

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- SOFI OKSANEN: *Baby Jane (regényrészlet)* 993
SOFI OKSANEN: *A diktatúra természetrajza (interjú)* 1000
MARNÓ JÁNOS versei 1005
SOLYMOSI BÁLINT verse 1008
KRUSOVSKY DÉNES versei 1009
ZILÁHI ANNA versei 1011
LÁZÁR BENCE ANDRÁS versei 1012
SZOLCSÁNYI ÁKOS versei 1014
JANUS PANNONIUS versei (*Csehly Zoltán fordítása*) 1015
HORVÁTH VIKTOR: *Miként tettek dicsőséget a magyarok Itáliában
különb-különbféle viselt dolgaikban (regényrészlet)* 1018

*

- BACSÓ BÉLA: *Karakter és szöveg (Menandrosz: Diüszkolosz)* 1025
TIMÁR ANDREA: *Trauma, együttérzés, Coetzee (tanulmány)* 1034
HEIDL GYÖRGY: *A művészet szabályai és a Szentlélek kegyelme
(tanulmány)* 1047
SZENT AMBRUS levele Justusnak 1053
RADNÓTI SÁNDOR: *A novellából regény lett (Bagi Zsolt beszélgetése)*
1056

*

- WEISS JÁNOS: *A modernség archeológiája (Radnóti Sándor: Jöjj és láss!
A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények)*
1067
HAVASRÉTI JÓZSEF: *Az életmű kulcsai (György Péter: Apám helyett)*
1075
LUCHMANN ZSUZSANNA: *„... Megint rám, az elbeszélőre kell
hagyatkozniuk...” – avagy a tárcza posztmodern csevegése
(Tóth Krisztina: Pixel)* 1090

2011

OKTÓBER

JELENKOR

LIV. ÉVFOLYAM

10. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, SZOLLÁTH DÁVID

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
A szerkesztőség új e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310-673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénnytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága.
(1008 Bp., Orczy tér 1.)

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
(Tel.: 06 80 444-444; fax: 06 1 303-3440; e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu)
valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 4140,- Ft, a II. félévre 3450,- Ft,
egy évre belföldre: 7590,- Ft;

a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.
Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.
Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

LJUDMILA ULICKAJA Magyarországra látogatott *Imágó* című új regényének hazai megjelenése alkalmából. Szeptember 9-én a szerzővel első magyarországi fordítója, *V. Gilbert Edit* beszélgetett Pécssett, a Tudásközpontban. Szeptember 12-én a Debreceni Egyetemen az írónt *Goretity József*, a könyv fordítója kérdezte, szeptember 14-én a budapesti Puskin moziban szintén ő beszélgetett a szerzővel.

*

A BRÓDY SÁNDOR-DÍJÁT idén *Szvooren Edinának* ítelték oda. Az első kötetes prózaíróknak járó díjat a szerző a 2010-ben megjelent *Pertu* című novelláskötetével nyerte el. Gratulálunk munkatársunknak!

AZ ÖRÖKSÉG FESZTIVÁL – PÉCSI NAPOK rendezvénysorozatát szeptember 15. és 25. között rendezték meg. Az idei programok között klasszikus, könnyű- és népzenei koncertek, színelőadások, családi rendezvények szerepeltek, több szabadtéri helyszínen és a Kodály Központban.

*

A JELENKOR FOLYÓIRAT volt a vendége a *Litera Egy világnézeti klub* elnevezésű nyílt szerkesztőségi est-sorozatának szeptember 20-án a budapesti Nyitott Műhelyben. A *Jelenkor* – és általában a vidéki folyóiratok – helyzetéről *Aczél Géza*, *Ágoston Zoltán*, *Bertók László*, *Budai Katalin* és *György Péter* beszélgetett, az est moderátora *Keresztury Tibor* volt.

Szerzőink

Sofi Oksanen (1977) – finn író, Helsinkiben él.

Bába Laura (1981) – műfordító, az ELTE Finnugor Tanszékének oktatója, Budapesten él.

Pasztercsák Ágnes (1975) – tanár, irodalomtörténész, Debrecenben él.

Marno János (1949) – költő, műfordító, Budapesten él.

Kulymosi Bálint (1959) – költő, író, Budapesten él.

Krusovszky Dénes (1982) – költő, Budapesten él.

Zilahy Anna (1990) – költő, Budapesten él.

Lázár Bence András (1989) – költő, Szegeden él.

Szolcsányi Ákos (1984) – költő, Budapesten él.

Janus Pannonius (1434–1472) – költő és humanista, pécsi püspök.

Csehy Zoltán (1973) – költő, műfordító, irodalomtörténész, a pozsonyi *Kalligram* szerkesztője, Dunaszerdahelyen él.

Horváth Viktor (1962) – író, műfordító, Pécssett él.

Bacsó Béla (1952) – esztéta, Budapesten él.

Timár Andrea (1974) – irodalomtörténész, az ELTE Anglisztika Tanszékének oktatója, Budapesten él.

Heidl György (1967) – eszmetörténész, a PTE Esztétika Tanszékének vezetője, Pécssett él.

Szent Ambrus (339–397) – milánói püspök, egyháztanító, egyházatya.

Radnóti Sándor (1946) – esztéta, kritikus, a *Holmi* szerkesztője, Budapesten él.

Bagi Zsolt (1975) – filozófiatörténész, kritikus, Pécssett él.

Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Pécssett és Szűrön él.

Havasréti József (1964) – kritikus, Pécssett él.

Luchmann Zsuzsanna (1956) – kritikus, tanár, Kiskunfélegyházán él.

Balázs-Hajdu Péter (1978) – irodalomtörténész, a PTE BTK oktatója, Budapesten él.

Lengyel Imre Zsolt (1986) – az ELTE BTK-n végzett esztétika-magyar szakon, jelenleg ugyanitt PhD-hallgató, Budapesten él.

BALÁZS-HAJDU PÉTER: Művelt emberekről művelt embereknek

(Adamik Tamás [főszerkesztő]: Retorikai Lexikon) 1095

LENGYEL IMRE ZSOLT: Prokrasztész vagy Prométheusz? (Tamkó Sirató

Károly: A Dimenzionista Manifesztum története, Petőcz András:

Dimenzionista művészet) 1099

*Folyóiratunk a Nemzeti Erőforrás Minisztérium,
a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Város Önkormányzata
támogatásával jelenik meg.*



A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a
következő könyvesboltokban is megvásárolható:

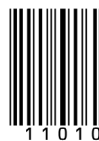
PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7-8. – Pécsi Kulturális Központ Információs
Irodája, Széchenyi tér 1.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina
krt. 34. – Ráday Könyvesház, IX. Ráday u. 27. –
Gondolat Könyvesbolt, V. Károlyi Mihály u. 16.
– Írók Boltja, VI., Andrassy út 45.

www.jelenkor.net

690,- Ft

JELENKOR



Baby Jane

Kettő

részlet

A szemközti irodaház úgy gyulladt fel minden reggel, mint egy karácsonyfa. Plim-plim-plim – üldözték egymást a neoncsövek szobáról szobára felgyúlva, és húzták magukkal az embereket. Minden reggel ugyanazt az előadást néztem, miközben köntösben szívtam reggeli cigarettáimat Joonatan ablakában, amit visszataszítóan fürdetett a reggeli napfény. Nem ébrednék fel ilyenkor, ha Joonatan nem indulna munkába. Nem lenne muszáj felébrednem, mégis felébredtem, felkeltem, feltettem az arcomra a szérumot, ittam reggeli kávé, öntöttem Joonatannak is, hallgattam a hajnalfriss napilap zörgését, főztem még egy adag reggeli kávé, és hallottam a tarkómban, ahogy a szemközti irodaház neoncsövei emeletről emeletre nekikezdenek reggeli futásuknak. Joonatan mindig azzal indította a reggelét, hogy a konyhában felkapcsolta a neont, de én mentem és lekapcsoltam, inkább felgyújtottam valamelyik másik lámpát, hogy legalább egy kis melegség legyen.

A kezemen elmélyültek a barázdák, az arcomon nem. Talán a kezemet is azokkal a szerekkel kellett volna kennem, mint az arcomat. A szívvonalamat korábban nem lehetett látni. Most ott gallyadzott rózsaszínen a tenyerem közepén, mint egy seb, ami épp most dobta le magáról a vart.

A reggeli cigaretták után nappali krémet terítettem gondosan a szérum fölé, és a konyhában vártam, hogy beszívódjék.

A pirítóstartót a polcon soha senki nem használta. Sem az Alessi citromfacsarót. Közben kimentem csepegtetni az alsó szemhéjam alá, hogy eltűnjön a piroság. Az újság még mindig ott zörgött a konyhában. A lépcsőházban nyíltak és csukódtak az ajtók, mindenki munkába indult, ahogy nemsokára Joonatan is. Elkezdtem beszárítani a hajam. Elviselhetetlen volt reggel ébren lenni és a munkába indulók ajtócsapódásait hallgatni. Vadabbul szárítottam a hajam. Sírhatnék volt. Be kellene festetni a szemöldökömet és a szempilláimat. El kellene mosogatni, levinni a szemetet és az újságokat, fodrászhoz kellene menni, meg még mi mindent.

Egyenesen visszamegyek majd az ágyba, amint Joonatan elindul, és úgy állítom be az ébresztőt, hogy még legyen időm felöltözni és bevásárolni, mielőtt Joonatan megjön.

A reggeleket ébren nem lehet ép ésszel túlélni. Kormival jók voltunk, mert ő hajszálra ugyanígy vélekedett a dologról. Mindketten szorongtunk a reggeli fénytől, a sokféle reggeli hangtól, és mindketten a takaró alá bújtunk előlük a galérián. Vagy előfordult, hogy miután a reggelen át hazasiettem Kormitól, telefonban beszéltek ki a szorongásunkat.

Most már második éve tűröm a nem megfelelő reggeleket.

A nappali krém után sminkalapot vittem fel, és hagytam, hogy beivódjon. Elszívtam egy cigarettát. Újabb cseppekkel tettem még tisztábbá a tekintetem, aztán fogtam az alapozót, gondosan eloszlattam szivaccsal, és eldolgoztam a nyaknál. Krémálagú pirosítót kentem a gödörre, ami akkor keletkezik, ha beszívom az arcom, majd bársonypamaccsal porpúdert vittem fel az orcákra. Elszívtam egy újabb cigarettát. Lealapoztam a szemhéjamat, a külső zugba sötétebb, a belsőbe világosabb festéket tettem, benedvesített szemhéjpúderrel kontúrvonalat húztam a szemem köré, majd a kontúrcezuza szivacsos végével elsatíroztam. A belső szemhéjat kihúztam szemceruzával, majd vízálló spirállal fejeztem be a szem sminkelését. A számat alapozás után puha kontúrcezuzával rajzoltam körbe, ecsettel különösen tartós rúzszt vittem fel, bepúdereztem az ajkakat, újabb réteg rúzszt tettem fel, majd a felesleget felitattam arckendővel. Még egy kevés gyöngyházfény a szemöldökcsontra és az arccsontra. Most, hogy még nem voltam hozzá túl öreg, a lehető legjobban ki kellett aknázni. Mielőtt a ruhák kiválogatásával folytattam volna, a konyhába mentem újabb adag kávé főzni.

Míg a kávéfőzővel foglalatoskodtam, a sószóró leesett a földre, só pergett a szőnyegre, és sírhatnékom támadt. Az asztal alá rúgtam a szórót, kimentem a fürdőszobába, és fültisztító pálcikával felitattam a szemzugba gyűlt nedvességet, mielőtt a könnyek kicsordulnának és tönkretennék a sminkemet. Másikülönben Joonatan csodálkozna.

Visszamentem a hálószobába, kibontottam a harisnyacsomagot, nyújtogattam az új harisnyanadrágot, majd a kanapéra ültem, hogy elkezdjem felfelé görgetni a lábujjaimtól. Egyik kezemen még reszelővel megigazítottam a körmököt, hogy ne szakítsák ki a harisnyát, majd a másik lábamra is elkezdtem felgörgetni a 40 denieres Wolfordot, ami vastagsága ellenére tökéletesen bőrszínűnek látszott, és sikerült csupasznak mutatnia a lábszáramat. Ha napközben véletlenül felszaladna a szem, eldobhatnám a régi harisnyát, és a csomagból újabb pár Wolfordot hámozhatnék elő. A saját fehérenemű, amivel az ember azt teheti, amit akar, mégiscsak egész kellemes dolog. Még ha Joonatan is az, aki a végén leve-szi rólam. Bárcsak ez se számítana annyira.

Tétováztam egy keveset a Chantelle és a La Perla között, az utóbbit választottam, és abban a pillanatban Burberry férfiillat csapta meg az orromat. Joonatan indulóban volt. Az előszobába mentem, hogy bájosan és félig felöltözve arcon csókoljam, kicsit úgy, mintha én is reggeli sietésben volnék. Majd amikor az ajtó becsapódott Joonatan mögött, abbahagytam a reggeli készülődés színlelését, összehúztam a függönyt az irodaházi előadás előtt, leültem a konyhaasztalhoz, és lassan elszívtam egy cigarettát.

Pihenés után arra gondoltam, mi volna, ha elmosogatnék, amikor majd felébredek. Az evőpálcikákat és az unalmas Artek díszgyümölcsöket, amik ajándék-

ként érkeztek a lakásavatóra, és amikre ráfröccsent valami. Vagy ha egyből elmosogatnék, akkor már nem kellene ébredés után. Nekifogtam a munkának, és egy lendülettel véletlenül elmosogattam a lakberendező hozta gránátalmákat is. Kidobtam őket a bioszemetesbe. Elszívtam egy cigarettát. A hűtőszekrény ajtaján ételfolt és ujjnyomok látszottak. Úgy döntöttem, veszem a fáradságot az eltávolításukhoz. Előbb elszívtam egy cigarettát. Az ablakból munkába tartó embereket lehetett látni, és egy Burberry kabátba öltöztetett szőrtelen kutyát, a nyakában Burberry sállal. Három gyerekkocsit egymás után. A nyomukban egy kislány szaladt csinos kabátkában, „Mamma, vánta lite!” – kiabált svédül anyja után, hogy várja meg.

Elnyomtam a cigarettát a hamutartóban – Joonatan megtiltotta, hogy az ablakon dobáljam ki a csikkeket, ahogy az korábban szokásom volt. Állítólag senki más nem tesz ilyet, és Joonatan nem szeretne csikkültetvényt az aszfalra az ablaka alá. Joonatan vett új, hatékonyabb ventilátort is, mert a szomszéd panaszkodott, hogy túl sok cigarettafüst szűrődik át tőlünk a lakásukba. Megint elfelejtettem bekapcsolni, úgyhogy most beindítottam a zümmögést.

A cigarettá után visszamentem, hogy nyugalomban befejezzem a sminkelést. A bőröm úgy nézett ki, mintha tojásfehérjétől lenne feszes. Egy kevés forrásvízes arcermetet szórtam rá, hogy az alapozó leüljön, majd tettem némi természetes ragyogást az arccsontra, máshová pedig ugyanazt a szint sötétebb árnyalatban. Még egy kis árnyék a szemzugba, és amikor a tojásfehérje feszesége eltűnt a képemről, aludni mentem. Természetesen semmi értelme nincs sminkkel az arcon aludni, és nem is tesz jót a bőrnek, de hát így majd ébredés után gyorsabban eljutok a boltba. És tovább alhatok. És így is, úgy is kisminkelném magam reggel, hogy legalább egy kicsit hatékonyak tűnjek Joonatan szemében.

Bevettem egy fél Zopinot, beállítottam az órát kettőre, és beburkolóztam a paplan alá.

*

Joonatannál minden reggel ugyanazokat a dolgokat csináltam. Minden egyes nap olyan volt, mint a másik, rögtön attól kezdve, hogy megismerkedtem vele. És minden egyes este. Minden éjjel Joonatan hátát néztem. A kedvemért először magához ölelt, de miután elaludt, mindig odébb gördült, az ágy túlsó peremére, hátat fordított nekem, és sosem ébredtem úgy, hogy vele egy pillanatban nyitottam volna ki a szemem, és így azon kaptam volna magam, hogy egyenesen a szemébe nézek. Sosem történt így, mert ő sosem aludt arccal az én arcomnak.

Joonatannak fürdőkádja volt, és ez nagyban hozzájárult a vonzerejéhez sok más férfival szemben. Óráig fürödtem. Időnként melegebbre cseréltem a vizet, majd folytattam a fürdést. A kádban szabadon bámulhattam a falat, megtehettem, hogy nem csinálok semmit, és nem szólok egy szót sem. Amikor Joonatan nem volt otthon, természetesen a lakás bármely zugában bámulhattam a falat, de amikor ott volt, ez csodálkozást kelthetett volna benne.

Kezdetben ez gyakran előfordult. De amikor Joonatan már elég sokszor riasztott fel azzal, hogy rákérdezett, miről ábrándozom, gyakran ráadásul néhány-szor meg is ismételve a kérdést, sőt, hozzátéve a nevemet, éberré váltam. Talán nem váltam volna azzá, ha azt kérdezi, mire gondolok, de mivel azt kérdezte, miről ábrándozom... Nem ábrándoztam én semmiről. De ha az, hogy a falat bámulom, Joonatan számára ábrándozásnak nézett ki, jobb volt, ha nem látja. Hamar olybá tűnt volna, hogy van valakim. Vagy valami ehhez hasonló.

Szerencsére kitaláltam a fürdést. Ott nem lephetett meg, mint például a televízió előtt, amikor a műsorról kérdezett valamit. Vagy ha egyfolytában a kanapéről vagy az ágyról bámultam volna a falat, Joonatan azt is furcsállhatta volna. De a fürdés fürdés volt, szépségápolásnak is fel lehetett fogni, és az ilyen dolgokba Joonatan nem avatkozott bele.

A fürdés jót tett a nők iránti sóvárgásomnak.

A forró fürdő olyan volt, mint egy nő öle a vágy nélkül. És a víz úgy simogat a bőrömet, ahogyan egy nő teszi.

A fürdővíz olyan érzés volt a bőrömnek, mint Kormi csókjai, amikor nagy és nyílt csókokat adott. Olyan érzés volt, mintha azokban ringatóznék. Olyan érzés volt, mintha a kezem Kormi lábai között nyugodna síkosan, süppedtően.

A lábujjaim fehérré és halottá változtak, mert túl sokáig hevertem a vízben. Mintha a vér és a hús elmenekültek volna belőlük, és csak a ráncokat hagyták volna hátra, amiket többé már nem lesznek képesek megtölteni.

Joonatan sosem mondta, hogy szeretne együtt fürdeni velem, és ez jó volt, mert nem tudom, hogyan hárítottam volna finoman el. A fürdőkád lehetett Joonatané, de a fürdés az enyémek voltak.

Joonatan a reggeleihez illő tusfürdőket szerzett be, amiknek grépfrút- vagy más egészséges reggelindító illatuk volt, és energikus kezdetet ígértek egy energikus naphoz. Színeikben a sárgák élénken, a kékek kobaltkéken virítottak, hatékonyak voltak, és időt és helyet takarítottak meg, mert ugyanazzal a szerrel meg lehetett mosni a haját és a testet, sőt egyúttal hidratálni is lehetett a bőrt, így a testápoló alkalmazása zuhanyzás után már nem volt olyan elengedhetetlen. Praktikus.

Joonatan nem fordított időt a mosdószerrei kiválasztására, és mindig csak akkor vásárolt újat, amikor a régi már majdnem kifogyott. És egyből ki is dobta a régi flakont. Fürdőkádja peremén nem sorakoztak a hiányos tusfürdők, és nem volt választék.

Joonatan tusfürdőit nem éjszakai fürdőkádban heverésre szánták, sem közös fürdésekre. Nem arra szánták őket, hogy pótolják az érintést, sem hogy biztonságérzetet adó illatot árásszanak. Nem arra szánták őket, hogy gyertyafény nélkül használja az ember, sem olyankor, amikor sírhatnékja van.

Mindig, amikor fürdeni mentem, a törölközők alá vagy mögé rejtettem Joonatan mosdószerait. Mert a reggel nyomai voltak, és nem akartam semmit, ami szorongást kelt, a fürdőm mellé. A fürdésemmel gyengéd emlékeket akartam választani, emlékeket a nevetésről és a vágyról.

Sóvárogtam a közös hálószoatitkok tervezgetése után.

Sóvárogtam az átázott lepedők után az éjszakában.

Sóvárogtam az után, amikor a kezében élveztem el.

Sóvárogtam az után, amilyennek az ujjvégei formáját éreztem a bensőmben és a számban.

Sóvárogtam az után, ahogy megragadta a kezem, amikor eléleztem, szorosan fogta, ujjait az ujjaim közé fonta, ahogy a gyűrűim nyomokat hagytak a bőrben, mégsem engedte el.

Sóvárogtam a vágy után.

Sóvárogtam az után, ahogy a nyelve végighaladt az alsó ajkamon. Hiányzott a nyelve érdes felszíne.

Sóvárogtam az után a hang után, amit egy nő ad ki, amikor elélvez. És az után, ahogy egy nő elélvez.

Oly erős volt a sóvárgás. A test emésztő sóvárgása. Ugyanaz a hely, ahonnét Kormi a tenyerébe vonta a szívemet, és ami olyan kézfájdítóan vörös volt, most a sóvárgástól szürke zuzmóvá változott. És a sóvárgásom nem hagyott nyugtot nekem, pedig megtettem mindent, hogy az új életemben a lehető legkevesebb dolog legyen, ami Kormira emlékeztet. És bár Joonatan elől titkolva addig sírtam a sóvárgástól, hogy a hasizmom kővé, az arcom szétfolyóvá vált, az mégsem enyhült. Nem enyhült, pedig annyit sírtam, hogy bedugult a fülem, mintha repülőgépből lennék, amiből nem ugorhatok ki, az orrom pedig annyira tele volt, hogy nem tudtam nyelni. Semmi nem enyhült, és még a szüntelenül hasogató fejfájás sem tudta elnyomni.

Néha felébredtem éjszaka. Szólt a telefon? Nem. Álomban szólt. Amikor rájöttem, átkaroltam a mellettem fekvő hátat. A hát keskeny volt, a karom gond nélkül körbeért a mellkasig. A mellkas lapos volt és hideg. Joonatan volt az.

Ha újból behunytam a szemem, macskák kaparásztak körülöttem tappancsokkal. Kitátott pofájuk eltűnt, amint kinyitottam a szemem. És a tekintetem – az abba a nem megfelelő tarkóba ütközött, a nem megfelelő lapockába, a vállba, amin nem a megfelelő tetoválás volt.

Olyankor fel kellett kelni. Kimenni elszívni egy cigarettát. Tölteni egy tőzegáfonyás vodkát, hogy el lehessen aludni abban az ágyneműben, amiből nem a megfelelő ember izzadsága érződik. És hogy az ember képes legyen elaludni úgy is, hogy tudja, a mellette lévő reggel sem lesz a megfelelő.

Néha arra ébredtem, hogy biztos voltam benne, egy macska sétált át a hasamon. Néha meg arra, hogy a fülemben doromboltak. És amikor már ébren voltam, nem is Joonatan horkolása volt az, ami a fülemben dorombolássá változott, hanem az éjszaka csendes zúgása, és a távolodó tappancsok sétatája.

Betettem a füldugót, és úgy csináltam, mintha nem is hallanék semmit.

De mégis hallottam a macskatappancsok hangját.

Néha arra ébredtem, hogy az alhasamban ugyanúgy dobog, ahogy a szívem dobogott. Arra ébredtem, hogy azok után az idők után sóvárgok, amikor a lábam köze a szívemmé változott.

Valami mindig megdöbbsent bennem, amikor Joonatan köré fontam a karomat, megdöbbsent még fényes nappal is. Nem tudtam hozzászokni Joonatan testének formájához. Még ébren sem. Sosem csúszott ki a számon nem megfelelő név, nem doromboltam nem megfelelő becenevekkal, sosem követtem el efféle hibát. De a kezem nem szokta meg soha. Még mindig csodálkozott, pedig kapcsolatom Joonatannal már tartott egy ideje. A korábbi, rövidebb viszonyaimban nem volt így. Azokban én és a kezem végig vendégségben voltunk. Joonatan esetében többé nem így volt. És a kezemnek sem kellett volna már megriadnia Joonatan bőréből.

Amikor utoljára nem vendégségben voltam egy kapcsolatban, a kezem sem vendégségben volt. Akkor Kormival voltam.

*

Egy Burberry kabátos kutya – ki tudja, hányadik – jött szembe a kapuban nap mint nap, amikor a boltba mentem, a sétáltatója pedig üdvözölt. Nyilván ugyanabban a lépcsőházban laktak, de hogy is különböztettem volna meg őket, mind egyformán nézett ki. Vagy ugyanahhoz a fodrászhoz jártak a nők. Vagy ugyanahhoz a kozmetikushoz, aki mindegyiknek ugyanazokat a termékeket ajánlotta. Vagy ugyanahhoz az orvoshoz, aki minden nővel ugyanazokat a bogyókat etette. Igaz, olyanra nem emlékszem, hogy a régi barátaim közül bárkit is összekevertek volna velem, még ha ugyanazokat a gyógyszereket is szedték.

Ebben a házban soha senki nem dohányzott az erkélyen.

Sem az ablakban, amikor hazafelé jövet a ház ablakait néztem.

Sem a túloldali házban, aminek az ablakait akkor néztem, amikor a párkánynak dőlve dohányoztam.

Itt senki nem hányt le más cipőjét se éjjel, se nappal.

Itt minden egyes ablak mögött feldíszített fa állt karácsonykor, aminek a fényei átvilágítottak a relaxán.

A lépcsőházban nem volt hűgyszag, és az utcán sem kellett vigyázni a sörözüvegcsilánkokra. Reggelente eltűntek a gyerekkocsik a folyosóról és az autók a parkolóból. A napok csendesek voltak, embernélküliek. Az esték hasonlóképp, a kapukódok pedig egész éjjel működtek. Vasárnaponként különösen halott volt minden. Csak a szél volt életben. És ez furának tűnt, mivelhogy itt mégiscsak annyi gyerek és kisállat lakott.

Az úton elszívtam két cigarettát.

A delikát-részlegen vettem kecskesajtot, halloumit, bárányt és antipastókat. A kozmetikai részlegen valami Chanel-féle csodaszert. Elhoztam a cipőt a cipésztől, és nézegettem nászajándéknak valót a jövő hétvégi esküvőre. Nem én voltam az egyetlen. A pultnál egy Burberry ruhás nő vizsgálta a nászajándéklistát az eladóval közösen. Artek fagyümlöcsöket mindig vehet az ember, mondta a nő az eladónak, az pedig bólogatott. Fogdostam az eszpresszós csészéket, amiken kismacskák voltak, még egész kölykök, kerek fejűek és puha tappancsúak.

Szükségem volt egy cigarettára. Azonnal szükségem volt egy cigarettára.

Az egyik lakó Joonatan házából saját teraszt rendelt a macskájának. Állítólag a macska saját kis tornyára erősítik majd rá. A tornyot már korábban megrendel-

ték ugyanabban az üzletben. A macska külön etetőtálja eddig a tornyon kívül kapott helyet, de talán most átkerül a teraszra. Biztos úgy fog majd kinézni, mint a virágosláda akármelyik teraszon.

Kormi macskái kartondobozban laktak a szekrény tetején.

Ma talán nekik is saját teraszuk van, valahol.

Hogy az ember boltba mehet, és ott olyan sajtot vehet, amelyet akar, nem azt, ami a legolcsóbb, és vásárolhat sovány darált húst, mert sovány darált húst akar, nem pedig a zsírosabból, mert az olcsóbb.

Hogy az ember megveheti a könyvet, amit szeretne, és nem kell kikölcsönöznie és ellopnia a könyvtárból.

Hogy nem érinti, ha sztrájkol a tömegközlekedés, mert foghat taxit, vagy elviheti a férje.

Könnyebb az élet.

Ha az embernek nincs ereje kitakarítani, fogadhat takarítónőt.

Ebben az életben én láthatatlanná takaríttathatom a depressziómat, és biztos lehetek benne, hogy nem létezik.

Ilyen helyzetben Kormi kellemes életet élhetett volna, megkaphatta volna a megfelelő gyógyszereket, a megfelelő kezelést, és akár minden éjszaka egyedül letaxizhatott volna a tengerpartra sétálni.

Fordította BÁBA LAURA

A DIKTATÚRA TERMÉSZETRAJZA

A finn kortárs próza napjainkban Sofi Oksanen regényei révén került az irodalmi érdeklődés középpontjába úgy Európában, mint a tengerentúlon. Az anyai ágon észti, apai ágon finn felmenőkkel rendelkező író az eddig két regényében – a 2003-ban megjelent *Stalinin lehmät*-ben (magyarul *Sztálin tehenei*, 2011. Fordította Pap Éva), illetve a 2007-ben színmű, majd 2008-ban regény formájában megjelent *Puhdistus*-ban (magyarul *Tisztogatás*, 2010. Fordította Pap Éva) – jelenítette meg az idegenségtapasztalat felől való identitásképzés sajátos szempontjából Észtország közelmúltjának, pontosabban a második világháború, illetve az azt követő szovjet megszállás időszakának történelmét. Regényeit nemcsak kivételes közönségsiker övezi, a szakma is kifejezte elismerését: számos rangos európai irodalmi díj mellett (Le Prix du Roman Fnac, Prix Femina étranger, Nordic Council Literature Prize) Finnországban szinte egyedülálló módon részesülhetett a két legrangosabb irodalmi elismerésben, a Finlandia-, illetve a Runeberg-díjban. Az író ars poetikájáról és eddig megjelent alkotásairól a 2011. május 13-án a Millenáris Parkban megrendezett sajtóinterjú alkalmával beszélt.

A Sztálin tehenei és a Tisztogatás Észtország hosszú ideig elhallgatott közelmúltját tárgyalja. Mi teszi Ön szerint ezt a témát napjainkban aktuálissá Finnországban? Mit gondol, elsősorban kit szólítanak meg ezek a regények?

Amikor 2001-ben hozzákezdtem a *Sztálin tehenei* írásának, hamar rájöttem, hogy az én generációm nem sokat tud a Szovjetunió történelméről, bár Finnországban mindig is élnék figyelem kísérte a szovjet, illetve orosz történéseket. Azt gondolom, hogy az orosz politikát is csak úgy lehet megérteni, ha van fogalmunk az ország történelméről. Finnország valamiféle szakértőnek tartja magát orosz ügyekben, amit az is motivál, hogy a külföld gyakorta kér véleményt az ott törtétekkel kapcsolatban. Ennek ellenére meggyőződésem, hogy Oroszországot csak felszínesen ismerik Finnországban. A finnek többsége nem beszéli a nyelvet, így a médiában zajló eseményeket sem tudja első kézből követni, illetve sokaknak semmifajta közvetlen kapcsolatuk nincs az országgal. Ez lehet az oka gyakorta jelentkező idegengyűlöletnek és felesleges félelmeknek.

Az 1948-as finn-szovjet barátsági, együttműködési és kölcsönös segítségnyújtási szerződés megkötése óta kereskedelmi kapcsolat köti össze a két országot. Ha másért nem, már csak az igen összetett külkapcsolatok miatt is jó lenne legalább az ország kultúrájával, szokásaival tisztában lenni.

Észtországban az orosz hatás sokkal kézzelfoghatóbb: még ma is viszonylag magas az ott élő oroszok száma, így a velük való kapcsolat szinte napi szintű. Sokan beszélnek is a nyelvet, így tudják követni az orosz híradásokat.

Én a Szovjetunió összeomlásának idején jártam iskolába Finnországban, ám a történelmekönyvek még akkoriban is úgy beszéltek a szovjet birodalom történelméről, hogy az ne sértse a két ország közti kapcsolatot. Ez volt a hivatalos finn álláspont, melytől az emberek személyes véleménye sokszor nagyban különbözött. Többek között ez is oka annak, hogy sok finnben hamis kép él a szovjet történelemről, annak ellenére, hogy akkoriban már viszonylag sokan utaztak Szovjet-Észtország területére.

Bár Finnország támogatóan lépett fel az 1989-es, úgynevezett daloló forradalom idején az észtek oldalán, illetve segítette ezen időszak underground próbálkozásait a kultú-

ra területén, mégsem igyekezett elismerni Észtország függetlenségét. A hivatalos Finnország indokolatlanul óvatosan viszonyult ehhez a kérdéshez. Mindezeknek köszönhető, hogy számos olvasómat mélyen érintette a regényekből kirajzolódó kép Észtországnak erről az időszakáról, s ezért is fordulnak a finnek manapság kitüntetett figyelemmel Észtország közelmúltja felé.

Ezekben a regényekben olyan történeteket akartam megírni, amelyek a nyugati országokban ismeretlenek. Így jött az észtt ellenállás bemutatásának az ötlete. Gyermekként sokat hallottam az úgynevezett erdei testvérekről, vagyis az ellenállókról, illetve azokról a nőkről és gyerekekről, akik segítsége nélkül bizony még többen áldozatul estek volna a kommunista idők terrorjának. Ezek a passzív ellenállók ugyanolyan veszélynek tették ki magukat, mint a fegyverrel harcolók. Róluk is nyíltan akartam szólni.

Ezzel kapcsolatban adódik is a következő kérdés: hogyan viszonyulnak Oroszországban a regényeihez?

A *Tisztogatás* fordítási jogát megvásárolták, ám a kiadó eddig nem nagyon törekedett a velem való kapcsolattartásra, nem is nagyon beszélnek angolul, vagy legalábbis úgy tesznek, mintha nem beszélnének. Fontosnak tartottam ránézni a fordításra még a megjelenés előtt, és a Finnországban lakó orosz fordítóval jól együtt is tudtunk dolgozni. A kiadó később mégis változtatásokat javasolt a fordításban – például Észtország nevét 'Észtföld'-re akarták módosítani annak ellenére, hogy ilyen elnevezés sosem létezett a független Észtország megnevezéseként –, illetve fejezeteket hagytak ki, valamint szükségesnek tartottak volna valamiféle előszót olyasfajta megjegyzésekkel, mint: „A jelen könyv szemléletes példája Oksanen írásainak, kinek véleménye szerint minden orosz disznó vagy alkoholista.” Az ilyen előszónak köszönhetően az olvasó bizonyára meglehetősen fenntartásokkal viseltetett volna a könyv iránt, így ehhez természetesen nem járultam hozzá. Ezek után viszont nem hallottam semmit a regény sorsa felől. Olyan olvasókról azonban tudok, akik más nyelvű fordítás alapján igyekeztek megismerkedni a művel.

A regényekben a személyiség erősen a testiség (a női test) felől meghatározott, illetve gyakori motívum a női test eltárgyasítása. A Tisztogatásban a szovjet katonák kedvükre használják a női testet, a Sztálin teheneiben pedig a főszereplő, Anna tekint testére kilók, kalóriák viszonylataként. Értelmezhető ez esetleg a diktatúrák hatalomgyakorlásának egyfajta metaforájaként?

A pogány hitvilágban a nő szimbolizálja a földet és annak termékenységét. Ez nyomon követhető a finn nyelvben is, ahol a női testtel, illetve a földdel, országgal kapcsolatos szavak, kifejezések több ponton érintkeznek. Olyan vonatkozási keretet kerestem tehát, melybe ezen szimbolika beilleszthető.

Manapság sok szó esik a női test eltárgyasításáról. A *Tisztogatás* írása idején rátaláltam egy olyan nyelvre, amely az embert tárgyként nevezi meg, ez pedig a KGB által használt nyelv. Megdöbbentő volt olvasni azokat az 1940–50-es évekből származó eredeti KGB-dokumentumokat, amelyekben az ellenállókról nem emberként beszélnek, hanem a rendszer ellenségeiként, illetve tárgyként, eszközként nevezik meg őket. Amint ez az eltárgyasítás ugyanis megtörténik, az ember már nem emberi lény többé, így szinte bármi megtehető vele. Ha valaki hatalmat akar gyakorolni a másik felett, szinte mindig ennek az eljárásnak különböző formáit alkalmazza: nem nevezi a másikat többé embernek, inkább „anyagként” tekint rá, nem ad helyet a véleményének, megfosztja hangjától, azaz emberi mivoltának egy lényegi részétől stb. Ezt próbáltam visszaadni a regény fiktív KGB-dokumentumokat tartalmazó fejezetében.

Regényeinek nyelvét – főként a Tisztogatását – egyfajta szikárság, érzelemmentesség jellemzi. Vajon a téma kívánta meg ezt a fajta nyelvhasználatot?

Az engem leginkább kifejező irodalmi nyelvre 10–12 évvel ezelőtt találtam rá, miután többfajta stílusba is belekóstoltam. Azt hiszem, ez az érzelemmentes, lecsupasztított nyelv általában jellemzi az írásaimat, természetesen jön belőlem. Az is igaz persze, hogy ezt a

nyelvhasználati módot némiképp árnyalni kell attól függően, miről is írok éppen, melyik a témához leginkább illő stílus. Gondolok itt például a *Tisztogatás* fiktív KGB-dokumentumokat tartalmazó fejezetére, melynek nyelvezete világosan eltér a szöveg többi részétől, hiszen magának a dokumentumnak a funkciója is más jellegű.

A regényekben igen erősen jelen van egyfajta érzékeken át történő világtapasztalás. A Tisztogatásban az erőszakot elszenvedett áldozatok külső jegyek alapján ismerik fel egymást, az erőszaktevőket, a kommunistákat pedig jellegzetes szaguk, a hagymaszag leplezi le. Ez a megoldás következetesnek és tudatos választásnak tűnik. Vajon ez abból adódik, hogy a regények megrajzolta világban a kimondott szavaknak nincs igazából hitelük, ezzel szemben az érzékeket nem lehet becsapni?

Az áldozatokat ért erőszak kimondásának nehézségéről van itt szó. A *Tisztogatás* Aliidéja ahhoz a generációhoz tartozik, melynek nyelvében a szexuális kizsákmányolás kifejezés még ismeretlen. A Gulágon történekről sem igen beszéltek akkoriban. Az a nyelv, amely ezt a korosztályt jellemezte, a köznapi életnek megfelelően sokkal inkább volt konkrét, megnevező jellegű, mint érzelmkifejező.

A traumáról nyíltan beszélni – hogy az feldolgozhatóvá váljon – nyugati szokás. Olvastam egy tanulmányt, amely Gulág-túlélőkkel készült interjúkon alapult. A tanulmányíró épp e történetek elbeszélésmódját kutatta, s azon keresztül elemezte ezen emberek túlélési stratégiáit. Ez alapján elmondható, hogy a trauma feldolgozásának nyugati módja nem kínál semmiféle lehetőséget azoknak, akiknek a társadalmában, kultúrájában a traumáról való nyílt beszédet túl veszélyesnek ítélik, tabunak tartják. Ebben az értelemben a Gulág-irodalom nagyban eltér a holokausztirodalomtól. A Gulág és a szovjet terror áldozatainak szükségük volt egy külön nyelvre és elbeszélésmódra. A kutató tapasztalata szerint ezeknek az áldozatoknak igen nehéz volt érzelmeikről beszélni, s ez sok esetben a „Nem tudom ezt az érzést szavakba önteni” mondatban fogalmazódott meg. Annak ellenére, hogy saját életükről beszéltek, nehezükre esett kimondani, mi is történt valójában, ami persze nem jelenti azt, hogy ne lett volna túlélési stratégiájuk, csak az nem a nyelv referenciális aspektusában mutatkozott meg. Volt például egy férfi, aki tíz év alatt több különböző tábor is megjárta, rengeteget szenvedett, ám ezen élményeiből szenvedéstörténet helyett mégis valamiféle hőstörténetet kreált. E történetekben ő maga mindig okosabb, ravaszabb volt, mint a fogvatartói. Kuttyáját Sztálinnak nevezte el, aki – mivel igen jólnevelt volt – hűen teljesítette gazdája parancsait. A kutya révén tulajdonképpen naponta engedelmességre bírta Sztálint. Ilyen módon volt képes együtt élni az őt ért traumával.

És mi hívta életre ezt az érzékeken át történő világtapasztalást a Sztálin tehenei esetében, ahol Anna vágyott észet világa ízek, illatok, színek, látványok országa, mely éles ellentétbe kerül a sterilknek látszó finn környezettel?

Úgy próbáltam írni, hogy minden érzékszervet megdolgoztassak, a kifejezés erejét, illetve a beleérzés lehetőségét biztosítva ezáltal. Igen, a könyvben szereplő Anna boldog Észtországban, de ezt a szót nem találtam elegendőnek ennek az érzésnek a kifejezésére, úgy éreztem, leegyszerűsíti azt. Így az érzékvilágot bevonva lehetőséget akartam adni az olvasóknak, hogy a boldogság érzését, élményét – amelyet mindenki másként él meg – szabadon körvonalazhassák, saját – esetleg észet – tapasztalataikra alapozva értelmezhessék.

A regények narratív megoldása, időkezelése, elbeszélésmódja hasonló mozaikszerűséget mutat. Miért ragaszkodott ehhez a poétikai megformáltsághoz mindkét regény esetében?

A posztkoloniális, illetve a diktatúrát megtapasztalt világot a fragmentáltság jellemzi, s jellemezte főleg akkoriban, amikor ezek a nagybirodalmak darabjaira estek szét. Amikor a regényeken dolgoztam, úgy éreztem, a kronologikus elbeszélésmód egyszerűen nem illik ezekhez a történetekhez. Nem akartam a megtapasztalt trauma kapcsán az egész elmondhatóságának illúzióját kelteni. Az érdekelt, hogyan mutatkozik meg a múlt a jelenben. Világosan akartam érzékeltetni jelen és múlt összefüggéseit, de nem csak azáltal,

hogy egyes események időben egymás után következnek, sokkal inkább arra törekedtem, hogy az olvasó metaforikus szinten érezzen rá jelen és múlt összefüggéseire, tehát a külön fejezetekben megjelenő idősíkok összefonódására.

Mindkét regény motívumok láncolatából épül fel, az egyes motívumok pedig akár sűrített történetekként is olvashatók. Ez a magyar olvasóktól nem idegen irodalmi tapasztalat. Hogyan viszonyultak ehhez más nemzetek?

Természetesen nem ismerem minden fordítást, így nem tudom megítélni, hogy ezeknek a motívumoknak a jelentése a fordításnak köszönhetően milyen változásokon ment át az egyes nyelvekben. Szinte minden fordítás kapcsán az érdeklődés középpontjába került viszont a *Tisztogatás* címe, mivel a különböző nyelvekben, kultúrákban más és más konnotáció járul e szóhoz. A német fordító például nem volt elégedett azokkal a kifejezésekkel, amelyek a finn 'puhdistus' kifejezésre a németben rendelkezésére álltak. Az egyik szót túl régimódinak találta ahhoz képest, hogy a finn kifejezés teljesen mai, hétköznapi. Én magam azt szerettem volna, hogy a szó jelezzen valamiféle tisztítási, tisztulási folyamatot, amely kapcsolódhat például a tűzhez vagy akár a vízhez. El is döntöttük, hogy a 'Fegefeuer' kifejezést választjuk, ami tisztítótűzet jelent. Finnország evangélikus többségű ország, így a tisztítótűz fogalmának nincs akkora ereje, mint a katolikus országokban. Később jöttem csak rá, hogy ez a szó más kultúrákban sokkal nagyobb jelentőséggel bír, mint nálunk. A regény borítóján ráadásul egy nagy légy képe látható, amelyről szintén nem tudtam, hogy Németországban a Sátán szimbóluma. A borító színe pedig lila, ami újra a vallási oldalt lépteti játékba. Így a tisztítótűz kifejezés, a légy motívuma, illetve a lila szín egy igen összetett jelentésmezőt alkotnak. Az első németországi interjú kapcsán rögtön igen erőteljesen elő is került a vallás kérdése, amin meglepődtem, hiszen amikor a regényt írtam, egyáltalán nem gondoltam a vallási aspektusra, és ez a szempont a történetben sem kap szerepet. Kaptam aztán egy üzenetet az egyik Németországban élő finn olvasómtól, aki épp a regényt igyekezett megvásárolni, amikor az eladó megjegyezte, hogy biztosan megtisztulásra vágyik (vallásos értelemben). Ezt a finn olvasó igencsak furcsának találta, mivel a címmel kapcsolatban a vallásos összefüggést nem tudta értelmezni.

Olaszországban a *Tisztogatás* olasz megfelelőjének (*La purga*) megint van egy új konnotációja, melyet Mussolini Olaszországának időszakával kapcsolatban alkalmaznak. A szó egy tablettára utal, amelyet az állambiztonsági tisztek nyellettek le kihallgatások alkalmával a fogvatartottakkal. A szer kiváltotta intenzív hányást a kínzás egyik módjaként használták. Ez a cím így egy újabb jelentésréteggel gazdagította az eredeti művet, s a fordító is elégedett volt, mivel – meglátásom szerint – a jó fordító mindig igyekszik valamilyen helyi szint vinni az eredeti műbe.

Egyes igen erősen helyi kötöttségű motívumok persze nehezen nyílnak meg azoknak az olvasóknak, akik más kultúrában élnek, én pedig főként olyanoknak szántam ezeket a regényeket, akik nem ismerősek Észtszországban, illetve abban a kultúrkörben. Annak ellenére tehát, hogy nem történelmi regényen vagy non-fiction művön dolgoztam, úgy kellett írnom, hogy az olvasó legalább a legfontosabb történelmi eseményeket, motívumokat, utalásokat megértse.

Minden esetben részt vesz a regényborító tervezésében?

Nem minden alkalommal, de a finn borító esetében nagyon odafigyeltem, ugyanis az első változat elfogadhatatlanra sikerült. A marketingért felelős szakembereknek megvan a maguk elképzelése a könyvborítóról annak ellenére, hogy esetleg el sem olvassák a könyvet. Őket más célok vezérlik, mint az író. Angliában a *Tisztogatás* példaként lett besorolva, a boltokban Stieg Larsson könyvei mellett foglal helyet, amire máshol nem láttam példát. Ebből kifolyólag a regény puhafedelű kiadásának borítója is inkább a krimi műfajához igazodik. A magyar borító szerencsére nem ilyen, teljes mértékben megfelel az elképzeléseimnek, s ennek nagyon örülök.

*Most, hogy regényeinek sikere számos nyilvános szereplést igényel, tud időt szakítani az írásra?
Épp egy új könyvön dolgozom, s bár nem könnyű időt találni az írásra, mégis egészen jól haladok vele.*

Esetleg a téma folytatásáról van szó?

Annyiban igen, hogy a most készülő könyv is Észtország közelmúltját érinti, de ezúttal más szempontból közelítek, így ez a mű független a korábbiaktól.

Lejegyezte és fordította Pasztercsák Ágnes

Légy

*Mintha légy zúgna a torkomban,
mikor átvágva egy ösvényen
a száraz nyálam köpdösöm, majd
tériszonyom támad, a zöldbe
tartva ismét, egy tágas aszfalt-
szigeten. De megemberelem
magam, és már a fűben hűtöm
forró szandáltalpamat; s orrom
is hirtelen benőve gazzal,
szűkösebben jön a levegő,
és ami jön, az is többet öl,
mint amennyit feltámaszt ebből
a kísértetből, ki szárnyalna
égbe, ha volna vele szavam.*

Óvatosan

*Óvatosan azzal a léggel!
Minek ártani reggel már kint
az ablakban, táblákat nyitni
és szárnyakat belepréselni
a kékfoltos anyagba: voltál
még annál is kisebb, és öltek
is disznót a szomszédotokban;
pisílned kellett, úgy visított,
ahogy visítottak a lányok,
mikor pisilni láttak téged
egy fa mögé bújva. S most akkor
öltek is, vagy disznót is öltek?
A lányok guggolva pisiltek
a bokorban, teremtve csöndet.*

Mami

*A lányokra alig emlékszem,
foltokban, itt-ott egy zöldre, egy
sötétebb kékre, mely fakulni
látszott a napon, vagy fekete
szárnyú lepkékre a kápolna-
vakolaton, amerre álmomban
jobbra kanyarodott az úttest,
s ébren azt kellett látnom, balra,
jobbra térünk be a pékségbe,
balra pedig a temetőbe
vettük az irányt. Ott nyugtunk lett
végre, Mami locsolt és kapált, én
meg leheveredve egy kőre
lestem, merre húznak a csigák.*

A szél gyomra

*Szavát hizlalja Nárcisz, hangját
meg jól kiereszti, izmára
bízza meg a szélre, utóbbit
azonban inkább elhallgatja;
ott áll a régi udvarban s néz
fel a tornácra, apját látja
székkal a kezében csoszogni
kijjebb egy lépéssel a napra,
valamint szélárnyékba; fején
most is a barna svájcisapka,
kifakulva vagy a szénportól
besötétiülve; szólni most
sem hallja, még a csoszogását
is a szél gyomrára foghatja.*

John Donne-nak

*Meddig emelheti még Nárcisz
az apró megrázkódtatások
számát, hogy feltarthassa azt az
egyed, amit ember nem élhet
a földön túl. Hány lúdra gondol
hát éppen, mikor elébe vág
a gyerekkorából egy gúnár,
és lángot köpdösve sziszeg a
képébe: „Meghalsz, dísznó!”? És
nem azt lihegi, hogy „Megdöglesz!”.
Mert méltósággal szól a szárnyas,
mint egy költő a századokból,
hívén ebben s a túlvilágban,
s óljában tartva a halált jól.*

A Rózsafüzér Királynője

avagy egy utazó napjai

[Ördögárok út, Nagykovácsi, H]

Óriási sötét felhő, vagy sűrű, gomolygó füst
a szemközti domb, narancsillatú néma zűr
az év utolsó napja, és egyre inkább vonzódnak a különködő
Rózsafüzér Királynője alakjához, valahogy úgy,
mint magunkhoz, írja föl az utazó a jegyzetfüzetébe.
Igazán jó jel, annak kivételével, hogy mindketten
fehér, szoborszerű figurákká lettünk,
akik megvetést, közönyt és végtelen gyöngédséget
egyaránt képesek kifejezni a Másik felé még,
talán az akarat, a kitartó szerelem jegyében (föltételezzük,
hiszen nincs más ötletünk a jövőre nézve),
hacsaknem kiégünk idejekorán, és akkor akarattalan,
illetve vakon festünk az időkeretre feszített levegőbe’.

[Tó utca, Törökbálint, H]

A vasúttöltésen innen kiszáradt tófenék,
középiütt részben kőzúzalékkal, talpfákkal telehányt árok,
körülötte növényi csontvázak, szeméthalmok,
a varjak közt hugyozó férfi –, mindenféle párbeszéd
kezdemenyezése a külvilággal olyasvalami,
mint amikor hosszú idő után újra látni akarunk valakit,
de aztán kiderül (mivel, írja az utazó, a módosulásnak
és a tágasságnak izgalma lett rajtunk úrrá),
főlösképpen volt szívünk marha dobogása, minden a régi;
a varjak, a hugyozó férfi, a szavak, „hatékonyság”
és „innováció”, és így tovább, a romantika maradéka.
Nincs merre fordulni, mindenhol ez van, gondolja
az utazó, mélységből ad erőt és tartást (talán), ha
nem veszed tudomásul az időt, az etikátlan tájat.

Visszaszűkül magától

*Mint egy elektromos kábel meztelen
vége, kimered eléd a megoldás,
mégsem kell vele élned. Lassan ülsz fel
az ágyban, szóvá tennél valamit, de
túl gyenge vagy még, mellé beszélsz inkább.
Mintha valaki benyomta volna az
éjszaka kutacsát, végig szédültlen
bolyongtál a sötétben. A neviüket nem
is értetted, mikor mondták, egy kövér
ember és egy kisleány próbált tőled
valamiért bocsánatot kérni. Úgy
hallgattál, mintha faggyúval telt volna
meg a száad. A felejtés, mint egy szülő-
csatorna, majd visszaszűkül magától.*

A felesleges part

Fogalmazhatnánk úgy is: olyan a vers, akár a phaiákok
hajója, amelyről azt meséli Homérosz, hogy kormányos
híján is nyílegyenesen befut a kikötőbe.

Gottfried Benn (ford. Kurdi Imre)

Chris Burden: Ghost Ship, Fair Isle – Newcastle-upon-Tyne, 2005

*Mintha az egyensúly lassú
megvonására épülne a folyamat,
óvatosan torlódnak fel
a rétegek, míg egy legénység
nélküli hajó halad át a horizonton,
mégsem egészen üres,
de amit visz, az ebből a pontból
nem belátható.*

*A törekenység leplezése
és láthatóvá tétele közötti résbe
mi más futhatna be, nem tudod.
Csak állsz, egy távoli,
felesleges parton,
a hallgatás lágyabb részei
lecsüngenek köréd,
és legbelül az ismerős semmi,
de mégis, mintha pengne.*

*Háromszáz mérföldön át
az északi tengeren
kormányos nélkül sem
tévedt el a hajó.
Mit csináltál közben?*

*Amíg az üres vitorlást tapssal
fogadták a kikötőben,
mire használtad a tenyered?*

*Becsukott szemmel most is eltévedsz,
hiába tetted meg annyiszor
a pince és a padlás közötti távot.*

Egyszerűen nem tudod.

*Ha messzeség, akkor inkább,
ami a pásztort elválasztja
a nyájtól, ha közelség,
akkor valami jóval nagyobb.*

Hallgatás

*az örökös csend megutáltatja magát de azt is
aki végül megtöri fekete combharisnyák lógnak
a karfáról tegnap levedlett bőreim ha számot
kellene adnom arról amit elhagyok de benne
ébredek ezen a hajnali vonaton tenném amit épp
kihúznak aztán vissza ketten ülnek a helyemen
a közlekedőn várom hogy mindenki hallgasson
a szellőzőcsatornából és véletlenül bekapcsolva
hagyott hangszórókból már ne legyen elérhető
a bennem felszakadó gyereksírás hogy én ölelem
és csókolom azt aki egész éjjel nincs itt és nem
hagy aludni keresem azt aki látott engem kiabálni
üvölni ordítani hogy elmesélje jól csináltam-e
mert azon gondolkozom újrakezdem*

Várólista

*egy kartonon ül és üvölti utánam hohadék üág
kicsit én is félni kezdek hogy kivágják
a nyelvem ha eddig nem mondtam semmit
azon az elven hogy aki beszél az veszélytelen
hagynád-e hogy kiszereződjek a hallgatásból
várakozásra kárhoztattunk: még nem tudom van-e
a magánynak ellentéte beléd akarok bújni
hogy kihordj – addig hordj amíg élek de
mégsem én vagyok itt a rangidős koraszülött
hiába fogadnálak bérapámmá*

Talán kibírják

*A hibákat hát elkövettük. Te az anyád nevét
hajtogattad. Én apámról beszéltem. Nem múlt
köztünk a harag. Majd gyereket szülsz. A teleket
végigsétáljátok. Tavasszal játszani fogtok.*

*A férjed magas, fekete. Az estéket kitölti a feltétel
nélkül szeretsz. Én apámról beszéltem. Nem múlt
köztünk a harag. Talán megismerlek. Talán megismerhetsz.*

*Az anyák ártatlanok. Az apák keze mindenben benne van.
A hibákat a téli séták, a haragot tavaszi játékok
mulasztják. A feltétel nélkül szeretsz, a magas,*

*fekete férfi, a gyerekek mind az apák kezéből esznek.
Az anyák megbújnak az őszben, és talán kibírják nyárig.*

Egy nap élet

Kemény Istvánnak

*Ötven lettél, hát szép ez is, a polcról még
lelőgnak, azt hiszem, verseid.
Ötven év, mondhatom, öt évtized, voltak nők,
gondolom.
Meg egy feleség, néhány gyerek, az asztalon könyveid.
Lifttel a tizedikig,*

*onnan csigalépcsőn még negyven fel az elfelejtett
tanszékekig.
De a tetőről még lelátni, mint a hó, az élőbeszéd
a hazugságokat elfedi.
A járdán néhány*

*kisgyerek, azt hiszem, játszanak, játék:
méreggel,
egy nap élet valahogy így múlik el,
és otthon, takaró alatt: ellenméreggel.*

*A hidegben most, úgy tűnnek ezek – ők –,
mint ha nem lenne elég ok,
a fiatalságért küzdő koboldok,
kik éneklük a semmit, éneklük a mindent,
kórusban üdvözlik a szépet.*

*A néma h-nál látták ők először, mit érdemes:
pontos napsütést, anyákat, magány-embereket.
Azóta szüntelen nőnek,
életük majd nőnek, vagy férfinak, életük közös-magány,
egymás nyitott-könyv-életéből kihullott könyvjelzők
talán.*

*Ötven lettél, hát szép ez is, egy nap élet
ne múljon el,
és a polcon verseid,
mint feleség, mint néhány gyerek,
tanúként, rászolgáltál,
de ha nem is, ha ezek – ők –*

*ha alszanak már, kilenc után, mezítláb, akkor
menni csak,
legvégül még kifutni innen, mint bölcsnek hitt, öreg
férfiak.*

A kismester

*Nem óvatosan, de kevés lépésből.
Nincs egész, csak összetett, pontozásra
megy – nem kisebb képtelenség, mint a
többi. Egyszer nyertem, azóta nyugodtan
alszom, mint a tíz perce terhesek. Tehát
egy pont előny, minden döntetlen ezt
őrzi, valami meg nem érdemelt és ki nem
használt, valamikor kétezer körül, napos
lány, barna délelőtt, vagy egy idegen,
akit öreganyámnak szólítottam, és buszon
hagytam a csengőjét, minek nekem egy
tündér, úgyse visz magával, azon meg nem
segíthet, hogy veretlenül meghalni árulás,
sportember pedig nem hagyja magát.*

A vízjel

*Ezen a képen rád nézek, a rendezői bal felé.
Alig lógsz be: a képernyőmön két centire,
ha öt fokot fordult volna a kamera, barátunk
kitörölte volna a képet és csinált volna egy
másikat. Mert rajtad a fókusz: az én fejem
épp felismerhető, csak emlékezetből tudom,
a pólóm mit reklámoz, nem látszik, kezemben
ég-e már az elmosódott cigaretta. A háttérben
éjszakai udvar, villanypózna saját fényében.
Rajtad kívül – csupa átmenet, lágy, mint a
folyóvíz a kárvallott kavicsok fölött, benne
mosolygok, mintha otthon. Nem tudom,
megtörtém-e valaha, vagy eleve azért vagyok,
hogy segítsen az elvegyülést, ahogy a só
eltűnik a forró vízben, a megölt szűnyog
porait eltussolja a kéz, az arcod pedig egyre
hasonlóbb lesz az enyémmhez, ha egyáltalán
kinyomtatjuk ezt a képet.*

Egy túlságosan termékeny gyümölcsfáról

Én, a gyümölcsfa, ki csúcsommal karcoltam a mennyet,
lombsátrammal most söpröm a földön a koszt.
Nem külső súly bőszt tömegétől görnyed a testem,
gyermekeim roppant súlya nyom engem agyon!
Míg mást villámlás s gyilkos viharok dühe dönt ki,
termékenységem termi a végzetemet.
Állnék sértetlen, ha nem áraszt így el a bőség,
bezzeg roskadozom most: leterít ez a súly!
Nincs már semmi remény: kétélű fejsze hasít szét,
és hagyom, égessen tűzhelyetek tüze el.
Hányszor jobb a diónak! A termésem ver a porba,
míg termése miatt verdesi rúd a diót!
Épp ily sorsra jutott Agamemnon hitvese, és ki¹
harcba citálta urát, bárha a férj nem akart.²
Hálát hogyha ekképp ad a gyermek az édesanyjának,
akkor a természet rendje is összeomol.
Ésszerűnek tűnik, hogy a nő gyereket ne akarjon!
Sarjadozó magzat, köpjön anyád öle ki!
Vesztek volna virágaim el bimbócska korukban,
váratlan fagyban, friss tavasz átkai közt!
Vagy bár zsenge, parányi bogonyyi gyümölcsseim ezrét
megtizedelgették volna a szélviharok!
Hús árnyal várnám, aki izzad a kánikulában,
lám, a platánfának ennyi a tiszte csupán!
Hozzátok szőlők, törzsek, ti magasba igyekvők,
hosszú karjaitok száza kitérve ölel:
kertekben nemesített fák sorsára ne vágyjon
senki, elég ha a lomb fed, minek arra gyümölcs!
Minden termés csak teher és anyját teszi tönkre,
ártatlan szépek bezzeg a lombkoronák!
Vándor, dúccold ág villával a roskadozót föl,
csapzott gallyazatát hogy megemelje a lomb!

¹ Clytaemnestra, akit saját fia, Orestes ölt meg, s így állt bosszút atyja, Agamemnon gyilkosán.

² Euriphyle, aki rábírtá hitvesét, Amphiaroost, hogy csatlakozzon a hetek thebai inváziójához. Alcmaeon, apja halálát megbosszulandó, végzett az anyjával.

Sokszor gyógyította be jótékony s idegen kéz
már a rokontól nyert rettenetes sebeket!
Támaszd jól meg a lankatag ágat, tégy ide ágast:
és mire visszasietsz, vár a gyümölcs, a szüret!
Sorsod is így váljon könnyebbé, és sose vádold
hálátlansággal majdani véreidet!

A lelkemhez

Szellem, mely a Tejút-kör hősínű pereméről
folytál át, s testem rejtekein lakozol,
nincsen rád panaszom: tündöklök benned a jóság,
s él a tehetség is, bőven adod, te nemes.
Míg te az izzó Rák kapuján léptél ki, nem ittál
Lethe habjának nedveiből se sokat.³
Rejtelmes Serleghez ahol fut a gyilkos Oroszlán,
lengve vonalban az út onnan ered lefelé.⁴
Észt Saturnus adott, Jupiter tettvágyat, a lelket
Mars, s érzékeimet Phoebus igézte belém,
mesterségem Mercurius, s Venus adta a szívem
jámorságát, míg Cynthia testi erőm.
Cynthia létünk s nemlétünk mezsgyéit uralja,⁵
Cynthia földi sorunk csillagok árja alatt.
Ám ha a testi burok jobban tetszett, s lesuhantál,
nyilván testemnél érdekesebb is akadt!
Nem bánt engem a délcegsége, alakja se csüggeszt,
kellőképp daliás, és gyönyörű alakú.
Ámde Prometheus oly lány sárból⁶ hívta világra
lány testem gyöngült részeit, az keserít.
Össze nem illő testrészekben a téves arányok⁷
folytán vég nélkül nyúlnak a rossz nyavalyák.
Nátha folyik szakadatlan nedvedező koponyámból,
ok nélkül fürdik könnyben ezerszer a szem.

³ A lélek Macrobius szerint a Rák és a Bak csillagkép közti kapun lép ki, majd a Lethe árából több-kevesebb feledést iszik. Janus lelke nem sokat kortyolt, ebből kifolyólag tudatában van korábbi tökéletességének.

⁴ A lélek útjának további leírása: a rejtelmes Serleg csillagkép lényegében a feledés italát tartalmazza, az alászálló lélek érinti az Oroszlánt is.

⁵ Macrobius szerint a Hold (Cynthia) és a föld között van az alvilág és a végzet helye.

⁶ Antik értelmezés szerint az embert Prometheus gyúrta agyagból.

⁷ Antik orvostudományi nézeteket visszhangzó rész: a négy őselem és a hozzájuk rendelt minőségek (hideg, meleg, száraz, nedves) elegyedésének rossz aránya okozza a betegségeket.

És a vesém fortyog, s vérbőségtől dudorodva
húvös gyomrom alatt izzva dagad ki a máj.
Tán csak azért örvendtél ennek a gyenge buroknak,
mert bölcsőbbé válsz, hogyha a zárka silány?
Ámde a bölcsesség mire jó, ha a szív betegen ver?
Hogyha betegség nyúz, Pittacus én ne legyek!⁸
Milo zord erejét, Atlas testét nem irigylem,⁹
lennék vézna-szikár, csak ne beteg sohasem!
Tápláld hát a terád bízott testet te sokáig,
vagy szállj vissza megint elhagyatott egedig.
Ám amikor megtisztulsz, és ezer év tovaillan,
lankasztó feledés habjaiból ne igyál!
Vissza ne csempésszen bús sorsba megint a felejtés,
újra ne vállald fel régi koloncaidat!
Hogyha könyörtelenül földünkre parancsol a végzet,
költözz bármibe, csak emberi lénybe ne szállj!
Gyűjts mézet megművelt kertek ölen picit méhként,
hattyúként könnyű dalt dalolássz a folyón.
Rejtőzz erdőkben, tengerben bár, ne feledd el:
sziklákból született egykor az emberi test.¹⁰

Egy magyarországi mandulafáról

Még Tirynthius is bámulná Hesperidák közt,¹¹
és Ithaké ura is Alcinoos rögein,¹²
kész csoda lenne a boldog lelkek szent ligetében,
nemhogy Pannoniánk ritka rideg kebelén,
szirmot bont mégis dideregve a mandulafácaska,
ám kikelet-rügyeit dérbe takarja a tél.
Phyllis, bár Prognét megvártad volna, vagy immár
Demophoón nélkül ölt meg a várakozás?¹³

CSEHY ZOLTÁN fordításai

⁸ Pittacus (Kr. e. 7. század – 570) a hét bölcs egyike.

⁹ Milo híres görög birkózó volt a Kr. e. 6. században. Atlas az égboltot tartó mitológiai alak.

¹⁰ Utalás Deucalion és Pyrrha történetére: az özönvizet követően a hátuk mögé hajigált kövekből új férfiak és nők sarjadtak.

¹¹ Hercules, akinek egyik nevezetes munkája volt, hogy hozza el a Hesperidák féltve őrzött aranyalmáit.

¹² Ulysses Alcinoos szigetén.

¹³ Phyllis bánatában mandulafává változott, miután hiába várta vissza athéni szerelmét, Demophoónt.

Miként tettek dicsőséget a magyarok Itáliában különböző-különbféle viselt dolgaikban

Így tanácskozott Milánó hercege udvari költőjével és hadvezérével

Visconti herceg behívatta magához zsoldosvezérét, Erőszakos Ferencet. Ferenc volt a mindene – hadsereg nélkül nem ment semmire nemhogy a fő gonosz Velence ellen, de még a maga népe ellen sem.

– Ferenc, hű alattvalóm és barátom! Jó hírem van. Kitört a háború. Megegyeztem Zsigmond királlyal, a vén ágrólszakadttal. Elindított Karintiából egy sereget a stíriai birodalmi gróf vezetésével, te pedig nyugatról támadsz, és most elkapjuk a vízi patkány farkát, hihihí. – Visconti Fülöp kissé asztmásan nevetett, aztán hamar rendbeszedte magát, és folytatta.

– Igen. Tehát te elindulsz minden erőddel, és e hónap nyolcadik kalendáján találkozotok azzal az Ulrikkal, a stíriai hiénával Udine alatt – Fülöp herceg dörzsölte a kezét, és kérdőn tekintett Erőszakos Ferencre –, és elfoglaljátok Udinét – tette még hozzá.

Ferenc nem szólt, csak tiszteletteljesen nézett.

– Nos? Tehát indulj, barátom, háború van, te pedig holnap felvonulsz Velence ellen – türelmetlenkedett Visconti Fülöp.

Erőszakos Ferenc továbbra sem szólt, hanem szégyellősen vizsgálta a cipője orrát, aztán kezét mellmagasságba emelve hüvelyk- és mutatóujjának összedörzsölésével jelezte, hogy nem csinál semmit.

– Ellenszegülsz a parancsomnak, gazfickó?

– De hát azt hittem, hogy azért hívat magasságod, hogy kifizesse az embereim zsoldhátralékát és az én járandóságomat – csodálkozott a vezér.

– Kifizetem, kifizetem! Persze, Francesco, persze, hogy kifizetem, de hát ehhez kell most a te kiváló hadsereged és utolérhetetlen hadművészeted. Barátom! Itt a lehetőség! Mikor lesz még ilyen?! Ha sikerül kifüstölnünk a tengeri dögevőket, dőlni fognak a kincsek, az arany, a fűszerek, a...

De Erőszakos Ferenc nem hitt Visconti hercegnek, mert régóta ismerte, és mert tudta, hogy Malatesta, a velenceiek zsoldosvezére már Friuliban van a seregével, tehát nem is lesz olyan könnyű győzni ebben a háborúban.

Részlet egy készülő Janus-regényből.

Visconti herceg tajtékozott. Erőszakos Ferenc ekkor segítőkészen ezt mondta:
– Talán kérje meg nagyságod barátunkat, Giovanni Hunijadit. Neki nincs ugyan túl sok embere, de azok nagyon harcra készek. Egyébként sincs semmi dolga. Márpedig Zsigmond király azért adta kölcsön hercegségednek a magyar kontingenst, hogy ott segítsenek, ahol tudnak.

– Beccadelli – szólt oda a herceg az udvari költőjének –, miattad nincs elég pénzem a háborúságra.

– Fenséged mit nem mond! Hiszen leszállította a fizetésemet.

– Le, le, mert hiába vártam, hogy megírd a hőseposzt a tetteimről, nem írtad meg.

– De már írom, kegyes hercegem.

– A fenét írod! Ízléstelen költeményeket írsz kurvákról, hímringyókról, házasságtörőkről és buzikról. Ezért nem fizetlek. Undorító.

– Így igaz! – helyeselt Erőszakos Ferenc is – a kegyelmes herceg nem ilyesmiért fizet.

– A kegyelmes hercegnek is a párnája alatt vannak azok a versek, és a te párnád alatt is ott vannak, Erőszakos Ferenc!

– Elég volt, Antonio Beccadelli, indulj, kerítsd elő azt a magyart, csinálj valami hasznosat. De gyorsan, mert a nyakunkon a háború.

A kard és a toll

Hunyadi János Szent István vértanú temploma mögött, egy pajzskészítő manufaktúra szomszédságában bérelt egy házat nem messze a városkaputól. A hercegi küldött nap közben nem érte otthon, hát este visszament a két kísérőjével, zörgött, megint ugyanaz a véres szemű öreg katona nyitott kaput, dühösen nézett a hivalkodóan öltözött olaszra, aztán beengedte, és a lépcső felé tessékelte.

– János úr a János deák úrral a szobájában van. Meg Mihály úrral.

A szobában három fiatal férfi ült az asztalnál és ettek. Hunyadi János, a sógora, Szilágyi Mihály, és egy egyszerű, de finom ruhájú fiatalember, akin látszott, hogy pap féle és írástudó. Ő volt Zrednai János, Zsigmond király titkára – Róma és Milánó között utazgatott Zsigmond és Visconti üzeneteivel, és Milánóban mindig Hunyadi Jánoséknál szállt meg, mert ő adta mellé a katonai kíséretet is –, mindent tudott a császárrá koronázás tárgyalásairól, a Velence elleni hadjáratról, Fülöp herceg adósságairól, Erőszakos Ferenc condottiere csapatának hangulatáról és arról, hogy IV. Jenő pápa milyen fanyalogva hallgatja a kardinálisok ötleteit a bázeli zsinaton, mikor kétségbe vonják a tévedhetetlenségét, és hogy az öreg Zsigmond milyen ügyetlenül egyensúlyoz a pápa és a hatalomvágyó északi főpapok között. Azért ő mégis szerette a királyát – Zsigmond jól bánt vele, és a sorsa függött tőle, hát szeretnie kellett.

Citromos osztrigát ettek, de csak tréfából. Beccadellit helyyel és itallal kínálták, ám az inkább elmondta Visconti herceg parancsát, hanem erről Zrednainak eszébe jutott valami, elővett egy foltos, számarfüles levelet:

– Velence, he? Velence elleni háború van, he, ha – mondta fél kézzel a száját törölgetve, a másikkal a papírját bontogatva –, ez az ember Marcelló Jakab, a

velencei népbiztos Malatesta hadseregében. Ezt írta ez a Marcelló Jakab úr. Durva, hibás, népi latin nyelven. Bár venét nyelvnek igen jó. Én magam másoltam le Firenzében.

Azzal olvasni kezdett; olaszul, de erős barbár akcentussal:

Quando Amor i aletta arzente

*Ha Amor isten tiszta tűzii szárnya
ámuló lelkemen végigsuhint,
érezem gyönyörbe vegyülni a kint,
s a lelkem küzdve sóvárog utána.*

*Saját szívem szán emígy a halálra,
és önnön végét kívánja, amint
Ámor benne magasztosan kering,
s a jóságával hatalmába zárja.*

*De épp attól vágyom élni örökkön,
ha érzem szárnya perzselő szelét,
és addig járom az utam e Földön,*

*amíg értelmem s lelkem tőle ég;
s ha végül elhagy, sorsomat betöltöm,
mert Véle találkozni hív az Ég.*

A két katona már a vers elején a hasát fogta, Zrednai János deák pedig a közepe tájától kezdett meg-megakadni a prüszkölő, elcsukló rángásoktól. Mire befejezte, mindhárman üvöltve, röhögve csapkodták az asztalt, hogy csak úgy ugráltak rajta a tálak.

– Magasztosan... magasztosan – szenvedett könnyezve Hunyadi.

– Magasztosan kering! – visította Szilágyi – a patvarba, Jánoskám, ezért érdemes lenne megtanulnom olvasni. Janikám, írt még ilyeneket az a Marcelló Jakab?

– Igen, igen – Zrednai nyüszítve félig az asztal alatt görnyedezett – Igen, Mihály, ezt... ezt Firenzében, az öreg Bisticci boltjában találtam... egy szépen rajzolt könyvben. Drága könyvben. Nem tudtam megvenni, csak... csak kimásoltam belőle ezt itt, ezt.

Beccadelli csak nézett, nem értette egy szavukat sem, mert az olasz vers után már megint a maguk otthoni vad nyelvén ordibáltak, de rádöbent, hogy a három fiatalember teljesen részeg. Beccadelli tudós humanista volt, mindennél többet érték neki az elegáns latin mértékre írott versek és a régi római műveltség; lenézte a népnyelvet meg az ilyesféle rontott latin nyelven írott gyerekes és tanulatlan bugrisoknak való rímes találmányokat. De ismerte Petrarca költeményeit, és titokban azokat mégis sokra tartotta, és még tisztelte az ellenséges Velence fiatal költőjét, Marcello Jakabot is, aki bár jól használta a művelt emberek tiszta és értelmes latinját, dacosan mégis a közönségesek nyelvén írt, ahogy Petrarca is. Tetszett Beccadellinek, hogy Marcello Jakab nagy ember előkelő család-

ból, mégsem szégyelli, és ő is úgy ír, mint Petrarca. Ő, Beccadelli ugyan nem csinálná, de ő nem dúsgazdag, neki a jó hírében van a kenyere. Ha elterjed róla, hogy népnyelven ír, ki adna neki tudós udvari állást, tanári állást, ki adna neki megrendelést hőseposzokra?! Az ifjú Marcello gazdag patrícius, ő azt csinál, amit akar, még vulgáris nyelvű költeményeket is írhat.

Azok hárman erőtlenül nyöszörögtek, és végre észrevették őt a vacsora romjai mögül.

– Nahát, hallottad, Antonió uram? Hallottad ezt a verset? Mit mondtál? Mi történt, ki közeledik?

Akkor elmondta újra, hogy kéreti őket a herceg, és a dolog nem tűr halasztást, már ma várta őket, de mivel késő van, hát holnap a harmadik órában jelenjen meg Hunyadi vitéz úr a palotában.

Másnap János el is ment, vitte magával Zrednait, komolyan meghallgatta Viscontit, aláíratott vele egy kötelezvényt a költségei fejében, megfelelő kamatokkal, aztán a testvérével együtt összeszedte az embereit, és még annyit toborzott hozzájuk a helyi közrendűekből, amennyire tellett a saját vagyonából és Fülöp készpénzéből, végül Erőszakos Ferenc is megenyhült, vagy csak nem akarta elrontani a barátságot Fülöp herceggel, hát elengedett ötven genovai számszeríjászt a maga seregéből is, így összejött vagy ezer ember, felszerelték a város szekereit, befogtak, nyergeltek és elindultak. Zrednai deák Zsigmond király biztosaként kísérte a csapatot.

Kikerülték Bresciát és Veronát, mert ott erős velencei helyőrség állomásozott, mentek, mentek, aztán Vicenza előtt feltűntek Malatesta előőrsei. Gyenge, könnyű fegyverzetű lovascsapatok jelentek meg szórványosan, és mindig visszavonultak, Hunyadi rájött, hogy csak figyelik őket, és egymással tartják a kapcsolatot, hogy majd összevonhassák az erőiket az útjukban. János észnél volt, és amikor látta, mi folyik, ő is kiküldött jobbra és balra néhány osztagot, nehogy oldalba kapják őket, és csak nyomult tovább, mert tudta, hogy Malatesta Zsigmond az ellenséges főerőkkel Ulrik gróft akarja feltartóztatni Udinénél, tehát őket itt nem fenyegeti nagy veszély. Hanem valamivel Vicenza előtt, mikor az út egy kis erdőn vágott keresztül, és ők kiértek a nyílt terepre, nem volt tovább. Ott állt az ellenség szemközt, ráadásul az arcvonal hosszából és mélységéből látszott, hogy legalább kétszer annyian vannak, mint ők.

– Teringettét, János, ez nem tréfa dolog – sápadt el Zrednai –, mi itt ma meghalunk. Vágtassunk vissza Milánóba!

– KacsARINGÓsabb sora van annak, barátom – dörmögte Hunyadi –, ez itt nem a török ám! És nem a husziták. Ezek taljánok. Rafinált népség. Ezek más képpen háborúznak. Meg mi is másként. Maradj csak mindig mögöttem.

Azzal a gyalogságát felállította az erdő szélén, hogy ha megtámadnák őket, bármikor beszaladhassanak a sűrűbe, aztán ha kell, vissza, maga pedig a lovaság nagyobbik részével elment az erdő mögé, hogy jobbról megkerülje, Szilágyi Mihályt pedig kétszáz válogatott nehézlovassal az erdő közepében hagyta az úton. Az ellenség ezt látta, egy darabig csak állt, látszott, hogy odaát a vezér gondolkodik, aztán lovasságot küldött keresztben a maga jobbszárnyáról a bal szárnyára, hogy szembe kerüljön Hunyadival, de a lovagok többségét középen tartotta, nehogy valami meglepetés érje, aztán támadást vezényelt a gyalogság-

nak. A gyalogok nagy csörömpöléssel megindultak, amire az erdőszélről hatalmas üvöltés volt a válasz, néhány nyíl is fennakadt a velenceiek pajzsain, sőt néhány számszerj lövedék át is ütötte őket, összeesett néhány ember, de amazok csak mentek tovább, aztán mikor túl közel értek, a milánói gyalogosok tisztje visszaparancsolta a csapatát a sűrűbe, a velenceiek pedig nem mentek utánuk, nehogy a fák között felbomoljon a rend, és nehogy törbe csalják őket, hanem elkezdtek visszahúzódní, erre Szilágyi az erdőből lovasrohamot indított ellenük, de mire odaért, azok négyezőgekbe állva, előreszegezett pikákkal, üvöltve várták őket, Mihálynak volt esze, nem akarta felnyársaltatni magát lovastul, megállította a támadást, megfordult, és gyorsan visszavágtatott az erdei útra, mert már őket is lőtték, sőt az ellenség lovassága is üldözőbe vette őket, ám közben a milánói gyalogosok visszaszivárogtak az erdőszélre, és nyilazni kezdtek, mire az ellenséges condottiere vágta közben, mintaszerűen végrehajtott manőverrel oldalra kitért, hatalmas porfelhőben száguldott egy darabig, lobogtak az oroszlanos velencei zászlók, gyönyörű volt, aztán az egység lassított, majd megállt, megfordult és újrendezőződött. Közben Hunyadi János és Zrednai János a maguk csapatával nem találták meg azt az irtást, amin keresztülléptetve a velenceieket oldalba foghatták volna, azok pedig tanácstalanul várták, hogy Hunyadiék átjönnék-e végre a kiserdőn, vagy nem.

Ez így ment egészen estig, akkor Hunyadi János az erdő mögött táborát állítatott, sáncot ásatott, karókat veretett le, és előretolt őrszemeket helyezett el az erdő túlsó szélén, nehogy meglepjék őket. Az aznapi csatában nem volt halottjuk, csak nyolc sebesültjük, három lovuk pedig lesántult.

– Láttad? – mondta János elégedetten Zrednainak – megbirkóztunk a túlerővel. Minden támadásukat visszavetettük. Ez a hadművészet, barátom! Ez a finom manőverezés. Ésszel lehet legyőzni a túlerőt és fegyelmezett, jól kiképzett alakulatokkal. Ezért kellene minden magyar hadnagynak ide jönnie és Erőszakos Ferentől taticát tanulnia. Csak tudnák ezt a szerbek is! Akkor megfékezhetnék az eszeveszett pogányokat. És csak fizetnének nálunk is akkora zsoldot a fedelmek, mint errefelé! Hajaj, mindjárt máshogy menne a háborúskodás!

A túloldalon a velenceiek is táborát vertek, nekik egy halottjuk volt – nyakát törte, mikor egy ág beleakadt vágta közben – és tíz sebesültjük, akiknek a pajzsát számszerj lövedék ütötte át, azokat hátraküldték Vicenzába, visszafelé pedig szekereken élelmet hozattak maguknak.

Zrednai János le volt nyugőzve az izgalmaktól és a jól kieszelt hadmozdulatoktól. Az volt élete első csatája. Akkor este, a táborúznél összeölekeztek Hunyadival, és megfogadták, hogy egész életükben segíteni fogják egymást, és még egymás ivadékaít és rokonait is. Hunyadi a kard, Zrednai a toll.

Ám mi történt közben Udine előtt?

Malatesta Zsigmond nyolcezer, jól kiképzett harcosával várta a stájert. Előző nap a kémei és felderítői sokszorosán megerősítették, hogy a gróf hamarosan megérkezik, este egy gyors velencei lovascsapat még a közeledő sereg előőrsét is megtámadta, majd előírászerű, szinte művészi fordulattal otthagya.

– Tessék, providitor uram, tessék! Kiválóan végrehajtott manőver! – magyarázta Zsigmond büszkén a velencei signoria küldöttjének, a fiatal Marcello Jakabnak – ugyebár láttad, polgári biztos úr?!

– Igen, vezérem. Bár rendkívül nagy por kerekedett a lovasroham során. Mi is történt valójában?

Malatesta elnézően mosolygott a hozzá nem értő ifjú megjegyzésén, aztán udvariasan mutatta, hogy talán lovagoljanak végig a táboron, mert ő kiadná az éjszakai őrség számára a különleges parancsait – gyűlölte, ha a sokezres hadsereg összekakálja a tábort és az egész környéket, szigorúan megkövetelte, hogy a katonák kizárólag a kijelölt latrinákra járjanak.

Malatesta Zsigmond elégedetten feküdt le, az éjszaka nyugodtan telt, így jól kialhatta magát, kora reggel sáfrányos szósza mártogatott, vajas tésztában sült bazsalikomos lúdmellet evett, miközben szintén pihent tisztjei jelentéseit hallgatta az ellenség mozdulatairól. Majd felcsatolta tollforgós sisakját, lóra ült, és hozzálátott a csapatok elrendezéséhez. Nem látta pontosan, hogy az ellenség milyen taktikát fog követni, de ez nem is tűnt túl fontosnak. Marcello Jakab népbiztos mint a megrendelő, a velencei köztársaság hadügyi ellenőre, mindenhova követte a zsoldosvezért. De nem csak a feladata miatt tette, hanem kíváncsi is volt. Lenyűgözte a katonák tömege, a rendezett csapatmozdulatok, a villogó fegyverek ezrei, a csörgő-zörgő fémtömeg, a színes pajzsok, tolldíszek, lószerszámok forgataga, a számára eddig rejtélyes, új világ izgalma, az életveszély és halál vagy dicsőség meg gazdag hadizsákmány embersors mérlegén billegő arany serpenyői.

– Nézd csak, kedves Jakab providitor uram – gesztikulált Malatesta széles mozdulatokkal –; most még nem lehet tudni, hogy mit akarnak, még fel sem vonultak rendesen, látszik, hogy zavarodottak, amiért itt találtak bennünket. Meglepettek, hiszen azt hitték, hogy ők lephetnek meg minket, haha! Tehát tétováznak. Ez természetes. Ráadásul alig ötezren vannak. Én már kiadtam az utasításaimat, és folyik a felvonulás, pedig még a nap is alig kelt fel.

– Valóban, hercegem. Milyen stratégiát választottál?

– Hát a klasszikus csatarend és a modern vívmányok legragyogóbb konstrukcióját, barátom: látod, hosszú arcvonalban felsorakoztak a nehézfegyverzetű gyalogosok, ezek tömör csapatai közé az íjászokat, számszeríjászokat és egyéb gyalogosokat állíttattam, mert amikor a pajzsokon és pikákon megtörik az ellenség rohama, ők fognak kitörni rájuk, s ha kell, megint visszahúzódnak. Rugalmas taktica! És mindezek elé, nézd, oldalról most vonul be az én legfőbb büszkeségem!

És tényleg! Az egész sereg elé bevonult hétszáz lovas Riminiből páncélozott lovakon, címeres pajzsokkal, zászlós kopjákkal, struccollas forgókkal; a lovak és az emberek vértete az ellenséges Milánó műhelyeiben készült; kiváló szakmunka kiváló acélból.

– Az ő támadásuk rendszerint áttöri az arcvonalat, és a többi csapatrésznek már csak a szárnyakat kell biztosítani. De ha netán mégsem törnek át egyből, akkor ezek a lovagok képesek a fegyelmezett visszavonulásra is, Marcello uram, majd újrendeződve újabb támadásra. A maradék lovasság került a két szárnyra, de az ő dolguk már csak az üldözés lesz. Leghátul pedig ott áll a tartalék, a három svájci négyszög, kétezer pikás, alabárdos és számszeríjász.

Zsigmond elkészült mindennel, elvonult a sereg előtt, és lelkesítő szavakat kiabált, majd megállt ősei címerének színeivel, pirossal és zölddel kivarrt takarójú csődörén tisztjei között és várt, aztán hogy nem történt semmi, intett, és a serege lassan megindult. Vezényszavak harsogtak, mindenki fegyelmezetten mozgott, teljes volt az összhang. Marcello ámulva léptetett Malatesta mögött, és egyszer csak látta, ahogy a rimini páncélos lovasokkal szemben valami mozgás kezdődik az ellenségnél.

– Ott valami aktivitást észlelek, hercegem – szólt Malatestának, de az már nem tudott válaszolni.

Éktelen csattogás és durrogás hallatszott, golyók vágódtak a szépséges lovagsapatba, a csatamének rémüldöztek, kitörtek oldalra, vagy megbokrosodva ugráltak, sok lovas lepotyogott, azokat összetaposták, az ellenség megint tüzelt. A nehézlovasság szétszaladt, bele a mögöttük torlódó gyalogságba, szegény Marcello Jakab rémülten csitítgatta a lovát az őrült kavarodásban, és akkor, mint a hegyomlás, lecsapott rájuk a magyar lovasroham. A vadak nem törődtek hadrenddel, taktikával, sem a saját életükkel, sem az ellenségével, betörték Malatesta gyalogságába, brutálisan lekasabolták és letaposták az embereit, levágott karok, törött lándzsák, recsegő koponyák, bezúzott vérték között átgázoltak rajtuk, és azon véresen, pihenés nélkül, ordítva megtámadták a három svájci négyszöget. A svájciak meglepődtek, de állták a sarat, leszurkáltak sok lovat, és visszavetették a támadást. Aztán odaértek a stájer puskások és a birodalmi magyar és horvát gyalogság, durván cserzett bőrvértékbe, barna és fekete rongyokba öltözött torzonborz vademberek orrvédős sisakban, hogy a menekülő olasz zsoldosok öklendeztek a szaguktól meg a rettegéstől; horpadt pajzsokat ráztak és kiabáltak, megrohanták az előbbi győzelmük után dögölt lovak között várakozó svájciakat, és nem tágítottak, akár mennyit nyársaltak fel közülük a hosszú pikák, akárhány fejet hasítottak szét az alabárdok, törve-zúzva tülekedtek, akkor még egy barbár lovasroham jött oldalról, és erre egymás után felbomlott a három svájci négyszög, mindenki menekült. Az ellenség pedig elképesztő módon és lovagiatlanul még ekkor sem hagyott fel a mészárlással. Az ifjú költő, Marcello Jakab providitor sírva vágatott Velence felé, Malatesta pedig, akit szintén megrázott a hadviselésnek ez az embertelen formája, a serege roncsaival bezárkózott Udinébe.

Vitovác Iván megtörölgette a kardját egy halott nadrágjában, aztán megkeverte Ulrikot.

– Győztünk, kegyelmes gróf uram.

– Látom, Johann. Mi az ott a sisakodon?

Vitovác levette a sisakját, és lerázogatta róla a véres-szürkés agyvelődarabot.

– Parancsolod, hogy körülráruk a várost, gróf úr?

KARAKTER ÉS SZÖVEG

Menandrosz: Düszkolosz

Ha egy pillanatra nem hagyjuk magunkat Nietzsche¹ kritikai indulatától elcsábítani, akkor az a kijelentése, hogy az *új attikai komédia* nem más, mint az *utánzás utánzása* (*Abbild des Abbildes*), amit minden családban játszottak és mindenki felléphetett benne, akkor valami olyasmit tudunk meg, ami még hasznunkra is lehet az ilyen művekkel való foglalkozás során. A mindennapi létezés visszakérődzése (*Wiederkäuen des alltäglich-Daseins*) és a színpad megnyitása az empirikus valóság előtt itt végső formáját öltötte, ítélte Nietzsche. Kétségtelen. Ám ennek a következménye a színjátszás és karakterábrázolás egészét illetően komoly változásokkal járt, röviden azzal, hogy a néző (aki, mint tudjuk, a *színpadra lépett*) úgy tekintett az előtte ágáló alakokra, hogy a távolság a lehető legkisebb volt saját maga és a megjelenített szerep között. Itt még inkább előtérbe kerülhetett az, hogy a fiziognómia belejátszhatott a *felismerésbe* és az *alak karakterjegyeinek azonosításába*. Ugyanakkor ha Nietzsche megfigyelését leválasztjuk negatív felhangjáról, a művészet olyan formája áll előttünk, ami többet köszönhetett az azt megelőző művészetnek, mint bármi másnak.

Így van ez azoknál a másolatoknál is, amelyeket görög eredeti után készítettek római másolók, akikről Paul Zanker² joggal jegyezte meg, hogy *olvasni próbáltak a lemásolt görög büszt kinézetéből és fiziológiai „javításokat” hajtottak végre*. Így járt maga Menandrosz is, és ha nem maradt volna fenn két különböző időből származó másolat (Velence, Seminario Patriarchale és Koppenhága, Ny Carlsberg Glyptothek), akkor jóval kevesebbet tudnánk az eredetiről. A római portrészobrászat tehát saját elvárásai szerint alakította az eredetit, vagyis nem szolgai másolta a görög művészetet. Az új „ráíródott” a régire, sokszor eltakarta azt, vagy teljesen más hangsúllyal látta el. A művészet története, amiről még mindig azt hisszük, hogy az újdonságban mutatja fel igazi eredményét, legalább annyira az addig megvalósult mű(vészet) viszonylatában létrejövő művészet története is. Vagy egy másik példát véve, az Oslóban őrzött Pindarosz büszt jóval inkább megmutatja az életkor testi sajátosságait, azaz sokkal inkább – mint Zanker kiemelte – igyekezett a bőr és a test korral adódó változását visszaadni, s tette ezt, mivel a másolat korának művészi-fiziológiai elvárása ezt megkövetelte. Ez a fontos megfigyelés még jobban tágítja azt a naiv megféleltetési viszonyt, amely szerint a portréban a személyt magát akarják felismerni, vagy azt a róla alkotott képet szeretnék vizionálni, amihez minden kor hozzáteszi nem csak a saját művészi elvárásait, hanem azt is, hogy ekkor milyennek látják és láttatják a portretírozottat. Ha egy és ugyanazon eredeti alapján, s ki tudja, egyáltalán akkor készült-e az eredeti, amikor Pindarosz még élt, valószínűbb, hogy pusztán emlékezetből és emlékeztetve készült róla a szobor. Egészen más műveket hoztak létre az eltérő időpontok másolói, így persze egy korábbi változat felől ugyan érdemes vizsgálni a későbbit, mégsem feledhető itt sem, hogy az adott mű *elsőbbisége megkérdőjelezhetetlen, azaz a mű mond valamit és bemutatja, vagy inkább kiállítja a portretírozottat, ahogy ebben és csak ebben az alkotásban meg-*

¹ Vö. F. Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, 1869-1874 kiad. G. Colli és M. Montinari KSA Bd. 7. dtv/de Gruyter 1988. 180. o.

² Vö. P. Zanker: *Die Maske des Sokrates*, Beck Verlag 1995. 20. o.

jelenített. Martin Warnke³ Gadamer egy meghatározó fogalmát alkalmazva a képzőművészetre, beszélt *Bilderwartung*ról, azaz egy olyan időleletről, amit nem előtte, hanem csak is a mű által tapasztalunk, a mű elvárással fordul felénk, ami nem lehet *regresszív visszacsatolás a mű vélt eredeti kérdésfeltevéséhez*, hanem amit a mű egyidejűleg teljesít be azzal, hogy magába foglalja a rejtett eredeti szándékot és azt, amivel felé fordulnak. Ebben a köztes időben vagyunk a mű által őrzött idő és a kérdező ideje között, ami által *idő és értelemvonatkozás* új viszonyba kerül. A másolat, ami itt egy olyan *mintaképre* vonatkozik, amely maga is mű, ám csak az üres technikai másolat, pusztán *re-produkció* igyekszik elérni a képet, mint egykor volt, egészen a hamisítás határáig, tehát a mű, ha művé válik, egy még eldöntendő viszonyba kerül a *mintaképpel*, jelen esetben az egykori görög portréval. Warnke ezzel a megközelítéssel a *képfogalom* bizonytalanságára válaszolt, kiemelve a *képhasználat (Bildgebrauch)* lényeges fogalmát, amivel arra utalt, hogy ne csak tisztán esztétikai beállítódással tekintsünk a műre, főként, ha annak *funkciója* felismert módon nem-művészi volt.

Amikor Gadamer⁴ 1988-ban felkérték, hogy tartson előadást a *Münchener Glyptothek* frissen vásárolt Platón szobráról, sokakat meglepett azzal, hogy előadása egy pontján a szobor római másolat jellegét hangsúlyozta. Gadamernek teljességgel igaza volt, a szobor, amelynek az eredetije nem maradt fenn, magán viseli a római portréművészet erős hatását, vagyis mint fogalmazott, *már egy hatástörténeti dimenzióba került a mű*, s ezen keresztül nem csak az eredetire enged rálátni, hanem arra is, hogy a Tiberius kori művész miként módosította⁵ azt. Értelmezésünk nem keresi az eredetit, mert az csak a másolaton keresztül értelmezhető, ez, mint mondtam, takarja és egyben valamilyen módon *de-formálja* azt, amit itt látunk, az egy az eredetit egy új eredet felől *kiállító* alkotás, s mint Gadamer megfogalmazta, így is meglátjuk az arcon az attikai elmeél működését, ami nem riad vissza a szkeptikus, distanciált és tréfára hajló beállítódástól, amit az *attikai komédia* is megörökít. A művész Platón portréjában elhelyezett egy olyan hangsúlyt, ami csak később vált láthatóvá. Gadamer persze nem véletlenül emelte ki ezt, hiszen minden olyan kérdés, ami az eredeti Platont célozza, irányuljon akár egy szövegre, vagy akár a saját portréjára, merő történeti képtelenségnek tekinthető.

Mint sokan megállapították, Menandrosz és az attikai új komédia számtalan olyan *karaktertípust* örökített meg, amely a fenti értelemben közelebb állt ahhoz, amit a néző mindközönképpen maga körül látott, és ezzel döntő változást idézett elő magában a műnemben, másfelől rávilágított arra a változásra, ami az embert egyszerre mutatta mint személyt önmaga takarásában álló maszkként, és rejtekező emberként, aki keresi azt a *mértéket*, ami a cselekvés és döntés bizonyosságát adhatná a számára. S ne feledjük, ez a görög mérték és mértékletesség nem csak a *túlzás*, hanem a tartózkodó hiány formájában is vét, azaz egyfajta *érzékletlenséggel* van a világban (EE. 1191b). Ugyanakkor a komédia alapvető szervezőelve éppen az, hogy egy szinte mozdíthatatlan, magába zárult alak körül bontja ki az eseményeket, s a komikum forrása, hogy ez a látszólag mértéket tartó szilárd jellem ebben a merev tartásában nevetségessé válik, egészen odáig, hogy végül maga előtt is lelepleződik viselkedésének tarthatatlansága. Ha Menandrosz művét olvassuk, akkor itt mindez együtt van jelen. Hans Robert Jauss egy fontos elemzésében mutatta meg, hogy maga a *fiziognómia és karakterológia*, valamint a *jellem/karakterkomédia* miként tűnt el az európai művészetből. Jauss Menandrosz művéből indult ki.

³ Vö. M. Warnke: *Bildwirklichkeiten*, Wallstein Verlag, 2005.

⁴ Vö. H.-G. Gadamer: Plato als Porträtist, in: *Uő: Plato im Dialog*, Ges. Werke Bd. 7. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1991. 228-257. o.

⁵ Vö. P. Zanker: *Die Maske des Sokrates*, Beck Verlag, id. kiad. 46-47. o.

Menandrosz *Düszkolosz* című műve, ami csaknem sértetlenül rekonstruálható volt, olyan karaktert visz a színré (i. e. 316-ban mutatták be), amelynek helyzete nehezen értelmezhető, hiszen mind a természet, mind pedig az emberek közti viszony ellenére van. Jauss⁶ legközelebb álló fiziognómikus társát Theophrasztosznál⁷ találta meg, a *bizalmatlan* emberben, de míg az végső soron nem felejt, és veszt szem elől, hogy miként érje el célját leküzdhetetlen bizalmatlansága ellenére, addig a mi hősrünk egyre szélsőségesebb módon kerül ki a másokkal osztott életből. Knémón nem bizalmatlan, mert már teljességgel *elfordult* az emberektől, és legszívesebben minden emberi kapcsolat nélkül élne. Jauss fordítása is félrevezető, mert már Pán prologusa is olyan emberként mutatja be hősrünket, aki inkább *kerüli embertársait*:⁸

Emitt e tőlem jobbra húzódo tanyán
Knémón lakik, megvetve minden emberit,
Mindenkihez komor, s a nép – terhére van⁹

Szepessy Tibor alapvető új kiadásában¹⁰ található jegyzet használja ezt a görög eredetihez legközelebb álló kifejezést, Knémón *emberkerülő* (*apanthroposz*), s az igazi *embergyűlölő* Lukianosz Timónjában találja meg. Timón *embergyűlölete* abból fakadt, hogy az istenek és a sors játéka folytán gazdagból szegénnyé lesz, s az emberek, akik addig dicsőítették és társaságát keresték, elfordultak tőle, ám a visszanyert gazdagság okán újra megjelennek az „élősködők”. „Embergyűlölő – e nevem lesz a legédesebb név, s magatartásom ismerhető jelei: mordság, gorombaság, faragatlanság, állatiság, embertelenség.”¹¹ Knémón ebben az értelemben nem tudja, s nem is kérdés a számára, hogy miért olyan, amilyen, míg Timón nagyon is eltökölt azt illetően, hogy a tapasztalatok folytán változtat embertársaihoz való viszonyán: „Elkövetkező életem törvényének ezt rendelem: nem érintkezem senkivel, nem ismerek senkit, keresztülnezek mindenkin. Barát, vendég, embertárs, könyörület oltára – minden üres fecsegés nekem; könyörüljete a sírón, segítsetek a bajban levőn – ez a törvényszegés és az erkölcs lábba tiprása!”¹² A döntő különbség, hogy míg Knémón azzal kívánja a rendet meg- és fenntartani, hogy kivonul, addig Timón új törvényt vezet be, a törvények, mégpedig az isteni és emberi törvény áthágását és felmondását jelenti. Eric Voegelin egy fontos tanulmányában ennek a törvénynek a feszültségteli működését a következőképpen fogalmazta meg: „Összefoglalva a *phüszzei dikaion*, a ter-

⁶ H. R. Jauss: *Der Menschenfeind als Menschenfreund*, in: *Uó: Probleme des Verstehens*, Ph. Reclam jun. 1999. 10. o., a mű korszakban való elhelyezéséhez Vö. H.-D. Blume: *Menander*, WBG., 1998.

⁷ Vö. Theophrasztosz: *Jellemrajzok* (18.), ford. Szepessy T., Kossuth, 1995. 116. o.

⁸ Menander: *Dyskolos. Der Menschenfeind*, kétnyelvű kiadás ford. H.-D. Blume Ph. Reclam jun. 2007., a német fordítás „ein maßlos menschen scheuer Mensch” kifejezést használja, ami teljességgel visszaadja magatartását, riadt bizalomvesztett emberkerülését a tapasztalatokból eredő elfordulásnak tekinthetjük.

⁹ Menandrosz: *Düszkolosz* (5-8), in: *Uó: A lenyírt hajú lány*, ford. Trencsényi-Waldapfel I., Európa 1986. 9. o., a prologus sajátosságához, amivel a karakter lélekállapotát bemutatja, illetve a történetet útra bocsátja Vö. P. J. Photiades: *Pan's Prologue to the Dyskolos of Menander*, in: *Greece & Rome*, Second Series Vol. 5. No. 2., 1958. 108-122. o.

¹⁰ Szepessy T. kiad. és kommentálta, *Menandrosz: Düszkolosz*, PPKE BTK Piliscsaba, 2005. 108. o., az „embergyűlölő” alakjához és eredetéhez figyelemre méltó W. Görler tanulmánya, Lukianosz, Platón Protagorasz (327d), egyéb darabok is arra engednek következtetni, hogy Menandrosz a *mizoponeria*, „a rosszat gyűlölő apa” kapcsán egy egész írásos hagyományra építhetett: Knemon in: *Hermes* 91., 1963. 268-287. o.

¹¹ Lukianosz: Timón, az embergyűlölő (44), in: *Uó: Összes művei*, I. kötet, ford. Jánosy I., Magyar Helikon, 1974. 62. o.

¹² Lukianosz: Timon (42), id. kiad. 61. o.

mészet joga, ami feszültségteli viszonyban fogja egybe az isteni-változatlan lényegiséget és az emberi, konkrét szituáció követelte változandóságot.”¹³

Azt joggal emelte ki Jauss, hogy az arisztotelészi elválasztás tett és jellem/karakter között az új komédiában átfordul, míg Arisztotelésznél azt olvassuk: „Az emberek jellemük folytán ilyenek vagy olyanok, de cselekvéseik folytán boldogok vagy nem. Nem azért cselekszenek tehát, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemeket a cselekvések végett foglalják magukba.”¹⁴ Véleménye szerint itt Theophrasztoszt követi Menandrosz, akinek vélhetőleg tanítványa is volt, hogy az utánzásra méltó, az éppen a karakter, és ebből lehet aztán arra következtetni, hogy miért így és nem másként cselekedett az ábrázolt személy. *Jellemrajzok* című művére utalva fogalmazta meg Jauss, hogy a karakterek rajzolatát éppen az adja, hogy a személy valamilyen irányban *mértéket téveszt, és a karakter mozaikszerűen áll össze portrévá* („mosaikhaft zu einem Portrait zusammengesetzt”)¹⁵ – miként a karaktert elemző Alfred Körte¹⁶ tanulmányából ismerjük már ezt az elgondolást. A karakterrajzok megmutatják, hogy a személy foglya önmagának, és természetének *komikus egyoldalúsága* nem is engedi a változást, hanem mindinkább belehajszolódik és egyre kétségbeesettebb érzelmi választ ad a helyzetre, s válik másfelől mind komikusabbá ebben a kiúttalanságában.

„Tulajdonképpen nem a karakter egyes vonásainak nevetségessége az, ami a *Düszkolosz*ban természetének egyoldalúságát kell felszínre hozza és egy etikai norma elhibázott igaz mértékét (Mitte) felismerhetővé kell tegye, hanem mindenekelőtt természetének alaptalan volta (Grundlose), ami az irodalmi fikciót felszínre hozza, ez tekinthető a *Düszkolosz* legerőteljesebb, maradandó provokációjának, és egyúttal a komikum legmélyebb forrásának, ami felett ma nyilvánvalóan többé nem tudunk oly felszabadultan és naivan nevetni.”¹⁷ Jauss megállapítása lényegében helytálló, kérdés azonban az, hogy ha egy ember a környezetében olyannyira nem talál társat (leszámítva lányát és az öreg szolgálot), ha olyannyira látja, hogy az isteneknek szóló áldozat töltekezéséssé és piknikké alacsonyodik, ha míg ő nehéz munkával állítja elő a megélhetését, addig mások veríték nélkül élnek jobban, miért ne állíthatnánk, hogy természetében mégis csak van valami olyan „alap”, ami akár mértékként is olvasható. Bár kétségtelen, hogy Knémón válasza és önfelszámoló viszonya embertársaihoz valóban torzulást mutat, ami alkalmassá teszi, hogy megmosolyogjuk, s igyekezetét, hogy mások nélkül élje életét, elhibázottnak tart(hat)juk.

Ha egy pillanatra megszakítjuk a Menandrosz-mű elemzését, akkor ki kell emelnünk az új komédia *karaktértípusá* rögzült maszkjait, ahogy ezt egy i. e. I. századi relief mutatja (Vatikáni Múzeum), amelyen Menandrosz a szereptípusokhoz szolgáló maszkok közül válogat, vagy talán szembenéz a maszk mozdulatlan, de annál rögzítettebb arckifejezésével. A háttérben a műzsa inti az alkotót arra, hogy ideje lenne elkészülni a művel.¹⁸ Sabine Vogt¹⁹ a pszeudoarisztotelianus fiziognómiai szöveghez írott bevezetőjében említi, hogy Menandrosz művei már teljességgel a külső takarásában születő belső drámaként olvashatók, s így a maszkok fiziognómiai értelmezésére nincs szükség, hiszen erősen rögzített volt a szerep- és karaktértípus, amelyekkel előadták a műveket. Horst-Dieter Blume jegyezte

¹³ E. Voegelin: Das Rechte von Natur, in: Uő.: *Anamnesis*, K. Alber, 2005. 122. o.

¹⁴ Arisztotelész: *Poétika* (1450a20), ford. Ritoók Zs., Pannon/Klett, 1997. 37. o.

¹⁵ H. R. Jauss: *Der Menschenfeind als Menschenfreund*, id. kiad. 12. o.

¹⁶ Vö. A. Körte: Xapakthp, in: *Hermes*, Vol. 64. No. 1. Dec. 1928.

¹⁷ H. R. Jauss, uo. 16-17. o.

¹⁸ Vö. a Szepessy Tibor által a bevezetőben idézett szellemes anekdotát Plutarkhosztól id. mű 18. o. – a komédia kész, „már csak a szöveget kell még hozzákölnem”!

¹⁹ Aristoteles: *Physiognomonica*. Einleitung, kiadta és kommentálta, a bevezetőt írta S. Vogt, Akademie Verlag, 1999. 101. skk. o., a Vatikáni Múzeum reliefjéhez P. Zanker: *Die Maske des Sokrates*, id. kiad. 134. o., a késő hellenisztikus relief feltehetően egy római villa díszeként szolgált.



meg Menandrosz-monográfiájában,²⁰ hogy számtalan maszk állt Menandrosz rendelkezésére, amely a nézőnek első látásra elárulta, hogy a szereplő hány éves, hova való és milyen társadalmi réteghez tartozik, ő azonban igyekezett ezt a tipizáló maszkhasználatot áthágni és individuális vonásokkal felruházni alakjait. Ez a változás a módosult emberképre vezethető vissza, amely az embert úgy akarja színpadra állítani, amilyen, miközben nem zárja ki a típusjegyeket, legyen az életkor, vagy éppen

társadalmi pozíció felől meghatározott. Ez a rögzített külső, ami kevésbé enged tájékozódni, a tett és helyzet megértését visszavezeti a kimondottakra, ugyanakkor a kifejezés az arcon/maszkon nem szükségképpen utal a karakterre. Lehet, hogy döntő komikus hatást váltott ki Knémón maszkja és hirtelen beállt megtérése és változása.

A (pszeudo)Arisztotelész-szövegben a következőt olvassuk: „Azok, akik kizárólag a kifejezőmódok alapján űzik a fiziognómiát, elvétik céljukat: először is azért, mert lehet hogy egyazon arckifejezéssel rendelkeznek, mégsem azonos jelleműek, mint például a bátornak és a szégyentelennek egyazon arckifejezésük lehet, jöllehet lelkületük egészen más. Másodszor is azért, mert az emberek időnként nem egyazon arckifejezéssel rendelkeznek, hanem mással. Mogorvákcal is megesis olykor, hogy egy napot kellemesen töltenek el és arcuk vidám, és megfordítva, hogy a jó kedélyű ember borússá válik, s arckifejezése megváltozik. Ezen felül az arckifejezésből kevés következtetést vonhatunk le.”²¹ Ennek a fiziognómiai látásnak és karakterfelismerésnek az elkülönítése nagy jelentőségű, hiszen ebben a műben Arisztotelész, vagy az ő hagyományát folytató szerző megmutatja, hogy a külső eltérő karaktereket takarhat, s persze azt is, hogy az ember kinézete nem örökkön azonos, a helyzet és mások folytán elváltozik az ember. Knémón például annak alapján ítél a kérőről (Szósztratosz), hogy miként néz ki – („Arcát nap sütötte, látni. Tán paraszt?” 754), mert ha napbarnított, akkor jó embernek tekinti, hiszen dolgos.

Ennek a fent említett belátásnak, fordulatnak, „gyónásnak” (Szepessy) az egész művet megvilágító helyzete van, hogy másokra utalt az ember, egy szinte esetleges, nagyon is konkrét esemény (Knémón a kútba esett vödröt akarja kiemelni, s majdnem életét veszti) folytán ébred rá helyzetére:

Egyben tévedtem talán csak: hogy megélhet egymaga,
s önmagán segít az ember, senki másra nem szorul.
Ámde látva most, milyen hamar bealkonyul, s milyen
céltalan volt életem, belátom, elvem nem helyes.
Kell, hogy álljon őt segítő társ az asszony oldalán.
Héphaisztoszra, attól lettem ily rideg, hogy másokat
láttam én, hogy élnek, és azt számítgatják csak, hogy hogyan

²⁰ Vö. H.-D. Blume: *Menander*, id. kiad. 70. o.

²¹ Aristoteles: *Physiognomonica* 805b-805b10, id. kiad. 12. o., magyarul Pszeudo-Arisztotelész – *Fiziognómia*, in: „Természet az arconon” *A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig*, ford. Békés E., JATE Press, 2006. 12. o.

tudnának meggazdagodni, s azt hittem, hogy senki sincs
emberek között, ki másnak jót akar. Válaszfat
vont körém ez, ámde Gorgiasz példája mást mutat:
mert amit velem ma ő tett, nagy s nemes lélekre vall. (713-724)²²

A jelenet komikuma kétségtelenül abból adódik, hogy egy ilyen *előre nem látott, látszólag semmis, hirtelen bekövetkező esemény váltja ki a felismerést*, s persze a számvetés az elvétett életvezetéssel már kétségtelenül tragikus felhangot ad a beszédnek. Az új komédia már nem tűri az otromba tréfát, inkább az emberi helyzet ingatagságából és előre nem látható jellegéből teremt tragiko-komikus művet. Knémón az egykor meghozott döntéstől csak a helyzet kényszere miatt áll el, s teremti meg maga körül a helyes új döntések során keresztül azt a nyugalmat és békét, ami életéből addig oly fájón hiányzott.

Gaiser, Fortenbaugh, Szepessy és mások is utaltak arra, hogy Menandrosz jártas volt az arisztotelészi és posztarisztotelészi gondolkodásban, ha innen tekintjük, Knémónt a döntés kényszere állítja az adott pillanatban középre. Erről az *ember testi-lelki konstitúciójában beállt változásról mondta Heidegger, hogy a közép itt egybeesik a kairosszal, azzal az időpillanattal, vagy szerencsés időmozzanattal, amikor a döntést tovább nem lehet halogatni. „A közép nem más, mint a kairosz, a körülmények összessége, ami érinti azt, hogy miként, mikor, mivégett és miről.”*²³ Vagyis, számot vet azzal, hogy miként élt, mikortól volt ez így, és mostantól már nem mehet így tovább, hogy egyáltalán mivégett élt, azaz hol tévedett és mi az erre adott válasz, és miről kell szólni, ha már a kedvező idő ennek a lehetőségét megadta. Erről a lehetőséget adó pillanatról írta Arisztotelész: „Például megijedni, nekibátorodni, megkívánni, megharagudni, megszánni – általában örülni és bánkódni is lehetséges a kellő mértéknél jobban is, kevésbé is, csakhogy persze mind a kettő helytelen; ha ellenben mindezt akkor tesszük, amikor, ami miatt, akikkel szemben, ami célból, s ahogyan kell: ez jelenti a közepet és a legjobbat, ez pedig éppen az erény sajátossága.”²⁴ Amit a közép időindexén túl érdemes hangsúlyozni, az kétségtelenül ennek *konkrét esemény* jellege, az az éppen most és nem másor, ami kiváltja a nevetést és elgondolkodást a (szereplő) helyzet(ének) tarthatatlanságáról.

Eric Voegelin korábban idézett művében erre helyezte a hangsúlyt; Arisztotelész etikája *magasabb igazságtartalommal ruházza fel a konkrét cselekvést, ami azt jelenti, hogy a konkrét eset igazsága magasabban áll, mint az általános elvek kiemelése után megfogalmazottak*. Egy *általános elv* mentén Knémón igazsága kétségbevonhatatlan, ám a konkrét élettények (*hekasta*) szembesítik az elvétéssel, ez az egyszeri és konkrét inkább *igaz*, mint bármi, ami a maga általánosságában igaznak tűnik. „Az igaz azonosítása a konkrétal átüti a filozófusok ma csaknem elfeledett tudását...”²⁵ és az igazat a legfőbb konkréciójában állítja elének Menandrosz művében is. A korábban érintett *autarkeia* gondolatát²⁶ látjuk

²² Menandrosz: *Düszkolosz*, id. kiad. 50. o., szövegmagyarázat és értelmezés Szepessy id. mű 164-165.o.

²³ M. Heidegger: *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, kiad. M. Michalski G. A. 18., Klostermann Verlag, 2002. 171. o.

²⁴ Arisztotelész: *Nikomakhoszi Ethika* (1106b), ford. Szabó M., Magyar Helikon, 1971. 42. o.

²⁵ E. Voegelin: *Das Rechte von Natur*, id. kiad. 125. o.

²⁶ Vö. W. Görner: *Knemon*, id. kiad. 277. o., 280-282.o., az emberkerülő karakterjegy kiegészül a megközelíthetetlen, bizalmatlan, visszavonultságban élő, a rosszat gyűlölő jegyekkel, vagyis Knémón elfordulása az emberektől megalapozottnak tűnik, s a kialakított *külön világában* megkísérli a rosszat kizárni. Görner tanulmányában a peripatetikus hagyomány felismerései felől mutatja be ennek a karakternek egyéb jegyeit – például egyfajta *góg*, aminek kifejtését Aristonnál és Theophrasztosznál stb. jelöli meg. Ezek a kartaktertípusok, mint írásában megjegyzi, nem szilárd határokkal elválasztottak, ahogy az sem dönthető el, hogy a posztarisztoteléiánus karakterológia hívta-e életre az új komédiát, vagy éppen a komédiák alapján állították össze a *jellemrajzokat*. Lásd még N. Hesse Montagnola: *Dyskolos oder Menschenfeind? Versuch einer Charakter*

megfogalmazódní Knémón „gyónásában”, az *autosz autarkesz* (714) innen nézve nem azt jelenti, hogy az ember elég önmagának, azaz nagyon is egyértelművé válik, hogy az élet másokkal osztott élet, amiből másokat elűzni, illetve kizárni azzal az eredménnyel jár, hogy egy későbbi pillanatban az ember felismeri életének sivárságát, elhibázottságát, vagyis azt, hogy *önmagában álló* is csak másokkal és mások között lehet. Knémón morális kijózanodása figyelemre méltó, s ahogy Haegemans²⁷ megállapítja, tudatosan választotta azt az utat, hogy az emberektől elfordul, mivel úgy látta, hogy *álszentség, önzés és kapzsiság foglyai*. A karakter, még ha különállását igyekszik is megtartani, szorult helyzetéből kikerülve képes olyan döntéseket hozni, amivel elismeri az emberek jóságát és végső soron bizalommal hagy minden döntést Gorgiaszra. Úgy gondolom, hogy egy így felépített karakter teljesen megsemmisülne, ha a mű végén *önmagától járná a táncot, és nem vinni kellene oda*.

Ahogy Haegemans kettős irányról beszélt a karakter megkonstruálásában, magam inkább osztom azt a Körte, Gaiser és Jauss által is említett *mozaikszerűséget*, amivel Menandrosz a karaktert nem nyilvánvaló illesztékeiben rajzolta meg, ami mögött Gaiser²⁸ értelmezése szerint a Theophrasztosznál is feltűnő *situációhoz kötött* egyszeri és erős karakterjegyek érvényesül. Theophrasztosz „portréi” abból a felismerésből nőttek ki, hogy egy és ugyanazon égbolt alatt és társadalmi berendezkedésben az emberek másként és másként viselkednek, sőt már lelki alkatuk is eltérő, s egyazon helyzetben is eltérően viselkednek. Mindezek a lelki alkatok a mások viszonylatában kialakuló torzulások, amelyek, nem tagadhatjuk, olykor a *komikum* határáig túllírtak. Gaiser alapvető elemzésében nem csak azt mutatta ki, hogy milyen filozófiai felismerések állhattak Menandrosz karakterképzése mögött, hanem azt is, hogy amennyiben ezek az ismeretek ténylegesen meg is voltak, Menandrosz – mint a *Diüszkoloszban* – iróniával kezeli ezeknek a tételeknek a közvetlen alkalmazhatóságát. S mint fent utaltam rá, a maga konkrétságában vett széttartó, esetleges és át nem látható élet felől képzi alakjait. A *troposz*²⁹ okozza azt is, hogy egy szilárd, vagy inkább merev karakter elveszti azokat a kötelekeket, amelyek eddig életét oly egyértelműnek mutatták és morális jól-rendezettséggel láttatták, mert mint Gaiser elemzi, ez a sajátos habitus és konstitúció, az ember felépítése, amibe a *véletlen* betör, nem pusztán külső hatásra alakul, az ember maga is alakítja karakterét, akár akarata ellenére is, mivel sokszor elvét valamit. Ugyanakkor minden ilyen karakterrajz azt mutatja meg, hogy az ember *önmagától* nem képes a hibák korrekciójára, sőt amennyiben életét rossz irányba vitte, alig van mód a helyes útra történő visszatérésre. Gaiser idézte Theophrasztosz *Peri paideiasz* című művét, ami esetleg Menandrosz kiindulásaként szolgálhatott, ám itt is kimutatja az ironikus átfordítást, ha ugyanis a lélek *megzabolázása* a cél, akkor a mű vége túl jól sikerül, a mogorva emberkerülőt erőszakkal fordítják vissza az élet vidám oldala felé.

ristik des Dyskolos von Menander, in: *Antike und Abendland* 15:1, 1969. 88-90. o.; írásának azzal a megállapításával, hogy Knémónt legyőzik, nem értek egyet, inkább győzi le ő magát, ám ehhez hozzátartozik, hogy feltehetően életét már nem változtatja meg („én pedig továbbra is hadd éljek ízlésem szerint” 735).

²⁷ Vö. K. Haegemans: Character Drawing in Menander’s Dyskolos: Misanthropy and Philanthropy, in: *Mnemosyne*, Fourth Series Vol. 54. Fasc. 6. Dec. 2001. 684-685. o. (a kettős bemutatás, a karakter belső feszültségéhez: „he is portrayed as a terrible person, with a very unpleasant character, who made a conscious choice to live in this way; but on the other hand, he is a moralist, with a certain noblesse connected old-fashioned virtue, living in country./.../ he was not a bad man and that he originally made his mistakes with the best intentions”).

²⁸ Vö. K. Gaiser: Menander und der Peripatos, in: *Antike und Abendland* 13:1, 1967. 15., 35-37. o.

²⁹ Vö. K. Gaiser, id. mű 27. o.

Peter Steinmetz³⁰ a *Jellemrajzok* kétnyelvű kiadásához írott utószavában hívta fel a figyelmet arra, hogy az effajta *karakterrajzok* egészen a felvilágosodásig azzal váltották és válthatták ki az emberekből a nevetést, hogy szembesítették az embert jellemhibái állandóságával, szinte a kortól független fennmaradásával. Ez a *Konstanz des Menschlichen* valóban csodálatra méltó, és ha olvassuk Theophrasztosz *leírásait*, úgy véljük, ezek a figurák ma is itt járnak köztünk. Ez a korlátolt és korlátozó állandóság egyszerre nyitott a komikum és tragikum irányában. Steinmetz, Fortenbaugh és mások rámutattak arra, hogy Theophrasztoszt Arisztotelésszel ellentétben nem egyszerűen a morális karakter érdekli, hanem azok a sok esetben szinte természettől való indíttatások, amelyek meghatározzák a karakterhibát. Fortenbaugh³¹ klasszikus elemzésében megmutatta, hogy míg Arisztotelész a mélyebben fekvő motívumokat és kiváltképpen a döntést/választást állította előtérbe, addig Theophrasztosz a magatartás szabályszerűségeit írta le, anélkül, hogy a motívumot, vagy valamiféle mögöttes meggyőződést keresett volna. Egy későbbi írásában³² pedig a retorika, poétika és etika vonatkozásrendszerében helyezte el a *Jellemrajzokat*, erejét alapvetően egy-egy karakter *portretírozásában* mutatta meg, kiemelve azokat a jegyeket, amelyek szembetűnők. A már Cicero³³ által rögzített *peripatetikus* eljárást idézte, ahol a módszer lényegét úgy összegezte: mi szól valami mellett és mi ellene, mint fel- és magára ismertető és begyakorlást segítő elem, azaz az adott helyzetben inkább helyénvaló valami mellett dönteni és másfelől jobb dönteni, mint nem dönteni, és ez a döntés jobb, mint valami egyéb döntés. Azzal tölti be az ember kitüntetett lételemét, hogy döntést hoz, ami által inkább van az elérhető jó viszonylatában, azaz magához közelebb, és egyúttal világához értőbb és igazabb módon viszonyul. Kétségtelen, hogy a *döntés* sajátos meghozatala, mint az Arisztotelészt (NE. I.4.) értelmező Heidegger³⁴ elemezte, nem egyszerűen valami mellett vagy ellen megy végbe, hanem olyan tényezők közepette és azoktól el nem különíthetően zajlik, mint a valamire hajlamosíttottság (*epithümia*), vagy az olyan szenvedélyes viszony (*thümosz*), ami folytán az ember döntése célt téveszt, a puszta vágy (*boulezisz*), vagy az uralkodó vélemény (*doxa*) tényezői. Innen nézve Knémón *fordulata* nem saját döntésének az eredménye, hanem mint fogalmaztam, a helyzet kényszere adja, de, és ezt fontos kiemelni, olyan elhatározásra jut, ami szembe fordul azzal, ahogy *szokott volt lenni, ahogy hajlama diktálná, ahogy indulata vezetné, s ahogy ítélte eddig az emberekről*. A komikum abból is fakad, hogy a haragvó érzelemvezérelt ember (*thümosz*) olykor döntésképesnek tűnik, ám éppen emiatt válik szinte tehetetlenné. Arisztotelész állítása, hogy „az elhatározás valami olyasminek látszik, ami az erénnyel a legszorosabb kapcsolatban áll és ami sokkal inkább kifejezi a jellemelek közötti különbséget, mint maguk a tettek”,³⁵ amiről persze tudjuk, hogy az erényre irányuló látszólagos egyértelmű vonatkozása ellenére mégsem így megy végbe. Azaz a jót választani, elhatározni magunkat a jóra és azt véghezvinni, nem esik szinte sohasem egybe.

³⁰ Vö. Theophrast: *Charaktere*, ford. D. Klose, utószó P. Steinmetz, Ph. Reclam, jun 2004. 100. o.

³¹ Vö. W. W. Fortenbaugh: *Die Charaktere Theophrasts*, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, 1975. No. 118., 73. o.

³² Vö. W. W. Fortenbaugh: *Theophrastus, the Characters and Rhetoric*, in: *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, kiad. W. Fortenbaugh és D. Mirhady *Rutgers Uni. Studies in Classical Humanities*, 1994. No. 5.

³³ Vö. M. T. Cicero: *De finibus bonorum et malorum* (5.10-12.), kétnyelvű kiadás, ford. H. Merklin, Ph. Reclam, jun. 1989. 405. o.

³⁴ Vö. M. Heidegger: *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, id. kiad. 143-144. o.

³⁵ Arisztotelész: *Nikomachoszi Ethika* (1111b), id. kiad. 58. o.

Olof Gigon³⁶ elemezte egyik tanulmányában Cicero Theophrasztosz-értelmezésének főbb pontjait, legfőképpen annak vizsgálatát, hogy a természet uralta, ámde attól magát elválasztottnak vélő emberről miként beszélhetünk, aki nem csak indíttatásainak (vágyainak, fegyelmezetlen akarátának) foglya, hanem azt, hogy a természetnek része, szinte csak a végső pillanatban fogja fel. „Valójában a természet mégis kezdettől fogva különös módon rejtekezik, és nem engedí magát átlátni és megismerni. Előrehaladott korról ismerjük fel/meg fokról-fokra, vagy mintegy inkább vonakodva önmagunkat.”³⁷

Gadamer megfogalmazása szerint: „ahogyan minden létező csakis meghatározottságának konkrétójában rendelkezik léttel, s ez éppen azt jelenti, hogy a határtalanul változó, a *genesis*-nek a körében helyezkedik el, úgy az emberi életnek a gyakorlati ész által irányított vezetése is csak abban a formában tartalmazza a jót, hogy ez a valóságos cselekvésben, mely egy dolog előnyben részesítését jelenti egy másikkal szemben, konkretizálódik.”³⁸ A döntés, vagy elhatározás csak akkor tűnik ki, amikor az ember valamit valami más elé helyez, a döntés maga még nem a jó, hanem annak lehetősége, hogy *az ember általa jóvá legyen*. Ha innen nézzük Theophrasztosz *jellemrajzait*, akkor azok számtalan példát hoznak az *önelvítés* emberi technikáira, vagyis arra, hogy az ember hányféle módon és miféle okoknál fogva véti el a jót. Ha a szokásos „miben tér el Theophrasztosz mesterétől” kérdést nézzük, akkor az angol kiadás előszavát író Jeffrey Rusten³⁹ szellemes megoldását érdemes szem előtt tartani, míg az előbbi a hibák és vétkek leírását végezte el, addig Arisztotelész az erények rögzítését tűzte ki célul, mégis inkább helyezzük a hangsúlyt oda, hogy nincs vétség anélkül, hogy tudnánk, miben tévedtünk, s ennyiben mi módon vétettük el az erényes magatartást. Ennyiben nincs különbség, hiszen Theophrasztosz karakterei árulkodnak arról, hogy miben is vétették el a helyzet adta lehetőséget a jóra. Mégis igaz az, amit Rusten, vagy éppen Furley⁴⁰ újabban hangsúlyoz, hogy itt olyan retorikai *gyakorlatokról* volt szó, amivel *begyakorolhatták, retorikailag felépíthették a tévedés motívumait, anélkül, hogy ezeket a motívumokat külön kiemelték volna*.

A karakterportré magára mutat vissza, és ennyiben árulkodó módon, beszédesen leplezi le a vétket.

³⁶ Vö. O. Gigon: Theophrast in Ciceros, *De finibus*, in: *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, kiad. W. Fortenbaugh és D. Mirhady, *Rutgers Uni. Studies in Classical Humanities*, 1994. No. 5. 161. o., 165. o., ahol kimutatja, hogy Cicero miként sajátította el Theophrasztosz *Peri eudaimonias* könyvét, s ennek lényeges elemeit a *De finibus* 5. könyvében találjuk meg: az ember számára a természet kiindulás, maga kényszerül azzá válni, amivé lehet, gyermek és felnőtt közti folyamatszerű átmenet kérdése, a gyermek magában hordja a felnőtt csírát, a fejlődés kumulatív, test és lélek egymástól nem elválasztható, ám teljes kibontása nem lehetséges.

³⁷ M. T. Cicero: *De finibus bonorum et malorum* (5.43), id kiad., 439. o.

³⁸ H.-G. Gadamer: A jó ideája. Platón: Arisztotelész, in: *Uő: A filozófia kezdete*, ford. Simon A., Osiris Kiadó, 2000. 123-124. o.

³⁹ Theophrastus: *Characters*. Introduction, kiad. és előszót írta J. Rusten, LCL 225. Harvard U.P. 2002. 20. o.

⁴⁰ D. J. Furley: The purpose of Theophrastus's characters, in: *Symbolae Osloenses* 30:1, 2010. 56-60. o., J. Rusten a bevezetőben Arisztotelész *Retorikájára* (2.12-13.) utalt, Theophrastus: *Characters*. Introduction, id kiad.

TRAUMA, EGYÜTTÉRZÉS, COETZEE

A manapság igen népszerű traumaelmélet kezdetben a (valós) történelem, vagyis az egyéni vagy kollektív traumák, valamint a nyelv (a beszéd, az írás, az irodalom) kapcsolatát vizsgálta, kitüntetett figyelmet szentelve a Holokauszt-túlélők emlékeinek.¹ A traumaelmélet természetesen a posztkolonialista irányultságú írásokban is felbukkant, és a gender szempontokat előtérbe helyező irodalmárok is előszeretettel vonták be vizsgálódásaikba. Tágabb értelemben az etikai kritika áramlatába illeszthető: az olvasást, a figyelmes meg(nem)értést a tanúságtétel és az emlékezés felelősségével ruházza fel.

Az utóbbi időben magyarul megjelent traumával kapcsolatos szakirodalomban többször is felbukkant az a Lévinas inspirálta tézis, hogy az etikai szubjektum az örök „melankólia szubjektuma”,² és az emlékezésnek egy olyan imperatívusza mellett teszi le a voksát, amely a trauma másságát nem integrálja az elbeszél emlékezet linearitásába. A pszichoanalitikusok jó része ugyanakkor azt állítja, hogy a traumát fel kell dolgozni, a veszteséget meg kell gyászolni: a traumát „sajátként kell elismerni, az identitás szerves részévé kell tenni, és tapasztalatként birtokolva változni általa.”³

A lévinasi etika és a pszichoanalízis etikája tehát különbözik: a lévinasi etika a melankólia, a pszichoanalízis etikája viszont a gyász, vagyis a feldolgozás mellett foglal állást. Arra a kérdésre azonban egyik megközelítés sem ad választ, hogy hogyan lenne lehetséges egy olyan emlékezés vagy tanúságtétel, amely a gyázmunka során nem asszimilálja a traumát az emlékezés folyamatába (vagyis eleget tesz a lévinasi etika kívánalmainak), miközben a tanúságtévő szubjektum maga mégsem marad traumatizált, vagy válik (újra) traumatizálttá, egy örök melankóliára ítélt szubjektummá a „Másik”, vagy a másik traumája által (tehát a pszichoanalízis célját is szem előtt tartja).

A gyász és a melankólia határmezsgyéjén való megmaradást éthosszá emelő Dominick LaCapra szerint a melankólia a múlttal, az áldozatokkal való (örök) azonosulást, az elvégzett gyázmunka, a trauma feldolgozása pedig a jövőre irányuló felelős cselekvéshez szükséges kritikai távolságot teszi lehetővé. Tehát csak a melankólia és a gyász egyidejűségében létezhet olyan múlt iránti hűség vagy múlt melletti tanúságtétel, amely a jövő iránt is felelős. LaCapra az intranszitiv írás Roland Barthes-i fogalmához nyúl vissza mint egy olyan reprezentációs formához, amely alkalmas a trauma egyediségének közvetítésére.⁴ Sok más elemzővel együtt azon alternatív narratívák mellett foglal állást, amelyek mentesek az értelemképző lezártságtól (*closure*).⁵ Ám bármennyire is gondot fordítunk a

¹ Lásd pl. Menyhért Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Anonymus–Ráció, 2008.

² Simon Critchley, „Az eredendő traumatizáltság: Lévinas és a pszichoanalízis”, *Helikon, Etikai Kritika*, szerk. Bényei Tamás, Z. Kovács Zoltán. 53. évf. 4. sz. / 2007. 635-748.

³ Pintér Judit, „Trauma, változás, tapasztalat”, *Aspecto* 2008/1.1. 75.

⁴ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001. A legnagyobb hatású, „Trauma, Absence, Loss” című fejezetben LaCapra a (metafizikai) hiány és a (traumatikus) veszteség közti különbség eltörlésének veszélyeire figyelmeztet – erről szó lesz a későbbiekben.

⁵ Menyhért Anna a következőképpen foglalja össze White nézeteit: „Barthes-nak az ’írni’ ige a modernizmusban a cselekvő és a szenvedő viszony közötti, mediális jellegéből kiinduló intranszitiv

történet és emlékezet-képzés etikájára, pusztán a múlt etikus történelmi reprezentációjához jutunk, és az ebből következő felelős cselekvés azon imperatívusz folyamatos szem előtt tartását jelenti, hogy az, ami a múltban megtörtént, soha többé ne történhessen meg újra. Mivel azonban a gyász és a melankólia, csakúgy, mint a mások veszteségéhez való viszony nem pusztán időbeli, hanem interszjektív viszony is, a múlt és a jelen párbeszédének kérdéskörét egy párhuzamos, pontosabban egy erre horizontálisan merőleges struktúrával is ki kell majd egészítenünk: az én és a másik kapcsolatával.

A posztkolonialista kérdésfelvetés politikai tekintetben radikálisabb a traumaelmélet-nél:⁶ a traumatizált másikat nyilvános szférában, itt és most is reprezentálni, azaz képviselni szeretné. Hogyan lenne azonban lehetséges a politikai reprezentáció akkor, amikor a reprezentálandó egyének nem csak hogy nem képeznek (hiszen semmilyen esetben nem is képezhetnek) homogén csoportot, de önnön identitásuk is fragmentált és sokszor hangtalan? Ki, mi az, amit képviselni kellene?

Mint ismert, Gayatri Spivak a stratégiai esszencializmus mellett teszi le a voksát: ő amellet érvel, hogy bár a *nyelv* (különböző, már jól ismert stílusjegyeken keresztül) a traumatizált egyediségét a maga töredzettségében vagy akár hangtalanóságában is képes felmutatni, a politikai térben szükség van rá, hogy őt, az allegória logikáját követve, egységesnek reprezentáljuk. Spivak, Paul de Man érvelésének implikációit követve, azt állítja, hogy a politikai képviselő korántsem szimbolikus viszonyok rendszere, amely azt az illúziót rejti magában, hogy a rész reprezentálhatja az egészet, hanem allegorikus viszonyoké. Kizárólag az allegória az az alakzat, amely tudatában van a másik (a jelölt) megszüntethetetlen másságának és szingularitásának, ám őt ennek ellenére, politikai célokból, egy általános, mindig másik hanggal helyettesíti. A másikat a politikai szférában úgy kell képviselnünk, hogy mindvégig tudatában vagyunk a jelölt és a jelölt közti szakadéknak, annak, hogy nem maga a másik az, akit képviselünk.

A posztkolonialista kritika a nyugati traumaelmélet eurocentrikusságára is figyelmeztet, hangsúlyt helyezve az emlékezés *nem* narratív, vagyis a Freud inspirálta pszichoanalízis területén *kívül* eső közösségteremtő emlékezési formáira is. Ezáltal többek között a dél-afrikai apartheid végét jelző „Igazság és Megbékélés Bizottság” (Truth and Reconciliation Commission, 1995) munkáját is bírálják, amely az okozott és elszenvedett traumáknak a bizottság előtt való *elbeszélésére* biztatta a tetteseket és az áldozatokat egyaránt. A közösségi rítusok nyújtotta katarzis ugyanis a beszédnél alkalmasabb lehet a lelki és fizikai szenvedés feloldására, ugyanakkor a közösségi érzés meg is erősíti az áldozatot, vagyis olyan erőt vagy hatalmat szolgáltat vissza neki, amely a pszichoanalitikus díványán vagy a tárgyalóteremben, éppen a hatalmi keretek, valamint az e keretek között használt nyelv óhatatlan hatalmi strukturálódása miatt elképzelhetetlen.⁷ A jelen tanulmány két olyan művet vizsgál, amelyek a traumaelmélet és a posztkolonialista kritika közös lehetőségfeltételeire kérdeznek rá. Az egyik a Nobel-díjas, dél-afrikai, fehér bőrű John Maxwell Coetzee *Foe* (1986) című regénye, a másik ennek egyik intertextusa, a 18. századi Adam Smith átfogó együttérzés-konceptiója, *Az erkölcsi érzések elmélete* (1759). Mint látni fogjuk, a Smith-féle együttérzés lehetőségfeltételei között ugyanúgy ott találjuk a kép-

írás fogalmára [...] támaszkodva – White [azt állítja, hogy] figyelembe kell vennünk azt is, hogy a történelemről alkotott elképzeléseink is megváltoztak, és hogy az intranzitív írás, a medialitás, az írás alanyának az írással egy időben történő létrejöttéről szóló elképzelése teheti lehetővé, hogy a sajátosan 20. századi tapasztalatokat, amelyek a korábbi reprezentációs módozatokban megfoghatatlannak tűnnek, írásba foglalhassuk.” (74)

⁶ Paul Gilroy *Between Camps* című művében a Holokauszt és a gyarmatosítás közös gyökereit elemzi. (Paul Gilroy, *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. Penguin UK, 2001.)

⁷ Rebecca Saunders, Kamran Aghaie. „Introduction: Mourning and Memory.” *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 25.1 (2005): 17-29.

zelőerő működését, mint az esztétikai örömet vagy az elbeszélhetőséget, a narratívát – Coetzee regénye pedig éppen az elbeszél(het)etlenséget, az együttérző képzelőerő „csalásait” és ezen keresztül többek között az én és a másik közti határvonal áthágásának lehetlenségét viszi színre.⁸

A *Foe* magyar és angolszász fogadtatásának közös vonása, hogy nem teszi kritikai vizsgálat tárgyává ezt a sajátosan 18. századi témakört, amely a regény tulajdonképpeni hypotextusa. Hites Sándor a *Foe*-t Linda Hutcheon nyomán az angolszász historiográfiai metafikció műfajának egyik példaként elemzi.⁹ Egyetemi kurzuskínálatokban szintén az irodalmi kánon újraírásának kísérleteként jelenik meg, Bényei Tamás pedig az ÉS-ben megjelent rövid kritikájában a metafikció és a jelhasználat mibenlétét, a személyiség és az elbeszélés viszonyát, valamint a szerzőség kérdését érintő műnek nevezi a *Foe*-t.¹⁰ A regényről született angolszász irodalomkritikai írások, a magyarokhoz hasonlóan, a regény tipikusan posztmodern és/vagy posztkolonialista vonásait hangsúlyozzák, anélkül, hogy megvizsgálnánk, mi is az fikció, amely e metafikció alapját képezi.¹¹

A mű egyfelől Daniel Defoe fiktív vallomásaival, a *Robinson Crusoe*-val, a *Roxanával* és a *Moll Flanders*szel áll párbeszédben (tudható, hogy az angol irodalomtörténetekben a *Robinson Crusoe* az első „angol regény”-ként kanonizálódott), s ezáltal a konfesszió, az Augustinus-féle vallomástétel hagyományát is folytatja. A 18. századi Robinson önéletraj-

⁸ Coetzee regényeiben az empátia problémája is gyakran megjelenik: az *Elizabeth Costello* (1999) című regényben például a főszereplő kifejezetten Thomas Nagel, a „más elmék” problematikáját feszegető tudatfilozófus kérdésére reflektálva állítja, hogy soha nem tudhatjuk meg, milyen denevérek lenni, mert mi magunk nem vagyunk denevérek. J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Art Nouveau, Budapest, 2006. Vö.: Thomas Nagel, „Milyen lehet denevérek lenni?” Ford. Sutyák Tibor, *Vulgo*, 2004/5, 3-13. o.

⁹ Hites Sándor, „A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában” *Forrás*, 2000/6.

¹⁰ Bényei Tamás, „Az elveszett történet (J. M. Coetzee: *Foe*)”. *Élet és Irodalom*, 2005. március 25, 25.

¹¹ John Maxwell Coetzee, *Foe*. Ford. Babits Péter. Budapest: Art Nouveau, 2004. (John Maxwell Coetzee, *Foe*. London: Penguin Books, 1987.) A *Foe* narrátora, Susan Barton egy kalandornő, előképe Defoe *Roxana* és *Moll Flanders* című regényében keresendő. Elveszett lánya keresése során hajótörést szenved, és egy szigetre kerül, Crusó és Péntek szigetére, ahol egy ideig békésen éldegélnek hármasan. A *Foe* Crusója élesen különbözik Defoe Robinsonjától: nem akar emlékezni, nem akar mesélni, nem tér meg Istenhez, sőt, az sem célja, hogy megmeneküljön. „Alsunk, eszünk, élünk. Nincs szükségünk semmire” (48) – ahogy mondja. Péntek Crusó rabszolgája, ám a *Robinson Crusoe* Péntekével ellentétben, ő nem tud beszélni, mert kivágták a nyelvét. Míg tehát Robinson angolul tanítja az ő Péntekjét felülírva, és kitörölve saját, eredeti nyelvét vagy hangját, ennek a Pénteknek egyáltalán nincsen hangja. Amikor végül megmentik őket a szigetről, az Angliába vezető hajójút során Crusó meghal, így Péntekről ezentúl Susan Bartonnak kell gondoskodnia. Londonba érve Susan a hajóskapitány rábeszélésére elhatározza, hogy pénzszerzés céljából eladja történetüket *A női hajótörött* címmel. Felkeresi *Foe*-t, az író, akiről úgy hallotta, számos vallomást volt már alkalmá meghallgatni, és képes szavakba önteni a vele történeteket. Susan vallomásának „traumatikus magvát” Péntek nyelvének elvesztése képezi, azt állítja, hogy saját története végzetesen fel van függesztve, amíg nem ismeri meg Péntek titkát, amíg nem tudja meg, hogyan vesztette el Péntek a nyelvét. A regény második és harmadik része jórészt Susan az irányú kísérletét viszi színre, ahogyan megpróbálja megérteni a néma Pénteket, és kiszedni belőle, miképpen vesztette el a nyelvét. Azonban a megértés és a megtudás minden egyes kísérlete kudarcra van ítélve, csakúgy, mint Susannak a Péntekkel való kommunikációra tett gesztusai: hiába próbál Susan empatikusan azonosulni Péntekkel vagy Péntek általa rituálisnak értelmezett cselekedeteivel (vele együtt körbe forogni a mezőn, vagy Péntek egyszerű fuvaladallamát utánozni), egy tapodtat sem kerül közelebb a „másik” megértéséhez. Amikor pedig a regény végén *Foe*-val összefogva megpróbálják írni tanítani Pénteket, Péntek makacsul ellenáll, és kizárólag köröket rajzol a papírra. A regény zárófejezetét egy névtelen narrátor írja, aki Pénteket a tenger mélyén ábrázolja. A tenger ugyanis a narrátor szerint Péntek valódi otthona, mert itt, ahogy fogalmaz, „a testek saját maguk jelei” (240, a fordítás módosításával).

za ugyanis a bűnbeesés, a megvilágosodás és a megváltás sajátosan tizennyolcadik századi angol narratívájaként is értelmezhető, Moll Flanders története pedig nem más, mint ezen narratíva egy lehetséges ironikus olvasata. A *Foe* narrátora, Susan Barton Crusó helyébe lépve néhol Moll Flanders, néhol pedig Roxana alteregójának tűnik, ugyanakkor, akárcsak híres, kanonizált elődei, önéletrajzot és egyben vallomást ír („maga Mr. Foe, az író, aki sok *vallomást* hallott már”, 48, kiemelés tőlem): azt szeretné elmesélni Foe-nak, mi történt vele azon a szigeten, ahol Crusóval és Péntekkel találkozott.

Maga Coetzee a vallomásosság műfaja 20. századi elméleti megközelítéseinek sorát gyarapítva a regény megjelenését egy évvel megelőző esszéjében, a „Vallomás és Duplagondolatok” című 1985-ös írásban (Philippe Lejeune, Paul de Man és Jacques Derrida írásaira reflektálva) a vallomást az önéletrajz és egy lehetséges altípusának, a fiktív vallomást pedig Defoe jellegzetes regényformájának nevezi.¹² Coetzee szerint „a vallomás egy lépés az áthágás, vallomás, bűnhődés és feloldozás folyamatában. A feloldozás az epizód végét jelenti, a fejezet lezárulását, az emlék terhetől való megszabadulást” (194). A vallomást továbbá általában egy krízis generálja, amely a vallomástevőt *őszinteségre* sarkallja. A krízis maga egy olyan belső esemény, amely lehetetlenné teszi, hogy a vallomástevő továbbra is kényelmes tévhitekben éljen, becsapva önmagát. Olvasói szempontból a vallomás tétje nem is az igazsághoz való hűség, hanem az autenticitás: az olvasó azt kéri számon az elbeszélőn, hogy legyen tisztában minden egyes cselekedete, gondolata vagy érzése „vég-ső” mozgatórugójával. A műfaj éppen ezért azt a befogadói hozzáállást váltja ki, hogy a szöveg „mögött” egyre valódibb és valódibb igazságokat keressünk.¹³

A *Foe* ugyanakkor az „én” és a gyarmatosított „másik” viszonyának, valamint a „másik” megértésére tett kísérletek kudarcának színrevitelével az együttérzés lehetőségének sajátosan 18. századi kihívásaira is fókuszál. Vagyis 18. századi hypotextusán keresztül éppen azon fogalmak lehetőségfeltételeit vizsgálja, amelyeket a 20. századi elméletek lát-szólag *természetesnek* vesznek.¹⁴

Az együttérzés

A traumaelméletek és az ezek inspirálta posztkolonialista kritikák jórészt pszichológiai gyökereűek, vagyis a társadalmi felelősségre való képességet, az etikus magatartás magvát az emberi pszichéből eredeztetik. A traumaelmélet a veszteség felett érzett „természetes”, emberi mivoltunkból eredő fájdalomra és a fájdalommal való azonosulás szintén emberi mivoltunkból „természetesen” adódó képességére helyezi a hangsúlyt – ezek nélkül, lássuk be, a Freud inspirálta traumaelmélet egyszerűen talaját vesztené.¹⁵

Az együttérzés legátfogóbb 18. századi elmélete megalkotójának Adam Smitht tekintetjük, aki az érzelmeket, pontosabban az együttérzést tekinti az erkölcsös társadalmi lét alappilléreinek. Smith azonban nem amellett érvel, hogy az embernek kizárólag az érzelmeire kell hallgatnia, vagy azokra hallgat, amikor együtt érez. Műve éppen azért kiemelkedő, mert az együttérzés határait és lehetőségfeltételeit is vizsgálja.

¹² Coetzee, J. M., „Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”, *Comparative Literature* Vol. 37, No. 3 (Summer, 1985) 193-232.

¹³ Jó példa erre Paul de Man Rousseau-olvasata, amelyben a szerző kimutatja, hogy Rousseau *Vallomásainak* „valódi” motivációja tulajdonképpen az exhibicionizmus. (In: Paul de Man, „Mentegetőzések”, *Az olvasás allegóriái* (1979), Szeged, Iktus, 1999. Ford. Fogarasi György. 373-406)

¹⁴ Bár az elemzés középpontjában Coetzee regénye áll, az irodalomtörténeti hűség kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy Defoe *Robinson Crusoe*-ja 1719-ben, Adam Smith nagyhatású, *Az erkölcsi érzelmek elmélete* című műve viszont később, 1759-ben jelent meg.

¹⁵ Az emberi érzésekre helyezett hangsúlyt azon történelmi adottság is magyarázhatja, hogy számos filozófus és művész a bürokratikus, túlracionalizált birodalmi államgépezet monstrumma

Smith a következőképpen vezeti be *Az erkölcsi érzelmek elméletét*:

„Bármily önzőnek tételezzük is az embert, természetében nyilvánvalóan léteznek bizonyos princípiumok, amelyek mások boldogulásában őt érdekeltté, és azok boldogságát számára szükségessé teszik, noha mit sem nyer belőle, leszámítva látásának élvezetét (*except the pleasure of seeing it*). Ilyen jellegű a sajnálat vagy az együttérzés, az az érzelem, melyet mások nyomorúsága iránt érzünk, akár látjuk azt, akár arra kényszerülünk, hogy élénken átéljük” (423).¹⁶

Az együttérzés olyan egyetemes képességünk, amely szembe tud szegülni az önérdekkel. („legnagyobb gazember, a társadalmi törvények legmegátalkodottabb megszegője sincsen teljes híján” *Ibid.*) Az együttérzés ugyanakkor esztétikai tapasztalat is, hiszen Smith szerint alapvetően a másik boldogságának vagy nyomorúságának látványát élvezzük. De mit is jelent ez pontosan?

Smith mindvégig fenntartja, hogy kizárt, hogy pontosan ugyanazt érezzük, mint a másik. Az együttérzés során valójában nem a *másik* érzéseivel érzünk együtt, hanem elképzeljük, milyen érzések támadnának *bennünk*, ha a másik *helyzetében* lennénk.

„a szimpátia nem annyira a szenvedély, mint inkább azon helyzet látványából keletkezik, mely azt felkelti. Néha valaki más helyett érzünk olyan szenvedélyt, amire ő maga láthatóan teljesen képtelen; mert amikor behelyezzük magunkat az ő esetébe, ez a szenvedély a mi keblünkben keletkezik a képzelet révén, de nem az övében a valóságból eredően” (428).

A „képzelet” (!) tehát, amelynek „segítségével magunkat az ő helyzetébe helyezzük” (423), „csalóka” (477), hiszen az együttérzés során nem bújhatunk ki a bőrünkéből: „Látásodról az én látásom alapján ítélek, hallásodról az én hallásom alapján (...) megbántódásodról az én megbántódásom alapján, szeretetedről az én szeretetem alapján. Nincs és nem is lehet semmi más módon ítélni felőlük” (439).

Ugyanakkor ahhoz, hogy a másik helyzetébe (a magunk módján) bele tudjunk helyezkedni, szükséges, hogy az egy *történetbe* legyen belefoglalva:

„Általános sirámok, mik nem fejeznek ki mást, mint a szenvedő gyötrelmét, inkább kíváncsiságot hoznak létre, hogy helyzetébe behatoljunk, az iránta megnyilvánuló szimpátia bizonyos hajlandóságával együtt, mintsem bármiféle tényleges szimpátiát, ami különösebben érezhető lenne. Az első kérdés, amit felteszünk, így hangzik: mi történt veled? Amíg választ nem kapunk [...] együttérzésünk nem túlságosan számottevő” (427).

növekedését, és ezzel együtt az ember, vagyis a „másik” eltárgyiasítását, pusztá számmá redukálását okolja a Holokausztért vagy épp a gyarmatosítás során bekövetkező borzalmakért. Geoffrey Hartmann, aki az angol romantikának és a Holokauszt-irodalomnak egyaránt szakértője, gyakran utal rá, hogy elképzelhető valamiféle kapcsolat a 18. és a 20. század azon gondolkodói között, akik az együttérzésre való képességet teszik meg emberi mivoltunk alapkövévé. A racionalitással és az önzéssel is szembe szegülni képes erkölcsi érzéket azonban nem a romantikusok, hanem a 18. század morálfilozófusai tettek a társadalmi együttélés alapkövévé, hogy Adam Smith filozófiájában már maga az együttérzés váljon a társadalom összetartó erejévé és a civilizált társadalmi lét megteremtőjévé.

¹⁶ Adam Smith, *Az erkölcsi érzékek elmélete* (részletek), ford. Fehér Ferenc. *Brit moralisták a XVIII. században*, szerk. Márkus György. Gondolat, Bp. 1977. Az idézetek a továbbiakban innen származnak, kivéve, amelyek nem szerepelnek a válogatásban. Ez utóbbiakat saját fordításban közlöm. A felhasznált kiadás: Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, Prometheus Books, New York, 2000. 3. (Ezentúl: TMS)

Bár a látvány (*spectacle*), a teatralitás általánosságban nagy jelentőséggel bír Smith szimpátia-elméletében,¹⁷ hovatovább az együttérzés ideális alanyát Smith köztudottan pártatlan szemlélőnek (*impartial spectator*) hívja, *Az erkölcsi érzelmek elmélete* arra is rávilágít, hogy elbeszélés nélkül nincs együttérzés. A mű olyan példákkal van tele, amelyek egy-egy történetet mesélnek el: nem csak az irodalmi alkotásokra, a tragédiákra vagy „regényes históriákra” (425) tett utalás gyakori, de Smith egyre-másra arra szólít fel, hogy képzeljük el ezt vagy azt az eseménysort. Többek között a fiát gyászoló anya és a gyermekét nagy fájdalmak közt világra hozó nő példáját hozza fel annak illusztrálására, hogy történetük hallatán bárki képes hozzájuk hasonló fájdalmat érezni (TMS 465-466).

„Csak akkor érzékeljük világosan a cselekvő érzelmei és a sajátjaink egyezését vagy különbözőségét, esetleg hálát vagy neheztelést [...], ha egyéni példák vannak megadva. Amikor az erényt és a bűnt elvont vagy általános formában szemléljük, akkor azok a jellegzetességek, amelyek ezeket a lehetséges érzelmeket felkeltik, jórészt eltűnnek, és maguk az érzések kevésbé nyilvánvalóvá és nehezen elkülöníthetővé válnak” (TMS 270).

Együttérzés csak akkor jöhet létre, ha ismerjük a történetet, amelybe az egyedi eset beágyazódik. Amikor a kiváltó körülmények ismerete nélkül a pusztá fájdalmat látjuk, vagy annak pusztán testi megnyilvánulásait, akkor nem tudunk együtt érezni a szenvedővel. Egyrészt azért, mert az együttérzés a másik helyzetébe, a vele történetbe való behelyezkedésből fakad, másrészt pedig azért, és ez itt még fontosabb, mert a test, szűkebb értelemben pedig a fájdalom testi oldala Smithnél mintha ellentétben állna a narrációval, de legalábbis megakasztja az együttérzés azon folyamatát, amelyet az elbeszélés hivatott felkelteni:

„ha részvétünket fejezzük ki barátainknak az őket ért csapások felett, mily keveset érzünk ahhoz képest, amit ők éreznek? [...] miközben elbeszélésüket (*narration*) minden pillanatban megszakítják a szenvedély azon természetes kitörései, melyek gyakran mintha egész elfullasztanák őket annak kellős közepén; mily távol is állnak szívünk bágyadt érzelmei attól, hogy lépést tartsunk elragadtatásaikkal? [...] Még bensőnkben szemrehányást is tehetünk magunknak a fogékonyság (*sensibility*) hiánya miatt” (459).

Smith egy későbbi példában egyenesen azt állítja, hogy a mellettünk lévő társunk kínzó éhségével sokkal kevésbé tudunk együtt érezni, mint azzal az éhséggel, amelyről egy háborús beszámolóban vagy egy tengeri útleírásban *olvasunk* (TMS, 33). Itt már nem csupán arról van szó, hogy egy történet jobban felkelti együttérzésünket, mint a testi valóság, hanem arról is, hogy az (esztétikai) távolság hiánya szintén gátja lehet az együttérzésnek. A mások együttérzését felkelteni kívánó személy ezért jobban teszi, ha fájdalmának testi megnyilvánulásait elnyomja, ugyanakkor bepillantást enged helyzetébe, körülményeibe – elbeszéli az (élet)történetét.

Foe

Péntek meg van csonkítva: kivágták a nyelvét, ezért nem tud beszélni (és elmesélni a történetét), sőt, ahogy a regény egy későbbi pontján megtudjuk, feltehetőleg a péniszétől is megfosztották, vagyis kasztrált. Ő a Spivak-féle alárendelt (*subaltern*) példája, a nyelvtől

¹⁷ Lásd erről: David Marshall, „Adam Smith and the Theatricality of Moral Sentiments.” *Critical Inquiry*, 10 (1984).

és hatalomtól megfosztott, az abszolút másik. De együtt érezhetünk-e valakivel, akitől megcsonkítottsága folytán viszolygunk? A másikkal, akiben nem ismerjük fel a hozzánk hasonlót? Azzal, akinek nincs elbeszélése, csak teste?

„Azon kaptam magam, hogy megrezzenek, ha a közelemben kerül, és visszatartom a lélegzetem, hogy ne kelljen éreznem a *szagát*. A háta mögött eltörölgettem mindent, amihez csak *hozzáért*. Szégyenkeztem viselkedésem miatt, mégsem tudtam uralkodni érzéseimen” (Foe 35-36, kiemelés tőlem).

Nem természetes, hogy a másik fájdalomával együtt érzünk: Susannak racionális erőfeszítéseket kell tennie együtt érző képessége gyakorlása érdekében. Ha csak a természetes érzéseire hallgatna, szégyenkezve bár, de elfordulna a megcsonkított másiktól. Ugyanakkor Péntek maga a melankólia, s ez saját (feltételezett) együtt érző képessége működését is megakadályozza:

„Ha Péntek valaki más lett volna, alighanem azt kívánom, vegyen a karjaiba és ringasson el, mert életemben nem éreztem ilyen nyomorultul magam. Péntek azonban csak állt, olyan mereven, akár egy kőszobor. Nem kétlem, hogy Afrikában éppúgy dívik az emberi együttérzés, min nálunk, ám a Crusóval töltött sivár évek alatt Péntek a szíve mélyéig kővé dermedt, részvétlenné és fagyossá vált, akár egy magába húzódó állat” (105).

Miért és mitől ébred fel mégis Susan együtt érző képzelőereje? Péntek egy alkalommal virágszirmokat szór a tengerbe, amiből Susan először arra következtet, hogy áldozatot mutat be a hullámok isteneinek. Bár ezt a lehetséges értelmezést a regény egyetlen ponton sem támasztja alá, sőt, később ugyanezt Susan Péntek gyászának jeleként értelmezi, mégis ez az első olyan alkalom, amikor Péntek egy értelmesnek látszó, vagy legalábbis akként olvasható cselekedetet hajt végre. „Ez a szíromhintés volt az első jel, amely egyáltalán lélekre vagy szellemre utalt – nevezzük, ahogyan csak akarjuk –, amely ott lappangott az egykedvű és kellemetlen külső mögött” (48). Attól fogva, hogy Susan emberi lelket, vagyis pszichológiailag értelmezhető cselekedeteket képes tulajdonítani Pénteknek, a vele való (noha később illuzórikusnak bizonyuló) együttérzésre is képessé válik. Innentől kezdve önnön identitása, saját önképviselése is azon áll vagy bukik, hogy tanúságot tud tenni Péntek, a „másik” mellett, képviselni tudja-e őt valamiképpen. Vagyis képes-e Pénteket „olvasni”, és olvasatát a nyilvános térben is publikussá tenni:

„A szigeten készséggel elfogadtam a tényt, hogy sosem tudom meg, miként vesztette el Péntek a nyelvét. ... Csakhogy amit az élettől elfogadunk, nem mindig fogadjuk el a történelemtől. Ha elmondom a történetem, de hallgatok Péntek nyelvéről, akár olyan könyvet is kínálhatok eladásra, ahol a lapokat diszkrétan üresen hagyom. Igen ám, csak az egyetlen nyelv, amely regélhetne Péntek titkáról, éppen az elveszett nyelv!” (101, a fordítás módosításával)¹⁸

¹⁸ Susan (és Coetzee) narratív etikája egyaránt abba a 20. századi tradícióba illeszkedik, amelynek előzményeit többek között Walter Benjamin jól ismert történelemfilozófiai téziseiben találjuk: „Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is dokumentuma. És ahogy maguk a javak nem mentesek a barbárságtól, az áthagyományozás folyamata sem az, amelynek során egyik kézből a másikba kerülnek. A történelmi materialista ezért, ha lehet, inkább távol tartja magát az ilyesmitől. Az ő dolga az, hogy *szállirány ellen fésülje a történelmet*.” (kiemelés tőlem) (Walter Benjamin, „A történelem fogalmáról”, *Angelus Novus*, Helikon, 1980. 965.) Könnyű párhuzamot vonnunk Defoe *Robinsonja* és a benjamini kulturális javak kö-

Hogyan lehetne elbeszélhető a hangtalan másik traumája? Hogyan születhet meg egy *önvallomás*, amelynek lehetőségfeltétele az abszolút *másik* melletti tanúságtétel?

Gender szempontok – és a 18. század

Susan célja kezdetben nem a tanúságtétel, hanem az ennél jóval gyanúsabb anyagi haszon. Ahogy a hármukat megmentő hajóskapitány fogalmaz: „Az ilyen történetet papírra kell vetni, és el kell adni a könyvárusoknak. (...) Amennyire tudom, női honfitársaink közül még senki nem szenvedett hajótörést. Ez bizonyára érdekelni fogja az embereket” (60).

Miként azt a *Moll Flanders* is példázza, tizenennyolcadik századi egyedülálló, vagyontalan nőként Susan egyetlen esélye a túlélésre (a prostitúción, a lopáson és a házasságon kívül) az, ha sikerül áruba bocsátania történetét. Az írás azonban Susan számára nehézségekbe ütközik, hiszen osztály- és gender-meghatározottsága folytán nem lehet „író”. Megmenekülésük után ezért Foe-hoz (a szó angolul ellenséget jelent!), az ismert íróhoz fordul levélben, hogy írja meg helyette történetét:

„Adja vissza nekem az elveszett lényem (*substance*), Mr. Foe: ezért esdeklek. Mert bár a történetem az utolsó szóig igaz, nem érzékelteti az igazságot. [...] Hogy az igazság a maga teljességében megjelenjen, ahhoz kell egy csendes sarok és egy kényelmes szék, távol minden zavaró tényezőtől; egy ablak, amelyen át kikémlelhet a világba, s olyan mesterségbeli fortélyok, hogy hullámokat lásson, noha csak mezők fodrozódnak a szemei előtt; éreznie kell a trópusi napsütést a legnagyobb hidegben; birtokában kell lennie a szavaknak, hogy megragadja a képeket, mielőtt elillannának. Én egyikkel sem rendelkezem, ön minddel” (51-52, a fordítás módosításával).

Milyen képességekkel rendelkezik tehát a regényíró, amelyekkel Susan, a naplóíró nem? Az írónak elsősorban egy szobát és egy kényelmes széket kell birtokolnia (egy „saját szobát”, ahogy Virginia Woolf mondaná), vagyis olyan társadalmi és anyagi helyzetben kell lennie, amely megengedi, hogy az írást foglalkozásként űzhesse. Másodsorban egy ablakkal, amely elválasztja a külvilágtól, és lehetővé teszi a valóságtól való esztétikai távolság megtartását. Harmadrészt olyan mesterségbeli tudás birtokában kell lennie, amely képes megjeleníteni azt, ami nincs, vagy nincs ott: ezt a képességet a 19. századtól már képzeletlőerőnek fogják nevezni. Negyedrész pedig rendelkeznie kell szavakkal, amelyek az elképzelt látomást „megragadják”.

Bár a leírás azt sugallja, hogy Susan egy jellegzetesen 18. századi nézőpontból (mintegy a kultúra nyelvi fordulata előtti időkből) beszél – hiszen számára az írás a szavak képe, a szavak pedig az elmében lévő képeké –, hamarosan látni fogjuk, hogy nagyon is tisztában van a nyelv valóságformáló erejével, sőt, a legnagyobb nehézséget számára éppen az jelenti, hogy a nyelv referenciális funkciója megerősokolja a valóságot – Péntek „valóságát”.

De mit is ért Susan saját „lényén”, vagyis mi az az önmagasság, amelyet ő képtelen megjeleníteni? Hiszen itt valóban nem arról van szó, hogy Susan már eleve író (hiszen ír), vagy hogy a regény tulajdonképpen Susan íróvá válását viszi színre. Éppen ellenkezőleg: mintha Susan kizárólag azért tehetne tanúságot Péntek mellett, mert nem író (a szó 18. századi értelmében), és soha nem is válik azzá – szemben Robinssonal, aki Defoe regé-

zött. Ám Coetzee úgy ír ellentörténelmet, úgy alkotja meg az „elnyomottak” (Benjamin) történelmét, hogy az áthagyományozás folyamatát akasztja meg: éppen a kanonikus, a nyugat-európai (imperialista) kultúra és hagyomány részét képező *Robinson* ellentörténetét írja meg.

nyében egy egyes szám első személyű koherens és teleologikus elbeszélésben tárja elénk kalandjait.

„Kedves Mr. Foe!

Kezdem érteni, miért akarta annyira, hogy Crusónak muskétája legyen, és felhasználja azt a kannibálok ellen. Azt hittem, ez csupán annak a jele, hogy nincs tekintettel az igazságra. Elfeledtem, hogy ön író, aki mindenkinél jobban tudja, milyen sok szót lehet kiszipolyozni egy kannibálünnepből, és mily keveset egy asszonyból, aki elrejtőzik a szél elől. Hiszen minden csak a szavakon és a szavak számán múlik, nem igaz?” (141)

A 18. században az írókat annak alapján fizették, hogy milyen hosszú szöveget írtak, s ez jelentős mértékben hozzájárult a regény műfajának elterjedéséhez, valamint Defoe anyagi felemelkedéséhez is.¹⁹ Susan mégsem hosszú és izgalmas kalandregényeket akar írni, kiszipolyozva a szavakat a valóságból, ahogyan azt Foe szeretné, hanem makacsul kitarat az „igazság” mellett. Ellenáll a férfi író autoritásának, és ragaszkodik a saját nézőpontjához. Amikor ugyanis Foe arra biztatja, hogy a saját élettörténetét mesélje el (vagyis azt a történetet, amely Roxanáról és Moll Flandersről Defoe regényeiből felsejlik), ő életének kizárólag a szigeten történt eseményeire kíván szorítkozni. Tehát annak ellenére, hogy elveszett lényegét kéri vissza Foe-tól, mégsem hajlandó a narratív identitásnak azt a formáját magára erőltetni, amit a (férfi) irodalmi konvenció diktál:

„Mindezek [Susannak Crusó szigetére kerülése előtti életének epizódjai] egyetlen történetté állnak össze, amelyet nem kívánok megosztani önnel. (...) Inkább beszélek a szigetről, magamról, Crusóról és Péntekről, s hogy mi hárman mit csináltunk ott; mert szabad nő vagyok, akinek jogában áll a saját vágyai szerint elmesélni a történetét” (199, a fordítás módosításával).

Egy kizárólag gender központú értelmezés Susan Foe-hoz képest való alárendeltségére és a saját hang érvényesítésére tett kísérleteire helyezné a hangsúlyt. Susan ellenáll a hagyományos narratíváknak, és ezzel valóban szabadságát bizonyítja. Ő egy olyan nő, akinek vágyai vannak, és aki önnön vágyai szerint akar történetet mesélni.²⁰ Amit pedig az olvasó Foe-ként a kezében tart, az valóban Susan Foe-hoz írt levelei, nem pedig Foe „regénye”.

A gender kérdéskörét azonban nem csak bonyolítja, de felül is írja a posztkolonialista problematika.²¹ A női szubjektumnak ugyanis lehet hangja, és ezt érvényre is juttathatja, szemben a gyarmatosítással, aki a saját hang lehetőségétől is meg fosztva. Bár Susan ellenáll a reprezentációnak, nyelvi képességei révén mégis része vagy részévé válhat a reprezentációs rendszernek. Péntek azonban örök csöndre ítéltetett:

„Nyilvánvalóan ott hibázik, hogy képtelen különbséget tenni az én hallgatásom és egy olyan teremtmény hallgatása között, amilyen Péntek. Pénteknek nincs hatalma a szavak felett, ezért nem is védekezhet az ellen, hogy nap mint nap mások

¹⁹ Defoe-nak, a *Robinson Crusoe* a 412. publikált műve volt, és korában olyan népszerűsége tett szert, hogy szellemírókat (*ghostwriters*) kellett alkalmaznia, akik a keze alá dolgoztak.

²⁰ Ugyanakkor a testét is egyre inkább maga birtokolja: a regény utolsó előtti fejezetében Foe-val való együttléte során például jellemző módon a domináns pozíciót veszi fel.

²¹ A regény gender és posztkolonialista implikációjáról lásd még: Gayatri Chakravorty Spivak, „Theory in the Margin: Coetze’s *Foe* reading Defoe’s *Crusoe/Roxana*”, *Consequences of Theory: Selected Papers of the English Institute, 1987–88*, New Series, no. 14, szerk. Jonathan Arac and Barbara Johnson, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1991, 154-80.

óhajának megfelelően értelmezzék újra. Azt mondom, kannibál, és kannibállá változik; azt mondom, kertész, és kertész lesz. Melyik Péntek valódi énje? Ön azt feleli, se nem kannibál, se nem kertész, ezek pusztá nevek, nem érintik a lényegét, hiszen ő saját maga, Péntek nem más, mint Péntek. Pedig ez nem így van. Nem számít, Péntek minek tartja magát (tartja magát valakinek? – ugyan honnét tudhatnánk meg?), a világ számára akkor sem lesz más, csak akit csinállok belőle. Péntek hallgatása tehát a tehetetlenségé. Ő a némaság gyermeke, meg nem született gyermek, aki arra vár, hogy megszülessen, ami nem született meg. Mindeközben az én hallgatásom Bahiával és sok egyéb mással kapcsolatban választott és céltudatos: az én tulajdon hallgatásom” (184).

Péntek az, amivé a szavak teszik, amit a nyelv csinál belőle. Susané mégsem pusztán nyelvi probléma, hiszen a nyelvnek, saját marginalitása ellenére, igenis birtokában van, hanem tágabb értelemben vett politikai probléma: egyrészt önmagát kell képviselnie egy olyan szférában, ahol eddig nem volt vagy nem lehetett reprezentálva (az irodalom, és az ezzel szorosan együtt járó politika nyilvános terében), másrészt ugyanitt a „másikat” is képviselnie kell. Ez a „másik” teljességgel kívül esik mind a politikai, mind pedig a nyelvi reprezentáció rendszerén. Az pedig, hogy nem pusztán az önreprezentáció a tét, amelyet anyagi érdekek (vagy, ami a metakommentárt illeti, gender szempontok) vezérelnek, hanem Susan egyik legfontosabb feladatának éppen azt tekinti, hogy Péntek (vagyis a másik és a mások) nevében beszéljen, a nyilvános és ezért politikai térben mintegy az ő érdekeit képviselje, a regény tétjét a nyelvben megnyilvánuló vágy hatalma, a hatalom vágya, valamint a politikai képviselet lehetőségének kérdésköre felé tolja el.

A másik traumája – reprezentáció

De miért tartozik bele Susan történetébe Péntek nyelve elvesztésének története? Ha elfogadjuk, hogy Susan története, akárcsak Robinsoné, a vallomás, vagyis a gyónás hagyományába íródik bele, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy a vallomás (traumatikus) magva mindenképpen egy titok, egy eddig be nem vallott, el nem mesélt bűn. Márpedig Susan (és a fehér bőrű, dél-afrikai John Maxwell Coetzee talán közös) bűne és az ezt övező szégyen, ami alól a gyónás által feloldozást remélnek, az életben maradottak vagy éppen a félrenézők büntudatával hozható párhuzamba. Ha ugyanakkor azt az alternatívát is elfogadjuk, hogy Susant a saját marginális sorsából fakadó közösségvállalás etikája is hajtja – szemben (De)Foe-val, aki nyilvánvaló érzéketlenséget és érdektelenséget mutat a történet Péntekkel kapcsolatos szála iránt –, akkor még mindig ott marad a kérdés, hogyan lehetne „meghall(g)a(t)ni” a hangtalan másik traumáját, és hogyan lehetne elmesélhető, vagyis nyelvileg és politikailag képviselhető az a trauma, amely minden hasonlóság ellenére már mindig és eleve *abszolút* másik, és amely nem csak a narráció, de a nyelv terén is kívül esik?

A regény e kérdésekre két (sikertelen) megoldási javaslatot szolgál. Az egyiket nevezhetjük a *képviselet*, a másikat pedig az *együttérzés* próbájának.

A képviselet próbája annyit tesz, hogy Susan, a feminista diskurzus jóakarató ágenseként, kísérletet tesz rá, hogy hangot adjon a „másiknak”, aki sokkal hangtalanabb, mint ő maga.

A regény végén Foe-val együtt írni tanítja Pénteket, hogy némaságát megszólaltatva (216) képviselhesse önmagát – ha beszédben nem is, írásban legalább elmondhassa történetét. Péntek azonban minden tanítási kísérletnek ellenáll, mintegy leleplezve a másik megszólaltatása iránti vágyban rejlő erőszakot. Pusztá köröket (Susan értelmezésében: „o betűket”) rajzol a papírra, amely éppen úgy jelentheti a semmit, a hiányt, mint a tel-

jességet. Bár Foe az „o” betűt Pénteknek a szimbolikus rendbe való betagozódása és a narratív identitás megszerzése felé tett első lépéseként értelmezi („majd az 'a'-t is megtanulja, 233), nincs „majd”, és nem tudjuk meg, jelent-e valamit ez az „o”, hogy van-e egyáltalán valami, amit Péntek saját maga számára *jelent*. Péntek traumájának abszolút alteritása az a dolog, vagy idegen test, amely nem reprezentálható – a „saját” nyelvi terében nem megjeleníthető. Adam Smith együttérzés-elméletét tekintetbe véve mindez azt is jelzi, hogy a potenciális 18. századi olvasónak nem lesz alkalma Péntekkel együtt érezni, hiszen történet hiányában aligha működhet az együttérzés. Márpedig aki kívül reked az együttérzés esztétikai rendszerén, az azon (Smith-féle) társadalom reprezentációs rendszerén is kívül reked, amelynek az együttérzés az egyik legfontosabb tartópilére (TMS, 125).

A másik beszédre bírásának vágyában ugyanakkor (tudattalan) erőszak rejlik: ez az erőszak a humanizmus illúziójából születik, s szemben áll a rabszolgatartó Crusóéval, aki tudatosan követ el erőszakot Pénteken, ám némaságát tiszteletben tartva mégsem próbálja meg saját reprezentációs rendszerébe olvasztani.

„Azt gondoltam, csak azért beszélek ennyit Péntekhez, hogy tanításom által kiemeljem a sötétségből és a némaságból. De vajon igaz ez? Néha elhagy a jóakarát és csak arra használom a szavakat, hogy alávessem őt az akaratomnak. Ilyenkor értem meg, hogy Crusó miért nem akarta megzavarni némaságát. Vagy ha úgy tetszik, értem, miért akarhat valaki rabszolgatartó lenni. Most kevesebbnek tart ezért a vallomásért?” (91, a fordítás módosításával)

Coetzee vallomásról szóló esszéje alapján tehát elmondható, hogy a Susan vallomása mögötti „igazság” az az erőszak lehet, amely jóindulatát, Péntek megmentésére tett kísérleteit „valójában” motiválja. Egy ilyen olvasat azt sugallná, hogy éppen a másik megértésére és az ő nyelvi és politikai reprezentációjára (képviselőtére) tett kísérletekben rejllő erőszak látszólagos ártatlansága teszi lehetetlenné a coetzee-i értelemben vett autentikus vallomástételt. Ám Coetzee regénye, amely Susan Foe-nak írt leveleit mindvégig idézőjelek között jeleníti meg, éppen azáltal tesz tanúságot a trauma mellett, hogy egyaránt színre viszi a reprezentáció vágyában rejllő erőszakot és a vágy kielégítésének kudarcait.

A „másiknak” a „sajátba” való beleolvasztásánál kevésbé erőszakosnak hatnak Susan azon kísérletei, hogy ő maga azonosuljon Péntekkel, vagyis a „sajátot” a „másikba” olvassza. Ezek nevezhetők az együttérzés próbáinak, hiszen Susan önmagát Péntek helyébe próbálja képzelni. Nyelv hiányában eleinte „rituálékon” keresztül igyekszik valamiféle dialógust kialakítani vele: együtt „zenél” Péntekkel, amikor az egy „dallamot” játszik a furulyán: „Amíg Péntek és én összhangban játszunk, talán nincs is szükségünk nyelvre” (145). Ám csalódottan tapasztalnia kell, hogy a két dallam együttesen kuszává és fűlértővé válik, és végül már abban sem biztos, Péntek bármit is hall a furulyaszózból. A zene tehát ugyanúgy nem bizonyul útnak Péntekhez, mint a nyelv, sőt úgy tűnik, Péntek furulyázásának hangja nem jel, vagyis önmagán kívül semmiféle funkciója nincs, és nem is (nyugati értelemben vett) „művészet”. Susan arra is kísérletet tesz, hogy a médiumokat átugorva Péntek mintájára pörögni kezdjen a mezőn: ilyenkor eksztázist él át, ám ez az eksztázis, ez az önmagából való kilépés szintén nem Péntek megértéséhez vagy a vele való kommunikációhoz viszi közelebb. Elsősorban pillanatnyi menekülést jelent kiszolgáltatott helyzetéből, amely bár ráébreszti a liminális, vagyis a reprezentáció rendszerén egyszerre kívül és belül lévő küszöbhelyzete és Péntek gyökereshelyzete közötti hasonlóságra („tudtomon kívül cigánnyá változtam volna?”, 164 – kérdi Susan), a hasonlóság mégsem azonosság: az, ami Pénteket veszteségként sújtja (a megcsönkítottság, a pé-

nisz elvesztése), az Susan esetében pusztá hiány (i.e. a péniszé), amely nem azonos a veszteséggel.²² Vagyis annak ellenére, hogy a Péntek testével szemben érzett kezdeti undor után Susan végül eljut önnön testi mivoltának, nyelven túli létének megtapasztalásáig, és ezzel együtt a benne rejlő idegenhez, az együttérzés, az azonosulás vágya nem Péntekhez viszi közelebb, hanem önmagához, a benne rejlő másikhoz (vö. Kristeva). A „barbár”-ról alkotott sztereotípiák hamisnak, a tánc és a zene közösségteremtő erejébe, kommunikációs értékébe vetett hit illúzióknak bizonyul – legalábbis akkor biztosan, ha a gyarmatosító és a gyarmatosított közti megértést, vagy épp az „Igazságot” és a „Megbékélést” lenne hívatott szolgálni. Susan újabb kudarca tehát Péntek végtelen magányába és, következésképpen, tehetetlenségébe, kiszolgáltatottságába is bepillantást enged, miközben újra az én és a másik közti szakadék áthidalhatatlanságára figyelmeztet.

A regény ezért az együttérzés kritikáját is színre viszi: Susan tapasztalatai újra és újra azt mutatják meg, hogy az ismerős mégsem azonos, hogy a bennünk lévő idegenség valójában nem a *másik* idegensége, vagyis a másikkal való eggyé olvadás élménye csalóka. Susan tehát még az illuzórikus együttérzés megtapasztalásáig sem jut el, hiszen az abszolút másság, amely nem pusztán az elbeszélés hiánya, hanem bármiféle emberi hang hiánya is, ellehetetleníti ezt a tapasztalatot.²³ A *Foe* így azt sugallja, hogy kizárólag az együttérzés kudarcának és az elbeszélés hiányának megmutatásával utalhatunk a nyelvi és politikai képviselő szükségességére. A képviselő azonban nem lehet más, mint allegorikus: Péntek hiányzó hangját Susan úgy képviseli, hogy világossá válik, ez *nem* Péntek hangja.

A regény végén megjelenő ismeretlen, egyes szám harmadik személyű elbeszélő Pénteket a tenger fenekén ábrázolja, ahol „nincs helye a szavaknak. Minden szótagot, alighogy kibukik, elsodor és elnyel a víz. Itt a testek saját maguk jelei. Ez Péntek otthona.” (240, a fordítás módosításával.) A narrátor nem tesz erőszakot Pénteken, s így amellet foglalt állást, hogy a szinguláris test „otthona” a társadalmi és politikai téren kívül, az alatt vagy azon túl található. Vagyis bár igenis lehetséges Péntek másságát az irodalom immár kanonizált eszközeivel egy jelrendszeren túli materialitásként ábrázolni (a nyelv alkalmas annak reprezentálására, hogy valami ellenáll a reprezentációnak), ez a megjelenítés a po-

²² A hiány és a veszteség különbségéről lásd LaCapra idézett művét. LaCapra többek között amellett érvel, hogy különbséget kell tennünk strukturális és történelmi trauma között: az előbbi a hiány állapotához, az utóbbi egy veszteség eseményéhez köthető. LaCapra strukturális traumának nevezi például a metafizikai alapok vagy a társadalmi konszenzus hiányát, azt a feloldhatatlan létállapotot, amelyet például Samuel Beckett vagy Maurice Blanchot írásai jelenítenek meg. A hiány mint transz-historikus állapot nem esemény, és ezért nincs időbelisége, következésképpen narratívája sem lehet. Ezzel szemben a traumákra jellemző veszteség historikus, egy konkrét múltbeli eseményhez, például valaki(k)nek a halálához köthető. Ezért a veszteség egyrészt (elvileg) elbeszélhető, másrészt pedig a jelenben a jövőre való tekintettel (elvileg) feldolgozható. LaCapra szerint az egyik problémát például az jelentheti, ha a hiány és a veszteség között nem teszünk különbséget, vagyis a hiányt veszteségként, vagy a veszteséget hiányként gondoljuk el: ha például a hiányt egy, az *Aufhebung* értelemképző logikája szerint működő narratívába fordítjuk, vagy a veszteség szinguláris eseményét a hiány általánosságába olvastjuk, közhelyessé téve, vagyis elfelejtve a veszteség egyediségét.

²³ Robert Eaglestone a Holokauszt áldozataival való, az elbeszéléseken keresztül történő azonosulással kapcsolatban írja: „Ez az azonosulás megtörténik, bár ne történe meg! De mégis megtörténik az elbeszélésekkel és az olvasással kapcsolatos alapvető előfeltételezéseink miatt, és mert számítunk rá, hogy azonosulás történik, amikor prózai elbeszéléseket olvasunk.” (Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, Oxford, 2004. 23.) Ahogyan erre Eaglestone több ponton rámutat, bár a Holokausztról szóló tanúságtételek (*Holocaust testimonies*) óhatatlanul az olvasók/nézők azonosulását hívják elő, éppen abban különböznek a regényektől, hogy az azonosulást el is lehetetlenítik. A *Foe* című regény mégis a mindenkori másikkal való azonosulás *lehetetlenségét* viszi színre.

litikai szférában nem kell, hogy megoldást jelentsen. Ha tehát Coetzee-t nem akarjuk az-
zal vádolni, hogy egy olyan konzervatív romantikus ideológia képviselője, amely azt re-
méli, hogy a pusztán szépirodalmi szférában a politikai problémákra is megoldást lehet
találni, akkor a regény végszava arra enged következtetni, hogy az irodalmi reprezentá-
ció, ha másra nem is, de arra képes, hogy rámutasson önnön határaitra.

Mindezek tükrében Coetzee művét tekinthetjük egy etikai-politikai irányultságú
elemzés ellentmondásos tárgyának. Mint ismert, az etikai kritika egyik sokat bírált kép-
viselője, Martha Nussbaum éppen arra helyezi a hangsúlyt, hogy az irodalmi művek ol-
vasása, jelesül a szereplőkkel való együttérzés révén jobb emberekké, jobb állampolgá-
rokká válhatunk.²⁴ A mű azonban éppen az együttérzés határaitra irányítja rá a figyelmet,
minek következtében a Nussbaummal szemben Robert Eaglestone által megfogalmazott
kritika bizonyul helytállóknak: az irodalmi mű etikai ereje abban rejlik, hogy szembesít
minket a „másik” (és a szöveg) materialitásának megragadhatatlan és lezárhatatlan
mátságával.²⁵ Ez az alteritás összhangban áll a Lévinas (és Adorno) inspirálta irodalom-
kritika reprezentáció-ellenességével is: Susan látszólag a másik traumája által trauma-
tizált etikai szubjektum, aki megpróbálja feldolgozni, meggyászolni Péntek veszteségét.
Ez a kísérlet azonban kudarcba fullad: a hagyományos értelemben vett narratív identitás-
tól megfosztva valami örökké intranszitiv írásban marad, lezáratlanul. Ez az írásmód a
másik traumája mellett tanúskodik, miközben jellemzően és felvállaltan női írásmód:

„Kezdetben azt gondoltam, elmesélem önnek a sziget történetét, és miután ezzel
végeztem, visszatérek előző életemhez. Csakhogy mostanára az egész életem tör-
ténetté vált, és semmi nem marad, ami a sajátom lenne. [...] Ki beszél engem? Én
is csak egy jelenés vagyok? Mely rendhez tartozom? És végül, ki maga?” (202-3, a
fordítás módosításával)

Susan a reprezentációs térben testetlenné válik, mintegy feloldódik benne (szemben Pén-
tekkal, aki mindvégig kívül marad rajta): az írás nem visszaadta „elveszett lényét”, ha-
nem éppen hogy elvette tőle. Pusztá írássá vált, a seb, a test kívül rekedt a reprezentáci-
ós rendszeren. Ám erre a hiányra az írás éppen a „másikra” irányuló örök vágy kudarca
és e vágyban rejlő erőszak színrevitelével képes rámutatni.

²⁴ Lásd pl.: Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Beacon
Press, Boston, 1995. Itt Nussbaum éppen Adam Smith szimpátia-elméletére támaszkodva érvel,
igencsak félreolvasva *Az erkölcsi érzelmek elmélete* szövegét.

²⁵ Robert Eaglestone, *Ethical Criticism, Reading after Levinas*, Edinburgh University Press, Edinburgh,
1997. Nussbaum másik jellegzetes kritikáját Susan Keene nyújtja, aki *Empathy and the Novel*
(Oxford University Press, Oxford, 2007) című művében rávilágít, hogy a regényszereplőkkel való
együttérzés korántsem tesz minket jobb emberekké. Ugyanis míg a fikciós térben lehetséges a fe-
lelősségvállalás nélküli azonosulás a szereplőkkel, az erre való képességnek a valóságban nincs
következménye, hiszen itt a „jószág” felelősségvállalást, vagyis tetteket is jelent.

A MŰVÉSZET SZABÁLYAI ÉS A SZENTLÉLEK KEGYELME

Szent Ambrus (megh. 397), Milánó jeles, retorikailag kiválóan képzett, görögös műveltségű püspöke egyik levelében meglepő irodalomelméleti tézist fogalmaz meg. „Többen tagadják”, írja, „hogya a mi szerzőink a művészet szabályai alapján írtak volna. Ez ellen mi sem tiltakozunk, hiszen nem a művészet, hanem a minden művészetet felülmúló kegyelem alapján írtak. Azt írták, amit a Lélek szólni adott nekik (vö. Csel 2,4). Akik azonban a művészetről írtak, az ő írásaikban találtak rá a művészetre, azok alapján szerkesztettek grammatikai és művészetelméleti könyveket.”¹

Különösnek tetsző érvelés! Ambrus nem tartja artisztikus szövegnek a Szentírás szövegét, ugyanakkor azt gondolja az artisztikus szövegekről, hogy a Szentírásból levezetett szabályok alapján készülnek. A Szentírás nem művészeti alkotás: nos, ez sokak számára nyilvánvaló. Szerzői ugyanis nem a művészet szabályai (*secundum artem*), hanem a Lélek kegyelme (*secundum gratiam*) alapján szerkesztették meg írott beszédeiket – nem kevesen ezzel is egyetértenek. A kérdés az, vajon komolyan gondolja-e Ambrus, hogy az irodalomelméleti munkák, grammatikák – *commenta artis et magisteria* – szerzői elméleti tanításait a Szentírásból szűrték le? Nyilvánvalóan nem kivételes esetekre céloz, nem csak pogány vagy csak keresztény grammatikusokra és rétorokra, hanem általános érvényű tételként fogalmazza meg azt a gondolatot, hogy az *ars scribendi* alapja a Szentlélek által ihletett *Scriptura sacra*.

A levél sajátos irodalomelméleti fejtegetésére elsőként Eduard Norden hívta fel a figyelmet,² majd Giuseppe Lazzati foglalkozott vele,³ legutóbb pedig a további szakirodalomra is utaló, igen alapos elemzését publikálta Adam Kamesar.⁴ Kamesar megállapításai, néhány részletkérdést nem számítva, meggyőzőek. A gondos elemzésekből kiderül, mit és hogyan változtat meg Ambrus a levélben kulcsszerepet játszó *akéda* történet (Teremtés könyve 22. fejezet) allegorizálásakor Alexandriai Philónhoz képest, akit szorosán, de nem szolgálai módon követ, s az is világos lesz, hogy a változtatások milyen teoretikus következményekkel járnak. Minthogy azonban Kamesar értelmezése elsősorban a Philón-Ambrus összehasonlításon alapul, a tanulmány nem ad választ arra az alapkérdésre, hogy valójában mit jelent Ambrus tézise, mely szerint az artisztikus írások a Szentírásból levezetett szabályok alapján készülnek. Amellett fogok érvelni, hogy a tézis voltképpen filozófiai természetű. Ambrus ugyanis világosan látta annak jelentőségét, hogy a szövegmagyarázat, az exegézis nem csupán a zsidóságnak és a kereszténységnek, hanem korának minden jelentős és nagy hatású filozófiai irányzatának alapvető tevékenysége. Ezért szükséges volt meghatározni, miben különbözik a Szentírás és annak exegézise a filozófiai szövegektől és azok exegézisétől.

¹ Ep. 55.[8] 1.

² *Die antike Kunstprosa*. Leipzig, 1898. II. 516-28

³ *Il valore letterario della esegesi ambrosiana*. Milan, 1960, 53-57.

⁴ „Ambrose, Philo, and the Presence of Art in the Bible.” *Journal of Early Christian Studies*, 9/1 (2001): 73-103.

A szöveg azonban több helyütt meglehetősen enigmatikus. Olvasója könnyen úgy érezheti magát, mint aki hirtelen beleszóppent egy hosszabb ideje tartó, izgalmas beszélgetésbe, és ezért nem minden utalást ért pontosan. A beszélgetés résztvevője Ambrus – most éppen nála van a szó –, Justus, aki már nem szólal meg, mert kérdéseit még érkezésünk előtt feltette, valamint Alexandriai Philón, akinek a neve nem hangzik el, gondolatait, sőt egyes mondatait azonban Ambrus alkalmanként beleszóvi előadásába.

A levél sokak szerint részét képezi annak a vitának, amelyben a görög és latin ékes-szólás állt szemben a görög és latin nyelvű Szentírás szegényesebb, gyakran homályos, hebraizmusokkal terhelt nyelvezetével.⁵ A kortárs Jeromos teatrális leírást ad egyik álmáról, amelyben Krisztus trónja elé vonszolva fenyítették meg, mert böjtölve is Cicerót és Plautust olvasott, s az ő írásművészetük fényében elborzadt a próféták pallérozatlan nyelvezete láttán.⁶ Nagyjából ugyanebben az időben történt, hogy amikor Ágoston először olvasta a Szentírást, méltatlannak tartotta Cicero ékes-szólásával egyáltalán összemérni is.⁷ Ambrus esetében azonban az esztétikainak látszó feszültség mögött más jelle-gű ellentét húzódik meg. A vita valójában nem irodalmi, hanem filozófiai természetű.

Az emberi bölcsesség szavait és a krisztusi örömhír hirdetésének Lélektől adott erejét elsőként Pál apostol állította szembe egymással: *Beszédem és igehirdetésem nem a bölcsesség meggyőző szavaiból állt, hanem a Lélek és az erő bizonyosságából, hogy hitetek ne emberek bölcsességén, hanem Isten erején nyugodjék* (1Kor 2,4-5). Erre hivatkozva Órigenész a Szentírás isteni eredete melletti érvnek tekintette, hogy a szent szerzők nem kiváló beszéd-készségükkel, dialektikai és rétorikai technikájukkal, szép stílusukkal, virtuóz szerkesztési módszereikkel győzték meg hallgatóságukat, hanem az általuk és bennük munkálkodó Lélek erejével.⁸ Ambrus egyetért ezzel, sőt egy lépéssel továbbmegy. Nem úgy gondolja megvédeni a Szentírást, ahogyan majd Ágoston, Cassiodorus és középkori követőik tettek, akik szorgosan összegyűjtötték az Írásokból a különféle trópusokat, beszédmódokat és rétorikai alakzatokat, igazolandó, hogy nyelvezetét tekintve a szöveg megfelel a klasz-szikus elvárásoknak, sőt felülmúlja a pogányok ékesszólását.⁹ Ambrus nem így jár el, ő elismeri, hogy a Szentírás nem művészi szöveg. Nem az, mert több annál, felülmúlja a művészet szabályai alapján szerkesztett munkákat. A Szentírás valójában minden artisztikus szöveg nem-artisztikus ősmintája. Az elméleti kézikönyvek szerzői, akik a művészi igényrel szerkesztett szövegek szabályrendszerét rögzítették, a Szentírásból merítették tanításait. Hogy pontosan megértsük a gondolatot, tudnunk kell, melyek a művészi szöveg kritériumai. A fenti idézet folytatásából kiderül:

„Nos, a művészetben elsősorban arra van szükség, hogy legyen *aition* [ok], *hülé* [anyag] és *apotelesma* [végeredmény]. Amikor tehát azt olvassuk a szent Izsákról, hogy így szól atyjához: *Íme a tűz és a fa, de hol van az áldozat?* (Ter 22,7), akkor hiányzik-e valami ezek közül? Aki ugyanis kérdez, annak kétségei vannak, a válaszoló pedig felel a kérdező-nek, és eloszlatja a kétséget. *Íme a tűz, vagyis az aition, és a fa, vagyis a hülé*, ami latinul *materia*, és mi más lenne a harmadik, mint az *apotelesma*? Amit a fiú kérdezett, ti., hogy *hol az áldozat*, atyja megválaszolta: *Isten gondoskodik majd áldozatról, fiam* (Ter 22,8).”¹⁰

⁵ Így gondolták a levél maurinus kiadói (PL 16. c. 912. jegyzetek), és a nyomukban szinte minden értelmező. Összefoglalását ld. Kamesar 2001, 73-74.

⁶ Ep. 22.30.

⁷ Conf. 3.5.9.

⁸ CCels. 1.62; Princ. 4.1.7.

⁹ Ágoston Doctr. 3.29 és 4.6-14; Cassiodorus Exp. Ps. Praefatio 15.

¹⁰ Ep. 55.[8] 1-2.

A három görög terminust és az érvelés alátámasztására felhozott szentírási példát megtaláljuk Philónnál.¹¹ A zsidó filozófus azért idézi fel az *akéda* párbeszédét, mert Ábrahám és Izsák annak az embernek a jelképe, aki keres és talál (szemben azzal, aki csak keres, de nem talál; aki nem keres, és nem talál; és aki nem keres, de talál). Az *akédában* a tűz a megértés és érzékelés hatóókat jelöli, a fa az anyagát, a beteljesedés pedig az, amit Ter 22,8-ból a *Septuaginta* hebraizmusának megfelelően idéz: *Isten majd meglátja magának (ho theosz opszetai heautó)*, ti. „gondoskodik majd magának” jelentésben. Az értelmezés során ugyanis elhagyja a mondat második felét: „áldozati bárányról”, és így a vers egészen más jelentést kap, ami nagyjából így fordítható magyarra: „Isten önmaga által adja meg a látást.”¹² A harmadik elem, vagyis a végeredmény, az *apotelesma* mindig Isten műve.

A megismerés során az érteleme az ok, az érthető dolog az anyag, a végeredmény a megértés. A látás esetében a látóképesség az ok, a szín az anyag, a végeredmény a látás; az érzékelésben az érzékelő-képesség az ok, az érzékelhető dolog az anyag, de a beteljesülés az érzékelés. „Mindhárom sajátosan Isten műve.”¹³ Minthogy Philón a megértést és érzékelést tartja Isten bevégzett művének, nem a kos feláldozása lesz a történet végeredménye. A szabekfán fennakadt kos az ész (logosz) jelképezi, amely a bizonytalan dolgok esetében nyugodt marad, és felfüggeszti az ítéletalkotást. Ambrus burkoltan bírálja Philón értelmezésének ezt az elemét: „Szép, hogy azok is, akik Krisztus eljövételében nem hittek, meggyőzik önmagukat, hogy elismerjék, amit szerintük tagadni kellene. Azt mondják ugyanis, hogy a kos Isten Igéje (*verbum = logosz*), és mégsem hisznek a szenvedés misztériumában, noha ebben a misztériumban van Isten Igéje, akiben az áldozat beteljesedett.”¹⁴

A fontos különbség ellenére Ambrus irodalomelméleti megállapításai szorosan kapcsolódnak Philón platonikus ismeretelméletéhez. A püspök számára is alapvető jelentősége van annak a gondolatnak, hogy az értelmi és érzékszervi megismerés ajándékát, amelyeknek tárgyát, anyagát az értelemmel felfogható és érzékelhető dolgok jelentik, végső soron Isten adja az értelemnek és az érzékszerveknek. A megértés ezért a Szentírás szövegének esetében – ahol értelmi és érzékszervi megismerés egyszerre történik – szintén Isten műve, sőt maga Isten Igéje: „Az *apotelesma*, vagyis az értekezés (*disputatio*) végcélja és beteljesedése tehát Isten Igéje, amely kiárad az okosabbakra, és megerősíti azt, ami kétséges.”¹⁵ Ezen a ponton Ambrus ismét jelentősen eltér Philón felfogásától. Szerinte a megértés nem egyszerűen Isten ajándéka, hanem maga a *Logosz*, mégpedig az a *Logosz*, akit az áldozati kos jelképez. A *Logosz* nem az emberi ész, amint Philón értelmezte, hanem az emberekhez alászállt, isteni természetét elrejtő Ige. A Szentírás-értelmezés (*disputatio*) tehát Ambrus szerint a megtestesült, és értünk áldozatot bemutatott Igével való találkozásban teljesülhet be, a Szentírással kapcsolatos kétségek eloszlátása csakis Krisztus felől lehetséges. Ez azt is jelenti, hogy az őszövétségi könyvek valódi mélységükben nem érthetők meg a feláldozott kos, vagyis a kereszten függő Krisztus áldozata nélkül.

Alljunk meg itt egy pillanatra, és idézzük fel Ambrus gondolatmenetének kiindulópontját! Egy szöveg akkor artisttikus, ha eleget tesz három szempontnak: van oka, van

¹¹ *De fuga et inventione* 132-136. E forrásszövegre és a szoros szövegpárhuzamokra a maurinus kiadók felhívják a figyelmet jegyzeteikben, ld. *Patrologia latina* 16. 912-916.

¹² Vö. *uo.* 135. Tanulmánya első részében Kamesar (különösen 78-82.) alapos elemzést ad arról, ahogyan Philón sztoikus terminológiát alkalmazva, de a sztoikus ismeretelmélet determinisztikusságát elutasítva kialakítja azt az ismeretelméleti koncepciót, amely szerint az érteleme mint aktív ok és a megérthető dolog mint passzív ok önmagában még nem elegendő a megértés létrejöttéhez.

¹³ *De fuga* 135.

¹⁴ *Ep.* 55. [8.] 6.

¹⁵ *Uo.* 5.

anyaga és van végeredménye. Most már azt is tudjuk, hogy *apotelesmán*, végeredményen nem egy megvalósult alkotást, nem a művészileg megszerkesztett szöveget kell értenünk, hanem a megszerkesztett szöveg értelmének megragadását. Az ok-anyag-végeredmény hármasság ugyanakkor Ambrus tézise szerint a Szentírásból levezetett tanítás, azaz a Szentírás az eszményi mintája mindazon szövegnek, amelyet a művészet szabályai alapján írtak. Mi tehát az ok, az anyag és a végeredmény a Szentírást illetően?

Ó- és újszövetségi példákkal mutatja be Ambrus az értelem, a Szentírás és a Logosz kapcsolatát. Az első a manna példája, amelyet egyébként Philónnál is megtalálhatunk.¹⁶ A pusztában vándorló atyák a mannat látva nem tudták, mi az, de kérdezték, és megtanulták, hogy Isten Igéje, az égből hullatott kenyér, lelki táplálék (vö. Kiv 16,4). A Logosz mint manna egyrészt anyag, tudniillik a Szentírás szövege.¹⁷ Másrészt ok, mert alászállása által ő indítja az értelemet a keresésre. Végül ő maga a beteljesedés, hiszen biztos választ ad az értelmező kérdéseire.¹⁸

A második példa Mózes kérdés-felelet formájú beszélgetése Istennel. A küldetésével és alkalmasságával kapcsolatos kétségeit Isten válaszai eloszlatják, sőt megígéri a prófétának, hogy ő maga lesz vele (Kiv 3,11-14 és 4,1-17). Mózes jelképezi az értelemet, amely bizonytalan, gyenge, alkalmatlan, a Szentírásban mégis magával Istennel találkozik. „A kölcsönös kérdések és válaszok tehát magukban hordozzák a bölcsesség magvait és »tudományát« (*theória*). A »végeredmény« (*apotelesma*) azonban nagyszerű [*gratum*], mivel ezt mondja: *Én veled leszek* (Kiv 3,12).”¹⁹ E példa szerint az olvasó értelme az ok, a Szentírás szövege az anyag, a Logosz pedig a végeredmény.

A harmadik érv evangéliumi. Jézus szavaiban: *Kérjétek és kaptok, keressetek és találni fogtok, zörgessetek, és ajtót nyitnak nektek* (Mt 7,7) a kérés vonatkozik az okra, mert az értelem kér, a keresés az anyagra, hiszen értelemmel felfogható dolgokat keresünk, és végül a nyitott ajtó mögött álló Ige lesz a beteljesedés. Noha a megértés oka sajátosan az értelem, a keresés folyamatát Isten Igéjének benső figyelmeztetése indítja el a lélekben. Az Ige a szövegértés mozgatója, általa megy végbe, és őbenne teljesedik be, mert Isten Igéje ébreszt vágyat az értelemben a keresésre; ő az, akit az értelem a Szentírás szövegében keres; és Ő maga lesz az, akivel a megértésben egyesül. Ebben a példában tehát az ok-anyag-végeredmény hármasság két előző, látszólag különböző meghatározása összhangba kerül.

Az Ige egyetemes szerepét példázzák Izsák Jákobhoz intézett szavai, amelyek három szabályt foglalnak magukban. Ambrus a szabályok említésével nyilván alaptételre utal vissza, mely szerint az *ars* forrása a Szentírás, a „szabály” (*horosz*) megnevezést azonban sajátos értelemben használja. Korábbi érveivel összhangban az exegézis folyamatáról beszél, és nem egy artistikus szöveg megalkotásának mikéntjéről, ahogyan esetleg várnánk. Az első szabály az értelem feltűzelése a keresésre, a második maga a keresés folyamata, a harmadik pedig Isten megtalálása. „Az első szabály: *Menj, hozz nekem vadászsákmányodból, hogy egyek* (Ter 27,25). Buzdításának tűzével felserkenti és feltűzeli elméjét, hogy cselekedjék és keressen. A második szabály: *Hogy találtad ezt ilyen gyorsan?* (Ter 27,20) Ez a szabály kérdés formájú, a harmadik pedig a rá adott válaszban van: *Az Úr a te Istened adta a kezembe* (uo.). Az *apotelesma* Isten, aki bevégez és befejez mindent, akiben nem kell kételkednünk.”²⁰ Nincs bizonyosság, amíg nincsen megértés. Az Ige által feltűzelt értelem mindaddig bizonytalanul keres a homályos szövegben, amíg nem talál rá ar-

¹⁶ *De fuga* 137-139.

¹⁷ Ezzel szorososan összefügg a manna eukharisztikus értelmezése, amint az az *Ep.* 54-ben világos. Az *Ep.* 55-ben azonban ez a jelentésréteg rejtve marad.

¹⁸ *Uo.* 7.

¹⁹ *Uo.* 9.

²⁰ *Uo.* 12.

ra, ami bizonyos, vagyis, ami biztosan van. Ez maga Isten, akinek a valódi neve *esse semper*, az örök Van, és Isten Igéje, Krisztus, *akiben nem volt igen és nem, hanem csak van volt benne – sed est in illo fuit* (2Kor 1,19).²¹

A levél utolsó példáját spontaneitás-érvnek nevezhetjük. Az értelem tevékenysége párhuzamot mutat a természeti dolgok működésével. Ahogyan a mag kifejlődik és beérik az aratásra, úgy az értelemben lévő logosz-csira a keresés során megéri a Logosszal való találkozásra. „*Ha nem vettek, nem arattok* (Lev 25,11). Bár a művelés hozza elő a magokat, mégis, a természet végzi el bennük egyfajta önkéntelen hajlam által azt, hogy kikeljenek.”²² Isten a természet alkotója, ő adja a növekedést – Ambrus ennek alátámasztására idézi az 1Kor 3,6-7 szakaszt –, az emberi tevékenység, az ültetés és öntözés önmagában, isteni segítség nélkül nem hozhat eredményt. Isten az ember szellemébe helyezi el ajándékát, a szívébe veti el a magvakat, és arra figyelmezteti, hogy sarjassza ki, hozza működésbe azokat, tevékenysége eredményes legyen. Természet és kegyelem között nincsen éles különbség, a tanulás és megértés egyszerre természetes és kegyelmi folyamat. Az emberi természet mélyén e természet Alkotójának ajándékai rejlenek. Elősegítik a növekedést, „amelynek beteljesülését és befejezését Isten, vagyis a Háromság legkiválóbb és isteni természete és lényege adja meg.”²³

Mindezek után talán meg tudjuk válaszolni a kérdést, miért nem tartja Ambrus művészi szövegnek a Szentírás szövegét, s ugyanakkor miért gondolja az artistikus szövegekről, hogy a Szentírásból levezetett szabályok alapján készülnek.

Az *ars scribendi* olyan emberi találmány, amely az írott szöveg megértésében teljeseedik be. Az *apotelesma* tehát nem egy írott szöveg létrehozása, nem olyasmi, amit a szerző önkifejezésének, önmegvalósításának, terápiájának vagy hasonlóknak nevezhetnénk, és nem is maga a kimunkált, létrehozott szöveg. A szöveg *telosza* nem lehet önmaga – ha így lenne, az egyenlő volna az érthetlenséggel. A szöveg célja az, hogy olvasója-hallgatója megértse. Ha az *ars* végeredménye *per definitionem* a szöveg logoszána megértése, akkor maga a művészi szöveg olyan sajátos anyag, *hülé*, amely a megértéshez juttathatja az értelmet. Az egész folyamat oka (*aition*) tehát az értelem, amely lényegénél fogva megértésre törekszik. Az értelem miatt jön létre minden írott szöveg, amely mint anyag segítséget nyújt számára azért, hogy felszítja és táplálja a megértés utáni vágyat, folyamatosan mozgásban tartja az értelmet. A végső cél azonban a vágy kielégítése a megértésben, amely az értelem számára gyönyörrel jár. Mít értünk meg tehát az exegezis során? Mi egyáltalán a megértés? A szöveg logoszána megragadása. Amit megértünk, az van, nem érthetünk meg olyasmit, ami nincs. A megértésben a befogadó értelme találkozik azzal a logosszal, ami van. Valamennyi artistikus szöveg logosza az egyetlen isteni Logoszból származik, mert Isten Igéjéből „mint örök és állandó forrásból fakad és folyik minden tanítás.”²⁴ (Talán nem fölösleges itt megemlíteni, hogy e művészetelmélet a szerzőnek láthatóan nem tulajdonít különösebb jelentőséget, ami magyarázatot adhat Ambrus azon szokására, hogy csak a legkritikább esetben nevezi meg az általa felhasznált szövegek szerzőit. Az igaz tanítások nem a szerzők, hanem az örök Ige sajátjai.)

A Szentírást minden egyéb szövegtől megkülönbözteti az, hogy oka, anyaga és végeredménye is maga az örökkévaló Logosz. Mivel a Logosz örök valóság, a Szentírás-exegezis, vagyis a keresés-találás folyamata az értelem visszatérése a valósághoz. A visszatérés „hajtóereje” az Atya Igéjével egyként Szentlélek, aki a megértésben „átárad” az értelmző elméjébe. A Szentírás megértése ezért éppen úgy a Szentháromság együttes

²¹ Uo. 8.

²² Uo. 13.

²³ Uo. 15.

²⁴ Uo. 6.

ajándéka, ahogyan az Ige megtestesülése is a Szentháromság személyeinek együttes tevékenysége volt. A Szentírás megértésekor bizonyos értelemben megismétlődik a Megtestesülés, hiszen az emberi értelemben a Szentlélek kegyelme folytán belép az Atya örök Igéje. Az értelem azt várja a szövegtől, hogy „áthassa őt az isteni jelenlét, és elnyerje az üdvösség igéjének kegyelmét” (*infusionem sibi divinae praesentia et gratiam verbi salutaris exoptet*, vö. *Isaac* 3.8). A Szentírás exegézisének *apotelesmájában* ez az áthatás ténylegesen megvalósul, amikor Isten Igéje beárad az olvasó értelmébe (*Verbum ergo Dei apotelesma est, id est definitio et consummatio disputationis, quod infunditur prudentioribus et dubia confirmat. Ep. 55 [8], 5.*).

Hogy ez az áthatás, beáradás és megértésben megvalósuló egyesülés miként történik, azt Ambrus egy másik művében az Énekek éneke szerelmi jelképrendszere segítségével érzékelteti. A Szentírást olvasó ember az istenismeret világosságára, vagyis az Ige csókja-ira vágyakozik. A csókban az értelem az Igével egyesül, miközben átárad belé az Ige Lehelete, a Szentlélek, amely Szépsége, Kegyelme (*gratia*) folytán a megértés gyönyörével ajándékozza meg az embert:

„Az Ige csókja ugyanis a szent ismeret világossága; mert akkor csókol meg bennünket Isten, az Ige, amikor szívünket és az ember vezérlő képességét az istenismeret Lelkével (*spiritus*) megvilágosítja. A szeretet jegyességi foglалójával megajándékozott lélek ezért örvendezik, és ujjongva mondja: Kinyitottam a számat, és Lélegzetet (*spiritus*) vettem (Zsolt 119 [118], 131). A csókban a szerelmesek egymáshoz kapcsolódnak, s mintegy birtokba veszik a benső szépség (*gratia*) édességét. A lélek olyan csókban forr össze Istennel, az Igével, amelyben átárad belé a csókoló Lelke, hasonlóan ahhoz, ahogyan a csókolózók sem elégszenek meg egymás ajkainak megízlelésével, hanem szinte egymásba árasztják (*infundere*) a lélegzetüket (*spiritus*).”²⁵

A Szentírás azért mintája a művészi szövegeknek, mert minden szövegértelmezés, amely végső soron a Logosszal való találkozást ígéri, a Szentírás-exegézis utánzása, művészi technikái pedig a Szentlélek dinamikus működésének hiányát kívánják helyettesíteni. Az előbbiben az isteni *gratia* működik, az utóbbiakban az emberi *ars* helyesen alkalmazott szabályai, amelyek az előbbinek csak halvány másai. Ambrus logikáját követve azt mondhatjuk: amit Pál apostol a *bölcsesség meggyőző szavainak* nevez (1Kor 2,4), az olyan artistikus szöveg, amelynek oka az emberi értelem, anyaga maga az írott szöveg, amely nyelvi, stilisztikai, esztétikai eszközök segítségével kívánja az értelmet eljuttatni a végeredményhez, a megértéshez, a Logosz megragadásához. Ambrusi mércével mérve azonban az efféle szövegek köre meglehetősen szűk, voltaképpen csak a filozófiai-dialektikai szövegeket sorolhatjuk ide, amelyek az értelemnek az igazság és a Logosz megismerését ígérik.

Ambrus számára Philón ismeretelmélete fontos kiindulópont, ámde valójában Szent Pál és Órigenész tanítványának bizonyul. Eszében sincs arról győzködni Justust, levelének címzettjét, hogy a Szentírás művészien szerkesztett szöveg. A Szentírásnak, hogy úgy mondjam, nincs szüksége arra, hogy művészi legyen, mert messzemenően képes megvalósítani azt, amit más szövegek művészi eszközökkel szeretnének elérni, hiszen beteljesíti az értelem törekvését a megértésre, mulandó emberi igék által elvezet az örök isteni Igéhez. Ambrus világosan látta a pogány filozófia és a keresztény teológia tanítási módszerének és céljának azonosságát, amennyiben írott szövegek exegézisével fejtik ki tanikat, hogy olvasóikat elvezessék az isteni szemléléséhez. Következésképpen azt is tudta, hogy a keresztény exegézis, s így saját exegetikai és lelkipásztori tevékenysége, egyálta-

²⁵ *De Isaac et anima* 3.8.

lán nem különbözött attól, amit a korban filozófiának tartottak, hiszen a filozófia célja és betetőzése a teológia. Éppen ezért ragaszkodnia kellett ahhoz, hogy a Szentírás minden tekintetben felülmúlja a filozófiai szövegeket, a Bölcsesség ugyanis felülmúlja a bölcselést. Ambrus a levélben nem vállalkozik arra, hogy tézisért igazolja, egyszerűen leszögezi, hogy az artistikus – értelmezésben: bölcséleti – írások a Szentírást utánozzák, éppen úgy, ahogyan, mint számos helyen megemlíti, a bölcselők legjobb gondolatainak is a Szentírás a forrása.

A fordítást megelőző tanulmány a Kairosz Kiadónál hamarosan megjelenő Érintés című könyv részlete.

SZENT AMBRUS LEVELE JUSTUSNAK²⁶

1. Többen tagadják, hogy a mi szerzőink a művészet szabályai alapján írtak volna. Ez ellen mi sem tiltakozunk, hiszen nem a művészet, hanem a minden művészetet felülmúló kegyelem alapján írtak. Azt írták, amit a Lélek szólni adott nekik (vö. Csel 2,4). Akik azonban a művészetéről írtak, az ő írásaikban találtak rá a művészetre, azok alapján szerkesztettek grammatikai és művészetelméleti könyveket.

2. Nos, a művészetben elsősorban arra van szükség, hogy legyen *aition* [ok], *hiülé* [anyag] és *apotelesma* [végeredmény]. Amikor tehát azt olvassuk a szent Izsákról, hogy így szól atyjához: *Íme a tűz és a fa, de hol van az áldozat?* (Ter 22,7), akkor hiányzik-e valami ezek közül? Aki ugyanis kérdez, annak kétségei vannak, a válaszoló pedig felel a kérdezőnek, és eloszlatja a kétséget. *Íme a tűz, vagyis az aition, és a fa, vagyis a hiülé, ami latínul materia, és mi más lenne a harmadik, mint az apotelesma?* Amit a fiú kérdezett, ti., hogy *hol az áldozat*, atyja megválaszolta: *Isten gondoskodik majd áldozatról, fiam* (Ter 22,8).

3. Elemezzük kicsit a misztériumot! Isten megmutatja a szarvánál fennakadt kost (Ter 22,13). A kos a nyugalommal, mérséklettel és béketűréssel teljes Ige. Ez világossá teszi, hogy jó áldozat a bölcsesség és az érdemszerzés és kiengesztelés értelmének okos megismerése. Ezért mondja a Próféta is: *Áldozátok az igazságosság áldozatát* (Zsolt 4,6). Az igazságosságnak tehát éppen úgy van áldozata, mint a bölcsességnek.

4. Íme tehát az értelem – meleg és izzó, mint a tűz –, amely tevékenykedik. Íme, itt vannak az értelemmel felfogható dolgok, vagyis az anyag. Hol a harmadik, a megértés? Itt a szín, hol a látás? Íme az érzékelhető dolgok, hol van az érzékelés? Nem mindenki látja ugyanis az anyagot, ezért Isten megadja a megértés, az érzékelés és a látás ajándékát.

5. Az *apotelesma*, vagyis az értekezés végcélja és beteljesedése tehát Isten Igéje, amely kiárad az okosabbakra, és megerősíti azt, ami kétséges. Szép, hogy azok is, akik Krisztus eljövételében nem hittek, meggyőzik önmagukat, hogy elismerjék, amit szerintük tagadni kellene. Azt mondják ugyanis, hogy a kos Isten Igéje, és mégsem hisznek a szenvedés misztériumában, noha ebben a misztériumban van Isten Igéje, akiben az áldozat beteljesedett.

6. Először tehát gyűjtsük meg magunkban az értelem tűzét, hogy tevékenykedjék bennünk, keressük meg az alapul szolgáló anyagot – hogy mi az, ami táplálja a lelket –, mintegy a sötétségben kutassuk fel! Az ősatyák sem tudták, micsoda a manna: akkor találták meg, mondja az Írás (Kiv 16,15-16), amikor megtanulták, hogy a manna maga Isten szája és Igéje, ahonnan mint örök és állandó forrásból fakad és folyik minden tanítás.

²⁶ Korábbi kiadások számozása szerint a 8., M. Zelzer kiadása alapján az 55. levél. A fordítás Zelzer kritikai szövegkiadás alapján készült: *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* vol. 82.2 Bécs, 1990.

7. Ez a beszélő által megszemélyesített mennyei táplálék: *Íme, én majd kenyeret hullatok nektek az égből* (Kiv 16,4). Tehát „ok” (*aition*), amennyiben Isten tevékenykedik, aki a bölcsesség harmatával (Kiv 16,13) öntözi az értelmeket. „Anyag” (*hülé*), mert amikor a lelkek meglátják és megízlelik, élvezik, és azt kérdezzétek, hogy honnan van ez a fénynél ragyogóbb, méznél édesebb (vö. Péld 16,24). Választ kapnak az Írás folytatásából: *Ez az a kenyér, amelyet az Úr eledelül adott nektek* (Kiv 16,15). Ez Isten Igéje, amelyről Isten gondoskodott, amelyet ő rendelt, hogy az okosabbak lelke ezzel táplálkozzék, és élvezze, s amely fehér és édes (Kiv 16,31), mert az igazság ragyogásával megvilágítja, és az erények édességével kényezteti a hallgatók lelkét.

8. A próféta saját példájából tanulta meg, hogy mi az elvégzendő dolog „oka” (*aition*). Amikor ugyanis elküldetett az egyiptomi királyhoz, hogy megszabadítsa Isten népét, azt kérdezte: *Ki vagyok én, hogy odamenjek, és kivezesse a népet a király hatalma alól?* Az Úr azt válaszolta: *Én veled leszek* (Kiv 3,11-12). Újból kérdezősködött Mózes: *Mit mondjak neked, ha megkérdelek: Miféle Úr küldött téged, mi az ő neve?* Azt mondta az Úr: *Én vagyok, aki vagyok. Ezt mondd: Az Aki van, küldött engem* (Kiv 3,13-14). Ez Isten igazi neve: örök lét. Az Apostol is ezért mondja Krisztusról: *Mert Isten Fia, Jézus Krisztus, akit köztetek hirdettünk, én, Szilvánusz és Timóteus, nem „van” és „nincs” volt, hanem „van” volt benne* (1Kor 1,19). Azt felelte Mózes: *Ha nem hinnének nekem, és nem engedelmeskednének a hívásomnak, azt állítva, hogy Isten nem jelent meg neked, akkor mit mondjak nekik?* (Kiv 4,1) Megadta neki, hogy csodajeleket vigyen végbe, hogy elhiggyék, az Úr küldte őt. Harmadszor azt mondta Mózes: *Nem vagyok méltó, a hangom gyönge, a beszédem lassú, hogyan hallgatna meg a fáraó?* (Kiv 4,10) Ezt a választ kapta: *Menj, én majd megnyitom az ajkad, megtanítalak, hogy mit kell szólnod!* (uo. 4,12)

9. A kölcsönös kérdések és válaszok tehát magukban hordozzák a bölcsesség magvait és „tudományát” (*theória*). A „végeredmény” (*apotelesma*) azonban nagyszerű [*gratum*], mivel ezt mondja: *Én veled leszek* (Kiv 3,12). Hogy tudd, a csoda a nem hívőknek, az ígéret pedig a hívőknek szól: bár megadta neki, hogy csodákat vigyen végbe, mégis, amikor újból kételkedett, azt válaszolja, amikor Mózes érdemei vagy szándékai gyengeségére hivatkozik: *Én majd megnyitom az ajkad, megtanítalak, hogy mit kell szólnod.* Az *apotelesma* tehát tökéletesen megmaradt.

10. Megtalálad ezt az Evangéliumban is: *Kérjétek és kapni fogtok, keressetek, és találtok, zörgessetek, és megnyitattik nektek* (Mt 7,7). Kérj az októl (*apo tou aitiou*), vagyis az alkotótól (*auctor*); keress: van anyagod, *hüléd*, az értelemmel megragadható dolgok, amelyek által keresel; zörgess, és megnyílik neked az Isten Ige. Ami kér, az értelem, amely tűzként munkálkodik az értelemmel felfogható dolgokban, ahol az értelem lángja úgy tevékenykedik, mint tűz a fában. Megnyílik számodra az Ige Isten, aki az *apotelesma*. Másutt is azt találjuk az Evangéliumban, hogy az Úr azt mondja: *Amikor pedig átadnak titeket, ne gondolkozzatok, hogy hogyan vagy mit beszéljétek. Mert megadatik nektek abban az órában, hogy mit mondjatok. Hiszen nem ti vagytok, akik beszéltek, hanem Atyátok Lelke az, aki beszél általatok* (Mt 10,19-20).

11. Ezt találod a Teremtés könyvében is, amikor Izsák megkérdezi: *Hogy találtad ezt ilyen hamar, fiam? Jákob azt válaszolta: Úgy, hogy az Úr, a te Istened a kezemre adta* (Ter 27,20). Az *apotelesma* az Úr. Aki az Úr által keres, talál. Ezért nem talált Lábán, aki nem az Úr által keresett, hiszen bálványokat keresett (Ter 31,33 kk).

12. Szépen betartotta azokat, amiket „szabályoknak” (*horoi*) neveznek. Az első szabály (*horosz*): *Menj, hozz nekem vadászszákmányodból, hogy egyek* (Ter 27,25). Buzdításának tűzével fölserkenti és feltüzeli értelmét, hogy munkálkodjék és keressen. A második szabály: *Hogy találtad ezt ilyen gyorsan?* (Ter 27,20) Ez a szabály kérdés formájú, a harmadik pedig a rá adott válaszban van: *Az Úr a te Istened adta a kezembe* (uo.). Az *apotelesma* Isten, aki bevégez és befejez mindent, akiben nem kell kételkednünk.

13. Van szabály a spontán dolgokra is. *Ha nem vettek, nem arattok* (Lev 25,11). Bár a művelés hozza elő a magokat, mégis, a természet végzi el bennük egyfajta önkéntelen hajlam által azt, hogy kikeljenek.

14. Ezért mondja az Apostol: *Én ültettem, Apollo öntözött, a növekedést azonban Isten adta. Így hát nem az számít, aki ültet, nem is az, aki öntöz, hanem Isten, aki a növekedést adja* (1Kor 3,6-7). A szellemedben ad neked Isten, a szívedben vet magot az Úr. Engedd, hogy ösztö-nözzön, engedd, hogy magot vessen, mert akkor arathatsz! Ha nem leszel bevetve, nem aratsz. Arra figyelmeztetnek, hogy vess; tanítás az, hogy ha nem vetettél, nem aratsz. A vég összhangban van a kezdettel: a kezdet a vetés, a vég az aratás.

15. Tanulj tőlem, mondja [a természet]. A természet segít annak, aki tanul. Isten a természet szerzője. Mivel az alapos tanulás természetes dolog, ezért Isten műve az is, hogy jól tanuljunk. A keményszívűek nem tanulnak. Természetes a növekedés, a természet pedig isteni ajándék kegyelmével rendelkezik. A bevégzést és beteljesítést Isten adja, vagyis az isteni Háromság magasztos természete és lényege. Üdv, és szeress minket, ahogyan teszed!

HEIDL GYÖRGY fordítása

A NOVELLÁBÓL REGÉNY LETT

Bagi Zsolt beszélgetése

Bagi Zsolt: Szeretettel köszöntök mindenkit, ezen a helyen és ebben a formában biztosan a Művészetek Háza egyik utolsó rendezvényén. Először is a Művészetek Házának szeretném megköszönni, hogy az utolsó pillanatban még beszélgetést rendezhettiünk Radnóti Sándorral, másodszer Radnóti Sándornak, hogy elfogadta meghívásunkat, nagy szeretettel üdvözljük a városban.

Az új könyvről szeretném beszélni, *Jöjj és láss! a címe, illetve van egy alcíme, ami fontos lehet: A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények. Aki nem olvasta, olvassa el, nagyon fontos munkáról van szó. Azt mondanám, hogy korszakos munkáról, de ez magyarázatra szorul. Van a magyar esztétikai gondolkodásnak egy olyan korszaka, amely elsősorban filozófiatörténettel, vagy esztétikatörténettel foglalkozott. Ez sokunkban hagyott hiányérzetet, az elméleti irányultság egyfajta eltűnésének érzését. Úgy gondolom, hogy ez az a könyv, amely pontot tesz a dolgok végére. Úgy látom, hogy ez egy történeti munka, nagyon gondos történeti munka, mindamellett elméleti esztétikai mű is, és abban legalább olyan jó, mint a történeti vonatkozásaiban.*

Arra szeretném először megkérni Radnóti Sándort, hogy röviden mondjon valamit a könyvről. Azért is fontos ez, mert nem tudom, hogy ki találkozott a kötettel, én nagyon sokáig kerestem, és Pécssett egyszerűen nem lehetett kapni. Talán ma már az utolsó létező pécsi könyvesboltban lehet. Szóval, ki is Winckelmann, ki volt ő a saját korában, ki ő számunkra?

Radnóti Sándor: Köszönöm szépen a laudációt, köszönöm a meghívást, azzal kezdeném, hogy könyvek néha úgy születnek, hogy az ember ezt a könyvet akarja írni, néha pedig úgy, hogy nem ezt a könyvet akarja írni. Thomas Mannról lehet tudni, hogy minden egyes regényét novellának képzelte el, novellát akart írni, és a novella kinötte magát. Én egy fejezetnek képzeltem el ezt a könyvet, mert egy múzeumfilozófiát akartam írni, és azt eldöntöttem, hogy annak az első fejezete Winckelmannról fog szólni. Winckelmann-nak ugyanis óriási irodalma van, mint az első művészettörténésznek, de én nem ebben az értelemben akartam foglalkozni vele.

Sokféleképpen lehet a művészettörténet történetéről, historiográfiájáról beszélni, egyfelől van, amikor azt mondjuk, hogy Vasari az első művészettörténész, aki életrajzok sorozatában dolgozta fel 300 év történetét, teleologikus módon, úgy, hogy Michelangelo felé vezetett minden út és minden nyíl, akik attól eltértek, mint tévutak vagy különutak mutatkoztak nála. Winckelmann alkotta meg viszont több mint háromszáz évvel később, a 18. század második felében, az antik művészettörténet első történeti feldolgozását, és innen számítjuk a művészettörténet tudományát. Ezzel nagyon sokan foglalkoztak.

Winckelmann mint művészettudós elavult, az ő meghatározásairól senki nem gondolja, hogy érvényesek lennének, ráadásul ez az elavulás elég hamar bekövetkezett. De más tekintetben, a művészet kultúrában betöltött helyének meghatározása tekintetében, nagyon fontos szerző a mai napig. Amivel én elkezdtem foglalkozni, az egy olyan dolog, amiről nem nagyon beszélnek, mert Winckelmann nem volt múzeumi ember. Én azonban

Jelen szöveg a 2011. április 4-én Pécssett rögzített beszélgetés szerkesztett változata.

úgy láttam, hogy minden a múzeumhoz vezet nála. A múzeumhoz – ehhez a 18. században meglehetősen új képződményhez –, amely nyilvánosan bemutatja az emberek számára a művészetet, és egyúttal meg is változtatja annak funkcióját. Az nagyon érdekes dolog, ahogy a képeket és más műveket, amelyek eredetileg egy meghatározott funkcióval rendelkeznek, egyszer csak megvásárolják, elviszik a múzeumba. Teszem azt a Sixtusi Madonna oltárkép, és mint ilyen az áhítat kiváltását célozza, illetve azt szolgálja. Megvásárolják, elviszik a templomból, megjelenik a Drezdai Királyi Gyűjteményben, és attól kezdve más funkciója van. A múzeumban megszűnnek a művek eredeti funkciói, és éppen ezért megjelennek a kifejezetten műalkotásra vonatkozó funkciói. Winckelmann is egész életében ezt a funkcióváltást hajtotta végre, tehát soha nem foglalkozott ő azzal, hogy a görög életben, a görög világban mi volt a funkciója azoknak a műveknek, amelyekről írt, hanem az ő elképzelt, utópisztikus görög világot állította szembe merceként a 18. század modernitásával. Éppen ezért nagyon szoros analógiát és nagyon szoros összefüggést láttam a múzeummal, a múzeum problémájával, a múzeumnak ezzel az említett jellegzetességével.

A terv tehát az volt, hogy írok egy múzeumról szóló művet, egy elméleti könyvet, amelynek az első fejezete Winckelmannról fog szólni. Két dolog történt: én a nyolcvanas években két témával foglalkoztam, az egyik a hamisítás volt, a másik pedig a múzeumfilozófia. Tisztán praktikus okokból döntöttem úgy, hogy a hamisítást írom meg először, az beláthatóbb volt, jobban áttekinthető, úgy éreztem, hogy arra készen állok. Meg is írtam azt a könyvet, csakhogy amíg írtam, a múzeumfilozófia hihetetlen divattá vált. És elkezdődött valami olyan multiplikálódása az erről szóló könyveknek, amely lassan áttekinthetlenné vált. Nem először fordult ez elő életemben. Mikor Walter Benjaminről írtam könyvet, akkor ez után nem sokkal Walter Benjaminsnak olyan *boomja* lett a világban, hogy az az ember, aki főművével – vagy egyik ifjúkori főművével – nem tudott magántanárságot szerezni egy német egyetemen, végtelen mennyiségű PhD-disszertáció, habilitációs tanulmány, s egyéb tudós feldolgozás témájává vált.

Mégis azt gondoltam, hogy nekivágok, és elkezdtem megírni a Winckelmann-fejezetemet. Csakhogy kinőtte a kereteit, és minden határon túl duzzadt és növekedett. És túl is lépett egy múzeumfilozófián. Persze nem állítom, hogy ez megvalósít egy múzeumfilozófiát, csak vannak benne múzeumfilozófiai ötletek, ezzel kapcsolatos elgondolások, amelyek szerintem rekonstruálhatók. Ugyanakkor sok más kérdés merült fel, amelyek viszont már azzal függnek szorosan össze (persze a múzeum keletkezése is ehhez kapcsolódik), hogy mit jelent a művészet a modern világban. A 18. századig nincs művészet, hanem művészetek vannak. Többes számban vannak, különböző szociológiai háttérű ténykedések, tevékenységek, tárgyalkotások, amelyeket különböző fogalmak alá rendelnek. Az egységes művészetfogalom a 18. század filozófiájának egyik nagy teljesítménye.

Winckelmann kizárólag a képzőművészettel foglalkozott, és nagyon keveset tudunk róla, hogy más művészetekhez mi volt a viszonya. Szerette az operát, de gyaníthatólag ezt a herélt énekesek miatt szerette annyira, szerette az irodalom bizonyos munkáit, a *Fanny Hillt* például szívesen olvasta, ez egy korabeli pornográf regény volt. Amit biztosan tudunk, az Homérosz. Homéroszt életében nyolcszor vagy kilencszer olvasta, újra és újra olvasta. Ez abban a tekintetben is érdekes, hogy a 18. század olvasástörténete hihetetlenül izgalmas. Akkor volt az „olvasásrobbanás” – ahogy ennek történészei beszélnek róla –, addig az emberek egy, vagy néhány könyvet olvastak sokszor, attól kezdve (mint most is, mi is), rengeteg könyvet olvasnak egyszer, és az nagyon ünnepi pillanat, amikor valamit újra előveszünk, nagyon kivételes helye van. Nos, Winckelmann Homéroszt még a régi módon olvasta és állandóan felhasználta, hiszen az összes antik művet homéroszi illusztrációként akarta felfogni. Ennek ellenére az ő képzőművészet-fogalma nagyon erősen ehhez a modern, egységes művészetfogalomhoz kapcsolódik, a művészet lényegét akarta meglátni a

görög szobrokban – mert lényegében csak görög szobrokról írt, ez volt az ő kütyüje. Azt lehet mondani, hogy mint egy homokórán, mindaz, ami eddig a művészetről való tudást jelentette, átment egy egész vékony kis csövön, és a másik oldalon valami más jött ki belőle. Egy egységbe rendezett művészetkép, a művészet lényegének megragadása.

BZs: *A kötet egy Paul Oskar Kristellerre való hivatkozással kezdődik, amely szerint sokan hivatkoznak Kristellernek arra a művére, amelyben bemutatja, hogy a művészet maga egy 18. századi kreálmány, konstrukció. Kristeller mindezt „szolid – főképp filológiai – eszközökkel” mutatja ki. Ez talán jelzésértékű? Az első oldalon olvassuk ezt, és mintha a könyvnek magának is hasonló szándéka lenne, erre utaltam az előbb: történeti eszközökkel nagyon komoly elméleti kérdéseket fejtegetni.*

Ez a boom, amiről beszéltél, a múzeum elméleteinek átláthatatlanná váló szaporodása, nagy részben egy olyan irányzathoz kötődik, a cultural studieshoz, amely általában véve azt esztétikát kezdte el felülvizsgálni. Amikor múzeumfilozófiáról beszélsz, akkor múzeumkultúráról is beszélsz, a kultúrának múzeumszerű szerveződéséről, amit azonosítasz valamilyen mértékben a modernitás kultúrájával. Márpedig ezt az alakzatot – a kultúrának a múzeumszerű formáját – a cultural studies darabjaira szedte, amikor támadást indított az esztétikai kultúra ellen.

Mit nyerünk azzal, ha egy esztéta teszi fel ugyanazt a kérdést, mit nyerünk azzal, hogyha másképpen fordulunk a problémához, mint a cultural studies tette, szóval mi az, amiben úgy látod, hogy a te nézőpontod más ezzel kapcsolatban, mint az olyan típusú kérdésfelvetések, amelyek magát az esztétikát kritizálják, tehát a művészet filozófiai fogalmát vagy a művészetfilozófiát?

RS.: Valójában itt két nagy kritika fogalmazódott meg az esztétika ellen, az egyik valóban a kultúrtudományok kritikája, amely bizonyos értelemben szociologizáló módon kritizálja az esztétikát, a másik pedig a hermeneutika kritikája. A hermeneutika a megértés tudománya, amely, ahogy ezt legnagyobb alakjánál, Gadamernél láthatjuk, nagyon erősen ellentétben áll az esztétikával, ott a kritika lényege az, hogy valami nagyon fontosat elvesztünk ezzel a valóban Kristeller nevéhez fűződő – Kristeller írta le, tehát az ő nevéhez fűződik – fordulattal, azzal a fordulattal, hogy a művészetekből művészet lett. Azt mondja Gadamer, hogy a művészet felhőjátékká vált az élet fölött. Addig a művészet az élet kérdéseire keresett és adott válaszokat, funkciója volt az életben és ezt a funkcióját elveszítette.

A cultural studies is ezt a funkciót akarja visszanyerni, meg akarja mutatni, hogy mégsem vészett el. Meg akarja mutatni ideológiai kritikai eszközökkel, bemutatja ugyanis azt, hogy öncsalás azt hinnie a művészetnek, hogy elveszítette e funkcióit; és bemutatja történeti eszközökkel is, hiszen azért nem szabad elfelejtenünk, hogy a 19. században örök és nagy harcai voltak a művészetnek – és már az egységes művészetnek – a tekintetben, hogy autonóm-e, független és önálló, szabad minden társadalmi küldetéstől, vagy éppen ellenkezőleg, elkötelezettnak kell lennie. A l'art pour l'art az egyik oldalon, a másik oldalon az elkötelezett művészet, ez állandó harca a 19. századnak és a 20. század első felének is. Arról sem szabad megfeledkezni, hogy a művészet fogalmának kialakulásával és a művészet autonómiájának megszületésével nem vészett el a művészet heteronómiája sem. Én mind a cultural studies, mind a hermeneutika kritikájával szemben ezt mint mozgásformát próbálok meg leírni. Leírom, mint egy kétpólusú teret, amiben az egyik pólus volna az autonóm művészet, a másik pólus pedig a heteronóm művészet. És azt gondolom, hogy ez volna a művészetnek, legalábbis hosszú időn keresztül ez volt a művészetnek a mozgásformája, ez az állandó ingamozgás, az elkötelezett, a társadalomnak, a morális kérdéseknek megfelelni akaró, és a – leegyszerűsítve – l'art pour l'artnak nevezhető irányzat között. Ezek nagyon részletezhetően finom harcok is lehetnek, hiszen újra és újra felmerül minden társadalmi elkötelezettség kívánalmával szemben a művészet szabadsága, és néha azok, akik elutasítják a társadalom parancsait, sokkal elkötelezettebb szabadságharcosok, mint azok, akik elfogadják.

BZs.: *Élő dolognak tekinted az esztétikai kultúrát, a múzeumi kultúrát, vagy pedig a posztmodern, a hermeneutika, a szociológiai irányzatok hatására elmúltnak? Vannak jelenbeli következményei is?*

RS.: Hát igen, ugye ez volna a tétje a dolognak. Én azt gondolom, hogy vannak, ugyanis közben történt valami. Ez is ingamozgásként fogható fel a modernitás történetében: a jövő-orientált és a múltra orientált áramlatok váltakozásai. Úgy tűnik, hogy a posztmodern sok tekintetben éppen a múltra orientálódást hozta meg, és ezzel bizonyos értelemben aktualizálta a múzeumi kultúrát. Aktualizálta magát a múzeumot. A múzeum – ideologikus (művészetvallási, nemzeti stb.) kezdetei után – attól kezdve vált újra fontossá tulajdonképpen. Ez az, ami a nyolcvanas években lejátszódott, és aminek én szenvedő tanúja voltam: hatalmasan megnövekedett ez az irodalom, éppen azért, mert fontos lett a múlt! Korábban, a nagy utópisztikus világnézetek uralma idején, az volt a jelző, hogy a múltat végképp eltöröljük. Ez egy nagyon mély jelentésű mondat. A múltat eltöröljük, megsemmisítjük, a halottakkal való szövetséget, amit Edmund Burke olyan fontosnak tartott, a nemzedékek szövetségét, amely a társadalmat kialakítja, tehát a halottak, a ma élők és a még meg nem születettek szövetségét: eltöröljük. Eltöröljük, és ezzel együtt hatalmas buborékká válik a jövő, és minden reményünket, minden vágyunkat és minden elképzelésünket ebbe tesszük be. A jövőbe, amely kínjainkat megszünteti, problémáinkat megoldja, és így tovább.

Utána jönnek csalódott korszakok – én azt hiszem, most ilyenben élünk, és nem látom egyelőre ennek a korszaknak a végét –, amelyben ez a jövő-buborék összetöpped, kicsivé válik. Vannak olyan történelemfilozófusok, akik a történelem végéről beszélnek, arról, hogy ez most már mindig így marad, ezzel szemben a múlt egy hatalmas buborékká válik, és a múltban keresünk magyarázatokat, értelmezéseket az életünkre, és fontossá válik az emlékezet, az emlékezetpolitika. Alapvető kategóriájává válik ennek a korszaknak két intézmény: az archívum és a múzeum. Ebben az értelemben, ebben a modernizált értelemben, tehát a múlt megnövekedett jelentőségének értelmében az esztétikai kultúrának a lehetőségét aktuálisnak tartom.

BZS.: *Igen, de mindeközben a muzeológiában is történt egy fordulat. Létrejöttek hangsúlyosan ahistorikus kiállítások, amit posztmodern muzeológiának neveznek. Ezek az autonóm kultúrával szemben, vagy a modern kultúrával szemben jöttek létre. Amik kiviszik az utcára a múzeumot, a kiállítás hagyományos elkülönült terét megpróbálják feloldani. Vagy, ahelyett, hogy egy történeti logikát követnének, egyszerűen asszociatívok. A hagyományos múzeumi kultúrát éppúgy válságba is sodorta a posztmodern. Amit a művészetben látunk, a művészet autonóm formáinak felbomlását, az a muzeológiában is megfigyelhető.*

RS.: Ezzel egyetértek, de erre vonatkozik a kétpólusú felfogás. Az autonómia és a heteronómia. Én nem az autonómia pártján állok, hanem azt gondolom, hogy az autonómia az egyik életfontosságú pólus. Tehát ez az ingamozgás, a két pozíció egymással való feleselése (ami persze nagyon sok pozícióvá oldódik fel) megszűnne, ha tisztán heteronómmá válna a művészet, leegyszerűsítve: tisztán alkalmazottá. Alkalmazzuk az élet kérdéseire, az élet feladataira, azokra a konkrét feladatokra, amelyek éppen elének kerülnek, de ha tisztán ezzel válna, és nem volna ott mindig a másik lehetséges pólus, akkor a kör bezárulna, nem tudnánk kívülről tekinteni magunkra, s ez értékvesztést, elszegényedést jelentene. Valóban leírható a múzeum is ebben az ingamozgásban. Hihetetlenül érdekes heteronóm muzeológiai kísérletek vannak, amelyek valóban a mindennapi élethez akarják közelíteni a múzeumot és a múzeumi kiállítást, de ugyanakkor ennek visszacsapásként megjelenik az olyan nagyszerű, tisztelettudó múzeum, mint amilyen az új berlini múzeum, ahol meg vagyok győződve, hogy azért teszik a képek alá egészen alacsonyra a feliratot, hogy minden kép előtt meghajoljunk, méghozzá mélyen.

BZS.: *Ahogy XIV. Lajos meghajol Bernini előtt... Még mindig hasonló témánál maradva: Dunát lehet rekeszteni az olyan típusú könyvekkel, amelyek a posztmodern mint neobarokkot tárgyalják. Van-e neoneo-, vagy posztneo-klasszicizmus? Arra gondolok, hogy a barokk – az én véleményem szerint is, a dunányi irodalomtól függetlenül is – nagyon sok ponton megfeleltethető a*

kortárs szcénának. Például az elkülönített művészeti ágak egymásbaoldása, a bel composto, amit Bernininél elemzel, az, hogy totális kiállításokban, vagy totális terekben gondolkodik a művészet. Az is kérdés, hogy ma még van-e olyan egységes művészet, mint amiről itt beszéltél, szóval mindezek a jelenségek, mintha egy kortárs barokk felé mutatnának, van-e válasza erre Winckelmanni klasszicizmusnak?

RS.: Winckelmann-nak semmire nincs válasza. Én itt egyetértek Goethével, aki azt mondta, hogy Winckelmann-tól nem tudunk tanulni, csak leszünk általa valakik. Hadd tegyek egy kis kitérőt, mielőtt a kérdésre válaszolnék. Ha végiggondolom a pályámat, valahogy én mindig olyanokról írtam, akiktől sarkosan különböztem. Pilinszkyról írtam könyvet, akit misztikus költőként ábrázoltam, miközben engem a misztika soha nem ragadott meg személyemben, noha a misztikus filozófiát nagyon érdekesnek tartottam, nagyon is foglalkoztam vele. Amikor költőkről vagy írókról írtam, alig volt olyan költő – mondjuk Petri György kivételével, de ő is csak politikai magatartásában –, akivel azonosulni tudtam volna. Még Benjamin is, akiről szintén írtam, még Benjamin is sok tekintetben idegen volt. Szóval ezt az idegenséget beleépítettem a munkáimba, és ha visszatekintek, magam is meglepődöm, mennyire nem írtam soha olyasvalakiról, akivel teljesen azonosulni tudtam volna, inkább olyanról, akivel messze nem tudok. Sok ellenézés van bennem Winckelmann-nal szemben is, és ez nem csak azért gyülemltet fel bennem, mert a hat évet, amíg vele foglalkoztam, kicsit túlzásnak éreztem már a végén.

Winckelmann a fősátánnak Berninit, a barokkot tartja. És ez beilleszthető abba a képbe, amelyről az előbb beszéltem, ugyanis a barokk nagyon erősen funkcionális művészet, a trón és az oltár művészete. Bernini – aki hihetetlen nagy mester – tökéletesen tisztában van ezzel, és ennek rendel alá mindent. Nem csak hatalmas szobrokhoz hozott létre, nem csak csodálatos épületeket alkotott, hanem még tűzijátékot is tervezett, a király vagy a pápa szórakoztatására. A pápai hatalom reprezentációja számított (erre vannak modern kutatások is, a pápai síremlékek alapján értelmezik a pápaság vizuális politikáját, ezek nagyon érdekes művek), és evidens, hogy Bernini ebben az értelemben maga volt a funkcionális művészet. Másrészt evidens az is, hogy a látszat művészetét teremtette meg. Hihetetlen erővel kereste az optikai hatásokat, a teatralitást, a szcenizálást, művei színpadiasságát; engem ez elragad, csodálatosnak és nagyszerűnek tartom. Winckelmann ezzel szemben gyűlölte és utálta, és ahogy mondtam, a nagy sátánnak tekintette, és felelőssége van abban – már csak ezt se bocsájtom meg neki –, hogy Berninit tulajdonképpen leírták négyszáz évre. Még Burckhardtnál is, a *Ciceronéban* – az itáliai művészetről írt nagyszerű könyvében – nagyon barátságtalan és nyers lapok szólnak Bernini trükkjeiről, Bernini színpadiasságáról, Bernini erotikájáról, arról, hogy az mégis gyalázat, hogy Pluto vaskos ujjai úgy nyomódnak be az általa elrabolt asszonynak, Proserpinának a combjába, hogy az már szinte pornográf képzeteket kelt. Ez a fajta nagyon elfogult és gyűlölködő kritika: ez Winckelmann, ennek Winckelmann a forrása. Ezért is éreztem szükségét a barokk-fejezet megírásának, noha persze Bernininek már régen nincsen szüksége rehabilitációra, hiszen elnyerte helyét a művészettörténetben, de hát én is meg akartam erősíteni – éppen Winckelmann-nal szemben –, hogy micsoda óriás és milyen fantasztikus nagy művész volt. Ami pedig az örök barokkot illeti, mert ugye erre vonatkozik a kérdésed, hogy akkor az örök klasszicizmussal szemben az örök barokk állna, ezt így gondolom, és nagyon sok mai művészen fedezem fel a barokk romantizált továbbélését. Nem a funkcionalitás értelmében, hanem a barokk nagyság, a barokk pátosz, elragadtatottság értelmében. Deleuze barokk-könyvében, *Le pli*, hogyan fordítják magyarrá, *A hajítás*?

BZS.: Redő.

RS.: *Redő*, igen. Tehát ebben a könyvében nagyon nagy örömmel láttam, és keblemet dagasztotta, hogy egy magyar névvel is találkoztam, Hantaï Simon nevével. Magam is megpróbálkoztam azzal, hogy Keserü Ilona művészetét így értelmezzem.

BZS.: Az egyik dolog, ami számomra a kötet erejét adja, az a történeti fogalmak elemzése. Történeti fogalmakon itt olyasmiket értek, mint az identifikáció, autopszia, autenticitás. Ezek azok a fogalmak, amelyekkel megpróbálok jellemezni ezt a bizonyos kultúrát, amely valamilyen módon Winckelmanntól származik, vagy nála legalábbis mindenképpen megalapozódik. Olvasatomban a könyv tulajdonképpen arról szól, hogy Winckelmann maga is egy barokk figura volt, maga is számtalan szállal kötődött a saját történeti korához, ahhoz a korhoz, amelyet elítélt. Az ízlése nagyban megfelel a kortársai ízlésének. Semmi újat nem mond. Nem annyira az nevezhető fordulópontnak, hogy mit gondol a műalkotásokról, nem annyira az, hogy mit gondol Berniniről, mert Berniniről elmondta korábban már előtte ezt sok mindenki más, a Bernini-kortárs klasszicizmus is elmondta. Az, amiben újat mond, azok a fogalmak. Ezeket implicit módon dolgozza ki, és te teszed explicitté őket.

Ezt a nehezen kezelhető problémát, a modernitást, vagy azt, amit múzeumi kultúrának nevezzel, te úgy közelíted meg, hogy megpróbálok a belső fogalmiságát feltárni, Winckelmannon keresztül. Azt mondom, hogy véletlenül született meg a könyv, nem ez volt a célod. Külön fejezetek tárgyalják ezeket a történeti fogalmakat. Amikor már láttad, hogy ez egy könyv lesz, szándékosan ilyen részeket határoztál meg, vagy ez is csak esetlegesség?

RS.: Nem, ez nem volt esetleges. Amikor kiderült, hogy húzik és húzik, és nem áll meg egy bármilyen értelemben vett normál fejezet terjedelménél, akkor el kellett kezdenem gondolkodni, hogy miképpen tagoljam, és ezt a tagolást valóban a fogalmak alá rendeltem. Van egy fejezetem, a bevezető fejezet, amely ezzel a bizonyos autonómia-heteronómia témával foglalkozik, van egy fejezetem, amely az identifikáció kérdését tárgyalja, tehát hogy hogyan öltöztek korábbi korszakok maszkjaiba, és hogyan identifikálódtak vele a 18. század emberei, illetve hogyan volt Winckelmann pogány, hogyan volt görög, hogyan lehetett görög, aztán egy újabb fejezet, az egyik döntő fejezet foglalkozik azzal, amit autopsziának nevezek, tehát a saját szemmel látással. Ez óriási fordulat Winckelmann-nál – néha nagyon kicsinyes, ahogy leleplezi a korábbi történetírókat, korábbi utazókat, hogy nem láttak eleget, nem voltak ott, ha ott voltak, rosszul figyelték meg –, az, hogy látni kell. Nem elég az, amit mondjuk Lessing lát, amikor különböző művészeti albumokból ismeri a klasszikus műveket, és nem jár Rómában, illetve csak azután jár Rómában, hogy megírja a *Laokoönt*. Ugyanis Lessing a *Laokoönt*, híres elméleti művét úgy írta meg, hogy magát a *Laokoön* nevű szoborcsoportot nem látta még, és őszintén szólva, amikor járt Rómában, és erről feljegyzéseket írt, akkor úgy tűnik, hogy különösebb benyomással már nem is volt rá. Jobban szerette a másolat-múzeumokat, amelyek Németországban akkortájt kezdenek el megjelenni; ezekben a híres műveknek, a kanonikus műveknek a másolatai láthatók. Jó másolatok, sokkal jobbak, mint az eredetiek, mert azok koszos peremeken, párkányokon állnak, rossz megvilágításban, itt pedig múzeumi körülmények között. Winckelmann-nál döntőbb volt, hogy az eredeti művet kell látni, ugyanis az a misztikus elem is fontos, hogy így átérezte a kapcsolatot a múlttal, amely olyannyira távol került tőle.

Ugyanis valóban, igazad van, az a kánon, Winckelmann kánona, akkor már 250 éve megvolt. Lényegében a Belvedere, vagyis a Vatikán, a pápai palota egyik részének a szobraitól, szoborgyűjteményéről van szó. Ott van a *Belvederei Apollón*, a *Laokoön* és mások. Ez volt a kánon már Bernini számára is. Bernini egyik fiatalkori bámulatos szobrán, az *Apollón és Daphné* lemásolja a *Belvederei Apollón* vonásait. És ez mutatja az alapvető különbséget: a barokk művész még borzasztóan közel van az antikvitáshoz, nincs történelmi távolság, még egy történelmi térben játszódik a barokk és az antik, és ebben az értelemben használhatja, alkalmazhatja, még az ő világa. Winckelmann-nál viszont hihetetlen meszsziire kerül, hihetetlen távolságba kerül az antikvítás. Éppenséggel szembe kerül a jelennel. Ennek aztán persze van társadalomkritikai vonatkozása is, ezt kevésbé Winckelmann dolgozta ki, mint inkább hatására jelent meg. A francia forradalomnak egy kisebb hőse, vagy kisebb istene volt ő. Ez a távolság egyben utópiát is jelent, a múlt utópiáját. Egy olyan korszakot, amelyet tökéletesnek tart maga tökéletlen világával szem-

ben. Ez még az emberi testre is vonatkozik, ott tökéletes testek vannak, a miénk tökéletlen. Ezzel a világgal akar identifikálódni, ezzel a világgal állítja szembe mindazt, ami körülveszi.

De ami körülveszi, abba egyébként úgyesen beleilleszkedik. Marx híres mondása: „nem vagyok marxista”, ugyanígy igaz Winckelmannra. Abban az értelemben nem volt winckelmannianus, hogy nagyon sok tekintetben barokk életformát élt, nem áttért protestáns létére katolizálni, teljesen hideg megfontolásból, nevezetesen, hogy eljuthasson Rómába, mert ez volt az ára annak a „deal”-nek, amit egy Drezdában működő, oda akkreditált bitorossal megkötött. Semmi köze sem volt a katolicizmushoz. Abbé lesz belőle, ami alacsony fokozatot jelent. Lényegében a kor minden értelmiségije beöltözik papi ruhába, és a legalacsonyabb papi rendfokozatot, az abbéságot megkapja. Winckelmann is abbé lesz, valójában mélyen pogány, hiszen az a világ érdekli, a görög világ. De kétségkívül ízlésében még nagyon sok barokk maradványvonás van, ha mondjuk összehasonlítjuk azzal a görögség-képpel, amely utána egy vagy két generációval felbukkan, akkor, amikor egy mélyebb görögséget, egy másmilyen görögséget megismernek. Amit Winckelmann görögségként ismer, az valójában római másolatok tömege, minden, egy kivétellel, amit lát, vagy római mű, amelyet ő görögnek vél, vagy eredeti elveszett művek római másolata. Ilyen maga a *Belvederei Apollón*, és ilyen a *Laokoón* is. Mindegyik római másolat. Ez az, amit ő még nem tud, valahol sejti, de lényegében nem tudja, ezeket ő eredeti görög műveknek tekinti, de halála után nem sokkal feketén-fehéren bebizonyítják, hogy nem azok. Közben a 19. század elején megjelennek az eredeti, az eredendő, mélyebb görögségnek a művei, elsősorban a Parthenon épületszobrai. Ezek sokkot váltanak ki Európában, egy nagy ízlés-sokkot. Hegel esztétikájában olvasható egy szép idézet egy angol utazótól (nem akárkítől: William Hazlitt-től), aki már ismerve a Parthenon szobrait, ezeket a hihetetlen drámai, patetikus, nagyszerű műveket, Rómába utazva ezek fényében tértáris piperkőcnek nézi és nevezi a *Belvederei Apollónt*.

BZS.: *Egy utolsó kérdés, mert utána szeretném átadni a kérdés jogát a közönségnek. Az egyik ezek közül a fogalmak közül az eredetiség. Itt azzal foglalkozol, hogy Winckelmann túllép egy hagyományos eredetiség-fogalmon, amelyet megtalálunk akár a reneszánszban, akár a Querelle des Anciens et des Modernes-ben, a 17. század nagy klasszicista vitájában, és kidolgoz egy modern eredetiség-fogalmat, amelyet inkább autenticitásnak tudnánk nevezni, bár ezt a szót nem használta Winckelmann. Szóval akkor miért van az, hogy még mindig úgy gondoljuk, és azt is állítod, hogy ez a modernitásnak, vagy a modern kultúrának a valódi eredetiség-fogalma, mégis a legközhelyszerűbben úgy látjuk a modernitást, mint az újdonság iránti vágyat, tehát mint ami az eredetiségnek egy nagyon-nagyon hagyományos fogalmával dolgozik. Hol ragadható meg a winckelmanni hatás?*

RS.: Tehát hogy rekonstruáljam az álláspontot: Winckelmann nagyon szerény környezetből származik, nagyon ínséges körülmények között élő cipészmeister fia, aki sok szorgalommal tanul a német egyetemeken, megtanul jól görögül (ami hihetetlenül előnyére válik, mert Itáliában, Rómában nagyon kevesen tudnak görögül a tudós emberek közül is), és végül is igazgatóhelyettes, úgynevezett konrektor lesz valamelyik iskolában, majd elkerül egy grófhhoz, Bünaui grófhhoz, aki történész, krónikás történetek kutatója volt, és az ő tudományos segédereje lesz. A gróf kastélya közel van Drezdához, gyakran jár be Drezdába, nézi a drezdai múzeumot, és felvázol, majd megír egy pamfletet, egy kis tanulmányt a görög művészet utánzásáról. És ez a kis pamflet, ami talán 70-80 példányban jelent meg, döbbenetes módon hirtelen világsiker lesz. Lefordítják franciára, lefordítják angolra. Ez párhuzamba állítható Rousseau-val: Rousseau éppúgy 39 éves, amikor megnyeri a pályadíjat, és szintén világhírű lesz. Winckelmann is addig, majdnem 40 évig, teljesen ismeretlen és teljesen jelentéktelen kis német tudós, ezzel hirtelen világhírű lesz.

Ebben az írásában van az a paradoxon, hogy csak akkor lehetünk eredetiek, ha a régieket utánozzuk. Ez nagyon érdekes dolog, mert hogy lehet az utánzásból eredetinek lenni? És a kornak egy másik, ezzel ellentétes, és sokkal elterjedtebb gondolata az, hogy eredetiek azzal leszünk, ha nem a régieket utánozzuk, hanem a természetet. Ez a nagy vita a 18. században: a régieket utánozni, vagy a természetet utánozni. Visszamegy amúgy a *Querelle*-re is. Ebből le lehetne vonni azt a konzekvenciát, hogy a régiek utánzása konzervatív pozíció: ne keressük az újat, hanem menjünk vissza a régibe.

Nekem szívügyem volt, és ezzel nagyon sokat dolgoztam, hogy bebizonyítsam: ez éppannyira modern felfogás, és éppannyira modern opció, mint a másik, ugyanis nem arról van szó, egyáltalán nem arról van szó, hogy a régi jót csináljuk, folytassuk tovább. Tehát nem a klasszikus konzervatív produkció, hogy ami apáinknak jó volt, az nekünk is jó, és éppen abban van a méltósága, hogy generációkon keresztül volt ugyanaz. Ez egy hihetetlen radikális pozíció, mely lényegében szakít azzal az egész láncolattal, amely a görögségtől mostanáig tartott, és visszamegy a görögségre. Itt egyébként érdekes módon előbújik a protestáns Winckelmannból: ez a *sola scriptura*, tehát a „vissza az íráshoz”, vissza a Bibliához. Mindazt, ami rárakódott, mindazt, ami ezt eltakarja, takarítsuk el. Ezt neveztem autenticitásnak: itt nem az új keresése a döntő.

Ezt a korai írást Drezdában írja, amikor még nem járt Rómában, és nem látott semmit a saját szemével. Az a formája, hogy javaslatot ad a művészeknek, hogy ti, mai művészek, mit csináljatok. Erről aztán tökéletesen megfélemedezik Rómában, ott már nem foglalkozik ezzel. A korai írással viszont a modern művészetértésnek egy nagy világát nyitja meg, hiszen nagyon sokan vannak azok, akik számára sokkal jelentősebb és sokkal fontosabb korok művészeténél a régiségben, a régiség különböző rétegeiben megtalálni a számukra adekvát, a számukra megfelelő művészetet. És ebben az értelemben ez a fajta autenticitás, ez a fajta eredetiség éppenséggel egyik alapszlopa a modernitásnak.

BZS.: *Én nem szeretnék semmi zárszót mondani, hanem átadnám a szót a közönségnek, és azt szeretném, hogyha kérdeznének, kérdeznének.*

Ágoston Zoltán: *Hallottuk azt, hogy a Winckelmann-novellából Winckelmann-regény lett, és ugyanakkor a múzeumfilozófiával kapcsolatban rengeteg szöveg jelent meg. Akkor ez a múzeumfilozófiai projekt folytatódik, vagy végképp megcsömörlöttél tőlük, és nem folytatod a dolgot?*

RS.: Az én karakterem olyan, hogyha valamit lezártam, akkor lezártam. Nem akarok hozzátenni a hamisítás-könyvemhez, nem gondolom azt, hogy azt folytatnám, amit a hamisítás-könyvemben írtam, és azt sem gondolom, hogy a Winckelmann-könyvet múzeumfilozófiával folytatnám. Már csak azért sem, mert közben szinte mellettem, a szomszéd egyetemi szobában egy egész életmű bontakozott ki ebben a tárgyban. Nemcsak a világ könyvtárai teltek meg múzeumfilozófiával, hanem György Péternek már a harmadik, de inkább a negyedik könyve foglalkozik nagyon érdekes módon ezekkel a kérdésekkel. De persze, ha a tárgy változik is, a probléma azonos marad.

A Winckelmann-könyv lehetőségeiből egy másik szálát szeretnék kibontani, s ez az ízlésfilozófia kérdése. Ami bizonyos értelemben tisztán történeti dolog, mert lezárult. Még hozzá a 18. században zárult le, a 19. században már senki nem ír ízlésfilozófiát, és a 20. században szintén nem. Ízlésszociológiát írnak, Bourdieu-nek van egy nagy ízlésszociológiája, ízlépszociológiák is vannak, ízlésfilozófia nincs. Ennek az az oka, hogy van valami, ami a 18. században mindenki számára evidencia. Nem tudják, hogy mi a jó ízlés tartalma, de egyet tudnak: jó ízlés van. Az ízlésnek nem egy másik ízlés lehet az ellentéte, hanem az ízlés nélküliség, az ízléstelenség, vagy a rossz ízlés. Na, ez az, ami a 19. század pluralizmusában megváltozik, és ahogy felnyílik a múlt, és megjelennek a historizáló stílusok, és ahogy van neogótika, van neoromantika és van neoreneszánsz és neobarokk, mindezek megmutatják az ízlés hihetetlen szélességét. Az ízlés pluralizálódik, és ezáltal a teoretikus megközelítés akadályoztatva lesz – vége az ízlésfilozófiának.

Ugyanakkor egy másik szempont is megjelenik, ami már szintén ott van a 18. században, csak nem a legjelentősebb szerzőknél: nevezetesen van egy beszélgetés, egy angol festő, egy akkoriban nagyon híres angol portréfestő (*Allan Ramsay Jr.*) írta, amely két ember között zajlik. A nevek is érdekesek, az egyik Lord Modish, tehát a Divatos Lord, a másik Colonel Freeman, szabad ember, Freeman ezredes. A vita arról szól, hogy a *Hudibrast* – ez egy 17. századi epikus mű, amely inkább az alacsonyabb ízlésregisztereket elégitette ki – és Vergiliust összehasonlítják. És Freeman ezredes azt mondja, hogy Vergiliusszal szemben ő előnyben részesíti *Hudibrast*, azt mondja, hogy neki az jobban tetszik. És a dolog kiterjed az ízekkel kapcsolatos ízlésre, hiszen az ízlést akkoriban ennek az analógiának a segítségével értették meg, tekintve, hogy majdnem minden művelt nyelvben (érdekes módon a magyarban nem) az ízlést, az ízlelést, az ízt ugyanaz a szó fejezi ki. Freeman ezredes tehát a champagne-i pezsgővel szemben előnyben részesíti a kanári-szigeteket. A divatos lord erre azt mondja, hogy maga egy vadember, gótikus, ez is nagyon érdekes, hogy gótikusnak nevezi ezt a barbárt. Ez már a 19. században elképzelhetetlen lesz. Freeman ezredes viszont azt mondja, vannak olyan dolgok, amiben együtt kell működni az embereknek, például a hadviselésben. Ha egy várat megostromlunk, együtt kell működnünk, vagy a táncban, hiszen ha társas táncot járunk, akkor ismerni kell a lépéseket, és számítanunk kell a másik lépésére a mi lépésünkkel szemben. De nem ilyen az ízlés – mondja. Elismeri készséggel, hogy a világ azt mondja, és mindenkinek igaza lehet, amikor a champagne-it jobban szeretik, mint a kanári szigeteki pezsgőt, de ő történetesen nem. Ez, ahogy mondom, alacsonyabb regiszterben jelenik meg a 18. században, de hihetetlenül erőssé válik a mi számunkra. Ez a mi magatartásunk. Persze, lehet, hogy a közvélekedés azt mondja, hogy Raffaello a legnagyobb, de ha nekem valami kisebb mester nyeri meg a szívemet, akkor én övé vagyok és ő az enyém. Az ízlés szabadságának ez a megnövekedése tette lehetetlenné a teoretikus megközelítést, ha csak éppen ez vagy ilyesmi nem lehet egy teória alapja. Hát, ilyeneken gondolkodom.

Csordás Gábor: *Érdekes, hogy a szavak mennyire árulkodnak: a „gótikus” jelző Erasmusnak is a kedvenc szitokszava volt azokra, akik nem rendelkeznek latinos műveltséggel. Ami arra utal, hogy az ízlés egységességének gondolata a 16. századi ciceronizmusból fejlődött ki.*

De amit kérdezni akartam, az az, hogy a görögségnek meg az antikvitásnak az írásbeliségét lényegében a 16. század közepére feldolgozták, megtörtént a recepciója. Az egyik legutolsó Editio Princeps-et, az Anakreónt az 1560-as években adták ki, addigra mindent kiadtak, ami hozzáférhető volt. Ehhez képest a korabeli utazók hihetetlenül gyanútlanul járkáltak Rómában. Tulajdonképpen nem látták azt, hogy hol vannak, és a görög antikvitásból, vagy a görög képzőművészetből szerintem semmit nem láttak, a görög képzőművészetből semmit nem érzékeltek. Ennek a nagy eltolódásnak, a görög képzőművészet és a görög írásbeliség recepciója közti 200 éves eltolódásnak, mi az oka szerinted?

RS.: A korabeli utazás az egyik számomra legérdekesebb felfedezése volt ennek a könyvnek, s bele is ástam magam a *Grand Tourok* történetébe. Arról van szó, hogy a 18. században a gazdagabb országok, elsősorban Anglia számára a nemes ifjak neveltetésének lezárulása egy nagy utazás volt. És ennek a nagy utazásnak Róma vagy Nápoly volt a végpontja, vagy a végcélja. Ebben az értelemben ezek klasszikus utak voltak. Jártak persze Svédországban, jártak Svájcban, jártak Franciaországban, de oda törekedtek, ahol a citromok virágoznak. Németek is voltak, még Goethe apja is megtette ezt az utat, azt Cavallier-túrának, gavallér-útnak nevezték, és ennek nagyon érdekes kultúrtörténete van. Winckelmann részben abból élt Rómában, hogy a grand-túristák cicerónja volt, és ez nagyon furcsa státuszt jelentett neki, mert egyrészt ő a világhírű tudós, a másik oldalon meg egy szolga, aki kíséri azokat, akik felfogadják, és mutatja a látnivalókat.

Hihetetlen, hogy miket tud mondani ezekről az emberekről. Ilyen barmot még az életében nem látott, mondja az egyik lordról, és igaz kétségkívül, hogy ezek gyakran unott,

flegmatikus ifjú emberek voltak, mivel az unalom a 18. század egyik legfontosabb társadalmi kategóriája. Hihetetlenül unatkoznak a 18. század békeidejében, az unalom vezérelő lépteiket. Ott van az angol *understatement*, ott van néha – ez végtelenül felháborítja – az az angol ízlés, amely nem átallja a maguk gótikáját földicsérni, na, ezt a típust aztán végképp megveti. Kétségkívül a művelt emberré való kiképzést is lezárja az utazás, de van itt valami más is. Itt egy Foucault-tól kölcsönzött kategóriát használtam fel: a heterotópiát. Valami, ami „másik tér”. Nem a saját terem, nem a saját életterem, de nem is tökéletesen idegen tér. Egy másik tér. Foucault ezt rendkívül sok mindenre használja, magát a múzeumot heterotópiának nevezi, a temetőt heterotópiának nevezi, a könyvtárat heterotópiának nevezi, Velence heterotópia, nem véletlen, hogy nászutak helye volt, és világos, hogy a *Grand Tour*oknál heterotópiában vannak ezek az emberek. Ezek szexuális „extratourokat” is jelentenek, tehát kipróbálják azt, amit otthon, amikor elveszik a grófkisasszonyt, már nem próbálhatnak ki. Ez talán inkább érdeklő őket, mint Winckelmann unalmas előadása, és főleg átlelkessült előadása a *Belvederei Apollóról*, és itt végül is nem a nagy műveltségű rétegről, hanem az átlagműveltségről van szó. De aztán természetesen vannak nagy figurák, elsősorban műgyűjtők, illetve műkereskedők, például egy Jenkins nevű, aki valóban kirabolja Rómát, mert felvásárolja, ami felvásárolható. Winckelmann megpróbál ennek ellenszegülni, de az angol font már akkor is igen sokat jelentett.

Magára a kérdésre, tehát hogy mi az oka a klasszikus filológia és a klasszikus archeológia egyenlőtlen fejlődésének, nem tudok válaszolni. Azt azonban megpróbáltam könyvemben kimutatni, hogy ez a kettő sokban egymástól eltérő, ellentétes kultúrát föltételezett.

Weiss János: *Mikor olvassgattam a könyvedet, az jutott az eszembe, hogy ennek lesznek, és ha igen, milyen következményei a kritikairási tevékenységre nézve? Annak idején, amikor Benjamin foglalkoztál, észrevettem azt, hogy teljesen más optikával és teljesen más nyelvezettel kezdted el beszélni adott szerzőkről. Emlékezetes nekem, ahogy a Benjamin-kritikát, vagy kritikai mintát Tandori Egy talált tárgy megtisztítása című kötetének egyik versére alkalmaztad. Winckelmannban van ilyen? Mit jelent számodra a kritikairást tekintve? Vagy ez olyan gondolatmenet volt, amely független a kritikairástól, és nincs olyan hozadéka, mint Benjaminnak volt?*

RS.: Azt hiszem, hogy ez a válasz, amit utoljára mondtál. Benjamin más, s abban a tekintetben, de igazán csak abban a tekintetben hasonlítok hozzá, hogy Benjamin elmélettel is foglalkozott és kritikus is volt. Benjamin óriási kritikus volt, a legnagyobb kritikusok egyike, aki valaha született a földön, Winckelmann ezzel szemben rettenetes rossz kritikus volt. Mint kritikus abszolút elutasítható és elutasítandó. Hát kit szeret ő a kor művészetében? Mengst! Nekem abban a kiváltságban volt részem, hogy Rómában eljuthattam egy olyan múzeumba, amelyet nagyon kevesen ismernek, mert magántulajdon, és nem nyilvános. Csak kutatók számára hozzáférhető, anyaga rettenetesen alaposan fel van dolgozva, ez a Villa Albani. Híresen nehéz oda bejutni. Háromszor voltam Rómában, mire harmadszor sikerült úgy előkészíteni a dolgot, hogy beengedtek. A jellemzésére csak azt tudom mondani, hogy a villany nincs bevezetve ebbe a palotába, viszont ott van, úgy, ahogy a 18. század végén, 19. század elején elrendezték, egy hihetetlen archeológiai kincs, és néhány olyan becses mű, amelyet már elfelejtettek a 18. század óta, amikor nagyon divatos volt. De ha egyszer ez a múzeum kinyit, mert a hercegi család úgy dönt, hogy elég volt a 150 év, vagy 200 év zártságból, és kinyitja a világ számára, az óriási szenzáció lesz. Nos, ott van az egyik teremben egy falfestmény, amelyet ez a Mengs nevű német klasszicista festő festett Apollóval a középpontban, egy allegorikus mű. Ez volt Winckelmann szíve közepe. Ez egy rémületes mű! Rettenetes! És ezt imádtá, nagyobbak látta, mint Raffaellót!

A Berninihez való viszonyában is megmutatkozik a kritikai érzék hiánya. Ő nem volt kritikus, és biztos, hogy nem volt jó kritikus, ebben az értelemben nem tudok tőle tanulni. Azt, hogy amiről ebben a könyvemben gondolkodtam, hatni fog-e a kritikáimra, őszintén

szólva nem tudom megmondani. De hozzá kell tennem, hogy tavaly úgy adódott: két könyvem jelent meg, és a másik egy vaskos kritika-kötet volt, amely egy kritikusi pályaszakaszt is lezárt, és most ott is töltekezniem kell, és sok mindent végig kell gondolnom. Mindenesetre föltűnt nekem, hogy abban az értelemben hegelianus kritikus voltam egész életemben, hogy világnézeteket rekonstruáltam – Pilinszkytól Nadas Péterig. Bizonyára vannak jelentős művek, amelyeknél nem ez a célirányos megközelítés, s érdekes lehetne ilyesmikkel próbálkozni.

A MODERNSÉG ARCHEOLÓGIÁJA

Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése.
Winckelmann és a következmények*

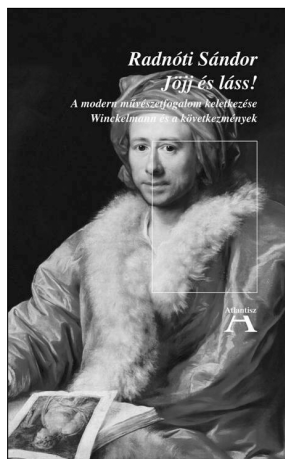
Radnóti Sándor könyve az elmúlt évek magyar esztétikai-filozófiai irodalmának kiemelkedő alkotása. A posztmodern elemzések után (amelyek általában játékos módon egyedi művekre koncentráltak) újra visszatért egy nagy elbeszéléshez, sőt talán a legnagyobb eszmetörténeti elbeszéléshez: a modernség archeológiájának fölvázolásához.¹ A modernségnek ezt az archeológiáját – Radnóti szerint – Winckelmann tanulmányaiból kiindulva lehet és kell megkonstruálni. De ez azt is jelenti, hogy a modernség archeológiája mindekelőtt egy esztétikai történet. (A szokványos felfogás szerint az esztétika mint diszciplína csak Alexander Gottlieb Baumgarten 1750-ben megjelent *Esztétika* című művével jött létre.) Úgy néz ki, hogy ezzel már el is döntöttük, hogy Winckelmann-nak központi szerepet kell tulajdonítanunk az esztétika történetében. Hermann Cohen nagy esztétikai művét a következő sorokkal kezdte: „Az esztétika a legfiatalabb a filozófia diszciplínái közül. Könyvcímként először Alexander Baumgarten használta 1750-ben, akinél Winckelmann Frankfurt an der Oderben tanult. Nem különösebben meglepő, hogy nem vált filozófiai esztétává.”² Cohen így azt sugallja, hogy a filozófiai esztétika *nem* volt különösebben vonzó, mert már a megszületésétől fogva „diszciplináris fogyatékoságokkal” küzdött. „Még ha Baumgartennek sikerült is volna az esztétikát egyértelműen meghatározni, Winckelmann-nál egy ilyen következményre nem lehetett volna számítani.”³ Így már Cohen is hallatlan szellemi jelentőséget tulajdonít Winckelmann-nak, és a koncepcióját a Baumgarteni program alternatívájává teszi. Ehhez az elképzeléshez csatlakozik Radnóti Sándor is, és ebből kiindulva tárja fel a Winckelmanni koncepció alapvető sajátosságait, és ezen keresztül a *modernség archeológiáját*.

(1. „Jöjj és láss!”) „Az első közöttünk [...], aki a művészet és az ókor alakjaiban felismerte [...] a teljes emberiség ősképét, a szent Winckelmann volt.”⁴ Annyi rögtön világos, hogy Winckelmannat már

Köszönettel tartozom Bacsó Béla barátom kritikai megjegyzéseiért.

- 1 E vállalkozás gyökerei Walter Benjaminhoz mennek vissza, és Radnóti Sándor korai Benjamin-korszakára.
- 2 Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls*, I. kötet, Verlag Bruno Cassirer 1912. 3. o.
- 3 Uo.
- 4 Friedrich Schlegel: *Eszmék*, Nr. 102, in: August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat Kiadó 1980. 505. o. Fordította: Tandori Dezső.

Atlantisz Kiadó
Budapest, 2010
573 oldal, 3595 Ft



Friedrich Schlegel is egy új esztétika megalapítójának tartja; egy olyan esztétika megalapozójának, amely a Baumgarteni esztétika alternatívája. Baumgarten művének első mondata így szól: „Az esztétika [...] az érzéki megismerés tudománya.”⁵ Az érzéki megismerés megragadásához pedig egy bonyolult fogalmi rendszert kell kidolgoznunk, amelynek középpontjában a szépség áll, mint e megismerés tárgya és karakterisztikuma. „Az esztétika célja az érzéki megismerésnek mint olyannak tökéletessége, ez pedig a szépség.”⁶ Winckelmann 1755-ben publikált *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című tanulmánya viszont mintha egészen más hangon szólalna meg: „A jó ízlés, amely mindjobban elterjed a világon, először görög égbolt alatt bontakozott ki.”⁷ Radnóti elemzéseiből tudjuk, hogy az „esztétika” diszciplínájának kialakulását megelőzte az ízlés-traktátusok burjánzása; Winckelmann mintha most ehhez a tradícióhoz ragaszkodna, illetve ennek folytatójaként lépne fel. E traktátusokhoz képest az újítás egy történelmi folyamat megfogalmazásában áll. Schlegel fenti töredéke a winckelmanni koncepciónak platonikus kereteket adott: az idézetben szereplő „őskép” ugyanis a görög idea szó fordítási kísérlete. Azt lehetne mondani, hogy e platonikus megalapozás vezet el Winckelmannt a látás kitüntetéséhez. Az idea ugyanis a látás szempontjából megkonstruált fogalom; így jutunk el a Radnóti Sándor által bevezetett „autopszia” fogalmához. „A modern kulturális beállítottság irányába tett fordulathoz új látásmódra volt szükség. A látásmód metaforikus fogalmát egészen banális módon a látás hétköznapi fogalmára, a vizuális érzékelésre vezetem vissza. Erre az jogosít fel, hogy éppily banális módon írható le az a gondolat, amely Winckelmann vezéreszméje volt: a műalkotásokat saját szemmel kell látni.” (93. o.) (Ez a fogalom – tehetjük hozzá – nem egyszerűen a nézés felértékelését jelenti, hanem az élményszerűséget is magában foglalja: az embernek *magának* kell mindent átélnie.)⁸ Most térjünk vissza Friedrich Schlegel töredékéhez: a „teljes emberiség ősképét” a felvilágosodás programjával azonosíthatjuk. De az őskép (az idea) jelentése is kétértelmű: egyrészt vonatkozik az „ókor alakjaira”, másrészt a „művészetre”. Schlegel igazából azt szeretné, ha a művészet a teljes valóság idea-világa vagy idealizált világa lenne. (És ez kétségtelenül megelőlegezi Schellingnek azt a gondolatát, hogy a művészet a „filozófia organonja”.) Radnóti Sándor első megközelítésben elfogadja ezt a koncepciót: „Így érthető, hogy az Apolló-szobor maga ideál. Az, hogy az ideál a műalkotásban és csak a műalkotásban nyer realitást, egyrészt rendkívül szűkössé, korlátozottá, sőt korlátoltta teszi Winckelmann szemhatárát. De másrészt e szinte egyetlen pontba szűkülő – a művészetben belül is az antik plasztikára redukált – szemlélet hatalmas energiakonzentrációra képes.” (194. o.) Ugyanakkor valami még sincs rendben a winckelmanni koncepció platonizmusával: Winckelmann „elgondolásából [hiányzik] a művészi szépséget mintegy levetkőző, fölfelé törekvő dinamika, a látás láthatatlanra irányulása. A láthatatlan eszme nem magasabb rendű a látható műalkotásnál.” (179. o.) Igen, mert egybeolvadt vele, de az idea mégiscsak magasabb rendű a valóságos tárgyaknál. „E műalkotások azonban maguk is megtörténtek. Valóságosan láthatóak, nem pusztán lehetségesek. [...] Az antikvítás művei realitássá változnak Winckelmann számára. Ezzel pedig kérdésessé válik a valóságos és lehetséges vitája.”

⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*, Atlantisz Kiadó 1999. 11. o. Fordította: Bolonyai Gábor.

⁶ I. m. 19. o.

⁷ Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*, Magyar Helikon 1978. 7. o. Fordította Rajnai László és Tímár Árpád.

⁸ A vizualitás felértékelődésének már a 19–20. század fordulóján nagy irodalma volt, az élményszerűség azonban majd csak a „második modernség” társadalomfilozófiai koncepcióiban jelenik meg a 20. század végén.

(175. o.) Azt várhatnánk az ízlés filozófiájával összhangban, hogy a szépség fogalma is szubjektívizálódik, talán úgy, ahogy Hume megfogalmazta: „A szépség nem maguknak a dolgoknak a tulajdonsága, hanem pusztán az azokat szemlélő elmében keletkezik, s minden egyes elme más és más dolgot lát szépnek. Lehet, hogy az egyik ember még rútnak is találja azt, amit a másik szépnek, s mindenkinek be kell érnie a saját érzetével, anélkül, hogy szabályozni akarná másokét.”⁹ Winckelmann szerint a „jó ízlésnek” mégiscsak vannak kritériumai, és így ki lehet tűzni programként az elterjedését. Winckelmann és Hume vitája végső soron a Malebranche és Artaud közötti vitát idézi fel. Ebben a vitában Artaud ezt írja: „[A filozófusok] azt képzelték [...], hogy szemünk a tárgyaikat maguk is olyan képmásokon keresztül észlelik, melyeket intencionális specicsenek neveztek, s úgy vélték, bizonyító erejű érveléssel rendelkező [ezekre vonatkozóan].”¹⁰ Talán azzal a különbséggel, hogy Winckelmann az ideát magát is egy szintre helyezi a tárgyi realitással. A „szépség” így magának a dolognak a tulajdonsága lesz; de hol a helye a szépségnek az ízlésfilozófia keretei között? Winckelmann *A római belvederei torzó leírása* című tanulmányában a következőket írta: „Az első munka, amihez Rómában hozzáfogtam, a Belvedere szobrainak [...] mint a régi szobrászat *legtökéletesebb* ránk maradt *darabjainak* leírása volt.”¹¹ Ezek a szobrok nemcsak más szobrokkal összevetve tökéletesek, hanem önmagukban is azok.¹² Ezért joggal gyanakodhatunk arra, hogy Winckelmann-nál a szépség egybefolyik a tökéletességgel. És mivel ez a tökéletesség kézzelfogható adottság, nem szorul megalapozásra. Ez az emphatikus vizualitás-elmélet azonban Radnóti Sándor szerint legalább kétféle fogyatékosággal terhes. *Egyrészt* a 16. és a 18. század között kialakul a művészi illusztráció követelményrendszere. „A művészet egyik nagy hatása és széles körben elfogadott célja, a természet tökéletes mimézise, a reneszánsz óta összekapcsolódik az ezt szolgáló mechanikus és optikai eszközökkel való kísérletezéssel.” (173. o.) Ez különösen a németalföldi festészetre igaz; de „Winckelmann [...] teljesen kívül marad ezen a fejlődésen”. (174. o.) Mégpedig azért, mert őt nem a természet leképezése, hanem az ideák ábrázolása érdekelte. Vannak persze más különbségek is: Winckelmann elsődlegesen nem a művész, hanem a befogadó látását akarta fejleszteni. Ő mindenekelőtt a képleírás képességét szerette volna kifejleszteni. És ezen a ponton az ízlésről szóló tanítás döntő kiegészítéséhez jutunk: az ízléshez hozzátartozik a képleírás képessége, vagyis az ízlésnek artikulálhatónak is kell lennie. *Másrészt* a vizualitásra épülő új esztétika alapvetően sérti a zsidó képtilalom doktrínáját. „A látás pogány istentapasztalatának komplementer ellentétét mindazonáltal a zsidó filozófusnál, Moses Mendelssohnál találjuk. Az újplatonikus, illetve újplatonikus-keresztény hagyományban gyakori [...] vélemény, hogy a szépség érzéki élvezetéből út vezet fölfelé, a tökéletesség nem-érezéki istentapasztalatához. Az *Őszövétség* Istenéhez ilyen út nem vezet.” (203. o.) Mendelssohnál a szépség olyan meghatározásával találkozunk, amelynek középpontjában az egységben való sokféleség áll. „Ha egy szépséget akarunk érezni, akkor ezzel együtt a lelkünk azt kívánja, hogy ezt szorgosan élvezze. Az érzékeknek lelkeseknek kell lenniük, és az örömmel innen az észre is át kell terjednie.”¹³ Mendelssohn meghatározá-

⁹ David Hume: A jó ízlésről, in: uő: *Összes esszéi*, I. kötet, Atlantisz Kiadó 1992. 225. o. Fordította: Takács Péter.

¹⁰ Antoine Artaud: Az igaz és hamis ideákról, in: Schmal Dániel (szerk.): *Lélek és elme a kartezianizmus korában*, L'Harmattan Kiadó 2011. 177. o. Fordította: Schmal Dániel.

¹¹ Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*, i. k. 91. o. Kiemelések tőlem: W. J.

¹² Ily módon visszaköszön a Friedrich Schlegel által a fenti töredékben tett megkülönböztetés, amelynek kibontásától azonban itt el kell tekintenem.

¹³ Moses Mendelssohn: Über die Empfindungen, in: uő: *Ästhetische Schriften*, Felix Meiner Verlag 2006. 22. o.

sa érezhetően a fogalmiság felé mutat. A szembeállítás pontosan így lehetne meghatározni: Mendelssohn fölfelé vezető útja az ész felé tart, Winckelmannál viszont nincs ilyen fölfelé vezető út, mert a művészet maga elfoglalta a legfelső létező pozícióját.

(2. A múzeum) Goethe 1787. január 13-án a következőt jegyezte föl: „A Giustiniani-palotában áll egy Minerva, melyet teljes lelkemből tisztelek-becsülök. Winckelmann alig említi, legalábbis nem a maga helyén [...]”¹⁴ A Giustiniani-palota valószínűleg egy olyan gyűjteményes hely lehetett, amelynek általános típusát Radnóti a Villa Albaniban látja. „A Villa Albani a 18–19. századi múzeumépítkezés kezdetét jelenti, ugyanakkor pedig lezárja a reneszánsz óta tartó fejlődést. De nem ez a villa az első önálló épületrészlet Itáliában, amely kifejezetten gyűjtemény elhelyezése céljából épült [...]” (214–215. o.) Mindenesetre azt lehet mondani, hogy Goethe (az akkor kb. húsz éve halott) Winckelmannra mint *múzeológusra* utal. Ott állnak a jelentős műalkotások, és van egy Minerva, amelyről Winckelmann-nak nem volt lényeges mondanivalója. Radnóti ezt a gondolatot építi ki, tulajdonképpen több szál összekötésével. De mindenekelőtt azt kell hangsúlyoznunk, hogy Winckelmann nem a múzeum intézménye felé tesz lépéseket, hanem a műalkotásokra kezd úgy tekinteni mint múzeumi tárgyakra. Ebben nagyjából három gondolati szál összefonódását láthatjuk: (a) Winckelmann a műalkotásokat radikális értelemben autonómnak tekinti, vagyis a műalkotások létét tekintve lényegtelen minden életvilágbeli beágyazottság. „Az autonómia kultusza, valamint harca a heteronómia ellen [...] elveszítette általános érvényűségét, de az autonómia-heteronómia kiiktathatatlan [...] viszonyfogalomként vált a művészetben, amelyben az autonómia az egyik orientációs pontot jelenti.” (51. o.) Winckelmann szerint valaha volt egy ilyen életvilágbeli kontextus, amely azonban elveszett. (b) A múzeumivá válás másik fontos komponense a történelemfilozófiai aspektus: a legrangosabb műalkotások egy régi, letűnt korhoz tartoznak, ha ezekkel valahogy találkozni szeretnénk, akkor ki kell alakítanunk a megfelelő formai-intézményes kereteket. A múzeumivá válás azt jelenti, hogy e műalkotásoknak egy neutráli térbe helyezése kiemeli azt, hogy egy letűnt történelmi korszakhoz tartoznak. (Ne felejtjük el, hogy Winckelmann vonakodik Görögországba menni, miközben úgy tudja, hogy Rómában igazi görög szobrokat láthat és tanulmányozhat.) Ezzel létrejön a műtárgy fogalma: „A műtárggyá váló kulturális anyag dematerializálódik, mivel kiválik funkcionális kontextusai sokaságából és [egy] idealizált jelentés homogenizálja. E jelentés azonban új kontextusba illeszkedik, a művészet kontextusába [...]” (158–159. o.) Ezzel nem kevesebbet állítottunk, mint hogy a múzeum hozza létre a művészet általános fogalmát is. (c) Végül az autopszia a befogadó oldalán is megteremtí az a magatartás-mintát, amely számára a múzeum nyújtja a megfelelő intézményes kereteket. „Nem nehéz belátni, hogy az autopszia hangsúlyos követelménye a modern múzeumhoz és a múzeumi kultúrához vezet, mielőtt az még megvalósult volna. Winckelmann szövegeiben prefigurálva jelen van már a művészeti látásnak [ez] a kultúrája [...]” (35. o.)¹⁵ – A könyv egyik legérdekesebb fejezetében Radnóti arról ír, hogy Winckelmann szinte semmit sem látott meg a korabeli Rómából. „[Winckelmann], a saját szemmel látás [e] nagy szószólóját e vonatkozásban egyenesen valamiféle vakság verte, amit jól mutat, hogy mily kevés szót ejtett a természetről, s akár az antik, akár a modern Rómáról mint az ott található műalkotások kontextusáról.” (211. o.) Micsoda különbség Goethe híres soraihoz képest: „Ismered a hont, hol citrom virul, / Sötét lomb közt arany narancs pirul, / Kék

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: Utazás Itáliában, in: uő: *Önéletrajzi írások*, Európa Könyvkiadó 1984. 182. o. Fordította: Rónay György.

¹⁵ Mindezek ellenére Winckelmann életműve vagy elméleti programja általában nem szerepel a „múzeumtörténetek lapjain”. (34. o.)

égből enyhe szél fuvalma ér, / Csöndes a mirtusz, magas a babér? / Ismered-é?”¹⁶ De talán nem is annyira a természetről való megfélelkezés a lényeges, hanem a Róma-mítosz kiiktatása. Goethe Rómát a „világ fővárosának” nevezte,¹⁷ miközben következetesen próbált leszámolni ezzel a mítosszal: „Szorgosan járunk ide-oda, megismerkedem a régi és a modern Róma térképével, megszemlélem a romokat és építményeket, hol az egyik, hol a másik villát keresem föl; a jelentősebb látnivalókra szép lassan kerül majd sor; egyelőre csak a szememet nyitogatom, nézegetek, jövök-megyek; mert Rómára csak Rómában készülhet föl igazán az ember.”¹⁸ De miért nem látott Winckelmann semmit a városból? „A 18. században az utazások legfőbb célja Róma volt. A zarándoklatok mellett már a 16–17. században is gyakori művelődési utak a 18. században pedagógiai intézményé váltak, s a *grand tour* már nemcsak az európai arisztokrácia, hanem gyakran a művelt felsőbb osztályok ifjainak neveltetéséhez is hozzátartozott, karrierjüket pedig megalapozta.” (231. o.) Mindenesetre Winckelmann nem átlépni próbálta a városhoz kötődő mítoszt, hanem inkább elmélyítette azt. Radnóti elemzéseiből e nem-látásnak négy okát lehet rekonstruálni:¹⁹ (a) Winckelmann-nak nagyon rossz véleménye volt a város „modern” arculatát meghatározó építészetről. „Nagy építkezésekre a 18. században már ritkán került sor, annál többször restaurálásra és homlokzatépítésre, a városnak mintegy késő barokk teatralizálására, kulisszajellegűvé tételére.” (226. o.) (b) Winckelmann Rómában azokat a szobrokat szerette, amelyekről ő maga úgy tudta, hogy Athénből származnak. A *Belvederei Apollónról* például Winckelmann úgy tudta, hogy azon ötszáz szobor egyike, amelyeket Néró hurcolt el a delphoi Apolló-templomból. (Ma már tudjuk, hogy tévedett.) „Winckelmann szimbolikus tere [...] nem Róma, hanem [...] az általa sohasem látott Görögország.” (229. o.) (c) Winckelmann azt a benyomást keltette, azt próbálta önmagával és a környezetével is elhíttetni, hogy Rómában teljesen otthon talált. „Noha szeretne volna, Winckelmann soha nem volt otthon Rómában. Alapjában magányos idegen maradt, karrierjét és tekintélyét nem helyi tudományos körök, hanem bíboros patrónusok egyengették.” (236. o.) (d) Róma Winckelmann számára nem is város volt, hanem egy hatalmas múzeum; a múzealizáló pillantás volt az, amely végső soron vakká tette a város iránt.²⁰

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meister tanulólévei*, Európa Könyvkiadó 1983. 159. o. Fordította: Benedek Marcell.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Önéletrajzi írások*, i. k. 167. o.

¹⁸ I. m. 152. o. – Joseph von Eichendorff így írja le hősének Rómába való bevonulását: „Először kis házak mellett haladtam el, majd egy pompás kapun át bejutottam Róma városába. A paloták között besütött a hold, mintha fényes nappal lenne, de az utcák már mind üresek voltak, és újra és újra ott feküdt egy rongyos alak, mintha halott lenne, a langyos éjszakában a márvány-küszöbökön, és aludt. Miközben csobogtak a kutak a csendes tereken, és az utca melletti kertek körbesusogtak, és a levegőt megtöltötték üdítő illatokkal.”¹⁹ (Joseph Von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, VI. fejezet, SWAN-Buch-Vertrieb GmbH 1993. 129. o.) Eichendorff a városban nem műemlékeket lát, hanem életet (és mindenekelőtt az árnyékos oldalt), ami nemcsak a szemére hat, hanem minden érzékszervét foglalkoztatja.

¹⁹ Miközben Winckelmann maga is foglalkozott idegenvezetéssel, és nagyon előkelő embereket is kalauzolt: egy Duc de la Rochefoucauld-t, három német herceget, III. Lipót, anhalt-dessauai uralkodó herceget, Karl Wilhelm Ferdinand braunschweigi trónörökösst stb. (232. o.)

²⁰ Radnóti Sándor ezt a jelenséget egy foucault-i fogalommal, a „heterotípiával” próbálja megragadni. „Michel Foucault, akitől a műszó származik, olyan egészen különböző dolgokat is heterotípiának nevez, mint a nászút, a temető, a múzeum és a könyvtár. Róma mint heterotípiá, mindezekkel kapcsolatban áll. Az ifjú utazók számára köztes tér, amely neveltetésük befejezése és társadalmi életük elkezdése között egy lokalizálható »sehol«.” (233. o.)

(3. Az eredetiség) „Az embernek szerencsére az életben olyan kevés ideje van, mint egy gyöngyhalásznak a gyöngyök kiemeléséhez, kb. két perc. [...] Fölkapaszkodunk az élet zöld dombjára, hogy fent a jéghegyen meghaljunk. Mindenki legalább egy dologban, akarata ellenére, eredeti lesz, a tüszentés módjában. Winckelmann megérdemli [a] tiszteletbeli címet: *italiszkoj*.”²¹ Némileg értetlenül állunk Jean Paul e sorai előtt, amelyek 1804/05-ben láttak napvilágot, tehát már a romantikus eredetiségkultusz kibontakozása után. Abból a szempontból mégis nagyon tanulságosak, hogy Winckelmannat tekintik az eredetkultusz kiindulópontjának. Véleményem szerint azonban ez a kiindulópont nem igazolható. Radnóti elemzése a *Gondolatok a görög művészet utánzásáról* című tanulmány egyik kulcsmegállapítását tartják szem előtt: „Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt, ha lehetséges, utánozhatatlanná [eredetivé] váljunk: a régiek utánzása [...]”²² Ez a meghatározás nyilvánvalóan paradox: az eredetiséget a mimézishez köti. Az eredetiség elméletét általában a romantikus „kreációelmélet” szemüvegén keresztül tekintjük. „A kreációelmélet példaként tekint a művekre, a zseniális szellem emanációinak tartja őket. Az időtlen jelenvalóságot a mindig újra testet öltő zseniális képességből származtatja. E szubsztanciális tulajdonságnak a mű csak jelensége.” (248. o.) Winckelmann azonban egészen másképp értelmezi az eredetiség fogalmát; az eredetiség jelentése nála két részre hasad szét. „A művész a mű epifenoménjává válik. Ezért [Winckelmann-nak] az eredetiségről alkotott fogalma is módosul. Ahogy a szépség, úgy a tökéletesség sem hagy sok teret az individuális eredetiségnek, rendkívüli jelentősége támad viszont a tárgyi eredetiségnek, a mű hitelességének.” (249. o.) Ezt én úgy értelmezném, hogy a tárgyi eredetiség az antikizálást jelenti, vagyis a régiséget. A művészi alkotások vonatkozásában tehát minimális szerepe van a kreatitásnak vagy a kreációnak. A műtárgyak létrehozása ezért nem az alkotás, hanem elsősorban az ásatásokon keresztül történik. „Az egyik ilyen intézményről beszélek, hiszen számos tárgy soha nem került a föld alá. Azt is mondhatjuk, hogy az ásatási adat a proveniencia egyik formája, s mint ilyen, az attribúcióhoz tartozik. De az attribúció fogalma [...] talán túl erősen a szerzőség tisztázásának céljára van fenntartva. A földből előkerülő tárgy eredetisége ennél általánosabb, erősebb, noha önmagában meghatározatlanabb.” (268-269. o.)²³ A kreativitás így a befogadóra tolódik át. „Az individuális eredetiségnek is megmarad azonban a maga területe – a recepcióban. Winckelmann *Útánzás*-tanulmányának a művész melletti másik címzettje a befogadó.” (249. o.) Erre a befogadás-fogalomra vonatkozik az ízlés javításának általános programja; a befogadó eredetisége így azt jelenti, hogy ízléssel rendelkezik, illetve javul az ízlése. Így értelmezném *A Belvederei Apollón leírása* című tanulmányban a befogadóra való hivatkozását: „Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérelj meg, hogy égi természet teremője légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsd el; mert itt nincs semmi, ami halandó, sem pedig olyan, mit az emberi szűkösség megkövetel.”²⁴ A befogadó eredetisége itt még mélyebben helyezkedik el: az „égi természet teremőjének lenni”, a „szellemet a természet fölé emelni” már maga is az eredetiség jele. Az eredeti ember a művészetek iránt nyitott, a művészeteket befogadó ember.²⁵ Véleményem szerint itt van a gyökere a

²¹ Jean Paul: *Flegeljahre*, SWAN-Buchvertrieb GmbH 1994. 533-534. o.

²² Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*, i. k. 8. o. Most eltekintek attól a nagyon szép elemzéstől, amelyben Radnóti ezt a tézist Edward Young koncepciójával állítja párhuzamba.

²³ A másik ilyen cselekvési mód az idegenvezetés, amely nála egyfajta lélekvezetéssel kapcsolódik össze. „A német udvari kultúrából kimenekülő Winckelmann Rómában az egyházi-udvari kultúra serény részesevé válik. Ahogy Nöthnitzben egy főnemes megbecsült szolgálója, úgy Rómában bíborosok szolgálatában áll, és gazdáik vendégeinek, illetve római utazóknak az idegenvezetője. Alárendelt helyzetét pedagógiai-erotikus pátosszal kompenzálja [...]” (262. o.)

²⁴ Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*, i. k. 101-102. o.

²⁵ Winckelmann „korában a befogadás két modern formája körvonalazódik: az új típusú társaság és a piac. Mindkettő egyenlősít, de amíg a szalonok, klubok, kávéházak *face-to-face* kommuniká-

későbbi zseni-elméletnek. De ugyanakkor ez a zsenielmélet közeli rokonságot mutat a német felvilágosodás egyik filozófiai irányzatával: a *philosophia eclecticica*val. Ez az irányzat a filozófiai olvasó aktivitását emeli ki.²⁶ A különbség talán csak annyi, hogy Winckelmann jóval gondosabban szabályozza a recepció szempontjából szóba jöhető művek körét.

(4. Az ízlés teoretikusa) Winckelmann *Utánzás*-tanulmányának kezdete egyértelműen értelmezhető úgy, hogy most az ízlélmélet kifejtése következik. De azt is rögtön láthatjuk, hogy nem az ízlés általános elmélete következik, hanem ez rögtön összekapcsolódik a görög kultúrával. Ez pedig azt jelenti, hogy az ízléshez elkerülhetetlenül hozzátartozik az értékelés: az ízlés mindig a jó ízlést jelenti. Radnóti Sándor könyvének legnagyobb érdeme talán az a kísérlet, amely az ízlés általános elméletének kidolgozására irányul. Ennek első lépéseként Radnóti a winckelmanni rossz ízlés jegyeit gyűjti össze: a túlzásba vitt díszítmények, a dagályos terjengősség, a fölösleges, bombasztikus pátoz. „Míndezt az a világot írja le, amely Winckelmann korában a jól-születetteket körülveszi, s amellyel mindenki találkozott a templomban: a barokkot és a rokokót.” (281. o.) De maradjunk még egy pillanatra az ízlés általános elméleténél. Johann Georg Sulzer az 1771-ben megjelent *Allgemeine Theorie der schönen Künste* című művében ezt írja: „Az ízlés alapján véve nem más, mint a szépség érzékelésére vonatkozó képesség [...]. De mindeddig ezt a szót szűkebb értelemben használták, amely szerint csak azoknak az embereknek tulajdonítunk ízlést, akiknél már kialakult egy bizonyos készség. – Azt nevezzük szépnek, amit [...] a képzelőerő kellemes módon jelenít meg [...]”²⁷ Ezt az elképzelést Alfred Bäumler híres könyve így fogalmazza meg: „A művészetnek a reneszánsz számára ismeretlen *individuális* élménye, ami minden egyes ember esetében különböző ugyan, ám mégis törvény- és szabályszerűnek tűnik, így hozza létre a racionalizmus kellős közepén az ízlést és vele együtt a modern kritikát. [...] A *je ne sais quoi*-nak azért van olyan nagy történeti jelentősége, mert a megragadhatatlant juttatja szóhoz abban a korban, mely mindennél többre tartja a megragadhatót.”²⁸ Ezt a gondolatot Radnóti így parafrázálja: „Az ízlés képessége kevésbé a megismerésen, mint inkább a gyakorlati és személyes érzéki és érzelmi tapasztalaton alapul. Ebből következik, hogy az ízlés gyakorlásában fontossá válik a kifinomult élvezet eleme, amely nem is akar racionális értelmet tulajdonítani tevékenységének.” (338.o.) Ez az elemzés nyilvánvalóan azt sugallja, hogy a kritikáirás mindig a *je ne sais quoi* birodalmába tartozik, és ennyiben a Baumgarten által megalapított esztétika alternatívája. A hagyományos ízléstan így végső soron azáltal válik a modernség archeológiájának kiindulópontjává, hogy megteremti a kritikáirás lehetőségét. (Baumgarten a kritikát megpróbálja beemelni az esztétikába, de azt ő maga is elismeri, hogy a kritika az ízlés fogalmához kötődik.)²⁹ – Véleményem szerint azonban az ízlést

ciós viszonyai individuálisak, addig a piaci szereplők anonimok. Innen két irányba vezetne az út. Az egyik lenne a konzsenziális befogadó, illetve a művészetről együtt filozofáló befogadó közösség iránya [...]. A másik irány viszont a befogadói kör rendkívüli kitágulása, amikor is csak számítani lehet az adekvát befogadásra, de nehéz meggyőződni róla.” (261. o.) Az *első irány* egy önmagát művelő közönség (vagyis egy emancipálódó nyilvánosság) kialakulásához vezetne; a *második irány* eredményeként pedig létrejönne a tömegkultúra, vagyis a kultúrának a tömegesedés nevében bekövetkező hanyatlása.

²⁶ Lásd W. Schmidt-Biggemann: *Teodícea és tények. A német felvilágosodás filozófiai profilja*, L'Harmattan Kiadó – Német-Magyar Filozófiai Társaság 2011. 223. skk. o. Fordították: Boros Gábor és Simon József.

²⁷ Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1. Teil, Leipzig 1771. 462. o.

²⁸ Alfred Bäumler: *Az irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában*, Az ítélerő kritikájáig, Enciklopédia Kiadó 2002. 64. o. Fordította: V. Horváth Károly.

²⁹ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*, i. k. 13. o.

nem kell feltétlenül az esztétika alternatívájának tekinteni. Kétségtelen, hogy az ízléstan fejlődése vezetett el a baumgarteni értelemben vett esztétikához. Így Winckelmann koncepcióját a baumgarteni esztétika továbbfejlesztéseként is értelmezhetjük. (És ezzel a köztük lévő kontinuitást is hangsúlyozhatjuk.)³⁰ Mint láttuk, már Hermann Cohen is arról írt, hogy Baumgartennek nem sikerült *elégé egyértelműen* meghatározni az esztétikát.³¹ Winckelmann e meghatározást próbálta egyértelműbbé tenni a történetiség szempontjának bevezetésével. Persze a winckelmanni koncepciót is átszövi egy alapvető ellentmondás. Az ő legnagyobb problémája ez volt: „Hogyan lehet a halott művészetet az eleven ízlés alapjává tenni?” (318. o.)³² Ezt az elképzelést Friedrich Schiller fejlesztette tovább azzal, hogy megszüntette az antik művészet egyértelmű kitüntetettségét;³³ pontosabban az antik művészet megőrzi példaszerűségét, de mellette áll a jelenkor művészeti programja. Ezt majd Friedrich Schlegel *romantikus poézisnek* fogja nevezni. Könnyű belátni, hogy ez a program a winckelmanni muzealizálással szemben fogalmazódik meg és bonthatódik ki. Szerintem ezzel a meghosszabbítással (vagy kiegészítéssel) együtt lehetne teljesnek tekinteni a *modernség archeológiáját*.³⁴

³⁰ Ebben a tekintetben én inkább Christoph Menke tanulmányának beállítottságát követném; lásd uő: Wahrnehmung, Tätigkeiten, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik, in: Andrea Kern – Ruth Sonderegger (szerk.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Suhrkamp Verlag 2002. 19-48. o.

³¹ Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls*, I. kötet, i. k. 3. o.

³² Tulajdonképpen már Bernini is erre kínált választ: „Winckelmann egész működésének legfőbb motívuma a régi és az új művészet radikális szembeállítás. Azaz a kettő közötti *távolság* hangsúlyozása. Durván kifejezve Bernini számára a klasszikus antikvitás élő művészet, Winckelmann számára halott.” (318. o.)

³³ Ennek fényében nem tartom szerencsésnek azt sem, hogy a schilleri koncepciót az ízléstan szempontjából értelmezzük, amit a könyv első exkurzusa javasol (lásd 429. skk. o.)

³⁴ A modernségbe így nemcsak a muzealizálás, hanem az azzal szembeni lázadás is beletartozik.

AZ ÉLETMŰ KULCSAI

György Péter: *Apám helyett*

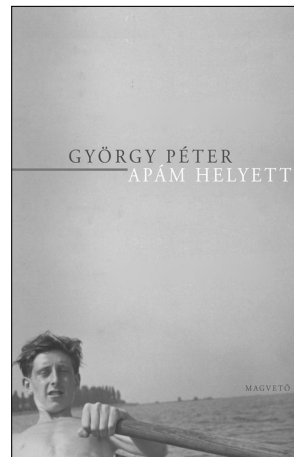
1. Bevezetés

György Péter legújabb könyve – ha jól számolom, immár a tizennegyedik – egyfelől ismerős lehet a szerző írásai iránt érdeklődő olvasók számára, hiszen nagyrészt megjelennek benne azok a témák és motívumok, melyek évtizedek óta foglalkoztatják őt: a vészorkoszak, illetve 1956 emlékezete, a szocialista kultúra antropológiája, a magyar neoavangárd törekvései, az emlékezet és a képek „politikái”, valamint a zsidó identitás problémái. Az említett témákat – többek között – az köti össze egymással, hogy hordozóik és kontextusaik egyaránt erősen traumatizáltak. A hozzájuk tartozó traumák pedig lehetetlenné teszik azt, hogy az utókor elfogulatlanul gondolkodjon róluk, mert minden idekapcsolódó diskurzus traumák foglya, valamint további traumákat idéz elő. Nyilvánvaló, hogy traumatikus és traumatizált jelenségek iránt ritkán érdeklődik valaki pusztán az objektív-neutrális megismerés okán; a megfontolások – rejtett vagy nyilvánvaló módon – többnyire személyesek. György Péter most először kapcsolta össze intellektuális vesszőparipáit és mániáit egyértelműen és már-már vallomásosan saját család-, nevelődés- és élettörténetével, ezért az *Apám helyett* sok szempontból új törekvéseket testesít meg szerzőjének korábbi műveihez képest. Elbűvölően személyes könyvről van szó, melynek minden sora mögött ott áll ő maga, az 1954-ben született, a könyv megjelenése idején ötvenhét éves „megbízhatatlan individuum”, összes attitűdjével-attribútumával egyetemben: esztéta, múzeumkritikus, médiaelemző és közíró. De azt is mondhatjuk, hogy a teljes *oeuvre* minden sora mögött ott állnak az *Apám helyett* megfontolásai és tapasztalatai, e szempontból az új könyv az eddigi György-oeuvre kulcsának tekinthető, beleértve a Pataki Gáborral közösen megjelentetett kitűnő Európai Iskola-monográfiát is.¹

Az *Apám helyett* szövege rendkívül rétegzett, mely rétegzettség egyrészt leképezi a könyv középpontjában álló egyéni és társadalmi emlékezetfolyamatok bonyolultságát, másrészt a rétegek közötti kölcsönhatások biztosítják a könyv – valamint a benne megörökített emlékezetmunka (vagy inkább emlékezetharc?) – textuális és gondolati dinamikáját is. A könyv összetettsége számos olvasási-értelmezési lehetőséget kínál, ezek közül hármat emelnék ki: az egyik a *társadalomtörténeti*, a második a *kultúraelméleti*, a harmadik az *életrajzi* szint. A társadalomtörténeti szint a magyar zsidóság történetének az 1944/45-től kezdődő és a

¹ György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai iskola és az Elvont Művészek csoportja*. Budapest, 1990, Corvina.

Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2011
306 oldal, 3490 Ft



nyolcvanas évek első feléig terjedő szakaszát tárgyalja, és magyarázatot kínál arra, hogy a kádári társadalompolitika által megalkotott olvasztótégelyben miként (és miért) tűntek-tűnhetnek el a korábban tipikusnak mondható, az etnikai identitáson és az osztály-hovatartozáson alapuló társadalmi különbségek és határok. A kultúrtörténeti szint azt vizsgálja, hogy a társadalomtörténeti folyamatok miként jelentek meg a Kádár-korszak kultúrájában (beleértve a rendszer hivatalos-támogatott és ellenzéki-tiltott kultúráját is), közelebbről nézve a műalkotásokban: színdarabokban, versekben, regényekben, filmekben, illetve képzőművészeti alkotásokon. A személyes szint az említett folyamatokat egy háromgenerációs családtörténet – a szerző saját családjának története – keretén belül értelmezi. Az említett háromhoz evidensen kötődik egy negyedik dimenzió is, mégpedig a *politikai*. A politikai kérdések jelenlétét nagyon fontosnak tartom, itt mégsem tárgyalom őket részletesebben. Egyrészt, mert a könyvről született eddigi kritikák sokat foglalkoztak ezzel, másrészt mert a politikai jelentések – az identitáspolitika, a kulturális elismerés, az emlékezetpolitika, valamint a bármiféle értelemben vett irodalompolitikák szempontjai és motívumai – olyan mélyen áthatják a könyvet (miként egyébként György Péter többi írását is), hogy különválasztásuk szétbontaná, talán szétrobbantaná a többi szempont tárgyalását.² Ebből persze paradox módon az következik, hogy a könyvre vonatkozó megjegyzéseim és értelmezéseim mégiscsak többé-kevésbé politikai jellegűek egyben.

Lehetőségeimhez képest próbálok kettős megközelítést alkalmazni: egyrészt kitérni a könyvben olvasható társadalomtudományos felvetésekre, másrészt foglalkozni a szöveg mögött megragadható szerzői törekvések jellegzetességeivel is; a könyv írói rangjával és problémáival, továbbá azokkal a szerepekkel, melyek a közvetve-közvetlenül megidézett, nagyon is változatos szépirodalmi kontextusokhoz kapcsolódnak. Ezek teljeskörű vizsgálata az utalások szerteágazó volta és az általuk felidézett regiszterek olykor totális különműsége miatt szinte lehetetlen. Pillanatnyilag érzük be azzal, hogy talán György Péter az egyetlen szerző a hazai piacon, akinek irodalmi referenciái között – Petri, Tandori, Kertész, Nádas, Ottlik, Orbán Ottó mellett – ott található Nyíró József, Benjámin László, Kondor Béla, Leonard Cohen, Sarah Kofman és Molnár Gergely is.

2. Zsidóság és amnézia

Az *Apám helyett* – dióhéjban elmondva, és itt az életrajzi-családtörténeti vonatkozásoktól egy pillanatra eltekintve – arról szól, hogy a magyar zsidóság 1944-es tragédiája (kirekesztésük a többségi társadalomból, az államigazgatási apparátus és a lakossági asszisztencia segítségével történő kifosztásuk és legyilkolásuk), valamint az erre irányuló *kollektív amnézia* milyen szerepet játszott a szocializmus társadalomtörténetének, illetve kultúrtörténetének alakulásában, illetve, hogy az amnézia miféle – napjainkig ható – következményekkel járt. A szerző a vészorszak általa megragadott tanulságaira építve arra vállalkozik, hogy rekonstruálja azt a mentalitást, mely a szocializmus korszakának jelentős részét uralta. A szimbolikus kiindulópont – a könyv hatásos jelenetézése szerint – 1945 áprilisa, amikor a szerző nagyapja, György Antal e szavakkal fordult mellette álló feleségéhez a rommá lőtt Budapest és „a folyóparton napozó, kávéházi teraszokon üldögélő szerelmesek” látványának kontrasztja láttán: „Nos tehát mindezt, kedves Emmám, immár el is felejtették, ez az egész többé nem érdekel senkit” (18.). E megjegyzéshez a szerző a következő kommentárt fűzi: „E történetet úgy fordítottam le, hogy az én szelíd és introvertált nagy-

² Így például Erős Ferenc bírálata a könyv „identitáspolitikai” fejtegetéseiből kiindulva egy egész politikai antropológiai koncepció rekonstrukciójáig jut el. Erős Ferenc: „Az emlékezés és a felejtés kettős ügynöke”. (György Péter: *Apám helyett*). *Műút*, 2011/3, 54-57, 56. skk.

apám példás, már-már túlzott gyorsasággal értette meg, hogy valóban teljesen új világ kezdődött el, s abban a gyász, illetve a megrendültségből következő trauma semmiféle nyomát nem látta. A holtak, az eltűntek és a visszatértek egyaránt láthatatlanok voltak. Kicsit nyersebben, a kutya sem törődött sem az emlékükkel, sem velük magukkal” (19-20.).

György Péter ettől a – valóban regény lapjaira kívánczó – szimbolikus pillanattól számítja a vészkorszakra, illetve a zsidó származásra és identitásra irányuló „nagyvonalú felejtéspolitikát” (23.) nyitányát, mely nagyjából a nyolcvanas évek derekáiig tartott.³ Tehát itt az 1945–48 között nagy számban kiadott túlélőtörténetek és veszteségmérlegek iránti érdeklenség kialakulásától kezdődő, és a nyolcvanas évek derekától meginduló emlékezéshullám megjelenéséig terjedő korszakról van szó – ebbe az időszakba ékelődik a könyv legfontosabb szereplőjének, György Péter édesapjának, György Lajosnak a felnőtt élete, mely nem vett tudomást se a származásról, se a vészkorszakról. E korszakelgondolás mellett meghúzódik egy másik, szétesőbb, mondjuk így, *korszakvízió* is a könyvben. Ez nagyjából a késői hatvanas, a teljes hetvenes, és a korai nyolcvanas évek szocialista életvilága, melyet a „*totális jelen időben létezés*” (39.) időelménye határozott meg. A „*totális jelen időben létezés*” koncepciója maga is kettős vetülettel rendelkezik, egyrészt *statikus voltában* érzékelteti a szocializmus korának álmos és lomha időn-kívülségét, másrészt – ezen időélmény *genesisére* kérdezve – utal arra, hogy az ezen alapuló emberi élet kiszámítható és biztonságos működésének gyökere és feltétele a Kádár-korszak történelmi előzményeinek (a vészkorszaknak, majd a sztálinista diktatúrának, majd a forradalomnak, majd a megtorlásoknak) az elfelejtése volt. Itt jegyezhetjük meg, hogy az *Apám helyett* azért is megragadó és elmemozdító olvasmány, mert azzal is foglalkozik – és ez a törekvés már hosszú ideje jelen van György Péter munkásságában –, hogy ez a hosszú korszak napjainkban ugyanúgy történelmi, kulturális, illetve lelkiismereti amnézia tárgya, mint ahogy annak idején a többi, a fentebbiekben említett korszak is az volt.

György Péter könyve – efféle freudista szuperelméletet alkotva – amellett érvel, hogy egyfelől a zsidó származás, a zsidó identitás és a zsidó szenvedések elfelejtése-elfojtása, másfelől a többségi társadalom közreműködése a vészkorszak esztelen pusztításában és emberi lealjasodásában idővel – sajátos tünetek, vagy inkább indexek (kulturális és érzelmi kijelzések) formájában – a felszínre bukkantak a legkülönbözőbb társadalmi, kulturális, illetve személyes kontextusokban és gyakorlatokban. E társadalmi léptékű, noha a személyes sorsok egyediségében gyökerező elfojtások szerepet kaptak a kádári paktum megkötésében, az egyéni életutak alakulásában, a korszak mentalitásának jellegzetességeiben, a szocializmus mindennapi életének, kultúrájának és művészetének „antropológiájában” egyaránt. Ezen problémahalmazt a szerző saját családi és személyes történetének szakaszain keresztül vizsgálja; három főalakra helyezvén a hangsúlyt. A szerző nagypapja, György Antal, az asszimiláció tipikus képviselője, hívő katolikus, kiténtetett első világháborús frontharcos, később Kecskeméti utcai kiskereskedő; a szerző apja, György Lajos, volt munkaszolgálatos, a zsidó származású kommunista szakértelmiségi tipikus képviselője, tekintélyes orvos-kutató, később ökológiai és globalizációkritikai aktivista és szakíró, és – a könyv, valamint a szerző perspektívájából – mindenekelőtt az Apa.⁴ A harmadik pe-

³ Ezt követően sorban jelennek meg a témába vágó publikációk, a már címe szerint is paradigmatiszma szöveggé vált *Hogyan jöttem rá, hogy zsidó vagyok?* interjúösszeállítástól (Medvetánc, 1985/2-3) kezdve a *Zsidókérdés, asszimiláció, antiszemitizmus* tanulmányköteten keresztül (Gondolat, 1984) Kertész Imre *Sorstalanságának* mind fontosabbá váló recepciójáig. Ehhez lásd Kovács Éva: Vad emlékezet (György Péter: Apám helyett). *Holmi*, 2011/6, 789-795, 791.

⁴ Az *Apám helyett* egyik fontos előzménye György Péternek az édesapja halála alkalmából írt emlékező esszéje. Lásd: György Péter: Az apám – Piros emlékezete. *Élet és Irodalom*, 2008. október 31. A cikk többek szerint a 2008-as év egyik legfontosabb publikációs eseménye volt.

dig maga a szerző: György Péter, aki egy 2010 nyarán a Lövőház utcában vele megesett antiszemita incidens során mondta ki magáról életében először, hogy ő – zsidó (41-42.). E szereplők mellett a könyv számos további alakot és mellékalakot mozgat: nagymamák, nagynénik, gyerekek, közeli és távoli barátok, hírességek és kisemberek népesítik be a könyvet, bonyolult szálakon kapcsolódva a három főszereplő sorsának alakulásához.

Az *Apám helyett* sok szempontból és hosszasan tárgyalja a vészidőszak elfelejtésének problémáit és következményeit; gyakorlatilag a könyvben olvasható hosszabb-rövidebb, sokszor csak utalásszerű műelemzések is azt a funkciót töltik be, hogy hangsúlyozzák: a műalkotások is ennek az amnéziának a tünetei vagy dokumentumai. A könyv eddigi kritikusi közül többen utaltak rá, hogy a szóban forgó műelemzések kissé rövidre zártak, olykor vitathatóak.⁵ Úgy vélem, ennek fő oka nem csak az, amit György Péter ír – „egyszerűen használok, kirablom ezeket a szövegeket” –, hanem az is, hogy a példaként vett irodalmi és egyéb művek elemzése során csupán egyetlen aspektust, mégpedig egy különleges tudásszociológiai aspektust engedett előtérbe jutni, jelesül azt, hogy miként kapcsolódnak egyes műalkotások azokhoz a sajátos feltételekhez, melyeket a könyv középpontjába állított „amnéziaterápia” határozott meg. Itt, és ezért, fontos látni, hogy az *Apám helyett* nem csupán a holtakra való emlékezés imperatívuszát érvényesíti, nem csak az elfojtott zsidó származás (és ezen elfojtás körülményei) mellett tanúskodik, hanem az emlékezés munkájával komplementer módon regisztrálja és értelmezi a felejtés hatókörében keletkező hiányt is. Ebből következően a György család életére vonatkozó értelmezéseket – és a könyv teljes szövegét, beleértve a címet is – egy nagyszabású hiányretorika érvényesítési terepének tekinthetjük. E tézishez a szerző több helyen visszatér, magát a gondolatot – apja munkaszolgálatos naplójának rejtegetése kapcsán – így összegzi: „Az írás elrejtése árulkodóbb, mint az, amit tartalmaz, illetve elhallgat. A titokként kezelt szöveg paradoxona, nyomasztó abszurduma világosabban jelzi az apám problémáját, mint a feljegyzései” (75.). György Péter munkája fontos adalékot nyújt azon „üres helyek” – vagy Giorgio Pressburger szép szavaival az „üres közök” – természetének megértéséhez, melyek egyszerre vannak jelen a társadalmi és a személyes emlékezetben, a szövegekben, a műalkotásokban, a populáris kultúrában, de az épített és belakott városi terekben is.⁶ Ezek az „üres helyek” vagy „hiányok” egy bonyolult, megkerüléseken, mellébeszélésen, álcázáson alapuló retorika részei, és itt ismét visszajutunk a Kádár-korszak jellegzetes alkotásaira vonatkozó, az emlékezetpolitika és az esztétikai interpretáció motívumait egyező elemzések kérdéséhez.

Nehéz is eldönteni, hogy mi izgalmasabb a könyvben, az emlékezés nyomán feltárolt tárgyi részletek, vagy a hiánynak a csupán üres körvonalakon keresztül megmutatózó tünete; nos, valószínűleg a kettő összjátéka, hiszen az említett hiány paradox jelenléte is az emlékezés perspektíváján keresztül rajzolódik ki. E szempontból különösen tanulságosak azok a megjegyzések, melyeket a szerző egy amerikai ismerősének szava-

⁵ Lásd: „Egy-egy (a szerzőtől is hangsúlyozottan egyedi) példából nagyon hamar, túl hamar jut el történelemelmélet-szintű általánosságokhoz, s túl nagy jelentőséget ad az anekdotizmusnak”. Kálmán C. György: Megérteni a hallgatást. *Élet és Irodalom*, 2011. április 29. Valamint Bán Zsófia: A jég, amint vastagszik. Hálózati közlés, lelőhelye: Revizor – a kritikai portál. <http://revizoronline.com>.

⁶ Az *Apám helyett* számos példája (38; valamint 48; 50; 52; 260; 264 stb.) mellett idézhetjük a *városi terek* kapcsán Komoróczy Géza megállapítását is: „Bárhol a magyar vidéki városokban, ha nem tudnánk is, hogy itt zsidók éltek valaha, rövid idő után észleljük, hogy van a mai képen, valami nem szokványos, valami nem egészen magától értetődő. Valami nem természetes. Némely utca vonala, némely épület külső képe. Könyvtár, iroda, vagy raktár – mór stílusú homlokzattal. [...] A beomlott, eladott és más célra használt, átalakított zsinagógák, a lebontott zsinagóga-épületek üres helye mind jelzi, hogy a városszerkezetből ki van emelve egy jelentős elem...” Komoróczy Géza: *Holocaust – A pernye beleég a bőrünkbe*. Budapest, 2000, Osiris, 92-93.

ihoz fűzött, miszerint ő, György Péter egy „második generációs holokauszt túlélő” lenne. „Aha, szóval akkor te egy második generációs holokauszt túlélő vagy, mondta egy alkalommal valaki, akit elég jól ismertem. [...] Nem nagyon tudtam ehhez mit hozzátenni. Minden, amit mondhattam volna angolul, ott maradt az anyanyelvem általi védettségben, ami eddig megóvott attól, hogy idegen definíciók tárgyaként lássam magam. Jól felhúztam magam, nem volt mit mondanom” (127.). Az értelmezés ezen a ponton irányulhat a kifejezés által jelölt pozícióra, de a kifejezésre mint nyelvi alakzatra is. A „második generációs túlélő” perspektívája azért termékeny, mert nem csak arra hívja fel a figyelmet, hogy *mit* felejtettek el az első generáció tagjai, hanem arra is, hogy *hogyan* tettek; ezekben a „hogyanokban” válnak észlelhetővé az elfelejtett-elfojtott származás és identitás sajátos emléknymoi. György Péter annyi pátosszal tiltakozik könyvében a fenti besorolás ellen (127-128.), hogy erre szinte kötelezően voltak kénytelenek reagálni könyvének kritikussai; ezt teszem én is. E tiltakozás önmagában is beszédes és tünetértékű. A nyelvkritikus tiltakozik a zsargon ellen, a szinguláris ember tiltakozik az általánosítás ellen, az univerzális ember és világpolgár a partikuláris „vissza-zsidósítás” ellen. A biográfiai és szociológiai elemekből konstruált nyakatekert szakkifejezés voltaképpen az ellentmondásosan megélt etnikai származást is konnotálja, kimondja azt, hogy valaki – bármit is gondol erről ő maga, de – zsidó származású, röviden: zsidó. György Péter ebben a jelenetben elsősorban a nyelvi idegenség és a nyelvi otthonosság fénytörésében láttatja az önmeghatározás problémáit, de talán jelen van mindebben valamiféle idegenkedés, vagy legalábbis tartózkodás a megnevezéstől, az illetéktelen „besorolástól” – e szempontból a New York-i történet a Lövház utcai incidens párhuzama is. Ez persze lehet, hogy mind csak túlértelmezés, de mégis kezdenünk kell valamit annak a félreérthetetlen jelzésével, hogy a derék amerikai kolléga megjegyzése valahogy mélyütésszerűre sikerült.

3. A különidejűség kalandja

Az Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Hermann Bausinger, Eric J. Hobsbawm és mások által történetfilozófiai, etnográfiai, valamint történetírói szempontok alapján értelmezett társadalmi-kulturális „különidejűség”, más szóval a „nem-egyidejűség” („Ungleichzeitigkeit”) kérdése sok szállal kapcsolódik mind az *Apám helyett* koncepciójához, mind a zsidóság ellentmondásos társadalomtörténeti helyzetéhez. György Péter könyve ezen belül egy különös folyamatot modellez: a faszizmuselméletként megszületett elgondolás sajátos szocializmus-elméletként végzi könyvében, megtartva-megőrizve a koncepcióhoz mindig is hozzátartozó, a zsidóság eszmetörténetében gyökerező megfontolásokat is. A zsidó egzisztencia a történelmi-társadalmi különidejűség alapesete volt, az asszimilációval pedig e kontraszt nemhogy tompult volna, hanem valójában még szembeszökőbb lett, ugyanis ekkortól a tradicionális zsidó létnek nem csupán a többségi keresztény társadalom volt az ellentette (pusztán azáltal, hogy az utóbbi a történelemben létezett, míg az előbbi a történelmen kívül), hanem az asszimilált zsidóságnak az európai történelem ritmusához végül igazodó jelentős része is. A nem-egyidejűség elméletének első és legfontosabb teoretikusa, Ernst Bloch idevágó felismeréseit érdekes módon nem a zsidóság helyzete ihlette, hanem azon archaikus társadalmi miliók megléte, melyek a harmincas évekbeli, mind radikálisabban faszizálódó német társadalom archaikus-népi zárvényaiként jelentek meg előtte, és amelyek a náci érzület és mitológia egyik legfontosabb bázisát képezték.⁷ A nem-

⁷ Vö. „Nem mindenki van ugyanabban a Mostban. Csak látszólag vannak ott, azáltal, hogy ma láthatók. De ez még nem jelenti, hogy együtt élnek a többiekkel. [...] S egyáltalán, különböző évek

egyidejűségnek a Bloch-féle fasizmusértelmezésben betöltött szerepétől függetlenül látnunk kell, hogy e kategória milyen fontos György Péter számára, erre utal – *A Lukács öltözőjében* fejezet élén – a Siegfried Kracauer könyvéből vett mottó is: „Egy adott történelmi pillanatban tehát számos olyan eseménnyel szembesülhetünk, amelyek – különböző területeken való elhelyezkedésük miatt – csak formális értelemben egyidejűek. [...] A különböző területek megformált ideje háttérbe szorítja az idő egyenletes folyását” (id. *Apám helyett*, 193.).⁸

Az *Apám helyett* nem-egyidejűségek hosszú sorát listázza és elemzi, a zsidóság helyzetétől kezdődően az asszimiláltak rejtett kettős identitásában megmutatkozó „belső” nem-egyidejűségeken keresztül a Kádár-korszak állandó jelenébe ékelődő társadalmi-kulturális időzárványokig. De a nem-egyidejűség kapcsán említhetünk egy további problémát is: azt a paradoxont, hogy a Kádár-korszak időtlen vagy radikálisan jelen idejű világában nem volt olyan indetermináltnak ható bármiféle csoport, szekta, vagy egyéb szubkulturális képződmény, melynek ne lett volna valamiféle – a rendszer saját idejétől idegen időtapasztalatokban megszülető – történelmi genealógiája, melyet azonban az állandó jelenidejűség élménye, a történelmi dinamikák programszerű kiiktatása éppen-hogy leplezett.⁹ Éppen az efféle különidejűségek felfedezésére, rekonstrukciójára, valamint jelenbe emelésére irányult néhány, a nyolcvanas évek elejétől induló és – különösen az akkori viszonyok között – szubkulturálisnak mondható törekvés, mely megpróbálta felfedezni ezeket az elfeledett gyökereket, köztük egyébként a zsidóságot, de legalábbis a zsidó filozófiai gondolkodást is.¹⁰ Ezen képződmények komolyan vétele, lelkiismeretes tanulmányozása, esetleges példaként való megjelenítése rávilágított egyfelől az „eredet”, másfelől a „nem-egyidejűség” radikális kritikái potenciáljára, mert folyamatosan megkérdőjelezte a Kádár-korszakbeli világkép antropológiai evidenciáit.

A modernitás és az archaikus világ egyidejűsége – azaz a kettő nem-egyidejűsége – mindig felkavaró és szubverzív, erre utalt Bloch is. De még feltűnőbb a nem-egyidejűség a zárt ideológiai rendszerekben, melyek nem tűrik meg (vagy fizikailag, vagy logikailag, vagy sehogyan sem) a különidejű dolgokat. A szocializmus ideje homogén, sajátosan zárt határokkal; ami e határok között húzódik, homogén és rendezett, ami ehhez nem illeszkedik, az pedig pusztá létének köszönhetően is mélyen provokatív erővel rendelkezik. Ennek persze különböző szintjei vannak. Egyfelől az „antipolitika” szellemében íródott művek és az ennek megfelelő magatartások – például Ottlik Gézának a György Péter által is idézett-elemzett regényeiben és elbeszéléseiben (54.) –, másfelől itt említendő a belső emigrációban létrehozott művek, a belső disszidensek világa, az olyan meghökkentő egyéni életutak, mint például – az *Apám helyett* lapjain történetesen nem említett –

peregnék abban az egyben is, amelyik most van hatalmon. Nem is rejtve virulnak, mint eddig, hanem ellentmondanak a Mostnak; nagyon furcsán, ferdén, a visszájáról. Megmutatta erejét ez az időszerűtlen kurzus: bármennyire is csak a régít idézi vissza, új életet ígért.” Ernst Bloch: *Korunk öröksége*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, 1989, Gondolat, 111, valamint 114. skk.

⁸ Vö. Siegfried Kracauer: *Történelem. A végső dolgok előtt*. Ford. Teller Katalin. Budapest, 2009, Ki-járat, 223. Kracauer idézi Bloch koncepcióját, valamint kitér az elgondolás művészettörténeti képviselőinek (Henri Focillon és George Kubler) írásaira is; i. m. 219-220, 224.

⁹ Ily módon azok a személyek – sok-sok szempontból maguk is „túlélők” – akik annak idején a Sziget, az Európai Iskola, a Mérei-kör (a „Törzs”), a „Munka-kör”, a „Csütörtöki Beszélgetések” tagjai voltak, a nem-egyidejűség hordozóiként tűntek fel, és a hozzájuk tartozó „rég-új” miliók maguk is idegenek voltak a rendszer saját-belső időtapasztalatához képest. Ez azokra is vonatkozik, akik időközben esetleg kommunisták (is) voltak, vagy lettek.

¹⁰ Erre talán a legjobb példa a *Lélegzet* élő folyóirat szerzői-alkotó köre és e kör holdudvara. Erről lásd Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Budapest, 2006, Typotex, 250-286.

Szilágyi Ernőé vagy Tábor Béláé, vagy akár Oltványi Ambrusé.¹¹ Azt gondolom, hogy mai ésszel, és mondjuk az 1980 után született olvasók számára, éppen ahhoz kell nagyon-nagyon sok magyarázat, hogy ezek a „belső emigrációban” leélt életek nem egyforma módon kapcsolódtak a kádári nyilvánossághoz, pontosabban a nyilvánosságokhoz. Vagy paradox módon nagyon is sok szálon, vagy – sehogya. Az elsőre példa Tandori Dezső, akinek legalább harminc kötete jelent meg a szocializmusban, mégis nehéz lenne elképzelni nála rendszeridegenebb szerzőt, az utóbbira Szilágyi Ernő, aki fűtetlen lakásában, téli-kabátban állva dolgozott az írópultja előtt, és gondolatait csak tanítványai legszűkebb körével osztotta meg, szóban és magánlevelekben.¹²

A rendszer antropológiáját vállalhatatlannak tartó egyének és csoportok sajátos *idősziget*ek gyanánt ékelődtek be a korszak mozdulatlanságába; e szigeteken más szabályok alapján szerveződött a kultúra, más törvények határozták meg az erkölcsöt, és más léptékek szerint folydogált vagy éppen rohant az idő. E tézis első kidolgozása volt György Péter nagy kultúrtörténeti esszéje 1990-ből, *Az elsüllyedt sziget*, melynek felvetései a későbbiekben erősen inspirálták a magyar neoavantgárdra, az értelmiségi undergroundra, a Kádár-korszak „életformatikus” mikroközösségeire vonatkozó újabb kutatásokat is.¹³ De a „különidejű” miliók, emberek és sorsok sajátos belvilága csak az összkép egyik vetülete. Ehhez képest az „Apa” (György Lajos) világa – legalábbis egy időszakban, a hetvenes években – a létező szocializmus társadalmának derékhadához tartozott. György Péter hangsúlyozza, hogy ez csak részben az „emberarcú” szocializmus érdeme, ehhez az is kellett, hogy György Lajos – súlyos és valóban betű szerint érte: vérre menő történelmi és egzisztenciális tapasztalatok birtokában – *így döntött*. „A túlélőként leélt élet visszautasítását elidegeníthetetlen jogának tekintette, nem vizsgálta, milyen árat fizetett az elfojtásért, és némasága megszabadítja-e nem kívánt öröksége, zsidósága terhétől. Mire Európa-szerte eljött a szemtanúság kora, addigra ő már otthonosnak találta az elhallgatást, ugyanúgy, mint a némaságot, az elfojtást” (9.). E döntés hátterét vizsgálja-oknyomozza a könyv.

4. Szocializmus és „antropológia”

György Péter könyve nagy erővel hívja fel a figyelmet arra, hogy a Kádár-korszak nem csak a szürkeség birodalmaként, hanem egy sajátos történetfilozófiai probléma megtestesítőjeként és hordozójaként is meg kell hogy jelenjék emlékezetünkben. E problémát György Péter „*a jelen kizárólagosságának uralma*” fordulatban összegzi; és arra utal vele, hogy a rendszer alapjául szolgáló társadalmi amnézia, valamint a forradalmi-messianisztikus időtapasztalat bármiféle formájának tervszerű kiiktatása a rendszerből együttesen

¹¹ Szilágyi Ernő nyugdíjasként visszavonultan élt, Tábor Béla műfordítóként dolgozott, emellett mindkettőn, csak közeli ismerőseik által tudottan, aktív filozófiai alkotótevékenységet folytattak. A súlyosan beteg Oltványi Ambrus (filológus és irodalomtörténész) magántudósként dolgozott. Tábor Béláról lásd Tábor Ádám: Találkozás a centrumban. In uő: *Szellem és költészet*. Pozsony, 2007, Kalligram, 63-75, Oltványiról pedig: Dávidházi Péter: Oltványi Ambrus példája. In uő: *Per passivam resistantiam*. Budapest, 1998, Argumentum, 249-252.

¹² Lásd: „Nyugdíjasként spártai aszkézisben élt, három-négy órát aludt. A filozófia és a zenehallgatás töltötte be az életét. Télen fűtetlen szobában, mindig kabátban, ferde asztallapú írópult előtt állva írt”. Ungváry Rudolf: 1959. In Révész Sándor (szerk.): *Beszélő évek. A Kádár-korszak történelme. 1. rész. 1957-1968*. Budapest, 2000, a *Beszélő* folyóirat kiadása, 113-123, 116. A vészorkorszakra vonatkozó visszaemlékezéseit lásd: Szilágyi Ernő: *Ismeretlen memoár a magyar vészorkorszakról*. Budapest, 2005, Akadémiai.

¹³ Vö. György Péter: *Az elsüllyedt sziget*. In uő: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest, 1992, Képzőművészeti, 5-46.

oda vezetett, hogy a kádárizmus tipikus polgára az állandó és mozdulatlan jelen idő világában – és tegyük hozzá, *fogságában* – élt. A korszak és a benne körvonalazódó történetfilozófiai horizont dermedtsége ellentmondásos módon viszonyult a rendszer ideológiai alapjául szolgáló osztályharcos forradalmiság dinamikus jellegéhez. E statikus állapot egyrészt kontrasztja volt az „eredeti” – a kádárizmus szélsőbaloldali kritikusi szerint persze elárult – forradalmi aktivizmusnak, ezt a kontrasztot, pontosabban e kontraszt tagadását emelte az ideológia rangjára a Király István által meghirdetett „mindennapok forradalmisága” elmélet.¹⁴ Király meglehetősen bornírt koncepciója nem nyújthatott vonzó perspektívát a rendszer forradalmi örökségét vagy alapjait komolyan vevő kommunista értelmiségieknek, politikai funkciója azonban világos volt: ki kellett fogni a hazai szélsőbalosok – egyfelől a Mao, Fidel és társai, főként Che világa, a „*forradalmi napsütés*” forrósága után vágyódó fiatalok, másrészt a Sztálin és Rákosi után nosztalgizáló öregfiúk – vitorlájából a szelet.¹⁵

A korszak történetfilozófiai statikussága ugyanakkor ellenvilága volt a Kádár-rendszer réseiben rejtőző – gyakran csak „egyszemélyes” – szekták és életmódgettők, a különféle underground csoportcskák izgatott vagy reményvesztett messianizmusának is, a közöttük megfigyelhető törések mentén jöttek létre az említett nem-egyidejűségek. A Kádár-korszak valóban zárt világ volt, időben mögötte húzódott a polgári korszak (és a vele szisztematikusan egyidejű „ellenforradalom”) letűntté, érvénytelenné, vagy ellenséggé stilizált világa (63.), előtte a megszelídített kommunista megváltáshit langyos optimizmusa, a kettő között pedig valami sajátos képződmény, a moccanni készülő, de a mozdulat előkészítésébe rögvest bele is fáradó örökkévalóság, vagyis a *melankólia* birodalma. Ez utóbbihoz két adalék: az egyik Földényi F. László *Melankólia* című könyve, mely – egy eszmetörténeti áttekintés maszkjában – a filozófiai megértés rangjára emelte e korszak különös történetfilozófiai tompaságát.¹⁶ A másik Nádas Péter a korabeli munkássága. De itt említhetjük Petri György sorait is, melyeket György Péter – nyilván nem véletlenül – a *Kádár köpönyege* mottójaként idézett: „De ez nem ideje semminek. / Itt szemedbe süt a nap, de nem ébredsz, / itt zümmöghet az éj, de te nem alszol / itt készülödsz, de nem mégyszehova...” (Zátony).¹⁷

Biztonság, modernizáció, a tudományos, a világnézeti, a kulturális korszerűség mákonya – György Péter rekonstrukciója szerint ezt kínálta a hetvenes években az együttműködőknek a Kádár-korszak. Vajon idealizálja-e ezt a mozzanatot György Péter könyve? Nehéz kérdés, részben ki lehet bújni alóla azzal, hogy a könyv interpretációja a hetvenes évekről nem a korszak megítélésének teljes és lezárt mérlege, hanem csak a György Lajos életének *perspektívájából* György Péter által megrajzolt egyik lehetséges rekonstrukció. „Tudom, hogy következtetéseimet önértelmezésem befolyásolja. [...] az én helyzetem messze nem semleges” (58.). E perspektivikus kép tehát nem az összkép, másrészt e formájában is jellemző vagy inkább szimbolikus, és – ez a végső érv itt – minthogy alapvetően órála van szó, tiszteletben kell tartanunk György Lajos életének „egyedülvalóságát”. Ahogy György Péter írja, nagyon szépen: „Nem kellett túlélőnek lennie, nem kellett szemtanúvá válnia, nem kellett azt gondolnia, hogy ami történt, az határozza meg egész életét. [...] S a korszak

¹⁴ A problémát jól összegzi Király cikksorozatának bevezetője: „A páncélaút tetejéről a pétérvári utcán szónokló Lenint ábrázoló kép népszerűbb itt annál, amelyen Lenin elmélyülten dolgozva az íróasztalánál ül.” Király István: *Hazaftság és forradalmiság*. Budapest, 1974, Kossuth, 10.

¹⁵ Volt úgy, hogy e két tábor találkozott egymással, így például a rövid életű magyar maoista mozgalomban; lásd Dalos György szellemes kisregényét: *Hosszú menetelés – rövid tanfolyam*. Budapest, 1989, Magvető.

¹⁶ Földényi F. László: *Melankólia*. Budapest, 1984, Magvető.

¹⁷ György Péter: *Kádár köpönyege*. In uő: *Kádár köpönyege*. Budapest, 2005, Magvető, 13-77, 13.

lehetővé tette, sőt kívánatossá, hogy ne is tegye. Az államszocializmus azt ígérte neki, hogyha nem kíván zsidó lenni, ha nem ez lesz a traumája, azaz nem kíván azzal foglalkozni, hogy miért is történt, ami történt, kik tették ezt vele, és miként éljen ezután, azaz, ha hajlandó mindezt csak epizódnak tekinteni, egyszeri kisiklásnak, balesetnek, kis kalandnak, akkor biztonságban, tehát a hazájában élhet. [...] Az amnéziaterápia nyertese volt, s nem egyedül. Élte biztonságban tudott életét, és azt hiszem, tényleg boldog volt a hatvanas-hetvenes években mindvégig, mert egy olyan politikai rendszerben élt, amely – saját érdekében – hozzásegítette ahhoz az öncsaláshoz, amely létalapjává vált: hogy nem túlélő, hanem egyszerűen csak van” (281; vö. még: 142-143).¹⁸

A fenti idézet is utal rá, hogy az adott esetben öncsalásról és – a hatalom részéről – egy alternatíva nélküli, tehát „visszautasíthatatlan” ajánlat elfogadásáról volt szó, az ezen alapuló élet már csak ezért sem lehetett a lehetséges világok legjobbika. Ha figyelembe vesszük mindazt, amit György Péter a korszakról ír – és nem csak új könyvében, hanem például a 2006-os *Kádár köpönyegében* –, akkor láthatjuk, hogy megközelítése távolról sem apologetikus. „Nem kívánok azonosulni azzal a retorikával, mely szerint a Kádár-rendszer modernitása miatt megfeledkezhetünk a rendszer morális vállalhatatlanságáról” – írta 2006-ban.¹⁹ Feltételezhetjük, hogy ha György Lajos társadalomtudós lett volna (mint ahogy egyébként „rangrejtve” az is volt kissé, csak e szempontból nem ütközhetett külső korlátokba, mert társadalomfilozófiai nézeteit az idő tájt csak barátainak és fiának fejtette ki, élőszóban), és nem pedig kutatóorvos, akkor talán nem érezte volna a hetvenes éveket sem annyira optimizmusra jogot adónak vagy ideálisaknak. A hetvenes években nem lehetett elfogulatlanul és/vagy szakszerűen írni sem 56-ról, sem egyes „polgári” filozófiai irányzatokról, sem az irodalomtudományi strukturalizmusról, sem a szovjet társadalomról, sem a Szovjetunió történetéről, sem a szegénységről, sem a hazai munkásság tényleges helyzetéről, és – hogy a könyv voltaképpen témájához visszatérjek – a zsidó származás problémáiról sem. A humán- és a társadalomtudományos diszciplínák művelése nyilván bajosabb volt, mint a magyar tudományosság pozitív önképének megrajzolásában mindig (és a szocializmusban is) vezető szerepet játszó orvosi, mérnöki és más természettudományos kutatásoké. Valójában itt arról van szó, hogy a szocializmus egyenlősítő törekvései és modernizációs törekvései (társadalompolitikája), valamint a szocializmus kultúráirányítási törekvései (kulturpolitikája) szoros kapcsolatban álltak egymással, együttesen körvonalazták azt az ajánlatot, melynek elfogadása lehetővé tette, hogy egyesek eltekinthessenek származásuktól, és azok, és *csakis azok* lehessenek, amivé – úgymond – „teszik” önmagukat. Ez a régi szép romantikus program, Fichtétől kezdve az ifjú Marxon át egészen az ifjú György Péter által nagy érdeklődéssel forgatott brit marxista antropológusig, Gordon Childe-ig.²⁰

¹⁸ György Lajos pozíciója és fiának erre vonatkozó értelmezései jól elhelyezhetők Peter Burke „amnézia” és „amnesztia” kettősségében gondolkodó emlékezetpolitikai vizsgálódásaiban is. Lásd: Peter Burke: A történelem mint társadalmi emlékezet. Ford. Ábrahám Zoltán. *Regio*, 2001/1, 3-21, 16. skk. Kasznár Veronika Katalin volt szíves Burke álláspontjára felhívni a figyelmemet. Vö. Kasznár Veronika Katalin: Emlékezés és felejtés egy lokális konfliktusban. *Anthropolisz*, 2005/1-2, 179-193.

¹⁹ György Péter: *Kádár köpönyege*, 41-42. Valamint: „A szocializmus társadalma modern volt, hiszen lehetőséget teremtett az új megalkotására, a radikálisan autonóm öndefinícióra – természetesen a zárt hely kozmoszán belül. S ez a társadalom abban a pillanatban a rabság világa lett, amikor valaki *kívülről* nézte, tehát elképzelhetőnek tartotta, hogy a fennállóknak van, lehetséges alternatívája” (*Kádár köpönyege*, 55.).

²⁰ „1969-ben [...] egy könyvtárosnő a figyelmembe ajánlotta az Univerzum Könyvtár egyik kötetét, bizonyos Gordon Childe *Az ember önmaga alkotója* című, akkoriban megjelent könyvét. [...]

A „hosszú hetvenes évek” specialitása talán az volt, hogy a különféle törekvések akkor valahogyan egyensúlyba kerültek, és egy meglehetősen széles (és meglehetősen befolyásos) társadalmi réteg számára kihozták a maximumot a rendszerből. Már nem volt ott az 56 miatti megtorlások árnya – a köztudat legalábbis így érzékelhette. Már – részben épp a kádári modernizáció eredményeként – jószérivel eltűntek a Horthy-világ szakadékszerű egyenlőtlenségeit idéző körülmények közt tengődő kisparaszti és proletárrétegek, amelyek pedig nem tűntek el, azokról hallgatni kellett, szegénységproblémát és erre irányuló tudományos kutatást a rendszer nem ismert el. Kialakult egy jóllakott szocialista kispolgárság, amelynek közérzetét az a körülmény határozta meg, hogy hétköznap is „volt hús a hűtőben”. Kialakult továbbá egy elégedettnek mondható értelmiségi réteg. E réteg cserébe azért, hogy származást, kínos múltat, zsidóságot, 56-ot, mindent elfelejtett, most már értelmes alkotó életet élhetett, egy olyan világértelmezési koncepció bűvkörében élve, mely – és ennek hangsúlyozása György Péter könyvének egyik érdeme – nem csak lehetővé tette a felejtést, hanem azt képviselte, valamint *érvényesítette*, hogy ez az egyetlen, az emberhez méltó, a helyes és igaz döntés. A származáson, az osztály-hovatartozáson, a determináción való töprengés pusztán „partikularizmus”, mely ellenkezik a feltétlen normának tekintett univerzális humanizmus elvével.²¹

György Péter könyve azért is izgalmas olvasmány, mert a partikuláris identitások, illetve az „üresen kongó” absztrakt-univerzális humanizmus által formált fura identitásképletek diszkurzív harcában – ahogy ez a korabeli sajtóban, a művészeti és az irodalmi kritikában, a művészetpolitikában megjelent – felismeri a szocialista kultúrát ténylegesen, az akkori szereplők számára tudottan-tudatlanul, a mai közönség számára viszont leginkább láthatatlanul meghatározó alapfeltételeket. Kispolgári idill, elvont humanizmus, valamint a „rossz”, tehát a kihívóan problematikus, a provokatív, az idegen, az „embertelen” elutasítása. Egyrészt: „Az antihumanizmus vádja ugyanis a lehető legkomolyabb vád volt, mintegy a kortárs nyugati rém: a neonácizmus előszobájának tűnt, s nyilvánvalóan az új rendszer legitimitásának kétségbevonását jelentette. Az új ember, a szocializmus hőse, a mindennapok forradalmára nem engedhette meg magának, hogy bármiféle embertelenséget kövessen el” (254.). Másrészt: „A Kádár-rendszer politikai esztétikájának sensus communisa a részben álszent, részben kispolgári idill normáján alapult. Akár a magas művészetben, akár a populáris kultúrában, az üresen kongó, de kötelező humanizmus megőrzése, deklarálása volt az ultima ratio. A Kádár-rendszer kultúrája nem ismerte el, hogy a rossz is jelen van, egyáltalán létezhet ezen a világon” (271.).

Ezen alapfeltételek elfogadott vagy elutasított erőterében, vagy ezek keresztmetszetében létezett egyrészt a szocialista humanizmus „hivatalos” kultúrája, másrészt az előkelően apolitikus antipolitika kultúrája, harmadrészt a neovangárd művészeti szubkultúra, és végül, negyedrészt a legkülönbözőbb mikrovilágok, szubkulturális közösségek, a belső emigráció szigeteinek sporadikus kultúrája is.²² Ezért – és így György Péter rekonstrukciós erőfeszítésének eredményeképpen – jelenhet meg Ottlik Géza, Benjámin László,

Sejtlemem sem volt a könyv szellemi holdudvaráról, de azt a mámoros érzést nem nagyon felejttem el, amikor beláttam, hogy a szerző szerint mindenből minden lehet” (227.).

²¹ Ugyanakkor a Kádár-rendszer antropológiai alapelveire (a jelen idő uralma, indetermináció, absztrakt-univerzális humanizmus stb.) vonatkozó fejtegetések György Péter mostani könyvében nem teljesen új gondolatok, készen álltak már a *Kádár köpönyege* lapjain.

²² Néhány kutatás és dokumentum az utóbbiakkal kapcsolatosan: K. Horváth Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: Borgos Anna és mások: *Mérei-Élet-Mű. Tanulmányok*. Budapest, 2005, Új Mandátum, 37-53; Bódi Lóránt: Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1957-1970. *Új Forrás*, 2011/6, 49-65; Koós Anna: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest, 2009, Akadémiai.

Kondor Béla, Nádas Péter, Juhász Ferenc, Fábri Zoltán, Erdély Miklós, Molnár Gergely, Hajas Tibor, Mérei Ferenc munkássága egyetlen, jól bejárható értelmezési térben, noha a hozzájuk tartozó életvilágok gyakran egymással összemérhetetlenek, heteronómiájukkal egymás *ellen* (is) tüntető életterek voltak.

Ha ez nem is a Kádár-korszak világát belakó emberek összességének teljes és kizárólagos életmérlege, akkor is fontos koncepció a szocializmus uralkodó mentalitásának megértéséhez. Ez a felfogás határozta meg a szocializmus mainstream kultúráját, ez a mentalitás, világnézet és „antropológia” hatja át a korszak tipikus alkotásait, illetve e mentalitás elillanása idézte elő nagyrészt az általa inspirált alkotások *mai* értelmezhetetlenségét is. György Péter *mutatis mutandis* úgy fejt fel a szocialista kultúra egyes alkotásait valamikor meghatározó érzületek, megfontolások, rezgések és szimbolizmusok bonyolult szövedékét, ahogy az ikonológiai program követője közelíti meg egy hermetikusan utalásokkal rejtjelezett reneszánsz festmény titokzatos világát. Ennek nem mond ellent az, hogy György Péter elemzéseit illetően tudásszociológiai megközelítésről beszéltem, hiszen a tudásszociológia és az ikonológiai módszer mind tudománytörténeti gyökereiket tekintve, mind strukturálisan közeli rokonai egymásnak.²³ Persze a vizsgálat tárgyi spektruma György Péter könyvében nagyon széles, sőt már-már tarkabarka: a ma korszerűtlennek ható, de nagyon jelentős életművektől (például Kondor Béla esetében) a pusztá kuriozitásig. Itt egy furcsa kerülővel jutunk vissza az *elismerés* politikájához: ezen elemzéseken keresztül mondjuk Benjámin László és Juhász Ferenc, vagy akár Császár István írásai nem kapják ugyan vissza régi rangjukat és elismertségüket (míg a reneszánsz műveket hermetikusan utalásaiktól függetlenül szinte automatikusan csodálja a közönség), de legalább kiderül róluk, hogy miért voltak olyanok, amilyenek, és beilleszthetővé válnak valamiféle ma is relevánsnak és értelmesnek, sőt izgalmasnak mondható kulturális diskurzusba.

Napjainkban a Kádár-korszak erényeit említve – a létbiztonság és a közbiztonság mellett – elsősorban a (szocialista) fogyasztásra, valamiféle fogyasztói szocializmusra gondolunk. A fogyasztás kérdését illetően látnunk kell, hogy a korszak tipikus érzületei és habitusai közé tartozott egyfajta aszketikus emberi magatartás, illetve ennek eszményítése is. Jelen volt ebben a kommunista etika és habitus hagyományosan aszketikus jellege.²⁴ Jelen volt ebben a korszak jóllakott materializmusát megtagadó „szellemi emberek” radikális világelutasítása, de volt ebben valamiféle kritikai-újbalos fogyasztásellenesség is.²⁵ A korabeli értelmiség egy része a „korrumpálódott társadalom” világát a kádári fogyasztói szocializmussal azonosította, és ezért a fogyasztás aszketikus elutasítása egyúttal rendszerbírálatot is jelentett. Másfelől sokan – így György Péter apja is – úgy gondolkodtak, hogy a kommunisták közössége, a „történelem élcsapata” egyébként sem lehet hedonista disznók gyülekezete. De történeti távlatban, az aszketikus érzület eredetét tekintve megpillanthatjuk e nézet egy másik dimenzióját is: „a kommunista aszketikus elit csoporttudata az »élcsapattudat«”.²⁶ A kádárizmus által ösztönzött szocialista fogyasztás, tehát a „friziderszocializmus” gyakorlatának elvetése ugyancsak meghatározta a korszak egyes – alapvetően értelmiségi – köreit-csoportjait, így az ellenzéki csoportokét és a rendszer kedvezményezettjeit egyaránt. Ez vonatkozott György Lajos életstílusára is. „Sem mire sem becsülte a pénzt vagy a tárgyakat. Nem volt autója, nem volt háza, nem volt semmiféle vagyona. Hosszú évtizedekig élt boldogan egy olyan szobában, amelyet puri-

²³ Vö. Wessely Anna: A tudásszociológia mint interpretációelmélet. *Janus* (1), 1986. ősz, 11-35.

²⁴ Lásd Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*. Budapest, 2011, Balassi, 38-95. (II. fejezet: „A kommunista aszketizmus”).

²⁵ Vö. Hammer Ferenc – Dessewffy Tibor: A fogyasztás kísértete. *Replika* (26), 1997. június, 31-46. (különösen 33; 43. skk.).

²⁶ Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*, 40.

tánnak is csak nagy jóindulattal nevezhetnénk. [...] A fogyasztást kártékony butaságnak tekintette, kommunista korszakában éppúgy, mint amikor aztán a magyarországi zöldmozgalmak alapító atyjaként folytatta, illetve kezdte újra életét” (12.).

Ez a fogyasztásellenesség maga is összetett volt, az ellenzéki körök számára önmagában a rendszer „lehetőségeinek” szimbolikus elutasításaként jelentkezett, és a fogyasztásellenességben (akár a hatalom részéről, akár egyes privát életgyakorlatokban) egyaránt jelen volt a *nyugati*, valamint a *szocialista* társadalom fogyasztási gyakorlatainak bírálata. E kettősség bizonyos nyugati kulturális alkotások hazai fogadtatásában egymással érintkezett; példa erre Georges Perec: *A dolgok* című kiváló regénye, illetve e regény itthoni fogadtatástörténete.²⁷ Nem véletlen, hogy György Péter apja nagy érdeklődéssel forgatta ezt a könyvet. „A polgári önelégültség tárgyokban való reprezentációjához néki ugyan mi köze lenne, mikor – kedvelt kifejezésével élve – semmit sem rühell jobban, mint az ilyesmit. S persze győztesen a fejemre olvasta Georges Perec *A dolgok* című, a Modern Könyvtár sorozatban megjelent regényét, amelyet tőle kaptam meg annak idején” (12.). Nos, Perec írása egyfelől a hatvanas évekbeli francia értelmiség egy kevésbé művelt, kevésbé öntudatos rétegének fogyasztási szokásait tűzte tollhegyre, ugyanakkor – például Magyarországon – a nyugati kulturális és életstílusbeli fogyasztási szokások felszínességére és elidegenedettségre irányuló kritikaként is olvasható volt. „A mai városi élet minden ismerője tudja, hogy a mi világunkban is növekszik a Jérôme és Sylvie típusához tartozók száma. [...] A szocializmusban végbemenő technikai forradalom ma már megszűli ugyanazt a vágyódást a »dolgok« iránt, mint Jérôme-nál és Sylvie-nél; holnap pedig nagyjából ott fog tartani kielégítésében, mint a fejlett nyugati ipari civilizáció: tehát a lényegesen kibővített, de mégis korlátolt »életszínvonalnál«” – írta a regényről 1967-ben a Lukács-iskola egyik tagja, Fehér Ferenc.²⁸

Apróság, de fontos apróság, amit György Péter az apja dohányzási szenvedélyéről ír; egy amúgy is kulcsfontosságú helyen, amikor a fiú egy részeg társasági beszélgetésben elejtett megjegyzésből rájön, hogy apja valószínűleg, valamiképpen, belekeveredett az 56-os utcai harcokba. „Leültem mellé a hallban. Az állólámpa fénykörében dolgozott, és gyorsan, a habozás legcsekélyebb jele nélkül vak bizalommal hadartam el, amit hallottam, mert csak arra vártam, hogy elmondhassam az egészet. [...] De akkor este feltűnően csendes maradt, a nikotintól koromfekete ujjhegyei között tartva mélyen megszívta cigarettáját. Amikor dohányozni kezdtem, igyekeztem, hogy az ujjam olyan legyen, mint az övé, amit az ujjak között kellő szögben tartott füstszűrő nélküli Kossuth cigaretta erős megszívása hamar lehetővé tett. Én pedig büszkén mászkáltam, ujjaimon apám bélyegével” (159-160). Aligha létezik plasztikusabb szimbóluma aszketikus magatartás és visszafojtott hedonizmus összeolvadásának, mint a baloldali vagy éppen kommunista hősök kezében állandóan ott füstölgő szivar vagy cigaretta, a hamuval teliszórt felsőruha és a nikotintól megfeketedett ujjak; Lukács Györgytől kezdve Kassák Lajoson keresztül Che és Fidel alakjáig, de említhetünk olyan regényfigurákat is akár, mint „Karla”, a John Le Carré hidegháborús trilógiájában szereplő szovjet-országi kémfőnök.²⁹

²⁷ Georges Perec: *A dolgok. Történet a hatvanas évekből*. Ford. Réz Pál. Budapest, 1966, Európa. Recepcióját áttekinti Józsa Péter - Jacques Leenhardt: *Két főváros – két regény – két értékvilág*. Budapest, 1981, Gondolat, 52-86.

²⁸ Fehér Ferenc: A tárgyak fogságában. G. Perec: *A dolgok. Világosság*, 1967/4, 226-231, 231. (Jérôme és Sylvie a regény főszereplői.)

²⁹ Lásd: John Le Carré: *Csapda* [Smiley's People, 1979]. Ford. Falvay Dóra. Budapest, 2011, Agave, 278. skk. „Karla” papos kinézete és *cellaszerű* irodája a kommunista aszkézis, az általa szívott irgalmatlan mennyiségű *amerikai* cigaretta pedig az aszkézis és a hedonizmus keverékének emblémája.

5. „Elmosódó műfajok”

Az *Apám helyett* nyilvánvalóan György Péter eddigi legszemélyesebb könyve, ezt már első pillantás alapján megállapíthatjuk, a könyvborító és a cím alapján. De György Péter mindig is személyes szerző volt, figyelembe véve mindazon faktorokat, melyeket a személyesség kérdéséhez kapcsolni szokás. Egyrészt meglehetősen indulatos és gyakran elfogult szerző, sok szempontból ez adja írásainak rendkívüli erejét, és gyakran ez osztja meg – a világnézeti és politikai véleménykülönbségek mellett – olvasótáborát is. Másrészt úgy személyes, hogy minden, amiről ír, egy nagyon intenzív, az ember feltétlen szingularitásában gyökerező személyes érdeklődésből fakad. Harmadrészt úgy személyes, hogy az írásai személyes életproblémáiról szólnak, és ezzel a felvetéssel már az *Apám helyett* írói világához közelítünk. Negyedrészelt eljutunk a személyesség azon dimenziójához, mely meghatározó erővel ebben a könyvben jelenik meg először az eddigi életművön belül, noha nyomokban már György Péter előző munkáiban is megfigyelhető volt, ez az *életrajzi* szempontból értett személyesség.³⁰ Az *Apám helyett* műfaji összetettségéhez, illetve személyességéhez egyaránt kapcsolódik az, hogy a könyv *morális drámaként* is értelmezhető.³¹ E megállapítás nem a könyv műfaji meghatározására irányuló meglehetősen szofisztikált javaslatok listáját kívánja bővíteni, csupán arra hívja fel a figyelmet, hogy a könyv eltérő álláspontoknak nem is annyira a dialógusát, mint inkább harcát mutatja be. Ilyen drámai harc zajlik az emlékezés és a felejtés között; egy erkölcsi és politikai szempontból leszerepelt rendszer silánysága és egy felnőttként nagyrészt benne leélt élet méltósága-integritása között; a múltat elfelejtő apa és az arra emlékező-emlékeztető fiú között. Ezt tetéztve azzal, hogy utóbbinak végül azt a traumát is fel kell dolgoznia, hogy a származását semmisnek tekintő apja élete végén a hazai neonáci mozgalomban látta az ország, vagy legalábbis egyes vesztesre álló ügyek megmentőit (184. skk.). A Jobbik és a Magyar Gárda törekvéseit üdvözlő hiperasszimiláns György Lajos megrázó képét illetően fontos látni, hogy e paradox mozzanat – függetlenül attól, hogy nyilván igen sok keserű pillanatot szerzett György Péternek – voltaképpen számos faktorból eredeztethető. Ilyen a zsidó öngyűlölet – „*dühöngve nézett rám a klasszikus zsidó öngyűlölet teljes fegyverzetében*” (184.) –, ilyen a hazai zöldmozgalom fokozatos birtokbavétele a szélsőjobboldali radikálisok részéről (188.). De itt említhető a *Systemzuang* is, mely a radikális hatalomkritikára hangolt elmét elvakultságában végül önmaga ellen fordítja: a hatalmon lévőköt mindenáron bírálni kell, és ha a demokrácia van „hatalmon”, akkor a demokrácia ellenségei válnak szövetségeseikké.³²

A könyv műfaji-hangnemi kevertsége szembetűnő. Tárgyi és kulturális részletgazdagság, anekdotizmus (családi, politikai, és művészanekdoták), műkritika, ideológiakritikai elemzések, precíz szakszöveg és életrajzi hangoltság keveréke a szöveg. Ennek ellenére a könyv nem tűnik szétesőnek, részben a szerző megszólalásában rejlő nyelvi energia (mely önmagában is az indulat, a pátosz, az érzelmesség és az irónia amalgámja), részben pedig az egyes regiszterekben rejlő és ismétlődő tematikus egységek (zsidóság,

³⁰ Az életrajzi személyesség előtérbe kerülésének szembeszökő példája, ahogy György Péter megjegyzi: *Az ó-új világban* előadott egyik anekdota (ott névtelen) hőse az apja, György Lajos volt; lásd György Péter: *Az ó-új világ*. Budapest, 1997, Magvető, 84-85; vö. *Apám helyett*, 174.

³¹ Erős Ferenc a könyv kapcsán az „*apa-fiú viszony drámájáról*” értekezik. Erős: „*Az emlékezés és a felejtés kettős ügynöke*”, 56.

³² Az emberi gyengeség, a klasszikus *ressentiment*, illetve a politikai csalódottság motívumai mellett ez utóbbi lehet az oka számos valamikori szabadelvű neoavantgárd művész és ellenzéki kritikai gondolkodó radikális jobbratolódásának is, mely folyamat a kilencvenes évek eleje óta megfigyelhető.

felejtés, emlékezés, szocializmus, családtörténet) szorosra fűzöttsége miatt. A kultúráról, történelemről, irodalomról, társadalomról történő beszéd (és írás) mibenlétéről megfogalmazott újabb felismerések nyomán túl vagyunk azon, hogy radikálisan újnak, vagy éppen ellenkezőleg: mélyen problematikusnak lássuk György Péter itt vizsgált írói, olykor már-már szépirói törekvéseit. De az *Apám helyett* nem csak a sokféleképpen érthető, és szubverzív intenciói ellenére immár konvencionálissá vált „esszéizmus” műfaji keretein belül értelmezhető, hanem az „elmosódott műfajok” („*blurred genres*”) problémáját felvető Geertz – de akár a kései Barthes – megfontolásai alapján is. Itt jegyezhetjük meg, hogy az eddigi kritikákban olvasható változatos, a könyv műfajának meghatározására irányuló kísérletek (nagyesszé, önéletrajz, családtörténet, kalandregény, sőt dráma stb.) sok mindenne utalnak, illetve utalhatnak. György Péter belefogott valamibe, ami a szépirodalom ideálja felől nézve némiképp beváltatlan ígéret maradt, a tudomány (és különösen a „normáltudomány”) felől nézve viszont arra ösztönzi az olvasót, hogy a könyvben folyamatosan jelentkező „határátlépések” sajátos értelmét keresse.³³ Ez az írói attitűd egyfelől valóban a *műfajkeveredésen*, másfelől a Bán Zsófia által említett *radikális személyességen* alapszik. Az olvashatóság és innovatív erő szempontjából a vegyes részek nem zavaróak, és nem diszfunkcionálisak. Szaktudományos és biográfiai digressziók bonyolult összjátéka a kötet; a tudományos részek kitérők a személyes részekhez képest, a személyes részek kitérők a tudományosakhoz képest.

Valójában kritikai és értelmezői tolerancia kérdése is, hogy miként látjuk tudomány és irodalom viszonyát az *Apám helyett* szövegében. Erős Ferenc például így ír: „Az apa-fiú viszony drámája és a holokauszt traumájának megszüntethetetlen jelenvalósága a könyv mélyrétegét alkotja, míg a manifeszt réteghez, mely nem kevésbé izgalmas, az *Apám helyett* tudományos igényű kritikai esszéi tartoznak”.³⁴ Tehát a könyv egymástól elütő diszkurzív rétegei nem egymás mellett helyezkednek el, hanem egyidejűleg és egymáson vannak jelen a szövegben, ily módon kölcsönösen értelmezve a különféle személyes és tudományos diskurzusmotívumokat. Az egzisztenciális és történelmi tapasztalat, mellyel a szerző rendelkezik, alkalmas arra, hogy intenzív jelenlétén keresztül a könyv szerves részének láttassa a legexcentrikusabb kitérőket is. Viszont az olyan olvasó szempontjából, aki nem rendelkezik efféle tapasztalatokkal, vagy esetleg nem tudja, vagy nem óhajtja követni a különféle (néha közismert és populáris, néha pedig nagyon is exkluzív) kulturális utalásokon alapuló kapcsolódásokat, a szöveg integrálatlan, tudományos és életrajzi tömbökből összeszereltnek mutatkozhat.

Végül valamit a könyv borítóján látható fényképről. Híven ahhoz, hogy György Péter milyen nagy szerepet tulajdonít könyvében a vizualitás közegének és a képek világának – a családban, kvázi apja tanítványaként magába szívott képzőművészeti műveltségtől kezdve az avantgárd nagyszerű kultúrtörténeteként megszerzett tapasztalatokon keresztül a mai *visual studies* és egyéb trendi irányzatok által megfogalmazott izgalmas felismeréséig – a könyvborító koncepciója szépen sűríti magába e három szereplő egyidejű jelenlé-

³³ Közel fél évszázad telt el Péric regényének megjelenése óta, a tudománytörténeti fejlemények (mind a társadalom-, mind az irodalomelméletben) sokszorosan újraértelmezték *A dolgok* szociológiai szövegeként olvasó Fehér Ferenc írásának hangsúlyait és megállapításait. „A francia kultúra különlegesen vonzó sajátossága, hogy időről időre meglepi a világot olyan alkotásokkal, melyek a sorsdöntő problémákhoz kapcsolódnak, mégis egy magántanári értekezés pedantériája nélkül, megőrizve egyet-mást a szerzői szubjektivitásból, súrolva az esztétikum régióját. Effajta – más nemzeti tudományokban többnyire tiltott – »határátlépési kísérlet« jellemzi Georges Péric [...] könyvét”. Fehér Ferenc: *A tárgyak fogságában*, 226.

³⁴ Erős Ferenc: „Az emlékezés és a felejtés kettős ügynöke”, 56.

tét. A borító fotóján a nagyon fiatal György Lajost látjuk, 1943-ból, félmeztelenül egy csónakban ül, izmait megfeszítve evez; a fényképet György Antal készítette. A kép mai birtokosa és (egyik lehetséges) nézője pedig nyilvánvalóan maga a szerző. E generációs sorozathoz, mely egyrészt nagyapa, apa és fiú, másrészt az alkotó, a mű (az ábrázolt) és a befogadó hármasságán keresztül minden probléma nélkül jól leírható, sajátos evidenciák, valamint súlyos tapasztalatok kapcsolódnak. Kontraszt és azonosság szemiotikailag nézve játéka, egzisztenciális szempontból tragikus allegóriája ez. György Lajos egyfelől György Péter előképe és fordított tükörképe („a gyerek a férfi apja”, ahogy a régiek mondták); fizikailag hasonlít rá, de *mintakép* is – sokáig és sok mindenben, ennek több érdekes példáját idézi meg a könyv, már ebből a szempontból is rendkívül tanulságos és valóban: regényszerűen felkavaró.³⁵ A kép mintegy természeti állapotában ábrázolja György Lajost, minden kulturális szigetelőrétegtől megfosztva (leszámítva magát a testedzést), azon a bizonytalan és valójában mélyen tragikus határvonalon, ahol az ember *természete szerint*, úgymond „született” zsidó, a származási közösség tagja, másfelől viszont a *természetben*, ahol mindenekelőtt ember. A meztelenség, a szép test és – ne feledjük – a megváltó-megtisztító víz és a kép terét nagyrészt uraló magas égbolt azt az egyszerre szakrális és univerzális teret jeleníti meg, ahol az ember példászerűen az ember, afféle platóni ideális alak vagy létező.³⁶ Ugyanakkor György Lajos meztelensége és az ezt keretbe foglaló természeti-természetes környezet a könyv figyelmes olvasása következtében valahogy riasztóan obszcén karakterűvé, és – ezen keresztül – erősen szubverzív erejűvé válik. Egyrészt eszünkbe juthat *Az ó-újjvilág*, illetve az *Apám helyett* egyik hangsúlyos története, mely szerint György Lajos egyáltalán nem látszott zsidónak, inkább valamiféle sváb embernek.³⁷ Ez erősíti a borítókép jeleneteléséből következő – a származástól való *eloldódást* hangsúlyozó – jelentésdimenziót, mely csak az egyik aspektusa a történetnek, hiszen a Lövőház utcai incidens épp az ellenkezőjére utal. Másrészt eszünkbe jutnak-juthatnak a könyvben rendkívül fontos szerepet játszó másféle meztelen testek is: a Lukács-uszodában napfürdőző Ottlik-, illetve Nádas-hősöké, továbbá azok a meztelen testek, melyek az *Apám helyett* utolsó fejezetében megidézett félelmetes táncelődás jeleneteiben láthatók.³⁸ Még egy pillantás a képre: ilyen *volt*, ekként volt *érvényes*, és – valahol – ilyen *lett*, ha nem is konkrétan a szerző apja, hanem mindaz, amit ez a félelmetes, lenyűgöző, bosszantó, de mégis valahogy szerethető apafigura elődein, utódain, döntésein és életének a szerző által nagy műgonddal rekonstruált kontextusain keresztül *jelöl*.

³⁵ Kedvenc példám: „Úgy táncoltam, ahogy ő zenélt, úgy voltam baloldali, antikapitalista és mit tudom mi még, ahogy neki szüksége volt rá. Azt éreztem, az apám szeret, szeret, szeret”. Ugyanitt ír arról, hogy azt akarta, neki is olyan nikotinfoltos ujjai legyenek, mint az apjának (159. skk.). Ezen a pár lapon tényleg az *Apám helyett* szövegébe fűzött regényt olvashatjuk.

³⁶ A vízszimbolika fontosságra, igaz másféle szimbolikus tartalmakra utalva, Bartók Imre kritikája hívta fel a figyelmemet (Bartók Imre: A folyamatos összeomlás. *Holmi*, 2011/6, 795-799, 795).

³⁷ Vö. *Az ó-új világ*, 84-85; valamint *Apám helyett*, 174.

³⁸ Sasha Waltz és társulata: *Körper* (1999). Az előadás a haláltáborok hullahegyeiről és az azokat eltemető náci örökről készített híres dokumentumfilm (George Stevens: *The Nazi Concentration Camps*, 1945) egyes jelenetei alapján készült (vö. 283. skk.).

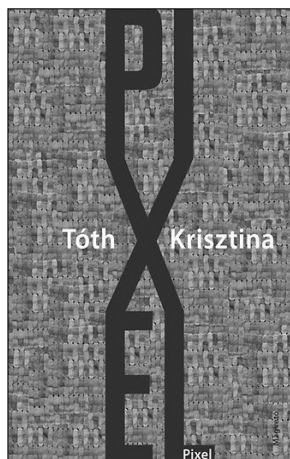
„... MEGINT RÁM, AZ ELBESZÉLŐRE KELL HAGYATKOZNIUK...” –

avagy a tárca posztmodern csevegése

Tóth Krisztina: *Pixel*

Tóth Krisztina vers- és prózairói világának alakváltozatai ugyanabból az írástechnikai és alkati beállítódásból formálódnak: a figyelem, a szemlélődés mint attitűd nemcsak a kritikai recepció, de a szerzői megnyilatkozások szerint is karakteres irányítója az alakításnak. Az aprólékos megfigyelésnek, a részletek pontos rögzítésének és előhívásának sajátos képességei a látás és láttatás változatainak folyamatos keresésére irányulnak a poétikában, erős kötést biztosítva a vers- és prózakötetek között. A három utóbbit szöveg-szálként fűzi egymáshoz egy, a megfigyelő pozíciójából formálódó, belső szövegidézeti-ként is működő metafora: az apró része(cské)k egésszé rendeződésével megmutatkozó titokzatos erővonalak (a *Pixel*t előlegező *Homokakvárium* képe ez) világmagyarázatot adó motívuma. „Ha fölfeslik is, valahol azért mégiscsak törvények szövedéke a világ, olykor átláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókfonalként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugaiba kötve.” (*Miserere. Vonalkód*, 2006. 175. o.); „... a világ pókhálófinom összefüggései felfénylenek időnként, de nem mindig követik a logika szabályait.” (*McEnroe és a baldachin. Hazaviszlek, jó?*, 2009. 84. o.) Az erővonalak szövedék/háló metaforája a legújabb kötet, a *Pixel* utolsó fejezetében íródik tovább, aligha véletlenül hozva játékba egy sajátos szóetimológiából nyert másik plasztikus képet: „Milyen érdekes az, hogy emberöltő! Az emberi test felbukkan és alámerül az időben, aztán ismét felszínre tér az emlékezetben, föl-le, föl-le, mint a tű, és közben szorosan összerögzíti a múlt és a jelen szétfeszítő rétegeit. És minden egymáshoz varródik, miközben láthatatlan a cérna.” (*Harmincadik fejezet, avagy a fenék története* – 163-164. o.)

A „szövegtest”-ként meghatározott *Pixel* a megfigyelő újabb kísérlete a látással: hogyan lehet az időben hol felbukkanó, hol alámerülő emberi testről közeli életpixelket kimentszeni, azokat a képzelet „láthatatlan adatbázisába” menteni (*McEnroe és a baldachin*), majd egy újabb művelettel, a más-más kontextusba helyezett elemi *részek* megnyitásával láthatóvá és értelmezhetővé tenni az *egészet*. Tóth Krisztina megírt világai eddig is a felismerés, a ráismerés élményét adták az olvasónak, az írói világtapasztalat öntapasztalatként megélésének és értelmezésének a lehetőségét. Azok a műfaji kódok, amelyek felidézése mentén az új kötet írásai formálódtak, tovább erősíthetik ezt a meggyőződést. A *Pixel*



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2011
166 oldal, 2490 Ft

ugyanis tárcanovellák akronologikus füzére, darabjainak többsége – esetenként más címmel – korábban már megjelent a *Népszabadság*, a *Jelenkor*, a *Mozgó Világ*, a *Lettre* vagy a *168 Óra* hasábjain. A kortárs novellisztika alakzatai a műfaji tradíció változati sokféleségének alapján a különböző műfaji kódok és narrációs modellek (mese, krimi, mítosz stb.) keveredésének eredményeiként olvashatók. Formai sajátosságuktól függetlenül határozottan erősödni látszanak bennük olyan törekvések, amelyek egy létező igény, a valósághoz való viszony újragondolására keresik a válaszokat. Az említett elvárás artikulálódik abban a kérdésfeltevésben is, amelyet Závada Pál idéz Réz Páltól egy Darvasi Lászlóval és Elek Tiborral folytatott beszélgetésben: „Miért nem derül ki a ti könyveitekből, hogy mit esznek, hová utaznak, hogyan szórakoznak, hogy élnek vagy milyen ruhát vesznek fel a mi korunk emberei? Honnan fogja ezt megtudni száz-kétszáz év múlva majd az olvasó?” („...hogyan tudod elmesélni” In.: Elek Tibor: *Fényben és árnyékban. Az irodalmi siker természetrajza*. Kalligram, 2004. 289. o.). Darvasi László, Parti Nagy Lajos, Hazai Attila, Fehér Béla, Keresztury Tibor, Cserna-Szabó András, Garaczi László (s még lehetne sorolni) egymástól nagyon eltérő világokat megjelenítő kisformái sokféleképpen vetik fel a valóságra vonatkoztatás lehetőségének kérdését. Tóth Krisztina prózája például a tárcanovella újíráásával.

A tárcáról szólva mondja Thomka Beáta, hogy a naplóval együtt forrása lehet a mindennapok történetírásának, mert hozzá hasonlóan egyidejű személyes dokumentálást folytat, s benne van a lehetőség, hogy egy idő után a történelem prózai értelmezésének alakzataként működjön. (*A hírlapírás poétikája. Keresztury Tibor: Reményfutam; A vaddisznó rokona. Jelenkor* 2002/11) Tóth Krisztina tárcanovellái azokhoz a XIX-XX. századi előzményekhez kapcsolódnak, amelyek alapvető kommunikációs paradigmaváltás jeleit hordozták magukon: író és olvasó közös életvilágának elemeit tették meg a művészi ábrázolás tárgyává, az ismertet emelték be a megfigyelés, az ítéletalkotás, a reflexió útján az irodalmi alakítás tartományába az önmagára és a környezetére ismerés alapvető olvasói elvárásának kielégítésével és generálásával.

A *Pixel* „szövegtest”-e érzékelhetően konstrukció, mintha a szerző sajátos világlátásának modellezésére készült szerkezet lenne „a múlt és a jelen szétfeszítő rétegei”-nek összeöltésére, a „pókfónálként felcsillanó” összefüggésháló megmutatására. Benne harminc, egyenként csattanóval lekerekített testrésznovella szövődik össze hálószerű struktúrává, amelyben a kötések nemcsak az biztosítják, hogy a több tucat szereplő számára – állandóan változó konstellációban – nyitottak és átjárhatóak a történetek. A tárgyias elemek motivikus ismétlődése (egy homokfújt gyűrű, egy fehér vitrázsrúd, egy kék világító műanyag gömb stb.) és a szövegbelső idézetek konnotatív jelentéseket hordozó rendszere (a valóság választotta legrosszabb megoldásokra utalás a sors felkínálta lehetséges történetek közül, „amikor a jövő feketefenyője még magonc volt”-féle időjelölés stb.) legalább ekkora kohéziós feladatot vállal. Az egyes történeteknek saját (jelen) idejük és terük van (az 1940-es évek közepétől napjainkig, Párizstól Kolozsvárig), bennük az elbeszélő számtalan lehetséges valóságnak az övével közös horizontja alá vonja az olvasót, miközben ez utóbbi reveláló bizonyossággal érzékeli az itt és a most jelenlétét, saját környezete és jele részleteinek, szenzuális- és léttapasztalatainak, tipikus(ként tételezett) sorsainak, élethelyzeteinek, figuráinak, gondjainak felismerését. A redukált történetek pixelkockái gyors egymásutánban változtatják helyeiket, s belőlük sorsok bomlanak ki egymást keresztezve, maguk is torzóként, a sérülés, a hiány, a töredékesség, a fogyatékoság, végső soron a pusztulás vagy az önpusztítás közös jegyeit viselve magukon.

Az előző, tárcanovellákat, publicisztikákat összegyűjtő kötet kritikai recepciójában felmerült a kérdés, hogy a műfaj megengedi-e a kötetkompozíciót, a kötetbe szerkesztés nem jár-e együtt a szövegek erővesztésével az eredeti megjelenés kontextusához képest. A *Pixelt* tekintve bizonyosan megfordul a felvetés iránya: az (élet)képpontoknak egy virtuális

hálón való elhelyezése megsokszorozza az egyes írások erejét is, a kötet szerkezet feszességét pedig – az említett kohéziós elemeken kívül – az a következetesen fenntartott szerzői eljárás garantálja, amely a közelítés-távolítás technikáinak változtatásával mintegy az olvasót is beavatottjává teszi a szövegtest-formál(ód)ásnak. Ez a játék sokféle vonatkozásban működik. Miközben az elbeszélő az életet distanciátlan közelségében szemléli és rögzíti, egyfolytában távolságtartó gesztusokat tesz, hangsúlyozva, hogy csak a szövegre van gondja; miközben minuciózus pontossággal írja le az igaznak hihető valóság(ka)t, lépten-nyomon értésünkre adja, hogy a fikció világában vagyunk; miközben élvezettel vállalja a történetelvűséget, nem hagy kétséget afelől, hogy történetei kizárólag szövegszerű megformáltságukban léteznek. S miközben túl közel enged hőseihez, erőskezü narrátorként (a szerepek folyamatos tudatosításával) azonnal el is távolít tőlük, az önkorrekciónak jogának folyamat fenntartásával, a koncentrált olvasói figyelem provokálásával, a rejtvényként olvasás lehetőségének felkínálásával még tovább növelve ezt a távolságot.

Az olvasó beavatottsága pedig szintén az irodalmi előzményeket idézi. Azt az írói pozíciót, amelynek eredménye egy virtuális konverzációs helyzet a mindentudó szerző és az olvasó közötti társalgás lehetséges kereteként. A szerzői kiszólásokból és az olvasói megszólítottaságból adódó viszony meg is határozza a hangnemet, illetve azokat az árnyalatokat, amelyeken ez a társalgás megvalósulhat, beengedve az alakítás terébe a hétköznapi közvetlenség, a fesztelen csevegés regisztereit is. A *Pixel* tárcanovellái az utómodern formálás elvárásainak megfelelően teszik ezt, az elbeszélőnek az elbeszélte szövegre vonatkoztatott önreflexív megnyilatkozásaiban. Van, hogy egy talált pozíció kínál lehetőséget a megfigyelésre, következképpen a történet elindítására: „A nő az üléssor szélén ült egy budapesti metróban, közvetlenül az ajtó mellett. Éppen ott, ahol Gavriela és Cosmina ültek egy másik történet metrószerelvényében. Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érzékelhették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben, én éppen vele szemben ülök, a jelen idő levegőtlen kocsijában.” (a szem története – 13. o.) Máskor úgy helyezkedik el a szereplői közelében, hogy az olvasó is hallja, lássa, amit ő: „Egyetlen elmosódott szót ismételt vég nélkül. Jó volna érteni, hogy mit, de a nedves hang reménytelenül belefulladás a nő hónalja alatt ázó takaróba.” (a mell története – 84. o.); „A törölköző belenyomódott a pofacsontjába, elfordítja a fejét, úgyhogy most az olvasó is láthatja őt egy pillanatra. Nem csoda, ha nem ismeri fel: egyszer találkozott csak vele, akkor is télikabátban.” (a talp története – 114. o.) Előfordul, hogy az elbeszélő, a szövegben való bennlétének hitelesítése érdekében, mindenhova követi hőst: „Most meg hova lett? Hirtelen kiment a nappaliból. Kövessük a fehér nyomokat!” (ti. a hintóporos talpakéit – uo. 116. o.), vagy a történetalakításra vonatkozó bizalmas információkat oszt meg az olvasóval: „Ja, azt le akartam írni, csak közbejött az a bonyodalom a kulccsal...” (a hüvely története – 50. o.) Akkor is ő tartja kezében a szálakat, ha megkerülhetetlennek érzi, hogy más szemével lásson: „Megpróbálom pontosan leírni, bár elég nehéz lesz, mert Dávid nézőpontját kell hozzá kölcsönvenni, aki az idegenség bizsergésével és gyanakvásával figyelt minden itteni részletet.” (a száj története – 122. o.) Nemeskegyes a szó szoros értelmében felülemelkedve, a megfelelő távolságból lát(tat) rá dolgokra, ugyanúgy terjesztve ki saját pozícióját az olvasóra, mint az előző esetekben: „Attól fél, hogy el fog késni. Mi felülről is látjuk a kocsisort, úgyhogy pontosan tudjuk, hogy el fog: a kék Suzukinak esélye sincs odaérni a következő helyszínre.” (a láb története – 21. o.)

Mint ahogy arra sincs esély, hogy a benne ülő nő a maga pixelkockáin létezőkön kívül bármiféle tudással rendelkezzen a többiekről. S ez kölcsönösen így van a szereplők viszonylatában, akik közül sokan hol főhősként, hol epizódfiguraként jelennek meg. A tudás kizárólagosan a narrátoré, az ő közelítő-távolító játékának része az is, hogy mennyit oszt meg belőle az olvasókkal. Ezt a fajta függést nem is felejt el időről időre tudatosíta-

ni bennük: „Ha az olvasók repülni tudnának, beláthattak volna a szobába. De nem tudnak, így megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk, rám, aki az alagútforma nyíláson át egy Klárrika nevű öregasszonyt láttam.” (a szív története – 64. o.) A szereplőhöz való viszonya vonatkozásában már sokkal bonyolultabb a helyzet. Egyfelől egyértelművé teszi számukra is, hogy uralja a történetvezetést, s nem is hajlandó lemondani róla egyikük kedvéért sem: „Ehhez a ponthoz érkezve biztos az anyja is szívesen elmondaná, hogy miért félt a Misike annyira a kutyáktól. – Szegényre egyszer ráugrott egy német juhász a nagymama háza előtt, a járdán – kezdi darálni máris. Ne engedjük neki át a szót, nehogy már benyisson pongyolában a történetbe!” (az orr története – 147. o.) Mégis előfordul, hogy az elbeszélő alulmarad a hőssel szemben, megengedi neki a beleszólást az események továbbírásába, mint ahogy mindössze kétszer felbukkan az epizódfigurájának is: „Ezen a ponton már igazán le lehetett volna szállítani a Nórának elnevezett szereplőt a buszról, tisztességes elbeszélő bizonyára ezt tette volna. A lány maga azonban egyáltalán nem akart leszállni, nem jelezte, hogy szeretne kilépni a busz, vagyis az elbeszélés teréből.” (a has története – 95. o.) Innen már csak egy lépés az elbeszélői magbiztosság teljes elvesztése, annak kényszerű beismerése, hogy a történet alakítójából az események gyors egymásutánjának tehetetlen követőjévé is válhat. „Most itt megállhatnék, mert igaz ugyan, a valóság a legrosszabb lehetőségre szokott rábökni, én viszont nyugodtan kanyaríthatnám másfelé a történetet. De egyszerűen nincs időm még megtorpanni se. Nem tudom átgondolni, hogy hirtelen melyik ajtón kellene átnyitni abba a félhomályos pillanatba. A férfi keze éppen most nyúl a pulóver alá és máris itt van a mostban, ahogyan ezt sejtteni lehetett.” (a mell története 83-84. o.)

Ez az olvasóval folytatott társalgás alapvető megnyilvánulása a szerző közelítő-távollító (világszerűséget létrehozó és szövegszerűsége utaló) játékának, mert a világszerűséget alakító narrációba szövődve az elbeszélés folyamatára reflektáló explicit metanarrációként mutatja fel a szövegszerűséget. Van egy rejtettebb, de kétségkívül érzékelhető jele is ennek az alkotói játéknak: az (újra)olvasó figyelmére, emlékezetére apelláló, illetve a kihívások, a rejtvény, a feladvány iránti vonzalmára építő fogások alkalmazása. Ilyen például a szereplőket összefűző szövevényes kapcsolatháló felfejtésének megkerülhetetlen kalandja, amelynek részeredményeit Horváth Györgyi vázolja szellemes sűrítettséggel *Instant közelkép* című recenziójában (*Magyar Narancs* 2011. 06. 30.). Az olvasó figyelmét teszteli, esetleg a visszalapozó olvasást provokálja a saját elbizonytalanodására utaló elbeszélői kiszólás: „Vagy ezt már elmondtam egyszer?” (a hüvely története – 51. o.); „... a két kamaszt pedig már föl sem ismernénk, ha élénk sodorná őket valamelyik fejezet. Az elbeszélő bizonyosan nem, hisz mindez olyan, de olyan régen történt, mikor a jövő feketefenyője még csak magonc volt.” (a comb története – 70. o.); „Azon tűnődöm, vajon felbukkan-e ez a rövid barna hajú szereplő másutt is. Na, felbukkan?” (a has története – 94. o.)

A rejtvénytudás mindenekelőtt a 28. testrésztörténetnek a szövegtest egészében elfoglalt pozíciójából vetődik fel: a térd története a kötet kontextusában olyan metaszöveggé is olvasható, amely felől értelmet nyerhet minden, az alkotás (a szövegtestformálás) mint folyamat és az alkotás (a könyv) mint eredmény. A novella hőse a görög-francia Gavriela fia, Jean-Philippe, az egyetlen művész „a végtelen történetek” megannyi szereplője közül. Az eddig egymás mellé került pixeleken a meleg férfit szerelmi kapcsolataiban látjuk (vagy elhagyják őt, vagy meghalnak mellette), de utalásokat találunk rá, hogy az alkotás szerepet játszik az életében. „Ezerszer lerajzolta már Yirant, mindig meztelenül” (99. o.) – tudjuk meg a pénisz történetéből, mint ahogy azt is, hogy öngyilkossági kísérlete előtt (mert a szikh férfi elhagyja őt) kihalássza a szemetesből a reggelizni kiáztatott teafiltereket, s úgy helyezi kistányérra őket, hogy a kompozíció kettejükre emlékeztessen. Más pixelkockákon egy furcsa, groteszk filmprojekten dolgozik azt bizonyítandó, hogy „valójában senki nem azt látja, ami a szeme előtt van, és csak lépésről lépésre képes az is-

meretlen helyzetet újraértékelni, összerakni a részletekből az igazi képet.” (a tarkó története – 131. o.) Aztán Imi nevű szerb-magyar szerelmét kamerázza, aki azért tetováltatta tarkójára a születési adatait, hogy ha majd elesik, és lábánál fogva húzzák, leolvashassa az Isten. (uo. – 136. o.) Végül egy balkáni utazáson egész filmnyi anyagot vesz fel, mielőtt a visszaúton bekövetkező halálos balesetben szétvetett karral, hanyatt zuhanna ki a fűbe a tetovált fiú.

A térd történetében az idős Jean-Philippe-et a műtermében látjuk, a Művet fotózza, amelynek formálódásáról évtizedek óta készít felvételeket, mert „minden elkészült részlet a leendő teljességet előlegezte meg.” Emelőszerkezetet is tervezett hozzá, hogy bármelyik pontjához hozzáférjen, s az egészre is ráláthasson. A közelről alakatlan halomnak tűnő Mű a megfelelő szögből hason fekvő, bársonyosan sötét testszínű férfitorzóvá áll össze. „Egy-két méter közelségben az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mindez egyetlen testté mosódik össze” – mondja az elbeszélő (155. o.). Majd így folytatja: „Ha a műteremnek üvegből lenne a teteje, odafentről még valamit fölfedezhetnénk. Ehhez persze jóval nagyobb távolságra volna szükség, teljes felülnézetre. Ha mégis volna egy külső szem, ha mondjuk volna Isten, aki átlát a falon, ahogyan az emberi bőrön is, akkor odafentről láthatná, hogy a fekvő férfitorzóra valami rá van írva. A sötétebb teafilterek a fenék vonalától a vállig alig kivehető felirattá állnak össze, mint valami hajdani, fakuló tetoválás. Az van odaírva a fekvő férfitestre, hogy *Thirty years*.” (uo.) Az alkotó Jean-Philippe szempontjából ott van a Műben minden olyan pixelkocka, amely évtizedek távlatából megőrződött a tudatban, az érzékekben, s képes előhívni az életet, amely maga is töredékes, torzó. A könyv alkotóját tekintve a térd története kulcsot adhat annak az írástechnikai eljárásnak a megértésére, amely a *Pixel* (torzó) szövegtestét formálta.

Thomka Beáta korábban már idézett írásának egyik legfontosabb észrevétele, hogy ha „lehet ezredvégi magyar fordulatról beszélni, akkor az együtt változtatta meg az elbeszélő próza és az irodalmi sajtó modorát.” Határozott rétegnyelvi áttörésről beszél. Arról, hogy a művészi és a nem művészi nyelvhasználat egymást termékenyítve ismeri fel azokat a kimeríthetetlen nyelvi lehetőségeket, amelyek a városi kultúra nyelvi viselkedésformáiban, az egyszerű alakzatokban, a mondott és írott rövid formákban rejlenek. A mondatokat, arcokat, gesztusokat, mozdulatokat, helyzeteket begyűjtő és újrafelhasználó Tóth Krisztina szereplői különböző nyelvváltozatokban beszélnek, önálló szókinccsel és grammatikával, a hétköznapi, a fesztelen, a modoros, a durva vulgáris regisztereinek használatával. A novellaszövegek sűrűségét és erejét a szociolektusok természetes működtetése növeli (különösen karakteresek a combtörténet kamaszainak, a négy történetben is feltűnő gyilkos-áldozat cigányfiúnak vagy a szív története társközvetítőjének a megszólalásai), miközben mindent beleng és old a sajátosan visszafogott, épp ezért ható, könnyed humor.

A *Pixel* nagyon élvezetes intellektuális játékot játszik az olvasóval. Egyfelől az „al fresco” alakítás (az élet frissiben való ábrázolása) illúziójának fenntartásával számít résztvevő, értelmező viszonyulására a pixelkockákon felvillantott közös léttapasztalatok megítélésében, másfelől éppen a vele folytatott bizalmas társalkodásban teszi kétségtelenné: maga a szövegtest (ars) poétikai kötöttségek mentén részekből szerveződő rejtvényes konstrukció, amely megfejtésre, együttnézésre vár.

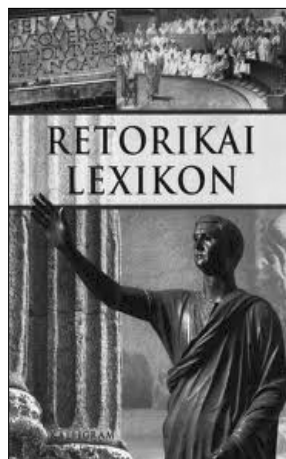
MŰVELT EMBEREKRŐL MŰVELT EMBEREKNEK

Adamik Tamás (főszerkesztő): Retorikai Lexikon

Jelent valamit, hogy a nemrégiben megjelent retorikai lexikont az elsők között egy pedagógus laudálta (Eőry Vilma: *Nekiünk is van retorikai lexikonunk!* <http://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=290>). Idestova negyed százada adták ki először, azóta szereshetni retorikai alapismereteket a *Kis magyar retorikából*. Ahogy az köztudott, Szabó G. Zoltán és Szörényi László kézikönyve alapján Heinrich Lausberg *Handbuch der Literalischen Rhetorik* című munkájának rendjét követő vázlat. Tekintve, hogy a Lausbergnek magyar fordítása nincsen, aki retorikát tanít, tanévkezdeskor jó szívvel a *Kis magyar retorikát* veszi le a polcról, mert az csupán kisebb, de se nem sárgább, se nem savanyúbb a Lausbergnél. Első kiadása óta persze több kiváló munka jelent meg ezen a tudományterületen, mindazonáltal az irodalmi retorikát sok helyütt ebből, illetve erre támaszkodva bizonyult érdemesnek tanítani. Ezért aki retorikát tanít, figyel, és felcsillan a szeme, ha újat lát.

Mostanra pedig Adamik Tamás jóvoltából a harmadik impozáns kötet kerülhet föl az ékesszólás iránt érdeklődők könyvespolcaira. A Kalligram Kiadó gondozásában megjelenő kvázi-sorozat első darabjaként Quintilianus szónoklattana jelent meg új fordításban (Marcus Fabius Quintilianus, *Szónoklattan*, szerk. Adamik Tamás, ford. Adamik Tamás et al., Pozsony, Kalligram, 2008, 859 old.), majd Adamik Tamás a római irodalom történetéről írott műveinek gyűjteményes kiadása (Adamik Tamás, *Római irodalom a kezdetektől a Nyugatrómai Birodalom bukásáig*, Pozsony, Kalligram, 2009, 911 old.), s most mindezek mellé odatehető a szintén Adamik Tamás főszerkesztette, kereken 1300 oldalra rúgó (a továbbiakban szerkesztőinek gyakorlatát követve RL-ként emlegetett) *Retorikai Lexikon*.

Már az előszóban lefektetett szerkesztési elvek világossá teszik, hogy a szerkesztők és szerzők nagyra vállalkoztak, amikor a világon elsőként olyan retorikai lexikont hoztak létre, mely a retorikai fogalmak definíciója mellett nem csak hogy a jeles rétoroknak, de a jeles orátoroknak is helyet biztosít: az ilyen jellegű szócikkek a terjedelmes anyag közel egyharmadát teszik ki. Hogy miért szükséges magára vállalnia egy retorikai lexikonnak az életrajzi lexikonok szerepét – nos, az erre adott válasz ideológiai állásfoglalással is felér: „A retorika végső célja az, hogy művelt és erkölcsös közéleti embereket, polgárokat neveljen, akik szóban és írásban képesek a közosság érdekeit hatékonyan képviselni.” (9. old.) Az arra érdemesek névsorát az RL e cél érdekében egyfelől magyar nyelvű általános- és szaklexikonokból állította össze, másfelől idegen, s



Kalligram Kiadó
Pozsony, 2010
1300 oldal, 6900 Ft

nálunk csak nehezen hozzáférhető irodalomból szemezgetett. A paletta ettől aztán rendkívül szénessé vált: Kapisztrán Szent Jánostól Martin Luther Kingig, Teisziasztól Paul de Manig, John Locke-tól Prohászka Ottokárig temérdek szócikk tájékoztat tudósok és művelt közéleti emberek életéről és munkásságáról, a szerkesztői szándék értelmében arra mutatva rá, hogyan árnyalták új gondolatokkal az ékesszólás művészetét.

Ez tehát a magyarázat, csakhogy épp maga a mutatóvány sikkad el oly sokszor. Egyrészt megesik, hogy a külföldi forrás néhány soros szinopszisa nem elég informatív. Egy kiragadott példával szemléltetve: Hélène Cixous-ról az *RL* annyit árul el, hogy francia feminista író és esszéista, továbbá ismerteti két nagyhatású írásának címét és a megjelenések évét. Ennél viszont lényegesen többet közöl róla akár az angol Wikipedia vonatkozó szócikke is, melyet Cixous nevére keresve elsőként adnak ki az internetes keresők. Hogy Cixous említett műveit közül az egyik (*A medúza nevetése*) Kádár Krisztina fordításában magyarul is olvasható lenne (a hajdani deKON-csoport gondozta *Testes könyv II*-ben), arról a szócikk – szemben a keresővel – nem tájékoztat. Másrészt viszont a nagyobb terjedelmű cikkek gyakran csupán retorikatörténeti közhelyekig jutnak el. Klebelsberg Kunó oratori nagyságáról például a következők derülnek ki mindösszesen a neki szentelt három oldalból: „*Céljait szolgálta beszédeivel, előadásaiival és tollával. Azt akarta, hogy az emberek belássák, elfogadják kezdeményezéseinek szükséges voltát. Közvetlen kapcsolatban akart lenni a közvéleménnyel.*” (630. old.)

Marad tehát a nemes szándék: felmondani a retorika teoretikusait, és felmutatni azokat, akik egy bizonyos értékrend felől nagyszerű szónoknak bizonyultak. Ez rendben is van – aki nem erre volna kíváncsi, lapozzon az őt érdeklő részhez. Tekintettel arra, hogy mindegyik szerző a maga tudományterületének fogalmkörét hozta a kötetbe, van miből válogatni, vagyis az *RL* sokféle érdeklődést képes kielégíteni. Ha pedig az olvasó túlzottan tágnak érezné a retorika ilyenén felfogását, és mondjuk a kommunikációelmélet vagy a beszédművelés alapfogalmai helyett a szigorú értelemben vett retorikai gépezet egyes alkotórészeire kíváncsi, előbbieket is átugorhatja.

Ugyanakkor a szócikkek több más okból sem tűnnek mindig kellően kiérleltnek. A szócikk mindenkori feladata, hogy szakmai konszenzuson alapuló definíciót közöljön. Az *RL* sokszor azonban nem éri be ennyivel. Például a *prózaritmus* címszó alatt a következőket találni: „*Minden bizonnyal elsatnyul a prózaritmus a manapság egyre inkább terjedő, motyogó, hadaró beszédben, melyet a médiumokban észlelhető igénytelen beszéd is táplál. Az azonban nem igaz, hogy a prózaritmus kihalt volna, mint ahogy egyik mérvadó verstanunk állítja, hiszen kimutatható mai íróink – Jókai Anna, Wass Albert, Kányádi Sándor, Sánta Ferenc és mások – szövegeiben.*” (980. old.) A fenti meghatározás értelmében felmerül tehát a kérdés, miért kezd a szócikk polemizálni, és miért nem elégszik meg két ellentétes felfogás bemutatásával, illetve azok szakirodalmának tételes felsorolásával?

Másutt az argumentáltság marad el egy-egy állítás mellől, vagy áll gyakran kizárólag tekintélyervekből. A *grafémaalakzat* szócikkben ez olvasható: „*Apollinaire híres képvverse, a megsebzett galamb és a szökökút is komoly mondanivalójú költemény, de említhetnének Nagy László számos képvversét is.*” (455. old.) A *temetési beszédben*: „*Különlegesek azok a beszédek, amelyek 1989. július 16-án hangzottak el a Hősök Terén az 1956-os forradalom mártírjainak [...] újratemetésén. Kiemelkedik közülük a fiatal Orbán Viktor bátor beszéde.*” (1205. old.)

A belső utalásrendszer átjárhatósága sem tűnik teljesen biztosítottnak. Némely esetben az sem teljesen világos, valamely tartalom miért került az adott címszóhoz. A háromoldalas *George Orwell* szócikk kétharmadát az 1984 bitzeri interpretációjának ismertetése teszi ki. Lloyd F. Bitzer ugyanakkor (véltetőleg épp ennek jogán) külön címszóként is szerepel a lexikonban. A róla írott szócikkből azt lehet megtudni, hogy elmélete melyik két kései esszéjében teljeseedik ki, azt azonban már nem, hogy mi is volna ez az elmélet. A cikk szól arról, hogy Bitzer George Campbell és Richard Wately tevékenységével fog-

lalkozott, de hogy George Orwellével is, azt nem említi. Orwelltől tehát el lehet jutni Bitzerig, de Bitzertől Orwellig és annak értelmezéséig éppen nem. Az eljárás egyébként az *RL* belső logikája szerint sem következetes, hiszen Mihail Bahtyin „a dialogicitásról és a polifóniáról szóló elmélete – melyet Rabelais és Dosztojevszkij műveiben mutatott ki –” (892. old.) okán sincs Rabelais vagy Dosztojevszkij címszó. (A pontosság kedvéért szeretném megjegyezni, hogy Bahtyin ezen elméleteit csak Dosztojevszkij műveinek elemzésén keresztül mutatta ki, Rabelais regénye esetében egészen más, a középkor és a kora újkor népi kultúrája állt érdeklődése homlokterében.) Igaz, az idézet nem is a Bahtyin szócikkből, hanem az orosz, ukrán, fehérorosz retorika címszó alól való. Ehhez hasonlóan a Gérard Genette szócikk nem említi Genette *Metalepszis* című könyvét, noha annak híre a francia retorika szócikk jegyzeteiben már felbukkan, de az meg a magyar fordításról nem ad számot. (Z. Varga Zoltán fordításában adta ki a Kalligram Kiadó 2006-ban.) A *metalepszis* szócikk e teóriát nem ismerteti, nem is utal rá. Hasonlóképp a *metafora* szócikk sem említi Paul Ricoeur *Az élő metafora* című munkáját, bár a Ricoeur szócikk tárgyalja, és irodalomjegyzékében magyar fordítására is hivatkozik. Az efféle egyirányúság ugyanakkor nagyban megnehezíti az átláthatóságot.

A szócikkeknek egy további jellegzetes csoportját az előbb csak érintőlegesen említettem. A lexikon arra is vállalkozott, hogy „*dióhéjban az európai kultúra fejlődéstörténetét is magában foglalja. Sőt, bizonyos megszorításokkal egyes keleti kultúrákba is bepillantást enged, amennyiben tömör áttekintést nyújt például a kínai, indiai és a héber retorikáról is.*” (8. old.) Az európai kultúra fejlődéstörténetét az *RL* egyrészt tehát az egyes kultúrák, illetve kultúr-nemzetek szerint, másrészt a hagyományos művészettörténeti korszakolás mentén tárgyalja. Ezért van cikk az antik (görög és római) retorikáról, van a középkoriról és a reneszánszról – és ezzel vége is. Se a barokk, se a klasszicista retorika nem szerepel tételenként. Van szócikk a reformációról, de nincs a humanizmusról. Hogy milyen lenne a modern, illetve a strukturalista retorikaelmélet és -gyakorlat, amelyhez képest kialakulhatott a közös címszóra mégis érdemesnek tartott posztmodern és posztstrukturalista, ez a lexikonból újfent nem derül ki.

Hogy a feltételezett olvasói igénynek eleget tegyen, ha van magyar nyelvű elnevezés egy-egy jelenségre, az *RL* igyekszik előnyben részesíteni. Az utalásrendszer azonban ez esetben sem mindig problémamentes. Például a retorikai értelemben vett *utánzás* címszava az *imitatio*hoz utasítja az olvasót. Itt azután azt találni, hogy az *imitatiót* egyrészt a *jellemrajz* értelemben, másrészt a *feltalálás* részeként tárgyalják. A *jellemrajz* velős definícióját a vonatkozó szócikk három szerzővel illusztrálja: hoz egy idézetet Papp Jenőtől, egyet Déry Tibortól és egyet a fiatal Orbán Viktor már említett bátor beszédéből. A *feltalálás* címszó alatt az *imitatióról* mint más szerzők utánzásáról Cornificius alábbi passzusa olvasható: „*Mindezek elérésének [ti. hogy a szónoklás természetes tehetsége kiteljesedhessék] három eszköze van: az elmélet, az utánzás (imitatio) és a gyakorlás. [...] Az utánzás az, ami szorgalommal és módszerességgel arra indít minket, hogy képesek legyünk különféle beszédmódokat alkalmazni.*” (397. old.) Az auktorok követésének mint a szónoki képzés elengedhetetlen eszközeinek elméleteiről több szó nem esik, önálló szócikket nem kap. Az ezzel szorosan összetartozó másik jelenséget, az *aemulatiót* a lexikon sem ebben a formában, sem magyar nevén (versengés) nem említi. (Ez utóbbit a *RL* által is sokat hivatkozott, Gert Ueding szerkesztette *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* mintegy negyven, előbbi hatvan oldalon keresztül tárgyalja.)

Ezen okokból is sajnálatos, hogy elmaradt a név- és/vagy fogalommutató. Ennek hiányában féltó ugyanis, hogy az olvasó nem mindenütt látja át a rendkívül széles körből merített adatok lehetséges összefüggéseit.

Az eddigi alapvetően kedvező fogadtatás után ki vállalná szívesen az ünneprontó szerepét? Mindezeket mégis fontosnak tartottam összegyűjteni. A szerkesztők szándékai

közé tartozott tudniillik az is, hogy az RL „magyar olvasóközönség számára készült, mégpedig nemcsak nyelv- és irodalomtudósok számára, hanem az átlagos műveltséggel megáldottak, középiskolások, egyetemi hallgatók, közéleti emberek, átlagértelmiségiek számára is.” (8. old.) Ha tehát nem csak szakemberek, hanem laikusok tanulságára is készítették, munkatársainak annál inkább kellett volna ügyelniük arra, hogy kifogástalan munkát adjanak közre.

PROKRUSZTÉSZ VAGY PROMÉTHEUSZ?

Tamkó Sirató Károly: A Dimenzionista Manifestum története
Petőcz András: Dimenzionista művészet

„TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY [Tamkó Károly, Sirató Károly, Charles Sirato] (Újvidék, 1905. január 26. – Budapest, 1980. január 1.): művészetfilozófus, költő, prózairó, műfordító, jögi”. Ez a *Dimenzionista Manifestum története* című kötet hátsó fülszövegének első bekezdése, és talán nem haszontalan idemácsolni, hiszen okkal feltételezhető, hogy a most ismertetendő könyv szerzőjének neve sokaknak nem mond semmit – vagy csak egészen keveset, bizonyos generációk esetén például felidézheti néhány gyerekvers (mondjuk a *Tengereczki Pál*, a *Csillagjáró Fehér Ráró*, a *Bőrönd Ödön*) emlékét. Aki pedig nem ismeri a szerzőt, az alighanem azt sem tudja, hogy e kötet megjelenésével a magyar könyvkiadás már csaknem fél-évszázados adósságát rója le: a kötet anyagát Tamkó Sirató 1965-ben állította össze, a szövegben utalva is az 1966-os megjelenésre, ám az a valóságban – többszöri próbálkozás dacára a szerző életében és halála után – mostanáig kéziratban maradt; a könyv függeléke közli is az 1988-as kiadói elutasítás dokumentumát (188). Ez alatt a negyvenöt év alatt pedig Tamkó Sirató végig megmaradt „méltatlanul elfeledett alak”-nak: ezt állapították meg szinte egyöntetűen a visszatérő kötetek (*A Vízöntő-kor hajnalán*: 1969, *Kozmogrammok*: 1975) kritikái és a nekrológok, ebből az alapállásból indulnak Aczél Géza 1981-es kismonográfiája és az Artpool elmúlt években rendezett rehabilitáló célú rendezvényei – és ezt az állapotot szeretné megváltoztatni most ez a kötet is.

A fenti mondatot azonban főleg a benne rejlő erős állítás miatt érdemes idézni. Eszerint ugyanis Tamkó Sirató *legelső-sorban* művészetfilozófus lenne: ez pedig távolról sem evidens, hiszen eddig megjelent művei között – ezeket a fül ugyancsak mind felsorolja – versesköteteket (köztük számos gyermekverskötetet), egy műfordításkötetet és egy sci-fit találunk; tanulmánykötetet, esszégyűjteményt vagy más szokványos filozófiai műfajba tartozó munkát nem. A logi-

Tamkó Sirató Károly: A Dimenzionista Manifestum története
 Artpool–Magyar Műhely, 2010
 198 oldal, 3800 Ft

Petőcz András: Dimenzionista művészet
 Magyar Műhely, 2010
 170 oldal, 2500 Ft



kus következtetés mindebből az lenne, hogy jelen kötet tartalmazza majd az esztétikai életművet (vagy annak egy részét) – a helyzet azonban közel sem egyértelmű. Először az 1936-ban, Párizsban kiadott *Dimenzionista Manifesztum* magyar fordítását olvashatjuk (egy kivethető, kétoldalas lapon a francia eredeti reprintje is megtalálható); ezután következik az a hatvanas évek közepén keletkezett, egy hosszabb elbeszélés terjedelmét kitevő szöveg, amelyben Tamkó Sirató a manifesztum történetét írta meg hagyományos önéletrajzi narratívába ágyazva; végül pedig egy, a szerző által összeállított, viszonylag bő illusztrációs anyagot találhatunk még.

Micsoda tehát mindez? A válasz szerintem korántsem magától értetődő, a kötet paratextusai (az első fülszöveget Keserü Katalin, a jegyzeteket Klaniczay Júlia, az utószót L. Simon László írta) viszont egyértelmű olvasási javaslatot kínálnak. Eszerint – és a Tamkó Sirató-recepció egybehangzó állítása szerint – a manifesztum a magyar irodalom- és művészettörténet világviszonylatban is jelentős tényezője, aminek kiesését az emlékezetből főként az teszi érthetetlené, hogy az azt aláíró művészek (Arp, Kandinszkij, Duchamp, Moholy-Nagy, Miró) fontossága ma is megkérdőjelezhetetlen. A központi cél tehát ennek a ma is releváns és az avantgárdról alkotott képünket jelentősen árnyalni képes szövegnek a visszaemelése a köztudatba, a kötet többi része pedig egyrészt a legautentikusabb személy, maga a szerző emlékein keresztül helyezi el a manifesztumot korának viszonyai között, másrészt pedig reprodukálja a tétele alátámasztásául összegyűjtött bizonyítékokat.

Ha elfogadjuk ezt a felfogást, akkor a kritikusnak nem lehet más a feladata, mint komolyan venni és a ma tudományos horizontja felől megvizsgálni Tamkó Sirató sokáig lappangó elképzeléseit, és meghatározni, hogy milyen esélyük lehet azoknak visszaszövődni a kortárs művészetelméletbe. Az értékelést az teszi kezdettől fogva igen nehézé, hogy a *Dimenzionista Manifesztum* különös képződmény: egyfelől egy tőle függetlenül létező művészeti tendencia leírása, másfelől egy megalakítandó avantgárd iskola programadó írása – vagy ahogy a szöveg maga fogalmaz: „Deduktív a múlt felé. Induktív a jövő felé. Élő a jelenben.” (8). A Tamkó Sirató által felismert törvényszerűség lényege tulajdonképpen egyetlen mondatban összefoglalható: a modern művészetek létrejötte és fejlődése nem véletlenszerű, hanem egyetlen alapelvre, a művészetek dimenziólépésére visszavezethető – így lett az irodalom kétdimenziós, a festészet háromdimenziós, a szobrászat pedig négydimenziós, a „Minkowski-féle” tér-idő kontinuum értelmében. A manifesztum magát „általános tudatosulásnak” tekinti: Tamkó Sirató leginkább vulgárhegelianusnak tűnő elmélete szerint tehát az európai kultúrában egy hatalmas, meghatározott irányú, öntudattalan előrehaladás zajlik, melyről az egyes alkotók bár nem feltétlenül tudják, hogy részei, mégis elősegítik azt, mindennek háttérében pedig a huszadik század nagy fizikai felfedezései állnak.

A manifesztum elképzeléseit már ömagán belül is nehéz értelmezni. Miért kényszeríti ki a tudományos paradigma megváltozása a művészet formájának megváltozását? Elvégre, ha az elméletek helyesek, az univerzum szerkezete mindig is azoknak megfelelő volt és semmiféle változás nem történt. Legkézenfekvőbb módon ezek inspiráló hatásáról lehetne beszélni – az, hogy hogyan vált a természettudomány az európai kultúra egy korszakában annak meghatározó viszonyítási pontjává, természetesen vizsgálat tárgya lehet, ez azonban nem valamiféle kollektív kulturális tudattalanban játszódna le, és a manifesztumnak nyilvánvalóan nem ez a célja. Mit jelenthet azután a fejlődési ív végpontjaként tételezett „Kozmikus Művészet (A Szobrászat Vaporizálása)”, aminek alapja az anyag gáznemű állapota, és „az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll”? Ennek kifejtése és elképzelhetővé tétele sem itt, sem máshol nem történik meg, így csupán kódos fantazmagóriának tűnik. És végül: miért hiányzik az elméletből tökéletesen a film, a festészetnek az időbe való átlépésének nyilvánvaló területe? A dimenzionizmus legnagyobb és legnyilvánvalóbb problémája azonban az, hogy a transzcendens okok ingoványos talajára építkezve, és így a művészet institucionális és diszkurzív feltételrendszerét elfedve egy olyan rendszert

hoz létre, ami kellően általános ahhoz, hogy művészeti tények bármilyen nagy halmaza alárendelhető legyen annak, ám olyan rigid, hogy a különböző alkotásokat egyetlen tulajdonságukra redukálva homogenizálja, és így azokat szükségszerűen félreérti – ez a szempont ráadásul az avantgárd a huszadik századi művészet arculatát átrajzoló hatasegyüttesének ma egyértelműen a kisebb jelentőségű összetevői közé látszik tartozni.

Mindezek a problémák meglehetősen valószínűtlenné teszik, hogy a *Dimenzionista Manifesztum* alapelvei átrajzolnák az avantgárdról alkotott képünket, és a posztmodern elméleteken szocializálódott olvasó valóban úgy érezze, hogy az – ahogy a fülszöveg írja: „az egész izmus-forradalom sorozatok világos és természetes összefoglaló értelmét adja” – vagy egyáltalán, hogy szükségesnek és lehetségesnek gondoljunk egy ilyen végső értelmet. A kötet másik hangsúlyos állítása azonban historista szemszögből teszi részben megkehrülhetővé ezt a szempontot. Eszerint ugyanis Tamkó Sirató afféle ismeretlen világsztár, aki bár egykor a világ művészeti életének élvonalához tartozott, és manifesztumát „minden bizonnyal az avantgárd irodalomtörténet legizgalmasabb és legfigyelemreméltóbb kiáltványai között kell számon tartanunk” (Utószó: 193), mára itthon tökéletesen elfelejtődött. Ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a manifesztum már említett aláírásgyűjteménye, amit 1966 óta fedeznek fel újabb és újabb szerzők, akik döbbenet és csodálat közepette kénytelenek revideálni a magyar irodalom követő jellegéről és a magyar és nemzetközi avantgárd Moholy-Nagyban kimerülő produktív kapcsolatáról rögzült képet: hiszen itt most fölül a magyar név, alul pedig a nemzetközi kánon bálványainak névsora.

A kötet valódi újdonsága persze nem a manifesztum, ami korábban már az újvidéki *Híd*-ban, *A Vízöntő-kor hajnalán* című kötet függelékeként és a *Jelzés a világba* című antológiában is olvasható volt, hanem a történeti rész és az illusztrációs anyag (meg kell persze jegyezni, hogy bár a kötet sehol sem utal rá, a történeti rész szintén megjelent már, ha kisé valószínűtlen helyen is: Gecső Tamás *A nyelvtelírás lehetőségei és határai* című 2003-as könyvében) – ezek pedig érdekes módon inkább csak elbizonytalanítják a fenti lelkes nézőpontot. Elég csak a legenda központi elemét jelentő névsorral foglalkozó, a szövegben is központi helyen szereplő fejezetet (*Kik és milyen sorrendben írták alá a Dimenzionista Manifesztumot?*) alaposan és elfogulatlanul elolvasni, máris kiderül, hogy a nagy nevek közül például Kandinszkijjal mindössze egyetlen délután találkoztak („Életem legszebb és legemlékezetesebb két és fél órája volt az az idő, amelyet nála töltöttem.”, 78), Joan Miróval pedig még ennyit sem: „saját kezűleg írtam be nevét és lakhelyét [...], miután levelemre a választ sokáig vártam és nem kaptam meg. Szinte azt mondhatom most utólag: nagy lelkesedésben tiszteletbeli dimenzionistává választottam meg.” (90) A visszaemlékezést végigolvasva könnyen úgy tűnhet inkább, hogy Tamkó Sirató nem sokban hasonlít a mozgalomalapító ideálképéhez: sem ismeretségi köre nem volt különösebben kiterjedt, sem tájékozottsága kiemelkedő, gazdag progresszív életművel pedig végképp nem rendelkezett. Az avantgárd viszonyainak feltérképezésében barátaira támaszkodik („Tárgyilagosan be kell itt vallanom, hogy annak az óriási területnek az áttekintésében, amelyre az 1905-től kezdődő művészetforradalmak kiterjedtek, Arp látóköre sokszorosan felülmúlta az enyémet.”, 82); az irodalmi híreket is másodkézből, esetlegesen szerzi: „[Moholy-Nagy] azonnal Joyce *Finnegans Wake*-jét említette, s kérdezte, ismerem-e. Én nem ismertem, s nem is tudtam, hogy Joyce ebben a síkformában is alkotott valamit, vagy pedig hogy van valamilyen síkformában alkotott műve. Utólag azonban, itt Pesten, rábukkantam s örömmel vettem fel az illusztrációs anyagba.” (89) – a felvett mű, amit ebben a kötetben is láthatunk *Finnegans Wake* képaláírással, magyarázó ábra egy a *Wake*-ről szóló tanulmányból (132); a Párizsban töltött hat év alatt (és után) pedig, miközben annak elméletét propagálta, egyetlen új síkverset sem írt, csupán a korábban Magyarországon írtakat (összesen tízet) fordította le franciára.

Erősen kérdéses tehát, hogy hogyan lehet értékelni egy voltaképpen hamvába holt vállalkozást: a manifesztum kiadása után Tamkó Sirató betegen hazatért Magyarországról

ra, a mozgalom további sorsa pedig egyetlen, két aláíró, Sophie Taeuber-Arp és César Domela által szerkesztett folyóiratzámban merült ki, előbbi lapjában, a *plastique*-ban. Egy alternatív valóságban persze bármi lehetett volna az irányzatból, ám a megvalósultak (de önmagában Tamkó Sirató potenciálja sem) távolról sem látszanak világirodalmi rangot szavatolni. Kumin Mónika a kötetről szóló remek ismertetése (*Balkon*, 2010/10) nem hogy sok kétséget Tamkó Sirató elképzeléseinek originalitása felől sem: „*olyan populáris elvekről [...] van tehát szó, melyekkel akkoriban a legtöbb absztrakcióra kihegyezett avantgárd kiáltvány operált.*” Vélhetően közelebb áll tehát a valósághoz, ha a manifesztumot közös nevezőnek tekintjük, melyet bárki nyugodt szívvel aláírhatott, akinek megmutatták, és ami körül a körülmények szerencsésebb alakulása esetén sajátos nézőpontú folyóirat-számok, antológiák, kiállítások szerveződhetnek volna.

Az ebben a kötetben tetten érhető rehabilitáló-elismertető gesztusokhoz csatlakozik a vele párhuzamosan megjelenő másik könyv is, Petőcz András *Dimenzionista művészete*. Petőcz régóta foglalkozik Tamkó Siratóval, már *A jelben-létezés méltósága* című 1990-es kötetében is volt róla írás; régóta készül mű ez tehát, ami azonban megjelenése pillanatában már meglehetősen redundánsan hat: nyilvánvalóan a manifesztum-történet említett kallódásának tudatában íródott, így aztán egy elég jelentős része csupán az ott leírtak idézéséből és parafrázisából áll. Ha az a szöveg végül sosem jelenik meg, tekinthető lenne népszerűsítő munkának; azzal párban olvasva azonban igencsak frusztráló, mennyire nem lép ki a szöveg Tamkó Sirató nézőpontjából, minél fogva tökéletesen elmarad a párizsi avantgárd szociometriájának és benne Sirató pozíciójának objektív értékelése. Petőcz elméleti álláspontja azonban már bátrabban szakad el a Tamkó Siratótól: annak költészetét mint „jelben-létező” (és nem pedig „kiáltás-típusú”) avantgárdot értékeli – a „jelben-létezés” megállapításához azonban ki kell zárnia vizsgálódásából az életmű nagyjából kilencvenöt százalékát. A manifesztum előtt és után egyaránt nagy számban készülő „hagyományos”, gyakran forradalmi hangú versekkel egyáltalán nem is foglalkozik, de az egyértelmű kategorizálás érdekében tulajdonképpen a síkverseket is kénytelen megfosztani (pl. a *Budapest* esetén szocialista, az *Önarckép* esetén spengleri-technooptimista ihletésű) tartalmuktól, és persze arról sem esik szó, hogy utóbb a dimenzionizmus is társadalmi utópista színekkel telítődött: „*Célja: a világ újjáteremtése, a társadalom újjáépítése, új rend megalkotása*” – mindez meglehetősen távol esik a l’art pour l’art-tól. Az utolsó fejezetek azonban tisztázzák Petőcz valódi szándékait. Családfaültetés történik ugyanis, folytatva a Magyar Műhelyesek munkáját, akik ugyancsak a síkversekhez és a manifesztumhoz kapcsolódva ismerték fel/alkották meg Tamkó Siratót saját nemzetközi jelentőségű magyar előfutárúkként – Petőcz Sirató, majd Papp Tibor, Nagy Pál, Bujdosó Alpár, Csernik Attila és Szombathy Bálint „jelszerű” költészetén keresztül voltaképpen saját művészetének genealógiáját konstruálja meg. Így ez a kötet is sokkal inkább szól róla, mint Tamkó Siratóról – ami annyiból megbocsátható, hogy Aczél Géza 1981-es kismonográfiája ma is jól használható, korrekt áttekintését adja az életműnek, annyiból viszont szomorú, hogy az újabb elméletek, köztük a mediális kérdéssírány érvényesítése, melynek alaptételeit Tamkó Sirató művészete már-már didaktikus egyértelműséggel illusztrálhatná, alighanem egy korszerűbb, következetesebb és a költőt a neoavantgárd körökön kívül is érvényesen bemutatni képes portré felvázolását is lehetővé tette volna.

Sajátos módon Petőcz számára *A Dimenzionista Manifesztum története* azon kitétele válik a legfontosabbá és mintegy a Tamkó Sirató-életmű végső tanulságává, amelyben arról beszél, hogy a művészet dimenzionista előrehaladásán kívül a hagyományos formáknak is van létjogosultságuk. Ezt a vélekedést a manifesztumot megalkotó, fiatal Sirató ugyan biztosan nem tekintheti elmélete lényegének és nem is feltétlenül üdvözlendő („*Ez a művészet húsz év óta vajúdik már. Ez lesz a nagy szintézis. A művészetek, a nagy szintézis vágyában mind feléje mozdulnak el.*”), mindazonáltal jól jellemzi a *Történet* megírásának körülménye-

it: Tamkó Sirató évtizedes betegség után az avantgárdot éppen csak túrni kezdő szocialista Magyarországon próbálja meg összefoglalni és folytatni művészetét – a kényszerű óvatosság néha a megfogalmazásban is tetten érhető: „[az irodalom felbomlása] *nem érint semmiféle olyan irodalmat, amelynek az »esztétikai gyönyörködtetésén« kívül más, elsődlegesebb célja is van, például nevelés, oktatás stb., nem érinti így tehát a szocialista realizmus irodalmát sem!*” (47). De hiába minden óvatosság, az album végül mégsem jelenhetett meg, csupán az azzal nagyjából egy időben összeállított gyűjteményes verseskötet, *A Vízöntő-kor hajnalán*. Ahogy azonban a hatvanas évek végén a kötet mellől hiányzott a *Történet*, úgy most annak megjelenésekor, a csak a dimenzionista művekre összpontosuló figyelem nyomán már a verseskötet hiányzik emellől. Pedig a két kötet összetartozása nyilvánvaló.

A manifesztumnál is elfeledettebb *Vízöntő*-kötet kompozíciója egyetlen narratívába fésüli össze négy évtized különféle indíttatású verseit. A kirajzolódó történetben a forradalmárként pozicionálódó szubjektum felismeri a világ problémáit, és saját akaratát és az általa felismert igazságokat szegezi szembe azokkal – és bár végül kudarcot vall, és a forradalom meghúsul, az egyéni kudarc érintetlenül hagyja hitét az igazság nélküle is szükségszerűen bekövetkező győzelmében. Mivel pedig a versek gyakran hozzák összefüggésbe a forradalmat és a művészetet, és ugyancsak gyakran történik hivatkozás a geometriai-fizikai paradigmaváltásra, a narratíva referenciapontjává óhatatlanul a dimenzionizmus története válik, a függelékben közölt manifesztum pedig a kötet talapzataként kezd működni. Azt sem lehet ráadásul nem észrevenni, hogy a versek alatt szokatlan módon szisztematikus kettős dátumozás található, ami a kötet teréből kimutatva felidéz egy korábbi, eltörölt változatot – ezek közül a korábbi kötetekben már megjelent versek viszszakeresésével nyilvánvalóvá válik, hogy a változtatás iránya éppen a dimenzionista tendenciák, azaz a látványosan avantgárd elemek (vonalak, nyilak) kiiktatásában áll. Mindezek nyomán nem nehéz egyfajta öntükröző szerkezetet látni ebben a kötetben, mintha a kötetet átfogó narratíva része lenne a versek formája is. Ekképpen pedig ezek a versek egyszerre a *Történet*ben elmesélt költői életmű rekvizitumai és az életmű konkrétumoktól eloldott, mitikus alapsémáját mesélő történet építőelemei – és ráadásul a kudarc bizonyítékai is még. Ilyen módon tehát a verseskötetet és az album nem csupán „versek + élet-történet + illusztráció”-mintázatban olvasható, hanem egységben, kvázi-regényként is, ahol költemények és próza körkörösén egymásra utalva, egymást megemelve működnek – és amit a magyar irodalomból leginkább talán a *Psyché*hez hasonlíthatnánk, épp csak az alapanyag itt nem egy hajdani költőné, hanem a szerző saját élete.

A fentebbi fenntartások ellenére tehát a legkevésbé sem tartom értéktelen vagy felesleges műnek *A Dimenzionista Manifesztum történetét*. Azt gondolom azonban, hogy akkor járunk jobban, ha annak a *Vízöntő*-kötettel együtt hatékonyan működő önmítosz-konstrukcióját inkább csak élvezzük, és nem vetjük alá magunkat. Ha így teszünk, a kötetet záró illusztrációs rész sem rossz minőségű és ad hoc válogatásnak fog tűnni, hanem a világban való tájékozódásra a hatvanas évek Budapestje által adott lehetőségek monumentumának – és Tamkó Sirató sem kétséges világirodalmi jelentőségű és még kétségesebb relevanciájú, a művészet jelenségeit önkényesen rendszerbe kényszerítő teoretikusnak, hanem mitikus hősnak, akinek hőstette végrehajtása után a perifériához láncolva, szenvedések közepette, ám a jövő bizonyosságának tudatában kell túrnia. Persze nem nehéz más mintázatokat is felfedezni ebben a mítoszban: a vidéki fiút, aki a Párizsban talált káoszt képtelen lévén elviselni, rendet vág a művészeti életben; és leginkább persze a magyar nemzeti önkép egyik központi mitológémiáját, a jogos, ám elbukott forradalmat. Ha mindezzel szembenézünk, elveszítünk ugyan egy világsztárt és egy művészetfilozófust, nyerhetünk azonban egy Adytól ihletett szerepét megszüntetve megőrző, különleges és igazán szerethető műveket létrehozó költőt.

A *Jelenkort* sokan és sokféle formában támogatták az utóbbi hetekben.

A lap szorongatott anyagi helyzetéről értesülve számos szerzőnk lemondott honoráriumáról, sokan előfizetéssel támogatták a *Jelenkort*, többen pedig pénzadományt utaltak a Jelenkor Alapítvány számlájára (50800111-11164573).

A Jelenkor támogatóinak listája

Kabai Gábor
Maul Borbála
Márkus József
Meliorisz Béla
Rozsos Rózsa Klára
Szűcs Teri
Tatár Sándor
Vuics András

Köszönjük nagylelkű segítségüket, az ő érdemük is,
hogy az októberi számunk megjelenhet.