

# FIGYELŐ

## A LÉPCSŐ ÁLMA

*Heimito von Doderer: A Strudlhof-lépcső I–II.  
Fordította Tandori Dezső. A fordítást az eredetivel  
egybevetette Csordás Gábor  
Jelenkor, 1995. 331, 523 oldal. 1400 Ft*

Több mint negyven évvel a német első kiadás után (1951) nálunk is megjelent Doderer egyik főműve – másik „bécsi” regényének (DIE DÄMONEN) magyar változata pedig, mint hírlík, előkészületben van ugyanennél a kiadónál. Szóval megjelent a magyar „Strudli”, de minden jel szerint rosszkor jelent meg. E cikk írásának idejéig (1997. január) egyetlen komolyabb írást sem láttam róla, még „zurnálkritikát” sem. Nem olvassák a regényt: az úgynevezett „magas irodalmi körökből” eddig egyetlen emberrel beszéltem, aki valóban végigküzdötte. Ez szomorú, mert hát A STRUDLHOF-LÉPCSŐ nagy, nagyon nagy mű, rendkívüli teljesítmény, az újabb kor egyik legeredetibb regénye, persze kétségtelen, hogy befogadása is igen nagy kitartást és koncentrációt, valóban „küzdelmet” követel, de az olvasók (és kritikusok?) ily mérvű elutasítása mindenképpen lehangoló. Talán nem ez a regény kell most a magyar szellemi életben? Talán későn (vagy túl korán?!) jelent meg? Talán a jelenkori magyar irodalmi közegben érthetetlenek szellemi dimenziói? Talán nem tudunk mit kezdeni vele, mert eszménye jelenlegi kánonunktól olyannyira távol áll? Talán vadul idegen immár, egzotikum a legjobb esetben is? Ugyanolyan ásatag itt is, mint a mai Bécsben? Vagy ekkora már nálunk a szellemi restség? Mindenki csak magára figyel? A visszhangtalanságban a kiadó is hibás kissé: semmiféle erőfeszítést nem tettek a magyar szcénában teljesen ismeretlen Doderer bevezetése érdekében, fülszöveg helyett mindössze egy rendkívül bonyolult, bár kétségkívül gyönyörű mondatfűzért közölnék a regényből, olyan komplikált s kifinomultan agyafúrt szöveg ez, amely megrémít-

heti még a legelfogulatlanabb olvasót is; valamiféle életrajzi ismertetés, netán pár mondatos utószó mindenképpen segítette volna a tájékozódást. (És a kiadó felelőssége az is, hogy szinte végtelen számú sajtóhiba található a könyvben, ez ugyancsak elidegenítően hat. De erről többet, ha majd rátérek a fordítás részletesebb taglalására.) Ezért kritikám nem is kezdődhet másképp, mint Doderer életének és művének legalább vázlatos ismertetésével. Ez más okból is gyümölcsözőnek bizonyulhat; Dietrich Weber, a regényíró életművének egyik legalaposabb ismerője szerint: *„Doderer egész élete fellelhető regényeiben. Mint ahogy nincs regényeiben egyetlen figura sem, akinek ne lett volna valóságos modellje.”*

Franz Carl Heimito Ritter von Doderer szülei utolsó, hatodik gyermekeként a Bécs-közeli Hadersdorf-Weidlingauban született 1896. szeptember 5-én. Testvérei közül két nővére, Astri (1893–1989) és Helga (1887–1927) (a regénybeli Asta, illetve Etelka) játszott fontos szerepet életében. A szélsőségekre hajlamos Helga Hauer Ernő (a regényben Pista Grauermann) budapesti osztrák konzulhoz ment feleségül, öngyilkosságának leírásában csak az időpontot változtatta meg öccse: Helga a valóságban 1927-ben és nem ’25-ben mérgezte meg magát. Írónk apai ágú ősei a németországi Heilbronnból származnak, az 1800-as évek közepén települtek át Ausztriába. A családban szinte mindenki építészettel foglalkozott, eleinte Doderer apja is, hogy később különösen a Keleti-tengeri-csatorna építésénél tüntesse ki magát, végül pedig ő lett a Monarchia egyik legnagyobb vasútépítési vállalkozója. Wilhelm Ritter von Doderer, ahogy akkoriban mondták, „kőgazdag” ember, aki azonban az 1918-as összeomlás után szinte teljes vagyonát elveszíti, ráadásul állandóan betegeskedik, végül megbénul. A romjaiban is autoriter, parancsolásra termett, hatalmas életerejű férfit érzékletesen ábrázolja fia A STRUDLHOF-LÉPCSŐ egyik jelenetében (a magyar kiadásban: II. kötet 68–70. o.). Heimito a gimnáziumban nem

mutat különösebb szellemi képességeket, elég rossz tanuló, de mégis sikerül letennie az érettségit 1914-ben. Még ugyanebben az évben megkezdji jogi tanulmányait a bécsi egyetemen. A háború persze az ő életét is alapjaiban rázza meg, 1915-ben egyéves önkéntesként vonul be, a következő évben már hadnagy, amikor orosz fogságba esik. Itt, a Habarovszk melletti Krasznaja Recskán kezd rendszeresen írni, eleinte „*a pillanat anatómiájának*” nevezett szövegek megalkotásával kísérletezik – ez nagyjából annyit jelent, hogy igyekszik mindent rögzíteni a papíron, ami a megírás pillanatában történik körülötte. Doderer a legkevésbé sem szenved a fogságban, ír, futballozik, tornázik, csellón játszik a tábori zenekarban. (Figyelemre méltó párhuzam, hogy egy másik dúsgazdag bécsi fiatalember, Ludwig Wittgenstein is a háború és a fogság éveiben kezdi el TRACTATUS-ának megírását.) Később e tábort „*eliziumnak*”, „*a boldog lelkek szigetének*” nevezte. Valami olyasmi történhetett itt vele, amit egy másik nagy író, az 1916-os év Brüsszelében ugyancsak tisztként élő Gottfried Benn ekképpen jellemzett később EPILOG UND LYRISCHES ICH című önéletrajzi esszéjében: „*Orvos voltam egy prostituáltkórházban, egészen elszigetelt poszton, egy lefoglalt házban laktam tizenegy szobát egyedül a tisztiszolgámmal, a szolgálat jelentéktelen, civilben járhattam, semmihez sem kötve, semmitől sem függve, alig érte a nyelvet; csatangoltam az utcákon, idegen nép; furcsa tavasz, három hasonlíthatatlan hónapon át, mit számított az Yser felől naponta felhangzó ágyúszó, az élet a hallgatás és az elhagyatottság szférájában lebegett, azon a peremen éltem, ahol a lét megszűnik és az Én kezdődik.*” Doderer bonyodalmas kalandok után, 1920. augusztus 14-én tér vissza Bécsbe, és akár jóval később a JERIKÓ HARSONÁI narrátora, teljesen idegenként találja magát szülővárosában. Ezt írja naplójában: „*Ott álltam angol katonai kabátomban, melyet lerongyolódottságom miatt Stettinben kaptam ajándékba, a szülői ház előtt, amelybe az időközben újonnan beállt házmesterné, mivel nem ismert, alig akart beengedni.*” Ismét egyetemre jár, ezúttal történelmet és pszichológiát tanul, utóbbi Otto Weininger barátjánál, Hermann Swobodánál (alakja feltűnik az I. kötet 252. oldalán). 1921-ben ismerkedik meg Gusti Hasterlikkel (a regényben és A DÉMONOK-ban ő Grete Schiebenstein modellje), egy zsidó fogorvos igencsak felvilágosult lányával,

akit a katonai kiképzés alatt szerzett barátja, Ernst Pentlarz (a regénybeli „*kis E. P.*”) mutat be Doderernek. Doderer gátlás nélkül elszeregeti barátja szerelmét, úgy érzi, megtalálta élete asszonyát, akit 1930-ban feleségül is vesz, de két évvel később elválnak, nem utolsósorban a hölgy zsidó származása miatt. És Doderer 1933. április 1-jén belép az akkor még illegális osztrák náci pártba, igaz, semmiféle politikai aktivitást nem mutat, mi több, az Anschluss után nem is jegyzik a párttagok között.

Bár a II. világháború kitéréséig több könyve is megjelenik, sőt megírja, de nem publikálja A DÉMONOK első változatát, íróként tökéletesen sikertelen marad. Aztán 1941-től ismét a háború, és ekkor, a franciaországbeli Mont Marsant-ban kezd hozzá A STRUDLHOF-LÉPCSŐ felvázolásához. Ismét hadifogság, ezúttal Norvégiában, miközben szakadatlanul dolgozik regénye kéziratán. A STRUDLHOF-LÉPCSŐ 1951-ben jelenik meg, és végre meghozza számára a döntő irodalmi áttörést. Ami ezután következik, sikertörténet: 1956-ban kiadja A DÉMONOK-at, 1958-ban a JERIKÓ HARSONÁI jelenik meg (baráti visszaemlékezések szerint ezt a novelláját tartotta legjelentősebb művének), 1963-ban négykötetesre tervezett regényfolyamának csodálatosan szép első tagja lát napvilágot (DIE WASSERFÄLLE VON SLUNJ); Doderer a Nobel-díj várományosa, de amikor kiderül náci múltja, természetesen elszállnak esélyei. 1966. december 23-án rákban hal meg Bécsben.

Hosszú, kitérőkkel teli, kalandos életpálya, amely csak majd' harmincéves folyamatos munka és fáradozás után találta meg a maga formáját a szó több értelmében is. A STRUDLHOF-LÉPCSŐ bizonyos értelemben Doderer első műve, a többi pusztán előjáték, fontos próbálkozás, ami csak a későbbi remekművek tükrében tarthat számot komolyabb érdeklődésre. Doderernek a LÉPCSŐ-ben végre sikerült unikális formát találnia, mely kielégíthette olthatatlan szomját a végigkomponált, a minden pillanatban uralt próza iránt. Elképesztően tudatos író volt, műveit rajztáblán vázolta fel, és csak a teljes struktúra tisztázása után állt neki a megírásnak. Így történt ez a JERIKÓ HARSONÁI esetében is, melyet a legtökéletesebb zeneiség hat át. Íme a négytétéles divertimento Doderer

által készített tematikus-formai vázlat: „I. rész: első téma és tempo, friss; II. rész: második téma és tempo – excentrikus belépés az első belépéssel szembeállítva; visszafogott; III. rész: harmadik téma és tempo – excentrikus belépés az első és második belépéssel szembeállítva; groteszk tétel; IV. rész: az első, második és harmadik téma és tempo; a belépések nem excentrikusak, hanem az egyes pontokra kell vonatkoznuk; ütemezés: *alla breve*; a negyedik rész tematikája csak járulékos, akcesszórius. A témák esszenciális jelentését vissza kell fogni a IV. tételig!” Amolyan négyteteles, a bécsi klasszikából közismert szimfóniaforma keletkezik így, mondjuk a következő tételsorrendben: Allegro ma non troppo; Andante sostenuto; Scherzo; Rondo, Alla breve. És a szöveg ismeretében könnyedén megfejthetjük immár az utalásokat: az első téma az I. részben: Rambauek orra; a kislány megkönyékezése; a térdhajlítások; a II. részben: a hajóroncs és a kislány alakja, továbbá a vasútvonal a viadukttal, előlegezve a finálét; III. rész: az Ida asszony elleni groteszk tréfa, „*Jerikó harsonái*”; IV. rész: minden téma együtt, ráadásul „*já-rulékosan*” Jurakné (mint „*kislánya külsejének roncsa*” – itt megcsodálhatjuk, hogy az abszolút tökéletesen átgondolt szerkezet birtokában hogyan képes egyetlen odavetett mellékmondatban három főtémát összekapcsolni Doderer); a szakállas elleni merénylet, amely egyben a Rambauek-jelenség megfejtése; a villamoson ülő angyali kislány mint Jurakné kissé szajhás lánykájának ellentéte; Rambauek „megtornáztatása” a mentősök által, amely a korábbi térdhajlításokra utal; Jurakné futása és a zárómondat lóhasonlata – a motívus (és nyelvi!) összefüggések felsorolása reggelig folytatható.

És nem vitás, hogy regényünk felépítése is a nagy szimfonikus formákat idézi. Szintén négy tételre tagolódik, ám ezek áttekintése, már a roppant terjedelem miatt is, korántsem olyan kézenfekvő, mint a novella esetében. Nem is vállalkozhatom részletesebb elemzésre. Az excentrikusság ezúttal is kulcsszó, már a regény első mondatának fő jellemzője: „*Mikor Mary K. férje még élt – Oscarnak hívták –, s ő maga még két igen szép lábón járt (a jobb lábát aztán, nem messze a lakásuktól, 1925. szeptember 21-én levágta térd fölött a villamos), feltűnt egy bizonyos doktor Negria, egy fiatal román orvos, aki itt Bécsben a híres fakultáción ké-*

*pezte magát tovább, s a Közkórházban töltötte így az éveit.*” Valóban excentrikus kezdet, ám mégis a regény centruma felé tart. És éppen az efféle expozíciókat kedvelte Doderer. Egyik legfontosabb esszéjében (GRUNDLAGEN UND FUNKTION DES ROMANS) a klasszikus elbeszélői expozíciót „*additív*nak” nevezi, ebben az esetben a későbbi elbeszélői főmederhez szükséges elemek az idő lefolyásának sorrendjében követik egymást: „*Ezzel szemben nagyobb tartalmi szabadságot tesz lehetővé, ha ezt a bizonyos főmedert egészen más elbeszélői kontinuum által vájjuk ki, amely a későbbi főmederhez szükséges összes elemet tartalmazza, csak hogy idegen összefüggésben: expozíció a megelőlegezett és heterogén cselekmény segítségével.*” A STRUDLHOF-LÉPCSŐ első mondataiban pontosan ez a fajta expozíciós technika üli narratív ünnept. Minden egyes rész excentrikusan kezdődik, távol a későbbi főmedertől, és újabb és újabb anyaggal, motívumhalmazzal gazdagítja a fősodort. Doderer ironikusan rá is játszik az olvasó érdeklődésére, mintegy kiszól a szövegből, és megfogalmazza az olvasó kis sé türelmetlen kérdéseit. (Hogy aztán ő maga gúnyolódjon az efféle kiszólásokon: „*Semmi elkalandozás. Minden avis au lecteur gyanús.*” I. kötet 80. o.) A második rész olvasó hangja nyilvánvalóan az intoleráns olvasó hangján szól, ám egyben reflektál az elbeszélő saját kételyeire: „*Nem kavaro dtunk-e el az 1911-es évből (de mennyire, jó messze előre!), 1911 májusából, mikor a még csak tizenhat éves gimnazista René Stangeler épp megismerkedett Paula Schachl kisasszonnyal?*” A harmadik rész még furcsábban indul, látszólag még messzebb a fővonaltól, mégpedig Julius Zihal adóügyi tanácsos házasságának és lakásváltoztatásának rövid ismertetésével. Így aztán a narrátor kénytelen ismét kiszólni: „*Türelem! Hamarosan Melzer hadnagnál vagy őrnagnál fogunk kilyukadni.*” A negyedik rész eleje pedig szinte teljes egészében megismétli az első bevezetését. És már az első részre is feltehetőek a kissé durcás olvasói kérdések. Ugyan mi köze a főmederhez Negria doktornak és az ő kised „*áttöréseinek*” a női ellenállások falán? Mi köze mindennek a szöveg centrális pontjaihoz: Melzer élettörténetéhez, a Stangeler család sorsához és egyáltalán a Strudlhof-lépcsőhöz? Látszólag nem sok, de később tapasztalhatjuk, hogy az „*áttörés*”, a „*Durchbruch*” egyike a regény

kulcsszavainak, a szövegben Doderer az elgondolható összes mellékjelentését kiaknázza e fogalomnak. Továbbá: az első mondatban említés történik Mary K. későbbi balesetéről, nos, ez a nap, 1925. szeptember 21. a regény kitüntetett napja, a negyedik részben ezen a napon kulminál a cselekmény, minden erre az egyetlen napra vonatkozik, a finálé napja ez, ekkor varrja el Doderer a regény összes szálát, mégpedig bámulatosan egyértelműséggel és eleganciával. Megteheti, hiszen vaskézrel uralja a formát. Annnyira így van ez, hogy egyik elemzője, a már említett Dietrich Weber egyenesen úgy véli, A STRUDLHOF-LÉPCSŐ bizonyos értelemben ennek az egyetlen napnak a története. Még egy jelentése van ennek a centrumtól távol eső expozíciónak: egyrészt megelőlegezi a regény negyedik részét, az eddigi három szakasz úgy hat, mint nagyjából hatszáz lapon bonyolított óriási, zenei szaknyelven szólva a teljes kvintkörre kiterjedő moduláció, amely az első rész alaphangneme felé tart, és előkészíti az egyetlen hatalmas akkordban és jelenetsorban kulmináló robbanásszerű csúcspontot. Ugyanakkor az első és negyedik rész egymásba hajlása a regény eposzi jellegét hangsúlyozza. Ugyanis az első mondatban fellépő Mary K. lakásának, pillanatnyi állapotának leírása, a helyzet, amikor lemegy a villamosmegállóba stb., szinte szó szerint megismétlődik a negyedik részben (II. kötet a 395. oldaltól), abban az állapotban, amely megelőzi a balesetet. (Kár, hogy Tandori nem vette észre ezt a lényegi azonosságot, és ezért eléggé eltérően fordítja a szöveget.) Semmi sem változott. „A szobák hosszú sora ugyanúgy terült el, mint korábban. A bútorok ugyanúgy álltak, mint egykoron.” És megint feltűnik Negria, azon a villamoson utazik, amely megelőzi a Maryt elgázoló kocsi. A regény egyik legfontosabb jelentése ez: csak az eposzok világában lehetséges, hogy ennyire változatlanok – mondhatni kortalanok – legyenek a szereplők, holott a szöveg nagyjából tizenöt évet fog át. Ám mintha senki sem öregedne, akár a homéroszi öreg Nesztór, aki már úgyszólván öregeen jött a világra, és öreg is marad az idők végezetéig. A figurákat mintegy a Strudlhof-lépcső szemzőgéből írta meg Doderer, a lépcső álmai ők, ez az építészeti remekmű pedig örök, ahogy azt megtudjuk a regényből. És örök nyár

uralkodik A STRUDLHOF-LÉPCSŐ-ben, minden nyáron történik, akárha a regényíró nem ismerne más évszakot, mintha megállt volna az idő. Mindebből következik – és erősíti a monumentalitás érzését –, hogy a szereplőknek nincs a XIX. századi regény értelmében vett pszichológiájuk, hanem – Dodererrel szólva – „*fatológiájuk*” van. Az a fátum, hogy Mary K. jobb lábát 1925. szeptember 21-én levágja a villamos. Ez nem történt meg az első részben, 1923 nyárutóján, bár minden jel szerint megtörténhetett volna. De a sors Doderer által választott útja csak kerülő utakon juthat el a céljig.

A kerülő út ismét kulcsszó Doderer regénypoétikájában. Maga a Strudlhof-lépcső is kerülő út, melynek dignitás és dekoráció, „*méltóság és dísz*” a legfőbb jellemzője. Idézzük fel a lépcső csodálatos leírásának, a regény szellemi középpontjának egy részletét: „*Itt több mint ékezzelőán, nevezetesen ékesen látszón megvilágosult, hogy minden út és minden ösvény (mégpedig a saját kertünkben is) több, mint két pont összekötése, ahol az egyiket elhagyjuk, hogy a másikat elérjük, sajátos lény, és több, mint a saját iránya, mely csak kijelöli, ürrügy, mely el is merülhet a kitartó haladásban.*” Ilyen ékezzelő regény A STRUDLHOF-LÉPCSŐ, rendkívül bonyolult időszerkezete is a lépcső leírásának jegyében fogant: jóval több, mint két időbeli pont összekötése a töretlen vonalban előrehaladó cselekmény által. A lépcső azt is mondja nekünk: „*íme, minden útnak megvan a méltósága, és mindenképp és mindig több az út, mint a célja*”. Maga a regény ez a sokjelentésű út. Formája, felépítése, egész jelentése azonos a lépcső jelentésével: hatalmas méretű, méltóságteljes és rendkívül gazdagon díszített kerülő út. És más értelemben is a lépcső a szellemi főhőse ennek a regénynek. Doderer így jellemzi ezt a kézirat lezárásakor a kiadónak küldött levelében: „*A könyv bemutatja, hogy mi minden tartozik egy viszonylag egyszerű ember létehez. És hogy milyen hosszú emelőkart – Konstantinápolytól Bécsig, Budapestől Buenos Airesig – kellett az életnek igénybe vennie, és mennyi erőt kellett ráfordítania, hogy akár csak egyetlen ilyen egyszerű férfit is sorsa korszakain át mozgasson; ez az élet oly sok más sors metszéspontjává válik, hogy eközben szinte azok összekötőjének tűnik: már-már azt hihetné az ember, hogy önmagában olyasvalami, mint a machi »menthetellen Én«.* Mégis átvérgődik, utat tör ma-

*gának: aki oly szerényen kezdte a boszniai Trnovóban a 92-es számú önkéntes ezred császári és királyi hadnagyaként. Am több is történik: megismeri önmagát. De a genius loci, mintegy a helyi istenség Bécs egyik kerületében, a Boltzmannngasse és a Liechtensteinstrasse közt található Strudlhof-lépcső a valódi főszereplő ebben a könyvben, ráadásul, eléggé különös módon, Dél-Amerikától Konstantinápolyig: az egyes személyekről, mihelyst csak fellepnek, nagyon is konkrét vonatkozásokban bizonyosodik be, hogy kapcsolatban állnak amaz öreg lépcsővel, amely a drámai élet terasz formájú színpadává válik, de ő maga is álmodik, az őszi és nyári ég alatt, nyugton a háború és a béke éveim át, egy déli város kertjei között.”*

Még leginkább Melzer őrnagy, ez a „viszonylag egyszerű ember” pályázhatna jó eséllyel az említett (és elutasított) szerepre, és ilyesmit sejtet az alcím is, mely érthetetlen módon lemaradt a magyar kiadásról: „oder Melzer und die Tiefe der Jahre” („avagy Melzer és az évek mélysége”). De ő mégsem főszereplő, ez ellen Doderer rendkívül plasztikus hasonlattal tiltakozik: „Ha az őrnagyot főszereplőként vagy hősként próbálnák megnevezni, az obyá tűnne számomra, mintha valaki egy csomagban azt a spárgút tartaná a leglényegesebb elemnek, amely az egészet összetartja.” Igen, Melzer valóban spárga, és valóban összetartja a szétcsúszni látszó regényrészeket. Mindenütt ott van, ahol a leglényegesebb események történnek: ott áll a lépcsőnél 1911. augusztus 23-án, amikor lezajlik a botrány, a regény egyik csúcspontja, a *grande scène*; és itt van a vidéki vendéglőben is 1925. augusztus 29-én, a nagyjelenet szatírtjátékszerű párdarabjánál, Etelka és Fraunholzer konzul botrányánál, és természetesen ő az egyik főszereplő ama sokat emlegetett végső napon, 1925. szeptember 21-én. És az elbeszélőn kívül ő az egyetlen, aki a regény teljes időspektrumában jelen van 1908-tól(!) egészen 1945-ig(!). Ily módon Melzer mintegy narrátorrá válik, nézőpontja eminenssé lesz a regényben, hasonlóan a másik potenciális főszereplőhöz, Doderer önarcképéhez, René Stangelerhez. A könyv a nézőpontok hihetetlenül ravasz, jelöletlen váltogatásának játéka, mindez tökéletes harmóniában áll az időszerkezet ugyancsak rendkívül szigorú és rafinált konstrukciójával. És mindez természetesen ismét a Strudlhof-lépcső felől van megírva. Mintegy a lépcső minősíti a szerep-

lőket és megszólalásaikat. Stangeler és Melzer e tekintetben kitüntetett szerepet játszik. Mondtam már, hogy ők bizonyos értelemben elbeszélők, és való igaz: nekik adja át Doderer a lehetőséget, hogy felfedezzék a regény alapját, a lépcsőt, a „*drámai élet színpadát*”. Stangeler teszi meg az első lépést, mondhatni véletlenül fedezi fel a maga számára azt a városnegyedet, amelynek a Strudlhof-lépcső a szíve. Felfedezi a maga és egyúttal a regény számára, mi több, meglátja, megálmodja itt azt a nagyjelenetet, ama *grande scène*-t, az 1911. augusztus 23-án lejátszódó botrányt, amely a könyv egyik központi eseménye. Íme a felfedezés öröme: „Az a kis meglepetés, melyet most Stangeler a Strudlhof-lépcső felső végén érzett, beleillett romantikus cókómókjába, mintegy feltette a pontot hangulatára, melyet a csekély alkalom aránytalanul felfokozott. Itt mintha az élet színpadainak egyike tárult volna elé, melyen egy maga ízlése szerinti szerepet eljátszani vágyott, és ahogya lépcsőfokok soráról és a rivaldaszerű teraszról lenézett, gyorsan és bensőséggel átélt máris egy fellépést, melyre itt kerülhetne sor, persze valami döntő fontosságút, leereszkedést és felhaladást, és találkozást közepén, teljesen operaszerűen.” (I. 120. o.) Nem kérdés, hogy a későbbi nagyjelenetet álmodja meg itt Stangeler. És amikor pár hónappal múlva valóban bekövetkezik, René elragadtatottan szemléli („*Én itt egy rég sejtett dologra bukkantam, ez nagyszerű*”), és a legkevésbé sem véletlenül jön az idevágó szerzői megjegyzés: „Csak Melzer figyelt fel rá, méghozzá nem csekély csodálkozással, hogy lent a lépcsőfordulónál az ismeretlen lány mellett álló René Stangeler karja mintegy elragadtatottan a levegőbe emelkedett.” (I. 273. o.) Így hát megteremtődött a kapcsolat Melzer és Stangeler között, és természetesen a lépcső volt a kerítő. De ez még csak a kezdet, hisz az őrnagy most még nem érti, miért tártá szét René elragadtatottan a karját. Emlegettem, hogy Melzer és Stangeler mintegy narrátorrá válik, továbbá, hogy a nagyjelenet Stangeler elképzelései szerint alakult. De magát a jelenetet, bár kétségkívül a szerzői szólam hatja át, mégis mintha Melzer szemszövegéből látnánk. Akár valami még megfejtetlen emlék, úgy ködlik fel az egykori őrnagy, ekkorra már hivatali tanácsos tudatában a botrányos szcena emléke, később, jóval később, miután valójában lezajlott. És ez az elbeszélői pozíció, az emlékezés tudniillik, nagyon is

megfelel Doderer regényelméleti elképzelésének. Így ír a már idézett esszéjében: „*Mert ami az elbeszélői állapot alapját képezi, az nem csekélyebb, mint egy dolog halála, ugyanis mindannak, ami szóba kerülhet, teljesen halottnak, tökéletesen elfeledettnek kell lennie, hogy egyáltalán feltámadhasson.*” 1925. augusztus 22. van, forró szombati nap (egy héttel a vidéki botrány, vagyis a Strudlhof-lépcsőnél lezajlott másik skandalum párdarabja előtt!), és Melzer, miután erős török kávét ivott, elszívott néhány bódító csibukot, könnyű mámorba, balkáni szakszóval „*kéfbe*” merül. És ekkor rémlik fel kábult tudatában a nagyjelenet. Ám mindezt igen fortélyosan találja Doderer, csak a jelenet hihetetlenül aprólékos (mintegy ötven oldalt kitevő) leírása után derül ki, hogy voltaképpen Melzer szemszögéből olvastuk (vagy legalább így is olvashatjuk) a szöveget: „*Melzer felriadt emlékeiből, és fellökte közben a kávéskészletet.*” (I. 276. o.) És ekkor indul el a Strudlhof-lépcsőhöz, hogy életében először komolyan szemügyre vegye, miután már felfogta a régi botrány jelentését, tizennégy év tapasztalatával a háta mögött: „*Először nézte most e művet – mert azért az ő egyszerű lelkének is olyasmi volt ez persze – legalább egy kis figyelemmel...*” (I. 309. o.) Ezzel a mondattal indul – mintegy Melzer szemszögéből, de René Stangeler nyelvhasználatával! – a lépcső megrendítően szép leírása, summája és eleven testként lélegző középpontja a regény cselekményének és világképének. Stangeler mellett Melzer is narrátor lett. Ráadásul sorsuk most kezd összekapcsolódní, és megint a lépcsőnél történik a fatolgikus találkozás. Két nap múlva, hétfőn itt futnak össze véletlenül, és ekkor Doderer maszkirozás nélkül, egészen nyíltan lépteti fel narrátorként Stangelert, aki Melzer érdeklődésére előadja az őrnagnak a lépcső építésének történetét. Sorsdöntő találkozás ez más értelemben is. A beszélgetés végén ugyanis megjelenik a lépcső tetején Editha Pastré (pontosabban ikertestvére, Mimi, ám Melzer ezt még akkor nem tudja), Stangeler titkos szeretője és Melzer elfogódott rajongásának tárgya. René megint szaval, operát játszik, mintegy fölfelé áriázik Edithának (Miminek), de ez már csak erőltetett zenedráma, nem oly spontán és természetesen kialakuló, mint ama régi botrány. (II. 129–138. o.) És Melzer ekkor kezd rádöbbenni, mond-

hatni Stangeler elbűvölő monológjától megigéztet, hogy fülig szerelmes a hölgybe. Stangeler nyelvet ad Melzer dadogó érzéseinek. De túl keresett, túl pretenciózus, Melzer egyszerű lelkéhez túlságosan is retorikus ez a nyelv. Természetes hát, hogy kétszer is elkerüli az Edithával (Mimivel), a „*csibészégek dilettánsnőjével*” megbeszélt randevút. Az őrnagy sorsának valódi intézője Paula Schachl, a kis driád, a köznapi, a „*spontán zsenialitás*” istennője. Aki mögött ott áll apja, a korán elhunyt Ferdinand Schachl, a folyamemester, aki természetesen amolyan folyamistenné alakul át Doderer görögös szellemű mitológiájában. (II. 26. o.) Paula hellén derűje a regény derűje egyben. Említettem, hogy a Strudlhof-lépcső minősíti az embereket, Edithát (Mimit) is természetesen, aki mit sem tudva a mű jelentőségéről, amolyan nagyvárosias frivolitással tapodja a lépcsőfokokat. Ezek az ikerlányok méltatlanok a lépcsőre. Akár Eulendorf, a lovaskapitány, aki egyszerűen csak kerülő útnak nevezi. Szájából e szó lekicsinylően hat, holott Doderer szemléletében éppen a kerülő utak rendelkeznek a dekoráció és dignitás tulajdonságaival. Hisz éppen e kerülő út maga a regény. Bár Melzer és Stangeler áll a legintimebb, úgyszólván fatolgikus viszonyban a lépcsővel, mégsem tekinthetjük főhősnek őket. Sőt azt sem mondhatjuk, különösen Stangelerről nem, hogy úgynevezett fejlődési regényüket írta volna meg Doderer. A már említett eposzi világlátás ezt nem is tenné lehetővé. Mindamellettagadhatatlan, hogy Melzer „*fejlődik*”. Emlékezik, elmerül az „*évek mélyében*”, és gondolatvilágában ama régi, katonai észjárás után kezd felderengeni a „*civil értelem*”. Hogy egyáltalán képes megérteni a lépcső jelentőségét, már ez is hatalmas előrelépés. Hisz az első és döntő látogatás után aznap éjjel még egyszer odamegy, mondhatni elzarándokol a grádcsokhöz. És tanácsot kér, a lépcsők elé tárja élete összes kínzó és megoldatlan gyötrelmét. A regény egyik legátszellemültebb pillanata ez: „*Éji lépcsőlátogatása nem olyasmi volt, mint amikor lefekvés előtt szívesen járunk még egyet; és fájdalmasan vágyó emlékezés sem vagy ilyesmi. Annak a valaminek az utolsó, belemetett maradványa űzte, ami egykor a hívő, pogány zarándokokat Delphibe vitte. Ide, a genius locihoz. S az hallgatót: ezúttal. Fejécskáját lehajtva aludt a Strudlhof-*

lépcső driádjá, mélyen egy fatörzs gyűrűiben vagy másutt.” (I. 332. o.) A kis driád, Stangeler interpretációjában persze, melyet maga az elbeszélő is magáévá tesz, nem más, mint Paula Schachl, akinek révén Stangeler 1911-ben megismerte a lépcsőt. És ő lesz az, aki összehozza majd Melzert későbbi feleségével, Thea Rokitzerral. Most még hallgat a kis driád, aki később majd oly beszédessé lesz, és mintegy kiházasítja Melzert. És Melzer odáig „fejlődik”, hogy végül emberré válik, kilép az irodalom világából, és megdicsőül a „valóságban”. Doderer e döntő ponton bevallja, hogy nem ismeri az egykori őrnagy keresztnévét. „A »Melzer«, egyszerűen ez volt ő mindig. Miért kellett volna neki keresztnév? De most kellett, hogy a Thea Rokitzer kimondhassa, így szólíthassa, mégpedig, hogy ez a két-három szótagnyi hártya megpuposodjon ettől, csaknem pattanásig feszüljön egy egész másik élet nyomására, mely be akar hatolni rajta át. Thea úgy fogja kiejteni ezt a nevet, ahogy mostantól senki más nem is tudná, mert Thea beletorkollik ebbe a névbe. Így kapja meg Melzer végre jogosultan a nevét, azt, amelyik a keresztlevelébe került, s amely a szerző számára ismeretlen. Ekképp lesz Melzer végre személyé, mi több, emberré. [...] Számunkra ez az ember megszűnik alaknak lenni. Ezek után ő legföljebb maga is szerző lehetne még, egy önéletírás szerzője. De ezt már elvégeztük helyette.” (II. 508. o.) Melzer felbukott az évek mélyéből, és szertefoszlott a felszínen. Szerző így nem lehet, csak spirituális narrátor, hiszen Doderer már többször is idézett esszéje szerint az írói lét lényege „nem alakká válni, de alakokat látni – ez életformája. És leglényegibb áldozata, hogy befejezetlenül, kitéjesztetlenül hagyja önmagát”. Stangeler a legesélyesebb az író szerepére, nem is lesz alakká, hanem továbbmegy a következő regénybe, a DÉMONOK-ba. Nem válik emberré. És szerzővé sem, hiszen az író: „Semmi, egyáltalán semmi, és ne is keresztnék semmit a háta mögött. Ő az a meghatározatlan korú úr, akivel hébe-hóba a lépcsőházban találkozik az ember.”

Az évek mélyége. „Az évek sírja”, írja másutt Doderer, ama nyughely, hol a dolgok megtisztulnak, hogy elbeszélhetővé legyenek. Mintegy e sír feltárásának története a regény. Vagy – Kálnoky emlékezetes versének címével szólva – „az Idő szintjeinek” szétválasztásáról van szó. Újabb óriási moduláció ez, mindazoknak az eseményeknek a végig-

elemzése, amelyek az első részben megelégelt Doderer. Ezért természetesen, hogy az első rész a legsűrűbb, ez tartalmazza az összes későbbi történet, bár többnyire csak utalásszerűen. És e rész fogja át a legnagyobb szintet az Időből: a központi jelentőségű 1923-as évből számtalan előre- és visszautalás ágazik ki 1908-ig vissza és 1945-ig előre. A második rész kevesebbet markol, jórészt 1911 nyarán játszódik, de már láttuk, hogy 1925. augusztus 22. szemszögéből, Melzer emlékezete szerint előadva. A harmadik és negyedik rész már a cél felé tart: szinte kizárólag az 1925-ös év nyarának (és kora őszének) eseményeit taglalja napról napra, óráról órára. Egyrészt tehát a végtelen sűrítés, másrészt a végtelen bővítés határozza meg az időszerkezetet. Az igen finom és a legvégső részletekig kidolgozott utalásrendszer állandó feszültségben tartja az olvasót. És persze a felépő szereplőket is. Mintegy a folytonos elemzés és emlékezés állapotában élnek. Mintha az Idő szintjeinek megfejtése, az „évek sírjának” kihantolása lenne fő feladatuk. Hogy megértsék életüket. Hogy felfogják sorsukat. Fátumuk az emlékezés. És ha belép a regény világába, ez lesz az olvasó sorsa is, hisz folytonosan emlékeznie kell, hogy követni tudja a látszólag kaotikusan felmerülő motívumokat. Hogy a szereplőkkel együtt értse meg a genius loci titkát, a lépcső álmát, magát a regényt. Tévedés lenne mindamelllett azt gondolni, hogy A STRUDLHOF-LÉPCSŐ komor vagy amolyan súlyos, nehézkes, bölcselkedésekkel telezsúfolt mű. Bár belső intellektualitása valóban lenyűgöző, ami most annyit jelent, hogy mellékjelentésekben, szituáció-érzékenységben rendkívül gazdagon szövött anyag, az egész inkább amolyan *opera buffa* benyomását kelti. Esendők, kicsit komikusak, kissé bumfordiak, kicsit a szerző fölényes beszédmódjának játékszerei ezek az alakok. Két világháborúval, a Monarchia összeomlásával a háttérben, mégis az a legfontosabb, hogy Editha (Mimi) Pastré odaadta Melzernek a töltőtollat, hogy javíttassa meg a Grabenen. Mert, hogy a szöveg egyik visszatérő mondatát idézzem: „alapjában véve mindez merő röpökség”.

És ezzel eljutottunk a fordításhoz. Tandori sok tekintetben bámulatos munkát végzett, néhány megoldása a tőle megszokott utolérhetetlen zsenialitással szól. És ha most né-

hány problémát is megemlítek, elsősorban azért teszem, hogy felhívjam a figyelmet arra az egykor közismert tényre: ilyen terjedelmű és fajsúlyú szöveget csak a legnagyobb elővigyázattal szabad közszemlére bocsátania egy könyvkiadónak. Lektor, korrektor nélkül még egy lektúrt is tönkre lehet tenni, nem-hogy korunk egyik nagyszabású regényét. Bár Doderer szövege kétségkívül pokolian nehéz, többnyire a lefordíthatatlan határán, gyakran messze túl azon. A fordíthatatlan kifejezést most kettős értelemben használok: egyrészt olyan passzusokra, szójátékokra, trükkökre értem, amelyek *ab ovo* lefordíthatatlanok (pl. a játék a Scheuchsbeutel és a Wedderkopp nevekkel, hogy csak a legkézenfekvőbb példákat említsem), ilyesmi persze szinte minden idegen nyelvű regényben fellelhető. A másik jelentés kissé bonyolultabb: Doderer szövegének nincs semmiféle tradíciója sem nyelvünkben, sem regényirodalmunkban. A fordítónak mintegy a semmiből kell dolgoznia, hogy elérje azt a bizonyos nagy stílust, amely annyit jelent: minden nyelvé, minden formává vált a regényben. És ami a legkülönösebb, tévedései, túlfordításai ellenére Tandori szövege többnyire ebben a nagy stílusban szól, a fordításnak van egységes intonációja, és ez a tény néha elfogadtatja az olvasóval a legvalószínűtlenebb tévedéseket is. A DIE STRUDLHOFSTIEGE olyan most, mintha magyarul írott regény volna, része Tandori Dezső életművének. Tandori – mintegy huszárvágással – a saját régebbi Musil-fordítását tette meg a maga és Doderer hagyományává. De már az a fordítás sem volt teljesen megnyugtató, és a mostani még sebezhetőbb. Hangsúlyozom, a káprázatos megoldások mellett egyrészt átköltésekkel, túlfordításokkal kell számolnunk, másrészt vaskos tévedések is akadnak a könyvben. Hangszerelés kérdése az egész, és ebben az aranzsirozásban Tandori sokszor valóban lenyűgözően leleményes. És ki tagadná, hogy az átköltések közt vannak igencsak sziporkázók is. Ilyen szellemes és mély értelmű átköltés a következő: „Nyugtával dicsérjük a napot – de ugyanígy is szidjuk, mert végig hátra lehet még a feketébb leves.” (II. 221. o.) Vagy a következő erősen áthangszerelt kijelentés a Pastré ikrekről: „Látjuk, egészében: a Pastré gyerekek már csak ilyen dohányosak voltak. És bírták az erős szortékat is.” (II. 236. o.) Meg-

említhetem még az élethazugságokról szóló abszolút lángelméjűen magyarított passzust az I. kötet 112. oldalán, vagy a II. kötet 333–336. oldalain lezajló jelenetet, amikor a „zihaloid” hivatalosolga a tébolyig gyötri Melzert egy eltűnt akta miatt. Az ilyesmire szokták azt mondani, hogy jobb, mint az eredeti. Egész pontosan arról van szó, hogy a fordító ilyenkor pótolja azt, amit más helyeken nem volt képes visszaadni. És ezek az átköltések ragyogóan illenek Doderer fölüenyeg nagyszájúságaihoz, groteszk nyelvkezeléséhez. Ám az ilyesfajta átírásokkal már nem tudtam mit kezdeni: „Az ilyen hűség nem stabil egyensúlyú és tulajdonképpen a nevét sem érdemli meg, nem érdemleges, épp mert csak érdem-jegyű, hanem bizonyos körülmények között igen súlyosan feladatlik, s ha ezek a feladat-körülmények láthatatlan falaként kísérik éveken át az utat, nos, akkor a dolog az említett meritum-jellegnél marad meg.” (I. 10. o.) Ez pedig így hangzik németül: „Eine solche Treue ist nicht stabil im Gleichgewicht und verdient eigentlich nicht ihren Namen, sie meritiert ihn nicht, eben weil sie nur meritorisch ist, aber sie wird unter Umständen sehr schwer aufgegeben, und wenn diese Umstände als unsichtbare Mauern, die aber gleichwohl den Ausblick verengen, als lange Mauern durch die Jahre den Weg begleiten, dann bleibt es beim gedachten meritum.” (Az általam használt kiadásban a 11. oldalon.) Na már most készséggel elismerem, hogy ördögien nehéz, szinte lefordíthatatlan szövegről van szó. De Tandori mondata sajnos zavaros, mást is jelent: Doderer éppen azt írja, hogy bizonyos körülmények közt nagyon nehéz feladni ezt a fajta hűséget; és akkor még nem is beszéltünk arról, hogy egy fontos (és persze fölöttébb trükkös) mellékmondatot egyszerűen kihagyott a fordító, azt a ravasz megjegyzést, amely arról szól, hogy a láthatatlan falak arra azért mégis alkalmasak, hogy igencsak korlátozzák/beszűkítsék a tekintetet/a kitekintést. A fordítói tévedések felsorolására nincs itt helyem, ez egy külön cikk tárgya lehetne. (E munkát – megjegyzendő, igencsak iskolamesteri módon – részben elvégezte V. Horváth Károly a *Jelenkor* 1997. májusi számában.) De annyit azért meg kell jegyezni, hogy az öreg Stangler nem „tisztessége”, hanem „házassága” ellenére sem tekintette Asta lányát felnőttnek, ő kívül esett az apa által felnőtteknek tekintett emberek körén (II. 70. o.); itt Tandori egyszerűen összecserélte



az *Ehe* és *Ehre* szavakat. („*Nur Etelka befand sich einigermassen ausserhalb dieses Radius, Asta aber trotz ihre Ehe innerhalb...*” 426. o.) Egyébként nem mindig tudni, hogy egyszerűen csak sajtóhibáról van-e szó, vagy tényleg tévedés került a fordításba. Szép példa erre a II. kötet 258. oldalán található mondat: „*Alkalmad épp elég adódhatott, mondjuk, mikor szunyókáltok délután, a Mimi odabent, de itt a díványon...*” Világos, hogy a „*de*” helyett te olvassandó: „*Mimi drinnen und du hier auf dem Divan*” (625. o.), másképp értelmetlen a szöveg. A túlfordítás, pontosabban téves hangszerelés általam legvitathatóbbnak tartott példája a fentebb már említett kijelentés: „*alapjában véve mindez merő ripókség*”. Julius Zihal tanácsos mondata ez, Doderer számtalan helyen idézi a regényben, egyike a könyv legfontosabb szövegeinek. Így szól németül: „*im Grunde sind das lauter Gemeinheiten*”. Először a következő szövegösszefüggésben hangzik el: „*Láthatjuk már e pár felvonultatott banalitásból (alapjában véve mindez merő ripókség, nyilatkozta egy alkalommal a segédhivatali főigazgató)...*” (II. 6. o.) Feltételezem, Zihal valami olyasmire gondol, hogy az élet mindennapi ügyei voltaképpen közönséges dolgok, csupa banalitás, és ezért nem is érdemelnek különösebb figyelmet. Jól illik e szemlélet az uralkodó halála után is császárhű k. u. k. államhivatalnokhoz. Viszont Doderer véleménye éppen az, hogy e közönséges dolgok játsszák az életben (és egy regényben!) a főszerepet. (A *WASSERFÄLLE VON SLUNJ* című regényben kijelenti, hogy a bájos, szelíd felület [*holde Oberfläche*] igenis magába foglalja a világ egészét.) Doderer naturalistának tartotta magát, és Zihal dölyfös mondatát többértelműen, sokszor egyetértve vele, de többnyire ironikusan idézi. Épp ezért tartom tévesnek és félrevezetőnek a „*ripókség*” szó használatát, túl erős, és mást jelent, mint amire Zihal (és Doderer) gondolt. Ez túlhangszerelés, hiszen alapjában véve egyszerű mondat ez: „*valójában mindez csupa közönséges dolog*”. Cos fan tutte – hogy egy másik nagy osztrák *opera buffa* címét idézzem. És ez a lényege, merituma(!) Doderer világlképének A *STRUDLHOF-LÉPCSŐ*-ben.

Eposzi jelleg és mindennapiság, világtörténelmi háttér (két világháború) és banalitás – hogyan egyeztethetők össze? Nem egymást kioltó fogalmak ezek? Nem túlságosan nagy-

szabású az egyik, nem túlságosan kisszerű a másik? Hegel hívom most segítségül, aki *ESZTÉTIKÁ*-jában oly mélyértelműen világitotta meg Goethe *HERMANN ÉS DOROTHEA*-ja világlátásának lényegét. „*Mert az egész mai világlálatot olyan alakot vett fel, amely prózai rendjében egyenesen ellenkezik azokkal a követelményekkel, amelyeket elengedhetetlennek találtunk az igazi eposz számára, míg azok az átalakulások, amelyek az államok és népek valóságos viszonyai átmentek, még túlságosan valóságos élményekként vannak az emlékezetben, hogysen elbírhathák az eposzi műformát.*” (NB. Szemere Samu félrevezető fordítását az utolsó mellékmondatban módosítanom kellett.) Így a történelem nagy eseményei csak mintegy háttérként ábrázolhatók, mintegy orgonapontként; Goethénél a francia forradalom, Doderernél a világháború hatalmas kulisszája előtt játszódnak az események, de a történelem nem válik közvetlenül az ábrázolás tárgyává. Csak dereng, csak az évek sírjának, az emlékek tisztázó kémiájának egyik fontos, de korántsem legfontosabb alkotóeleme. Emlékezés a regény, de nem a történelem feltárásának, hanem a szereplők saját élete megértésének regénye. „*Mert Goethe mesterien egészen a távolba tolt a forradalmat, habár a legszerencsésebben fel tudta használni a költemény bővítésére, s a forradalomnak csak olyan állapotait szötte be a cselekménybe, amelyek egyszerű emberségükben egészen könnyedén csatlakoznak ama házi és városi viszonyokhoz és helyzetekhez.*” (Hegel: *ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK*. III. kötet. Akadémiai Kiadó, 1980. 319. o.) És nem tett mást Doderer sem. „*Csak az képes visszatérni, ami elmúlt, csak az múlt el valóban, ami visszatér; szem az író, számára csak az jelenik meg szemrevételezésre méltónak, ami spontán a történelmi távlatba került*” – írja saját regénypoétikájáról. Az *opera buffa* után idilli eposznak láthatjuk ekkor A *STRUDLHOF-LÉPCSŐ*-t, amelynek bécsi világlépcsője fölött örökké csillogó aranyharangként áll a soha nem múló nyár.

*Doderer szövegeit a következő kiadások szerint idéztem:*

- DIE STRUDLHOFSTIEGE ODER MELZER UND DIE TIEFE DER JAHRE.* Biederstein Verlag, München, 1962.  
*DIE WIEDERKEHR DER DRACHEN.* C. H. Beck Verlag, München, 1966.  
*DIE ERZÄHLUNGEN.* C. H. Beck, München, 1995.

*A szakirodalomból az alábbi könyveket forgattam a legnagyobb haszonnal:*

Dietrich Weber: HEIMITO VON DODERER. Studien zu seinem Romanwerk. C. H. Beck, München, 1963.

Wolfgang Fleischer: DAS VERLEUGNETE LEBEN. Die Biographie des Heimito von Doderer. Kremayr-Scheriau, Wien, 1996.

Lutz-W. Wolff: HEIMITO VON DODERER. Rowohlt Monographien, Hamburg, 1996.

Bán Zoltán András

## AZ ÉRTELEM FELÁLDOZÁSA

Rudolf Bultmann: *Jézus Krisztus és a mitológia*  
Fordította: Takácsné Kovácsné Zelma  
Teológiai Irodalmi Egyesület, 1996. 95 oldal,  
288 Ft

### I

„A mai ember számára megszűnt és egyszer s mindenkorra idejétmúlttá vált a mitologikus világkép, a világ végéről, a megváltóról és megváltásról való elképzelés. El lehet-e várni a sacrificium intellectus annak érdekében, hogy el tudjuk fogadni azt, amit őszintén nem tudunk igaznak tartani, csak azért, mert ezek az elképzelések benne vannak a Bibliában? Vajon át kell siklanunk az Újszövetségben az olyan mondatokon, amelyek mitológiai képzeteket tartalmaznak, és olyanokat keresniünk, amelyek nem okoznak megütközést a modern embernek?” (17.) Rudolf Bultmann imént idézett sacrificium intellectusszal – vagyis az értelem feláldozásával – kapcsolatos kérdése nem elsősorban újdonságával kelt megütközést, hanem inkább a bátorságával; akad valaki, aki ráadásul századunk egyik meghatározó protestáns teológusaként ki meri mondani azt, ami a kereszténység történetében kimondva-kimondatlanul, de mindig is jelen volt: vajon a filozófiára, klasszika-filológiára, vallástörténetre alapozott teológiai gondolkodás mit tud kezdeni például azokkal az evangéliumi elbeszélésekkel, amelyek erősen korfüggőek, s az úgynevezett „modern ember” számára távolba vesző anakronizmusnak tűnnek?

Az Evangélikus Teológiai Akadémia gondozásában nemrég napvilágot látott kis kötet

– hasonlóan a TÖRTÉNELEM ÉS ESZKATOLÓGIA (Bp., 1994) címen megjelent magyar nyelvű Bultmann-mű anyagához – az öreg Bultmann angol nyelven tartott előadásainak szövegét tartalmazza; a TÖRTÉNELEM ÉS ESZKATOLÓGIA az Edinburghi Egyetemen 1955-ben, míg a JÉZUS KRISZTUS ÉS A MITOLÓGIA 1951-ben az Egyesült Államokban tartott előadások írott változatát. Amit Bultmann amerikai hallgatósága előtt elmond, rövidített foglalatla mindannak, ami a marburgi teológus gondolkodását a húszas évek vége óta jellemezte. Természetesen ezek az előadások olyan elemi hatást már nem fejtettek, nem fejthettek ki, mint például a JÉZUS KRISZTUS ÉS A MITOLÓGIA középponti teóriáját jelentő „mitológiátlanítás” (*Entmythologisierung*) programja egy évtizeddel korábban. Amikor a ZUM PROBLEM ZU DER ENTMYTHOLOGISIERUNG című írás 1941-ben megjelent, akkora botrányt kavart, hogy szerzőjét egyenesen a Lutheránus Egyházból való kizárás veszélye fenyegette!

A szerző, aki a húszas években Marburgban „együtt gondolkodó” szemináriumokat tart Heideggerrel (ezen a szemináriumokon a hallgatók között találjuk – egyebek között – Hans-Georg Gadamert, Karl Löwithet és Hans Jonast), s aki Karl Barth, valamint Friedrich Gogarten mellett a legmaradandóbb nyomokat hagyta maga után nem csupán a német nyelvterület protestáns teológiájában, saját SZENTÍRÁS-interpretációjának és ige hirdetésének fókuszába az I. KORINTHOSZI LEVÉL aktualizált mondanóját helyezi a „keresztről való beszéd” (*logosz tu sztauru*) „boldogságáról” (*mória*). Innen pedig egyenes út ível a sacrificium intellectus feltételes kívánalmáig; ha azonban ezen a ponton állnánk meg, a bultmanni életműnek csak egészen töredéknyi területét lennének képesek átlátni. Kétségtelen ugyanis, hogy a „keresztről való beszéd” talán egyetlen jelentős XX. századi teológusnál sem hangzik olyan elvont, spekulatív formában, mint éppen Bultmann-nál. E paradox helyzetet szemlélve mit is jelent voltaképpen a sacrificium intellectus a mindenkori uralkodó koreszmékhez viszonyítva, különösen ha számításba vesszük azt, hogy a radikális (neo)protestáns mozgalmak gyakori tudomány-, illetve filozófiaellenessége Bultmann – érthető okokból – soha meg sem érintette!