Kenyeres Zoltán

Misericordia eleó, rahamin

Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*

„Tatár már le is tette a pontot, de a doktor felé fordulva még levonta a végső következtetést:

– Más megoldás nincs.

– De van – mondta Moviszter, aki a hintaszéken szórakozottan babrálgatta az óraláncáról, lecsüngő Mária-érmet.

– Erre kíváncsi vagyok. Micsoda az a megolodás? – kérdezte Tatár fölvetve kövér, okos fejét.

– Az irgalom.

– Az irgalom? - ismételte Tatár és örült, hogy a vita új tápot kapott.

– Van egy ország, ahol mindenki szolga és úr egyszerre. És egyenlő. Mindig, az év minden minden napján.

– Melyik az az ország?

– Krisztus országa.

– Az fönn van, a felhőkben.

– A lélekben van."

Amit Moviszter irgalomnak nevez, ahhoz hasonló az, amit Madách kegyletnek hív. Aranynak megtetszhetett a szó, mert nem javította ki, pedig, tudjuk, mennyi mindent átigazított.

Ismét csalódtam, azt hivém, elég
Ledönteni a multnak rémeit
S szabad versenyt szerezni az erőknek. -
Kilöktem a gépből egy fő csavart,
Mely összetartá, a kegyeletet
(…)

Ádám és vele Madách úgy gondolhatta, hogy ez az a minőség, amely legjobban, hiányzik ebből a rideg-hideg világból (Londoni szín: kapitalizmus), és Moviszter-Kosztolányi is már-már (legalábbis lelki-érzelmi) világmegváltást várt az irgalomtól.

Etimológia

Magyar Etimológiai Szótár: „irgalom (1372 u) Származékszó, melynek alapszava bizonytalan eredetű, esetleg uráli kori szó, magyar képzéssel. Esetleg egy »elfelejt« értelmű vogul szóval van kapcsolatban. A jelentés-

változás abban az irányban mehetett tovább, hogy elfelejti valakinek a bűnét, tehát megbocsátja. A magyarázat jelentéstani okokból bizonytalan, mivel a feltételezett „»elfelejt«, hibát, bűnt elfelejt, megbocsát – irgalmaz, megkönyörül jelentéstani változás nem igazolható."

P. Bálint Sj: *Az irgalmasság etimológiája* „ (…)II. János Pál pápa – Dives in misericordia kezdetű apostoli levelében – így ír az irgalmasság bibliai tartalmáról: »Amikor az ószövetségi könyvek az irgalmat meghatározzák, többnyire két kifejezéssel élnek, melyek között igen finom jelentésbeli különbség van. Elsősorban a hesed szót használják, amely a jóság szívbeli érzületét jelenti (...) Az irgalom másik szava (...) az Ószövetség nyelvéből a rahamin. A hesed jelentésétől egészen kicsiben különbözik csak. Amíg ugyanis a hesed az önmagához való hűséget és a szeretetben adott ígéret kötelezettségét világítja meg (és ezek joggal tekinthetők férfias tulajdonságoknak), addig a rahamin már eredetében az anyai szeretetet jelzi (a rehem anyaméhet jelent). Abból a kezdettől fogva önálló és mélyreható kötelékből, sőt összeköttetésből, amely az anya és magzata között létezik, egész különleges kapcsolat, egyedülálló szeretet származik (…)«" (Új Ember, 2002. 06.23.)

Teológia

Jólész László: *Zsidó hitéleti kislexikon* (Bp,1987):

„Ráhámím, ráhmánút (ráhmánüsz; »irgalom«) a Tóra útmutatásokat ad az irgalom gyakorlására. Előírja, hogyan kell irgalmat gyakorolni a szegényekkel, az özvegyekkel és az árvákkal. A mező szélén hagyott termés, a tőkén hagyott szőlőfürtök parancsa az irgalmasság parancsa. A Tóra megparancsolja, hogy a kölcsönt adó ne vegye zálogba a nem fizető adós ruháját. De nemcsak az embereken kell megkönyörülni, hanem az állatokon és madarakon is (…)"

Boros László: *A köztünk élő Isten* (PPEK szám 246):

„(…) A héberben elég gyakran használták az irgalomra a »rahamim« kifejezést. Ez a szó nyilvánvalóan az anyaölt jelent 'rehem' többes száma. »Rahamim« tehát azt az összetartozást jelöli, amely az anyaság birodalmában terem: összetartozás egy tehetetlen lénnyel, akinek élete teljesen tőlünk függ. Arra az érzésre utal, amelyet az anya érez teste gyümölcsével szemben, tehát olyan szeretetre, amely lényegileg gyengéd. Melegség, közellét, bizalmasság, létközösség: ilyen fogalmak járnak együtt ezzel a szóval. A késő zsidó és őskeresztény irodalom görög szövegeiben

sokszor használják a bensőből fakadó irgalmasságra a 'splagchna' szóképet, amely a test belsejét, a zsigereket jelenti. Ebben a szóban hasonló jelentés csillog, mint a héber »rahamim«- ban. A »splagchna« az egész emberi személyiséget jelöli, a legmélyebb meghatottság és megragadottság állapotában. Pálnál ugyanez a szó az embernek azt a képességét jelenti, amellyel saját magát át tudja engedni a szeretet elragadtatásának, vagy egyszerűen a szerető embert. A latin szó: »misericordia« és annak germán tükörfordítása: »Barmherzigkeit« az irgalom megjelölésére egy kissé különböző képet, a szívét használja. »Irgalmas szívű« az, akinek »szíve van« a másik baja, nyomorúsága és ínsége iránt. Az összemberiség ősszava: a »szív«, a személy legősibb és legbenső központját jelöli, a lénynek végső egységét, forrását mindannak, ami az ember és amit cselekszik. A »szív« tehát nemcsak a konkrét ember összfoglalata, hanem cselekvésének, egzisztenciális alapmagatartásának eredete is. Az ember érzületét jelzi: hogyan vélekedik egyáltalában más emberekről, az életről és a létről. Eszerint tehát »irgalmas« az, aki személyének ezt a legbenső középpontját kitárja a másik fájdalmának és nyomorának – és ezt az egzisztenciális nyíltságot mint maradandó érzületet hűségesen megvalósítja.

Már ezekből a gyér utalásokból is az emberi irgalom három lényeges tulajdonsága mutatkozik meg. Az irgalom (először) a szeretet képessége arra, hogy a másik baja bensőleg megragadjon minket; (másodszor) az a készség, hogy a szenvedő lénnyel létegységre lépjünk és (harmadszor) az az akarat, hogy a szenvedővel ebben a létegységben tevékeny hűségben kitartsunk (…) Az irgalom készség arra, hogy a szenvedő lénnyel létegységre lépjünk. Saját létünkben mintegy szakadás keletkezik a szeretet által. Felrobbantja önmagunk határát és engedi, hogy a másik belépjen benső szféránkba. A másik ember a szeretetben énemmé lesz, így az ő baja is saját létemmé válik. Saját nyomorúságom mellett az ő törékenységét is viselnem kell. Minden ütés, amely őt éri, az én szívemet is találja. Ez a legalapvetőbb segítség, amelyet a szerető ember a szenvedőnek nyújtani tud: magára vállalja a létközösséget vele, és ezzel az idegen szenvedés minden ínségét."

Katolikus dogmatika lexikona (szerk., Wolfgang Beinert, Bp., 2004) „Kegyelem: (1) Istennek az ember üdvössége érdekében végzett, szeretetből fakadó történelmi cselekvése, amelyet a ~ úsz.-i fogalma jelöl, az ÓSz.-ben is lényegi és alapvető meghatározottsága Isten viszonyának az emberhez. Az ÓSz.-ben a ~ valóságát természetesen más fogalmak írják körül. A hen főnév (LXX: kharisz) Isten szabadon adományozott személyes kegyét jelöli (Ter 6,8; Kiv 33,12). A hanan ige (Septuaginta: eleein)

jelentése »kegyesnek lenni«, abban az értelemben, hogy valaki »szeretetteljesen fordul« valakihez. Ennek az ember iránti személyes, jóindulatú és feltétlen szabadságban megvalósuló (Kiv 33,19) isteni odafordulásnak a tudatában az ember azt a reményt ápolhatja, hogy Isten konkrét kegyelmi ajándékaiban részesíti őt (Zsolt 4,2; 6,3; 9,14; 41,11; 51,3; 86,16). A heszed főnév (Septuaginta: eleosz), főleg a zsoltárokban, Istennek az ember iránt tanúsított szuverén, túláradó jóságát jelöli, amely leginkább a szövetséghez kötődő isteni szeretetben és e szeretet hűségében (emet) jelenik meg (Kiv 34,6). Az ember iránti isteni jóindulat, amelyben az ember mindig bízhat, konkrétan a teremtés művében, Izrael népének megmentésében (Zsolt 136) és a különböző szorongattatásokat szenvedő emberek gyötrelmeinek megszüntetésében (Zsolt 107) nyilatkozik meg. – A rahamím fogalma (Septuaginta: oiktirmosz), amely eredeti gyökere szerint »anyaiságot« jelent, azt emeli ki; hogy Isten milyen szeretettel és gyöngéden fordul oda az emberhez. Ez a szeretetteli könyörület, Isten irgalmassága elsősorban a szövetség népe (Iz 54,7; 63,7; Jer 16,5; Oz 2,21) és az egyén (Zsolt 40,12; 51,3) vétkeinek megbocsátásában jelentkezik tevékeny erőként. – Az ÚSz.-ben a szinoptikusok közül csak Lukácsnál fordul elő kifejezetten a ~ (kharisz) fogalma, de lényege szerint a ~ valósága jelen van Jézusnak a jóakaratú, kegyes Atya-Istenről szóló igehirdetésében és az ajándékként kapott Isten országáról szóló üzenetében. A kharisz középponti szerepet játszik a páli levelekben (amelyekben a kharisz szó százötvenöt úsz.-i előfordulásának kétharmada található). A ~ Pálnál Isten Jézus Krisztusban megvalósuló eszkatologikus-egyetemes üdvösséghozó cselekvésének foglalata (Róm 5,15,20sk.). Az »egy embernek, Jézus Krisztusnak a ~-i tette« (Róm 5,15), amelyben Isten „tulajdon Fiát [...] odaadta értünk, mindannyiunkért" (Róm 8,32), olyan cselekvés, amelyben Isten felénk közeledő szeretete személy alakját ölti: »Jézus Krisztus ~eként« (2Kor 13,13) jelenik meg. Pál szemében Jézus Krisztus kegyelmi megváltó művének legfontosabb hatása a bűnös ajándékként elnyert megigazulása (Róm 3,21-26). Élesen elhatárolódva a júdaista felfogástól (a megigazulás az emberi tettek következménye, illetve: az üdvösség csak bizonyos csoporté) Pál nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a ~ nem érdemelhető ki, teljes egészében adomány (Róm 3,24; 11,6), és egyetemes (Róm 4,16; 5,15.18). Az ajándékként elnyert megigazulásban Jézus Krisztus ~-e ténylegesen megvalósítja az eszkatologikus kegyelmi adományok kezdetét: már most elérhető az istengyermekség (Róm 8, 16sk.), Isten dicsősége (Róm 5,2), az örök élet (Róm 5,21; 6,23). Krisztus teste konkrét alakjának, az egyháznak Isten egyetlen ~-e különböző kegyelmi ajándékokat (khariszmata) ajándékoz az üdvösség szolgálatára (Róm 12; lKor 12). A

deuteropauliánus levelekben szerepel a következő tömör összefoglalás: a ~ Isten szeretete irántunk, emberek iránt." (Ef2,4–9; Tit 3,4–7)

Az 1999-ben Augsburgban aláírt evangélikus-katolikus *Közös nyilatkozat* a megigazulás tanításáról (Budapest, 2000):

„Közösen valljuk, hogy üdvössége tekintetében az ember teljesen Isten megmentő kegyelmére szorul. (...) A megigazulás egyedül Isten kegyelméből történik."

Kosztolányi-novellák

Poros kisváros, rekkenő, szörnyű hőség. Ormótlan alak lép ki a törvényszék kapuján, nagy hasa, lóg a hája. A gyerekek undorodnak tőle, szinte gyűlölik, utána kiáltanak, göröngyöt dobnak feléje. Aztán egyikük elvezeti őket a kövér bíró édesanyjához, ott akarják folytatni a heccelődést. Az idős hölgy mit sem sejt, fiáról kezd mesélni, milyen volt, amikor még kisfiú volt, előhozza hajdani kis cipőcskéjét . És akkor csoda történik, elmúlik a gyerekek haragos ellenszenve átváltozik mivé?, majdhogynem szeretetté. „Az irgalom tündére szállt közénk, melyet eddig még nem ismertünk…" Kosztolányi első novelláskötetében, a *Boszorkányos estékb*en jelent meg ez az elbeszélés, s itt jelent meg írásaiban először az irgalom szava. Ezután csaknem húsz év telt el, amíg újra leírta ezt a szót novelláiban, s valamennyi az *Édes Anna* híres Moviszter-jelenete után tűnik fel. Mintha maga is elkezdte volna értelmezni, meghatározni, körülhatárolni, ellentéteinek megnevezésével megjelölni a fogalom helyét. Elsőnek 1927-ben találunk rá, abban az *Esti*-novellában, amelyben Esti „mint jótevő szerepel, fölkarolja a sorüldözött özvegyet, de végül kénytelen megverni őt, mert annyira sajnálja, egyebet nem is tehet." A paradoxon is eszköze lehet a meghatározás-keresésnek, nem is szólva arról, milyen jól illik Kosztolányi sajátos (a komolyan mondást játékosan kerülő, de általában ezt is elironizáló) dupla csavarú iróniájához. Esti így morfondíroz:

„A gyöngédség csak egyik rejtett alakja a durvaságnak, a durvaság viszont csak egyik rejtett alakja a gyöngédségnek. Bizony, a jóság és rosszaság, az irgalom és kegyetlenség ilyen furcsa viszonyban állanak egymással. Elválaszthatatlanul együtt működnek, az egyik el se képzelhető a másik nélkül, akárcsak az, hogy valaki, akinek kitűnő a szeme, ne lássa meg egyformán a kéket és vöröset, a pillangót és gilisztát. Ellentétek, az igazi, két ellensarki vég, de mindig természetes kölcsönhatásban vannak s a körülmények szerint váltakoznak, egymás nevét veszik föl, keringenek, átalakulnak, mint a pozitív és negatív villamosáram."

A következő előfordulás az 1930-ban keletkezett *Gólyák* című elbeszélésben található, melyet az Esti Kornél kalandjai című mesterségesen előállított ciklusban szoktak közreadni. Itt egy boltossegédről van szó, aki úgy tesz, mintha tudna franciául, de lelepleződik. Az irgalom itt kérelemként, fohászként, a kegyelem szó szinonímájaként szerepel, mint a régebbi magyar irodalomban oly gyakran. („Oh! irgalom atyja, ne hagyj el".) „Ön beszél franciául? – kérdi Esti – Oui – mondta halkan, a fejét kissé elfordítva. – Je parle un peu – de oly bizonytalanul és alázatosan, hogy ez körülbelül csak ennyit jelentett: »Irgalom«". 1930-ban még kétszer fordul elő a szó. A *Szörnyeteg*ben az irgalom jelentése visszakerül a lélek bensejébe, a remek kis típusrajz egyik mondatában „az irgalom legnagyobb csodájá"-ról olvashatunk, ami nem más, mint a másik emberrel való önfeledt, testvéries azonosulás. Evvel a pozitív jelentéstulajdonítással szemben a *Szegény asszony*ban ellenkezőjére fordul a fogalom értelmezése: az elbeszélés narrátora utazása, amolyan falujárás közben megszáll egy holtszegény parasztasszonynál. Megsajnálja a családot, semmiségekért is pénzt ad, aztán a „szegény asszony" vérszemet kap, egyre többet kér, és már baleknak nézi a jótevőt. Kosztolányi erre is kész a válasszal:

„Gyönyörű az irgalom bibliája, de veszedelmes. Sohase tudjuk, hogy jótetteinkkel micsoda rosszat művelünk. Cselekedni mindig veszedelmes. Legalább mesterem, Lao Ce, a kínai bölcs ezt vallja. Szerinte az igazi jóság közönyös, az igazi okosság néma. Légy tiszta és csöndes – hirdeti. Még megszólalni is veszedelmes."

Az *Esti Kornél* első fejezetében találjuk az irgalmasság és kegyetlenség tömörségében félelmetes, minden értekezésnél pontosabb egybevetését. Ez az az Esti-novella, melyet Kosztolányi már az elkészült kötet összeállításakor írt meg 1933-ban, és helyezett utólag a sorozat élére.

„Nyári zivatar után egy ázott verébfiókot találtam a rekettyebokor alatt. Ahogy a hittanórán tanultam, tenyeremre tettem, s az irgalmasság testi és lelki cselekedetét gyakorolva, bevittem a konyhába, hogy a tűzhelynél szárítkozzék. Kenyérmorzsát szórtam elébe. Rongyokba bugyoláltam. Karomon dajkálgattam. –Tépd ki a szárnyát – suttogta Kornél –, szúrd ki a szemét, dobd tűzbe, öld meg. – Te őrült – ordítottam. – Te gyáva – ordította ő. Sápadtan meredtünk egymásra. Reszkettünk. Én a fölháborodástól és a részvéttől, ő a kíváncsiságtól és a vérszomjtól (…)"

Mintha ezekre a kérdésekre és következtetésekre játszana rá, talán vitatkozna is velük az az írás, amelyben utoljára fordul elő az irgalom fogalma. Toprongyos vándor érkezik a kisvárosba, fölkeresi az orvost, nem tud fizetni, mondja, de kéri, lássa el a lábát, csupa seb. Az orvos megteszi, amit megtehet, aztán fölmegy a házba, ahol már várja a

karácsonyi ebéd. A feleség megszánja az udvaron tébláboló embert, és a cseléddel leküld neki egy tányér levest. Aztán a húsételből is küld. Végül a tortából is leküld egy szeletet.

"Így fejezték be a beteg utókezelését, aki véletlenül betévedt a rendelőbe. Ebben pedig valami türelem volt és közöny, mely hasonlít a bölcsességhez és irgalomhoz. Amíg ettek, s lenn a vándor is evett, szebben csillogott a karácsonyi boruk, s jobban esett a falatjuk."

A vándor című írás 1936 januárjában jelent meg, karácsonyének volt ez is, mint évtizedekkel később Mészöly elbeszélése, melyről később lesz szó.

Van Kosztolányinak még egy novellája, melyben ugyan sem leírva nem jelenik meg az irgalom szava, sem utalva, körülírva nem szerepel a szöveg-korpuszban, az olvasóra tett hatásban azonban a kialakuló „esztétikai érzelemnek" (Jakobson és Lévi-Strauss szava) az alapja lesz. Ez a novella *A szürke glória*. Miként lehetséges, hogy egy glória szürke legyen, és lehet-e egy szürke kis ember glóriás? A *Szürke glória* című 1916-ban keletkezett novellának már a címénél értelmezési feszültség támad az olvasóban. Ha a főszereplő szürke, akkor a történet végére nyilván kiderül, hogy nem glóriás, ha pedig glóriás, akkor nem szürke, hanem ragyogó. A novella szövegdinamikai mozgásának lényege, hogy egyik feltételezés sem következik be. Marie, a nyelvtanárnő télen-nyáron kesztyűt visel, állandóan gumiköpenyt hord.

„Néha a köpeny áttüzesedik a napsugarakban, és akkor az egész lánynak olyan a szaga, mint a törlőguminak."

Ha egy elbeszélés ilyesmivel kezdődik, akkor humoreszk vagy szatíra lesz belőle. De ez a feltételezés sem válik be. Marie nyelvtanárnő, nyelvet tanít, alighanem franciát. Nyelvvel foglalkozik, reggeltől estig a nyelv közelében van, milyen remek dolog lehet ez, micsoda tágasságra láthat rá, gondoljuk. A nyelvtanár olyan, mint a költő, abból a szempontból, hogy a nyelvvel, a szavakkal dolgozik. De ez sem igaz. Marie a Kosztolányi-novellák talán legzártabb, legmagányosabb és legszomorúbb szereplője. Nyelvtani példamondatokat tanít, a nyelvkönyvek klisétörténeteit ismétli, már ezekkel álmodik, mint a gumiköpenyt a törlőgumi illata, egész lényét átjárja a nyelvi klisék tömege. Kosztolányi itt fogalmazta meg először nyelvfelfogását, nyelvfilozófiáját, mely aztán végigkísérte egész pályáját. A nyelv mibenlétéről való gondolkodásában alapvetően Platón Kratüloszához csatlakozott. Karátsony Endre írt erről. A dolgoknak van igazi, természettől fogva helyes, valódi nevük. Hamann majd azt állítja, hogy ez az eredendő és igazi nyelv, a költészet nyelve. A

nyelvkönyvek klisémondatai és klisétörténetei csak szélső – nevetségessé is tehető – példái a társadalmi diskurzusok megmerevülő formáinak, melyek az élet minden területét áthatják. A példamondatok nevetségessé tehetők, és a novellában nevetségessé is válnak, de Marie inkább szánalmat kelt, azt a részvétet kelti, melyet Kosztolányi oly gyakran emleget. A nyelvtanárnő típusrajza lehetne szarkasztikus rajz, kemény, kegyetlen gúny, irgalmatlan kinevetés. De nem az. A szatíra és a részvét különös elegyet képez a novella modulációjában, a szatíra éles eleme némiképp elmozdul amikor magáról a főszereplőről van szó, még azt is mondhatjuk, hogy kicsit átlírizálódik, és ami ebből az elmozdulásból, ebből az átlírizálódásból létrejön, az a humornak egy olyan sajátos hangvétele lesz, amit irgalmas humornak lehet nevezni. Csehov ismerte jól ezt a fajta humort. Az irgalom a *Szürke glóriá*ban nem fogalmilag, nem a szemantikai dimenzióban tesz fel kérdéseket, hanem a hangváltásban jelenik meg, a szöveg pragmatikai dimenziójában emelkedik fel, abban a hatásban érhető tette, amit a szöveg olvasójában kelt.

József Attila: Irgalom (1936)

Ignotus Pál írta a Nagyon fáj megjelenésekor: „Legjobban talán az *Irgalom* és a *Világosítsd föl* című kis verseket szeretem kötetében, gondolati játékosságukkal , szeszélyes tömörségükkel." Ennek ellenére az *Irgalom* kiemelt, részletes elemzésére mindmáig nem vállalkozott senki a József Attila-szakirodalomban, de – egy-egy vonását, egy-egy részletét illetően sokat írtak róla. Az egymásra következő korszellemek szele elég nagy területen szórta szét feltételezett jelentését, van szó ezekben a spanyol polgárháborúról, a moszkvai perekről, mozgalmi illegális feladatokról éppúgy mint polgári társadalmi szokásokról, alkati, lelki beállítódásról. Közvetlen politika és jelenlévő pszichikum között rajzolódik ki a vers magyarázatainak íve. Szabolcsi Miklós áttekintve az értelmező hagyományt az 1936 októberétől decemberéig írt – ahogy ő nevezi – életút-összegző versek között helyezte el. Németh G. Béla az első szakasz szöveghangulatában gúnyos, fölényes villonos fintort érzett, az utolsó szakaszból pedig „csúfolódó rezignációba" burkolt önrészvét megszólalását hallotta ki. De nem vizsgálta meg külön figyelemmel azt a két egymásra felelő szót, alighanem a vers két kulcsszavát, amelyet e jegyzetben keresünk, a „kegyelmet" és az „irgalmat".

Pedig bennünket itt most éppen ez a két szó érdekel: a „kegyelem", amit nem kért a költő, és az „irgalom", amivel ezentúl bevonja majd önmagát. A verset keretező elutasított aktus és a még nem működő, de már

meghívott aktus jelentését keressük. Nem kell messzire kanyarognunk a terjedelmes értelmező hagyomány útvesztőiben, hogy belássuk: a két fogalom József Attila szótárában szemantikailag szorosan összekapcsolódott egymással, s a kapcsolatot egy harmadik fogalom, a „bűn" hozta létre.

Ebbe a rejtélyes és rejtelmes fogalomba, – amelynek inkább csak messze-vezető értelem-elágazásai körvonalazódnak, mint hogy pontos jelentéstartománya megállapítható lenne – ebbe még eddig mindenki beleütközött, aki a kései József Attila-versekkel foglalkozott. Pedig maga József Attila egész kis bűn-elméletet gyártott olvasói számára: kétféle bűn van – írta híres *Szerkesztői üzenet*ében (s Tverdota György idézi is ebben az összefüggésben) – az egyik, amiért büntetés jár, ami mögött valamilyen jogilag megnevezhető és elítélhető cselekedet áll. Olyan vétek, amely az írott törvényekbe ütközik, s amiért perbe foghatnak és megbüntethetnek valakit. „A másikfajta az a bűn, melyet akaratlanul elkövet az ember és akkor is megbán, ha nem büntetik érte. Ez az eredendő bűn. Bűn az ellen, akit szeretünk. Az ilyen ellen nem elég nem-büntetéssel küzdeni, az ilyen bűnt kifejezetten meg kel bocsátanunk egymásnak. Az ilyen bűnt meg nem bocsátani maga is bűn." Ez utóbbi – világosan kitetszik a fogalmazásból – nem jogi értelmű bűn. Akkor hát – kérdezhetjük – milyen értelmű? Az „eredendő bűn" kifejezés teológiai irányba vihetné el a jelentést, s az utóbbi időben – a mai kor szellemének megfelelően – előtérbe is került József Attila beállítódásának, a hittel és vallással összefüggő kapcsolatának vizsgálata. Látnunk kell ebben a tematizációban az ellenirányú ingakilengés gesztusát, amely a múltbeli aktualizáló politikai magyarázatokkal szemben jön létre, s ha nem kedveljük is az ilyenféle ingakilengéseket egyik irányban sem, nem zárhatjuk elvileg ki, hogy bizonyos részeredményekkel az ilyen vizsgálati szög is járhat.

Átsugároz-e valami a versben szereplő „kegyelem" és „irgalom" már magukban is bibliai ismertségű szavaira az „eredendő bűn" vallási értelméből? S elviszi-e a két szót eredendő bibliai jelentésük felé? Érdekes választ kapunk, ha megnézzük a vers néhány fordítását. Daniel Muth így fordítja németre a befejező két sort: „Solang so tollwütig die Welt, / bleibe ich gnädig zu mir selber". Anton N. Nyerges angol interpretációja: „As long as the world is this mad / I shall be merciful to myself". Figyelemre méltó, hogy egyikük sem használja a német és angol Biblia legszebb, legjellegzetesebb idetartozó szavait, melyek olvasatán a német és angol olvasó okvetlen a *Bibliá*ra asszociál: barmherzich és lovingkind. A fordítók nem érzik okvetlen szükségét annak, hogy az olvasói értelemképzés a *Biblia* és a vallásosság felé induljon el. Ahogy az újabb magyar értelmezők gondolják. A francia fordítás a „pardon" már

régen köznapivá lett szavával ha nem is kerüli el a bibliai asszociációt, de nem feltétlenül tereli abba az irányba az értelmezést. Timár György: „Tant qu'il est enragé le monde / mai, je m'accorde le pardon."

Mészöly Miklós: Jelentés öt egérről (1958)

Szent karácsony közeleg. Lenn a pincében egerek tanyáznak, furcsa zajok rémítik őket és dideregnek a hidegben. Elhatározzák, hogy biztonságosabb, melegebb, védettebb helyet keresnek. Kimásznak a pinceablakon, fölkapaszkodnak a szőlőindákon, és bemásznak egy lakás kamrájában. Ott jó. A család rémülten fedezi fel őket. Elkezdődik a védekezés ellenük, elkezdődik módszeres, tudatos, mondhatni tudományos alapon történő kiirtásuk. Már csak négyen vannak, már csak hárman… Egy még mindig életben van. Aztán ő is elpusztul.

A szöveg szemantikai dimenzióját tekintve a tökéletességig vitt irgalmatlanság világát állítja elő a maga tökéletesen megszervezett diegetikus nyelvtömbjében, ez azonban, amint hozzáér az olvasó, átfordul a pragmatikai dimenzióban, az ellenkezőjévé válik az olvasásfolyamatban, és a legtökéletesebben kelti fel az irgalom lelki diszpozíciójához szükséges érzelmi-hangulati-indulati beállítódást, aminek végén az irgalom fogalmának tudatos megértése is bekövetkezik. Mészöly novellája az egyik legszebb, talán azt is lehet mondani, a legszebb, legmegrendítőbb példázat nemcsak a magyar, hanem az egész európai irodalomban az irgalom értelméről és pszichikai működéséről. De a novella különös hatása, amely az olvasás-folyamatban jön létre – akár csak Kosztolányinál a *Szürke glória* – nem igényli utólag az elvont fogalmakkal való verbalizálást, nem igényli az ilyetén való racionalizálást. Az értelemképzéshez elegendő ebben az esetben az olvasásfolyamat. Van, létezik verbális értelmezést nélkülöző, azt fölöslegessé tevő megértés. A művészet képes ilyesmire.

Az irgalom mozdulatai

Ritkán fordul elő, hogy életszerű beszédhelyzetben a szóbeli közlést ne kísérné a beszélő valamilyen kézmozdulata, arcjátéka, szemjátéka: a metakommunikáció szinte állandó kísérő társa a verbális kommunikációnak. A gesztikuláció élénksége vagy éppen visszafogottsága függ az egyéni temperamentumtól és függ a beszélőt körülvevő kultúra szokásrendszerétől, de a nem-verbális beszéd típusai általánosak. A gesztusbeszéd nagyjából háromféle lehet, legtöbbször szimulatív módon mintegy eljátssza a szóbeli közlés érzelmi tartalmát, de lehet kontradiktív, amikor mást mond a mozdulat és mást mond a szó, meg kell jegyezni,

hogy ilyen esetben a beszélő hallgatója általában inkább hisz a mozdulatnak, mint a szónak. Végül a gesztus lehet a verbális közlés kiegészítője, amikor valami olyasfélét fejez ki, olyasfélét sejtet, ami túl van a szóbeli közlés lehetőségein. Túl van abban az adott helyzetben, amiről szó van, vagy egyáltalán és általában túl van a nyelvi kifejezhetőségen. A verbális nyelv ugyanis nem mindig a legjobb és legtökéletesebb kifejezési formája annak, amit mondani „akarunk". A nem-verbális nyelvre egész művészeti ágak épültek rá, a mozdulatművészet, pantomim, balett olyan művészetek, ahol az, amit a hétköznapi beszédhelyzetekben metakommunikációnak nevezünk, önállósul, és egyedül marad a színen. Gazdag, nagy művészeti ágak alakultak ki a metakommunikáció hétköznapi eszközeinek felhasználása, kibővítése és átalakítása révén. Mozdulatsorok kitalálása és évszázados, évezredes továbbhagyományozása révén.

A metakommunikáció különös szerepet tölt be az olyan verbális-vizuális művészetekben, mit a színház és a film. A színházi rendezőnek állandóan dolga van a metakommunikációval a színészvezetés során, a filmrendezőnek pedig talán még inkább dolga van, mert a képi beállítások, a közelképek szokatlanul kiemelik és felnagyítják a legkisebb mozdulatok, szemvillanások jelentését és jelentőségét is. Ingmar Bergman a szövegkönyveiben – melyek kerek szépirodalmi alkotások, irodalomtörténeti, esztétikai szempontból néha éppen remekművek – különös, kiemelt figyelmet szentel a gesztusnyelvnek, részletesen átgondol és kidolgoz minden mozdulatot, sőt mozdulat részletet is. Legtöbbször a gesztusnyelvre bízza annak a homályosan megfogalmazható és alig körülhatárolható jelentési körnek az ember életében való néha-néha megjelenését, amelyet ebben az írásban keresünk, és keresve próbálunk fel-felidézni: az irgalom-kegyelem jelentéskörét. Egy-egy mozdulat jelzi ezek pillanatokra való – többre nem – jelenlétét Bergmannál: hozzáérés a másikhoz, a másik gyengéd testi megérintése egy pillanatra, az arc gyengéd megsimogatása egyszer, egy átölelés. Kísérlet sem történik ilyenkor verbális kifejezésre (a forgatókönyv persze elejétől verbális kifejezés, de a filmnyelvi megvalósulás fel-felfüggeszti a verbalitást). Úgy látszik, a másik bőrének megérintése kifejezésteljesebb a beszédnél ebben a nehezen artikulálható jelentéskörben. És a gyengéd mozdulat visszautasítása jelenti, ha nem is az irgalmatlanságot, de az irgalomnélküliséget. A talán legrosszabb emberi állapotot.

Ingmar Bergman

Azt írja egy helyen, hogy amikor minden megoldódni látszik, akkor kezdődnek a problémák. Filmjei erről szólnak: a hétköznapi élet lát-

szólagos szociális megoldásain túli megoldhatatlan problémákról. Az emberi kapcsolatok lehetetlenségéről, az istennélküli égboltról, a reménytelenségről. Csak egy-egy pillanat van, egy-egy pillatatig tartó mozdulat, amely ellenáll a romlásnak. Az irgalom vagy kegyelem pillanata. Ezek a pillanatok a nem-verbális úton, a mozdulatok révén jutnak kifejezésre. A velük rokon minőség, a szeretet viszont gyakran dialogizálódik, beszélnek, beszélgetek róla, mintha könnyebb lenne róla beszélni, mint nehezebben megragadható, talán szubtilisabb két fogalomtársánál.

Tükör által homályosan (1960)

„Kiáltás, nevetés száll fel a hullámzó, alkonyszürke tengerről. Hirtelen négy fej bukkan elő a habokból (…)" Két férfi, egy fiú és egy nő. David író, most érkezett haza Svájcból, regényét szeretné befejezni, Minus tizenöt éves nyurga, nagyra nőtt kamasz, Dávid fia, Karin Dávid leánya, férjes asszony, Martin orvos, Karin férje. Karin tudathasadásos elmebeteg, vannak jobb időszakai, de meggyógyíthatatlan.

A madarak hangosan rikácsolnak, Karin nem tud elaludni, apja segít neki. „Felemeli leányát, az ágyra fekteti, megigazítja a vánkost, ráteríti a takarót, végigsimítja haját és arcát."

Martin szomorúan azt mondja, hogy Karin nem szereti őt.

„Hosszú csend, aztán Karin megsimogatja Martin arcát (…)

Sokáig ülnek csendben és mozdulatlanul. David gyors mozdulattal megérinti Martin kezét, de csak egy pillanatra. Mozdulata bátortalan, de a barátság félreismerhetetlen jele (…)

David (…) Karin felé nyúl. Karin megfogja a kezét. Mély és maradéktalan együttérzés járja át őket.

David magához vonja lányát, szorosan megöleli. Szótlan és félszeg ölelés. Ezután felmennek a rakodótérből.

Martin át akarja karolni az asszonyt, hogy támogassa, és közelebb lehessen hozzá, de Karin szelíden eltolja magától (…)"

Saraband (2003)

A filmtörténészek egy része úgy periodizálja Bergman pályáját, hogy a 60-as évekbeli korszakának középpontjában gondolatilag az Istenprobléma áll, a másodikban pedig a kisközösség, a házasság kérdései kezdenek megfogalmazódni. A kérdés az első korszakban sem az, hogy van-e Isten, létezik-e Úr és Teremtő. Nem teológus-filozófus (az idealizmus és materializmus évezredes ütközési pontjait kijelölő, e pontokat bemérő és valamelyikük szempontjából értékelni kívánó) filmek ezek sem,

hanem adott (kitalált, modellált) élethelyzetekben figyelik annak az embernek a gondolkodását és viselkedését, aki úgy tudja, úgy hiszi, hogy üres az égbolt fölötte, illetve azét, aki ellenkezőleg, úgy képzeli, hogy a Gondviselés körében él. A következő korszak filmjei, középpontjukban a *Jelenetek egy házasságból* című sorozattal feladják az elvontságnak ezt a fokát is, és az emberi létezés problémáit a család és a házasság „kis" körében próbálják fölvetni. A történet avval ér véget, hogy Johan és Marianne elválnak, nem képesek többé együtt élni. A nézőben olyasmi fogalmazódik meg, hogy az emberi egzisztencia lehetőségei még ebben a benső kis körben is zsákutcába futnak, még a legkisebb közösség, két ember együttléte is lehetetlen, vagy legalábbis annak mutatkozik. Ide, ehhez a gondolathoz és ehhez a befejezéshez tér vissza a Saraband három évtized után, látszólag avval a szándékkal, hogy fölvegye az abbahagyott fonalat, és egy újabb jeleneteket csatoljon az akkori nagysikerű sorozathoz, valójában inkább az újrakérdezés és újrafogalmazás indítékával. A két szerepet ugyanaz a két színész játssza, a remek Erland Josephson és a zseniális Liv Ullmann. Talán párosukra is utal a film címe, Saraband, ami eredetileg egy páros tánc neve.

Harminckét év telt el. Marianne hirtelen ötlettől vezetve (Bergman, mint minden jó író tudja, hogy nem kell mindent megmagyarázni) felkeresi Johant. Két lányuk van, egyik sem gyerek már, Sara, aki Ausztráliába ment férjez, és Martha, aki valamilyen elmebajban szenved, egy otthonban ápolják, már senkit nem ismer meg. Johannak egy Marianne előtti házasságából van egy fia, Henrik, hatvanhárom éves, neki pedig van egy tizenkilenc éves leánya, Karin. Henrik engesztelhetetlenül gyűlöli apját, Johan mondhatni utálja, és mélyen megveti fiát. A strindergi indulatok láthatólag visszavezetnek Bergmann korai filmjeihez, amelyekről egy ízben kijelentette, hogy depressziós lesz tőlük, ha újra megnézi őket.

De ez másmilyen film. A történet itt is elindul a lehetetlenülések deprimáló tárháza felé, de aztán kilép a bűvös körből. Henrik mániákusan szereti lányát, akiből gordonkaművészt akar nevelni, zsarnoki szigorral tanítja. (Az egyik jelenetben Bach ötödik gordonkaszvitjének sarabandetételét próbálják. Ez is a film címének egyik magyarázata lehet.) Karin szabadulni igyekszik a mániákus szeretet-szerelem (már-már incesztus) fojtogatásából, de visszautasítja nagyapja segítő kezét is, s végül elmegy, elszökik hazulról, és Németországban folytatja tovább tanulmányait. Henrik öngyilkosságot követ el, de még ez sem sikerül neki, mint ahogy semmi nem sikerült egész életében. Marianne-nak sem sikerül a békítő-békéltető szerepét eljátszania. Szeretné, mindenkinek szüksége lenne rá, de úgy látszik, hirtelen ötlettől vezetett látogatása csupa hiábavalóság, csupa kudarc.

De mégsem. Egyik éjjel arra riad fel, hogy Johan belép a szobájába, ott áll az ajtóban, az ajtófélfának támaszkodik, és vacog a halálfélelemtől. Szorongásos rohama van. Marianne segíteni akar, odahívja Johant maga mellé az ágyba, mindketten levetkőznek, meztelenül fekszenek egymás mellett, testük érinti egymást, Johan megnyugszik, elmúlik szorongása és vele elmúlik halálfélelme. A jelenetet nem lehet a szexualitás egyetlen megnevező szavával sem illetni, ez valami más, valami egészen más, alighanem ez az, amit a szívbeli sajnálat és szívjóság szóval, névvel nevez meg a német és angol Biblia.

Aztán véget ér Marianne látogatása, hazatér, és otthon elmegy, meglátogatja Marthát. Leánya katatoniásan magába süllyedve, kifejezéstelen arccal ül egy széken, nem ismeri fel anyját sem. Marianne nézi egy darabig, nézi, aztán lassú mozdulattal leveszi a leány szemüvegét, és finom mozdulattal megsimogatja az arcát. Ez az irgalom mozdulata, amit a forgatókönyv természetesen nem tud sem érzékeltetni, sem elmagyarázni, csak Liv Ullmann tudja eljátszani, mert ez a jelentésteli mozdulat túl van minden verbális kifejezhetőségen. Ez a már említett „esztétikai érzelem".

Németh László: Irgalom (1965)

Béládi Miklós szerint a regény főhősét, Kertész Ágnest az író „prófétáló" szenvedélye indítja útjára", a hősnő alakjában „írói életeszme" ölt testet" (…) A kiengesztelődést, az emberek megértését vállaló író veszi át a regény nagyobbik felében Kertész Ágnes sorsának bonyolítását. (…) az Irgalom legerősebb szava nem az ellágyuló, de a tevékeny részvét: az élet teljesebb elfogadása – a világ sántaságának vállalása."

A prófétáló hajlam persze már régen megjelent Németh László pályáján, s az első novellákat magában foglaló pár év (1925–1927) után már az első regényben, az *Emberi színjáték*ban kiütközött a mesélésnél fontosabb nemes, társadalomjobbító szándék hangoztatása révén. Ettől kezdve, ha nem is mindig értekezésszerűen, ideológus formában, ha nem is publicisztikusan, külön megfogalmazva, de egymás után sorjázó regényeiben mindig jelen volt valamilyen javaslat-sorozat, társadalmi receptleírás, ami talán a *Gyász* és az *Iszony* kivételével ellene dolgozott a regények deiktikus hatásának. E kettő kivételével „schillerizáló" regények kerültek ki keze alól, s végső soron schillerizáló regény az *Irgalom* is.

De különbség van a korábbi korszakok és az utolsó alkotói korszak között. Az 50-es évek második felétől kezdve kiszélesedett és más dimenzióba került a reformelképzelések és jobbító javaslatok sora, me-

lyeket korábban a magyar kisvilág bajaira talált ki orvoslásul. Németh soha nem volt homo aestheticus, nem érintették az esztétizmus újból és újból fölemelkedő hullámai: homo moralis volt, abban az értelemben, hogy a tudományos filozófia ágazatai közül nem az ontológia, nem az esztétika, nem is az ismeretelmélet, hanem az etika érdekelte legjobban. Az ember fejlődését az erkölcsi érzék tetőzi be – hirdette –, s ezt a magasrendű érzéket történelmi körülményei között kívánta szemügyre venni. Az *Irgalom* nagyon pontos és kiterjedt, részletező képet rajzol a Trianon utáni Magyarországról, a benne végighúzódó, a benne végig érzékelhetően jelenlévő „schillerizáló" szál azonban távolabbi látóhatárok felé is megnyílik. Az irgalom eszméje, a kiegyenlítő, megbékélő, megértő jóság ideálja különös jelentéssel telt meg az 1956 utáni Magyarországon, határozott és könnyen megérthető jelentése volt a megírás helye és ideje számára, de általánosítható érvényessége is működött. Az írói szándék (van ilyen és kinyomozható!) messzebb látott a „magyar kérdésnél", és afelé a nagy ívű kör felé próbált terjeszkedni, amelyet éppen azokban az éveken Lukács György a nembeliség szavával kívánt megjelölni, sok vitát kiváltva.

A befejező jelenetben – lehet mondani: a regény csúcsjelenetében – elfogy a moralizáló, magyarázó, filozofáló, prófétáló szó, és átadja helyét a kéz hermeneutikájának. Ágnes és Halmi a Liget táján sétálnak, szép holdfényes este van, jó volna futni egyet a hatalmas fák felé, gondolják mindketten, de Ferinek rossz a lába, nyomorék, soha nem fog tudni szaladni. Nem fog? Ágnes gondol egyet, s egy hirtelen mozdulattal megfogja a fiú kezét, összekulcsolódnak ujjaik, fussunk, induljunk, húzza maga után a fiút. Feri első pillanatban hőkölve húzza vissza a kezét, aztán otthagyja Ágnes erős kezében. És elindulnak egyre gyorsuló lépésekkel.

Mészöly Miklós: Film (1976)

Két öreg, két nagyon öreg ember bandukol, bandukol? csoszog, szenved lefelé a Csaba utcában. Az Öregasszony és az Öregember. Kamera kíséri őket, egyszerre vannak az életben, a „valóságban" és a filmen. Az Öregasszony valamivel jobb karban van. Óvja, félti, támogatja, segíti az Öregembert. Az Öregember egyszercsak rosszul lesz. Talán szívroham, nem kap levegőt. Az Öregasszony megpróbálja visszahozni az életbe.

„(…) A mellkas nyomogatást abbahagyva valamilyen bájt sem nélkülöző sutasággal hajol az Öregember arcához, a száradó és mégis nyálas száj fölé, s a saját, enyhén rúzsozott száját rászorítva, szívni-fújni kezdi a levegőt. Ha kiszakítanánk ezt a képet a környezetéből, s a közvetlen

előzmények folyamatából (amit különben meg is teszünk: az elraszteresített háttérből csupán a két arcot élesítjük és nagyítjuk ki, legalább a kétszeresére) – akkor mikroközelből tanulmányozhatjuk egy minden szenvedélyt felülmúló érintkezés anatómiáját. S az érzékiség olyan rémületét, ami egyidejűleg emlékszik önmagára, s kényszerül is rá, hogy megtagadjon minden emléket. Amit látunk, két arc végsőkig összehangolt együttműködése (…)"

Megbocsátás (1983)

Ez Mészöly Miklósnak a Film utáni pályaszakasz alighanem legtöbbször emlegetett és legtöbb kritikai elismerést aratott, már-már ünneplésben részesült írásműve. Először 1983-ban jelent meg a Mozgó Világban, aztán a rákövetkező évben a Szépirodalmi Könyvkiadó adta közre önálló kötetben. Itt azt a műfaj-meghatározást kapta alcímében, hogy kisregény, de vannak, akik novellának nevezik, és vannak, akik regénynek. Már evvel a műfaji bizonytalansággal kezdődik az egész mű belső tartalmi strukturális, stilisztikai bizonytalanság-sorozata. Többen is rejtélyességéről beszélnek, amikor valamivel kapcsolatban szóba hozzák, vagy amikor, részletező kritikai-irodalomtörténeti tanulmányt írnak róla. A rejtélyesség már az első sorokban megjelenik, amikor arról van szó, hogy egy vonatnak a füstje mozdulatlanul ott marad az vasútállomás fölött, és nem oszlik el órákig, napokig, hetekig, hónapokig. A történet (történet?) végén sem oszlik el. Csoda. A novella (hadd nevezzük így) egy csodával, egy földöntúli, megmagyarázhatatlan jelenséggel (jelenéssel?) kezdődik. Mit szóljunk a többihez? A csoda azonban fontos szerepet tölt be minden irodalmi műben, ahol szükség van rá: nem más, mint egy figyelmeztető tábla. Arra figyelmeztet, hogy itt kitalációról, fikcióról, ne mondjuk, irodalomról van szó. Itt nem illik méricskélni, összehasonlítgatni, megfeleléseket keresgélni az ún. „valósággal", hanem úgy kell elfogadni mindent, ahogy le van írva: szóról-szóra. Tudomásul kell venni, hogy itt egy másik dimenzióban járunk. Mikor játszódik a történet? Balassa Péter szerint az első világháború után. Ennek ellentmondani látszik egy mezőgazdasági repülőgép megjelenése az egyik epizódban. Hol játszódik? Valahol Szekszárd környékén? Ilyen és ezekhez hasonló kérdések esetében kell az állomás fölött mozdulatlanul lebegő füstcsíkra, a csodára gondolni: ne keressük idejét (a bergsoni temps-t), a történeti korszakot, ne próbáljuk az elmondottakat azonosítani valamelyik évtizeddel vagy évvel, és a helyszínt se keressük. Fogadjuk el a mesét minden tárgyszerű porcikájában. A főszereplőnek nincs neve, csak

foglalkozása van (írnok), a családnak sem tudjuk meg a családnevét, pedig sok mindent megtudunk róluk. A belső, diegetikus tér ideje azonban meghatározható: ott, amikor játszódik és ott, ahol játszódik, s tavasztól karácsonyig tart. A karácsony a legfontosabb benne. Még azt is megkockáztathatjuk, hogy egy késő modern stílusmodulációba oltott karácsonyénekről, *Christmas Carol*ról van szó. Anita, az írnok felesége fatáblába éget egy képet, folyamatosan dolgozik rajta, napról-napra előveszi, és karácsonyra készül el vele. A szerteágazó, szétszálazó, kusza, összefüggéstelen epizódok, jelenetek, leírások halmazában ez az egyetlen teleologikum. Ez az egyetlen cselekvés, ami célszerűen és okszerűen előrehalad.

Az észjárásbeli modernség alighanem a *Kockadobás*sal kezdődött az európai irodalomban, amikor Mallarmé az addig szentnek és sérthetetlennek tartott ok-okozati összefüggésekkel szemben a véletlenszerűségek és esetlegességek jelentőségére hívta fel a figyelmet. Nietzschével rokoníthatóan. Ez eleinte sok értetlenséget és idegenkedést váltott ki mind az írótársakból, mind pedig az olvasóközönségből, de aztán uralomra jutott, és a huszadik század vége felé már nem is illett olyan történetet elbeszélni, amelyben az epizódokat logikailag kinyomozható oksági szálak fűzik egymáshoz. Ez legfeljebb a jobbak által kellőképpen lenézett lektűrnek maradt meg a fegyvertárában. Mészölytől mi sem állt távolabb, mint hogy lektűrszerű prózát írjon. Az általa alkalmazott elbeszélő nyelvben, ebben a mindenről árulkodó nyelvben azonban mégis minduntalan visszatér nála valami az összefüggéskeresésből. A hasonlatokkal teli, metaforikus mondatszerkesztés árulkodik erről. Sokat értekeztek már Mészöly bámulatosan tömör és pontos, végletekig csiszolt, tárgyias prózanyelvéről, pedig ha közelebbről megnézzük, itt is, ott is minduntalan hasonlatokba, metaforákba ütközünk a pontosabb és jobb láttatás eszközeként. Csakhogy a hasonlat a tárgyiasság ellen dolgozik. A dolog nem önmagában adott, nem önmagában jelenik meg, hanem valami mással összekötve. Ez az összekapcsolás pedig a nyelvi asszociálás már régen és részletesen megismert belső törvényszerűségei szerint alakul. A narratívum szerkezeti kontingenciáit tehát egy alapvetően kauzális mondatszerkesztési módszer próbálja kifejezni. Talán éppen ebből ered Mészöly írásainak sajátos belső feszültsége.

Persze volt már ehhez – nem stílushangulatában, hanem struktúrájában – hasonló elbeszélőnyelv. Az alárendelő mondatok indázó, metaforikus elágazásaiban előrehaladó mondatszerkesztés utoljára a szecessziónak volt sajátossága, melynek nálunk Krúdy volt legnagyobb mestere. Csakhogy van egy lényeges és döntő különbség az ő és Mészöly elbeszélőnyelvének stílushangulata között: Krúdy tele van iróniával és

hol rejtett, hol egészen nyílt humorral. Mészölynek viszont alig van humora, alig lelhető fel benne valami ironikusság, inkább csak komolysága van. A nyelvváltás, a diegetikus stílusmoduláció amplitudója a hasonlatokkal és metaforákkal teliség ellenére sokkal kisebb, mint Krúdynál. A nyelvhangulat mozgása végletekig tompított, ideálja a tökéletesen eldolgozott nyelvfelület, amelyen már nincsenek érzékelhető modulációk. Szerkesztési eleme pedig a lassítás, a diegézis visszafogása, az aprólékos előadás. „A modern irodalomban ma már többnyire az zavar – írta Pilinszky János a *Beszélgetések Sheryl Sutonnal* című könyvében –, hogy nem meri vállalni az unalom kockázatát". Egész iskolát teremtett ez a megjegyzés, ki tud még lassúbb, még elhúzódóbb szöveget szerkeszteni az evvel a megjegyzéssel rokonszenvező kritikusok örömére. Mészöly is azok közé tartozott, akik vállalták ezt a kockázatot, ebben az elbeszélésében talán túlzott mértékben is vállalta.

A unalom kockázatát vállaló elbeszélésmód azonban nem okvetlen azonos az esztétikai értékteremtéssel. A lassúság nem azonos a mélységgel. Amikor az olvasóközönség egy része kárhoztatta Kemény Zsigmondot történeteinek lassúságáért, Erdélyi János mérgesen így felelt: „Leggyorsabban a víz foly le". Ebből azonban nehéz általános érvényű esztétikai elvet faragni, és eleve alacsonyabb értékűnek nevezni az olvasmányosságot. A narratívum üteme önmagában véve nem esztétikai kategória. Vannak emlékezetes, nagy elbeszélések, amelyek nem az unalom kockázatát vállalják, hanem éppenséggel az ellenkező véglet felé közelednek, és már-már az érzelgősséget, ne mondjuk, a giccset érintik, sőt nem is akarják visszarántani onnan a narratívumot. Amikor Anna a vasútállomás peronján belép a mozgó vagonok közé, amikor Santiago újra elalszik és oroszlánokról álmodik, amikor Ben futni kezd a lóversenytér felé, „ahol már tudja a fát, amely már várja őt", amikor Dániel lehajtott fejjel elindul: „Mint aki nem emlékezik múltjából semmire, oly tiszta volt szíve s oly megbékélt – s mint aki jóvátett ma mindent, amiért eddig életét hibáztatnia kellett".

Mészöly novellájában a címül választott szó várja a tartalmi elmozdulást: valami mégis történni fog, ígéri. A hangváltás nélküli csiszolt mondatok, a hosszadalmaskodó és alig áttekinthető epizód-kiágazások csattanójaként történni fog valami, ami annyi nyitva hagyott, magyarázatlanul maradt szövegrész után végül mégis összekapcsolódik a címmel. Volt, aki keresve sem talált ilyen kapcsolódást. „És hol a megbocsátás? – Kérdezte Kálmán C. György, hogy újabb és újabb kérdésekhez jusson. – Mit jelent a regény címe? Ki bocsásson meg és kinek? A cím egyetlen nagy kérdés, amelyre a regény folyamán remélünk választ,

csakhogy olvasás közben hiába építünk fel újabb és újabb hipotéziseket, laposnak, érdektelennek, felületesnek bizonyulnak. S az elbeszélő még az utolsó lapon csavarint egyet a kérdésen: az írnok, álmában, „szeretett volna egy megbocsátó kérdést megfogalmazni, és fennhangon kimondani, hogy a többiek is hallják", s ez a kérdés ez volna: »Maradj Névtelen, legyen tanúja a nyomorúság szépségének.« De ez a mondat (amely – ismét az elbeszélő ironikus-önreflexív értékelése: »fellengzősen fájdalmas«) nem tudott elhangzani". Nos, az írnok valóban névtelen marad, az egész regényben. De kihez szól ez a kérés? Önmagához? S mit jelent az, hogy megbocsátó kérés? Ő bocsát meg, kéréssel, vagy megbocsátást kér? Miért? S miért nem tud a mondat elhangzani? Mert csak álomban fogalmazódik meg? Vagy mert éppen felébred? S kik a többiek? Mindenki? Bárki? Családja?

Hasonló véleményre jutott Thomka Beáta is, amikor monográfiát írt Mészöly Miklósról. „Az elbeszélés címe, mely a történetbeli nem oszló vonatfüsthöz hasonlóan ott lebeg az életképsorozat fölött, értelemszerű magyarázatot nem kap egyetlen epizódban sem. Ha eltekintünk a gyilkosság sosem bizonyított vádjától, a Porszki-esettől, nemigen akadunk olyasmire a történetben, ami megbocsátásra szorulna. Vagy ebben a vonatkozásban is a dolgoknak egy más kiterjedésével kell számolnunk? A mű címe a keresztény erkölcs központi kategóriáját idézi, és az alapima miképpen mi is megbocsátunk részletét aktualizálja. Talán egyetlen olyan szöveghely ez a kanonikus könyvekben, melyben úgy fogalmazódik meg a kérés, az ötödik, hogy abban hozzánk kívánjuk hasonlítani, emberségünkhöz kívánjuk mérni az isteni kegyelmet. Mintha adósságaink folytán mindenekelőtt bennünk, közöttünk alakulna ki a részvét, a tolerancia, a megbocsátás. Mintha éppen mi járnánk elől ebben a cselekedettől cselekedetig tartó, gesztusról gesztusra áthelyeződő folyamatos elnézésben (…)"

Ettől a megbocsátás-fogalom felé, irgalom-fogalom felé elhajló értelmezéstől látszólag ellenkező irányban található Balassa Péter interpretációja, de tulajdonképpen egy lépésre van csak tőle. Balassa Péter nem kereste a cím konkrét, egyszeri jelentését a szövegben, hanem ellenkezőleg, kiterjesztette a jelentést az elbeszélés egész szövegvilágára. „A cselekmény fő szála pszichikai, lírai, vizionárius nem tárgyi, hiszen az összetartozó motiváció maga a megbocsátás a múltnak – írta. (…) A megbocsátás itt a káosz mélyén rejlő kiismerhetetlen, »irracionális« rend előtti meghajlás." Az ilyetén fogalom-kiterjesztés azonban újabb kérdést vet fel. Ha a megbocsátás a szöveg minden epizódjára, a teljes múltra, a káosz-világ egészére vonatkozik, akkor ismét eljutunk egy értékkiemelés

nélküli, egyöntetű szemlélethez, ami pedig közelében van annak, amit a közönynek nevezünk. Ha minden egyként megbocsátható, akkor azt úgy is kifejezhetjük, hogy minden mindegy. Nincs érintettségünk, nincs részünk benne. A közönyben megszűnik az involváció.

Nem jutunk ilyen kérdéshez, ha a novellát a karácsonyének irodalmi hagyománya felől olvassuk. Akkor nincs túláltalánosítás és végtelen kiterjesztés. Akkor a karácsony este mint szeretet-ünnep szerepel, és különös, kiemelt hangsúlyt kap benne, ami akkor megy végbe. Egy és egyetlen megbocsátás történik a hosszú és helyenként hosszadalmas novellában, de az az egy fölfénylik, és lényegében homályt borít az egész addigi szövegre. Nem involválódunk az epizódokban, de ez az egy magával ragadja az olvasót, nem várt különösségével. Banális történet lehetne, hogy az írnok megcsalja a feleségét, de nem banális, ha éppen szenteste teszi, és nem banális, ha éppen a felesége húgával teszi. És nem banális, hogy utána visszafekszik a hitvesi ágyba, és nem banális, hogy a paplan alatt meg akarja fogni felesége kezét, mintegy bocsánatot kérve.

„Az írnoknak nem volt éber a tudata, csupán az érzékszervei működtek zsibbadt érzékenységgel. Ahogy átnyúlt Anitához, addig kaparászott, míg az asszony hasán megtalálta a kezét, és közös mozdulattal össze is kulcsolódtak (…) Sokáig nem mozdultak, egyikük sem mondott semmit, de a kezük egymásében maradt. Így aludtak el."

Megbocsátás? Ez talán már az irgalom tiszta megjelenése. A főszereplő itt már nem az írnok, hanem Anita. Sőt, ekkor válik világossá, hogy kezdettől ő volt a főszereplő, karácsonyra, karácsonyi ajándéknak készülő képével ő volt a legfontosabb. Készülő képe, az Állatok búcsúja egy patak két partján egy leégett híd által elválasztott állatok búcsúját ábrázolja. Kelemen Pál vette észre, hogy a kép az áthidalhatatlanságot tematizálja, s ennek metaforikus kisugárzása van az egész történetre. Az irgalom gesztusa azonban megfordítja a reménytelenséget sugárzó tematizációt, s mégis áthidalja a látszólag áthidalhatatlant. Anita mozdulatának előkészítéséhez volt szükség – hitelesítéséhez is – a hosszú előtörténetre, szinte voluminális szövegkorpuszra.

A teológiai magyarázatokkal együtt mondhatjuk, hogy a kegyelem kívülről jön, de az irgalom mélyen belső. Olyannyira belső, hogy nem kér szavakat, nem kér verbalizációt. Ezt a ritkán megvalósuló gesztust le lehet rajzolni szavakkal, el lehet színpadon, filmen játszani, de nem lehet kauzálisan-logikailag magyarázni. Nem is szabad. Az irgalom legteljesebben a mozdulatban, a gesztusban él. Ott válik láthatóvá. De amikor láthatóvá válik, a szöveg pragmatikai dimenziójában mindig ke-

letkezik körülötte valami érzelmi töltés. Alighanem ezt az érzelmességet akarta Mészöly tompítani a jelenetre következő mondatokkal, amelyekre Kálmán C. György rákérdezett. Talán nem kellett volna tompítania, talán jobb lett volna az elbeszélés, ha Mészöly nem szégyelli ezt a kis érzelmességet. Ha az irgalom lelki, szellemi minőség és az égben van, ahogy Moviszter állítja, akkor belefér egy csöppnyi érzelmesség is.