

Luigi Tassoni

## PAVESE ÉS AZ ELBESZÉLÉS MIKROKOZMOSZA

A XX. század első felében volt az olasz íróknak egy kis, generációnak nem nevezhető csoportja (Corrado Alvarótól Carlo Emilio Gaddáig bezáróan), akik különböző utakon járva, de rendszeresen kipróbálták magukat az elbeszélés műfajában. Az ő nyomdokaikon nőtt fel a század első évtizedében született fiatal írók generációja, akiknek érdeklődése egyre inkább az elbeszélés mint önálló műfaj irányába fordult. Vittorini, Seminara, Landolfi, La Cava, Pratolini és Bilenchi: valamennyiük szemében a „hosszú elbeszélés” – ahogyan egykor nevezték – olyan kísérletezési területet képviselt, amely egyszerre jelentette a saját autonómiájukra való ráatalálást és a narrátor és olvasó közötti kapcsolat megújításának lehetőségére való ráébredést.

Az elbeszélés közönsége a *short story* hagyományain nevelkedett, amely létrejöttétől fogva mindig a megújulást célozta. A '30-as évektől az '50-es évek első feléig terjedő időszakra helyezném azokat az első ígéretes próbálkozásokat, amelyek még a legifjabbak (Strati, Calvino, Volponi, Manganelli és a többiek) figyelmét is felkeltették. Néhányan közülük nem véletlenül kerültek már ekkor a Vittorini-műhely figyelmének fókuszába. A történeteket általában sem lehet nagy hullámcsapásokkal alakítani, az irodalmi történet pedig különösen összetett és becsapós, olyannyira, hogy – szerencsére – már-már az az érzésünk támad, elveszítjük a fonalat. Ki tudja, mit gondolhatott Cesare Pavese, mikor papírra vetette személyes mikrokozmoszának egyik töredékét, a *Tengerpartot* (*La spiaggia*, 1942), mely az író narratívájának egyik jelentéktelen, ám annál mélyebben gyökerező elbeszélése?

Paveséről beszélve mindenekelőtt azt szeretném megérteni – már ha lehetséges –, hogy mi lehet az, ami az '50-es éveken inneni írónemzedék által kínált elbeszélésből máig számot tarthat az érdekelődésünkre, ráadásul olyan országban, ahol akkor, ahogyan ma is, a kiadók előszeretettel utasítják el az alsóbbrendű műfajnak ítélt elbeszélés gyűjteményeket, eleve kizárva annak lehetőségét, hogy kialakíthassák a maguk értő és figyelmes olvasóközönségét. Narratológiai értelemben az elbeszélés olyan nyitott mikrokozmosz, amely lehetőséget kínál kétséges helyzetekből, bizonytalan eseményekből és kihatásaiból történetet szöni, és elbeszélni azt. Mint például a *Tengerpart* (*La spiaggia*) című elbeszélésben, melynek cselekménye nyáron, egy a rendes idő folyamán kívül eső idősíkban zajlik: egy akármilyen nyáron, amely a történet elbeszélőjének, beszélgetőtársának és

szerelőjének szavaiban a kamaszkorhoz, barátságához, férfiassághoz és asszonyi-hoz, családhoz és szenvedélyhez fűződő megfeythetetlen vonzódások és taszítások emlékévé áll össze. Csak a szerelem hiányzik a sorból, az egyedüli, mely kívül esik az elbeszélés témáin. Olyan időről van tehát szó, amely akár annak felfüggesztését is jelenthetné, egy zárójeles szünetet, s amely ezzel szemben úgy van ott, mint zárt kör, melyben némán és feltartóztatlanul egyszer csak előtör a csendes vihar.

Hagyjuk most a *Feria d'agostót* (*Augusztusi szüenidő*) makacs eredet- és születésmítoszával, és a *Bella estate* (*Szép nyár*) emblematizmusát, feloldhatatlan lidércnyomásaival. És akkor szembetűnik a *Spiaggia* (*Tengerpart*), ez a kamasz- és felnőttkor között megrekedt történet, melyet az elbeszélés valamennyi szereplője számára megfoghatatlan és érthetetlen határsáv övez. Az elbeszélő egyforma távolságra van valamennyi szereplőtől, a vonzás-taszítás szálaival összetartott vagy épp elválasztott térben helyezkedve el, egy – mint említettük – bizonytalan, eldöntetlen helyzetben, az élet játékának kitéve. Először is ott van törekeny kapcsolata Doróval, valamint a feleségéhez, Cleliához fűződő közvetve bizalmas viszonya, a Guidóval és a csapat többi tagjával szembeni kritikus ellenszenve, vagy a nőekkel rámenős egyetemista Bertinek szentelt figyelve, és végül a kis nyári társaság hölgytagjaival szemben tanúsított felületes érdektelensége: ezek között a végletek között hullámoz az elbeszélés, és épp az elbeszélő-szerelő lesz az, aki ráirányítja az olvasó figyelmét egy lényegi vonásra.

Mintha csak azt mondaná: a történet, amelyet kezdedben tartasz, nem más, mint emlék, melyet az elbeszélésben éltem újra, mikor nyomába eredtem más régi emlékeknek, hogy visszatérjek a kamaszkorba, hogy elrejtsem az azon túli világ iránti vágyakozásomat, és hogy újra szemlélhessem azt ennek a nőcsábász-tanítvány gyermeknek alakjában, miközben köröskörül nyomait, jeleit kutatom. A Pavese által elbeszélte idő tehát zavaros, összetett idő, benne az én nem találja helyét, és csak azért nézi a dolgok történést, mert azoknak meg kell történniük (Clelia gyermeket vár), anélkül, hogy eközben érzelmileg érintve lenne, emocionálisan részt vállalna a történésekben, vagy akár megérezné az élet szenvedélyét. Az elbeszélés végén különösen beszédes sorokra lelhetünk: *Kezdem megérteni, hogy nincs élethetlenebb hely annál, ahol egyszer már boldogok voltunk. Megértettem, hogy mikor egy szép napon vonatra ült Doro, hogy visszatérjen a dombok közé, miért tért máris vissza régi sorsához a rákövetkező reggel.* (ford. D. K.). Valójában az olvasó soha semmi pontosat nem fog megtudni erről az elbeszélő által emlegetett hipotetikus boldogságról, legfeljebb halvány elképzelései lehetnek róla, látva a főhős távolságát és idegenségét a történetet behálózó boldogtalansággal szemben. Persze éppúgy igaz az is, hogy valóságos boldogság forgácsai hullnak az elbeszélő-szerelő nyakába a kérdésekkel, fecsegésekkel és találkozásokkal teli napokon, még akkor is, ha abban a pillanatban, amikor megtörténtek, inkább tűntek zavarba ejtőnek vagy alaptalannak. Íme, a létezés lényege Pavese szerint: ráismerni valamire messziről, mint egy folytonosan jelenlévő emlék részeként, melyet elveszíthetünk, ezért akkor kell megragadnunk, abban a pillanatban, amikor

a dolgok történnek. Ezért van az, hogy Pavese történetében az események könnyedek, szinte észrevétlenek, látszólag jelentéktelenek, mint a különös ferde olajfa a tengerre néző kiadó szoba előtt: *Az első este útnak indultam, hogy szobát keressék. Meg is találtam egy félreeső kis utcában, ablaka egy vastag, ferde olajfára nézett, mely érthetetlen módon épp a kavicsos út kellős közepén nőtt. Hányszor néztem elmerengve, gondolataimba merülve az elkövetkező napokban, mikor egyedül tértem haza. Talán az egész nyárból erre a dologra emlékezem legszívesebben. Alulról nézve bütykös és sovány volt, de a szobából kitekintve gyűrött, száraz levélkék alkotta tömör ezüsttömbnek tűnt. Olyan érzésem volt, mintha vidéken lennék, egy ismeretlen tájon, és gyakran szippantottam bele a levegőbe, hogy tényleg sós szaga van-e. Mindig is különösnek tűnt, hogy a tengerpart meredek szélén, a szárazföld és tenger között növények, virágok nőnek, és iható jó víz csörgedez.* (ford. D.K.). A ferde olajfa, mely az ismeretlen táj időtlen képét idézi, bár szokatlan helyen található, a túlélés megnyugtató érzését hordozza. De egyben ott rejti egy eltűnésre rendeltetett ősi világ nyomait is, melyre újra rá lehet találni: ezért érthető, miért tűnik oly különösnek az elbeszélő szemében, hogy épp az ő szobája előtt található: *a tenger és a szárazföld között.*

Ugyanígy, az elbeszélő alapvetően a dialektust is barátok közötti bizalmas nyelvként értelmezi, a körülvevő világ biztonságot sugárzó jeleként. Ő maga ugyanakkor sajátos, választékos, gondosan aprólékos nyelvet használ, hogy ezáltal is hangsúlyozza a jelen világ bizonytalanságától, nyugtalanításától és megbízhatatlanságától elválasztó leküzdhetetlen távolságát. Ebből a nyelvből táplálkoznak a felnőtt világ erkölcsi elveire való utalások, főként, bár nem kizárólag az impulzív tanítványnak osztogatott viselkedési leckékben. Nem véletlen, hogy a közvetlen dialógusok gyakoriságában csak pótlólag, kiegészítésképpen osztozik a szereplők közötti közvetett, az elbeszélői hang által közvetített vagy modellált beszéd tág tere. Az elbeszélés végül félbeszakad: a Doro-Clelia házaspár immár gyermeket vár és Genovába költözik, túllépve az egyéb várakozások üres idején. A professzor (elbeszélő) és tanítványa, Berti maradnak, eltérő mértékben, de mindketten a világ által elutasított helyzetben, majd váratlanul Torinóba utaznak. Az idő, bármennyire is beláthatatlan, három szinten artikulálódik: a házaspáréban, amely a formálódóban lévő család érettsége felé halad, a fiúéban, aki szeretné felégetni az utat és egyetlen ugrással átlépni a gyermekkoron (*ostobák voltak azok a köztes évek*), és végül a professzoréban, aki nem hagyta el a gyermekkor örökségét, az ősi naiv archetípus gondolatát, ugyanakkor nem fogadta el az érett kor felelősségeit sem.

Végül szeretném megemlíteni, hogy van a *Tengerpartnak (La spiaggia)* egy pontja, ahol Pavese a gondolat, a reflexió idejéről elmélkedik: arról az időről, amely úgy száll füstként tova, mint a professzor pipájának füstje az éjszakai szünetben. A felfedezések, az eszmék, a megvilágosodások ugyanakkor váratlanul, hirtelen robbannak be az életünkbe, úszás közben, az asztalnál ülve, erről-arról beszélgetve vagy épp köszönés közben, de soha nem absztrakt elmélkedésbe mélyülten. Mint-

ha azt mondanánk, az élet a dolgok ismerete által, megvilágosodás révén megmutatózó vonatkozásaiban tárulkozik elénk. A meditatív csend vagy az éjszakai hallgatás helyett ott a lehetőség, hogy mérlegre tegyük a napot, esetleg általános jelentésében, illatában vagy rossz hangulatában újra átérezzük. Ezekben az apró érintésekben is ott rejlik Pavese szereplőinek ékes beszédű magánya: különböző világok között lebegnek felfüggesztve, párbeszédben velük, de hajlamosan arra, hogy e párbeszédet üresnek, megszokottnak értékelje, haszontalannak és súlytalanoknak. A megvilágosodás máshol van: talán egy gesztusban, egy tárgyban, egy sóhajban, melyek anélkül, hogy kimondatnának, titokban egy egész emberi sors értelmét jelképezik. A *Tengerpart (La spiaggia)* című elbeszélés ennek a felfedezésnek lesz az egyik értékes darabja.

*(ford. Dávid Kinga)*