

Mikó Krisztina

„Egy régi udvarház utolsó gazdája”

THASSY JENŐ: VESZÉLYES VIDÉK; HÁTRAARC

„Idegen helyen ébredve az ember föltérképezi környezetét: itt a fal, amott az ablak, a kinti sötétet időnként villamok fénye töri meg...” – „A hófehér halottaskocsi megindult a határ felé, negyvenhatban, Mikulás napján, déltájban.” Ezek Thassy Jenő Hátraarc című memoárkötetének kezdő, illetve záró sorai. Amit pedig keretbe foglalnak, méghozzá oly módon, hogy a könyv első mondata a kötet lezárása után szinte visszatérő zenei motívumra emlékeztetően lehet majd egy következő memoár kezdő passzusa is, az két végzetes esztendő, 1945 és 1946 története, melynek végén Thassy Jenő a „halottaskocsi” egyik utasaként arra kényszerült, hogy a születése óta „veszélyes vidékről” „hátraarccal” távozzon.

Thassy pontosan öt évtizeddel később emlékiratai első kötetével, a Veszélyes vidékkel íróként tért vissza Magyarországra. 1999-ben pedig már műve folytatását adta az olvasók kezébe. Mivel a két könyv az alkotó portréján túl a „veszélyes vidék” negyedszázados történelmi tablóját nem csupán időben, hanem szemléleti összetevőit tekintve is tovább árnyalja, közös történetként való elemzésük elkerülhetetlen. Továbbá a művek etikai és esztétikai minősége szinte kínálja a tallózást az önéletírás műfajelméleti kérdései körül is. Az önéletírást ugyanis az irodalomtörténeti összefoglaló rendszerek éppoly nehezen fogadták és fogadják be önálló műfajként, mint „testvérét”, az esszét. Irodalomelméleti szempontból azonos a „bűnük”: szellemi kísérletként a művészetek közé sorolhatók. Amennyiben tehát – Lukács György alapján – abból indulunk ki, hogy az esszé olyan „intellektuális poéma”, melynek íróját mindössze „fogalmi ihlete” különbözteti meg „érzéki ihletű” alkotótársaitól, megállapíthatjuk, hogy esszé és önéletírás különbsége is annyi csupán, amennyit Lukács az intellektuális poéma és egy költői műalkotás között feltételez.¹ A fogalmi és az érzéki ihlet differenciálódása egyik műfaj kreatív-mimetikus jellegén sem ejt csorbát. Lukács egyébként Montaigne-t követve mindezek bizonyítására a festészetből vette az analógiát, így oldva fel a különbséget a kísérlet „paradoxona” és a képmás paradoxona között. Mindezek alapján pedig úgy ítélkezett, hogy az élő ember vonásaival való hasonlóságért folytatott kettős küzdelem egyrészt abban az értelemben paradox, hogy olyan áttételes igazságért harcol, amit „egy emberből vagy korból vagy formából kilátott valaki, és a látás és a munka intenzív erejétől fog csak függeni, felkeltik-e... a róla írottak az ő életének illúzióját.” Másrészt viszont azért paradox, mert „a költészet annak élet-illúzióját kelti fel, akit megalkotott, és nem képzelhető el semmi, amihez életét mérni lehetne.”

A fentiekből következik, hogy ez a műfajelmélet a „formába növés” azon egyedüli pillanatát rögzítette, amikor az élmények formaként, azaz önálló műalkotásként élhettek tovább. A forma e kiterjesztett értelmezésével ez az esztétikai rendszer nem kevesebbet tett, mint műfaj-értéket adott a gondolkodás folyamatának tükörképeként definiálható alkotásoknak. Így a vizsgálódás akkori tárgyát képező „kísérletnek”, vagyis az esszének, s ezen keresztül minden egyéb olyan műtípusnak, mely megfelelt az így kialakított logikai képletnek.

Nem kétséges, hogy a kötetként önmagát reprezentáló önéletírás műfajként legközelebb a

kísérlethez, tehát az esszéhez áll, s nem csupán azért, mert éppoly nehéz „kész fogalmi edények közé szorítani”, mint a képlékenysége okán szinte műfajhatárok fölé emelkedő esszét, hanem mert az önéletírásban megjelenő önarckép egyedülállóan bonyolult alkotói portré arról a művésztől, aki modellje is önmagának. Az önéletírást azonban teljességgel mégsem tekinthetjük az önarckép – azaz a két idősíkból megfestett és mindvégig egy bizonyos nézőpontot követő műalkotás – irodalmi megfelelőjének. Legfőképpen azért nem, mert a jelen egy pillanatát megragadó festővel ellentétben az önéletírás szerzője már műve megkezdésének pillanatában pontosan tudja, hogy ez a „pillanat”, a jelene nemcsak alapvetően különbözik múltjától, de a jövőben sem fog megisméltódní. Ebből következően azt is tudja, hogy amit írásával fel tud idézni, az nem maga a múlt, hanem annak szellemi jelenlétté transzponálódott változata. Ami a jelen egy szegmentumának művészetét az idő folyamatát ábrázolni képes művésztársával mégis összeköti, az a különös emlékező technika, melynek segítségével az önéletírás szerzője, aki egyben „önmaga történésze”² is, meg tudja komponálni azt a portrét, melyet egyszerre írva és önmagának „modellt ülve” végül hiteles-kritikus önarcképként kíván az utókorra hagyni. Bizonyítani látszik ezt az is, hogy az önéletírásban a felelevenített múlt és a narratív szituáció jelene az időhatárokat feloldó közös történetté válás ama ritka kegyelmi állapotáért küzd, melyben az író számára feloldódhat a különbség valós élete és annak elbeszélte története között.

Aligha kétséges, hogy a műfaj e folyamat megvalósítása érdekében őrizte meg minden időben kreatív-mimetikus jellegét is, hiszen valamennyi önéletírás szerzője önmaga, és egy másik személy is abban a történetben, melynek a múlt „színpadán” főhőse volt, az idősíkváltás következtében azonban a hajdan volt alteregónál többet tudó elbeszélőjévé lett.

Az önéletírás műfajelméleti besorolásának lehetőségét nem könnyíti meg, hogy a múlt színpadán játszó személyek egy olyan színmű szereplői, melyet – miként azt Northrop Frye megállapította³ – képzeletbeli dialógusok alakítanak műgésszé. Másrészt viszont, mivel ugyanezt az önéletírást lényegében a főhős megélt élményei formálják meg, Frye-t követve prózafikcióként is definiálhatjuk azt. Ezzel pedig az önéletírás kapcsolattörténetébe, miként az esszéébe is, belép egy újabb műfaj, a regény, mégpedig annak nem is egy változata. Legfőképpen azonban a 20. századi formák, mivel a mechanikus idő felbontására vonatkozó törekvésekben regény- és önéletíró számára, sőt az esszéíró számára is egy volt a mester: Henri Bergson.

Az emlékiró, egyszerre lévén középponti hőse és önmagát távolképben is láttatni képes narrátora történetének, újraéli azt, ami egyszer már megtörtént vele, bizonyítva: „mai énje” alatt ott él, módosít és módosul a tegnapi, a kettő egybefonódik, és együtt vár új tapasztalatokra.⁴ Azaz egy újabb idősíkra: a jövőre, mely nem fogja megszüntetni az író-alteregő és az elbeszélő-alteregő kettős énje közötti szakadást, melynek következtében az írott szövegben mindkét „én” tulajdonképpen az „ő” szerepét tölt be. Méghozzá oly módon, hogy – miként azt Jacques Derrida megállapította – ez az Én önmagában nem jelenti a szövegben írójának a narratívban való tényleges megjelenését.⁵ Még annak ellenére sem, hogy az önéletíró helyzete egyedülálló abban az értelemben is, hogy saját életfolyamának ő az egyetlen olyan tanúja, aki igazolni is tudja hivatkozásai autentikus voltát.

Mindezek alapján nem lehet kétséges, hogy az önéletírás művészet, az önvizsgálat művészete.

Önálló műfaj is tehát, mely kiállja az esztétikai rendszerekbe sorolás minden próbáját. Még azt is, amit műfajként írójára kiró. Ő ugyanis az önvizsgálatot, azaz műve lezárását követően nemcsak önmaga, hanem olvasói előtt is „más”, olyan emberként jelenik meg újra, aki azt is tudja, hogy a létezés folyamata és az írás aktusa által együttesen formált s ezáltal folyamatosan az ontológiai jelenbe transzponált arcképének minden időben a véglegesen be nem fejezhető műalkotások sorát kell bővítenie.

Mindebből kitűnik, hogy az önéletírásban ontológiai szempontból az életnek egyetlen idősíkjá létezik: a folyamatos jelen. Amennyiben viszont azt is elfogadjuk, amit előbb a prousti, később pedig egyrészt a Thomas Mann-i regényfolyam – közülük is elsősorban a József-tetralógia –, másrészt T. S. Eliot bizonyított, hogy minden idősík egyszerre van jelen az ember életében, akkor elméletileg igaz az is, hogy ezek az idősíkok vissza is fordíthatók. E folyamat, az idő visszaszerzése érdekében formálódik műegésszé az önéletírás, az író egy életszakaszának retrospektív története. Ugyanakkor azonban a flexibilissé vált idő az önéletírások egy bizonyos típusa számára lehetőséget ad arra is, hogy azokban az idő adott esetben visszafordíthatatlanul örökké múlttá vagy örökké jelenné transzponálódjék. E folyamat lejátszódásához nem kell más, mint az, hogy az író saját emlékezetét olyan értelemben használja kreatívan, hogy az művében vagy teljesen megsemmisüljön – miként az például Paul Valéry Cahiers-jeiben történik –, vagy hogy ugyanez az alkotói emlékezet – mint erről William Butler Yeats többkötetnyi memoárja tanúskodik – az olvasó számára felismerhetetlen maradjon.⁶

Az alkotói tudat világméretűvé tágítása következtében a látszat az, hogy e két emlékirattípus a történetiséget éppúgy felszámolja önmagában, mint az idősíkok játékát. Mivel azonban alapjában véve ezek is fejlődésre – igaz, „csak” az egyéni tudat fejlődésére épülnek – e folyamatnak éppúgy tárgya az idő és a történelem, mint a létezés folytonosságát valló hérakleitoszi memoárnak. Másrészt viszont, mivel a világméretűvé tágított tudat törvényszerűségei szerint nincs „előbb” és „utóbb”, mely úgy győzi le a múltat, hogy megrajzolhassa a jövő körvonalait is, a műfaj fejlődéstörténetének törvényszerű fejezete az a „tisztá tudatra” épülő, „tisztá” memoártípus, melynek látszólag semmiféle történeti, biográfiai vagy narratív tartalma nincs.

Kitűnik tehát, hogy amennyiben az író számára biztosítja az alkotás és a visszatekintés egyidejűségének azon egyedülálló pozícióját, melyben az író akkor vághatja el emlékezetének Ariadné-fonalát, amikor az megítélése szerint műve esztétikai minősége szempontjából a legmegfelelőbb pillanathoz érkezett el. Az alkotás és a visszatekintés ekként teremtett egyidejűsége azonban megzavarhatja a valóság illúzióját felkeltő prózanarratívához szokott olvasó viszonyát az önéletírás valóságábrázolásához. Az önéletírás szerzője ugyanis minden esetben azt szándékozik bizonyítani, hogy művében a valószerű szerepét a tényszerű ábrázolásé váltja fel. Ezen szándéka meg is egyezik az olvasónak az önéletírással szembeni kíváncsiságával. Minthogy azonban az önéletírás egy emlékezet önéletrajzává alakul át, melyben az elbeszélő nem lehet többé azonos az elbeszélte történetnek az önéletírás tárgyaként megjelenített hősével, a múltja restaurálásával saját hasonlatossága megalkotására törekvő írótól aligha várható el, hogy egy-egy idősík felidézése során olyan értelemben legyen objektív, akár egy történet jegyzőkönyve.

Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a létezés folyamatának áttekintése éppúgy formai

keretekhez is kötött, mint bármely egyéb műalkotás. E tekintetben a többi műfajok és az önéletírás különbsége annyi csupán, hogy az utóbbi formai elemei mindvégig alá vannak rendelve az író emlékezetének. Szembe kell nézni azonban azzal is, hogy ez az Ariadné-fonal mindaddig a háttérből irányítja az író, ameddig világossá nem válik számára, hogy a hajdan volt tényeket tudata immár egy feltűnően más dimenzióban, a jelen részévé lett s így a kezdet és a vég közös történetiségét bizonyító emlékezet szférájában őrzi tovább.

A fenti áttekintés alapján bizonyos, hogy Thassy Jenő kétkötetnyi önéletírása „egyszerű képlet” abban az értelemben, hogy a létezés folyamatára épülő emlékiratok ama típusába tartoznak, melyeknek drámaiságát a „nem lépünk kétszer ugyanabba a folyóba” hérakleitoszi metaforája bontakoztatja ki. Erre utal mind a Veszélyes vidéknek, mind a Hátraarcnak már a kezdete is. A Veszélyes vidék ugyanis tulajdonképpen még szerzőjének születése előtt, 1919 őszén kezdődik Dél-Magyarországon, a trianoni határok megvonása előtt, egy görög sorstragédiára emlékeztető jelenettel. A szerző történelmi magyar családok közé tartozó földbirtokos apját négyéves bátyjával együtt garázdálkodó szerb katonák megölik, az ugyancsak megsebesített, második gyermekét váró anya azonban szinte csodával határos módon életben marad. Ez Thassy Jenő születésének nem mindennapi előtörténete. Nem mindennapi azonban az sem, hogy egy emberélet első negyedszázadának eseményeiből kitelik egy önéletírás első, vaskos kötete. Még akkor sem, ha ez a negyedszázad több szempontból is a 20. századi magyar történelem egyik legdrámaibb korszaka, hiszen ezalatt bukott meg a Horthy-korszak, s ezalatt lépett háborúba Németország és a nemzetiszocializmus oldalán Magyarország. Amikor pedig lezárul a kötet, a kicsiny ország Németország, a Szovjetunió és a szövetségesek háborújában már eszmeáramlatok küzdelmének színtere is. Az azonban már Thassy Jenő könyve, azaz a történelmi folyamat kezdetén kiderül, hogy a történelmi magyar családok többsége sem a Horthy-rendszer folyamatával, sem a nemzetiszocializmus ideológiájával azonosulni nem kívánt. Etikai vizsgát tett azonban hagyományszeretetből, a szó jó értelmében vett lovagiasságból és humanizmusból is. Ezt tette a fiatal, huszonnégy éves korára főhadnagy Thassy Jenő is, nem egy ludovikás tisztársával együtt. Ahelyett, hogy az osztályához tartozó fiatalok tipikus katonatiszti karrierjét egyengette volna.

Bármennyire paradoxul hangzik is, de mindebből következik, hogy Thassy Jenő visszaemlékezését az első, tragikus passzusok után szinte észrevétlenül egy kalandregénybe „lépteti át”, így hozva létre azt a lenyűgöző korszak-karakterisztikát, mely műegészsként mind a Veszélyes vidéknek, mind pedig a későbbi Hátraarcnak leglényegesebb esztétikai ismertetőjegye. Az alkotói szándék szerint így teremtett „kalandregény” sok, a legklasszikusabb elődök műveivel azonos vonást őriz, hiszen középponti hőse – a jelen esetben Thassy Jenő maga – éppúgy lineárisan egymásra épülő kalandok sorozatát éli meg, mint századokkal korábbi picaro elődei. Minthogy azonban az eltűnt idő újraidézése már a jelen egy bizonyos, az alkotói célkitűzéseknek alárendelt nézőpontjából történik, Thassy Jenő nem tudja, nem is tudhatja felszámolni azt a hiátust, mely alkotó önmaga és a történetben megjelenített énje között feszül. Az írás folyamatának narrátorként való irányításával ugyanis önmaga bizonyítja, hogy elbeszélő énjének és a történetben epikus hősként megjelenített énjének személyisége nem azonos.

Thassy így született „kalandregényeinek” cselekményét többen irányítják: mindenekelőtt és elsősorban a tragikus módon özvegyen maradt anyja, és távolabbról az az orvos, aki a gyermek Thassy Jenőt sebesült anyjával együtt megmentette. Neki, Kapolyi doktornak később úgyszintén tragikusan fontos szerepe lesz Thassy Jenő etikai tartásának formálásában. Egyelőre azonban, az emlékfolyam első részében, még mindketten, az anyja is és az orvos is mindent megtesznek azért, hogy a vidéket, melybe beleszületett, legalább a visszaemlékezés gyermek hőse ne tekintse „veszélyesnek”. Ezzel egy időben azonban megkezdik a felkészítés „hadműveletét”, hiszen már a történet elbeszélésének kezdetén tudott, hogy a trianoni határok rendezése kiterjedt a drávatamási udvarházra és a Thassy-birtokra is, melyből mindössze háromszáz hold maradt a gyermeke érdekében gazdálkodni is megtanuló anyja, azaz a család kezén. Mindez azonban csak ideig-óráig odázza el a feltartóztathatatlant: „egy család alkonyát”, azaz az osztályból való kihullás veszélyét. Ezért jut Thassy Jenő az elegáns pécsi, majd kalocsai jezsuita gimnáziumból a Ludovikára, ahol apja érdemeire való tekintettel taníttatásának költségeit az állam fedezi.

Az emlékiratok évtizedekkel e megpróbáltatások után születtek, egyrészt sok további keserű tapasztalat és csalódás összegzéseként, másrészt pedig az önéletírás egy újabb műfajelméleti problémájára figyelmeztetve. Arra ugyanis, hogy mivel a visszaemlékezés szerzője önarcképének „objektív” megformálására törekszik, a „tárgyilagosság” érdekében a művében ábrázolt valóságot – azaz „kalandregénye” cselekményét – éppúgy megformálja, módosítja és finomítja, miként azt önportréja megrajzolásakor teszi. Ezzel pedig a legfontosabbat: az önéletírás mint műfaj ténszerűségének kérdését veti fel, hiszen a múlt újraidézése alárendelt helyzetbe kerül abban a narratívban, mely alkotója jelen – azaz az írás idején érvényes – identitását mutatja be. E folyamat lejátszódik Thassy Jenő köteteiben is, hiszen nemegyszer érhető tetten, hogy „mai” énjének tényismerete és tapasztalatai alapján ítéli meg ifjúkori önmaga döntéseit. Azt azonban az első pillanattól nemcsak kristálytisztán látja, hanem láttatja is, hogy a Horthy-rendszer német orientációja az ország jövőjének sorsát is előre eldöntötte. Utaltunk azonban már arra, hogy Thassy műveiből már a kezdet kezdetén világosan kitűnik: a történelmi arisztokrácia legjava sem a német orientációval, sem a prefasiszta Gömbös-kormány eszmekörével nemcsak nem azonosult, hanem mindkettővel szemben egy szinte „baloldali” eszmerendszert képviselt. Ez a magyarázata annak, hogy osztálya „humánus becsületmentésének” reményében és fiatalsága világmegváltó romantikájának jogán Thassy Jenő gyermekkorától óta legmeghittebb barátjával és tisztjával, Görgey Guidóval együtt a Ludovika elvégzése után szinte azonnal az ellenálláshoz kapcsolódott. Mindkettejük döntéséhez a családi háttérén kívül hozzájárult a korai jezsuita neveltetés etikája és az atyai barát, a baranyai zsidó földbirtokos és parlamenti képviselő báró Biedermann Imre „tanítványaira” átörökölt országmentő küldetéstudata is. Thassy Jenő választásának azonban volt egy rendkívül mély, szintén már jelzett érzelmi indítéka is. Az ugyanis, hogy az életét megmentő és sorsát továbbra is figyelemmel kísérő, már idézett Kapolyi doktor haláltáborba hurcolása előtt, a barcsi zsinagógából kétségbeesett levélben kérte egykori védencét arra, hogy viszonzza azt a cselekedetét, amit annak idején számára nem pusztán az orvosi etika tett kötelezővé. A zsinagógában az idős doktorral és feleségével töltött éjszaka Thassy Jenő etikáját életre szólóan határozta meg, hiszen fiatal emberként először szembesült azzal az elvetemült, nemcsak fizikai, hanem szellemi brutalitással is, mely a „veszélyes vidéken” az ő köreiben addig ismeretlen jelenség volt. Akkor törleszthetetlen adóssága talán máig nyomasztja őt. Az viszont bizonyos, hogy dr. Kapolyi jelképpé nőtt alakja ma is jelen van Thassy Jenő

minden választásában. Jelen van azonban első, kassai ezredparancsnoka, a rendkívüli kultúrájú Nagy Jenő is, aki életével fizetett a „mentsük, ami menthető” elméletének és gyakorlatának vállalásáért. S aki mellett hadbíróági tárgyalásán egyedül segédtisztje, Thassy Jenő tanúskodott. Látható tehát, hogy a személyiségformáló hatásokat illetően Thassy Jenőnek szerencséje volt. Szerencséje volt akkor is, amikor előbb tényleges betegként, később pedig önmagát szabadságolva az Alkotás utcai 11. Helyőrségi Kórházba került. E kórház orvosainak, ápolószemélyzetének és beosztott karpaszományosainak többsége ugyanis – több visszaemlékezés utalt már erre – Leitner Ferenc orvosezredes vezetésével üldözöttek százait fogadta be, tehát nem csak a szó orvosi értelmében mentett meg embereket. E kórház káplánja volt a miséiben a legmakacsabb ellenállásra buzdító, később tragikus sorsú Kálló Ferenc, s szinte legendája van már annak is, hogy itt „kezelték” többek között Gyergyai Albertet és Karinthy Ferencet, s innen indult el az adott pillanatban éppen valóban beteg Thassy Jenő helyett Szerb Antal megmentésére – miként az az esszéíró egyik utolsó levelében olvasható – „az Úristen szárnyas angyala”, Görgey Guido. (Nem Thassyn és Görgeyn, hanem Szerb Antalról múlt, hogy ez az akció nem járt sikerrel.) Az embermentést tekintették azonban legfontosabb etikai kötelességüknek azok a jezsuiták is, akik élén a később szintén tragikus véget ért Reyle Jakab páter állt. A tabló arisztokratákkal, földbirtokosokkal, sőt még angyal földi „nehézfűkkel” is kiegészül. Valamennyien megérdemlik, hogy nevük ne csak Thassy könyvében véssék emlékműbe.

Ami a jellemformáló személyiségeket és a velük kapcsolatos szerencsét illeti, Thassy Jenő kétségkívül a kiváltságosok közé tartozott attól a pillanattól, hogy jó sorsa már a pécsi jezsuitáknál Görgey Guidóval és annak családjával, mindenekelőtt Görgey Guido madonnaarcú és kivételes jellemű anyjával, a későbbi szerzőt negyedik fiának tekintő Görgey Frederikával hozta össze. Ha Thassy Jenő történelmi tablójának mindkét kötetéből kiragyg egy arckép, az ezé a minden történelmi kor minden nehézségén remek gyakorlati érzékkel túllépő és senkiéhez sem hasonlítható etikai tartású, rendkívüli asszonyé. Aki családja tagjaiból egész ellenállási mozgalmat szervezett, fiainak zsidó kishúgot „szerzett”, vagy az egész, természetesen szintén zsidó tulajdonú szomszéd ház védelmét biztosította negyedik „fiával”, Thassy Jenővel. Mindezt oly természetességgel és magától értetődően tette, hogy rendelkezéseivel szemben ellenérvnek helye soha nem volt.

A világháború éveiben ezek voltak Thassy Jenő és baráti köre tényleges „iskolái”. Ők maguk nem adtak időt maguknak arra, hogy észrevegyék, az ostrom idejére valóban mennyire „veszélyes vidék” lett Budapest. Életeket mentettek, s ezzel önbecsületüket is megmentették. Még lélegzethez sem juthattak, máris egy új – ezúttal azonban Hátraarc című – történelmi tragédia szereplői lettek.

Erről szól Thassy Jenő visszaemlékezéseinek már a Veszélyes vidék epilógusában jelzett második kötete. A tragédia főhősei ugyanazon személyek: a Görgey család tagjai, Thassy Jenő és családja, a jezsuiták és Leitner doktor köre, valamint Biedermann Imre, aki a holokausztot túlélte, az ÁVH börtönét azonban az ötvenes évek elején már nem. Az ő sorsa arra a végzetes történelmi és eszmetörténeti folyamatra utal, mely a Veszélyes vidék mellékszereplőit – így például a később szintén tragikus véget ért Sólyom Lászlót – a Hátraarc főszereplőinek körébe vonhatta. 1945-ben Thassy és Görgey rendfenntartók lettek, Kádár János főkapitány-helyettes hozzájuk intézett szavaival „az új, demokratikus Magyarország kőművesei”.

Thassy Jenő fiatalsága romantikus messianizmusával ezúttal előbb a Sólyom tábornok irányította budapesti rendőr-főkapitányság sajtóosztályának vezetőjeként, később pedig a Zsadányi Kálmán vezette vidéki főkapitányságon teremtett beosztott rendőreiből közösséget. Láthattuk, hogy első kötetének írásakor a szó szoros értelmében fizikailag nem jutott ideje arra, hogy észrevegye: Budapest ostroma az eszmeáramlatok ostromának ideje is, s a nemzetiszocializmus és a kommunizmus küzdelméből az utóbbi diktatúra kerül majd ki győztesen. Nem az a polgári demokratikus államrend, mely Kelet-Közép-Európában a háború utáni rövid felvillanást követően évtizedekre illúzió maradt. Hogy fordul a világ, azt először abból szűrhettem le, hogy ellenálló társai egy része eltűnt az ÁVO börtöneiben. Hogy a Baloldali Blokk hatalmas vereséget mért a Kiszegdapártra. Hogy mikor páter rektor, a jezsuita rendház főnöke egy letartóztatott rendtársuk érdekében Thassy Jenő segítségével kívánt személyes kihallgatást kérni Péter Gábortól, mindketten szemtanúi lettek annak a nyilván nem egyedi esetnek, hogy az Andrássy út 60. egyik felső emeletéről középkorú férfi ugrott fejest az üvegablakot kitörve. A következő pillanatban páter rektor már a vérző test felett térdelve adta fel az utolsó kenetet. Aztán csak egyet tehetett: besüppedt vállal elindult az Oktogon felé... Hogy a 11. Helyőrségi Kórház orvosai az új rendben nem számítottak eléggé ellenállóknak ahhoz, hogy hivatásukat méltó helyen gyakorolhassák.

Miként a Veszélyes vidéknek, a Hátraarcnak is vannak felejtethetetlen közkatonái. A korábbi kötet „nehézfűit” a Hátraarcban hasonló környezetből jött vagányokból és jó képességű parasztfiúkból verbuvált közrendőrök váltják fel, tablójuk a korszak-karakterisztika árnyalásának lényeges dokumentuma. Hasonlóképpen az Thassy Jenő életre-halálra „Peyer-párti” Izabella utcai szállasadónőjének és leányának kettős portréja is.

Vannak azonban a Hátraarcnak „szentjei” is. Ráadásul közülük az egyik „református szent”: dr. Torsten Arneus, a svéd Save the Children szervezet elnöke, aki halálos betegségét negligálva szervezte a háború után Ausztriában, Magyarországon, majd Romániában is azt a gyermekmentő akciót, melynek keretében gyógyszer és tápszer jutott a gyermekkorházakba. Torsten Arneus budapesti munkatársa, a Nemzetközi Gyermekvédelmi Szövetség magyarországi megbízottja, Vajkay Rózsika pedig Thassy Jenő arcképe alapján legalábbis az angyalok közé sorolható.

Thassy Jenő Torsten Arneus „halottaskocsiján” hagyta el 1946 decemberében hosszú időre véglegesen Magyarországot. Hat hónapos, Franciaországba kért alkotószabadsága évtizedekre nyúlt. A körülötte kialakult „levegősűrűsödés” következtében érezte ugyanis, hogy rövidesen ő maga is áldozata lenne annak a diktatúrának, mely a korábbiát váltotta fel. A Hátraarc szereplőinek sorsát áttekintve tudjuk, hogy igaza volt. A Görgey család tagjai közül a leghosszabb ideig Görgey Guido maradt Magyarországon. Ő a külügyminisztérium sajtóosztályáról egyenesen a hírhedt recski fogolytáborba került, s csak 1956-ban hagyta el Magyarországot. Nem volt kegyesebb a sors Thassy Jenő családjához sem. Kilencedik évtizedéhez közel járó nagypapját az ötvenes évek elején Tardpuszta közelébe telepítették ki, ott érte a halál is. Thassy Jenő édesanyja 1956 karácsonyán, miután túlélte a kitelepítést, követte fiát az emigrációba.

A kétkötetnyi emlékirat két történelmi korszak árnyalt megismerését segíti. Pedig Thassy Jenő már nem volt „könnyű helyzetben”: neki már a két korszakot felelevenítő memoárirodalom

„túltengésének” idején kellett rögzítenie élményeit. Mind a Veszélyes vidéknek, mind pedig a Hátraarcnak nagy erénye, hogy bennük a szerző nem vádol, nem kér számon, „csak” elbeszél. Könnyed stílusban, oldottan, miként azt a legjobb prózaírók teszik.

A nemzedék „kalandregényének” azonban még nincs vége. Thassy Jenő első emigráns esztendeinek története azért megrendítően tanulságos, mert lelkifurdalást okozóan tipikus is. Az írásnak élni kívánó szerző ugyanis Párizsban egy hotel alagsorának mosogatódézsájánál találta magát, szabad idejében pedig franciául írt regényt osztályáról *Mon bleau Danube perdu* címmel a Fayard Kiadó számára. A mű 1947-ben Párizsban meg is jelent. Thassy azonban továbbvándorolt, ezúttal az „ígéret földjére”, Amerikába, ahol számára a kezdet semmivel sem volt kedvezőbb az európainál. A drávatamási udvarház utolsó gazdája New Yorkban nap közben a Central Parkban lovaglótérre érkezett, este edényt mosogatott, szabad idejében pedig ismét csak regényeit írta. 1951-ben a korlátozott lehetőségek között végre megtalálta a neki legmegfelelőbb, „írasközelet” munkát: előbb a Szabad Európa, később pedig az Amerika Hangja New York-i tudósítója lett. Innen ment nyugdíjba a múlt esztendő végén, hogy nyolcvanadik évében végre valóban azt tehesse, amire egész életében vágyott. Hogy „csak” író lehessen. A két kötet ugyanis nemcsak hogy megfelel az önéletírást önálló műfajként kezelő esztétikai rendszerek legszigorúbb követelményeinek, hanem vitathatatlanul értékes kulcsdokumentuma is az európai történelem zivataros félszázadának. Csak egyet kívánhatunk: hogy a szerzőnek legyen ereje életműve folytatásához. (Pesti Szalon, 1996; Balassi, 1999)

JEGYZETEK

1Lukács György: Levél a kísérletről. 1910. In: Lukács György: Ifjúkori művek, 1902–1918. Magvető, 1977. 316.

2Erről lásd Gusdorf, Georges: *Conditions and Limits of Autobiography*. In: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney. Princeton University Press, Princeton, New York, 1980. 28–48.

3Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957. 52–73. kk.

4Halász Gábor: Az újabb regényről, 1929. In Halász Gábor: *Tiltakozó nemzedék*. Összegyűjtött esszék, Magvető, 1981. 976.

5Derrida, Jacques: *Speech and Phenomena and Other Essays On Husserl's Theory of Signs*. Evanston, Ill., 1973. 96. kk.

6Paul Valéry *Cahiers*-inek (Paris, Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 242., 254. 2 v. 1973–1974) és William B. Yeats többkötetnyi önéletírásának (*Reveries over Childhood and Youth*; *Trembling of the Veil*; *Dramatis Personae* – New York, Macmillan, 1938) újszerűségére James Olney hívja fel a figyelmet egyik, a műfaj esztétikai rendbe sorolásának szempontjából kulcsfontosságú tanulmányában: Olney, James: *Some Versions of Memory / Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography*. In: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney. Princeton University Press, Princeton, New York, 1980. 237–267. kk.

KORTÁRS