minőséget, állapotot, az otthon, az *otthonosság* érzetét. Mégpedig úgy, hogy, mint azt retorikailag nagyon súlyos helyen, a második kötet zárómondataiban megtudjuk, az otthonosság az emlékiró számára eredendően egy hangban, kiáltásban, megszólításban és az ahhoz tartozó látványban vált lehetségessé.

¹⁷ MENKE 2002, 309.



Laposa Tibor fotója

A zárójelenet tengerparti kalandot fest le, amelyben az elbeszélő a viharos vízben fürdőzik, egyedül:

„Nicole harminc méterre lehetett odakint. Visszanézve azt láttam, próbál felfedezni, sikertelenül persze, mert rövidlátó: szemüvegét nem hozta magával. Bizonytalan futásnak eredt, észak felé, rossz irányba, s így még kevésbé láthatta, hogy integetek. Gondoltam, majd csak észrevesz, s nekiláttam úszni dél felé, amerre a szél sodrása könnyítette a haladást. Élveztem a kihívást, kralloztam, buborékok raját szórva szét minden karmozdulattal. Megmegálltam, arcomat a vízbe temetve lestem, szerettem volna hallal találkozni. Nicole kiáltását hallottam hirtelen. Most dél felé szaladt, felém, mintha valami végzetes elől futna, formás piskótatestével teljesen elvesztem a hisztérikus pálmák alatt. Nevemet kiáltotta, szinte sikoltotta, azt, amelyet ő talált ki, amikor én őt Pipnek kereszteltem el, s akkor, ott, ebben a kiáltásban valósággal és maradandóan otthon éreztem magamat.” (II. 318)

A jelenet különleges kifejezőerővel jellemzi visszamenőleg is az *Otthonok* két főhősének, a feleségnek és a férjnek a viszonyát, az utóbbi szemszögéből: együtt és mégis távolságban egymástól, az elbeszélő a természeti elemeknek, az ellenséges, de csábító világnak kiszolgáltatva, ezt a kiszolgáltatottságot választva, keresve, kihívva élvezkedik a zűrzavarban, ám a vonatkozási pont kitörölhetetlenül a másik marad. A feleség, aki keresi őt, mintegy körötte kering, jellemzően elvétí, rossz irányban próbálkozik, de sejtetően majd csak megtalálja. Az emlékiró nem is

siet rögtön a segítségére, egy ideig hagyja, hadd keresse hiába. Egyedül lubickolva az otthonosság elemi érzése éppen abban a gesztusban lepi meg, ahogy kétségbeesetten szólítja, megszólítja őt a másik, Nicole, aki éppen így, ebben a hívásban lehet az otthonosság letéteményese. A zárlatban hangsúlyozott „hangban-otthon-lét” felől kap nyomatékot, hogy miért is volt olyan fájdalmas a kommunikáció megszűnte a hitves halálos ágyán, s miért kellett olyan kényszeresen „kihallani” valamiként ezt a hívást a madár hangjából az első fejezetben. Az értelmezni vágyott madárhanghoz képest a végén felhangzó kiáltás újfent a madár hangja, hiszen Nicole kettejük magánmitológiájában született *madárnevén* szólítja meg az elbeszélőt. Amikor a feleség hangja a férj nevét mondja ki, ebben a kimondásban egyszerre alávetette és létesítője is lesz az emlékiratíró identitásának. S mivel Nicole halála végső összefüggésben annak a lénynek a halála, aki otthonosságot adott, elvesztésének feldolgozása az otthonosság végső elvesztésének, az elvesztésben felismert otthonlétnek a történetévé lesz.

Karátson önéletrajzának legfőbb erénye, hogy az *otthon* címbe emelt, önmagában el is laposítható képzetét képes, újra és újra átértelmezve, rendkívüli teherbírásúvá tenni. Kétségtelen, hogy jelentős mű született, amely nem csupán az emigrációs memoárok köréből emelkedik ki. E sorok írója csak remélni tudja, hogy az írás vigasza mellett az *Otthonok* méltó elismerést is hoz szerzőjének.