

FIGYELŐ

KÖNYVEKBŐL SZERETNÉ KIPISZKÁLNI

Németh Gábor: *A tejszínről*
Kalligram, Pozsony–Budapest, 2007. 177 oldal,
2200 Ft

Németh Gábor *A TEJSZÍN RŐL* című kötete korábbi folyóiratbeli megjelenésekből ismert, változó műfajú és színvonalú kisprózákat tartalmaz. Keletkezési idejük hozzávetőleg átfogja az elmúlt közel tíz évet, azt az időszakot, amelyet az olvasói emlékezetben az *ELNÉZHETŐ LÁTKÉP* (2002) prózája és főként a *ZSIDÓ VAGY?* (2004) című regény képvisel. A „*mindent elől-ről*” kezdő regényt a fülszöveg szerkesztői szavaihoz csatlakozva a kritikusok az eddigi életmű ígéreteit beteljesítő, a korábbi munkákon túllépő alkotásnak látták, és ugyanígy nyilatkozott róla a szerző is. A szokatlanul provokatív cím és az elbeszélés nyilvánvaló önéletrajziséga azonban könnyen tehetette hajlamossá az olvasót, hogy egy megragadható eredettel rendelkező vallomások hang uralma alá állítsa a művet. Hiszen a vallomások beszéd, amennyiben az önéletrajz kereteibe illeszkedik, mindig kétféle tudat, a jelenhez és a múlthoz tartozó tapasztalati formák ütközési pontján születik, és ennek a feltételnek Németh Gábor regénye látszólag eleget tett. Ilyen olvasatra tett ajánlatot az említett szerkesztői fülszöveg is: „Az elbeszélő gyermekkorá tragikusan fájdalmas pillanatait felidézve keresi leküzdhetetlen idegenség-érzetének eredetét.” A könyv mégis több és más, mint egy érzés eredettörténete. A múlt a *ZSIDÓ VAGY?* prózájában nem előzi meg az emlékezés pillanatát. Világa a kitalálás jelenében épül fel a megmaradt, bizonytalan identitású törmelésekből. Ebből azonban a legkevésbé sem következik, hogy az írás pillanata demiurgikus pillanat lenne. Ebben ragadható meg a legmélyebb különbség Németh Gábor és Kükörelly Endre prózája között, aki egyébként pályaindulásá-

tól kezdve folyamatos, bizonyos pontokon meghatározó befolyással volt elbeszélői szemléletére és nyelvére. Németh Gábor prózájában az életrajz létesülése feltételes. Az én világát mindig mások készítik, és ez a gyermeki nézőpontból, illetve a „zsidó” szó perspektívájából ellenállás nélkül belátható. A regény ironikus alaphelyzete a Kertész Imre *SORSTALANSÁG*-ában tapasztalt nyelvi viszonyok izgalmas változataként is olvasható, azzal a nem elhanyagolható eltéréssel, hogy amíg Kertésznél a gyermeki nézőpontot a totalizmus gyilkol, az alanyiságot mindenkor felszámoló hazugságai performálják, addig a *ZSIDÓ VAGY?* gyermeki szemlélete egy későbbi, abszurdításában familiárisan ismerős világ alig látható törésekkel, lyukakkal és szakadékokkal teli nyelvvel szembesül.

A törések, lyukak és szakadékok létrejele nyilvánvalóbban a kimondatlan tiltások utalnak, amelyek a szocializáció előrehaladtával, mintegy annak lényegeként lépnek érvénybe, represszíven ránevelnek egy óvatos, történeti-társadalompszichológiai krízisektől mélyen terhelt, de azokról tudomást nem vevő nyelvhasználat elsajátítására. Az utóidejű, felnőtt tudathoz tartozó beépített elbeszélői szólam pontosan fogalmazza meg a szocializáció nyelvi szabályait: „*A világ szavakból van összerakva, vannak erős szavak és gyengék, szépek és gusztustalanok. Tilos szavak. Nem mindent szabad kimondani. Vagyis egy egészen rövid ideig szabad, meg van bocsátva, ha elég kicsi vagy még, elpirulnak és nevetnek, milyen édes, kedden még édes, szerdától nem mondunk ilyeneket. Tökéletesen átláthatatlan szabályok szerint.*” (77.)

A tiltott szavak egyike bizonyára a „zsidó”. Tutzer Panni mamája lengyeltojásnak hívja a zsidótojást. (97.) Sőt mintha a „zsidó” lenne a *par excellence* tiltott szó, amelyet nem is kell tiltania senkinek, mert a „zsidó” magából a tiltásból „kel ki”. (97.) Aminek a tiltás az eredete, ami eleve „nem” alatt áll, az kimeríthetetlen szubverzív erővel rendelkezik, nincs szó, amelyet ne tudna megérteni, és mindet visz-

szarántja a tiltott és egyébként hozzáférhetetlen eredetbe. Az írás kezdete pedig az a pillanat, amikor a tiltott szó, illetve a tiltás megszegése minden szóhoz hozzáilleszhetővé válik, minden szó bepiszkítható vele, hiszen a tiltás egyébként a tisztasági törvényekhez hasonlóan érvényesül. „*Próbáld ki, tedd hozzá bármihez, zsidózz össze mindent, amit lehetséges. Ha nem figyelnek, ha egyedül vagy, morogd végig szépen a szótáradat. Zsidóbükk, zsidóvicc, zsidószalonna, zsidóhizlalda, zsidókenyér, zsidótej és zsidókávé, zsidókérdés, zsidótojás, zsidónegyed, zsidóbérenc, zsidócsillag, zsidókislány, zsidóhomok, zsidóvödör, zsidóhomokvár.*”

A tiltott szó áradása, meglepő promiszkuitása, aminek nyilvánvalóan része van az írás örömeiben, nem ellentéte, csupán fonákja a tiltásnak, mert hogy mi van tiltva és hogy tulajdonképpen miért, az szükségszerűen rejtve marad, és csak a tiltás megszegésekor, vagyis az írás pillanatában mutatkozik meg belőle valamennyi. A tiltás előír egy látható, érzékelhető világot, de az írás és metonímiája, a látás sosem képes emancipálni a tiltás tárgyát, a világ valamiképpen mindig távol marad. Az írás tehát, akár akarja, akár nem, társa lesz a tiltásnak, egyre mélyebbre vezet az idegenségben. Az írás csinál végképp és visszavonhatatlanul zsidót az emberből.* Aligha véletlen, ha e próza egyik lehetséges tükrévé a ZSIDÓ VAGY? lapjain egy kicsi, fekete, agresszív, nyúlászjú cigány (egy másik tiltott szó) fiú arca válik: „*A nagyobbak se mernek hozzányúlni, mert valahogy lehet tudni, mindenre képes. Ilyenek a cigányok, nyilván meg lett mondva otthon, onnan lehet tudni. [...] Olyan ronda, olyan félelmetesen ronda, hogy az már önmagában elég egy harmonikus világkép összeomlásához. Az arcának a pusztasága kikezdi egy efféle világmagyarázatot, hiszen arcának valóságában épp az a legrettenetesebb, hogy efféle arc lehetőségének cáfolhatatlan bizonyítéka. Negatív utópia. Minden a rondaságból jön, abból születik a félelme, a félelemből a tárgy nélküli harag, izgága méreg, állandóan utat és célt keres. A saját arcából csináltak maszkot. És ez még, hogy ez csak egy maszk, a megengedő változat, mert az az előfeltételezés, hogy amit látunk, ami látszik belőle, az tényleg a saját arca volna, egy másik premisszával együtt, tudniillik*

* L. ezzel kapcsolatban Marina Cvetajeva híres mondatát: „Minden költő zsidó.”

azzal, hogy az embert saját képére és hasonlóságra teremtette az Úr, a legborzalmasabb következtetések alapjává válhatna.” (161.)

Az idézett szövegrészben a cigány fiú „saját arca” és az Úr „saját képe” fordul egymás felé, úgy azonban, hogy kölcsönös látásról, a képek illesztéséről, tükröződésről nem lehet szó. A negatív teológia legborzalmasabb következtetései, amelyek talán nem is olyan borzalmasak, csak úgy kerülhetők el – márpedig Németh Gábor prózájában a legborzalmasabb következtetések is megszelídülnek –, ha a fiú arca nem tükröként, hanem maszkként íródik a szövegbe, ha tehát a személyiség zsidó képzelet helyett a latin érvényesül. Így azonban a „saját arc” helyére kerülő „maszkot” vaknak kell elképzelnünk, legalábbis az eredet és az eredmény között kapcsolatot kereső gondolkodás értelmében. „*A saját arcából csináltak maszkot*” mondatnak ugyanis valójában nincs alanya. Kik csináltak maszkot a cigány fiú arcából? Mások vagy általában az emberek? Biztosan nem. Itt már nem elegendő azt mondanunk, hogy az én világot mindig mások készítik. A fenti mondatokban, melyek egymás felé fordítják a két „saját arc”-ot, elvész az eredet látásának lehetősége, nem látjuk, miből lesz a maszk, az alany nélküli mondat nem férhet az eredet közelébe. A személyiség, a személyesség váltását kifejező mondat mélyén vakság lakik. Németh Gábor prózája ebben az értelemben lett személyes a ZSIDÓ VAGY? című regényben, és a személyesség eredendő vakságára nyílik rá A TEJZSÍNÉRŐL című kötet fedele is: „*Álmodom vagy írok: elképzelem, mi minden lehetne. A szó tövében őrzi az előfeltevést: megidézni valamit, ami nincs – az lényegét tekintve – látomás. Nem tudom, miért kezdtem el a született teljes vakok álmaival foglalkozni.*” (9.)

Hogy miként és milyeneket álmodnak a született teljes vakok, vagyis hogy milyenek lennének a látható valóság nélkül létrejövő képek, a teljes bensőségesség művei, az Németh Gábor prózája előtt természetesen rejtve marad. Ráakad azonban egy mondatra, egy pontos álomleírásra, amelyet egy született vakok álmairól szóló tanulmány idéz: „*Valahol voltam, hangok szóltak, esett az eső a nyakamba.*” (10.) A mondathoz Németh Gábor hozzáfűzi: „*A létezés tudata, amely, úgy látszik, elválaszthatatlan a tér fogalmától, és persze a füled meg a bőröd, teszlik*

a dolgukat, rávesznek, hogy emlékezzél. Ennyiből dolgozol, rakod össze azt, aki vagy, így minden pontatlanabb, bár ez csak feltételezés.” (10.) A mondat és a kommentár ezúttal mintha szétcsúszna. A vak álomban az emlékező önmaga térbeli létezésének minimumán fogalmaz („*valahol voltam*”), és ami ezen kívül történik, arról a tautológia határán járó semleges beszéd tudósít (hangok szóltak, eső esett). Az én e semleges beszéd konstruktív rendjében csupán érzékeléssel felruházott tárgyként jelenhet meg, semmiképpen sem a világ érzékelésének alanyaként. Ehhez képest a kommentár a nyelv idegenségét, feltételes jellegét megőrizve a második személyként megszólítható alany önreflexiójának rendeli alá a világ érzékelését, és az érzékelt világ kognitív épülését is önépítésként érti. Még akkor is így van ez, ha az önépítés hangsúlyozottan ki van téve az elbeszélői önkénynek, a felejtésnek (vö. „*Lassan tényleg mindent elfelejték*”, 173.), a mentális folyamatok, az emlékezet, a képzelet, az álmodás bizonytalanságainak, és akkor is, ha A TEJZSÍNRRŐL prózájában az én élettörténetének töredékeiből, kép- és álmleírásokból, asszociációkból, barátok és tisztelettel övezett pályatársak portréjából végül is nem épülhet meg semmi egészes. Nem íródik regény. Mi íródik hát? Csupa részlet, csupa kép, szépen összehordva: „*Különbön pedig minden, amit tehetünk, összehordani szépen, amire csak emlékszünk.*” (175.)

Meglepő, hogy Németh Gábor A TEJZSÍNRRŐL írásaiban, amelyek perspektívarendszerükben nem mutatnak hasonlóságokat a korábbi regényével, a látás és az emlékezés problémáját a közvetítés, illetve a közvetíthetlenség kettősségében gondolja végig, vagyis a kép, a történet könyvön kívüli, személyességgel telített létéből indul ki: „*Ha írok, néha képeket látok, és megpróbálok marasztalni őket. A belső képek közölhetetlenek, te, aki olvasod, sosem fogod ugyanazt látni, amit én, hiába próbálkozom a legérzékletesebb és legpontosabb leírással, a »te« az »én« képeit a saját emlékeiből próbálja összerakni, a szavak pedig emlékeztetnek és nem megjelenítenek, ez talán a legfontosabb rezignáció, amire ültöve vagy*” (10.) – panaszkodik a VISZLÁT című írás beépített elbeszélője, mindenféle realizmus közös melankóliájával a hangjában. Mégis tévednénk, ha A TEJZSÍNRRŐL poétikai önreflexióját a különbségek kiélezésével egyfajta realista poétikához közelítenénk, jöllehet a ZSIDÓ VAGY? olvasatának

egyszerűbb, véleményem szerint kevésbé termékeny változatát teljesíti be. Jó példa erre a kötet egyik legszebb darabja, a HA EGY MÉLY NYÁRVEGI ÉJSZAKÁN című írás, mely a vallomások, önéletrajzi prózát egy Musil-idézet segítségével a változatok lehetőségének metafikciójába fordítja át. Az elbeszélés olyan étellel ajándékozta meg Hekerle Lászlót, a korán elhunyt barátot, amelyben egy csodálatos találkozás folytán van mód elkerülni a halált. Ehhez fiktív hőssé kell őt formálnia, tulajdonnevét – a jól ismert eljárással – egy betű (H.) metonimiájára kell fölcserélnie. A próza mégis a biografikus tények elmozdításának lehetetlenségéről győz meg, vagyis arról, hogy ha a feltételesség modalitásában bekövetkezhet is a próza elszabadulása, a halál árnyai közt járva a szabadulás végül is nem egyéb talmi ábrándnál, a metafikció feltételei közt zajló képzeletbeli játéknál.

Németh Gábor prózája a metafikció természetének meghatározásaként utal József Attila híres soraira: „*Csak ami van, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van, széthull darabokra.*” TIZENKÉT VERS című munkájában, az ESMÉLET invenciózus elemzésében Tverdota György nyomatékosan érvel amellelt, hogy a Bergsont olvasó József Attilához közel állt a világnak az a felfogása, „*amely szerint ami eleven, az »jaillissement perpétuel«-ben, állandó áramlásban, a »devenir« állapotában leledzik, ami pedig halott, az dologszerű, megmerevedett képet mutat*”.* E megfigyelés tartalma valószínűleg minden nehézség nélkül kiterjeszhető József Attila metaforaszemléletére is, ami azt jelentené, hogy költészete – egy máig nem egészen feltárt metafizikus horizont alatt – az alakulóban lévő, folytonosan újratemtődő, következésképp előzetesen sohasem kalkulálható áthelyezésekkel jegyzi el magát. Amikor Németh Gábor nyelvileg rendkívül áttetszően, első olvasásra talán fel sem tűnő reflexív gesztusokkal feltíve teszi próbára önmertését az ESMÉLET nyolcsorosain, sorokra, szavakra bontja az eredetileg is töredékek sorozataként olvasható szöveget, és a fragmentumokra rápecsételi a maga elbeszélését, hasonlóan, bár talán kevésbé radikálisan bánva a tekintélyes alaptextussal, mint ahogyan Kukorelly Endre bánt Hölderlin szövegei-

* Tverdota György: TIZENKÉT VERS. Gondolat, 2004. 158.

vel H.Ö.L.D.E.R.L.I.N. című verseskötetében. Mindeközben a József Attila-i intenciókkal el-
lentétesen, azokat szisztematikusan lebontva,
szó szerint érti a metaforát, és a nyitott alakulást a múlt, a halál befejezettsége felé fordítja. A szövegköziség ilyen ironikus átfordításának hátterében ezúttal is a veszteség, a halál monolitikus tapasztalata húzódik meg, amely végül minden nyitott elbeszélői lehetőség útját állja. Az ESMÉLET negyedik versének idézett sorait az egész kötet egyik legsűrűbb helyén így írja tovább Németh Gábor: „Az anyám nincs. És mégis neki bokra. Néha kimegyek a temetőbe, nem lehet mondani, hogy volna ott bokor, borostyán fut végig a síron, már amennyire az futni tud, hát, mit mondjak, nem egy Ben Jonson.” (143.) A szöveg helyen nem törli el a József Attila-i költészet alapmondatának érvényét, de azzal, hogy az „ami nincs” helyére beírja az „anyám nincs” szavát, amely már József Attila költészetét is egyre elviselhetlenebb erővel vonta a kései hiánypoétika körébe, megakadályozza a próza „bokrosodását”, elszabadulását. Ami ezután következik, jellemző sajátja Németh Gábor prózájának. A szövegen végzett munka, a metafora („fut végig a síron”) szó szerinti olvasatával fel-tárolt nyelvi lyuk keresése humorosan megszelídíti, a hétköznapiságban talán el is jelentékteleníti („hát mit mondjak, nem egy Ben Jonson”) a költői átvételt, és eltereli a beszédet a helytől, ahol a metafikció elszabadulhatott volna.

De mit is jelent vajon a metafikció elszabadulása? Mindenekelőtt bizonyára azt, hogy a próza nem azt tekinti valóságának, ami már van, vagyis tudott, hanem akár a múltban is azt, ami még nem következett be, ami eljöhét, így az írás megnyílik az események, az olvasatok lehetőségei előtt. Ha az elsőbbséget kutatjuk, nem vitás, hogy a modern európai próza történetében először Musil alapított regényt a metafikció valóságfogalmára, az „így is történhetett” vagy az „így is történhetett volna” nyitottságára, és regénye a feltételek következményeként maradt szükségszerűen monumentális töredék. Németh Gábor tehát nem téved, amikor prózájának egyik lehetséges tükröként Musil idézi a HA EGY MÉLY NYÁRVÉGI ÉJSZAKÁN című elbeszélésben: „Nos, lehetne bizonyára másképp is. Tehát a lehetőségérzéklet olyan képességként határozhatjuk meg, amelynek segítségével elgondolhatunk

bármít, ami lehetne is éppen, és nem tartjuk fontosabbnak nála azt, ami éppen van.” (62.) És ha a tükör kiválasztása pontos, A TEJ SZÍN RŐ L prózájára nézve éppily pontosnak kell tartanunk a néhány lappal később érkező cáfolatot: „Lehetett volna bizonyára így is. De nem szabadult el semmi.” (67.)

Ha pedig Németh Gábor Musil idézi, jegezzük meg, hogy az örök „másképpen”-ből fakadó feltételesség éppen az osztrák mesternél kapcsolódik össze oly példaszerűen a nyelv „kicsinyes figyelmével”, annak pontos regisztrálásával, hogy a fogalmazás kényszeres szellemi gyakorlata mikor és milyen következményekkel bicsaklik meg a nyelvi lyukakban. A TEJ SZÍN RŐ L esetében a kicsinyes figyelem élvezete egyaránt érzékelhető olyan szövegekben, melyek a személy befejezetlenségét élénk állító örök „másképpen” ellenében a halál és a veszteségtudat kényszerének engedelmessé válnak, és olyanokban, melyek a szavak alakzatként értett elmozdulásából merítik hatásukat.

Az utóbbiak közé sorolhatók a SÖTÉTKAMRA álomleírásai, fényképszerű állapotokból kiinduló etűdjei. Az egyik egy Pozsonyi úti büntény híradóbéli tudósítását idézi: „Üzleti ügy. Játéktérben dolgozott a nő, bejöttek ketten, és vascsővel szétverték a fejét. Azt mondta a szpiker a Híradóban, hogy csak a fejét ütötték. Túlélte, kómában van. Mutatták a fejét, valahogy kilógott a lepedő alól a hordágyon. Véres tárgy.” (69.) A véres tárggyá változott fej éppen olyan maszk, mint a ZSIDÓ VAGY? cigány fiújáé, csakhogy itt választ adhatunk a kérdésre, hogy ki vagy mi csinált maszkot a női fejből. Hasonlóképpen, ahogy az EGY NEKEM TÍZEZER című elbeszélés utolsó sorában egy halott gyerek arcát nevezi olyan álarcnak, „amit soha többé nem lehet levenni”. (159.) A saját arc, a perszonalitás A TEJ SZÍN RŐ L változatos szövegeiben végső soron halotti maszkként jelenik meg.

A metafikció, ami a kötetben csak alárendelt szerephez jut, a perszonalitásnak ezzel a képzetével kerül szembe. Hiszen a SÖTÉTKAMRA idézett etűdje ekképpen folytatódik: „A Pozsonyi úton amúgy egy másik Magyarország kezdődhetne, igaz, nem most, mondjuk harminchében. Nekidőlnek a bauhaus ablakpárkányának, nézném fentről a Szent István parkot. Játszanának odalent a hóban a retrieverek.” Azzal most semmiképpen nem szállnék vitába, hogy mondjuk 1937, József At-

tila halálának éve nem túl kései dátum-e bármiféle országnyi kezdethez. Ha pedig az ország másik, feltételezem, az éppen kibontakozónál jobb története egy szép téli napon elkezdődhetett volna az Újlipótváros szívében, a Szent István parkban, akkor az már régen másik ország lett volna. Vita helyett elégedjünk meg annak belátásával, hogy az olvasat újra és újra a metafikció lehetetlenségébe torkollik. Am itt van egy szó, az utolsó, itt vannak a hóban játszadó retrieverek. Ők, pontosabban a nevük megmutatja, miért is kell meghátrálnia könyvünkben a befejezett tények valósága előtt a lehetőségek elbeszélésének, a közeledő, de még nem jelen lévő valóságnak. Az emlékezés lehetetlen feladatot vállal. Nem felidézi, hanem megkísérelné visszaszerezni, „visszalátni” az elmúltat, a múltból visszahelyezni a jelenbe, és ha ez lehetetlen, ha az írás erre nem képes – nos, akkor a „visszalátás” műve helyén meg kell elégednünk a mondattal: „*Nem emlékezni akarok, hanem hogy csinálják vissza.*” (176.) És ez a „*csinálják*” éppen úgy alany nélküli, vak szó, mint az, amely egy mértéktelenül csúnya arc cáfolhatatlan lehetőségébe vakult bele.

A kritika azonban ne ezzel a szóval érjen véget! Kapjon szót inkább a halotti maszk, beszéljen a hang, amely a maszk alól hallatszik. Petri György már elmenőben írta NÉLKÜL című versét, amelyben felőle nézve már végképp a lehetetlen lehetőségeként kellett gondolnia a hátrahagyott életre. Felőle nézve, az „*amíg lehet*” küszöbéről a metafikció nem egyéb, mint mikor a haldokló, felöltve kabátját, utójára viszanéz (l. még „saját arc”, „saját halál”, abgang): „*Nehéz nélkülem / elképzelni a világot. / De ki mondta, / hogy muszáj elképzelnem? // (Mellesleg, el tudom képzelni: / egy tányér tejszín / macska nélkül.*” És az idézetet, csak hogy ne ezzel érjen véget az írás, hadd toldjam meg egy mással az Eszméletlen ötödik darabjából: „*A könyvtáros néni nulla probléma, nagyjából tudtam, mit érez, amíg néz, azt, hogy milyen édes vagyok, milyen nyers, milyen különös. Pedig csak egy hulla voltam, aki jár, járkál, és kétségbeesésében könyvekből szeretné kikapcsolni az életet.*” Fénykép a szerzőről kölyök-kutya korából. Gondolom, a kétségbeesésnek már nyoma sincs. Maradt a tiszta élvezet, a tejszín. Két arc nézi egymást, az egyik halott, a másik él, de nem tudni, melyik melyik.

Schein Gábor

A SAJÁT ÉS AZ IDEGEN

Lackfi János: *Halottnéző*
 noran, 2007. 232 oldal, 1999 Ft

Petőcz András: *Idegenek. Harminc perccel a háború előtt*
 Palatinus, 2007. 244 oldal, 2600 Ft

Lackfi János és Petőcz András közel egy időben megjelent regényei között jóval több a különbség, mint a hasonlóság. Ha egyáltalán, akkor csakis formális értelemben utalhatnak egymásra, amennyiben mindkét könyvben egy-egy gyerek meséli el élete egyik meghatározó szakaszát. És ezen túl csakis eltérésekről beszélhetünk. De számomra most éppen ezek az eltérések az érdekesek. Éppen ezért írok egy kritikát a két regényről. Nézzük hát a nyilvánvaló különbségeket. Lackfi könyvének elbeszélője gyermekkori önmaga; Petőcz a történetéhez elbeszélő főhősnek egy fiatal lányt kohol. Az 1971-ben született Lackfi saját gyermekkorának világát, a hetvenes-nyolcvanas évek Kádár-rendszerének mikroklímáját hevíti újra; a tizenkét évvel idősebb Petőcz egy pontosan nem meghatározott – részleteiben és alapvonásaiban azonban ismerősnek tűnő, tipikusan kelet-közép-európai – háborús terület és időszak tér- és időszerkezetébe helyezi a történetét.

És míg Lackfi az elbeszélés során nyelvi, szemléleti és érzelmi síkon újra a sajátjává teszi, szépirodalmi szinten mintegy újratanulja a múltját, vagyis felnőtt fejjel elfogadja azt, ami neki gyerekként adatott, mégpedig szaporán szavú mesélőkedvvel, addig Petőcz (Bodor Ádámról vagy éppen Kafkáról emlékeztető) realisztikusan lidéres világot teremt, amennyiben a konkrét kortól és időtől elvonatkoztatott regény minden ízében a címben kiemelt idegenséget hordozza – nem utolsósorban a legalapvetőbb, legprimitívebb mondatstruktúrák korlátozott, ámde éppen ezáltal provokatívan művi nyelv jóvoltából. Nézzük például a nyitósortokat: „*Egy pohár víz. / Leteszi a kőre, épp valami sárga virág mellé. Talán krizantém. / Akár krizantém is lehet. Nem tudom. / Nem ismerem a virágokat. Az ibolyát ismerem, meg a hóvirágot.*” (9.) Lackfi viszont ízesen bővített, érzéki mondatokban beszél az érzékeny puha diktatúra anekdotikus és mentális következményeiről; mely stiláris ínycséség a főszövegből kiol-

lózott fejezetcímekben is tetten érhető, például: ÚGY NÉZETT KI, MINT FANTOMAS; MENNYEI ÖBLÍTŐILLATU RUHÁK; KÖLNIBE MÁRTOTT HÓVIRÁGSAJT. A HALOTTNÉZŐ szerzője hosszú, követhetően tekerdő, direkt infantilizmusokkal spékelt, ámde felnőtt módon kézben tartott mondatokban ad számot gyermekkori tapasztalatairól; aktív öröm, azaz élet- és beszélőkedv nyilvánul meg minden sorában. Az IDEGENEK-ben viszont egy sokkolóan, hiszen többszörösen passzív hős, az ellenséges katonák által megszállt városkában élő nyolcéves kislány nyelvi önértelmezését követhetjük a kifejezetten nem gyerek vagy ha gyerek, akkor is koravén *s így* nem gyerek látószögből.

Petőcz regényének mintája – ábrázolásának tárgyában és módjában – nyilvánvaló: Agota Kristof nagy sikerű TRILÓGIÁ-ja és azon belül elsősorban A NAGY FÜZET. (A magyar származású, Svájcban élő és franciául író Kristof önéletrajzi könyvét, AZ ANALFABÉTA-t egyébként a közelmúltban éppen Petőcz fordította magyarra.) Míg például Lackfi könyvét összevethetnénk a fülszövegíró Dragomán György A FEHÉR KIRÁLY című regényével – ha nem volnának azok is olyanokra különbözők. Dragomán ugyan „*kedélyességében is nyomasztó*” könyvet ajánl az olvasónak, aki viszont Lackfi könyvét forgatva semmiféle nyomasztó érzést nem fedez fel a kedélyében, semmiféle olyat, mint amelyet a romániai diktatúra nyolcvanas éveiben játszódo Dragomán-regény olvasásakor érzett, persze a „*kedélyesség*” leghalványabb árnyalata nélkül. A hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországon a „legvidámabb barakk” felnőttnyelvi eufemizmusa egy gyermek számára tényleg nem eufemizmus volt, hanem a valóság maga, még akkor is, ha az apáknak más jutott ki, másként jutott ki ez a néhány évtized. Mondhatni, Lackfi szerencsés helyen és évjáratban született – aminek az előfeltétele meg persze az volt, hogy a szülők és nagyszülők jóval kevésbé szerencsés évjáratban szülessenek.

A minden porcikájában „*kedélyes*” Lackfi-regény perifériáján ugyanakkor megjelennek az előző generációk vesztesei – ámde hangsúlyosan a zsigeri önfeledtségre hajló gyermeki nézőpontból, például egy szokásos csibészség kapcsán: „...*amiből balhé lett meg hosszú prédikációk, amiket anyám tartott esténként arról, hogy utcaseprő leszek, vagy még az se, mert az utcaseprő tiszteletes munkásember, nagyon sok közöttük a mű-*

velt egyéniség, a lecsúszott arisztokrata, operaáriákat dudolnak, és kiszedik a szemézből a régi gót betűs könyveket, amiket már az antikváriumok se vesznek át, nem képes más elolvasni azt a kacifántos írást, csak a művelt utcaseprők”. (219–220.) Ha valakinek a kádári időkben gyermekként kis érzékenysége, csöppnyi öröklött tartása vagy zsigeri köze volt a politikailag elfojtott kulturális hagyományrétegek valamelyikéhez (nem utolsósorban a részben-egészen megnyomorított felmenői révén), akkor jószerivel csak nyerhetett ezekben az években, vagy legalábbis nem veszített el mindent. Nem is beszélve a személyre szabott lelki javokról, veleszületett tulajdonságokról. Az életkori és alkati immunitást senki és semmi nem veheti el a Lackfi-regény hősétől (vagy írójától), hiszen a gyermekiség, a gyermeki kedély az ábrázolt években tényleg biztos hátteret nyújthatott mindenhez, bármihez, ami történt vele és körülötte. Ahogy azt például könyvünk jellegzetes szövegzárványai, az ifjúsági és indiánregények motívumaiból vett, rövidebb-hosszabb részletek is sugallják, amelyek tehát nem ellenpontosozzák, hanem érzületileg nyomatékosítják a Kádárkorszak egyik sajátos vetületét, hitet tesznek a korszakon egyszerre felülkerekedő és benne álló gyermeki vitalizmus mellett. A HALOTTNÉZŐ legbaljósabb vándormotívuma, a sötéten titokzatos kalapos ember is végül ártatlan felnőttként, tisztes késköszörűsként lepleződik le az utolsó oldalakon, miközben ráadásul a könyvcímre utaló fejezet cím (BÁMUL RÁM A HALOTT SZEMÉVEL) lidérces voltára is barátságos fény vetül, nem utolsósorban a leírásban használt köz- és gyermeknyelvi fordulatok jóvoltából: „*A nyest kiszívta a [japánkakas] vérért, csak a nyakán volt egy nyolcas fűrófej nagyságú lyuk, kiürítette, mint egy üdítő palackot, aztán ott hagyta a fű közepén, és most itt bámul rám a halott üvegszemével.*” (227. – Kiemelések: B. S.)

A tipikusan – noha időnként mintha anakronisztikusan – gyermeknyelvi fordulatok („...*Fickó a nyugdíjas pedagógusotthon kertjében próbált levadászni egy macskoszt a fáról...*” 137. – kiemelés: B. S.) mellett a felnőtt visszaemlékezéseiben rendre felbukkan egy-egy kor- és életkorfüggő kép vagy hasonlat, amelyek révén üdítően heterogénné, színessé válik e próza világa, például: „...*nyikorgott a talicskakerék, és ütemesen mormogott a betonkeverő, mint a Marco Polo-filmben a buddhista szerzetesek kórusa*”. (142.)

Lackfi mindig élvezettel és élvezetesen mesél, sosem akar ennél többet, nem teszi magasabb szintre a léceket. Pontosabban a választott műfaján belül mindig meggyőző szinten tartja a mondatait, leírásait és történeteit. Könyvének érdekessége, szolid bája, hogy a gyerekkori történetek mindig valamiféle kevert hangfekvésben, kettős beszédhelyzetből szólalnak meg; esetenként nem is tudjuk eldönteni, hogy most a felnőtt által utazott gyerek vagy egy gyermekségből kilábalni képtelen (mert nem hajlandó) felnőtt beszél hozzánk. A regényhős narratív identitását éppen ez a termékeny – nem túlzottan szofisztikált, ámde hatásos – eldöntetlenség garantálja.

Más az elbeszélés helyzete Petőcz regényében. Itt nincs kettős identitású hangfekvés, hiszen az elbeszélő és az író között nincs nyilvánvaló rokonság (mint Lackfinál vagy éppen Agota Kristofnál): Petőcz megteremt egy figurát, akinek ismert életideje azonos a regény idejével, noha egy-két utalásból tudhatjuk, hogy az „*ekkoriban*” történő eseményeknek volt valamiféle előzménye „*akkoriban*”: „*Soha nem tudtam meg, mitől is volt olyan boldog ekkoriban az anyám. [...] Korábban, amikor még egészen kicsi voltam, örökké félt. [...] Akkoriban, amikor még egészen kicsi voltam.*” (108.) A jövő viszont jócskán bizonytalan, csak annyit tudunk, hogy a regény végén ábrázolt pincefolyosó-jelenethez képest „*éppen harminc perc múlva háború lesz*”. (241.) Az idegen katonákkal számításból flörtölő anya nem csak azért fontos szereplő, mert jó darabig – erőszakos haláláig – kíséri a lányát a regényvilágban, hanem azért is, mert ő közvetíti az eleve veszélyeztetett gyermekség és a kényszerűen koraérett felnőttesség között, ahogyan az első számozott fejezet nyitómondatában áll: „*Hazudni anyám tanított.*” (15.) Noha jó szándékú kórházi orvosa a bombatámadás során szerzett sebesüléséből felépülő kislányt arra biztatja, hogy „*ne engedjem, hogy csak úgy sodorják az események*” (188.), mégiscsak sodorják az események. És noha mindig van mellette valaki, az anya, a plébános, a katonák vagy alkalmi barátok, létezőmódja mégiscsak a megválthatatlan magány és a passzív állandóság. Legfeljebb a magány és az állandóság érzete mélyül és fokozódik: „*Szóval, semmi sem változott. / Persze, ez nem igaz, mert az is változás, hogy mindenki sokkal szomorúbb, mint korábban.*” (195.) A pasz-

szívításra kényszerítő közegben az aktivitás maximuma – maga az elbeszélés lesz, a korlátozó körülményekkel párhuzamos korlátozott, egyszerűsített nyelvhasználat. Éppúgy, ahogyan azt a Kristof-regények mellett a berlini szovjet megszállás idején játszódó német könyvben, a nagy sikerű ANONYMÁ-ban tapasztalhattuk.

És azt is az ANONYMÁ-ból tudhatjuk, hogy a tárgyias elbeszélés meghatározó iránya a korlátok közé szorított létezés egyik alapszintje, a túlélés vágyát hordozó stratégia lehet, elsősorban a női testtel folytatott cserekereskedelem, ételért, biztonságért, bármiért. Petőcznél ezt a morálisan nem megítélhető döntést az anya jeleníti meg. Míg az eszmélő kislány számára csak a redukált létezés másik alapszintje, a környező dolgok és korlátozó helyzetek felfokozott érzékelése marad, legyen az akár a „*vaskerítés hűvös érintése*” a tenyérben (193., 196.), akár az iskolaépületbe terelt emberek szomját oltó „*világossárga folyadék a befőttesüveg alján*” (215.), a kényszerűségből összegyűjtött vizelet. Vagy akár az őt megerősztoló katona teste, amelyről leginkább egy korábban látott üzekező kutya jut eszébe: „*A combja kövérkés, fehér, barna anyajegyek díszítik mindenütt. / A farka vörös, duzzadt, de nem merev. Nem olyan, mint a kutyáé volt, nem egy hosszú, merev vörös oszlop.*” (67.) Az elszenvadás általános léthelyzetének legmélyebb bugyra a testi szenvedés, amelynek ábrázolása során mintegy kiteljesedik a lankadatlan érzékeléssel párhuzamos közlő hangfekvés radikalizmusa.

Az IDEGENEK elbeszélője számára – többszörösen kiszolgáltatott volta miatt – tényleg szinte mindenki idegen. Mert felnőtt. Mert férfi. Mert felnőtt férfi. Mert külföldi felnőtt férfi. Mert rajta nemi erőszakot elkövető külföldi felnőtt férfi. Mindenki idegen, aki „*barbár*”, „*fel-szabadító*” vagy csak egyszerűen „*messziről jött*”. Idegen a XX. századi kelet-közép-európai régió és történelem megannyi típusa, szóljon bármilyen nyelven, legyen bármilyen hangzású neve: „*Jó régélt, kicsi lány. Émlékezni Iván? Ném kell félni. Iván nem bántani senki. Éngem hívni Iván, vadj Johnny, mindédj, áhodj ákárni.*” (44.) Végző soron Petőcz regényvilágában az idegen mindig ismerősnek tűnik, hiszen itt – miként régióink távoli közelmúltjában – az idegenség állandó tapasztalata kínálhatja csak a saját élet megértésének (és megélésének) legsajátabb

keretfeltételét. A HALOTTNÉZŐ világában, az elbeszélő számára viszont mindenki ismerős, jó ismerős, legfeljebb az okozhat neki gondot, miként terelje egybe őket, miként rendezze egybe az ő közös múltjukra vonatkozó gondolatait. Ám ez a gond rendszerint rövid úton a képekben dúskáló mesélés örömebe torkollik: „Nem tudom beállítani a gondolatokat, szép sorba, mint egy osztályfőnyképen, hogy egyik se hunyorogjon fennakadt szemmel, egyik se vakarja a fülét, egyik se vágjon savanyú képet...” (201.) A felnőtt szerző a nyilvánvaló időbeli-szemléleti távolság ellenére, alkati okokból, tehát gyermeki örömmel beszél saját gyerekkoráról.

Petőcz a regényében elidegeníti a térség történelmi tapasztalatát, *de* éppen ezzel intenzívebbé (lidércezen sajátta) is teszi, míg Lackfi a későbbi éveket eleve sajátként ábrázolja, *mert* a sajátjának is érzi. Mindeközben az IDEGENEK erősen támaszkodik például Agota Kristof prózájára, a HALOTTNÉZŐ meg időnként az ifjúsági regények érületi és szövegszerű toposztárán élőködik. Az egyik könyv talán a régebbi félmúlt mélyrétegét, a másik a közelebbi félmúlt felszíni gazdagságát kínálja. Persze mindkettő a felszínen, a stílus, a mondatok szintjén teljesíti be vállalkozását, az IDEGENEK lecsupaszított közlőformában, a HALOTTNÉZŐ a leírás és mesélés feldúsított alakzataiban. Érdekes volt egymás mellett olvasni a kettőt.

Bazsányi Sándor

PÉLDÁZATOK A BARLANGBÓL

Háy János: *A gyerek*

Új Palatinus Könyvesház, 2007. 389 oldal, 2800 Ft

„Képzeld el egy föld alatti, barlangszerű szálláson – amelynek bejárata a fény felé tárul, és olyan tág, mint a barlang – embereket, gyerekségüktől fogva lábuknál és nyakuknál megbéklyózva, hogy egy helyen kell ülniük, és csak előre nézhetnek; fejüket a béklyótól nem tekerhetik körbe.”

A filozófiatörténet egyik leghíresebb képe, egy igen bonyolult ismeretelméleti hasonlat kiindulópontja cseppet sem barátságosabb,

mint Háy János története. Platón Szókratészre nem fél kimondani: az ember élete olyan, mint a barlanglakóké, nyomorult rablét, melyben csakis a *filozófus* látása fordítható a nevelés által a sötétből a fény felé, csakis ő az, aki megismerheti a Jót. Háy János nem gyávább az ókori bölcselőnél. Számtalan emberi történetet tár olvasója elé, s e történetek közös jegye, hogy tarka változatosságban szemlélhetjük bennük a Jóból nemigen részesülő „emberi nyomorúságot”, ahogy Platón–Szókratész nevezi a barlangi létezést. A regény alakjai, akár a híres hasonlat barlangjának falára vetülő árnyak, jönnek-mennek, élnek-halnak a „megbéklyózott” olvasó szeme előtt, a „jó ideája”, a Nap pedig nem vet fényt a történetekre.

A címben jelölt gyerek teljes – fogantatástól a (majdnem) halálig tartó – élettörténetére sok-sok további történet fűződik fel. A főszereplő találkozásai, kapcsolódási pontjai, ismeretségei ismétlődően alkalmat kínálnak az elbeszélő számára, hogy (mint valami hálózat-kutató) elkalandozzon az újabb nyomvonalakon, és a nagy történeten belüli kisebb történetekben is egy-egy „teljes” élet lenyomatát, példázatszerű közlését adja. A történetek szálai azonban csak részben ágaznak ki közvetlenül a főszereplő életrajzából. A mű egyik leggyakrabban használt nyelvi-stilisztikai eszköze a hasonlat, és számos szereplő az előtérbe tolokodó elbeszélő önkénye következtében, egy-egy hozszoan kifejtett, önálló történeté dagadó hasonlat révén kerül be a regénybe. Azonban akár a cselekmény folytán, akár hasonlatokban bomlanak ki a különböző élettörténetek, valamenyinek közös nevezője, hogy a jó–rossz dichotómiából egyértelműen a rossz, de legalábbis a jó teljes hiánya uralja valamennyit. Történetről történetre bebizonyosodik, hogy az emberek képtelenek a jó felé törekedni, illetve törekvésük hasztalan, mert minden lépésük, szinte mondatról mondatra, következetesen távolodást mutat attól. Az olvasó számára pedig egyre inkább megfogalmazódik a valódi tét: vajon a (akár platóni, akár köznapi értelemben vett) Jó is kirajzolódhat valahol e depresszív történetlánc horizontján?

A címadó hőst, a gyereket az apja azért taníttatja minden áldozatot vállalva, hogy „valami” legyen belőle. Önmérséklettel veszi tudomásul, hogy ő maga alkalmatlan a „valamivé”

nevelésre – ennél körvonalazottabban még csak meg sem tudja határozni a célt –, ezért ösztönösen hátrahúzódik a feladattól, és saját nevelői kvalitásait mintegy nullára értékelve teljes egészében rábízta a feladatot másokra, jobb híján a különböző iskolákra. A gyerek majdani „valamisége” végül a „tudós” fogalmában konkretizálódik számára, amit a szöveg ironiája először az apa „agymasszájából” előkeveredett ötletként, majd az ismerős parasztok fejében afféle „részekre nem bomlott foglalkozásként” emleget – s e szavakban megfogalmazódik a platóni filozófus – meglehetősen dekonstruált, de mégis felismerhető – eszményképe. Ha csak a ráutalás szintjén, lerántva, töredékesen is, de mégiscsak egy archetipikus „bölcscről” volna szó: legyen a gyerek az, akit akár erővel, de – Platónnal szólva – kivonszolnak majd a barlangból, hogy kijusson a fényre. A jelölt sajnos nem nő fel a feladathoz, hogyan is tehetné, tömény ironia már a felvetés is. A gyerek csak a szerep külsőségeit veszi le, a kézmozdulatot, a hajviseletet; no és a szót találja meg: *filozófus* akar lenni. Ám mire a megnevezés is megvan, addigra pusztán üres héj marad belőle: a tudatlan parasztok képzelete a tudósról („aki nekik erre a szintra eljutott, az biztosan mindenhez értett”) szinte több értésről tanúskodik, mint a gyerek kódös motivációi. Filozófia szakra jelentkezik, hogy felfigyeljenek rá a lányok, hogy feltűnést keltsen az osztálytársai között, hogy az otthoni közeg még csak kérdéseket se tudjon feltenni neki arról, hogy mit is akar az életével. S mindeközben – a döntéseket hozó, reális térben mozgó énjé legalábbis – hangsúlyozottan soha nem ért meg semmit önmagából vagy a világból – sem ekkor, sem később. Úgy mutatja fel e regényhős az archetipikus, platóni *filozófust*, ahogy a sok-sok barlangi történet a *Jót*: a hiány által.

A hiány, a becerélhetőség és az áttetszőség a regény legfontosabb szervezői. A figurák nem individuális mivoltukban, hanem funkcióikban szerepelnek (apa, anya, lány, vállalkozó, igazgató stb.), s mint ilyenek, egymással helyettesíthetők. A gyerek anyai nagyapjának frázisos mondata a történet elején, amikor a családjukba beházasodott vejének kijelenti, hogy „*apád helyett apád leszek*”, többletjelentést kap a regény névélküliségének szövetében. Az emberi kapcsolatokban bekövetkező legradikálisabb történet, valamelyik fél halálát leginkább az

jellemzi, hogy a halott „*úrt*” hagy maga után, de nem lelkiekben, nem érzelmi pótolhatatlanságban, hanem az általa mindeddig elfoglalt térben és időben. A meghalttal kapcsolatos korábbi elfoglaltságok elmaradása az, ami hiányként, betöltendő ürességként tárul fel. A funkcióikban jelölt figurák korlátozott individualitása az áttetszőség érzetét kelti, hiszen e funkciókba új és új szereplők léphetnek, akikkel örök ismétlődésként játszódhatnak le a jól ismert, tipikus történetek. Nemcsak a figurák tetszenek át tehát egymáson, hanem a lehetséges életváltozatok is, amelyeket az elbeszélő tetszése szerint tár az olvasó elé, önkényesen oda-vissza sétálgatva az időben, kénye-kedve szerint váltogatva a kijelentő és feltételes módot – mindezzel leginkább azt az alaptételt bizonyítva, hogy bármelyik életminta valósul is meg, lényegében ugyanazok a – hanyatlásra, szétesésre, értékvesztésre épülő – alaptörténetek ismétlődnek mindig. Az ideatan, illetve az *általános* és *egyedi* filozófiatörténeti toposzainak csúfondáros megidézése állandó játéklehetőség az elbeszélő számára. Lehet például bosszankodni, hogy „*ez... a legszörnyűbb a nevadásban, ez a bárki lehet bármi*”, nem úgy, „*mint a tárgyak, amik éppen azok, például fűrészes vagy asztal, amik*”. A nevekkel egyébként is bonyolult és tudatos játékot űz a szerző. Miközben a funkcióikban létező figurák tömegeinek jellegzetesen nincs nevük, másoknak, egy rövid jelenetben felbukkanó kutyának, néhány kocsmabeli havernak, a gyereket először „*felfedező*” történelem-tanárnőnek és a gyerek gyerekeinek van (ő a „rossz nevű” gyerek, akit – első pillanatban zavarba hozó szóviccel – apja és nagyapja *után* neveztek el *másképp!*). Néhány szereplő egy „*nevezük mondjuk ...-nek*” gesztussal kap nevet, amit az elbeszélő azzal magyaráz, hogy az egész névadási kultúra úgyszólván korszakok és divatok függvénye, ezért az emberek úgy hordják a nevüket, mint a rájuk nem illő ruhát. A gyerek neve csak a regény végén, mintegy mellékesen derül ki, amikor ő maga a ruháit eldobva, meztelenül, részegen, öntudatát és életkilátásait elveszítve hever az árokparton – lényé oly vékonyra fogyatkozott, hogy immár akár be is cserélődhet a nevével – egy névvel, ami eddig a hiányával tűnt fel, s most a pusztá hiánnyá váló ember helyébe lép. A gyerek azonban nem hal meg, csupán (a könyv utolsó mondataiban) áttetsző, elvékonyuló tudattá vagy már tudat-

nélküliségé (?) válik, és persze a hiánya is megmarad belőle.

A történet kezdetén hősünk faluról indul, később a fővárosban jár középiskolába, egy vidéki városban egyetemre, majd visszatér oda, ahonnan jött, és iskolaigazgató lesz a szülőfalujában. Útja alkalmat teremt különböző helyzetű emberek, emberscsoportok megmutatására, de – mint minden jóra való utazató regény esetében – komplex valóságértelmezésre is. Nem csak az emberek becserélhetők egymással, a falun hasonlóképpen áttetszenek a vidéki városok, a fővárosok és a világ legfontosabb városai, majd az elvont idea, a mindenség fővárosa: „Pécs, Szeged, Debrecen, Miskolc... Budapesthez képest nincsenek, ahogyan Budapest sincs például Londonhoz vagy Párizshoz képest, ahogyan ezek a városok se léteznek a mindenség fővárosához képest, ha a mindenség fővárosa egyáltalán létezik.” Az áttetszőségek sora a nemlét érzékelésébe torkollik: „tulajdonképpen a létezés, az tulajdonképpen a nemlétezés” – foglalja össze valóságérzékelését a főszereplő. A „valami máshoz képest” mérettetés mintegy modellálja a hol egyszerűbb, hol pedig rafináltan bonyolult képsorokban kibontakozó hasonlatok működését is. A regény elején az új apával később becserélődő régi apa hazatérését a kattánózár jelzi az utálkozó feleség számára, hogy a hang a dobhártyájába rúgó hegyes orrú lakkcipő képévé transzformálódjon, amin a sötét bálban a kintről, „nem is tudni, honnan” összegyűjtött fény csillan meg, s e fénypontokból megismerhető, melyik cipőhöz ki tartozik, és így tovább. Az átalakuló képek sora a „de senkit nem érdekelt, mit mond egy ronda lány” lakonikus megállapítással zárul. A hasonlítóadás, a hasonlatok fonálán való továbblépkedés által a dolgok megfosztódnak eredeti minőségüktől, és a felszámolóadás felé tartanak. Szeged vagy bármelyik város mögött a nemlét, a néven nevezett semmi, az apa hazatérése mögött a sötét bálban táncoló-párosodó névtelenek lába alá fordított lakkcipőcsillagok költői képében megmutatott semmi vár. Sem az emberi kapcsolatok hálózatában történő kalandozás, sem a hasonlatok láncának kibontása nem vezet ki a platóni barlangból: „Hasonlít ez a lét ahhoz, amilyen a természet tudományi műzeum állattani kiállítás, hogy minden madár épp, mint a valódi, csak nem mozog,

mert ki van tömve, és üveg a szeme, amin csak a külső fény csillan meg, de belülről nem süt át rajta semmi.” A „mintha” és a „mint” kezdetű szövegdarabok ugyanolyan létezés–nem létezés pályát járnak be újra meg újra, oda és vissza a történet „reális” világához képest, mint amilyenre a „falu” és a „mindenség fővárosa” viszonyrendszer ad képletes példát. A nem létező, a jelen nem levő így súlyt és fontosságot nyer a „valósághoz” képest – ahogy az elbeszélő állítja, „a valóság nem kötelez”. A sorban elbukó emberek programozottan a negativitás felé tartó történeti akár unalmassá is válhatnak, a feszültséget a hiányzóhoz való viszonyítás folyamatos írói gesztusa tartja fenn: az érvényes mérték épp az, ami ezekben az életekben sehogyan nem akar megmutatkozni, banálisan szólva a jó élet és a boldogság.

Az elbeszélő szövege bizonyos helyeken bravúrosan építkezik az egy-egy pillanatra megemelt, majd ismét „levágott” költői mozzanatokból (a részeg nagyapa hazatérése például hangsúlyosan költői: „...a szuszogását hallotta az este. [...] a feljövő nap még messze botorkált az égen, se keze, se lába nem érte a gangot, ahol a férfi kupacban hevert”), máshol inkább a szereplők nyelvisége uralja a narrációt. A történet elénk tárója szívesen tetszeleg a mindenható-mindentudó elbeszélő szerepében, öntudatosan előre- és visszazalad az időben, igazságot oszt, lehetőségeket lebegtet meg, majd von vissza, ironizál szereplői tudatlansága fölött. Olykor azonban kénytelen engedni, hogy áttetszen az óvén egy-egy szereplői szólam, ami lebontja a korábbi történet értelmezését, és utat nyit a már felépítettnek vélt narratíva újjáformálódása előtt. A könyv vége felé elbizonytalanodik, szinte a felejtés homályába vész például annak a nagyapának az egykori története, aki részegen hazatérve ki szokta volt üzni feleségét a házból. Eszerint az elmúlt idők történelmi kiszolgáltatottak az átértelmeződésnek, az átértékelődésnek, az emberi „agymasszák” önkényének, így a brutális nagyapa kapcsán az önfelmentést kereső (szintén talicskával hazatolatott) gyerek immár a nagyanya bűnösségére „emlékezik”, az elbeszélő pedig fennakadás nélkül átveszi az ő szövegeit. Ahogyan a nagyanya kiüzetése felvillantotta, hogy „*vagy éppen ez van: a semmi*”, úgy enged a magát néha mindenhatónak feltüntetető, ám e minőségében csú-

fosan lelepleződő elbeszélői szólam áttetszősége rálátást a múlt állandósága, az elbeszélések stabilitása helyén csúfolkodó „semmire”.

A létértelmezési súlyú dichotómiák minden szinten megjelennek, hiszen elvont filozófiai kérdések csapódnak le a köznapi történésekben. A látszat és a valóság ellentéte a legsiralmasabb emberi játszmák gyilkos iróniájú leírásában csavaródik meg többszörösen, amikor a házastársak egymás előtt felépített, majd lebomló színleléseiről s egymás – fantáziában valóságossá élt – legvilkolásáról kapunk emlékezetes képeket a gyerek apai nagyszüleinek bemutatásakor. Látszat és valóság, egyedi és általános, jó és rossz, test és lélek, szükségszerűség és a lehetőségek végtelensége, bűn és áldozat, hit és tudás – Háry regényének is az alapkérdésekkel való szembenézés a tétje. A filozófikus alapállás ellenére (vagy mellett) azonban az irónia az, ami mindent visz. A könyv humora és súlyossága, a főtörténet és a melléktörténetek felépítése, a szereplők mozgatása és megítélése, az elbeszélő szólamának kidolgozása – mindez az irónián, az ironikus értésen keresztül válik megközelíthetővé, mondhatjuk akár: elviselhetővé. A tagadást és állítást egymásba játszó irónia működtet minden mozzanatot, a szerző folyamatosan ki- és befordítja a helyzeteket, az állításokat, a szavakat, a mondatokat, így – mintegy játékosan – csalva az olvasót egyre mélyebbre az élettörténetek sűrű, fekete erdejébe, ahonnan nem könnyű nyugodt lélekkel kikeveredni többé. Az ironikus önkény utolsó emlékezetes gesztusa a könyv vége felé befűzött lábjegyzet, melyben az elbeszélő váratlanul szereplővé avatja önmagát, hogy a lányt (a gyerek feleségét) és az apa-gyereket, gyerek-apa helyiértékeken alaposan megkavart státusú gyereket (itt tehát már a gyerek gyerekeit) kivezesse a történetből a mindent megoldó tökéletes boldogságba, ezzel egyszerre törölését és utolsó megerősítését adva saját „mindenható elbeszélői” pozíciójának. A szerepcseré természetesen az áttetszőségi láncolatban is remekül működik, hiszen az elbeszélő ez utolsó, látványos alakváltásával mintegy a gyerek helyébe lépve (is) távozik a történetből.

Az ironikus dekonstrukció ravasz játéka, ahogy a történet bizonyos elemei biblikus motívumokhoz kapcsolódnak. A két apa (a gyer-

rekhez képest nagyapa) figurájában a moralitások egymással versengő főalakjai, a Jó és a Gonosz testesülnek meg. A „jó apa” befogad, önzetlenül ad, segítő kezet nyújt az elesett özvegyasszonynak, míg a „gonosz apa” rontó, romboló, kitagadó, ártó erő, valaha koporsót is készített, tehát köze van a halálhoz. A Jó apa házat és szőlőt ad a gyermekévé fogadott fiúnak, míg a gonosz apa elvesztegette földjét avagy műhelyét (az asztalosműhely, a szőlő, a föld archaikus, biblikus világot idéz). E kettő közül választhat a fiatal férfi (a gyerek apja), akit – éppúgy, mint a moralitások Ádámját – megkísért a bűn: ezúttal az engedetlenség finom szimbolikája (tiltott gyümölcs és kapcsolt jelentései) helyett egyből a legfőbb (és utalás szintjén is megidézett) Káin-féle értelemben, gyilkosság, sőt apagyilkosság formájában. A gyilkosságra nem kerül sor, legalábbis a történések „reális” szintjén nem. Am eszmei szinten, lélekben a történet Ádámja (aki „nem az édenből menekül egy jót akaró teremtő elől, hanem a mélységes pokolból, az apja sötét verméből”) szakít, leszámol a gonosz apával, és csak formálisan fogadja el a jó apát is (midőn „nem az isten, hanem a felesége apjának a lábát fogta meg”), valójában nem kér belőle. Ő óhajt lenni az új kezdet, „mert utálja azt a minőséget, hogy apa”, szembefordul az Istennel, és azt tervezi, hogy a „családja új istent fog adni a világnak”. Az istenülni ilyen értelemben teremtő Istenét elpusztítani vágyó, majd törekvésében természet szerűen elbukó ember klasszikus történetének újraírásával állunk tehát szemben. A végcél, azaz a gyerek istenülése hivatott elhozni az igazság óráját, a végítéletet és az öröklételet egyaránt. Részeredmények máris vannak: a férfi mintegy atyaistenként hívja életre fiát (a gyereket) egy elképesztően kifordított teremtői aktussal, midőn a felesége fülebe üvölti, hogy „most végzek veled!” (mármint a gyűlölt vér szerinti apával). A pusztítás szava – miként a bibliai teremtő ige –, „hajtotta ki a füleket a csendből, s kijött akkor minden része a testnek, először a fej, aztán a szem, végül a száj is mozdult”.

A férfias teremtői gesztusok patriarchális világában a nők ott tesznek keresztbe a férfiakkal, ahol tudnak, főképpen pedig eszük ágában sincs önszántukból részt venni a „teremtés” munkálataiban, azaz utálnak lefeküdni a férjükkel. A nők szülőképesége az elbeszélő

szavai szerint „*öszönös pusztítási vágyal*” társul, a férfi-nő ellentétet a nők egymás közti harcai is színezik. A regény eposzian klasszikus harc-jelenete az anyós és a meny összecsapása a felnőttként idült alkoholistává váló, pusztulófélben levő gyerek képletes értelemben vett tete-me fölött, aminek során a felek harci eszközeit, a szavakat krumplikként dobálják egymás ellen.

Holott az apa vágyai szerint újrakezdődő tereméttörténet újabb Ádámjaként világra jövő gyerek tudóssá válása eleinte biztatóan haladt: gyerekkorának állandó attribútuma a könyv, amit a kezében tartva olvas. A példákkal gazdagon illusztrált nevelődéstörténet változatos szociológiai közegeket felvonultató, a különböző életlehetőségek tárházát példabeszédekben élénk állító, szerteágazó, de a fősodorhoz megbízhatóan vissza-visszatérő eseménysorban bomlik ki. A gyerek szellemi-lelki lehetőségeihez képest azonban a tudósi-filozófusi-istenfiúi-alapítói pálya igen hamar teljesíthetetlen elvárásnak bizonyul, az egyszerű történelemtanári diploma ebben a felállásban nem lehet más, mint a kudarcosság bizonyítványa. Adott számára még egy klasszikus önmegvalósítási terep: a szerelmi boldogság megtalálása. Ám a nőkérdést a patriarchális (biblikus-falus) világból kilépő gyerek sem tudja megoldani: első szerelme az előző fiúja által elhagyott lány bosszúvágyán és egy (alaposan kifejtett) gyilkosság-hasonlaton keresztül, az ideált kergető nagy szerelem a pszichopatológia esettanulmányaként, a testi szerelem pedig az emberek generációkon átöröklődő, felhalmozódó lelki defektusainak, egymást tönkretévő ösztöneinek fényében értelmeződik. A maradékelv alapján és a szokások megkötő erejének engedve vállalt házasság annyi a szerelmi boldogság felől nézve, mint a tanári diploma a filozófusi megvilágosultsághoz képest.

A gyerek alakjába töredékesen, dekonstruáltan beépített figurák sorában a platóni filozófus vagy archetipikus bölcs és a biblikus Ádám/Jézus mellett feltűnik egy néven nevezett előkép is: Miskin herceg A FÉLKEGYELMŰ-ből. A herceg alakjának megidézését indokolja a beteljesületlen krisztusi küldetés, az abszolút mércéként felmutatott tiszta jóság, illetve az archetipikus filozófus-félkegyelmű párhuzam is. Szembe-

szökő tehát, hogy a gyerek – önmagát Miskinhez hasonlítván – egészen máshonnan közelít a figurához, amikor a következőképpen elmélkedik: kiindulópontja szerint egy divatjamúlt csíkos pizsama szimbolikus céllal történő viselése alkalmas a művészi kifejezésre, hiszen „*van olyan, hogy az ember műalkotás... milyen jó lenne regényhősnek lenni... mert ugye, ott is azok az életek, például Miskin hercege A félkegyelműben, az magában is művészet, az író semmit nem csinált, csak volt neki ideje, hogy megírja azt a műalkotást, amit a másik élt, és ő neki [a gyerekek] az a baja, hogy nincs ideje ezt megírni, mert ő maga a műalkotás. Aki pedig műalkotás, az nem töltheti az idejét azzal, hogy ezt dokumentálja*”. A regényalak itt visszabeszél az őt megteremtő írónak, és mintegy a szabadságát, az autonómiáját deklarálja vele szemben, sőt leszólja az alkotói tevékenységet, miközben paradox módon a helyébe állíthatónak is tételezi magát, azt állítva, hogy ő hozza létre önmagát, mint műalkotást. Im már az elbeszélő mögötti alkotó is bevonódik (bevonja önmagát) a játékba, hogy nem sokkal később újabb tréfa keretében – képletesen szólva – csúfondárosan kinézzon az elbeszélői szólam mögül, és azt a „*személyt, aki elmeséli mindent*”, a rákos betegség logikájával megfertőzött orvoshoz hasonlítja, akinek immár a gondolkodása is elrákosodott.

A művészi alkotótevékenység ironikus látása persze nem előzmény nélküli: a művészelőkép, azaz a fafaragó-asztalos dedapa a gonosz (!) nagyapai vonalon visszakövethető és a gyerek családjában – mondhatjuk, hogy ő az esztétikai ág a jó nagyapa etikai ágával szemben. Az asztalosmester faragott oltárképe, doborműve hagyományos tárgyi alkotás, melynek témája egy bibliai jelenet: „*azt ábrázolta, amikor Jézus kitoloncolta a kufárokat a jeruzsálemi templomból, azt a pillanatot épp, amikor az asztalok fel voltak forgatva, az áru a földön, szanaszét minden*”. A faragás létrejöttéről szóló beszámoló minden szempontból körüljárja egy műalkotás genezisét. A fafaragó-alkotó számot vet leendő közönségével („*most ez olyan dolog, amit ezek fognak nézni*”), majd megismerhetjük saját magával szemben támasztott esztétikai elvárásait (minél inkább részletgazdag kidolgozásra törekszik, „*legyen értelme egy életen át nézni*”), valamint a mű témájával kapcsolatos elemző gondolatait (igazságtalannak tartja, hogy Jézus és

a kufárok különböző mértékben látnak rá az őket együtt szerepeltető történetre: „Jézus... ott nagyképműködött a szerencsétlen kereskedőkkel, mert tudta, hogy ő meg lesz váltva, a kereskedők meg csak annyit tudtak, hogy el kell adni az árut”). A kritikai fogadtatás parodisztikus imitációja, hogy a művészi érzékenységgel kapcsolatban együtt érzőnek bizonyuló elbeszélő realistának minősíti a mester alapattitűdjét, mert az igényt tart a munkájáért járó pénzre, és indulata hevében sem öli meg nem eléggé lelkes első közönségét, azaz a feleségét. Az oltárra rendelt faragásban élete főművét megalkotó mesterember egy művész (öniróniájában rendkívül humoros) portréja, s mint ilyen, kiegészítő, rávetülő alakként áll párhuzamban az önmagát műalkotásként elgondoló gyerekekkel, illetve alkotójával, az író-művésszel, valamint a mese végén hőse helyébe lépő elbeszélővel.

A főszereplő sokrétegű, több szinten működtetett és beszéltetett alakja tehát alapvető kultúrtörténeti toposzokat egyesít. Rétegzettségéből következik, hogy míg a szerző gyakran a könyv értelmezéséhez is kulcsot adó, egyszerre banális és egyszerre komolyan veendő bölcsességeket ad a szájába („a nemlét csupán a létezés felől határozható meg, mint ahogy a lét is csak a nemlét felől”, „jó lenne regényhősnek lenni” stb.), addig a történet reális világában mozgó, döntéseket hozó énje visszatetsző, minden lényegi felismerést messziről kerülni látszó értetlenséggel issza el az esztét. A gyerekkori attribútumot, a könyvet fokozatosan felváltja a műanyag boroskanna. Az áttetsző műanyag mögött elbújó és elvesző figura maradandó, jelképi erejű megjelenítője annak, ahogy a regény képi rendszere a valóságot áttetszőségeken át semmibe veszőnek mutatja fel. Az az olvasó pedig, aki a platóni filozófust és a barlanghasonlat világértelmezési modelljét vélte megidézni a regény által, könnyen arra a feltevésre juthat, hogy a filozófusi megismerésre kiszemelt főhős nem több, mint a platóni hasonlatban az árnyjátékosok által mutogatott különös báb, melynek árnyékát szemlélve alkothat képet a valóságról ő, a játék „megbéklyozott” szemlélője. A lefokozódásról a főhősnek is van némi sejtelve: „nekem más volt a dolgom, nem ez, mondta a gyerek, le-föl húzgálva idegesen a fejét a műanyag kanna mögött, mintha bábjáték lenne”.

Hudáky Rita

ŐSZBÓL A TÉLBE

Balassa Péter: *Mindnyáján benne vagyunk* –
Nádas Péter művei
Balassi Kiadó, 2007. 546 oldal, 3800 Ft

A 2007-es könyvhéten, két évvel Nádas Péter monumentális regénye, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK¹ megjelenése után két olyan könyv jelent meg, melyeket kézbe véve joggal remélheti az olvasó, hogy legalábbis közelítő képet kaphat Nádas Péter teljes eddigi életművének alakulásáról és annak recepciójáról. Bár ebben az írásomban csak az első könyvvel foglalkozom, bevezetésként mégis a két kötet rövid összehasonlításával fogom kezdeni, mivel úgy gondolom, hogy az első kötet sajátosságai és pozíciója a másik kötet tükrében vizsgálva rajzolódnak ki a legtisztábban.

1

Az első könyv² Balassa Péter (1947–2003) Nádasról írt szövegeinek gyűjteményét tartalmazza, középpontjában a szerző 1997-es monográfiájával, melyet a kötetbe került két korai (1978, 1980) és egy későbbi (2001) írás mintegy Balassa saját kritikai munkásságának a kontextusába is elhelyez. A monográfia és a kisebb írások Nádas Péter életművét a legkorábbi novellától (A BIBLIA,³ 1967) az első (EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE,⁴ 1977), majd a második (EMLÉKIRATOK KÖNYVE,⁵ 1986) fontos regényen át egészen a kilencvenes évek közepéig egy meghatározó esszédarabjáiig (A MEGAKADT FÁJDALOM,⁶ 1996) kísérik végig, nemcsak körültekintő elemzését adva az egyes műveknek és alkotói korszakoknak, de – leginkább az EMLÉKIRATOK KÖNYVE esetében – széleskörűen bemutatva azok recepcióját, illetve a megjelenés idejének kritikai és kulturális-politikai kontextusát is. Balassa a monográfia bevezetőjében határozott, pragmatikus funkciójú könyvnek szánja a magáét, melynek „a fogalmi és az érzékletes között egy és/vagy több narratíva bemutatása a feladata, amely használható tanárnak, diáknak, irodalmár érdeklődőnek, kritikusnak s végül olykor az irodalomtudomány teoretikusainak is” (MB, 41.), e funkciót pedig csak tovább erősítik az új könyvben a monográfiahoz csatolt írások, különösen ami az „egy és/vagy több” narratívát illeti, hiszen ezeken le-

mérhető Balassa kritikusi hozzáállásának a monográfia előtti és utáni elmozdulásai, különbségei is.

A másik, *TESTRE SZABOTT ÉLET*⁷ című kötet Nádásnak két legutóbbi, nagy hatású könyvére épül: a *SAJÁT HALÁL*⁸ (2004) és a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* (2005) kritikai fogadtatásából nyújt válogatást – némileg hasonló kézikönyvjelleggel és igényvel,⁹ de persze szűkebb területen, mint Balassa monográfiája –, tehát az életműnek azokat a szövegeit veszi górcső alá, melyeket Balassa Péter monográfiája még nem „fedhetett le”, illetve amelyeket maga Balassa, korai halálából következően, végső formájukban már nem ismerhetett. Azért használom itt a „végső forma” kifejezést, mivel a *SAJÁT HALÁL* első, képek nélküli változata már 2001-ben megjelent az *Élet és Irodalom* karácsonyi számában (erről azonban nem született elemzés Balassától, legalábbis a kötetbe nem került bele), a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK*-ből pedig szintén jelentek meg korai részletek Balassa életében, melyekre szórványosan reflektál is a monográfiában. A két könyv viszonyát tovább árnyalja, hogy a *TESTRE SZABOTT ÉLET* szövegeit jegyző szerzők névsora és a Balassa-monográfia középpontjában az *EMLÉKIRATOK KÖNYVE* kapcsán megidézett „interpretációs közösség” tagjai között vannak átfedések (Bacsó Béla, Györffy Miklós, Radnóti Sándor, Szirák Péter mindkét kötetben szerepel), illetve hogy ennek az interpretációs közösségnek a tagjai és tanítványaik továbbra is markáns (de nem teljesen homogén s nem is kizárólagos) részét képezik a jelenlegi Nádás-recepciónak, melynek reprezentatív – de közel sem átfogó – gyűjteménye az említett könyv.

Talán a fentiekből látható, hogy hasonlóan Nádás egyes műveinek értelmezéséhez, e róla szóló két kötet esetén is folyamatosság és megszakítottság, nyílt és zárt struktúrák dialektikájában találjuk magunkat. Hiszen a fentiek értelmében ugyanúgy beszélhetünk a két kötet közötti folyamatosságról is, mint amennyire szintén fontos, hogy a két könyv mind a Nádás-életmű, mind a Nádás-recepció szempontjából két markánsan különböző korszakról ad hírt. E két korszak központi művei egyfelől az *EMLÉKIRATOK KÖNYVE*, másfelől a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK*, mely korszakokat a továbbiakban Nádás *őszi* és *téli* korszakainak fogom nevezni, abból

az egyszerű (és némileg önkényes) okból, hogy e két évszak jelentős és igen meghatározó módon van jelen az említett nagyregényekben.

Az *EMLÉKIRATOK KÖNYVE* első fejezetét ugyanis a *HAZATÉRÉS*¹⁰ című esszében is megörökített „menetrendszerű” őszi nátha mámorában kezdi el írni a névtelen elbeszélő, először szintén a három évvel korábbi berlini ősze emlékezve, a könyv vége felé pedig azt is meg tudjuk a történet fonalát átvevő Krisztiántól, hogy a névtelen elbeszélő temetésének időpontja szintén „*kellemesen meleg, füstszagú őszi nap volt*” (EK, 515.) – ahogyan a regény valódi zárata, a *SZÖKÉS* című fejezet utoljára felidézett jelenete, Melchior táviratának elolvasása szintén az utolsó berlini őszi idején történik. Majdnem húsz évvel később, a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* nyitófejezetében azonban már sűrűn hullik a hó, majd megül a berlini Tiergartenben talált holttest kabátján, majdnem ezer oldallal odébb pedig ugyanebben az év végi hóhullásban látjuk utoljára a holttestet korábban megtaláló Döhringet és a vele beszélgető Kienast doktort (két másik fontos szereplőjét, Klárát és Kristófot szintén egy téli éjszakán, szilveszterkor hagyja magára a szöveg). S bár a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* utolsó fejezete egy „*forróságot ígérő nyári reggelen*” (PT, III. 692.) végződik, az én emlékezetemben mégis téli könyvként maradt meg.

De mint mondtam, e két korszak nemcsak a Nádás-életmű szempontjából válik ketté, hanem annak recepcióját is ugyanúgy két részre osztja. Az őszi korszak műveinek megjelenése ugyanis egybeesik a magyar irodalomnak a politikai rendszerváltást néhány évvel megelőző és azt talán valamilyen szinten elő is készítő autonómiaharccal, mely ugyanakkor ezzel összefüggésben Balassa kritikai tevékenységének is fénykorát jelenti. Balassa ekkoriban nemcsak irodalomkritikusként, hanem tanárként, irodalomszervezőként és irodalompolitikusként is részt vett ebben a folyamatban, mely egyúttal (többek között) Nádás Péter kanonikus pozíciójának megteremtését és megszilárdulását is eredményezte, miközben mind maguk a művek, mind interpretációik erősen magukon hordozták a kor bélyegét. Az 1997-es Balassa-monográfia a művek értelmezése mellett ennek a folyamatnak is emléket állít, amikor a könyv központi fejezetében arra tesz kísérletet, hogy az általa fontosnak ítélt értel-

mezőket hosszan idézve és kommentálva képet nyújtson az őszi főmű, az EMLÉKIRATOK KÖNYVE kritikai fogadtatásának három nagyobb hullámáról: a regény megjelenését megelőző, 1985-ös saját tanulmányától kezdve az általa szerkesztett ДИПТИХОН-köteten¹¹ át egészen Károlyi Csaba 1995-ös tanulmányáig – míg a 2001-es Balassa-tanulmány, mely a gyűjteményes kötet végére került, voltaképpen az ez idő alatt kialakult EMLÉKIRATOK-kép egyfajta revíziójának is tekinthető, melynek során Balassa pontosan ebből a folyamatból kilépve s attól némileg függetlenül olvassa újra a regényt és saját korábbi interpretációját.

A SAJÁT HALÁL és főként a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK viszont már egy meglehetősen más helyzetben került a kritikai nyilvánosság elé. Egyrészt már maguk a művek is egy egészen más történelmi korszak jegyeit viselik magukon, hiszen a különböző interjúkból tudható, hogy Nádás már a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK megírásának kezdetekor (1985) is mintegy a létező szocializmus történelmi korszakából kilépve, pontosabban az ezzel a korrall szemben magára nézve kötelezőnek tekintett és az EMLÉKIRATOK KÖNYVE megírásakor vállalt kompromisszumokat felmondva kezdett hozzá az új mű megformálásához. E megformálás második évtizedében már formálisan is elhárultak azok a kötöttségek, melyek a korábbi művek alakulásába és recepciójába még meglehetősen brutális módon beleszóltak. A művek megjelenésekor azonban nemcsak a történelmi korszak változott meg már régen, de egyben végleg lezárult az a kanonizációs folyamat is, mely Nádast az aktuális magyar irodalom legnagyobbjai közé emelte, olyannyira, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK megjelenésekor esetenként immár nem az establishment negatív kritikájának elhárítása motiválta a kritikát, hanem ellenkezőleg, a könyv piacra kerülését megelőző és a regény kivételes minőségét és jelentőségét mintegy megelőlegező felhajtás esetleges aránytalanságainak tompítása és értelmezése, olykor pedig megkérdőjelezése.

Ez a demokratikusabb és széttartóbb történelmi korszak jellemzően az értelmezésekben és az új nagyregény értékelésében is nagyobb szórású eredményezett, melyeknek talán korai is volna egy olyanfajta összefogás és összefoglalását megkísérelni, mint ahogyan azt Balassa

tette monográfiájának megírásakor – s persze az is kérdéses, hogy a későbbiekben lehetséges lesz-e ilyen összefoglalás. Hiszen, ahogyan arra Szolláth Dávid a monográfiáról írott recenziójában¹² rámutat, a korai Nádás-művek megjelenésekor a Balassa által érezhető nagyrabecsüléssel és némi nosztalgiával emlegetett „interpretációs közösség” összetartását és egységét – ha valóban létezett ilyen, és úgy létezett, ahogyan azt Balassa a monográfia megválogatott és meghúzott idézetein keresztül elének állítja – főként a hivatalos kultúrpolitikával való közös szembenállás szavatolta.

A széttartás tulajdonképpen már megfigyelhető az EMLÉKIRATOK recepciójának negyedik, azóta is tartó hullámát elindító *Kalligram*-számokban (2002. október), melyben Balassa kései dolgozata, a mostani kötet záródarabja, mint a korábbi Balassa-értelmezések revizionált *változata*, már csak egy lehetséges perspektívaként jelenik meg a hatvanéves Nádast ünneplő számban, miközben a lapszám többi tanulmánya már teljesen más oldalakról, például a test, a társadalmi nem és a politikum oldaláról olvassa újra Nádás műveit. Hogy csak két példát említsék, többek között ebben a lapszámban jelentek meg először Bagi Zsolt és Sári B. László EMLÉKIRATOK-értelmezései is,¹³ melyek a későbbiekben az utóbbi évek két legizgalmasabb kritikakötetében találták meg méltó helyüket.

2

E két utóbbi kötet mégis szorosan kötődik vizsgálatunk tárgyához. Hiszen az egyik – Bagi Zsolté¹⁴ – voltaképpen fenomenológiailag megalapozott szintézisét adja a monográfiában és az általa idézett tanulmányokban már szétszórtan megjelenő elképzeléseknek az EMLÉKIRATOK sajátos prózatechnikájáról (montázszerű, több nézőpontú *körülírás* leírás vagy elbeszélés helyett, az időbeli, érzelési, tudati, elbeszélői és cselekménysíkok összecúsztatása és vetemédései, tükörszerkezetek stb.). Bagi Zsolt Nádás „új realizmusáról” szólva egyben megvilágító módon levezeti, mit is jelenthet pontosabban a Balassa által Nádásra (és többek között a FILM utáni Mészölyre) vonatkoztatott „klasszikus-modern” írásmód – s jóllehet Bagi e könyvében szigorúan az EMLÉKIRATOK-on belül vizsgál-

ja az általa leírt jelenségeket, elemzései és bevezetett fogalmai, mint a *vetemedés* és a *testszinekdoché*, revelatív erejük mind a korábbi, mind a későbbi Nádas-művek szempontjából is.

Ezzel szemben a másik említett könyv¹⁵ szerzője – Sári B. László – erőteljes kritikával illeti a Balassa és az „interpretációs közösség” szövegeiben megjelenő értelmezéseket, főleg ami a politikummal és a könyvben megjelenő homoszexualitással kapcsolatos hozzáállásukat illeti. Valóban, a regény megjelenésének idején Balassa és a korabeli kritika sokkal kevésbé a regényben megjelenő homoszexuális tematika körültekintő értelmezésében, mint inkább annak finom eltussolásában, hatásának finomításában és tompításában volt érdekelt. Egyrészt valószínűleg csak így láthatták megoldhatónak, hogy az akkori, a homoszexualitástól a mainál sokkal jobban idegenkedő magyar társadalomban megóvják a könyvet attól, hogy a „botrányos” tematika elfedje a regény egyéb erőseit, másrészt abba a törekvésükbe, hogy az irodalomról szóló beszédet megtisztítsák minden lehetséges politikai értelmezélehetőségtől, evidensen nem fért volna bele, hogy a névtelen elbeszélő és Melchior „sorsüldözte” szerelmét mondjuk a meleg felszabadítás ideológiája felől – vagyis közvetlen társadalomkritikaként – interpretálják.

A homoszexuális tematika „semlegesítése” könnyen adta magát. Ehhez nem kellett mást tenni, mint hogy a főhős által önmagának alkotott mitologikus szerelemképet, mely a fikción belül nem szolgál másra, mint hogy a névtelen elbeszélő saját maga számára elfogadhatóvá tegye saját homoerotikus vonzalmait, általában véve a könyv által sugallt szerelemkép-ként értelmezni. E szerelemkép Balassa-féle értelmezését talán a Károlyi Csaba tanulmányához fűzött közbevetés állítja elének a legtisztábban (az utolsó tagmondatok különös figyelmet érdemelnek): „a platonikus és a keresztény gondolkodás találkozása »a szerelem oszthatatlanságának vágyában« egyúttal – éppen János és Pál irataiban a legerőteljesebben – a szabadság oszthatatlansága is. Az egésze, »a teremtés eredendő egyneműségére« való vágyakozás, a nemek, kasztok, fajták eltörlésének szabadságvíziója is: »Nincs zsidó, sem görög; nincs szolga, sem szabad; nincs férfi, sem nő; mert ti mindnyájan egyek vagytok; a Krisztus Jézusban.« (GALATABELIEKHEZ ÍRT LÉVELÉ 3,28.)

Az egység itt a testében értendő. Az oszthatatlanság paradox szabadsága iránti vágy, hiányának érzékelése által, Nádas művében nem retrospektív, nem történelmi, nem időbeli értékvesztés, nem is társadalom és természet szembeállítódásából keletkezett, hanem állandó teremtményi struktúra. (MB, 334.)

Ebből az alapállásból persze már indokoltnak tűnik az a megállapítás is, mely szerint „a szerelem ebben a könyvben egy és oszthatatlan, semmilyen elfogultsággal nem láncolható le (az ún. szexuális forradalom elfogultságaival sem)” (MB, 277.) – csak hogy ez a fajta gondolkodásmód inkább jellemző a névtelen elbeszélőre mint szereplőre, aki mindezt saját emlékiratainak reflexióiban a francia forradalom szabadságeszményeinek horizontján, az általa írt századfordulós regénytörzdek lapjain pedig németesen grécizáló, görög mitológiai köntösben fejt ki, s a könyv egészére már csak bajosan alkalmazható. A könyv utolsó előtti fejezetében megszólaló Krisztiántól például teljesen távol áll a szerelem nemi túlemelkedő értelmezése. Mint mondja: „Ha két emberi lény azonos nemű, akkor kapcsolatukat az fogja meghatározni, hogy a nemük azonos. S ha különbözők, akkor az, hogy a nemük különböző.” (EK, 465.)

E tekintetben a fő különbség persze nem ő és a névtelen elbeszélő között feszül, hanem a névtelen elbeszélő és Melchior között. Elemzésében Sári B. László kimutatja, hogy míg a fentebb vázolt szerelemfilozófia kifejezetten a névtelen elbeszélő konstrukciója a Melchior iránti vonzalmának indoklására és egyben a homoszexualitáshoz kapcsolódó előítéletei semlegesítésére, addig Melchior teljesen tisztában van kapcsolatuknak mind a jellegével, mind azzal, hogy kapcsolatuk az adott társadalmi-történelmi szituációban (s nem feltétlenül egy „állandó teremtményi struktúrából” következően) realizálhatatlan. Erre mutat többek között a Katte hadnagy és a későbbi Nagy Frigyes tragikus szerelmének allegorikus története, melyet Melchior mintegy tanító céllal mesél el barátjának, illetve a német *Bruder* szó körüli félreértés, melynek során a névtelen elbeszélő a szót annak magyar *testvér* megfelelőjéből kiindulva a szerelem oszthatatlanságának és mindenkit testvérré tevő tanának értelmében használ, Melchior viszont a szó német konnotációiból kiindulva (a *Bruder* a német szlengben a *buzi* megfelelője) szorosán kette-

jük helyzetére vonatkoztatja azt.¹⁶ Sári B. László jól látja, hogy ennek az elemzésnek részben ellentmond a regény zárhlata, melyben a névtelen elbeszélővel együtt arról értesülünk, hogy Melchior, miután Franciaországba szökött, megnősült, és gyermeke született. Sári ezt *Az ÉGI ÉS A FÖLDI SZERELEM RŐL*¹⁷ című Nádas-esszében kommentált LAKOMA alapján értelmezi, amennyiben Melchior sorsát a földi, a névtelen elbeszélő sorsát pedig az égi szerelem beteljesülésének színpadra állításaként értelmezi¹⁸ – én személy szerint inkább úgy látom, hogy Melchior ezzel a döntésével vágja el az utolsó szálakat is, amelyek németiségéhez kötik, például az őt megrontó német hegedűtanár emlékéhez, de ugyanakkor a névtelen elbeszélővel folytatott berlini románcához is.

A monográfiát a 2002-es *Kalligram*-számban recenzáló Szolláth Dávid Sári B. Lászlóhoz hasonlóan kifogásolja, hogy a homoszexuális elem „semlegesítésével” a balassai értelmezés végső soron „ugyanazt a »kulturális szublimációt« végzi el, amelyet Balassa egyébként annak a polgári irodalmi hagyománynak tulajdonít, amelynek Nádas volna a dialektikus-emancipatórikus meghaladása”, jóllehet Szolláth a jellegzetesen balassai módszer, a motívumelemzés kapcsán mutat rá erre: „A műforma elemzése felől értett [...] öntükrözés itt a nem metonimikus elbeszélés jelentésképződésének vizsgálatát hozza létre, s felszámolja a motívumok reflektálatlan, még csak mimetikusan értelmezhető szintjét. A motívumok ezen átváltozása a reflexivitás esztétikai-történelemfilozófiai fogalma felől nézve a saját magát reflexió tárgyává tévő szubjektum »fékezett vággyal« végzett munkájának azt az aspektusát jelenti, amelyben az önmegismerő szubjektum az általánosra törve képes elszakadni a partikularitásoktól. // A szexualitás, a megjelenített történelmi időszak és a politikum tehát pusztán téma, partikularitás, amelyet a művek kompozíciójának/formájának balassai elemzése és esztétikai értelmezése megszüntet.”¹⁹

Azonban az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek balassai elemzése során feltárt öntükröző motívumháló egy másik aspektus felől értelmezve éppen sokszoros ellenpontjai, párhuzamai és öntükröző jellege folytán teszi alkalmassá a regényt arra, hogy megőrizve a tematikus/fabuláris szint partikularitásait, mégiscsak kitörjön az általános felé, ezzel mintegy kijátssza azokat az interpretációs lehetőségeket, amelyek arra csá-

bítanak, hogy az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-t kizárólag mint egy adott kor irodalmának (mára megfakult) dokumentumát olvassuk, vagy akár a homoszexualitás társadalmilag marginális jelenségét bemutató s annak emancipációját követelő „meleg irodalom” kétes hírvé tarrénumába utaljuk.

3

Thomas Mannról szólva ugyanis, a különböző párhuzamok, rájátszások és motívum-továbbgondolások részletes és körültekintő elemzése mellett, Balassa nem tér ki – ahogy emlékeztem szerint a többi idézett értelmező sem – egy nagyon fontos, afféle technikai örökségre, mely pedig szerintem szorosan köthet Mann írásmódjához. A monográfiában ugyanis sok szó esik az EMLÉKIRATOK KÖNYVE jeleneteiről, kamaraszerű szituációiról és az egész történetsszöveg redukált jellegéről, arról azonban kevésbé, hogy ez a redukció egyben *sűritést* is jelent: Nádas láthatólag tudatosan úgy választja meg szereplőit, helyzeteiket, de még regényének helyszíneit is, hogy azok annak ellenére, hogy tökéletesen lehetséges alanyai egy „realista” elbeszélésnek, mégis alkalmasak egészen komplex szellemi-társadalmi tartalmak elemzésére és bemutatására.

Lukács György a következőképpen ír erről a hetvenéves Thomas Mann-t köszöntve, többek között A VARÁZSHEGY realista módon megrajzolt, mégis mítikus-szimbolikus szintre emelt davosi szanatóriumáról szólva: „[Mann] *mint a legtöbb igazi, jelentős epikus, viszonylag keveset »talál ki«*. De csalahatlan ösztönnel rendelkezik az irányban, hogy olyan mesét, olyan környezetet fedezzen fel problematikájának alakítására, amely környezetben a legtisztább és legszemléletesebb módon, a legnagyobb pátozzsal és legmélyebb iróniával élheti ki magát. A fantasztikus vagy félfantasztikus egészen vonzó módon elegyíti földhözköötött, kézzelfogható részletekkel.”²⁰ Hasonló módon így lesz Nádas Kelet-Berlinje olyan reálisan létező város, mely egyben kézzelfogható keretek között teszi lehetővé a teljes Nyugat–Kelet problémakör megjelenítését és elemzését, ahogyan hasonlóképpen válik Heiligendamm mint jó nevű, polgári fürdőhely a tengerhez való közelsége miatt a transzcendenciával való találkozás lehetséges helyszínévé, ugyanakkor egy-

ben olyan helyé is, ahol a századelős polgárság formái és azok kudarcai vegyítiszta formájukban vizsgálhatók – hiszen egy fürdőhelyen senki nem dolgozik, nincs mit „csinálni”, tehát az egész napot a különböző polgári társasági rituálék (közös étkezés, botrány, promenád, pletyka, könnyed filozofikus társalgás, házasságtörés, borotváltatás) töltik ki, de éppígy említhetnénk a gyermekkori szál budai hegyvidékét, ahol a mitikus Rákosi-villa körül, az országban dúló társadalmi ellentétek kicsinyített másaként, egymás mellett él a kommunista rendszer kádereinek új arisztokráciája (a névtelen elbeszélő családja) az egykori villatulajdonosok kevésbé tehető, deklasszált utódaival (Krisztiánék).

A főbb szereplők is egytől egyig olyan emberek, akik számára a regény által tárgyalt társadalmi-történelmi problémák egyike vagy másika elválaszthatatlan legszemélyesebb létezésüktől, vagyis „vérré megy”: Thea mint *öregedő* színésznő így lesz mindenkinél alkalmasabb a nőiség, a színpadon és az „életben” játszandó és játszható női szerepekkel kapcsolatos problémáknak és azok teatralitásának bemutatására; a francia-német félvér Melchior így hordozza szó szerint az ereiben a kettészakadt Európa, a háborúban összezsúpoló német és francia világ ellentétét, ahogyan a névtelen elbeszélőben is így kapcsolódik össze szétszalazhatatlanul az apjához és az általa képviselt elnyomó hatalomhoz való viszonya – és véleményem szerint bizonyos értelemben ide sorolható a névtelen elbeszélő homoszexualitása és a Melchior-szerelem is.

A homoszexualitásban rejülő szimbolikus potenciál egyik aspektusára Radnóti Sándor mutatott rá az EGY DÉMONIKUS MŰ címen tartott tanácskozás során (MB, 252.), amennyiben a különböző társadalmi közvetítések és intézmények hiánya kapcsán a homoszexuális kapcsolatot mint a közép-európai, nem demokratikus berendezkedés metaforáját értelmezte. Ezt a meglátását később a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ről írott kritikájának bevezetőjében így foglalta össze: „*a meleg kapcsolat veszedelmes titka éppúgy nem ismert közvetítést, intézményeket, mint ahogy a diktatúrák titka is egy olyan, esetleg elrejtett, de fenyegető közvetlenség volt, amely a zsarnok és az alattvaló, az úr és a szolga, a börtönőr és a rab, a kínzó és a kínzott viszonyában mindig – szimbolikusan vagy valójában – testivé is válik*”. (TÉ, 220.)

Ugyanakkor Nádas választását, hogy regényének alapanyagául egy kora gyermekkortól homoerotikus késztetésekkel küzdő főszereplőt és egy homoszexuális kapcsolatot választ, nem csak ezért érzem többszörös telitalálatnak. Ugyanis a Radnóti által felvetett szemponton túl a homoszexualitás tapasztalata minden esetben (még ma is) tartalmaz egy bizonyos konspiratív elemet, mely a kommunista ügynökvilág heteroszexuális tagjainak életét is velejéig áthatotta, akár tevékeny ágensai, akár potenciális áldozatainak és megfigyeltjei voltak ennek a világnak (s mára többen kifejtették, például Nádas is,²¹ hogy e kettő soha nem választható el tisztán egymástól). S ez nemcsak egy megvalósult kapcsolat eltitkolásának praktikus szintjén van így, hanem a magányos éntapasztalatban is. Az ilyen ember szüntelenül „ügynöknek” érzi magát a „normális” emberek között, aki gesztusait és külső életének minden mozzanatát egy mesterségesen kialakított álcahoz kénytelen igazítani, s így túlélése érdekében már kora gyermekkorában sem spórolhatja meg magának azokat a reflexiókat lényeg és álca, képmutatás és őszinteség dolgában, melyeket szerencsésebb embertársai csupán a felnőttkor kezdetén tesznek meg, ha egyáltalán.

A képmutatással való korai és intim kapcsolat, valamint az arra való kényszerű reflexió pedig átvezet minket egy másik területre, az EMLÉKIRATOK KÖNYVE színházi vonatkozásaihoz, hiszen az ügynök és a színész lelki mechanikája igencsak közel áll egymáshoz – olyannyira, hogy a regényt olvasva végképp le kell mondanunk arról, hogy a színházi világ, az ügynökvilág és a homoszexualitás tapasztalatának világa közül melyik melyiknek a metaforája.

Ugyanígy egy csak heteroerotikus mozzanatokra érzékeny szubjektum egy kevésbé reflektált szinten könnyedén megteheti, hogy a személyes viszonyainak erotikus vonatkozásaira való reflexiót az ellenkező nemmel való kapcsolataira korlátozza. A homoszexuális érzelmeivel küzdő azonban *minden* emberi kapcsolatban érzékelné kénytelen az erotikus mozzanatot, azonos neműeknél saját maga, ellenkező neműeknél a másik irányból – ebből a szempontból jelentős a szigorúan heteroszexuálisként ábrázolt Krisztián más szempontú megállapítása: „*És a testnek, az én meggyőződésem szerint, léteznek olyan szavai, melyeknek sem-*

mi közük nincsen semmiféle erotikához” (EK, 466.) – ahogyan arról is kénytelen folyamatosan gondolkodni, hogy vajon mit jelent a szerelem az egyszerű szaporodáson túl. (Nemhiába írja éppen Rimbaud, hogy „a szerelmet újra fel kell találni”, ami egyben visszaüt Radnóti gondolatára is a melegség intézmény nélkülségéről.) Márpedig ez a két jellegzetesség lélektanilag tökéletesen indokolja a névtelen elbeszélő szinte monomániás ragaszkodását ahhoz, hogy emlékirataiban mindent a testeken és a közöttük zajló erotikus cserebomlásokon keresztül próbáljon megérteni, illetve elbeszélni, ahogyan kellően motiválttá teszi azt az igényét is, hogy a szerelem mibenlétére metafizikai szintű magyarázatot keressen (még ha téveset is).

Tehát végső soron a homoszexualitás tapasztalatának komplexitása és a benne rejlő szimbolikus potenciál az, ami lehetővé teszi, hogy az EMLÉKIRATOK KÖNYVE, szereplőinek redukált száma és jeleneteinek kamarajellege ellenére, egyszerre lehessen „színházi regény” (Balassa: MB, 213.), „erotikus és metafizikai regény” (Radnóti: MB, 254.), a Kádár-kor paranoid világa és vele összefüggésben „1956 regénye” (Balassa: MB, 272.), „az önvizsgálat regénye” (Károlyi: MB, 328.), „szerelmesregény” (Nádas)²² s egyben az emberi kapcsolatok történelmi korszaktól némileg függetleníthető hatalmi és kegyelmi viszonyainak enciklopédiája, különös tekintettel a szerelmi háromszögekre (hiszen egy minden irányban működő szerelmi háromszög is csak a homoszexuális elem bevonásával lehetséges).

Véleményem szerint a homoszexualitás lélektani és társadalmi tapasztalatának ez a vonása az, ami végső soron átjárást biztosít egy ezt tematizáló irodalmi műben annak „homoszexuális” és „heteroszexuális” olvasatai között, ráadásul oda-vissza irányban, vagyis a marginalitásból kitörési lehetőséget biztosít az univerzalitás felé és vissza: hogy a regényben minek mi válik az instrumentális hasonlatává, azt végső soron nem a regény, hanem az olvasó érdeklődése szabja meg – tehát akár elképzelhető a regénynek olyan olvasata is, melynek során a korszak és a helyszínek politikai paranoiái és szorongásai válnak a homoszexuális érzelmeivel küszködő szubjektum önkeresésének metaforikus díszleteivé. A jelenség fordított esetére példa a regény korabeli fogadtatása és értelmezése. Az akkori kritika fent elemzett „sem-

legesítő” erőfeszítésein túl talán részben ezzel is magyarázható az, hogy Nádas regénye, jól lehet expliciten tematizálja a homoszexualitást, és a homoszexualitás magyar társadalmi emancipációjának egy igencsak korai szakaszában jelent meg, mégsem keltett botrányt – illetve ha keltett, nem ezért –, és széles körű társadalmi elfogadottságra tett szert anélkül, hogy bárki megkísérelte volna ezzel kapcsolatban egy – kétségtelenül lehetséges – „homoszexuális olvasat” felállítását. Hiszen a homoszexualitás partikuláris jelensége *kapcsán* egy sor olyan jelenségről, érzésről és problémáról volt képes beszélni ez a regény, melyek a nagyrészt heteroszexuális közönség széles rétegeinek is elevenébe vágtak, kiváltképpen a könyv megjelenésének történelmi időpontjában – ahogyan a szimbolikus potenciál ellenirányú működését mutatja az is, hogy ma, amikor például 1956 értékelése jóval kevésbé problematikus (a „forradalom” elnevezést ma már nagyon kevesen vitatják), s a szocialista ügynökvilág permanens paranoiája a szocializmus bukása után szocializálódott jelenkori olvasó számára inkább a történelmi, mint a személyes múlt megértésében válik fontossá, az EMLÉKIRATOK KÖNYVE továbbra is termékeny újraolvasások alapjául szolgál, többek között például éppen a társadalmi nem és a testpolitika irányából.

(A szimbolikus potenciálnak hasonló elméletét lehetne egyébként felállítani a zsidóság tapasztalatával kapcsolatban, ami részben magyarázatul szolgálhat Kertész Imrének arra a provokatív kijelentésére is, mely szerint a SORS-TALANSÁG-OT voltaképpen a kádárizmusról írta. Hiszen éppen olyan hibás lenne Kertész munkásságát pejoratív és partikuláris értelemben vett „zsidó irodalomként” aposztrofálni, ahogyan az EMLÉKIRATOK KÖNYVE sem – a kifejezésnek újfent pejoratív és partikuláris értelmében vett – „meleg irodalom”. Ugyanakkor arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a szimbolikus potenciálnak köszönhetően akár Kertész munkásságának is elképzelhető, horroribé dic-tu, „homoszexuális olvasata”: elég, ha a KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKÉRT című regény zárlatára gondolunk, és ott az asszimilációval kapcsolatos gondolatokra. A zsidóság és a homoszexuálisok mint önmaguk számára is idegen kisebbségek tapasztalata és társadalmi-lelki mechanikája között egyébként éppen az a

Marcel Proust vont először párhuzamot AZ ELTŰNT IDŐ NYOMÁBAN negyedik részének bevezetőjében,²³ akinek Nádas legalább annyira örököse, mint Thomas Mann-nak.)

Tulajdonképpen Nádas is valami hasonlóról beszél, amikor a legutóbb megjelent interjúkötetében az EMLÉKIRATOK KÖNYVE kapcsán a homoszexuális tematikát egyszerű regénytechnikai fogásként értelmezi – egyébként hallatlan eleganciával, ugyanakkor némileg sematizálva is a kérdést: „*A dolog egyszerű. Az Emlékiratok könyve szerelmesregény, csak éppen nem egy nő és egy férfi szerelméről szól, hanem két férfi szerelméről, többek között, meg főleg a gyerekszerlemtől. [...] Azért volt szükségem egy ilyen szerlembre, mert a különböző neműek szerelmének szociális akadályai a 20. század közepére egyszerűen megszűntek, leépültek. Szegény és gazdag összeházasodott, és ezzel nem is okoztak különösebb skandalumot. Megesett lány sincs ma már. [...] Ezzel egy időben azonban, furcsa módon, a szerelmesregény is megszűnt. Holott a szerelem nem tűnt el. Hiszen az emberek változatlanul szerelmesek voltak, és szerelmesek egymásba mind a mai napig. Ebből is látszik, hogy az irodalom korábban nem a szerelmet ábrázolta, hanem szociális problémát. Én tehát kerestem egy olyan pontot, ahol a szerelem még mindig szociális probléma.*”²⁴ Ez persze eléggé egysíkú értelmezése a szerelmesregénynek (s egyébként az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek is), ráadásul bizonyára lehetne ellenpéldákat felhozni kortárs, heteroszexuális szerelmesregények létezésére, ahogyan olyan helyzeteket is könnyen fel lehetne sorolni, ahol a heteroszexuális szerelem a XX., sőt a XXI. század idején is mint szociális probléma jelenik meg – ennek ellenére Nádas nyilatkozata is azt támasztja alá, hogy a két szerelmes egyesülésének lehetőségére nem pusztán a szerelmi egyesülés *a priori* lehetőségéből fakad, hanem szociálisan is meghatározott.

4

A Balassa-monográfiának mindezen „korfüggő” vonásai ellenére jó néhány olyan gondolatmenete van, melyek nemcsak az általa vizsgált művek szempontjából megvilágítóak, de tanulságul szolgálhatnak a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK és a SAJÁT HALÁL késői olvasójának is. Ezekből itt csak néhányat szeretnék kiemelni, főként

azért, mert ezek a szempontok többségében kívül maradtak az említett két kései mű eddigi kritikai recepcióján – talán elsősorban azért, mert ezek a két-három évvel ezelőtt megjelent művek a magyar kritikai élet reakciósebességéhez mérve még nagyon frissnek számítanak, s a művekkel kapcsolatos első értelmezések esetében érthető, hogy a könyveket önmagukban igyekeznek vizsgálni.

A gyűjteményes Balassa-kötet mai olvasójának mégis feltűnik, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK mennyire mélyen gyökerezik a teljes Nádas-életműben, s hogy talán nem teljesen igaz – vagy nem úgy igaz –, amit például Szilágyi Ákos állít, mely szerint „*ha elképzelem, hogy minden irodalmi mű, Nádaséit is beleértve ezen a parton van, akkor a Párhuzamos történetek a másikon, vagy inkább ott, ahol a part szakad.*”²⁵ Balassa legfontosabb tétele ugyanis Nádassal kapcsolatban az életmű kivételes egységessége, melynek „*szinte minden pontján hasonló vagy azonos dinamika és teleológia tapintható ki [...], amelynek azonban a végleges célba érés helyett egyszerre több ponton történő beteljesedései és újrakezdései ismerhetők fel*” (MB, 46.) – ezt a tételt pedig Nádas újabb nagyregénye nemhogy cáfolná, de a lehető legerőteljesebben megerősíti.

Az életmű korai szakaszáról szóló fejezetek ugyanis nemcsak azt a jól látható utat rajzolják ki előttünk, amely a korai novelláktól kezdve Nádas „szövegirodalmi” kísérletei után végül a családregegy és az EMLÉKIRATOK prózatechnikájához vezetett, melynek egyenes ági örököse, bár persze megváltozott formában, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK – hanem felvázolják azon motívumok és tematikus/fabuláris elemek kezdeti repertoárját is, melyek a későbbi művekben is rendre előfordulnak a lehető legváltozatosabb kontextusokban és folyamatosan változó jelentéstartalommal. Ahhoz, hogy erről megbizonyosodjunk, elég csupán újraolvasni Nádas legelső novelláját, A BIBLIA című elbeszélést és az ahhoz kapcsolódó motívumelemzéseket.

Hiszen már ebben a novellában is megjelenik a cseléd, a kutya, a kert, milióként a nagypolgári és a kommunista elit különös keveréke, a titokzatos apafigurák sorozatának első képviselője vagy a nagymama alakjában az öreg, örökké zsörtölődő és leleplezésre kész, egzisztenciájában sértett és kiszolgáltatott nőalak. Ez

utóbbi – hogy csak egyetlen ilyen motívumot kövessünk végig az életművön – ugyanúgy megjelenik itt, Nádas korai novellisztikájának „realista” szakaszában, mint a LEÍRÁS című könyvéhez köthető „avantgárd” kísérletek között a MINOTAURUS²⁶ című mitikus szöveg Máriájában, majd pedig az EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE és az EMLÉKIRATOK KÖNYVE nagymamafiguráiban is, legutóbbi formáját pedig a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK eposzivá nagyított, megháborodott zsidó asszonyában éri el, aki fáradhatatlanul szapulja öreg, fakereskedő férjét – aki maga is a korábbi történetmesélő öregemberek kései utódja –, Gottliebét, aki majd eladja Madzarnak a fejezet címét is adó *telített talpfákat* (PT, II. 323.). De ugyanígy idézhetnék a Balassának oly kedves kertmotívumot, a civilizáció előtti érzékiség helyszínét, mely a korai gyerekbeszélések (s ebbe Balassa joggal számolja bele bizonyos értelemben az EMLÉKIRATOK KÖNYVE gyerekszálát is) budai villaparkjai után a családregény szerneyi kertjében, majd pedig legmisztikusabb formájában az első nagyregény EGY ANTIK FALIKÉPRE (EK, 176.) című fejezetében születik újjá, hogy a kései nagy mű margitszigeti emberkertjében (PT, II. 7.) az EMLÉKIRATOK-énál egyben sokkal konkrétabb, regénybeli jelentőségének, méretének és kidolgozottságának köszönhetően azonban sokkal mitikusabb formájában kerüljön újra elénk – s ide számíthatjuk még a SAJÁT HALÁL fényképein megjelenő körtefa később esszéformában is kifejett²⁷ néma szakralitását is Nádas saját *kertjéből*.

Ugyanílyen fontos gondolatnak érzem az EMLÉKIRATOK KÖNYVE elemzéseiben bevezetett – de már az EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE narrációs és motívumkezelő technikájával kapcsolatban is felmerült – párhuzamot, melyet Balassa és az „*interpretációs közösség*” szerzői a Nádas-szövegek zenei szerkesztésmódjával kapcsolatban vetnek fel. Míg például az DIPTYCHON-kötetből idézett Boros Gábor a fűga zenei formájának műszavaival tesz kísérletet a regény struktúrájának leírására (MB, 284.), addig az EMLÉKIRATOK-recepció utáni fejezetekben Balassa ezt a zenei szerkesztésmódot kifejezetten a Thomas Mann és Proust által az irodalom területén is sikeresen alkalmazott *wagneri* technika analógiájára értelmezi: „*A motívumszövés, az átjárhatóság, az emlékezés, a kinagyított kép, az emlékeztetés »tudattalan« szövedéke – valóban mind maximálisan hang-*

zó effektus is. A Thomas Mann-i zenefelfogástól örökölve és Nádas erőteljes színházi-mimikus, szcenikus képességein keresztül a zenedramái gondolkodásmódhoz közel kerülve annak egy jellegzetesen »epikus« fajtáját eleveníti fel minduntalan: Wagner gondolkodásmódját, ezt a zenedramaturgiai polifóniát [...] amelyben az időnek, az emlékeztetésnek, utalásnak, zenei jelek mágikus használatának, a motívumszegmentálásnak és -összeillesztésnek ugyanaz a rafinériája tapasztalható, mint amilyen raffinement-nal, Freud előtt éppen egy perccel, Wagner a mitikus-tudattalant kezeli. [...] Művének feszített formátlansága szerint: a textus hömpölyög, az iránytalanság látszatát keltve, és magába mélyedésében nagyon is kimerően ismétlődő zenei korrespondenciákat hoz létre.» (MB, 350–351.)

Ez a fajta zenei szerkesztésmód a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK felépítésére is éppúgy jellemző, jóllehet Nádasnak ebben a kései regényében a különböző kulturális intertextusok már sokkal halványabban, illetve rejtettebben vannak jelen, mint akár az EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE biblikus utaláshálója esetében, akár az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek a teljes klasszikus európai kultúrát átfogó allúzióiban és rájátszásaiiban (Platontól Shakespeare-en át Proustig és Mannig). Jóllehet a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben is számtalan hasonló kulturális utalás van elrejtve, a zenei szerkesztésmód mégis a párhuzamosan futó, egymásba kapcsolódó és egymást tükröző-ellenpontosító cselekményszálak szövésében érhető a leginkább tetten. Az új regény esetében az EMLÉKIRATOK-hoz képest mindössze annyi történik, hogy elhagyva az egyetlen kitüntetett főhős utólag rekonstruálható, kora gyermekkortól a halálig ívelő virtuális narratíváját, itt a regény összefogásának, egyben tartásának feladata immár teljes egészében a történet- és motívumszövés „*zenedramaturgiai polifóniájára*” hárul – s ezt a feladatot végül hiánytalanul meg is oldja talányos és otthonosnak tűnő bevezetésével, az egyre bonyolódó korrespondenciák felvezetésével, crescendoíval és hirtelen lassításaival, melynek során a motívumok és történetek hol összesűrűsödnek, hol ritkásodnak, egészen a két utolsó fejezet új elemeket felvonultató, az egészhez csak laza szállakkal kötődő codájáig, mely nyugodt és újfent rendkívül talányos hangulatával végül *nem* a regény során felmerülő *történeteket*, hanem éppen a regény hömpölygő és magasan szerve-

zett *zenei* narratíváját zárja le. Ezért is tartom elhibázottnak azokat a kritikákat a könyvvel kapcsolatban, amelyek – a regény számtalan egyéb problematikus vonása mellett – éppen a lezáratlanságot és az egység hiányát kérik számon vagy éppen elismerő módon hangsúlyozzák.

A későbbi művek értelmezése szempontjából a legérdekesebb persze mégis a monográfia utolsó fejezete, mely Nádas esszéivel foglalkozik, tehát azokkal a szövegekkel, melyek többségükben a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK ideje alatt születtek. Megadva a tiszteletet a nádas esszéisztika „*titáni aszkézisének*” (MB, 425.), Balassa itt üti meg a monográfián belül a legkritikusabb hangot, amit az is indokol, hogy a monográfia írásának idején Nádas esszéi jelentik az életmű legaktuálisabb (az EMLÉKIRATOK KÖNYVE 1986-os megjelenése utáni közel tíz év) termékeit, melyekhez közelítve – kortárs író műveit tárgyaló monográfiáról lévén szó – kikerülhetetlenné válik, hogy a retrospektív elemzés ne csapjon át aktualizáló kritikába és közvetett-közvetlen javaslatételbe a szerző számára. Ez utóbbiakban Balassa főképpen esszéik helyett újabb fikciós művek születését sürgeti: „*az esszé viszonylag rögzített szemantikája ütközik a mondandó fokozódó mértékben művészi: rögzíthetetlen természetével. Ez a mondandó ugyanaz, mint az esszéisztika végeidejű regisztrációi, csak hogy az esszéivel ellentétben a történetmondás még mindig válasz a történelem egyik, mostani végére, a maga végtelen természetével, nem kauzális logikájával*”. (MB, 500.)

Mint egy korábbi írásomban²⁸ már kifejtettem, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK megjelenése után Nádas esszéírói munkáit immár az új nagyregény (köz)gondolkodói háttérzágaként érdemes vizsgálni az életművön belül, s ma természetesen már másként olvassuk ezeket az intelmeket is, hiszen látható, hogy Nádas a legmeszebbmenőkig a monográfusa által is ajánlott, elbeszélői vonalon haladt tovább. Erről persze maga Balassa is tudott, jóllehet az *egész* művet és a mögötte álló nagyívű koncepciót a maga teljességében nem láthatta át. Azonban ma már jól látható, hogy a nagy mű szemléleti megalapozását, noha még erősen személyes vonatkozásokban és az adott történelmi-politikai helyzetbe mélyen beágyazódva, de mégiscsak az 1989-ben megjelent ÉVKÖNYV²⁹ lapjain végzi el Nádas mind elméleti, mind pedig strukturális

szinten. Ennek a könyvnek az első fejezetéből származik az a káoszról szóló eszmefuttatás is, melyet Nádas később A SZERKEZET ÉS A CSELEKMÉNYMINTÁK A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK CÍMŰ REGÉNYBEN³⁰ címmel adott közre új művének megjelenésekor, a kötetbe foglalt írások egymáshoz való viszonyában pedig szintén itt jelenik meg először korábbi művekben már elemzett, szegmentált szerkezeti technika abban az új, radikalizált változatában, mely a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-et is jellemezni fogja.

Ennek köszönhetően Balassa elemzései az ÉVKÖNYV világgképéről a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK értelmezésében is revelatív szempontokkal szolgálhatnak; de az új műveknek a teljes Nádas-életmű kontextusában való vizsgálata hasonlóan új megvilágításba helyezhetné a SAJÁT HALÁL szövegét is. Erdemes volna végigkövetni, hol és milyen formákban, hányszor írja meg Nádas szívinfarktusának élményét, mik a különbségek, és ezek mit jelentenek. Hiszen élszóban, személyes beszámolóként egyszer elmondásra kerültek az immár nyomtatásban, a NINCS MENYEZET, NINCS FÖDÉM című kötetben olvasható interjúk során, melyeket a szerző Mihancsik Zsófiával készített 1997-ben, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK megírásának félidejében. A SAJÁT HALÁL után pedig az infarkttal járó légszomj és a hozzá tartozó többi élettani tünet leírása, immár fikciós kereteken belül, visszatér a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK harmadik fejezetében is.

A SAJÁT HALÁL 93. oldalán a következő mondatot olvashatjuk: „*A nyelvtövön fut egy ér, a vena lingualis, az értágító hatású nitroglicerin ezen a helyen könnyen átszívárog az érfalon.*” Demén Erna rohamainak leírásában pedig ezt találjuk: „*A nyelvtövön fut egy ér, ez a vena lingualis, s az értágító hatású nitroglicerin ezen a meghűt helyen könnyedén feloldódik és átszívárog az érfalon.*” (PT, I. 80.) A különbség mindössze néhány szó: „*ez*”, „*s*”, „*meghűt*”, „*könnyen átszívárog*” helyett pedig „*könnyedén feloldódik és átszívárog*”. E néhány szavas különbségek mentén azonban talán feltárható volna a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK stilizációs eljárása is.

A mikrofilológiai összevethetőségen túl azonban sokkal lényegibb kapcsolat fűzi össze a két új könyvet, s erre Balassa monográfiájának néhány utolsó oldala világít rá szinte profetikus pontossággal. Ezek az oldalakon Balassa Nádasnak a monográfia írásakor legaktuálisabb esszéjéről, A MEGAKADT FÁJDALOM című szöve-

géről beszél, mely egy évvel a Mihancsik-interjúk előtt, először foglalja írásba az infarktus élményét. Nadas az esszé zárlatában röviden leírja a SAJÁT HALÁL dramaturgiai felépített „poénját”, a halál és a születés tapasztalatának összeérését – az ezt megelőző oldalakon azonban, szoros összefüggést teremtve a kettő között, nagyjából a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK ember-, kultúra- és történelemszemléletét vázolja fel. Balassa szerint ebben az 1996-os esszében „az egészben látás – a halál megtalált point of view-ja felől – még egyszer visszamatat a darabjaira és erőszakhullámaira szabdalt európai világra – mindez mort retrouvée. Az eltűnt idő nyomában diametrális ellentéte. De éppúgy biztos pont: ez a megtalált (pillanatnyi) és rendjén való, a teremtést vétségszerűen visszamondó halálvágy lehet az a nézőpont, ahonnan Nadas Péter saját világának sarkai új regényrend felé fordulhatnak”. (MB, 512.)

Véleményem szerint a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK új regényrendjét és azóta is sokak által és sokféleképpen vitatott elbeszélési technikáját pontosan ez, „a halál megtalált point of view-ja” alapozza meg, melynek legszabatosabb leírását a SAJÁT HALÁL lapjain, az elbeszélő életen túli tudatállapotának s az ekkor megvalósuló különös „együttlátásnak” a megfogalmazásában találhatjuk. A megakadt fájdalom és annak balassai elemzése pedig arra is rámutat, mennyire elválaszthatatlanul összefügg ez az elbeszélési technika a regényben előttünk kibontakozó történelmi és antropológiai vízióval. Ez a megtalált nézőpont teszi lehetővé az új nagyregény miriádnyi történetének kiáradását a három vas-kötet világának mérhetetlenül tágas, kaotikus és reményvesztetten *télius* tájaira, melynek értelmezéséhez ha nem is kalauzként, de *bevezetésként* Balassa monográfiája szintén megkerülhetetlen.

Jegyzetek

- Nadas Péter: PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK, I–III. kötet. Jelenkor, Pécs, 2005. A továbbiakban a regényből vett idézeteket PT betűkkel jelölöm.
- Lásd fent; a kötetből vett idézeteket a továbbiakban MB betűkkel jelölöm.
- Nadas Péter: A BIBLIA. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967.
- Nadas Péter: EGY CSALÁDREGÉNY VÉGE. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- Nadas Péter: EMLÉKIRATOK KÖNYVE. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. A továbbiakban a regényből vett idézeteket EK betűkkel jelölöm, és az oldalszámokat ebből a kiadásból adom meg.
- Nadas Péter: A MEGAKADT FÁJDALOM. Először in: *Kritika*, 1996/1. szám. Később in: Nadas Péter: TALÁLT CETLI. Jelenkor, Pécs, 2000. 441.
- TESTRE SZABOTT ÉLET. Szerk. Rácz I. Péter. Kijárat Kiadó, 2007. Az innen vett idézeteket a továbbiakban TÉ betűkkel jelölöm.
- Nadas Péter: SAJÁT HALÁL. Jelenkor, Pécs, 2004.
- Vö. a szerkesztő Rácz I. Péter bevezető mondataival, melyek szerint a kötet „remélhetőleg kézikönyvként is funkcionálhat, s nem csak a szakmai érdeklődő számára” (TÉ, 7.).
- In: Nadas Péter: ESSZÉK. Jelenkor, Pécs, 1995. 7.
- DIPTYCHON – ELEMZÉSEK ÉSTERHÁZY PÉTER ÉS NADAS PÉTER MŰVEIRŐL, 1986–88. Szerk. Balassa Péter. JAK–Magvető, 1988.
- Szolláth Dávid: HALÁSZ A HÁLÓBAN. In: *Kalligram*, 2002. október. 110.
- Bagi Zsolt: TESTRÖZÖSSÉG ÉS MÚLTFELDOLGOZÁS, illetve Sári B. László: TÖRTÉNETISÉG ÉS ÉRZÉKISÉG NADAS PÉTER EMLÉKIRATOK KÖNYVE CÍMŰ REGÉNYÉBEN.
- Bagi Zsolt: A KÖRÜLÍRÁS. Jelenkor, Pécs, 2005.
- Sári B. László: A HATTYÚ ÉS A GÖRÉNY. Kalligram, Pozsony, 2006.
- Vö. Sári B. László: i. m. 141. k.
- Nadas Péter: AZ ÉGI ÉS A FÖLDI SZERELEMRŐL. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.
- Vö. Sári B. László: i. m. 146. kk.
- Szolláth: i. m. 118.
- Lukács György: A POLGÁR NYOMÁBAN – A HETVENÉVES THOMAS MANN. (Rabinovszky Máriusz fordítása.) Anonymus, 1947. 35. Mann ezen eljárásának részletes elemzéséhez a HALÁL VELENCÉBEN helyszínválasztása kapcsán lásd még: Dunajcsik Máttyás: VELENCE: GENIUS LOCI. (VELENCE, HERMÉSZ, SZÓKRATÉSZ – KÖZELÍTÉSEK THOMAS MANN „HALÁL VELENCÉBEN” CÍMŰ NOVELLÁJÁHOZ, I. rész.) In: *Puskín utca*, 2007/1.
- „A titkos szolgálatok konstans és sötét tudását nem a fillérekkel megfizethető ócska hiszpiclik, nem a könnyedén befűzhető karrieristák vagy más erkölcsi nullák léte tartja fenn, hanem én.” (SZEGÉNY, SZEGÉNY SASCHA ANDERSONUNK. In: ESSZÉK, 157.)
- Lásd: Mihancsik Zsófia: NINCS MENNYEZET, NINCS FÖDÉM – BESZÉLGETÉS NADAS PÉTERREL. Jelenkor, Pécs, 2006. 117.
- Marcel Proust: SZODOMA ÉS GOMORRA (AZ ELTŰNT IDŐ NYOMÁBAN, IV. kötet). Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz, 2001. 9–43.
- Lásd: Mihancsik: i. m. 117. k.
- MARGINÁLIÁK. In: 2000. 2005. decemberi szám, 34., 1. jegyzet.

26. In: Nadas Péter: MINOTAURUS. Jelenkor, Pécs, 1997. 337.
 27. Lásd: A HELYSZÍN ÓVATOS MEGHATÁROZÁSA. In: Nadas Péter: HÁTORSZÁGI NAPLÓ. Jelenkor, Pécs, 2006. 5.
 28. Dunajcsik Máttyás: MIHEZ KEZDJÜNK LÜBECK NÉLKÜL? – NADAS PÉTER: HÁTORSZÁGI NAPLÓ. In: *Kalligram*, 2007. április.
 29. Nadas Péter: ÉVKÖNYV: EZERKILENC SZÁZNYOLCVANHÉT, EZERKILENC SZÁZNYOLCVANNYOLC. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
 30. In: *Elet és Irodalom*, 2005/44.

Dunajcsik Máttyás

SZEREPAZAVART

*Borgos Anna: Portrék a Másikról
(Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn)
noran, 2007. 411 oldal, 3499 Ft*

Három múlt századi értelmiségi nő életútját, szerepkonfliktusait s megküzdési stratégiáit firkészi új művében a tudós Borgos Anna. Pszichobiográfiai vizsgálódásának három hősnőjét – legalább névről – minden többé-kevésbé kiművelt emberfő ismeri: a magyar irodalomtörténet s az irodalmi legendárium máig őrizi a literátorfeleségek, Török Sophie, Harnos Ilona és Böhm Aranka emlékezetét. Igaz, most is, akár csak életük során, a férjeiktől jócskán beárnyékolva, a kultuszok elhagyhatatlan mellékalakjaiként. Ilyesformán mindhármuk emlékezete döntően a nagy társra referál, a néhai férjet jellemzi, sőt voltaképpen még a személyes ismertetőjegyeket is annak karakterétől kölcsönzi: a merev és félszeg Babitsné vagy a játékos és kulturált Kosztolányiné alakja éppúgy férji citátumnak tetszik, akár az élcés Karinthy né anekdotikus svádája.

Ezt a merőben problematikus helyzetet, az alkotótárs, a feleség és az autonómiára törekvő értelmiségi nő hármasszerepkonfliktusát taglalja Borgos Anna érzékeny elemzése. Mindhárom irodalmi feleség többszörösen szerepazavart szituációban élt és működött, s e zavarok egyszerre fakadtak a női önkifejezést és jelenlétét gátló korabeli társadalmi, illetve irodalmi nyilvánosság ellenállásából, a sérülékeny sze-

mélyes lelki kondícióból (ami persze aligha függetleníthető az előbbi tényezőtől) s végül magából az írófeleség státusából, amely minden előnye és csábereje mellett részben csapdának bizonyult Török Sophie és társai számára. Az irodalomba való beházasodással ugyanis az önmegvalósításnak, az önreprezentációnak jobbadán csak korlátozott lehetősége nyílt meg az írói ambíciókkal bíró nők számára. Borgos Anna életrajzaiból nyilvánvalóvá válik, hogy éppen az írói ambíció hiánya teremtett Böhm Aranka számára kényelmesebb, frusztrációktól jóval kevésbé veszélyeztetett pozíciót a férje oldalán. Ezzel szemben Tanner Ilona, aki még írói nevét is férjének, azaz férje tagadhatatlanul öntetszelgő gesztusának „köszönhette”, valósággal vergődött a saját, remélt írói pályafutását ellehetetlenítő feleség-főpapnői szerepben. Harnos Ilona számára ugyancsak problematikusnak mutatkozott az írói kiteljesedés lehetősége, ám az ő esetében a személyes ambíció csekélyebb mértéke szerencsésen mérsékelte a lelki konfliktusokat.

Borgos könyve inkább csak utalásszerűen említi, ám figyelemre méltó tény, hogy a *Nyugat* s a folyóiratot környező irodalmi közvélemény Kaffka Margit (s tán még Lesznai Anna) kánonba emelésétől eltekintve, utóbb viszonylag kevés affinitást mutatott a női teljesítmények iránt. S bár ez aligha elválasztható a húszas-harmincas évek nemi repressziójától, az mindenesetre említésre érdemes, hogy az irodalmi-politikai ellenoldalon bizony több és nagyobb lehetőséghez jutottak egyes autonóm női alkotók. Tormay Cécile a *Napkelet* főszerkesztőjévé válhatott, vagyis olyan tekintélyes irányító poszthoz jutott, ami a *Nyugat*nál elképzelhetetlen lett volna, s az is megállapítható, hogy a *Nyugat* lanyha rokonszenvvel és az affirmatív gesztusokat jobbra mellőzve szemlélte a kor női regényíróinak hazai és nemzetközi sikereit (például Földes Jolán esetében). A jelenleg amúgy ismert, hiszen száz évvel korábban sem az új irodalom képviselői, hanem az idejétmúlt öreg verselő, a nemesi konzervatív Gvadányi József mutatta a legnagyobb megértést és nyújtott lovagiassággal elegy támogatást az akár műkedvelő nőírók számára is. (Még egy példa a női reprezentáció intuícióellenes arányaira immár a jelenkor politikai életéből: a MIÉP-nek már volt női miniszterelnök-je-

löltsje, míg ellenben...) A jelek szerint a modernitást és a professzionális színvonalat normatív szemponttá emelő (férfi)alakulatok, ha nem kicsinylik is le okvetlenül a női teljesítményeket, de a konkrét esetekben nem egykönnyen adják fel távolságtartó magatartásukat.

Borgos Anna mindazonáltal nem autonóm nőírókat kívánt vizsgálatának középpontjába helyezni, hanem tudatosan olyan életutakat keresett, ahol a külső korlátok és a személyes szerepkonfliktusok gondos pszichobiográfiai felderítése lehetett az áhított cél. Mindhárom „Nyugat-feleség” ilyen életutat járt be, s habár a portréik megrajzolásához felhasználható források éppoly különbözők, mint a három személyiség reflektáltságának mértéke, Borgos Anna rendkívül alapos munkát végzett. „*Két névvel jelölt az élet...*” – áll az idézet Tanner Iлона/Török Sophie pszichobiográfiájának élén, érzékeltetve, milyen sérüléseket szenvedett ez a személyiség a magyar irodalomba beházasodván. Am az életrajzot olvasva hamar kiderül, hogy a leendő Babitsné már házassága előtt komoly lelki és egzisztenciális problémákkal küzdött: a függés, a kiszolgáltatottság, a frusztrációk és a beteljesületlen ambíciók ösztönözték a költőfejedelemhez való közeledését, hogy utóbb e problémák egy másik szinten újratermelődjének. Borgos Anna empátiával és minasztzerű forráskezeléssel dolgozik, amikor Török Sophie leveleit, naplójegyzeteit s szépirodalmi műveit fogja vallatóra. Néhány ponton szinte már túlzásnak is hat a kutatói empátia, hiszen bármily kiszolgáltatottnak érezzük is a Babits Mihály és Szabó Lőrinc körül tébláboló fiatal nőt, a két poéta – állítólagos – megállapodását a nő sorsáról mégsem azonosíthatjuk nyugodt lélekkel a kulturális antropológia „ajándékcserejeként” (mely a „cserepartnernek” viszonyának megerősítését szolgálja, míg az aszszony pusztán tárgya az alkunak). Tanner Iлона/Török Sophie döntési szabadsága és a saját sorsáért viselt felelőssége e kérdésben éppoly megkerülhetetlen tényező ugyanis, mint ott, ahol irodalmi jelenlétének felemás, az előnyöket elfogadó s a férj tekintélyt megszenvedő problémahalmazáról kell szót ejteni. Különösen revelatív Török Sophie 1934-es HINTZ TANÁRSÉGÉD ÚR című regényének elemzése, s ha olykor rugódozik is az emberben az olvasói

ösztönén, mondván, a művet nem „csak” projekciós felületnek, de akár irodalomnak is tekinthetnénk, a pszichológiai értelmezés oly kézenfekvő, hogy teljességgel igazolja a lucidus kutatói megközelítést.

A második életrajz, Harnos Ilona pályafutásának áttekintése alkalmat teremt Borgos számára, hogy egy nagyjában sikeres megküzdési stratégiát vázoljon fel, a szerepkonfliktusok lehetőségig eredményes kezelését. Harnos esetében a házasságot megelőző személyiségfejlődés éppoly harmonikusabb jövőt ígért, mint ahogy Kosztolányival megkötött frigye is – szemben Babitsék házasesetével – több emberi, szellemi megerősítést tartogatott számára. Egészen profán módon megfogalmazva: a feleség kisebb irodalmi ambíciója, ám jobb íráskészsége, illetve a házasság érdemleges szerelmi előtörténete s a pár játékosága, humorérzéke jócskán mérsékelte Harnos szerepkonfliktusait, amelyek Babitsné esetében – s az említett pozitívumok hiányában – szinte felőrölték a személyiséget, s legalábbis megkérdőjelezték annak szuverenitását. A hasonló társadalmi, szociológiai közeg hatását tehát szerencsésen felülírták a személyes és párkapcsolati adottságok, melyeknek eredményeképpen Harnos Ilona férje halála után is képesnek bizonyult a létfenntartásra s az alkotásokkal megtámogatott önreprezentációra.

A harmadik portré Karinthy Frigyes második feleségét, Böhm Arankát mutatja, s e harmadik életrajz felvázolása komoly nehézségek elé állítja a szerzőt. Részint mert Böhm Aranka sosem folytatott szépírói tevékenységet, sosem volt alkotónő, sem pedig alkotótárs; részint mivel alakja – fájdalom! – túlnyomórészt anekdotikus. Böhm Aranka ugyanis a ma már némiképp túlfújtnak tetsző Karinthy-legenda-kör szereplője, s figuráját hiába foglalták kulcsregénybe, hiába tűnt fel megannyi visszaemlékezésben, a sok frappáns történet bizonyíthatetlenül kilúgozta a temperamentumos feleség egyéniségét. Ami megmaradt, az sajnos alig több, mint a kiállhatatlan férjnyomorító hisztérika és a férfibolondító rassz szépasszony ismert kliséje. Ebből az anyagból Borgos Annának sem sikerül komplex személyiségrajzot kanyarítania, ám nyomaiban még így is felsejlik a háts-vér nő a népszerű anekdotaalak mögött.

Borgos Anna nem éri be a három „Nyugatlanság” portréjának megrajzolásával, s munkájának első harmadát a korabeli nőszerepraktikák részleges felvázolásának szenteli. A szerző itt kedves kutatási határterületét firkáskozhat, s ha észlelhető is némi inkohérensia az első fejezetek kötetbe illesztése körül, a nőiség és a pszichoanalízis témájának boncolgatása érdemleges felismeréseket tartogat az olvasó számára. Különösen érdekes a beteg leányok s a pszichoanalízis berkeibe utóbb bebecsúztatást nyerő gyógyító nők csoportjai között felfedezhető átjárás vizsgálata, s korántsem csak azért, mivel az a férfiak (a szerelmi-szexuális viszony) révén megvalósuló értelmiségi integráció működő példáját mutatja. Érdekes, mert a női szerepkonfliktusok részleges meghaladását s egyszersmind a női tényerést mutatja, még hozzá egy olyan terepen, ahol a női lét csökkentértékűsége tudományos elmélet formáját öltötte. „*Önök e szempontból kivételek*” – idézi Borgos Sigmund Freud fordulatát, amelyet a pszichoanalízis atyja az elméletének terjesztésére szegődött lelkes nőkhöz intézett. Befogadás és elkülönítés, mozgáster és korlátozás, adományozott identitás és az alkotás lehetősége, e kettősségek nyilatkoznak meg az írófeleségek életrajzaiban is, bizonyoságul annak, hogy a pazar portrék egyediségükben is a kort rajzolják.

László Ferenc

MAI ÉS MAGYAR: PIRANDELLO

Luigi Pirandello: *Az álom valósága. Ötven novella Válogatta és szerkesztette Lukács Margit* *novan, 2007. 677 oldal, 3999 Ft*

Képzelnünk el egy koros asszonyságot erőteljesen kifestve és lenge, fiatalos öltözetbe bújva. Miként tapasztalatból mindannyian tudjuk, a szemlélő első reakciója a nevetés, amely hamar tompa mosollyal szelődül, hogy végül átadja helyét a szájalom gyomorforgató érzésének. A világgal, jelen esetben az idős nők öltözködési szokásaival szembeni elvárásaink és a valóság között feszülő durva ellentmondás ugyan-

is az egyszerű észlelés szintjén még komikusnak tűnhet, ám a látvány továbbgondolása, valamint az asszony helyzetének jó okkal feltételezhető vagy csak általunk elképzelt indítékainak mérlegelése után a szituáció egésze már inkább tragikusnak hat.

A kép és a hozzá fűzött magyarázat Pirandello 1908-ban megjelent könyvnyi terjedelmű, HUMORIZMUS című művészetelméleti esszéjében a műalkotás tárgyát és hatásmechanizmusát hivatott bemutatni. Az irodalmi mű eszerint elsősorban egy érdekes és látszólag könnyedén szórakoztató szüzséből nő ki, hogy aztán az olvasótól megkövetelt reflexió révén az elbeszélő helyzet tragikuma, groteszk avagy – Pirandello kifejezésével élve – humorisztikus jellege kerekedjék felül.

AZ ÁLOM VALÓSÁGA című, Pirandello novella-terméséből most ötvenet magyarul nyújtó kötet olvasója szinte minden darab elolvasásakor meggyőződhet arról, hogy a szerző miként gondolta gyakorlattá tenni a fenti poétikát. Saját tapasztalatom általánosításaként mindenekelőtt azt mondanám, hogy a humorizmus módszerével élénk állított történetek általában a mindennapi élettől elrugaszkodott, reálsan csak a legkritikább esetben megvalósulható szituációkat festenek; egyszóval a valószerűtlenség érzését keltik. Van itt gazdag öreg professzor, aki titkos viszonyra ösztönzi fiatal és üde feleségét és egyik tanítványát (GONDOLD MEG, GIACOMINO!); fazekasmester, aki egy széttört korsót belülről kapcsos össze és benne reked (A KORSÓ); megsértett asszony, aki úgy áll boszút fértjén, hogy álmában megcsalja (AZ ÁLOM VALÓSÁGA); a teliholdas éjszakákon visszatérő rohamot kapó férfi, akinek betegségét a felesége arra használja, hogy megpróbálja visszaédesgetni egykori szeretőjét (HOLDKÓR); szabad idejét sírfeliratok megszövegezésére fordító, megözevgyült ügyvéd, aki viszonyt kezd legjobb barátja immáron szintén özevgy feleségével, és csupán azért nem akar vele törvényes frigyre lépni, mert már elkészítette mind saját, mind pedig az asszony sírfeliratát, mégpedig kinek-kinek az első hitestársa sírkövén (KÉT HITVESI ÁGY).

A felszínen kusza történetek – miként a szerző figyelmeztet – éppen valószerűtlenségük által lehetnek hű képei a felbomlott valóságnak. A NEHÉZ VÁLASZTANI című darabban a novellista narrátor egyik gyermekkori emlékét idézi,

mikor is a vásári bábfigurák közül csak nehezen és az árusok hosszú unszolásának engedve tudott választani a szépnek tűnő, ámde legtöbbször hamis alakok közül egyet-egyet. Az immár meglett regény- és novellaíró hasonlóan nehéz választás előtt áll, amikor szereplőt és helyzetet választ megírandó szövegeinek, hiszen az elé táruló zsbivásárból nem körvonala-
zódik más, mint „olyan alkotások, melyek a mi szétzilált gondolatainkból, a mi indulatos és szinte törvény nélkül való cselekedeteinkből, a mi ezer felé ágazó érzéseinkből és a legellentéesebb sugalmazások diszharmóniájából születtek meg”. (256.)

Más szóval a pirandellói poétika a mimézis ősrégi elvét választja zsinórmértékül, csak hogy a szerzőt körülölelő realitás szétaprózódása következtében a „*legellentéesebb sugalmazások diszharmóniája*” és a szétzilált valóság bemutatása szükségszerűen az ellentétek ábrázolásában teljeseedik ki. És az ellentétek nem csupán a szituációkat, hanem a novellák szereplőinek hitét és hagyományait is átszövik, miként sokszor a szereplők identitását is, hogy végül maga a narrátor és a narrátori szó szintén a felbomlás és szétaprózódás áldozata legyen.

A FROLA ASSZONY ÉS PONZA ÚR, A VEJE KÉT, teljesen normálisnak látszó embert tár elénk, ám kétségtelen, hogy egyikük álomvilágban élő bolond. Ponza úr, prefektusi titkár, feleségével Valdana városában telepszik le, majd fél évre rá házat bérel anyósának is. A település lakói nem értik, hogy az ily közeli rokonok miért nem férnek meg egy lakásban. A probléma hamar kiderül: Frola asszony elbeszélése alapján a zord kinézetű titkár úr nemes szívé ember ugyan, de olyannyira féltékeny feleségére, hogy még annak anyját sem engedi a közelébe. Ponza úr előadásában ugyanez a szituáció kissé más megvilágítást kap: valójában Frola asszony lánya, a titkár első felesége meghalt, s a szerencsétlen anya beleőrült a fájdalomba. Most Ponza úr és új felesége azon fáradozik, hogy a megtévelyült asszony abban a hitben élhessen, hogy lánya nem halt meg, csupán féltékeny veje rejtegeti őt előle. Csak hogy Frola asszony – saját állítása szerint – mégsem bolond, hiszen egyáltalán nem halt meg a lánya, csak Ponza úr képzeletben beteges féltékenysége miatt, s ő csak eljuttassa a fájdalomba beleőrült anya komédiáját a valóban bolond veje előtt. A történet érdekessége, hogy mindkét főszereplő az önzetlen áldozathozatal által megszentelt éle-

tet él egy logikusan felépített világban, identitásuk sziklaszilárd, és a külvilággal való kapcsolatuk is felhőtlen. Problémát és ellentmondást csak a város lakói látnak, amennyiben „*rá nem tudnak jönni, hogy vajon melyikük lehet a bolond, hol lehet az illúzió, hol a valóság*”.

Máskor a valóság és illúzió egymásmelletteiségének és egyenértékűségének problematikája az egyén, a személyiség szintjén jelentkezik. Stefano Giogli, háromhavi, szinte önkívületben, a leendő ara bűvöletében leélt jegyesség után lassan kijózanodik, ám azt tapasztalja, hogy ifjú felesége nem őt tekinti férjének, hanem azt az embert, aki ő maga jegyességének mámorában volt. Giogli féltékeny lesz önmaga másik személyiségére, majd harcolni próbál a felesége felépítette új identitásával, ám belebukik a küzdelembe – arra ítéltetik, hogy haláláig megtúrja önmaga mellett önmagát. És Stefano Giogli egyáltalán nem patológikus eset, s a novella sem akar lélektani drámává terebélyesedni: a szöveg egyszerű konstatálása annak a ténynek, hogy személyiségünk annyifeleképp realizálódik, amennyi külső és belső értelmezést kap (STEFANO GIOGLI EGY, STEFANO GIOGLI KETTŐ).

A fentiek mintegy szükségszerű hozadéka, hogy a plurális személyiséget bemutató narráció és maga a narrátor is többsikűvé alakuljon, vagy legalábbis számoljon önnön pluralitásával. Pirandello novelláiban a narrátori pozíció bizonytalanságára AZ EMBER ELPUSZTÍTÁSA lehetne az egyik legszembeötlőbb példa: „*Csak azt szeretném tudni, hogy a vizsgálóbíró úr legjobb meggyőződése szerint talált-e akárha egyetlen indítékot is, amellyel valamiképpen meg lehetne magyarázni ezt, amit ő előre kitervelt gyilkosságnak nevez...*” (638.) – indítja a kiletét nem meghatározó, de egyes szám első személyben megszólaló narrátorunk Nicola Petrix brutális tettének – a tizenöt elvetélt terhesség után végre a szülés küszöbén álló Porrella asszony folyóba taszításának – leírását. S a továbbiakban is mintha védelmébe venné a gyilkost, lévén állítása szerint a novella műfaja vita „*a vizsgálóbíró úrral*” (639.). Ám ahogy a „*tények*” leírása, majd a „*tényállás*” bemutatása – ami „*olyan, akár egy zsák, ha üres, nem áll meg magától*” (644.) – lassan halad előre, úgy szembesül az olvasó a furcsa helyzettel, hogy a beszélő nem cselekedetek és tények logikus láncolatát fekteti olvasója elé, hanem egy megbomlott elme pontos, szinte be-

lülről rekonstruált rajzát. S amikor a végkifejletben azt tapasztaljuk, hogy az eddig látszólag tanúként vagy védőügyvédként felszólaló beszélő az utolsó órák bemutatását ismét csak első személyben kezdi, akkor derengeni kezd, hogy itt mintha a vádlott szenvtelen okfejtését kapnánk az emberi faj elpusztításának szükségességéről.

Az itt kicsit hosszán és iskolásan felmondott pirandellói poétikának és narrációs technikának azonban van egy igen komoly árnyoldala: az, hogy jórészt visszavonhatatlanul a múlthoz, az irodalomtörténethez tartozik. A bonyolult és valószerűtlenül ható történetek, a narratív sémák felbontása, a narrátori szó pluralitására való tudatos rájátszás, az idő- és térdimenziók elbizonytalanítása stb. mind-mind olyan sajátosság, amelyet a XX. század prózája mára szinte közhelyszerű klisévé formált. Azt lehet ugyanakkor mondani, hogy ettől függetlenül Pirandello a prózanyelv átalakításakor az élharcosok között küzdött, vagyis munkásságának történeti értéke kétségbevonhatatlan.

Ha ez igaz, akkor persze az életmű egyik, igen tetemes szeletének magyarítása is hasonló értékkel bír. Vagyis jelen kötet kiadója, szerkesztője és fordítója komoly kultúrmissziót teljesítettek akkor, amikor útjára bocsátották – ráadásul igen szép kivitelben – ezt az ötven novellát.

Igaz azonban az is, hogy a válogatás Pirandello novellatermésének mindössze az ötödét nyújtja – persze ez is több mint ötszöröse annak, amit eddig magyarul olvashattunk e korpuszból. Miként a szerkesztő-fordító Lukács Margit az utószóban megjegyzi, Pirandello 1922-ben kikristályosodott terve egy olyan „*egyetlen testként*” az olvasó elé tárandó novellagyűjtemény lett volna, amely az év minden napjára ellátja olvasnivalóval a közönséget. A tervezett 365 szövegből aztán végül 241 készült el s látott – részben már a szerző halála után – napvilágot. Ám a NOVELLÁK EGY ESZTENDŐRE így is egyetlen nagy testként áll előttünk: olyan nagy test ez, hogy kicsit túlsúlyos is. A magyar válogatás azzal, hogy az eredeti méreteit kicsit átszabta, nem kurtította meg ezt a testet, nem lett karcsúbb és egyáltalán nem lett sovány e 670 oldalas korpusz; inkább erőteljesebbnek, izmosabbnak mondanám. A szelekció ráadásul minden szempontból arányos: a

szerző minden korszakából kerültek be művek; az évtizedek folyamán többször módosuló és hangsúlyjaiban változó pirandellói írásművészet lenyomatait is kiegyensúlyozott eloszlásban kapjuk; illetve a novelláknak az életmű egészébe való beágyazottságukat láttatandó, a későbbi színművek forrásainak számító szövegek is helyet kaptak a kötetben – a már említett A KORSÓ, GONDOLD MEG, GIACOMINO!, FROLA ASSZONY ÉS PONZA ÚR, A VEJE című darabokat Pirandello színművekként is megírta, míg a STEFANO GIOGLI EGY, STEFANO GIOGLI KETTŐ a kései nagyregény, az UNO, NESSUNO E CENTOMILA (EGY, SENKI ÉS SZÁZEZER) vázlataként is olvasható.

Vagyis bizony állítható, hogy e kötettel a magyar olvasó reprezentatív képet kap a nagy olasz klasszikus eddig nyelvünkön nem hozzáférhető terméséből. Csakhogy az effajta hiánypótlónak mondott, a magyar nyelv és irodalom hagyományába ötven, száz, esetleg ezer év késéssel becsöppenő kötetek általában a polcon végzik, szépen besorakozva az iskolai kánon kijelölt helyükre, illetve lassan beszüremlenek a kötelező olvasmánylistába, de a legritkább esetben képesek valós hatást kifejteni a kortárs irodalomra. Nincs kétségem afelől, hogy Pirandello novellái is megtalálják majd helyüket Móricz, Kosztolányi, Gelléri Andor Endre szövegei mellett, s hogy hamarosan egyetemi szemináriumok anyagaként jelennek meg. Mégis, végigolvasva a könyvet, az az ember érzése, hogy – nem Pirandellónak, sokkal inkább a fordítóknak köszönhetően – ez egy igazi mai magyar novellagyűjtemény. Még ha a jól artikulált, szépen kibomló, két háború közötti világ megjelenése és az olasz nevek ismétlődése mérsékli is ezt az érzést, a szövegek nyelvi megformáltsága félreismerhetetlenül kortárs magyar alkotásokká alakítja Pirandello százéves olasz novelláit.

A VALAKI NEVET című szöveg egy bizonytalan célú karneváli estélyt kíván lefesteni; a baljós előérzetekkel terhes és megmagyarázhatatlan módon feszült tömegben egyszerre, a terem több pontján, nevetésre lesznek figyelmesek a meghívottak: egy apa és gyermekei keresik kacagva egymást. „*Amikor végül a terem egyik diványán mindhárman találkoznak – az apa fia és lánya között –, boldogan és kimerülten, égve a vágytól, hogy átöleljék egymást a saját örömeikből fakadó nagy mulatság hevében, amely úgy magával ragadta őket, és amely úgy tört ki ebben a nagy ne-*

vetésben, mint mulékony habok zúgása, a három üvegajtón keresztül – mint fekete dagály a hirtelen kitágult égbolt alatt – egyszer csak közeledni látják a meghívottak egész tömegét, amely végtelenül lassan hömpölyög, egy homályos összeesküvés drámai lépteivel, először nem értenek semmit, nem hiszik, hogy ez a bolondos felvonulás nekik szól, egymásra néznek, kicsit még mindig mosolyognak; mosolyuk azonban egyre növekvő megdöbbenésbe hajlik, és mivel nem tudnak elmenekülni, de még csak hátrálni sem, hátukat a dívány háttámlájának vetve, már nem is megdöbbenve, hanem lesújtva, kezüket ösztönösen felemelik, mintegy feltartóztatandó a tömeget, amely egyre csak közeledik, és végül szörnyűséges módon föléjük tornyosul.” (558.)

A céltalan, baljós tömeg bemutatása, amely lassan, bár érthetetlen indokkal mégis megtalálja célját, de leginkább a jelenetet leíró hosszasan hömpölygő, indázó mondatok epikus áradása a magyar irodalmi hagyományban, Krasznahorkai olvasása után, bizonyosan egészen más befogadói viszonyulást kíván és tesz lehetővé, mint az eredeti szöveg poétikája megkívánta humorisztikus reflexió.

De a magyar kiadás csúcspontja, talán akaratlanul is, a KILAKOLTÁS, amely az olasz gyűjteményes kötet utolsó, Pirandello életében nem publikált darabja, s amely eredetiben inkább emlékeztet egy egyfelvonásos monológ jól megírt vázlatára: a szöveg a színpadkép rövid és pergő mondatok segítségével felskiccelt bemutatásával indít, majd következik az apja által prostitúcióra kényszerített lányanya – rövid szerzői instrukciók szabdalta – monológja az immár halott apa ágya mellett.

A magyar fordítás azonban valódi novellát teremt: az elején nem színpadot fest gyors mozdulatokkal, hanem világot épít ponttól pontig feszülő mondatokkal. Aztán nem instrukciókat ad a színészeknek, hanem kiléptet a monológból, lelassít és árnyal. S a lányanya szabdalt, csapongó, az információkat fokozatosan adagoló szövegéből lassan olyan tragédia bomlik ki, amely olasz nyelven előadva talán valóban megtörténhetett egy városi bérházban, de magyarul szinte bizonyosan ama hajdúsági Görbe utcában zajlott le, amelyről Tár Sándor írt hasonlóan feszes, rövid és alattomos gyomorgörcsöt okozó mondatokkal.

Megköszönve nekik a klasszikus szerző magyarítását, de leginkább kortársá avatását, ideillesztem a fordítók névsorát (és útmutatá-

sul a fordított szövegek számát): Füsi József (3), Lengyel Péter (1), Lukácsi Margit (21), Nemeskürty István (3), Rónaky Eszter (5), Sermann Eszter (10), Szénási Ferenc (1), Vörös Eszter (6).

Mátyus Norbert

A HANGOK ÉS A FORMÁK

Eduard Hanslick: *A zenei szép.*

Javaslat a zene esztétikájának újragondolására

Fordította, a jegyzeteket készítette

és az utószót írta Csobó Péter György

Typtex, 2007. 365 oldal, 3200 Ft

„Zenéről írni olyan, mint építésze tről táncolni” – mondja az ismert graffiti. A zeneesztétika az a tudomány, amely ezt a (kötél)táncot járja. A XX. század egyik legmeghatározóbb zeneesztétája, Carl Dahlhaus a graffitiben megfogalmazott paradoxon mögött álló jelenséget a következőképpen írja le: „A zeneesztétika nem valami népszerű stúdium. Zenészkörökben arra gyanakodnak, hogy elvont szöszaporítás, amelynek nincs sok köze a zene realitásához; a zenehallgató nagyközönségnek nincs bizalma hozzá, mert olyan filozófiai reflexiónak véli, amelyet a beavatottakra kellene bízni, nem gyötörve az elmét fölös nehézségekkel.”¹ A graffiti névtelen szerzője föltehetően a nagyközönség soraiból lépett a falhoz, hogy felfirkantsa mondatát. Ám Dahlhauszal folytatva: „...ha érthető is az ingerült gyanakvás azzal az üres szócsépléssel szemben, amely zeneesztétikának mondja magát, mégis téves az az elképzelés, hogy a zeneesztétikai problémák valahol a ködös messzeségben lebegnek, túl a zene köznapi gyakorlatán. Józanul szemügyre véve, ezek a problémák nagyon is megfoghatók, élők és közvetlenül jelenvalók.”² Eduard Hanslick műve egyike ama ritka könyveknek, amelyek témái nem „a ködös messzeségben lebegnek”, hanem olyan problémákat tárgyalnak, amelyek valóban „élők és közvetlenül jelenvalók”. A széles nagyközönség felől közelítve a kérdéshez: valóban olyan magától értetődő-e, hogy miképpen hallgatunk zenét? Amennyiben a kérdésre adott válasz nemleges, úgy felmerül a következő kérdés: Miként tudunk megnyilatkozni zenei tapasztalatainkról? Ha más-

képp nem megy, legalább próbáljunk meg táncolni róluk. Én mégis inkább írnék minderről ama könyv magyar megjelenése okán, amely, többek között, a zenei befogadás esztétikájának legtöbbször vitatott klasszikusa. A tény, hogy a mű immáron magyarul is olvasható, önmagában jelentős. Amennyiben egy recenzióban kellőképpen magasra lehet tenni a mércét, akkor azt mondanám, hogy e könyv a zenéről valaha írt egyik legjelentősebb munka. Szerzője azonban nem a legdivatosabb zenei írók között szerepel. Írásai közül magyarul korábban a nem túl bizalomgerjesztő MEGBUKOTT ZENEKRITIKÁK³ című kötetben jelent meg néhány idézet, valamint egyik Wagner-kritikájának hosszabb részlete olvasható egy zenetörténeti válogatáskötetben.⁴ Hanslick főműve teljes szövegének megjelenése előtt a fordító, Csobó Péter György a *Vulgo* című folyóiratban, illetve a maga által szerkesztett és fordított zeneesztétikai szöveggyűjteményben adott közre összesen három fejezetet.⁵ Mielőtt a lényegi kérdésekre térnénk, nem fölösleges néhány szót szólni kevésbé ismert szerzőnkéről és főművéről.

Eduard Hanslick (1825–1904) prágai születésű bécsi zenekritikus, zenetörténész és -esztéta. Apja a prágai egyetem könyvtárosa és esztétikaprofesszora. Pályáját zongora- és jogi tanulmányokkal kezdi Prágában, s már húszas éveinek elején zenekritikákat publikál egy prágai folyóiratban. Mindeközben sorra megismerkedik a kor jelentős zeneszerzőivel: Schumannnal, Berliozsal, Wagnerrel, Liszttel, illetve a kritikai és művészetelméleti élet fiatal képviselőivel. 1846-tól Bécsben él, és 1848-tól ő a *Wiener Zeitung* vezető zenekritikusa. A forradalmi idők után demokratikus közéleti publicisztikájában a sajtószabadság, a vallási türelem és a zsidóemancipáció eszméit hangoztatja. Mint jogi doktor hivatalnokként él, és e kenyérkereset mellett írja zenekritikáit. Igen alaposan dolgozik, minden egyes hangverseny előtt áttanulmányozza, zongorán átjátssza a partitúrákat, sokszor a próbákra is eljár. Főművét meghökkenítően fiatalon, 1854-ben, 29 évesen jelenteti meg, s amint a későbbiekben ki fogok térni rá, olyan neuralgikus pontjain szúrja meg a zenei alkotás és befogadás évszázados elméleti alapjait, hogy neve rögtön széles körben ismert lesz. A *ZENEI SZÉP* végigkíséri Hanslick egész pályáját, életében még kilenc kiadás lát napvilágot, és ezeknek szinte mindegyikében kisebb-

nagyobb változtatásokkal él, így az *ultima manus* kiadása az 1902-es lesz. De a mű a későbbiekben – noha természetszerűleg egyre inkább veszt naprakészségéből – az 1990-es történeti-kritikai kiadással együtt összesen 22 kiadást ér meg. A legkorábbi recenzióktól a mai napig írt monográfiáig a Hanslick-irodalom központi műve A *ZENEI SZÉP* maradt. Hanslick már a megjelenést követő második évben jelentős szakmai sikerként könyvelheti el művét, mert a bécsi egyetem elfogadja habilitációs írásnak, és kinevezik a zenetörténet és zeneesztétika egyetemi magántanárává, majd rendkívüli egyetemi tanárrá. Előadásai népszerűek, ő vezeti be az egyetemi előadásokon, akkoriban szokatlan módon, szemléltetőeszközként a zongorát. Tanítványai kifejezetten humoros előadói stílusára emlékeznek vissza. 1861-ben életre szóló barátságot köt Brahmszal, akinek művei fogják jelenteni Hanslick számára a zenei formafolyamat kibontásának mintapéldáit. Nem is véletlen, hogy az 1860-as években meginduló wagnerizmus egyik legélesebb hangú kritikusa Hanslick lesz. A tradicionálisabb, rossz, de ismert kifejezéssel élve a „konzervatív romantika” lipcsei iskolájának szerzőit – Mendelssohnt, Schumannnt, Brahmsot tekinti mértékadó komponistáknak, míg a „progresszív romantika”, más néven az Új Német Iskola weimari ága – Lisztel és Wagnerrel az élen – erős ellenkezést vált ki belőle. Zenekritikáiból is kibontható zeneesztétikájában Wagner és Brahms zenéjét egymás ellenpólusává teszi. Így jut el legnevezetesebb, noha feltehetően nem annyira óhajtott szerepköréhez: ő lesz Wagner legnagyobb kritikai ellenfele. Persze Wagner is viszályos, ennek egy példája, hogy a *MESTERDALNOKOK* (1868) Beckmessere az első változatban Hans Lick névre hallgatott... 1878-ban Bayreuthban megnézi a teljes *RING*-et, majd jelen van a *PARSIFAL* ősbemutatóján 1882-ben. Mindkét művet igen éles kritikával illeti. Kritikus munkásságának záróköveként adja közre zenekritikáinak gyűjteményes válogatását *DIE MODERNE OPER* címmel kilenc kötetben, melynek utolsó darabja 1900-ban jelenik meg.

E. T. A. Hoffmann nevezetes Beethoven-recenziójától⁶ kezdve a zene művészetelméleti és esztétikai diskurzusává a tisztán instrumentális zene válik paradigmává. Ez a változás a XVIII. századhoz képest hallatlanul nagy jelentőségű, s ennek lesz majd később, az 1840-

es, 1850-es évektől kezdve neve az „*abszolút zene*” terminus, amelyet szélesebb körben Hanslick vezet be. A korábbi barokk és klasszicista zenefelfogásban a vokális zene paradigmatis. A hangszeres zene az 1770-es évek tájékán Charles Burney kifejezésével élve nem több, mint „*innocent luxury*”, egyfajta „*ártatlan játszadozás*”, „*édes évvődés*”, a felesleg művészi luxusa. Ahogy Dahlhaus írja: „*Míg a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a common sense esztétái mintegy a nyelv alatti, »kellemes zörejnek« tartották, addig a művészet romantikus metafizikája már nyelv fölötti nyelvvé nyilvánítja.*”⁷ A zenei hermeneutika órája fordul a századfordulón, és az uralkodó zenei paradigma a tisztán hangszeres zene lesz. Ebben természetesen óriási szerep jut annak a stílusbeli átrétegződésnek, amely éppen a bécsi „klasszikus triász” életművében jut el csúcspontjára. Ez a zene már nem a Burney-féle ártatlan felesleg művészete. A ZENEI SZÉP-ben a tiszta hangszeres zenére fókuszál Hanslick is. Számára – hogy a fentebb idézett Dahlhaus-leírásra utaljak – a zenéről való gondolkodás írásos produktumainak nagy része vagy az „*elvont szószaporítás*”, vagy pedig a „*fölös nehézségekkel*” megterhelt „*filozófiai reflexió*” termékei. Nézőpontjának alapját egyfelől a gyakorló zenész anyagszerű gondolkodása adja művészetéről, noha nem volt hivatásos muzsikusként, másfelől a művészet-elmélet-író erre adott reflexiója. A zenész sok esetben filozófiailag nem reflektál,⁸ a művészetelmélet-író nem gondolkodik anyagszerűen. Ez a kettős feszültség hozza létre azt a teret, amelyben Hanslick valóban kötéláncot jár a zenei jelenségek világában. Érdemes az abszolút zenének a romantika óta érvényben lévő bizonyos mai hallgatói elvárásait szemügyre venni, hogy ily módon közelítsünk e 150 éves könyv aktualitásához. Nehéz lenne tipológiáját adni a zenehallgatási szokásoknak, noha erre Adorno kísérletet tett a BEVEZETÉS A ZENESZOCIOLÓGIÁBA című művének második fejezetében – az azonban biztos állítható, hogy a klasszikus zenét hallgató nagyközönség, amely operába, koncertekre jár, lemezeket hallgat, a zene emocionális hatása miatt keresi fel a zenei befogadás emez intézményesült formáit. Ezért a zene sajátos célját ebben az érzelmi dimenzióban keresi. Ez a zenehallgatói magatartás azonban nem modern jelenség. A zeneesztétika története azt mutatja, hogy a zene mint az

érzések művészete – ilyen vagy olyan, itt nem részletezhető formákban – végigkíséri az európai zenekultúra történetét. A másik, a hangokhoz magukhoz közelebb álló, de absztrakt zenei gondolkodásmód a matematikai típus. E kettő hangsúlyában történetileg változó módon, de elementáris alapját adja a zenei gondolkodás tradíciójának. Hanslick abban a korban írja művét, mikor a zene par excellence az érzések művészeteként manifesztálódik a közönség számára. A matematikai elem – a hangok proporcióin alapuló konstrukció – háttérbe szorul, és az érzékesztétika uralja a zenéről szóló közbeszédet. A hanslicki kritika egyik legfontosabb része arra irányul, hogy a zenét valóban csak és kizárólag az érzések ábrázolásának tekinthetjük-e. Azért van-e a zene, hogy ezeket az érzéseket ábrázolja? Válasza egyértelmű nem. A zene nem ábrázol, mert nincs olyan mintája, amely a klasszikus utánzásfelfogás értelmében megtalálható lenne, kivéve a madárdalt és az efféle egyszerű akusztikus imitációt, de ez önmagában aligha adná a zenei ábrázolást. Másrészt legfeljebb a dinamika tartat számot az érzések felkeltésére. Egy példával élve: „*Ha azt akarjuk, hogy lábunk szilárd talajon álljon, mindenekelőtt kíméletlenül szét kell választanunk az efféle jó ideje összekapcsolt metaforákat.* Suttogás? *Igen – de semmiképpen nem a »vágyakozásé«.* Viharzás? *Mindenesetre, mégsem a »harci kedvé«.* *A zene valójában csak az egyikkel rendelkezik, a másikkal nem; képes suttogni, viharzani, zúgni – a szeretetet és haragot csak a mi szívünk teszi hozzá.*” (28.) Esetleg azt lehetne gondolni, hogy Hanslick mindezzel szemben a zenematematika mellett érvel, de nem erről van szó. Az esztétikai elem a zenében számára éppúgy megkérdőjelezhetetlen fundamentum, mint az érzékesztétika szószólóinak. A zenei esztétikum esetében az érzés meghatározatlan organonjával szembeállít egy másikat: a fantáziát, azt az organont, amely a zene szemlélésének „szerve”. De nem a szabad fantáziáról beszél – ami másképp fogalmazva a zene által keltett asszociációk végtelen sora lenne –, hanem a zenei formafolyamatok lefutásának képzelet által vezérelt szemléléséről. E szemléletmód a befogadói attitűd hanslicki polarizálása. A kóros (pathologisch) befogadást követő hallgató a maga szenvedélyeit keresi a zenében, akár a zenétől „valamit”, így sértve meg a kanti érdekeltség nélküli tetszés esztétikai impera-

tivusát, élvezi az abba való alámerülést, ez az élmény egyfajta narkotikus állapotba hozza, s ezt az elragadtatott állapotot fogja a zene céljának gondolni, miközben a formafolyamatok szemlélése teljességgel elmarad. Az esztétikai befogadás ezzel szemben a képzelet által vezérelt folyamat, amelyet Hanslick a kaleidoszkóppal és az arabeszkkel illusztrál. Ebben az esetben a hallgató lelki szeme előtt végigköveti a zenei folyamatot mint egyfajta rajzolatot, és ebben a koncentrált állapotban „rajzolódni ki” számára a zenei szépség formái. A problémát történetileg megvilágítva érdemes emlékeztetni arra, hogy a korai romantikától kezdve divatos zenei címhasználat, utóbb pedig a liszti szimfonikus költemény, vagyis a tág értelemben vett programzene a legnagyobb mértékben alkalmas volt a kóros zenehallgatás elharapózására, s így nem is véletlen, hogy Hanslick számára ez a zenetípus az abszolút zene elleni merényletként lepleződött le, miközben Liszt és Wagner a maguk átpoetizált zenefelfogását szintén abszolút zenének nevezték, a szó romantikus művészetfilozófiai értelmében. Így aztán ugyanaz a fogalom valójában két gyökeresen ellentétes zenei gondolkodást takar. Hanslick felfogásában a költőileg „aládúcolt” zenemű esetében a cím vagy a program a hallgató elől mintegy elrejt, eltakarja a zenei formafolyamatot, vagy elleplezi annak sekélyességét. Két példával világítanám meg ezt a problémát: ismert, hogy Beethoven igen sokszor nem adott címeket műveinek, e gesztusra a kiadó kérte meg a kelendőség érdekében. Így lett az op. 27/2-es CISZ-MOLL ZONGORASZONÁTA (1801) első tétele „Holdfény” vagy az op. 24-es F-DÚR HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTA (1801) „Tavaszi”. Ebben az esetben – Hanslick logikáját követve – a hallgató érzelmi-affektív reakciója a holdfény és a tavasz asszociációitól nem mentesül, mi több, azt gondolhatja, hogy ez az adekvát befogadói attitűd. A másik példa a korabeli szalonzene egyik népszerű darabja, Maria Tekla Baderzewska A SZŰZ IMÁJA című zongoraműve (1856). A zenei folyamat két igen közhelyes anyag hosszan tartó ismételtetéséből bomlik ki. A „jelentést” a cím hordozza, mely az érzékeny (kedő) szalonokban nyilván mindenkit megríkatott. Ez utóbbi példa nyomán azt mondhatjuk, hogy a zenei megmunkálás, a szó eredeti értelmében vett poétika, a zenei alkotás „megcsinálásának” művészete ellehetetlenül. És ép-

pen ez volt Hanslick egyik legnagyobb problémája korának zenehallgatási szokásaival: az *odafüles* helyett csak az érzékenykedő hallgatás maradt. Nem véletlen, hogy e nyomvonalon haladva jut el könyvének legismertebbé vált mondatához: „A zene tartalmát hangozva mozgó formák alkotják.” (54.) A híres definíció végzetes lett Hanslickra nézve. E legtöbbet citált mondat közkeletű megfogalmazása valahogy így szól: „a zene nem más, mint hangozva mozgó forma”. Így aztán Hanslickra menthetetlenül rásütötték a formalista bélyeget, ami éppen a korabeli wagnerizmusnak és az azzal karöltve haladó liszti szimfonizmusnak a tökéletes ellenpólusát alkotta. Ha valaki az érzések és a zene kapcsolatának megkérdőjelezhetőnek tűnő felfogása ellen érvel, az nem lehet más, mint szűkkeblű, rideg formalista.⁹ Természetesen ennél jóval árnyaltabb Hanslick zene-felfogása. Először is egyáltalán nem tagadja, hogy a zene érzéseket indukál a hallgatóban. De minden ilyen érzelmi hatás merőben szubjektív. Miután az érzések a racionalista emberkép letűntével nem klasszifikálhatók megnyugtatató módon, épp ezért a zenére adott érzelmi reakció sem szavatolja a zene megismerését és jelentését. Hanslick a „zenei jelentést” fantomként írja le, melynek hiába is erednének a nyomába, nem lelnék sehol. Mindennek az az oka, hogy a zenei jelentést a befogadás érzelmi-affektív oldalán keressük, míg az, ami anyagszerűen elhangzik, pusztá vehikuluma a vélt érzelmi jelentésnek. Hanslick épp ezért ítéli el a barokk-klasszicista hagyomány „szótáresztétiká”-ját is, amely – erősen leegyszerűsítve – az egyik oldalon feltételezi a racionalizált affektusok katalógusát, s ezekhez a másik oldalon hozzárendel bizonyos zenei formafolyamatokat, így írva le, hogy ezek rendeltetése am azok ábrázolása. A romantikus érzésesztétika gyakori formája pedig az „főllesleges szőzaporítás”, mely a zene által indukált érzésvilágot úgy írja le, hogy mindeközben tudomást sem vesz az elhangzott hangokról. A tartalom és forma analízise során Hanslick rávilágít arra a tényre, hogy a hangok nem egyszerűen hordoznak valamit, amit ha megnevezünk, maga lenne a tartalom, hanem elmszerűen hasonlatával élve a zene olyan pezsgő, mely a palackjával együtt változik. Másképpen: „azok a hangok alkotják egy zenemű tartalmát, amelyekből a mű áll, amelyek mint részek adják ki a mű egészét”. (128.)

Hanslick a mozgó forma fogalmát a vokális zenére is alkalmazza. Legélesebb argumentuma a paródiát, vagyis a szövegcsere alapuló zeneművet érinti. Ebben az esetben az affektív tartalmakat hordozó szöveg bátran kicserélhető, és az azonos zenei anyag ettől még tökéletesen „működőképes”. Bach és Händel számtalanszor élt ezzel az eszközzel, leginkább akkor, amikor a határidő szorította őket. A példák azt mutatják, hogy az érzéstartalom rögtön megváltozik a szövegcsere nyomán, míg a zene által indukált dinamika azonos marad. Így az affektustartalmat nem a zene hordozza, hanem a szöveg. A könyv végén azonban ez a gondolatkör egyre problematikusabbá válik, és egy ponton úgy tűnik, tarthatatlan, ez pedig az opera. Gluck *IPHIGÉNIA*-ja kapcsán írja Hanslick: „...*ezt az »Oresztész« nem a zeneszerzőnek köszönhetjük: a költő szavai, a szereplő megjelenése és mimikája, a jelmez és a festő díszletei – készen csak is ezek állítják elénk Oresztészt. Amit a zenész mindehhez hozzátesz, talán a legszebb mind közül, de éppen ez az egyetlen olyan összetevő is, amelynek semmi köze sincs a valódi Oresztészhez: ez pedig az ének*”. (131.) A mechanikusan működő barokk-klaszszicista operadramaturgia esetében a szövegcsere alapuló érvelés azért helytálló, mert a dramaturgiai pontokat az érzelmi-affektív szituációk jelölik ki, amelyek egy bizonyos *karakterrel* rendelkeznek. Ezt a karaktert a zenei dinamika tökéletesen visszaadja akár két különböző opera zeneileg azonos bosszúáriájában. Hanslick is megengedi, hogy a dinamika a maga sajátosságaival hozzájárul a librettóban kijelölt drámai szituációhoz, még akkor is, ha a szövegtől megfosztott zene ezt a drámai szituációt nem képes ábrázolni a maga érzelmi-affektív teljességében. De az individualizált operahősök minőségi ugrást jelentenek. A fenti sorokat Gluckra vonatkoztatva igaznak találhatjuk, de Monteverdi egyes figuráira nehéz bámulatos módon két leget üt egy csapásra: műve a zenei analitikus gondolkodás, hosszabb távon pedig a zene fenomenológiájának nyit utat, és annak a késő modern-posztmodern zenefelfogásnak lesz elindítója, amely a zenei pszicho-logocentrizmust felváltva a szonocentrikus zeneértelmezést állítja középpontba. Ugyanakkor a könyvet, minthogy nem szaktudományos nyelven íródott, a nagyközönség minden gond nélkül olvashatja. Hanslick semmiképp nem akart rendszeres zeneesztétikát

Az érzésesztétika kritikája a zeneszerzőről alkotott képzeteket sem kerüli el. A szubjektív élmény hangokba transzformált kliséje a pre-

romantika óta a legszélesebb körben ismert. Utalva a fenti példára: ha egy műből „*a harci kedv viharzása*”-nak érzése törne elő, akkor a vulgárromantikus értelmezés számára ez a szerző élményvilágával hozható összefüggésbe. Hanslick azonban itt is megengedve, hogy a komponista érezhetett, gondolhatott bármit – ahogy a hallgató is érezhet, gondolhat bármit –, azt mondja, hogy műve alkotásakor a hangok maguk kötétték le a figyelmét, nem pedig az a lelkiállapot, amelyben feltételezett módon vagy valóban volt. Így természetszerűen válik a hanslicki zeneesztétika műközpontúvá, amely szerint a mű befogadása során nem annak átélésére, hanem vizsgálatára van szükség. Ezen a ponton születik meg a modern zeneesztétika és a későbbi zenetudomány analízisfelfogása. Az értő befogadás ízekre szedi a műalkotást, s így keresi arra a választ, hogy mi-
ben áll az adott mű sajátosan zenei szépsége. Ezáltal pedig affektív értelemben is átsajátítja az elemző a művet, hiszen a zene által indukált érzések nem fantomok. De ez az átsajátítás az elemző szubjektív élményvilágához tartozik, ami nem azonos a zenei mű értelmezésével. Hanslick zenefelfogása nem meglepő módon a természettudományok mintájára pozitivistá jellegű. Éppen az ő munkája nyomán alakul ki az a tendencia, hogy a műkritikának természettudományos alapokra kell helyezkednie, s ezen a ponton jelenik meg az az igény, hogy az esztétikát felváltsa a művészettudomány. A könyv alcímében jelzett „javaslat” valójában ezt a programot hirdeti meg. Lehet, hogy mégis pusztán a „beavottakhoz” szólna e javaslat, s csak és kizárólag a zeneesztétika és/vagy a zenetudomány számára releváns? Egy könyv nyilvánvalóan nem változtatja meg egyetlen nemzedék művészethez való viszonyát sem, míg arra viszont képest, hogy egy új tudományos diskurzust indítson el. Hanslick azonban bámulatos módon két leget üt egy csapásra: műve a zenei analitikus gondolkodás, hosszabb távon pedig a zene fenomenológiájának nyit utat, és annak a késő modern-posztmodern zenefelfogásnak lesz elindítója, amely a zenei pszicho-logocentrizmust felváltva a szonocentrikus zeneértelmezést állítja középpontba. Ugyanakkor a könyvet, minthogy nem szaktudományos nyelven íródott, a nagyközönség minden gond nélkül olvashatja. Hanslick semmiképp nem akart rendszeres zeneesztétikát

írni, ugyanakkor rendszerben gondolkodott. Ehhez társul erősen pedagógiai ihletettségű éthosza, amely kerüli az akadémizmust. Műközpontú zenei gondolkodásmódjában a zenehallgatót rá akarja bírni a tudatos zenehallgatásra, a kritikust az elmélyült elemzésre, a zeneszerzőt pozíciójának világosabb kijelölésére. A mai olvasónak e felsorolásban egyvalaki bizonyonnyal hiányzik: az előadó. Noha Hanslick tisztában van a zene eredendő reprodukтивitásával, az a tény, hogy az előadó-művészetről mint e reprodukтивitás hordozójáról nem beszél, annak tudható be, hogy kora még mindig abban a zenei tradícióban állt, amelyben a zeneélet legfontosabb kérdéseit a jelen művei alkották. Azaz az autonóm előadó-művészet önállóbb, mint bármikor korábban, de még nem vált le egészen a komponálásról, noha a differenciálódás már erősen megindult.¹⁰

A könyv magyarítása remekbe szabott munka, és Csobó Péter György nem állt meg pusztán a fordításnál. Mivel a történeti-kritikai kiadást használta a fordítás alapjául, a jegyzetapparátusban rendre idézi a különböző kiadások során végzett szerzői változtatásokat. E jegyzetapparátus szövegmagyarázataival igen értékes részét adja a könyvnek. A terjedelmes utószó pedig minuciózusan körüljárja A ZENEI SZÉP recepciótörténetét. Így a magyar kiadásban a 137 oldalas főszöveg egy 365 oldalas könyvébővül. A nem túl gazdag magyar zenei könyvkiadás egy világhírű könyv világszínvonalú kiadásával lett gazdagabb.

Jegyzetek

1. Carl Dahlhaus: AZ ABSZOLÚT ZENE ESZMÉJE. Ford. Zoltai Dénes. Typotex, 2004. 7.
2. Uo.
3. MEGBUKOTT ZENEKRITIKÁK. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Ormay Imre. Zeneműkiadó, 1958.
4. ÖRÖK MUZSIKA – ZENETÖRTÉNETI OLASMÁNYOK. Összeállította Barna István. Zeneműkiadó, 1958, 1978². 370–380.
5. Az első két fejezet in: *Vulgo* VI. 1–2. 119–157. A harmadik fejezet in: ZENE ÉS SZÓ – ZENEESZTÉTIKAI SZÖVEGNYÚJTEMÉNY. Bessenyei Kiadó, Nyíregyháza, 2004. 113–145.
6. E. T. A. Hoffmann: BEETHOVEN V. SZIMFÓNIAJA. In:

E. T. A. Hoffmann: VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSOK. Szerk. és ford. Várnai Péter. Zeneműkiadó, 1960. 105–123. 7. Dahlhaus: i. m. 15.

8. Ebben az összefüggésben érdekes Brahms, a Hanslick által legnagyobbra értékelt kortárs zeneszerző bon mot-ja, miszerint „egy igazi muzsikusként legalább annyit kellene olvasnia, mint gyakorolnia”.

9. Ezzel, de más összefüggésben értelmezhető a mű magyar fordításának eddigi hiánya is: a II. világháború után a marxista esztétika és az ideologikus zenepolitika a művészeti aktivizmus elvárásának jegyében diszkreditálta.

10. Ehhez lásd: Pernye András: ELŐADÓMŰVÉSZET ÉS ZENEI KÖZNYELV. Zeneműkiadó, 1974. Különösen 259–367.

Pintér Tibor

S MI VAN AKKOR, HOGYHA C?

Richard Rorty: Filozófiai és társadalmi remény
Fordította Krémer Sándor és Nyíró Miklós
L'Harmattan, 2007. 332 oldal, 2800 Ft

Tudjuk, ha önmagunktól nem, akkor Nietzsche-től, hogy minden filozófia önéletrajz. De, ténném hozzá, ezt nem minden filozófus vallja be magának. Manapság azonban, különösen a hatvanadik évüket jócskán betöltve, filozófusaink nagy kedvveléssel adnak kulcsot olvasóik kezébe. Arra biztatnak minket, hogy önéletrajzuk fényében olvassuk filozófiájukat. Persze mindent fordítva is olvashatjuk. Rorty is, mint mindannyian, a jelenből, azaz a végeredményből tekint a múltra, s azokat az eredeti élményeket tartja ebben perdöntőnek, melyek filozófiáját egyfajta stilizált önéletrajzzá változtatják. Nincs szó itt Ödipusz-komplexusról, sem gyermekkori megaláztatásokról, sem az olvasás korai szerelméről, de szó van Trockijról és a vad orchideákról.

A most magyarra fordított, angolul 1999-ben megjelent kötet (az előszóttól eltekintve) ezzel az önéletrajzzal köszönt be.

Rorty édesapja az amerikai trockizmus vezető személyisége volt, barátaim információja szerint az egyetlen katolikus trockista. A trockizmus volt Amerikában „a” szovjetellenes kommunizmus, lelkes hívekkel, de minden támo-

gatást nélkülözve. Köztudomású, hogy a legnevesebb amerikai demokrata filozófus, Dewey, oroszlánrészt vállalt abban a bizottságban, mely dokumentumokkal bizonyította Trockij ártatlanságát Sztálin minden ellene felhozott vádpontjában.

A gyerek Rorty az „ügyek” védelmét, a politikai gondolkodást, a közügyekben való szenvedélyes részvétel igényét az anyatejjel szívta magába. Ugyancsak otthonról örökölte Dewey demokratikus tisztességének megbecsülését. A tisztesség megbecsüléséről, a demokrata civil bátorság megbecsüléséről volt szó, mivel Deweynek az égvilágon semmi köze sem volt a trockizmushoz, sem bármely radikalizmushoz.

Az orchideákat, pontosabban szólva az amerikai vad orchideákat azonban kamaszkorában maga fedezte fel. Az amerikai vad orchideák gyűjtése személyes szenvedélyévé vált. S a fiatal Rorty nem látott abban semmi ellentmondást, hogy egyaránt szerelme a közügy és a magánügy, a politika és a virág. Hozzáteszem, hogy a már ismert filozófus Rorty is hű maradt ehhez a kettős szenvedélyhez. Idősebb korában, míg filozófiáját közügynek tekintette, hajnalonta magánélvezetként madarak viselkedését figyelte.

Rorty, mint manapság mindannyian, sokféle módon különbözteti meg egymástól a filozófiákat, különválasztva azokat, melyekkel szimpatizál, azoktól, melyekkel kevésbé vagy egyáltalában nem. Erre elsősorban e kötet második részében összegyűjtött frásokban kerül sor. A Trockij–vad orchidea kettős szerelem azonban arról szól, hogy kétfajta, teljesen különböző filozófiát is lehet egyformán szeretni. E kötet több tanulmánya beszél erről, ahogy más kötetei tanulmányai is teszik.

Rorty szerint manapság kétféle, egyformán fontos filozófiatípus szólít meg bennünket.

Az egyik úgy szólít meg, mint társadalmi, politikai lényeket, a másik mint magánembereket. Az egyik nyilvános filozófia, mely többes szám első személyben beszél. Ez a filozófia hasznos az ország számára, mivel a világ jobbítását célozza, s ezért hisz a haladásban, s fenntartja a reményt. Ilyen filozófia mindenekelőtt a pragmatizmus. Rorty fáradszónaként így kezdi mondatait: „*mi, pragmatisták*”. De hasonlóan nyilvános, közre tartozó filozófia Habermas kommunikációelmélete vagy Rawls igaz-

ságosságmélete, habár gyakran felesleges filozófiai sallangokkal felruházva.

A másik úgy szólít meg, mint magánembereket. Tehát „magánfilozófia”. A „magánfilozófia” a magánember önkifejlődéséről szól, s azt is szolgálja. Ilyen magánfilozófia Rorty szerint a kései Heidegger, Derrida és persze Nietzsche filozófiája. (A korai Heidegger Rorty szerint pragmatikus filozófusnak tekinthető.)

Hogy ezen a jellemzésen Derrida felháborodott, nem csodálom. Pedig Rorty mond itt valami fontosat, de szerintem is rosszul mondja. Heidegger és Derrida filozófiáját követni vagy abba belehelyezkedni nem hasonlítható a vad orchideák gyűjtéséhez, ugyanis nem az egyed örömét vagy önkifejlődését szolgálja, bár persze azt is. De nem elsősorban azt.

Rorty önéletrajzi „hangfekvése” következtében ugyanis eltűnik a lényeges különbség a privát és a személyes között. Az, hogy a kései Heidegger vagy Derrida filozófiája személyes, még cseppet sem jelenti azt, hogy privát.

Egy személyes filozófia (vagy filozófus) nem beszél többes szám első személyben. Nem mondhatja, a „mi, pragmatikusokhoz” hasonlóan, hogy „mi, heideggeriánusok” vagy „mi, derridiánusok”, mert ha azt teszi, csak epigon voltát hozza nyilvánosságra. De még ha így beszél is, egy vele azonos nyelvet használó filozófiai közösség nevében beszél, és sohasem egy politikai vagy társadalmi közösség nevében. Mi több, nem egy társadalmi vagy politikai közösséghez beszél, melynek tagja. Mert egyáltalán nem egy társadalmi vagy politikai közösség tagjaként beszél, hanem a filozófiai hagyományhoz tartozó, bár tékozló fiúként vagy lányként. Ezzel szemben egy „nyilvános” filozófia nyelve nemcsak annyiban közös, hogy egy közösséghez tartozó minden – a közéletben involvált – ember beszélheti és megértheti, hanem annyiban is, hogy a közhöz, egy közösséghez fordul, annak jobbítására, boldogságára tesz javaslatot.

De a személyes filozófia bizony nem privát, hiszen – Rorty feltételezésével szemben – nem a magánember élete jobbítására, a magánboldogságára tesz javaslatot. Ezt is megteheti, bár ritkán teszi. Az emberi lét utóvégre nem „magánügy”. De nem magánügy a hagyományos filozófiai gondolatok újragondolása sem. Rorty számára azonban az. Ezért beszél ingerületen mindarról, amit Arendt a gondolkodásról

írt. Például arról, hogy Arendt úgy elemzi Szókratészt, mintha azóta a világ nem változott volna, s nem szembesülnénk új problémákkal. Arról is, hogy Arendt a gondolkodást öncélúnak írja le, holott a gondolkodásnak hasznosnak kell lennie. (Miért nem lehet c?)

Az a gondolat, hogy a gondolkodásnak mindenekelőtt hasznosnak kell lennie, méghozzá a mindenkori köz számára hasznosnak, végigvonul az egész könyvön. A saját filozófiáját is, mint hasznos és nem mint igaz filozófiát ajánlja az olvasónak. Az igazság kérdése a hasznosság kérdésévé válik. Pontosabban szólva Rorty nem utilitáriánus. Nem arról szól, hogy mi általában hasznos, hanem hogy mi egy bizonyos cél szempontjából hasznos. Több esetben fogalmazza meg, hogy milyen cél szempontjából hasznos éppen az ő pragmatikus antiesszencializmusa. Így a 101. oldalon két előnyéről beszél. Az egyik, hogy „*elfogadása lehetetlenné teszi számos hagyományos filozófiai probléma megfogalmazását. A másik pedig az, hogy elfogadása könnyen összeegyeztethető Darwinnal*”. A „cél szempontjából hasznos” kritériumával Rorty nemcsak a filozófiát értékeli, hanem minden szellemi s nem csak szellemi terméket. Mint a könyv negyedik részéből kiderül, a társadalmi igazságosság szempontjából szerinte a leghasznosabb két könyv az ÚJSZÖVETSÉG és a KOMMUNISTA KIÁLTIVÁNY. Ehhez tudni kell, hogy Rorty magát ateistának vallja, s hogy nagyon nem kedveli a radikalizmust.

Nem kell ellentmondásra vadásznunk tehát, ha egy helyen Rorty a nyilvános és magánfilozófiákat a következő nevekkel fémjelzi: Wittgenstein, Sellars, Davidson az egyik oldalon, Heidegger, Foucault, Derrida a másikon. Itt ugyanis más a csoportosítási szempont. Az előbbieket rejtvényfejtők, az utóbbiak filozófiája pedig narratív. Nos, ami a metafizika korszakát illeti, Rortynak meglehetősen jó a véleménye a narratív filozófiáról. Ugyanis szerinte a metafizikusok problémamegoldásra törekedtek. Hozzáteszem, hogy metafizikusa válogatja. Rorty fő ellenfele, Platón ugyanis nem ment a szomszédba egy kis narratíváért. De a régiek közül Platón után Rorty nagy ellenfele Kant, aki ritkán vállalja magára az elbeszélő szerepét, legjobb barátja viszont Hegel, aki valóban megvetette a demonstrációt.

Azonban a narratívák iránti rokonszenve ellenére Rorty mégis azt vallja, hogy a filozófiának problémákat kell megoldania. A „nyilván-

os” filozófia problémákat old meg. Hiszen csak a problémák megoldására irányuló gondolkodás hasznos. Nem állítja, hogy a filozófia meg tudja oldani a kor legégetőbb problémáit, de azt igen, hogy erre kell törekednie. Innen az ellenszenv Arendttel szemben. Csak ismételtetem, hogy politikai és társadalmi problémákra hivatkozik itt. A filozófiai rendszeralkotás belső problémáit, ahogy a filozófia belső problémáit általában, „álproblémáknak” nevezi. Szerinte mind Kant, mind a mai analitikus filozófia baja nem az, hogy problémamegoldó, hanem hogy gyakran álproblémák megoldásával foglalkozik.

Rortyról az a hiedelem terjedt el, hogy relativista, cinikus, mert az igazsággal szemben s következőképpen minden fontos ügygel szemben közömbös filozófus. E könyv olvasói meglepetéssel fogják tapasztalni, hogy Rorty mindennek majdnem az ellenkezője. Ritkán találkozunk hozzá hasonlóan harcos filozófusi karakterrel. Ami az igazság fogalmát illeti, azt Rorty valóban egyfajta kimérának tartja, de éppenséggel nem azért, mintha a „minden mindegy” hitvány jelszavával vagy akár a „minden elmegy” jelszavával távolról is egyetértene. Mert Rorty szigorúan különbséget tesz nézet és nézet, vélemény és vélemény között. Hitet tesz mindama nézetek és vélemények, filozófiai nyelven ama „világleírások” mellett, melyek erősítik az emberi szolidaritást és az egymás iránti bizalmat, s ezzel ében tartják, esetleg megerősítik egy teljesen demokratikus és szekuláris jövő reményét. Minden másfajta világ-leírás Rorty szerint terméketlen, néha egyenesen veszélyes. Rorty tudja, hogy mi a jó (az, ami a közösség demokratikus fejlődése szempontjából hasznos), s ezt magyarázza, érzékelteti velünk könyve minden fejezetében. A bár hasznos s ezáltal jó véleménynek szerinte nem kell a hagyományra épülnie (ez még káros is lehet), két hagyományt mégis kiemel a hagyományok összességéből. Ezt a két hagyományt majdnem minden alkalommal nevesíti. Darwinnról és Deweyről van szó.

Sok minden köti össze Rorty számára ezt a két „D” betűt. Mindenekelőtt az evolúció gondolata. Mind Darwin, mind Dewey evolucionista volt. Az előbbi meggyőződött arról, hogy az emberi állat fejlődés eredménye, a másik a társadalmi fejlődés gondolata mellett tette le a voksát. Rorty mindkettő mellett kiáll. Azokhoz

a kortársi filozófusokhoz tartozik, akik kulturális fejlődésről beszélnek. S ha nem fogadja is el a hegeli rendszert, mégis üdvözlí Hegelnek a kulturális fejlődés melletti elkötelezettségét. Ez az egyik oka annak, hogy Hegelt minden hagyományos filozófus felett a legközelebb állónak érzi a pragmatizmus krédójához.

Ez az úgynevezett relativista semmit sem utasít el olyan határozottan, mint a kulturális relativizmust. A mai amerikai társadalom a legjobb, ami számunkra, emberi állatok számára eddig megadatott. Ehhez Rorty szerint semmi kétség nem férhet. Ellenszenvvel tekint azokra, akik szembeállítják a természetre vonatkozó és technikai tudáskészletünket a társadalmi intézményekre vonatkozó tudáskészletünkkel, amennyiben az előbbi kumulatívnek ítélik, az utóbbit azonban nem. Rorty szerint a társadalomra és az úgynevezett szellemi tevékenységekre vonatkozó tudáskészlet is kumulatív. Többet is tudunk az emberi világról, de mindenképp előtt a mi emberi világunk magasabban áll és „fejlettebb” a minket megelőzőkhöz képest.

A nyolcvanas évek óta Rorty gondolkozása alapvetően nem sokat változott. Igaz ugyan, hogy az ESETLEGESSÉG, IRÓNIA ÉS SZOLIDARITÁS, valamint az OBJEKTIVIZMUS, RELATIVITÁS ÉS IGAZSÁG című kötetekben, továbbá más kortársi filozófusokról szóló írásaiban és néhány a kétezres években megtartott előadásában egyik-másik filozófiai kérdést sarkosabban dolgozza ki, és filozófiailag jobban támasztja alá, míg néhány gondolatát ebben a könyvben a nagyközönség számára kissé leegyszerűsítette. De nem kérdéses számomra, hogy ez Rorty „leginkább amerikai” könyve. Filozófiai hitvallás és patriotizmus itt szervesen kapcsolódik egymáshoz. A filozófiai elemzések is az amerikai demokráciát dicsőítik, s az amerikai demokrácia dicsőségére és esetleges nyomorúságára reflektáló írások is a filozófiai pragmatizmust legitimálják.

Hadd folytassam egy rövid vallomással. Míg Rorty filozófiájával néhány nem elhanyagolható ponton komoly vitáim vannak (vitatkoztam vele személyesen is, nemegyszer), addig Amerikáról ugyanúgy gondolkodom, mint ő. Úgy látszik, huszonegy év elég volt ahhoz, hogy Amerikára többé már ne európai szemmel nézsek. Mivel az egyetértés könnyebb műfaj, mint a kritika, előbb röviden Rorty politikai hitvallásáról és közvetlenül vagy közvetve felvázolt

társadalomértelmezéséről fogok beszélni, s utána térek csak rá a nehezebb ügyre, filozófiai improvizációi megkérdőjelezésére, ha nem is elvetésére.

Amerika Rorty szerint a társadalmi gyakorlati tudás kumulációjának mesterpéldája. Az amerikai demokrácia (beleértve a jeffersoni kompromisszumot és egyéb kompromisszumokat) a legjobb, amit az emberiség eddig kitalált, illetve megtalált. (Ebben a kontextusban, bár csak ebben, én is osztom Rorty koncepcióját, hogy mesterséges a kitalált és a megtalált közötti lényegi különbségtevés.) Maga az amerikai történelem is a társadalmi tapasztalat termékeny felhalmozásának elméletét igazolja. Amerika „ment előre”. Rorty nem kedveli a radikális baloldalt, mert az nem tiszteli az eredményeket, a tradíciót, mert nem patrióta. Rorty számára, mint ideálja, Dewey számára, a demokrácia a legnagyobb érték. Rorty vallja, hogy a pragmatikusok „szentimentálisak” Amerikát illetően.

De – mondja Rorty – Amerikával a hetvenes évek óta bajok vannak, és ezek a bajok a hetvenes évek végétől fogva növekednek. Nem az egyközpontúságról, nem az „imperializmusról” van szó, ezekkel a szavakkal Európa írja le Amerikát. Arról van szó, hogy a hetvenes évek végén Amerika nemcsak a szabadság, de a viszonylagos vagyonegyenlőség hazája is volt, az igazi osztály nélküli társadalom. Rortynak semmi baja a kapitalizmussal, de nagy baja van a szegények és gazdagok közötti ollónak a hetvenes évek végétől kezdődő rohamos és folytonos kiszélesedésével. Ez a könyv a reményről szól, s e remény letéteményesei a demokratikus intézmények és az emberek demokratikus szelleme. De a végkicsengés, ha van ilyen, nem feltétlenül optimista.

Előlegezem, hogy Amerikát én is hasonlóképpen látom. De hát mégsem vagyok amerikai. Így aggodalommal tölt el, hogy a XX. századi Európa, mindenekeelőtt a totális államok és társadalmak meglehetősen hosszú dominanciája meg sem érinti Rorty demokráciaképet s legkevésbé egyetemes, azaz holista fejlődélméletét. Még az utolsó részben fellelhető negatív utópiái is gyermetegeek az európai tapasztalathoz képest. Igaz, a könyv 2001 szeptembere előtt zárult.

Említettem, hogy Rorty fő ellenfele Platón, azaz a platonizmus. Az ellenfél nemcsak filozó-

fiai, hanem egyben politikai is. A filozófia és politika kapcsolata – Rorty szerint – az úgynevezett „magánfilozófusok” esetében véletlenszerű. Heidegger éppen úgy válhatott volna mondjuk antifasiszta emigránssá, mint nációvá, ha például annyira beleszeret egy zsidó nőbe, hogy elválnék náci feleségétől, s szenvedélyes szerelmét követve a zsidó lányt veszi feleségül. Ez különben nemcsak tanmese, de álláspont is. A jó erkölcszhöz szerencse is kell. Ebben Rortynak igaza van. De hogy mi az a „jó erkölcs”, arra, ha egyáltalán válaszol, mindig úgy válaszol, hogy ami hasznos a demokrácia számára. Ez persze csak a „nyilvános” filozófus esetében kritérium, míg a magánfilozófusra – így Nietzsche, Heideggerre, Derridára nem vonatkoztatható. A magánfilozófus erkölcsétől inkább azt követelnék meg, ha megkövetelhetünk tőle valamit egyáltalán: legyen képessége arra, hogy együtt érezzen más emberek fájdalomával. Ha valamiben elmarasztalja Rorty Heideggert, akkor éppen e képesség hiányában.

Hogy Rorty antiplatonista, tehát antimetafizikus, az magától értetődő. Manapság minden komolyan veendő filozófus az. Azonban ahogy a metafizikusknál, úgy a posztmetafizikusknál sem annyira a „tétel” az érdekes, mint inkább annak a kifejtése és értelmezése. A kötet második része (IGAZSÁG, VILÁG, ETIKA) ebbe a kérdéskörbe vezeti be az olvasót.

Mivel másként gondolkozom, mint Rorty, kritikailag fogom a gondolatait elemezni. Elismerem, hogy gondolatmenetében a demokrácia értéke vezet. Ebben osztozom vele. De valami teljesen hidegen hagyja Rortyt, ami számomra fontos. Ugyanis az, hogy a filozófia – műfaj. Nemcsak a metafizika az, de a posztmetafizikus filozófia is. Persze, mint minden műfaj esetében, itt is elasztikusak a határok. Van azonban a filozófiáknak valami meglepően közös vonásuk. A gyermeki kérdéseket tesszük fel s azokra válaszolnak a maguk műfaji követelményei szerint. Azok a bizonyos „bináris oppozíciók”, melyeket szerzőnk gúnyosan emleget és elvet, nem kiagyaltak, hanem a szó Rorty által használt értelmében egyszerűen kitaláltak, de megtaláltak is.

A legfontosabb „bináris ellentét”, melytől Rorty meg akar minket szabadítani, a valóság és látszat ellentéte. De vajon ezt az ellentétet csak a metafizika agyalta ki? Vagy inkább hall-

gassunk Hamletre: „*Látszák, asszonyom? Az is valóban.*”

Rorty – más pragmatikusokkal együtt – nem hiszi, hogy van olyan, „ahogy a dolgok valójában vannak”. Ahogy a dolgok valójában vannak, voltaképpen nem más, mint a világ leírása s mindenkori újraírása. Bizonyosság nincs. Ez eddig elfogadható filozófiai álláspont. Azonban az, hogy bizonyosság nincs, még nem jelenti azt, hogy ne különböztessük meg azt, ahogy a dolgok vannak vagy megtörténtek, attól, ahogy nincsenek s meg nem történtek. Mert ha nem így lenne, senki sem mondhatná, hogy a Sztálin által megrendelt Szovjetunió-történet nem igaz, hanem hazug, történelemhamisítás. Mondhatjuk, hogy a metafizika kimerévítette, időtlenné transzformálta az emberi együttélés igen fontos úttábláit.

Rorty szerint nincs szoros, azaz feltétlen kapcsolat az igazolás és az igazság között. Ebben szerintem nagyon is igaza van. Hiszen a farkas is igazolni tudta, hogy joga van felfalni a bárányt. De Rorty ezt nem így gondolja, hanem úgy, hogy az igazság fogalmának nincs értelme, és helyettesíthető az igazolással. A farkas és a bárány fenti példája mutatja, hogy ez nincs így. Rortynak igaza van, amikor azt állítja, hogy a tudományos kutatásnak nem célja az „igazság”, mint „az” igazság. De hát lehetőség szerint a tudós mégiscsak el akarja kerülni a tévedést. Hogy semmi ahisztorikus nem mondható el az igazságról, az igaz. De ha azt mondom, „az igaz”, akkor mégis valami ahisztorikusot mondtam ki. „Igen, igen”, egyetértek. Nem egy ilyen vagy amolyan igazság (az, ami igaz) ahisztorikus, de az igaz és nem igaz, az igaz és hazug, az igaz és téves megkülönböztetése bizonyosan az. S bizonyosan különbözik a hasznos és nem hasznos megkülönböztetésétől. Ez két különböző nyelvjáték, hogy Wittgensteinnel szóljak.

Hogy a nomosz és füzisz görög megkülönböztetésének csupán kontextusban van értelme, termékeny gondolat. De hogy bizonyos kontextusokban valóban van, arra éppen Rorty szolgáltatott meggyőző példát *THE BRAIN AS HARDWARE, CULTURE AS SOFTWARE* című érdekes tanulmányában.

Rorty szerint el kell tüntetni külső és belső megkülönböztetését. Ebben – a számára különben igen rokonszenves – Descombbal folytatott vitája játszik szerepet. Amennyiben ar-

ról van szó, hogy a belső–külső megkülönböztetés arra szolgál, hogy a világnak valamiféle végső szubsztanciát tulajdonítsunk, mely – esetleg – ráadásul még megismerhetetlen is, Rorty polémiája több mint jogosult. De a szubsztanciának, a lényeknek és a „belsőnek” többször előforduló azonosítása majdnem felismerhetetlenné teszi magát a kérdést és a reá való válaszokat. A belső–külső megkülönböztetése ugyanis alapvető az emberismeretben. Rorty ezt tagadja. „*Minthogy semminek sincs benső természete, az emberi lényeknek sincs*” – írja. Persze ezzel arra utal, hogy nincs lélek a testben. Azaz nincs egy másik szubsztancia. De mi van a tudattalannal? Hozzátenném, hogy a külső és belső megkülönböztetése gyakran szerepet játszik az úgynevezett dolgok megismerésében is, s ez a Rorty által olyan gyakran hangoztatott „újraírás” lehetőségének egyik feltétele.

Hogy az „Ész” nevű filozófiai fogalom filozófiai konstrukció, abban Rortynak igaza van. De ha azt mondom valakinek, hogy legyen észnél, akkor nem éppen a filozófiai konstrukcióra gondolok, hanem arra a mindennapi fogalomra, melyből az Ész nevű filozófiai szereplő öröklétre emelkedett. A filozófiának Rorty szerint önmagunk megváltoztatására és nem megismerésére kell törekednie. De lehetséges-e az egyik a másik nélkül?

Hogy az érzéseknek, érzelmeknek döntő fontosságuk van a moralitásban, ebben Rortynak Kanttal szemben szerintem igaza van. De mikor ehhez kapcsolódva morális haladásról beszél, ingatag talajra lép. Igaz, látszólag nem saját koncepciója szempontjából, hiszen ő nem akar különbséget tenni moralitás és okosság-tól vezérelt magatartás között. Látszólag, mondom, mivel az erkölcsi okosság gyakorlása és az érzelmek kifinomulása között semmi igazolható kapcsolat nincs. Proust ezt igen szépen ábrázolta.

Egyértelműen problematikus az a sommás megállapítás, mely szerint az intellektuális és morális haladást a képzelőerő növekedésének kell tulajdonítanunk. Az intellektuális haladás esetében ez igaz lehet, de a morális haladásra semmiképpen nem vonatkoztatható. Cornelius Castoriadis, az emberi képzelőtehetség nagy bajnoka, maga is szkeptikusan tekintett az e-féle elgondolásra. Hiszen Auschwitz éppen úgy a képzelőerő terméke, mint a számítógép vagy az idegennel való együttérzés. Nem kaphatja

meg az ember egyedül a harmadikat, bármennyire akarja is.

Nem folytatom részletekkel. De összefoglalnám, amit előbb mondtam. A metafizikusok nem a hasukra ütöttek, amikor filozófiájuk főszereplőit megneveztek, és mindig újra átalakították, hanem mindennapi életünk, gondolkodásunk és nyelvünk elengedhetetlen orientáló értékeit, többek között bináris opozícióit merevítették ki, alakították át változóból örök érvényűvé, kontextuálisból kontextustól függetlenné. Ez volt a filozófiai zsáner sajátja. Nos, ameddig filozófusok vagyunk, nem hagyhatjuk cserben ezeket a szereplőket, legalábbis a többségüket nem. Újra kell írunk őket többek között Rorty szellemében. Ezt tették a Rorty által magánfilozófusoknak nevezett nagyok, mint Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Derrida, Foucault, de ezt tették a Rorty által „közfilozófusokként” kedveltek, így Marx és Dewey is. S végül ezt teszi Rorty is.

Igen, ezt teszi ő is, de kevés választást hagy a mi számunkra. Az alternatívát így fogalmazza meg: Metafizika vagy pragmatizmus, „a” vagy „b”? Vagy – vagy.

Hadd idézzem a III. rész 6. számú tanulmányát.

„1. Vajon az igaz vélekedésre úgy kellene tekintennünk, mint a) a valóság pontos reprezentációira, vagy mint b) a cselekvések hasznos szabályaira?”

2. A valóság vajon a) belső természettel bír, amit meg kell próbálnunk felfedezni, vagy b) összes lehetséges leírása egyaránt relációs és külsőleges, abban az értelemben, hogy a különböző emberi szükségletek és érdekek kielégítése érdekében kerültek kiválasztásra?”

3. Vajon a metafizika és az ismeretelmélet hagyományos problémái a) elkerülhetetlenül adódnak bármely reflektív, elmélkedő értelem számára, vagy b) csupán bizonyos szociokulturális helyzetünk megváltoztatásával kellene azokat feloszlattunk?”

4. Vajon azért gondolkodunk, mert a) »örömet lelünk« benne, vagy b) azért, hogy megoldjuk a problémákat?”

Mint jó tanuló tudom, hogy a szerző szerint mind a négy kérdésre „b” a helyes válasz. De nem választhatok egy választ, ha nem tartom azt igaznak, pontosabban szólva, az én számomra igaznak, ha tehát nem tudom vállalni, hiába helyes és hasznos.

Mint lázadó tudom, hogy az „a” válaszokat kellene választanom, pontosan azért, hogy ne

legyek jó tanuló. De ezek a válaszok néha porosak, néha naivak is, míg nekem porallergiám van, s talán naiv vagyok, de nem ennyire.

Mit tegyek hát? Kínosan feszengek. De végül feltűnik a megoldás. Nem egy válasz, de egy újabb kérdés formájában: S mi van akkor, hogyha nem választok a és b között, hanem azt mondom: c?

A magyar fordítást nem hasonlítottam össze az eredetivel, de általában jól érthető, ami ebben az esetben a legfontosabb, továbbá vissza is tudja adni a szerző stílusát. Néha azonban éppen a pontosságra való törekvés vezet furcsa eredményre. Az angol „*prudence*”-t körültekintés szóval fordítani nem adja vissza a gondolat értelmét. „*Prudence*” maga is fordítás, méghozzá az arisztotelészi „*fronézis*” fordítása egyrészt és a kanti *Klugheit* (*Klugheitsmaxime*) fordítása másrészt. Tehát vonatkozik jól alkalmazott ítélkezésre és jól átgondolt cselekvésre egyaránt. A szegény olvasó nem érti, hacsak ki nem találja, hogy miért ellentétes Kantnál a morális törvény a „*körültekintéssel*”, s hogy miért akarja Rorty eltörölni ezt a különbséget.

Magyarul nem mindig lehet jól érzékeltetni a „*faith*” és „*belief*” közti különbséget. De a fordítás nem az értelmet, hanem a szavakat veszi tekintetbe. Így például az amerikai „*religious belief*” kifejezést, mely értelemszerűen istenhitet jelent vagy esetleg vallásos meggyőződést vagy vallásos hiedelmet, a fordító „*vallásos vélekedés*”-nek fordítja. S szerinte a katolikusok a Hiszekegyben vélekedéseiket sorolják fel, holott, értelemszerűen, a doktrínáikat vagy hitvallásaikat vagy legrosszabb esetben hiedelmeiket.

Nem feddem meg a fordítót, hogy nem kísérelje meg a lehetetlent. Így például az „*American Sublime*” kifejezést Amerikai Fenségesnek fordítja. Sajnos magyarul nincs értelme, míg Amerikában mindenki tudja, mire utal a kifejezés.

Ezt a könyvet végül is mindenki nagyon szeretni fogja, aki nem bánja szellemi táplálékként fogyasztani a szakszerű elemzés és a polgárpukkasztás jóízű vegyületét, s aki magának érzi a profán csomagolásban előadott elkötelezettséget és komolyságot.

Heller Ágnes

ITT JÁRT DZSINGISZ

Dzsingisz kán és öröksége. A tatárjárás Magyar Nemzeti Múzeum, 2007. május 23.–szeptember 2.

2006-ban volt nyolcszáz esztendeje annak, hogy a távoli Belső-Ázsia füves pusztáin egy Temüdzsin nevű borjigid törzsbeli férfi magához ragadta a hatalmat, és egyesítette a harcias nomád népeket. Az 1206-ban lejátszódó események, divatos kifejezéssel, „nem jöhettek volna létre”, ha nincs egy ideológia, amely sebtében összekovácsolja a nomádokat, ám ilyen több is akadt. A kerek falú sátrak népe ideája, illetve az Örök Kék Ég (Köke Mönge Tengri), a legfőbb istenség mítosza elegendő volt ahhoz, hogy egységbe tömörüljenek azok az esküdt ellenség kategóriájába tartozó népek, amelyek hajlandók voltak behódolni az eszmének. Az államalapítás kusza eszméjének, hiszen az 1206-os esztendőt a mongolság eddigi legnagyobb kiterjedésű birodalmának, a Jekke Mongol Ulusz nyolcszáz esztendő jubileumának tartja. A nevezetes esztendőben veszi fel Temüdzsin azt a Dzsingisz kán nevet, amelynek pontos megfjtésével máig adós a nemzetközi mongolisztika.

Dzsingisz ulusza néhány évtized alatt hatalmas méretűvé válik, s 1227-ben, az alapító halálának évében máris valóban jelentős birodalmat hagy utódaira. Bár a történelem kisebb-nagyobb viharáiban a dzsingsizi állam röpke ötven esztendő alatt darabokra, egymással torzalkodó utóállamokra hullik, a mongolság számára máig a dicső múltat szimbolizálja. Azt a múltat, amelyet igyekeztek megőrizni még a legsötétebb évek, a Szovjetunió hivatalos élestarának idejében is. Nem véletlen hát, hogy az 1991-es rendszerváltás idején minden magára valamit is adó párt Dzsingisz tüzte zászlajára.

Már ebben az esztendőben, az áhított függetlenség első évében felmerült az a gondolat, miszerint méltó emléket kellene állítani a mongol államiság hajdani megálmodójának és megvalósítójának, Dzsingisznek, de a lelkesedés kevés volt ehhez, komoly lobbij pedig nem állt a produkció mögé. 2003-ban az akkori mongol kormány kijelentette, hogy a legmegfelelőbb év az a 2006-os lesz, amely, s ezt írásos forrás, A MONGOLOK TITKOS TÖRTÉNETE című

krónika is bizonyítja, valóban jubileumi a mongolok számára. Az elhatározást ezúttal valóban tett követte, a cél pedig az volt, hogy olyan vándorkiállítás jöjjön létre, amely a mongol múzeumok leletei mellett a világ nagyobb gyűjteményeiből is bemutatja a különlegességeket. A kiállítás kurátorai a mongol szakemberek mellett a bonni egyetem mongolistái voltak.

A vándorkiállítás 2006 májusában érkezett Budapestre, ahol kiegészült néhány magyar múzeum leletanyagával, majd kinyitotta kapuit a nagyközönség előtt. A magyar szakemberek az utazó nomád „cirkuszt” egy hajdani hazai apropó, a magyarországi tatárjárás (1241–42) kevéske leletanyagának a bemutatásával kötötték össze. A termék, minden bizonnyal az eredeti koncepciónak köszönhetően, kronologikus sorrendben követik egymást, legalábbis így tűnik a laikus látogató számára. Az első teremben a mongolok előtti népek történetéről lehet megtudni fontos mozzanatokat, számottevő lelet tanúskodik például az ázsiai hunok, hiungnuk (Kr. e. III. sz.–Kr. u. I. sz.) birodalmának hajdani nagyságáról. A hiungnu törzsszövetségről még ma is keveset tud a tudomány, ám a nemzetközileg elfogadott hipotézis ismeretlen török nyelvet beszélő népként aposztrofálja. Jogos lehet a kérdés, mit keresnek akkor egy, a Mongol Világbirodalmat bemutató kiállításon? Nos, a jelenlegi mongol tudomány 2002-ben hivatalosan is bejelentette, hogy a nemrégiben lezárult hun kori, Mongólia területén folytatott ásatások bizonyították, hogy a hunok és a mai mongolok között genetikai rokonság mutatható ki. Nem más ez, mint a lassan, de biztosan kibontakozó „pánmongolizmus” eszméje, amely igyekszik mongolnak feltüntetni minden olyan elődnek vélt népet, amely birodalmat hozott létre a belső-ázsiai füves pusztán. Bár a nemzetközi mongolisztika a kérdésben egyelőre nem foglalt állást, Mongóliában e nézet nagyrészt elfogadottnak bizonyult. Az első teremben az ázsiai hunok bőséges és valóban szemet gyönyörködtető leletei mellett helyet kapott két, feltehetően már mongol nyelvű nép, a szienpi (I–IV. sz.) és a zsuanzsuan (IV–VI. sz.) is. Bár e törzsek története is csupán a fennmaradt kínai krónikák segítségével rekonstruálható, néhány jellegzetes szokásuk késő időkig megmaradt. Ilyen például az a szienpi tradíció, mely szerint a jövődő vőnek két évig kellett in-

gyenmunkát végeznie a kiszemelt menyasszony szüleinek jurtájában. Ezt a hagyományt a mongolok titkos története, mely Dzsingisz és Ögödej nagykán életének epizódjait mutatja be, hosszan ecseteli, mint ismert, általánosan elterjedt szokást.

A második és harmadik terem az I. és II. türk kaganátus történetét ismerteti. Itt válik átláthatatlanná az eredeti koncepció, ugyanis a törköknek vajmi kevés közük volt a mongol nyelvű népekhez. Így ha elfogadnánk is a hun–mongol azonosság miatti első terem kronológiai előnyét, a törköket akkor sem lehet belegyömöszölni semmilyen rendszerbe. Ha csak esetleg abba nem, hogy Dzsingisz mongoljai előtt éltek ugyanazon a területen, a VI–VIII. században. Am ez édeskevés. A törkök bizonyítottan török nyelvű népek voltak, írásuk, amely egyfajta rovásírás, s távoli rokonságban áll a székely rovásokkal, mára már szinte tökéletesen megfejtett, így még a már említett „pánmongol” áramlatba sem férnek bele. Ettől függetlenül a vándorkiállítás legpazarabb leletei nevékhöz fűződnek, köszönhetően hajdani aranyműves mivoltuknak. A vándorkiállítás egyik szenzációja szintén a törkökhöz, pontosabban a II. türk kaganátushoz kapcsolódik. 2001-ben Mongóliában török és mongol régészek közös expedícióján került elő az a hatalmas, márványból készült fej, amely nagy valószínűséggel a 731-ben elhunyt Kül-tegin hadvezért, az utolsó türk kán, Bilge kagan hűséges emberét ábrázolja.

A negyedik teremben, átugorva a mongoloknak írást kölcsönző ujgur és a bizonyítottan mongol nyelvet beszélő kitaj államalakulatokat, Dzsingisz és kora tárul a látogató szeme elé. Azahogy tárulna, ám a kor, melyben a nagykán élt és tevékenykedett, meglehetősen leletszegény, és ez nemcsak rá, hanem közvetlen utódaira, Ögödejre, Gүjүkre és Mөngkөre is értendő. A furcsaság elméletileg érthető, hiszen a nomád életmód, a letelepült életforma hiánya választ ad a kérdésre, a rendszeres szállásterület-váltás ugyanis nem teremtette meg azt a lehetőséget, hogy olyan állandó településeket hozzanak létre, ahol a régészek majd nagyobb mennyiségű leletre bukkanhatnak. Azonban 1235-ben Ögödej nagykán megalapította Karakorum városát, amely az akkori kornak megfelelő modern város, ahol kőből épült épületek, paloták, buddhista és manicheus ko-

lostorok is álltak. Mindezt két korabeli követutató, Johannes de Plano Carpini és Willemus Rubruck leírásaiból tudjuk. 1368 után azonban Karakorum elnéptelenedett, értékeit és köveit pedig széthordták. Az egykori városra ma már csak az a kőből készült teknősbéka utal, melynek másolata a budapesti kiállításon is látható. Az utóbbi évek ásatásai során a mongol és japán régészeknek sikerült egy kevés leletre szert tenniük, s bár eredeti céljukat, miszerint Dzsingisz kán sírját felleljék, máig nem sikerült elérniük, a Karakorból előkerült leletek mégiscsak egy legendás kor lenyomatái. Szablyák, kínai tükrök igyekeznek bemutatni a korabeli életet, valamint az a XIV. századból fennmaradt paidze (ütlevél), amely igazi kuriózumnak számít. Ezeket a tenyérnyi lapocskákat a nagykán kancelláriáján állították ki, különböző alapanyagokból (féldrágakő, nemesfém stb.) készültek, melyek a követ fontosságára utaltak. A paidzéken általában egységes felirat volt: „*Az Ég erejével a kán neve szent legyen, aki nem hisz benne, azt öljék meg*”, amit az úgynevezett ujgur–mongol írással alkottak. Az ütlevelet a követnek feladata teljesítése után vissza kellett szolgáltatnia a kancelláriának, ahol eldöntötték, hogy a sok használat után megfelelő-e még vagy megsemmisítendő-e, ezért is becses emléke a kornak, hiszen viszonylag kevés ép példány található a világ múzeumaiban. Numizmatikai szempontból ez a terem a legértékesebb, hiszen hórezmi és turkesztáni érmék sorakoznak a tárlókban. Maga Dzsingisz, sőt még közvetlen utódai sem verettek pénzt, megelégedtek a szomszédos, kirabolt s a birodalomhoz csatolt területek érméinek használatával.

Az ötödik terem az utódállamok történetével foglalkozik. Mivel az Iránban, Turkesztánban és az orosz fejedelemségek területein élő mongolok hamar letelepültek, majd asszimilálódtak, régészeti emlékeik is számottevőek. Sajnos kevés eredeti produktum van a teremben, azok a mázas csempék, amelyek Iszfahánból kerültek elő, inkább már az iszlamizált mongolság életéből mutatnak be kevéske szeletet, melynek nem sok köze van a steppék népéhez.

Természetesen ebben a teremben van kiállítva Gűjük kán híres levelének másolata, melyet 1246-ban küldött IV. Ince pápának. Az eredeti okmány nem került ide, azt ma is a vatikáni tükos levéltár őrzi.

A mongóliai buddhizmus korabeli emlékeit állították ki a következő teremben. A buddhizmus két ízben hatolt be sikerrel Mongóliába; először a Juan-dinasztiát megalapító Kubilaj kán uralkodásának ideje (1260–1294) alatt, amikor a nagykán szövetséget keresett és kötött Tibettel, majd 1577-ben, amikor Altan kán Bszodnamsz Rgyamcö tibeti egyházvezetőnek a dalai láma címet adományozta. A teremben elsősorban Dzanabadzar öndör gegeen, mongol vallási vezető 21 Tárát ábrázoló szobrai vannak, melyek valódi kuriózumok, és az Ulánbátori Múzeumból kerültek be a vándorkiállítás tárgyai közé. Valóban gyönyörűek, egyfajta spiritualitást sugároznak ma is.

Az utolsó terem szintén tartogat kincseket a mongol kultúrát ismerő, iránta jobban érdeklődő látogató számára. Nevezetesen Saravnak, a XX. században élt híres vagy inkább hírhedt festőnek EGY NAP MONGÓLIÁBAN című képét, mely óriási vásznon mutatja be, kicsit pajkos humorral, mit is művelnek a mongolok. Önfeledten szeretkező párok, lámaista szertartást végző szerzetesek, állatot legeltető, unatkozó pásztorok váltják egymást a vásznon, de Saravnak ez is a célja: a meghökkenítés. Egy korabeli anekdota szerint az 1930-as években, hogy bűnhődjön egy kicsit kommunistaellenességéért, megbízták az ulánbátori pártbizottságon, hogy készítsen egy Lenin-portrét, melyet ajándéknak szántak Moszkvába. Sarav el is készítette a képet, ám nem merték elküldeni a Kremlbe, ugyanis Vlagyimir Iljics úgy nézett ki rajta, mint egy alkoholista bokszoló.

A DZSINGISZ KÁN ÉS ÖRÖKSÉGE kiállítás sok mindenről beszél. A sokféle, sokfelől összehordott kiállítási anyag bár egyáltalán nem egységes, igyekszik megmutatni egy kis népből lett világbirodalom hétköznapijait. Mondhatnánk azt is, hogy rés nyílt a mongol történelem megismerése felé. Rés, de ajtó nem.

Barta Zsolt