

DANIEL KEHLMANN

Hol van Carlos Montúfar?



Amikor először léptem be a göttingeni csillagvizsgálóba, már majdnem befejeztem *A világ fölmérése* című regényemet. Itt élt és dolgozott egyik fő alakom, és meglepett, mennyire megilletődtem, amiért hirtelen ilyen közel kerültem hozzá. Könyvemben a férfi, aki ezekben a helyiségekben lakott, zseni ugyan, de szenvedélyes bordélylátogató és a rossz hangulat szörnyetege is. Ha még élne, semmilyen kifinomult esztétikai elmélet sem védhetne meg – egy rágalmazási pertől, a haragjától.

A csillagvizsgáló a tudomány tizenkilencedik század elején klasszicista stílusban épült, impozáns temploma. Kupolája mindazonáltal tiszta díszítmény, nem nyitható, a teleszkópokat a bejárati kapu melletti lőrésszerű nyílásokon keresztül irányították az ég felé. Bent egy lépcső vezet a néhai igazgató lakóhelyiségeibe. Itt függ eredetiben a híres olajfestmény, ami Carl Friedrich Gauß ábrázolja fekete bársonysipkájával a fején, és ami meglepően kicsi, ez azonban ismert festmények esetében sokszor előfordul. Mellette a legendás távirókészülék, amit ő talált fel, hogy érintkezni tudjon a városközpontban dolgozó munkatársaival.

Egy elbeszélő valóságokkal operál. Attól az óhajtól indítatva, hogy a jelen lévő valóságot a képzelete szerint korigálja, kitalál egy második, magánjellegű valóságot, amely néhány nyilvánvaló és sok jól elrejtett pontban eltér az elsőtől. A hosszú álmod, írja Schopenhauer, rövidek szakítják meg, és végeredményben ez minden; egy elbeszélő számára a hosszú történetet rövidek szakítják meg, és ami bosszantja, az nem a történet szubsztanciális egyneműsége, hanem összekeveredése, tehát a határok teljes megsértése. Például a váratlan szembesülés egy nagyon is valóságos géppel, amit valaki kifejlesztett, akit az elbeszélő bizonyos pillanatokban már saját találmányának tart.

Könyvem végén az egyik jelenetben feltűnik ez a távirókészülék. Az öreg és törekeny Gauß professzor az ablaknál áll, és jeleket küld, félig Weber munkatársával beszélgetvén, félig önmagával, egyúttal azonban az élete során megdöbbenően meggyarapodott számú elhalálozottak világával is. Ezzel a készülékkel azonban, és erről a csillagvizsgálóban lévő készülékre vetett egyetlen pillantás meggyőző, nem lehetett beszélgetéseket folytatni. A vevőtű kilengése olyan gyenge volt, hogy távcsövön kellett egy skálára meredni. Ez viszont azt jelentette, hogy az adónak először követet kellett küldenie a vevőhöz, hogy közölje vele, mikor akarja kezdeni az üzenetközvetítést – ez bizony egy Monty-Python-konstelláció.

Még Gauß szobájában, a vevőkészülék, az ablak és az olajfestmény között úgy döntöttem, hogy megmaradok saját változatomnál.

Talán ezért bizalmatlanok olyan sokan a történelmi elbeszéléssel, akik a könyvekben a tényeket keresik. Olvas az ember, és közben soha nem szabadulhat meg a gyanútól, hogy amit olvas, az nem *igaz*. Körülbelül így tanultam az egyetemen, dr. S. prosezemináriumán. Mi, germanisták, jobban tesszük, mondta a meggyőződéssel hangján, ha elkerüljük a történelmi regényeket; megbízhatatlanok és triviálisak.

Mind?

Mind, felelte dr. S. Az ember éljen a mában, és aki más korok felé fordul, az eszképzizmus áldozata lesz.

Dr. S.-nek düllelt szeme volt, beteg bőre, és alkoholgondokkal küzdött. A vizsgákon kiment ugyan a teremből, hogy másolhassunk egymásról; mindenesetre nem kedvességéből tette, ahogy később rájöttünk, hanem azért, mert azt remélte, ha hallgatóinak jobbak az eredményei, előléptetik. Dr. S. szomorú ember volt, nem szeretett olvasni, és úgy tűnt, hogy különösen nem a mában él. Ám meggyőződései megingathatatlanok voltak.

És Tolsztoj, kérdezte egy orosz hallgatólány.

Hogyan, kérdezte dr. S. Miért épp Tolsztoj?

A *Háború és béke* miatt.

De hisz az nem történelmi regény. Amikor Tolsztoj írta... Dr. S. megakadt, ezen a területen nem érezte magát otthon. A háború utáni bécsi irodalom szakértője volt: a komoly neodadaista költészeté, amit Wehrmacht-katonák fiai ápoltak. Amikor Tolsztoj ezt a regényét írta, még a tizenkilencedik századot írták!

Tolsztoj a *Háború és békét*, mondta a hallgatólány félénken, több mint ötven évvel a napóleoni háborúk után írta.

Pontosan, mondta dr. S., ez rég volt. Akkoriban másként mentek a dolgok.

Erre a verdikre még akkor is pontosan emlékeztem, amikor évekkal később megpróbáltam egy nem egészen a közelmúltban játszódó regényt írni. Talán soha nem mertem volna megtenni néhány mű előképe nélkül, melyek ellentmondtak dr. S. szigorú szabályának: mint például Thomas Mann *Lotte Weimarban*, John Fowler *A francia hadnagy szeretője*, E. L. Doctorow *Ragtime*, John Barth *A dohányárus* és Thomas Pynchon felvilágosodásról, tudományról és örületről szóló eposza, a *Mason & Dixon* című művek. A modernség egész mellékáramlata próbál olyan dogmákat, mint dr. S.-é ad absurdum vinni, vagyis nemcsak történeteket, hanem történelmet is elbeszélni, és ennek a ponyvairodalom által elfoglalt zsánernek látszólag komolytalan jellegét tényekkel és fikciókkal való játékokra felhasználni. A regény műfaja talán hatékonyabban ásott alá uralkodó véleményeket, mint bármi más – és ennek egyik leghatékonyabb fajtája az, ha a múltat újra elbeszéljük, és a hivatalos változattól eltérünk a kitalált igazság birodalma felé.

Az igazság ilyen kitalálásának egyik példája és egyúttal egy elmúlt korszakhoz való egyik legsikerültebb közelítés Stanley Kubrick *Barry Lyndon* című filmje, egy elsüllyedt világ aprólékos rekonstrukciója, nem azért, mert arra tekint, ami megmaradt belőle, hanem arra, ami múlt benne, nem azt emeli ki belőle, ami közös velünk, hanem szigorúan azt hangsúlyozza, ami elválaszt tőle. A lehető legnagyobb pedantéria mellett való döntés a legerősebb művésziesség mellett való döntést is jelenti; mert természetesen minden ismert részletet több tucat követ (ezt minden kutató megtapasztalja), amiről nem tudhatunk eleget – és amit ezért ki kell találni, hogy meg lehessen ismerni őket. Egy filmes számára ez a probléma még drasztikusabban jelentkezik, mint egy regényíró számára; az író sok mindenben csalhat, de a részletekre vetett filmes pillantás totális és teljes, nem ismeri a merészség szürke zónáját. Az autenticitás ebben a formában talán soha többé el nem ért látszata Kubricknál onnan származik, hogy filmje éppenhogy nem a tizennyolcadik század valós életét kísérli meg ábrázolni, hanem annak visszatükrözését a művészetben. Ahol hétköznapi eseményeket ábrázol, azok életre hívott rézmetszet-zsánerjelenetekként hatnak, tájai Watteau-festmények reminiszenciái, speciális NASA-objektívekkel gyertyafénynél felvett belső felvételei Wright of Derby interiőrének árnyjátékát és felfokozott világos-sötét-kontrasztjait mutatják, az orgiajelenetek látszólag sematikus elvontságukban egyenesen Hogarth *A kéjenc élete* című képciklusára nyúlnak vissza. Itt semmi sem spontán, és a legkevésbé sem realista; mert hisz már Thackeray alapul szolgáló könyve is egy olyan korról szóló történelmi regény, melyet a szerző nem élt meg. Minden jelenet azt közli, hogy a művészet lényegében elvonatkoztatás és stilizálás; és soha nem volt annyira az, mint a tizennyolcadik században, és semmiképp sem közelíthetni hozzá jobban, mint ha következetesen lemondunk a közvetlenségről. Ez egy olyan kezdeményezés, melynek párja az épp Thomas Pynchon *Mason & Dixon*jához kitalált angol nyelvezet: olyan művészi idióma, melyet így se 1750-ben, se nem máskor nem beszéltek, és melyet anakronizmusok, burleszk nyelvi újítások és egy nyelvformáló minden határt áttörő alakító akarata gazdagított, aki az olvasót épp pimasz hamisításaival hozza közelebb a beszélés elpusztult formájához, sőt minden nyelv történetiségének jelenségéhez, mint ahogyan arra a filológiai akribia képes volna.

Amikor elkezdtem írni regényemet Gaußról, Humboldtról és a világ kvantifikáló fölméréséről, felvilágosítókról és tengeri szörnyekről, a német kultúra nagyságáról és komikumáról, hamarosan világossá vált számomra, hogy ki kell találnom dolgokat. Elbeszélni annyit jelent, mint kifeszíteni egy ívet oda, ahol még nincs, és a fejleményeknek épp ott kölcsönözni struktúrát és következetességet, ahol a valóság nem szolgál velük – nem azért, hogy a világnak a rend látszatát, hanem hogy leképezésének tisztaságát nyújtsuk, ami nélkül a zűrzavar ábrázolása nem lehetséges. Ha épp arról akar írni az ember, hogy a kozmosz kaotikus, és ellenszegül a fölmérésnek, komolyan kell venni a formát. El kell rendezni a dol-

gokat, fényt és árnyékot kell létrehozni. Főképpen második fő alakom, a különös Alexander von Humboldt báró, aki, Don Quijote és Hindenburg keresztezése, követelte meg a túlfokozást, a lecsökkentést és kiélezést. Ha valóban tett egy több mint hat éves, nem éppen drámai utazást, akkor nekem nemcsak hogy sok mindent ki kellett hagynom, hogy beszélhessek róla, hanem kapcsolatokat kellett teremtenem, és elszigetelt eseményekből egy összefüggő történetet kellett építenem.

Így alakítottam át Aimé Bonpland-t, a báró segédjét, a hűséges és vélhetőleg inkább jelentéktelen botanikust, a báró ellenlábásává. Humboldt valójában többnyire egy állandóan váltakozó összetételű csoporttal utazott; nemesek és tudósok csapódtak hozzájuk, amíg kedvük és érdeklődésük kitartott, a missziós állomásokon egy időre néhány szerzetes is csatlakozott hozzájuk. A roppant távolságnak csak igen kis részeit tette meg Humboldt egyedül Bonpland-nal. Az én Humboldtom és Bonpland-om nagyon sok időt fognak együtt eltölteni, ezt kezdettől fogva tudtam. Bonpland-om megtanulja, mit jelent végigküzdenie magát a dzsungelen egy egyenruhás, elnyúlhatatlan, örökké lelkes és minden fejtetű, minden kő és minden kis földlyuk iránt érdeklődő porosz társaságában. Vagyis le kellett mondanom Carlos Montúfarról.

Quito kormányzójának a fia 1802 elején csatlakozott a két férfihoz; egy tinédzser, aki megragadta a grand tour lehetőségét, amilyenre soha többé nem lett volna alkalma. Ott volt a Pichincha és a Chimborazo vulkánok megmászásánál, elment Jefferson elnökhöz az Egyesült Államokba, elkísérte Humboldtot Európába, és hét évig lakott nála Párizsban. Aztán visszament az újonnan alapított Ecuadorba, hogy részt vegyen a szabadságharcban, néhány hónappal később elfogták a spanyolok, és statáriális eljárás alapján agyonlőtték. Híresztelések szerint Humboldt Carlos miatt égette el úti beszámolója negyedik részét. De bármi rejtegetnivalója volt is a bárónak, és bármi történt is valójában közöttük – az én változatomban a harmadik kísérő nem vesztett semmit. Az én alakjaimnak olyan vitatkozó párnak kellett lennie, mint Don Quijote és Sancho, Holmes és Watson, Waldorf és Satler. Valószínűleg tucatnyi ember barangolta be Humboldttal a kontinenst, de az én dramaturgiám azt követelte, hogy Humboldt és Bonpland csupán néhány mellékalak társaságában egyedül maradjanak.

„Elhatároztam, hogy a történelmi eseményeket nyersanyagként használom fel egy regényhez, melyben teljesen szabadon helyzeteket változtathatok meg, alakíthatok át és találhatok ki, miközben a történelmi háttérrel csak kiindulópontként használom, hogy megalkossak valamit, ami lényegénél fogva fikció, irodalmi kitaláció.” Így nyilatkozik Mario Vargas Llosa a *Háború a világ végén* című regényéről, melyben Euclides da Cunha brazil író tudósítására támaszkodva újra elbeszéli a tizenkilencedik század végén a Sertão tartományban kitört polgárháború történetét. „Elhatároztam, hogy követem a négy történelmi epizódot, a négy katonai expedíciót, és irodalmi alakként felhasználok néhány történelmi személyi-

séget, de nem veszem figyelembe az életrajzukat, és csak azt veszem át szabadon, amit használhatónak tartok céltom megvalósításához.” Vargas Llosa nemcsak forrásként használja da Cunha háborúról szóló korszakalkotó művét, de szerepelteti is Cunhát, még hozzá tragikomikus alakként: Cunha rövidlátó, örökösen tüsszög, félénk, egyáltalán nem hősies és félig vak. Elfogják a felkelők, és Canudo főhadiszállásán a felkelőkkel együtt átéli a felkelés utolsó heteit. Csakhogy eltörik a szemüvege. Szemtanú, és mégsem lát semmit; közvetlen közletről éli át az eseményeket, de olyan homályosan, hogy semmire sem megy vele. Miután kiszabadul a pokolból, életét annak szenteli, hogy rekonstruálja az átéteket, és kutatásai révén lassanként ő lesz az egyetlen ember az országban, aki megérti, mi is történt annak idején Sertãoiban.

Szigorúan vett történelmi értelemben ebből semmi sem igaz. Euclides da Cunha nem volt hadifogoly, rövidlátó, és az sem ismeretes, hogy tüsszögött volna. Éppen félénk sem volt, több párbajt vívott, az utolsót nem élte túl. Vargas Llosát azonban a nem-értés motívuma érdekli minden változatával együtt; miként a rövidlátó újságírónak semmit sem használ, hogy jelen volt az eseményeknél, úgy a regénynek sem használna, ha ragaszkodna de Cunha életrajzának tényeihez. A *Háború a világ végén* tanulmány arról a körülményről, hogy a társadalom meghatározó részei nem ismerik egymást: a kormány azt hiszi, hogy a felkelés hátterében birtokos nemesek állnak, mert nem érti a zsellérek fanatikus hitét, akik a köztársaság kikiáltásával a Sátán birodalmának eljövetelet látják. Az értelmiségiek ezt a mozgalmat baloldali forradalomnak tartják, és nem értik, miért épp az egyház támogatja a vélt forradalmárokat a katonasággal szemben, melynek tisztjei számára a hadjárat ugyancsak kapóra jött alkalom arra, hogy nekimenjen a nemességnek, melyről tévesen azt gondolja, hogy befolyással és hatalommal rendelkezik. Az újságíró rövidlátása a kulcs ahhoz, hogy az igazság – ha egyáltalán – csakis utólag és megfelelő distanciával válik láthatóvá, és az elbeszélés a történetírással szemben mást kíván, mint a tényekhez való hűséget.

Ez a különbség a pusztán tényszerűen helyes és az igaz között, amit minden történelmi regény érint, áll a középpontjában J. M. Coetzee *Foe* című művében, ami újra elbeszéli Robinson és Péntek történetét. Coetzee változatában él még egy harmadik személy is a szigeten: Susan Barton, akít a hullámok sodornak partra, és aki később a két férfival együtt megmenekül. Cruso – itt így hívják a remetét – meghal a hajón; visszatérve Angliába Susan felkeresi Foe író (aki osztozik Daniel Defoe életrajzában és munkásságában), hogy beszámoljon élményeiről, és az író feljegyezze és történetté alakítsa őket. Susan tudja, hogy erre ő nem képes: „Mr. Foe, a lényegét adja vissza, amit elveszítettem; ez leghőbb kérés. Mert történetem az igazságot adja ugyan vissza, de nem az igazság lényegét (ezt tisztán látom, ne is áltassuk magunkat). Ahhoz, hogy az igazságot teljes lényegében beszélhessük el, nyugalomra van szükség meg egy kényelmes székre távol mindentől, ami elvonhatja a figyelmet, és egy ablakra, melyen kinézhet az

ember; és aztán arra a képességre, hogy hullámokat lásson ott, ahol szántók terülnek el előtte, és érezze a trópusi napot, amikor hideg van; és ujjhegyén a szavakat, hogy megragadja velük a látomást, mielőtt elillan. Belőlem hiányzik, magában megvan mindez.” A szövevényes regény csattanója elmarad, és csak annak az olvasónak válik érthetővé, aki megérti, hogy Robinson remete története ugyan világhírnévre tett szert, de Susan Barton már nem szerepel benne. Az anyag történeté alakításának lényege, amire Foe megbízatásszerűen vállalkozik, épp az, hogy kihagyja belőle Susant – miként azt nekem is meg kellett tennem szegény Carlos Montúfárral.

Humboldt tudósítása Bonpland-nal és Montúfárral együtt tett kísérletéről, miszerint 1802. június 23-án megmászták a Chimborazót, tények józan felsorolásából áll, ami nyilvánvalóan nem hagy megválaszolatlanul egyetlen kérdést sem; a tizennyolcadik századi expedíció leírásának jellegzetes, szuverén stílusában íródott, a kutató- vagy hódítótutaknak magabiztosan nekivágó európai ember stílusában: kíváncsian, ám dacolva a viszontagságokkal, fegyelmezetten, hűvösen, tartózkodón. Ebben a hangnemben tudósított Samuel Johnson a skót Hebrida-vadonról, ebben a hangnemben üdvözölte egymást Livingstone és Stanley a vadonban, ami szállóigévé vált, és csak V. S. Naipaul hozta vissza az egykori gyarmatokról az anyaországba, amikor is arra használta, hogy ábrázolja a brit provinciát.

Aki azonban olvassa a kortárs alpinisták szövegeit, nagyon pontosan megtudja, mi történik egy magashegyi sziklamászóval. Ebből elárult valamit Humboldt is, de sok mindent elhallgatott. Még a legjobb erőnlétben lévő emberek is egyfolytában hánynak, halálosan nyomorultul érzik magukat, és hallucinálnak. Ha nagy magasságban próbálnak beszélgetni, olyan artikulátlanul beszélnek, mint a részegek, és nem tudnak tisztán gondolkodni, vérzik a nyálkahártyájuk, sőt még a szemük is. Humboldt, Bonpland és Montúfar esetében sem lehetett másként. Vagyis Humboldt szuverén-hűvös hangnemben írt tudósításában nincs föltétlenül kevesebb fikció, mint a zűrzavar és botladozó céltalanság epizódjában, amit én csináltam belőle. Egy hangnem konfrontációja a valósággal, melyet a valóság elleplezésére találtak ki, így vagy úgy, de mindig művészi szatíra – olyan összeütközés, melybe a hang belebukik, és a gondosan betanult tartás megtörik. Regényemben Humboldt és Bonpland beszélgetései (mint a regényben minden dialógus, amit a kötőmód látszat-distanciája szűr meg) hegymászás közben egyre kuszábbak és ittasabbak, és csak akkor közelítenek fokozatosan újra az értelmes beszédhez, amikor lefelé jönnek a hegyről. Ennyi fáradság és tartás, az alacsony valóság ilyen tagadása, a saját gyengeség ekkora leküzdése szükséges a weimari klasszicitáshoz, ez a nagyság és, ha nem sikerül, a komikus benne. A Chimborazo-tudósítás az én változatomban az alpinista realizmus hozzátételével épp ezt kívánta láthatóvá tenni: Weimar macondoi követét segédjével együtt őrület, rosz-

szullét, szédülés, szorongás és zavarodottság fogja el a vulkán gerincén – vagyis mindaz, aminek a tagadása nélkül a klasszikus egyáltalán nem definiálható.

Egy másfajta tagadással 2004 nyarán, röviddel a csillagvizsgáló megtekintése előtt akadt dolgom. A Hartz-tüntetések hetei, a *Bukás*-film hónapjai, a Németország szerte késésben lévő gyorsvonatok évei voltak ezek, amikor egy nagy író, aki Humboldtnek százötven éve több kiadásban kapható fő művét egy szép új kiadásban újra megjelentette, a médiumoknak azt nyilatkozta, hogy a báró igencsak feledésbe merült. Humboldt, akiről a földtekén több helyet neveztek el, mint bárki másról, és akiről csak a múlt évben két új monográfia is megjelent (többek között Gerald Helferich kitűnő és sajnos sehol nem említett *Humboldt Kozmosza* című műve) hirtelen föltűnt a SPIEGEL borítólapján, dupla oldalt szenteltek neki a színes magazinok, és tucatnyi tévéadás foglalkozott vele. Egy kutató, akinek geniun tragédiája, hogy egyrészt nem sikerült úti élményeit olvasható elbeszélésé formálnia („Te egyszerűen nem tudod, hogyan kell könyvet írni!” kiáltott fel barátja, Arago), másrészt pedig, hogy lényeges tudományos írásait már életében meghaladták, hirtelen újra iskolások példaképének számít, mint egyszer már a tizenkilencedik század végén, és akiknek ezer oldalas kései művét ajánlják olvasmányként. A világúrt, olvasták benne, éter tölti ki, az ember megbetegszik a rossz miazmáktól, az ember második legnagyobb meggyalázása a rabszolgaság, a legnagyobb azonban az az állítás, hogy a majomtól származik. A médiumok érdeklődése épphogy nem Humboldt ügyességére irányult, mellyel tudományos intézményeket alapított, sem politikai széles látókörére – nincs egyetlen kijelentés sem Latin-Amerikáról szóló művében, amely ne igazolódott volna be –, de még csak *A természet nézeteiben* gyakran megvilanó elegáns leíró prózájára sem. E helyett az öreg báró utolsó kísérletére, a *Kozmoszra* összpontosult, melyben a világ minden tényének összegyűjtése révén még egyszer megpróbálta leigázni az őt egyre jobban elkerülő világot.

Ez a kitalálás és valóság olyan konfrontációja volt, amilyenel nem sokszor találkozunk az ember. Azt az alakot, akít a munka során olyan intenzíven a magamévá tettem, hogy úgy éreztem, mintha én találtam volna ki, a külvilág a leghangosabban visszakövetelte. Ez a kreatív folyamat összekuszáló, ám üdvös megzavarása; nem árt emlékeztetni arra, hogy egy történelmi alak senkié, egy történet pedig mindig azé, aki épp szeretné elmondani. Minden bizonnyal a Humboldt-fivérek, Alexander és az összehasonlíthatatlanul riasztóbb Wilhelm, voltak a legszívósabbak, a klasszicitás legelkötelezettebbjei a weimariak között. Mindegy, hogy az egyikük felküzdötte magát a Chimborazóra, a másikuk pedig egy dandártábornok szigorával újra feltalálta a német egyetemet, pusztán megfeszített akaratuk révén mindig is klasszikusok maradtak. Épp ez az egész életükre jellemző megfeszítettség, ami minden humanitásuk ellenére E. T. A. Hoffmann embergéppeihez teszi őket hasonlóvá, volt a német nyilvánosság számára oly gyakran példaszerű bennük; sokáig ezt Wilhelm tisztelete alapozta meg, ma, egy megválto-

zott korhangulatban, Alexanderé. Mintha csak meglehetősen szilárdan a Hitler és Ludendorff előtti Németországot kellene visszavágni, és a vágy máris valósággá válna, vagy, mintha a nagy kartográfus tisztelőjeként legalábbis annak az esélyét, hogy újra késés nélkül lehessen eljutni Heidelbergből Mainzba.

És persze van itt még egy szempont. A kellemetlen érzés a Gauß, Darwin, Einstein, Gödel és Heisenberg felfedezései révén ingataggá vált világrend miatt még mindig nagyobb, még hozzá mindnyájunkban, mint ahogy tisztában volnánk vele. A *Kozmosz* sikere 2004 nyarán – vajon nem magyarázható-e azzal, hogy van abban valami erőt adó, hogy az ember egy vaskos könyv alakjában még egyszer kezében tarthatja egy jól elrendezett világépítmény áttekintő tervét, egy olyan világmindenség emlékművét, melyben a tér nem görbül, az idő nem tágul, és senkinek a családfáját nem kompromittálják majmok, és a realitás még nem tolódott el a statisztika vakmerősége felé? Manapság nem könnyű ezt a tudományban egykor oly szilárdan gyökerező szerkezetet melankólia nélkül szemlélni; milyen messzire került időközben, milyen poétikus hatású, és milyen idegenszerű. Mert már akkor, amikor a politikailag haladó, makkegészséges báró végigsietett a földgolyón, hogy térképeket készítsen, a konzervatív és beteges Gauß professzor anélkül, hogy elhagyta volna Wesztfália királyságát, megállapította, hogy az euklidészi geometria nem lehet az igazi, hogy a párhuzamosok a végtelenben találkoznak, és a tér, melynek földi kiterjedéseit Humboldt fáradhatatlanul beutazta, minden pontján komplexebb és nehezebben felfogható, mint ahogy az iskolai tudás álmodta. Humboldt rend- és harmóniatereiből táplált entuziazmusa a legtalálóbban talán már ezért is korrespondál a sikertelenségre ítélt asztronómus melankóliájával. Annak a füzetnek egy lapján, melyben hiába próbálta kiszámítani a Pallasz planetoid pályájának zavarát, egyenletek százai mellett, a következő szavakat firkálta a lapszélre: „Inkább a halál, mint egy ilyen élet.”

A csillagvizsgáló körül ma szinte idillikus kert terül el. A vasmentes lak, melyet Gauß azért építtetett ide, hogy a föld mágneses terét mérje benne, már rég nem áll. Göttingen megnőtt, ez a terület már nem a város széle, hanem a legjobb lakónegyed. Valószínűleg az időbeli távolság, és csakis az szünteti meg a személyiségjogokat és engedi meg, hogy újra kitaláljunk olyan embereket, akik valóban éltek, gondoltam, amikor eljöttem az obszervatóriumból. A regény legvégén Gaußom, a fiktív alak, átugorván száznyolcvan évet egy pillantást vet a jelenre és látja, amit épp én látok. Kíváncsi voltam a reakciójára.

Nem, mintha azt gondoltam volna, hogy ezzel megvásárolhatom a feloldozásomat. Amint végigmentem az utcán, ahol hajdanán Gauß rézhuzala húzódott, és a világtörténelemben először elv拉斯ztotta egy ember jelenlétét a testétől, tisztán kivehető mormogást képzeltem el. Dr. S. hangját hallottam, aki még egyszer megfontolás tárgyává tette, hogy aki a mában él, és képzeletét egy időre autók és atomerőművek nélküli korra irányítja, az menekül a valóságtól, aztán meg Gauß professzor hangját hallottam, aki amiatt panaszkodott, hogy olyan távirókészülé-

ket írtam le, amely soha nem működhetne, és egyébként is csak ritkán járt bordélyba, és hogy mit meg nem engedek magamnak, aztán pedig Bonpland hangját hallottam, aki úgy érezte, balekot csináltam belőle és kigúnyoltam, majd Humboldt hangját, aki a növények, állatok és történelmi alakok katalógusára hivatkozott, amitől teljesen szükségtelenül eltértem, merthogy az igazi költészet mindig realista, és tárgyilagos leírásban oldódik fel, ha elérte célját – és végül Carlos Montúfar hangját hallottam, aki azt szerette volna tudni, hogy tulajdonképpen hol a pokolban maradt.

Azt felelhettem volna nekik, hogy egy elbeszélő semmi másnak nem elkötelezettje, csakis a történetéé, és hogy még az sem az övé, még ha azt hiszi is. És hogy a művészet másodlagos ugyan a természethez képest, néha azonban hozzá kell tennie valamit, mert a valódi nem mindig, nem minden esetben az igaz. Vagy hivatkozhattam volna arra, hogy egy művész, bármennyire tiszteletre méltónak kíván is feltűnni, alapjában véve nagyon jól tudja, hogy nem egészen komoly dolgra vállalkozik, és hogy soha nem küzdi le rossz lelkiismeretét, mint ahogy szeretné elhíttetni magával és másokkal. Humboldt és Gauß legalább ebben a kérdésben ritka egyetértésben igazat adtak volna nekem – persze semmit sem mondtak, mivel a holtak senkihez sem szólnak, semmiképp, holtbiztosan halottak, és különös mód ezt a legnehezebb elfogadni –, mert egyikük sem volt nagy véleménnyel a művészekről, még nagy kortársaikról sem. Ezért azzal sem törődtek volna, ha ott, útban a csillagvizsgálótól a városközpontba egy másik regényíróra hivatkoztam volna, és a *Háború a világ végén* befejezését idéztem volna, ami még egyszer leírja a fikció fölényét az adatokkal szemben, a tanú különös átalakulását elbeszélővé és az anyagét történetté. Egy tiszt a felkelők holttesteit közt João Abadét, a lázadók vezérét keresi, végül egy öregasszonyra talál, aki azt állítja, tud róla.

„Láttad meghalni?”

A kis öregasszony a fejét rázza, és cuppant a nyelvével, mintha szopogatna valamit.

„Vagyis megszökött?”

Az elfogott asszonyok tekintetének gyűrűjében az öregasszony újra tagadóan rázza fejét.

„Arkangyalok vitték fel a mennybe. Láttam őket”, mondja, és cuppant a nyelvével.