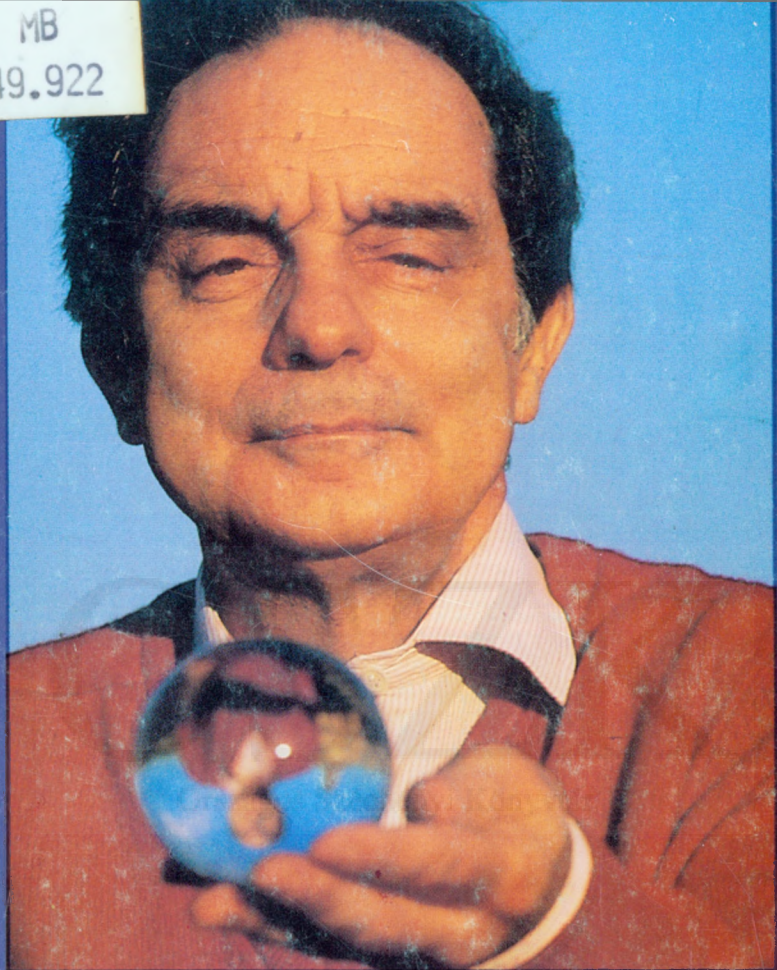


MB

149.922



Szénási Ferenc

ITALO CALVINO

Osiris–Századvég

Szénási Ferenc

Italo Calvino

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Szénási Ferenc

Italo Calvino

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Osiris–Századvég • Budapest 1994

103.555

A kötet megjelenését a Magyarországi Olasz
Kultúrintézet támogatta

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

MB 149.922



1994

© Szénási Ferenc, 1994
© Osiris–Századvég, 1994

Az erkölcsi és a szellemi útravaló

A család, a gyermekkor

Akár jellekesnek is tekinthetnénk: mindjárt a kezdet kezdetén, az életrajz legelső adatában kettősséget kell feloldanunk. Italo Calvino valójában egy kis kubai településen, a főváros melletti Santiago de las Vegasban született, a sok helyütt olvasható másik változatot, amely szerint San Remóban jött volna világra, ő maga terjesztette el, az igazat mondd, ne csak a valódit elve alapján: *Tengerentúli születésemről (...) egy bonyolult anyakönyvi adatot örök, melyet a rövid életrajzi ismertetőkben az i g a z a b b „San Remóban született” formulával helyettesíték.*

A „valódi” történet – az anyakönyvi adat története – 1908-ban kezdődött, amikor egy mexikói politikus felkérte a 33 esztendő Mario Calvinót, Italo leendő atyját, hogy botanikai és mezőgazdasági ismereteivel legyen egy ideig országa hasznára. A fiatal tudós elfogadta a meghívást, Mexikóba utazott, s nyolc évig kutatásokat vezetett, és tanított a közép-amerikai országban. Munkáját 1917-től Kubában folytatta, itt egy országos kutatóközpont igazgatójaként és az Elnöki Hivatal szaktanácsadójaként dolgozott. S innen, a távolból szövődött kapcsolat közte és tizenegy évvel fiatalabb pályatársa, Eva Mameli között, *akit úgy ismert meg, hogy elküldték egymásnak tudományos publikációikat, s akit egy olaszországi villámlátogatása alkalmával feleségül vett. 1923. október 15-én született meg Italo. Nevét mementónak szánták: anyám azért adta, hogy ha idegen földön kell is fölnevelnie, ne feledkezzem meg őseim honáról.*

Ám alig telt el két esztendő, a család hazaköltözött. Mario Calvinót a San Remó-i virágtermesztő kutatóközpont igazgatójává nevezték ki, s az igazgatói lakhelyül szolgáló gyönyörű Meridiana-villa, no meg a liguriai tengerpart és a bujázöld táj vált Italo Calvino „igazi” szülőhelyévé. A pompás környezetben, a családi, rokoni és baráti kapcsolatok hazai melegében az érzékeny gyermek megismerhette a harmónia ízét. San Remo mindvégig a természettel, a világgal való azonosulás színtere maradt számára, a biztos tájékozódási pont, az örök otthon. Ami előtte történt, visszatekintve afféle odüsszeuszi bolyongásnak látszhatott csupán, s ez a sokkal fontosabb igazság – irodalomról lévén szó – nem vesztetett el holmi anyakönyvi adat mögött.

San Remo már Calvino gyermekkorában is a kaszinó, a Riviéra városa volt, de a mainál sokkal inkább *kozmpolita* központ, *angol öregurak, orosz nagyher-*

cegek, különcnél különcebb emberek tanyája, ahol a boldog békeidők pompája ragyogott, de ahol egy dombtetőn ülő középkori városmag egyszersmind a múltat és a szegénységet is őrizte, a magasba nyúló hegyek és a messze kúszó erdők képében pedig egy még régebbi múlt, az érintetlen természet volt jelen. Sokszor visszatérő színhely: *Legjobb írásaimnak szinte mindegyikében a Riviéra elevenedik meg.* Az itteni emberek szükségviségükről híresek, s több, egybehangzó híradás szerint ezt a tulajdonságukat Calvino is örökölte, mi több, még a „néma szárdok” anyai örökségével is megtetézte: *a ligúriaiak szófukarságát és a szárdok némaságát egyesítem magamban; két hallgatag fajta kereszteződése vagyok.*

A tágas kertekben, a meredeken kanyargó utcákban, a tengerparton és a karnyújtásnyira levő erdőkben, a fák között Italo játszhatta öccsével, unokahúgával és a többiekkel a novelláiból jól ismert éterien tiszta játékokat, megfigyelhette az egymással vetélkedő kis csapatok hegemoniaharcait, a győzelmek és vereségek felnőttkorra is érvényes anatómiáját, megtapasztalhatta és elleshette érzelmek születését, jellemek formálódását. Közös játékaik közül főként a famászásban jeleskedett, s ha hihetünk egy kortársi visszaemlékezésnek, egy szép napon asztallapot fektetett két faág közé, s a magasba vitte föl tanulnivalóit. Társaival ekkor már – alighanem a villa régi tulajdonosának, bizonyos Piovanelli grófnak neve után – majdani hősének nevén, Piovasco di Rondònak hívatta magát. Ám ha *A famászó báró* alapotívuma nem ennyire közvetlen valóságmozzanathoz eredne is, annyi mindenesetre bizonyos, hogy az ekkori és itteni élményekből táplálkozik, s hogy maga a fürge lábú, természetrajongó kisdíák volt az, aki mint a regényben Cosimo, *kihallgatta a fészeket bozsgását, amint szorgosan rajzolgtatják a törzsek évgűrűit, megleshette, mint terjeszkedik a moha a fák északi, szélverte oldalán, mint borzonganak meg fészükben az alvó madarak, s dugják fejüket a szárnyuk alá, oda, hol legpuhább a tolluk; látta felébredni a hernyót, s látta azt is, miként bújik ki a tojásból a kis tövisszűrő gébics.*

Természetélménye a botanikus szülőktől begyűjtött ismeretek alapján egyre mélyült és gazdagodott. A nap mint nap új kalandot ígérő, örökkön változó s a mesékkel rokonságot tartó világ hamarosan minden részletében megnyílt előtte, s név szerinti ismerősevé vált. A Meridiana-villa fáinak, bokrainak, virágainak nevét anyjától tanulta meg (öccse visszaemlékezése szerint mindketten „kimerítő” ismereteket kaptak ezeken a házi természetrajzórakon); az erdő élővilágának titkaiba pedig apja avatta be, akivel serdülő korától vadászni járhatott, maga is vadászfelszerelésben, puskával a vállán, s bár a vadat – miként a *Parlagi ember* című novellában leírja – szívesen futni hagyta egy-egy

emberi sorssal való találkozás kedvéért, az állatokkal és a növényekkel bensőséges ismeretséget kötött. Ez az ismeretség érződik majd tájleírásainak minden egyes során, ennek köszönhető, hogy műveiben a fák, virágok, bokrok, füvek nemcsak pontos nevükön, hanem az emberi világ állandó és természetes tartozékaiként, olykor egyenesen animista megformálásban köszönnek ránk. S amikor a fák magasából belátható világ mögött a mélyebben rejtőző másik, az okok és összefüggések világa is érdekelni kezdte, továbbra is könnyűszerrel megkaphatta a magyarázatot; a család természettudományos műveltsége még sokáig elkísérte. Sőt, élete végéig hatott rá. A *Kozmikomédia* tudományos tételei, a *Té nulla* képletei és levezetései s egyáltalán műveinek enciklopédikus törekvései mind innen eredeztethetők. A pályája csúcán levő író, arra a riporter kérdésére válaszolva, hogy szülei foglalkozása hatással volt-e rá, így szólt erről: *Olyan értelemben igen, hogy elszakadtam attól a fajta kultúrától, amely felé a családi hagyomány terelt. Ez pedig előnyökkel és hátrányokkal járt, olyan hátrányokkal, melyeket eléggé korán felismertem, de nem tehettem mást, tovább mentem a megkezdett úton, s megpróbáltam az irodalom által másfajta megismeréshez jutni.* A válasz másik, ars poetica értékű megfogalmazása pedig így hangzik: *Olyan irodalmat szeretnék, amely mindent elmond, másként és jobban, mint az egyéb emberi megnyilvánulások.* Végző soron tehát az a sokoldalú csillagászati, matematikai, logikai, mikrobiológiai, információelméleti, kibernetikai érdeklődés, amely Calvino műveiből kitetszik, és még inkább: a lehető legteljesebb megismerésre és enciklopédikusságra törekvés, tagadva vállalt családi örökség.

A tagadás mozzanatának pedig alighanem már a gyermekkorban, a San Remó-i idill idején is komoly szerep jutott. A fenti idézetből is kiérződik a Cosimo-féle lázadás alaptónusa, az önálló útkeresés ifjúi elszántsága, nemkülönben az a konok következetesség, amely ugyancsak Calvino legközelebbi alakmásának, Cosimónak volt sajátja, s amelyet ő maga Kant szavaival ekképp fogalmazott meg: *Úgy élj, hogy viselkedésed másoknak is normaként szolgálhasson.* Kivételes képességű szülők kivételes képességű gyermekének mindig nehéz önállósulási küzdelmét kell e jelenségben látnunk, azt a küzdelmet, amelynek sikeres végeredménye nem lehet más, mint a kötődve elszakadás, a hitet adó s egyben magányt hozó győzelem. A keserű társadalmi tapasztalatok azután könnyen kiérlelték e táptalajon az életmű leggyakrabban ismétlődő, legjellegzetesebb motívumát, a gyötrelmekkel, vívódásokkal terhes vagy éppen lehetetlen beilleszkedés megannyi változatát: az ifjú a felnőttek között, a felnőtt a társadalomban, a XX. századi ember a jelen labirintusában keresi a helyét.

S minden bizonnyal e tagadásattitűdnek, nem pedig a kötelező szerénységnek kell tulajdonítanunk azt a szembeötlő feledékenységet is, amellyel hiva-

talosnak szánt rövidke önéletrajzában találkozunk. *Családomban* – írja – *csak a tudományos pályának volt becsülete; anyai nagybátyám kémikus volt, egyetemi tanár, aki maga is kémikusnőt vett feleségül (sőt, olyan két kémikus nagybátyám is akadt, aki két kémikus nagynénémmel házasodott össze); a testvérem geológus, egyetemi tanár. Én vagyok a fekete bárány, az egyetlen irodalmár a családban. Nagy elődjéről, az anyai ágon rokon Goffredo Mameliről tehát hallgat. Igaz, Garibaldi adjutánsa, a szabadságharc mártír költőkatona egy vagy két emberöltővel előbb élt kémikus nagybátyjainál és nagynénjeinél, legendává nőtt emléke azonban kétségkívül túlélte az időt, elevenen ható valóság volt az önéletrajz születésekor is, ha másért nem, hát azért, mert költeményéből született meg Olaszország nemzeti himnusza.*

A kötődve elszakadás kettősségét látszik igazolni szüleinek itt-ott megmintázott alakja is. Calvino, mint egykori iskolatársa és későbbi kritikusa megjegyzi, „mindig elváltoztatott életrajzot igyekezett megformálni”, ám egy-egy novellája, elbeszélése közvetlenebb természetű. Ezekben egy-egy villanásnyi időre többször is felbukkan az apa alakja, egy igen finom kritikusi észrevétel szerint „mintegy a fiú árnyékaként, mintegy azt kérdezvén, eljött-e már az az idő, amikor felnőtté vált fia mellé állhat az életben”. Apám elől-hátul bebugyolyálta-teleaggatta magát sálakkal, köpenyekkel, zekékkel, mellényekkel, tarisznyákkal, kulacsokkal, tölténytáskákkal; ezek közül fehérlett ki kecskeszakálla (...), – Amerikában töltvén a század első negyedét, elszakadt Európától, kirekedt az időből (...) – (...) mindenütt a maga formásgokat kerülő méltóságával mozgott, mint aki sajnál az ebédnél két tányért bepiszkítani. Az a bizonyos idő azután, amikor fia mellé állhatott, a pillanatnyi egymásra találás felidézésekor, a *Légós éjszakák* zárósoraiban következett be: Talán csak e hajnali percekben volt boldog; amikor kutyájával a jól ismert utakat rózta, s közben megtisztíthatta hörgőit a huruttól, mely egész éjjel fojtogatta, s elnézhette, mint válnak ki lassanként a szőlősorok és olajágak színei a mindent egybemosó szürkéségből, azonosíthatta a hajnali madarakat füttyeikről.

Ahogy így gondolatban végigkísértem őt a mezőn, elnyomott az álom; ő pedig nem tudta meg soha, milyen közel voltam hozzá azon a hajnalon.

Anyját, akiről felnőttként így emlékezik meg: *Nagyon szigorú asszony volt. Persze jószágos is. De nagyon szigorú asszony...*, kevesebb közbülső állomás után, az *Ami az ember véreben van* című novellájában állítja hasonlóképpen maga mellé. A novella testvérhőseinek, a valóságban Italónak és Floriano öccsének, minthogy anyjuk fogságba esett, *a harc, a fasiszták gyűlölete (...)* immár *vérukké* vált, egyet jelentett az anya érzetével.

A San Remó-i idill jórészt még gimnazista éveiben is folytatódott. A Cassinis Királyi Gimnázium növendékeként, ha csak tehette, a várost járta; ismerkedett önmagával és a világgal. *Szerettünk mindig ott lenni, ahol új dolgok történtek, hogy fölényes kritikai megjegyzésekkel illethessük őket.* Társaival, akik közül nem egyhez élete végéig szóló barátság fűzi majd, a délutánokat ekkortájt a Corso egyik füstös kávéházában töltötte; órák hosszat biliárdoztak; aki éppen pihent, megírta leckéjét, s ha még ekkor sem került sorra a játékban, megírta a többiekét is, akiknek eladdig nem jutott rá idejük. Felső osztályos korukban vacsora után a város pompás sétányain ödöngtek, s megvitatták az élet ilyen korban megvitatandó nagy kérdéseit; így a kérdések kérdését is, persze: létezik-e Isten. Azahogy Filippo, mert maguk között bizalmasan így keresztelték el. Italo – íme, még egy családi örökség –, szabadgondolkodó szülők gyermekeként nem hitt Filippóban, de mert bizonyosságra vágyott, szüntelenül az érveket és ellenérveket kutatta. Beszélgetésük legtöbbször azon a ponton akadt el, hogy mit ér a földi lét, ha átmenet csupán, s tetejébe még Filippo sem létezik.

Mígnem 1940 nyarán számukra is kézzelfogható valósággá vált a háború.

A kamaszévek stílusérzékből fakadó antifasizmusa

1940. június 10-én Itália hadat üzent Franciaországnak, s ezzel belépett a háborúba. A vegyes érzelmekből a francia határhoz közel eső San Remónak talán egy árnyalatnyival több bizonytalanság és szorongás jutott. *Az állomás felé katonaság vonul. A sétány felől néhányan megtapsolják a menetoszlopot. Egyetlen katona sem emeli föl a fejét.* Sokan – legtöbbször tán épp a háborúpártiak – költözni készülnek. Az előrelátók már korábban foglaltak családjuknak szállást az ország biztonságosabbnak látszó tájain.

Italo ekkor nem egészen tizenhét éves. A fasizmust – inkább természetes ellenszenvből, mintsem a saját bőrén tapasztaltak alapján – elutasítja, de a benne élők megadó kilátástalanságával gyakorolja formaságait. Ezekből sem jut neki túlságosan sok: apja a tekintélyével, anyja a jóval hatékonyabb anyai elszántsággal védi: amíg csak tehetik, távol tartják a kor ifjúsági szervezetétől, a balilla-mozgalomtól, ennek fegyveres gyakorlataitól és a későbbi fasiszta szombatoktól. Egy megrázó élmény azonban mégiscsak átszüremlik a családi védőapparátuson: kisgyermek korában, nem sokkal azután, hogy hazaköltöztek Kubából, egyszer véres arccal kellett viszontlátnia szomszédjukat, egy szocialista érzelmű tanárt, akit a feketeingesek bosszúhadjárata ért utol. Talán

ennek az esetnek is köszönhetette, hogy politikai-világnézeti kérdésekben egészséges szelektivitással tudta működtetni a tagadás szellemét, s akadálytalanul tudta magába olvasztani az olykor kissé túlhangsúlyozott antifasiszta nevelést (egy időben például asztali áldás helyett a francia népfront hármasszavát: „a kenyérért, a békéért, a szabadságért” szentháromságát kellett otthon, evés előtt elskandálniuk). Így hát Itália hadba lépésekor társadalmi, politikai nézetei arra indítják, hogy szemben álljon az intervencióval. De mint legközvetlenebbül önéletrajzi művében, *A háborúba lépés* című trilógiájában írja, ahhoz még túlságosan fiatal, hogy érintetlenül hagyja az új helyzet izgalmát. Igencsak fiatal voltam még, katonai behívótól nem kellett tartanom, azonfölül vérmérsékletem és nézeteim alapján idegenkedtem ettől a háborútól. Mégis, valahányszor szabadjára engedtem fantáziámat, jövőmet egyedül a háború színpaljai között tudtam elképzelni; s ilyenkor félelem és gáncs nélküli, makulátlanul tiszta háborút képzeltem magam elé, amelyben, tudom is én, miképpen, felszabadultnak, másnak érzem magam. Így hát egyszerre éltem át a kor kilátástalanságát és nagy várakozásait; napjaim zavarosak voltak, örökké az utcát jártam.

Ez az ifjúkori önarckép persze magában foglalja már az ellentétes érzelmek feloldását is. Hisz idő kérdése lehetett csupán, hogy a háború mikor ismerteti meg a kamasz fiúval a félelmet, s mikor tárja elébe korántsem makulátlan arcát. Az elbeszélte történetekből azután megtudjuk, hogy a San Remó-i gimnazista apró élményekből is leszűrte a maga tanulságait. Elég volt neki az a mód, ahogyan társai, az elfoglalt területen parádézó „avantgardisták” megdézsmáltak egy francia városka feldúlt házait: *A feltört lakásokban padlón heverték a fiókokból kiborított holmik – pénzt és ékszert keresett, aki a földre szórta őket –; s a ruhák, kacatok, papírok között turkálva itt-ott még értéktárgyakra lehetett bukkanni.* Társaink most már módszeresen átfésültek minden házat, s begyűjtötték, ami még jó lehetett valamire... Sőt, elég volt neki kevesebb is: az éjszaka csendjét felferő milicistáktól, noha előbb még maga is lármás kalandot remélt, megborzongott: *A térre vezető egyik utcából dobogás hallatszott, meg énekszó; rekedt hangon fújták, szív nélkül, el-elvétve az ütemet; bakancstalpak csattantak a követzenen.* Milíciaosztag, csupa középkorú férfi; libasorban meneteltek lefelé, mögöttük egy másik, kisebb csapat, mely lemaradhatott, s most futólépésben igyekezett fölzárkózni. Megannyi fekete ing, csukaszürke, durva posztó egyenruha, puska, erre-arra himbálózó, ugráló kenyérszak. Valami közönséges dalocskát énekeltek, de kissé habozva, csak úgy tessék-lássék: ez az éji óra fölmentette őket a fegyelemnek még a látszatától is, most nem kellett fitogtatniok marcona zsoldos mivoltukat, azt, hogy ellenségük mindenki, hogy fölötte állnak jognak, törvénynek.

Az erőszak szelét hozták magukkal; libabőrös lett a testem, tetőtől talpig...

Másfajta kultúra, másfajta világ. Elutasításához a pusztá szépérvék is elegendő: *békés antifaszizmusom főként a háborús erőszak kultusszal való szembehelyezkedés volt, stílusérzékből, alkati beállítottságból fakadt.*

Az etikai, tehát félig-meddig érzelmi szférából táplálkozó szembehelyezkedés azután, a jelenségek kérlelhetetlen elemzésével párosulva, racionálisan is igen hamar megalapozódott. Elsőként talán akkor, amikor a háború második estéjén bomba hullt a városra, s bár áldozat nem volt, az elsötétítés alatt egy kisgyermek magára borított egy fazék forró vizet, és belehalt égési sebeibe. A véletlen baleset mögött Italo makacsul az okokat kereste: *nem tudtam kiverni a fejemből annak a leforrázott kisfiúnak a halálát. Baleset volt, semmi több, a gyermek a sötétben, anyjától alig néhány lépésnyire, a fazéknak ütközött. Csakhogy a háború irányt szabott, általános és esztelenül visszafordíthatatlan irányt ennek a véletlen balesetnek, amelyért csak közvetve vádolható a kéz, amely lekattintotta a központi áramellátó kapcsolóját, a pilóta, aki gépével láthatatlanul berregett az égen, a tiszt, aki megadta neki az útirányt, Mussolini, aki megindította a háborút...*

Emberi normákat áthágó magatartás, mindennapos immoralitás, primitív kultúra, az eseményeknek esztelen irányt szabó háború: ez a felnőtt világ várt tehát a kamaszkor traumáját élő, tizenhat-tizenhét esztendőös Calvinóra. Nincs hová beilleszkednie, nincs mihez felnőnie. Éreleődik A pókfészkek ösvényének alapmotívuma.

És a hiányzó élményeket is hamarosan hozzáadja a háború. Az evakuálások során hihetetlen dimenzióban tárult Italo szemé elé az emberi nyomorúság; kitörölhetetlen emléket hagytak benne s ezzel óhatatlanul a neorealista elkötelezettség felé terelték a mintegy *díszmenetben elvonuló*, ama másik menetoszlop torzképét alkotó *nyomorékok, eszelősök, szőrös arcú, töpörödött asszonyok, nyúlajkúak, delirium tremensben szenvedők*. Látványuk adhatta az első érzelmi indítékot A pókfészkek ösvénye miliőjének és alakjainak megválasztásához.

És a legközvetlenebb élmény sem váratott magára sokáig: a fegyverrel vívott harc. Érettségi után Calvino még beiratkozott az egyetem agrármérnöki karára – ekkor is kísértte tehát még a családi tradíció –, ám amikor első vizsgái után végképp ráébredt, hogy szíve visszavonhatatlanul az irodalomé, a pályamódosításra már nem maradt ideje: katonai behívót kapott.

Stílusérzékből fakadó antifaszizmus azonban – ezer és ezer sorstársához hasonlóan – tiltakozásra készítette. A behívónak nem engedelmeskedett, s néhány hét múlva, amikor a passzív ellenállás is tarthatatlannak bizonyult, beállt a Garibaldi Brigádok partizánjai közé.

A meghatározó olvasmányok

Az olvasmányok és az élettapasztalat nem két külön világ, hanem egy és ugyanaz. Élményeink bizonyos olvasmányokhoz folyamodnak magyarázatért, s ezekkel összekeverednek. Az, hogy a könyvek mindig más könyvekből születnek, olyan igazság, amely csak látszólag mond ellent annak a másiknak, amely szerint a könyveket a gyakorlati élet, az emberek közötti kapcsolat hozza létre.

Az idézet A pókfészkek ösvénye 1964-es, visszatekintő bevezetőjéből való, s bár a regény irodalmi előzményeiről szólva Calvino annyit is elegendőnek tart, hogy hasonló helyzetekből hasonló szerkezetű és szellemű könyvek születnek, nem kétséges, hogy már itt, 1947-es első regényében megjelennek a fönti tétel tudatos alkalmazásának jelei. A fiktív történet egyik szereplőjének, Kimnek neve például egy másik fiktív történetre, Kipling hasonló című regényére utal, ráadásul Kipling regényalakja A pókfészkek ösvényének egyszerre két hősében is visszatér, a regény feltűnő Nievo-reminiscenciáját pedig egy későbbi interjúban maga Calvino is szándékos utalásként említi. Az efféle tudatos átvételek, utalások később annyira megszorodnak írásaiban, hogy az irodalmi művek alapanyagként, sőt, valóságelemként történő kezelése az életmű jellegzetes vonásává válik. Calvino ezután nemcsak újabb nevet kölcsönöz (Trelawney nevét Stevensontól), nemcsak újabb reminiscenciákat épít be műveibe (ezek felsorolása oldalakon át tarthatna), hanem sokkal szembeötlőbb módon, klasszikus hősök klasszikus történetét komponálja át (Marco Polóét A láthatatlan városokban, Edmond Dantèsét az eredeti címet ismétlő Monte-cristo grófjában), sőt ellenkező megoldás kedvéért teljes történetet adaptál (A rablóhangyában Saroyan elbeszélését fordítja visszájára), míg végül elérkezik a „minden könyvet magában foglaló könyv” gondolatához: *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regényében tíz író, illetve műfaj stílusutánpótlásával egyetlen könyvbe sűrít könyvtárat és Olvasót, azaz irodalmat és való világot.)

Szinte valamennyi olvasmányából felhasználta valamit, a legsúlytalanabbaktól a legsúlyosabbakig, a legkorábbiaktól a legkésőbbiekig; ifjúkori olvasmányait vizsgálva tehát nemcsak szellemi fejlődését, érdeklődésének alakulását kísérhetjük nyomon, hanem írásainak számos motívumát, alapötletét is azonosíthatjuk.

Paradox módon, első önállóan forgatott-lapozgatott könyvecskéi, a rajzos történetek mindjárt az életmű egyik legbonyolultabb és legtöbbet vitatott darabjái, a *Kozmikomédiá*ig vezetnek. A rajzban elbeszélt történetek ugyanis annyira magukkal ragadták a gyermek Calvino fantáziáját, hogy sokáig maga is rajzolóvá készült, s kamaszkori barátainak emlékezete szerint első, rajzos

irodalmi próbálkozásaiából hamarosan olyasféle rövidke elbeszélések bontakoztak ki, melyekben halványan fölsejlettek a *Kozmikomédia* motívumai. De a mű genezisééről szólva Calvino is előkelő helyen említi a Popeye-képregényeket, s azt is elmondja, hogy a tudományos tételeket előbb képekké formálta, s ezekből bontotta ki történeteit: *a tudományos könyveket böngésző avatatlan olvasóban (...) a mondatok folyton képeket hívnak elő. Megpróbáltam ezekből néhányat fölvázolni, és történetté kerekíteni.*

Ám a rajzos minitörténet stílusát és hopponmaradás-dramaturgiáját a *Kozmikomédiánál* is egyértelműbben őrzi a könnyebb műfajú *Marcovaldo*-sorozat; a másik rajzos műfaj, a képregény pedig a keresztretjtvény műfajával ötvöződve *Az egymást keresztvező sorsok kastélya* című műben jelenik meg újra, ahol tarokk-kártyák figuráit kirakva mesélik el egymásnak sorsukat a néma utazók.

Persze, a gyermekkori rajzos füzetecskék még csak az elbeszélő fantáziát élesztgették: *Gyermekkoromtól fogva sokat olvastam a Corriere dei Piccolit, sőt, már akkor is forgattam, amikor még csak a képei érdekeltek; ezeket történetekké formáltam. Megpróbáltam sorra venni a lehetséges változatokat...*

Az eddig elmondottakat erősíti meg az a másik híradás is, amely szerint az iskolás Italo „mohón falta Bertoldót”, az akkori idők olasz Ludas Matyiját, sőt később – álnéven – maga is publikálta benne rajzait.

Ugyancsak kortársi visszaemlékezésből következtethetünk arra, hogy a mesét a legigényesebb mesterektől, Perrault-tól és az első olasz néprajzosoktól, Pitrétől és Neruccitól tanulta. Talán épp Perrault versbe foglalt tanulságai vagy az olasz folkloristák szövegmagyarázatai tudatosították benne először, hogy a mese morális ítélet a világról, *az élet általános magyarázata; (...) olyan sorsok katalógusa, melyeket egy férfi és egy nő átélhet; főképp abban az életszakaszban, amely a sorsokat leginkább alakítja, vagyis az ifjúkorban; a születéstől, mely gyakran valamilyen ígéretet vagy baljóslatot hordoz, az otthontól való elszakadásig, a felnőtté, majd éretté válás próbatételeiig, a végső emberré formálódásig.* Mindenestre ez a felismerés kötötte hosszú ideig elválaszthatatlanul a meséhez; kezdetben mint ifjú olvasót, aki maga is abban a korban lévén, *amely a sorsokat leginkább alakítja, átérzi-átlátja, hogy a mese voltaképp róla szól, az ő nehéz felnőtté válásának próbatételeit fogalmazza meg; később mint pályakezdő író, aki regényét, elbeszéléseit mesemotívumokkal, mesedramaturgiával szövi át; s betetőzősképpen mint mesekutató, aki írói válságkorszakából Itália népmesekincsének rendszerezésével és feldolgozásával lábol ki.*

Meghatározó jelentőségű ifjúkori olvasmányai két végpont közé ékelődnek: *Ha kezdeti szellemi fejlődésemben – mondjuk hatéves koromtól huszonhárom éves koromig – valamilyen folytonosságot lehet kimutatni, akkor az a „Pinocchio”-tól*

életem másik meghatározó olvasmányáig, Kafka „Ameriká”-jáig terjed. Nem nehéz felismerni, mi az, ami a vezérfonal kezdetét és végét jelző két műben rokon: a gyermek, illetve a fiatalember találkozása az ellenséges, idegen világgal. Az önálló utat járó, maga körül erőszakos, háborús felnőttvilágot látó ifjú Calvino legerősebben ezzel a motívummal azonosult. A nem vállalható való világon kívül pedig jószerivel csak egyetlen létezik, amelyben egy fiatalember otthont találhat: az irodalomé. Mint annyi más kamasz előde, kortársa és utóda, Italo is a könyvekben keresett magyarázatot és életprogramot. *Első gyermekkori szárnypróbálgatásaim idején, éppen mert egyéniségem szembefordított a fasiszmussal, ösztönösen a könyvekben kerestem magam...*

A legigazabb magyarázatot és a legvonzóbb programot ez idő tájt a kalandregényekben találta meg. A hányatott és kalandos sorsú gyermekhősök közül is azok találtak benne leginkább visszhangra, akik sikerrel valósították meg hőseszményüket. Sokatmondó adalék, hogy amíg Dickenstől, Kafkától legfeljebb hangulatokat kölcsönöz, a gyermekhőseit diadalra vivő Kiplingtől és Stevensontól nevekkel jelzett valóságot is. A stevensoni élmény élete végéig elkísérte; kiforrott íróként, gazdag és eredeti hangvétellő életművel a háta mögött is angol pályatársa modelljét eszményíti: *Számomra talán Stevenson az ideális író. Előadásmódja morális erővel teli, s ugyanakkor mesei.* Másik nagy eszményképe, Joseph Conrad is a kamaszos tisztaság keresésével és erkölcsi erejével vonzotta. Benne lelt leginkább érzelmi-szellemi rokonságra. Hisz tőle is azt tanulhatta, hogy „a legszebb emberi jellemekben mindig ott rejlik valami a kamaszból”, az ő hőségétől hallhatta először a rokon jelszót: „Menni az álom után”, az ő hősei figyelmeztethették: eszményeinket meg kell valósítanunk, mert aki erre nem képes, „üres ember” csupán. A gyermekkori hőseszményt megvalósító kalandregényalakok nemcsak hitében erősíthették meg, nemcsak társaivá válhattak ama győzedelmes-magányos külön úton, hanem a későbbiekben társadalmi tartalmak hordozóivá is érthettek. Az olasz értelmiség, amely ha nem is győzedelmes, de mindenesetre magányos utat járt be Olaszország modern kori történelmében, a fasiszta diktatúra idején mindinkább eszményeket megvalósító, cselekvő, történelmi szerepet vállaló erővé igyekezett válni. A világirodalmat is ezzel a kulccsal értelmezte. A szellemi irányító Vittorini szerint például Robinson Crusoe azzal, hogy „a létért harcol” és „makacsul újra kiötli az emberiség gyakorlati találmányait”, voltaképpen „lerombolta saját magányát, legyőzte a szenvedést és a balsorsot”. Bizonyosra vehető, hogy sok jellegzetes calvinói motívumnak is ezek az olvasmányok és olvasmányértelmezések voltak táplálói vagy egyenesen életre hívói; az első, tehát még megfogalmazatlan élmények ezekhez folyamodtak magyarázatért, hogy ké-

sőbb, tovább gazdagodva olyan figurákká válhassanak, mint a mesterlövész kisfiú (*Végül megjön a holló*), az „üres ember” (*A nemlétező lovag*), ennek ellenpárja, a „teljes ember”, aki megvalósítja eszményét, s maga is újra kiötli az emberiség gyakorlati találmányait (*A famászó báró*), vagy épp a kettő közötti „félemler”, s ennek is főképp azon inkarnációja, aki *azt hiszi magáról, hogy nem teljes, pedig csak fiatal* (*A kettészelt őrgóf*).

A kalandregény műfajának általános, kortól független sajátosságát, a mozgalmasságot, a fordulatosságot, az olvasói érdeklődés állandó magasfeszültségben tartását Calvino mindvégig követelménynek tartotta, még avantgárd-experimentalista korszakában is hű maradt elvéhez, ekkori elbeszéléseibe, persziflázaiba, kártyatörténeteibe is következetesen kalandelemeket épített be. Az érdeklődés felkeltésének sokféle módját kamatoztatta; a Münchhausen báró szürrealizmusától Edgar Allan Poe szuggesztivitásáig, Lewis Carroll játékos-groteszk abszurditásától a pikareszk mozgalmasságáig.

Amikor a kamaszkori ízlés, az izgalmas cselekmény iránti igény találkozott benne a politikai érdeklődéssel, az első szovjet-orosz háborús történetekhez fordult. Babel „Lovashadsereg”-ét korán megismerte, s valószínűleg – ő maga sem emlékszik pontosan – ugyancsak a háború előtt elolvasta már Fagyeyev sokban rokon, árnyalt jellemeket fölvonultató „Razgrom”-ját (a cím eredeti jelentése „Összeomlás”, de a sematizmus korai jeleként a magyar kiadások „Tizenkilencen”, illetve „19 partizán” címmel jelentek meg). Mindkettőben vizionálhatta az ellentmondásos conradi hősöket, a látszólag makulátlanok kudarcát, az ingatagok helytállását, a mitikussá nőtt alakok gyarló emberi mivoltát. A maga partizánregényének írásakor ezek a hősök is a botladozók, a nyomorúságos sorsúak felé terelték figyelmét. És ugyanebbe az irányba indította az észak-amerikai irodalom is. A fent említett értelmiségi mozgalom antifasiszta céllal (a kulturális provincializmus ellen föllépve) mindinkább az észak-amerikai irodalom felé keresett tájékozódást. Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Saroyan sanyarú sorsú hősei erősen emlékeztettek azokra az olasz kisemberekre, akikkel a korabeli olasz irodalom – feledve egy időre verista hagyományait – vajmi keveset foglalkozott. Ezek, valamint az olasz irodalomban jószerivel ismeretlen, Steinbeck-féle „kedves csirkefogók” ugyancsak jelentős szerepet játszottak *A pókfészkek ösvé-nye* és *A Végül arra száll a holló* alakjainak megválasztásában és megformálásában.

A háború első éveiben, baráti viták hatására Calvino történelmi, művelődéstörténeti olvasmányokba fogott, s a kortárs hazai irodalmat forgatta. Újabb útmutató adat számunkra, hogy ekkori olvasmányélményei közül később az

etikai töltésű Huizinga, a mazziniánus Pisacane, a szociográfiai érzékenységgű Vittorini és a Riviérát megverselő Montale műveit emeli ki.

Hemingway spanyol polgárháborúról írt regénye, az „Akiért a harang szól”, már a világháború után jelent meg olaszul, s a közelmúlt partizánharcai miatt jelentős hatással volt a kialakuló, új olasz irodalomra is. *Ez volt az első könyv, amelyben magunkra ismertünk; ekkortól kezdtük elbeszélő formákba és mondatokba önteni azt, amit láttunk, hallottunk, átéltünk; Pablo és Pilar brigádja a „mi brigádunk” volt.* A közvetlen inspiráción túl a regény stílusa, párbeszédtechnika szintén nyomot hagyott Calvino pályakezdő művein.

S még le sem zárult a Kafka „Ameriká”-jáig terjedő fejlődési ív, amikor a magát könyvekben kereső, olvasmányaiba temetkező fiatalember a cselekvés szükségességéből is történelmi leckét kapott. Más szóval, olyan ritka konstellációban érlelődött íróvá, amelyben elvont szellemiség és társadalmi cselekvés példás egyensúlyba juthatott. A könyv varázsáról, vonzerejéről ettől fogva sokszor öncsúfoló humorral, hol szelídebb, hol keserűbb iróniával szól. A pókfészkek ösvényének egyik partizánfigurája például még bevetésre is magával viszi könyvét, és golyószórója mellett hasalva a tárra támasztja: *így olvas és várja a csöve elé kerülő németet. A famászó báró olvasóvá szelídült zsványa pedig egyenesen életével fizet elhatalmasodó szenvedélyéért; megfélelkezvén a valóságról, egykettőre fogságba esik. De még a bitófa alatt is fontosabb neki a valóság égi mása, még ott is egy regényhős sorsát szeretné megtudni. S korunk embere, a Ha egy téli éjszakán egy utazó olvasója is megkapja a maga szelíd büntetését, ha könyvébe temetkezik: A kocsid kormányánál ülsz, piros lámpa előtt vesztegelsz, előveszed a könyvet a tasakból, leszakítod az átlátszó burkot, olvasni kezded az első sorokat. Tomboló kürtfergeteg zúdul rád; zöldre váltott a lámpa; akadályozod a forgalmat.*

Am a Cosimo-féle olvasó számára, akinek az olvasás épp a valósággal való együttélést jelenti, a könyv továbbra is a megismerés forrása marad, s ennél fogva a szabadság záloga is, mert minden tanulás nélkül eltöltött év gyarmati függőségben eltöltendő évekkal egyenlő.

Indulás a neorealizmus jegyében

Az Ellenállás élménye

Itt van hát ez az új esemény, és minden egyszerre megváltozott; ez az új esemény minden dolog mélyén meglapult: anyjukat elhurcolták a németek. És a testvérek most egyszerre kisgyerekekké váltak megint, ezek a könyvet olvasó, lányoknak udvarló, kézigránátokat cipelő nagy fiúk; legbensőbb gyermekénjüket érte sérelem, anyjukat bántották. Legszívesebben kézen fogták volna egymást, s úgy bolyongtak volna ketten, két árva gyermek. De hát annyi minden mást kellett tenniük: kézigránátot, pisztolyt, tölténytárat, puskát, orvosságot, röpiratot kellett elrejtetniük az olajfák odvába, falak tövébe, hátha a németek őket is keresik, s itt fönt is razziát tartanak.

Pedig ez az olajfák közt megbúvó ház biztonságosnak látszott az író sorsát élő főhős és családja számára. A két fiú – ahogy a valóságban Italo és öccse tehette – félig kedvtelésből, félig óvatosságból naphosszat a szabadban kószált, a nagyobbik könyvvel a kezében, a vízmosások oltalmát keresve, hátha föl találtnak jönni a feketeingesek, a kisebbik folyton pisztolytöltények és géppisztolytáruk után kutatva. Most azonban egy csapásra megváltozott minden. Anyjuk után apjuk is eltűnt: feleségét próbálta kiszabadítani, s maga sem jött vissza. A fiúk jobbnak látták, ha fölmennek a kommunistához vacsorázni. A kommunista aznap borjút vágott a Szőke fegyvereseinek, pacalt főzött, s meghívta őket is. A partizánokkal elfogyasztott vacsora, a rejtekhelyükön töltött éj, a velük folytatott beszélgetések a két testvért ellenállhatatlanul a döntő választás felé sodorták. Az újabb hírek némiképp reménykeltőbbek voltak ugyan: apjuk csak szímelte a betegséget, nehogy őt is lefogják, s most őriztetni akarja magát a kórházban, hogy elengedjék a feleségét; anyjuk túszként van benn, s azt üzeni, hogy legyenek óvatosak és ne aggódjanak érte; de ezeknek a magabiztos, elszánt, fegyveres férfiaknak a közelében mégis azt kellett érezniük, hogy nem a reménykedő várakozással, hanem a cselekvéssel juthatnak tovább.

Nyárson megsütöttek egy negyed borjút, s a tűz körül mindnyájan nekiláttak az evésnek. Megölt és megkínzott társaikról, kivégzett és kivégzendő fasisztákról, halálra kiszemelt németekről beszélgettek.

– A németeket talán jobb ha nem bántjuk – szólt közbe a nagyobbik fiú. – Az én anyám is a túszaik között van, jobb ha nem tréfálunk velük. – De volt a szavaiban valami, ami önmagát sem győzte meg, ami lemondásnak hangzott; mintha e

mondattól végképp odalökte volna anyját azoknak, akik fogva tartották. El is szégyellte magát a beállott csendben.

Visszafelé így szólt az öccséhez: – Unom már ezt az úrhatnám lázadást. Vagy igazi partizánok leszünk, vagy semmilyenek. Föl kellene végre mennünk a brigáddal a hegyekbe.

Öccse azt felelte, hogy már ő is gondolt erre.

Az „elváltoztatott életrajzok” közül ez a nevek nélkül, harmadik személyben előadott rövidke történet az egyetlen, amely a partizánharcokról szólva közvetlen életrajzi elemekre épül. Sz ez is csak a döntő elhatározásig kíséri főhősét, akit – talán nem is túlságosan elváltoztatott alakban – ekképp mutat be: *álmodozó típus volt, mintha csak vendégségben járna itt egy másik bolygóról, s talán még egy pisztolyt sem lenne képes megtölteni. El tudta magyarázni, mi a demokrácia, a kommunizmus, tudott forradalmakról szóló történeteket, zsarnokellenes verseket; amiket persze érdemes volt tudni, de elég lett volna megtanulni a háború után is.* Később, az elbeszélések gyűjteményes kiadásából ez az írás is kimaradt, s Calvino előszóval is nagyon keveset, s mindig visszafogottan beszélt partizánmúltjáról. Még abban az 1960-as folyóiratcikkében is, amelyet világnézeti önéletrajzának nevezhetnénk, inkább szülei helytállásáról írt; apjáéről, akit háromszor állítottak kivégzőosztag elé, s főképp anyjáról, aki fegyveres harcra biztatta őt, s aki hosszú fogságát is végig méltósággal és nagy lelki erővel viselte, még férje színlelt kivégzési jeleneteit is, amelyeket persze végignézetek vele (ha ugyan nem éppen miatta rendeztek meg). Ő maga inkább a bensőjében lejajlott eseményeket öntötte regényformába (áttételesen, *A pókfészkek ösvényében*), aminthogy az egyetemes jelentőségű történetekből is mindig a részt vevő ember morális magatartása, belső drámája érdekelt. Az Ellenállás társadalmi hitet adó, nemzeti önbecsülést hozó nagy élményét ugyanolyan visszafogottan kezelte, mint benne a maga szerepét.

Közvetett és közvetlen élményeiből azonban hosszú időre szóló írói-társadalmi hitet meríthetett. Amikor 1943 végén a fegyveres ellenállást választotta, s bevette magát ugyanazokba az erdőkbe, amelyekben egykor apjával bolyongott, a közeli Cuneo megyében már legendás események zajlottak le. A 4. olasz hadsereg ezer katonája egyedülálló módon, hadrendben maradvá masírozott föl a hegyekbe partizánok, s körülbelül a fenti novella eseményei idején, az ugyancsak közeli Genovában sztrájk tört ki, a későbbi, teljes győzelmet hozó forgatókönyv szerint. A harcok valóságában azután személyes élményekkel is megrakodhatott. Olyan emberek között élt, akiből a helyzet – no meg a bátorság – nap mint nap hőseket formálhatott; akár romantikus hőseket is, olyanokat, mint az a névtelen, aki több száz támadóval szállt szembe, s

amikor lőszere elfogyott, „Éljen Olaszország!” kiáltással a mélybe vetette magát, vagy éppenséggel kalandregénybe illő hősöket, olyanokat, mint az a tizenegy ravasz és bátor férfi, aki német egyenruhába öltözve több tucat politikai foglyot szabadított ki a szigorúan őrzött bellunói börtönből. Olyan mártírokkal azonosulhatott, mint a nála alig idősebb Giaime Pintor, a jelképpé vált ifjú irodalmár, aki a számára végzetes partizánakció előtt levélben fogalmazta meg, mi vezette őt – és fiatal olasz intellektueltársait – a partizánok közé. Átéltette a közös cselekvés, a nemzeti összefogás ritka történelmi pillanatát. Hisz Itália a Risorgimento óta sohasem volt ennyire egységes, sőt az ellenállási harcokban az egységesítési küzdelemből kirekedt rétegek is kivehették részüket. A közös helytállásnak olyan példáit láthatta, hallhatta, mint a fogságba esett 600 000 olasz katonáét, akiket a szabadság ígéretével sem lehetett a salòti köztársaság fasiszta hadseregébe csábítani (alig egy százalékuk jelentkezett); vagy Sesto San Giovanni sztrájkoló munkásaiét, akik a megjelenő német főtiszt minden fenyegetése ellenére egy emberként kivonultak az üzemből; s mindennek betetőzéseképp az 1944-es észak-olaszországi általános sztrájkot, amely a Wehrmacht megszállta Európa legnagyobb tiltakozó megmozdulása volt, s amelynek hírére hiába rendelte el Hitler, hogy a sztrájkolók 20%-át Németországba kell deportálni, gőgös parancsát – kellő mennyiségű szállítóeszköz híján – legbuzgóbb hívei sem teljesíthették. A harcok során kézzelfogható valóságként tapasztalhatta az antifasiszta pártok szoros együttműködését. A kommunista irányítású Garibaldi Brigádok – amelyeknek tagja volt – összehangoltan harcoltak a szocialisták Matteotti brigádjaival és a kereszténydemokraták Mazziniról elnevezett egységeivel, minthogy az antifasiszta pártok már a meghíúsult fegyverszünet másnapján közös Nemzeti Felszabadítási Bizottságot (CNL) hoztak létre. Az események hullámszerűen érezhette a partizánmozgalom válságpillanatait, és a minden válságon felülkerekedő erőt. 1944 őszén Észak-Olaszországban hetven-nyolcvanezer fegyvertársat tudhatott maga mellett, s a saját bőrén tapasztalhatta azt, amit a pozitív elfogultsággal korántsem vádolható egykori fasiszta jelentés is így fogalmazott meg: „a lakosság tömegei érdeklődéssel és nagy rokonszenvvel kísérik a lázadók mozgalmát”. S végül megélhette azt is, hogy az előrenyomuló szövetséges csapatokat a partizánok néhol felszabadított városokkal várták.

Így hát bármennyire *trauma* volt is számára a *partizánérszak*, a háborúból a helytállás és a győzelem érzésével, az újrakezdés vágyával és hitével került ki: *Túl voltunk a háborún, s mi, fiatalabbak, akik még épp be tudtunk állni partizánnak, nem eltiportnak, legyőzöttek, „megvertnek” éreztük magunkat, hanem győztesnek, akiket tovább vihet a frissen lezárt csata hajtóereje, akik az események*

egyedüli örökösei. Korántsem üres optimizmus volt ez, vagy olcsó eufória, ellenkezőleg: inkább az újrakezdés lehetőségét éreztük örökségünknek, a felszínen forrongó képlekeny diühöt, s a ránk váró próbát: hogyan tudjuk megállni helyünket a vajúadás és a szétforgácsolódás légkörében; a hangsúlyt azonban a hetyke jókedvre helyeztük.

A közös célért folytatott harc egyszersmind egy szűkebb eszmei közösségválasztás felé is vezette. Tizenévesen, az elszakadás vágyától fűtve (*Úgy éreztem, tiszta lappal kell indulnom*) még anarchistának vallotta magát, s talán észre sem vette a választásában rejlő apai hagyományt (*Apám, aki San Remó-i mazziniánus, köztársaságpárti, antiklerikális, szabadkőműves családból származott, fiatal korában krapotkinista anarchista, később reformer szocialista volt*); hamleti tanácstalansága idején azonban úgy látta, hogy a válságos történelmi pillanatban *a kommunisták jelentik az egyetlen aktív és szervezett erőt*, magától értetődő természetességgel cselekszenek, s amikor hírért vette, hogy vidékük első partizánvezére, egy fiatal kommunista orvos elesett a németekkel vívott ütközetben, azonnal bejelentette tagfelvételi kérelmét. Mindez 1944-ben történt, s egy év múlva, a felszabadulás után, sietett olvasmányokkal is megtámogatni nem ideológiai természetű döntését. Később az Unità számára írt riportokat, az 1953-as választási megbízatás és a baloldali értelmiség színe-javával folytatott viták a hittel végzett, közös célért folytatott munka örömeivel töltötték el. Megalkuvás nélküli pályáíve azonban a dogmatikus művészetpolitikai elvek miatt hamarosan súrlódásokhoz vezetett; 1956 végén – a magyarországi forradalom hatására is – szakított a párttal, s szimpatizánsként folytatta a maga külön útját, amely azonban az illúzióvesztés általános légkörében mind általánosabb magatartássá vált.

Eszmeileg sokban rokon, és életútját ugyancsak meghatározó közösségre lelt a felszabadulás után az Einaudi Kiadónál is. A háború utáni Torinóban – mint később visszaemlékszik – egyébként is *a szeretet villamos árama töltötte meg a levegőt*, általánossá vált az *egyetértés, amely a béke első hónapjainak ajándéka volt*. Vége átiratkozhatott a bölcsészkarra, s a hadviselőket megillető kedvezmény-nyel mindjárt a harmadik évfolyamra. Hamarosan diplomamunkájához fogott tehát, s egy szép napon segédanyagért az Einaudi Kiadó ajtaján kopogtatott. Attól kezdve, ha csak tehetette, a fűtetlen szobákban folyó beszélgetéseken is ott maradt. Natalia Ginzburgot hallgatta, aki mártírhálált halt férjéről beszélt, a zenetudós, Verdi-szakértő Massimo Milát, s legfőképpen Cesare Pavest, akit később szellemi atyjaként tisztelhetett. Nemsokára munkát is kapott a kiadótól: sok diáktársához hasonlóan könyvügynök lett, bankokban, hivatalokban árulta részletre az Einaudi kiadványait. 1947-től pedig már a kiadó szerkesztője, s akkora az ázsiója, hogy meghallgatása nélkül Pavese sem dönt irodalmi ízlést

kívánó ügyekben: „Várjuk meg, mit mond Calvino”, mondogatta, ha figyelemre méltó írás akadt a kezébe. S a szerkesztői munkát valamilyen formában élete végéig megtartotta, még Párizsból is visszajárt a heti munkaértekezletekre. Elsősorban a közös munka örömét élvezte benne: *Mindinkább érzem, hogy az Einaudinál dolgozni nem afféle „mellékfoglalkozás”: (...) csapatmunka ez.*

A felszabadulás utáni időszak legnagyobb személyes élményét azonban mégiscsak a sikeres írói debütálás jelentette. Közlésvágy és élményanyag ekkorra már hiánytalanul találkozott benne, s a jobb kedvre derült külvilág is a háborúban hallgató műzsákat kereste. Az újjászületett szólásszabadság kezdetben féktelen szóáradatot szabadított fel az emberekből; az újra közlekedő zsúfolt vonatokon, a liszteszások és olajoskannák sűrűjében az emberek boldog-boldogtalanul meséltek a maguk megpróbáltatásait, akárcsak az étkezővendégek a népkonyhákban, vagy az asszonyok sorállás közben; a hétköznapi szürkesége a régi időkbe száműzetett; történetek tarka kavalkádja volt az életünk.

Az írókra várt a feladat, hogy a kor névtelen szavát a magukéval fölerősítve elmondják a nemzet közelmúltjának történetét.

Regény távlati rövidülésben

Calvino is mesélni kezdte partizántörténeteit.

Kezdetben közvetlen hangon, első személyben, érzelmeinek engedve. Rendre hamisnak érezte a tónust. Hónapokba telt, amíg a gondosan kimunkált, személytelenül előadott novellaformával megtalálta igazi hangját.

Írásait megmutatta Pavesének, aki az „Aretusa” című folyóiratban el is helyezett közülük egyet, s elküldte Elio Vittorininek is, aki a háború után indított nevezetes lapjában, a „Politecnico”-ban közölt egy másikat. Ez utóbbi publikációval a másik nagy szellemi műhelybe, Vittorini milánói körébe is bekerült, sőt, hamarosan a neves pályatárs közeli barátja és szövetségese lett; olyannyira, hogy később, a „Politecnico” megszűnte után együtt indították útnak a háború utáni másik jelentős olasz irodalmi orgánusot, a „Menabò”-t.

Volt azonban a pályakezdő novellák között egy, amely írás közben egyszerre csak szétrobbantotta a maga műfajkorlátait. Amikor elbeszélést kezdtem írni arról a partizánfiúcskáról, akit a bandákban ismertem meg, még nem gondoltam, hogy a történet hosszabb lesz a többinél. A regény azonban ezúttal a poétika törvénye szerint is „írni kezdte önmagát”. A történet kibontása közben a szerző észrevette, hogy alapötletében benne rejlik az önvallomás lehetősége. Hőse megválasztásánál – frissen szerzett tapasztalataiból okulva – még az élményközelség

buktatóit igyekezett elkerülni: hogy ne kerüljek túlságosan témám hatása alá, elhatároztam, hogy nem közvetlen közelből, hanem távlati rövidülésben fogom ábrázolni. Mindent egy fiúcska látószögéből, vásott kölykök és csavargók sorsán át fogok bemutatni. Utóbb azonban ráébredt, hogy e távolságtartás következtében éppenséggel szabadabb folyást engedhet érzelmeinek: személyes vallomását a megformálatlanság veszélye nélkül építheti be kis főhőse jellemébe, hiszen a kamaszlélekben minden fölfakadó érzélem hiteles esztétikai arányt ölt. A szokottnál több rokon vonást plántálhat hősébe: az azonosság köztem és a főhős között mind alapvetőbbé vált. Az a kapcsolat, amely a regénybeli gyermeket, Pint a partizánharcokhoz fűzte, képletes formában megfelelt annak a kapcsolatnak, amelybe a harcokkal én magam kerültem. Az elesettség, melyet a gyermek Pin érez a felnőttek érthetetlen világában, megegyezik azzal, amit én, a polgárfiú éreztem hasonló helyzetben.

Az azonosságok visszatekintő boncolgatásában azután Calvino pszichikai regressziót emleget, s egyenesen kis hőse öntudatlan hányódásához közelíti a maga ifjúi döntését. *Történetem azé a fiatalemberé, aki hosszúira nyúlt kamaszkor után a l i b i b ő l* kezdett háborút – írja másfél évtized távlatából, megvonván immár magától novellabeli alakmásának, a partizánna lett álmodozó nagyobbik fiúnak büszkén fellobbanó elszánását is. E kissé szigorú és fájón elégedetlen visszapillantásban – ha csakugyan túlzás – talán nemcsak az eltelt tizenöt év történelmi csalódásait kell föltételeznünk, hanem az irodalom hatóerejét is: könnyen lehet, hogy a rokon vonások árama író és főhős között nem maradt egyirányú, s a mű igaza – mint annak idején az anyakönyvi adaté – a valóság tényeit is a magáéhoz igazította...

Az immár regényhőssé előlépett vásott kölykök és felnőtt csavargók azonban nem csupán a távolságtartás szándékával, no meg a fentebb leírt személyes és olvasmányélmények hatására születtek meg, bizonyos kihívást is hordoztak magukban. Azoknak, akik a háború utáni rossz közbiztonsági helyzet láttán így kiáltottak fel: „Lám, mi megmondtuk, ilyenek ezek a partizánok!”, Calvino a kiválasztásukkal felelt: „Ám legyen igazatok, a legjobbak helyett a legrosszabb partizánokat fogom bemutatni, egy egész osztagnyi nyomorúságos alak lesz regényemben a főszereplő. No és? Mit változtat ez a lényegen?” Azoknak pedig, akik az újonnan alakuló baloldali kultúra nevében forradalmi harcra buzdító, didaktikus „pozitív hősokeket” követeltek, büszke tiltakozását veti oda ellenhőseivel: „Márpedig én olyan partizánokról írok nektek, akik közül egy se hős, egynek sincs osztályöntudata. (...) S mégis ez lesz a legpozitívabb, legforradalmibb mű!” Az már vajmi keveset változtat a lényegen, hogy e válaszok itt idézett formájukban – azaz a fogalmak nyelvén – csak később születtek meg, kezdetben

csupán az alkotói ösztönösség fokán voltak jelen, *kusza és körvonalazatlan formában* várták az egyazon jelentésű, de gazdagabb tartalmú szépírói megfogalmazást.

Végezetül ezek a félig-meddig törvényen kívüli, kisemmizett emberek az új, hódító áramlat, a neorealizmus lehetőségét is természetes módon kínálták a szerzőnek. Hiszen a neorealizmus egyik sarkalatos elve épp az egyszerű emberek felé fordulás, a szegények iránti rokonszenv volt. *Amíg egyetlen olyan ember akad, aki nem jutott el a föleszmélésig, a mi kötelességünk, hogy vele, és csakis vele foglalkozzunk* – fogalmazta meg Calvino is a maga neorealista ars poeticáját. A háború után ez a szolidaritásvállalás a végre nyíltan szavakba foglalható antifasizmussal az olasz tájak és kisemberek felfedezésével párosult. Az új irodalom hangok egybecsengése volt, jórészt távolról jövő hangoké; a sokarcú *Itália* sokféle felfedezése volt, olyan arcvonások is – és főként olyanoké –, amelyek az irodalom számára eladdig ismeretlenek maradtak. (...) Az *Ellenállás tájak és emberek egységét hozta felszínre*. Sokféle vidék szólalt meg a maga jellegzetes hangján, dialektusaival, argóival, XX. századi folklórával. És sokféle emberi sors, a filmkameráéhoz hasonló dokumentatív erővel, és a kameraman-író lírai rokonszenvétől kísérve. Calvinónak is megvolt a maga bemutatásra váró tája, az ellentmondásokkal teli Liguria, amelynek hangulatát, nyelvezetét addig legföljebb Montale költészetének hermetista szűrőjén át ismerhette az olvasó.

S amikor a műfajváltás viszonylag hosszas érlelődése után, 1946 végén a regényíráshoz fogott, műve röpké három hét alatt elkészült. S ugyanilyen gyorsan követte a siker is. A Mondadori Kiadó pályázatán ugyan még észrevétlen maradt, de Riccione város díját már elnyerte, s megjelenését Pavese meleg hangú kritikája tette emlékezetessé. Nemcsak elismerésével és éleslátó észrevételeivel, melyeket később a calvinói életmű maradéktalanul igazolt, hanem szeretetteljes epitheton ornansával is – „mókustollú” Calvino (*scoiattolo della penna*) –, amely az Einaudinál ráragasztott „mókusléptű” jelzőt parafrázálva az emberi portrét írói portré rangjára emelte.

A többször idézett 1964-es bevezetőből a regény cselekményének formálódását is ismerjük: *Szinte találomra született meg a könyv* – meséli Calvino –, *úgy kezdtem írni, hogy nem volt pontos elképzelésem a cselekményről; abból a bizonyos csibészfigurából indultam ki, vagyis a valóság egyfajta közvetlen szemléletéből, egy mozgásformából, egy beszédmódból, a fiúcska nagyokhoz fűződő viszonyából; s hogy regényhátteret adjak kis hősömnek, kitaláltam a nővérét és a némettől lopott pisztoly meséjét; a partizánok közé vezetése azután megnehezítette a folytatást, hiszen ha a pikareszk elbeszélésből hőseposzra váltok, fejtetőre áll minden, olyasmit kellett hát*

kitalálnom, ami lehetővé teszi, hogy egyazon síkon folytatódjék a történet, s ekkor kiötlöttem Dritto osztagát.

Arról, hogy e folyamat a téma érlelődésének néhány hónapja alatt zajlott-e le, fejben, vagy netán minden a megírás utolsó három hetére maradt, Calvino nem szól. Mindenesetre, a regény kidolgozottsága, harmonikusan illeszkedő szerkezeti és hangulati elemei, stílusbravúrai legalábbis kételyt ébresztenek a második föltevésével szemben.

Induljunk tehát ki a nyitóképből, amelynek művesen megszerkesztett két mondatában már a hősök egész létformája összesűrűsödik.

A napsugárnak, ha a síkator mélyére akar hatolni, meredeken kell alászállnia a hideg falak mentén, az égbolt mélykéék csíkját át- meg átszelő, feszítő boltívek között.

Meredeken szállnak most alá a napsugarak, lekúsznak az összevissza épített ablakokon, a párkányokra fazekakban kiültetett bazsalikom- és vadmajoránna-bokrokon, a kötelekre teregetett fehérneműn, míg végül leérnek a kavicsos útra, melynek közepén az öszvérhúgyot elvezető vályú fut.

Az első, rövidke mondatban egyszerre öt elem jelzi, mennyire szűk ez az élettér: a síkator, a meredeken alászálló napsugarak, a hideg (nap nem érte) falak, az égbolt csíkja és a szeletnyi kilátást is börtönrácsként határoló boltívek, melyeknek ráadásul még e szűk cellabelsőt is feszítő erejükkel kell megtartaniuk. A második mondatban azután a napsugarak útját követve fölülről pillant-hatunk be a síkatorok szűk életterébe, fokról fokra szállva alább, mígnem a szegénység rekvizitumai között – összevisszaság, zöldséges fazekak, utcán száradó fehérnemű – eljutunk a napsugár és a tiszta égbolt ellentétéig, az öszvérhúgyot elvezető vályúig.

Ebben a tetet-lelket nyomorító környezetben bukkan fel azután a főhős, a nevében és sorsában is Pinocchióra emlékeztető Pin, akinek szüntelen, harsány csúfolódásában ugyanakkor Kipling gyermek Kimjére ismerhetünk. *Pinnek rekedtes, koravén gyerekhangja van; replikáit öblös torokhangon, komoly képpel harsogja, aztán hirtelen cérnavékony nevetésbe csap át, mintha csak füttyülne, s rozsdabarna és fekete szeplői úgy rajzanak a szeme körül, akár a darazsak.*

S itt, ebben a jelképes börtönben iszogatnak naphosszat – ha nem épp a valódiban sínylődnek – Pin felnőttkori alakmásai, Zsiráf, Misel a francia, Sofőr Gian és a többiek, ezek a XX. századi városi betyárok, akik balszillagzat alatt születtek, mert még az is megeshet velük, ami Nyurga Pietróval (Geppetto mester kissé züllöttebb alteregójával): *valahányszor betörés történik a környéken, valahogy mindig őt csukják le.* Humorralábrázolt „kedvescsirkefogók” valamenyien, bűnük a helyzeté, amelybe beleszülettek, de mert morális érzékük

ingatag, sorsdöntő pillanatokban könnyen árulókká válhatnak (lásd a fekete brigádokba belépő Misel esetét).

Calvino jókora adag öntudatlan tisztaság- és jószágvágygal ruházta fel vásott kis főhősét. Ezt a vágyat hitelesíti az a kocsmaepeződ, amelyben a börtönsíratót éneklő fiúcskát a sokat próbált férfiak csöndben, *lesütött szemmel hallgatják, mintha csak egyházi himnusz szólna.* És ezt a tisztaságvágyat nyomatékosítja Pin felnőttekkel szembeni, olykor paroxizmusig fokozódó ellenszenve is. Pin kivált a felnőttek két nagy szenvedélyétől, a vérontástól és a szeretkezéstől viszolyog; magányosnak és elveszettnek érzi magát ebben a csupa-vér, csupa-mexotelenség forgatagban, amit a felnőttek úgy hívnak, hogy élet. S mert prostituált nővérével élve a háborús vérontásnál is élőbb valóságként tapasztalja meg a vér másik szenvedélyét, undora elsősorban a nemiség ellen fordul. S Calvino szabatos lélektani jellemzéssel tárgyasítja is kis hőse undorát: a cselekmény fordulópontjain rendre megjelennek a békák, melyek *nyirkos, sikamlós tapintásúak; s a nőket juttatják az ember eszébe, olyan simák és csupaszok.* Pin a legkülönfélébb helyzetben találkozik velük: egyszer rájuk löne, de fél, *hátha csak valami szétfröccsenő, zöld békanyál marad utánuk a kövön;* másszor félelmében füttyöl, hogy *ne hallja a békák percreről percre hangosabbnak tűnő brekegését;* megint máskor, egy görcsösen égnek meredő, élettelen kéz láttán a halállal rokonítja őket: *nem is kéz ez, hanem varangy – mondja magában; míg végül, a regény utolsó lapjain, a gondolatkört lezárva nővére képzetét társítja hozzájuk: nem érti, mi öröme telhet abban valakinek, hogy nővérével, azzal a szőrös békával fekszik le.*

A békák szerepét esetenként más állatfajták is átvehetik; pókok, akik úgy *párzanak, hogy a hím nyálfonatot bocsát ki magából,* és mindenféle rendű és rangú apró állatok, melyek mind *utálatos és érthetetlen lények, akárcsak az emberek; rossz lehet apró állatkának lenni, kis zöld élőlénynek, aki csöppecskéket kakál és mindentől fél...* És ugyanezt a funkciót tölti be a köd is, első előfordulásától fogva árulkodón: *Nővére szobáját, ha átkukucskál, örökké ködben látja...* Mintha nejlonharisnyán nézne át; s még a szag is ugyanaz: *nővére szaga...* Később az állatjelképek és a köd a vér mindkét szenvedélyét magukba olvasztják; megjelenésük baljós események, félelmek előjele, s Pin végül a kivégzésekre is úgy gondol, mint *titkos rítusokra, melyek a ködtől nyirkos réten zajlanak.*

A társra találás új, reményteljes perspektíváját is az állatvilág szemlélésének új, távlatosabb perspektívája jelzi: – *Ha közelről szemügyre vesszük őket – mondja a regény utolsó soraiban Pin –, még ők, a szentjánosbogarak is undorító, vöröses férgek. – Igen – feleli Koma –, de innen nézve szépek.*

Csakhogyan az a kapcsolat, amely Pint nővérehez fűzi, szükségképpen ambi-

valens. Hiszen Pin árva, anyja meghalt, apja magukra hagyta őket, nővére tehát anyapótló, következésképp Pin számára csak az undorból születhet simogatás: *éjszakánként undorodva lesi nővérét, aki meztelen férfiakkal hemperg az ágyban, s látványa olyan, mint valami durva, zsigerekre ható simogatás, mint valami keserű íz...* Igyekszik hát ezt a simogatást minél puhábbnak, melegebbnek álmodni, s egyáltalán, az álmok világába áthelyezni: *a fülke árnyai furcsa látomássá változnak; meztelen testek kavarnak, ütköznek, ölelkeznek, mígnem kiválik egy nagy, meleg, ismeretlen valami, odajön hozzá, és fölébe hajolva simogatja, dédelgeti...* Undor és szeretetvágy, gyermeki érzelmvilágának elválaszthatatlan kettőssége, végül a földkerekség minden teremtményével szemben ambivalenssé teszi: *Pin minden emberi lényben valami undorítót, valami féregszerűt lát, s egyszersmind valami jót és meleget is, ami oly hívogató.*

A belső monológ – a távolságtartó azonosulás bőségesen alkalmazott írói eszköze – a harmadik személyű igealakok első személyt rejtő vallomásával a gyermeki gondolkodás másik jellemzőjét is felszínre hozza: a hőstetre vágyódást. Pin, akiben az elismerés mindig valóság felettivé, csodálattá torzul (lásd Vörös Farkassal, Komával, a partizánokkal történő találkozását), önmaga elismertetését is hőstettek árán képzelel el, ám a torzítást azonmód ellenkező irányban is elvégzi: az elismerést nyomban simogatássá, dédelgetéssé szelídíti: *szeretne leheverni a vackára, és nyitott szemmel ábrándozni (...) bandákba sereglett gyerekekről, akik vezérükké fogadnák, hiszen ő rengeteg dolgot jobban ismer náluk; meg arról, hogy együtt megtámadnák és jól eltágnálnák a felnőtteket, és csodás dolgokat vinnének véghez, olyanokat, amikért a nagyok is – tetszik, nem tetszik – megcsodálnák őt, és a vezérüknek ismernék el, és szeretnék, és megsimogatnák a fejét.*

A kocsmabeli férfiak ultimátuma – vagy megszerzi a nővéréhez járó német katona pisztolyát, vagy ne is lássák többé – Pint az ábrándokkal való korai szembesülésre kényszeríti. Megfelel a valóságos kihívásnak – ellopja a pisztolyt –, ám a valóság feletti hőseszménynek nem tud megfelelni. Számára a pisztoly megkaparintása inkább próbatétel, beavatásaktus, amellyel valahová tartozását kívánja megmenteni. Sorsfordító tragédiája lesz, hogy épp ezáltal veszíti el társait. Bátor cselekedetével örökre túllép megbízói gyávanak bizonyuló körén.

A pisztoly, ez a sokjelentésű „másodfőszereplő” (Emanuelli) mindeddig a legegyszerűbb jelkép volt: aki megkaparintja, „fegyvert fog”, s ha ráadásul némettől veszi (véteti) el, kétszeresen is „ellenáll”. Pin keze alatt azonban lassan-lassan átlényegül. Előbb játékká súlytalanodik (Pin a saját *ujjának* szegezi, *s fejét hátravetve, marcona ábrázattal sziszeget: Pénzt vagy életet!*); aztán egy pillanatra eredeti funkcióját kapja vissza: annak a világnak tárgyi bizo-

nyítéka lesz, amelybe Pin belesodródott ugyan, de mielőtt elérné, el is veszíti (a partizánbrigádot szervező ismeretlen, az egyetlen ember, akivel Pin még közösséget érezhet, nyomtalanul eltűnik); végül pedig mágikus erejénél fogva (dörrenésére még a békák is tüstént elnémulnak, *mintha az egész földet elpusztította volna az a lövés*) szerencsehozó talizmánná misztifikálódik, hiszen Pin úgy rejti a pókfészkekbe, mint valami szelencébe, amit majd csak ifjúvá érésekor fog felnyitni: *egyszer majd visszajön, és akkor már semmi sem rémítheti meg; kilövi az összes pisztolygolyót. A talizmán azután teljesíti is mesei funkcióját; a regény végén mindent jóra fordítva elővarázsolja a hőn áhított „nagy barátot”: Csodás hely ez, itt mindannyiszor varázslat történik. És a pisztoly is csodát tesz, mintha csak varázspálca volna. És Koma is valóságos csodalény, ahogy így géppisztolyostul, gyapjúsipkástul elébe toppan, fejére teszi a kezét, és megkérdezi: – Hát téged, Pin, mi szél hozott erre?*

Pin története a pisztoly elrejtésétől fogva a „nagy barát” keresésének hányattatásokkal teli története. A pikareszk eseménysor első állomása a börtön, az első ígéretes társjelölt pedig Vörös Farkas, ez a kalandregényekből kölcsönzött, legendássá növelt kamaszhős, a Robin Hoodok és Rózsa Sándorok lenini ideológiával felruházott kései kisöccse. Vörös Farkas abból a nemzedékből való, amely színes kalandregény-füzetekben nőtt fel, csakhogy ő mindent komolyan vett, és az élet mindeddig nem cáfolta meg. A pikareszk logikája azonban úgy kívánja, hogy Pin a már-már megtalált társat elveszítse, az események pedig újabb színteret kapjanak; ezúttal a partizánharcokét. Itt újabb és még ígéretesebb társjelölt bukkan fel, Koma, akiben ugyanolyan ambivalens érzelmek dűlnek, mint Pinben: *éjjelente magányosan jár embert ölni, őhozá pedig olyan jó, hogy védelmezi. S még csalódásuk oka is megegyezik: Ha valami balul üt ki, annak mindig nő van a hátterében* – mondja ki a férfi a gyermeknek oly reményteli szentenciát.

A partizánok között – ahonnan a nyughatatlan Koma ismét eltűnik – Pin hiába keresne titkához (a pisztolyhoz) méltó társat, *ezek az emberek olyanok, akár a kocsmabeliek.*

Talán egy árnyalattal még nyomorultabbak is. Calvino állja a szavát: párbeszéddel és írói jellemzéssel egyaránt tudtul adja, hogy valóban a *legrosszabb partizánokról* beszél. *Dritto osztagába* (a magyar fordítás tévútra vezető „Fiskális” neve helyett használjuk inkább az eredetit, amely egyszerre jelent sunyit és erőszakost) *a senkiháziakat küldik, a brigád leghitványabbjait.* Ez az osztag *leginkább arra jó, hogy távol tartsa a többiektől azokat, akik úgyis csak árthatnának.* Ám a politikai biztos Kim szavaival azt is tudatosítja, hogy e nyomorult emberi lények a történelmi igazság oldalán harcolnak, még ha

tudatos célok nélkül is, csupán valami öntudatlan megtisztulásvágytól űzve-hajtva: bennük is düh forrong. Nyomorúságuknak, utcáik sötétjének, lakásuk piszkának, kiskoruktól hajtogatott trágárságaiknak, a rosszaság megunt kényszerének dühe. Márpedig – teszi hozzá később ugyanez a Kim – nincs fájjobb a földön, mint a saját rosszaságunk.

Fojtogató hétköznapiak elől menekülő férfiak (Koma, Nyápic), tunya semmittevők (Giacinto, a Fafejú Hosszú Zénó), nemzetiégi különháborút vívó forróvérű déliek (a négy calabriai), kétes múltú és kétes jelenű alakok zsúfolódtak itt össze, ellentmondásos antihősök, akiknek ellentmondásossága a tisztulásra rendeltetett harcok idején is felszínre tör; mint például Drittóé, a vezetésre termett, tehetséges, ám gyűlölt parancsnoké, akit belső dühe végül osztaga cserbenhagyására indít; vagy Keselypofáé (az eredetiben *Pelle* a neve, azaz „Bőr”, s egy novellában *Pelle di Biscia*, „Siklóbőr” néven is visszatér), aki éppoly komolyan éli meg a színes kalandregény-füzetek mesevilágát, mint nemzedéktársa, Vörös Farkas, csak hogy az ő kalandvágya immoralitással párosul, ezért nem lehet Pin nagy barátja, s ezért válik végül árulóvá.

Jelképes erejű az a jelenet, amelyben egymást megszakítva, párhuzamosan zajlik nemes és nemtelen ütközet; a fegyverek megtisztító szavával az egyik, s a szitkok és acsarkodások lumpenfolklórával a másik:

– Ostoba tyúk! – kiáltja Nyápic. – Még hogy én trockista! Ha azért jöttél, hogy kiszekáld a lelkem, jobb, ha visszamégy a városba, kapjanak csak el a feketeingesek!

– Önző dög! – replikázik Giglia. – Temiattad...

– Stop! – állítja le Nyápic. – Várj egy kicsit; miért nem szól a nehézgéppuska?

Csakugyan, a gépfegyver, amely eddig szüntelenül ropogott, most hirtelen elnémult.

Nyápic aggodalmasan pillant az asszonyra: – Mi történhetett? Elfogyott a lőszer?

– ...vagy kilőtték az irányzót? – aggodalmaskodik Giglia is.

Egy darabig feszülten figyelnek, aztán tekintetük újból találkozik, s menten fellobban bennük a düh.

– Szóval? – kérdi Nyápic.

– Szóval, temiattad élttem halálos félelemben hónapokig, és még van képed visszaküldeni.

– Te szuka! – fortyant föl ismét Nyápic. – Hisz épp azért kellett hazulról eljönnöm, mert... Na végre! Újra kezdi!

A géppuska újból rázendít; rövid sorozatok hallatszanak, köztük szünet.

– Hál' istennek! – sóhajt fel Giglia.

– ...mert nem bírtam tovább melletted; nem bírtam nézni, ami ott ment!

Pin ebben a közegben sem találhatja meg helyét. Miután mindenkiből

csúfot űzött – mintegy fejére olvasta a világnak bűneit –, sírva elmenekül. Még vár rá egy apró közjáték: kifecsegett titka, a talizmánerejű pisztoly a mese logikájához illően büntetésképp eltűnik, majd pedig – ugyancsak a mese logikájából következően – váratlan fordulattal előkerül, s aztán próbáit kiálló hőshöz méltón végső jutalmát is elnyeri: másodszor is elébe toppan Koma, a „nagy barát”.

A pikareszk eseménysor közé ékelődik Kim és Vasas elméleti igényű, írói elemzést szolgáló párbeszéde, a sokat vitatott IX. fejezet, melyet maga Calvino is *mintegy a regény közepébe illesztett előszóként* emleget. Kim, akinek alakját Calvino egy kortársáról és barátjáról, hadosztály politikai biztosáról mintázta meg, a baráti beszélgetések summázatát közvetíti. Ez a folyton *logikát áhító, okok és okozatok biztonságát kereső* diák, aki azonban megoldatlan kérdőjelek sokaságát hordozván magában – megint csak írójához hasonlóan – *nem derűs ember*, a partizánharc lényegét egyetemes érvényűen egyfajta belső felszabadulásvágyban jelöli meg: *A harc magyarázata, az igazi, a teljes, a hivatalos formulákon túli magyarázat ez. Ez az elemi, megfogalmazatlan emberi szabadulásvágy; mindenki szabadulni akar a maga megaláztatásától: a munkás a kizsákmányolástól, a paraszt a tudatlanságtól, a kispolgár a gátlásoktól, a pária a romlottságtól.*

S mivel mindenkiben él valamilyen sérelem – folytatódik a gondolatmenet –, s ennél fogva a harcoló felekben egyazon düh forrong, a partizánokat és a feketeingeseket egyedül a történelmi igazság különbözteti meg: *Az a döntő, hogy mi a történelemben a szabadulásvágy oldalán állunk, ők pedig a másikon. Nálunk semmi sem megy veszendőbe, egyetlen cselekedet, egyetlen puskalövés sem, ha mégoly hasonló is az övékhez. (...) A másik oldal a semmibe vesző cselekedetek, a hiábavaló indulatok oldala, győztesen is veszendők és hiábavalók maradnának, mert nem viszik előbbre a történelmet, nem szabadítanak fel, ellenkezőleg: tovább szítják, állandósítják a dühöt és gyűlöletet – (...) valahol, egy útzőkknőnél most felébred egy katona, és azt mondja magában, szeretlek Kate. Hat-hét óra múlva meg fog halni: megöljük; és ez így történne akkor is, ha nem gondolta volna azt, hogy szeretlek Kate; mert amit ő tesz és ő gondol, az elvész, eltörli a történelem.*

A pályakezdő évek jellegzetes, elégikus felhanggal kísért progresszivistá történelemszemlélete ez, amely *A famászó* báróban majd a „szabadság, egyenlőség, testvériség” hármas jelszába is – a testvériség helyett – az igaz emberség fogalmát csempészi be.

Calvino egy vékonyka, ám erős szállal még a tudatos és elhivatott Kimet is kamaszhőseihez, Pinhez, Vörös Farkashoz, Keselypofához köti. Egy-egy pilla-

natra még az ő kérlelhetetlen logikáját is gyermekien túlzó, mesei látásmóddal helyettesíti be: *Kim logikus, amikor a komisszárokkal az osztagok helyzetét elemzi, de amikor egyedül járja az ösvényeket, titokzatossá és mágikussá válnak előtte a dolgok, az emberi élet csodákkal telik meg.*

A regényt át- meg átszövő mesei látásmódot elsősorban persze Pin közvetíti: nagyító-kicsinyítő szemléletével nemcsak a pisztoly erejét növeli mágikussá, nemcsak vágyait fokozza mindenhatókká, hanem Komát is óriásnak látja (omone), Nyápicot viszont erdei törpének (gnomo). Valódi mesemotívumokat is felidéz: Vörös Farkast például cseresznyemagok elszórásával igyekszik nyomra vezetni, a partizánok tanyáját pedig elsőre a mesék erdei kunyhójának képzei. S midőn sokadszor szakad rá a magány, arra vágyik, hogy *mint a tündérmesékben, (...) egy elvarázsolt országba jusson, ahol mindenki jó.* Alkalmassint ezt az elvarázsolt országot jelenti számára a pókfészek ösvénye, melyet egyedül ő ismer (tehát van is, meg nincs is), így hát mesebeli birodalmaként kezelhet, mesebeli vágyakkal ruházhat fel. *Itt majd csodás varázslatokat művelhet, király lehet, vagy isten.* E jelképpé növelt helyen békül meg végül az emberekkel (Komával) és a természettel (a szentjánosbogarakkal), a pisztoly hatalmának, avagy lefordítva a metaforát: az Ellenállás varázserejének eredményeképpen. A kizökkent világ helyére billent: „az ember immár uralja a történelmet” (Calligaris).

A háború és a gyermekkor nehéz idilljei

Ami Pinnek jövődő vágy és van-is-nincs-is keskeny ösvény, az a *Végül megjön a holló* almaarcú legénykéjének jelen valóság és csaták színteréül szolgáló széles mező. Az 1949-ben megjelent kötet címadó novellájának hőse – ismét kalandregénybe illő, mesei kellékekkel övezett gyermekhős – a helyét nem lelő Pin antitézise. A „csodás eszköz” megszerzésében ugyanazt a mesei utat járja, amit Pin: ő is fégyvert lop (de már a „legkisebb fiú” tulajdonjogával), s ő is játszik vele (de már funkcionális játékot), végül azonban „a népi igazságtevés angyalaként” (Lator László) a sárkányt is legyőzi: biztos kézzel lövi le a megszálló katonát. A végső győzelmet a céllövészeti mesei túlzásai készítik elő: *A fiú előugrott és a futásnak eredő katona után lőtt: leszedte egyik váll-lapját. Üldözőbe vette. A katona hol eltűnt az erdőben, hol újból puskacső elé bukkant. Lepörkölte a sisakja csúcsát, aztán meg derékszíjáról a bűjtatót.* A mesevázra ugyanakkor drámai feszültségű cselekmény épül, középpontjában a növekvő halálfélelem és a bizton közeledő végzet balladai ritmusú versenyfutásával. E két sajátos-

ságnak, a mesei látásmódnak és a drámai sűrítésnek harmonikus ötvöződése emeli a még 1946-ban készült novellaremeket a pályakezdő évek legegységesebb, legsikerültebb írásává; és ugyanez a két vonás jellemzi a kötet ide sorolandó többi novelláját is, a gyermekidillek és a háborús történetek két tematikai egységét.

Együttesen azonban csak további két novellában vannak jelen. Az *állatok erdeje* voltaképp háborús helyzetre adaptált valódi mese: a javait mind kisebb értékű javakra cserélő bugyuta ember típustörténete. De mivel a bugyuta ember ezúttal állatokat rekviráló német katona, megjelenik vele szemben a „legrosszabb partizán” újabb inkarnációja is, Giuà Dei Fichi, a kocavadász, hogy sutaságával komikus értékítéletet mondjon ki fölötte: táncoló csöví puskáját újra meg újra leereszti, mert a fogyatkozó értékű állatok mindegyike nagyságrendekkel értékesebb számára az őket elhurcoló embernél.

Giuà vadászata a mesterlövész fiúcska vadászatának burleszk tükörképe; a mese túlzó motívumai a komikum felnagyító vonásaiként ismétlődnek meg benne: *A német lövést hallott, s egyszer csak azt látja, hogy a tyúk farktollát veszttve verdes a kezében. Újabb lövés, most meg a fél szárnya hiányzik. (...) Még egy dörrenés, és egy teljesen megkopasztott, sütésre kész, csak még verdeső tyúkot lóbál maga mellett.*

Az *Éhínség Béverában* halállal végződő története a halhatatlanság meséje. A vénségesen vén főhős, aki hasonlóan vén öszvérevel valóságos őskövület, sebezhetetlenül jár-kei a sűrű ágyútűzben: rendületlenül hordja elzárt falujába az élelmet. A mitikussá növelt jellemet itt is karikaturisztikus vonások ellenpontozzák, a zárósorok természetes életöröme pedig a túlélés furfangjává szállítja le a születő legendát: *Bismát eltemették, az öszvért megfőzték, s megették. Kemény falat volt, de nekik üres volt a gyomruk.*

A mesemotívumokat nélkülöző, drámaira hangszerelt háborús történetekben is epizódokról, s még inkább: az epizódokban részt vevők belső drámájáról értesülhetünk. Calvino a partizánnovellákkal sem állít hősi emlékművet az Ellenállásnak; ezúttal is a történelmi idők belső történései érdeklik inkább.

A *Félelem* útközben gyors lábú futárát is gyötrő félelmével, s nem lankadatlan helytállásával örökíti meg, tetejébe megszemélyesített gigásszá növeli e félelmet: *a lesben álló németek csele ez, amely mindjárt a kezükre fogja juttatni, a nagy, Gund nevű német színe elé, aki ott rejtőzik mindannyiunk emlékeiben, sisakosan, fegyveresen, nekünk szegezett puskával, s aki utánunk nyújtja hatalmas kezét, de sohasem érhet el bennünket.*

Az *Útban* a parancsnokságra ugyancsak erdőt járó, ám halálba tartó kém-

alakja ezzel szemben igyekszik rafinériára váltani félelmét: Calvino erkölcsi világrendjében a partizánok gyarlók, a szemben állók önhittek vagy jellegte-
lenek, s legföljebb egy-egy apró testi bélyeg jelzi – mintegy szégyenfoltként –
belső rendellenességüket, miként a Bismát lelövő suhanc arcán a vöröslő
anyajegy.

S ugyanígy: amit a köztudat, s mint láttuk, még a fasiszta titkos jelentés is
a partizánok népszerűségéről megőrzött, az a *Megbízhatatlan falu* 1953-as
keletű, de ide illő novellájában félelemmel és feszültséggel teli valóságként
elevenedik meg. Fél a segítséget kérő sebesült partizán, és félnek a húzódozó
segítségnyújtók is. Csak a nehezen megszülető szolidaritás mondatja ki végül
az így talán még felemelőbb igazságot: *minden falu (...), még a látszólag
legellenségesebb és legembertelenebb is kétarcú, s az ember előbb-utóbb fölfedezi a
jobbikat...*

Kissé lazább szövetű, kevésbé feszes ritmusú a fogság lélekrajzát elemző két,
párhuzamos történet, *A halált várva egy szállodában* és *A Szorongás a kaszármá-
ban*. Föltehetőleg ezért maradtak ki a húsz évvel későbbi újabb kiadásból, s
talán nem tévedünk, ha ezt olvassuk ki az írói utószó inkább alkotáslélektani
indoklásából is, amely szerint *a megjelenítés még túlságosan az érzelmi indíttatás-
hoz kötődik* bennük. Mindamelllett a szálloda-börtönben szeszélyesen osztoga-
tott élet és halál, s ami mögötte van: a besúgó olykori gyáván cinkos embersége
igazi calvinói téma, s ráadásul ez utóbbi novella mesterségbeli remekléseknek
sincs híján.

Eddigi idézeteink is kellőképpen igazolhatják, milyen következetesen kerül
szerzőnk az ellentábor pejoratív megnevezését. Nemcsak nácikról, betolako-
dókról, megszállókról nem olvashatunk nála, de még ellenségről is ritkán;
leginkább *katonának, németnek* vagy egyszerűen csak *férfinak, embernek* nevezi
a szemben álló felet (az olaszokra vonatkozó *fasiszta* megnevezés sem címke
még: egyszerűen pártállást jelez). A sokszereplős *Hármuk közül egy még él* című
novellában pedig egyenesen állandó jelzők és körülírások bonyolult rendszerét
építi ki, csakhogy senkit se kelljen megneveznie, s a történet – a kútba lőtt,
de életben maradt idegen gyűjtogató története – ezáltal még egyetemesebb
érvényű legyen, alkalmas a menny és pokol letisztult jelképrendszerére, amely
előbb még burkoltan, képi hasonlat formájában jelenik meg – *Fönn az égbolt
alatt jó angyalok várnak rá kötéllel és rossz angyalok kézigránatokkal megpuskákkal,
s egy nagy, fehér szakállú öreg, aki kitárja karját, de nem mentheti meg* –, majd
pedig poénszerű, meghökkentő novellazárásként, képburkát levetve: *Az élet,
gondolta a mezítelen ember, pokol, amely néha hajdani, boldog édenkerteket idéz.*

A kötetnek ez a névtelenségével már általános, de cselekedeteivel még a

történelem rostáján kihulló figurája az első pokoljáró calvinói hős. Egy-két évtized múltán olyan jeles utódok követik majd, mint *A láthatatlan városok* Marco Polója és *Az egymást keresztező sorsok kastélyának* „nagy, sötétlő erdőn” áthatoló valamennyi vándora.

Egyelőre azonban még több tér jut az édenkerteknek. Amelyek persze mind San Remó-i emlékek, *a Riviéra tájai gyerekekkel vagy kamaszokkal és állatokkal benépesítve, mintegy a memoáriróladom sajátos változatai*. Az elveszett harmóniát elevenítik fel üde, ám kissé elégikus hangon, s bár hősei rendre tündérfiakká, helyszínei pedig elvarázsolt birodalmakká lényegülnek át, mégis, ezek a gyermekalakok „mintha nem annyira mesei, mint inkább morális ihletésűek volnának: érintetlen természet és tiszta emberi lények állnak szemben egy többé-kevésbé érzéketlen, s ezért javíthatatlanul romlott társadalommal” (Spagnoletti).

Gyermek, állat és növény tökéletes szimbiózisban él itt egymással. Az *Egy délután*, Ádám kamasz kertésze épp a Pin számára undorító békákat és a lelőtt kém tetemét is előzőnlő hangyákat, no meg a kert többi „viszolyogtató” állatát adná ajándékba, mint legfőbb kincsét a bakfis cselédlánynak, s a *Nagy halak, kis halak* gyűjteményes kötetbeli párhuzamos történetében is tengeri puhányok vidítják fel, mint a bűvárfiúcska ajándékai a szerelmi bánatában sírdogáló kövér kisasszonyt. Igaz, az ajándékozás mindkét esetben balul végződik, mint-hogy e legénykéek az emberi kapcsolatokban még korántsem olyan jártasak, mint a növények és az állatok között.

Giovannino és Serenella két epizódja, *Az elvarázsolt kert* és az ugyancsak későbbi kiadású *Jó multság – rövid játék* a mimézist, a játékot szembesíti a valósággal. Előbbiben a természetjáték válik szorongássá egy pompás kert mesterkéeltsége és sápatag tulajdonosa láttán, utóbbiban pedig a háborújátékot mételyezi meg az igazi háború legszelídebb formájában is nyers beavatkozása.

Egyedül a *Rákhajó* kis süvölvényei nem veszítik el harmóniájukat. Beszélő vagy asszociatív neveikkel – Pufi, Szentjánoskenyér, Cicin stb. – ök eleve tenyeres-talpasabbak a nevükben is légies tündérfiaknál: Giovanni-nónál, Serenellánál vagy a *Nagy halak, kis halak* Zeffirinójánál, s játékaik is a „többé-kevésbé érzéketlen” társadalomba illenek már: az elsüllyedt hajó elvarázsoltkastély-díszletei között szabályszerű kis háborút vívnek ellenlábaikkal. S ha e háború egyelőre mégsem több, mint ártatlan férfiasságpróba, az a humoros kicsinyítő poétikának és a halványan fölsejlő, szelídítő erotikának köszönhető.

Amikor Calvino 1958-ban összefoglaló kötetbe gyűjtötte addigi elbeszélé-

seit, az *idillek* – *emlékek* – *szerelmek* – *élet* címszavak alá sorolta őket, a *nehéz* jelzőt illesztve valamennyi címszó elé. Partizánnovelláit és gyermektörténeteit, melyeknek hősei a legtöbb harmóniát mutatják a történelemmel és a természettel, *A nehéz idillek* ciklusába foglalta. Számukra találta a legkifejezőbb címet. Jelző és jelzett szó egymásnak feszülése (stilisztikai szakszóval oximoron) egy évtized távlatából pontosan összegzi a novellák konfliktusokban gazdag világképét.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Megváltozott a dolgok zenéje: műfajkeresés

A nehéz emlékek és a béke nehéz idilljei

A 49-es novelláskötet „nehéz emlékei” sajátabban neorealista írások. Főhőseik vagy hangsúlyos mellékszereplőik ismét lírai rokonszenvvel, együttérző humorral vagy épp nyersebb tónusokkal ábrázolt kisemberek, akár *A pókfészkek ösvényének* partizánjai, középpontjukban pedig hangsúlyozottan társadalmi kérdések állnak. A társadalomrajzban mindamelllett csak elvétve hatolnak mélyre; többnyire beérik egy-egy különös jellem, egy-egy apró valóságmozzanatot poénszerű kiemelésével: javarészt portrék és életképek.

S a tematikai és műfaji vonásoknál is érzékletesebben elkülöníti őket a komorabb szemlélet: a kikökönt idő történetei ezek, hőseik valamennyien diszharmóniában állnak a körülöttük zajló történelemmel. *A gazda szeme* és az *Ebéd egy pásztorral* polgárfiúhőse, aki írója státusát éli, életidegenségével lebeg a világban, a körülötte felvonultatott napszámosok pedig kiszolgáltatottak, s magukon viselik azt az árnyalatnyi egzotikumot is, amelyet Pavese korai neorealista regényalakjai viseltek magukon. A más tájakon minden szegénnyel testvéries és szolidáris *Bagnasco fivérek* saját portájukon ősi basáskodásukkal válnak gyűlöletessé, s egyben egy tiltakozó felirat keserű igazságának hordozóivá: *Az urak most is urak; a tegnapi hatalmaskodók a maiak édestestvérei. A naplopó fiúk* testvéralakjai pedig mintha csak egy későbbi jelképért: a társadalom egész vázát rágó rablóhangyáért viselnének felelősséget, hiszen tunyaságuk miatt e hangyák előőrsei már házukat ostromolják: *a mennyezeten mindenütt tovább nyílnak a repedések, és hangyasorok vonulnak a falak mentén, és a fiúek és a szederceszerek felverik a műveletlen kertet. A Parlagi ember* olykor abszurd humorral megrajzolt figurája (*olyan sovány volt, hogy csak akkor lehetett látni, ha fejét oldalra fordította, különben csak a bajusz látszott belőle*), narrátorban és olvasóban egyaránt a szokásos együttérzést kelti. Karikírozott vonásai két partizánnovella-hős karikírozott vonásait idézik: bajusszal jellemzett soványsága a hasonlóan jellemzett öreg Bismáét, vadász antitalentuma pedig a kocavadász Giuaét, csakhogy az ő történetében nem a rozzantakat és gyámolatlanokat is megdicsőítő Ellenállás-talizmán viszi a (másod)főszerepet. A *Hajnal, kopár ágak között* balekjának póruljárása az egyetlen kudarc, amelyet nem a neorealista együttérzés tónusa kísér, az ő rajtavesztése (mániákusan őrzött datolyaszilváit ellopják) burleszkbe illő, s ennek sem chaplini „kisem-

ber"-változatába, hanem a rajzos füzetek és rajzfilmek kárörvendőbb hoppon-maradás-alaptípusába. A vézna balek harmadik alakváltozatáról, az *Apáról fiúra* Naninjáról pedig már a humor is lepereg. Jellemzésének látszólag azonos eszköze, a túlzás, együttérző mosoly helyett már csak szálnalmat kelt: *járás közben úgy dobálta lábait, mintha mindegyiken két térd nőtt volna a nadrágszár alatt, ha meg fújta a szél, nadrágszára vitorlaként lobogott, mint amiben senki sincs.* Az ő sorsa a párhuzamos szerkesztés folytán saját kasztrált ökrének sorsával lesz azonos: miként jószág, ő maga is megpróbál álmait követve kitörni, de csakhamar megjuhászodik, s békésen tovább örökíti a szegénység szegyenét.

A novellafüzér egy különös, borzongató történettel zárul, egy remete Poe és Bierce atmoszféráját idéző monológjával, amelyben egy régi gyilkosság emléke sejlik föl (*Ház a kaptárak között*), s aztán a partizánnak álló testvérek önéletrajzi elemekkel tűzdelt története vezet át a háborús novellák füzéréhez.

Az Ellenállásból merített hit a háború utáni évek hasonló, társadalom-elemző pillanatfelvételeibe lassanként visszacsempészi az idilleket. Az *Akna-mező* háború utáni története még a partizánnovellákkal rokon: a megszemélyesítés már alkalmazott eszközével ábrázolja a félelmet; de az *Arcok a menzán* már a múltidézés portréinak stílusában mutatja be az egykori és az újjazdagok – egy arisztokrata tiszt és egy feketéző parasztasszony – népkonyhai találkozását. Az életképek újabb folyamában azután ismét felbukkan a kicsinyítő-lefokozó ábrázolásmód, a szelídítő ironia és a pajkos humor: az idillek alapvető kellékei. A történetek nyomorúságos alaphelyzete rendre önfeledt, hancúrozó szeretkezésben oldódik fel: a *Betörés* egy *cukrászdába* édesszájú suhanca és kedvese, *Toszkán Mary*, a *zsákmánnyal hajnalig az ágyon heverésztek, s az utolsó morzsáig felcsipegették a tésztát, az utolsó cseppig lenyalogatták egymásról a krémet; az Úgy alszunk, mint a kutyák* élelmes *matrackölcsönzője* hajnalban maga is megízleli kliensei örömét: *visszaviszi a matracot Dilis Marinak, és addig hancúroznak rajta, míg hasukra nem süt a nap; s még a Novemberi vágyak* kedélyes öreg trógerának is kijut az efféle élményből: miután a szűcs-műhely raktárába lopakodva összeleledett a copfos segédlánnyal, *a prémekből kuckót építettek, akkorát, hogy fekve is beleférjenek, s ott aludtak mind a ketten.* Tucatjával sorakoznak a műfaj-meghatározó nevek is. A *Jézuska és Nyifi-Nyafi* névvel (*Gesubambino, Uora-uora*) a *cukrászdai betörés* eleve csínytevéssé szelődül, s a *Dollár és vén utcalányok* keserű története is legott komédiává válik, ha a feleségét menteni igyekvő valutázó férj olyan folklorisztikus nevű utcalányokból toborozza a felmentősereget, mint *Ezerfigura (Millemosse)*, *Spanyol Carmen*, *Sánta Giovanassa*, *Egérke*, *Sulfamid Milena*, *Kutyaszopó*, *Végzetes Inez* vagy a *Hosszú Sikátor Feketéje*, aki mellesleg *A pókfészkek ösvényében*

Pin nővére volt. És szükségképpen humorrá oldódik a történet ott is, ahol a matrackölcsönző kópét Szépszerecsennek (Belmoretto) hívják, az ingyenruhát osztó természetes papot Tücsök atyának (Don Grillo), az arisztokrata kompánia tagjait pedig Pomponiónak, Amalasuntának és Straboniónak.

De a humor megannyi más formája is az idillé oldás funkcióját tölti be. Mindenekelőtt a burleszkelemek: Jézuskának, miközben lefelé mászott, *söprűnyél csúszott a nadrágszárába*; ugyanő *tortát dob* Nyifi-Nyafi képébe; az aggodalmas valutázó férj pedig *aprókat szokell, hogy lássa a falként emelkedő hátak mögött*, mi történik a feleségével; aztán a különféle stilisztikai eszközök: az egyik földön éjszakázó férfi *négy hosszú nő lábbal értekezik*, társa pedig *a legfiatalabb lány fenekének* mondja el óhaját (pars pro toto); a novemberi nap *hazug*, s hozzá képmutatóan nyugodt, *felhőtlen égen csügg* (megszemélyesítés); a bundás dámák *zsinatolnak*, Barbagallo pedig *tárgyalni készül velük* (metafora); vagy éppenséggel a nyelvjárások: Nyifi-Nyafi *kínkeservesen magyarázni kezdte a maga u-hangzós szavaival*, hogy mekkora igazságtalanság odakint bőjtöltetni őt a hidegben; no és persze a helyzet- és a jellemkomikum változatos formái. De legfőképpen mégis az írói jellemzések. Mintha csupa clown vagy jócskán elrajzolt karikatúraalak forgolódna e történetekben. Jézuskának *nagy feje van*, mint a csecsemőknek, s hozzá *tömrzsi teste*, Toszkan Marynek *valóságos lóarca és lóidomai*, Dilis Marinak *magzatképe* (...), *vörös kóchaja és tuskólába*, az amerikai tengerészgyalogosnak pedig olyan dörgedelmes hangja, amelyet a *tengerdobálta bádorgbján a vaskarika* produkál. Az egyik prostituált *visszeres lábát* fájlalja, a másik meg éppenséggel úgy fest, *akár egy antik allegorikus szobor*. A valutázó Emanuele nagy igyekezetében úgy szalad át a téren, mint aki *zsákban fut*. A táncritmusú, visszatérő motívumaival a kánkán eksztázisáig felpörgő Dollár és vén utcalányokban pedig a tengerészgyalogosok marionettmozgása külön ritmusbetét: *Iolanda* (...) *tizenkét szemet látott magára szegeződni*, *tizenkét szemgolyót*, *amint a rágcsháló és csukottan mormogó szájak ütemére forog, forog szüntelen*.

Ez a mindent humorrá oldó látásmód azonban egyre nehezebben feloldható valóságanyagba ütközik. Már a háború utáni „kedves csirkefogók”, a feketézők, a valutázók, a betörők is átélnek komorabb pillanatokot (a földön alvók erotikus játékaiba egy féltő apa keserősége vegyül, aki *legszívesebben elsírta volna magát*, a *hazug novemberi nap* pedig nagyon is igaz fényt vet a nyomorra: *cudar nap volt ez a szegényeknek*), s amikor kiderül, hogy nemcsak a Kim emlegette romlottság élte túl a háborút, de a hatalmi viszonyok is mindinkább a háború előtti helyzet felé tolódnak el, a novellák komorabb pillanatai

megszaporodnak. Először bukkannak föl az evakuálás idejéből emlékezetes *tolókocsis öreg nyomorékok*, kiegészülve immár a *mankón járó háborús rokkantak* seregével; s a drámaiság is merőben új formát ölt.

A *rendőr és a macska*, amelyben az egykori partizánokat már mint üldözött fegyverrejtegetőket látjuk viszont, a tartalmi kihívásra a kedvelt forma végső-kig fokozásával válaszol, a komorabb pillanatok ellen a régi motívumok teljes fegyvertárát veti be, s ezzel épp a burleszk sajátabb alkalmazása felé nyit utat (Marcovaldo-novellák). Motívumaiban is mintha csak összegezésnek készült volna ez az írás; visszatér benne *A pókfészek ösvényének* kiinduló színtere, fölvonulnak a sanyarú sorsú kisemberek, előbukkan a nyomorában csendőrré vált calabriai háború utáni alakmása; a bérházba egy pillanatra beköltözik *Az állatok erdeje* (a fegyverrekviráló Baravinót tyúk csípi meg és éppúgy macska karmolja össze, mint a tehénrekviráló németet); copfos kislány képében alakot ölt az önmagát könyvekben kereső gyermek, s vele megismétlődik a belefeledkező olvasás motívuma; s végül visszatér az Ellenállás talizmánja, a pisztoly, amelytől immár megfosztják egykori tulajdonosait, s amelytől Baravino – Pin egykori gesztusát ellenkező tartalommal töltve meg – maga is igyekszik megszabadulni (*Legszívesebben... elásta volna pisztolyát egy nagy, földbe vájt gödörbe*).

A humorrá oldás poétikája ezzel a chaplini burleszkkal elérte végső lehetőségeit. A háborús bűnösök sorozatos felmentő ítéleteire Calvino már más műfajjal válaszol. Az *Egy bíró akasztása* című novellában nemcsak megszemélyesíti, meg is eleveníti hőse félelmét: a bíró vízióját – amely egyben a megcsalatott kisemberek vágya – lassanként a valósággal cseréli fel: Onofrio Clerici, a háborús bűnösök elszánt pártfogója a háza falára rajzolt és félelmében meglevenedő bitófán végzi életét. Ugyanaz a reményvesztett szürrealista megoldás ez, amelyet alig két évvel később a filmes De Sica is alkalmaz, midőn „Csoda Milánóban” című filmjének utcaseprő hőseit – valós lehetőségek híján – seprűikre ülteti, s ekképp röpteti boldogabb égtájak felé.

A novella drámai szerkezetváza is újszerű: egymásnak feszülő belső monológok képezik, melyek mindegyike leírás. Clerici bíró pillantásainak ütemére hol az *ágrólszakadt olaszok*, hol a *béka kopoltyú nyakú* nagypolgárok tűnnek föl szemünk előtt; megjelenítésük lépcsőfokain halad a novella a drámai végki-fejlet felé.

Az éles műfajváltást azonban hiba volna egyes-egyedül író és valóság megváltozott viszonyának tulajdonítanunk. Minden bizonnyal mesterségbeli, technikai szempontok is közrejátszottak benne. A lélektani folyamatok megragadása már a partizánnovelláknak is alapvető törekvésük volt, a halálleírás-

sok pedig akár írói tollgyakorlatoknak is tekinthetők. S ha mindehhez hozzávesszük, hogy Clerici bíró történetében Bierce „Bagoly-folyó” című novellájának halálleírása fordul visszájára, s hogy Bierce motívumát, a halál pillanatában valóságként átélt vágyat a maga eszközeivel Borges is feldolgozta (igaz, Calvino őt csak az 50-es években ismerte meg, de hát: *hasonló helyzetekből hasonló szerkezetű és szellemű könyvek születnek*), okkal feltételezhetjük, hogy a halálfélelem neoexpresszionista leírásához a halálpillanat ábrázolásának mesetársébeli problémája is ösztönzést adott.

A kötetzáró *Ki rakta az aknát a tengerbe?* című novella viszont épp e valóságként átélt vágyat igyekszik realista keretek közé szorítani. Az a konok kitartás, amellyel az aknát mint valami bűnjelet puttonyában cipelő öregember a gyilkos szerszám eredeti tulajdonosát keresi, egyszerre jelképes oknyomozás (ki indította el a háborút) és jelképes záróaktus is: egy újabb világháború előszelében „búcsú a fegyverektől”. A vágykivetítő vállalkozást két jellegzetes calvinói típusalak, a kedves csirkefogó Grimpante és a vásott kölyök Zefferino tereli valóságos keretek közé: az aknát a tengerben felrobbantva a „végre jóllakni” kevésbé spirituális, de nem kevésbé valóságos vágyát elégítik ki, s az elveszett jelképek helyébe is teremtenek újat: a bibliai csodás halszaporítás profán változatát. A profán jelleget az itt is felbukkanó pajzán erotika képviseli – *A széplányok nagyokat sikkantottak: – Jujjujujj! – mert egy-egy haltetem becsusszant a szoknyájuk alá, a legények meg persze zsupsz, mindjárt lebuktak, hogy előhalásszák* –, valamint Grimpante argó stílusban leírt távozása: *elszelelt, nehogy a rendőrség fülön csípjé és rátegye azt a bizonyos karperecet; a legendát pedig a tengeri istenséggé átlényegülő öreg, aki ott állt a többiek között, s halak, rákok (...) kandikáltak ki szakadt ruhája résein...*

Az idill műfajának ezzel vége, a komikum ezután vagy egyértelműen burleszk formában, vagy elégikus hanggal vegyítve jelentkezik újra, hogy továbbra is megfeleljen a meghirdetett ars poeticának: *ahhoz, hogy a túl nagy dolgokkal szembenézhessünk, védőpajzsra, szűrőre van szükségünk, s ezt a szerepet tölti be a komikum.*

Válság és kiútváltozatok

Alig telt el két békeév, s a világ nem volt többé kalanddal meghódítható. A Jim Hawkinsok és Huckleberry Finnek kalandjain felnövekedett író, aki mesterlövész fiúcskák és Vörös Farkasok diadalával – no meg vergődő Pin-Pi-

nocchiók célba juttatásával – nemrég még uralhatónak ábrázolta a történelmet, most sikertelen regénykísérletek keserves tapasztalatai árán ébredhetett rá, hogy hőseinek mozgástere semmivé zsugorodott, minthogy az Ellenállás nemzeti egysége, történelemalakító lehetősége ekkorra emlék maradt csupán. S mert baloldali érzelmű volt, személyes vereségként élhette át a két hazai baloldali párt tévesztését: a szocialisták pártszakadását és a kommunisták bizalmi válságát (a béketárgyalások idején megértést mutattak Jugoszlávia területi igényei iránt, az 1948-as kelet-európai „fordulatok” fényében pedig riadalmat keltettek). És mert művész lévén világpolgár is volt, s a kultúra embereként európai, keserűen vehette tudomásul, hogy Európa végzetesen katonai tömbökre szakadt. Itália sem maradhatott kívül: a *Végül arra száll egy holló* megjelenési évében, 1949-ben történetének leghosszabb, ötven órán át tartó parlamenti ülése után csatlakozott az atlanti szövetséghez. Az egykori egységesítő eszméket szemben álló pártok és szemben álló világrendek feszülő ellentétei váltották föl. A politikai harcok útvesztőjében pedig a társadalmi értékrendet a mind ridegebb stratégiák diktálták; öntörvényű folyamatok szabadultak el. A történelem újból kisiklott az ember uralma alól.

A baloldali értelmiség eszmei és lelkiismereti válságát híven tükrözi két irodalmi vezéralakjának sorsa. Vittorini az írói elkötelezettség merev pártnormái elől kitérve 1949-ben elhallgatott, és csak irodalomszervezőként tevékenykedett tovább, Pavese pedig a válságérzés és a magánéleti kudarcok együttes súlya alatt 1950 végén megmérgezte magát.

Calvinónak, aki Paveseben szellemi atyját veszítette el, Vittorini példáján pedig a művészi és a gyakorlati elkötelezettség összebékíthetetlen ellentétét láthatta, arra is hamarosan rá kellett döbbsennie, hogy a kor az elesetteket sem emeli már magához, a „távlati rövidülés” olyan eszközei, mint a belső monológ, az idillő oldó humor, a mesei elemek, mind-mind hamisan csengenek már. *Megváltozott a dolgok zenéje* – vont le a tanulságot később, az *Eleink* bevezetőjében.

S a torzók és a kiadatlan regények bizonyossága szerint ekkor gazdag kísérlet-sorozatba kezdett. A tárgyilagosabb műfajok keresése és a föl-föltörő személyes hangnem műveinek változatos sorát hívta életre az ötvenes évtizedben.

A hagyományos értelemben vett realizmussal elsőre még sikertelenül próbálkozott. A *Pó fiataljai* című levélregényét, amellyel 1951-ben készült el, nem is adta közre, csak évekkel később folyóiratban publikálta, mintegy dokumentumként. Az *emberi teljességről szerettem volna képet adni* – írja ekkor –; és *gyengécske könyv sikeredett belőle; az élet teljességét, noha erről sok szó esik benne, vajmi kevésé tükrözi.*

A társadalom egésze helyett, így a lumpenrétegek helyett is, ebben a regényben már egyes-egyedül a munkásság képviseli a Kim-féle tisztulásvágy eszméjét. A torinói munkások sztrájkja azonban elbukik, s a bukással együtt foszlik semmivé a közibük állt polgárfiú főhős történelmi hite is: *Életterünk véges és szájalmas. Motorokat és puskákat gyártunk, s ebben ügyesebbek vagyunk a madaraknál, a halaknál, a puhatestűeknél. De hol van megírva, hogy nekünk van igazunk? Hátha a sziklákhöz tapadó kerek és lapos, kovakőházas vízcicsigák, melyeknek nincs szemük, szájuk, és nincsenek értelmes gondolataik, csak kapaszkodnak és megbújnak házukban, hátha ők mindnyájunknál többet tudnak arról, hogy mi volt, mi van most, és mi lesz ezután?*

A hit megfoghatóságát a jelképek átértékelődése is jelzi: a robbantásos halálszat nemrég még idilli motívuma itt tragédiává komorul; az öreg Niculint darabokra szaggatja a kezében felrobbanó akna. Halála a főhősben a világ pusztulásának képzetét kelti fel: *Lehet, hogy az emberi nem a megsemmisülés felé tart. (...) Lételemünk az ízekre szakadás (...). És a mindent veszni érzők jellegzetes indulatkitörésével a rombolás pártjára áll: a kellő pillanatban átállok a másik oldalra: a hangyákéra vagy akik jönnek (...); mit számít az nekem? Lakmározzanak csak belőlem a halak, ha meghalok.*

1952-ben azután megjelenik az immár remekbe sikerült újabb realista elbeszélés, *A rablóhangya* (az utalás a fentebbi hangyákra egyértelmű), s ezzel csaknem egy időben egy látszólag homlokegyenest ellentétes mű is, a könnyű műfajúnak tervezett, ám nagyon is fajsúlyosra sikerült parabolaregény, *A kettészelt őrgróf*. Párhuzamos megjelenésük okaként nem elegendő csupán Calvino kettős irányultságát, az erős realista törekvést és az ugyancsak erős fantáziahajlamot feltételeznünk, sokkal inkább alkotáslélektani magyarázatra kell gondolnunk: a személyesebb és tárgyilagosabb hangnem szüntelen csatározására; s a két ellentétes műben meg kell látnunk az igen fontos közös elemet is, az új pályaszakasz jellegzetes írói eszközét, a képes beszédet (allegóriát, jelképet, parabolát). A különbség ennek alkalmazásában annyi, hogy a több jelentést hordozó elem egyik helyen tökéletesen a valóságba simul (mindent elpusztító hangyák), a másik helyen viszont egyik jelentésével hangsúlyozottan kilép a valóságból, szürreális közegbe csap át (kettéhasított ember). Hű tükreként annak, hogy a szerző inkább tragikus pöröségében, vagy inkább tragikomikus, groteszk mivoltában szemléli ugyanazon valóság ugyanazon arcát. Ő maga így ír erről: *Sohasem hagytam fel a realista történetek írásával, de bármennyire igyekszem őket a lehető legmozgalmasabbá tenni, az ironia és a paradoxon eszközével elváltottni, mindannyiszor túl komorra sikerednek, s ilyenkor úgy érzem, hogy prózai munkáimban a realista történeteket fantasztikus történetekkel kell váltogatnom.*

A *Pó fiataljai* értékváltságából minden bizonnyal az Einaudi Kiadó megbízása is segítette a kilábolást. A kiadó kérésére Calvino két vaskos kötetbe gyűjtötte, lefordította és rendszerezte a különféle nyelvjárásokban fennmaradt itáliai népmeséket. A népmese, melyet jeles honfitársa, a néprajzos Cocchiara épp ez idő tájt nevezett nemzeti hőskölteménynek, végérvényesen megérlelte benne azt a meggyőződést, hogy az irodalomnak természeténél fogva táplálnia, de legalábbis szüntelenül keresnie kell a győzelembe vetett hitet, azaz a próbákkal szembekerülő és a próbákat kiálló embert kell ábrázolnia: *a legősibb mesék sablonja, az erdőben hagyott gyermek vagy a vadállatokat és gonosz varázslatokat legyőző dalia története mindmáig minden emberi történet nélkülözhetetlen váza*. Ezt a meggyőződést azután eredendő racionalizmusigényével is megtárogatta – ehhez a torinói kiadóház akkori légköre még ösztönzést is adott –, s 1955-re kiáltványyszerűen is megfogalmazódott benne az élete végéig töretlenül vallott és gyakorolt tétel: *az emberi elme újbóli diadalra juttatására törekszünk*. Azt az ellentétet pedig, amely a lassanként minden régi hitet fölemészítő valóság és az új hitet sugalló program között feszült, Romain Rolland és Gramsci jelszavával igyekezett feloldani: „a tudat pesszimizmusá”-val ő is „az akarat optimizmusá”-t állította szembe.

A pikareszk, a levélregény, a realista elbeszélés, a parabola és a mese műfaj sokasága mellett ekkortájt születtek az első Marcovaldo-burleszkek és A *nehéz szerelmek* első, szatirikus tollrajzai is. Előbbieket még részben a jótékony komikum igénye hívta életre, utóbbiakat már – a komikus késztetésen túl – a módszerkeresés, az experimentalista kísérletező kedv is inspirálta. A műfajok gazdag színképét azután 1954-ben újabb, de már realiztikus gyermekszem-történetek, A *háborúba lépés* történetei tették teljessé.

A dolgok megváltozott zenéje avagy – a fogalmak nyelvén szólva – a háború utáni évtized általános válsága a neorealizmus áramlatát végleg megrendítette. Calvino 1955-ben ekképp mondott búcsúbeszédet felette: *Az trónak kora lehető legteljesebb és leghatékonyabb nyelvezetét kell kimunkálnia, nem elég élvezettel fotografálnia a nyelvjárásokat, melyek ha mégannyira tele vannak is zamattal, frissességgel és természetes bölcsességgel, éppúgy át vannak itatódva elszenvedett sérelmekkel, áthághatatlan korlátokkal és levetkezni nem képes szokásokkal is. (...) A mai világ megértésének nem az elérzékenyülés, az érzelmi ráhangolódás a legjobb módja. (...) Ember, természet, történelem: e három összetevő együtt jelentkezéséből áll az, amit modern epikának nevezhetünk*.

A továbblépést ekkor már erősödő társadalomkritikai szemlélete is megköveteli: A neorealizmust immár nem kis részben azért utasítja el, mert fotografáló szemléletét az „elfogadás” szinonimájának érzi.

A távlati rövidülés módosulásai

A kamaszhősöknek tehát fel kellett növekedniük. De legalábbis messzebbről, a biztos erkölcsi és kritikai érzék perspektívájából kellett szemlélniük az eseményeket, még ha kissé fájón és szorongva is; úgy, ahogy *A kettészelt őrgróf* ifjú mesemondója teszi. Kritikai szemléletmódot követelő korról távolságtartóbb hősök vallanak.

A gyermekpikareszk válságba jutása után ez a távolságkeresés jellemzi Calvino ifjú hőseit. Legfőbb ismertetőjegyük az integrálódás vágyának és elutasításának kettőssége s e kettősség feloldásának szüntelen kísérlete.

A háborúba lépés három, gondosan sorrendbe illesztett elbeszélése a vágytól az elutasításig tartó belső utat járja végig. A kamaszhős, mint afféle mini-fejlődésregényben, az események láttán öntudatra ébred, felnőttté válik, s jelképes erejű cselekedettel megtagadja a kevéssel előbb még ígéretesnek látszó valóságot.

Ez a valóság mindhárom írásban a háború közege. Az első, s egyben címadó elbeszélés az evakuálással, az önmagát fölfedő ismeretlen világ látványával ígér az ifjúnak kalandot. Ám a kíváncsiságon és megismerésvágyon túl a kamaszhős itt kezdetben még valamelyes közösséget is vállal az eseményekkel. *Rám ez a menekülthistória a hívó szó erejével hatott* – mondja a történet kezdetén. A kárvallottak nyomorának és a felelősök képmutatásának látványa azután megindítja benne a felismerés és a tiltakozás folyamatát. A nyomorultak seregének kulcsfigurája egy ruháskosárba gyömöszölt, magatehetetlen aggasztán, aki pusztá létével megnyilatkozásra kényszeríti környezetét. Az akció egyik parancsnoka, a jámbor Criscuolo őrnagy igyekszik tudomást sem venni róla, s mialatt az udvaron sétálgató pávát, az érintetlen szépség jelképes megtestesítőjét nézi, önámítóan hajtogatja: *Minden rendben (...), most elmennek egy kicsit Toscanába, jó soruk lesz, a háború nem tart soká, világot látnak egy kicsit, szép falvakat, Toscanát, s aztán jöhetnek is haza.* A vöröskeresztes nővérek hamis negédeskedéssel próbálják leplezni előtte fölényes megvetésüket, a szemlére érkező pártvezérek pedig részvétlen udvariassággal sajnálkoznak halálán. Egyedül a kamasz főhősben kelt igazi szolidaritásérzést. A fiú leveti avantgardista egyenruháját, s ezzel mintegy „átáll” a nyomor ezerféle sebét fölmutató kárvallottak oldalára.

Az elbeszélésben visszatér és kibővül a *Jó mulatság – rövid játék* motívuma. A háború közbejötté itt is elrontja a kamaszok felhőtlen játékát: *A víz szítnén egy medúza lebegett. Ostero fölébe pedálozott a vízbiciklivel, úgy, hogy az állat majd közvetlenül a lány lábainál bukkanjon elő, s kellő riadalmat keltsen. De felsültünk,*

mert a lány észre se vette. Mussolini megjelenésével azután maga a háború is játékká hasonul: egészségtől kicsattanó potentátok halált hozó, bűnös játékvá: Alig egy pillanatra tűnt föl. Meglepett, mennyire fiatal; gyerekek látszott, makkegészséges gyerekek, fölnyírt tarkójával, napbarnította bőrével, örömré szomjazó, csillogó tekintetével. Háború volt, az ő háborúja, s ő tábornokaival kocsikázott, vadonatúj egyenruhában, s legtevékenyebb, legmozgalmasabb napjait élte; faluról falura robogott, s élvezte, hogy a nyárestéken felismerik az emberek. S mintha csak játszott volna, nem kívánt tőlünk egyebet, mint cinkosságot; semmiség, már-már meg is adtuk neki, hadd teljék a kedve, s szinte röstelkedve vettük tudomásul, hogy felnőttebbek vagyunk nála, s nem kívánunk vele játszani.

Az avantgardisták Mentonban a meghódított terület látványával csábítja a főhőst. A katonai előképzés alatt álló 14–17 éves fiúk a Mentonon átvonuló spanyol falangisták köszöntésére indulnak. A közibük álló narrátor-én ezúttal nem a hívó szó erejének, hanem kíváncsiságának enged; tudja, hogy a látogatás háborús pátosza hamis: Nemrégiben láttunk egy híradófilmet, amely Menton utcáin harcoló csapatainkat mutatta, de tudtuk, hogy csalás az egész, Mentont sohasem vette be senki, az összeomlás óráiban egyszerűen elhagyták a francia csapatok, a mieink pedig elfoglalták és kifosztották. S a hazug pátosza a megalázott szellem fölényével válaszol: neki és barátjának ez az álvalóság az örökös humorizálás és szellemeskedés terepe, s az egyébként is kísértő kamaszos fellengzősség gyakorlótere: az egész világ idióta, csak mi ketten vagyunk szellemesek benne.

Ám a szabad rablás, a lakatlan házak öncélú, fékevesztett fosztogatásának látványa, s egyáltalán, a háború nevezetű, minden erkölcsi gátat fölszakító törvényenkívüliség előbb ellenérzést, majd pedig ellenállásvágyat ébreszt benne. Jelképes, ám valójában csöppet sem veszélytelen gesztussal saját szálláshelyük kulcsát emeli el: Így ni: ezt a kulcsot, a Fasizmus kulcsát viszem magammal prédául. (...) A fasizmus szabotőre vagyok a meghódított területeken...

Akárcsak a pókfészkek ösvényében a pisztoly megszerzése, ez a tolvajlás is magányt eredményez. Ez a másodfőszereplő sem talál más, méltó kezekre. Az immoralitás általános légkörén legföljebb még Biancone, a főhős barátja emelkedik fölül, elegáns iróniájával. Azzal, hogy miközben a legnagyobb zsákmányszerzőnek tünteti föl magát, valójában a baloldali Léon Blum könyvét viszi magával, s mellé egy bajuszkötőt. Lám, elegendő a dolgokat szellemesen csinálni – ismeri el e magatartásforma létjogát a főhős.

A három elbeszélés narrátoralakjai közül cselekvésben a kulcsot zsákmányoló ifjú megy legmesszebbre, lélekben mégis a Légős éjszakák kamasz főhőse jut legtovább. Ő ugyanis a történet végére a bűnös játékkal úgy szegül szembe,

hogy közben a valódi játék képességét is elveszíti, s megtörtén indul a felnőtt-létbe. Pedig az ő kezdeti kalandvágya a legszertelenebb. Az éjszaka titkait szeretné kifürkészni, melyek természetesen *a nemiség kimondatlan vágyában fogalmazódnak meg leginkább*. A légögyelet sem jelent az előző elbeszélésekéhez hasonló morális kihívást, inkább százféle játéklehetőséget kínál: fejtetőre lehet állítani az iskolát, gázálarcban rémítgetni és tömlővel locsolni a jámbor ellenőrt, az elsötétítés vakhomályában két parázsló cigaretta közel vagy távol tartásával összeütköztetni a szembejövő járókelőket, ugratni az éjszakai rendőrt, s legfőképpen: fölkeresni a rosszlányokat. Ám a szertelen kalandvágy figyelemre méltóan kicsinyke külső hatásokra is szertefoszlik. Elegendő egy fasiszta osztag éjszakai menetelése, vagy az alvók fáradt, békés szuszogása. Az illúzióvesztés csaknem teljes egészében belső természetű, a felismerést ama nevezetes „stílusérzék” szüli: *Csak nagy nappalokra jöhetnek nagy éjszakák*.

S hogy az írói pályaképben mégsem ez a visszavonhatatlanul felnőtté váló kamasz az utolsó gyermekhős, az *A famászó báró* három évvel későbbi nagy leleményének, az eszményi távolság megtalálásának köszönhető.

A komikum módosulásai

A kritikai szemléletmódhoz nemcsak a kamaszoknak kellett felnővekedniük, a komikumnak is el kellett veszítenie idillteremtő szubjektivitását. A *Marcovaldo*-novellákban és *A nehéz szerelmek* történeteiben a főhős már alig hordja magában az önvallomás líraiságát: nem sűríti sorsába írója traumáját, mint Pin; nem kelt részvétet, mint a szeretetteljes humorral ábrázolt lumpenpartizánok és szegény balekok, látványosan harmadik személyűvé válik, s harmadik személyű alakjának nagyobb távolságát nem kurtítják sem belső monológok, sem pedig levélbetétek, sőt éppenséggel távolságtartó ironia őrzi. Mulatságos bukásainak önmaga is tevékeny okozójává válik.

Marcovaldo például, aki a rousseau-i „jó vadember” szeretetre méltó, ám jócskán ügyefogyott XX. századi inkarnációja, *a beton- és aszfaltváros kellős közepén* keresi a Természetet, s bár anakronisztikus keresésével épp a torz valóság örökös leleplezője lesz, vágyainak tárgyát már maga sem ismeri: kontárgombász és kontármadarász, a darázscsípés „természetes gyógymódját” újságcikkből meríti. A városi ember illuzórikus természetimádata az övé. Az „*ipari civilizáció*” kritikája mellett – írja Calvino a diákkönyvtári kiadás előszavában – *jelen van itt az „elveszett paradicsom” ábrándjának éppoly határozott kritikája is*. Marcovaldo olthatatlan természetvágya mögött nincs meg már Az

elvarázsolt kertben játszadozó gyermekhősök természetélménye, következtetésképp az elvesztett éden sem sejlík föl mögüle. Ezért érezzük kissé súlytalannak viszontagságait, s ezért állapíthatjuk meg, hogy a szubjektivitás megfoghatóságának elsősre a könnyebb műfaj felé tolódás volt az ára.

Ez a könnyebb műfaj pedig nem más, mint a novellaformába öntött rajzburleszk. A novellák mindegyike ennek klasszikus struktúráját követi: a főhős vágyik valamire, különféle buktatókon túljutva vágyait eléri, ám ekkor bekövetkezik a baj, s ő hoppon marad. Marcovaldo vágya minden esetben valamilyen természeti tárgy vagy természetélmény. Gomba, nyúl, jó levegő, az esti égbolt látványa, egy szabadban töltött éjszaka és így tovább. A név nélküli város azonban, amely néhol Milánóra, néhol Torinóra emlékeztet, számtalan akadályt és ellenfelet állít útjába (utóbbiak, miként maga a főhős is, *a mesejelleg kidomborítására... hangzatos, középkori, már-már lovageposzba illő nevet viselnek*), s tárgyaival, jelenségeivel valóságos elvarázsolt kastéllyá válik: nyulai mérgezetek, égboltján hold helyett neonfelirat virít, csónakba lapátolt egyetlen homokbuckája pedig egyszer csak Marcovaldóstul megindul a vízesés felé. A hoppon maradás mindig ebből az elvarázsolt kastély jellegből, a város eredendő természetidegenségéből származik. Marcovaldo mindannyiszor csalódik; álmos, éhes, fáradt marad, vagy éppenséggel kórházba, rendőrkézre jut.

A burleskelemek gondosan kidolgozott nyelvi humorba vannak ágyazva; Marcovaldo ábrándos vágyakozását Calvino rendszeresen emelkedett, költői stílussal karikírozza, ezt pedig azonnal nyersebb tónusokkal ellenpontozza. A hold *sejtelmes sápadtságára* a jelzőlámpa *közönséges fakósárgája* válaszol, az éthordó alján maradt utolsó falatok, melyeket Marcovaldo *átszellemülten és áhítatosan* fogyaszt el, *leginkább fémes ízűek*, s ha a természet hírnöke, a szél *szokatlan ajándékot* hoz, akkor ettől legalábbis *prüszkölnek a szénanáthások*.

A novellák második sorozatában, amely az 1958-as, gyűjteményes kötetbeli kiadás után íródott, kissé fellazul az állandó struktúra – az 1963-as teljes kiadásban ezért új szerkesztési elv érvényesül, amit az alcím is jelez: *Marcovaldo, avagy a városi évszakok* –; a történetekbe szürrealista, fantasztikus elemek vegyülnek, a tárgyak keresés nélkül is megjelennek, s olykor ők maguk indítják el a cselekményt; és még a vidék-város ellentét is elhalványul, hogy helyébe lassan-lassan a közelgő 60-as évek alapproblémája, az elhatalmasodó technicizálódás lépjen. Az elvarázsoltkastély-város egyre erőszakosabban vonja uralma alá lakóit, reklámterrorja és a vidéküllúzió keserű lelepleződése (*Utazás kecskékkal*) már azt az új társadalmi valóságot tükrözi, amelyet más műfajokban Calvino ekkortájt kiszolgáltatottságként, manipulációként, labirintushelyzetként ábrázolt.

Ennek összefüggésében érthetjük meg igazán, miért tulajdonít burleszkhósnak a szerző oly nagy kifejezőerőt. A már említett előszóban ugyanis színlelt tárgyilagossággal töpreng el arról, hogy kinek is szól könyve, s mi is rejlik a legmélyén. A gondolatsort ekképp zárja le: *Vagy tán olyan könyv ez, amelyben a Szerző igen egyszerű elbeszélőformák leple alatt a világhoz fűződő tétova és bizonytalan kapcsolatáról vall? Talán olyan is. S mintha már későbbi, börtönöket, labirintusokat, poklokat megjáró hőseinek elszántságát vetítené vissza Marcovaldóba, amikor az egymástól független történeteket évszakok kronológiai rendjébe állítva hőse újabb és újabb nekibuzdulását töretlen hitként értelmezi: Marcovaldo, bukjon el akárhányszor, sohasem válik pesszimistává; mindig képes az ellenséges világ kellős közepén fölfedezni egy kicsinyke rést, amely egy hozzá illőbb világra nyílik; sohasem adja meg magát, mindig kész újrakezdeni.*

A nehéz szerelmek ciklusának korai darabjaiban, még a Marcovaldo-novellák előtt, s jóval szembeszökőbben háttérbe vonult a komikum szubjektivitása. Bennük a humor részvétlen formája, a szatírába hajló ironia jelentkezett. A *katona kalandja* (1949) és *A fürdőző nő kalandja* (1951) annak a polgári gátlásosságnak kifigurázása, amelyet a háború utáni olasz széppróza és film bőséges terjedelemben tárgyalt. Korántsem véletlen választás volt tehát Nino Manfredié, aki a katona történetéből filmbohózatot készített, maga alakítván természetesen a főszerepet is. (Ide kívánczó adat, hogy a Marcovaldo-novellák egyikéből viszont vígopera készült; a verses szövegkönyv is Calvino munkája, a cím pedig a novella eredeti címével azonos: *A pad.*) Calvino maga is írásművészete fordulópontjaként emlegeti az életműben szerényen meghúzódo kis elbeszélést, *egy árnyaltabb és kötetlenebb írásmód* első jelentkezését jelöli meg benne. S hogy ez az *árnyaltabb és kötetlenebb írásmód* pontosan mit jelent, arról az 50-es évek második felét elemző helyzetképe ad útbaigazítást: *A legújabb olasz irodalom uralkodó vonását „neo-flaubertizmus”-nak nevezhetnénk. Az író a fotó tárgyilagosságával ábrázolja a társadalmat; éleslátón ragadja meg a szavakban, a magatartásformákban, az „erkölcsiségben” megmutatkozó semmitmondó, gyámoltalan, bűnös megnyilvánulásokat. Nézőpontja azé az értelmiségié, aki ironiával, kívülről szemléli a provinciák Itáliájában zajló örök komédiát, de megengedhet magának egy csipetnyi elnézést, részvétet, nosztalgiát is. A közvetlenebb választ mégis magukban az elbeszélésekben kell keresnünk. Ezek kezdetben a fenti írói magatartást követik, s feltűnő közös formai vonásuk a helyezetek, belső történések, lelkiállapotok gazdag, aprólékos leírása. Az a módszer tehát, amely néhol egészen a „mohó leírásvágyig” fokozódik (Barilli). A korabeli kritika okkal emlegette egyrészt a XIX. századi formák felújítását –*

Flaubert, Csehov, Maupassant hatását –, másrészt pedig a „dolgozat” már-már metafizikus tisztelettel övező modern áramlat, a „látás iskolája”-ként is emlegetett francia Új Regény rokon irányát. A neorealizmus túlhaladásának egyik útja valóban a múlt századi, hagyományos formák föllelevenítésén át vezetett megoldáshoz, Calvino azonban e formákkal immár nem eseményeket beszélt el, hanem az események belső logikáját, anatómiáját tárta fel. Az Új Regénnyel pedig az eszköz azonos megválasztása rokonítja, csak hogy a leírást, mint látni fogjuk, ő a francia iskoláétól merőben eltérő módon, az agnosztikus bölcséleti alapok mellőzésével, sőt elutasításával használja. A *nehéz szerelmek* 1970-es kiadásának név nélküli kísérő tanulmánya, amely föltételezhetően a szerző egyetértésével, ha nem éppen közreműködésével íródott, pontosan és szemléletesen tájékoztat: „Calvinónak a mértani alakzat a fontos, a kombinatorika, a szimmetriák és ellentétek szerkezete; egyfajta sakktábla, amelynek fehér és fekete kockái egyszerű rendező elv szerint váltogatják egymást.” Olyan formai megoldások ezek, amelyek már a 60-as évek experimentalista pályaszakaszát vetítik előre, s különösképpen a *Té nulla* elbeszéléseihez közelítenek (ezért is kerülhetett be az 1970-es kiadásba a *Té nulla* egyik jellegzetes, ám ide éppúgy illő elbeszélése, az *Éjszakai vezetés*, a kötethez igazított címmel: *Az autós kalandja*).

Az elbeszélések szerkezetükben, hangvételükben nem egységesek. Talán minden más ciklusnál érzékletesebben igazolják szerzőjük ekkor már bevett módszerét: *Én sorozatokban dolgozom: sok-sok iratgyűjtőm van, ezekbe sorolom be alkalmi ötletekből született frásaimat vagy csupán az írásmű vázlatát. (...) Amikor valamelyik iratgyűjtő kezd megtelni, elgondolkodom, miféle könyvet kerekíthetnék belőle.*

Az alig tucatnyi elbeszélés 1949 és 1959 között készült, java részük azonban már e tízéves periódus végén. Az ironikus-szatirikus nézőpont ekkorra esetenként lírai, önironikus, filozofikus szemléletmóddá változott. Közös tartalmi elemmé a kommunikáció lehetetlensége vált. A hősöket csönd, értetlenség vagy közöny veszi körül, találkozásuknak sohasem lehetünk tanúi (egyetlen kivétel *Az olvasó kalandja*, itt viszont épp azt láthatjuk, hogy a legintimebb találkozás, a testi szerelem is mintegy „észrevétlenül” zajlik le); végzetyszerűen magányosak, kalandjaik valójában az eseménytelenség történetei. A katona ártatlanságot színélve próbál útítársnője testközelébe férkőzni; a vízben fürdőruha nélkül maradt nő önmagának sem vallja be, hogy megmentőjét csakis férfi alakban tudja elképzelni; a kimaradó feleség csupán gondolatban vétkezik; a tisztviselő nem talál társat, akivel megoszthatná mulékony örömet; az utazónak fontosabb az utazás szertartása, mint maga a megérkezés.

Újból fölbukkan – méghozzá karikírozó iróniával – a belefeledkező olvasás motívuma is. Az olvasó, akinek könyvébe már itt is egész könyvtár van belesűrítve, *a tekintetekben nem tud olvasni*, s noha végül is elcsábítják, a *könyvben sokkal teljesebb és konkrétabb kapcsolatot talál a valósággal*.

A sorozat leggazdagabb jelentéstartalmú írása *A rövidlátó kalandja*, amely a személyesebb hangvételi parabolákkal mutat rokonságot. A szemüvegét élvező Carruga, a teleszkópnevű Palomar előfutára, *mohó érzékelésvágyával* a világot apró rezdüléseiben látni és leírni kívánó szerző közeli rokona. Humoros végzetében a kívül maradni vagy részt vállalni dilemmája fogalmazódik meg, szemlélődni vagy élni formában: szemüveg nélkül Carruga nem látja a valóságot, szemüvegben viszont – minthogy így nem ismerik föl – kireked belőle. A zárókép halálsejtető, szorongató atmoszférája pedig egyenesen Kafkát, Buzatit idézi: *Amilcare Carruga leült. Az éjszaka csak nagy árnyékpásmákat hagyott állva a sétányon. Föltenni a szemüveget vagy levenni, itt tökéletesen mindegy volt. Amilcare Carruga megértette, hogy nagy-nagy öröme, melyet az új szemüveg szerzett neki, talán az utolsó volt az életben, s most ennek is vége*.

A ciklus záródarabja, *A költő kalandja* meg éppenséggel művészi értékváltságról tanúskodik; arról a személyesről, amely majd *A nemlétező lovagban*, s még inkább *A szavazatszedő* egy napjában teljesedik ki, no meg – a végsőben Ginsberg kötetecímét visszhangozva – arról az általánosról is, amely az amerikai beatnemzedék költőiből ekkortájt reménytelen üvöltést csalt elő. A kommunikáció egyéb formái mellett immár a művészi kommunikáció is lehetetlennek bizonyult: *Usnelli fejében kavarogtak a szavak; sűrűn, kuszan, egymás hegyén-hátán, hézag nélküli sorokban, míg végül teljesen egybemosódtak, egyetlen gomolyaggá álltak össze, amelyből még a betűhurkok apró fehérje sem látszott ki, csak a feketeség maradt; a teljes, áthatolhatatlan feketeség, amely olyan reménytelen volt, akár egy üvöltés*.

Egyetemes számvetés a parabola nyelvén

A tudathasadásos világ

A Marcovaldo-burleszkek és a nehézszerellem-kalandok írásának korai szakaszában, közvetlenül a sikertelen regénykísérletek után született meg *A kettészelt őrgrof* bizarr, meseszerű, ám szürrealista elemeivel is igen valóságghű története. A műfajjal – amely az *Eleink* trilógiában később még kétszer vizsgatért – a kritika nemigen tudott mit kezdeni, a bírálók legtöbbje meseként emlegette – nálunk a meseregény elnevezés honosodott meg –, de mivel ez a definíció a mű főhőiséhez hasonlóan kissé féloldalas volt, kiegészítésül szinte mindenki hozzátette a Vittorini-féle kettős paradoxont is, mondván: a „mesei töltésű realizmus” és a „realista töltésű mese” calvinói vegyes műfajainak utóbbikáról van itt szó. Kötetünkben a már megszokott, ám a kiegészítések tanúsága szerint is módosításra szoruló „mese”, „meseregény” műfajmegjelölés helyett a „parabolaregény” elnevezést fogjuk használni, amely pontosabbnak látszik, s a parabola műfaj gyakoribb alkalmazása miatt nálunk közhasználatú is.

A félbehasított és kettős alakban tovább élő ember bizarr története voltaképp játékos tollpróbának indult, a komikum elsúlytalanodásának jegyében, úgy, ahogyan azt a Marcovaldo-burleszkeknél láttuk. *Önmagammal és minden-nel meghasonlottan, mintegy kikapcsolódásképpen kezdtem írni* – árulja el tíz évvel később Calvino. Ám a münchenhauseni nagyotmondás felszíne alatt hamarosan – és azt kell mondanunk, törvényszerűen – filozofikus mélyrétegek tűntek elő. Hiszen a kiinduló kép személyes, társadalmi-politikai, sőt világválság hangulatában érlelődött regénytémává, így hát ha eredetileg mesei fantázia terméke volt is, hamarosan szürrealista mélylélektani asszociációkkal itatódott át, míg végül Münchhausen báró helyett inkább Aragon nevezetes kísértetére emlékeztetett, akinek – idézzük Aragont – „szorongva és rettegve nyújtottunk kezét”. Íme a mű genezisét megvilágító Calvino-idézet: *A hidegháború kellős közepén éltünk; a levegőben feszültség érződött, valami süket ízekre szakadás, ami ha nem is öltött látható alakot, egész lelkiünkre ránehezedett. S lám, egy merőben fantasztikus történet kibontása közben azon kaptam magam, hogy észrevétlenül megfogalmazom e sajátos pillanat gyötrő érzéseit, mi több, a kilábolást is sürgetem.* A kor alapvető, gyötrő életérzésének a kettévált ember tökéletes jelképévé vált: *Kettéhasított, csonka, féloldalas, önnön ellensége a mai ember; Marx „elide-*



genedettnek” mondta, Freud „elfojtottnak”; oda a régi harmónia, a kor új teljesség után kiált.

A kép metamorfóza egyszersem új írói látásmódot is teremtett. A valóságot eladdig komikummal deformáló szerző bizarr ötletével új kifejezőeszközzé lett: a valóság groteszkké torzításának módszerére. Vagyis olyan műfajra, amelyet jeles magyar művelője, Örkény István ekképp jellemzett: „látszólag nem veszi komolyan a világot, pedig valójában talán csak ez veszi igazán komolyan”. Amely tehát ugyancsak humort fordít szembe a nyomasztó valósággal, csak épp a keserűbb és bölcsebb ariostói, swifti, voltaire-i fajtából valót.

Hősenek mozgásteret és emberi arcot keresve Calvino először olvasmányélményeit hívta segítségül. A két „félemler” írói jellemzéséhez Stevenson két regénye, a „Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete” és „A ballantraei örökös” szolgáltatta neki a mintát, olyan két mű tehát, amely a nyitókép átlényegült tartalmához illőn szuggesztíven eleveníti meg az emberi lélek mélyén megbúvó rémséget. Így hát kiindulásképpen „jó” és „rossz” vált külön Terralba kettévált grófjában. Csakhogy Calvinót korántsem e két erkölcsi kategória ütköztetése érdekelte. A Gonosz embercsonkban sokkal inkább annak a magatartásformának következetes képviselőjét igyekezett megformálni, amelyet A Pó fiataljai levélíró hőse – egy valóságos ízekre szakadást jelképpé emelve – önpusztító programként hirdetett: *Lételemünk az ízekre szakadás (...), átállok a másik oldalra: a hangyákéra vagy akik jönnek*. Terralba gonosz félgrófja tehát elsősorban a már „átállt” ember, aki Calvino jelképszótárában első jelentéssel a történelmi pesszimizmus szinonimájaként szerepel. Ezzel a kulccsal fejthető meg ötödik fejezetbeli hitvallása is: *Egészben éltem, s minden természetes és zavaros volt előttem, üres, mint a levegő; azt hittem, mindent látok, pedig az csak a felhám volt. Válnál csak te is ketté – és kívánom, hogy így legyen, fiú –, olyan dolgokat értenél meg, melyeket a közönséges, teljes értelem nem képes fölfogni. Elveszítenéd a magad és a világ felét, de a megmaradt fél ezerszer gazdagabb és különb lenne. S akkor magad is azt kívánnád, hogy hasonlóan hozzád, hasadjon ketté és szenvedjen minden, mert szépség, tudás és igazság csak abban van, ami széjjelszakadt.*

A fenti kulcs birtokában az is könnyen belátható, hogy a gróf jószágos féloldala meg a könnyű optimizmust, ennek paroxizmusig vitt gyakorlatát szemlélteti. Hiába a másikkal ellentétes, felemelő program: *bennem most olyan együttérzés él, melyet azelőtt, egészkoromban nem ismertem: a világ minden csonkaságával és hiányosságával közösséget érzek. Ha velem jössz, Pamela, megtanulod a mások baját elszenvedni, s a magadét az övék enyhítésével gyógyítani*. A naiv jószág – a kritikátlan hit – nem eredményezhet mást, mint önmaga

fonákját: akinek a Jóságos mankót ajándékoz, annak fegyvert ad kezébe, mellyel majd feleségét csépelheti, akit pedig a „ne ölj” parancsára megfoszt az ellenállás utolsó lehetőségétől, azt egyszersmind életétől fosztja meg: ártatlannak és vétlének tucatjaival együtt akasztófára juttatja. A metsző ironia pedig nem hagy kétséget az írói állásfoglalás felől: *a Jóságos virágot vitt a sírokra, és vigasztalta az özvegyeket és árvákat.*

A féloldalasság konkrét jelentéstartalmát azután az újabb hősök tovább bővítik. A hugenották és a leprások, valamint Pietrochiodo mester és Trelawney doktor ellentétpárjával a valóság lassan-lassan újabb két végső pólus, a szélsőséges elkötelezettség és a szélsőséges kívülállás magatartásmintái köré rendeződik.

Hogy e két magatartásforma miféle féloldalasságot eredményez, ha követője tudós, arra az ácsmester és az orvos alakja közvetlenül a valóságba átemelhető, alig-alig stilizált választ ad. Pietrochiodo, aki *szakavatottan és odaadóan* gyártja a grófnak a különféle halálmáquinasokat és kínozóeszközöket, s igyekszik nem törődni azzal, miféle célt szolgálnak mesterművei, a következményetika XX. századi negatív főszereplője. *Nem szabad arra gondolnod, mire valók. Tekintsd őket pusztá gépezeteknek* – mondja a narrátorfiúnak tökélyre fejlesztett bitófáiról. Calvino bevallotta az atombombát gyártó mai tudós vagy technikus alakját mintázta meg benne.

A jóval szelídebb ironiával ábrázolt Trelawney doktor viszont a kívülállás két lábon járó kritikája. Az ő mestersége az emberiség javát szolgálná, ő azonban mégsem gyakorolja: *a betegekkel nem foglalkozott, csak a tudományos felfedezései érdekelték. (...) Előbb egy tücsökkór (...). Aztán a földjeinket egykor elborító tenger maradványai (...). Végül, életének utolsó nagy szenvedélye, a lidércfény. Meg akarta találni a módját, hogyan ejthetné foglyul, és hogyan állandósíthatná.* Vétke azonban nemcsak a kötelességmulasztás negatívumában fogalmazódik meg, hanem – Babitscsal szólva – „cinkos némaságában” is: Sebastianát, az öreg dajkát az ő gyáva kívülállása juttatja egészségesen a leprások közé.

A tudós felelősségénél azonban Calvinót sokkal személyesebben érintette az írástudóé, a művészé. Hisz emlékezzünk csak vissza: az új baloldali kultúráért harcoló Vittorini két évvel *A kettészelt őrgróf* megírása előtt tette le a tollat, mivel a művészi-politikai elkötelezettséget és a személyes véleményszabadságot nem tudta többé összeegyeztetni. Az integrálódás kérdése tehát most már a felnőtt értelmiségi, a művész szemszögéből vetődött fel: a részt vállalni vagy kívül maradni örök értelmiségi dilemmájaként. A hugenották és a leprások szembeállítása az elkötelezettség efféle, személyes problémáját sűríti magába.

A hugenották, akik számkivetettként bizalmatlansággal körülbástyázott, valási rendszabályokkal egybetartott, zárt világban élnek, s már-már vezeklő önsanyargatással művelik földjüket, üres moralizmusukkal féloldalasak. Tartalom nélküli, üres dogmákká merevedett vallás az övék. *Amikor átkeltek a hegyeken, elvesztették szent könyveiket és kegyszereiket, így hát nem volt többé Bibliájuk, amit olvashattak volna, de nem tudtak már misét mondani, szenténeket énekelni, imádkozni sem. (...) S minthogy azzal sem voltak tisztában, mi a bűn, nehogy hibázzanak, megsokszorozták a tilalmakat. Puritánságuk, aszkétaszorgalmuk a kapitalizmus protestáns eredetének Max Webert idéző illusztrációja.* Formalizmusuk azonban – bár erről Calvino árulkodón hallgat, s csak a leprások jelképrendszerének irodalmi jelentéseit fölfedve enged következtetni rá – a művészi elkötelezettség dogmatikus, zsdanovi normákon alapuló tízparancsolatának áttételes megjelenítése.

Mert e csupatilalom-felekezet ellenpárjáról, a leprások féktelenül tobzódó faluközösségéről Calvino már kimondja, hogy az ő mámoros, zenélő-éneklő kívülállásuk a *hedonizmust, a felelőtlenséget, a vigadva romlást, az esztétizmust mint betegséget szemlélteti, s bizonyos fokig a jelenkori, de az egyetemes művészi és irodalmi hanyatlást is.* Példaként zárójelben az Arcadia kört említi, melynek tagjai a történelmi korból kilépve antik nevet választottak maguknak, s idillikus pásztori költészetet műveltek. A közelebbi példa, a hugenottákkal szemléltetett ellenpélda kimondásához szemlélatomást erős volt még benne az érzelmi kötelék, s még hosszú ideig erős is maradt: a fél évtizeddel későbbi újabb parabolában, *A famászó báróban* is csak egy elejtett félmondat világítja meg a párhuzamot: *Tudvalevő, hogy a forradalmárok a konzervatívoknál is merevebben kötődnek a formákhoz.*

A parabola műfaj Calvino által alkalmazott megvilágító, példázat változata természetes evidenciával kínálja a föltárt kór gyógy módját, s a gróf két fele a regény végén – valódi mesei fordulattal – annak rendje és módja szerint egyesül is. Calvino meséje azonban ugyanakkor sokkalta realistább annál, semhogy beérné e pusztán mesei, tehát valóságkorrigáló megoldással. A „minden jóra fordult” meseszerű záróformula után a történet még folytatódik; azt mondhatnánk, „utóirata” és „epilógusa” van. Előbbi egy korlátozó értelmű félmondatból áll: *persze egyetlen gróf még nem elég ahhoz, hogy teljessé váljék az egész világ.* Utóbbi pedig, a befejező képsorral, Stevenson „Kincses sziget”-ének kalandmegtagadó parafrázisa lesz: Stevenson egykori regényhőse, Trelawney ezúttal a kalandvágó ifjú Jim Hawkins nélkül száll hajóra. A mesei korrekció ezzel a természetes vágyak és megvalósítandó eszmék valós távolába helyeződött át, s megmaradt a tudat pesszimizmusával és az akarat optimizmusával ábrázolt póre valóság.

A narrátorfiúcska újabb Jim Hawkins tehát. Pontosabban ennek cselekvési lehetőségektől megfosztott alakmása, új történelmi korhoz igazított kései utóda. A groteszk műfajával visszacsempészett szubjektív hangnem azonban a legelső alakmással, Pinnel is rokonítja. S nemcsak abban, hogy ő is apátlan-anyátlan árva, s hogy Trelawney doktor az ő Koma-féle „nagy barátja”, akit elveszítvén újabbak keresésére indul (hugenották, Esaù), hanem abban is, hogy hasonló érzékenységgel éli át a vérontás szenvedélyét. „A kettészelt őrgrófban – állapítja meg találóan Calvino egyik monográfusa (Germana Pescio Bottino) – az a tébollyá fajult kegyetlenség teljesedik ki, amely a Pókfészkekben a háborúból táplálkozott, és vérrel bélyegezte meg a nyomorúságtól és bűntől amúgy is sokat próbált emberiséget.” Ez a kiteljesedett kegyetlenség a narrátorfiú csatatérleírásaiban a Pin-féle érzékenység alig rejtettebb formáját, az elborzadás naturalizmusát hívja elő:

Valóban, az ösvény, amelyen poroszkáltak, telis-tele volt lótetemmel; némelyikük hanyatt, patáit égnek meresztve hevert, a többi hasmánt, földbe túrt pofával fekiúdt. (...)

– Amikor a ló érzi, hogy hasba szúrták – magyarázta Curzio –, igyekezni visszatartani belső részeit. Egyik hasra fekszik, másik hanyatt fordul, hogy a bele ki ne omoljon. De a halál így sem késlekedik elragadni őket.

Minthogy azonban ez a fiúcska már a groteszk látásmód birtokában van, ugyanezt a tablót karikatúráként is képes láttatni:

(...) sürögtek-forogtak az orvosok, egymás kezéből kapkodták a csipeszeket, fűrészeket, tűket, levágott végtagokat és spárgatekercseket. Holttestről holttestre haladtak, s mindent elkövettek, hogy a halottakat életre keltsék. Itt egy kis fűrészelés, ott egy kis varrás, tömítés a sebbe; az ereket, akár a kesztyű ujjait kiforgatták: egy perc, s már több volt bennük a madzag, mint a vér, de be voltak foltozva, és lezárva kerültek vissza a helyükre. Ha egy páciens meghalt, ép porcikáival a társát toldozták ki. És így tovább. A legtöbb vesződséget a belek okozták: ha egyszer kiomlottak, sehogy se lehetett őket visszagyömöszölni.

S ez a fiú bölcsebb, rezignáltabb is Pinnél. Már nem keresi a felnőttek elismerését – azaz nem kíván integrálódni –, de A háborúba lépés és Az avantgardisták Mentonban narrátorának szembeszegüléséig még nem jut el. A kinn vagy benn történelmi játékában Trelawney doktor teljes távolságtartását követi. Féloldalassága azonban még életkorából következik. Az ember néha azt hiszi magáról, hogy nem teljes, pedig csak fiatal – mondja a történet végén, amikor a Légős éjszakák majdani narrátorához hasonlóan már ő is szembenéz a felnőtt-korral, tapasztalatokkal a háta mögött, s noha kissé szorongva, csöppet sem megadón.

Terralba féloldalas birodalmán rajta kívül még három teljes alakkal találkozhatunk. Ők azonban nem kínálhatnak követendő, felnőtt modellt, mert *aligha jelentenek többet a cselekményben betöltött szerepüknél*. Teljességük megtevésthetetlenségükben rejlik. A pásztorlány, Pamela jellemrajza ezzel többé-kevésbé ki is merül, *ő a női valóságérzék vázlatosan megrajzolt ideogramma*ja csupán. Az öreg dajka emberi alakja ennél jóval gazdagabb, *ő viszont valószínűtlen életkorával (ő szoptatta a Terralba nemzetség minden újszülöttjét, ő vette ágyába minden férfi sarját, s ő fogta le minden távozó szemét)* valóság fölöttivé, mitikus ósanyává nő. Valóságérzéke is több mint női: ósanyai. Minthogy egy egész nemzetség, egy egész világ egybefogásáért felelős, teljességgel képtelen a két fél embercsonkot két külön emberként kezelni: *megszidta az egyik felet a másik gáztetteiért, a másiknak meg olyan tanácsokat adott, melyeket csak emez fogadhatott volna meg*. A harmadik teljes emberből, a rövid időre fölbukkanó öreg gróf alakjából is eleven portré született. Aiolfo megtevésthetetlensége látnoki képességein alapul (*mintha csak előre látta volna, hogy fia ilyen szomorú, elvadult állapotban jön vissza*), emberi teljességét pedig tiltakozással fölérő halála jelzi, melynek egyedüli tanúi a kizökkent idő tébolyult madarai: *Senki sem ápolhatta, mert bezárkózott, s a kulcsokat eldugta. Ágyát körülörpödték a madarak*. Mióta a betegség levette lábáról, megállás nélkül fölötte keringett, verdezett valamennyi.

A hősök szimmetrikus elhelyezése és funkció szempontú jellemzése a parabolát ennek tanmesei, didaktikus példázat változata felé billenti. Calvino itt leginkább a felvilágosodás korának népszerű francia műfajából, az Olaszországban is *conte philosophique* néven ismert és művelt tanító-vitázó célzatú szépprózából merített. Legközelebbi példája minden bizonnyal Voltaire volt, no meg a valóságot hasonlóan groteszkké torzító angol Swift. Ám irodalmi előzményeitől eltérően *ő a példázatban egyszerre több műfajt ötvözött, és sajátosan lírai hangot ütött meg*.

Az ötvözet egyik komponense a már-már elmaradhatatlan karikatúra és burleszk. Ez nemcsak a tábori kórház ütközet utáni csendéletét teszi komikussá – lásd a fenti példát –, hanem a történet megannyi más színterét is: a csata előtti haditanácson a császár és főtisztjei *szájukban tartván a térképre biggyesztendő jelzőtüket, csak dűnnöögve tudtak beszélni*; a temetőben a parasztok *nyesőollókkal és vasvillákkal kergették meg a lidércfényre vadászó doktort*; az idilli erdőben a terralbaiak a *Parlagi emberhez hasonló baleknak mutatkoznak: ha a kecskéket betérítették a felső szobába, a kacsákat meg az alsóba, ők már nem fértek be*. (...) Így aztán Pamela anyja a szalmakazalban aludt, apja egy üres hordóban, *ő maga pedig egy fügefa és olajfa közé kikötött függőágyban*. Pamela alakjához

fűződik az ötvözet másik alkotóeleme, az ugyancsak elmaradhatatlan mese is, legalábbis ennek klasszikus típusa. A mesék erdei kunyhójában lakó állatok, akik éjszakára még gazdáikat is kiszorítják otthonukból, a Gonosz gróf elől menekülő Pamela hű segítőtársai lesznek, akik, ha kell, az emberi szóból is értenek. A modernebb nagyotmondó mesetípus az alaphelyzet megszületésekor színesíti a parabolát, olyasféle narrátori mesemondó fordulatokkal, mint a második fejezetbeli: *Elég az hozzá, hogy nagybátyám másnap kinyitotta megmaradt fél szemét, fél száját, s tárgul fél orrcimpájával lélegzetet vett. A Terralbák erős szervezete diadalmaskodott. De megfér ebben a parabolában a realista elbeszélés is: a szürrealista kezdet után a történet valóságos közegben, a részletek materiális hitelességével folytatódik. Ez a hitelteremtő törekvés még a valószerűtlen elemekre, a szürrealista alapötletre és a mesebetétre is kiterjed. A lovagló gróf leírása a realizmus teljes illúzióigényére vall: különleges nyერget készítettett, ennek egyik kengyeléhez odaszíjazta magát, a másikkra meg ellensúlyt függesztett. A mesebeli erdei kunyhó pedig szalmakazlával, kaptáiraival, emeleti szobájával az itáliai tanyaházak már-már szociografikus pontosságú megjelenítésévé válik. De hát a groteszk – a műfajötvözet meghatározó eleme – épp e realista kontraszt mellett töltheti be igazán szerepét. A fonák valóságot akkor képes igazán fölfedni, ha a maga képtelensége előbb-utóbb a mindennapos valóság képtelensége lesz. Atombombagyártók, lidércfénykergetők, merev formalisták és léha szabadgondolkodók képtelensége.*

A groteszk műfaj természetes távolságtartása az írói szubjektivitásnak is újból teret adott. Ennek egyik megjelenési formája a regényben a főntebb már példán is bemutatott elborzadó naturalizmus. A fenyegető apokalipszis diktálta új hangnem az egész első fejezeten végigvonul, s hamarosan az önmagából kivetkőzött természet szorongást keltő motívumával párosul: a csatatér fölött keringő golyák, fajtájukat meghazudtolva emberhússal táplálkoznak. Ez a kép mintegy előtanulmányként hitelesíti az emberi természet rohamosan bekövetkező hasonló átváltozását. A gróf rémtetteit előbb még ösztönös szörnyülködéssel fogadó terralbaiak utóbb már szépséget is fölfedeznek e vérengzésben: *Az összeaszott holttetek és a macskadögök három napig himbálóztak a bitófán, eleinte senkit se vitt rá a lélek, hogy bámulja őket. De hamarosan rájöttünk, milyen impozáns látványt nyújtanak, vélekedésünk is ezerféle érzelemmé szakadozott, s végül már alig tudtuk rászánni magunkat, hogy leszedjük a tetemeiket, és széjjelbontjuk a hatalmas masinériát.*

És ugyanez a motívum, az önmagából kivetkőzött természet motívuma teszi egyetemessé, emeli háborújelképpé a gróf két féloldalának regény végi párba-ját: *az ég megremegett, akár egy kifeszített hártya, a mormoták üregeikben földbe*

vájták körmüket, a szarkák szárnyuk alá dugott fejfel fájdalmasan tépdesték tollukat, a giliszta befalta saját farkát, a vipera önmagába mart, a darázs kőbe eresztette fullánkját; minden önmaga ellen fordult.

A naturalista leírásokra groteszkül felelő humor a szubjektív hangnem másik megjelenési formájához, az ironiával ellenpontozott önvallomásos lírához vezet át. A már idézett monográfiászerző e líraiság felől közelítve egyenesen „Calvino önmagára ismerésének lírai pillanata”-ként definiálja a művet. Kissé óvatosabban fogalmazva azt mondhatnánk: a távlati rövidülés kezdeti szűkebb optikája helyett itt már közelképet kapunk, azaz a narrátorfiú elbeszélő énje mindinkább egybemosódik a valóságos elbeszélő énnel. A regény zárószorai már közvetlen lírai visszaemlékezésként értelmezhetők: *Aztán eljött az a nap is, amikor Trelawney doktor magamra hagyott. (...) Nem vettem észre semmit. Az erdőben kuksoltam éppen, és meséltem magamnak. Későn tudtam meg, mi történt; futottam a partra, és kiáltoztam: – Doktor! Trelawney doktor! Vigyen magával! Nem hagyhat itt egyedül! – De a hajók már belevesztek a messzeségbe, s én itt maradtam, ebben a felelősséggel és lidércfényekkel teli világban.*

S ezzel a mű geneziséhez érkeztünk vissza. Az ifjúi (erdei) mesemondásból a felelősség megismerése után a játékos tollpróbát és az elkötelezettséget egyaránt magába foglaló, „teljes” írói vállalkozás született.

A harmónia lehetőségei

A keletkezés időpontja itt is rávilágít a korhangulatra – írja Calvino *A famászó bóróról*, figyelmünket a dátumra irányítva, melyet a múlt századi nagyrealisták dokumentatív igényével gondosan feltüntetett regénye utolsó lapján: 1956. december 10.–1957. február 26. Az átértékelés időszaka ez, újra kellett gondolnunk, milyen szerepet tölthetünk be a történelmi folyamatban (...), meg kellett találnunk a megfelelő viszonyt személyes lelkiismeretünk és a történelem valóságos menete között.

Nem kevesebbről volt tehát szó, mint arról, hogy az elvközösséget vállalni már nem tudó, pártjától elszakadó értelmiségi föltette magának az örök „mit kell tenni?” kérdést, amely kevésbé burkolt megfogalmazásban, személyes használatra így hangzott: miként legyen az író elkötelezett, ha egyszersmind önmagához is hű akar maradni? Az új regényparabolának így voltaképpen az előzőben meghirdetett emberi teljesség korhoz és személyhez illő gyakorlati útját-módját kellett megfogalmaznia. Az önpusztítás következetes végiggondolása után most az önépítés éppoly következetes végiggondolásán volt a sor.

Ha hihetünk az *Eleink* bevezetőjének, a fantázia szülte kiinduló kép itt is régebbi keletű, s a *fiúcska, aki fölmászik egy fára* (...), s nem hajlandó többé lejönni a földre, csak lassacskán öltött személyes vonásokat, hogy azután a fentieknek megfelelően minden addiginál hívebb önarcképpé teljesejék ki: *Szokatlan dolgot idézett elő bennem ez a regényalak: komolyan vettem, hinni kezdtem benne, azonosultam vele.* Ám az életrajzi adatok alapján okkal föltételezhetjük, hogy a kép már keletkezése pillanatában is személyes természetű volt: e m l é k k é p, amelyben az elvágódás vállalhatóbb formája, a gyermeki daccá lirizált nosztalgia fogalmazódott meg. Cosimo jellemformálása mindenestre az elvágódás elutasításából indult ki: *Mi legyen a története? Meneküljön talán az emberi kapcsolatok, a társadalom, a politika és a többi elől? Nem, ez túlságosan kézenfekvő és semmitmondó lenne. A játék csak úgy érdekelt, ha ebből a figurából, aki nem hajlandó a földön járni, mint a többiek, nem mizantrópot formálok, hanem szüntelenül embertársai javát kereső, kora mozgalmaiba bekapcsolódó embert, aki az élet minden színterén tevékenyen jelen akar lenni. A jellemnek látszólag ellentmondó a priori cselekedet ezután – jellegzetes calvinói paradoxonnal – épp a szándék egyetlen lehetséges megvalósítási módjává minősül át. Mert a gondolatmenet így folytatódik: Sohasem feledve azonban, hogy ha a többiekkel valóban e g y ü t t akar lenni, egyetlenegyet tehet: különvállik tőlük, s életének minden órájában, minden percében makacsul viseli önmaga és a többiek előtt terhes másságát és magányát, költői, felfedezői, forradalmári elhivatottsággal.*

A famászó fiúcska ezzel a „kívülállóként részt vállalni” paradox írói-emberi magatartásforma jelképe lett. Szintézist hozó regényalak, a távolságkereső kamaszhősök utolsó alakváltozata, aki ugyan a földről is elrugaszkodott már, de a mesék és mítoszok égisz alá helyett – az ember–történelem–természet hármassága jegyében – valóságos fák valóságos magasáig küszölt fel csupán, ahonnan a föld még valóságosan elérhető. Más szóval, megtalálta az eszményi távolságot, s ezzel fölmutatta a korral való együttélés vállalható formáját: a „földközeli integrációt” (Cases). Nem minden tanulság nélkül való, hogy a fantasztikum és a groteszk alkalmazásában Calvinóval rokon Tommaso Landolfi, alig néhány esztendővel korábban a messihi világűrbe, örökös föld körüli röppályára lőtte ki a maga regénybeli alteregóját.

S minthogy *A famászó báró* parabolája jóval közelebb áll a regény műfajhoz, mint *A kettészelt őrgrófé*, a hasonlóan jelkép funkciójú Cosimo jellemrajzában több a hús-vér emberi vonás. A tizenkét éves gyermeket nem utolsósorban csökönyössége teszi képessé rendkívüli vállalkozására, csökönyösségét pedig újabb emberi gyarlóság: az indulatos vérmérséklet táplálja. Egész családjá ellen (vagy talán a társadalom, az egész világ ellen?) forrt benne a düh, midőn egyszer,

még lenn a földön, igaztalanul megbüntették. Gyarló emberi tulajdonságai azonban a cselekmény során lassacskán elveszítik hitelteremtő funkciójukat, s épp az ellenkező előjelű, hitelrontó irónia eszközeivé válnak. Az első napok próbáját kiálló hős, aki tehát már útban van a törvényhozói, a megváltói nagyságrend felé, egyszerre csak a cseresznyefán kuksolva, tudatának szórakoztatóan csapongó darabkáival, az emberi sottogást a cseresznyeszemek beszédének véli. Később, még meggyőzőbb próbákkal a háta mögött, váratlanul még profánabb színben tűnik föl előttünk. Felnőttkori fékevesztett testi vágyáról ezt olvashatjuk: bármennyire igyekezett fegyelmezni magát, s elfogadható módon kifejezni érzéseit, torkából bőgésre, nyávogásra emlékeztető hangok törtek föl. Az ombrosaiak, akik már megszokták, ha föl is ébredtek rá, nem rémültek meg; a másik oldalukra fordultak, s csak annyit mormoltak: No, a báró megint nőt keres. Adná az ég, hogy mielőbb megtalálja, s alhassunk békében. A regény vége felé pedig, ékes bizonyságául annak, hogy ez a csúfondáros irónia a harmóniára szomjúhozó, s a világot örülnék látó, keserűen bölcs Ariostóéval rokon, aki minden bajok forrását az értelem és a szenvedély összebékíthetetlenségében látta, Cosimo szenvedéllyé nőtt szerelme ariostói véget ér: valódi örülethez, örjögző tébolyhoz vezet. A világlátás rokonságát pedig leghívebben Calvino szavai illusztrálják: A hazai költők közül legközelebbinek, s egyben a legtitokzatosabb módon vonzónak Ludovico Ariostót érzem, (...) ezt a XVI. századbeli szkeptikus olaszt, aki a reneszánsz kultúra alapján illúzió nélkül szemléli a valóságot, s miközben Machiavelli ugyanerre az önámítás nélküli szemléletre rideg politikai doktrínát épít, ő makacsul mesét sző...

Persze Cosimo jellemrajzában azért mégiscsak a karizmatikus vonások kekednek fölül. Ha groteszkké torzítva, ha iróniával lefokozva is, mégiscsak nagy formátumú vállalkozás az övé. A meséből merített ars poeticának megfelelően a próbákkal szembenéző emberé. Akinek ráadásul – fontos adalék – nincsenek csodás sípot ajándékozó vagy útmutató segítőtársai. Aki a célhoz vezető, a követendő „szabályt” önnön tapasztalataiból meríti, hogy azután következetesen alávesse magát neki. Egyszóval, aki írójának eszményi hős-alakját testesítve meg, önként vállalt, szigorú szabályok követésével teljesíti be önmagát. Győzelmet nem ígérő korokra is érvényesítve ezáltal az ars poeticát: tudatosítani kell az emberekben azt, hogy akkor sem vagyunk kisebbek, hogyha harcunk reménytelen, hogy az emberi méltóság azon múlik, miként nézünk szembe a világgal, még ha vesztesek maradunk is.

A jellem hősi dimenziója és állandó ironikus lefokozása, azaz hit és hitetlenség intellektuális játéka ekképpen végigkíséri az egész művet. S nemcsak az irónia mögött búvik meg – lírai, elégikus árnyalatokkal jelezve – a harmó-

niavágy, hanem a harmónia tulajdonképpen műfaja, a regényben betétként szereplő utópia is újra meg újra iróniába hajlik. Hiszen a mintát itt meg az a Fourier szolgáltatja, akit egyik kortársa „az utópisták Ariostójá”-nak nevezett el. Fourier szellemében – úgy, ahogyan Calvino értelmezi – Cosimo még bizarr vállalkozásával is a valóság keretein belül maradhatott volna, hisz *vágyaink minél személyesebbek, annál inkább az egyetemes harmóniát szolgálják*. Ehelyett azonban regénybeli utópistaként is a mesék birodalmába kalandozik el, s a fák világát dicsőítő művének ironikus befejezést szán: nekifogott *A Fák on Alapított Eszményi Állam Alkotmánytervezeté-* nek, amelyben *leírta a képzeletbeli Fa-Köztársaságot, ahol csupa igaz ember él. Törvényekről és kormányokról szóló értekezésnek szánta, ámde frás közben elhatalmasodott rajta a szokásos mesélő hajlam, amely kusza történetekre indította, így aztán kalandok, bajvívások, házassági jogszabályokat illusztráló pajzán históriák zagyvaléka lett az egész. A könyv epilógusa pedig így hangzott volna: a szerző, minekutána megalapította a fákon a Tökéletes Államot, s az emberiséget e boldog világba költöztette fel, lemászott, és a lakatlan földön élt tovább.*

A fák koronái közé emigrált fiúcska indító képe önként kínálta a cselekmény időhátteréül a természetmagasztaló kort, a felvilágosodást. Annál is inkább, mert a fény százada egyben az emberi teljesség jelképének is pompásan megfelelt. S nem is elsősorban hatalmas, átfogó szellemi vállalkozásaival, hanem inkább a rációba vetett hitével, amely a mítosz és az azonos funkciót betöltő vallás térvessztése után a világértelmezés, tehát a létbiztonság, s így végső soron a harmónia lehetőségét ígérte.

Cosimo pesze – ha mégannyira a fák lakója volt is – nem lehetett a rousseau-i „jó vadember” illusztrációja, benne az enciklopédisták mindentudás-vágyának és a ráció mindenhatóságát hirdető filozófusok világszervező hitének kellett megtestesülnie. Ezért sorakoztak *levegőbeli könyvespolcain Diderot és D'Alembert Enciklopédiájának kötetei, ezért levelezett Európa legnagyobb filozófusaival és tudósaival, ezért vált – mint Voltaire mondta Diderot-ról – „pantofillá”, azaz minden iránt vonzódó emberré: ezért tanulmányozta az öntözés tudományát, a nyelvjárásokat, az emberek és a madarak ezerféle nyelvét, a természet szavát, s ezért elmélkedett a királyságról és a köztársaságról, a különféle vallások igazáról, a kínai szokásokról, a lisszaboni földrengésről, a leydeni palackról meg a szenzualizmusról.*

S minthogy alapvetően etikai fogantatása miatt Cosimo alakjának erkölcsi portrévá kellett teljesednie, a felvilágosodás kori mintákat ehhez a *történet* barátok olasz felvilágosultakról és jakobinusokról szóló kutatásai szolgáltatták. E minták árnyalhatták azt a korabeli általános embereszményt, amely az akarat,

az értelem, a szabadság és az igazságérzet kategóriáira épült, s amelyet Calvino az igaz emberség kategóriájával egészített ki, megalkotván többek között a szabadság–egyenlőség–igaz emberség már említett hármasságát. Hogy azután ezt is szelíd ironiával ellenpontosította, s az *egyenlők, a szabadok és az igazak világhatalmaságának* cosimói fantazmagóriájaként tüntette föl, az már természetes logikával következik a fentiekből. Mindenesetre, a kiinduló kép immár a történelemben is mélyen gyökeret eresztett, Cosimo felvilágosodás kori típusalakká formálódott azzal, hogy szándékát elszántan véghezviszi; hogy a robinsoni példát követve észszel, értelemmel, leleménnyel lakhatóvá varázsolja kies-kietlen birodalmát; hogy a fák között is *civilizáltan, embertársai és a maga méltóságát szem előtt tartva* él és hirdeti, hogy számára az a nemes és tiszteletré méltó ember, *aki mindig becsületesen jár el*, s hogy a közös érdek szolgálatában mindenféle rendű és rangú mesterember szövetkezhet vele, *amennyiben mestersege tisztes*.

Mivel az értelem és a szenvedély Ariostónál tapasztalt szembeállítását a felvilágosodás korának is kedvelt gondolata volt – „az ész megmutatja nekünk a célt, a szenvedélyek pedig eltávolítanak tőle”, írja például a „Narcisszus” előszavában Rousseau –, a regény női főhőse, Viola is szervesen e történelmi korhoz kapcsolódhatott: *A női főszereplő (Viola) is belépett az etikai és kultúrtörténeti viszonyok játékába: a felvilágosodás kori eltökéltséggel szemben ő az a barokkos, majd romantikus mindent áhító szárnyalás, amely nagyon könnyen lehet önmaga pusztító ellentéte is: zuhanás a semmibe.* Viola ennek megfelelően szüntelenül a minden és a semmi szélsőségei között csapong. Segít és árt, ígér és megtagad, ad és megvon. Mint gyermek Sinforosa, hol óvja és pártfogolja a vele egykorú kis csibészeket, hol meg elnászpángoltatja és tortába süttött ricinusolajjal eteti meg őket. Érett nőként visszatérve pedig egyszerre boldogítja és gyöttri is Cosimót. Szadizmusa és mazochizmusa egyazon cél két nagyon is rokon megközelítési módja. *Én azt hiszem – mondja a narrátor –, hogy a márkinő azért gyötört másokat, mert ő is szenvedni akart. (...) ...mindig bosszantania kellett valakit, hogy kíváncsiabb legyen.*

Cosimo és Viola szerelme ekképpen a ráció és a szenvedély párviadala. Cosimo telhetetlen szerelmes létére sztoikus volt, aszkéta, puritán. Noha örökösen a szerelmi boldogságot kereste, mindvégig ellensége maradt a gyönyörnek. Elannyira, hogy a csóktól, a simogatástól, a kedveskedő sótól is idegenkedett; mindentől, ami háttérbe szoríthatta vagy feledtetni akarta a romlatlan természetet. Viola ezzel szemben ínycsók volt, szeszélyes, elkényeztetett; katolikus vérmérsékletű és lelkiállatú. Cosimo szerelme jóllakatta érzékeit, de nem elégítette ki fantáziáját. Ő abszolút szerelmet követelt, teljes behódolást: Nem vagy hajlandó tudomásul

venni, hogy a szerelem tökéletes odaadás, önmegtagadás – mondja kedvesének. Cosimo viszont épp az önépítés elhivatottságát nem adhatja fel: *Csak olyan szerelem létezik, amelyben minden erőnkkel önmagunk vagyunk* – válaszolja. Viharos-szép kapcsolatuk – amelyben azért egy-egy kis időre mégiscsak föladtak magukból valamit: Viola a maga örök nyughatatlanságát, Cosimo meg egy picit a józan esztét – ezzel a két, ellentétes szerelmi hitvallással örökre lezárul.

Az értelemmel összebékíthetetlen és a céltól eltávolító szenvedély persze nemcsak szerelmi lehet, amint erre a Cosimót körülvevő világ számos példát szolgáltat. A mellékszereplők mindegyike megszállottan követ valamilyen vágyat, rögeszmét, illúziót, ami azonban jelentéktelen formátuma miatt már nem is annyira szenvedély, mint inkább hóbort. Bolond az egész világ, csendül ki újra meg újra e sorok mögül az ugyancsak ariostói konklúzió. S vele együtt a jelenhez szóló kiegészítés: nemcsak bolond, atomjaira is hullott. Hiszen a sokféle bolondéria megannyi ösztönös – és hibás – egyéni utat jelöl: *Közös vonásuk, hogy szinte mindegyikük magányos, de elhibázott módon, az egyetlen helyes móddal szemben, amit a főhős képvisel.*

Cosimo apja a maga anakronizmusával különül el a világtól. Az öreg báró az egyenlőség századában címek és rangok megszállottja. Divatjamúlt küllemével és divatjamúlt eszméivel egyre csak arról ábrándozik, hogy egyszer majd jönnek és fejére helyezik a hercegi koronát. Torz valóságképét azután némi paranoiával igyekszik helyrebillenteni; minden kudarcát a jezsuiták cselszövéseinek tulajdonítja. Bár *nehezen elviselhető* ember, végső soron mégis jámbor, ártalmatlan figura, akinek semmit, de semmit nem sikerült megvalósítania abból, amit szeretett volna.

Cosimo anyjának a katonásdi a hóbortja. Von Kurtewitz tábornok leánya, aki gyermekei házi szóhasználatában maga is a *Tábornokasszony* nevet érdemelte ki, nemcsak az asztal körül pattog német vezényszavakat, hanem még a hímezés szelíd és nőies mesterségébe is harcias hajlamait oltja be; *valójában csak ezekhez a hagyományosan női munkákhoz vonzódott, ezekben élte ki háborús szenvedélyét.* Csipkái és hímezései rendszerint térképeket ábrázoltak, s ő párnákra vagy gobelinkárpitra feszítve gombostűkkel és zászlócskákkal tűzdelté tele valamennyit, így járta végig gondolatban az örökösödési háború ütközeteit, melyeket betéve ismert. A már itt is megbúvó bölcs és elnéző ironia később, amikor a tábornokasszony anyai érzéseiről esik szó, még szelídebbre vált: – *Vorsicht! Vorsicht! Mindjárt leesik szegényke!* – kiáltotta anyánk izgalomtól elfúló hangon, mert szívesen látott volna bennünket ágyúútúzbán, de játékaink halálosan aggasztották. És mert alapjában véve érzékeny teremtes volt, aki egyes-egyedül Kurtewitz-örökségében, a katonás hangnemben talált menedéket.

Cosimo eladósorban járó Battista nővére oly módon *lázadó és magányos lélek*, hogy fékezhetetlenül, ám szerencsére kicsinyesen gonosz. Miután kétes hitelű csábításhistóriájával elveszítette házassági esélyeit, afféle *házi apácaként* családján, s főként öccsein tölti ki bosszúját. Ételremekeit *patkánymájból* készíti, tortáit *fűrészfogú*, *kemény szöcskelábakkal* díszíti, olykor meg *sündisznót* talál föl egészben, tuskéstül. A ricinusolajban sült torta szembeszökő párhuzama egyértelműen Viola negatív féloldalaként állítja eléink, alakjának súlytalansága azonban (no meg az ezúttal is feloldozást adó ironia) nem engedi érvényre jutni a „semmibe zuhanás” konklúzióját.

A kétes múltú és kétes véget érő *fattyú nagybácsi*, Eneas Silvio Carrega *jogtudor lovag* a lidércfénykergető Trelawney doktor vonásait őrzi. Ő is hasznos tudás birtokában van – a hidraulika a felvilágosodás korának divatos tudományága volt –, s ő sem képes tudását a köz javára fordítani. Pedig neki még *a szenvedélye is megvolt hozzá, s nem hiányzott belőle a sajátos tehetség sem*, csak hogy semmit sem tudott végigvinni: *beleveszett a részletekbe, míg végül minden elképzelése semmivé foszlott*. Így aztán a *félig-meddig titokban, kedvtelésből űzött* méhészkedésnél kötött ki, *intő példát szolgáltatván arra, hogy mivé válhat az az ember, aki elválasztja sorsát a többiekétől*.

A család kültagja, a házitanító tisztét betöltő Fauchelafleur abbé hajdan a Cosimóéhoz fogható elhivatottsággal élt: *janzenista hírében állott, s valóban, egy inkvizíciós eljárás elől szökött meg szülőhazájából*. Ám – miként Carrugából – belőle is a kitartás hiányzott: *jellemének sokat emlegetett, kérlelhetetlen szigor, az önmagától és a másoktól megkövetelt példás fegyelem minduntalan behődött alapvető gyöngéinek: a közönynek és a nemtörődömségnek*. Így aztán a történet idejére ő is Trelawney doktorhoz, s még inkább az öreg báróhoz hasonló jámbor, gyámoltalan, legyőzött figurává törpült.

A tévelygők e színes panoptikumán Calvino a feloldozó derű tónusaival kíséri végig olvasóit. A voltaképpen tragikus, egzisztencialista ízü helyzetképet – az ember magányosan, céltalanul, vesztésként bolyong a világban – meleg humorral groteszkké oldja, s az emberi bolondságot egyetemessé teljesítve ki, meg is kacagtat. Hiszen a messziről jött, tehát vélhetően kissé normálisabb nagyúri vendég is egy bolondos mese hőseit juttatja eszünkbe, azt az atyafit, aki házasodni készülvén addig járja a világot, míg megfelelő bolondra nem akad: *d'Estomac grófnak igencsak megtetszett a családjunk, s így esett, hogy csemetéje eljegyezte Battistát*.

A gazdagon jellemzett hősök, a valóságos történelmi alakok, a hiteles korrajz, a természetleírások, a *kezdőkép valóságzerűtlenségét is valóságzerűsíteni igyekvő*, bő folyású cselekmény, mind-mind a hagyományos értelemben vett regény

kellékei. A fogalomszűkítő meghatározások azonban itt is, akárcsak *A kettészelt őrgör* esetében, rendre kevésnek bizonyultak. Fejlődésregény? A kézenfekvőnek látszó föltevést egy jeles dolgozat azzal a meggondolandó érveléssel cáfolta, hogy Cosimo voltaképp nem „fejlődik”, hisz kezdettől fogva tántoríthatatlanul egy és ugyanaz, s tetejébe hamarosan ő okítja házitanítóját. Történelmi regény? Még kevésbé, hiszen a felvilágosodás kora végső soron csak eszköz arra, hogy a jelenről essék szó. Miként a diákkönyvtári kiadásban – Tonio Cavilla anagramma néven – Calvino mondja: *az irodalom fája nehezen tűri meg a más szezonban érő gyümölcsöket*. A parabolaregény elnevezés tehát itt még inkább helyénvalónak látszik, s ebbe a műfaj-kategóriába könnyen belefér a regényben felvonultatott betétműfajok sokasága is: a pamflet, az excursus (a régi szövegek magyarázó kitérője), a mese, a pikareszk, a példázat, s nyomokban az utópia, a memoár, az esszé, vagy éppenséggel ezek szelíd paródiája.

E gazdag ötvözet egyben tanulságos bepillantást enged Calvino neorealizmus utáni kísérletező műhelyébe is. Mert a jellegzetesen XVIII. századi műfajelemek korántsem a kor hitelesítésére szolgáltak csupán, mindegyikük egy-egy további út lehetőségét rejtette magában. Olyasféle experimentalista magatartásról van itt szó, amely később, az experimentalizmus irodalmi áramlattá erősödésekor majd visszajára fordul: Calvino akkor már nem a hagyományos műfajoknak keres új, korhoz illő formát, mint itt, hanem megfordítva, a modern formákat tölti meg következetesen a hagyományos műfajokkal. Így hát nemcsak *A famászó báró* sajátos regényműfajának megértéséhez ad kulcsot az alábbi írói prognózis, hanem az egész, eljövendő experimentalista pályaszakaszt is segít megvilágítani: *Én olyan kitűnő könyvek korszakára számítok, amelyek majd az új energiaforrásokat és az új gépeket létrehozó új intelligenciából táplálkoznak, s amelyek a világ szükséges megújulását segítik elő. De nem hiszem, hogy ezek regények lesznek; azt hiszem, hogy a XVIII. századi irodalom képlékeny műfajai – a tanulmány, az útirajz, az utópia, a pamflet, a dialógus, az erkölcsi példázat – szükségképpen visszanyerik majd vezető szerepüket a történelmi tudatról és a társadalmi harcól szóló irodalomban. Az elbeszélés és a regény számára ez az eszményi közeg egyszerre lesz kiindulópont és végállomás, mert ebből a talajból hajt ki és ezt termékenyíti meg. De csakis egyféleképpen: ha történetet mond el.*

A sokféle műfaj sokféle irodalmi előképet, közvetlen mintát, ihletforrást feltételez. A már említett, meghatározó Ariosto-élményen és az ugyancsak említett Fourier-hatáson kívül Defoe, Voltaire, Rousseau, Wieland, Gozzi, Nievo műveinek szellemisége érződik a regényen, s több kritika finom érzékkel a festészet megtermékenyítő hatására is felhívta a figyelmet. Igen valószínűnek látszik, hogy a festészetet rajongásig szerető Calvino *A famászó báró* írása

közben olykor önkéntelenül a rokon Chagall-émlékekhez igazította fantáziáját, aminthogy *A kettészelt őrgróf* vízióiban esetenként Bosch-reminiszcenciákra támaszkodhatott.

A sokféle alkotóelemet a főhős története – a nélkülözhetetlen történet – tartja egybe. Cosimo életútjának egy-egy állomása a példaadó életutat járó ember világhoz fűződő kapcsolatának egy-egy fejezete.

Az első stáció – miként az életműből teljes természetességgel következik – a kamaszkori világra eszmélés pillanata, vagyis a még gyermeki viszony. Az önmaga helyét kereső Cosimo ekkor még magába sűríti, de már meg is haladja elődeit. Kezdetben egy-egy pillanatra a Pin-féle kompenzáló, gyermeki hőseszmény is megkísérti. *Feljössz hozzám – mondja a gyermek Violának –, veled jönnek gyümölcstolvaj barátaid, s talán még Biagio öcsém is, ámbar ő egy kicsit gyáva, s itt fön a fákon, csakis a fákon hadsereget szervezünk, és uralomra juttatjuk az ést a földön és az emberi fejekben.* A gyermeki szerelem hevében olyan bravúrokat akar véghezvinni, melyek majd kerülő úton Viola fülébe jutnak, s kivételes tetteivel is eldicsekszik a kislánynak, mígnem ráébred, hogy a fogadalmon nyugvó vállalkozásoknak némán és feltűnés nélkül kell megvalósulniuk. S ekkor már a mesék próbáit is kiállja; nem jön le a fákról, hiába invitálja a környék legdölyfősebb családja, pedig a hívással immár Viola hivatalosan is elismert kis barátja, játszhatna vele abban a kertben, amelyhez fogható nincs kerek e világon; nem menekül a földre, amikor vadmacska támadja meg, s az alatta tátongó mélység korántsem akkora, hogy ne volna ajánlatosabb leugrania, semhogy a vadállat szándékát bevárja; és nem ereszkedik le a házuk fölé nyúló faágról akkor sem, amikor pedig a családi vigasság otthonos melege szemlátomást vonzza: *Vajon gondolt-e arra, milyen kicsinyke lépés választja el a mi világunktól, milyen kicsinyke és könnyű lépés? Nem tudom, mi járt a fejében, mit akart ott. Csak azt tudom, hogy ott maradt a lakodalom végéig, s még azután is, míg csak sorra ki nem hunytak a kandeláberek, s el nem sötétült valamennyi ablak.*

Az életút következő állomása, s egyben a valósághoz fűződő új viszony a világ robinsoni meghódítása, birtokbavétele. A zord első éjszaka után hajnalban, amikor fölébredve egy tölgyfa tetején találta magát, lármás seregélyek raja közt, hideg harmattól nedvesen, elgémberedett, zsibbadt tagokkal, egész testében összetörve, boldogan vágott neki, hogy földerítse az új világot.

Külleme és életmódja csálhatatlanul az irodalmi előképre utal. Szörmebekecset és vadmacska sipkát varrt magának, saját függőköltja volt, amit ő eszelt ki, azaz ő épített, kiigazítva egy kicsit a természetet (...); összebarátkozott egy kecskével, s az reggelente fölkapaszkodott egy könnyen elérhető, a földtől alig két arasznyira levő villás faágra, azazhogy nem is kapaszkodott föl, csak a két hátsó lábával állt rá,

Cosimo pedig lemászott hozzá egy sajtárral, és megfejte. Hasonló egyezséget kötött egy igen derék, vörös padovai tyúkkal. Az efféle hasonlóságok és párhuzamok a könyv egyik kritikusat arra indították, hogy egy szellemes észrevétellel maga is párhuzamot vonjon: Ottimo Massimót, a hűséges tacskó kutyát Cosimo Csütörtökjének nevezte el.

A birtokbavétel azután versengéssel, kihívásokkal, erőpróbákkal folytatódik: Cosimo gyakran versenyre hívta a lentieket, ki tud jobban célba lőni, ki az ügyesebb; már csak azért is, hogy fölmérje lehetőségeit, mire képes odafönn, a fákon. S hamarosan ráébredt, hogy lehetőségei egyvalamiben messze túlszárnyalják az alatt járókét. Az ő szemhatára tágasabb. Vállalkozása magasából tisztább, pontosabb képet kaphat a világról. Hetykén veti hát oda atyjának, aki lekicsinyli lázadását: *Csakhogya én a fákról messzebbre pisálok!* És fölényes bölcsességet takar az a csalafinta játék is, melyet érzéki csalódást színlelve a pandúrokkal űz:

- (...) ha egy iszkoló emberkét keresnek, hát arra, a patak felé futott...
- Emberkét? De hisz hatalmas szál, félelmetes férfi.
- Lehet. Idefentről kegyelmetek mind kicsinek látszanak.

Voltaire-nak pedig már a letisztult, aforisztikus magyarázatot közvetíti a narrátor: *A bátyám azt tartja – feleltem –, hogy aki jól meg akarja nézni a földet, annak kellőképp el kell tőle távolodnia.*

Az erőfelmérő versengések egyben a következő állomást, a társas lét kiépítését, a társas viszonyt készítik elő. A világ gúzsba kötő normáit levető Cosimo immár a kapcsolatok vonzó kötelékeit keresi. Amikor már elfogta a vágy, hogy hasznára legyen embertársainak, majd pedig észrevette, hogy az embereket mozgósítani tudja, és élükre tud állni, hamarosan levonta a következtetést is: a szövetkezés erőt ad, s az egyes emberek legjobb tulajdonságait hozza napvilágra. Harmóniája ettől fogva abban áll, hogy a külön út és együttes út két irányát a mindenkorai lehetőségekhez mérten képes közelíteni, egyesíteni vagy távolítani. Így hát amikor arra is ráébred, hogy *ha nincs közös gond, a szövetkezés már félannyit sem ér, s jobb egyedül élni, mint vezérként, nem kényszerül megalukuvásra, nem sodorja magával a történelem tehetetlenségi ereje, külön világa biztos menedék.*

A boldogulásnak – legyen az egyéni vagy társas – Cosimo példája szerint a tudás a záloga. A famászó báróban különül el először élesen a kétféle olvasás motívuma: a tudást gyarapító, s ezzel létünket formáló-alakító olvasásé, illetve a valóság elől menekülő, s ezzel létünket veszélyeztető betűfalásé. Cosimo az Enciklopédia egynemely szócikkét olvasva (...) merőben új dolgokat fedezett fel maga körül, a zsvány Gian dei Brughi ezzel szemben romantikus olvasmányai-

tól úgy elpuhult, hogy még egy árva póktól is megijedt, s végül az elvesztett valóságból mintegy átsétált a csalárd irodalomba: kedvenc hősének sorsát követve maga is bitófára került.

A világ robinsoni újrameghódítása a kaland lehetőségét is visszaadja. Figyelemre méltó azonban, hogy a kalandnak csupán ifjúkori, próbatételt jelentő és önépítést elősegítő változata marad hiteles, a felnőttkori, egyre inkább eposzi kellékekre emlékeztető kalandepizódoknak erőteljes ironia tompítja hitelét. A vadmacskakalandban még a legendás hős születésének remekművű lélektani leírását olvashatjuk. *Üvöltött a fájdalomtól és a győzelmi mámortól, és nem értett semmit, csak markolta a faágat, a kardot, a macskatetemet; és annak az embernek kétségbeesett pillanatát élte át, aki először ízlelte meg a győzelmet, s most már tudja, hogy győzni kín és gyötrelem, s tudja azt is, hogy immár nem térhet le a maga választotta útról, s többé nem adatik meg neki a bukás menedéke.* A kalózok és a szénégetők csatája viszont már erősen paródiafű: *De hát tudvalevő: a török szablya ellen mi sem alkalmasabb a lapátnál. Dirr-durr! (...) A szemfülesebb szénégetők nagyokat csaptak lapátjukkal a kalóztisztek fejére, hogy elvegyék puskájukat. Ám a turbánokon, mint puha párnákon elháltak az ütések, célszerűbbnek látszott hát a hasba rúgás, mert a barbárok köldöke csupasz volt.* Végül a regény végi farkaskaland már több változatban, hihetlennél hihetlenebb formában hangzik el, ráadásul a narrátor nyílt hitelrontásától kísérve: *magam sem tudom, melyik az igaz.* Ez a narrátori hitelrontás nem más, mint a távolságtartó ironia végső fokozata. A regény közepétől mind gyakrabban ismétlődik. A krónikás Biagio már a tűzvész lecsillapításakor is megjegyzi, hogy az eseményt *Cosimo többféle változatban mesélte el, s hogy ő ezek közül a legrészletesebbet és legkevésbé illogikusát választotta ki; később pedig mentegetőzik, amiért Cosimo ellentmondásos, fantáziadús történeteiből esetleg nem mindig alakul ki a valóság és az emberség harmonikus összképe; s végül a háború eseményeinél már nem is vállalkozik a krónikás szerepére: Cosimo ezekről annyiféle, s olyan hihetetlen történeteket mesélt, hogy egyikért sem merem vállalni a felelősséget, inkább átadom neki a szót, híven tolmácsolva egyik-másik elbeszélését.*

A szerelem évada a hasonlóképp fákon élő spanyolok megjelenésével köszönt be Cosimo életében. A legerősebb, legbensőségesebb szövetkezés áhítása a hasonlók keresésére indítja a már fölserdült ifjút. A természet, amely a regényben már addig is hasonló szerepet töltött be, segít a cél elérésében – *Ombrosa öblét elejétől végig, a tengerparttól föl, egészen a hegycsúcsokig (...) sűrű erdő borította* –, így fogadalma megszégése nélkül, kétnapi akrobataúttal eljuthat a számkivetett spanyolok közé. Hamarosán kiderül azonban, hogy mások azok, akiket a kényszer költöztetett föl a fákra (...), és más a „famászó”, akit

fogadalma tart fön. A kegyelmet kapó hidalgók boldogan alászállnak, s magukkal cipelik Cosimo már-már megtalált „famászó asszonyát”.

Az örülettel záruló Viola-szerelem – melynek jelképiségét föntebb már fölfejtettük – egy pillanatra visszaidézi A kettészelt őrgrof kétségbeesett önpusztítását. Cosimo saját, választott világának ront, tör-zúz, s az eredmény: borzalmas csonterdők fehérlettek pusztító dühe nyomán. De mert e pusztítás a Violától örökbe kapott szenvedély műve, ott izzik mögötte ellentéte is, a szeretet. A támaszt, oltalmat, menedéket nyújtó természet, amely itt a hajdani gyermek-idillek színteréhez válik hasonlatossá, hű társ módjára vigasztalja: *a madarak, melyek eddig csapatostul rebbentek föl a rettegett vadász közeledtére, most köréje sereglettek; a szomszédos fák koronájára szálltak vagy éppenséggel a fejére; a verebek csiripeltek, a csízek csipogtak, a gerlék búgtak, a pintyek pityegtek, a tengelicék trilláltak; magas odúikból előbújtak a mókusok, a pelék, a cickányok; sivításuk belévegyült a madarak kórusába, s bátyámat mindenüvé elkísérte ez a panaszos hangverseny.*

Cosimo utolsó életszakaszának, a mind teljesebb elidegenedésnek a regény írásakor 33 esztendő és az akarat optimizmusát nehezen földadó Calvino viszonylag kevés teret szentel. A hiányt a könyv legironikusabb hasonlatával hidalja át: *a földön is hamar tovaröppen az ifjúság, hát még odafönn a fákon, ahonnan a természet rendje szerint levél, gyümölcs, minden le hull.* Cosimo hanyatlása és halála a történelmi remények búcsúztatása, az ígéretesebb idők nosztalgiaja, lírai-elégikus hangon. S ha netán az olvasó avagy a tanulmányíró óvatosságból kétkedve állapítaná meg, hogy a francia forradalom elsíratásában a történelmi jelen fájdalma szólal meg – *ifjúkorunk eszméi, a tizenharmadik század reményei; ész, értelem, felvilágosodás, minden oda, por és hamu* – a sorra föltűnő partizánnovella-motívumok, a háziállatoktól nyüzsgő erdő, a tömeges dezertálás, végképp eloszlatják kételyeit: *Napóleon katonái elhurcolták a disznókat, teheneiket, de még a kecskéket is. (...) Rádásul bevezették a sorozást. Ennek a katonaszedésnek mifelénk nem nagy sikere volt, aki sor alá került, az erdőbe bujdosott.*

A parabola itt alkalmat ad Calvinónak az öntörvényű ember és a hatalom viszonyának megfogalmazására is. Erősen groteszkké torzítva bár – *öregkori hólyagbántalmakban szenvedő Cosimóval és a szemébe tűző nap elől szökdécselő, szenilis Napóleonnal a főszerepben* –, két klasszikus Diogenész-anekdotát elevenít fel, melyek örök példaként maradtak fenn az erkölcsi erő diadaláról; arról, hogy az immoralis világ elől tüntetően magányba vonuló cinikus bölcselő, pusztán emberi tartásával a világhódító Nagy Sándor fölé kerekedett. *Ha nem Napóleon volnék* – parafrázálja a szállóigét a császár –, *Cosimo Rondò polgártárs szeretnék lenni.*

A Tolsztoj-regényből kilépő Andrej herceg – a mélabús és nyugtalan győztes – ehhez még annyit ad hozzá, hogy az örök eszményekről és az örök kételyekről elmélkedve kimondatja Cosimóval az egyetlen bizonyosságot: azt tette, amit tennie kellett.

A regény rövid zárószakasza a mulandóság és a küzdelmes harmónia elégikus hangú poézise. Mértani pontossággal megszerkesztett, már-már versélményt adó epilógus, amely azonban egyúttal a nagyepika kiváltságát, mű és valóság tökéletes egymásba olvasztását is megvalósítja. A tájleírás egy nagy hatású metafora átvezetésével – *hímzés a semmi kanavászá*n – a buja ombrosai tájat a metaforákkal szintén dús vegetációvá átlényegített könyvkézirattal azonosítja, azaz a tájképet az írásképpel, a valóságot a művel. S így maga a regény válik a megteremtett emberi teljesség és harmónia színterévé:

*Ombrosa nincs többé. Ahogy fölnézek a meztelen, sivár mennyboltra, azt kérdelem magamtól, vajon létezett-e valaha is? A gallyak és levelek, pikkelyek és lebenyek, a girbegurba elágazások e vég nélküli, csipkés szövevénye meg a szabálytalan darabokra szeldelt, sugaras ég – talán csak azért volt mindez, hogy ott járkalhasson köztük a bátyám az ő könnyű, nesztelen macskalépteivel; igen, talán nem is volt ez egyéb, csupán himzés a semmi kanavászá*n... akár a tollam nyoma, ez a tintából vont fonál, melyet lapról lapra gombolyítottam e főlánsokon, s csak futott, futott tovább, törlések, javítások buktatói között... helyel-közzel idegesen odapötytyentett tintafolt, elmázolt sorok, kihagyások... betűim hol szőlőszem nagyságúra nőnek, hol parányi magocskává zsugorodnak... itt önmaga fölé kanyarodik a fonál, ott kettéágazik, amott a levelek vagy felhők körvonalaihoz igazítja a mondatok göbeit... botlik egyet, majd megint továbbtekereg, fut, fut, egyre lejjebb csavarodik a gombolyagról, míg, íme, ráfonódik az utolsó fürtre, szavak, eszmék, álmok értelmetlen és részegítő fürtjére – azzal vége.

A kiüresedett lét

Azok a kritikusok, akik a parabolaregényekben csupán írói játékot, vagy egyenesen elkötelezettség előli kitérést láttak, a realista elbeszélések sorozatos megjelenése nyomán (*Az építési spekuláció* – 1957, *A szmogfelhő* – 1958, *Elbeszélések* – gyűjteményes kötet, 1958) már Calvino „megtéréséről” kezdtek beszélni, amikor nyomban ezután, még 1958-ban, napvilágot látott a *heraldikus trilógia* időrendben harmadik darabja, az előző kettőnél is elvontabb és rejtélyesebb példázathistória, *A nemlétező lovag*, amelynek épp az elkötelezettség belső konfliktusa teremtette meg személyes hitelét.

A 60-as évtized küszöbén, amikor a hidegháborús feszültséget a dogmákká merevedett eszmék állóháborúja váltotta fel, s Európában rohamos fejlődésnek indult a technika és az ipar, a kor emberét már nem annyira az apokaliptikus pusztulás réme fenyegette, mint inkább nembeli létének végzetes beszűkülése. Nem énjének kettéhasadása, hanem annak teljes elvesztése. A világot termékek és funkciók kezdték uralni – „a dolgok, a dolgok”, ismételtették a szómágia hatása alatt az Új Regény művészteoretikusai –, az öntörvényű folyamatokba sodródott ember pedig igyekezett hozzájuk idomulni, azonosulni velük. A nemlétező lovag keletkezése táján Calvino így fogalmazza meg a maga látóképférfiét: *A tárgyiasság előtti behódolás háború utáni jelensége olyan időszak terméke, amelyben az ember már nem hiszi, hogy irányíthatja a dolgok menetét, nem mintha szegényletes vereség érte volna, ellenkezőleg: azért, mert látja, hogy a d o l g o k (a szemben álló két világhatalom nagypolitikája, a technika fejlődése, a természeti erők uralmunk alá hajtása) m a g u k t ó l m e n n e k e l ő r e, s olyan bonyolult szövevényt képeznek, hogy a leghősiesebb erőfeszítéssel is legfeljebb képet alkothatunk mivoltukról, megérthetjük, elfogadhatjuk őket. S minthogy Calvino az irodalom legfőbb cselekvési lehetőségét – ugyancsak ez idő tájt, egy másik tanulmányban – így határozza meg: megérteni, milyen embertípusnak készíti elő a történelem a maga szerteágazó és ellentmondásos munkálkodásával a küzdőteret, a kor jellegzetes alakját, azaz „korának hőst” a funkcióemberben ismerte fel: ... eljutottunk a mesterséges emberhez, aki egy lévén a termékekkel és a helyzetekkel nem létezik, mert nem mutat súrlódást semmivel sem, nem áll harcban (és a harc által összhangban) azzal, ami körülveszi (a természettel vagy a történelemmel), hanem csak elvontan „funkcionál”.*

A regény születésekor tehát ez a tartalom kezdte betölteni ama üresen járó páncélt, amely mint kép jó ideje ott élt már Calvino fantáziájában, éppúgy, mint előzőleg a kettészelt emberé vagy a famászó fiúcskáé. Csakhogy ez a szellemalak lassanként újabb és újabb jelentésárnyalatokat fogadott magába, egyenes következményeként annak, hogy vele *A kettészelt órgóf* alapproblémája fogalmazódott meg újra, s immár erősebben filozofikus megközelítéssel.

A tehetetlenül sodródó termék-emberből már a regény első lapjain tántoríthatatlan világnézetű és eltökélten cselekvő típusalak lesz. – *Aztán hogy teljesítesz szolgálatot, lovag, ha nem létezel?* – kérdi tőle Nagy Károly a nyitó seregszemen, ő pedig így válaszol: – *Az akarat erejével és szent ügyünkbe vetett bizodalmam által!* – Ez a végsőig átszellemült, testetlen, valóságtól elszakadt eszmeiség azután elvezet a várható torzulásokhoz is. A magányos Agilulfo még csak követhetetlen és riasztó példa a regényben, ám a vele egylényegű Grállovagok már könyörtelen hatalomgyakorlók, akik képmutató ájtatosságukkal

megnyomorítják alattvalóikat. A féloldalas hitből dogma, a féloldalas akaratból (*volontà*) voluntarizmus lett.

Ezt a társadalmi-politikai konklúziót megannyi apró jel, egyértelmű utalás készíti elő a máskülönben sokjelentésű és elvont regényben. Olykor a narrátor ejt el egy-egy szövegkörnyezetből kiugró, politikai megjegyzést: *Hiába, a teljhatalom zabolátlanná tesz és önkényt szül; még a legmérsékeltebb uralkodó is vérszemet kap tőle.* Máskor Agilulfo jellemzésébe lopakodik be a politika: lovagunk nem fogadja el az *országlásra* háborúzás, *háborúzásra* országlás kiábrándult narrátori felismerését, hanem vakhitében a „minél távolibb a cél, annál inkább növelnünk kell erőfeszítésünket” híres-hírhedt XX. századi jelszavát követi. S a regény végén a legeggyértelműbb politikai mozzanat is bekövetkezik: a Grál-lovagok zsarnoksága ellen népfelkelés tör ki. S ezzel egyértelművé válik a képek mögé bújtatott, fájó politikai közlendő is: ha a megváltó eszmék hirdetőiről *A famászó báróban* azt olvashattuk, hogy *a konzervatívoknál is merevebben kötődnek a formákhoz*, most a parabola nyelvén azt hallhatjuk róluk, hogy hatalomra kerülván hazug álcát öltött zsarnokok. S ha a regény képi természete miatt netán kétkedéssel fogalmaznánk meg egy efféle konkrét olvasatot, egy filológiai és egy alkotáslélektani adalék félreérthetetlenül útbaigazít: a mű formálódása idején Calvino egy később kötetbe föl nem vett parabolaelbeszélést publikált (*La Gran Bonaccia delle Antille* címmel), amelyben volt pártjának dogmatizmusáról mond szatirikus hangú véleményt, parabolatörténeteiről pedig visszatekintve így szól: *Azok az elbeszélések, amelyeket politikai napilapok hasábjain publikáltam, lassacskán elveszítettek realista dimenziójukat, s az egymásból következők, a kölcsönös megfelelés elemeit, a példázat és a mese szerkezetét kezdték magukon viselni; s ez – hangsúlyozom – annál inkább így történt, minél inkább politikai motívumok táplálták őket.*

A politikai hitvallás felől közelítve tehát az Agilulfo példázta nemlét végső soron azt a világon-kívül-rekedést képszerűsíti, amely a valóság téves megítéléséből és a helytelen cselekvésből fakad; azt a nemléteezést, amelyet *A pók-fészekek ösvénye* feketeingesei és német betolakodói képviseltek, akik – Kim-Calvino szavaival – *győztesen is veszendők és hiábavalók maradnának, mert nem viszik előbbre a történelmet*, mert minden tettük és gondolatuk *elvész, eltörlő a történelem.* Létezni annyi, mint harmóniában állni a történelemmel, hirdetik másfél évtized múltán ugyanezt a gondolatot Curvaldia öntudatra ébredő lakói, aforisztikus tömörséggel: *Mi sem tudtuk, hogy a világon vagyunk... A létezést is meg kell tanulni.*

Persze, az „akarat” túlságosan is pozitív fogalom a calvinói életműben, semhogy üres formák hordozójaként feszültség nélkül beleillene. Hisz mind-

eddig a meg nem alkuvás, a töretlen harc szinonimája volt, s kimondva vagy kimondatlanul szinte valamennyi eddig tárgyalt műben szerepel. Mi több, a nevezetes paradoxon, amely a tudat pesszimizmusával az akarat optimizmusát állítja szembe, nem sokkal *A nemlétező lovag* előtt fogalmazódott meg. S ha még azt is hozzávesszük, hogy Calvino a Romain Rolland-idézetet éppen Gramscitól, a regényszatírával most célba vett kommunista párt alapító tagjától vette át, aligha kételkedhetünk abban, hogy az akarat agilulfoi karikatúrája nem kis belső megrázkódtatás árán született. Ezért nehezen fogadhatjuk el azt a föltevést is, amely szerint Agilulfo ironikus önarckép volna, a mesehősök és a lovagok elszántságát hirdető író saját kezű karikatúrája. Önirónia helyett inkább groteszkké oldott fájdalmat kell benne föltételeznünk, egy eszme elvesztésének fájdalmát, azt a hosszú folyamatot, amelynek során egy közös gondolat a nem vállalható távolba vész.

Az elkötelezettséget végleg elutasító parabolában Agilulfo a történelmi pesszimizmust megtestesítő Gonosz félgróf és a dogmatikus esztétikát is példázó hugenották utóda. Amiképp Medardo a félbevágott világot látta tökéletesnek, Agilulfo a test nélküli létet érzi a magasabb rendűnek, méghozzá épp annak látszólagos teljessége miatt: *igaz, a hús-vér emberek teste kellemetlen, irigységhez hasonló érzést keltett benne, de valamiféle dölyföt, megvető fensőbbiség-érzést is. (...) Őt nem lehet darabokra, ízekre szedni.* (Az olasz szöveg igéi – *scomporre a pezzi, smembrare* – A Pó fiataljai önpusztító programjának szinonim igéit idézik: *farsi a pezzi, sbranarsi*.) És ahogyan a pusztítás oldalára áttért ember, a Gonosz gróf kettéhasította az útjába eső állatokat, növényeket, Agilulfo is az élővilágnak ront, hogy valamiképp magához hasonítsa: *Egyszerre csak kirobbant belőle valami érthetetlen, bensőjében lappangó düh: előrántotta kardját, s két kézre fogva minden alacsonyan szálló denevérré lesújtott vele.* A szabályokba vetett feltétlen hitével pedig, azzal, hogy *mindent komolyan vett*, a hugenották formalizmusát egészen a paroxizmusig fokozza. A hugenották számára a szabálykönyv veszett el, de még megvolt az ember, *A nemlétező lovagban* már az ember vész el, s csak a szabálykönyv marad meg.

Így hát a trilógia alapjelentése felől közelítve, a lehetséges és a követendő létformák fölmutatása szempontjából Agilulfo nemléte a világromboló és önpusztító semmivel, másképpen: az eltorzult ráció végzetével azonos.

De szembeötlő módon kapcsolódik Agilulfo alakja *A nemlétező lovagot* kevéssel megelőző műnek, *Az építési spekulációnak* utópiaképéhez is. A realista elbeszélés ifjú intellektueljei lelkendezve állapítják meg, hogy *hamarosan egyetlen elektronikus agyba sűrítethetjük az egyetemes tudatot.* Nos, Agilulfo a maga gépiességével, komputerre valló memóriájával, csálhatatlan, ám rideg pontos-

ságával mintha épp ennek az utópiának megvalósulása volna. Robotember, akinek mozdulatai az élő ember mozdulatait másolják: *levág egy szeletkét a vaddisznóhúsból... mártást kanalaz... csíkokra szeleteli a húst*, de mintha csak be volna programozva, hisz enni nem tud; számítógép, aki memóriaegységeibe betáplálva őriz minden egyes történelmi adatot, *mindig, mindenre emlékszik, minden eseményről sorolja a dokumentumokat*, de mechanikus emlékezetével épp emberi arculatától, legendáitól fosztja meg a történelmet, más szóval igyekszik azt is a maga féloldalas valójához igazítani: személytelenné, személytelen tárgyi valósággá szürkíteni.

A makulátlanul tökéletes robot Agilulfo azonban nemcsak a technikai fejlődés utópiaképeire ad választ, hanem annak ellenkezőjére is. Arra a vágyképre, amely a már technicizált világ ártaival szembeállítva, mintegy a visszanyert természet utópiájaként jelenik meg *A szmogfelhő* című elbeszélés végén. Az elbeszélés narrátorhőse a szennyezett levegővel a város széli mosoda száradó ruháinak tisztaságát, jelképes fehérségét állítja szembe. Agilulfo pedig, akinek páncélja *talpig fehér, patyolatstisza, ápolat és gondozott*, s akit metonimikus megjelöléssel *hol fehér árnyék*, *hol pedig fehér páncél* néven említ a narrátor, ennek a jelképes fehérségnek is elveszi reményteli jelentéstartalmát, s a ridegség, a semmi képzetét társítja hozzá. Arról az írói válságról adva ezzel újabb bizonyosságot, amelyet a narrátor személyes hangvétele még egyértelműben elárul.

S ezzel elérkeztünk Agilulfo legfőbb, legáltalánosabb jelentéséhez: válságtükröző jelképtermszetéhez. Ez a különös kísértetalak, aki már főntebb kimutatott valamennyi mellékjelentésében is egy-egy eszmény torzképpé válását példázta, most mindennek betetőzésekképp saját létformáját minden lehetséges létformával azonosítja (a *Milyen így?* kérdésre az *És milyen másképp?* azonosító kérdést veti oda), s ezáltal minden lehetséges létformát egyaránt abszurdnak tüntet fel, kilátástalanságot sugall, s azt az általános szorongást közvetíti, amelyet akkoriban „létfeszültségnek” hívtak, s amelyet a korabeli művészetben és filozófiában az egzisztencializmus irányzata tárt fel leghatásosabban. Találón állapítja meg egy olasz kritikus (Ornella Sobrero), hogy meghirdetett eszményét a korhoz igazítva „Calvino régi lovagok fenevadai helyett inkább ama szörnyek ellen indul, melyek a jelenkori ember képzeletvilágát népesítik be.” S ezt az Agilulfo közvetítette általános válságképet az teszi igazán hitelessé, hogy a válság egyszersmind személyes természetű is. A *famászó báró* metaforájára visszautalva azt mondhatnánk, hogy ez a nem létező fantomalak a maga testetlenségével annak a *semminek* megjelenítése is, amelynek *kanavászára* a regény narrátora betűrajzait *hímezte*. Vagyis a szkepszisé, az

elveszett illúzióké. Ezért hangzik személyes vallomásként az első személyű narrátor lépten-nyomon feltörő panasa: *fáradtsággal folytatom ezt a történetet, melyet penitenciaképpen kezdtem el mesélni... Itt a kolostorban mindenre kiróttak valamilyen penitenciát, hogy ki-kí a maga módján nyerje el lelki üdvét. Nekem históriákat kell írnom. Keserves, jaj, nagyon keserves... És korántsem bizonyos, hogy írás által az üdvösség elnyerhető. Az ember ír, ír, s a lelke már veszve van. A regény végén a sorsát már ismét nem uraló ember faggatja a bizonytalan jövőndőt, amelynek egyetlen biztos ismérveként máris megelőlegezi a „balul kormányzott” jelzőt: Miféle előre nem látható aranykort szövögetsz, te balul kormányzott, kincseidért nagy árat követelő, meghódításra váró birodalmam, jövőndő...*

Az üres páncélt betöltő Semmi-ember gazdag jelentéstartalmát az olasz kritikusok és tanulmányírók többnyire szűkebben avagy konkrétan értelmezik. Vannak, akik a politikumot tartják benne kizárólagosnak, s vagy a „haladó értelmiségi” torzképeként, vagy az Olasz Kommunista Párt metaforájaként, vagy egyenesen kulcsregényről beszélve Elio Vittorini alteregójaként emlegetik (ez utóbbi esetben csak találgatva, vajon ki lehet a többi mintaadó). Van, aki a politikumot freudizmussal párosítva olyan Felettes Ént lát benne, amely éppenséggel egy „doktriner párt” is lehet. Mások az önarckép-indíttatást hangoztatják. Akár az alakok egész rendszerére vonatkozóan is, azt állítván, hogy a regényben „egy kicsit mindegyik alak Calvino”, vagy csak a főhősre vonatkoztatva a párhuzamot, s eszerint Agilulfo annak az írótipusnak modellje volna, akit *Az oroszlán veleje* című tanulmányban Calvino eszményül állít ön maga és kortársai elé. Akad olyan szerző is, aki Marcuse „egydimenziós emberének” előképét fedezi fel Agilulfóban, s olyan is, aki „a tömegben elidegenedett ember”-t látja benne. Mindenesetre kevesen vannak, akik az első kiadás útmutatójának intelmét megfogadván nem keresnek a képhez bővebb háttérmagyarázatot.

A regény többi, immár hús-vér szereplője is jórészt a fenti jelentésrendszert segíti kibontani, miközben a regényhez nélkülözhetetlen univerzumot építi. A párhuzamos és ellentétes viszonyok rendszerében a legszembeötlőbb módon és kizárólagosan viszonyt jelölő alak Gurdulu, a *logikai szembeállítás*sal életre hívott fegyverhordozó. Ez az ezerevű, ezer alakban vegetáló lény, aki *bolondnak talán nem mondható, csak épp úgy él, hogy létéről nincsen tudomása*, tökéletes ellenpárja a pusztán akaratával, tudatával létező Agilulfónak, s így *a tudat nélküli létet, a tárgyi világgal való teljes azonosulást, azaz a teljes kritikátlanságot* jelképezi. Ám ha mégannyira a logika szülte is, képlékenységeivel, erkölcsiséget nem ismerő amőbatermészetével nagyon is valós típusalakká nő. Megle-

het, az írói szándéktól függetlenül, az alkotói folyamat öntudatlan csatornáin át, hiszen Calvino a maga keletkezéstörténeti jegyzetéhez még azt is hozzáfűzi, hogy *Gurdulu alakmintái csak a néprajztudósok könyveiben lehetők fel*. Miközben saját könyveit is – mint látni fogjuk – sok-sok eleven, hús-vér Gurdulu-alakmintával népesíti be.

A többi szereplő, *akikben a lét és nemlét egyazon személyen belül harcol egymással*, e belső harc erőviszonyai és jellege szerint viszonyulnak Agilulfóhoz. Az ifjú ember, *aki még nem tudja, hogy létezik-e vagy sem*, bizonytságot keres létére. Calvino, mintegy az ifjú beilleszkedés motívumának lezárásaképp, megkettőzi a fiatal hőst. Raimbaud személyében a gyötrelmeket ugyan el nem kerülhető, de kezdettől fogva a szükséges és helyes úton járó fiatalembert állítja elénk, Torrismond-ban pedig az érzékeny, fájdalmak árán felnövekvő, a valóságot nehezen elfogadó kamasz fiút fogalmazza újra. Raimbaud – ismét a trilógiához írt szerzői jegyzetből idézünk – *a gyakorlat, a tapasztalat, a történelem értékrendjét követi*, s ezzel a lét teljessége felé törekszik, Torrismond *az abszolút értéket keresi*, s amíg illúzióit le nem rombolja, a nemlét határmezsgyéin jár. Világra eszmélésük közös velejárója azonban a gyötrelmes tapasztalás. Az a Raimbaud, aki korának fennen hirdetett eszményét követve lovagi elégtételt kíván venni atyja haláláért, s dicsőséget kíván szerezni magának a szent háborúban, keserűen tapasztalja, hogy az eszmény hazug, a szent háború ütközetei forgatókönyv szerint zajlanak, s eszerint *a csata tervében az áll, hogy Isoarre, atyja gyilkosa, ép bőrrel kerüljön ki belőle*. Azt látja, hogy a pompás felszín alatt száralmas valóság rejtezik: *a két sisak alól két sárgás színnű, tar kobak bukkan elő, két lötytyedt bőrrű, táskás szemű arc, s két semmi bajusz*, s azt, hogy e világban minden szabályok, hagyományok, szertartások szerint történik. S amikor fölmerül benne a kétely, hogy netán az ő elégtételvágya is efféle szertartás, ami csak arra való, hogy meggátolja az ő semmibe zuhanását, egy pillanatra eszmény nélkül marad: *az ifjú Raimbaud földre vetette magát, s keservesen sírni kezdett*. Mégsem adja fel a teljesség vágyát, megvív Isoarre emírrrel, elégtételt vesz rajta, és újabb próbákkal keres igazolást saját értékrendjére, azaz önnön létére is. Teljes emberré a felnőtté érés pillanatában válik, akkor, amikor jelképes gesztussal Agilulfo páncélját magára öltve eljut a tökéletes magabiztossáig, ám ennek abszolutizálása helyett továbbra is vállalja a mégoly gyarló valóságos, gyakorlati létet: *az Agilulfótól örökölt hófehér, makulátlan páncél most csupa sár, foltokban tapad rá az ellenséges vér, tele van horpadással, púppal, karcolással, csorba éllel, (...) elvesztette embertelen ragyogását*.

Torrismond gyötrelmeiben *A pókfészkek ösvénye* gyermekhőségnek, Pinnek szenvedéseire ismerhetünk. Azok az álságok, amelyek Raimbaud-t sírásra

fakasztották, de nem törték meg, őt gyermek elődjének világgyűlöletével és undorával töltik el: *Jelvények, rangok, címek, nevek... Csupa dísztet. A lovagok címeres-feliratos pajzsa nem vasból van: papírból; a kisujjaddal átbökheted. (...) Undorító mocskok itt minden. S még a gyermeki viszolygás és magárahagyottság állatjelképei is újra felbukkannak: A parti köveken békák ugrándoztak, (...) a levélről pókot látott aláereszkedni. Ezek azután kiegészülnek A Pó fiataljai baljós látomásával is: Torrismond-t elfogta a félelem; ez a brekegés mindent elboríthat, s őt is maga alá temetheti valami nyálkás-zöldes, vak kopoltyúliüktetés. A csatába induló lovagok is mintha a másutt megjöendőlt hangyalét hírnökei volnának: Lábszáruk az acél mellvért alatt cingárabbnak látszott, megannyi tücsökláb; és a mozdulataik is – ahogyan beszéd közben szem nélküli kerek fejüket forgatták, vagy ahogyan könyök- és csuklóvédős karjukat tartották – mind tücsök- vagy hangyamozdulatok voltak; s egyáltalán, egész nyüzsgésük olyan volt, mint valami céltalan rovarfutkározás. A Pinhez hasonlóan árva Torrismond a világot eleve nem tudja elfogadni, álságai elől nem egy meghódítandó teljességre vágyik, mint nemzedéktársa, Raimbaud, hanem egy hajdanvolt, elveszett teljességre: az anyáöltre. Regény végi otthonra találásával – a történet során csak ő és az ugyancsak kitaszított Sofronia jut révbe – Calvino még egyszer történelmi igazságot szolgáltat A pókfészkek ösvénye nincstelenjeinek.*

Az ifjú ember számára a lét legfőbb bizonyossága a nő – így azonosítja hőseinek társkeresését Calvino a lét keresésével, s csakúgy, mint ifjú hőst, hősnőjét is megkettőzi a regényben. Bradamante – *a szerelem mint ellentét, mint háború* – Raimbaud asszonya lesz, Sofronia – *a szerelem mint béke, a születés előtti lét nosztalgiaja* – Torrismond-é. Előbbi A famászó báró Violájának vonásait őrzi: egyszerre gyöngéd és őrjöngő szerelmes, aki, hogy vonzóná tegye magát, szidja, semmibe veszi a férfit; szertelenségében a biztosnak látszó ismeretlent, Agilulfót szereti, s ezzel őt még Violánál is valóságosabban megkísérti a semmibe zuhanás veszélye. Az épp csak jelzésszerűen ábrázolt Sofroniát előbb Torrismond szavaiból szelíd anyának, később, saját elbeszéléséből, Hamupipőke sorsú meselénynek ismerjük meg.

A Grál-lovagokról Calvino több helyütt is elmondta, hogy megformálásukhoz az Európában akkortájt igen divatos zen buddhizmust vette mintául, s hogy szerepük a regényben a lét mint misztikus tapasztalás képviselője, a lét mint történelmi tapasztalás ellenpontjaként. A kritikusok azonban rendre tamáskodva fogadták nyilatkozatát. Agilulfo politikai jelentéstartalmából kiindulva közelebbi mintára gyanakodtak. S Nagy Károly lovagja és a Grál-lovagok közti feltűnő hasonlóság alapot is adhatott erre. Hisz már e misztikus alakok legendaháttere is sokban analóg, magában foglalja a nemlét és a rideg-fehér

tökély elemeit: Krisztus vére, amit kehelyben őriznek, láthatatlan mindazok számára, akik nem oly tökéletesen tiszták, mint ők. És ezek az analóg sajátosságok kapnak hangsúlyt regénybeli megformálásukban is: azt vallják, hogy *meg kell tisztulni minden szenvedélytől*; nem beszélnek, mert *a szavak gyakran tisztátalanok*; eszményük az a földi létől elszakadt állapot, amelyben az embernek többé *sem ennie, sem mozognia, sem pedig szükségét végeznie nem kell, s lélegezni is alig lélegzik*. Ráadásul a kor alapvető sajátjaként ábrázolt hamisság, amely jelenetről jelenetre, a regény minden mozzanatában következetesen visszatér – a *tengernyi álság*, ahogy Torrismond fogalmaz –, bennük a legdurvább politikai képmutatás formájában mutatkozik meg. A sarc elengedéseért könyörgő curvaldiaiak hallatán a múmiává tökéletesedett, szinte már semmi életjelt nem mutató, s így maga is a nemlét hamis tökéletességét képviselő legfőbb *Kiválasztott* felvisít, s szavára *a világmindenség szeretetéről* papoló lovagok kardot rántva rontanak a tartomány népére. Nem csoda hát, ha e sokjelentésű parabolában – amely a három közül Calvino szerint is a leginkább „nyitott mű” – mi, európaiak (s főként közép-európaiak), a Grál-lovagok azonosításához a zen buddhizmusnál közvetlenebb analógiákat keresünk.

Főntebb már idézett személyes hangvételével igen fontos szereplővé lép elő a narrátor, aki tárgyilagos hangú, személytelen mesélőből előbb keserű hangon kommentáló névtelen apáca lesz, a történet végén pedig hirtelen Bradamantével azonosul. Ez az azonosulás teljesen váratlan, s önmagában is árulkodón vall arról, amit Calvino a visszatekintő írói előszóban nem is titkol: *váratlan fordulat, amely az utolsó pillanatban jutott eszembe*. Hisz elsőre a narrátor a háborút csak hírből ismerő lánykának tünteti föl magát: *Nekünk, apácáknak nemigen van alkalmunk katonákkal társalogni, így hát amit tudok, igyekszem elképzelni; mi mást tehetnék? (...) Isten tudja, hogyan írom le majd a csatát, én, aki hála az égnek, a háborútól mindig messze voltam*. S később is a szelíd, szende, a világban járatlan kolostorlakó hangján szól az olvasóhoz, szemernyi sem emlékeztetve Bradamante amazontermészetére. Mi igazolja hát, vagy inkább mi tette akkor szükségessé ezt az előkészítetlen, belső ellentmondásokkal terhelt fordulatot? Az írói szándék szerint *a befelé forduló intelligencia és a cselekvő vitalitás* azonos sorsának felismerése: *Idővel arra lettem figyelmes, mennyire hasonlít egymásra az elbeszélés valamennyi szereplője; mindegyiket ugyanaz a kétségbeesett vágy mozgatja; az apáca, a lúdtoll, az én töltőtollam, én magam, mindnyájan egyazon személy, egyazon dolog, egyazon szorongás, egyazon beteljesületlen keresés vagyunk*. Azt, ami a narrátorral megyesik – s úgy gondolom, bárki mással is, aki valamit csinál –, *hogy tudniillik gondolatai cselekedetekké –*

értsd: elbeszéléssé – lényegülnek át, egy utolsó cselekménybeli fordulattal kívántam érzékeltetni. Az elbeszélő apácát a háborúzó Bradamantével azonosítottam. S ha az elméleti (írói, művészi) és a gyakorlati megismerés regénybeli összevetését olvassuk, már nem is annyira ezek közös sorsáról, mint inkább közös végzetéről beszélhetünk. A válság korszakában lét és alkotás egyaránt a semmi felé tart: az írás művészete nem egyéb, mint kisajtolni minden fennmaradót abból a semmiből, amit az életről megtudtunk; ám ha teleírtunk egy lapot, újra kezdődik az élet, s ráébredünk, hogy amit tudtunk, az éppenséggel maga a semmi.

A nemlétező lovak parabolája is több műfaj elemeit ötvözi, legfőbb alkotó-eleme azonban az eposz. A Nagy Károly-epopeiák tematikájához azok kellék-tára is társul. A bevezető császári szemlében nem nehéz felismernünk az eposzi enumeratiót (seregszemlét); Agilulfo pajzsának leírása (az egymást elnyelő palástok és címerek Matrjosa baba sorozatával) afféle miniatürizált „Achilles pajzsa” leírás; Raimbaud és Isoarre párviadala, a keresztények és pogányok csatája, a négy főszereplő bolyongása és nyugtalan keresése, a bőséggel áradó szerelmi epizódok, s a végkifejlet barokkosan kusza cselekménye, mind-mind jellegzetes eposzi műfajjegyek. Megválogatásuk és hangsúlyozásuk egyértelműen ariostói mintára, az „Örjengő Lóránt”-ra vall, ironikus, groteszk, parodisztikus kezelésük pedig a látásmód rokonságával is igazolja a tematikai egyezést. Calvino azonban Ariostónál is tovább megy a parodizálásban. Az ariostói szelíd irónia, amely a szerelem és a barátság apoteózisává emelte az eposz műfaját – és amely tökéletesen illett A famászó báró mondanivalójához – e másik, abszurd és képtelen világhoz már nem mindig elegendő. Hiszen a „bolond az egész világ” gondolata itt már nemcsak százféle hóbortot jelent, hanem olykor idiotizmussal határos szerepjátszást. Itt már a komikum erősebb változataira is szükség volt, olyanokra, amelyek a hőskölteményt egyenesen bohóság gá fokozták le, kissé hasonlóan ahhoz, ahogyan ez a Nagy Károly-mondakör másik, még Ariosto előtti megéneklőjének, Luigi Pulcinak hangütésében érzékelhető.

Célratörő, egységes műre vallón, mindjárt a kezdet kezdetén, az enumerációban megjelenik ez a Pulcira emlékeztető hangütés; a császár szemléje azonnal az abszurd, képtelen, bohó világ leleplezése lesz. Nagy Károly elsőre még tagoltan, azaz jelentést hordozóan ejti ki a kérdést – *Hát te ki vagy, Frankhon lovagja?* –, másodszorra azonban már tartalmatlan, üres formaként darálja – *Háttekivagy, Frankhon lovagja* –, végezetül pedig már csak a kérdés monoton kadenciáját halljuk ki: *Tátatata-Táta-Táta*.

Ezt a leleplezést azután sokszor egy másik, erre igen alkalmas humorfajta, a kinagyító paradoxon valósítja meg. Torrismond például akkor veszíti el lovak

voltát (persze csak időlegesen), amikor kiderül róla, hogy királyi sarj, s Agilulfo tökélyre fejlesztett lovagisága is egy esetleges formai elemen, Sofronia testi érintetlenségén áll vagy bukik. Ebben a különös világban *hadviselés idején lehet legjobban aludni*, a szeretet jelszava akár gyilkolásra is alkalmas: *a világ-mindenség szeretete rettentő harag formáját öltheti*, s arra sarkallhat bennünket, hogy gyöngéd szeretettel kardélre hányjuk elleneinket; a galamblelkű apácának pedig föl sem tűnik már a mindennapos gyalázat: mi itt csak szertartásokat, harmadokat, kilencedeket, mezei munkákat, aratást, cséplést, szüretelést, vesszőzést, vérfertőzést, gyűjtogatást, akasztást, katonai megszállást, fosztogatást, liliomtiprást, dögvézt látunk, semmi mást. Mit tudhat a világról egy szegény apáca?

És – az életmű eddigi vizsgálata alapján ezt akár természetesnek is vehetnénk – időről időre felbukkan a komikum burleszk változata is. Itt azonban szerve-sebb funkciót kap, mint az előző regényparabolákban: az ironikus-parodisztikus eposzutánzatot esetenként a valódi komikus eposz felé tereli. Raimbaud félelmetes ellenfeléről, Isoarre emírről például kiderül, hogy rövidlátó, s mivel a csatában sok szemüvege eltörik, szemüveghordozót tart. Még jelentéktelenebbé törpül alakja, amikor azt is megtudjuk róla, hogy szemüveghordozója meg éppenséggel nagyothall. De hasonlóképpen törpe és kisszerű szinte az egész frank sereg, élén a kissé ügyefogyott, pojáca uralkodóval. Így hát kisszerűvé, azaz komikus eposzba illővé válik a két sereg összecsapása is: *A csata kezdetére a köhögés adta meg a jelet. Odaátról sárga porfelleg közeledett, emitt meg egy másik porfelleg kavargott, mert a keresztény lovak is vágtaiba kezdtek. Raimbaud-t köhögés fogta el, s páncélba szorítva köhögött az egész császári sereg; így, köhögve-dübögve vágattak a pogány porfelleg felé, és egyre közelebből hallatszott már a szaracén köhögés is. A két porfelleg összecsapott; egyetlen nagy lándzsa- és köhögésrohamban találkozott.*

Máskor meg az eposzi műfajjegyeket a szkeptikus olaszénál is hitetlenebb írói viszony kíséri. Agilulfo, Raimbaud, Torrismond és Bradamante útnak indulása az agg uralkodó belső monológjában azonnal elveszíti legendaértékét: *ezek a hirtelen fölkerekedések eszébe juttatták azokat az időket, amikor még Astolf, Renaud, Guidon le Sauvage és Roland indultak útnak, hogy végbevigyék ama csodás tetteket, melyekből aztán hősi énekek születtek az igricek ajkán; most bezreg hét lóval se lehetne kimozdítani innen a lusta veteránjait, épp csak a legszükségesebb szolgálatot látják el.* És a meseszöví narrátor is ott akad el legtöbbször az elbeszélésben, ahol kaland következne: *a kalandok szövevénye, ami minden lovagregény lényege, számomra immár fölösleges dísz, hideg cikornya, penzumom legterhesebb része. Szeretnék gyorsan, sietve mesélni, annyi párviadallal és csatával színesíteni minden lapot, amennyi egy hőskölteménybe elegendő, de ha megállok, és elolvasom,*

amit írtam, azt látom, hogy tollam nem hagyott nyomot, fehéren néznek vissza rám a pergamenlapok. Így hát a komikum és a székszis azonos funkciót töltenek be, azonos jelentéssel bírnak. A satíra vagy az elégia eszközeivel megfosztják az eposz műfját alapvető ismertetőjegytől, a kalandtól.

A komikum különféle változatai és az elégia mellett felvillan a regényben egy újabb ismerős stíluslem is, az elborzadás naturalizmusa. Ám ez is enyhe komikummal ellentpottva. A lecsöndesült csatatér leírásában az önmagából kivetkőzött természet Marcovaldóra szabott tréfát űz az ösztöneiket követő madarakkal. Mert amiképp a csatatér elesettjei *A kettészelt őrgóf* pestises hulláinak szerepét töltik be, akképp a belőlük lakmározó dögevő madarak – bármily frivol is a hasonlat – a folyton hoppon maradó Marcovaldót: *A földet belepik a hullák. A dögkeselyűk a halottak vállába, arcába mélyeszti karmaikat, s csőrükkel a felhasított gyomrokban vájkálnak. Nincs mindig könnyű dolguk. Mihelyt az ütközet a végéhez közeledik, alászállnak, ám a szanaszét heverő hullákat acélvért borítja; verik, verik szorgalmasan a csőrükkel, de még csak karcolást se tudnak ejteni rajta.*

És a szokásos bőséggel, gazdagsággal vonulnak fel a többi ismerős műfajelemek is.

Sofronia marokkói rabsága, a szultán háreme és gyöngyhalászai az Ezeregyéjszaka mesevilágát idézik, az erdőbe kivetett lány története – amelynek hőse ugyancsak Sofronia – Hamupipőke meséjét juttatja eszünkbe, s megjelenik az elmaradhatatlan Münchhausen-motívum is: Agilulfo gyalog kel át Marokkóba a tengerfenéken. Félig-meddig mese – rémmese – a Priscilla-epizód három házörző medvéje is, ámbár bennük Pulci óriásainak emléke is feldereng (akik persze ugyancsak mesei eredetű figurák).

Jelen van az hommage-mozzanat is. Ahogyan *A pókfészkek ösvényében* Pin és Koma találkozása egy Nievo-olvasmányemlék szándékos felelevenítése volt, vagy ahogyan *A kettészelt őrgóf*ban Trelawney doktor az azonos nevű Stevenson-regényhősre utalt, és ahogyan *A famászó báróban* – noha csak keresztnévén – a „Háború és béke” Andrej hercege lépett elő, itt a regényen végigvonuló Ariosto-áthallások mellett megjelenik egy ugyancsak utalásképp kölcsönvett epizód: Agilulfo hajójának útját Melville csalhatatlanul felismerhető fehér bálnája keresztezi. Ez a rendszeressé váló felidéző technika – amelyet majd a neoavantgárd és a posztmodern regényírás kollázs formájában bőséggel alkalmaz – Calvinónál ekkoriban már minden bizonnyal a tudatos univerzumépítés eszköze. Az írott világ valóságanyagként kezelését jelenti, más szóval az írott és a való világ azonosítását.

Ugyanezt az azonosítást láthattuk A *famászó báró* zárószakaszában, ahol az írásképp és a valóságkép egybemontírozásával az írás valóságteremtő képességet kapott. A *nemlétező lovag* narrátora újra meg újra efféle valóságot teremt. A meg-meglóduló cselekményt – a személytelen narrációt – lépten-nyomon első személyű, az írás folyamatát részletező betétekkel szakítja meg, s ezekben a maga tollvonásait a valóság rajzolatával azonosítja: *Most pedig leírom azokat a tájakat, amelyeket Agilulfo vándorlása során a csatlósával bejár; mindennek itt kell lennie ezen a fehér lapon... Egyenes vonalat húzok az árkuson, szegletes kitérőkkel, ez Agilulfo útvonala. Ez a girbegurba, ide-oda tekergő meg a Gurdulué... Amit most hullámvonalakkal jelzek, az a tenger. Végül még a sík lapon ábrázolt és a térben mozgó valóság is azonos dimenziót kap: Minden mozog a síma árkuson, mégse látszik rajta semmi, mégse változik rajta semmi; miként a világ gyűrt hátán is minden mozog, és semmi sem változik, mert annak is csak egy kiterjedése van, akár a pergamennek, amire írok.*

De ezek az írásképp-elbeszélések már az életmű újabb, minden eddiginél bátrabban kísérletező, experimentalista korszakát is előre vetítik. A rajzos, néma történetmondás és a *lapon keresztbe-kasul futó sorok egymásba gabalyodása* annak a kártyafigurás mesemondásnak előtanulmánya, amellyel majd Az egymást keresztező sorsok kastélyában találkozunk, az *egyenes vonalak*, a *szegletes kitérők* és azok a szabályos geometriai alakzatok pedig, amelyeket Agilulfo a keze ügyébe kerülő összes tárgyból kirak és keze nyomával mindenből kialakít – lásd például a sírásás epizódját –, a *Té nulla* geometrikus szerkesztésű elbeszéléseit készítik elő.

Ezeknek az új írói eszközöknek felbukkanása is jelzi, hogy a fantasztkummal ötvözött parabola betöltötte hivatását, azt a célt, hogy tartalmilag egy átfogóbb, filozofikusabb, egyetemesebb számvetést adjon, formailag pedig újrateemtse azt a feszültséget, amely a neorealizmus hanyatlásával író és olvasó között érezhetően meglazult. A *nemlétező lovag* elkészültekor, már annak tudatában, hogy nem bővíti tovább trilógiáját, Calvino így tekint vissza pályamódosítására: *Az a feszültség, amelyet számunkra a történelmi helyzet szolgáltatott, hamarosan sorvadásnak indult. Jó ideje állóvizeken hajózunk. Egykori elbeszélésmódunkból megpróbálhattuk átmenteni azt, hogy hűségesek maradjunk a történelmi helyzethez és elsorvadunk benne, vagy azt, hogy hűségesek maradjunk a régi hévhez, a régi belső töltéshez, a régi energiához. Fantasztkus regényeimmel én épp a kezdet hevét, energiáját, szellemét próbáltam életben tartani, azaz – úgy gondolom – a fontosabb dolgot. Másutt, az 50-es évtized olasz prózáját tipologizálva, a fantasztkus irányzat formai törekvéseihez már az eszmei törekvéseket is hozzáteszi: igyekszik megmenteni az epika*

ritmusát, hevét, mozgalmasságát, de erkölcsi erejét is, úgy, hogy látomásszerű vagy groteszk közegbe helyezi át őket.

1960-ban, a három parabolaregény együttes kiadásakor megszületett a trilógia összefoglaló címe is: *Eleink*. Ám hogy ennek látszólagos történetisége még véletlenül se tévessze meg az olvasót, az utószóban Calvino így búcsúzik: Szeretném, hogyha úgy tekintenénk őket [a három elbeszélést], mint a mai ember elődeinek családfáját; hogyha a bennük szereplő arcok mindegyike azoknak a vonásait rejtene, akik itt járnak köztünk, az önkét, a magamét.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Realista tabló a század derekán

A romlás hangyái

Már korábban, a neorealista indíttatás válságáról és a sokirányú útkeresésről szólva megállapítottuk, hogy a valóság határain belül maradó és a valóság határait túllépő művek együttes, egymást váltogató jelentkezése nem magyarázható csupán Calvino írói vénájának gazdagságával, kettős irányultságával, sőt, *A rablóhangya* és *A kettészelt őrgróf* rövid előzetes bemutatásában azt is megfogalmaztuk, hogy a klasszikusan realista fogantatású, illetve a parabola műfaját választó két írás egyaránt a képes beszéd eszközével él, csak épp az egyik esetben a kép tökéletesen a valóságba simul, a másik esetben pedig hangsúlyozottan kilép abból. Most, a parabolaregények részletes vizsgálata után immár azt is hozzátehetjük, hogy a két kép keletkezéstörténeti funkciója is azonos. *A rablóhangya*, amely az 50-es évtized realista elbeszéléseinek sorát nyitja meg, éppúgy egy régóta érlelődő képi magból bontakozik ki, mint *A kettészelt őrgróf*, a pusztulást sugalló hangyainvázio rémképéből.

Az érlelődés, vagy szabatosabban szólva a motívumfejlődés a korai noveláktól kezdve kimutatható. Az *Útban a parancsnokságra* névtelen kémalakját már a pusztító hangyák adják át az enyészetnek, mintegy a Kim-féle történelmi igazságszolgáltatás végrehajtóiként: *Előrebukott, s utoljára még két, terpeszben fölébe magasodó lábat látott, rajtuk az ő bakancsa. Aztán ott maradt élettelenül az erdő mélyén, szája megtelt tülevéllel. Két óra múlva már hangyáktól feketéllett.* Nem sokkal később, *A naplopó fiúk* című novellában, a tétlenségből fakadó pusztulást kísérik jelenlétükkel a hangyák, miként a novellát érintve idéztük is már: *a mennyezetten mindenütt tovább nyílnak a repedések, és hangyasorok vonulnak a falak mentén, és a füvek és a szederacserjék felverik a műveletlen kertet.* Mígnem *A Pó fiataljai* ugyancsak idézett levélmonológjában a hangyák az apokaliptikus pusztulás egyértelmű jelképeivé, az ember utáni világ hírnökeivé válnak: *a kellő pillanatban átállok a másik oldalra: a hangyákéra vagy akik jönnek; (...) mit számít az nekem? Lakmározzanak csak belőlem a halak, ha meghalok.*

S minthogy ez utóbbi levélmonológ alapján *A kettészelt őrgróf* Gonosz felét a hangyák oldalára átállt emberrel azonosítottuk, nyilvánvaló, hogy a hangyakép nemcsak allegóriajellegében és genetikai funkciójában rokon a kettészelt emberével, hanem jelentésvilágában és hangulati töltésében is. A hangyák a

kizökkent világ, az ember ellen fordult természet jelképei, s így éppolyan irracionális fenyegetést hordoznak magukban, mint *A kettészelt őrgróf* ember-evő gólyái, őrülden csapongó madarai vagy önmagukba maró csúszómászói. Olyasféle lidérces életérzést közvetítenek, amelyet az ismeretlen eredetű, megmagyarázhatatlan jelenségek keltenek bennünk, s amely a Kafka-regények szorongó érzésvilágából vagy Buzzati és Borges mágikus realizmusából ismerős. Ezért egy új, nagyigényű olasz irodalomtörténeti lexikon egyenesen groteszk ábrázolásmódról beszél, a parabolaregények és *A rablóhangya* újabb hasonló vonását hozva felszínre.

A hangyainvázio és a lakók védekezése valóban a groteszk méreteit ölti. Brauni kapitány invenciózus halálmásinákkal folytat ellenük hadviselést, s az eredmény *döglött hangyákból való finom, feketésvörös homok*, amit a kapitány zsákokba gyűjt – *mázsaszám volt belőlük a háznál; egész piramis ehhez hasonló, degeszre tömött zsák* –; a Reginaudo házaspár pedig méregarzenállal próbál legalább egy tenyérynyi tiszta étletteret elhatárolni előlük, ezért aztán a Reginaudo-kertet mindenféle *kétes eredetű folyadéksávok és foltok szennyezték, zöldes-lisztes por lepte be, s locsolóalkalmatosságok és kis betonmedencék tarkították, melyekben indigószín preparátumok oldódtak*; ám mindez hiába, mert a föld hátán, mint valami túlbujánzó, rákos kinövés, kiirthatatlanul hemzsegek a hangyák: *ezer és ezer föld alatti bolyból másznak elő, a talaj és az aljnövényzet ragacsa-méze táplálja őket, s bármerre fordulok – még ha első pillanatra nem is látok semmit, s már-már fölélegzem –*, ha jól kinyitom a szemem, rögtön megpillantok egy hangyát, aztán fölfedezem, hogy ő is hosszú menetoszlopban masírozik, újabb hangyákkal fut össze, s rendszerint parányi, de magánál mindenesetre hatalmasabb morzsát vagy törmelékét cipel, néhol pedig – gondolom, ott, ahol némi növényi nedv vagy állati maradvány hullott el – úgy összezsúfolódnak, hogy szinte egymásba hegednek, mint aprócska seben a var.

Noha a motívumfejlődés állomásai látványosan elvezetnek bennünket *A rablóhangyához*, az elbeszélés mégsem csupán az életmű következetes építésének, belső logikájának terméke, keletkezésében döntő szerepe van egy külső tényezőnek is. Egy olvasmányélménynek. William Saroyan „The ants” (Hangyák) című elbeszélése ugyanis – a nevezetes „Americana” antológia olasz fordításban is közölte – olyannyira hasonló történetet beszél el, hogy *A rablóhangyát* egyenesen ennek parafrázisaként, választörténeteként kell értelmeznünk. Saroyan hősei, a Steinbeckéihez hasonló kedves csirkefogók ugyancsak hangyákkal teli házat vesznek bérbe, ők azonban könnyen megbarátkoznak kiirthatatlan lakótársaikkal, sőt kópé módra hasznat is húznak kéretlen jelenlétükből: amikor a lakbérfizetés elől szokásuk szerint továbbállnak, azzal

érvelhetnek, hogy hangyás házért ők biz' nem fizetnek egy vasat sem. Calvino a maga elbeszélésével Saroyan történetét mintegy visszájára fordítja. Az ő hősei éppenséggel gyökeret kívánnak verni, társadalmi boldogulásukat keresik, és szenvednek a megszólalásig hasonló helyzetben, mert az ő hangyás házukban egy hangyákkal fertőzött társadalom sűrűsödik össze, ahonnan nincs hová továbbállni, főképp nevetve. Ez az érzés, a lehetőségek bezárulásának érzése indítja Calvinót arra, hogy idegen alapanyagon jelezze: egykori, szeretetre méltó lumpenhőseit öntudatos, megélhetést kereső munkáshősökkel cseréli fel, a súlytalanító komikum helyett pedig a súlyos lidércnyomás tónusát érzi immár igaznak.

Más szóval, a neorealizmusból a klasszikus realizmus felé halad.

A *rablóhangya* írói eszköztárát ez a stílusváltás határozza meg. A neorealizmus különösségre törekvő tartalmi és stílusjegyei elhalványulnak, a tájegységek, népcsoportok, rétegek helyett az egész társadalomról kapunk novellai sűrítésű, általános képet, s az írói részvét régebbi kifejezésformáit is (belső monológ, levélbetét) tárgyilagosabb, noha első személyű narrátorhang váltja fel. Már csak egy-egy jellegzetes tematikai vonás marad meg. A főhős szegénysége testi és lelki nyavalyákkal tetézve itt is enyhén túlszínezett, neorealista hangulatú nyomorrá mélyül, s ez különösen abban a felsorolásban árulkodó, amelyben az amúgy is nyomorúságos életcélok a még ezeket is nehezítő sorscsapásokkal mosódnak egybe: *minél inkább beleéltem magam, milyen jól elvolt itt Augusto bácsi, annál nyilvánvalóbbá vált, hogy másfajta ember ő, s az én gondjaimat sohasem bírta volna el: otthont teremteni, állandó munkát találni; betegeskedő gyerek, mosolytalan feleség, no meg hangyákkal teli ágy, konyha...* Meghatározó jelentőséggel azonban a klasszikus realizmus eszközei bírnak. A novellai sűrítéshez illő tömör és pontos leírások, melyeknek ökonómiájára jellemző, hogy a cselekmény színteréül szolgáló házat egy közbevetett, zárójelles félmondat mutatja be: *(egyetlen, térelválasztóval kettéosztott helyiség, négy fal meg a tető)*. Azután az ugyancsak tömör és szabatos jellemrajzok, melyek néhány markáns, erőteljes tollvonásból állnak – *Alacsony, szemüveges úr volt, pizsamában, szalmakalapban* –, s amelyekből teljességgel hiányoznak a korábban lépten-nyomon felbukkanó karikatúraelemek, megjelenik viszont bennük az eddig elvétve alkalmazott lélektani kiselemzés. Persze ez is a fentiekben jelzett ökonómiával, például kettős funkciót hordozva, a jellemzését és a drámaiság fokozásáét: – *Tudod, ezt a fajtát úgy hívják, hogy rablóhangya – magyaráztam a feleségemnek* –, *Amerikából származik...* – *azon kaptam magam, hogy már megint oktatgatni próbálok, s rögtön meg is bántam, mert jól tudtam, hogy ki nem állhatja, ha így beszélek, ingerült lesz tőle; talán mert érzi, hogy ilyenkor*

nem vagyok valami biztos magamban. Hosszabb bemutatást csak a RABLÓ-HANGYA ELLEN KÜZDŐ TÁRSULÁS alkalmazottja kap, aki lélektelen látszattervékenységével alkatrészévé válik egy önnön programja ellen működő gépezetnek, s aki e mindent kiszolgáló kritikátlansággal *A nemlétező lovag* Gurdulujának első megfogalmazása lesz. A hosszabb bemutatás is épp a Gurdulu-féle mindennel azonosulást készíti elő: *Azért írom le Baudino urat ilyen részletesen, mert érzékeltetni szeretném, milyen furcsa hatást tett ránk. (...) Hangyára hasonlított. S végül – a kisebb építőkövek felől a nagyobbhoz közelítve – klasszikusan realista eszköz maga a feszes szerkesztésmód is, amely a drámai feszültség fokozatos növelésével tör célja felé. Támadás és védekezés mozzanatai váltakoznak egymással, míg nem a nyitósor sejtetésétől (*Nem tudtunk mi a hangyákról, amikor ideköltöztünk*) eljutunk a tetőpont irracionális fenyegetéséig: a védekezés eszközei nemcsak csődöt mondanak, hanem egyenesen az ember ellen fordulnak, mert kiderül, hogy a Társulás hangyairtója valósággal tápszer a hangyáknak.*

A hangyainvázio valós jelensége ehhez az irracionális fenyegetéshez érve válik jelképpé. Többértelműen is. A védekezésével is önmagának ártó, cselekedeteiben kétfelé vált ember ugyanazt a tudathasadásos létet, ugyanazt a tudathasadásos történelmi pillanatot éli át, amellyel *A kettészelt őrgrofbán* találkozunk. A Gonosz féloldalt valóságos társadalmi erők képviselik; egyrészt azok az élősködők, akik a bajból hasznót húznak, s ezért a baj fenntartásában érdekeltek (*– Ha egy szép napon eltűnnének a hangyák, ugyan mi lenne a Társulás embereivel?*), másrészt azok a gazdagok, akik – mint Mauróné – elleplezik és fensőbbeséges göggel uralják a valóságot. Csakhogy ez az uralom is látszat, mert már az egész képmutató társadalom alapjait hangyák rágják: *Olyan érzésem támadt, hogy a szobák félhomálya, cifrasága, a tágasság oltalmazza, a szívében lakó gőg védi ezt az asszonyt a hangyák ellen; ezért erősebb nálunk; csakhogy mindazt, amit itt látunk, mindenekelőtt őt magát, ahogy itt ül előttünk, mintha még a mieinknél is kegyetlenebb hangyák rágnák, akár az afrikai termeszek, melyek mindennek csak a burkát hagyják épen; mintha ebből a lakásból is már csak a kifakult falikárpit, a függönyök félig elporladt szövete volna meg, s nem sok hiányzik ahhoz, hogy a szemünk láttára roskadjon egy kupacba minden.*

Ám a tápszerré vált méreg groteszk mozzanata még erősebben elébünk idézi a csalárd természet marcovaldói alapmotívumát. Azzal a különbséggel, hogy ami Marcovaldo megpróbáltatásaiban mulatságos hoppon maradás volt, az itt végtromlást sejtető vereség. Az a természet, amely a *Végül arra száll egy holló* éterien tiszta gyermekhőseinek tündérkertet jelentett; amely az *Állatok erde-*

jeként a háború szenvedő kisembereinek menedéket nyújtott; s amely A famászó bárót szerelmi csalódása idején annyi vigasszal veszi majd körül, itt „Leopardira emlékeztetően mostohává válik” (Pescio Bottino), nemcsak kivetkőzik önmagából, hanem kisiklik az értelem irányítása alól, és egyenesen az ember ellen fordul. Ember, természet és történelem hármas harmóniája immár teljesen felbomlott.

Az elbeszélést záró feloldás sem több, mint az események színhelyétől távoli, derűs életkép, egy olyan valóságszelet felvillantása, amely tisztaságával, fehér színeivel (melyekre ráadásul Agilulfo fehér páncélja is felel majd!) rövid időre mégiscsak vigaszt ad. Miként a Társulás elleni lázadásban, a feloldódásban is egyedül marad a hős és a hősnő.

Partizánokból lett spekulánsok

Calvino háborús történeteinek negatív hősei – emlékezzünk csak vissza – a történelem hibás útjára tévedt emberek voltak. Csak elvétve akadt köztük árulásig vagy hamis törvénykezésig aljasodott immoralis lény. S ugyanígy, a későbbi művek negatív alakjai is csaknem mindig történelmi tévelygők, vagy épp vesztesek. Még a kettészelt őrgrof Gonosz féloldala is egy kőszá ágyúgolyó gonosz varázslata, s talán csak a legfőbb erényt hirdető Grál-lovagok váltak – zsarnokságig fajuló vakhitűkkel – valódi negatív hőssökké.

Az ötvenes évtized második felére azonban az átmeneti idők mindenkori rablólovagai, akiket a neorealizmus jótékony komikuma a háború után még kedves csirkefogókká szelídíthetett, a „gazdasági csoda” áramában gátlástalan és mind nagyobb léptékű harácsolókká nőtték ki magukat. Ez újabb kori, fenyegetővé vált típusaikról, no meg magáról a korról, amely mozgásteret adott nekik, Calvino nagyobb igényű elemzőképet készült adni. A *század derekán* címmel elbeszélésciklust tervezett, s ehhez merőben új ábrázolásmódot dolgozott ki. A képi magból kibontott képes beszéd helyett közvetlen, cselekményes elemző-leíró módszerrel a jelenségek nyers valóságába akart behatolni, úgy, hogy szakít a korábban saját maga által is alkalmazott, és az olasz elbeszélő prózában továbbra is elevenen ható flaubert-i távolságtartó technikával, s színlelt résztvevőként a lehető legközelebről ábrázolja a jelenségeket. *Hogy feltárhassuk korunk mozgásirányait* – magyarázza egy interjúban módszerét –, és teljes képet alkothassunk minden torz folyamatról, úgy érzem, olyan eljárásra van szükség, amit „a negatívum aktív megjelenítésének” nevezhetnék, vagyis arra, hogy erőnek erejével átlépjünk minden negatívnak ítélt jelenség vagy gondolkodás-

mód mezsgyéire, behatoljunk belső logikájába, és következetesen végigvignyük azt, egyszóval „hősi fokon” éljük át a negatívumot.

A program is, a módszer is szembeszökően balzaci. Ellenérzéssel, viszolygással nyugtázni a társadalmi jelenségeket, s mégis *erőnek erejével, aktívan*, „hősi fokon” elmélyülni bennük; a természettudós kíváncsiságával vizsgálni a valóságot; sőt – miként a megvalósult mű teszi – elítélni, leleplezni, és mégis egy történelmi pillanat győztesének mutatni a nagyratörő, agyfúrtan ügyeskedő, mindenek és mindenkin átgázoló, nincstelenségből polgárosodó réteget; egyszóval megírni a történelmi korra jellemző „erkölcsök történetét”: megannyi balzaci párhuzam.

S bár a parabolaregények évtizedében *A rablóhangyát* is ide számítva Calvino három nagyobb lélegzetű elbeszélést, olasz műfajmegjelöléssel „racconto lungo”-t is írt – magyarul ezeket hol (kis)regénynek, hol elbeszélésnek vagyunk kénytelenek nevezni –, a programba mégis csak egy illik be a három közül. *Ez idáig csak Az építési spekulációban tudtam megvalósítani* – ismeri el maga is 1959-ben, s megállapítása hamarosan egész életművére érvényessé válik, mert a nemsokára elkészülő negyedik, s egyben utolsó realista fogantatású elbeszélésében szintén nem *a negatívum aktív megjelenítésének* módszerét követi.

Az építési spekuláció tehát azt az alapmodellt eleveníti irodalomná, amely a fenti leírás értelmében így összegezhető: adva van egy hős, aki az ábrázolandó negatív jelenséget nem ismeri, de valamiképp mégis a sodrába kerül, s ezáltal kimutatója, indikátora lesz. A regény azonban közvetlenül *A famászó* báró után született, s így hőstét Calvino még a „részvétel vagy kívül maradni” problematikájának hatása alatt formálta meg, a részvétel és a távolságtartás helyes arányát meglelő Cosimo után a teljes egészében integrálódó embert fogalmazta meg benne. S hozzá őt is cosimói elhivatottsággal ruházta fel, negatív szerepében Cosimóhoz hasonlóan következetesnek, konoknak ábrázolta. Quinto Anfossi ezáltal nemcsak elkalauzol bennünket egy valóságos társadalmi jelenség belső régióiba, s nem is egyszerűen a jelenség sodrába kerül, hanem az antik drámák hőseinek végzetes tévedésével – tragikai vétségével – elszánt szereplője is lesz. *Elbeszéléseim csaknem mindig olyan valakiről* szólnak – illeszti be Anfossit hősei sorába a szerző –, *aki határozott szabályokat állít föl magának, s ezeket a végsőig követi, akár úgy, hogy egész életét fenn tölti a fákon, akár úgy, hogy csak azért is építési spekulációba kezd, akár pedig úgy, hogy megfogadja, márpedig ő (egy-egyedül ő) nem lop el semmit. Azt szeretném, hogyha közös jegyként valamennyi történetemben ott lenne ez az erkölcsi töltés, legyen az a történet fantasztikus vagy valóságos, rajtam kívüli vagy félig-meddig önéletrajzi, nem számít.*

A tragikai vétség „hősi fok” változata nem engedte meg Calvinónak, hogy naivvá formálja, s ekképp mentesítse kulcsfiguráját az eleve immoralis részvállalás vétkétől. És arra sem adott módot neki, hogy a szellemi fölény eleganciájával oldozza fel, például úgy, hogy az antik matematikus Thalészról mintázza meg, arról a ravasz és gyakorlatias intellektueltől, aki látván, hogy az adott év jó olajbogyótermést ígér, bérbe vette a környék összes olajsajtólóját, majd pedig felárral viszont bérbe adta valamennyit eredeti tulajdonosaiknak, a lassúbb észjárású arisztokratáknak. Calvino csak úgy adhatott hitelt hőse elszánt tévelygésének, hogy eleve tévelygő, bizonytalan, ingatag ifjút formált belőle. Határozatlan fiatalembert, aki vonzódásai és viszolygásai közt nem tud határvonalat húzni, s aki épp látszathatározottsággal ellensúlyozza emberi gyöngéjét. S Quinto Anfossi hitelteremtő jellemzése olyan fontosságot kap és olyan arányt ölt a műben, hogy akár kettős regényről is beszélhetünk: társadalmi és lélektani regényről egyszerre.

A lélektani szál mindvégig párhuzamosan fut a társadalmival. Quinto ambivalenciáját, ellentmondásosságát mindjárt a leglényegesebb ponton ismerjük meg. A Riviéra gombaként szaporodó új épületeinek, betonkolosszusainak látványa *taszítja*, anyja hasonló panaszára mégis *Ja, kérem!*-féle üres félmondatokkal válaszol, s ezek hangsúlya a „*No és mit tehetünk?*”-tól egészen a *helyrehozhatatlan kár örömteli nyugtázásáig* terjed. S nem kis részben az efféle gyermekes botránykeresés hozza össze a rossz hírű építési vállalkozóval is: *minél több rosszat hallott róla, annál inkább vonzódott iránta*. A vállalkozásba is jórészt azért fog bele, mert mindig szeretett olyasmit csinálni, *ami bizonyos fokig ellenkezett mások véleményével*. S tette mögött ott lapul a fogyatékosági érzés is, ezt igyekszik ellensúlyozni értelmiségi barátai előtt: *akkor érezte magát vállalkozónak, amikor Bensivel és Cerveterivel volt, s ezáltal le tudta gyűrti azt a bénító érzést, hogy műveletlenebb, csiszolatlanabb náluk*. Bizonytalansága más társaságban eredetiségre – különvéleményre, elütő hangnemre – sarkallja, így aztán *önmagával örökös ellentmondásban áll*. Quinto én-idegen vállalkozását Calvino később visszamenőleg is hitelesíti, hőseit a helyüket nem lelő vagy föl nem ismerő emberek örökös nyugtalanságával ruházza fel: újabb epizódokból megtudhatjuk, hogy Quinto csak átmeneti munkát és átmeneti párkapcsolatokat vállalt, s hogy igyekszik előre is bebiztosítani ezek sikertelenségét: *mindig csak olyan nőkhez közeledett, akik valami miatt nem tetszettek neki*. Az események tetőfokán, amikor helyzetmegítélése már a téveszme határát súrolja, öccse nem ok nélkül vágja a fejéhez: – *Beteg vagy. Idegbajos. Eredj orvoshoz, vizsgáltasd meg magad!*

Quinto Anfossi belső azonosulása azonban bizonyos határig bármely baloldali olasz intellektuel tétvútja lehet. Az érlelődési folyamat első állomása

ugyanis az, hogy baloldali eszméinek válsága idején Quinto a gyakorlati boldogulást erkölcsi értéként fogadja el: Összehasonlította az óvatos, titkolózó, megbízhatatlan Caisottit és a bizalommal teli, nyíltszívű, eszméire mindig igazolást találó Maserát; nem vitás, Caisotti él a valós viszonyok szerint, s bizonyos módon ő viseli, ő vállalja azok terheit is. Ebből következően új eszményei születnek; önmagától fokozatosan eltávolodva átértékeli a nemrég még megvetett kufárokat, szatócsokat, kereskedőket: máskor távolállónak, utálatosnak találta volna őket, de most, jelenlegi lelkiállapotában úgy érezte, hogy ezek is az ő eszményeit testesítik meg: gyakorlatiasság, furfang, eleven észjárás. A kísértést most már csak össze kell egyeztetnie osztályhelyzetével. Értelmiségiként ekképp igyekszik meggyőzni magát: Egykor csak az lehetett értelmiségi, aki mezőgazdasági jövedelemmel bírt. Polgárként pedig így: Nagy előnyöm (...), hogy bennem még megvan az a polgárösztön, amit ők az értelmiségi dinasztia elsatnyulásával elveszítettek. Abba fogok kapaszkodni, és megmenekülök. Míg nem az önmeggyőzés teljes sikerrel jár, Quinto kimondja a végső szentenciát: Gazdasági tevékenységbe kell fogynom. (...) Aki nem folytat gazdasági tevékenységet, értéktelen ember. Tragikai vétsége ezzel beteljesedett, hitetlenségből és önfeladásból született döntése a hit és az önbecsülés érzetét kelti benne: már nem azt érezte, hogy idegen abban az ősi világban, hanem azt, hogy részese egy másíknak, amelyből fölénytel és ironiával tekinthet vissza az előzőre; részese az új, gátlástalan, pénzforgatáshoz szokott emberek közösségének.

A regény lélektani szála sajátosan egészül ki a vállalkozó Caisotti jellemzésével. Quinto vonzódásainak és viszolygásainak megtestesítőjét Calvino elsősorban külső tulajdonságain át mutatja be, sőt már-már a természettudós kíváncsiságával írja le. Akár a rovtanász, aki egy újonnan felfedezett fajtát tenyerére emel, körbeforgat, és aprólékos gonddal leír a tudománynak. S ezzel ismét csak Balzac módjára jár el, azt a Balzacot követi, aki az „Emberi Színjáték” előszavában kijelenti, hogy a „társadalmi fajták” ábrázolója kíván lenni.

Ennek szellemében Caisotti vissza-visszatérő, hosszas, tüzetes külső jellemzését megannyi állathasonlat kíséri (kiemelések Sz. F.): Szív alakú szája körül kidudorodtak ajkai, s mintha forróság pírja futott volna végig rajtuk; szája szögleténél azonban besüppedtek, mintha csak szájnylása fél orcájáig tartott volna, s ettől úgy nézett ki, mint valami c á p a; (...) ornyerge fölött fél centiméternyire tudta csak felvonni a bőrt, s az valami folyton változó, kerek, köldökforma ráncba gyűrődött; lekonyuló rövid k u t y a szemöldöke pedig csaknem a függőlegesig felszaladt; (...) lehajtott fejét csóválva nevetett (Quinto megállapította, hogy b i k a nyaka van, s úgy tartja, mintha örökké súlyt cipelne), szája sarkát föl-le mozgatta, és c á p a volt, c á p a és fújtató b i k a; (...) Quinto már-már elérzékenyült, és jóságos

akart lenni hozzá, óvni akarta, ámde ehhez az ötéves gyermek Caisotti-képhez sehogy sem illett a lényéből árulkodón előtűnő c á p a, ó r i á s p á n c é l o s, r á k. Mígnem mindennek betetőzéseképp Caisotti is annak a tárgyi valóság-nak képét ölti, amivel lélekben és tettekben azonosul, akárcsak a hangyairtó-hangyatápláló Baudino. Így hát ő is Gurdulu-jelenség, méghozzá a lehető legvalóságosabb formában az, még a jelképalak megszületése előtt: *a sívár vasbeton-áradat az új embernek, Caisottinak tompa, alakatlan arcvonásait viselte.*

Az építési spekuláció az ötvenes évek olasz társadalmának vadhajtsáit ábrázolva ismét a történelemmel és a természettel szembeni diszharmóniához jut el. Az ember alapvető vágya, az a vágy, hogy az események cselekvő, alkotó, irányító résztvevője lehessen, itt csak a konjunktúralovagoknak adatik meg. Az integrálódás ára a Gurdulu-lét. Ebben az erkölcsi értékeit vesztett közegben az anakronisztikusan hívő és reménykedő, tisztességes Maserák, *az ideológiából az álom felé tartó, picit habókos Bensik és Cerveterik, az új időkben a maguk gépies funkcióit végző Travaglia mérnökök, Bardissone jegyzők és Canal ügyvédek csak mellékszereplők lehetnek, mellettük a nincstelenségből gátlástalanul felkapaszkodó, félanalfabéta, Caisotti-féle vállalkozók jutnak a legtöbbre.* Az írói ítéletet még súlyosabbá teszi a csattanó: a Gurdulu-létre egykori partizánok vetemednek. Hisz Caisotti partizán volt, a baloldaliak vezette brigádokban harcolt, ott, ahol Quinto is... *Szép kis fordulatot vett az olasz társadalom! – vonja le írója végkövetkeztetését a főhős. – Itt van két partizán, egy falusi ember és egy diák, akik hajdan együtt lázadtak fel azért, hogy Olaszországot újjá lehessen formálni, s lám, mivé lettek; most olyannak fogadják el a világot, amilyen.*

Az eszményeit föl nem adó ember itt legföljebb annyit tehet, hogy érdekvépviseletet von maga köré, úgy, ahogyan a regény végén Maserá írja le Quintónak: *miért nem jöttél el hozzánk az alapszervbe? Valamilyen tanácsot biztos tudtunk volna adni... Vannak olyan vállalkozók, akik ha nem is elvtársaink vagy barátaink, nem bánnak velünk csúnyán... Aztán meg van szövetkezetünk is, jól bevezetett szövetkezet, s a miénk...*

A harmónia másik szükséges elemét, a természetet itt maga az ember pusztítja. Az a bravúros leírás, amelyben a föld mélyének (és Olaszországban a gyásznak!) mélybarna színe az élő zöldet temetői képzettársításokkal magába nyeli, az élettér fogyatkozásának igen pontos képi kifejezése: *A hely megváltoztatta arculatát és színt. A föld sötétbarna mélye átható, nyirkos szagával feljött a felszínre. A talaj élő zöldjét elnyelték az árkok szélén domboruló puha földhányások és a porladásnak ellenálló rögök. Az árkok oldalfalán elhalt, göcsörtös gyökerek, csigák, giliszták bukkantak elő. Quinto anyja mindennap megállt a kertben, a sűrű*

növényzet közepén, virágai között, melyeket nem tépett le, hagyott a szárukon elszáradni, a mimózák ágai között, s azt kémlelte, hogyan szabdalták árkokra-gödörökre az elvesztett földdarabot, aztán visszahúzódtott zöld birodalmába. Ezt a képet idézi vissza a regény utolsó lapjainak egyik kis jelenete, hogy mintegy igazolja, lezárja: *Quinto anyja a kertben volt. Illatoztak a jerikói loncok. A vízitormák valószínűtlenül zölden virítottak. Ha nem nézett föl, s nem látta a mindenünnen rá tekintő ablakokat, a kert továbbra is kert maradt.*

Az építési spekuláció, melyet terjedelme ugyanabba a „racconto lungo” műfajba utal, amelybe *A rablóhangya* is sorolható, emezzel ellentétben regény szerkesztésű. Viszonylag rövidebb terjedelmét inkább a feszes, ökonomikus szerkesztésmódnak, a fegyelmezett, szűkszavú cselekményvezetésnek köszönheti, vagyis annak a gyorsaságeszménynek, amelyről Calvino az *Amerikai előadások* egyikében szól. Az író-narrátor nem időzik el hőse környezetének bemutatásánál, hőse előtörténeténél – ezekből mindig csak annyit adagol, amennyi a cselekményt előreviszi –, kitér viszont olyan mellékkörülményekre, epizódokra, melyek a történetet és a regény világát fontos mozzanatokkal gazdagítják. A cselekményt mintegy operanyitányként előre sejtető első fejezet után a főhős meg-megújuló intelmek (írói késleltetések) közepett halad végzetes döntése felé: Caisottitól riadtan tanácsolja őt el Canal ügyvéd, Bardissone jegyző és Travaglia mérnök is; a döntés meghozatala után pedig baljós jelek hozzák mind közelebb a lassanként beteljesedő végzetet: nehezen születik meg az építési engedély, a ház nem épül, Caisotti nem fizet, s végül Quinto kénytelen átadni neki a maga vállalkozásrészét is. A néhány epizód elsősorban a hősök jellemzését gazdagítja, s a balzaci „erkölcsök történetéhez” szolgáltat adalékokat. A mellékszálon futó események leírása szűkszavú utalásokkal, sejtetésekkel zárul; így szerzünk homályos ismereteket az állathasonlatokkal jellemzett Caisotti állatokéhoz hasonlatos magánéletéről: talán saját kiskorú lányával osztja meg aljasságait és ágyát, talán saját zabigyerekeit dolgoztatja az építkezésen rabszolgaként. S az epizódok közé beékelődik egy esszébetét is, egy olyasfajta, cselekményen kívüli elmélkedés, amilyen *A pókfészekek ösvényében* Kim és Vasas párbeszéde volt. Ebben a szociografikus leírásban, amely a rohamosan épülő, gazdag tengerparti városról, s belőle kitekintve egész Itáliáról ad pillanatfelvételt, a főhős alighanem írójához hasonul, amikor a nagyvárosok gazdasági felvirágzása mögött meglátja-megsejti az elmaradott országrészek nyomorúságát: *talán ez a mi egész hivalkodó vagyonosodásunk csak könnyű máz a városszélek és a hegyi kunyhók Olaszországán, az emigránsvonatok és a feketébe öltözött, nyüzsgő piacú falvak Olaszországán.*

Szmog és manipuláció

Akkortájt, amikor itt, a városban telepedtem le, semmi, de semmi nem érdekelt. Ezekkel a szavakkal vezeti be történetét A szmogfelhő narrátor főhőse, aki fásult közönyén túl névtelenségével is a szmoglepte nagyváros szürkességébe olvad. S hogy a világhoz fűződő viszonyát teljes bizonyossággal a hősi fokon élő, aktív, cselekvő hősök éles magatartásváltásaként értelmezzük, a folytatásban mindjárt Quinto Anfossi jellegzetes személyiségjegyeivel tűnik föl előttünk. Legelőbb talajtalanságával: A letelepedés nem is jó szó. Nem akartam én semmiféle állandóságot, arra törekedtem, hogy minden cseppfolyós, minden átmeneti maradjon körülöttem. Aztán benső békétlenségével: csak ellenkező hangulatra kellett váltanom (ami nem volt nehéz, mert csak magam ellen kellett fordulnom). S nem sokkal később kishitűségével is: Vannak, akik azért ítélik magukat a legközszerűbb életre, annak minden szürkességére, mert valami baj vagy csapás érte őket; ám olyanok is vannak, akik azért teszik ezt, mert több szerencsájuk volt, mint amennyit el bírtak viselni. És folytathatnánk az idézeteket; Quinto jellemét az új mű főhőse olyannyira átöröklí, hogy a háború utáni olasz regények monográfusa (Pullini) éppenséggel A szmogfelhőt ítéli társadalmi-lélektani kettős regénynek.

Miért hát ez az éles magatartásváltás? Vagy ami ugyanazt jelenti: miért nem termett a negatívum aktív megjelenítése újabb műveket?

Azt az ellentmondást, ami a nem emberarcú negatívum (lásd Caisotti állathasonlatait) és a legsajátabb emberi hősi fok közt feszül, talán továbbra is feloldhatnák a Quintótól átörökölt jellemvonások. Kérdés viszont, hogy ha sorozatosan ismétlődnek a hiteltermető defektusok, nem teremtenek-e végül ők maguk a hősi fokkal szemben feloldhatatlan ellentétet. Más szóval nem válik-e a rendre tévutat választó sorozathős előbb-utóbb kisszerűvé, azaz alkalmatlanná arra, hogy az öntörvényűség erkölcsi töltését közvetítse. Ez a veszély, a cselekvő hős elsúlytalanodásának veszélye lehet a módszerváltás egyik magyarázata; igaz, ennek némiképp ellentmond, hogy Calvino – mint láthattuk – később a jóval súlytalanabb Marcovaldo nekibuzdulásait is töretlen hitként értelmezte. A másik lehetséges magyarázat egyszerűbb: A szmogfelhő keletkezése idején (tehát közvetlenül az Az építési spekuláció megírása után) maga a szerző állt olyan viszonyban a valósággal, hogy nem tudta, álmítás nélkül nem tudhatta hőseit aktívvá formálni, a kudarcokat folyton lerázó, töretlen hittel felruházni. S ez bizony akár A szmogfelhő szkeptikus végkicsengése alapján is elképzelhető.

A főhős indikátor szerepe mindazonáltal megmaradt. A fásult, céltalan, ide-oda vetődő narrátor, leírásaival és társalgásaival a legkülönfélébb valóság-

szeletekről ad képet, hivatásos környezetvédő munkájával pedig, melyet a *Purifikátor* című lapnál vállalt, bármennyire érdektelenül végzi is, elvezeti az olvasót a leleplezésig. Cselekvő hős híján tehát a módszer – azt mondhatnánk – a negatívum passzív megjelenítésére redukálódott; az író mintegy felvonultatja statikus hőse előtt a különféle helyzeteket és a különféle szereplőket. S e fölvonulásban, a korabeli itáliai valóság föltárásában mindent és mindenkit egyetlen, jelképes viszony minősít: milyen kapcsolatban áll a fenyegető szmoggal, a jólétet hozó nagyipar pusztító melléktermékével, a gazdasági csoda egyszerre valós és jelképes körtünetével.

A narrátort elsőként szállásadónőjével szembesíti a történet időrendje és az írói szándék. Margariti kisasszony, akárcsak Mauróné, *A rablóhangya* tulajdonosnője, belső védelmet élvez a környezeti ártalmakkal szemben. Az ő védőberendezése azonban valóságosabb. Mauróné tulajdonosi fensőbbiséggel igyekezett elhessenteni magától a bajt, Margariti kisasszony viszont nyomorúságában észre sem veszi. Ahogyan valódi süketsége megóvjá a zajártalmaktól, úgy védi meg bajhoz szokott társadalmi vaksága a szmogtól.

Az újságíró kolléga, Avandero doktor a szmog elleni küzdelemben az önös érdek kisszerű érvényesítéséig jut el. Ez a kínos tisztaságot tartó és gondosan ápoltszerű férfiú, aki a gazdasági fellendülés tucatembereként gyűjtöget, gyarapodik, eszményi alattvalója lehetne minden „oszd meg és uralkodj” elven működő intézményrendszernek, mert egyetlen – és persze csalóka – védekezésmódja az, hogy saját portájáról a másokéra söpri át a bajt. A poros iratokat – és mellesleg a velük járó munkát társa asztalára lopja át: *Egyszer azon kaptam, hogy nem tudván mit kezdeni a kezében tartott pár levéllel, odasomfordált az asztalomhoz (én egy percre kiszaladtam kezét mosni), és becsúsztatva őket egy dosszié alá. Aztán szivarzsebéből gyorsan előrántotta zsebkendőjét, letörölte ujjáról a port, s visszaült íróasztalához, melyen mértani rendben feküdt egymás mellett golyóstolla s egy hófehér papírlap.*

Claudia, aki a nagypolgárság világában Beatriceként kalauzolja szerelmes barátját, a főhőst, a gazdagság mágikus hatalmával tartja magától távol a szmogot. Egész lénye azt sugallja, hogy aki megszokta, hogy mindent fölülről lásson, és fensőbbes szórakozottsággal hagyja figyelmen kívül a lenti nyomorúságot, azon e nyomorúság lent jártában sem fog: *attól féltem, hogy a könyv lapjairól ráhull a por, feléje nyújtottam hát kezem, hogy végigsimítsam mellét. Simogatásféle mozdulat volt, de csak a port akartam letörölni róla, ami úgy láttam, ráhullott. Bőre azonban sima, üde és patyolattiszta volt.* Ahogyan a szmoggal szemben a társadalmi magatartásformák, Claudiával szemben a belső jellemvonások nyilatkoznak meg: rajta keresztül ismerjük meg leghívebben a főhőst.

Gazdagon jellemzett, eleven nőalak, Calvino sokszor visszatérő érzéki, mohó, férfifaló nőalakjaival rokon, így például *A katona kalandja* szenvedélyébresztő és sokat megengedő nőutasával, *Az olvasó kalandja* kitartóan és végül is eredményesen csábító tengerparti nimfájával, *A nemlétező lovag* medveszelídő és vágytól égő Priscillájával, a lovagi páncélba bújt Bradamantéval.

Abban a kettős viszonyban, amely Cordà mérnököt köti a szmoghoz, a tudathasadásos világ parabolája fogalmazódik meg újra. Cordà mint gyáros, aki teremtő munkája melléktermékeként hozza létre a szmogot, *a gazdagság, a hatalom, az erő jelét* láthatja benne, ám mint városlakó *egyszersmind veszélyt, pusztulást és tragédiát is*. Érdekei nem engedik meg, hogy ne szennyezze a város levegőjét, ám megkövetelik – megkövetelnék! –, hogy védekezzen ellene. Védekezése azonban – és ez az elbeszélés alapvető mondanivalója – látszólagos, képmutató, mi több, manipulatív. Abban a remekül megszerkesztett jelenetben, amelynek során a főhős együtt látja és így tudatában mintegy egybemon-tírozza a Cordà háta mögött szállongó ipari port és az előtérben ülő mérnököt, megszületik a leleplező felismerés: *Cordà a szmog ura és parancsolója, ő maga fújja szünet nélkül a városra e felhőt; Cordà környezetvédő testülete, az IKÖLM-KÜT pedig a szmog teremtménye, s az a rendeltetése, hogy a szmogért dolgozók előtt felcsillantsa a reményt: tán lehetséges olyan élet is, mely nem szmogloból áll csupán; de ugyanakkor a szmog hatalmának is tisztelettel adózik. A kettészelt őrgróf gondolati ívét követve úgy fogalmazhatnánk, hogy Cordà és a benne megtestesülő XX. századi „termelő ember” a leplezett féloldalasság képviselője, azé a féloldalasságé, amely egyetemes pusztító természetét látszatvédekezéssel, azaz a teljesség demagóg hirdetésével igyekszik elfödni.*

A politikai hitvesztés újabb megfogalmazása az a két jelenet, amely a szmog ellen harcos baloldaliként küzdő Omar Basaluzzit és aktivista társait mutatja be. Az egész lényéből tudatosságot, magabiztosságot árasztó Basaluzzi világos és tiszta okfejtéssel mondja ki, hogy a szmog *társadalmi rendszer kérdése. Ha azt sikerül megváltoztatnunk* – folytatja –, *akkor megoldjuk a szmog problémáját is. Mi, és nem ők!* Ám a szakszervezeti gyűlésen – satirikus jelképként – valósággal betemeti, elnyeli őket a saját maguk ontotta cigarettafüst és a kintről beáramló szemcsés köd, s ez a kétszeresen sűrű gomolyag magába issza *szavaikat is, elszántságukat is...* Az álarcosbálon pedig már ellenfelekkel, ellenségeikkel is a felismerhetetlenségig összekeverednek: ahogyan a szmog a várost, a polgárosodó hajlam a város lakóit mossa egybe. *Ezt az eget a kikelet sem tisztítja meg!* – vonja le a keserű következtetést narrátorának szavaival a szerző.

A szmog lépésről lépésre válik a regényben a környezetszennyezés, avagy Calvinóhoz illőbb fogalommal élve: a természetrombolás legszembeötlőbb

nagyvárosi tünetéből a társadalmi és egyetemes romlás jelképévé. A történet során előbb maga köré gyűjti, magába sűríti a modern kor egyéb civilizációs ártalmait: a főhős nappalait a kivédhetetlen és kitakaríthatatlan szmog, éjszakaikat pedig az ugyancsak elháríthatatlan láрма keseríti meg. A földszinti sörözőből *hangszórón* érkeznek föl, egészen hálószobájáig a *pincérek rendelései*, s ezeket *hordógörgetések* és *hajnali nagytakarítások* zajai tetézik. Később a szmog bravúros írói tömörítéssel már a közérzeti ártalmakat is jelképezi; a történetet olvasva egyre inkább úgy érezzük, mintha a bemutatott várost minden ízében valami szmoghoz hasonló szubsztancia itatná át: a főhős nemcsak folyton kezét mos, lélekben is mindinkább viszolyog e helytől.

A kezdetben iratkötegekről felszálló *picinyke porfelhő* hamarosan minden más aktapornál makacsabbnak bizonyul: *a mérnök (...) ügylet, hogy lehetőleg ne fogja meg a jelentések első lapját, de elég volt a körme hegyével megérintenie őket, máris ott kígyózott egy kis fehér csík a most már szürke háttérrel adó papírlapon.* Később *picinyke porfelhőből* mind nagyobb felhővé terebélyesedik, s a rokon köddel társulva a felismerhetetlenségig uniformizálja a várost: *Megérkeztem – szóltam a sofőrnek (...), s kiszálltam. Amikor a kocs elindult, rájöttem, hogy tévedtem. Ismeretlen környéken szálltam ki, s körös-körül semmit sem lehetett látni.* Míg nem a történet vége felé fölsejlik benne ama bizonyos gombafelhő is; a valós jelentőségében eltörpülő szmog jelképes tartalmával az atombomba fenyegetésévé növekszik: *a sajtóügynökség (...) a „levegőszennyeződés” címszó alatt mind gyakrabban küldött atombombáról szóló lapkivágásokat, szmoghírei viszont mindinkább elapadtak. (...) Az atomfelhő veszélyének árnyékában a szmog összezsugorodott, apró ködgomoly volt csupán, távoli kis bárányszerű.*

A mindent elárasztó szmog – akárcsak Az építési spekuláció mindent elárasztó betonrengetege – emberi produktum, a diadalmas ipari civilizáció terméke, s így jóval okszerűbb, jóval megfoghatóbb fenyegetést jelent, mint A *rablóhangya* kafkaian irracionális rovarai. Alighanem ez a magyarázata, hogy Calvino A *szmogfelhővel* A *rablóhangya* alap gondolatát is újra fogalmazta. A kizökkent természet megállíthatatlan romboló munkájában alkalmasint egyértelműbbé kívánta tenni az ember felelősségét, aki e rombolást tudathasadásos módon nemcsak elszenvedi, hanem elő is idézi. A *rablóhangyában* a manipuláció még csak balsejtelem, logikus föltevés volt, A *szmogfelhőben* már nyilvánvaló, leleplezett tény. E fontos többletközlendő kihangsúlyozásához adhatnak kerekét a feltűnően egyező szerkezeti és tartalmi elemek: a főhős új lakóhelyre érkezik, szállásadónője házában kisebbfajta természeti csapás éri, ez a természeti csapás egész új életterére kiterjed és egyre fenyegetőbbé válik, ő pedig csak a tisztaság látványában talál menedéket.

A narrátor főhős céltalan élete, lélektelen robotmunkája, minden főnöki kíváncsisághoz már-már cinikusan idomuló elvtelensége, no meg mindennapos monoton tevékenysége már a hamarosan két alakban is megfogalmazódó új társadalmi produktumnak, a nem létező és az ezer testet öltő funkcióembernek jellemrajzát érleli; az afféle cselekvéssorok monotóniája, mint *befejeztem az ebédet, végeztem az újságolvasással, az összetekert újsággal kezemben kiléptem az ajtón, hazamentem, benyitottam a szobámba, az ágyra hajítottam az újságot, kezet mostam*, már erősen emlékeztet a hamarosan megszülető, végtelen monoton cselekvéssorokra, melyeknek a beprogramozott robot-lovag, Agilulfo Guildiverni lesz az alanya.

Látszatzdemokrácia és torzszülött világ

A Cordà-féle potentátok úgy eregethették legzavartalanabban az ipari füstöt – úgy tarthatták meg legbiztosabban gazdasági uralmukat –, hogyha az ország-lásban is erősnek bizonyultak. Hogyha gazdasági erejüket erős politikai hatalommal támogatták meg. Ha módszerüket, a hatalomgyakorlás kifinomult, modern kori módszerét a nagypolitikában is alkalmazták. Például manipulálták az országos választásokat.

Próbálkozhattak félig-meddig leplezetlenül is, a számtani törvények parlamenti, tehát demokratikus módosításával, aminek eredménye az lett volna, hogy $50\% + 1 = \frac{2}{3}$, azaz bármilyen csekély szavazattöbbség kétharmados parlamenti többséghez vezet – ezzel az aritmetikai eljárással 1953-ban kísérleteztek, de nem sikerült keresztülvinniük –; s próbálkozhattak kissé leplezetesebb módon is, például a szavazatok mesterséges felduzzasztásával, úgy, hogy voksolásra tanítottak be függőségük alatt álló testi és szellemi fogyatékosokat: ez a fáradságosabb matematikai eljárás adta Calvinónak az élményanyagot *A szavazatszedő egy napja* című esszéregényéhez.

1953. június 7-én Calvino még pártaktivistaként járta a torinói szavazóköreket, azzal a feladattal, hogy támogassa pártja szavazóbizottsági tagjait a vitás kérdésekben. Körútja során néhány percet azon a menhelyen is eltöltött, ahol tíz évvel későbbi könyvének eseményei zajlanak. Az a vita azonban, amelyet a menhely szavazóhelyiségében hallott, s amely írásra késztette, egyelőre kevésnek bizonyult egy teljes kötet betöltésére. A Cottolengóban lezajlott választások leghíresebb eseteit újságcikkek tucatjai dokumentálták, de ezekből csak érzéketlen, áttételes krónikát írhattam volna. Úgy gondoltam, csak akkor teremthetek igazi elbeszélést, hogyha magam is átélem a választáson végig bent ülő

szavazatszedő élményeit. Így hát nyolc évvel később, immár pártonkívüli szavazatszedőként visszatért a vita színhelyére anyagot gyűjteni. Az eredmény az lett, hogy hosszú hónapokig képtelen voltam az írásra: a belém ivódott képek (...) legföljebb vitriolos pamfletet, kereszténydemokrata-ellenes kiáltványt tudtak volna kicsiholni belőlem.

Élményanyagát azonban ekkor már nemcsak, s talán nem is elsősorban erre gyűjtötte. Két évvel azután, hogy *A nemlétező lovag* parabolájával megfogalmazta: lét és alkotás a semmi felé tart, s három évvel azután, hogy *A szmogfelhő* társadalmi keresztmetszetrajzával elmondta: nem lát a természeti és társadalmi végomlással ígéretesen szembeszegülő erőt, nem annyira a leleplezés szándékával néz végig a szavazásra kényszerített testi-lelki nyomorékok Breughel és Bosch vásznaira illő seregén, mint inkább a látvány létfilozófiai oldala érdekli: mivé lehet az ember, a homo sapiens, mivé teheti biológiai determináltsága, és milyen lehetőségei maradtak még a földtörténet véletlenjeinek és szükség-szerűségeinek káoszában. Nem véletlenül mondja egy interjúban, hogy könnye csupán jelzés, tükör egy három éve tartó, ám írói-alkotói eredményt csak ezután ígérő töprengésről, megújuló világértelmezésről. *Ebben a könyvemben csak hallgatásomról adok híreket* – mondja, s valóban, föltoluló kérdéseit javarészt megválaszolatlanul hagyja, érvei mellé felsorakoztatja az ellenérveket, gondolatait kételyek kísérik, mondatait zárójelek, gondolatjelek, közbeékelések szabdalják szét és kérdőjelek hagyják függőben.

Az alig százlapnyi esszéregényben ekképp oldalakon, sőt teljes fejezeteken át a főhős belső monológját hallhatjuk, gondolatainak sodrát követhetjük; olykor – mint például a párhuzamos szerkesztésű V. fejezetben – ezek a gondolatok szabályosan váltakoznak a külső történésekkel, máskor váratlanul meglódul a cselekmény, s az esszé a regény felé közelít. Az eseményekből és az eseményeket kísérő gondolatokból lassan egymásra épül a mű három rétege: fölül a választási anomáliák, alább a demokrácia mibenléte, a mélyben pedig az alapkérdés: az ember mibenléte.

A főhős, az 1953-as választások szavazatszedője, Amerigo Ormea, a rendkívüli színhely előzetes ismerete nélkül is sok-sok fenntartással, kétellyel, szkepszissel érkezik állomáshelyére. Nem a tettvágy sarkallja a feladat vállalására, hanem valamiféle etikai kötelesség, erősen behatárolt jó szándék, hiszen: *amióta a kommunizmus világhatalommá vált, a forradalomból pedig fegyelem, parancsuralmi készülődés lett (...), kommunizmushoz tartozása mélyén az alapkérdések iránti homályos fenntartás húzódott meg, amely a legkisebb horderejű és legszerényebb pártfeladatok vállalására készítette, mintha csak ezek hasznosságában bízott volna leginkább, és még ezekben is el volt készülve a legrosszabbra.* Jelszava

ekkor már jó ideje ez volt: *ne táplálj túlzott illúziókat, és ne hagyj fel a hittel, hogy bármit teszel, szolgálhatsz vele.* Ő is minden tudott, akárcsak építési spekulációba bonyolódott nemzedéktársa, csak hogy ő azonos maradt énjével, *a társadalmi érvényesülésnél előbbre való*nak tartotta, hogy megőrizze igaz emberségét, s a távolságtartást választva úgy érezte magát a választási csatározások hevében, mint a XVIII. századi racionalizmus utolsó, névtelen örököse.

Az esszéregény gondolati íve Amerigo eme szkeptikus kívüllállásától a fájdalmasan részt vevő emberi együttérzéséig terjed. A folyamatot az egyenlőségelv csapdája indítja meg benne: ha Cottolengo nyomorultjainak szavaztatása politikai mesterkedés, akkor hol húzódnak hát a demokrácia határai? Kinek adhatók jogok, és kitől vonhatók meg? S a jogkorlátozás szükségképpen történelmi skandalumhoz vezet-e? Az egyenlőtlenség kimondásával nem nyílik-e út a spártai Taigetosz-hegy vagy a hitleri gázkamrák felé? Másfelől: az egyenlőségelvet megcsúfoló új törvénytervezet, amely nagyobb súlyt adna egy idióta szavazatának, mint az övének, a maga nemében nem éppolyan történelmi skandalum-e? Szabadgondolkodói, elemző-visszatekintő válasza Amerigo azonnal kész: *Az Egyház hosszas elutasítás után magáévá tette azt az elvet, hogy polgári jogaiban minden ember egyenlő, csak hogy az embert nem a Történelem főszereplőjeként, hanem Ádám gyarló és megmételyezett porhüvelyeként értelmezte, amelyet Isten még megválthat Kegyelemével.* A mindentudás és az örökkévalóság színe előtt az idióta és az öntudatra ébredt polgár egyenlővé vált, a Történelmet Isten kezébe utalták vissza, a felvilágosult álom a győzelem küszöbén szertefoszlott. Az Egyház működtette menhely falai között, a szavazásra bocsátott „*csaló törvény*” fenyegetésében Amerigo Ormea úgy érezte magát, mint akit túsul ejtett az ellenséges hadsereg.

Azzal persze Ormea is tisztában van, hogy e szabadgondolkodói okfejtés legfeljebb történelmi magyarázatot adhat a kialakult helyzetre; támpontként, elvként, követendő programként nem szolgálhat. Nem döntheti el például a szavazóképeség kritériumait... Újból nekirugaszkodik hát: talán a benti és a kinti világ különbségeit kellene megragadnia, azaz már nem is a demokráciának, hanem az ember nembeli mivoltának határait kellene föl kutatnia. Ezek a határok azonban elmosódnak, mert úgy találja, hogy Cottolengóban éppen a külső valóság rejtett arculata válik láthatóvá: *a családok és a falvak titka (...), a szegény vidék a maga elfajzott vérével, istállók sötétjében lezajlott vérfertőző nászaival, a vigasztalan Piemonte...*; s ez a rejtett valóság egyre növeli dimenzióit, mert magában hordja azt az esélyt (ami egyébként a valóságnütség-számítás alapján előre látható, akárcsak a szerencsejátékokban), hogy az új csábítások, a vírusok, a mérgek, a radioaktív sugárzások következté-

ben megsokszorozódik; akkor pedig egyedül a véletlennek köszönhető, hogy itt, a testi és szellemi fogyatékosok torinói menhelyén ki van a szavazóasztal egyik vagy másik oldalán.

A benti és a kinti világ között Amerigo ezután egyre kevesebb különbséget és egyre több azonosságot talál. Mi több, egy logikai következtetési láncsal a teljes azonosítás lehetőségéig is eljut. Kiinduló tétele az alkalmazkodás biológiai törvényein nyugszik: *Cottolengo akár a földkerekség egyetlen világa is lehetne, ha az emberi faj másként reagált volna valamilyen őstörténeti kataklizmára vagy valamilyen dögvészre... Ki beszélhetne ma rokkantokról, gyengeelméjűekről, torzszülöttekről egy teljesen torz világban?* A következtetéssor második láncszeme egy történelmi, szociológiai törvényszerűség: *Ha „Cottolengo” volna a földkerekség egyetlen világa (...), és rajta kívül nem léteznék egy másik, amely csupán jóságból rátelepszik, elnyomja és lealacsonyítja, talán ez a világ is társadalommá alakulhatna, élni kezdené a maga történelmét...* S most már csak egy néprajzi tétel képzettársítása kell ahhoz, hogy a kinti és a benti világ azonos természete megvilágosodjék: *ha a Cottolengo volna az egyetlen létező világ, az emberi lét más lehetséges formáiról csak a mesék tudósítanak, az óriások világa, az Olimpusz... Akárcsak most bennünket, akik talán tudunkon kívül torzak, fogyatékosak vagyunk egy elfeledett, másik létformához képest...*

A gondolatlánc – a XVIII. századi racionalizmus utolsó, névtelen örökösének gondolatlánc – a Felvilágosodás nagy filozófiai vitájára emlékeztet. Azzal, hogy az egyetlen létező világot torznak tételezi, mintha maga Ormea is Leibnitz híres tételére válaszolna, mely szerint világunk a lehetséges világok legjobbjika, akárcsak annak idején Voltaire, „Candide” című pamfletregényével. Az őstörténeti kataklizma is a párhuzamot erősíti: lehet éppen annak a pusztító lisszaboni földrengésnek megfelelője is, amely a vitát felforrósította. Így hát a kinti és a benti világ azonosításának filozófiai-világnézeti alapjai a racionalista Ormea számára adva vannak. A tudat szabadabb útvonalain kíméletlen következetességgel el is jutott idáig, s most már csak természetes ösztönei tiltakoznak.

Az ösztönök tiltakozásának legtermészetesebb módja pedig a torz ellentétnek: a harmóniának, a tökélynek, a szépségnek keresése. S mindez hol is nyilvánulhatna meg teljesebben, mint a szerelemben. Ormea kedvese, a csupán emlékekben és telefonbeszélgetésekben jelen levő Lia, Calvino ellentmondásos nőalakjainak újabb képviselője. Jelentéktelenebb, mint az alapmin-tának tekinthető Viola, inkább *A szmogfelhő* csacska Claudijával rokon. Semmiféle rendszerbe nem foglalható őstermészeti gondolkodása, melyet a könyv a terminus többszöri ismétlésével erősen kihangsúlyoz, s még inkább

irracionális magatartása, kiszámíthatatlansága – mindig a legváratlanabb megoldásokat választotta – Ormea számára egyre inkább a szép felszín alatt megbúvó emberi gyarlóságot, azaz a Cottolengón kívüli világ bizonyos deformitását, a bentihez hasonló tökéletlenségét igazolja: *talán tudtunkon kívül torzak, fogytékosak vagyunk mindannyian.*

Liának van egy másik, kissé téziszerű szerepe is a regényben. Nem kívánt, ám annál konokabban vállalt magzatával alkalmat ad Ormeának – s általa a szerzőnek – arra, hogy a degenerálódás félig-ténye, félig-eshetősége mellett a túlnépesedés kétségbevonhatatlan veszélyéről is megemlékezzen. A század derekán egyre erőteljesebben fogalmazódott meg az emberiségben a felismerés: önpusztító folyamatainknak három fő elágazódása az atomháborús készülődés, a környezetszennyezés és a túlnépesedés. Az első kettőről Calvino a parabola-regényekben és *A szmogfelhőben* már szólt, egy epizódnyi teret, úgy tetszik, a harmadiknak is kívánt szentelni.

S az azonosítási folyamat során egyszer csak maga Ormea is azonosulni kezd. Minél hosszabban időzik és töpreng a torinói szeretetotthonban, annál kevésbé érzi idegennek magát az ottani szerencsétlenek között, s ezzel egyenes arányban: *politikai jogkörének szigorát is kevésbé érezte idegennek már.* Számára a politikai érdekvédelemnél ekkor már többről, az általános emberi méltóság, a humánus védelméről volt szó: *úgy érezte, hogy az a határ, amelyet most védenie kell, egészen más: nem a népakaraté, mert az egy ideje kissé messze tűnt, hanem az embersége.* A kórtermeket járó különbizottság tagjaként a magatehetetlen, öntudatlan ápoltakat most már a jog igazságánál általánosabb emberi igazság nevében nem engedi eszközként felhasználni: *Azt lehetett volna mondani, hogy a valóságos ellentmondások szövedéke, amelynek sűrűjében beletörődött már a legrosszabba is, az első kórteremben széjjelszakadt, s Amerigo most úgy érezte, tisztán lát, mintha minden megvilágosodott volna előtte, s végre megértette, mit kívánhat az ember a társadalomtól, s mi az, amit nem a társadalomtól kell várnia, amit csak emberségével érhet el, különben oda az egész.* Gyámolító magatartásában ugyanazt az indítékot fedezi fel, mint ami arra készíti, hogy Liát féltőn óvja, és ugyanazt, ami a látogatóba érkező, együgyű fiát etető parasztembert hozza el a menhelyre, hetenként... *Az emberi addig ér, ameddig a szeretet; nincsenek határai, hacsak mi nem adunk neki – mondja ki Ormea a végső következtetést.*

A társadalmi küzdőtéren eredményt nem remélő, s a saját szövetségeseiben is csalódott Ormea-Calvino tehát most az emberi gyarlóság elfogadásán nyugvó általános szeretetérzésben találja meg az új – nagyon is földközeli – integrációt.

S a menhely belső szervezettségét felvillantó képekkel: a kéz nélkül is önellátó, „homo faber”-t példázó nyomorék megjelenítésével, az udvaron szorgoskodó törpék és óriások zárójelenetével, s legfőképpen a Campanella „Napváros”-ára utaló, nagybetűs „Város” elnevezéssel már érlelődő új műfajáról, az utópiáról is előrejelzést ad. Talán a gyarló világot is bele lehetne igazítani valamilyen értelmes rendbe, hiszen: *a legtökéletlenebb városban is van egy tökéletes óra (...), egy-egy órára, percre, mindegyikben ott rejlik a Város.* Keresni ezt a tökéletes órát, percet; ez lehet immár a feladat.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Labirintusok műfaja: műfajok labirintusa

A szellemi kalandozások új terepe és a családi rév

A 60-as évek elejére a gazdasági fejlődés meredek parabolaíve a tetőfok görbületéhez érkezett, Itália az autó, a televízió, a kíváncsnál kíváncsabb fogyasztói javak országa lett. Nyaranta valóságos emberár indult a „második otthon” felé (az olaszok így hívják hétvégi házaikat, nyaralóikat), a tengerpartokra és a hegyekbe. A távolság sem volt már akadály, megváltoztak a földrajzi arányok, a növekvő sebesség közelebb hozta a vágyott tájakat.

A jólét a társadalmi egyenlőtlenségekből fakadó, vagy a politikai eszményekért folytatott tiltakozást is hosszú ideig tompítani, hatástalanítani tudta. Az állandósuló és rendíthetetlennek látszó új fogyasztói értékrenddel – csakúgy, mint Franciaországban – lassanként egy pusztán tagadó, az uralkodó ideológiát csakis lebontó, „eredeti kiindulópontot” kereső gondolkodásmód helyezkedett szembe, amely bölcséleti közvetítőeszközét a világértelmezésre ekkortájt legalkalmasabbnak vélt új tudományban, a nyelvfilozófiává fejlődő szemiológiában találta meg. A nyelv, amelynek segítségével ismereteinket szerezzük – fogalmazódik meg majd néhány év múlva Sanguineti, Guglielmi, Eco és mások munkáiban –, történeti képződmény, s ezáltal önmagában is szükségképpen ideológia; a szó, melyet átitatott a konzervatív eszme, a polgári létformában elvesztette eredeti, ismeretadó funkcióját, ebben az állapotában tehát alkalmatlan arra, hogy elvezessen bennünket a valósághoz, mivel az csak eredeti állapotában, „a fizikai anyag formájában” lelhető fel. A követendő elvet a francia Roland Barthes fogalmazta meg, 1953-ban induló munkásságával: megfosztva a szót a ráakódott nyelvi, tehát ideológiai elemektől, s kerülve az újabb ráakódásokhoz vezető egyéni stílust, ki kell alakítani egy „harmadik fajta”, semleges közlésmódot, „az írás zéró fokát”. Az olasz experimentalisták szerint is ez az új írásmód vezethet el majd a kaotikus világ egyfajta megismeréséhez, valóságtükrözés helyett immár a mimézis eszközével, mintegy a valóság „szinonimáját” hozva létre. Persze, mivel a világ véletlenszerű képződmény, azaz objektív, jelentés nélküli tények halmaza, szinonimája sem adhatja értelmezését. A német művészetfilozófus Adorno szavaival: „a művészetnek ma (a) káoszt kell bevinnie a rendbe”.

Elio Vittorini, akinek irodalmi szeizmográfja ezúttal is hibátlanul működött, 1959-ben „Menabò” címmel tematikus számokból álló folyóiratot indított, s

ennek híres 4. majd 5. száma éppen a jóléti társadalom tudati hatásait, az iparosodás és az irodalom viszonyát, a hagyományos és az új avantgárd írói válaszlehetőségeit vizsgálja. Calvino kezdettől fogva a folyóirat társ-szerkesztője volt, így hát a lehető legközelebbről szembesülhetett a születő és izmosodó neoavantgárd poétikával. Hamarosan maga is bekapcsolódott a vitába, s folytatta azután hosszan, egészen élete végéig, ha másképp nem, szépprózai műveivel, mert ezek tekintélyes hányada is vita: a racionalista szellemiségű, ám kísérletező (experimentalista) hajlamú író vitája kortársaival és önmagával.

Egy későbbi interjúban Calvino finom öniróniával és tisztelgő szerénységgel emlékszik vissza társszerkesztő éveire. Meg kell mondanom, hogy Vittorinival végzett közös munkám alkalmanként egy-egy „hát?!” szócskára korlátozódott. Ő azt szokta mondani, hogy épp az én örökös, kételkedő dünnyögésem, a lelkesedést hírből sem ismerő hajthatatlanságom kell neki közös munkánkhoz. Majd komolyabbra fordítva a szót, hozzáteszi, hogy számára Vittorini a jelenlét fenntartott eleven kapcsolat záloga volt.

Ha azonban életrajzának ez idő tájt hirtelen megszaporodó eseményeit e szép megemlékezés mellé állítjuk, azt kell látnunk, hogy az 1959-től számított fél évtized a Menabótól függetlenül is eleven kapcsolatokat, rendkívüli változatosságot és sok meghatározó jelenélményt tartogatott számára.

Aligha kétséges, hogy a jelenhez kapcsolódás vágya indította ekkortájt például arra, hogy mindinkább időszerűtlenné váló történelmi eszményeit a legidőszerűbb és legnépszerűbb műfajban próbálja tovább hirdetni. Mélabúspoétikus dalszövegeket írt, melyekhez Sergio Liberovici komponált zenét. E szövegek többnyire nosztalgikusak, az elveszett ígéret és az igaz vágyak életérzését árasztják magukból. Leghíresebb közülük a *Merre száll a dögkeselyű?*; ezt a háborúellenes balladát Calvino brechti emlékeket idézőn, ám saját műveinek jellegzetes motívumaiból formálta meg, s alkalmanként maga is elénekelte. A békeidőben éhesen köröző dögkeselyű táplálékot keres, de a folyótól, a németektől, az anyától és az urániumtól csak elutasítást kap, s így végül az új háború élesztgetőit falja fel. A hanglemezekkel is dokumentált műfaji kitérő nem maradt folytatás nélkül. Nemcsak *A pad* operafeldolgozása született meg ennek nyomán (mint korábban már említettük), hanem két komolyabb operalibrettó is, *Az igaz történet* és *A hallgatózó király*, ezeket a világhírű kortárs, Luciano Berio zenéjével a milánói Scala mutatta be. (Az *igaz történet* sikerre vitelében magyarok is jeleskedtek; a kritikák elismerően emlegetik a nemzetközi szereplőgárdában Budai Livia és Miller Lajos nevét.)

Az írói életmű szempontjából azonban mindenképp fontosabb az a másik jelenélmény, melyet egy kiadói megbízatás, egy hat hónapos amerikai út jelentett az évtizedfordulón. Az ottani egyetemi előadások, tv-beszélgetések és egyéb hivatalos teendők mellett – mint egyik ismerőse írja – Calvino „játszott és nyert Las Vegasban, ott volt Houstonban a legjelentősebb texasi rodeón, a szilvesztert San Francisco kínai negyedében töltötte, Alabamában közvetlen közélről figyelte a négerellenes megmozdulásokat. (...) Megváltozva jött haza, barátai alig ismertek rá; jól akarta érezni magát a szép világban, amelyet addig többnyire került.”

Úti élményeiről rendszeresen küldött haza tudósítást, s amikor hazatért, beszámolóiból és leveleiből kötetet készült kiadni. Anyaga hamar összeállt, s már a kiadói procedúrát járta, amikor ő egyszer csak visszavonta a kéziratot. *Én valóban szerettem volna megmagyarázni Amerikát* – indokolta lépését később –, *magamnak és olvasóimnak egyaránt. Szerettem volna elmondani, hogy miért viszolyog mindenki Los Angelesből, miért rajong mindenki San Franciscóért, és hogy az Egyesült Államok összes városai közül miért laknék egyes-egyedül New Yorkban szívesen. Amikor rendezni kezdtem az anyagot, rájöttem, hogy a felét el kell dobnom, mert semmi újat nem mond, a megmaradó részt pedig elmélyültebben kell megírnom. Így aztán elvettem az egészet.* Az élmény persze így sem ment teljesen veszendőbe, legfőképpen talán *A láthatatlan városok* utópiaépítésében kamatozott.

A legmeghatározóbb jelenélményt azonban minden bizonnyal a párizsi utak jelentették. Ekkortájt mohóbban szívta magába a modern francia kultúrát, mint később, amikor másfél évtizedig a város lakója volt. *Több kapcsolatom volt a francia kultúrával régebben, amikor évente néhányszor jártam át Párizsba* – állítja ez utóbbi időkben. Mindenesetre, Franciaországban kapcsolatba került Roland Barthes-tal, megismerkedett Derrida és Lacan filozófiájával, meghallgatta Lévi-Strauss előadását, kedvtelve tanulmányozta Greimas szemiológiai írásait, forgatta a „Critique” és a „Tel Quel” című folyóiratokat. Baráti társaságai közül azonban az OULIPO-csoportbeliek közt érezte legotthonosabban magát – a mozaikszó a Jarry és Roussel szellemében működő Ouvroir de Littérature Potentielle rövidítése –, mert ezek a *költő-matematikusok* hasonlóan groteszk szemlélettel figyelték a világot, nyelvi-logikai-matematikai mutatóványaik mögött – ha talán kissé rejtettebben is – olyasféle tragikumélmény lappangott, amilyen az ő parabolaregényeiben. Azért érzem őket közel magamhoz, mert elutasítják a súlyosságot, azt a súlyosságot, amely az egész francia irodalomra ránehezedik, ott is, ahol némi öniróniára volna szükség. Náluk nem így van: ők a tudományt nem súlyos valaminek, hanem játéknak látják, olyannak, amilyennek az igazi tudósok szellemisége egyébként mindig is láttatta.

Akármilyen arányban oszlottak is meg a szellemi élmények a letelepedés előtti és utáni idő között, annyi bizonyos, hogy 1963-ban Calvino számára Párizs még elsősorban a változatosság, a mozgalmasság, az aktív jelenlét színtere volt: *Nem szeretek egy helyen élni – mondta ekkor –, hanem sokfelé egyszerre. (...) Hogy hol élek? Hát Torinóban és San Remóban, Rómában és Párizsban, (...) s ha tehetném, elmennék New Yorkba is.* Pályájának ismét olyan időszakába – a váltakozásoknak olyan ciklusába – érkezett ekkor, amelyben a *realista történeteket* – minthogy azok szükségképpen túl komorra sikerednek – megint *fantasztikus történetekkel* kellett fölváltania, s mivel szerinte a *fantasztikum századunkban legfőképpen játék, ironia, összekacsintás, no meg a mai ember szorongásai és rejtett vágyai fölötti meditáció*, a legigazabb megoldásnak az kínálkozott, hogy e történeteket az Oulipo szellemiségében, az újavantgárd eszközeivel írja meg. *Csak akkor szólok meg újra, ha lesz mit mondanom – ígérte A szavazatszedő egy napja megjelenésekor.* Ezt a pillanatot most alighanem elérkezettnek látta. Földrajzi és szellemi kalandvágya egybeesett: *Vannak olyan időszakok, amikor földrajzi értelemben sokfelé szakadok, és olyanok, amelyekben elszigetelődöm. És: Vannak olyan pillanatok, amikor mindenbe befognék, mindenfélét írnék, közönségregényt, experimentalista avantgárd műveket, harcos kritikai dolgozatokat, elmélyült tanulmányokat, színdarabokat, politikai cikkeket. És c s i n á l n é k is mindent: egyszerre mindenütt ott volnék, ahol történik valami.*

Kívánságlistája a következő két évtized során jószerivel meg is valósul.

Mégis, 1964-től Párizs a másik, az elszigetelődni vágyó Calvinónak is otthont adott. Otthont, szó szerinti értelemben is, mert 1964-től Calvino másfél évtizedig Párizsban lakott. Ennek a hely vonzó szellemén túl egy nem kevésbé vonzó gyakorlati oka is volt. Ebben az esztendőben megnősült, s felesége, az orosz származású argentin fordítónő – Esther vagy ahogy Calvino nevezte, Chichita – Párizsban élt és dolgozott. 1965-ben megszületett Giovanna lányuk, s a város lassanként – vagy rohamosan? netán egy csapásra? – a megállapodott Calvino lakhelyévé lényegült át, aki fenti szavait ugyanazon szövegen belül ekképp ellenpontozza: *Máskor meg elfog a vágy, hogy befelé forduló életmódot folytassak, szüntelenül tanulmányozzam a klasszikusokat, átrendezem könyvtáramat, gondolkodjam...* Ilyenkor sajnálom, hogy nem tudósnak születtem, nem Cambridge-ben lakom, az ottani cellácskák valamelyikében, ahonnan esténként kísétálhatnak a folyóparti rétekre... Az a nyúl farknyi, ironikus önéletrajz, amelyet egy kiadónak írt, Párizsra vonatkozó részletével mintha épp ezeket a sorokat karikírozná: *Végérvényesen azután Párizsban találtam hitvest és lakhelyet; abban a városban, amelyet бүкк-, gyertyán- és nyírfaerdők öveznek –*

ezekben sétálok Abigail lányommal –, s amely ugyanakkor egy könyvtárat övez, a Bibliothèque Nationale-t, ahol én a 2516-os számú olvasójegy tulajdonosaként ritka nyomtatványokat szoktam böngészni.

Persze ez a nyugalom is csak viszonylagos, hisz rendszeresen visszajár Olaszországba, kiadói munkáját változatlan kedvteléssel végzi (*Párizs alig egy órányira van Milánótól vagy Torinótól*). „Nemzetközi ingázó”, mondják róla ekkor munkatársai, barátai. Jórészt a belső nyugalom kivetítéséről van tehát szó; a családi élet nyugalomáról, az új írói lehetőségek nyugalmat adó tudatáról.

Az elszabadult történelem eredetmítosza

Mindazok, akik a *Kozmikomédia* elbeszéléseit a kötet megjelenésekor vagy még jóval azután is, megtévesztő felszíni jegyek alapján, a sci-fi műfajába sorolták (a magyar kiadás is a „Kozmosz Fantasztikus Könyvek” beskatulyázó sorozatában jelent meg, csillagászati utószóval és ilyen szellemben fogant magyar szöveggel), már a sorozat legelső darabjánál elbizonytalanodhattak volna. 1964-ben, amikor a magát irodalmi és szatirikus folyóiratként definiáló *Il Caffè* – további három kozmikomédia-történettel és Calvino jegyzeteivel együtt – közreadja a *Jel az űrben* című elbeszélést, és még inkább 1965-ben, amikor a teljes kötet megjelent, a nyelvészek már javában munkálkodtak a jeltudomány megismertetésén, a nyelvfilozófusok pedig jószerivel törölték szótárukból a költői-írói „szó” kifejezést, s a kíváncsú „jel”, „jelölő” fogalommal helyettesítették. Márpedig Calvino hősné-
nek űrbe véselt jele a történet végére épp efféle írásjellé, írói megnyilatkozásáá teljesedik ki.

Így hát első látásra is sokkal inkább filozófiai indíttatásúnak, netán tézisnovellának, vagy éppen pamfletnek látszik ez az őstörténeti messzeségekbe kalandozó kis írás, és filozofikusnak tételezteti föl ezáltal a sorozat többi darabját is. Mindenesetre, gondos olvasata ma is kulcsot adhat a kozmikomédia-történetek megfejtéséhez, ígéretes megoldásnak látszik tehát, ha egy efféle gondos olvasatból indulunk ki.

Az első sajátos, újszerűségében az olvasói befogadást is nehezítő megoldással mindjárt a cím után összetalálkozunk. Az elbeszélés valódi, szépírói szövegteste fölött, attól írásképpen is elkülönítve, egymondatos csillagászati tétel áll: *A Tejút külső övezetében elhelyezkedő Nap mintegy 200 millió év alatt tesz meg egy teljes galaktikus fordulatot. Az íráskép – cím utáni, dőlt betűkkel szedett néhány sor – régi korok eposzainak és regényeinek fejezetkezdő, előzetes cselekmény-*

összefoglalóját sejteti, ám a főhős, a *Kozmikomédia* valamennyi történetét narrátorként elbeszélő Qfwfq, egy könnyed társalgási fordulattal mindjárt az első mondatban túllép rajta – *Úgy van, ennyi kell, semmivel se kevesebb* –, s egy egészen más korból vett fogalomra tereli a szót. A tudományos tétel ettől kezdve csupán viszony, feltételrendszer, szabályok meghatározta keret, amelyben a jel körül forgó cselekmény játszódik. Így hát voltaképpen még tudományos igazsága is közömbös, és valóban: megesisik, hogy a különböző kozmikomédia-történetek egymásnak ellentmondó tételekre épülnek. Ebből pedig logikusan következik, hogy a fejezetindító tételek nem a csillagászati, hanem az írói univerzum alaptörvényei, végső soron tehát ugyanolyan indítóképek, mint a parabolaregények képekezdeményei.

Ezt az alaptörvényt keresztezi azután a másik, napjaink őstörténeti korba visszavetített törvénye. Mert hisz a nevezetes, címbeli jel elsőre nem egyéb, mint a mai tömegkultúra megnyilvánulása, nagyvárosi falrajz, utcai grafitto: *útközben egyszer jelet firkantottam az úr egy pontjára, azért, hogy kétszázmillió év múlva, amikor a legközelebbi fordulónál újból arra járunk, rátaláljak*. Ám éppen mert az eredeti viszonyrendszerben nincsenek falak, házak, városok, sőt min-tául szolgáló formák sincsenek (*nem volt mit utánozni, azt se lehetett tudni, hogy mi az a vonal, legyen bár egyenes vagy görbe; vagy hogy mi a pont, a kiszögellés, a beugró*), ez a jel a maga nemében első és eredeti. Önazonosító funkciót kezd betölteni (*a jel az én jelem volt, rólam adott jel*), s mint a szó és a fogalom szinonimája, az emberi gondolkodást is megteremti: *Éjjel-nappal rá gondoltam; sőt nem is tudtam másra gondolni; pontosabban most először gondolhattam valamire, hisz azelőtt nem is volt mire gondolni; először is, mert hiányoztak a dolgok, amikre gondolni lehetett volna, másodszor pedig, mert hiányoztak a jelek, amelyekkel elgondolhattam volna őket; de amióta ott volt az a jel, megnyílt a lehetőség, hogy aki gondolna valamire, az egy jelre gondoljon, mégpedig arra a jelre ott, mert hisz a jel egyrészt maga a dolog volt, amelyre gondolni lehetett, másrészt jele az elgondolt dolognak, azaz önmagának is*.

E gondolatsorral most már az elbeszélés csakugyan a nyelvfilozófia mezsgyéire lépett, a körmondat zárórésze akár egy jelelméleti kis traktátus kulcstétele is lehetne. Hogy azután az elbeszélés szerzője egyetértő vagy polemizáló szándékkal fogalmazta-e meg, az a rendre ellenpontoszó humorból itt még nem derül ki. A posztulált tétel mögött mindenestre ott bujkál a réges-régi, bölcséleti kétely: akkor hát mi volt előbb, a jelet létrehozó szándék, amely maga is gondolat, vagy a gondolatot létrehozó jel; szemléletesebben szólva: a tojás-e, avagy a tyúk. A szemiotikai tétel egyelőre eszköz, a képi megformálás eszköze, afféle „második indítókép”.

Az elbeszélés humoros eseményei és filozofikus kommentárjai a végkifejlet-hez közeledve mindinkább az új, jelelméleti metafora köré csoportosulnak. A korszakos változást hozó jel hamarosan azzal is korszakos változást hoz, hogy megszámlálhatatlanul elszaporodik, és sok egyéb megjelenési formája mellett írásjelként is elárasztja a már szintén alakot öltött világot: *világ és világűr mintha csak egymás tükörképei lettek volna, hieroglifák és ideogrammák sűrű illusztrációi lepték el egyiket is, másikat is.* Ámde az írásjel nemcsak önazonosító, hanem önkifejező is: *most már nem az volt a fontos, hogy miért firkantottam oda, hanem az, hogy milyenre sikerült; és: most már tudtam, hogy a jelek alapján azt is meg lehet ítélni, aki hátrahagyta őket, és hogy egy galaktikai év alatt ízlések is, eszmék is változhatnak; ami előbb volt, azt mindig aszerint ítéljük meg, ami utána következik.*

A parabola mögül itt már fölsejlenek a legfőbb mintául szolgáló valóság-kontúrok: az első írásmű, a történelmi korok változó értékítéletei. Az emberi-írói szubjektum ezután a Kozmikomédia egész szemléletmódjához illően kétféle változatban jelentkezik. Láthatjuk kicsinyes megnyilvánulásaiban, emberi gyarlóságokként: *egy kiállhatatlan alak, akit az irigység emésztett, megpróbálta kitörölni Qwfwq jelét, emez pedig hiúságból már-már ugyanazt tenné: szégyelltem magam a jel miatt, amely századokon át ott állt szemlére kitéve a rohanó világ előtt, s nevetséges színben tüntette föl önmagát, engem, akkori, mulandó látásmódunkat.* És láthatjuk emelkedettebb formában is, hitvallásként, úgy, mint az egész játékos-komoly elmefuttatás végső tanulságát: *A világmindenségben nem volt többé befogadó és tartalom, csak egymásra rakódott, egymáshoz tapadt jelek összerosódó halmaza, amely betöltötte az egész világűrt, mint valami végtelen, miniatűr pontocskákból álló veret; vonalak, rovátkák, domborítások, bevésések összevisszasága; a világegyetem mindenütt és minden kiterjedésében tele volt firkálva. Nem lehetett többé tájékozódási pontot megjelölni. A Galaktika tovább forgott, de én már nem tudtam számolni fordulatait, bármelyik pontot a kiindulópontnak nézhettem, bármelyik odavetett jel az én jelem lehetett, és hiába is találtam volna meg, hisz nyilvánvaló volt, hogy jelektől függetlenül a tér nem létezik, és talán nem is létezett soha.*

A gondolatmenet célba ért, s valamilyen módon mégiscsak pamflethoz vezetett: a személytelenül egybemosódó jelek kaotikus halmaza – a kaotikus világ szinonimája – nem nyújthat XX. századi viszonyaink közt eligazodást. Később a fogalmak egyértelműbb nyelvén ugyanez így hangzik: *sohasem voltam képes kodifikált nyelvet elfogadni, azonnal úgy éreztem, hogy le kell rombolnom, hogy a dolgokat másképp kell elmondanom, vagyis hogy mást kell mondanom.*

Korántsem sci-fivel állunk tehát szemben. A címből hangsúlyosan kihangzó kozmosz a világűr meghódításának korában sem a jósoló képzelet űrutazásai-

nak színtere, hanem az őstörténetet a maival összekapcsoló, létértelmező képzeleté.

A múlt felé pillantás fontos megkülönböztető jegyét „Fordított sci-fi” című recenziójában már Eugenio Montale is felismerte, Calvino pedig igen pontosan meg is fogalmazta jelentőségét: úgy gondolom, hogy a sci-fi elbeszélések az enyéimtől teljesen eltérő módszerrel vannak felépítve. (...) A science-fiction a jövőről szól, az én elbeszéléseim pedig kivétel nélkül valamiféle „eredetmítosz” levegőjét árasztják magukból. De nem is ez a legfőbb, hanem az eltérő viszony a tudományos tények és a fantasztikus képzeletvilág között. (...) Én a tudományos tényeket hajtóerőként szeretném használni, hogy túllépjek velük a képzelet megszo- kásain, s a köznapit éppenséggel tapasztalatvilágunk legtávolabbi határvidékein éljem meg; a sci-fi viszont, úgy gondolom, ahhoz kíván közel jutni, ami távol van, amit nehéz elképzelni. S hogy akkor miért mégis a tapasztalatvilág legtávolabbi határ- vidékeinek keresése, arra az előző fejezetben már idézett általános magyaráza- ton túl van egy sajátabban ide illő is: a fantasztikum az egyén bensőjéről és a kollektív jelképrendszerről többet tud elmondani.

Egyre ismerősebb a képlet: fantasztikum és parabola, benső vívódások és egyetemesség. Ezek bizony az *Eleink* komponensei. Így hát a *Jel az űrben* idézett záróképe is beszédes motívumismétlés: az írásjelek milliárdjai most már csak- ugyan a semmi kanavaszára vannak hímezve, papír helyett az űrbe. És még inkább ismerőssé teszi a képletet a kozmikus létértelmezéssel groteszkül ellen- tétes komikus hangnem, melyet a kötetcím ugyancsak előre bejelent, az eredetiben a *cosmico* utolsó szótagját is magában foglaló *comiche* formával. Ez a forma kissé gazdagabb és kissé más jelentéstartalmú, mint a szójáték kény- szeréből született magyar komédia. Az ősebernél és a klasszikusoknál – magya- rázza a *Cosmicomiche* szóösszetételt Calvino – a kozmikus szemléletmód a lehető legtermészetesebb magatartás volt, nekünk azonban, hogy szembenézhessünk a túlságosan nagy léptékű dolgokkal, védőernyőre, szűrőre van szükségünk, s ezt a szerepet tölti be a komikum. A „komikus” a klasszikus irodalom régi műfajbesoro- lásaiban előkelő helyet foglal el. De nem hiszem, hogy erre gondoltam volna, amikor „komikus”-nak neveztem történeteimet. Inkább egyszerűen a némafilm komikus jeleneteire, de legfőképp a „comics”-rajzokra, újságok, magazinok képregényeire, melyekben egy jelzésszerű kis figura újabb és újabb helyzetekbe bonyolódik, persze egy adott séma szerint; egyszóval a stilizálás és a jelzés talán utolérhetetlen példái járhattak eszemben. A távolságtartó komikumot és a súlyos parabolát újból ötvöző Calvino cseppet sem túlzott, amikor merőben új, egyetlen műfajba sem sorolható művéről a félreértések láttán határozottan kijelentette: A magam beszédét folytatom.

A sokféle indítóképből, sokféle alapötletből kibontott elbeszéléssor a sokféle komponens összeötvezésében következetes. A kötet egységességét segíti elő a szerkezeti azonosság is, az elbeszélések kisebb eltérésekkel a *Jel az űrben* alapelemeiből épülnek fel. Szövegük fölött ott az indítókép szerepét betöltő kozmogóniai vagy kozmológiai tétel; főhősük Qfwfq, aki könnyed társalgási fordulattal megszólítva hallgatóságát első személyben, tanúként mesél; csaknem mindenütt megjelenik egy második, kultúrtörténetből merített indítókép; az események az őstörténeti időkben kezdődnek, s átvezetnek-átugranak a jelenbe; a változás rendszerint megrázkódtatással jár és veszteséget eredményez; megjelennek gyarló emberi tulajdonságaink, melyeket humor szelídít meg, és emelkedettebb vonásaink, melyeket elégia fest alá; minden történet metaforikus jelentést vagy jelentéseket hordoz.

A szerkezeti és hangulati elemek arányaiból és hangsúlyaiból mégis három, jól elkülöníthető típusa alakul ki az 1965-ös kötet történeteinek. A meghatározó, számszerűen is uralkodó típus a „változástörténetek”, melyek a korok és a viszonyok nagy fordulatait, az értékek cserélődését állítják középpontba; a két kisebb csoport pedig az „énképtörténetek”, amelyekben a személyes írói önvallomás a legerősebb, és a „geometrikus történetek”, melyek majd a következő, a *Té nulla* című kötetben teljeseznek ki.

A változástörténetek fordulatai váratlanok, alapvetőek és megrázkódtatásszerűek: a földi vágyak beteljesítője, az egyetlen szökkenésnyire levő Hold egyszer csak végtelen messzeségbe távolodik (*A Hold távolsága*); az örök fagy birodalma hirtelen megolvad és az örök sötétség kivilágosodik (*Napkelte*); az egyetlen pontban megfogant világegyetem hatalmas kiterjedésűvé tágul (*Minden egy pontban*); az őshomályban, az örökös szürkességben megjelenik a fény, és megjelennek a színek (*Színtelenül*); az élőlények elhagyják ősi lételemüket, s a vízi életmódról a szárazföldi létformára térnek át (*A vízi nagybácsi*); a hatalmas és méltóságteljes ősgyíkok kihalnak, helyüket eltörpült, új fajok veszik át (*A Dinoszauruszok*). S e változások során az örök Qfwfq örökkön elveszíti azt, ami vagy aki számára a legfontosabb. Elveszíti mitizált imádottját: a finom erotikával női princípiummá lényegített Holdat (*tejet fejték belőle*, Qfwfq unokafivére pedig egyenesen *szerelmes volt belé*), és a Holddal együtt az ugyancsak messze szálló, tenyeres-talpas hajóskapitányné; elveszíti az egy pontba sűrűsödött világ minden melegségét és intimitását, de legfőképp a willendorfi Vénusznak mintázott ősnőt, aki a szeretet sóhajával tágítja a pontot térré: *Gyerekek, csak volna itt egy kis tér, olyan, de olyan téstát gyúrnék nektek...*; elveszíti kedvesét, aki nem tart vele a korszakos változások merész, új útjain, s a szárazföldi lét helyett a kissé mosolyra indítón avított, de mégiscsak

nagy formátumú hagyományt, a vízi életet választja; s elveszíti egész fajtáját, sorsában osztozó valamennyi társát, amikor utolsó, túlélő *Dinoszauruszként* az elsatnyult *Újak* idegen világába csöppen. Egyedül a *Napkelte* hoz számára maradéktalanul derűs, reménykeltő változást, de még itt is elveszíti a változásba belepusztuló nővérét.

Nem kétséges, a főhősnek ez az örökös kudarca megint csak a rajzos burleszkek hopponmaradás-dramaturgiája. Im az ellenirányú formai és tartalmi jegyek – a líraiság, az erős gondolati töltés – Qfwfq-t Marcovaldónál lényegesen súlyosabb, jelentékenyebb alakká növelik. Mégsem cseréltem volna egyikükkel sem! – kiált fel Qfwfq konok büszkeséggel, amikor új, szárazföldi útjára lépve nemcsak kedvesét vesztí el örökre, hanem újdonsült társai közt is magányos marad, dinoszauruszként pedig olyan töretlen hittel éneklí meg az örök vereség diadalhymuszát, hogy őrá sokkalta érvényesebbnek érezzük Calvino Marcovaldóról mondott szavait: *sohasem hátrál meg, mindig kész újra kezdeni: Azóta sok mindent megtanultam, főképp azt, hogy hogyan győznek a Dinoszauruszok. Régebben azt hittem, hogy fivéreim eltűnése vereségük méltóság-teljes elfogadása volt, most már tudom, hogy minél inkább eltűnnek a Dinoszauruszok, annál inkább kiterjesztik uralmukat, s hozzá a szárazföldi erdőknél is rengetegbebb tájakra: a megmaradók gondolatainak vadonára. Az immár tudatlan nemzedékek félelmeinek és kételyeinek homályából kinyújtják nyakukat, fölemelik karmos lábaikat, s amikor emlékképük utolsó foszlánya is múltba vész, nevük minden jelentést elural, s megőrzi jelenlétüket az élők világában. Most pedig, amikor már nevük is múltba vészett, e név a gondolatok néma és névtelen öntőmintáiba forrt bele, s így ők adnak formát az elgondolt dolgoknak, azoknak, amelyekre az Újak, meg az Újak után jövők, meg az azután következők gondolnak.*

Figurájának kettős genetikai örökségét – sőt, epikus hősről lévén szó: jellemének két alapvonását –, a komikai könnyedséget és a tragikai súlyosságot voltaképpen már az emblematikus Qfwfq név is magában foglalja, s a jelek újfajta jelképnelvén ki is fejezi. A kimondhatatlan mássalhangzó-kombináció az Oulipo-kör említett *költő-matematikusa*inak játékait folytatva új nyelvi szabályrendszert teremt – új játékszabályt állít fel –, amelynek szorító gúzsza újfajta leleményességre mozgósítja a teremtő képzeletet, hogy ha nehezebben is, ha játékosabban is, elmondhassa a világról, amit kell, amit érdemes. Ez a mássalhangzó-torlódásos név, amelynek három hangzója közül a w egyáltalán nem létezik az olasz nyelvben, a q pedig csak betűpárban fordul elő és csak így ejthető, abszurdításával nemcsak móka – az ellenfunkció mókája –, hanem olyan szellemi tornamutatvány is, amely egy valószínűsítő abszurd helyzet kifejezőeszközét találja meg: képszerűsíti az elképzelhetetlent. Tengelyében a

w-vel (sőt felfoghatjuk úgy is, hogy egymásba csúsztatott két v-vel) a név tökéletesen szimmetrikus, és ez a szimmetria megint csak több, mint az Oulipo-beliek kedvenc játékalakzata, a visszafelé is azonos olvasatú palindrom, mert a maga jelyelvén a teljességet is kifejezi, hasonlóképpen ahhoz a másik, köznapi betűjelképhez, amelynek segítségével egy kortárs kritikus ekképp fogalmazta meg ugyanezt: Qfwfq „a lét alfája és ómegája”.

Ám a változástörténetek balvégzetű, megrázkódtatással járó sorsfordulói csupán kellékeikkel emlékeztetnek a burleszkre. Keletkezéstörténeti szerepüket és fejlődéstörténeti következményeiket tekintve ezek bizony drámai erejű változások, az egész feltételrendszert átrendező kataklizmák. Azaz épp olyasféle természeti csapások, amilyenekről a szavazatszedő Amerigo Ormea elmélt, föltételezve róluk, hogy Cottolengóvá, testi és szellemi nyomorékok tanyájává változtathatták volna – vagy tán változtatták is! – az egész világ-mindenséget. Ormea-Calvino gyötrelmes kételyeire, már-már tragikus világlátására Qfwfq-Calvino most a tragikumot komikummal egyensúlyba billentő groteszkkal, játékos, fájón vidám ironiával, s a „mégis örök jelenlét” újrafogalmazott *biológiai optimizmusával* válaszol. A kataklizmákkal terhes világban ez az eseményeket bölcs ironiával szemlélő jelenlét lehet a követendő magatartásmód. „Qfwfq-t olyan önarcképnek értelmezhetjük – olvasható egy visszaemlékezésben –, melyet Calvino önnön vágyképéről: a szemtanúról mintázott meg.”

Persze az író szemlélődése irodalom. A mindent embermesévé oldó, történeteit kiapadhatatlanul ontó Qfwfq-val Calvino kimondatlanul is a shakespeare-i szállóige epikusi változatát fogalmazta meg: mesemondás az egész világ. *Ti nem emlékezhettek rá, de én igen:* tréfás-komoly mottója is lehetne a tréfás-komoly könyvnek ez a köznapi, megkopott beszédfordulat, hisz egyrészt megint csak móka – az életkor fölnyére alapozó hetvenkedés –, másrészt azonban megint csak több annál: egy emlékezetkiesésre hajlamos korban emlékeztető arra, hogy történelemszemlélet nélkül nincs létezés. Író az, aki kicsivel többet tud a többieknél, tartja a sok aforisztikus meghatározás közül az egyik.

Groteszk, ironia, követendő magatartásforma, azaz a világgal kialakítandó lehetséges harmónia, s most legutóbb a szemlélődés mint megtalált létforma, mind-mind olyan fogalmak, amelyek a *Kozmikomédiát* újabb szálakkal kötik *A famászó báróhoz*. A 60-as évek elején Calvinónak az eszményi távolság újbóli bemérésére volt szüksége. A fák magasából még bolondnak látszott a világ, de kicsit szomorkás, elnéző mosollyal alkalmanként együtt lehetett működni vele. Cottolengo falai között azonban érvényét veszítette, megingott az ariostói szemlélet, az élmények hatására a világ immár nem bolondnak,

hanem torznak tűnt föl, s torzulása megkérdőjelezte magát az együttműködést, az értelmes lét lehetőségét is. Nagyobb távolság, csillagászati-őstörténeti lépték kellett immár ahhoz, hogy a torz, elnyomorodott, kataklizmák gyötörte világ újabb elnéző mosollyal elfogadtassék, s ha már bolondnak nem tartható, mégse torznak, hanem esendőnek lássék. *Továbbra is élénken él bennem az a szellem, amely A famászó bárót hívta életre* – mondta a kozmikumédia-történetek folytatása idején Calvino. S nincs abban semmi ellentmondás, hogy szavai kifejezetten felvilágosodáseszményére vonatkoztak. Láttuk, hogy A famászó báró a szenvedély és a ráció ütközete is, a Kozmikumédiában pedig ennek az ütközetnek folytatását lehetetlen nem fölismernünk: ahogyan Cosimo a „fény századának” gyermekeként veszítette el a barokkosan-romantikus szertelen Violát, Qfwfq is a fény megszületésekor veszíti el kedvesét, Aylt, „az éjszaka leányát” – a beszélő név a görög mitológia Heszperiszére, Aigléra utal –, s bár a történet egy újabb mitológiai utalással az Orfeusz-monda eseménysorát követi, középpontjában alapvetően Cosimo és Viola konfliktusa áll: *hamarosan rá kellett ébrednem, hogy más az ízlésünk, ha nem épp merőben ellentétes. (...) Hogyan is érthettük volna meg egymást? A világ minden létező formája kevés volt ahhoz, hogy kifejezzük, amit egymás iránt érzünk, ám én mindenáron ismeretlen rezdüléseket kerestem-kutattam, ő meg eredeti, színtelen valójába akart mindent visszagyömöszölni.* Egy kései kozmikumédia-történetben pedig (Napvihar) még ennél is egyértelműbb a párhuzam: a pusztító természeti jelenséget vizsgáló, meteorológus Qfwfq a káoszteremtő mágneses viharba szerelmes – ennek neve is beszélő név, azt sugallja, hogy *Rah* nem más, mint Rhea titanisz –, aki mindennapjaiba is káoszt hoz: érzelmi-tudati válságba sodorja, és feldúlja kutatóműszereit.

A gazdag jelentéstartalmú, kettős típusú *Jel az űrben* átvezet bennünket az énképtörténetekhez is. Ezek közös vonása az, hogy bennük a változás nem kataklizmaszerű, az események inkább egy fejlődésvonalat követve zajlanak, s ez a fejlődésvonal – a példázat erejével – egy hosszú életszakasz vagy akár életút, amelynek során Qfwfq önarcképet akar hagyni magáról. Részletesebben is vizsgált elbeszélésünkben az önarckép az űrbe véselt jel volt, amely előbb önazonosító jellé, majd pedig önkifejező írásjellé, írói alkotássá vált. Példája szerint minden művészeti alkotás és minden emberi megnyilatkozás – akárcsak a Dinoszauruszok *gondolatok öntőmintáiba forrt* emlékképe – eltávolíthatatlanul ott munkálkodik jelenben, jövőben: az a bizonyos *kiállhatatlan alak, akit irigység emészt*, sikertelenül próbálja a jelet eltüntetni.

A fényévek ugyanezt a gondolatot könnyedebb humorral, fonák oldaláról szemlélteti. Tetteinkkel nemcsak kitörölhetetlen, hanem jóvátehetetlen em-

léket is hagyhatunk magunkról. LÁTTALAK, bukkan föl egy tábla az egyik galaxison, s Qfwfq gyors számítással kideríti, hogy a jelzés egy kétszázmillió fényévvvel azelőtti napra utal, márpedig: pontosan kétszázmillió fényéve, egyetlen nappal sem előbb vagy később, olyasmi történt velem, amit mindig szerettem volna eltitkolni. A fényévek matematikai és a feliratok nyelvi játékaival folytatódó elbeszélésben azután Qfwfq-nak nem sikerül kedvező énképet világgá sugároznia.

A csavarvonal a motívum poétikus feldolgozása. Qfwfq itt a maga másik jelével, a kagylóhéjjal előbb a mások figyelmét keresi, akik mint egykor Pin szemében a felnőttek, ellenségesen másmilyenek vagy undorítóan hasonlóak, majd pedig a másoké után a másneműekét; s ez az önkifejező és társkereső vágy nemcsak a világot formálja – miután a kagyló kialakult, a világ is más alakot öltött –, hanem életre hívja az érzékelés eszközét, a látás érzékszervét is, amelyben aztán férfi és nő – mint később, a Ha egy téli éjszakán egy utazó könyvlapjain – egymásra találhatnak: És minden szem mélyén én lakoztam, azaz egy másik én, valamely képmásom, és találkozott az ő képével, az ő leghűbb képmásával, abban a másvilágban, amely a szivárványhártyák domborulatán túl, a pupillák sötétjén túl, a rekehártyák tükröpalotája mögött táruul fel, s amely a mi igazi, gáttalan-part-talan lételemünk.

Ahogyan a változástörténetek alapképe a kataklizma, az énképtörténeteké pedig az önkifejező jel, a geometrikus történetek alapképe a zárt alakzat, amelyből nincs kitörés. Ennek valóságtartalma a pályakép eddigi vizsgálatából egyértelműen kiviláglott: az eldologiasodást megjelenítő Agilulfo a formák merev, geometrikus kényszerpályáján végezte minden cselekedetét, s A nehéz szerelmek kisebb formátumú, mulatságos hősei is külső vagy belső kényszerpályák foglyai voltak. Ám a Kozmikumédia két geometrikus történetének egyikéhez, Az űr alakjához, az általános eldologiasodásnál is közvetlenebb indítóképet találunk, s csak erősíti az összefüggést, hogy ez is az eldologiasodás korából származik. A parabolaregények írása idején Calvino egy folyóiratcikkben arról értekezik, hogy mindig is hagyományos regényt szeretett volna írni, de korunk erre már nem adott lehetőséget neki. A magyarázat és az indoklás így folytatódik: No és Thomas Mann? – vethetné ellen valaki. No igen, ő mindent vagy majdnem mindent megértett világunkból, csakhogy ő a XIX. század legszélső mellvédjén hajolt át. Mi egy lépcsőház tölcserében lefelé zuhanva szemléljük a világot. Az űr alakja alkalmasint ez a tölcseré; a párhuzamosan zuhanó, sohasem találkozó, ám örökkön civódó-torzszalkodó hősök pedig kortársaink és alakmá-saink, Thomas Mann hőseinek utódai. A mai kor írójának nem maradt más, mint a zuhanó testek látványát leírni. Ez a maga módján ugyancsak távolságtartó szemlélődés – bármennyire groteszkké oldja is a humor – már egy másik

magatartásformát is feltételez: a fegyelmezett szenvedést, a sztoikus türelmet. S arrafelé, amerre Calvino fölserdült és íróvá ért – a Liguriával határos Piemontében, ahová Pavese is való –, a sorscsapásokat fegyelmezetten viselő, csöndesen tűrő viselkedésmódnak Itália-szerte híres hagyománya volt.

A kötet másik geometrikus története, a *Vég nélküli játékok*, a kényszerpályát az emberi gyengékből eredezteti. A gyermeki kapzsiság, mohóság és vetélkedés öntörvényű folyamatot indít el, s a galaktikasárkányokat eregető, fogócskázó gyermekekről hamarosan kiderül, hogy már nem is a barokk eposzok és a lovagregények egymás nyomában járó bajvívóinak ősei, hanem inkább a *Té nulla* XX. századi autós üldözőinek elei: *Így aztán minden Qfwfq mögött volt egy Pfwfp, és minden Pfwfp mögött egy Qfwfq, és minden Pfwfp üldözött egy-egy Qfwfq-t, aki üldözte őt, és viszont. Hol csökkent, hol nőtt picit köztünk a távolság, de már látni való volt, hogy sohasem éri utol egyikünk a másikat, másikunk az egyiket. A fogócskázástól elment minden kedvünk, különben is felnőttünk már, de hiába, most már nem tehettünk mást.*

A *Kozmikomédia* megjelenése után Calvino még sokáig hű maradt a műfajhoz, szorgalmasan írta kozmikomédia-történeteit. A geometrikus típus két év múlva újabb kötetnyire szaporodott, 1967-ben megjelent a *Té nulla*. Ám az 1984-es *Régi és új kozmikomédiák* a két kötet tizennyolc elbeszélését még további tizeneggyel gyarapította. S akárcsak a *Marcovaldo* bővített kiadásánál, itt is átrendeződött a kötet szerkezete, új tematikus csoportok alakultak ki, külön egységbe szerveződtek a Föld, a Hold, a Nap, a világegyetem történetei, az evolúciós történetek, a *biokomédiák* és a *deduktív elbeszélések*. A három alaptípus azonban nem bővült, nem módosult: az új elbeszélések mind változástörténetek, a régi és az új konfliktusai. Csak a mesét elindító képek váltakoznak gazdagon, a mese – a parabola – valóságtartalma, mögöttes gondolatvilága a régi.

A *madarak származása*, amely az emberi tudást származtató antik és keresztény mítoszselemeket építi magába, már rajz-természetét is nyíltan felfedi: *Qfwfq az eseményeket immár leplezetlen képregény formában meséli el – A madár elröppent. (A képkockában fekete árnyékfigura látható, a felhőkkel szemben...) –*, mi több, a „nyitott mű” östeoretikusaként magát az olvasót szólítja fel képzeletbeli együtt rajzolásra: *Jobb, ha ti magatok próbáljátok elképzelni a képkockák sorát, s bennük a szereplők figuráit a megfelelő helyen. A kőég az Orfeusz-mondát fordítja meg, A meteoritok, A kristályok és A napvihar a ráció–szenvedély konfliktusnak adja újabb feldolgozásait, az Amíg csak a Nap tart családi perpatvarokká fokozza le az őstörténet katalizmáit, A semmi és a kevés a keletkezés előtti semmi és a keletkezés utáni kevés közé tesz mintegy*

egyenlőségjelet, A berobbanás pedig arról ad képes példázatot, hogy a kifelé és a befelé forduló lét egyaránt a megsemmisülés felé vezet.

A Hold-történetek nemcsak két kiemelkedően szép darabjuk, A Hold távolsága és A Hold-leányok miatt érdemelnek külön figyelmet, hanem azért is, mert újabb adalékot nyújtanak a kozmogóniai indítóképet követő másik, kultúrtörténeti indítókép természetéről. Az eddigiekben „második indítókép” volt a szemiotikai jel, az antik mondavilág egy-egy emléke (Orfeusz, Heszperidák, titaniszok), a bibliai kiűzetés, az előző művek fel-felvillanó gondolati háttére, s ilyen szerepet tölt be sok más, nem említett vagy épp filológiai felderítésre váró kultúrtörténeti emlék, irodalmi, képzőművészeti reminiscencia. Calvino már az első elbeszélések bemutatásakor csinos kis listát mellékelte ezekből, mondván: A Kozmikumédia háttérében főképp Leopardi, a Popeye-képregények, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, Matta festészete, néhol Landolfi, Immanuel Kant, Borges, s Grandville metszetei állnak. Később épp a Hold-történetekről szólva bővíti két alapvetően fontos névvel a jegyzéket; Galileit és Ariostót említi, az olasz irodalom Galilei–Ariosto–Leopardi vonulatát vázolja fel. Leopardi – mint írja – azzal hatott rá, hogy verseiben és szépprózájában a költők Hold-áhítatát természetfilozófiai látásmóddal kapcsolta egybe, a természettudós Galilei pedig azért ragadta meg, mert Hold-leírásaiban állandó kifejezésbeli, képzelőerői, sőt lírikusi átélés van. Ariostóról meg az eddigieken túl talán csak annyit kell mondanunk, hogy hőse, Astolfo, a Holdban találja meg társának, Őrjöngő Lórántnak és saját magának elveszített esztét. A Hold-jelkép így az emberi természet két, kibékíthetetlen „féloldalát” is magában egyesíti: a szenvedélyt és az értelmet. Annak idején a szerelmet kereső, de elveit föl nem adó Cosimo is a Hold felé törekedett: Egy nem létező hely jelent meg ábrándjaiban, egy másik világ, amelyhez nem lefelé, hanem felfelé vezet az út. Igen, talán fa az is, olyan magas fa, amelynek csúcsáról egy más világba ér, a Holdba.

A szenvedély és az értelem közös jelképe a kései kozmikumédia-történetek idejére maga is kataklizmaszerű változáson esik át. Vágyaink tárgyából A lány Holdban roskatag, megkopott égitest lesz, amely jelenünk termékeit – a műanyagot, a betont, a fémlamezt és a többi – ősananyagként őrzi; A Hold mint gombában hideggé és kietlenné öregszik; A Hold-leányokban pedig egyenesen egy földi ócskavastelepre kerül, mielőtt a vele egylényegű meztelen lányok a fogyasztói világ apokalipszise elől menekülve újra a magasba emelkednek vele. S a változás itt (miként A lány Holdban is) fordított fejlődésirányt vesz: Őrjöngés fogott el bennünket: keresztbe-kasul ügettünk a szárazföldön; a szavannákon és az erdőkön, melyek elborították a Földet, és maguk alá temették a

városokat és utakat, az utolsó jelét is eltörölték annak, ami volt. És trombitáltunk, égne emelve ormányunkat és hosszú, vékony agyarunkat, és ráztuk tomporunk hosszú szőrzetét, szilaj félelmünkben, mely mindig elfog bennünket, amikor ráeszmélünk, hogy most kezdődik az élet, ám érezzük, hogy amire vágyunk, mégsem lesz miénk.

Szólunk kell végezetül a Kozmikomédia új, sajátos és markáns humorforrásáról is, arról a stíluskontrasztról, amely a természetfilozófiai tematika és a csevegő előadásmód közt feszül. A tudós elméletek metaforatörténeteit hangsúlyozottan köznapi ember meséli el nekünk. Szóhasználata olykor merőben ellentétes történetének horderejével: *majd meggebedtünk – no, ott aztán kiabálhattál – No nézd a kis ravaszt. Ennyit mindenki tud – Erre én, vagy bejön vagy nem, kivágom a görög pi-met. Bejött. A Dékánnak szeme-szája tátva maradt.* Máskor maguk a metaforatörténetek stílustörők: a gyermek Qfwfq galaktika-atomokkal golyózik és galaktika-sárkányt ereget; a pontvilágban, akár egy zsúfolt nápolyi negyedben, lármás népek élnek, akik a ponton belül még szárítókötelet is kifeszítene; az őshomályt megvilágító Nap családi idillre világít rá, amelyben fölhangozhat a kérdés: *Qfwfq, miért gyújtottad föl a nagymamát?* Végül anakronizmusok sokasága oldja mulatságosan abszurdá a komoly okfejtéseket; egyrészt az elbeszélések minden sorát átítató általános anakronizmusok – az ősatomok, az ősmolekulák látnak, hallanak, mozognak, beszélnek –, másrészt a még ezek közül is kirívó kettős kortévesztések: az őanyag összesűrűsödésekor a tengeri fürdőzők kiáltása hallik: – *Vigyázz! Itt már leér a lábad;* a semmiből születő kevés láttán pedig elvont fogalmak röpködnek: *totalitás, jövő, végtelen.*

A mai kor állandó, humoros múltba vetítése több mint parabola kívánta párhuzam. Gondolkodásbeli korlátaink ironikus beismerése. Annak bevallása, hogy csakis emberi figurákon keresztül, még pontosabban, emberi fintorokon, emberi mukkanásokon keresztül vagyunk képesek elgondolni a világot. Ami pedig egyszersmind a mitológiák ismérve is: *én ezt az a n t r o p o m o r f i z m u s t maradéktalanul elfogadtam, és alapvető irodalmi eljárásnak, s még inkább: mítoszteremtő eljárásnak tartottam, amely szorosan összefügg az ősemler első világmagyarázatainak egyikével, az a n i m i z m u s sal.*

A kezdeti negatív meghatározástól a kötet áttekintő elemzése során immár tekintélyes számú állításig jutottunk. A pályaképbe illesztve a Kozmikomédiát azt láttuk, hogy a mű *A famászó* bárónak és *A szavazatszedő* egy napjának gondolati folytatása a *Marcovaldo*-történetek szerkezetébe ágyazva, s hangnemében is a parabolaregények folytatása, a költői és a komikai hangvétel groteszk ötvözete. A kortárs neoavantgárd irányzattal viszonyba állítva úgy találtuk, hogy ezzel formai megoldásaiban rokon, eszmeiségében viszont hom-

lokegyenest ellentétes. Ellentéte abban áll, hogy a mitológia, az eposz és a nagyregény szerepét vállalva a kaotikus időkben is létértelmezést keres.

Ha mármost mindezek után megpróbálunk e gazdag ötvözetnek összefoglaló műfaj-meghatározást adni, legtömörebben így fogalmazhatnánk: enciklopédia. S ezt a definíciót már csak szerteágazó azonosításokkal és elkülönítésekkel finomíthatnánk, a legelső, legfontosabb bővítés pedig alighanem így hangozna: egy experimentalista író racionalista kisenciklopédiája.

A modern kor labirintusában avagy a logikomédiák

Egy évvel a neoavantgárd „63-as csoport” (Gruppo 63) megalakulása előtt Vittorini és Calvino folyóirata, a *Menabò* vitát indított „Iparosodás és irodalom” címmel. A vitába leendő 63-as csoportbeliek is bekapcsolódtak, s megszólalt az irodalmi vitákban ritkán részt vevő Calvino is. Cikkének arscriticával felérő részletében, Alain Robbe-Grillet nevezetes regényére utalva, kiindulópontul maga is útvesztőként definiálta a XX. századi ipari civilizációt. *Az a nem emberközpontú tér – írja –, amelyet Robbe-Grillet épít fel, tárgyak alkotta térlabirintusnak tetszik, amelyhez egy emberi történet időlabirintusa járul. Ez a labirintuskép a világ irodalmi ábrázolásának ma már szinte alapotívuma.*

Csakhogy Felvilágosodás-eszményéhez híven és vitapartnereivel ellentétben Calvino ezt az útvesztőt továbbra is a ráció Ariadne-fonalával kívánta bejárni: *Az irodalom annyit tehet, hogy felkutatja, milyen magatartásforma ígérhet kiutat, még ha ez a kiút netán egy másik labirintusba vezet is. S z e m b e n é z n i a labirintussal: ezt a magatartást kívánjuk megmenteni; a s z e m b e n é z é s r e sarkalló irodalmat kívánjuk elhatárolni és különválasztani a m e g a d á s irodalmától. (...) Amire ma szükségünk van, az nem más, mint a labirintus lehető legrészletesebb térképe.*

Kihívóbb programmal ebben a társaságban aligha hozakodhatott volna elő. A neoavantgardisták, akik a világot tökéletesen objektív, jelentés nélküli tények halmazának tételezvéen alaprajz nélküli, kiüttalan labirintust képzeltek maguk elé, szükségképpen illúzióknak, hamisításnak tartottak mindenfajta racionális megközelítést. Nevükben Angelo Guglielmi költő válaszolt, meglehetősen csípős iróniával. „Avítt, racionalista-moralista” tanok hirdetőjének nevezte Calvinót, s későbbi tanulmánygyűjteményébe „Don Quijote megvívja utolsó csatáját a labirintusokkal” címen vette fel vitacikkét. Válasz és viszonzás következett, s a vitával egy időben – vagy talán kicsit annak hatására is – kezdetét vette Calvino páratlanul gazdag experimentalista korszaka.

Ennek a korszaknak első műve volt tehát a *Kozmikomédia*. Ám az irodalomkritika és az olvasók jószerivel még meg sem emészthették az örök Qfwfq tudományos tételeket mesévé oldó derűs vagy szomorkás történeteit, máris szembe találták magukat a *Té nulla* szigorú logikai építményeivel.

A címadó elbeszélés például mintha egyenesen az antik Zénón logikai mesterművét, a híres teknősbéka-apóriát visszhangozná: utolérheti-e a görögök leggyorsabb futója a cammogó teknőcöt? Csakhogy a tét immár XX. századi – túlélés vagy egyetemes pusztulás –, ezért a kérdés is drámaibb formát öltött: eléri-e ugrásával az oroszlán a vadászt, vagy előbb ér célba a kilőtt nyíl? A bizonytalan korhoz illőn, persze, bizonyos válasz sem adható. Az immár halandó főhős, akinek neve is a Qfwfq név kezdőbetűjére zsugorodott, esélyeit latolgathatja csupán. A zénónihoz hasonló, briliáns logikával, ám – ugyancsak labirintusvilágunkhoz illőn – kissé tekervényesebb okfejtéssel. S amikor lassan körvonalaazódnék a megoldás: kime-revíteni és kitágítani a t_0 pillanatot, azaz megállni a jelenben, s ezzel megszüntetni a veszélyt, sőt személytelenné válva megszüntetni minden szubjektív viszonyt, egy utolsó premissza romba dönti a konklúziót:

A fennálló tények számbavételével objektív ismeretet szerezhetnék a világmindenség t_0 pillanatáról, teljes űrbeli kiterjedéséről, magamat is beleértve, (...) csakhogy ezt az objektív képet éppenséggel nem a t_0 pillanaton belülről kaphatnám, hanem kizárólag egy másik univerzumpillanatból, például t_1 -ből vagy t_2 -ből, és annak sem egész tartományából, hanem egyetlen, meghatározott nézőpontjából, az ellenség, az ellenség ellensége, az oroszlán vagy épp a magam szemszögéből. (...) Még egyszer összegezve: hogy megállhassak az időben, haladnom kell az idővel, hogy objektív lehessenek, szubjektívnek kell maradnom.

Azaz, a valóság csak folyamatként és viszonyok összességéként értelmezhető. Másképpen: az irodalmi ábrázoláshoz történelemszemléletre és egyéni tudatszűrőre van szükség.

Így hát ez a sok-sok formális logikai levezetéssel, geometriai tétellel, algebrai jellel tarkított különös elbeszélés is vitairat, szoros rokonságban áll a fent idézett cikkel, jöllehet publicisztikai előképe nem ez, hanem a már említett korábbi írás, *A tárgyiasság tengere*, amely a francia Új Regény „tökéletes objektivitás” eszményével disputál.

Aminthogy polemizáló írás a soron következő két kis logikomédia is, noha nem annyira a kiáltványszerűen megfogalmazott szembenézés militáns elszánt-sága, mint inkább ennek nehéz vállalása hangzik ki belőlük. Már-már dantei belső küzdelem sejlik föl e kis írások mögött: lelki tusa árán hirdetni olyan igazságot, amelyet valóságérzékünkkel olykor nehezen, hitünkkel azonban állhatatosan elfogadunk.

Az Üldözés immár nemcsak halandó, de teljesen név nélküli hőse párhuzamosan vonuló és egymás útját keresztező gépkocsioszlopok sűrűjében igyekszik egérutat nyerni üldözője elől, s miközben oroszlánvadász elődjéhez hasonlóan a menekülés lehetőségeit veszi számba, ő is arra a megállapításra jut, hogy viszonylatok kényszerpályáján mozog, következésképp egy előtte araszolható kocsiból nézve más a kép: abból a nézőpontból ő az üldöző: *Hogy megbizonyosodjam, vajon e föltevésem igaz-e, csak ki kell nyújtanom a kezemet; ha a kesztyűtartóban ott a revolver, az annak a jele, hogy üldöző vagyok én is.* S minthogy a revolver ott van: *foglya vagyok az általános, mozgó kocsirendszernek, melyben üldöző és üldözött mit sem különbözik egymástól.* A hős azonosul szerepével: főlemeli pisztolyát, és lő.

Az Éjszakai vezetés ugyancsak névtelen és ugyancsak autós főhőse – az űrben fogócskázó Qfwfq-nak és az egymást hajszólo eposzhősöknek utóda mindkettő – szintén gépies viszonyrendszer tehetetlen részecskéje. Talán – maga sem tudja már bizonyosan – mondana valamit barátnőjének, de az egymást kereső éjszakai autósok rengetegében kevés az esélye, hogy rátalál. Így hát fényjellé – információelméleti „üzenet” – lefokozódva cikázik két város között föl-alá, a szóbeli közlés reménye és valódi vágya nélkül, s megadón veszi tudomásul, hogy az emberi közlés immár „feladó”, „vevő” és „üzenet” kultikus háromszögére korlátozódott: *Bizony nagy árat kell fizetnünk, de nincs más választásunk: nem ismerhetjük föl egymást a sok jel között, mely itt suhan el, ezen az úton, rejtve marad s megfejthetetlen valahányunk jelentése, mert kívül nincs már senki, aki fölfoghatna és megérthetne.*

Ezek a tárgyiasult hősök – A nemlétező lovag százféle alakot öltő Gurdulujának alakváltozatai – alkalmasint a maguk ellenpéldáival hirdetik a szembenézés ars poeticáját. *Ha az Üldözés című elbeszélésben azt állítom – írja egy helyütt Calvino –, hogy üldözők és üldözöttek zárt rendszerében minden üldözött egyszerűen üldöző is (vagy szükségképpen azzá válik), akkor mindenekelőtt az elbeszélésben jelen levő formális logikái, vagy azt is mondhatnám: geometriai gondolatmenetet követem. Egyúttal azonban olyasmit is állítok, ami talán az olvasókat erkölcsi állásfoglalásra készíti. Az olvasó elutasítja vagy elfogadhatja ezt a metaforát, ám ha elutasítja, jobban megérti azt, amit el akar utasítani, ha pedig elfogadja, alapos kritikának kell alávetnie ezt a tarthatatlan helyzetet.*

A kötetben közölt biokomédiák hősei is hasonlóan zárt, geometriai viszonyrendszerben, a biológiai törvények kényszerpályáin mozognak. A vér, a tenger ismét csak autós utasai a természetes kiválasztódás, a „harc az életért” biológiai készítésének engedve féltékenykednek, vetélkednek és rohannak együttes vesztükbe; a több indítóképből szövődő, terjedelmes és allegóriává aprózódó

másik történetben pedig a címszereplő Priscilla és a mesélő Qfwfq szó szerint halálos szerelembe esnek, mert osztódással szaporodván önmagukat veszítik el, hogy azután később, újabb biológiai változások során kromoszómáikban vagy géptestük programjaiban mégis diadalmasan egyesüljenek.

A deduktív történetek (logikomédiák) kényszerpályán mozgó hősei azonban a dantei kettősség jegyében fogantak, így hát korántsem pusztá ellenpéldák. Az üzenetté tárgyiasult autós idézetünkéből is kitetsző líraisága az *Eleink* és a *Kozmikomédia* nosztalgiáját idézi, az üldözött-üldöző pedig néhol egyenesen ama bizonyos programot hirdeti: *Igyekszem számba venni valamennyi lehetőséget, hisz minél több részletet látok előre, annál nagyobb a valószínűsége, hogy kijutok a csávából. – Sürgősen valami megoldást kell találnom, s mivel egyetlen szabad területem az elmélet, nem tehetek mást, tovább mélyítem a helyzet elméleti ismeretét.*

A kötet igazi calvinói hőse azonban a Dumas-tól kölcsönzött Edmond Dantès, aki nevével – és az ugyancsak változatlanul átvett címmel: *Montecristo grófja* – a kaland jelképe, konok racionalizmusával viszont a francia enciklopédisták calvinói megtestesítője. Ellentmondásos alakjában újabb írói konfliktus feszül. A tételes avantgárrdal vitázó, mégis avantgárd remekműveket alkotó Calvino a hagyományos irodalommal is hasonló ütközetet vív. Egyfelől, író és közönség kapcsolatának igényével, a szórakoztatást hirdeti: *A közönséggel való kapcsolat igazi formái a srás, a nevetés, a félelem, a kaland, a rejtély* – mondja egy interjúban. Másfelől a lehető legigényesebb és legelvontabb írói munkára, a labirintusvilág feltérképezésére kötelezi el magát. Az eredmény: filozofikus-poétikus labirintusjátékait kommerciális műfajok labirintusába rejti, a sci-fi, a lektűr, a krimi, az útirajz, a képregény, a keresztretjvény álarca mögé bújtatja, avagy megfordítva: a kor kommerciális műfajait önnön formájukból kivetkőztetve a legnemesebb irodalomká gyúrja.

A *Montecristo grófjában* például úgy, hogy visszájára fordítja a *Kozmikomédiában* követett eljárást. Ott tudományos tételeket oldott mesévé, s keltette ezzel a tudományos-fantasztikus irodalom látszatát, itt romantikus meséből kiindulva tudományos tételt produkál, s veti ezzel sutba a lektűralaphelyzetet.

Tehát – mondja narrátor alteregójának, Edmond Dantésnek szavaival –: *úgy tetszik, valamennyi cellát csak egy vastag fal választja el a külvilágtól, ám ahogy előrefúrja magát, az abbé újra rájön: egy másik zárkába jutott, s e között meg a külvilág között ott van megint a következő cella. Ebből egy olyan erős képe alakul ki számomra, amely egyre növekszik körülöttünk, s minél tovább maradunk benne bezárva, annál inkább eltávolít a kinti világtól.*

A táguló világ csillagászati elméletéből megszületik a táguló börtön metaforája, amely egyben If szigetét létünk börtönével azonosítja. S ezzel visszaérkeztünk a labirintushoz. A szökés kísérletei a kiútkeresés változatai. Faria módszere a vakpróbálkozás: *Megezik, hogy kaparászást hallok a mennyezet felől; egy csomó vakolat hullik alá; rés nyílik odafönt, Faria feje bukkan elő, tótágast. Mármint számomra tótágast, nem az ő számára; kibújik az alagútjából, s járkálni kezd, fejjel lefelé...* Dantès elméleti úton keresi a megoldást: *Ha sikerül gondolatban fölépítenem egy erődöt, melyből lehetetlen megszökni, ez a képzeletbeli erőd vagy ugyanolyan lesz, mint az igazi – s ez esetben bizonyos, hogy soha ki nem kerülnék innen; de legalább megnyugszunk, hisz tudni fogjuk: azért vagyunk itt, mert nem lehetünk máshol –, vagy olyan lesz, amelyből még kevésbé juthatunk ki, mint innét; ez pedig annak a jele, hogy innét van lehetőség a menekülésre: ahhoz, hogy megtaláljuk, elegendő felismerni azt a pontot, ahol az elképzelt erőd nem egyezik az igazival.*

A lét börtönévé avagy a jelen labirintusává tágult If vár azonban még egy kiútkereső foglyot őriz. Midőn egyszer Faria rést nyit a falon, behatol Alexandre Dumas dolgozószobájába. Az író szökéstervei kéziratlapokként hevernek íróasztalán: *Monte Cristo grófja* című regényén dolgozik.

Valóság és fikció immár szabadon felcserélhető: lét és alkotás tökéletesen azonosult. Dumas-Calvino, *Montecristo grófja* című elbeszélésén dolgozva, a labirintus térképét készíti.

A néma kártyavetőők dekameronja

Az ál-sci-fi és az ál-lektűr után a kártyaimitáció és az ál-keresztrejtvény következett. Az egymást keresztező sorsok kastélya és ikerpárja, Az egymást keresztező sorsok fogadója, 1973-as közös kötetükben ismét mást és ismét sokszorta többet nyújtanak annál, amit felszíni jegyeikkel, a lapszéleken ábrázolt kártyafigurákkal és a keresztrejtvény-alakzattal elsőre ígérnek. De mást és többet annál is, ami e külső formai burok alól mintegy második védőbevonatként búvik elő, mert a kalandos történetek is „csak azért villantják fel az olvasó előtt a műfaj-, a stílus- vagy a formajegyek segítségével az izgalmak távlatát, hogy nyomban utána le is rombolják” (Jauss). Más a műfaj, mert az ismerősség ígéretét nyújtó, tehát az olvasói befogadást könnyítő, csalóka kettős felhám alatt ismét csak utalásokból, áthallásokból, metaforákból szőtt költői parabolatörténetek rejtőznek, s más az indíték is, mert a kártya és a keresztrejtvényrács a szórakoztatás puszta kelléke helyett valójában egy új

alkotáselmélet próbaeszköze. A játék leple alatt az immár jól ismert belső küzdelem folytatódik: hogyan lehet a hagyományőrző eszmeiséget és az avant-gárd újítószellemet összebékíteni.

A próbára és egyben vitára sarkalló elméletet a matematikai nyelvészet izgalmas tétele kínálta, amely szerint az elbeszélő tevékenység is a kombinatorikával hozható összefüggésbe. A strukturalista elméletalkotók ekképp következtettek: ha a nyelvész Chomsky egyetlen alapszerkezetre tudta visszavezetni az angol nyelvű beszédet, a mesekutató Propp pedig egyetlen alaptörténetre tudta redukálni a teljes orosz népmesekincset, akkor minden nyelv és minden elbeszélés véges számú elem és szabály kimeríthetetlen kombinációs lehetőségéből épül fel. Következésképp a szépírói elbeszélés is kombinatív tevékenység, mi több gépies folyamat, s az írónak ezért nem elbeszélnie kell többé, hanem csak mondania, hogy elbeszél, azaz regisztrálnia és egybefognia a kínáló elbeszéléselemeket, amelyek a különféle megfogalmazások szerint egymásra torlódó, véletlenszerű valóságmozzanatok vagy a tudattalanból fel-törő valóságélmények lehetnek.

A minden újra érzékeny és a természettudomány rendszerező elvét különösen magáénak érző Calvino ezúttal minden eddiginél erősebb kísértésbe esik. Egy tanulmányából kiderül, hogy elfogadja, sőt maga is meggyőződéssel vallja az irodalmi mű matematikai halmaz természetét. Propp és a néprajzban hasonló eredményre jutott Lévi-Strauss kapcsán úgy látja, hogy az elbeszélő műveletek egyik vagy másik népnél nemigen különbözhetnek, s az, ami belőlük elemi haladványként létrejön, kombinációnak, permutációnak, végtelen számú változatnak értelmezhető. Majd hozzáteszi, hogy lényegében a modern kori elbeszélés is hasonló szerkezetű: Az irodalom legjobb tudásom szerint mindig is makacs kísérlet volt: hogyan tehetnénk szavakat egymás mellé meghatározott vagy inkább meghatározatlan és meghatározhatatlan szabályok szerint, melyeket példák és minták hosszú sorából alakítottunk ki, vagy épp alkalom kívánta szabályokból, melyeket viszont mások által követett, másféle szabályokból vontunk le. (...) Az író már eddig is automata volt, legalábbis, ha jól működött: amit a romantika gényűsnek, tehetségnek vagy ihletnek hívott, nem egyéb, mint az út tapasztalatokból, jó érzékből, lerövidítésekből adódó meglelése; azé az úté, melyet a gép módszeresen és tudatosan járna végig, s tetejébe sebesen és egyszerre többféleképpen is.

A sok publicisztikai és szépírói pamflet ismeretében, no meg a jelen cikk kis tudománytörténeti kitérője után, amelyben a múlt század folyamatosság szemléletéről és a mai kor töredékes látásmódjáról elmélkedve Calvino a strukturalizmus jelenségét is kritikai távolságból szemléli, azt várnánk, hogy ezen a ponton, az író elszemélytelenedésének pontján a tanok további megtagadása

következik. Ezúttal azonban tagadás helyett egy antinómiát kapunk, tagadás és igenlés pontosan elkülönített egységét: *Tűnjön el tehát a szerző, az öntudatlanság elkényeztetett gyermeke, s adja át helyét egy tudatosabb embernek, aki tisztában lesz azzal, hogy a szerző valójában gép, és azzal is, hogy e gép miként működik.* Két világgép ütközik meg tehát az antinómiában. A kiszolgáltatottságból, esetlegességből, irracionalizmusból táplálkozó XX. század embereként Calvino látszólag aláveti magát a fölfedezett törvénynek, racionalistaként viszont azonmód uralni akarja. Kényszerpálya helyett csakis segédtudománynak hajlandó felfogni. S ilyenformán készséggel föladja személyességének eddigi gyakorlatát is, mert bizonyosra veszi, hogy megkettőződve tökéletesebb formában visszanyerheti: automatává válva a számítógép technikai tökéletességéig fejlődik, önmaga programozójaként pedig egy magasabb rendű tudatosság szintjére emelkedik. Edmond Dantès példájánál maradva: kombinatorika-programjával elvégezheti azt a műveletsort, amely kimutathatja a jelen labirintusának gyöngé pontjait.

Az egymást keresztező sorsok *kastélyában* a strukturalista alaptétel illusztrálásáig és a módszer kikísérletezéséig jut el. Azt az ötletet, hogy ehhez a tarokk-kártyát használja eszközül, egy 1968-as szemiológiai előadásból merítette. Itt arról hallott, hogy a kártyajáték is struktúrára bontható, s hogy az egymás mellé sorakoztatott (kiosztott) kártyalapok sajátos jelentéssort hordoznak, az egyes lapok jelentése pedig aszerint változik, hogy milyen figurák állnak mellettük. Áttanulmányozta a kérdés korántsem jelentéktelen szakirodalmát (főként az orosz formalisták műveit), majd kiemelve a számára egyetlen lényeges mozzanatot, a lapok viszonylagos jelentésének tételét, a kártyajáték strukturalista elméletétől merőben eltérő úton indult el. Képi fantáziájára támaszkodva a kártyalapok ábráit vette alapul, s a keresztretjvény szabályai szerint függőleges és vízszintes kártyasorokat kirakva zárt képregény-univerzumot próbált alkotni. Minden sorral vagy sorpárral egy-egy történetet kívánt ábrázolni, úgy, hogy a kialakuló négyszöget keresztbe-kasul be lehessen járni, a sorokat jobbról, balról, alulról és fölülről is lehessen „olvasni”, s így a képkockák változó jelentésével mintegy az összes létező történetet véges rendszerbe tudja foglalni.

A világirodalom képére és hasonlatosságára formálódó pasziánsz azonban csaknem bevégetlen maradt. A szabályok rendkívüli szigora folytán egyre nagyobb arányban sokasodtak az egymáshoz igazítandó jelentésváltozatok. A lankadó alkotónak végül egy új felkérés és egy új kártyacsomag adta vissza a teremtő erőt. 1969-ben egy ritkaságokat kedvelő kiadó arra kérte Calvinót, hogy egy művészi kivitelű, reneszánsz kártyacsomagot bemutató kötetéhez,

kép és valóság egykori szoros összefüggésének jegyében, írjon kísérszöveget. A felkérés alkalmat kínálhatott volna az elkészült kártyatörténetek publikálására – és ösztönzést a folytatásra is –, csakhogy a Bonifacio Bembo festette tarokkfigurák jelentősen eltértek az előzőleg használt marseilles-i csomag figuráitól, ráadásul a lapok száma is jóval kevesebb volt, így hát Calvinónak előlről kellett kezdenie a munkát. S bár reneszánsz kártyafigurákról volt szó, az ihletet – mint már annyiszor – ezúttal is a barokk kori Ariostótól merítette, s a rokon világ ezúttal is sikert hozott: *egyetlen hét leforgása alatt elkészült Az egymást keresztező sorsok kastélya.*

Ariosto eposzát és *Az összes többi történetet* földidézve tehát a Kastély sík lapra kivetített világirodalom, szemünk láttára születő történeteivel pedig e világirodalom megelevenített keletkezéstörténete. Egy-egy emberalakot ábrázoló kártyalapra mindig cselekvés- vagy történéssort sugalló kártyalapok következnek, s ennek alapján egy strukturalista elemző (Maria Corti) találóan „alany-kártyalapokról” és „állítmány-kártyalapokról” beszél. Egyik vendég maga elé húzta az elsőként heverő kártyalapokat, jókora szabad helyet hagyva az asztalon, *de nem gyűjtötte egybe és nem is keverte össze a csomagot, csak egyetlen lapot tett maga elé. Mindnyájan észrevettük, hogy hasonlít rá a kártyafigura, s hogy alighanem azt akarja mondani a lappal: „én”, és el akarja mesélni történetét.* Ez a történet azután kétféle változatban haladhat a végkifejlet felé: ismert vándormotívumokból többé-kevésbé új eseménysor bontakozik ki – azaz induktív módon, a kártyalapok viszonylag szabad értelmezéséből születik meg a történet –, avagy közismert művek eseménysorát követjük, tehát deduktív módon, a cselekményhez fölhasználható kártyalapok és interpretációk megválasztásával haladunk előre az ismert cél felé. S mivel a teória szerint – Propp hatására „Az elbeszélés morfológiája” is megszületett – a prózairodalomban a keretbe foglalt történetek, például Boccaccio és Cervantes történetei képeznek zárt rendszert, a teljességet újraépítő Calvino is kerettörténetbe foglalja elbeszélését, gondosan belekomponálva a boccacciói mesemondás és a cervantesi kocsmá motívumát (s megtoldva ezeket még a legnagyobb teljességet alkotó Dante „vad vadon” motívumával is): *Egy sűrű erdő közepén, egy kastély adott menedéket azoknak, akiket útközben ért az éj: lovagoknak és dámáknak, királyi kíséretnek vagy köznapi vándoroknak.*

Új motívumot majd a hősök némasága jelent: *ára volt annak, hogy átjutotunk az erdőn: mindannyian elvesztettük hangunkat.* Ezt persze tekinthetnénk a képi elbeszélésmód pusztán technikai előfeltételének is, de mivel egy műben minden lényeges mozzanat szükségképpen önálló jelentést is hordoz, óhatatlanul a XX. századi töredékes szemléletmóddal kell kapcsolatba hoznunk, amelyről Calvino a fent idézett tanulmányban beszél.

Boccaccio és Cervantes az elbeszélő irodalom két alappillére ugyan, Calvino azonban náluk is messzebbre nyúl vissza. Hősenek elbukása a nyitó történetben – miként majd a *Fogadó* nyitó történetében is – a mesék és a legendák erkölcsi tanulságait eleveníti föl: a *Kehely lovag* hálátlanságáért – a *Fogadó*ban rétotvaságáért – bűnhődik meg. A kezdetek földézését megkönnyíti, hogy a kártyalapok maguk is őstípusok, méghozzá a legalapvetőbb olvasói igények megjelenítői: szerelem, örület, halál, hatalom. S ha ehhez hozzávesszük, hogy a négy kártyaszín meg éppenséggel tudatunk alá süllyedt őstípusokat jelöl – az említett *Kehely* például a papságot jelképezi –, akkor e könnyed kirakójátékot mindinkább hajlamosak leszünk eredetkutató irodalmi expedíciónak tekinteni.

Az írói személyesség szószólójának persze ennyi még kevés. A néprajzi és irodalomtörténeti bizonyító eljárásnak számára csak úgy van értelme, hogyha ezzel korához is szólhat. Módszere: új variánsok és új interpretációk betoldása. Olyan variánsoké és olyan interpretációké, melyekkel még az első változatot is módosítva olykor, az 1973-as ikertörténet hőseit következetesen a bukás felé vezeti. A közkinccsé vált Faust-legendát kibővíti, s eszerint Mefisztó már az egész város lelkét követeli, amikor pedig a városlakók a *Vízhordó lánytól* megkérdik: *Attól félsz-e, hogy lelkünk az ördög kezébe kerül?*, a lány így felel: *Nem; attól, hogy nincs mit odaadnotok neki.* Ariosto hőse, Orlando a történet végén itt Az Akasztott képében jelenik meg, a kártyafigura szerint fejjel lefelé, akárcsak a Montecristo grófjában a kiutat vakpróbálkozással kereső Faria abbé, s már nem is kívánja a fordított perspektívát helyrebillenteni: *arca végre derűs és ragyogó, szeme csillogóbb, mint a hajdani elmegyakorlatai idején.* Mit mond? Ezt mondja: – Hagyjatok így. Végigjártam utamat és megértettem mindent. A világ tótágast olvasható. Minden világos. És Astolfo sem találja meg a Holdon az emberi értelmet, a költők vágya itt kietlen pusztaság: *erről a sivár golyóbisról indul útnak minden beszély és minden költemény; és az utak erdőkön, csatákon, kincslélesekén, lakomákon, hálósobákön át mind ide vezetnek vissza, az üres látóhatár kellős közepébe.* Ilyenformán Ariosto eposza sem az a bölcse és szelíden ironikus mű már, amelynek alaphangját A famászó báróban viszont-hallottuk, hanem inkább ama másik értelmezéshez közelít, amely szerint nyugtalansággal teli mű, egy leáldozóban levő civilizáció nyugtalansága járja át, mivel megfogyatkozott az emberi értelemben vetett hit és úgy tetszik, hogy az emberi dolgok igazi mozgatója a szerencse. Úgy, ahogyan a kártyajátékban.

Ennek megfelelően a Véletlen, amely A szavazatszedő egy napjában már fájdalmasan előtérbe tolaodott, a Kozmikomédiában pedig egyenesen főszereplővé vált, itt valósággal misztikus, középkori fenyegetéssé erősödik. Astolfo a Holdon, az esetlegesség birodalmában nem az értelmet találhatja meg, hanem

a lehetséges azon részecskéit, melyeket a véletlenek játéka elhullajtott; a tétovázónak, minthogy az emberi nem története csupán véletlen láncszem a mutációk és evolúciók láncában, nem marad más hátra, mint várni a kataklizmákat, melyek megkeverik a kártyacsomagot és napvilágra hozzák az eltemetett rétegeket; Faust pedig arra a következtetésre jut, hogy a világ nem létezik, nincsen egy adott és megfogható egész, elemek véges száma van, melyeknek kombinációja milliárdokra rúg, s ezek közül csak kevés talál formát és értelmet, kiemelkedvén a formátlan és értelmetlen részecskehalmazból, akár ez a hetvennyolc kártyalap: ha egymás mellé rakod őket, történetek sorát láthatod bennük, melyek nyomban szét is hullanak.

Így hát az antinómia illusztrálásával Calvino a neoavantgárd bölcseleti alapjaihoz is közel jutott. A széthulló történetek illékony jelentései alig feltételeznek többet a tények jelentés nélküli halmazánál. És az én történetem nincs itt? – teszi fel a kérdést Az összes többi történet fejezetében, majd így felel: Nem vagyok képes fölismerni a többiek között, olyan sűrűn összegabalyodtak. Ahogyan már a Kozmikomédiában is láhattuk: a véletlenszerűen kiemelkedő, jelentéssel bíró jelek is kifürkészhetetlen labirintussá sűrűsödhetnek. Marad tehát – újból, és még mindig – a szembenézés magatartásmódja. Az egymást keresztező sorsok kastélya ezt Szent Jeromos és Szent György példáján mutatja föl: Végül is a két történetben egy vadállathoz fűződő viszony a közös, ellenséges sárkány, baráti oroszlán. A sárkány a városra telepszik rá, az oroszlán a magányra. Tekinthetjük a kettőt egyetlen állatnak: fenevadnak, mellyel éppúgy találkozunk magunkban, mint magunkon kívül, szűkebb vagy tágabb világunkban. Bűnös módon is lakhatunk egy városban, úgy, hogy elfogadjuk a fenevad feltételeit, s odavetjük neki gyermekeinket eledelül. Bűnös módon is élhetünk magányosan, abban a megnyugtató hitben, hogy a fenevad ártalmatlan, mert mancsába fűródott egy tövis. Ám a történet hőse az, aki a városban a sárkány torkának szegezi lándzsáját, magányosan pedig ereje teljében tartja maga mellett az oroszlánt, elfogadja házörzőnek, eleven védőszellemének, de nem áltatja magát és nem feleli az állat vérengző természetét.

A két mű a cselekményvezetés logikai (kombinatorikai) nehézségein túl nem kevés poétikai és stilisztikai problémát is magával hozott. Hiszen az elbeszélők némasága elvben minden leírást, párbeszédet, jellemzést kizárt. A maga állította nehézségeken Calvino többféle megoldással lett úrrá. Legtöbbször az olvasót is végigvezeti a logikai úton, feltételezésekkel, következtetésekkel építve föl a cselekményt: asztaltársunk alighanem gazdagságát, fényűző és tékozló hajlamát akarta közölni velünk. De nem fél az efféle narrátori betoldásoktól sem: A rabló e g y h o l d f é n y n é l k ü l i é j s z a k á n főlemelte a sírfedelelet. Legsajátabb megoldása azonban a már jól ismert valóságkép-írás-

kép azonosítás, melyet most kártyára adaptálva ilyen és hasonló módon használ: *A szomszéd kártyalapról vízcsobogás hallatszott*. A valóságkép-íráskép azonosítás továbbfejlesztéséből, a valóságkép-ábra-íráskép azonosításból született meg az az újabb szempont is, amely kombinációs többletnehézséget nem okozott ugyan, mégis bonyolultabbá tette az írói feladatot: a marseilles-i tarokk-kártya rusztikusabb ábrái miatt Calvino szükségét érezte, hogy *Az egymást keresztező sorsok fogadójában* stílust váltson, s hangsúlyozottan a köz-napi stílusrétegből merítsen.

Az önprogramozó írói vállalkozás csak a *Kastélyban* jutott el a célig. A *Fogadó* 78 kártyalapja – az eredeti marseille-i tarokk-kártya – már szabálytalan geometriai rendben, szabálytalan sorokban tartalmazza az áhított egészet, a tervezett harmadik elbeszélés pedig, amely egy földi katasztrófa után játszódott volna, s képregénydarabkák kirakójátékával ismételte volna meg az előző kettő alapötletét, már el sem készült. Nem évült el tehát a feladat: töredékekből létrehozni a teljességet.

Marco Polo, földi pokoljárásaink Vergiliusa

A *Láthatatlan városok* már külső formai jegyeivel is sokkal inkább leleplezi, semmint megerősíti a Marco Polo útirajzait színlelő műfajalcát. A címbeli „láthatatlan” jelző azonnal az elvont jelentések birodalmába emeli a várható útleírásokat, a kötet élére helyezett tartalomjegyzék pedig – ez a magyar kiadásban a műtől még egy utószóval is elválasztva leghátulra került – a maga rendkívül bonyolult számrendi logikájával jó előre figyelmeztet: itt nem egy természetes sorrendet tartó, valóságos utazásról, hanem egy logikai rendbe foglalt elméleti útról van szó. A csak ezután fölbukkanó két név, Kublai kán és Marco Polo neve is azonmód a nagy felfedezések hangulatától idegen, elégikus hangvételű szövegbe ágyazódik, hogy azután az első, terjedelmében ugyan a Marco Polóét idéző, ám hangnemében attól merőben eltérő, költői elvontságú városleírás végérvényesen megcáfolja a műfaji rokonságot.

Évekig hordoztam magamban ezt a könyvet, alkalomszerűen, időközönként írtam – mondja Calvino egy interjúbán, majd így folytatja: – Akkoriban engem és néhány barátomat az irodalom nem elbeszélő formái foglalkoztattak, más művek átalakításai érdekeltek (...). Az a gondolatom támadt, hogy számrendszerbe foglalom a könyvet (...). Hetvenhétig akartam eljutni, de ötvenöttnél megálltam: a tizenegy többszöröse vonzóak számomra.

A mű keletkezését és formálódását megvilágító interjú tehát ismét az Oulipo-kör szellemiségéhez vezet vissza bennünket. A számrendszer és a szimmetria alkalmazásán túl – a 11 és többszörösei éppúgy szimmetrikus alakzatok, miképp a Qfwfq név és az Oulipósok kedvelt palindromjai – a nem elbeszélő formák keresése és a más művek átalakítása is a már többször említett *költő-matematikuskokra* vall: Queneau és társai voltak azok, akik a hagyományos írói módszereket különféle hangtani, mondattani, jelentéstani és számrendi megkötésekkel cserélték fel vagy kombinálták, például egy műben csak egyetlen magánhangzót használtak, írásaikat mechanikus számszabályokkal rejtjelezték, vagy épp híres versek rímvégződéseit meghagyva alkottak új szöveget.

Calvino útirajzátiratának, ha nem is rejtjelezett, mindenesetre többjelenesű számrendszere van. Az 55 várost 11 címszó osztja 5-ös csoportokba, e csoportok egy-egy megszámozott tagja a könyv belsejében újabb 5-ös csoportokat alkot – 7 ötös csoportot – úgy, hogy növekvő sorszámukkal az új csoportban egy hellyel mindig előbbre rukkolnak, miáltal a csoportok 5–4–3–2–1 sorszám szerint épülnek fel, ám a sorszámok mellett szabályszerű hullámmozgást követve mindig új és új címszó áll; a 7 ötös csoportot pedig elől–hátral egy-egy 10-es csoport foglalja keretbe, 4–3–2–1 tematikai elosztásban és ugyancsak hullámozóan csökkenő számsorokkal. Mindezekon fölül az egyes csoportokat is elől–hátral keret fogja egybe: Marco és Kublai egy-egy jelenete.

Okkal feltételezhető, hogy e bonyolult számrend kialakításában a számmisszika, vagy talán így helyesebb: a számfolklor is szerepet játszott. Valószínű, hogy a kitűzött dupla 7-es határ s a talán ehelyett kialakított 7 belső csoport a 7-es szám ősi és mindmáig érvényes rendszerező, egységbe foglaló, teljességet sugalló funkcióját igyekszik felhasználni. (Lásd: a hét mint időegység 7 napja, a kozmikus fa 7 ága, a sámánlétra 7 foka, a szivárvány 7 színe, a zenei hangsor 7 hangja és így tovább.) Az is nyilvánvaló azonban, hogy a számrend igazi jelentését az írói pálya belső logikájában kell keresnünk. Abban a jelzésben, hogy a valóságot ismét zárt rendszerbe foglalva, enciklopédia formájában látjuk. Abban az ellentétben, hogy a véletlenszerűséget ismét logika fogja egybe, s félreérthetetlenül közli: felfedezőutunk talán véletlenszerű, ám ha elméletben járjuk végig, szükségképpen rendszerbe foglaljuk. Abban a matematikai-logikai újításban, hogy az összes lehető változatot kutató kombináció helyett most a kombinatorika újabb változata, a szabályszerű, örök körforgást szemléltető permutáció áll előttünk.

Ami pedig az átírás mértékét illeti, a forrásműből csupán a legjellemzőbb azonosító és képzettársító motívumok maradtak meg: a két főhős neve, egy-egy földészett városnév – az 55 város egyébként mind női nevet visel –, tárgyak

nevei, hasonlatok, stílusfordulatok, cselekménytöredékek. Calvino poétikus világotutatója is pontosan lokalizálja eleinte a maga láthatatlan városait (*Hat folyón és három hegyláncon túl emelkedik Zora; Ha az ember arrafelé indul és három napig keletnek tart, Diomirába érkezik*), módosítószókkal érzékelteti, hogy utazása fárasztó (*Az ember napokon át fák és kövek között halad. ... Az út v é g r e elvezet Tamarába*), s keleti tárgyakkal zsúfolja tele elméleti útjainak állomásait (Doroteában az árusok *bergamottfát, csőregtojást, asztrolábiumot, ametisztet* csereberélnek). Ő is lassanként sajátítja el vendéglátójának nyelvét, miképp a valódi Marco Polo, s ezért kezdetben ő is tárgyakkal, gesztusokkal, félszavakkal igyekszik megértetni magát. S miképp az élő alakmás, hamarosan ő is a Nagy Kán kedvencévé válik.

Sokkal lényegesebbek és jelentősebbek azonban a két mű eltérései.

Már a keretjáték első soraiban egy lehangolt, mélabús, megvert világhódítóval találkozhatunk, akit a váratlanul többes szám első személybe átváltó igealakok ráadásul a narrátorral és az olvasóval is azonosítanak: *Az uralkodók életében van egy pillanat, amikor túljutnak a büszkeségen, hogy milyen hatalmas, kerek birodalmat hódítottak meg, a szomorúságon és a megkönnyebbülésen, hogy nemsokára be kell látnunk: e birodalmat már nem ismerhetjük meg és nem érthetjük meg; (...) az a kétségbeesett pillanat ez, amikor rádöbbenünk, hogy a minden csodák legnagyobbikának hitt birodalom nem egyéb, mint végtelen, formátlan romhalma.*

S már az első, rövidke leírás előrevetíti, hogy végig versszerű szövegekre számíthatunk: *Ha az ember arrafelé indul, és három napig keletnek tart, Diomira városába érkezik, ahol hatvan ezüstkupola magasodik, bronzba öntve áll minden istenszobor, kristályból épült a színház, önnel vannak kikövezve az utcák, s reggelként aranykakas kukorékol egy tornyon. E sok szépet ismeri már az utazó, más városokban is látta. Ám itt az a különös, hogy aki egy szeptemberi estén érkezik ide, amikor már rövidülnek a napok, és a pecsenyesütők ajtai fölött egyszerre gyűlnak föl a színes lampionok, és egy erkélyen női hang sikoltja: juj!, irigyelni kezdi azokat, akik most arra gondolnak, hogy átéltek már hasonló estét és akkor boldogok voltak.* A kifejezőmód elvontsága túllépi a prózában megszokott mértéket, s a terjedelmében is versnyi szöveg, néhány lírai hangulatfestő mondat után, költőien tömörített jelentésben végződik, amelynek fogalmi kifejtése csak leegyszerűsítő és közhelyszerű lehet: a megvalósulás mindig csalódást hordoz, a megszépítő emlékezetben keresünk boldogságot.

Jó néhány más, versszerűen megkomponált egység alapul hasonlóképpen egy-egy életrészén, hangulaton, de megtaláljuk az epikusabb felépítésű, egy-egy jelenség vagy fogalom köré épülő írásokat is; az összeállítás utolsó negyedében ilyenformán esik szó a környezetszennyezésről, a természetrombolásról,

a túlnépesedésről. Az ötvenöt kis városleírás legtöbbje azonban e két változat szintézise: az életmű visszatérő kérdéseinek és az új válaszoknak költői sűrítésű megfogalmazása.

S ezzel elérkeztünk a legalapvetőbb eltéréshez: a *Láthatatlan városok* – Marco Polo útirajzaival ellentétben – nem földrajzi, hanem gondolati felfedezésekről szól. Calvino hajósa nem a térben, hanem a történelmi időben tesz utazást. És amit a magyar kiadás megtévesztő külleme és alcíme miatt külön is hangsúlyoznunk kell: utazása műfaji értelemben véve a legcsekélyebb mértékben sem fantasztikus. Marco nem holmi romantikus időgép ablakából, hanem ama bizonyos t_1 pillanattól – léte pillanatából – tekint hátra vagy előre, hogy innen, az egyedül lehetséges szubjektív látásmód szerint ítéljen. *Valahányszor lefrok egy várost, Velencéről mondok valamit* – fogalmazza meg képben a szubjektivitáselmélet calvinói tételét. – *Hogy észrevegyem, milyen a többi, egy alapvárosból kell kiindulnom, amely ott van mindegyik mögött. Nekem ez a város Velence.* S mivel a narrátor Marcót a Nagy Kánnál is erősebben azonosítja önmagával és velünk, a t_1 pillanat sem a kora reneszánsz időszak, hanem napjainké. A XX. század második feléből vesszük szemügyre az emberiség mindenkori városalapító, értsd: társadalomépítő próbálkozásait.

Marco azt a gondolati utat járja végig, amelyet *A szavazatszedő* egy napjának főhőse megkezdett, s a *Kozmikomédia* mindenütt jelen levő főszereplője folytatott. Amerigo Ormea fogalmazta meg a Calvino-hősök közül elsőként, hogy a földtörténet kataklizmái máig kiható változásokat hoztak életünkben, s Campanellára utalva a Város fogalmát is ő említette először a társadalom szinonimájaként.

Calvino „város” fogalma egy árnyalatnyival mégis konkrétabb a „városállam”-énál. Épp annyival, amennyi a hagyomány és az újítás állandó ütköztetésében alkalmat ad az állásfoglalásra: *Gyermekkorom és családom világa szorosan kötődött a mezőgazdasághoz; családom eszményítette, sőt mintegy kötelességnek tekintette a mezőgazdaságot. Én azonban a városhoz vonzódtam.* Láttuk, hogyan kötötte ez a vonzalom a háború után a mozgalmas szellemiségű Torinóhoz, amerikai utazása idején a geometrikus, racionális rendben épült New Yorkhoz, házassága után pedig a szellemi pezsgést és magányt egyaránt kínáló Párizshoz. A gazdag jelképiségű francia főváros azután pompás kiindulópontot jelenthetett a városállam felé teendő általánosításhoz is: *Párizs úgy áll rendelkezésünkre, mint afféle hatalmas kollektív memória, mint egy fellapozható nagylexikon.* Mert a városkedvelő és az emberiség üdvét a történetiségen át kutató író előtt egy idő után szükségképpen föltűnik a cél: *megkeresni azt a várost, amely magában foglalja az összes többit.*

A memória gyűjtőnévvel összefoglalt városok épp ezért hamarosan ezzel a lényegkutató tartalommal telnek meg, a vágyteli emlékezés helyett a történelmi emlékezet hordozóivá válnak. S jóllehet még az ötös sorszámot viselő Maurilia is hasonló nosztalgiát ébreszt, mint a fentebb idézett Diomira – látva, hogy milyenné vált, vágyakozva gondolhatunk arra, hogy milyen volt –, itt már nem az utazó szubjektív nézőpontja – térbeli vagy időbeli távolsága – a fő ok, hanem a valóság objektív változása: *Olykor a városlakók neve ugyanaz marad, miképp beszédmódjuk és minden arcvonásuk is, ám a nevek mélyén és a helyek fölött lakó istenek szó nélkül eltávoztak, s helyükbe idegen istenek települtek. Ne kérdezd, hogy jobbak-e vagy rosszabbak a régieknél, hisz nincs közöttük semmilyen kapcsolat, amint hogy a régi képeslapok sem az egykori Mauriliát ábrázolják, hanem egy másik várost, melyet véletlenül ugyancsak Mauriliának hívtak.* S még ennél is egyértelműbb a történetiség szerepe Zaira esetében. Ezt a várost Marco már le sem tudja írni, mert, mint mondja, *térbeli arányainak és múltbeli eseményeinek viszonyaiból épül fel; abból, hogy milyen magasan van a talajtól az utcai lámpa és a vasára akasztott ember lába; hogy milyen hosszú a lámpaoszlop és a szemközti erkélykorlát közé kifeszített huzal és milyenek a ráaggatott virágfüzerek, melyek a királynő esküvői menetének szolgálnak mellvédül; hogy milyen magasan van ez a korlát, s hogyan fogja átugrani hajnalban a hűtlenségre csábító.* A városok történelmükkel, legendáikkal, mítoszaikkal egyenlők, ezért emlegetheti őket ezzel a jelzővel a cím: *láthatatlan városok.* Calvino későbbi interpretáló szavai szerint: *a látható város mögött van egy láthatatlan másik, és ez a fontos.*

A vágy fogalomkörébe gyűjtött városok szoros rokonságban állnak az emlékezet (memória) városaival. S nemcsak a fent idézett módon, azáltal, hogy vágyakkal telítik, sóvárrá édesítik az emlékezést. Rokonok abban is, hogy legfőbb sajátjuk a szubjektivitás. Az emlékezet – a történelem, a legenda, a mítosz kollektív emlékezete – a már megépült várost teszi személyessé, a vágy a megépítendő: *mindent, ami elképzelhető, megálmodhatunk, de a legváratlanabb álom is rejtély, amely a vágyat vagy ennek fonákját, a félelmet rejt magában.* A városok, akárcsak az álmok, vágyakból és félelmekből vannak felépítve. Továbbá: *A városok is az értelem vagy a véletlen műveinek hiszik magukat, pedig sem egyik, sem másik nem tarthatja meg falait.* Egy városnak nem a hét vagy hetvenhét csodájában gyönyörködsz, hanem a válaszbán, melyet egy kérdésedre ad. E kérdésekről és válaszokról olvashatunk a ciklus öt kis leírásában: derűlátó reményről, vágyak hajszolásáról, az új utáni vágyódásról, a váltakozó vágyak véletlenszerű megvalósulásáról, a mindannyiunkban közös városteremtő óhajokról.

A személyességről vallanak a szemek városai is. Valdrada lakói tudják, hogy minden cselekedetük ennek a cselekedetnek és tükröképének együttlése; Zemprude

város küllemét a szemlélő hangulata szabja meg; Fillisz üres városfalait a rájuk nézők emlékei írják tele, Moriana papírlaphoz hasonlít, melynek vonzó látványt nyújtó egyik oldalához elválaszthatatlanul hozzátartozik a kiábrándító másik; Baucisz lakói pedig a famászó Cosimo példáját követve nem lépnek a földre, mert lehet, hogy olyanoknak szeretik, amilyen őelőttük volt, s most lefelé irányított távcsövekkel és teleszkópokkal fáradhatatlanul vizsgálják minden egyes levelét, kövét, hangyját; lenyűgözve szemlélik saját hiányukat.

Az emlékezet, a vágy és a látás személyességének ellenpólusaként megjelennek a neoavantgárd által személytelennek hirdetett jelek és nevek. Ám a „gyakorlom, de gyakorlatommal vitatom” kettősség itt is folytatódik: a *Láthatatlan városok* jelei és nevei következetesen ellentmondanak a jelölt vagy megnevezett valóságnak.

A városokat sohasem szabad összetéveszteni a beszéddel, amely leírja őket – figyelmezteti Marco a Nagy Kánt, s példaként Irenét említi, amely egy távolból emlegetett város neve, ha odaérkezünk, a város megváltozik, s Tamarát, amely épp abban különbözik Fillisztől, hogy utcáin mint teleírt lapokon fut végig a tekintet: a város elmondja mindazt, amit gondolnod kell róla, elmondhatja veled a maga beszédét, s miközben azt hiszed, hogy Tamarával ismerkedsz, valójában a neveket tanulod, melyekkel meghatározza önmagát és részeit.

Calvino velencei hajósa arra tanítja a Nagy Kánt s vele bennünket, hogy a jelek és a nevek meghatározott és szűk jelentéstartalmú interpretációk, s így ahelyett, hogy fölfednék, inkább elfödik a valóságot. Még a személyes élményt közvetítő fogalomkincsünk is ilyen természetű: Az emlékezet képei, ha szavakba öntjük őket, eltörlődnek. Talán attól félek, hogy ha beszélek róla, egy csapásra elveszítem egész Velencét. Vagy talán más városokról szólva már apránként el is vesztettem. De még a valóság képi jelei is, akárcsak a nyelvi jelek, megtéveszthetnek bennünket. Ipaziába érve például Marco azt tapasztalja, hogy azok a valóságelemek, amelyek addig mindannyiszor a vágyat és a beteljesülés ígértét hordozták – folyók, tavak, fürdőző nők –, egyszeriben mást jelentenek: abban a biztos tudatban lépdeltam a sövények között, hogy szép, fiatal fürdőző nőket fogok megpillantani, a víz mélyén azonban rákok harapdálták a kövekkel mélybe húzott, algáktól zöldellő hajú, öngyilkos nők szemét. Így hát a megismerés semmiképp sem köthető állandó jelekhez, minthogy maga a valóság is változik. A jelek nyelvvé állnak össze, de nem azzá, amelyet ismerni vélsz – mondja Marcónak Ipatia bölcse.

A változás és a benne megragadható állandó a *Láthatatlan városok* folyton visszatérő alaproblémája. Ez a legsajátabb tematikája az egyébként több más fogalomkörrel is érintkező cserék városötösének, a Melotti szobrait indítókép-

ként használó elnyújtott városoknak, de kisebb-nagyobb mértékben a többi ötös ciklusnak is.

A látszólag tökéletes, zárt rendszert alkotó Zora, amely, *hogyan jobban emlékezzenek rá, kényszerűségből mozdulatlan és önmagával azonos maradt, eltűnik a föld színéről és feledésbe merül; a jellegtelen Trude az elszaporodó állandóság, az uniformizálódó világ jelképe: a világot egyetlen, se-vége-se-hossza Trude borítja be, csak a repülőterek neve változik; Eutropia meg épp a folyton változó állandóság paradoxona: úgy marad önmagával azonos – egyedül az egész birodalomban –, hogy lakói folyton mesterséget, lakhelyet, férjet, feleséget, életmódot váltanak: Mercur, az állhatatlanok istene, a város patrónusa, ezt a felemás csodát művelte; Ersiliában pedig csak az emberi kapcsolatok jelzőhálója, a házak közé kifeszített fonalak sűrűje marad állandó. Amikor annyi már a szál, hogy nem lehet elhaladni köztük, a városlakók elköltöznek, lebontják házaikat, csak a fonalak és tartóvasaik maradnak helyükön.*

Az igazi tervezést, az utópiaváros megálmodását is az állandóság és a változás feloldhatatlan paradoxona teszi lehetetlenné. Nemcsak azért, mert minden mozdulatlan, önmagával azonos zárt rendszer eleve pusztulásra van ítélve, hanem azért is, mert mire a terv megszületik, már az ellenmintául vett valóság is megváltozott: *Fedora, a szürke kőmetropolisz közepén fémpalota áll, s mindenik termében egy üveggömb látható. Ha belenézünk a gömbökbe, egy-egy kék várost látunk, valamennyi egy másik Fedora modellje. Ilyen formákat ölthetett volna a város, ha valami okból nem vált volna azzá, aminek ma látjuk. Minden korban akadt valaki, aki maga előtt látva az akkori Fedorát, elképzelte, hogyan lehetne belőle fölépíteni az eszményi várost, ám amíg a kicsinyített modellt építgette, Fedora más lett, mint volt, s ami tegnap még lehetséges jövőjének látszott, ma már üveggömbbe való játékszer.*

Az utópia eszerint sohasem juthat el a megvalósulásig, legmesszebb jutó formája maga a tervezés. Persze, a már jól ismert kizárásos kombinatorika-módszerrel. – *En is elgondoltam egy modellt, amelyből kikövetkeztethetem az összes várost* – felelte Marco. – *Csupa kivételből, lehetetlenségből, ellentmondásból, össze nem illésből, fonákságból áll. Mármint, minél valószínűtlenebb ez a város, képtelen összetevőinek számát csökkentve annál valószínűbb, hogy csakugyan létezik.*

Logikai úton egyetlen megvalósulás mégiscsak kikövetkeztethető: a tervezésben meg kell előznünk a változást hozó időt, más szóval épp a város változásának kell megváltoztatnia a valóságot. A valóságot, azaz a teljes univerzumot. Mert a változtatás mértéke szükségképpen csekély, érvénye azonban nem lehet kisebb, mint a bibliai teremtetésé. Andria városában, amely

az ég ciklus tagja, s a ciklus többi városához hasonlóan az égről van mintázva, minden utca egy bolygó pályáját követve fut, és az épületek meg az élet egész színtere a csillagképek és a legfényesebb csillagok rendszerét ismétlik, valójában ez a teremtés érvényű változás következik be. Városunk és az égbolt között oly tökéletes az egyezés – felelték –, hogy minden andriai változás újat hoz a csillagok között. – Az asztronómusok minden andriai változás után az eget kémlelik teleszkópjaikkal, s jelzik, hogy felrobbant egy nova, az ég egy távoli pontja sárgáról narancsszínűre változott, kitágult egy ködkép, összebb görbült a Tejút egy hajlata. Minden változás újabb változások sorozatát vonja maga után, Andriában éppúgy, mint a csillagok között: a város és az égbolt sohasem ugyanazok.

Ám a Láthatatlan városok egyik fontos sajátossága éppen az, hogy a folytonos változás és az esetlegesség jegyében szinte valamennyi városnak fölmutatja az ellentétét is. Így hát akár a logikai esély tagadásának is értelmezhetjük, hogy az ugyancsak égi modell szerint épült Perinziában a méricskélő csillagászok előtt két választás áll: vagy elismerik, hogy valamennyi számításuk téves és adataik nem képesek az égboltot leírni, vagy arra a felfedezésre jutnak, hogy az istenek rendje éppenséggel az, ami a szörnyek városában tükröződik vissza.

Az azonosság–változás tematika a holtak városcsoportjának utolsó darabjával és A folyamatos városok többségével a futuroológia baljós vízióit jut el. A változni képtelen, önmagát mintegy rákos daganatként túlnovesztő megalopolisz a futurologiának már félig-meddig be is teljesült jóslata. Laudomia előtt két jövő áll: vagy azt föltételezzük róla, hogy benne a születendők száma jócskán meghaladja majd az összes élőket és az összes holtakét, s akkor a kövek pórusaiban is láthatatlan tömegek zsúfolódnak össze, (...) vagy azt, hogy maga Laudomia is örökre eltűnik; Leonia, miként határain túl az egész világ, immár hulladékkra-terekkel van beborítva, s mindegyik kráter közepén egy hulladékot okádó nagyváros áll; Procopia fogadójának ablakából már csak emberarcok rengetege látszik, az ég is szem elől tűnt; Ceciliában minden összekeveredett, a kecskepásztor jószágai az úttestet megosztó szigeten ismerik fel hajdani legelőjük fűvét; Pentesilea mamutvárosa pedig egyenesen labirintussá terebélyesedik: kiúttalan utcáin tévelyegve azt kérdi magában a vándor, hogy van-e egyáltalán egy Pentesileán túli „kíviül”?

Az újra felbukkanó labirintushasonlat ezután egy még komorabb hasonlattá fejlődik. Amikor a Nagy Kán a maga labirintustérképét, világatlaszát lapozgatva attól tart, hogy a végső kikötő nem lehet más, mint a pokolbéli város, Marco ekképp igazítja ki: – Az élők pokla nem olyasmi, ami majdan lesz; hogyha van ilyen, akkor az már itt van, annak a pokolnak képében, amely mindennapi lakóhelyünk, amelyet együttlétünkkel teremtünk.

E földi kárhozatban ismét csak a folytonos változás logikája adhat reményt. *A rejtett városok* azzal biztatnak, hogy miképp az igazak városának magvában a gonosz hajtás is mindig benn rejtezik, akképp az igaztalan városban is kisarjadhat az igaz iránti lappangó szeretet, mi több, jó és rossz örökös váltakozása minden városmagban biológiai programként van jelen: Berenice minden időben más város, felváltva igaz és igaztalan. De (...) valamennyi jövőendő Berenice itt van, a jelen pillanatban, egyik a másikba burkolva, szorosan, elválaszthatatlanul egybepréselődve. Az egyes ember pedig annyit tehet, hogy keresi és fölismeri azt, aki és ami a poklon belül nem pokol, s megőrzi és teret ad neki.

A Láthatatlan városoknak ez a végkövetkeztetése. Századunk közepén, amikor a történelem ismét uralhatatlanná vált az ember számára, Amerigo Ormea úgy regisztrálta a megváltozott erőviszonyokat, hogy a történelmet a fékezhetetlen természeti csapásokkal azonosította, Qfwfq pedig megteremtette e látásmód mítoszát. Marco Polo – az Edmond Dantès kidolgozta kombinatorika-módszerrel fölverteztve – most az elszabadult történelem mindenkori természetét kutatta, s megkísérelt benne életstratégiát kijelölni az embernek. Példája szerint korunk értelmiségije az a felfedező, aki végigvezet bennünket a földi élet poklán, s ellenpárjával, a hatalom gyakorlójával megismerteti kormányozhatatlanná nőtt birodalmát.

Országos Széchényi Könyvtár

Szintézis és búcsú

Az íratlan világ írott párja

A hatévi szünet után megjelent új regényben, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* nyolcadik fejezetében egy fiktív író naplóját olvashatjuk, akinek alkotói válsága feltűnően hasonlít a *Láthatatlan városok* óta pályáját lezártnak hirdető Calvinéhoz. Az évszámra üres papír előtt üldögélő Silas Flannery képtelen írni, mert nem tudja kivonni magát a személyesség óhatatlan torzításai alól (*Milyen jól írnék, ha nem volnék!* – sóhajtja), mert nem tudja állandósítani a cselekmény feszültségét (*Ó, ha olyan könyvet tudnék írni, mely csupán indítás, mely végig megőrizné a kezdet hatóerejét!*), és mert hiába áhítozik a teljességre, a tökéletes művet nem írhatja meg (*én nem hiszem, hogy a teljesség beszorítható a nyelvbe*), így aztán csak a logika diktálta abszurd következtetést vonja le: *meg kell írnom minden könyvet, valamennyi lehetséges szerző valamennyi lehetséges könyvét.*

A fiktív író vágyait olvasván a kezünkben tartott könyvre ismerhetünk: a naplórészlet a regény regénye, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* szellemi keletkezéstörténete. Regényfejezet, amely egyszersmind magában foglalja az egészet.

Efféle kölcsönös bennfoglaló-bennfoglalt viszonyral az életműben már többször is találkozhattunk. Funkciótlan, formális változatát *A nemlétező lovag* pajzsleírásánál, a címer Matrjosa baba sorozatában figyelhattuk meg, a fikciót valósággal azonosító szerepére a *Montecristo grófja* adott érzékletes példát, létünkhöz kötődő ősminta voltát pedig *A vér, a tenger* című kis biokomédia tudatosíthatta bennünk, történetbe foglalván, hogy a tenger, amelynek egykor részei voltunk, azonos sótartalmú vérünk által immár részünkkel vált.

Úgy tetszik azonban, hogy a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*ban ez a logikai játék kulcsszerephez jutott. Nemcsak a regényén töprengő író van bezárva az elkészült regénybe, hanem a keretjáték hőseként a könyvet kezében tartó olvasó is, továbbá – tíz regénybetét által, mely a *kortárs elbeszélő irodalom tíz irányzatának jelzése* – az egész XX. századi széppróza. S hogy a bújócska teljessé váljék: ezt a bonyolult építményt ismét csak egyik részletével lehetne leginkább jellemezni, azzal a történettel, amelyben a hős úgy rejtőzik el az emberablók elől, hogy hasonmásokkal és tükrökkel sokszorozza meg önmagát, megemlítve persze, hogy ő maga is egy könyvből merítette az ötletet, azt

olvasván, hogy egy tükörrel gazdagon bélelt óriás dobozban egyetlen faág erdővé, egy ólomkatona hadsereggé, egy könyvecske könyvtárrá változik...

Helyben vagyunk. A bennfoglaló-bennfoglalt tükörjátékkal Flannery-Calvino fortélyos módon mégiscsak megírta valamennyi lehetséges szerző valamennyi lehetséges művét.

De mi a helyzet a személyesség torzításaival? Kövessük a tanulmányíró Calvinót.

Az irodalom nem ismeri a valóságot, csak valóságrétegeket ismer. Hogy létezik-e egyáltalán a valóság, s különféle rétegei ez esetben sajátos nézőpontok, avagy maguk a rétegek léteznek csupán, azt az irodalom nem döntheti el (...).

Az irodalmi művet trásos nyelvi műveletként lehetne meghatározni, amely egyidejűleg több valóságréteget fog át (...).

(„Én azt írom, hogy Homérosz azt beszéli el, hogy Odüsszeusz azt mondja: én meghallgattam a szirének énekét.” Ezt a formulát tartom a legteljesebb és egyben legtömörebb sémának), amely az irodalmi mű valóságrétegeinek tagolódását ábrázolja (...).

Vajon milyen mértékben hatnak vissza a szereplők arra az én-re, amely őket életre hívta? Minél messzebbre haladunk abban, hogy elkülönítsük a szerzői én különféle komponenseit, annál inkább azt tapasztalhatjuk, hogy e komponensek már nem is a szerző személyiségéhez, hanem az általános kultúrához, a történelmi korhoz vagy az emberi faj öskövületeihez tartoznak. A lánc első szeme, az írás első számú, igazi alanya egyre távolibbnak, haloványabbnak, alakatlanabbnak tűnik: talán már csak egy fantom-én, egy üres hely, egy hiány.

Lehetséges volna, hogy a személyességet, az egyéni tudatszűrőt, a történelmi látásmódot hirdető racionalista író az önprogramozás kísértésébe esve végül a személyesség tagadásáig jutott? Hogy a tudatosabb szerző, aki az öntudatlanság elkényeztetett gyermeke helyébe lépett, önmaga tudatos kiiktatásával próbál közelebb férkőzni a teljességhez? A jelek mindinkább erre vallanak: bárcsak lehetséges volna egy én-en kívül fogant mű, amelyben túlléphetnénk a személyesség korlátain, nemcsak azért, hogy behatolhassunk a magunkéhoz hasonló többi én világába, hanem hogy megszólaltassuk azt, aminek nincs szava: az ereszen ülő madarat, a tavaszi és az őszi fát, a követ, a betont, a műanyagot...

A mindenséget önmagán átszűrő és a mindenségben fololdódó író feszítő ellentmondását persze Calvino is érzi, s ekképp próbálja kikerülni: Valaki most ellenvetheti, hogy minél inkább megsokszorozza a mű a lehetségest, annál inkább eltávolodik írója egyediségétől, belső megnyilatkozásától, saját igazságának felfedezésétől. Ellenkezőleg, válaszolom, hisz mi mások vagyunk mi, valamennyien, ha nem tapasztalatok, értesülések, olvasmányok, képzeletvilágok kombinációi? Min-

den egyes élet olyan enciklopédia, könyvtár, szójegyzék, stíluspéldatár, amelyben minden folyton összekeveredhet és újraparendeződhet, minden lehetséges változat szerint.

Ezzel Flannery-Calvino másik nagy problémája is megoldódott. A tükörjáték-technika és a személyesség elrejtése egy irányba hat. Az önprogramozó író megsokszorozza önmaga személyességét – önmaga és a valóság közé újabb és újabb elbeszélőket épít be –, mert szabadulni kíván az egyetlen és mindentudó elbeszélő személyességétől, amely szükségképpen egyetlen látószögbe zsugorítja a világot, és mert úgy tartja, hogy személyessége ezáltal nem vesz el, hanem éppenséggel gazdagodik.

Az elmélet azután maradéktalanul meg is valósul az elméletalkotó regényben. Az „én azt írom” hangsúlyozott személyességének jegyében az első mondat így hangzik: *Italo Calvino új regényét, a Ha egy téli éjszakán egy utazót kezdted éppen olvasni.* A folytatásban pedig nem is egy, hanem tíz Homérosz beszéli el történetét, és persze a regénybetétek Odüsszeuszai is elmondják a maguk szirénélményeit.

Arról, hogy ez a nagy formátumú poétikai kísérlet élvezetes olvasmánnyá váljék, s amennyire lehet, palástolja elméleti indítékait (*nem elbeszéléstant akartam írni; könyvem a rejtvényűjságok átlagolvasóihoz szól*), részben a pályakezdő éveket idéző cselekményesség, részben pedig a későbbi keletű bölcs humor gondoskodik. A betéttörténetek a detektívregény és a krimi fordulatosságát veszik mintául, s a Flannery megfogalmazta vágytól – *Ó, ha olyan könyvet tudnék írni, mely csupán indítás!* –, valamint a terjedelmi követelményektől késztetve csupán az első nekilódulás izgalmáig tartanak. A kerettörténetet pedig végig derűs ironia járja át, a Könyv világának – olvasónak, kiadónak, kritikusnak, szerzőnek – szeretetteljes karikatúráját rajzolva meg.

Már maga a kerettörténet is kettős regény. Első és látványosabban kínálkozó olvasata egy szerelmi történet, második és kissé rejtettebb cselekményszála a Könyv életútja. Persze, a szerelem is a Könyv világában szövődik; a két hősnek, Olvasónak és Olvasónőnek Dante híres szerelmespárjához hasonlóan a Könyv lesz csábítója.

A valósággal legközvetlenebbül érintkező regénysík, a szerelmi történet is erősen stilizált, modellszerű. A férfi hős Olvasónak például, hogy a könyv valóságos olvasóival azonos lehessen, külleme, neve sincs: *akár egy kartonfigura, akinek arca helyén lyuk van, hogy a történetet követő olvasó a maga arcát illeszthesse oda.* De jelzésszerű a többi szereplő is, noha nekik már nevük van. Küllemre jellegtelen az egzaktsgot hívóként valló Lotaria és a könyvszobrász Innerio, csakúgy, mint a hamis fordító Ermes Marana, aki viszont épp nevével

jelzésszerű: keresztneve a nagy tréfamester hírnök-istenre, Hermészre utal, vezetékneve pedig XVII. századi valóságos elődjére, Giovanni Paolo Maranára, akinek regényében ugyancsak egy hamis fordítás históriája szerepel. Az Olvasónő alakja valamelyest árnyaltabb, neki vezeték- és keresztneve van, néhány vonással fölvázolt külleme, és aprólékosan leírt személyes élettere: *értésre akartam adni* – mondja egy interjúban Calvino –, *hogy az Olvasónőben mint teljes személyiségben hiszek.* De Ludmilla vonzó nőiessége – *élénk, nagy szem, sima bőr, egészséges arcszín, sűrűn hullámzó, puha haj* – és otthonának vonzó légköre, mely egyszerre nyíltszívű és világos fejű, az életet élvezni tudó s mégis módszeres nőről árulkodik, így is eléggé általános marad ahhoz, hogy alakjához a mindenkori férfi olvasó a maga kívánta arcot illeszthesse.

◊ Az alakok belső jellemzése is vázlatos. Legfőképpen a Könyvhöz fűződő viszonyuk jellemzi őket. Ám a külsőre szándékosan körvonalazhatatlanul hagyott Olvasóról mindjárt a regény elején markáns belső jellemzést kapunk, miáltal legalábbis Calvino-könyveken nevelkedett olvasónak, ha nem éppen újabb szerzői alakmásnak kell tartanunk: *Olyasvalaki vagy, aki elvből nem vár többé semmit, semmitől.* Sokan vannak, nálad fiatalabbak vagy idősebbek, akik mindegyre különleges élményeket várnak; könyvektől, emberektől, utazásoktól, eseményektől, attól, amit a holnap tartogat számukra. Te nem. Te tudod, hogy a legjobb, amit az ember várhat: *elkerülni a legrosszabbat.* Ha e jellemzéshez a későbbi, hasonlóan önarcképszerű vonásokat is hozzátesszük (*Tudjuk, hogy meglehetősen indulatos vagy, de megtanultad fékezni is magad; és így tovább*), s ha elgondoljuk, hogy az író-alakmás Flannery is Ludmillában találja meg azt az eszményi olvasót, akinek igényét a legmohóbban igyekszik kielégíteni, az Olvasó–szerző azonosítást hajlamosak vagyunk a tükörijáték elemei közé sorolni.

◊ A többé-kevésbé jelzésszerű hősök azután jelzésszerű műfaji keretek közt járják útjukat. A mese modelljét követvén előbb diadalmaskodnak a rossz fölött – legyőzik az ármánykodó fordítót és a bajkeverő titkosszolgálatokat –, majd pedig örökre egymáséi lesznek. A pikaeszk modern változatát teremtvén meg, sorozatos kalandokon – gépeltérítésen, letartóztatáson, menekülésen – esnek át. A barokk eposz alapmintáját ismételvén pedig szüntelenül keresik, űzik, hajszojják egymást. Pontosabban: egymást és a Könyvet. Mert a második, rejtettebb cselekményszál ezen a kalandos ponton érintkezik az elsővel.

◊ A kerettörténet ugyanis – hol játékos ironiával, hol a történelmi valóság nagyobb hitelességével – kincsnek és hatalomnak mutatja be a Könyvet, amelyért (és amely ellen) ádáz harc folyik. Flannery regénykéziratát nemcsak a szélhámos fordító-menedzser igyekszik megkaparintani, hanem a titkos könyvek keresésére fölesküdt szekta terrorista osztaga is: *a nemzetközi könyvkiadó piac*

hiába ácsingózott utána, nekem sikerült megszerezni az írótól. És íme, egyszer csak egy rövid csöví géppisztoly ül meg szemüvegem száján (...); rögtön tudom, hogy a nálam levő kézirat kell nekik. A Perzsa-öböl egyik szultánja azért üldözi a könyveket, mert forradalmi összeesküvéstől tart, s a jelek szerint okkal. Titkosszolgálatára kiderítette, hogy az összeesküvők rejtjeles üzeneteket kapnak a mi ábécénk szerint nyomtatott lapokon. A beszédes nevű Arkadian Porphyritch pedig olyan térképet mutat az Olvasónak, amely a cenzúra foka szerint osztja fel a világot, s a felsorolásban első helyen állnak azok az országok, amelyekben rendszeresen elkoboznak minden könyvet.

(Az ádáz küzdelemben persze az igazság, a Könyv győzedelmeskedik. Egy fiatal lány – nevezhetnénk akár Olvasólánynak is – a terroristák túszaaként is oly elmélyülten olvas, hogy Marana azt gondolja: rá kell ébresztenem az APO légi kalózeit, hogy nem a tőlem megkaparintott könyvért kellett volna vállalniuk az akció kockázatát, hanem azért, amit ez a lány olvas... A szultán legfőbb ügyvédeként, hogy lefordíttatja a könyveket, nem tilthatja el őket hitvesétől, mert a Szultánnő – az Olvasónő újabb megjelenési formája! – házassági szerződésükbe foglalta, hogy egyetlen percre se nélkülözheti a kedvére való könyveket. Porphyritch rendőrnagy pedig, aki valószínűbb lény és valószínűsabb hatalma folytán a fordítónál is sokkal fenyegetőbb manipulátor, végül együtt mondja a fordítóval: Van az olvasásban valami, ami fölött nincs hatalmam.

Könyve végső tanulságát Calvino is ez utóbbi mondathoz köti: olyan világban élünk, amelyben a zűrzavar és a megtévesztés a hatalom eszközei (...). A könyv végső tanulsága az, hogy az olvasás a legbüjtetettebb megtévesztésben is képes felismerni a valóságmagot.

(A szerzői ironia az olvasás pusztá öröméért folytatott könyvkeresést is ádáz csatává, eposzi hajszává változtatja. A metaforák tanúsága szerint már az egyszerű könyvvásárlás is ütközet, a könyvek megközelítése, kiválasztása pontosan olyan kaland, amilyen majd bennük olvasható: a könyvesboltban utat törtél magadnak a Még Nem Olvasott Könyvek sűrű torlászai közt (...). Miután így átjutottál a külső bástyafalon, rád veti magát a gyalogság: Ama Könyvek, Melyeket Ha Több Életed Volna, Minden Bizonytal Szíves Örömet Elolvasnál (...). Gyorsan szétugraszod őket, s benyomulsz az újabb hadoszlopok közé). A regényfolytatások szenvedélyes hajszája azután a modern kori Orlandóknak és Rinaldóknak lesz csillapíthatatlan, kalandos bolyongása. „A kezében könyvet tartó ember korunknak éppoly jelképes alakja, mint a réginek a kardforgató”, mondja Hoffmannsthal is. Az Olvasó előbb csak a hétköznapi kaland színterére siet türelmetlenül: Alig várod, hogy kezeden tarthasd a már elkezdett könyv egy hibátlan példányát. Legszívesebben rohannál is érte, ha nem volnának zárva a boltok

ilyenkor. Meg kell várnod a holnapot. De a távolabb került folytatásokért már az egész földkerekséget bejárná, s útiterve nem kis részben meg is valósul. Kész lennél azonnal útnak indulni, átszelni az óceánt, átkutatni a Dél Keresztje alatt fekvő kontinenst, míg csak rá nem bukkansz Hermes Marana legutolsó búvóhelyére, hogy kiszedd belőle az igazságot, vagy legalább megkapd tőle a félbemaradt regények folytatását.

A férfi Olvasó és a Könyv viszonyát tehát a mohó kíváncsiság határozza meg. Úgy látszik, ez az illúziótlan, eszményekben hinni már nem tudó korjelkép, ha a valóságos, megfáradt világtól nem is, annak trótt párjától még szenvedélyesen remél valamit. Egy XX. századi Candide ártatlanságával keres a könyvekben magyarázatot. Folyton egy útbaigazító alaprajzot, egy irányadó sodrást keres, amelyet az életben nem találhat. A Könyvbe vetett túlzott bizalom vezeti őt a Marcovaldo-féle örök csalódáshoz: a hamisítások ellen nincs oltalma. Adott formájában szeretné olvasni a könyvet, vagyis adott formájában érteni a világot. (...) Keresése azonban tévedésen alapul és kudarcra van ítélve, mert a regény mindannyiszor félbeszakad, s amikor folytatná, mindig másik könyvvel találja magát szemben. Alighanem ő személyesíti meg azt az olvasót, akire Calvino a rejtvényűjságok átlagolvasóját emlegetve gondolt.

Más módon téves a két mellékszereplőnek, Lotariának és Imeriónak viszonya a Könyvhöz. Imerio nyersanyagként kezeli a Könyvet: alakzatokat, szobrokat formál belőle. Az ő könyvszobrai által teremtett bennfoglaló-bennfoglalt viszony azonban teljesen öncélú és ezért parodisztikus: Most egyetlen könyvbe gyűjtik valamennyi művem. (...) Egyetlen könyv lesz, benne eddigi könyveim fényképe. Amikor ez a könyv megjelenik, szobrot csinállok belőle, sok-sok szobrot. Ezek aztán bekerülnek egy újabb könyvbe, és így tovább. Lotaria pedig a könyvbe foglalt irodalomból centrifugál pusztán nyelvi alapanyagot. Elektronikus számítógéppel olvas, amely pár perc alatt végigfut egy regényt, s gyakorisági mutatót szerkeszt a benne előforduló szavakból. A listából aztán Lotaria – felbecsülhetetlen időmegtakarítással – efféle gyorsanalízist készíthet: háborús regény, csupa akció, száraz fogalmazás, némi erőszaköltettel; vagy: intimista elbeszélőmódor, épp csak jelzett finom érzések, szerény környezet, vidéki hétköznapiak...

Könyv és olvasó eszményi kapcsolatát az Olvasónő képviseli a regényben. Ludmilla tudatosan és fenntartásokkal olvas, egyetlen könyv kedvéért sohasem téveszti szem elől az összes többi által, együttesen megismerhető teljességet: úgy védi ki a csalódást, melyet mindegyik történet tartogathat neki, hogy egyszerre több történetet is követ; nem kap mohón a kínálkozó olvasmányok után, hanem beteljesíttetlen vágyával maga határozza meg új és új igényét, azaz: maga hívja életre a keretjátékba ékelődő új és új regénybetétet: korlátlan

könyvfaló (szó szerint könyveken él), aki ugyanakkor az Olvasónál kritikusabban és tudatosabban olvas. (...) Mindig kizárja azt a regénytípust, amelyet éppen olvas, és egy-egy rövid mondatral minden fejezetben mást igényel. Egyértelműen annak a másik olvasórétagnak képviselője, melyet Calvino még a rejtvényűjságok olvasóinál is inkább szem előtt tart: az irodalomnak az trónál is műveltebb olvasóközönséget kell föltételeznie, Ludmilla mint olvasó legfőképp abban különbözik társától, hogy többet megért a világból.

Ez a több nem más, mint az elektronikus számítógéppel ki nem centrifugálható és a fordítói hamisításokkal vagy a titkosszolgálati manipulációkkal el nem leplezhető Igazság, amely közvetlenül a való világgal érintkezik. – E nő számára – folytatja Arkadian Porphyritch, látván, mily mohón habzsolod szavait –, e nő számára olvasni annyit jelent, mint félretenni minden befolyásolást és minden álláspontot, hogy készek legyünk meghallgatni azt a bizonyos hangot, ami akkor szólal meg, amikor legkevésbé várjuk, a szót, ami ki tudja, honnan jön, valahonnan a könyvön túlról, a szerzőn túlról, az írás konvencióin túlról: a ki nem mondottból, abból, amit a világ még nem mondott el önmagáról, s amire nincs is szava.

Ez a misztikumba hajló körülírás, amely az esztétika tudományosabb szókészletéből is legföljebb nehezen értelmezhető fogalmakat hív elő – intuíció, érzékenység –, a poétikai gyakorlat nyelvére igen egyértelműen átültethető. Flannery-Calvino szerint így: író és olvasó szemhatára azonos, az író pontosan úgy érzékeltetheti a szavakon túli világot, ahogyan az olvasó olvas. Más szóval: viszonyuk kölcsönös. Időrend kérdése csupán, hogy melyikük vezeti el előbb a másikat az igazsághoz, az igénykeltő könyv az olvasót, avagy az olvasói igény az író. Még gyakorlatiasabban: az író, hogyha a valóság megfejtését keresi, azt fürkésze, hogy mit kíván tőle olvasója.

(Ezt a kölcsönös vezető–vezetett viszonyt azután – akárcsak a logikomédiák viszonyait egykoron – Calvino a formális logikával képszerűsíti. A válságban levő Silas Flannery távcsővel igyekszik kifürkészni, merre vezetheti őt az elmélyülten olvasó Ludmilla, s hogy az időrendet fölcserélve hogyan írhatná meg azt a könyvet, amelybe Ludmilla épp belemerül.) Olykor képtelen vágyam támad: hogy a mondat, amit éppen leírok, azonos legyen avval, amit a nő ugyanabban a pillanatban olvas. Az ötlet annyira hatalmába kerít, hogy végül valóságnak hiszem: gyorsan leírom a mondatot, fölállok, az ablakhoz megyek, s megcélzom távcsövemmel: ellenőrizni akarom mondatom hatását a tekintetén. A formális logika ugyanakkor ellenképet is ígér: De amiképp én nézem, miközben olvas, akképp hátha ő is rám szegezi messzelátóját, miközben írok? Leülök az íróasztalhoz, háttal az ablaknak, s máris érzem, hogy egy szem mágnesként vonzza mondataim áramát.

A szillogizmus mögött azonban fölsejlik a sokkal személyesebb mondanivaló is: lám, írás és olvasás nemcsak közös igazságkeresés, hanem egymás keresése is. Író és olvasó viszonya egyszerre szellemi és érzelmi viszony. Ez a végső oka annak, hogy a regény igazi hőse női hős, aki egyszerre mind a *vágy örököse* tárgya is.

A Könyv körül forgó világban a fordító az intrikus. Picit talán a sok évszázados szójáték nyomán is, amely titkokat kificesgő tolmács elődei miatt árulónak tartja (traduttore – traditore), no meg azért is, mert óhatatlanul ferdítő mesterséget űz. Ám legfőképpen mégis azért, mert ebben az igazságon és érzelmeken nyugvó irodalmi világrendben az író és az olvasó között áll. *Féltékenysége volt a titkos mozdatórugó, féltékenysége a láthatatlan vetélytársra, aki folyvást közéje és Ludmilla közé állt, a halk hangra, mely a könyvekből szól (...).* Amióta kapcsolata Ludmillával válságosra fordult, Ermes Marana olyan irodalomról ábrándozott, melyben csak apokrif művek vannak, utánzatok, hamisítványok, stílusmásolatok. Ha ezt az elképzelést sikerül egyszer megvalósítania, ha az író kilétét fedő örök bizonytalanság miatt az olvasó többé nem tud hinni – nem is annyira abban, amit mesélnek neki, mint inkább a mesélő halk hangjában –, nos, akkor talán az irodalom épületének külseje változatlan marad... de legbelül, az alapoknál, ahol az olvasó kapcsolatot talál a szöveggel, ott igen, ott valami végérvényesen megváltozik. Akkor Ermes Maranának nem kell többé úgy éreznie, hogy olvasásba mélyedt szerelme magára hagyta: Ludmilla és a könyv közé örökre belopakodna a csaló árnyéka, ő pedig, azonosulván minden csalással, örökké jelen lesz.

A regény mesei felszínén, ahol annak rendje és módja szerint a valóság korrekciója történik, Marana teljes vereséget szenved: Olvasó és Olvasónő, igaz könyvvel a kezükben, boldogan élnek, míg meg nem halnak. A kíméletlenebbül igaz, realista regénysíkban azonban Maranának örök mozgástere marad: öncélúan tovább hamisít, sőt tökéletesíti módszerét. Itt a Kozmikumédiából ismerős bölcs, derűs, ironikus biológiai optimizmus arat győzelmet fölötte. Porphyritch hangján a szerző szól: *Amíg tudom, hogy van még a világon valaki, aki csupán a játék kedvéért űzi szemfényvesztő játékait, (amíg tudom, hogy van egy nő, aki az olvasást az olvasás kedvéért szereti, addig nyugodt lehetek: a világ meggy tovább...*

Ez a szeretetteljes, bölcs irónia kíséri végig a Könyv útját a kerettörténetben; ez a hang szól a regényhez mellékelte használati utasításból (*Engedd el magad. Szedd össze magad. Fejre is állhatsz, mintha jógáznál. Fordítva tartva a könyvet, természetesen*), ez a hang kacagtat oldalakon át a mozgalmas kiadói jelenetben (*a nyugati kultúrának abban a pillanatában vagyunk, amikor jobbára már nem*

elszigetelt egyének keresik önmegvalósításukat a kéziratpapíron, sokkal inkább tanulócsoporthok, operatív részlegek, kutató teamek; ... négy börtönviselt, egyikük szökött rab, három volt kórházi ápoló, egy ápoló... és így tovább); ez a hang hallik ki a már idézett könyvesbolti epizodból, és ez a hang járja át a többi, legföljebb már csak felsorolható stációt, amelyben a Könyv megmutatkozik: a másolást, a könyvtári olvasást, az egyetemi szövegelemzést, az irodalomtudósok vitáját, a hosszas tanulással elsajátított nem olvasást...

Amiképp jelzésszerűek s egy-egy olvasói magatartásformát jelölnek a keretjáték szereplői, akképp utalásszerűek és egy-egy írói magatartásformát példáznak a közbeékelt regénytorzók is. *[Nem stílusutáztatokat, nem paródiákat kívántam írni] – figyelmezteti nyomatékosan a minták után kutató filológusokat Calvino –, a tíz regénykezdet tíz elbeszélői vonzalomtípusnak felel meg (...), a világban követhető tíz magatartásmódnak.* És készséggel sorolja a tízféle világ-szemléletet is, azaz csak kilencet, mert a telefonos történet a sajátja, az egyetlen olyan részlet, amely még korábban és a befejezés szándékával született. Az egyik regényben a valóság ködként illan el. A másikban viszont minden végletesen pontos, megfogható, érzékelhető. A harmadikban az önmegfigyelés, a befelé fordulás jellemző. Megint másikban a történelem, a politika és a cselekvés felé kisugárzó létfeszültség van jelen. Ismét másikban a kíméletlen cinizmus, egy újabb történetben pedig a rossz közérzet és a szorongás. Van azután egy perverz-erotikus és egy ősi-tellurikus regény. Megpróbálkoztam a katasztrófaregénnyel is, amely manapság igen divatos: olyan apokaliptiszt ábrázoltam, amely a világ újramegtalálásával végződik, azzal a reménnyel, hogy a világ folytatódik. S máris bezárult a kör.

Ezúttal a kör bezárulása, azaz a zárt és mindent tartalmazó szerkezet megalkotása is jelzésszerű. A világirodalom teljességét – amely a jelzett irányzatokkal vagy magatartásformákkal már eleve a XX. századi világirodalomra szűkült – a kerek 10-es szám jelképiségén túl (a középkorban a tökéletesség száma volt) egy újabb bennfoglaló-bennfoglalt viszony jelzi, egy nyelvi tükörrendszer, amely a tíz könyvből könyvtárat sokszoroz; a tíz regénycím egybeolvasható, s az egybeolvasott szöveg egy újabb történet kezdetét képezi.)

Ez a lazább szerkezeti megoldás, amelyben a számrendi logikai rendszer az előzőeknél kevésbé bonyolult, s szerepét inkább az illúziókeltő tükörjáték veszi át, szorosan összefügg a keretjáték iróniájával. Az egymást keresztező sorsok kastélyában monumentális logikai művelet sor igyekezett hitelesíteni, hogy a kirakóábra egy számítógép tökéletességével készült, s róla az egész világirodalom leolvasható, a *Ha egy téli éjszakán egy utazóban* viszont az emberi fantázia meseterméke, a mítosz ad magyarázatot a világirodalom keletkezésére, s még ez a mítosz is a szavahihetetlen fordítótól való: egy vénséges vén,

mondhatni az idők kezdetén született vak és analfabéta indiánt emleget, akit a Mesék Atyjának neveznek (...). Egyesek szerint az öreg indián a világ mesefolyamának egyetemes kútforrása, ősmagma, amelyből valamennyi író személyes megnyilatkozása táplálkozik. A Láthatatlan városok egy nem kevésbé monumentális matematikai építménnyel bizonyítja az olvasónak, hogy rendszere zárt, teljes, rajta rés nem található. És lám, a Ha egy téli éjszakán egy utazó meg egyenesen az olvasó cinkosságát kéri most: mesehallgatói alapmagatartásával, „a nem-hiszem-el szüneteltetésé”-vel (Coleridge) fogadja el, hogy a tíz regénytorzó a lehetőségek katalógusának egészét jelenti. Mi több, azt is nyíltan leleplezi az olvasó előtt, hogy ez az egyezményes zárt rendszer minden elemében hangsúlyozottan nyitott: már nem apró, töredékes műfajok kerek, befejezett egységeiből épül fel, hanem egy gigantikus műfaj töredékes, befejezetlen darabjaiból áll. S ezzel nem kevesebbet tesz, mint hogy a regény „hogyan lehet?” tükrözéses módszer-tanát ironikusan a befejezetlen regények „hogyan nem lehet?” példatárával mutatja be.

Amit Calvino regényíróként, képbe sűrítve ekképp mond el: Az egyetlen, a mindenséget magában foglaló mű nem lehetne más, mint a szentírás, a kinyilatkoztatott, teljes ige, azt elméletíróként, az Amerikai előadásokban két XX. századi író, az ellentétes módszerekkel dolgozó, ám regényfolyamukkal egyaránt a teljességre törő Gadda és Musil példájával szemlélteti: Ha összevetjük a két mérnök-író, Gaddát, akinek a megismerés annyit jelentett, mint belemerülni a viszonyok szövedékébe, és Musilt, aki úgy tetszik, mindent a rendszerek és viszonyok sokrétiúságából ismert meg és sohasem merült el ezekben, még egy közös vonást kell fölfedeznünk bennük: képtelenek befejezni művüket. A regény – csendül ki komolyan a tanulmányból az, ami tréfásan kicsendült a regényből –, amennyiben megismerés, befejezhetetlen.

Ez a gondolatmenet egyesíti most legmagasabb fokon az életműben mindig váltakozó, s csak esetenként találkozó két szemléletmódot: a teljesség-keresés racionalizmusát és az örök hoppon maradás kacagtató burleszkjét. Az irodalom annyit tehet, hogy felkutatja, milyen magatartásforma ígérhet kiutat, még ha ez a kiút netán egy másik labirintusba vezet is – hirdette meg nemrég a szembenézés racionalista programját Calvino. Most, a groteszk oldaláról, egy hasonlóan racionalista szemléletű műben ezt fűzi hozzá: és nevéssünk azon, hogyha valóban egy másik labirintusba tévedtünk. Az enciklopédikus regény alapmintája immár a két szemléletmódot egyesítő Flaubert-mű, a „Bouvard és Pécuchet”. Az a magasztos és mulatságos út, melyet a XIX. századi tudománytisztelet két Don Quijotéja bejár, folytonos hajótörésként tűnik föl előttünk. A két derék autodidakta előtt minden könyv egy új világot nyit meg, de ezek a világok

kölcsönösen kizárják egymást, vagy ellentmondásaikkal minden lehető bizonyosságot lerombolnak. (...) Azt kell-e ebből leszűrniünk, hogy Bouvard és Pécuchet tapasztalatai szerint enciklopédia és semmi egybetartozó fogalmak? Korántsem, a két hős mögött ott van Flaubert, akinek, hogy fejezetről fejezetre táplálhassa kalandjait, a tudomány minden ágában jártasságot kell szereznie, föl kell építenie a tudományt, amit hősei majd lerombolhatnak. (...) Maga Flaubert válik egyetemes enciklopédiává.

Egymásba nyíló labirintusok világa: egymásba nyíló könyvek labirintusa. A XX. század tudománytisztelő regényírói – Gadda, Musil, Calvino –, ha hűek akarnak maradni a valósághoz, csak nyitott enciklopédiát írhatnak. Önellentmondás, igaz. Így hát, miközben enciklopédiájukat írják, jobban teszik, ha Flaubert módjára nevetnek is rajta.

Az érzéketek könyvei

Az utóbbi években az elbeszélő szerkesztésmódot a manapság nagyon elhanyagolt leíró módszerrel váltogattam. Akárcsak egy kisiskolás, aki azt a feladatot kapta, hogy „Írj le egy zsiráfot” vagy „Írd le a csillagos égboltot”, szorgalmasan teleírtam egy füzetet ilyesféle ujjgyakorlatokkal, s összegyűjtöttem ezekből egy könyv anyagát. A könyv címe: **Palomar**.

A módszer azonban – jól tudjuk – az utóbbi éveknél régebbi keletű. A pályakezdet idején, a nehéz szerelmek epizódjaiban találkoztunk már vele, akkor, a neorealizmus hanyatlásának éveiben a továbblépés egyik lehetséges útja volt. A behatóbb ábrázolás, vagy ahogy Calvino mondta: egy *árnyaltabb írásmód* eszköze. Ám az experimentalista korszak évtizedeiben, amikor a Palomar-történetek születtek, már a világegyetem vizsgálatának vált módszertani kiegészítőjévé. Qwfwq és Palomar rokonok: előbbi az írói képzelet és az absztrakció segítségével a világegyetem hatalmas léptékű jelenségeit írja le, utóbbi a közvetlen érzékelés és a tárgyias leírás módszerével a mikroszkopikus valóság olvasatát keresi. Mindkettőjüket egyazon cél vezérli: a megismerés.

Palomar figurája a 60-as évek közepén bukkan fel először. A Corriere della Sera hasábjain jelennek meg azok az írások, amelyekből 1983-ban átdolgozások, bővítések és elhagyások után a hasonló című könyv születik. A kötet té szervezés egyik fő szempontjává ismét a számrendi-logikai felépítés vált. A *Láthatatlan városok* leírásaihoz hasonlóan a *Palomar* leírásai is zárt rendszert alkotnak, ezúttal a hármas számrendszert követve, úgy, hogy minden hármas

csoport egy nagyobb, háromszor hármás csoport tagja, s mivel a kötet három főcsoportból áll, a $3 \cdot 3 \cdot 3$ számrarend 27 epizódot eredményez.

Apró, ám jelentéssel bíró eltérés adja tudtunkra, hogy itt már nem egy véletlenszerű útvonal egyes állomásai szerveződnek egy utóbb kiolvasható, logikus rendszerré, hanem a jelenségeket már eleve tudós hajlammal vizsgáló narrátor állítja fel az élőlényekéhez vagy a kémiai elemekéhez hasonló táblázatát: a *Palomar* egyes epizódjai a tudományos művek részletező számozási rendjét követik (3.1.2. = az utolsó főcsoport első egységének második tagja, és így tovább). Ennek megfelelően a tartalomjegyzék is a könyv végére kerül – immár nem kell külön és előre jelezni, hogy megszerkesztett szövegről van szó, a szerkesztés a tudományos leírás természetes velejárója –, és egy hozzá tartozó jegyzetben a szerkesztési elv is kimondható, mert hisz hangsúlyozottan nem fikcióról van szó: Az 1., 2., 3. sorszámok, melyek a tartalomjegyzék címei előtt állnak első, második vagy harmadik helyen, nem csupán sorszámot jelölnek, hanem három témakörre, háromféle tapasztalati és megközelítési módra utalnak, melyek eltérő arányban a könyv minden részletében jelen vannak. Az 1. rendszerint vizuális élményre utal, amely csaknem mindig természeti formák látványából ered; a szöveg ilyenkor leírás jellegű. A 2.-ban antropológiai és rejtett kulturális elemek vannak jelen, s az élmény a látványon túl a nyelvre, a jelentésekre, a jelképekre is kiterjed. A szöveg az elbeszélés felé tolódik el. A 3. a spekulatívabb élményeket gyűjti össze, melyek a kozmoszról, az időről, a végtelenről, az egyén és a világ kapcsolatairól, az ész lehetőségeiről szólnak. A leírás és az elbeszélés közegeiből a gondolatísáság közegebe lépünk át.

Módszeréről szólva Calvino egy helyütt Mirót idézi, aki „néma zeneműveknek” nevezte képeit, s *Palomar* belső monológjait ő ennek mintájára néma szavakként definiálja. Kölcsönvett meghatározásában bizonyára a mirói paradoxont érezte a maga módszerére is találónak, azt a sajátos ellentmondást, hogy egy néma jelrendszert, a látványt kell a szavak hangzó nyelvére átültetnie. S persze a festészetből sokat merítő és a szavakban bízó Calvino a leírás-csendeletről is alighanem úgy gondolkodott, ahogyan Lessing a képzőművészetiről: egy csendélet akár a szabin nők elrablásánál is többet elbeszélhet. Azt, mindenesetre, biztosan tudhatjuk, hogy látvány és gondolat Calvino szemléletében egymást feltételezik: Az *agy a szemnél kezdődik* – olvashatjuk egy jegyzetében.

Maga a technika a klasszikus leíró eszköztárból áll: jelzők, metaforák, hasonlatok, megismerési kísérletek, szinesztézia, érzelmi projekció. A stilisztikai és lélektani segédeszközök azután – miképp a párizsi hentesbolt leírásában – alkalmanként előhívják a mélyebb gondolatokat: *Fölpillant a magasban pom-*

pázó szalámirudakra, melyek úgy csüggnék karácsonyi konfetti száraikon, akár Eldorádó fájáról a gyümölcsök. A márványlapokon mindenütt a civilizáció és a műves mesterség kimunkált formáiban hivalkodik a bőség. A vadpástétomszeletekben örökre mozdulatlanra dermedtek és íz-gobelinekké szövődtek a csalitbeli futások és röpték. Az aszpihos fácánhús szürkés-rózsaszínes fémdobozai a nagyobb hűség kedvéért madárlábakon tornyosulnak, s mint címerpajzsról vagy reneszánsz bútorról a faragványok, úgy nyúlnak ki alóluk a karmok. Mígnem a sok hús között a vásárlók egyszer csak ráéreznek a bennük megbúvó ősi ragadozó hajlamra: örömtelen, s korántsem fiatalos mohóság hajtja őket, s mégis valami mély, ősi kapocs létezik köztük és a velük egylényegű sok-sok ennivaló között: mind hús az ő húsból. A meditatív harmadik típusban azután eluralkodnak a feltételes, a választó és az ellentétes kötőszók, a mondatvégi kérdőjelek; a látás könyvéből a Palomar a gondolkodás könyvévé formálódik át. Palomar úr folyton azt reméli, hogy a csönd valamivel többe magába foglal, mint amit a nyelv el tud mondani. De hátha a nyelv az a végpont, amely felé minden létező törekszik? Vagy talán minden létező eleve nyelv, amióta csak világ a világ? Palomar urat ezen a ponton újból szorongás fogja el.

Palomar tétova filozófiája Calvino időskori világképének szelíd karikatúrája. Aminthogy maga Palomar is elrajzolt önarckép; az a kevés adat, amit a könyvből megtudunk róla, mind szerzőjére illik: felesége, lánya, városi lakása és vidéki nyaralója van, Párizsban és Rómában is élt, járt Japánban, Mexikóban, Spanyolországban és Keleten, s mindehhez: kötelességének érzi, hogy örökkön-örökké dolgozzon.

Ami azonban benne mindenekfölött írójára vall, az nevével is jelzett szemlélődő alkata. Palomar egy kaliforniai hegy neve, amelyen a világ második legnagyobb csillagvizsgálója magasodik. Maga a szó spanyol, és galambdúcot jelent, ám – mint Calvino mondja – ennek a könyv szempontjából nincs jelentősége, ő sokkal inkább az olasz „palombaro” (búvár) szó rokon hangzását hallotta ki belőle: a könyv hőse olyan búvár, aki belemérik a felszínbe.

Palomar tehát az, akinek Calvino legtöbbször ábrázolta önmagát: megfigyelő. Csak épp az alakmás ezúttal nélkülözi a famászó báró pátoszát és az örök Qfwfq biológiai optimizmusát. A cél és a megvalósulás mérhetetlen távolsága testesül meg benne: olyan búvár ő, aki a felszínbe merül bele, olyan csillagvizsgáló teleszkóp, amely egy picit közelítő, olyan interpretátor, aki folyton hallgat. A maga nagy vállalkozását – hisz végül is bevallotta az egész világegyetemet akarja megismerni – már egy második művet távolába helyezi: Csak ha megismertük a dolgok felszínét – állapítja meg végül –, akkor lóduhatunk neki, hogy megkeressük azt, ami alul van. Ám erről a második műveletről már következ

mondatával lemond: *A dolgok felszíne azonban kimeríthetetlen.* Az ellentmondásos valóságban hiába próbál *logikai-matematikai egzaktssággal* valamiféle bizonyosságra jutni, az eredmény – akárcsak a következetesen végigvitt filozófiai irányzatokban – egymásnak is ellentmondó, abszurd végpontok sora. A tengerben úszkálva a nap aranyhídját egyedül ő látja az előtte megjelenő alakban, okkal gondolja hát, hogy minden, ami körötte van, rajta szűrődik át, s egyedül ő létezik, ám ha arra gondol, hogy az aranyhíd a naptól ered, s napnyugta után tőle függetlenül is eltűnik, akkor meg magát tekintheti egy kívülálló világ anyagtalan visszatükröződésének. Humoros töprengéseiben egy-egy filozófiai tant érintve (szolipszizmus, materializmus, agnoszticizmus) legközelebb talán Pascal kételyeihez jut: *amit tud, abban nem bízik, amit nem tud, az szorongással tölti el.*

A könyv leírásainak szigorú technikai és műfaji szabályrendszerében megint csak a régi küzdelem, az eszményi távolság keresése teremti meg a műélvezet-höz nélkülözhetetlen írói személyességet. Marcovaldo-féle hőisével Calvino most egyszerre megfelel és megkettőzi a személye és a külvilág közt feszülő távolságot. Megfeleli, mert alakmását a humor eszközével a valóságnak már ártalmas közelségébe vezeti, s megkettőzi, mert az alteregó–valóság távolsághoz bőszéges önironiával hozzáad egy szerző–alteregó távolságot is. Nem más ez, mint újabb csalafinta bennfoglaló-bennfoglalt viszony: Calvino nézi Calvinót, amint néz.

Látnivalókról és a látnivalók történeté, gondolatrá formálódásáról szól a *Homokgyűjtemény* című publicisztikai kötet is, az utolsó mű, amely még Calvino életében megjelent. A kiállításokról és utazásokról írt beszámolók, emlékekről és olvasmányokról írt cikkek immár önmagukban, számszám nélkül követik a Palomar-történetek hármastagolódását: a látvány eseményeket, gondolatokat idéz fel a szerzőben, mi több, rendszerező minitárgyművek írására készíti. Ezek sok apró adalékkal szolgálnak a szépírói életmű jobb megértéséhez is: elárulják, mit látott, mit olvasott, milyen gondolatokkal foglalkozott szerzőnk egy-egy művének keletkezése idején, s hogy a vizualitás, amely egész pályáját meghatározóan végigkísérte s most a cikkgyűjteményt is egységbe fogja, mennyire szenvedélyesen és milyen tudományos alapossággal érdekli. Ha Amerika felfedezéséről ír, rögtön azt kérdezi, hogy miként lehetett az Újvilágban az újat meglátni; ha Barthes-ra emlékezik, nyomban „A világos kamra” és a „Jegyzetek a fényképezésről” látványfejtegetései jutnak eszébe; ha a festmények színvilágában gyönyörködik, Goethe és Wittgenstein színelméletén túl az emberi szem működéséről és a látás mechanizmusáról összeállított

történeti monográfiát is áttanulmányozza. Mindamellet a *Homokgyűjtemény* jelentősége nem éri el a korábbi, *Követ rá* című tanulmányantológia jelentőségét, amelynek írói világlátásról, irodalomértelmezésről, ars poeticáról valló tanulmányaira már sokszor volt alkalmunk hivatkozni.

Mexikói utazása során Calvinót a megismerésnek egy jóval ritkább módja, „az ízlelés iskolája” kerítette hatalmába. Egy nép ételeit kóstolgatva – fogalmazódott meg benne a fölismerés – e nép ősi karakterét, s ezen át emberi mivoltunk mélyrétegeit ismerhetjük meg. *Megízlelni, megismerni (Sapere Sapere)*: ezt a szójátékkal nyomatékosított címet adta 1982-ben közölt elbeszélésének, melyet egyszersmind egy irattartóba is besorolt, hogy egyike legyen majd a világot érzékszerveinkkel vizsgáló öt elbeszélés-kísérletének. Az ötből három írás készült el, ezeket tartalmazza *A jaguár-nap alatt* című posztumusz kötet.

A címadó elbeszélés nem más, mint a mexikói történet. Turista narrátora elragadtatottan szemléli és barokkosan áradó prózával szemlélteti az azték piramisok ábráinak és a spanyol templomok díszének gazdag tobzódását, a névmágia hatása alatt kóstolja végig a folyton változó étlapok különleges ajánlatait, s a csípős ízek mögött izgalmas szellemi oknyomozással fedezi fel végül az ősi, rituális kannibalizmust. Ez a különleges felismerés ébreszti rá arra, hogy hetek óta lanyhuló érzéki kapcsolatát a hús ősi élvezetének átlényegített módján élénkítheti fel: *Ekkor megvilágosodik bennem valami. Ott követtem el a hibát Oliviával, hogy azt hittem, ő táplálkozik az én húsból, pedig alighanem, sőt biztosan fordítva volt, mindig is én táplálkoztam az övéből. S minthogy annak a húsa a legkíváncsabb, aki maga is emberhúst eszik, csak akkor nem leszek Oliviának sóltan, hogyha mohón falom őt. (...) Találkozóhelyünkön, egy folyóparti étterem szalmalugasában egy ütemre kezdtük mozgatni állkapcsunkat, s átható kigyópillantásokat vetettünk egymásra. Kígyóra ismertünk magunkban, mert görcsösen igyekeztünk befalni egymást, ám azt is tudtuk, hogy eközben mindkettőnket befal egy másik kígyó, amely a nyelés és az emésztés örök kannibál-rítusával, a szerelem elmaradhatatlan kellékével mindenkit felemészt és magával eggyé lényegít, eltörli a határokat testiünk és a sopa de frijoles között, testiünk és az huacinango a la veracruzana között, testiünk és az enchiladas között...*

A „szaglás-novella”, A *név, az orr*, illatok sorolásával ismétli meg a címadó írás névmágiáját. S megismétlődik a mélylélektani párhuzam is: az illatok, ha francia kölniből szállnak fel, az állati léthez még közel álló ősember nőkeresésének mai, átlényegített-rafinált formáit segítik, ha pedig nyersebb valóságukban mutatkoznak meg – földön heverő fiatal testekből párolognak ki –, még közvetlenebbül árulkodnak eredeti funkciójukról: *Jobb, ha négykézlábra eresz-*

kedem, legalább látom, hova lépek, különben sem állok meg két lábon, viszont így szagukról fölismerem az embereket (...), egyszer csak egy alighanem fehér leánybőrt érzek magam alatt, egy fehér illatot, a fehér sajátos kisugárzását (...), most aztán beszívom a levegőt és egyedül őt érzem, s álmában ő is megérezhette, hogy szagolom, s nincs is ellenére, mert arccal a padlónak felkőnyököl, s én hónaljától lefelé haladva a melle hegyéig végigszimatom, s mivel csípőmet közben kissé föl kellett emelnem, most egy nekem is és neki is jóleső irányba meg is lódítom... Az elbeszélés folyamán három helyszín váltakozik egyre szaporább ritmusban: egy párizsi illatszerbolt, egy összejövetel sivár helyisége és az őskori természet; a három helyszín narrátorhőse pedig a történet végére egy személlyé olvad.

A hallást középpontba állító történet, A hallgatózó király a már említett Berio-opera szövegelmélete. Benne, akárcsak Az igaz történet című másik operalibrettóban, Calvino közvetlenül is véleményt mond a hatalom természetéről. Hőst, a hatalmát féltő királyt, aki éjjel-nappal trónján kuporog, s rettegve hallgatja a külvilág zajait, tanítva vezeti a számára rendelt végzet felé: *Mi hát az uralkodás, ha nem hosszas várakozás? Várni a pillanatot, hogy megdöntsenek, elveszítsd trónodat, jogarodat, koronádat, fejedet. S végül jelen és jövő egybemontírozásával oda juttatja, ahonnan egy végzetes hang jön felé: És most egy másik hívó hang is felszáll a sötétből, onnan, ahonnan a rab szavait hallottad. Tisztán fölismerhető hang, a nő hívására válaszol, a t e hangod (...). A rab a te énekedet zengi.*

Országos Könyvtár A végjáték

1985 nyárutóján Calvino fenyvesekkel övezett, tengerparti otthonában, Castiglione della Pescaia-ban dolgozott. A színhelyet bízvást Palomar úr vidéki házával azonosíthatjuk. Palomar úrnak szerencséje van: olyan helyen tölti a nyarat, ahol rengeteg madár dalol. Ő nyugágyában ülve „dolgozik” (mert még egy szerencséje van: akkor is elmondhatja, hogy dolgozik, amikor tartózkodási helyéből és testhelyzetéből ítélve mások azt gondolnák, hogy a legteljesebb mértékben kikapcsolódik; azazhogy úgy is mondhatnánk, átok ül rajta, mert még egy augusztusi délelőttön, a fák alatt elnyújtózva sem engedheti meg magának, hogy ne dolgozzék), s ezalatt a lombok közt rejtőző madarak a legkülönbébb zengzetek gazdag példatárát nyitják meg előtte...

Hogy azon a szeptemberi délelőttön Calvino ilyesféle madárhangversenyt hallgatott, csak a fenti, derűs leírásból gondolhatjuk. Ám hogy éppen nyugágyában ült, azt az utolsó napok eseménykrónikáiból pontosan tudjuk. Újságot

olvasott és az *Amerikai előadások* befejezésére készült. A Harvard Egyetem hívta meg, tartson előadás-sorozatot poétikájáról. Szeptember 30-án kellett volna útnak indulnia feleségével; úgy tervezték, hogy Bostonban töltik a telet. Szeptember 6-án a tervezett hat előadásból ötnek a szövege már készen volt. A könnyedség, a gyorsaság, a pontosság, a képszerűség, a sokrétűség és a hatodik előadás témájául tervezett következetesség voltak azok az írói értékek, melyeket Calvino a következő évezrednek örökölni szánt. Az előadás-sorozat címe ugyanis ez lett volna: *Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára*.

Előzmények nélkül, egyik pillanatról a másikra érte a baj. Hangos jajszóval földre bukott, a helyi orvosok agyvérzést állapítottak meg. Grossetóba, majd a sienai idegsebészeti klinikára vitték. Az operáció sem segített, tizenhárom napig élt még, egy-egy pillanatra térve csak magához.

Tollára illő módon búcsúzott. Amikor a hosszas önkívületi időszakok után egy-egy percre fölnyitotta szemét, s környezete reménykedve próbált bizonyosságot szerezni tudatáról, a vizsgáló „Ki vagyok?” kérdésekre humorral válaszolt: „Egy teknőc”, felelte lányának. „Egy detektív”, mondta a köpenyes orvosnak.

Castiglione della Pescaia-ban temették el, kedvenc pihenőhelyén.

Bibliográfia

Italo Calvino művei

(A kötetben előforduló idézetek fordításánál az itt felsorolt magyar kiadások szövegét is felhasználtam vagy átvettem. – Sz. F.)

Regények, elbeszélések

- Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947 – A pókfészkek ösvénye (Ford. Nemeskürty István, 1957)
- Ultimo viene il corvo*, 1949 – Végül arra száll egy holló (Ford. Nemeskürty István, 1959)
- Il visconte dimezzato*, 1952 – A kettészelt őrgróf (Ford. Telegdi Polgár István, 1964*)
- La formica argentina*, in: „Botteghe Oscure”, 1952 – A kalózhangya (Ford. Maróti Lajos, Nagyvilág, 1964) és: A rablóhangya (Ford. Barna Imre, 1978**)
- L'entrata in guerra*, 1954 – A háborúba lépés. Ebből egy elbeszélés (Le notti dell'UNPA) magyarul: Légós éjszakák (Ford. Telegdi Polgár István, 1978)
- Il barone rampante*, 1957 – A famászó báró (Ford. Telegdi Polgár István, 1964)
- La speculazione edilizia*, 1957 – Az építési spekuláció
- I giovani del Po*, in: „Officina”, 1957–58 – A Pó fiataljai
- La nuvola di smog*, in: *Nuovi Argomenti*, 1958 – A szmogfelhő (Ford. Telegdi Polgár István, 1978)
- I racconti*, 1958 – Elbeszélések
- Il cavaliere inesistente*, 1959 – A nemlétező lovag (Ford. Telegdi Polgár István, 1964)
- I nostri antenati*, 1960 – Eleink (Ford. Telegdi Polgár István, 1964)
- La giornata d'uno scrutatore*, 1963 – A szavazatszedő egy napja
- Marcopolo*, 1963 – (Részletek Telegdi Polgár István fordításában, 1978)
- Le Cosmicomiche*, 1965 – Kozmikomédia (Ford. Székely Sándor, 1972 és: részletek Telegdi Polgár István fordításában, 1978; 1. elb. Szénási Ferenc fordításában, in: A bomba, 1992)
- Ti con zero*, 1967 – Té nulla. (Részletek belőle Telegdi Polgár István fordításában, 1978)
- Gli amori difficili*, 1970 – A nehéz szerelmek. (Részletek belőle Telegdi Polgár István fordításában, 1978)
- Le città invisibili*, 1972 – Láthatatlan városok (Ford. Karsai Lucia, 1980)
- Il castello dei destini incrociati*, 1973 – Az egymást keresztező sorsok kastélya

* Több azonos szövegű közlés esetén az első könyv alakban megjelent fordítás évszámát adjuk meg.

** Az 1978-as évszám mindenütt a „A Hold-leányok” című gyűjteményes kötetre utal.

- Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979 – Ha egy téli éjszakán egy utazó (Ford. Telegdi Polgár István, 1985)
Palomar, 1983 – Palomar (Részlet belőle Szénási Ferenc fordításában, *Holmi*, 1992)
Sotto il sole giaguaro, 1986 – A jaguár-nap alatt (A címadó elbeszélés Szénási Ferenc fordításában, *Holmi*, 1993)
La strada di San Giovanni, 1990 – A San Giovanniba vezető út (hátrahagyott írások)

Népmese-feldolgozások

- Fiabe italiane*, 1956 – Olasz népmesék. (Válogatás Telegdi Polgár István fordításában, 1960) és: Az aranyszájú számadó. (Válogatás Lőrinczi László fordításában, 1963)

Tanulmányok

- Una pietra sopra*, 1980 – Követ rá
 Ebből a kötetünkben idézett írások:
Il midollo del leone, 1955 – Az oroszlán veleje
Natura e storia nel romanzo, 1958 – Természet és történelem a regényben
Il mare dell'oggettività, 1959 – A tárgyiasság tengere
La sfida al labirinto, 1962 – Szembenézni a labirintussal
Per chi si scrive?, 1967 – Kinek írunk?
Cibernetica e fantasmi – Appunti sulla narrativa come processo combinatorio, 1967 – Kibernetika és szellemek – Jegyzetek a kombinatorikus eljárásként értelmezett elbeszélésekről
Il rapporto con la luna, 1967 – Viszonyunk a holdhoz
Scienza e letteratura, 1968 – Tudomány és irodalom
I livelli della realtà in letterature, 1978 – A valóság rétegei az irodalomban
Collezione di sabbia, 1984 – Homokgyűjtemény
Lezioni americane, 1988 – Amerikai előadások
Sulla fiaba, 1988 – A meséről
I libri degli altri, 1991 – Mások könyvei – kiadói levelezés
Perché leggere i classici, 1991 – Miért kell a klasszikusokat olvasnunk?

Interjúk Italo Calvinóval

- Il Giorno*, 1959. VIII. 18.
Il Messaggero, 1960. VII. 26.
L'Europeo, 1960. X. 28.
Corriere della Sera, 1963. III. 10.
L'Espresso, 1963. III. 10.

Il Giorno, 1965. XII. 22.
 Provincia, 1965. XII. 24.
 Corriere Mercantile, 1966. VI. 13.
 L'Avenire, 1969. VII. 20.
 L'Espresso, 1972. XI. 5.
 Il Lavoro, 1973. I. 3.
 L'Ora, 1979. VI. 21.
 Il Lavoro, 1979. VII. 15.
 Tuttolibri, 1979. VII. 28.
 Il Messaggero, 1982. II. 21.
 L'Amica, 1983. III. 1.
 La Stampa, 1983. XI. 25.
 Il Messaggero, 1983. XII. 31.
 Il Mattino, 1984. I. 8.
 Autografo, 1985. október
 A. Arbasino: *Sessanta posizioni*, 1971.
 F. Camon: *Il mestiere di scrittore*, 1973.

Kritikai írások Italo Calvinóról olasz nyelven

Monográfiák

G. Pescio Bottino: *Calvino*, 1967
 G. Bonura: *Invito alla lettura di Calvino*, 1972
 C. Calligaris: *Italo Calvino*, 1974
 G. Baroni: *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, 1988
 C. Benussi: *Introduzione a Calvino*, 1989
 C. Milanini: *L'utopia discontinua*, 1990

Összegező tanulmányok

G. Pampaloni: *Italo Calvino*. In: *Storia della letteratura italiana*, 1970 (IX. kötet)
 S. Pautasso–G. Almansi: *Italo Calvino*. In: '900, 1979 (VII. kötet)
 A. Russi: *Italo Calvino*. In: *Letteratura italiana contemporanea*, III, 1982
 G. C. Ferretti: *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945–1985*, 1989

Tanulmányok egy-egy pályaszakaszról

- F. Bernardini Napoletano: *I segni nuovi di Italo Calvino*, 1977
E. Siciliano: *Schema per il neorealismo, seguito da una postilla su Italo Calvino*. In: *Prima della poesia*, 1965
G. Manacorda: *Italo Calvino*. In: *Vent'anni di pazienza*, 1972
C. Varese: *Italo Calvino*. In: *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, 1967
C. Salinari: *Calvino tra fiaba e realtà*. In: *Preludio e fine del realismo in Italia*, 1967
C. Marabini: *Italo Calvino*. In: *Gli anni sessanta narrativa e storia*, 1969
G. De Matteis: *Ideologie e stile nell'ultima narrativa di Italo Calvino*. In: *Studi e problemi di critica testuale*, n. 22. 1981
H. Leroy: *Calvino '60-'70*. In: *Inventario* n. 5-6, 1982
M. Corti: *Trittico per Calvino*. In: *Il viaggio testuale*, 1978
G. Barberi Squarotti, in: *La narrativa italiana del dopoguerra*, 1965
A. Asor Rosa, in: *Scrittori e popolo*, 1965
P. Milano, in: *Il lettore di professione*, 1960
G. De Robertis, in: *Altro novecento*, 1962
E. Falqui, in: *Novecento letterario, seria sesta*, 1961
R. Barilli, in: *La barriera del naturalismo*, 1964
L. Baldacci, in: *Letteratura e verità*, 1963
G. Pullini, in: *Narratori italiani del Novecento*, 1968
G. Pullini, in: *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, 1971
P. Citati, in: *Il tè del cappellaio matto*, 1972
V. Volpini, in: *Prosa e narrativa dei contemporanei*, 1967
W. Pedullà, in: *La letteratura del benessere*, 1973
W. Pedullà, in: *L'estrema funzione*, 1975

Országos Széchényi Könyvtár

Fontosabb kritikai írások az egyes Calvino-művekről

- C. Pavese, in: *La letteratura americana e altri saggi*, 1951 (Il sentiero dei nidi di ragno)
G. Pampaloni, in: *Comunità*, 1949. szeptember (Ultimo viene il corvo)
E. Cases: *Calvino e il „pathos della distanza”*. In: *I metodi attuali della critica in Italia* (a cura di M. Corti e C. Segre), 1970 (Il barone rampante)
E. Montale, in: *Corriere della Sera*, 1965. XII. 5. (Le Cosmicomiche)
M. Boselli, in: *Nuova Corrente*, n. 49, 1969 (Ti con zero)
M. Corti, in: *La Battana*, 1971. szeptember (Il castello dei destini incrociati)
L. Mondo, in: *La Stampa*, 1973. XII. 14. (Il castello dei destini incrociati)
W. Pedullà, in: *Il caffè*, 1972. november-december (Le città invisibili)
G. Falaschi, in: *Belfagor*, XXIX, 1974 (Le città invisibili)
C. Garboli, in: *Paragone*, n. 366, 1980 (Se una notte d'inverno un viaggiatore)
P. Citati, in: *Corriere della Sera*, 1979. VI. 22. (Se una notte d'inverno un viaggiatore)
P. Citati, in: *Corriere della Sera*, 1983. XII. 11. (Palomar)



Tudományos konferenciák kiadványai

Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino (a cura di Cottafavi-Magri, Mucchi editore), 1987.

Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba (a cura di Frigessi, Lubrina editore), 1988

Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città (a cura di Bertone, Marietti Kiadó), 1988.

Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (a cura di Falaschi, Garzanti Kiadó), 1988

Folyóirat-különszámok

Nuova Corrente, XXXIV, 99, gennaio–június 1987 és 100 leggio–décember, 1987

Nuova civiltà delle machine, V, 1, 1987

Kritikai írások Italo Calvinóról magyar nyelven

Tanulmány

Lator László: *Italo Calvino*. (Pályakép 1963-ig.) In: Az olasz irodalom a huszadik században, 1967

Recenziók, kisebb írások

Lator László, in: *Nagyvilág*, 1961/1, 1962/1.

Telegdi Polgár István, in: *Nagyvilág*, 1970/7, 1976/7, 1980/1, 1980/7, 1983/5, 1985/4, 1985/12; in: *Új Írás*, 1981/4.

Szabó György, in: *Nagyvilág*, 1959/11, 1979/7.

Simó Jenő, in: *Nagyvilág*, 1963/8, 1981/11.

Karsai Lucia, in: *Nagyvilág*, 1958/3.

Rónay György, in: *Nagyvilág*, 1966/11.

Sárközy Péter, in: *Élet és Irodalom*, 1979/9.

Kristó Nagy István, in: *Nagyvilág*, 1982/9, in: *Magyar Nemzet*, 1985. VIII. 30.

Köpeczi Béla, in: *Nagyvilág*, 1989/3.

Szénási Ferenc, in: *Holmi*, 1992/2.

Tartalomjegyzék

| | |
|--|-----|
| Az erkölcsi és a szellemi útravaló | 5 |
| A család, a gyermekkor | 5 |
| A kamaszévek <i>stílusérzékből fakadó antifaszizmusa</i> | 9 |
| A meghatározó olvasmányok | 12 |
| Indulás a neorealizmus jegyében | 17 |
| Az Ellenállás élménye | 17 |
| Regény távlati rövidülésben | 21 |
| A háború és a gyermekkor nehéz idilljei | 30 |
| Megváltozott a dolgok zenéje: műfajkeresés | 35 |
| A nehéz emlékek és a béke nehéz idilljei | 35 |
| Válság és kiútváltozatok | 39 |
| A távlati rövidülés módosulásai | 43 |
| A komikum módosulásai | 45 |
| Egyetemes számvetés a parabola nyelvén | 50 |
| A tudathasadásos világ | 50 |
| A harmónia lehetőségei | 57 |
| A kiüresedett lét | 69 |
| Realista tabló a század derekán | 83 |
| A romlás hangyái | 83 |
| Partizánokból lett spekulánsok | 87 |
| Szmog és manipuláció | 93 |
| Látszatedemokrácia és torzszülött világ | 97 |
| Labirintusok műfaja: műfajok labirintusa | 103 |
| A szellemi kalandozások új terepe és a családi rév | 103 |
| Az elszabadult történelem eredetmítosza | 107 |
| A modern kor labirintusában avagy a logikomédiák | 119 |
| A néma kártyavetők dekameronja | 123 |
| Marco Polo, földi pokoljárásaink Vergiliusa | 129 |
| Szintézis és búcsú | 138 |
| Az íratlan világ frott párja | 138 |
| Az érzékletek könyvei | 148 |
| A végjáték | 153 |
| Bibliográfia | 155 |

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

A kiadásért felel Gyurgyák János

Olvasószerkesztő Barcsa Zoltán

Tipográfia Kapitány Ágnes

A fedélen Gianni Giansanti fotója látható

a szerző szíves engedélyével

A szedés és tördelés az Osiris Kft.

számítógépes rendszerén készült

Felelős vezető Zséli Jánosné

Tördelő Künsztler Klára

A nyomdai kivitelezés az Eto-Print Kft. munkája

Felelős vezető Balogh Mihály

ISBN 963 379 018 2

SZÁZADVÉG KÖNYVKLUB

Magyarországon ma a jelentős szellemi értékeket képviselő könyvek – elsősorban a könyvkereskedelem átalakulásával járó zavarok miatt – nem jutnak el az igényes olvasóközönséghez. Olvasóink levelei alapján bizonyon állíthatjuk, hogy hazánkban – minden nehézség ellenére – széles körben van igény az egyetemes kultúra, a klasszikus szépirodalom, a nívós történelem- és társadalomtudomány iránt.

Ezért a Századvég Kiadó az értékes könyvek terjesztésére létrehozta a **Századvég Könyvklubot** a Budapest V. kerület, Veres Pálné utca 4–6. szám alatt.

A földszinti **könyvesboltban** a Századvég könyvei mellett kaphatók más kiadók értékes könyvei is; ugyanitt kávézó várja a vásárlókat, böngészőket. A galérián a Századvég Könyvklub otthonos környezetében folyóiratokat olvashatnak a régi és új klubtagok.

A könyvklubba bárki jelentkezhet, tagsági díj nincs.

A klub tagjainak negyedévenként ajánlati listát küld, melyen az **Akadémiai**, az **Atlantis**, a **Cserépfalvi**, az **Európa**, a **Gondolat**, a **Héttorony**, a **Holnap**, a **Jelenkor**, a **Magvető**, a **Századvég**, a **Széphalom**, a **T-Twins** stb. kiadók könyvei találhatók.

A megrendelt, csekken befizetett, postán kiküldött könyvekre a bolti árból **10 %-os**, a klubban személyesen átvett könyvekre **20 %-os** a **kedvezmény**.

A könyvklub tagjainak időről időre ajándék könyvet ad, kedvezményes könyvakciókat szervez. A klubban tájékozódni lehet könyvekről, folyóiratokról és kulturális eseményekről.

Jelentkezni lehet levélben (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6.) vagy telefonon (118-2516).

A Századvég Könyvklub szeretettel vár minden leendő klubtagot, minden érdeklődőt egy jó könyvre, egy jó kávéra.

Ki az az író, aki alig beszél önmagáról, s ha mégis megteszi, születési helyét is életművéhez igazítja? Aki úgy vitázik a kortárs elméletírókkal, hogy módszereiket – az ellenkező eredmény kedvéért – mindenki másnál hívebben követi? Aki hőisével a fák magasába vonul vissza, hogy részt vehessen a világ dolgaiban? Mik a titkai, mik az értékei annak az életműnek, amely irányzatok, műfajok, stílusok sokaságát vonultatja fel úgy, hogy valamennyit egyedivé, sajátjává teszi? Amely kötetről kötetre meghökkentően változik, s mégis példás egységet alkot? Amely az olvasmányosság, a közönségkapcsolat igényével hatol mind mélyebbre, egészen az enciklopédia-könyv és a minden könyvet magában foglaló könyv bonyolultságáig? Ezekre a kérdésekre keres választ az immár klasszikus olasz író pályáját elemző kötetünk.