

„Fjodor Mihajlovicsot lenyűgözte ez a kép, és sokáig állt előtte. Én nem bírtam sokáig nézni, olyan szörnyű hatással volt rám, s mivel egyébként se éreztem jól magam, átmentem egy másik terembe. Tizenöt-husz perc múltán tértem vissza, és Fjodor Mihajlovics még mindig mozdulatlanul állott a kép előtt, s arcán ott volt az a rémült kifejezés, amelyet többször megfigyeltem epilepsziás rohamai első perceiben. Szép csendesen megfogtam a kezét, a

Turi Márton 45

## REMÉNYELMÉLETI FRAGMENTUM

Barnás Ferenc: *Másik halál*

szomszéd szobába vezettem, leültettem egy padra, és felkészültem, hogy erőt vesz rajta a roham, de szerencsére nem következett be. Fjodor Mihajlovics kissé megnyugodott, ám mielőtt elhagytuk volna volna a múzeumot, ragaszkodott hozzá, hogy még egyszer megnézze a képet, amely annyira lenyűgözte.” – ekképp emlékszik vissza emlékirataiban Anna Dosztojevszkaja egy bázeli múzeumban tett látogatására, amelynek során férje Hans Holbein *Halott Krisztus* című híres képét megpillantva a pillanatnyi megsemmisülés határára sodródott. Ez az alig néhány mondatos beszámoló jóval több izgalmas lábjegyzetnél Dosztojevszkij életrajzához: az az elementáris, már-már destruktív hatás, amelyet a (később egyébként *A félkegyelműben* is felbukkanó) festményen látható holttest reménytelen látványa, a feltámadás ígéretének és lehetőségének teljes hiánya gyakorol az orosz irodalom halhatatlanjára, remekül példázza a művészetnek azt a valóban katartikus jellegét, amelynek meglétéről oly gyakran vagyunk hajlamosak megfeledkezni az abszolút irónia korában. A „túlzó pátosz” vádjától tartva egyre ritkábban mondatik ki az (az egyébként meglehetősen magától értetődő) gondolat, miszerint egy igazi műalkotással való találkozás (legyen az akár csak egyetlen, megrázó erejű festmény vizsgálata) sosem hagyja teljesen érintetlenül a befogadót, jelentősége szerencsés esetben jócskán túlmutathat az egyszeri műélvezet horizontján – és a művészetnek pontosan ezt az egzisztenciális tétjét tapasztalja meg nap mint nap Barnás Ferenc negyedik kötetének íróként és múzeumi teremőrként dolgozó főszereplője, aki többnyire saját regényének írásán, valamint a galériában kiállított műtárgyak állandó megfigyelésén keresztül igyekszik értelmet adni holtpontra jutott létezésének. Az egyetlen különbség a fenti anekdotához képest mindössze annyi, hogy a *Másik halál* énelbeszélőjének életét a művészet nem intenzíven felforgatja, hanem megnyugtató közelségével voltaképpen megteremti: legtöbbször a (szó mindkét értelmében vett) műalkotásra irányuló koncentrált figyelem lesz az a kapaszkodó, amely segíti az önmagától és környezetétől egyaránt elidegenedett főszereplő-

narrátort az őt kínzó különös rosszullétek megfékezésében, az öntudat teljes széthullásának leküzdésében.

46 *A Másik halál* lényegében tehát egy hosszan tartó gyógyulási folyamat magával ragadó (és nem mellékesen a szerzői életúttal számos szembeötlő párhuzamot mutató) krónikája – mindazonáltal a (korábbi Barnás-regényekhez hasonlóan) nyomasztó történet már a kezdetektől fogva erős kétségeket ébreszthet olvasójában arra vonatkozóan, hogy ez a megfeszített küzdelem végül valóban elvezethet-e bármiféle tartós javuláshoz. A korábban a legkülönbözőbb foglalkozásokból (vágóhídi munkás, egyetemi tanár, vándorzenész stb.) megélő, majd később egy álmatlanságtól szenvedő német ismerős, Michael Landenberg anyagi támogatásának köszönhetően egy éven át az *Átiratok* című kötetén dolgozó elbeszélő emlékfoszlányaiból ugyanis egy olyan mértékű lelki kataklizma körvonalazódik, amelyből a felépülés csaknem lehetetlennek tűnik. Egy olyan psziché világába kapunk betekintést, amely szemmel láthatóan teljesen megtört a személyes tragédiák (köztük az említett közeli barát öngyilkosságának) terhétől: az össze-vissza zűrzavar bezárult, a meghasadt tudat önmaga társaságában maradt egyedül. *A Másik halál* egy megbízhatatlanságában („néha összekeverem, hol, mit mondok”) is végtelenül őszinte vallomás erről a hallucinációktól, üldözési mániától, valamint az önmagán-kívüliség tehetetlen érzetétől („folyton azt érezni, hogy ami vagy, az nem te vagy, hanem valaki más”) egyaránt szenvedő, magányos férfiről, aki kényszeresen rója megszokott útvonalait Budapest utcáin, mígnem váratlanul (valamikor az ezredforduló környékén) teremőri állást kap az Ernst Múzeumban. Ekkor veszi kezdetét egy tíz éven át tartó harc annak érdekében, hogy a szüntelen önreflexió révén a kívüliség feszélyező benyomása megélt tapasztalatként bensővé váljon, megteremtve ezzel a kegyelemnek azt az állapotát, „amikor végre kijelenthetném: én ez és ez vagyok.”

Ezen a ponton érdemes leszögeznünk, hogy ami a *Másik halált* valóban egyedülálló olvasmánnyá teszi, az közel sem a szétszóródott tudat egységének visszaálltására irányuló konkrét események mikéntje (hiszen a regény teljes cselekménye kis túlzással néhány tőmondatban összefoglalható), hanem mindennek sajátos nyelvi artikulálása. Azok a repetitív cselekvések (például az előre meghatározott útvonalak rendszeres bejárása, a térviszonyok akkurátus felmérése), amelyekkel a főszereplő valamiféle átlátható rendszert igyekszik vinni talajt vesztett mindennapjaiba, remekül megfigyelhetőek a nyelvben is: a teljes érthetőségre irányuló, de rendre kudarcot valló kényszeres törekvésekben, az ismétlődő szintaktikai alakzatok tüntető halmozásában, a már előadott történetek újramondásában (erre utalhat egyébként a korábban már említett könyv, az *Átiratok* elnevezése is), valamint a nyelvileg kifejezhetetlen állapotok és minőségek (például az elbeszélő

önmágán kívül kerülésének halállal asszociálódó állapotának) folytonos körülírásában: „csak jár, csak jár, csak jár, állandóan jár benne valami, nem tudja mi, de szakadatlanul és feltartóztathatatlanul jár benne valami, amiről azt sem tudja eldönteni, hogy mi, mert nem tudja, hiszen ez nem az elméje, semmiképpen sem az elméje, és nem is az énje, viszont nem tudja mi, csak megy, megy, és megy, egyre csak megy, és miközben ez egyre megy, aközben jár körülötte az egész, az egész jár, jár és jár, egyre csak jár, körbe és körbe”. Beckett számkivetett hőseinek önmagát kereső nyelvét idézik azok a fentihez hasonló, remekül megírt (bár idővel tagadhatatlanul kissé önisméltlésbe fulladó) részek, amelyekben az uralhatatlanná vált szó sokszor egész bekezdésnyi hosszúmondatok medrében árad meg-állíthatatlanul: a regény kétségtelenül egyik ilyen stiláris bravúrja az a néhány oldal, ahol a Michael álmatlanságát előidéző rasszista támadás egyetlen, az inszomnia állapotához hasonlóan megszakítások nélküli mondatfolyamban tárul fel.

A *Másik halál* nagyszerűen megkonstruált, a lázalmok és hallucinációk kézenfekvőnek tűnő látomásos képsége helyett inkább az aprólékos leírásokra és a folyamatos önreflexióra épülő nyelvezetéről tehát elmondható, hogy a környezetétől elszigetelődő elbeszélőhöz hasonlóan annak nyelvhasználatára is a rejtőzködés, a traumatikus események előli kitérés jellemző. Ez az elfojtás mechanizmusa által mozgatott nyelvezet sokszor azonban éppen azzal mutat rá (vagy legalábbis utal) az elfelejteni vágyott traumákra, hogy azokat megszállottan elfedni igyekszik. Mindazonáltal a fülszöveg hiába ígéri a rejtélyek végül krimibe illő megoldását, számos homályosan körvonalazódó esemény a regény végére sem válik megnyugtatóan egyértelművé: a kötetet befejezván az olvasó még arra vonatkozóan is legfeljebb csak találgathat, hogy pontosan mi is vezethetett a főszereplő lelki összeomlásához. Az elbeszélő kezdeti pszichés meggyőzősége egyébként már a regény struktúrája is jól tükrözi: a lineáris történetmondás logikáját rendre (legalábbis a kötet feléig) megbontó, cezúrákkal elválasztott szövegtöredékek mintha csak az elkínzott emlékezet rövidebb-hosszabb felvillanásai lennének az öntudatlanság sötétjében. A szövegtest azonban nem csak az individuuum hanyatlását jelzi: a mind az elbeszélés jelenét, mind pedig az egyes fejezeteket tagoló időtávlatokat legtöbbször csak sejtető (és ennek következtében sokszor rendkívül nehezen követhető) történetben idővel érezhetően megnő a kronologikus történetvezetés szerepe, ahogyan a megtört én végül újratertemti belső világának elvesztett egységét. Az írás a nyelv elkerülhetetlen kudarcaival együtt is (vagy talán pont azokon keresztül) képessé válik arra, hogy a terápia eszközüvé válva nehézkedést adjon az emlékezet vakfoltjai körül keringő gondolatoknak. A főszereplő jegyzetein

dolgozva egy olyan teret hoz létre, amelyben végül behatárolhatóvá (és talán elviselhetőbbé) válik a mindennapok háttérében üvöltő végtelen csend: „Ezen a Földön mindennek hangja van, mindennek, a csendnek is hangja van, leginkább ezt a hangot ismeri, mondta, ezt a csendhangot, ez állan-  
48 dóan hallatszik, ez mindig hallatszik, minden hang mellett ott van, minden hang mögött ott van, minden hangban benne van, ennek a csendnek a hangját hallja, nem akarja, mégis ezt hallja, állandóan ezt hallja, egyre erősebben és erősebben.”

A *Másik halál* talán legizgalmasabb vonása, hogy az önazonosság keresésének eme verbális folyamatát a terek érzékelésének és megteremtésének legkülönbözőbb módozatai kísérik. Érdeemes megfigyelnünk, ahogyan a narrátor szorongásának zártsága, az idegenség egzisztenciális tértapasztalata a reális terek kijelölésében is megmutatkozik: jó példa erre az a regény elején található jelenet, amelyben az elbeszélő rácsot szereltet lakásának ablakára, vélhetően egyébként annak megakadályozására, hogy (az előző lakó példáját követve) elkeseredettségében a mélybe vesse magát. Szintén ehhez kapcsolódik a meghatározott útszakaszok, az úgynevezett „mínusz távok” állandó bejárása. Bár elvétele Budapest tragédiákkal teli múltja is feltárul a kijelölt útvonalak ezen ismétlődő felkeresése során, alapvetően mégsem a várost feltérképezni vágyó flâneur szabad kószálásáról van itt szó, hanem a kívül-lét állandósult nem-helyében tévelygő elbeszélő saját (élet)tér utáni kutatásáról, a szellem (együttal a fájó emlékezet) kimerítése utáni vágyáról: „és jártam az utcákat, a hidakat, az aluljárókat, az áruházakat és a többi helyemet, mert azt ekkor már tudtam, hogy fáradtnak kell lenni, kifáradni, elfáradni, egészen elfáradni, igen, egészen elfáradni, mert a fáradtságba bele lehet kapaszkodni”.

A regény elbeszélőjének a gondolatokat és a történeteket a tudat terében elhelyezni, a széttartó psziché határait megtalálni végül a teremorként felügylet galéria háromszáznegyven négyzetméterén, valamint azokban a meditatív dimenziókban válik lehetségessé, amelyek egy-egy kiállított festmény felületén (a felfokozott figyelem hatására) megnyílnak: „mialatt néztem a műtárgyat, bekerültem egy másik időbe, amelyben sok szín és anyag préselődött egymásra, vagyis sok réteg, sok-sok fehér réteg, ami azonban nem mutatott szinte semmi közös vonást Malevics fehér négyzetével, mert ez a mű fény volt, koncentrált fény, ráadásul többféle és alig harmincválhány négyzetcentiméterbe sűrítve.” A műalkotások megtartó erejű kéznél levőségét nyújtó kiállítóterem a kontempláció már-már szakrális terét jelenti a *Másik halál* főszereplőjének – még ha azt éppen Wim Delvoye belga képzőművész hírhedt „szarógépének” átható szaga lengi is be. Az a sokszor fojtogató börtön tehát, amelybe a hétköznapi ismétlődő kálváriája kényszeríti az elbeszélőt, illetve amelyet részben ő maga is megteremt („Nem mások

zártak be. [...] Én döntöttem így.”), az évek múltával fokozatosan biztonságot nyújtó mentsvárrá változik: „Ha délutánonként átlendülök a holtpontra, akkor a zártság egy időre átalakul. Nem tudom hogyan, azt sem, mivé, de egy kis időre másképp érzem a zártságot mint bezártságot.” Ennek a sajátos tértapasztalatnak az alakváltozását remekül mutatja, hogy míg a regény első bekezdésében a kontrollvesztéssel szembeni védekezés-ként ismételt „mínusz távok” felsorolását olvashatjuk, addig az utolsó sorok már egy amerikai művésztelep stúdiójának, a kreatív alkotás kitüntetett helyének leírását adják, ahol az elbeszélő végre hozzákezdhet (az időközben megjelent *Átiratok*at követő) legújabb művéhez – vélhetően éppen a *Másik halál* kéziratához.

A reménytelen alaphelyzetet megcáfolva tehát a főszereplő céltalan élete idővel mégis valamiféle irányra tesz szert, ami azonban nem csak önmaga, illetve a galériában kiállított műtárgyak megfigyelésének köszönhető, hanem egyúttal az azokat szemlélő látogatók, az otthonul szolgáló terézvárosi társasház hasonlóan számkivetett lakói, a galériában dolgozó más különcök, köztük a Grófnő (aki egyébként nem más, mint Bim, Ottlik Géza ápolója az író utolsó éveiben) közelségének és állandó tanulmányozásának is. Érdeemes egyébként észrevennünk, hogy az elbeszélő szinte teljesen feloldódik az összpontosított (ön)vizsgálat eme szakadatlan aktusában, mintha csak egy test nélküli, mindenén áthatoló tekintet volna – amit az is alátámasztani látszik, hogy a regényben a testiség szinte csak a lélek zuhanórepülését kísérő fizikai leépülés tüneteinek (remegő kéz, rossz hallás) formájában bukkan fel. A társadalom peremére szorult narrátor kiélezett pillantásának keresztműzében, a valóság már-már bonctani precizitású (mindazonáltal érzelmileg korántsem közömbös) szemlélésében nem csak az elbeszélő belső világa válik (minden kaotikussága és szándékoltan homályban hagyott momentuma ellenére) egyre áttetszőbbé, hanem idővel feltáruznak azok a sokáig kimondatlanul maradt történetek is (ilyenek például a Grófnő családját ért tragédiák), amelyek árnyékot vetnek azon kevesek életére, akik barátságukkal képesek rést ütni a főszereplő izoláltságának falain. A művészet mellett a másik fájdalomra irányuló nyitottság és együttérzés lesz az, ami a kiút lehetőségét megteremtheti az elhagyatottság és az elzárkózás azon tehetetlen körforgásából, amely ugyan még velünk történik, de voltaképpen már rég nem rólunk szól – és amely sokszor valóban inkább tűnik a halál egy másik, folyamatosan készülően lévő formájának, mintsem igazi életnek.

Ez a személyes kapcsolatokban (különösen a narrátor és a Grófnő emlékezetes beszélgetéseiben) megnyíló, közösen megtapasztalt és megosztott (és ekképpen talán fel is dolgozható) fájdalom sokszor az egész társadalomra

is kivétel. Ezek az epizódok azonban érezhetően inkább már az egyetemes szenvedés visszavonhatatlanságát helyezik előtérbe, ahogyan a pesti utcákon sétáló elbeszélőt egyre gyakrabban szembesítik a lassan nemzeti karakterjeggé csontosuló frusztrációkkal, a kollektív emlékezet évtizedek 50 óta figyelmen kívül hagyott traumáival: „Olyan országban élünk, ahol mindenki tudja, mi történt a Vadász utcai üvegházban, a Városház utcai színházban, a Duna-parton, a Mahart-színházban, az Andrassy 60-ban, mégis úgy tesz, mintha semmiről sem tudna, mintha semmi nem történt volna. [...]. Több százezer magyart engedünk ki vagonokban az országból, ezért mindenkinek fizetni kell.” Kétségtelenül javára válnak, további mélységet és lehetséges olvasatokat kölcsönöznek a szövegnek ezek a történelmi és szociográfiai kitérők, ahogyan találóak a rendszerváltás utána politikai élet pillanatnyi érdekektől vezérelt küzdelmeire (az „egymással nem beszélők” harcára) vonatkozó kiszólások is. Mindezekről függetlenül azonban a fülszöveg jóindulatú túlzását, a „személyes sors és a történelem rejtett összefüggésének feltárását” számon kérnünk a regényen teljességgel méltánytalan lenne, hiszen a szerző érezhetően nem táplált ilyen nagyra törő ambíciókat.

Érdemes azonban megfigyelnünk, hogy éppen a *Másik halál* eme baljóslatú közéleti horizontján mutatkozik meg (igaz, meglehetősen ritkán és visszafogottan) a szerző fanyar, számomra roppant szimpatikus humora, amely mellett egyébként igen könnyű elmenni a regény intenzív melankóliájába feledkezve. Ezek a mértéktartó iróniáról árulkodó szövegrészek jellemzően az érdemi kommunikációra képtelen sznobizmust (jó példák erre a főszereplő és a galériába betévedő műértők egyoldalú beszélgetései), valamint a szociális problémákra tökéletesen vak elitizmust veszik célba, méghozzá igen frappánsan: „A magyar intellektüelek egy része a Rózsadomb-Svábhegy-Újbuda vonalon szeret élni, aminek nyilván sok oka lehet, talán a levegő, talán a kilátás, esetleg az itt húzódó energiavonal, ami nekik komoly segítséget nyújthat szellemi erőfeszítéseikhez, vagy egyéb tisztánlátási küzdelmeikhez, ahhoz a harchoz, [...] aminek eredményeképpen felárul az új helyzet a tanulatlanokéhoz képest, a politikailag és kulturálisan műveletlenekéhez képest, akik nyugtalanítóan sokan vannak akkor is, ha történetesen a mi tengerszinti magasságunkhoz képest pár száz méterrel alacsonyabban rohangálnak.”

Őszinte meggyőződésem, hogy ha az olvasó kellően összpontosított odafigyeléssel fordul a *Másik halál* felé, úgy a szöveg egyedülálló nyelvi megkomponáltságnak, az egzisztenciális és valós terek ötletes egymásba játszásának, az emberi kapcsolatok ritka meglétének és gyakori hiányának egyaránt szuggesztív ábrázolásának, valamint az elgondolkodtató társadalmi-történelmi kitekintéseknek az egyes rétegeiből végül egy olyan lenyűgöző kép áll

majd össze lelki szemei előtt, amely mellett minden eddigi görcsös igyekeztem ennek a látványnak a leírására csak felesleges túlbeszélésnek fog hatni. Barnás Ferenc egészen (még némi túlrirtság ellenére is) kiváló regényéhez sokkal inkább illik az a döbönt csend, amely Dosztojevszkijt övezhette Holbein művének szemlélése közben. Azonban ha kritikusai kötelezettségeimnek eleget téve mégis tömören ki szeretném fejezni azt a megismételhetetlen élményt, amelyet a *Másik halál* olvasása jelentett, úgy a regény narrátorához hasonlóan nekem is a galériában fellelhető festményekhez kell fordulnom segítségért – egy olyan képhez, amely (szemben a mindvégig névtelenül maradó főszereplővel) konkrétan meg is neveztetik a regényben: „Az alkotókkal különben nem nagyon foglalkoztam [...]. Egyszer az egyiknek bemutattak. [...] Van egy festménye, amelyiknek ez a címe: *Áldozat és engesztelés*; nagyon szeretem.” Az említett absztrakthoz hasonlóan a *Másik halál* is egy rendkívül sötét tónusú alkotás, amely depresszív hangulata ellenére mégis képes lehet reményt adni befogadójának – még ha ezt a hitet éppenséggel a legnagyobb kétely is szüli („Azért kell imádkozni, mert nincs isten.”). Ahogyan Nádler István lélegzetelállító festményének fenyegetően örvénylő feketeségén, úgy a *Másik halál* letargikus sorainak felszínén is át-áttörik helyenként valami halovány fény. Kérdés, hogy képesek vagyunk-e még észrevenni – félő ugyanis, hogy szemünk már túlságosan a sötétséghez szokott. (*Kalligram*, Bp. 2012)

Új Forrás 2013/10 – Turi Márton: Reményelméleti fragmentum  
Barnás Ferenc: *Másik halál*

