

## DRÁMA, NARRÁCIÓ: ELMONDÁS ÉS LEMONDÁS PHILIP ROTH KIÉGÉS CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Szinte általánosnak tűnik az a kritikai konszenzus, hogy Philip Roth utolsó előtti regénye, a *Kiégés* [*The Humbling*] nem tartozik legsikerültebb szövegei közé, s a korabeli kritikák javarészt abban is egyetértenek, miben áll ennek a Roth-szövegnek a gyengesége. Kathryn Harrison a *The New York Times*-ban arról panaszkodik, hogy Roth „íróként képtelen ellenállni annak, hogy minden elcsépelet férfi-fantáziát színre vigyen”, William Skidelsky pedig egyetértőleg ad hangot annak a véleményének a *The Guardian*-ban, hogy „a regény nemi szerep-ábrázolása [sexual politics] felettébb sértő lehet egyesek számára”.<sup>1</sup> Skidelsky még azt is hozzáteszi a regény tartalmi vonatkozásait érintő megjegyzéséhez, hogy a *Kiégés* „finoman szólva is túllép a hihetőség határain”, s ezt a meglátását Michiko Kakutani, a *The New York Times* rettegett kritikusja is aláírná, hiszen szerinte Roth meglehetősen hanyagul kezeli a történet eseményeit, s „mintha csak laza csuklómozdulatokkal pipálná ki egy ösztövért, ezer sebből vérző cselekményvázlat fordulatait.”<sup>2</sup> A kritikákat olvasgatva az embernek az az érzése támadhat, hogy Roth regénye – csatlakozva egy gazdag irodalmi hagyományhoz – nem csupán Simon Axler életvégi válságának [later-life crisis] a kisregénye, hanem a maga száz oldalával Roth hosszú, s a regény megjelenését követően néhány évvel önként befejezett irodalmi karrierjének végső kríziséről tanúskodik. Utólag is ezt az értékelést támasztaná alá, hogy Roth következő regénye, a *Nemesis* [2010], a négy regényből álló ciklus utolsó darabja egyben az utolsó, melyet követően a szerző 2012-ben bejelentette, saját elhatározásából visszavonul az írástól, majd 2014-től a közéleti szerepléstől is.<sup>3</sup> Az öregedő szerző látszólag belátta: karrierje hanyatlásnak indult, s megfogadta kritikusi tanácsát. Megértette – ahogyan fentebb idézett kritikájában Skidelsky fogalmaz –, hogy képtelen megragadni a társadalmi valóságot, s ideje „lassítani”, „eljárni otthonról”, felhagyni „az elnagyolt szövegek” (Harrison), „a botrányos fércművek” (Skidelsky), „a felfújtt novellák”, „a jelentéktelen, egyszer használatos irományok” (Kakutani) alkotásával. Vagy inkább arról van szó – és írásomban emellett hozok fel érveket –, hogy Roth életrajzi ihletésű szereplőinek hagyományához illeszkedve, elsősorban a regény tartalmi vonatkozásait és terjedelmi korlátait figyelembe véve, valamint a szöveg által felkínált formai szempontok szinte teljes mellőzésével a fentebb idézett kritikusok a válságról szóló regényt a válság regényeként látják és látatják, s maguk is a tiszteletlenségnek azt a gesztusát ismétlik, melyet Rothnál kifogásolnak.

---

A tanulmány írásakor Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesültem.

<sup>1</sup> Kathryn Harrison: Performance Anxiety, *The New York Times* 2009. november 11. [web]; William Skidelsky: *The Humbling* by Philip Roth, *The Guardian* 2009. október 25. [web].

<sup>2</sup> Michiko Kakutani: Two Storytellers, Singing the Blues, *The New York Times* 2009. október 22. [web].

<sup>3</sup> David Remnick: Philip Roth Says Enough, *The New Yorker* 2012. november 9. [web]; Robert McCrum: Bye-bye... Philip Roth talks of fame, sex and growing old in last interview, *The Guardian* 2014. május 17. [web].

Akadnak persze a főntebbieknél érzékenyebb kritikák is, mint Stephen Abell a *The Telegraph*-ban, aki amellet érvel, hogy a *Kiegészés* a regény első sorában megidézett „prosperói pillanattól” adódó helyzetnek a kibontása: Simon Axler tehetsége egyetlen másodperc alatt a „ritka légbé” [„into thin air”] oszlik el.<sup>4</sup>

Oda a varázs. Elfogyott az ihlete. Bukni se bukott a színpadon, minden alakítása erőteljes volt és sikeres, most mégis itt a szörnyűség: nem tud játszani. Kínszenvedés, ha ki kell mennie a színpadra. Eddig biztosan tudta magáról, hogy nagyszerű lesz, most tudja, hogy csődöt fog mondani. Zsinórban háromszor történt meg ez, s harmadjára már nem érdekelt senkit, nem is reagáltak. Axler nem tudta megszólítani a közönséget. Elsorvadt a tehetsége.<sup>5</sup>

Ez az állapot, a személyiség varázsának hatalmától való megfosztottság uralkodik el a bukást megelőző Simon Axleren: „Axler komplikált lényét mindenestül a »ritka lég« uralta”.<sup>6</sup> Erre az öngyilkosságba torkolló folyamatra utal a regény eredeti címe, a *The Humbling*, mely szó szerint nem „kiegészt”, hanem „megaláztatást/megalázkodást” jelent, s arra a történetre utal, melynek során a regény Simon Axlere képtelen megbirkózni azzal, hogy egyik pillanatról a másikra elvesztette mindenét. A kritikusokat éppen a magyar fordítás címében is eltussolt hangsúlyeltolódás aggasztja:<sup>7</sup> hogy a regény nem foglalkozik Axler „bukásának” okaival, és nemcsak, hogy még említést sem nagyon tesz a lehetséges magyarázatokról, hanem egyenesen tagadja, hogy lennének lélektani jellegű eredői az összeomlásnak. Ahogy a regény narrátora fogalmaz a színész pszichiátriai kezelésének eredménye kapcsán: „Axler nagyon igyekezett, őszintén kutató magában az okok után, hátha visszanyerheti képességeit, de mindabból, amit az együtt érző és figyelmes pszichológusnak elmondott, érzése szerint semmi nem derült ki »az általános rémálom« okairól.”<sup>8</sup> Axler ugyan folytatja a terápiát, ám hiábavalónak gondolja: „A nyomorúság egy bizonyos szintjén az ember mindent megpróbál, hogy megmagyarázza, mi van vele, még akkor is, ha tudja, hogy ezzel semmit sem magyaráz meg, csak fúzi az egyik hamis magyarázatot a másik után.”<sup>9</sup> Az egyéni okok helyett – a színpadi összeomlás, Axler feleségének elköltözése a színész válságának közepeparton, a válás – a regény leginkább nyelvileg tematizálja az időskori krónikus depresszió okait, tulajdonképpen az öregedést magát. Ahogyan Abell megjegyzi:

Roth ügyesen idézi meg a hanyatló létezés entrópiáját: „lassabb a beszédem, lassabb a memóriám”. Az öregséget pusztán a lelassulás felgyorsulásaként is felfoghatjuk, és Roth arra próbál összpontosítani, hogy mi van akkor, ha az élet folytatódik, de elfogy az életerő. A *Kiegészés* rövid, de súlyos – és fontos regény „a végről”:

<sup>4</sup> Stephen Abell: *The Humbling* by Philip Roth, *The Telegraph* 2009. október 23. [web]. Az első fejezet címe, a „Ritka lég” utalás Shakespeare *A vihar* című darabjának első jelenetére a negyedik felvonásból, melyben Prospero véget vet a szellemek játéknak, s akik eloszolva „már léggé váltak, pusztá ritka léggé” (Nádasdy Ádám fordítása).

<sup>5</sup> Philip Roth: *Kiegészés*. Fordította: Nemes Anna. Budapest, Európa, 2010, 7.

<sup>6</sup> Uo., 11. Ezzel összhangban a színház-élet metaforáját megerősítendő, Axler saját színpadi karrierjének kezdetét úgy jellemzi, hogy „[a]ztán egyszer színházi levegőt szívtam. Hirtelen a színpadon kezdtem el élni, színész módra lélegezni.” (Roth: *Kiegészés*, 31.)

<sup>7</sup> Ezt a hangsúlyeltolódást erősíti a kötet magyar kiadásának nemzetközi mintát követő borítója is, melyen a színházi deszkákra eső reflektorfény (melynek középpontjában nem áll színész) rávetül a regény magyar címére és a szerző nevére, átjárást sugallva ezzel Axler „színpadi hiánya” és Roth lehetséges alkotói válsága között.

<sup>8</sup> Roth: *Kiegészés*, 14.

<sup>9</sup> Uo., 15.

hogy hogyan lesz az igenévből [participle] (a vég elérésének folyamatából) főnév [noun] (maga a vég)."<sup>10</sup>

Véleményem szerint ez az elmozdulás az igenévtől a főnévbe, vagy még pontosabban a főnévből az igenéven át a főnévbe (siker – bukás/kiégés – vég), illetve a folyamat nyelvi leképezése adja Roth regényének lényegét, melyet a regény maga szembeállít a (posztmodern) önreflexió hiábavalóságával, ami maga is reflektál Roth a regény kulturális jelentőségének csökkenésével, a szerzői szerepvállalás megkérdőjelezésével kapcsolatos szorongásaira.<sup>11</sup> Ez a folyamat a regényben az önreflexív mozzanat kiüresedéseként jelenik meg; Rothot immár nem az okok, hanem a következmények érdeklik. Így Axler is ellenáll a terápiás folyamatnak, üresnek és hiábavalónak látja, mert csak saját helyzetének (üres) viszatükrözésére képes.

...csak ők ketten voltak a rajzteremben, meg a terapeuta, aki tiszta papírt meg egy-egy doboz színes ceruzát adott nekik, mintha óvodások volnának, és azt mondta, rajzoljanak, amit akarnak. Csak a kisasztalok meg a kisszékek hiányoznak, gondolta Axler. Hogy a terapeuta kedvében járjanak, csöndben dolgoztak egy negyedóráig, aztán megint csak a terapeuta kedvéért figyelmesen meghallgatták, mit mond a rajzokra a másik. A nő kertés házat rajzolt, ő meg önmagát, amint rajzol. – Egy olyan ember képét – felelte a terapeuta kérdésére, hogy mit rajzolt –, aki összeomlott, ezért bevonult a pszichiátriára, ott rajzterápiára jár, és a terapeuta azt mondja neki, rajzoljon valamit. – És ha címet kellene adnia a képnek, Simon, milyen címet adna neki? – Egyszerű. Azt, hogy „Mi a fenét keresek én itt?”<sup>12</sup>

A reflexív mozzanatokkal szemben *A kiégés* minimális cselekménye a Simon Axler szimbolikus és valós halála (öngyilkossága) között eltelt időszak oksági kapcsolatokat felfüggesztő vagy éppen átrító eseményeit hivatott elmesélni, s ezeknek az eseményeknek a „híhetősége” nagyban függ attól, milyen nézőpontból értelmezzük ezt a folyamatot. A narratíva maga Axler szenvtelenségét imitálva beszéli el e két halál közötti időszakot, mely Lacan szerint magának a tragédiának a zónája.<sup>13</sup> Hasonlóképpen fogalmaz maga Axler is, amikor az öngyilkosságot – a történet végét megelőlegezve – színpadi előadásként írja le a pszichiátriai intézet bentlakóinak: „– Az öngyilkosság az a szerep, amit ki-ki magának ír – mondta. – Belebújik és eljátssza. Gondosan megrendezi mindent: hol fogják megtalálni, hogyan fogják megtalálni. – Aztán hozzátette: – De előadás csak egy van.”<sup>14</sup> Az öngyilkosság szinguláris eseményével szemben áll a színházi repertoárnak az a tetemes része, mely alapvető drámai helyzetként kezeli az öngyilkosságot (amit aztán estéről estére újra és újra előadnak). Ezeket a darabokat az elbeszélő hosszan sorolja a *Hedda Gabler*től a *Sirályig* és tovább, s Axlerben felmerül, „[e]l kéne határozni, hogy újraolvassa ezeket a darabokat. Igen, minden iszonyattal nyíltan szembe kell nézni. Senki ne mondhassa, hogy nem gondolta végig.” Axlernek végig sem kell olvasnia a nagyrészt repertoárjában szereplő darabokat,

<sup>10</sup> Abell, i. m.

<sup>11</sup> Cynthia Haven: An Interview with Philip Roth: „The novelist’s obsession is with words”, *The Book Haven*, 2014. február 3. [web] Roth legerősebb kijelentése az interjúban az, hogy „két évtized múlva az irodalmi aspirációkkal rendelkező regények olvasóinak a száma a latin költészet jelenlegi olvasóiéval vetekszik majd.”

<sup>12</sup> Roth: *Kiégés*, 18.

<sup>13</sup> Erről lásd Jacques Lacan: The demand for happiness and the promise of analysis, *The Ethics of Psychoanalysis. 1959–1960. The Seminars of Jacques Lacan. Book VII*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York & London: W. W. Norton & Co., 1997, 291–301.

<sup>14</sup> Roth: *Kiégés*, 16–17.

hogy a felsorolás után közvetlenül a Lacanéhoz hasonló következtetésre jusson, miszerint „[é]rdekes, milyen gyakori a drámákban az öngyilkosság, mintha a dráma alapvető kelléke lenne, amelyet nem okvetlenül a cselekmény, hanem maga a műfaj diktál.”<sup>15</sup>

A műfaji kérdés több szinten is megjelenik a *Kiegészés*-ben. Egyrészt bár evidensen narratív szövegről beszélünk, a második, „Átalakulás” címet viselő fejezetben Simon Axler viszonya Pegeen Mike Stapleforddal színházi előzményekre nyúlik vissza: a színész együtt játszott a lány apjával és anyjával *A nyugati világ bajnoka* előadásában, s az akkor terhes Carol Stapleford – éppen Axler tanácsára – darabbéli szerepe után nevezi el születendő lányát.<sup>16</sup> Másrészt a lány és az idős színész viszonya nem nélkülözi a teátrális elemeket: szexuális életük meglehetősen szcenírozott leírása mellett Axler hathatós anyagi segítségével a tizenhét évig lesbikusként élő lány külsőleg jelentős átalakuláson megy keresztül, fiús külsejét a heteroszexuális férfitétként elvárásainak megfelelni igyekvő „nőies” megjelenésévé változtatja. A narrátor Axler szemszögéből a következőképpen fogalmazza meg ezt a helyzetet: „Ő csak abban segít, hogy Pegeen olyan nő legyen, aki öneki kell, ne pedig olyan, aki egy másik nőnek kell. Ezen fáradoznak most mind a ketten.”<sup>17</sup> Pegeen felbukkanása és kedvessége – Axlernek ad egy pohár vizet, majd vacsorát főz neki – ki-mozdítja Axlert levett kedélyállapotából, s kapcsolatuk hatására visszanyeri életkedvét és -erejét, miközben persze kétségei vannak magának a kapcsolatnak a természetét, illetve elsősorban hatalmi vonatkozásait illetően annak „performatív” aspektusai miatt. A kapcsolati dinamikát Roth elbeszélése az egyes szám harmadik személyű, nézőponti narráció révén gondosan távol tartja a saját szerzői autoritásával kapcsolatos, interjúban előszerezett hangoztatott szorongásaitól, s igyekszik mélyebb, egzisztenciális (vagy éppen egzisztencialista) felhangokkal felruházni Simon Axler történetét. Ez a tendencia leginkább a művészi ábrázolással kapcsolatos fejtegetésekben mutatható ki (mint például a színházi öngyilkosság hitelességét korábban felvető kérdésben), valamint – zsidó-amerikai szerzőről lévén szó – az etnikai marker teljes hiányában, illetve a hatalom és a szexualitás színpadias játékaiknak leírásában érhető tetten.

Ahogy arra Maren Scheurer kiváló esszéje rámutat, ezeknek a dilemmáknak a kulcsa Rothnál az, hogy a *Kiegészés* esetében a csehovi drámaiatlan színház mintázatait hívja segítségül. Ahogyan ő fogalmaz: „Roth a Csehovtól vett jelenet alkalmazása révén a narrativitás, a performanscia és a szerző életével ápoltt kapcsolatuk életművében régóta fellelhető motívumaira reflektál.” Ekképp a *Kiegészés* tétje „nem is annyira a művész hanyatlása, hanem az élet, a halál és a művészet kapcsolata fölötti bonyolult elmélkedés, valamint a színész és a történetmesélő hatalmának kérdőre vonása.”<sup>18</sup> Ezeknek a kérdéseknek a tetőpontja az, ahogyan a regény narrátora a szöveg utolsó bekezdésében minden átmenet nélkül maga mögött hagyja az immár halott Axler nézőpontját:

Amikor a takarítónő néhány nap múlva megtalálta Axler holttestét a padláson, egy kilencszavas üzenet feküdt mellette a földön: »Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics főbe lőtte magát.« A *Sírály* utolsó mondata. Véghezvitte. A színpad elismert csillaga, a kvalitásairól messze földön híres színész, akiért pályája csúcán csak úgy tódult a színházba a nép.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Uo., 32–33, 33, 33.

<sup>16</sup> Uo., 37.

<sup>17</sup> Uo., 50.

<sup>18</sup> Maren Scheurer: Philip Roth's Chekhovian Formula: Suicide and Art in *The Humbling* and *The Seagull*, *Philip Roth Studies* 12.6 (Fall 2016): 25–46, 27.

<sup>19</sup> Roth: *Kiegészés*, 102–103.

Az elbeszélő az utolsó bekezdésben arra szorítkozik, hogy rögzítse, Axler hogyan játszotta el Trepljov szerepét azzal, hogy a Csehov darabjából származó idézetet használta búcsúlevélként. Szemben a posztmodern üres önreflexivitását karikázó, korábban idézett jelenettel, az intertextuális utalás itt jelentésszerű, amennyiben a csehovi gesztus narratív megidézéséről van szó; annak jelzéséről, hogy – a regényből készült filmváltozattal szemben, ahol Simon Axlernek (és az őt megformáló Al Pacinónak) megadatik a megdicsőülés *a színpadon színre vitt* öngyilkossági jelenet révén<sup>20</sup> – a *Kiegészítés* ragaszkodik az öngyilkosság evilági, banális, narratív ábrázolásához az *elbeszélhetőség/ábrázolhatóság határain kívül*. A csehovi minta követése egyben azt is jelenti, hogy – ahogyan a *Kiegészítés* többi fontos szöveghelyén – a jelentős események mindig máshol történnek, és ahogyan az öngyilkosság esetében is, alapvető módon dacolnak a nyelvi színrevitel lehetőségével. A *Kiegészítés* megpróbál anélkül beszélni a fontos dolgokról, hogy közvetlenül *megjelenítené* őket az elbeszélésben.

A drámai színrevitel és a narratív szöveg feszültségének kiaknázásaként értelmezhető Axler kezdeti, váratlan kudarca is, az a bizonyos „prosperói pillanat”. Egyfelől a tehetség hirtelen elvesztése „az idős kor realitásának beköszöntét és a kétségbeesés eljöveteletét”<sup>21</sup> jelzi narratív módon. Ebben az értelmezésben a két esemény ok-okozati viszonya megfordul, és Axler számára – csehovi módon – lehetővé teszi, hogy a leghétköznapibb dolgok kiszámíthatóságán, performatív mivoltán, hiteltelenségén töprengjen el, amitől maga az elbeszélés is fásasztóvá válik, s elveszti drámaiságát. De elképzelhető egy másik magyarázat is: hogy Axler váratlan színpadi összeomlása annak tudható be, hogy Prospero szerepén keresztül a dráma végre betör az életébe, s mivel korábbi élete javarészt problémamentesnek bizonyult, a szerep addig soha nem látott módon hat ki lelki- és kedélyállapotára. Ez utóbbi értelmezés sem áll távol a csehovi formulától, amennyiben az ok-okozati viszony elemeinek felcserélése érdemben nem befolyásolja az eredményt, Axler történetének banalitását, mely a regényben a nőkhöz fűződő kapcsolatában jelenik meg.

Korábban esett már szó Axler feleségének az ő történetével párhuzamosan futó drámájáról, de hasonlóan tragikus események szervezik Sybil van Buren élettörténetét, akivel a színész a Hammerton klinikán ismerkedik meg, s akinek tette adja meg a végső lökést Axlernek, hogy végezni tudjon magával; a nő összeszedi magát, és kiskorú lányukat molesztáló férjét hidegvérrel lelövi, a hír pedig érzékenyen érinti a színészt.

Sybil van Buren lett a bátorság mércéje. Axler csak hajtogatta magában a cselekvésre ösztökélő receptet, mintha egy-két egyszerű szó rá tudná bírni, hogy véghezvigye a létező legirrealisabb dolgot: *ha ő meg tudta tenni azt, én meg tudom tenni ezt, ha ő meg tudta tenni azt... míg végül eszébe nem jutott: úgy kéne tennie, mintha egy színdarabban lenne öngyilkos.*<sup>22</sup>

Vagyis ahogyan Axler felesége, Victoria, úgy Sybil van Buren is a gyerekével van elsősorban elfoglalva, már akkor is, amikor korábban a klinikán Axlert kéri meg a gyilkosság végrehajtására.<sup>23</sup> A kritikák azonban nem is Axler felesége vagy éppen Sybil van Buren kapcsán kárhoztatják a *Kiegészítést*, hanem Pegeen Mike Stapleton és szeretői ábrázolása miatt. A regény nemi szerepeket illető ábrázolásával az lenne a probléma, hogy – ahogyan

<sup>20</sup> Barry Levinson (rend.): *Az utolsó felvonás*. Ambi Pictures, Hammerton Productions, Stonelock Pictures, 2015. [film] A filmváltozat nem csehovi, hanem shakespeare-i megoldást alkalmaz az öngyilkosság színrevitelekor: az Axlert alakító Al Pacino színésztársai teljes megrökönyödésére és a közönség kitérő tapsvihara közepette végez magával a *Lear király* címszerepében.

<sup>21</sup> Scheurer: Philip Roth's Chekhovian Formula, 34.

<sup>22</sup> Roth: *Kiegészítés*, 102.

<sup>23</sup> Uo., 22, 35. A regény nemcsak anyaként ábrázolja Sybil van Burent, hanem beszélgetéseiket Axlerrel „apa és lánya” viszonyának mintájára írja le az elbeszélő. Uo., 18.

Harrison fogalmaz – az olvasót a szöveg „cinkossá tenné abban az elképzelésben, miszerint egy lesbikus pusztán klisék halmaza lehet”.<sup>24</sup> Ennek az értékelésnek azonban ellentmondanak Pegeen korábbi szeretői, a Prescott Főiskolára őt szerződötető és rabjává váló dékán, Louise, illetve a férfvá válás útjára lépett Priscilla, Pegeen első élettársa. Ha valami, akkor Pegeen alakja az, ami elgondolkodtató, hiszen őt – kora és Axlerrel folytatott szexuális viszonya ellenére – a történet gyerekesnek és, elsősorban szüleihez fűződő viszonya révén, hangsúlyosan gyerekként mutatja be. Pegeen éretlensége elsősorban szélességként és ezek kiéléseként, afféle acting-outként jelentkezik Axlerrel folytatott szexuális viszonyában, szemben a klinikai betegek passzivitásával. A lelki betegséget a regény úgy mutatja be, mintha a klinikán a dráma szövegtanulási folyamata, vagy éppen próbája zajlana:

[m]indenki [...] méla csöndben ült, belül feszülten, s magában – a bulvár lélekgyógyászat, az útszéli trágárság, a keresztény szenvedéstörténet vagy a paranoia szókinccsével – elpróbálta a drámairodalom ősi témáit: a vérfertőzést, az árulást, az igazságtalanságot, a kegyetlenséget, a bosszút, a féltékenységet, a rivalizálást, a vágyat, a veszteséget, a megszégyenülést és a gyászt.<sup>25</sup>

A pszichiátriai betegek – és az amerikai kultúra – túlzó módon narrativizáló és pszichológizáló irányultságával szemben Pegeen alakja a cselekvésről, a performativitásról szól, legyen szó külsejének (öltözékének, hajviseletének) átalakításáról<sup>26</sup> vagy Axlerrel (és másokkal) folytatott szexuális játékaikról.

Pegeen játszmáit – még a legintimebbeket is – a regény hatalmi természetűként ábrázolja, melyből nem hiányzik sem az átélés, sem pedig az előre kiterveltség mozzanata: Pegeen azt a szerepet viszi, amit Axler immár képtelen, viszonyuk pedig az ebből adódó hatalmi aszimmetriára épül. Ennek az egyenlőtlenségnek talán a legszemléletesebb példája az, amikor szexuális együttlétükbe lép egy harmadik fél, s vágyaikat ő kezdi meghatározni, viszonyukat pedig átírja a jelenléte. Ilyen harmadik szereplő Louise, kinek figyelmeztetését, miszerint Pegeen „vakmerő”, „roppant könyörtelen, roppant szívtelen, végtelenül önző és végtelenül amorális”, Axler nem tudja komolyan venni, s találkozássukkor a figyelmeztetést a nő szexuális lényére tett utalással oldja, amikor „vörös valkürnek” nevezi őt, akit később Pegeennel való szexuális együttlétük során is felidéz.<sup>27</sup> A kapcsolatok áttételei tovább bonyolódnak, amikor fény derül arra, hogy Pegeen Axler minden igyekezete ellenére nem szakított lesbikus vonzódásaival. A jelenetet hosszabban idézem, mert a cselekmény számos pontját összekötve az egyik lehetséges magyarázatát adja Axler öngyilkosságának a regény végén. A jelenet értelmezése arra is rávilágít, hogy amire a kritikusok „elcsépelte férfifantáziaként”, sértő „nemi szerep-ábrázolásaként” hivatkoznak, az tulajdonképpen nem más, mint a jelentőségét veszített fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfi narcisztikus lelki ökonómiájának kivetülése, ami – hatalmától megfosztva – történetének lehetséges lezárását, a szimbolikus és valós halál pillanatának fantazmagórikus egyesülését keresi.

Axler együttlétük során értesül arról, hogy Pegeen kapcsolatuk kezdete óta kétszer is alkalmi lesbikus kalandba bonyolódott, s a következőképpen reagál a lány védekezésére, miszerint „nem előre megfontoltan csinálta”:

<sup>24</sup> Harrison, i. m.

<sup>25</sup> Roth: *Kiégés*, 18.

<sup>26</sup> Erről és Axlerben keltett hatásáról szól a regény teljes második fejezete, mely „Az átalakulás” címet viseli. Roth: *Kiégés*, 36–67.

<sup>27</sup> Uo., 62, 65, 67.

– Talán megmondhatnád, Pegeen Mike – mondta Axler, önkéntelenül abban az ír tájszólásban, amelyet azóta nem beszélt, hogy *A nyugati világ bajnoká*-ban játszott –, ha az a terved, hogy folytatod. Jobban örülnék, ha nem – tette hozzá, miközben tudta, reménytelenül kapaszkodik, hogy megtartsa magának, tudta, hogy eddigi buzgalma nevetséges volt, s megpróbálta érzelmeit az ír tájszólás mögé rejteni. – Mondom, egyáltalán nem gondoltam ki előre – s aztán, vagy mert rátört a vágy, vagy mert el akarta hallgattatni a férfit, tövig szájába vette a farkát, miközben pillantásával rendületlenül a sajátját [dildóját] búvólta, amitől Axler reményvesztettsége, a tudat, hogy ez a viszony csak múló szeszély, hogy Pegeen története alakíthatatlan, Pegeen elérhetetlen, s hogy Axler csak újabb bajt hoz saját fejére, lassan enyhülni kezdett. E kombináció bizarrsága sokakat taszított volna. Csakhogy épp ez a bizarrság volt olyan izgalmas. De a rettegés is megmaradt, a rettegés attól, hogy visszakerül a teljes megsemmisülésbe. A rettegés attól, hogy ő lesz a következő Louise, a szemrehányó, bosszúszomjas ex.<sup>28</sup>

Axler törekvése, hogy „összekapcsolja személyiségét, életét és a szerepet, amit játszik”,<sup>29</sup> ebben a jelenetben karrierje elejére viszi őt vissza, *A nyugati világ bajnoka* előadásához, melyben Pegeen anyjával szerepelt együtt, aki – miközben lánya Axler szeretője lett – saját nőiségét úgy igyekszik megtapasztalni, hogy az Axler által Pegeennek vásárolt ruhákat vesz maga is, és saját nőiségét lánya kinézete alapján fazonírozza újra – s erről a lány be is számol a színésznek. Vagyis miközben Axler vágyakozik Pegeenre és rivalizál a lánnyal, addig retteg attól, hogy „[h]a Pegeen egyszer csak az anyja szemével kezdi látni őt, akkor úgyis mindegy lesz, mit mond, mit csinál”, s hogy Pegeen szemléletváltása a kapcsolatuk végét jelenti majd. Axler visszatalálása karrierje kezdetének szerepéhez és Pegeenhez fűződő viszonya „Az utolsó felvonás” címet viselő fejezetben már a téveszmék birodalmába kalauzolja a színészt, aki immár gyereket szeretne a lánytól, aki – mint utóbb kiderül – mindeközben az elköltözésen fáradozik.<sup>30</sup> A fentebb idézett jelenetnek éppen az a jelentősége, hogy benne Axler „önkéntelen” szerepjátéka és a két nő alakjának hasonlósága révén egymásra vetül a múlt és a jelen: a korábban *A nyugati világ bajnoká*-ban Pegeen szerepét játszó, és lányával, Pegeennel terhes Carol Stapleford alakja, valamint Pegeené, aki az anyja szerepét is meghatározó vizuális ikonná válik annak révén, hogy segít anyjának úgy öltözni, ahogyan Axler öltözteti őt.

Mindezek fényében az a jelentéktelennek tűnő körülmény, hogy Simon Axler öngyilkosságához az erőt a lányukat szexuálisan bántalmazó férje ellen előre megfontolt gyilkosságot végrehajtó Sybil van Buren tettéből meríti, arra utal, hogy a színész öngyilkosságának banális, szintéren kívüli színrevitele egy incesztuózus fantáziára kirótt büntetésként értelmeződik a képzeletében, melynek révén lehetősége nyílik egy élettörténetét és egy drámai alaphelyzetet összekapcsoló szerep eljátszására. Az, hogy az öngyilkosság – csehovi mintát követve – a színpad mögött történik meg, s az elbeszélés csak beszámol a holttest megtalálásáról és a búcsúlevél tartalmáról, azt jelzi, hogy „Csehov lefojtott színházi meséje talán nem azért búvólta el Rothot, mert saját elhallgatását hirdeti, hanem mert a színházat a reflexió és a narratívítás irányába viszi el”.<sup>31</sup> Ha ehhez azt is hozzávesszük, hogy az utolsó előtti regény Rothnak az irodalom válságáról és saját, fehér, középosztálybeli, heteroszexuális szerzőként való jelentőségéről is szól, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy a *Kiegészítés* megírása éppúgy alázatos lelki folyamat lehetett, mint ahogy a szöveg olvasása is az kellene, hogy legyen.

<sup>28</sup> Uo., 70–71.

<sup>29</sup> Scheurer, i. m., 31.

<sup>30</sup> Roth: *Kiegészítés*, 95, 101.

<sup>31</sup> Scheurer, i. m., 37.