

Kellék

1996 Filozófiai folyóirat 6. szám

Tartalom

Vajda Mihály.....	Canetti antropológiája	7
Tillmann J. A.	Merőleges műveletek.....	43
Szilágyi Júlia	A felfüggesztett idő nyomában	33
G. Balogh Attila	Harmadik levél a táncról	39
Lovász Andrea	Az oktalán (?) félelemről	81
Fabinyi Tibor	A Machbeth és a gonosz szimbolizmusa	49
Szilágyi N. Zsuzsa.....	Athéni Timon	67
Ambrus Tibor	What win if I gain the thing I seek?	75
Bartha Ágnes	Dosztojevszkij filozófiája	79
Balogh Brigitta	Hallhatatlanság	91
Horváth Gizella	Egy eljövendő Nietzsche- fordítás előjátéka	113

Canetti antropológiája *

VAJDA MIHÁLY

Canetti Tömeg és hatalom című műve egyedülálló munka, műfaját képtelen lennék meghatározni. Nem tudok elképzelni olyan tudóst, aki elfogadná tudományos munkának, s ennek több oka is van. A mű struktúrája úgyszólván teljesen véletlenszerű (Canetti semmiféle erőfeszítést nem tesz, hogy igazolja az egyes fejezetek közötti kapcsolat meglétét), az általa feldolgozott tapasztalati anyag rendkívül különféle forrásokból származik, stb. De nincs olyan filozófus sem, aki a művet filozófiai antropológiának tekintené. Testes könyv, tele elsősorban az ókorból, illetve az ausztráliai és más „primitív törzsek” életéből vett történetekkel, melyeknek az a funkciója, hogy lecsupaszított formában mutassák be a tömeg és az emberi hatalom különböző típusainak struktúráját – *általában*. Canetti ugyanis úgy gondolja, hogy történeteinek bizonyító ereje gyakorlatilag az egész emberiségre, mint olyanra érvényes, *tértől és időtől függetlenül*. Az olvasóban felmerül a kérdés, hogy más történetek vajon ugyanerre vagy egészen különböző, esetleg ellentétes következtetésekre vezetnének-e? Amikor Canetti például tömeg és vezér illusztrációjául a több millió sperma képét használja, amint az ejakuláció pillanatában elkezdí útját a petesejt felé, de

* Előadás. Elhangzott Debrecenben a KLTE Filozófia Tanszékének diákjai által szervezett „Filozófiai napok”-on, 1996. április 15-én.

közülük csak egy ér célba – az embert némi szkepszis fogja el a szerző által választott módszert illetően.

Mindazonáltal azt hiszem, aligha volna olyan előítéletmentes olvasó, aki tagadná, hogy Canetti műve mély benyomást tett rá. Canetti provokál, és rendkívül sikeresen teszi. Könyve minden olvasójának meglesz ez az érzése, még ha e provokatív mű különbözőféléképpen hat is a különböző olvasókra.

Hogyan fest Canetti embere *az én számomra*? Miféle léttípushoz tartozom Canetti szemében? – amellyel hajlamos vagyok azonosítani magam, legalábbis addig, amíg rendkívül határos könyvét olvasom. Igaz-e, hogy egy olyan állatfaj példánya vagyok, amely nagyon hasonló az összes többi állathoz, és amelynek csak egyetlenegy sajátos vonása van, amely azonban a végső elemzésben átoknak bizonyul: képes véges mivoltára reflektálni és ezért szorong?¹ A permanens szorongás állapotában az ember a legkülönbélebb eszközöket igyekszik „feltalálni”, amelyek segítségével legalább időlegesen elnyomhatja ezt a szorongást. Ezek az eszközök mindenekelőtt a következők: az ember egyrészt többnyire mindenütt igyekszik *tömegben* lenni, másrészt *hatalmat* szerezni a magához hasonló lények fölött; Canetti szerint ezek az eszközök végső elemzésben mindenhol és mindig egyformák, ahol ember létezik. Az emberi viselkedés mélystruktúrája² ezért mindenkor azonos. Nincs új a nap alatt. Még századunk szörnyűségeiben sincs semmi új. *Dzsingisz kán, Tamerlán, Hitler és az atombomba* azonosak egymással.³

¹ Canetti szorongó emberének léte vajon azonos-e Heidegger jelenvalólétével, ami nem más, mint maga a szorongás? Nem tagadhatom: azonosnak tudom látni őket. Jobban mondva, nem tudom nem látni lényegi azonosságukat, jóllehet a szerzők kiindulópontja és stílusa totálisan különbözik. Heidegger a metafizika destrukciójával próbálkozik, nézőpontja az európai filozófiatörténet kritikáján alapul, míg Canetti „tapasztalati” anyagot gyűjt és történeteket igyekszik elmesélni. Mégis, mindketten nagyon hasonló módon hangsúlyozzák az emberi lény létezésének végeességét; ha ugyanis tekintetbe vesszük, hogy az ember *viszonyul* saját létezéséhez, akkor észrevesszük, hogy az ember más állatokkal ellentétben *nem azonos az emberi fajjal*: az ember az az egyedüli állat, amelynek példányai individuumok.

Ez a nézet éppen ellentéte az európai metafizika történetét összefoglaló kanti álláspontnak. Kant felfogásában az ember mint noumenális lény a szabadság szférájában részesedvén egyszersmind *végtelen lény* is: Kant kénytelen volt posztulálni a lélek halhatatlanságát.

² Canetti nem használja a „mélystruktúra” terminust. Megkísérel elkerülni minden „tudományos” megfogalmazást, a „mélystruktúra” tehát az én kifejezésem.

³ Az egész könyv a Holocaust egyedülállóságára vonatkozó Habermas-tézis egyenes elutasítása. Az epilógus alábbi részlete Heidegger híres-hírhedt kijelentésére emlékeztet, melyet a „humanista progresszisták” szörnyülködéssel szoktak idézni. Canetti azt mondja: „Szegényesnek tetszik ma a hajdani

Létezésünk mélystruktúrájának ez az azonossága persze nem jelenti azt, hogy Canetti tagadná a lehetséges emberi viselkedés rendkívüli változatosságát és sokféleségét. Különböző társadalmak emberei igen különbözőek. Még egy olyan fejezetet is találunk a könyvben, ahol a nemzeti jellem különbségeit taglalja a szerző. Mindazonáltal *hiányzik* az európai metafizikai gondolkodás értelmében vett *történelem*: a viselkedésformák változásának nincs iránya, semmi nem utal arra, hogy az ún. civilizált világ emberének sikerült volna felülkerekednie azon a szorongáson, amely véges mivoltára való reflexiójából származik; ami viszont azt jelenti, hogy semmi nem akadályozza meg abban, hogy hirtelen olyan viselkedésformákat mutasson föl, amelyeket az európai metafizikai gondolkodás és 19. századi végeredménye – a saját győzelmét magától értetődőnek tekintő fejlődésgondolat – véglegesen meghaladottnak tekintett. *Ostobaság és öncsalás lenne a 20. századi totalitáriánus rendszerek kegyetlenségében valami rendkívülit és érthetlent látni* – sugallja Canetti.

Akkor hát valami természetesnek kellene tekintenünk az ilyesfajta eseményeket, amelyek úgy tartoznak az emberhez, mint a földrengés? Ez *nem kérdés Canetti számára*. Nem mintha azt gondolná, hogy a végességtől való emberi félelemnek időről időre *sükségképpen* ilyesfajta következményekhez kellene vezetnie (álláspontja szerint pl. a katolicizmus hatékony eszköz volt, melynek segítségével a tömeg fenyegető kitörését le lehetett csendesíteni), hanem mert láthatóan úgy véli: sem létezésünk végzetes következményei, sem pedig azok az eszközök, amelyek segítségével a civilizált társadalmak többnyire képesek elkerülni ezeket a következményeket – *nem tervezett emberi stratégiák termékei*. Ki lenne és volna képes Isten helyében irányítani az emberi világ eseményeit?

Canetti leír és elemez; nem kíván gyógymódokat kitalálni és recepteket adni. Természetesen tudatában van annak a ténynek, hogy az emberi individuumok igen különböző jelleműek lehetnek, s ezért különféleképpen fognak viselkedni; ám nem hiszi, hogy képes lenne megragadni azokat a tényezőket, amelyek e különbségeket meghatározzák. Ha nem tévedek, csupán egyetlen

hatalmasok, szenvedélyes és bűnöző túlélők összes vakmerő álma. A történelem arculata, ha magunk felől visszapillantunk rá, hirtelen békéssé, nyájassá válik. Milyen *sokáig* tartott valaha az, amíg milyen *keveset* meg lehetett semmisíteni egy ismeretlen földön! Döntéstől hatásáig ma nem kell több idő egy szemhuntyásnyinál. Mit nekünk Dzsingisz kán! mit nekünk Tamerlán! mit nekünk Hitler! – a mi lehetőségeinkkel mérve mind szájalmas kisinas és kontár!” (Elias Canetti: *Tömeg és hatalom*. ford. Bor Ambrus. Európa, Bp. 1991. 483.)

összefüggés szerepel az egész könyvben, ahol a szerző meg akarja mutatni az olvasónak, hogy létezik alternatíva, és ez a *parancshoz való viszony*. Felteszem, hogy ez az egyetlen gyakorlati tanács, amelyet Canetti az emberi viselkedés tanulmányozása után adni tud olvasójának: „A parancsok rendszere általánosan elfogadott rendszer. Legfőbb jellemzőjévé alighanem a hadseregeknek vált. Ám a civilizált élet számos más területén szintén úr és bélyeg a parancs. A hatalomnak halál, fenyegetés a pénze. Pénzt pénzre raknia, félelmetes tőkét gyűjtenie könnyű. Aki a hatalmat le akarja bírni, az a parancsra vesse bátran a szemét, és annak lelje módját, hogy fulánkját törje.” (484.o.)

Vajon magától értetődőnek kell-e tekintenünk az emberi természetnek ezt a képét (amelyet Canetti oly tagadhatatlan élvezettel rajzol elénk!)? Valóban ilyen szerencsétlen és veszélyes állat lenne az ember? Rosszul feltett kérdés. Ahogyan én látom, a valódi kérdés Canetti számára a következő: *Nem borzasztó dolog-e fenntartani bármiféle hitet a progresszióban századunk szörnyű eseményeinek fényében?* Nem becsületesebb dolog-e szellemileg egyszerűen csak megkísérelni *megérteni*, megérteni azt, ami történt, mintsem megpróbálni kitörölni emlékezetünkől, oly módon, hogy valami egyedülállónak tekintjük, ami nem tartozik hozzánk, ami nem emberi? Canetti minden konkrét egyedi állítása hamis lehet. Nem tagadhatjuk azonban, hogy valamilyen megfontolandó magyarázatot tudott találni az emberiség által elkövetett valamennyi szörnyűsége, beleértve századunk borzalmait is.

*

Canetti egész emberfelfogásának meggyőző ereje legnagyobb részét a könyve különböző fejezeteiben található elemzéseken nyugszik, amelyeket meghatározott jelenségekről ad.⁴ Néha már az elemzendő jelenség megválasztása önmagában is meglepő: az elemzés olyan eredetiséget mutat föl, ami egyszerűen lenyűgöző. Az esetek többségében a lenyűgöző erő abból származik, hogy Canettinek olyan *igen egyszerű gondolatok jutnak az eszébe, melyek eddig senkiben sem ötlöttek fel*.

⁴ Ezek az elemzések önmagukban is igen érdekesek. Nem szeretném azt a látszatot kelteni, mintha Canetti esszéinek, amelyek gyakorlatilag függetlenek egymástól, pusztán csak az lenne a funkciójuk, hogy a könyv általános szempontját bizonyítsák.

Kissé részletesebben szeretnék foglalkozni három olyan jelenséggel, amelyek Canetti szerint elválaszthatatlanul az emberhez tartoznak, és meghatározzák az ember egész beállítódását. A **bekebelezés**, a **túlélés** és a **parancs** jelenségeit, fenoménjeit választottam. Nézetem szerint, ha Canettié szerint nem is feltétlenül, ez a három jelenség nagyon különböző jellemzőkkel bír. A bekebelezés mindenféle állatra jellemző, és az ember esetében a folyamat nem szükségképpen különbözik attól, ami mondjuk az oroszán esetében megy végbe. Semmi nem kényszeríti ugyanis az embert arra, hogy reflektáljon a bekebelezés folyamatára. Úgy tűnik, ugyanez áll a túlélés jelenségére is, ám ez emberi formájában különbözik a többitől; s szerintem csak az ember esetében rendelkezhet azzal a szereppel, amelyet Canetti tulajdonít neki: csak az az élőlény, amelyik saját végességére reflektál, tudhatja túlélésként – a szó Canetti-i értelmében – felfogni azt, ha tovább él, mint a másik. A harmadik, a parancs pedig, nézetem szerint, valami sajátosan és kizárólagosan emberi, mivel a nyelven alapul.

A *bekebelezés*: Az embernek mint állatnak ennie kell, ami azt jelenti, hogy le kell nyelnie a táplálékot, ami maga is valami élő, többnyire egy másik állat. Mindenféle állatnak ezt kell tennie. Az ember, noha képes – és az állatok közül egyedül ő képes – reflektálni erre az ösztönös folyamatra, éppúgy erejét használja áldozata megölésére és elfogyasztására, mint bármelyik más állat, és nincs szükségképpen tudatában annak a ténynek, hogy önmaga táplálásának viszonya *hatalmi viszony*. Canetti szerint azonban hatalmi viszony ez, mégpedig a legfontosabb: „... az ember és a saját ürüléke közötti kapcsolat ... a hatalom szférájába tartozik ... Semmi se lehetett az embernek annyira tulajdona, mint az, ami már csak bélsár. Az élelmévé lett zsákmány szakadatlan szorításban, lassan, hosszan vándorol végig a testén, feloldódik, és szorosan megtapad az emésztő zsigerekben, először minden életműködése szűnik meg végleg és teljesen, aztán eloszlik mindaz a formája, ami valaha egyedi lényé tette, aztán beépül vagy föl szívódik az emésztő testben – mindezt nagyon is tekinthetjük a hatalom legközpontosabb, habár legrejtettebb működésének. Olyan természetes, önműködő és tudattalan, hogy lebecsüljük az értelmét. Hajlunk arra, hogy csak a hatalom felszínen zajló mulatóságát lássuk, holott az együtt is csak kis része a hatalomnak. A felszín alatt éjjel-nappal emészt és elemészt a hatalom. A hatalom megragad egy idegen testet, fölaprítja, bekebelezi, aztán magához hasonítja magában, és csak ez a folyamat élteti.” (215.o.) Az élet ennél fogva semmi más, mint hatalom más élőlények élete felett.

Ha összevetjük Canettinek ezt a megállapítását az emberi létezésre vonatkozó általános *nézetével*, kivált a túlélés elemzésével – amelyet az alábbiakban látni fogunk –, akkor hajlamos vagyok azt hinni, Canetti meg van győződve róla, hogy az élet csak azért elviselhető, mert maga sem más, mint hatalom: „... megragad valamit, fölaprítja, bekebelezi, aztán magához hasonítja magában...” Ugyanis közülünk csak néhányan rendelkeznek azzal a hatalommal más emberi lények fölött, melyet közönségesen is hatalomnak nevezünk, csak kevesen képesek élni „a hatalom felszínen zajló ezerféle mulatságával”, ám amíg élünk, mindannyian használjuk a felemésztendő fölötti hatalmat, és ez a hatalom teszi az életet elviselhetővé.⁵ A hatalom kárpótol bennünket, de a hatalom, másfelől, bűn, ha élünk vele. Más élőlények lenyelésével és megsemmisítésével bekebelezésük révén bűnt követünk el: gyilkosok vagyunk. „Ami végül mindenből megmarad, a bélsár, azon rajta a mi gyilkos bűnünk összes terhe. A bélsárból ismerni föl, hogy mit gyilkoltunk meg. Összesajtolva benne van minden bennünket terhelő körülmény. Mint mindennapos, megrögzött, soha félbe sem szakított bűnünk bűzlik az égre, és égbe kiált. Föltűnő, hogy mennyire félrehúzódnak vele. Külön e célra szolgáló helyiségekben szabadulunk meg tőle: az ürítés percei legmagányosabb perceink, tényleg egyedül, ki-ki csak a bélsárával marad.” (215.o.)

⁵ Az a vélekedés, hogy az élet – végeessége miatt – elviselhetetlen, sokszor feltűnik századunkban. Bizonyára azért, mert századunk gondolkodását a végeségbe való beletörődés jellemzi. Canetti azt állítja, hogy az evés, a bekebelezés az, ami azért kárpótol bennünket végeességünkért, minthogy nem pusztán érzéki élvezet, hanem szimbolikus esemény, amely más élőlények feletti hatalmunkat fejezi ki. Hannah Arendt viszont *A forradalomról* írott könyvét Szophoklész *Ódipusz Kolonoszban* c. tragédiájából vett idézettel zárja: „Nem születni a legnagyobb boldogság, de a második megszületve hamar megint visszaszűlyedni, ahonnan jöttünk”, hogy azután ugyanebből a drámából Thészeuszt idézve azt mondja, hogy csak a polisz, a szabad tetteknek és az ember eleven szavainak a tere tesz képessé bennünket – fiatalokat és időseket egyaránt – arra, hogy elviseljük az élet terhét. [A témát a legújabb filozófiában persze Nietzsche veti fel először *A tragédia születésében*, Szilénosznak tulajdonítva a szavakat: „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallani volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem lenni, semminek lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.” [(*A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Európa Könyvkiadó Bp., 1986. 37sk.o.) E Szophoklész-sorokkal Heidegger is foglalkozik: M. Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Ikon, Budapest, 1995. 89.

Függetlenül attól, hogy Canetti meg tud-e győzni bennünket a bekebelezésre, felemésztésre és ürítésre vonatkozó gondolataival, arra a lehetőségre hívja fel figyelmünket, hogy életünk legelementárisabb tényeiben – még akkor is, ha ezek egy magától értetődő, spontánul zajló, s így minden tudaton túli folyamathoz tartoznak – meglássuk azokat a tényezőket, amelyek a látszólag igen emelkedett szinteken is meghatározzák tetteinket és kapcsolatainkat. S a döntő mindig az ezekhez való tudatos vagy öntudatlan viszony; ez az a képesség, amely megkülönböztet bennünket a többi állattól. Ha felteszem, hogy a terjedő vegetarianizmus általánossá válik, akkor a mostanitól igen különböző, kevésbé fanatikus, békésebb emberiséget látok magam előtt.

Igaz, Canetti gyilkos ösztöneinket és az emberi létezés gyilkos eseményeit, a hatalom túlkapásait nem csupán a más élőlények megragadása, megevése, bekebelezése iránti szükségletből próbálja levezetni, hanem, mint már tudjuk, a halálfélelemből, véges létünk elleni „tiltakozásból”, abból az erőfeszítésből, hogy mások *túlélésével* kárpótoljuk magunkat időnk rövidségéért. Mindazonáltal, ha megszüntetnénk más élőlények napról-napra történő legyilkolását, még e kárpótlás formái is megváltozhatnának. A gyilkolás, a megsemmisítés folyamata, ami mindennapjainkhoz tartozik mint annak természetes része, segít figyelmen kívül hagyni az ötödik parancsolatot, amely viszont nem létezne, ha a gyilkolás nem tartozna hozzánk. „... (az emberi) akkor is jelen akar lenni, amikor más már egy sincs jelen”, „az ember összes halhatatlanságtörekvésében ott lappang a szenvedélyes vágy, hogy mindenkit túléljen.” (233.o.) „A túlélés legalja változata az ölés.” (233.o.) „(az ember) ölni akar, hogy másokat túléljen. Nem akar meghalni, és ne élje túl más.” (257.o.) A túlélőről szóló fejezet – amely talán a könyv legjobban megírt, s ennél fogva a legmeggyőzőbb része – tele kiválóan megválasztott történetekkel, közvetlenül a hatalom problémájához vezet. „A *túlélés* perce a hatalom perce: aki a halált látja, az nem halott.” (233.o.) És akinek hatalma van, az a túlélő. „Az ő első és döntő ismertetőjele az, hogy élet és halál ura. Senki sem közelíthet hozzá ... A hatalmastól tervszerűen távol tartják a halált: azt csak neki szabad és kell osztogatnia.” (238.o.) Canetti természetesen tudatában van annak a ténynek, hogy a túlélésnek többféle „módszere” van, utódok nemzésétől halhatatlan művek megalkotásáig. Úgy véli

azonban, hogy egy olyan világban, ahol az ember megölte Istent, mindig fennáll a veszélye, hogy a hatalmasokat elfogja a gyilkolhatnék, és gyilkos cselekedeteken keresztül akarnak még több hatalomhoz jutni.

A hatalom parancsokat osztogat, és a parancsot végrehajtó tettek a legborzalmasabbak lehetnek. Canetti parancselemzése ismétcsak egyedülálló. Először is megállapítja: „Parancs, az parancs': véglegesség és vitathatatlanság képzele tapad a parancshoz, s ez is oka lehet, hogy olyan kevésbé tűnődött el a parancson bárki.” (311.o.) És valóban, a parancsot elemezték formája szerint, ám nem vizsgálták szerepét az emberi kapcsolatokban. Szerintem Canetti téved, amikor a parancsot abból az elemi szituációból eredezteti, ahol az erősebb állat menekülni kényszeríti a másikat. A parancs itt szerintem a következő lenne: „Maradj! Éhes vagyok! Meg akarlak enni.”, nem pedig valamifajta menekülésre kényszerítő parancs. Továbbá abban is téved, amikor azt állítja: „A parancs ősből a beszédnél, különben nem értené az eb.” (311.o.) – a kutyák, mivel az emberi környezethez tartoznak, szerintem értik az emberi beszédet, még ha korlátozott formában és értelemben is. Úgy vélem, *a parancs szigorúan nyelvi jelenség, valami kizárólag emberi.* Mindazonáltal Canetti meggyőző, amikor arról beszél, hogy „Az irgalmatlan és iszonyú halálos ítélet minden parancsban földereng. Az emberiség parancsrendszere olyan szerkezetű ugyan, hogy az egyén mindközönségesen megüssza a halált, de mindig retteg tőle, mert a parancsban mindig ott a fenyegetés, és a tényleges halálos ítéletek és kivégzések intézményének fenntartása ébren tartja a félelmet: minden parancstól, általában a parancstól mindenki fél.” (312.o.) Lehetetlen szembeszegülni a parancsral. Ha az ember nem engedelmeskedik, akkor halálra van ítélve. És pusztán emiatt a tény miatt a parancs valami megalázó. Azért engedelmeskedem neki, mert félek az erősebbtől, a hatalmasabbtól, aki megölhet engem, ha akar. „Minden parancs *hajtóerő* és tüske. Hajtóereje arra kényszeríti címzettjét, hogy végrehajtsa, úgy, ahogy szól. A parancs végrehajtójában pedig tüske marad. ... A tüske ... mélyen belefűrődik abba, aki egy parancsra megfelelt, és elmondhatatlanul megül benne. ... (A) parancsok örökre be vannak ágyazva a memóriába.” (314.o.) Ez a tüske veszélyes. Még akkor is, ha alig érezhető, dolgozik bennünk. Nem szabadulhatunk meg tőle egyszerűen csak úgy, hogy átadjuk másoknak (ahogyan a szüleink parancsának végrehajtásából származó tüskékkel tesszük, amikor parancsokat adunk

gyermekeinknek)⁶, vagy azokban az esetekben, amelyeket Canetti visszajára fordított szituációknak nevez, és szimbolikusan azt mondja róluk, hogy „le kell nyakaztatni a lenyakaztató királyt” (338.o.). Mindezek a tények magyarázzák Canetti szerint, hogy a „parancsra cselekvők iszonyú tettekre képesek” (340.o.). „Betolakodó a tüske, sohasem illeszkedik be. Nem kell a tüske, szabadulni iparkodik tőle, aki érzi. Amit ki-ki elkövetett, az a tüske, és, mint tudjuk, pontos mása a parancsnak. Mint idegen instancia él tovább a befogadóban, s levesz róla minden büntudatot. A tettes nem önmagát hibáztatja, hanem a tuskét, az idegen instanciát, mondhatni az igazi tetteket, akit örökké magában hurcol. Minél idegenebb volt a parancs, annál csekélyebb a büntudat ...” (341.o.)

Az ember akkor szabad, ha nem követ parancsokat, jobban mondva, csak olyan parancsokat követ, amelyek belülről jönnek; az az ember szabad, aki a saját ösztöneit követi. „‘Szabad’ csak az, aki okkal-móddal elkerülte a parancsokat.” (314.o.) Azonban „Ösztöneinknek is engedelmességek, és aki elfogulatlan, nem érzi magát rabjuknak. Még ha elszabadulnak is, és kielégítésük veszélyes bonyodalmakat okoz, a nekik engedelmességek az lesz az érzése, hogy magasztánból cselekszik.” (315.o.)⁷

*

Fenyegető tömegek és fenyegető hatalom mindenütt, ahol ember él – ezt a képet nyújtja nekünk Canetti könyve, a *Tömeg és hatalom*, melynek szerzője spanioli vagyis szefárd zsidó, aki kora gyerekkorában csak a ladinó és bolgár nyelvet beszélte (szülei németül beszéltek egymáshoz, ha azt akarták, hogy a gyerekek ne értsék, mit mondanak), és aki – származása ellenére – német nyelvű Nobel-díjas osztrák író lett. A könyv olvasója érzi, hogy a mű nem jöhetett volna létre a 20. századi totalitarizmus elementáris élménye nélkül: anélkül az élmény nélkül, amit egy

⁶ Rendkívül jellemző Canetti egyedülállóan különös szemléletmódjára, amit a hóhérről mond. Noha feladata a parancsteljesítés, a hóhér azonnal megszabadítja magát a tuskétól. „A hóhérről elégedettebb, tuskétlenebb ember nincs.” (340.o.)

⁷ Canetti nem foglalkozik etikával. Amint már említettem, csak a paranccsal kapcsolatban mutat érdeklődést az emberi viselkedés alternatív lehetőségei iránt. Ezen az egyetlen helyen világosan láthatjuk azonban, hogy *teljes mértékben elveti a kanti etikát*. Ha az olvasó kíváncsi rá, hogy ebből a beállítódásból milyen problémák adódnak, ajánlom figyelmébe Heller Agnes legújabb könyvét (*An Ethics of Personality*. Oxford UK, Cambridge USA, 1995.), ahol a szerző három dialógusban konfrontálja a személyiségetikát (Canettié is ilyen) a kanti etikával.

zsidó szembesülése a Holocausttal jelent. És bár csak néhány oldalon foglalkozik a zsidókkal és németekkel, Canettinek van magyarázata a szörnyű eseményekre. Az 529-ből mindössze 12 oldalon, mégis igen sajátos elméletet fejt ki a zsidókról, akik kénytelenek elveszíteni identitásukat, és ezért mindig is idegenek maradnak a többiek számára; és a németekről, akik meg akarták semmisíteni az előbbieket, mert a zsidók saját elvesztett identitásukra emlékeztették őket. Különös történet. „Egy népet sem bajosabb megérteni, mint a zsidókat.” (181.o.) „Területi vagy nyelvi egységben nem éltek, illetőleg csak néhány éve élnek a zsidók. Többségük már nem tud héberül, száz nyelven beszél. Ősi vallásukat milliónyian érezték üres tarisznynak, lassan még a keresztény zsidók száma is nőtt, főleg értelmiségi köreikben, sokkal többen felekezeten kívüliek lettek. Felületes, az önfenntartás mindennapos szempontjait mérlegelő szemlélettel azt lehetne mondani, hogy azért kellene mindent elkövetniük, hogy mindenki elfelejtessék és maguk is elfelejtsek zsidóságukat. De a dolog úgy áll, hogy nem tudják elfelejteni, és többnyire nem is akarják. Eltűnődhetünk azon, hogy mennyiben maradnak meg ezek az emberek zsidóknak, mi teszi őket zsidókká, melyik az az utolsó, legutolsó kötelék zsidó és zsidó között, amely azt mondatja velük: Zsidó vagyok.” (181.o.)

A válasz meglepő: a kivonulás Egyiptomból és a vándorlás a sivatagban. „... egy egész nép, egy bár megszámlált, de félelmetes sokaság, negyven évig vonul a homokban. Legendás ősapjának megígértetett, hogy annyi leszármazottja lesz, mint homokszem a tenger partján. Most itt van mind, és vándorol, mint más homok a homokban. ... Az éveken át a sivatagban vonuló sokaság képe a zsidók szimbóluma lett.” (182.o.) „... nincs, ami a homok látványánál is erősebben sugallhatná a vándorló menetnek a magány érzetét.” (182.o.) A homok látványa és a magány ebből fakadó érzete – ez az, ami összetartja a zsidókat. Ezért különböznek alapvetően mindenki mástól, noha „Valójában ... mondhatnánk, leginkább egymás között másak-másak a zsidók.” (181.o.)

És a németek? Hitlert Versailles juttatta hatalomra. Canetti sokakkal egyetemben, akik a náciizmus rejtélyét akarták megoldani, szintén osztja ezt a vélekedést. És a magyarázat másik szokásos eleme, a militáns porosz hagyomány emlegetése sem hiányzik. Canetti fejtegetéseinek azonban mégis *egyedülálló atmoszférája van: önmagában a német militáns hagyományt nem tartja fenyegetőnek*. Ez csupán a Versailles-i „diktátum” hatására vált fenyegetővé. A németek „a nemzet jelképének

tekintették a hadsereget” (183.o.). „*Erdő és sereg* mélységesen összekapcsolódik a német tudatban, bármelyiket egyaránt nevezhetjük a nemzet tömegszimbólumának, e tekintetben a kettő egy és ugyanaz.” (183.o.) *Versailles* azáltal, hogy megtiltotta az általános védkötelezettséget, *megsemmisítette a németek tömegszimbólumát*; magát a németiség lényegét sértette meg. Ez egy vallás betiltását jelentette. A németek számára nem maradt más út, mint erőszakosan fellázadni ez ellen az erőszak ellen. „... Hitler ... sohasem érte volna el a célját, ha a Versailles-i szerződés föl nem oszlatja a német hadsereget. ... A nemzetiszocializmust az általános védkötelezettség tilalma szülte.” (184.o.) „Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a nemzetiszocialisták összes fontos jelszava, *a zsidókat illetőként kívül*, a ‘Versailles-i diktátum’-ból vezethető le...” (186.o. Az én kiemelésem – V.M.)

De miért kellett akkor megsemmisíteni a zsidókat? Ez a jelszó nem vezethető le a versailles-i diktátumból. Canetti magyarázata kísértetiesen meglepő: az infláció miatt. Az infláció, „az értékvesztés boszorkányszombatja” (189.o.) megalázó élményt jelentett a németek számára. „Értéke csökkenését érzi a tömeg, mert értékét veszítette a *millió*.” (190.o.) „Ha a milliók az égbe kúsznak, semmivé válik a milliányi nép.” (190.o.) A német márka értékvesztése a személy értékvesztését jelenti. És „Személye hirtelen leértékelését senki soha el nem felejt; roppant fájdalmas az.” (190.o.) Ezt a megaláztatást kompenzálni kell. A tömegnek „A *lealacsonyítás* dinamikus folyamatára van szüksége: valamivel úgy kell bánni, hogy egyre kevesebbet és kevesebbet érjen, mint az infláció alatt a pénzegység, és ezt addig kell folytatni, amíg az a valami teljesen el nem veszti az értékét. Akkor aztán eldobható vagy bezúzható, mint a papíros. – A németországi infláció idején ennek az indíttatásnak a tárgyául választotta Hitler a zsidókat. Szinte az Isten is annak teremtette őket: ősi kapcsolatban álltak a pénzzel ... rátermetten spekuláltak, tőzsdéken nyüzsgöttek, ahol a magatartásuk kiáltóan eltért a németiség katonás magatartásményétől...” És „A nemzetiszocializmus úgy bánt el a zsidókkal, hogy végletes pontossággal megismételte az infláció folyamatát” (191.o.)

Canetti antropológiájának egyedüli tanulsága: az embernek, ennek a különös állatnak, akit már az a tény megaláz, hogy reflexiók képessége révén ugyan képes Istent teremteni, ám végeessége miatt ő maga nem tud Isten lenni, nem szabad még

Vajda Mihály

külön megaláznia magát a hatalom parancsával. Canetti azonban, talán rendkívüli fantáziájának köszönhetően, realista. Az ember eredeti megalázottsága miatt kompenzálni igyekszik ezt a megalázottságot. Ezek a próbálkozások pedig, amelyek nélkül az élet elviselhetetlen, szükségképpen újabb megaláztatásokhoz vezetnek. *Az ember mindazonáltal* – megismerőképessége folytán – *élvezheti szörnyű lényét*: éppen akkor, ha *tanulmányozza* mindezen szörnyűségeket.

Merőleges műveletek

Metszetek a perform rövid történetéből és hosszú hagyományaiból

TILLMANN J. A.

A meglévőtől történő elszakadás merőleges művelet. Nem homlokegyenest ellenkező, hisz az ilyen művelet magával viszi ellenkezőjének öntőformáit; „kritikai” kötelék fűzi össze azzal, amitől elszakadni törekedett. Az ilyen tántorgó kettősökre a közeli múlt temérdek példával szolgált (elég csak az ún. kritikai elméletekre vagy az anti- kötőszóval kezdődő különféle mozgalmakra gondolni). Ám a merőleges művelet mégsem merőben légből kapott, vagy légürből kiinduló lépés, hiszen minden műveletnek kiindulópontja, előzménye és háttere van. A művelet alanyát – akarva-akaratlan – körülveszi egy környezet, annak pályái, bejáratott mozdulatai, kultúrává kövült megszokásai. Másként mondva: az emberi társulás természetéből adódó *tehetetlenségi nyomaték*.

Az intézményesültség inerciája, a betagoltság támasztéka az, ami a meglévőt a megszokás és a fennmaradás pályáján tartja. Ez a közterek és a közhelyek kiemelkedéseitől a képzelet rendszeres táplálásáig terjedő övezetet alkot, amit akár hagyománynak is nevezhetünk. Ezért mindennemű elrugaszkodáshoz, legyen bár mégoly radikális, netán „forradalmi”, elengedhetetlenül képletes vagy valóságos talaj is tartozik. Amiből aztán kiindulhatnak az elszakadás merőleges műveletei. Melyek merőlegessége nemcsak a derékszögben történő kiszögélés sajátos geometriáján áll, hanem a megmozdulás merészségén is múlik...

Tillmann J. A.

(Ugrás az ürességbe)

Ha a perform kezdeteit vesszük szemügyre, Yves Klein *Ugrás az ürességbe* (1962) performansa kínálkozik kiinduló például. A mára már klasszikusnak tekinthető ugrás is két merőleges közé esik: a ház mint hagyomány (ahonnan elrugaszkodik és amit hátrahagy), és a föld (ahol földet ér) közé. A fényképen, amely az ugrás manipulált képét mutatja, Yves Klein éppen félúton van, ég és föld között. Fölötte égszín kék (*a levédett International Klein Blue*), alatta, mondhatni, a föld aszfalt- és betonszürkésége.

Abból a „történelmi távlatból”, ahonnan Yves Klein ugrását szemügyre vesszük, erőteljes tradicionalitása válik láthatóvá: a szárnyalás szabadság-szimbólumának – a repülésmitoszoktól a mai sárkányrepülésekig terjedő – egyre technikusabb színezetű tradíciója tűnik elő a háttérből. Az *ugrás* tematikai tradícióját ráadásul áthatja egy másik, amit akár nevezhetnénk atmoszférikus hagyománynak is. Ez a megelőző évtizedek szellemi légkörének tehetetlenségi nyomatéka (vagy még inkább nyomasztó tehetetlensége): az egzisztencialista üresség, a semmi kollektív belvilággá fejlesztett ürje. Aminek fölöttébb relatív és keményen korlátos univerzumára Yves Klein ugrása mutatott rá a maga teljességében: azaz a határai között. Egy metszően ironikus, némileg önvesztélyesnek tűnő merőleges művelet révén.

(Az idő eleven ingája)

Jóval későbbi és inkább vérre menő az a perform, amit az osztrák Wolfgang Flatz valósított meg: 1991 szilveszter éjszakáján a lábánál fogva felfüggesztette magát két acéllemez közé egy tbiliszi zsinagógában. A kezeire hurkolt kötél segítségével, öt perccel éjfél előtt segítője oldalirányba húzni kezdte. Ennek nyomán teste eleven harangnyelvként hol az egyik, hol a másik lemeznek csapódott neki – egyszer a fejével, máskor a felsőtestével. Az így megkondított „harang” sajátos zúgását pontban éjfélkor a Kék Duna keringő váltotta fel, melyet a csillapulva lengő performer előtt egy, az alkalomhoz öltözött pár táncolt végig – mintegy 13 percen keresztül.

A hagyomány tartóoszlopait ebben az esetben nemcsak az osztrák operettvilág újévi tradíciója jelenti, (melynek monarchikus kisugárzását újévkor honunkban is van szerencsénk élvezhetni). Tradicionálisnak tekinthető az eleven testekkel történő harangozás is, lévén ez a cári orosz időkben bevett kínzásmód. (A

performról készült video láttán orvosok elámultak azon, hogy a performer egyáltalán életben maradt...)

A hagyományok hátttere és a tradíciók ütköztetése a helyszín megválasztásában, a kontextus kijelölésében is kifejezésre jut: a helyiség egy hitközösségét veszített zsinagóga, a tágabb térség, Georgia pedig a mártírok sokaságát adó, a 4. századtól kezdve keresztény ország. Wolfgang Flatz performja mindazonáltal mégis merőleges a konkrét és kevésbé kézzelfogható háttereihez, előzményeihez képest. Egyszerre irányul az idő példátlanul intenzív megtapasztalására, valamint „az idő ünnepe” üres konvencionalitása ellen. Az inga és a harang, az időjelzés mechanikáját megtestesítő performer az eleven embertest időzítetttségét egy olyan, a rítusok koncentráltságát idéző formában tárta fel, ami egyszerre volt messzemenően modern és mélységesen tradicionális. Az életét kockára tevő, önfeláldozó aktussal ugyanis nemcsak egy mai művészeti eseményt valósított meg, hanem felidézte az áldozatbemutató hosszú hagyományát, szintúgy a test időzítetttségének toposzt is. (Amit legélesebben Paul Klee fogalmazott meg naplójában: Emberállat: vérből való óra. Kevésbé aforisztikus, de annál erőteljesebb párhuzamosát pedig Edgar Allan Poe rajzolta meg a *Kutyaszorító*, valamint a *Kút és az inga* című elbeszéléseiben, ahol az idő – mechanikája révén szó szerint – húsba hatoló és életbe vágó múlását írta meg.)

A párhuzam elsősorban nem is az irodalmi tradíció miatt érdemel említést, hanem inkább azért, mert kontrasztanyagként szolgálhat némely „műfaji” különbözőség tekintetbevételéhez. Annak a nem éppen elenyésző eltérésnek a tudatosításához, ami a tett közvetlenségét elválasztja közvetett és közvetített formáitól. Ami a fejben lefolytatott folyamatot megkülönbözteti annak földi másaitól. Ami egyrészt koncepció és kivitelezés, leírás és megvalósítás, másfelől tett és teória között húzódik.

(A tett és a teóriája közti rés)

Amikor végzünk valamit, mást és másként tudunk, mint amikor visszatekintve tekintetbe vesszük a végbevitteket. Az érdeklődés iránya és intenzitása, a test helyzete, egyáltalán: az érintettség más természetű. A figyelem fókuszában a teendő áll – azzal a komplex szövedéssel egyetemben, ami közvetlen környezetét, megmunkálendő összetevőit képezi.

A munkában egész lényem részt vesz. A testemen átívelő tett mintegy dinamikus hidat képez a megmunkálás köre és a közben

aktiválódott idegpályák között. Az ún. ÉN-ben ekkor szünet áll be, tetemes hányada áttelepül a megmunkálás és a test közt feszülő viszonyrendszerbe; ráfonódik a hatások és visszahatások hálózatára. Abban a részben vibrál és változtatja helyét, amit a szubjektumnak és objektumnak nevezett hatalmak határain munkálva képes kimélyíteni. (Tettleges, fizikai formáinál ez az állapot arról ismerszik meg, hogy közben a belső beszéd is mintegy más fokozatba kerül: lelassul vagy egészen leáll. Legfeljebb egy-egy szó merül fel a tudat kurzora körül, miközben a túlsúlyban lévő, néma területek és az alájuk rendelt tagok teszik a teendőjüket.)

Tett és teória egyszerre nem megy. Legfeljebb egymás után. Ennek az alaptapasztalatnak a finomszerkezetét, kölcsönös temporális kizárólagosságát tudomásom szerint C. G. Jung elemezte a legkimerítőbben. A messzemenő tanulságok tudatosítása terén mindazonáltal nem sok történt. A ritmikus váltás és reintegrálás nem vált közkeletű gyakorlattá. Pedig alighanem ebben rejlik a tevékenységterületek majd mindegyikén végighúzódoó hasadék eredete, amely az idővel egyre szélesedő munkamegosztás révén az egész európai kultúrát összefüggéstelen töredékek ezreire szaggatja szét. Jóllehet e különbözőségek nyilvánvalóan összetartoznak: váltakozásuk (valamelyest szabadon alakítható) ritmusa alapozza meg az élet elemi tényeinek feléréséhez elengedhetetlen nézőpontváltásokat. Az észlelés éjszakáinak és nappalainak váltakozását. A hol észrevétlenül múló, hol kizökkenő és megszakadó idővel való szembesülést. Az említett különbözőségek összetartozásának tükörrendszere elég szemléletessé válik, ha Wolfgang Iktat performja mellé, képletesen odahelyezzük Emmanuel Lévinas gondolatát: „Az idő nem egyszerűen egy tartam tapasztalata, hanem dinamizmus, ami továbbvisz bennünket azon dolgoknál, amelyeket birtokolunk. Mintha az időben lenne egy mozgás azon túlmenően, ami hasonlít hozzánk. Az idő mint az elérhetetlen másság és ezáltal a ritmus és visszatértének megszakítása.”¹

(Theatron)

Úgy tűnik a performnak a filozófiai és a teológiai hagyományhoz is van köze. Ám mindezek szóba hozatalával nem a perform „tradicionalizmusát” törekszem alátámasztani, hanem

¹ Emmanuel Lévinas: *Éthique et Infini*. Paris, 1982.

eredendően azt próbáltam kideríteni, hogy milyen motívumok munkáltak annakidején saját performjaimban². Ennek során nemcsak a hagyományok háttere tűnt fel, hanem e hátterekből kiinduló erővonalak keresztezésének és integrálásának kizárólagosan a performra mint „műfajra” jellemző sajátja is. Amennyire a témák és a tartalmak nem tűnnek első látásra hagyományosnak, olyannyira kevésbé feltűnő a „műfaji” tradíció is. Pedig alaposabban szemügyre véve kiderül, hogy a leghosszabb nyomvonalú hagyományok állnak a háttérben. Az első és legszembevetőbb a színház. A másik a szakrális színház; a liturgia és a kultusz. (Az általam látott performanszok színházakban, vagy színpadokon kerültek előadásra. Ismeretesekek persze más helyszínek is, pincék, padlások, garázsok és galériák is ...) A jelenből visszatekintve a saját kísérleteim mögött is a színház szimbolikus sínrendszerét látom a háttér egyik felében feltűnni. Mögötte pedig a (katolikus és ortodox) keresztény liturgiát. Azt a két képletes pálya- és keretrendszert, melyben az egészen más, az eltérő, a másképp, a máshol megjelenésének még helye volt a múltban – és van még a jelenben is. Ahol a szimbolikus és valóságos cselekedetekben és a képzelet valóra váltott játékaiban másként élhetjük át megjelenésünket.

Persze egy ideje létezik már a performnak saját hagyománya, sőt ennek hazai vonulata is. Számomra ezt elsősorban Kelényi³, Forgács és Szirtes előadásai, valamint – közvetve – az akkor már néhány éve halott Hajas munkássága képezik. (Utóbbi hatása az előadásokról szóló tudósítások, valamint az akkor kéziratban terjedő – azóta részben megjelent – szövegei révén terjedt tovább⁴. Hatásának intenzitása egyébként Szemző Tibor: *A halál szexepilje* című, Hajas szövegére készült darabjában ma is megtapasztalható⁵.) Mindez a népköztársasági kultúrmáz alatt, a korabeli magyar mélyvilágban valósult meg. A színház, amitől el lehetett és kellett szakadni, a szószínház, a színházi szósz volt: beszélő fejekkel, testetlenített testekkel. Amiben mintegy méretarányosan jelent meg az általános álság, a test- és tényletagadás.

² Útban a nyelvhez; Az út „oda”. (Szkéné színház; Miskolci Galéria, 1984.)

³ Bővebben Tillmann J. A.: A határjárás szertartásrendje. *Új Symposion*, 1988/1.

⁴ A tudósítások közül kiemelkedik Beke László: *A performance és Hajas Tibor*. *Mozgó Világ* 1980/10.

Hajas szövegeinek legtöbbje a *SZÓGETTŐ* c. válogatásban (vál. Papp Tamás. *Jelenlét* 1989/1-2.) jelent meg.

⁵ On: Szemző Tibor: *The Conscience CD*. Leo Records, London, 1993.

Mondhatni a tagadás tagadásának teátruma volt: ráolvasás-színház a Reálisan Létező révületében.

(Szakrális színház)

A perform egyik ága a színházból ered, a színház pedig a szakrális színjátékból. Eredetének forrása a kecskeének, az áldozati liturgia. Egyik a másikhoz képest mondhatni merőlegesen mozdult el. A többször 90-fokos fordulatok nyomán a késői „leszármazottak” megint közelebb kerültek a kezdetekhez. A modern színház csúcsai, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, vagy Robert Wilson színháza csakúgy, mint a performok. Hogy ez miért történt és történik ma is így, azt Ariane Mnouchkine mondja el az archaikus (keleti) színházról szólva: „a keleti színház valójában mindig az isteneknek szól, és a közönség csak ennek az ünnepi lakomának a maradékait kapja. A színház az, amivel az istenekhez járulnak. Ez mindig áldozat. Az olyannyira kevésbé spirituális korszakokban, mint amilyen a miénk, nehéz ezt akceptálni, de így van. Ezért azt gondolom, hogy mi mindnyájan, színészek és közönség, egy megszentelt helyen foglalunk helyet, legyen az egy indiai szentély, templom, mecset, egy „városháza” vagy egy remete kunyhója. Ez a darabtól függ. De mindig az ég alatt vagyunk. Alapjában az univerzum tekintete szegeződik ránk.”⁶

(Arcközi közvetítő)

„Jelentésvesztés tükröződik a művészet minden területén, de legélesebben, leglátványosabban kétségtelenül a modern színház válságában. – írja Pilinszky, majd megállapítja: – Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmaát vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a büntudat közeget. [...] S ebben a néma beszédben az állatok és a tárgyak éppúgy „szóhoz jutnak”, mint az emberek [...] egy új, váratlan művészi integráció gyümölcseként. Wilsonék öt órán keresztül jelen voltak.”

Pilinszky jelentésvesztésről ír, míg Heidegger centrális gondolata a Seinsverlassenheit, a léttől való elhagyatottság, ami ennek, mondhatni, másik irányból történő megközelítése.

⁶ Die Zeit 9. 06. 95.

Mi ez a jelentésvesztés? És hogyan képesek mégis némelyek „öt órán keresztül jelen” lenni?

A válasz vélhetően abban keresendő, hogy minden művészet, miközben megjelenít, *megjelenést közvetít*. „Nem a láthatót veti vissza, hanem láthatóvá tesz.” – ahogy Klee írja *Alkotói vallomása* bevezető mondatában⁷. Közvetíti azt, ami máskülönben nem látható. (Megvalósulása előtt még alkotója vagy előadója számára sem.)

A performatív művészet is közvetít. A szó szoros értelmében interface: arcközi közvetítő. Jelenlétközvetítést végez; közvetít a jelenlévők között; közöttünk, akik éppen ezt a jelent hasítjuk át. Közöttünk, akik egyazon eseményhorizonton helyezkedünk el szerteszét szórt életszigeteinken, és olykor összegyűlünk. Közvetítése: közzététel, közkivetítés a közöttünk képződő térben.

A performatív művészet így közszolgálatot végez⁸. Görög néven leiton ergont, liturgiát tart. Analitikus szintézisszeleteket szolgáltat, felbontva összegez. A szokásostól eltérő éllel; erősen személyes színezet mellett. De nem elsősorban arról szól. A színpad eredendően *nem* személyiségszínpad. *Nem* Énjelmezbál. (Noha a közvetítésben természetesen eleven Ének vesznek részt.) Ezért áll közelebb a görögökhöz, mint a mai kőszínházi kövületekhez. Mert az, amit láthatóvá tesz, Én és Én között keletkezik. Ha ketten vagy hárman együtt vannak, az nem ugyanaz, mint amikor csak egyedül vagyunk. Nemcsak az egy főre eső magánmennységünk változik meg, hanem mintegy megváltozik a téridő természete. Ha ketten vagy hárman vagyunk, más az intenzitás. És alkalmasint nyilvánvalóbbá válik a jelentésvesztés. Vagy éppen a jelentésnövekvés.

(Performok)

Utólag derült ki számomra hogy Erdély Miklós nemcsak a perform egyik első honi művelője volt, hanem Pilinszky mellett ő érzékelté annakidején a legélesebben Wilson szakrális színházának jelentőségét. Az *Einstein on the Beach*-ről, Wilson és Philipp Glass közös darabjáról például azt írta, hogy „színházba zárt láthatatlan tüntetés előkészület és lelki gyakorlat...” (és) „hosszú meditációs időt adva az előadás eléri” (hogy) „nem a

⁷ Paul Klee: Alkotói vallomás. BALKON 1995/9.

⁸ Görögül *leiton ergon*, ami a liturgia szóban él tovább.

történésnek, hanem magának a „kizökkent időnek” a drámáját látjuk”, (és hogy egyenesen) „az idő a dráma főszereplője”.⁹

Ezek a pontok, akárcsak a hászid Bál Sem-Tóv imájáról szóló versében, ahol szintén az idő kizökkenése áll a középpontban, Erdély kevéssé ismert oldaláról nyilatkozik meg.

Mindez egy, az előbbinél lényegibb kapcsolatot mutat Pilinszkyvel – szellemük komplementaritásán keresztül. Ezt, a talán első hallásra meglepő állításomat egy Vele folytatott hosszabb beszélgetés is alátámasztja.

Amikor elmentem hozzá, a Virágárok utcába, május volt, kint ült a kertben egy fa alatt és Mozartot hallgatott. Mint a mesében. (A világban Squat-színházként ismert Halászek Don Giovanni-filmjéhez gyűjtött anyagot, amit akkor a Balázs Béla stúdióban készültek rekonstruálni.)

A körülmények sajátos bája folytán meglehetősen meredekre emelkedő beszélgetés kerekedett.

Magam egy ponton, részben akkori Rosenzweig-olvasmányokkal és Klee-tanulmányokkal menthetően, a Dávid-csillag belülről kifelé vezető értelmezésébe bocsátkoztam. Paul Klee egyik vázlata inspirált erre, melyen egy pontból – a végtelen sűrűségből – hatféle kiinduló nyílak (vektorok?) vezetnek. A Bauhaus-előadások jegyzetei között található ábra mellett egy rövid mondat áll: *Urbewegung des Herrschers*. Az Uraló /Uralkodó ösmozdulata.¹⁰

A rajz – nyilainak három-három végpontját összekötve – hatágú, áttört csillagot ad. A nyílak dinamizmusa, melyek a Kezdetből indulnak ki, a kozmikus kinyílás máig is táguló terébe mutat. Ez a legsűrűbb síkbeli kiábrázolása a terek teljességének, az egymást átjáró háromszor három dimenzióknak.

Olyan szakrális szimbólum, melyben nemcsak a világ, hanem egyszerűbb vetületei is benne rejlenek: a fizikai kozmológiától a tér tudományán át a képzőművészetekig, és tovább.

Erdély ennek az értelmezési kísérletnek a maga részéről eléggé hevesen ellene volt. Mintegy megállt a szimbólum külső határán.

⁹ Erdély Miklós: Művészeti írások. Bp., 1991, 47.

¹⁰ Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* Bd. 1. Basel-Stuttgart, 1981, 33.o.

Utólag úgy értelmezem, hogy álláspontja és magatartása fokozott spirituális érzékenységről, mi több (az enyémnél mélyebb) személyes érintettségéről tanúskodott: amit elmondott, az leginkább mint negatív teológia írható le. Mint olyan megközelítés, mely az ellentettből indul ki, az ellentetre irányul. A negatív teológia egyébként nem új, és nem feltétlenül mond ellent annak, amit tárgyal. (Mint Kant egy helyütt mondja: A negatív nagyságok nem a nagyságok negációi, hanem magukban véve pozitívak, melyek csak szembe vannak állítva a másikkal.)

Előbbi állításom alátámasztására szolgáljon még két idézet Erdélytől: „Ha ellentétes oldalon mindig megtalálod, aminek hátat fordítottál, úgy sohasem tévedhetsz el.” – írta a *Mondolatban*, majd a következő aforizmában így folytatta: – „Ha képes vagy állandó és hirtelen görbülettel gondolkodni, úgy gondolatod imává és gyakorlattá válik.”¹¹

A színház és a szakrális színház, az előadás és a liturgikus áldozat az európai kultúrkörben egy esetben olvad szinte elválaszthatatlanul össze – a passiójátékban. A passió szenvedéstörténet, Jézus Krisztus szenvedéstörténete.

Amióta a passió-játék középkori előzményeit kihaltak vagyunk kénytelenek tekinteni, különösen kényes, sőt kétséges kimenetelű ez a játék – kivált olyan muzeális mimeléseit tekintve, mint amilyeneket a teátrális vagy turisztikai ipar termel (pl. a csíksomlyói passió). A modern művészetben a passiójáték egyik leginkább pervertált formája, az Orgien-Mysterien Theater tevékenysége révén ismert.

Az egykori bécsi akcionista Hermann Nietzsche orgiamisztérium színházában fehér leplekbe öltözött emberek, meghatározott koreográfia szerint, állatokat öltek. A leölt állatokat keresztre feszítették, és olykor az alattuk fekvő emberek fölött belezték ki.

Az imitált rituális mészárlás nemcsak vérben, hanem a különféle holt és eleven kultuszok jelképeinek és kellékeinek elbitorlásában, továbbá utánérzésekben bővelkedett.

A vér rituális felhasználása különféle kultuszokból ismert. Az előbbi mészárlás vérbősége sem példátlan. A későantik taurobolium során is jelentékeny mennyiségű vér kiontására került sor: egy üreg fölött leölt bika 50 liternyi,

¹¹ Erdély Miklós: Második kötet. Magyar Műhely. Párizs-Bécs-Bp., 1993, 5.

forró vére ömlött az alatta elrejtőzött harcosra és garantálta „megmentését” a következő 20 évre.¹² A művelet mondhatni „célracionális” misztérium. Alanyát nemcsak az üreg falai veszik körül, hanem bele van ágyazva ama közösség religiózus képzeinek keretrendszerébe, melyhez tartozik, és amely ebben a rítusban részesíti. Amiként az állatáldozat vérözönében való részesülés is „rendeltetésszerű”, mondhatni „funkcionális”: egy harcos felkészítését, rettenthetetlenségének és sérthetetlenségének elérését szolgálja.

A későantik példával összevetve az Orgiamisztérium színház alapján más: tetszőleges művészi termék. Öléseztétizáló Gesamtkunstwerk, amiben majd minden megvan: állatáldozat és keresztthalál, dionüziáda- és passió-paródia, kötetlenség és eklektika; beavatás és belépődíj. (300 DM) Alkalmazott akcionista „művészet a technikai sokszorosítás korában”, a jól fizető közönség tömeges részvételével.

Ennek az érdeklődő közönségnek a mentális diszpozícióját alighanem Botho Strauss írta le a legpontosabban *Kezdetlenség* című könyvében: „Ma egy érdeklődő nemhívőnek vagy egy kulturális szinkretistának nem esik nehezére, hogy egymás után és próbaképpen a hindu, a marxista, a teozófikus spiritizma helyzetébe hozza magát, vagy akár egy neandervölgyi gondolkodási szokásait vegye föl. A gondolkodás, vélekedés, érzékelés és mindahány ország és kor mindennemű mentális terméke nyitva áll az intuitív turizmus előtt.”¹³

Hermann Nietzsche színházi akciói a bécsi Akcionizmus akciók potenciáljának „kitermelése” és apró(bb-nagyobb) pénz(ek)re történő felváltása révén az ilyen intuitív idegenforgalom egyik kirívó példájának tekinthető. (A nyolcvanas évek közepén egyszer találkoztam a testes hentesmesterrel: a budapesti osztrák kultúrattasé házában egész napos bemutató volt Nietzsche és segédei munkálkodásából. (Közben egy BM-es benyomást keltő pincér olykor túrótorlót szervírozott.) Nietzsche személye tökéletes összhangban volt munkásságával: mint egy prosperáló művészszekta főnöke, aki utazó guruként mindig képes odavetni egy szikrát sajátos megvilágosodottságából annak, aki hajlandó kivenni részét a személye körül kialakított kultuszból.)

¹² Walter Burkert: *Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung der Gewalt*. München, 1983.

¹³ *Kezdetlenség*. ENIGMA. 1995/2.

(A szent és az erőszak)

Freud *Mózesében* nem kevesebbet állít, mint azt, hogy az Izrael vallásának alapítása egy gyilkosságra vezethető vissza. René Girard *Az erőszak és a szent* szerzője még ennél is tovább megy; azt állítja, hogy minden vallás eredete a kollektív erőszakban, egy közösen elkövetett gyilkosságban keresendő. Girard, a divatos diskurzusokon kívül álló francia komparativista a mimesist, az utánzást tartja az emberi tanulás alapjának. (Azáltal, hogy utánzunk valakit, elsajátítjuk azt, amit előttünk mások végeztek. Különösen érvényes ez az erőszak különféle formáira.) A korai kultúrákban minden egyes erőszakos cselekedet bosszút, a megbosszulás pedig újabb erőszakos eseményt vált ki, amire újabb erőszak a válasz. Az erőszaknak ez a mimetikusan másolt és megismételt továbbgyűrűzése olyan ördögi kört képez, mely tarthatatlanná teszi az emberi együttélést.

Az archaikus társadalmak kétféleképpen lettek úrrá az erőszak fölött: a tilalom és a ritualizálás révén. A tilalmak a közösségek belső különbözőségeinek, tagoltságainak és hierarchiáinak erőszakos megváltoztatására irányulnak. A rítusok a közösség összetartó erőinek veszélyeztetését egy-egy összetűzés felidézésének mimelt aktusán keresztül együttműködéssé fordítják át.

A rítusok, azáltal, hogy megjelenítik a közösségre leselkedő veszélyeket, felerősítik az összetartó erőket. Míg a tilalmak elejét akarják venni a krízisek kialakulásának, a rítusok az áthidalásukra töreksenek azáltal, hogy bizonyos közösségteremtő, integráló tevékenységet ismételnek meg. Rítusok sokaságát áldozat tetőzi be, ami egyszersmind véget vet a válságnak. A feláldozást végezheti egyvalaki, vagy végbevihetik többen. A döntő az, hogy a feláldozást mindenki nevében viszik végbe. Az áldozat – aki vagy ami feláldozásra került – a közösségre, alapkonszenzusára veszélyes törekvéseket, szándékokat és tetteket testesíti meg: az áldozatra vetülnek ki a felhalmozódott indulatok. (Pszichoanalitikusan szólva: az áldozat az indulatátvitel és az átvitel közös cél-tárgya.) Az áldozatot vagy megölik, vagy pedig elűzik. (Ilyen a „bűnbak”, akire ráterhelik az amúgy tilalmas szándékok és tettek terhét.)

Az erőszak ilyen rítusai időről-időre kanalizálják és kioltják a felhalmozódott indulatokat, és véget vetnek a válságnak. Egyszersmind erősítik a közösség szolidaritását. Az áldozatot ui. felelőssé teszik az erőszakért, olyan hatalmat tulajdonítanak neki, amivel valójában nem rendelkezik. Másrészt felruhazzák a

megbékéltetés erejével, ami az áldozat halála nyomán hatja át a közösséget.

Az erőszak hullámainak, az agresszió ritmikus ismétlődésének azonban a ritualizálás sem vet véget. Kivételt ez alól Girard csak a zsidó és a keresztény iratokban talált – ahol az áldozat önkéntessége szakítja meg az erőszak körét. És ennek az áldozatnak a szimbolikus megismétlése vált a keresztény kultusz középpontjává.

*

Az erőszak, az agresszió indítékai ma is jelen vannak, mi több: a technicizált társadalmak egyre tárgyaltanabbá és személytelenebbé váló erőszak-készleteket termelnek. „Minden közintézmény, még a leggazdagabb és a legbékésebb is, folyvást új, konkrét egyenlőtlenségeket, az önértékelés sérüléseit, igazságtalanságot, mindenfajta gyanúsítást és frusztrációt vált ki.” írja H. M. Enzensberger. Az *Ansichten auf den Bürgerkrieg*¹⁴ című könyvében az ebből kibontakozó „molekuláris polgárháború” kimerítő elemzését adja. Olyan közállapotokat ír le, melyben „minden egyes metrókocsi egy kicsiny Boszniává válhat”, és amelyből kivesztek az iniciációs rítusok, melyek egykor „a tettvágy és vérszomj kanalizálására” szolgáltak.

A modern társadalmakban nincsenek beavatási szertartások és kultuszok. Más kultuszokat üznek, más kanalizálással kísérleteznek: „Az Egyesült Államokban egy átlaggyermek 18 éves koráig 18 ezer gyilkosságnak lesz a tévéen keresztül szemtanúja. Mindennek mimetikus hatását egy „szemtanú”, Sigourney Weaver színésznő így foglalta össze: „...érdemes lenne elgondolkodni azon, hogy egy gyilkos indíttatásában mekkora szerepet játszik a környezet és a média. Egy olyan végsőkéig elfojtott és frusztrált társadalomban, mint az amerikai, nagyon sok múlhat a televízión. ...arról győzzük meg a nézőt, hogy amit lát, az igenis lehetséges, tehát elkövethető.”¹⁵

*

...milyen szent játékokat kell még kitalálnunk? – kérdezi Nietzsche a *Gott is tot* címet viselő, elhíresült töredékében. Úgy

¹⁴ Frankfurt, 1993.

¹⁵ *MaNcs*, 1996. 05. 16.

vélem, ezt a kérdést ma már egészen más álláspontról, és az előbbtől élesen eltérő okokból lehet, sőt talán kell is fölvetni.

Amire a performance rövid történetében nem egy figyelemreméltó válasz kínálkozik.

A felfüggesztett idő nyomában

Várakozások I. Pilinszky János: Téli ég alatt

SZILÁGYI JÚLIA

Mi a várakozás?

Nem erre a kérdésre van válasza az irodalomnak. Nem a várakozást, mint olyant, vizsgálja. Nem is vizsgál egyáltalán, nem kutat, nem meghatároz, hanem várakozásokat mutat fel, kis szerencsével: elemez. Ám mielőtt ezt megkísérelné, tanácsot kér, a filozófiától persze, egy-egy filozófustól, most éppen Jasperstől, aki szerint „Beszélni valamiről, annyi mint értelmezni azt”. Nos, a várakozás: időértelmezés. Arra az időre vonatkozik, amely még nem jött el; lehet, hogy nem is fog. De ez nem befolyásolja a várakozás aktív vagy passzív stratégiáját.

De milyen idő a várakozás ideje? Annyit mindenképpen tudunk róla, hogy változásra irányuló idő. Ebből pedig egyenesen következik az a mód, ahogyan a várakozás antropomorfizálja az időt az irodalmi műben. Fél vagy remél a várakozó, készül, csügged, beletörődik, vagy éppenséggel tervezget, elképzel, emlékezik. Hogy mire emlékeztet ez? Hát az életre magára, mi több, a létre, hiszen a várakozás mint irodalmi helyzet, mint beszédmód: létmetafora.

Honnan tudja a várakozó – a várakozás aktora –, hogy mire vár, hogy mit vár? Ismeri talán a jövőt? Nem, nem ismeri. A múltat ismeri. Ami tehát a megélt és a remélt/rettegett idő között van – az a várakozás. Mint ilyen viszonyfogalom, elválaszt és összeköt. Hanem hogy ki a várakozó, hogy milyen ő – arról műtől és műfajtól függetlenül annyit tudhatunk bizonyosan, identitását az határozza meg, hogy várakozik. És visszatér, makacsul, a kérdés: mire?

Akár a kő, olyan vagyok,
Mindegy mi jön, csak jöjjön.

– olvassuk egy korai Pilinszky versben, a *Téli ég alatt*ban. Ilyen kevés szóval ilyen sokat csak versben lehet közölni. Mintegy bemutatkozik a várakozó, jellemzi magát és létállapotát. S teszi ezt lírai alanyként, pontosan egy ötszakaszos vers közepén, a harmadik strófában! Mielőtt felemelnénk ezt a követ vagy elhaladnánk mellette, hadd heverjen tovább a maga képletességében, nézzünk körül a versben, állapítsuk meg, *hol érzi* a várakozó – *semmit sem érez* azon kívül –, hogy vár valamit, akármit, valakit, akárkit.

Kint és bent, lent és fent, múlt és jövő között a várakozó térbeli helyzetét a felfüggesztett idő határozza meg. A vers feltételezett súlypontjaként idézett két sor, a vers egészéhez képest az, ami: a szövegegyüttes jelentésén, a várakozáson belül az a közléstörődék, amelyből megtudjuk: ennek a várakozásnak nincsen tárgya. Hogy ezt a nincset mint a vershelyzet tételes megfogalmazását visszahelyezzük abba, ami van – a várakozás körülményei, hangulata, intenzitása – lássuk magát a verset.

TÉLI ÉG ALATT

Fejem fölé a csillagok
jeges tüzet kavarnak,
az irgalmatlan ég alatt
hanyattdőlök a falnak.

A szomorúság tétován
kicsordul árva számon.
Mivé is lett az anyatej?
Beszennyezem kabátom.

Akár a kő, olyan vagyok,
mindegy mi jön, csak jöjjön.
Oly engedelmes, jó leszek,
végigesem a földön.

Tovább nem ámitom magam,
Nincsen ki megsegítsen,
nem vált meg semmi szenvedés,
nem véd meg semmi isten.

Ennél már semmi nem lehet
se egyszerűbb, se szörnyebb:
lassan megindulnak felém
a bibliai szörnyek.

Valamit már a vers címéből megtudunk a várakozás
színhelyéről és idejéről. Tél van, és a várakozó ott vár, ahol helye,
emberi voltából következő helye a világmindenségben kijelöltetett:
az *ég alatt*, a vershelyzet megszorítása szerint: a *téli ég alatt*.
Felnéz és reflektál állapotára:

Fejem fölé a csillagok

megtorpan itt az elemző olvasás, időtlenséget sugall a
természeti kép, stiláris értéke a kopott kincseké, ám másféle
kulturális képzet is társul hozzá, erkölcsi értékpozícióra
emlékeztet, Kantra utalhat, így is értelmezhető az, ahogyan a
csillagok bekapcsolódnak magának a várakozásnak a
mechanizmusába:

Fejem fölé a csillagok
jeges tüzet kavarnak,

kontraszt *kavarog* ebben a jeges tűzben, szédület, megingott test
és lélek szorongó várakozása, mert íme, a semlegesen *téli égről*
kiderül, hogy *irgalmatlan*. Így aztán e hipotetikus olvasatban az
erkölcsi törvény bentről kiköltözött, *lentről fel*, az ég felölti az
erkölcsbíró szerepét, sejtjük, hogy ezt a szerepet maga a
várakozó ruházta rá; valójában az ég se nem irgalmas, se nem
irgalmatlan, a versbeli várakozó helyzetét – *alatt* –, állapotát –
hanyattdőlök a falnak –, önértékelését hivatott érzékeltetni. Ha
nem az ég jelzője lenne, aligha kockáztathatnánk meg azt a
hipotézist, hogy az *irgalmatlan* nem más, mint behelyettesítés,
anagógia ebben a versben: az égben trónoló legfőbb Bírónak
tulajdonított (valójában a maga kétségbeesett várakozását
minősítő) ítéletet képviseli a várakozó büntudatában. Leginkább
éppen a büntudat és a várható büntetés felől értelmezhető
mostmár visszahatólag a csillagok kavarta *jeges tűz* is. Mit tehet,
mit tesz tehát a bűnét tudó, bocsánatot nem remélő, a büntetést
bizonyossággként elfogadó várakozó?

hanyattdőlök a falnak.

Oda az egyensúly, a passzív, kiszolgáltatott test támaszt keres, s falat talál, nem nyugalmi állapotot? Volt-e egyensúly egyáltalán? Poklot idéző, jeges tűzű csillagkavargásban vajon – ismételjük nyomatékosan – nem maga a várakozó szédül? Mintha látnók a megtántorodó testet, amint vertikálisát elvesztvén előbb *hanyattdől(ök) a falnak*, majd végigesik a földön, pozíciója immár vízszintes lesz. De addig, még a fal bizonytalan oltalmában, a jelenbeli elesettség, a nosztalgiaként is értelmezhető regressziót sugallva menekíti? Inkább szégyeníti vissza a várakozót a változott jelentésű múltba. Az önsajnálát minden szófajban – *szomorúság, tétován, árva* – eufemizálja az undort, az önmegvetést, s mutat az elvesztett ártatlanságot, védettséget, tisztaságot felidéző kérdés felé:

Mivé is lett az anyatej?

Nem késik a válasz: rosszulletté, mocsokká: *Beszennyezem a kabátom*. Szennyező szomorúságként okádja ki a felnőtt az árva felnőttlétet, az *anyatej* metamorfózisát legteljesebb táplálékból emésztetlen/emészthetetlenként visszabukó végtermékké. Jelenné. Ezen a ponton tudatosul a létezőben, hogy léte várakozássá kövült. Milyen a kő? Súlyos, mozdulatlan. Erre, ilyen vagyokra válasz a *mindegy mi jön, csak jöjjön*, a változás kétségbeesett akarása, a várakozás úgy is, mint ígéret, úgy is, mint önfeladás:

Oly engedelmes, jó leszek,
végigesem a földön.

A várakozó hívja és féli a jövőt – azt a mindegyet, ami jön –, közben csillagnézőből, *égretekintőből* a falnakdőlés átmenetén keresztül a *földre*, a *földig*, a *földön* végigesetté, végleg elesetté válik. E negatív várakozás folyamatát a jelzők mentén követve a külvilág *téli, jeges, irgalmatlan*, a reflexió alanya egyetlen egyszer minősíti önmagára mutató szóval helyzetét: árva; ezt a magárahagyatottságot követi a kőlét apátiája, a tárgya-nincs-várakozásé; a **vagyok** ilyen súlyosan, élettelenül csúszik az *engedelmes, jó leszek* felé. Mint lassított képsoron bontakozik ki két idősíki párhuzamossága: látjuk az éppen bekövetkező eseményt – *végigesem a földön* –, és halljuk a fogadkozás? bizonykodás? – elvont-morális jövő idejét – Oly engedelmes, jó leszek – anélkül, hogy a bejelentett, a jelent megelőző jövő egymásra vonatkozásában bizonyosságra lelhetnénk: a

megigazulás, megjavulás ígérete, mint eszményi lehetőség, elhárítani hivatott-e a legyőzetés tényét, a testi valóságot, vagy szinkronban van vele, mert az engedelmesség, jóság óhaja csak a megsemmisülésben valósul(hat) meg, illetve a két idősík alternatívaként, ellentétpárként valamilyen felfüggesztett időben – várakozásban – találkozik.

A negyedik versszak csupa tagadás. Hiányok összegezése, leltára mindannak, ami nincs, ami kéne. Metaforák nélkül sorjáznak, túl a képgazdag kétségbeesésen, kopárságukkal is a remény hiányát, minden érték hiányát sugallón a kegyetlen közönnnyel összetéveszthető, mégsem azonos tompa fájdalommal, dermedt, dermesztő monotoníával a tagadás ígéi. Nem is a tagadó szók gyakorisága (háromszor fordul elő a *nem*, egyszer a *nincsen*, kétszer a *semmi* – utóbbi általános névmásként a versszak retorikai hangulatában betöltött szerepével sorolja magát a tagadó szók közé), mint inkább az ismétléssel megsokszorozott nyomatékuk kelti azt a benyomást, hogy itt Pilinszky a nemlegesség esztétikájában, a szenvedés jelentéstanában bizonyított jártasságával a *Téli ég alatt* születésével szinte egyidejű, monumentális elkárhozás-regény, Thomas Mann *Doctor Faustus*-át, annak problematikáját és Nietzscheig visszamutató szellemiségét idéző élményvilágot jeleníti meg. Annál is inkább érezhetjük ezt, minthogy a vers ötödik szakaszában a már fokozhatatlannak tűnő tagadást folytatni képes. A Semmiből kibontakozik Valami, a várakozás vége, az apokaliptikus látomás. Előzménye a mindent tagadni látszó negyedik szakaszban az, amit nem tagad. Hiszen a *Nincsen ki megsegítsen* kifejtéséből a következő két sorban

nem vált meg semmi szenvedés,
nem véd meg semmi isten

kiderül, hogy a tagadó önmagát tagadja, saját esélyét arra, hogy részesülhet a megváltó szenvedésében, az isteni védelemben. A versbeszéd a hit keretét feszegeti, de nem lépi át, azon belül marad gyötrelme, rettegése, hogy amit megidézett, az a *mindegy*, ami *jöjjön*, íme *jön*, ugyanolyan lassított felvételszerűen, ahogyan a vershelyzet epizódjai követik egymást, már csak a finálé van hátra:

lassan megindulnak felém
a bibliai szörnyek.

Szilágyi Júlia

A *Téli ég alatt* tehát arról a várakozásról szól, amelynek során az értékek visszajukra fordulnak: az ég irgalmatlan, az anyatej szennyez, az engedelmesség, jóság: önfeladás, a szenvedés nem mindenkit vált meg, az egyszerű és a szörnyű egyazon rettenet két arca. A várakozó tudja, hogy elkárhozik. De még nem kárhozott el. Vár.

Harmadik levél a táncról

G. BALOGH ATTILA

Második leveled (a táncról) megkaptam. Egy hosszabb levél kedvéért halogattam a választ. Dantét is újra akartam tanulmányozni, hogy újabb érvekhez jussak a tánc, mint modelláló rendszer vizsgálatában. Sikerült egy régebbi, még Babits által javított és gondozott kiadást szereznem, amelyet összevetettem egy újabb kiadással. Babits okosabban megszerkesztette. A *Divina Commedia* nála áttekinthetőbb, hozzáférhetőbb, s ilyenképp érthetőbb is. Ritka élményben volt részem. Egyébként a nagy mű igazolni látszik felfogásomat.

Elsősorban nem Dante erkölcstana, de nem is esztétikája vagy stilisztikája érdekelt. Bár mindez igen figyelemre méltó. Elképesztő, hogy Európában ezer évnél is jóval többnek kellett eltelnie, hogy egy ilyen óriás megjelenhessék. Nagyjából ennyi választja el őt a klasszikus görög-római irodalomtól. S utána még csak néhány száz év múlva jönnek a többiek, hogy azután hemzsegni kezdjenek. Egyedülállóságát nem lehet eléggé kiemelni. Ízig-vérig középkori alkotás a költemény, alig van némi köze az ókorhoz, az újnak viszont megdöbbentően előfutára. Úgy tűnik azonban, hogy nem próbálta senki se utánozni. Ebben is egyedülálló.

Egy időben Európa meg akarta tagadni saját középkorát, a „sötétet”, s átnyúlva rajta, csak a klasszikus görög-római korról kívánt tudni. Mindig is bizonyos idegenkedéssel tekintettem erre az újjászületésre, mint nem egy tekintetben mesterkéltné, amelynek késői bővületében Voltaire Shakespeare-t sem igen bírta bevenni. De veszekedtek eleget már korábban is – lásd a

querelle-eket – ám Danteról még jobban megfélekedtek, mint másokról. Mintha középkor nélkül lehetne Európa! Sőt népek is vannak, melyek a középkor átugrásával próbálják leszámaztatni magukat. Legalábbis a teoretikusaik.

No de mi van Dantéval? Állottam vizének mélységei felett, mondhatnám Arannyal. De engem másféle mélységek vonzottak elsősorban. Már maga a terzina – ötös vagy hatodfeles jambusokból álló, a versszakokat összekötő rímképletű, háromsoros versszak – a középkorban elterjedtebb körtáncból vehette eredetét. A versszakok és verssorok ölelkezése emlékeztet azokra a körtáncokra, melyekben egy három tagú egységen belül, két táncoló mindig a középső, a harmadik személy kihagyásával fogja egymás kezét. A középső sem marad egyedül, hanem az öt közrefogók utániakkal kapaszkodik össze szorosabban. És így tovább. Ez az énekeknek sajátos, széttéphetetlen egységet biztosít.

A terzina jelentősége a Pokolban még alig tűnik fel. El lehet mondani, hogy ebben a részben a tárgy, az ábrázolt pokolbeli jelenetek felülkerekednek a terzináknak, s itt még valósággal elnyomják őket. Már Babits, de nyilván mások is utalnak arra, hogy a Pokol képi megjelenítésében a szobrászathoz áll közel. A Pokol plasztikus képei még leigázzák a terzinákat. A Purgatórium átmeneti világában már alig kételkedünk szerepükben, vagyis abban, hogy a terzinák volnának a legjobb megoldás.

A tisztító tűz festményszerű képei az itáliai piktúra kezdeteiről vallanak. A Pokol tökéletes szobrászati megoldásaival szemben, a hely jellegének megfelelően – a Purgatórium csak átmeneti lakása lelkeknek – ideiglenesnek hatnak. Különösen a későbbi korok embere számára, aki a teljes gazdagságában kibontakozott olaszthoni festészet ismeretében olvassa a költemény sorait, vagy szemléli az egykorú festményeket. Feltétlenül arra fog gondolni, hogy a szobrászat megelőzte a fejlődés rendjében a festészetet, már csak azért is, mert az utóbbi nagyobb elvonatkoztatási képességet igényel alkotótól, szemlélőtől egyaránt. (Mint mondjuk – más összefüggésben – a hangírás a képirással szemben. Ám erről külön levelet kell írnom.) A szobrászat csúcsteljesítményei megelőzik a hasonló szintű festmények feltűnését. (Itt nem csupán Itáliára gondolunk. A barlangfestményeket is megelőzik a nagy mennyiségű kavicsszobrocskák.)

A Pokol a plasztikának, a Purgatórium a festészetnek, a Paradicsom a zenének s a táncnak felel meg. De már a Purgatóriumban jelentős szerep jut a táncnak meg a zenének. A kettő már ott sem választható el egymástól. Az a tény, hogy a

Pokolban csak két-három esetben említődik a tánc, de akkor is inkább egy mozgásféleség jellemzésére, a külső zene pedig nem jut szerephez, ugyancsak sokat mond. Danténak a pokol ábrázolására, a pokol analógiájának, a pokolbeli dolgok modelljeinek a megalkotására, egyáltalán a pokol modellálására nem volt szüksége a táncra és a zenére. Sem a saját, sem a pokolban kárhozó szereplők, sem pedig az olvasó képzelőerejének felcsigázása nem igényelte ezt. A tánc és a zene különlegesen hatékony modellteremtő erejét csak később és fokozatosan veti be. Ha elmondhatjuk, hogy az emberiség betáncol a történelembe, miközben tánc serkentette képzelőerejével magát a történelmet is alakította, azt is állíthatjuk, hogy a *Divina Commediában* a túlvilági lények a Purgatóriumon keresztül betáncolnak a Paradicsomba.

A Purgatóriumban már megjelenik a zene és egy olyan mozgás, amelyet, ha nem is nevez mindig táncnak, de a zene, a ritmus s a leírás félreérthetetlenül reá utal. A Paradicsomban pedig már alig van ének, melyben a tánc ne jelennék meg. Nagy szükség van rá, hiszen sohasem látott, sohasem tapasztalt, egyre elvontabb, Istenhez egyre közelebbi helyzetet kell érzékeltetnie. Erre a ritmus, a tánc, a zene igencsak alkalmas. A matematikával ellenkező végtelen, a más típusú absztrakciók érzékeltetésére való képesség rokonítja őket a matematikával. Közös tulajdonságuk, hogy teljesen ismeretlen, sőt még nem is létező, de lehetséges jelenségek érzékeltetésére, modelljük megalkotására is alkalmasak. Ezért mondhatjuk, hogy a zene és a tánc a lélek matematikája. Közreműködésükkel szinte bármilyen helyzetbe beleélhetjük magunkat.

A tánc és a zene növekvő szerepével párhuzamosan megfigyelhetünk más, de ezzel összefüggő jelenségeket is. A Pokol hemzseg a föld- és vízrajzi leírásoktól, hogy aztán a Purgatóriumban számuk egyre csökkenjen, míg aztán a Paradicsomban csak az égi körökre történik, mai, nem szakember számára, csupán kommentár segítségével megfejtető utalás. Ugyanilyen ütemben vesznek el határozott külső formájukat a túlvilági lények. A Pokolban még kézzelfogható testek kínját figyelhette meg Dante, a Purgatóriumban már árnyakkal van dolga, végül a Paradicsomban örök lángok képében vannak jelen a lelkek. Ahogyan csökken a kézzelfoghatóság a Pokolból a Paradicsomba haladva, úgy nő a tánc és a zene mennyisége. Tehát fordított az arány.

Valaki arra is gondolhatna, hogy a tánc (meg zene) mennyiségének fokozatos növekedése valamiféle, egyre növekvő mennyiségű jutalmat jelent az egyre tökéletesebb lelkek számára. Ezért hiányzik teljességgel a Pokolból, ahol tudvalevőleg semmi jutalmaznivaló nincs. Ilyen jutalomról azonban Dante egyetlen-egyszer sem tesz említést. A Pokolban például, ahol kifogyhatatlan leleménnyel teremti a büntető helyzeteket – a Földön egyébként mindegyik fellelhető vagy könnyen elképzelhető –, egy sincs olyan, amelyben táncról vagy zenéről tudatosan megfosztva bűnhődnék valaki. Nem, Dante számára a Paradicsomi boldogság lényege – s a Purgatórimon is ezért meg végig a vezeklő lélek – a megoldatlan problémák számának rohamos csökkenése, végső fokon pedig az Isten szemlélése.

A tánc, a dal, a fény a Paradicsom létformája. A Paradicsom egymást követő énekei az olvasóra olyan hatással vannak, mintha ő is részese volna ennek a sugárzó, táncos, dallamos, lüktető áradatnak, s kialakítja benne az alig elképzelhető Isten-közelség modelljét. A zene s a tánc már a Purgatóriumban szerepet játszik, de a terzinák lüktetése csak a Paradicsomban kerül tökéletes összhangba a táncsal. Zene és tánc meg a terzinák édes, könnyű ritmusa eggyé válnak, s ettől minden sugárzó fénybe kerül. A terzinák fénylő muzsikája mindent magához ölel és elborít. Így sikerül neki a csúcsponton a legmagasabb rendű elvonatkoztatást, Isten jelenlétét is érzékeltetni.

Dante Paradicsomában megvalósul az, aminek teljes diadala csak évszázadok múlva következik be, mikor a zene önállósítja magát az olasz és német mestereknél, azzal, hogy egyre inkább elszakad a konkrét táncról. De nem veti el, hanem önmagába olvasztva, elvontabbá teszi. A szimfonikus zene mindinkább konkrét tánc nélküli tánccá válik. De mindig megőrzi eredetének tudatát. (Bartók: „A zene tánc”) A felvilágosodás korának francia gondolkodói sokáig meg sem értik ezt. Rousseau számára a szonáta meg a szimfónia még holmi zagyvaság. D'Alembert pedig azt állítja, hogy ez az egész cél és tárgy nélküli, tisztán instrumentális zene az emberi szellemnek nem mond semmit.

Csupán az olasz vagy német zenei hatással való szembesegülés eredménye volna ez, mint egyesek vélik? Alig hihető. Gyökerénél inkább a zenei fejlődésben, a zene elvontabbá válásában való elmaradottságból eredő értetlenség áll. Számukra a szonáta vagy szimfónia még túlságosan elvont modelláló eszköz. A tánchoz külsőségekben is kötődő zenei darabok érthetőbbek voltak.

A tánc és a zene modelláló lehetősége semmivel sem helyettesíthető. Dante érezte vagy tudta ezt, vagy érezte és tudta is, s az édes ritmus, a *dolce stil nuovo* részeként, a korabeli kereszténység számára is elérhetetlen közelségbe hozott egy sor transzcendenciát. Kíséreljük meg mindazt, ami a paradicsombeli énekekben benne van, prózában elmondani. Azon nyomban a jó, öreg Földön fogjuk érezni magunkat. Még ha nem is egy lapos, középkori, túlvilágról szóló értekezés kellős közepén. Ezek ugyanis mindig megfelelnek a négy evangéliumról, melyekben semmilyen külső, pontos leírást sem kapunk a túlvilágról, ami különben szintén csak szókép. Jézus ezt nem tehette. Ez túl vaskos lett volna. Ám mégis emberinek kellett maradnia a rá jellemző belső leírásokban. Jézus ugyanis tisztában volt az ember és az emberi nyelv korlátaival, melyeken az Isten sem teheti túl magát, ha emberekkel, s nem angyalokkal próbálja megértetni magát. Ezért lett emberré. Egyszerű, de elkerülhetetlen paradoxon, amely akkor keletkezik, ha a mindentudás találkozik az emberi tökéletlenséggel. A tökéletesnek le kell ereszkednie a tökéletlen szintjére, ám ezzel le is mond a tökéletes kommunikáció reményéről. Nem képes egyazon időben megőrizni a maga szintjét, és a maga szintjén kommunikálni is a tökéletlennel.

Ez a tökéletesség paradoxona.

Tökéletességből ered gyengesége is. Istennek tehát segítenünk kell. S ez már csak a paradoxon folytatása. (Amint a szabad akarat is.) De az isteni megtestesülés is ennek az eredménye. Ám a paradoxon dilemmává mélyül. A megtestesülés ugyanis elkerülhetetlen. Mert ha elmarad a megtestesülés, elmarad a kommunikáció is. Megtestesülés esetén viszont a kommunikáció emberi szintre „süllyed”. Jézus is példabeszédekben szólt, s nem közölte a mennyeknek hegy- és vízrajzát sem. Nála minden jel- és szókép. Isten tehát számít az emberi együttérzésre és együttműködésre. Dante, hite szerint az ő szolgálatában, zenében oldott fényre, táncra és terzinára bízta saját üzenetét. Így esett, hogy az ő Paradicsomáig minden más mennyei történet valójában a Földön játszódik le.

Hans Baldung Grien
Kegyelmes Úr Saját Kezébe
Hódolója Igen Nagy
Tisztelője És Barátja
Andrea Lovász

Az oktan (?) félelemről

Íme kitárom lelkemet nagyságodnak, kinek
annyit
köszönhetek.
Vado mori, kegyelmes uram! Ez
visszavonhatatlan.
Tudom, a múzsák kegyeltje vagyok (bár ez „bizony
nem
sokat ér a zord halál ellen”) s Isten segedelmével
és nagy-
ságod jóindulatából sok földi jóban van részem.
Szent, csodálatos Élet örök dicsőségét
kellene hirdet-
nem. Miért hogy mégis panaszra nyitom a számat?
Mert
mit sem ér tudós mesterek, jeles bölcselek
tudománya - hiá-
ba, hogy a Föld forog és a józan ész bírása
mindeneknek -;
lázado (bár ha lázadok is, azt is Uram akaratából
cselek-
szem). Porszemnyi az életem és eltörpül. Tudom
ugyan, hogy
lélkem nem pusztul el földi porhüvelyemmel, hogy
Isten se-
gedelmével örök életem leszen - mégis minden
zsigerem lá-
zad: a halál megaláz. Tudom, hogy okosabb
kívánnom is ön-
ként, amit muszáj...
De hiábavaló mind a sok-sok fölhozott érv s
az em-
ber hiúságára apellálni nem túl meggyőző: hogy
csak a
közönséges értelműktől elhagyott emberek félik a
halált. O
igen, felsorolhatom messer Petrarca valamennyi
érvét: mit-
sem használnak nekem orvosságai! Tudom, hogy
halandónak
születtem, hogy születésemből szükségszerű a
halálom; hogy
nembeli sorsom ellen lázadnom fölösleges és
értelmetlen.
Tudom, hogy a „legjóságosabb egyenlősítő”
kikosarazhatatlan:
„egyaránt vár Pokol réve ránk”: büszke császárt,
szegény
fanyűvőt, szántóvetőt, hadak hős vezérét s bölcs
bíróit mind
magával viszen; „futtában is utoléri, nyakon csípi az
embert,
akár anyámasszony katonája, akár derék férfi.”
(Lám más
könnyedén veszi: Angolországban dramatikus
szentbeszédet
kreáltak e témából...)

Tudom, hogy a lélek halhatatlan, nincs mitől féltse
tudom, hogy boldog az, ki rabként szabadulva, leveti a test
nyűgeit: szabad, szabad mindörökké föld terhétől, tudom,
hogy mi napot utolsónak nevezek, ama napon születek csak
meg igazán az örökkévalóság számára? Tudom, hogy halálommal örök nyugalomba térek (restitutio in intergrum),
ahol az Úr vár rám...

Tudom, hogy kicsinyes, esendő dolog magánsírámokat fölpanaszolni a közös sorssal szemben. Tudom, hogy nincs mitől félnem, hiszen nem is tudom, hogy micsoda a halál...

És megtanultam Montaigne tanításait, Charron intelmeit. Tudom, hogy meg kell tanulnom terpeszállásban fogadni a halált (Jaj, de megtanulhatom-e saját halálomat?

Megélem-e? Vagy az életemet halom meg halálommal?).

Tudom, hogy befejezettnek kell tekintenem az életemet („mert „Aminek egy napon meg kell esnie, megeshetik ma is”)

ahhoz, hogy az utolsó percben csak a meghalás, maradjon hátra - artes moriendi.

Tudom, hogy a halál tudománya a szabadság tudománya, hiszen csak úgy él(vez)hetem igazán az életemet, ha nem kell rettegnem az elvesztésétől. Tudom, hogy ezerszer ki-nosabb volna, ha abba nem hagyható volna az élet. Tudom, hogy értéke nem a mennyiségétől függ, hanem a végétől, hogy a jó halált kell kívánni, nem pedig a hosszú életet.

Ez mind csak az értelem okoskodása! Megmagyarázni a megmagyarázhatatlant és elfogadtatni az elfogadhatatlant!

Igen, megvetendő (?) módon, hiúsági kérdést csinál-

nék belőle: elvárnám, hogy az egész univerzum rendüljön

bele és sirasson engem! Mire volt jó önmagamát fölfedez-

nem? Miért nem maradtam az Iskola padjaiban? Minek

annyi átvirrasztott éjszaka és lázas gyötrelmem? És nemes

eszmék, megannyi bölcs elme? Mire véljem e táncos

gatót, ahol a fúria táncol és emberhullákból for-hegyet emel

magának: Az egész világ Őneki hódol és ő „egy
iszákba
dob királyt, királynét, pórt és lovagot”! Végtelen a
tánc, és
nincs megállás (csak a forma változik örökkön).
Vonz és húz és nyeli az emberfőket: kit lehajtva, kit
toporzékolva,
kit bitófán: nőket, gyermekeket, fiatal!
O, Erasmus mester szent, szent, örökké
szent Balga-
sága, aki megmented az embert minden kínok
legna-
gyobbikától és minden terhek legnehezebbjétől: a
szabadság
rettenetes súlyát leveszed válláról!
Tudom, Istenem előtt bűnös, gyöngé,
szánalomra (sem)
méltó féreg vagyok csak...
De a megkínzottak üvöltése volna csak
ehhez fogható:
Vado mori!
Immár nincsen semmi, amit örökölni
hagyhatnék,
ami tanításul, okulásul szolgálhatna. A bölcs
emberek biz-
tos nyugalma nem adatott osztályrészemül: csak
a két-
kedést tudom fiamnak hagyni. Testem gyöngesége
lebírta
a rendíthetetlen szellemet. „Nem sajnálom itthagyni
semmit
hacsak nem az életet, melynek elvesztése
mindazonáltal ne-
hezemre esik” - kellene írnom. A kegyelem - talán -
számom-
ra is megadatik.
„Irgalmazz nekünk, Jézus herceg!”

A *Macbeth* és a gonosz szimbolizmusa

FABINY TIBOR

I. A mű

Shakespeare négy „nagytragédiája” közül a *Macbeth* az utolsó. Terjedelmében a legrövidebb (amíg az *Othello* 3924 sor, addig a *Macbeth* ennek alig több mint a fele: mintegy 2107 sor). Atmoszférájában azonban a legsűrűbb, a legfélelmetesebb. Kvarto-kiadásról nincs tudomásunk, csak a – valószínűleg sugópéldányon alapuló – 1623-as Folio-szöveg áll a mindenkori szerkesztők rendelkezésére. Van olyan feltevés, hogy nem Shakespeare fejezte be a művet, mivel a dráma végének nyelvezete kevésbé erőteljes, mint az eleje. A legtöbb kutató egyetért abban, hogy a III. felvonás 5. jelenete (a Hekaté-epizód) interpoláció, azaz későbbi betoldás. Nem elképzelhetetlen, hogy itt – és talán más helyen is – annak a Thomas Middletonnak a kezenyomát fedezhetjük fel a drámában, akinek a nyomtatásban csak 1778-ban megjelent *The Witch* (A boszorkány) című darabja több helyen a *Macbeth*-tel szó szerint megegyező színpadi utasításokat tartalmaz. A szöveg rövidségéből is következtethetünk arra, hogy a *Macbeth* udvari előadásra készült: 1606 augusztusában ugyanis IV. Keresztély dán király látogatást tett Jakab király udvarában, s talán maga a király rendelhetett egy skót történelemről szóló drámai előadást Shakespeare társulatától, az ekkor már rangos megbecsülést élvező „Király emberei”-től. Mivel az uralkodó Banquo egyeneságú leszármazottja volt, Shakespeare témaválasztása igazán szerencsés lehetett. Noha a keletkezés időpontját egészen pontosan nem tudjuk meghatározni, azt bizonyosan állíthatjuk,

hogy Shakespeare a tragédiát 1605 novembere után írta; ekkor volt ugyanis a katolikus restaurációra irányuló, Guy Fawkes vezette „puccskísérlet”. A megghiúsult puccs egyik vádlottja – egy Garnet nevű jezsuita atya – védekezésében az „equivocation”-re hivatkozva állította, hogy bizonyos körülmények között szabad az elítéltnak hazudni. A II. felvonás egyszerre komikus és szívszorongatóan izgalmas 3. jelenetében a kapus játszadozik az „equivocation” (magyarban: „csúrcsavar”) kifejezéssel. A XI. században élt skóciai zsarnok történetéről Shakespeare Raphael Holinshed krónikájában olvasott, amely királydrámáinak első számú forrása volt. A krónika két történetét olvasztotta egybe, miközben a történeti kronológiát drámai idővé sűrítette. Valójában a történelmi Macbeth 1040 és 1057 között uralkodott s Banquoval együtt gyilkolta meg a tehetetlen Duncant. A feljegyzések szerint eleinte közmegelegedésre uralkodott, s csak élete végén vált zsarnokká. Holinshed másik története Donwaldról szól, aki fekete mágiát űzött, banyákkal cimborált, s felesége felbujtására ölte meg Duff királyt. A kutatók azt is rég kimutatták, hogy Shakespeare ismerte a skót történetírók: William Stewart, John Leslie és John Buchanan műveit. A drámában Shakespeare minden bizonnyal tapintatból, talán karrierje érdekében hallgatta el, hogy Banquo, az uralkodó őse is Duncan gyilkosa volt. Azt viszont egész bizonyossággal mondhatjuk, hogy Jakab királynak a démonokról írt könyvét is áttanulmányozta Shakespeare, mielőtt hozzáfogott e természetfeletti hatalmakat legerőteljesebben megjelenítő dráma megírásához.

Szerkezetét tekintve a Macbeth lényegesen különbözik a Lear királytól és a Hamlettől. Ebben a tragédiában ugyanis hiába keressük a Shakespeare-i nagytragédiákra vagy a nagykomédiákra jellemző kettős (párhuzamos) cselekményt (Lear és Gloster, a Hamlet-család és a Polonius-család stb.). Shakespeare teljes képzelőereje, figyelme és művészi fókusza csupán Macbethra (és Lady Macbethra) koncentrál. Most őt elsősorban a lelki jelenségek, a világban tapasztalható rossz, gonosz erőkre adott pszichikai reakciók, a kísértésnek kitett ember morális átalakulása, változása izgatja. Egyszerre hatol le az emberi személyiség legmélyebb rétegeibe, s egyszerre pillant bele az Isten által teremtett lélektől eredetileg legtávolabb eső sötét, emberellenes, személytelen erők birodalmába. A dráma e két birodalom: az emberi és személyes (származását tekintve isteni), illetve az emberellenes és személytelen (származását tekintve démoni) világ találkozásáról, mint valami űrbéli bolygók

összeütközéséről szól. A rossz általi fertőzésnek, a bűnnek és a bűnbeesésnek e legnagyobb drámai megjelenítése, a Macbeth mindnyájunkat érint és mindnyájunkhoz szól. A Macbeth a gonosz etiológiájának drámája, a gonosz kezdetét és végét megjelenítő drámai vízió. A tragédia arról szól, hogy a gonosz erők belépnek a világba, elterjednek, kiteljesednek, sokakat pusztítanak, s végül önmagukat is lerombolva – megsemmisülnek: A gonosz mint valami természeti, vagy inkább természetfeletti sötét viharfelhő az életadó levegőt összesűríti, beszennyezi, az embereket rabságba dönti, a világban érvényesülő erkölcsi értékrendet összekuszálja és leigazza, ám természeténél fogva előbb-utóbb önmagát is aláássa.

II. Értelmezésünk elméleti alappillére

Drámaértelmezésünk elméleti alappilléreként Paul Ricoeur *Symbolique du mal*, azaz „A gonosz (a rossz) szimbolizmusa” című, immár klasszikusnak is tekinthető munkájához fordulunk. A „rossz”, a „gonosz”, a „bűn” kérdésével a teológiában a dogmatika, azon belül is a „hamartológia” foglalkozik. A tételes, dogmatikus gondolkodás a mai ember számára túlságosan is merevnek és életidegennek tűnik. Ricoeur szerint az „eredendő bűn” teológiai dogmáját Pelagius-szal való vitájában Szent Ágoston konstruálta. Ahhoz, hogy az elvont, élettelen fogalomba ismét életet lehelljünk, hogy annak valóságízét ismét visszanyerjük, Ricoeur szerint kétszeres dekonstrukcióra van szükség. Először a dogma, a teológia, a filozófia szintjéről kell visszajutnunk a mítosz, az elbeszélés szintjére, majd a mítosz szintjétől még egy lépést kell visszafelé tennünk, hogy eljussunk a szimbólumig, a rossz megtapasztalásának elsődleges szintjéig. A rossz, a gonosz jelenségét tehát a szimbólum, a mítosz, illetve a spekulatív gondolkodás egymást követő szintjeinek végiggondolása során érthetjük meg.

1. A „gonosz” a szimbólumok szintjén

Kiindulópontunk csakis az lehet, hogy a rosszat, a gonoszt, a bűnt tapasztaljuk. Magunkon, másokon, emberi viszonylatokban, a világban (vö. Illyés: Egy mondat a zsarnokságról). A rossz tapasztalata akkor válik világossá, ha azt megvalljuk („Aki

kimondja a rettenetet, azzal fel is oldja.” Illyés: Bartók). Látnunk kell, hogy már a vallomás nyelve is szimbólumokhoz kötött.

a. A „folt” szimbolizmusa

A „rossz” elsődleges szimbólumai Ricoeur rendszerében a „szennyfolt” (beszennyeződés), a bűn és a véték. Amíg a görögség a bűn, s az attól való szabadulás, a katarzis kérdését elsősorban filozófiailag és dramaturgiailag értelmezte, addig a zsidóság a bűnt fizikai, materiális valósággént érzékelt: a szent Isten tisztasága előtt az ember beszennyezettnek, piszkosnak, mocskosnak, megbélyegzettnek, tisztátalannak látja önmagát. „Jaj nekem, elvesztem, mivel tisztátalan ajkú vagyok és tisztátalan ajkú nép közt lakozom!” kiált Ézsaiás próféta (6,5). „Tisztíts meg engem izsóppal, és tiszta leszek, moss meg engem és fehérebb leszek a hónál... Tiszta szívet teremts bennem!” – könyörög Dávid a Zsoltárokból (51,9; 12). Az ember a szent és az igaz Isten megpillantásakor meglátja önmaga foltokkal szennyezett lényét s a büntetéstől való félelmében az Hozzá kiált. Kiáltása egyúttal bűnének beismerése is. A szennyfolt tehát a gonosz létezésének első jele.

b. A „bűn” mint negatívum és állapot

A „szennyfoltot” követi a „bűn” a gonosz elsődleges szimbólumainak sorában. Figyeljünk csak fel arra, hogy a héber Bibliában a „bűn” sohasem absztrakt, elvont fogalomként, hanem konkrét képként jelenik meg, először is mint valami negatív tett vagy cselekedet kifejeződése: „az Istennel való szövetség megszegése”, a „hitvestársi szeretet elhidegülése”, „hűtlenség” „paráznaság”, „a cél elvétele” (chattat), „görbe útra térés” (avon, innen a curvus, az „elkurvulás”), a „lázadás” (pesha), a „félremenés”, az „eltévelyedés” (shagah), továbbá „az elveszettség”, „a talaj elvesztése”, „a gyökerek, a kötelékek elszakadása”, „felejtés”, „megvakulás”, stb. Mindezek a képek negativitást, devianciát fejeznek ki, azt az érzést, hogy Isten előtt „semmik” (Ézs 40,17) vagyunk. Ám megérteni mindezt csak „retrospektíve” tudjuk, akkor, ha megtapasztaltuk a szabadítást és a bocsánatot.

A bűn azonban nemcsak negatívum, „semmiség”, hanem „valamiség”, azaz valami pozitív, létező dolog is. Nemcsak személyes és szubjektív tapasztalat, hanem primordiális és

kommunális dolog is egyszerre. A bűn tehát szövevény, valami benső, objektív állapot is. Kívülről is jön, de már ott is van! Ez „a konokság”, „a megkeményedetség”, „a megköztözöttség”, „a vakság” állapota. „Csalárdabb a szív mindennél, és gonosz az” – mondja Jeremiás próféta (17,9). A bűn állapotát is csak a megszabadítás szimbólumainak megértése után érthetjük meg igazán. A legfontosabb megszabadítás-szimbólumok „a védelmezés” (gaal), „a váltságdíjjal való visszavásárlás” (pedah, Ezs 42,22; Deut 21,8), illetve „a fedél, az elfedezés” (kavar, Lev 17,10–11). Innen származik az expiatio, az elfedezés, a bűnbak, ill. kiengesztelődés (engesztelési áldozat) gondolata.

c. A „vétek” mint egyéni tapasztalat

A „vétek” a harmadik szimbólum. Amíg a „bűn” objektív, ontológiai állapot, addig a „vétek” ennek az ontológiai állapotnak a szubjektív megtapasztalása. Kezdetben a próféták az egész nép bűnösségéről szóltak, később azonban a vétkeesség mint büntudat egyre inkább individualizálódik, s egyre inkább előtérbe kerül a lelkiismeret és az egyéni felelősség kérdése. Ezékiel és Jeremiás próféta még így ír: „Mi dolog, hogy ezt a közbeszédet szoktátok mondani Izrael földjén, mondván: az atyák ették meg az egrest és a fiak foga vásott bele? ...Ímé, minden lélek az enyém, úgy az atyának lelke, mint a fiúnak lelke az enyém, amely lélek vétkezik, annak kell meghalnia.” (18,1–4, vö. Jer 31,29–30). Az egyetemes, ontológiai bűn tehát individuális vétkekre aprózódik szét, a már meglévő rosszat minden egyén „újra kezdi”. Ezen a ponton egyébként sok hasonlóság található a görög gondolkodással, ahol az egyéni felelősségnek szintén kiemelt szerepe van (hybris, hamartia). A zsidóságban azonban a büntudat egyre inkább az aggályoskodó, skrupulózus lelkiismerethez vezet el, ami vagy a farizeusi elkülönülésben, vagy a törvényt betartani képtelen képmutatásban nyilvánul meg. A farizeusokkal való vitájában Jézus éles különbséget tett „Isten parancsolata” (a mózesi törvények) és az „emberek rendelkezései” között (Márk 7).

Ricoeur szerint a „gonosz szimbolizmusa” egyre inkább radikalizálódik és internalizálódik (szennyfolt – bűn – vétek); egyre keskenyebb csatornán, de egyre mélyebben hatol belénk a rossz. A vétek, illetve a büntudat a bűn internalizációjának beteljesedése. Ha nem volna szabadítás, már csak egy fázis marad hátra: a

teljes kétségbeesés, az önítélet, az önpusztítás, az önmegsemmisítés (Júdás) zsákutcája.

d. A szimbólumok rekapitulációja: a „szolgaakarat” koncepciója

A gonosz eddig tanulmányozott szimbolizmusa egy elvont fogalomhoz vezet, mintegy abban rekapitulálódik: ez pedig a „szolgaakarat” koncepciója. Ez a fokozatos internalizáció vezet el a rabság, a szolgaság, a megkötözöttség állapotához, amikor az eredetileg szabad ember önmagát teszi rabbá, önmagát fertőzi. Pál apostolnak a Rómabeliekhez írt levelének 7. fejezete, valamint John Donne „Döngesd szívem...” című szonettje vagy Luthernek Rotterdami Erasmushoz válaszként írt teológiai opusa, a *De servo arbitrio* illusztrálják a szolgaakarat lényegét, a teljes elveszettség előtti állapotot. Ricoeur a szolgaakarat gondolata kapcsán a gonosz három jellemző tulajdonságára mutat rá: (1) a gonosz „pozitív” létezése, vagyis a gonosz nem „valaminek a hiánya”, hanem szinte kézzelfogható „materia”, amit aztán majd az Isten bíránya vesz magára, amikor elveszi és elviszi (a balhét,) a világ bűneit; (2) a külsődlegesség; amíg a véték, a büntudat már belső dolog, addig a bűn még kívülről jön. Az „elcsábítás”, a „rabulejtés”, a „tisztátalan kapcsolat”, a „kívülről történő beszennyezés” képei ezt fejezik ki. (3) A fertőzés; a szolgaakarat lényege az, hogy egy rossz választás miatt az ember megkötözi önmagát. Az önfertőzés, a gonosz erejének való önkéntes önátadás itt a jellemző lelki állapot.

Mindennek ellenére végső pusztításra azonban nem képes a gonosz. A gonosz ugyanis nem annyira radikális, mint amennyire primordiális a jó. Valamit elhomályosítani és összezavarni, mondja Ricoeur, nem annyit tesz, mint valamit tényleg, végérvényesen elpusztítani. A gonosz csak destruktív erő, ám nincs kreatív hatása, ezért a jóság és a gonoszság sohasem szimmetrikus.

2. A „gonosz” kezdetéről és végéről szóló mítoszok

Elérkeztünk tehát a szimbólumok szintjétől a mítoszig. A gonoszt tehát tapasztaljuk, és a szennyet, a bűnt és a vétket csak a szimbólumok szintjén lehet tapasztalni. A mítoszok viszont magyarázattal szolgálnak a rossz eredetére vonatkozólag. A

mítosz eredetileg „történetet”, „elbeszélést” jelent. Sok kultúra kereste a választ a kérdésre: honnan a rossz? A legtöbb kultúra egyetért abban, hogy a rossznak volt kezdete, és egyszer valamikor vége lesz. A történet, az elbeszélés, a mese, a narráció hivatott annak megjelenítésére, hogy a rossz hogyan jött a világba, és miként fog innen eltávozni.

Ricoeur négy olyan mítoszt tárgyal, amely a gonosz kezdetéről és végéről szól: (1) a sumér irodalom teogóniai teremtésmítoszaiban a gonosz ugyanolyan primordiális erő, mint a jó. Az őskáosz maga a rossz, és a teremtés maga a jó. A világ a káosszal való harcból született, s a harc, a megváltás a teremtés drámája. A gonosz nem az ember bukásától, hanem kezdettől fogva van. (2) A görög tragédiák a „gonosz istenről” és a létezés tragikus víziójáról szólnak: az istenek megvakítják, félrevezetik az embert. Itt „megmentésről”, „üdvözülésről” nem beszélhetünk, csupán a tragikuson belüli „megoldásról”: a tragikus hős nagyságának szemlélése katarzishoz, esztétikai szabadsághoz vezet. (3) A Bibliában – találkozunk az Ádám-mítoszzal, amelyet részletesen is bemutatunk. (4) Az orfizmus mítosza test és lélek dualizmusából indul ki, s azt tanítja, hogy az emberi lélek a tudás által szabadulhat meg a test börtönéből.

3. Az „Ádám-mítosz” és a történelem eszkatológiai víziója

A gonosz eredetéről és végéről szóló bibliai választ Ricoeur „Ádám-mítosz”-nak nevezi. „Ádám” „embert” jelent, ezért az „Ádám-mítoszt” nyugodtan tekinthetjük a par excellence antropológiai mítosznak. A teogóniai mítoszokban is szó van az emberről, de ott az ember létezése a gonosz eredménye. Ott a gonosz eredetének kutatása egyúttal az ember eredetének kutatását, antropogóniát is jelent.

Az „Ádám-mítosz” három jellemző vonással is rendelkezik: (1) etiológiai mítosz, hiszen a gonosz eredetét kutatva azt az emberiség egy ősére vezeti vissza. Ám a gnózissal és a neoplatonizmussal szemben a Bibliában szó sincs arról, hogy az ember valami felsőbbrendű lény lett volna. Ricoeur szerint a térbeli asszociációkat keltő „bukás”, „bűnbeesés” nem adekvát kifejezések, a Biblia nyelvének sokkal inkább a „letérés”, a „deviáció” képei felelnek meg. (2) Az „Ádám-mítosz” szerint a jószág a mindent megelőző, primordiális állapot; a rossz, bármennyire radikális, semmiképpen sem primordiális. Isten

teremtő aktusa az igazi kezdet; a gonosz a földön csak az emberrel jelenik meg. Az „Ádám-mítoszban” már implicite benne van a szabadság eszméje, hiszen nyilvánvalóvá válik az ember elpártoló képessége. A narratív forma az ártatlanságból a bűnbe való átmenetet megtörtént eseményként mutatja be. (3) Az „Ádám-mítosz” harmadik jellemző vonása, hogy „decentralizálja” az ember központi alakját: megjelenik ugyanis Éva és a Kígyó (az „Ellen”, a „Sátán”, az „Ördög”, a „Csábító”, a „Diabolosz”), anélkül azonban, hogy elnyomnák Ádám központi figuráját.

Ahogy a mítosz az egyetlen személyt, az Embert három személyre bontja le: Ádámra, Évára és a Kígyóra, ugyanúgy a teremtéssel egyidejű pillanatot időbeli szekvenciává, szukcesszív folyamattá, drámai eseménnyé alakítja. Vegyük csak közelebből szemügyre a kérdés drámáját.

A Kígyónak a drámában kiemelt szerepe van. A dráma első része a Kígyó és az Asszony közötti párbeszéd. Amikor azt kérdezi a Kígyó: „Csakugyan azt mondta nektek az Isten?”, akkor a teremtő korlátozást (pozitív orientáció) tiltássá változtatja (negatív orientáció). A törvény, ami eredetileg az emberért adatott, hirtelen ellenséggé válik. A Kígyó felkelti az emberben a végtelenség iránti vágyat, a hiúságot; vonzóvá teszi a látszatot, a káprázatot, a Pseudo-t, kétségbevonja az orientáló korlát értelmét. Egyszóval: pervertálja az ember szabadságát.

A Kígyó az Asszonyon keresztül kísérti a Férfit, mert Emberségünkben Női voltunk mutat legkisebb ellenállást a Pseudo iránt. Minden férfi és nő Ádám és Éva egyszerre: „Minden nő Ádámban vétkezik, és minden férfi Évában csábul el.”

Az „Ádám-mítosz” mitológiátlanította a teogóniai mítoszokat, eltüntetett minden szörnyet, csupán egy állat maradt a teogóniai mítoszokból, ez pedig a Kígyó. Ám a bibliai könyv szerzője azonnal hozzáteszi, hogy a Kígyó is teremtmény. De miért tartotta meg a jahvista szerző a Kígyót? Ricoeur szerint a szerző a Kígyó alakjával dramatizálta a kísértés „kvázi-külsődlegességét”. A kígyó ugyanis egyszerre van bennünk és rajtunk kívül. A bűn annyit tesz, mint behódolni („yield”). („Why do I yield to that suggestion?” – kérdezi majd Macbeth.) A Kígyó először is önmagunk része, amit nem ismerünk el. A Kígyó saját vágyódásunk kivetítődése a kíváncsú tárgyba (Banco: „Why do you tempt me with my own desires?”). Vágyakozása révén az ember önmagát köti meg, s azért vádolja a tárgyat, hogy önmagát felmentse. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a Kígyó külső dolog is: a gonosz már „ott van”. Az emberi kapcsolatokban, viszonylatrendszerekben, a nyelvben.

Mindazonáltal a gonosz mégsem olyan primordiális erő, mint a teogóniai mítoszokban; a gonosz nem az ember „tulajdonneve”, hanem csupán a „mellékneve”.

A gonosz „kutatásában” ennél tovább már nem léphetünk, mert akkor „satanológiát” művelnénk, s az „Ádám-mítosz” csak antropológiai mítosz. Amint a szimbólumokat, az „Ádám-mítoszt” is igazán csak retrospektíve érthetjük meg.

Vannak-e olyan végidő-szimbólumok a Bibliában, amelyek párhuzamosak az „Ádám-mítosssal”? Igen, a Bibliában van egy - nevezzük így - „második Ádám-mítosz”, Jézus-történet is. A „mocsok” képe a „le mosás”, a „megkötözöttségnek” az „eloldozás”, a „rabságnak” a „szabadítás”, az „adósságnak” a „váltás” az ellenszimbóluma. Ugyanígy az Őstörténet és a Vég(ső)történet összefügg. A kísértés drámájának ellendrámája az a kozmikus per, ahol a „vádolóval” („diabolos”) szemben áll a „vádolt”, az ember. Mint minden perben, itt is van ügyvéd, tanú és bíró is. Egyetlen személy tölti be a tanú, ügyvéd, sőt a bíró szerepét is, és ez az egyetlen személy (a második Ádám) lesz egyúttal az, aki a vádlott, az ember helyét is elfoglalja. Ez a személy a második Ádám, aki eltávolítja az Ember arcáról a bűn maszkját, visszaadja az emberarc istenképűségét.

III. A dráma elemzése

Századunk kiemelkedő angolszász Shakespeare-kritikusaival egyetértőleg mondhatjuk, hogy Shakespeare Macbethje „a gonoszról szóló vallomás” („statement of evil”, L. C. Knights), illetve „a gonoszról szóló legmélyebb és legkidolgozottabb látomás” („most profound and mature vision of evil”, G. Wilson Knight). Ahhoz azonban, hogy elkerüljük az impresszionisztikus kritika veszélyeit, szükségesnek láttuk a fenti elméleti háttér felvázolását. Elemzésünk során látni fogjuk, hogy a ricoeuri gondolatok milyen gyakran visszaköszönnek.

Kiindulópontunk az a merész s talán provokatív állítás, hogy a dráma igazi főszereplője nem egy ember, hanem maga a gonosz. Az óvatosság kedvéért nevezzük inkább figuratív vagy szimbolikus főszereplőnek. Tarthatjuk őt személyes vagy személytelen erőnek, a dráma mindenesetre róla szól. A kezdetéről (a „születéséről”), a növekedéséről, kibontakozásáról, kiteljesedéséről, majd ereje hirtelen csökkenéséről, fokozatos sarokbaszorulásáról és önmegsemmisítő kimúltáról. Ha a tragédia szerkezete általában egy félkör alakú vagy piramisívű pályát fut be (expozíció,

konfliktusok, tetőpont, kibontakozás, katasztrófa), akkor elmondhatjuk, hogy a Macbeth figuratív főhőse, a gonosz ezen a pályán mozog. Igaz, a dráma lényeges, szó szerinti főhőse, Macbeth skót hadvezér, majd király is ezt a tragikus röppályát („trajectory”) futja le a mű folyamán, fontos azonban látnunk, hogy az igazi főszereplőnek tekintett gonosz kezdetől fogva aktív erő, amíg a címszereplő a dráma elején még passzív, s csak akkor válik maga is aktívvá, miután átadta magát ennek az erőnek, azaz miután azonosult vele. Fontos ezért, hogy lássuk a különbséget az „igazi” (figuratív) és az emberi főhős között. Az utóbbi bizonyos fokig áldozat, ám semmiképpen sem „ártatlan” áldozat, ha egyáltalán az.

1. A „növekvő” fázis

A dráma szerkezetét tekintve alapvetően két fázis között tehetünk különbséget: beszélhetünk egy „növekvő” és egy „aláső” fázisról. Ezen belül a gonosz három „kiáradásáról” vagy ciklusáról: először Duncan, másodsor Banquo és végül Macduff családjának meggyilkolásáról fogunk szólni. Az első két ciklus a gonosz növekvő fázisába, a harmadik az aláső fázisába tartozik. A növekvő fázisban a levegő fokozatosan sűrűsödik, a sötétség egyre inkább növekszik. Az aláső fázisban fokozatosan tisztul a levegő, a sötétség egyre inkább csökken. A gonosz tragikus félkörívet befutó mozgása ezért hozható összefüggésbe a nap szoláris ciklusával. A tragédiákra jellemző „fordulópont” Banquo félsikerrel végződő meggyilkoltatásával, s fiának, Fleance-nek a megmenekülésével azonosítható: a dráma sötétségébe ekkor tör be a hajnali fény első halovány sugara.

Elemzésünkben a drámát hatalmas költői vízióként fogjuk fel, s ezért folyamatos, „szoros olvasása” során fejtjük ki mondanivalónkat.

Az első, mindössze tizenegy soros jelenetben mennydörgés és villámlás közepette megjelenik három boszorkány. Fontos látnunk, hogy a gonosz „már itt van”, objektíve, a főhős tudatától függetlenül létezik. A vérszbanyák megjelenése annak jelzése, hogy a romlás, a kavarodás, a köd, a homály veszi kezdetét. Az angol „hurlyburly” kifejezés (magyarban csak „tánc”) konfúziót, zavarodást, nyugtalanságot, felfordulást, zendülést, vihart jelent. A gonosz összezavarja a teremtés eredeti rendjét, a logikai, morális és esztétikai értékrendet: „Szép a rút és rút a szép” („Fair is foul and foul is fair”). A „diabolos” nemcsak vádolót, hanem

tulajdonképpen „szétszórót”, „zavarkeltőt” is jelent, olyasvalakit, aki a kozmosz rendjét ismét káosszá akarja alakítani.

A második szín a valódi világot, a skót csatateret jeleníti meg. Megtudjuk, hogy Skóciát kettős veszély fenyegeti: egyrészt belviszály, hiszen Macdonwald fellázadt Duncan király ellen, másrészt, mivel „dagadva szakad a rossz”, még a norvég király is Skóciára támadt. Ebben az áldatlan helyzetben Macbeth dicsőséges hadtettei szerzik vissza a becsületet a királynak és az országnak. A drámai szín azért fontos, mert megjeleníti nekünk, hogy milyen volt Macbeth a boszorkányokkal való találkozás előtt. Ő az ideális katona, a hű alattvaló, az igazi hős, aki a „szerencsével dacol”, „Diadal kiszemeltje”, „Bellona vőlegénye”. Távollétében méltán adományozza a király az árulóvá lett Cawdor címét ennek a mitikus hősnek.

A harmadik jelenet mintegy szintetizálja az előző kettőt, itt történik meg ugyanis a természetfeletti és a természeti világ találkozása. Ricoeurrel szólva úgy is mondhatjuk, itt történik meg a „fertőzés”, itt jön be a természetfeletti rossz az emberi világba. A boszorkák mágikus tánca – „Lánc, lánc, eszterlánc...” – teremti meg azt a mágikus erőteret, amely csapdába ejti majd a gyanútlanul arra érkező Macbethet és Banquót. „Kész a varázskör” halljuk a banyáktól. Az angol eredetiben: „The charm is wound up”, azaz „el van húzva” a varázs, s mindaz, ami ezek után következik, olyan, mint egy bűgőcsiga lepörgése. „Soha ilyen szép és rút napot!” – hangzik Macbeth első megnyilvánulása mintegy rájátszásként arra, amit a banyák az első jelenetben kórusban énekeltek. A boszorkányok először Macbethet köszöntik prófétikus jóslatokkal. Banquo, aki nem tudja, hogy „káprázattal”, vagy „agyrémmel” van-e dolguk, szinte mohó kíváncsisággal követeli: „Ha csakugyan beláttok az idő / Vetésébe, hogy mely mag nő, s melyik vész / Szóljatok hozzám is...” A válasz enigmatikus: a gonosz a rá jellemző módon az igazságelemeket keveri a valóság másik felének elhallgatásával, s ezzel eléri célját: felcsigázza a vágyat, a kíváncsiságot, csiklandozza az emberi fantáziát.

Amikor a boszorkányok eltűnnek, Banquo felkiált: „...valami bolond-gyökeret ettünk, / Amely rabul ejti az ésszt?” E mondatban a gonosz szimbolizmusáról hallott ricoeuri gondolatok két aspektusát is felfedezhetjük. Egyrészt a rossz kívülről jön, olyan dolog, mint a fertőzés, vagy az evés által történő mérgezés. Másrészt pedig „rabul ejti az ésszt” a gonosz hatása alá került ember elveszíti szabadságát, szolgálkarata ezentúl már csak a rossznak engedelmeskedik. Ekkor érkezik Ross és Angus a

váratlan hírrel, hogy Macbeth Cawdor thánja lett. „Mit? Az ördög igazat mond?” – kiált fel Banquo. Ettől a ponttól kezdve élesen elválík egymástól Banquo és Macbeth reakcióinak stílusa. Banquo mindvégig nyíltan, józanul töpreng, a maga módján racionálisan próbálja mérlegelni a látottak és hallottak furcsa egybeesését: „Furcsa dolog ez: / Romlásba vinni gyakran igazat / Mondanak az éjféli küldöttei / S csip-csup ügyekben lépre csalva végül / Szakadékot nyitnak alánk”. Macbeth ezzel szemben mostantól fogva feltűnő gyakorisággal csak magának („félre”) beszél, s belső monológjai bepillantást engednek a megkísértett ember tudatállapotába. Bármennyire is hihetetlen, de a hír hallatára („Cawdor thánja lettél”) Macbeth képzeletében máris megszületik a királygyilkosság gondolata. Önmaga ijed meg saját vágyától: „.... miért száll meg oly szörnyű sugallat, / Hogy iszonyodó hajam égnek áll” („why do I yield to that suggestion / Whose horrid image doth unfix my hair”). „Valóság sose / Ijeszt így, mint a képzelt borzadály: / Még csak kísért a gyilkosság, de már / Úgy rázza világomat, hogy erőmet / Elszívja a képzelet, s már csak az / Van, ami nincs.” („Present fears / Are less than horrible imaginings. / My thought, whose murther is yet is but fantastical, / Shakes my single state of man, / That function is smother'd in surmise, / And nothing is but what is not”)

Macbeth ezek után tehát két nyelven beszél: a külvilágnak szóló „normális” nyelven és az önmagával monologizáló vagy dialogizáló belső monológ nyelvén. Amikor a Macbethet „szívére plántáló” Duncan király ünnepélyesen örökösévé nevezi ki fiát, Malcolmot, Macbeth így szól magában: „Csillag, oltsd ki a tüzed, / Ne lásd sötét, sóvárgó szívemet, / Csukódj be, látás, hadd tegye kezem, / Amit, ha megvan, fél látni a szem.”

Macbeth lelkében tehát megfogant és dolgozik a királygyilkosság gondolata, egyedül azonban képtelen lenne véghezvinni azt. Partnerre, társra van szüksége, hogy felnőjön, megkeményedjen a feladathoz. Ez a partner, a társ: a hitvestárs, „dicsősége édes osztályosa” („dearest partner of greatness”) – Lady Macbeth. Házasságuk, szoros, szerves összetartozásuk jól példázza, hogy az ember csak párjában teljes: élni, halni, nyerni, veszni, megdicsőülni és elveszni a férfi és a nő csak együtt tud. „Minden nő Ádámban vétkezik és minden férfi Évában csábul el.”

Lady Macbeth a hatalom akarásának legnagyobb feminin figurája a világirodalomban. A nagyság iránti vágy, a hatalomakarás, a tudatosság oly erős benne, hogy azért önmagán is hajlandó erőszakot tenni. Tudatosan tudja, hogy az emberi természetet kell kiégetnie férjéből: „Csak a természetet aggaszt,

/ Túl sok benne a jóság teje”, de önmagából is: „Szelleme, ti gyilkos / Eszmék szítói, irtsátok ki bennem / A nőt s töltsetek csordultig ádáz / Kegyetlenséggel.” A gonosz szellemekhez való fohászkodás, a „sűrű éjszaka” megidézése végső soron démoni ima, az akarat maximális koncentrálása, mai pszichológiai kifejezéssel élve: önszugesztio vagy önhipnózis.

Minden házasság: szövetség. A keresztény házasság az Isten előtt kötött élet-szövetség. Macbeth és Lady Macbeth házassága is feltűnően intim, szoros kötelék, de annak összetartóereje a Sátán előtt kötött bünszövetség. A gonosz szellemekhez való fohászra, az önszugesztioóra Lady Macbethnek azért volt szüksége, mert a gyengébbik nemet, jelen esetben a férfit, neki tanítania, irányítania, és – szexuális gyengeségére, férfiatlanságára hivatkozva – zsarolnia kell. „Ezután ennyibe veszem szerelmedet is”. Macbeth érti a szexualitásra, a férfiasságra tett utalásokat. „Merek annyit, amennyit férfi merhet, / Aki többet mer, nem ember”; „Csak fiút szülj, / A te fékezhetetlen anyagod csak / Férfi teremthet!” A gyilkosság Macbeth képzetében úgy jelenik meg, mint valami szexuális aktus, megismerés az öszövetségi értelemben, s ezért nem véletlenül asszociálja Duncan meggyilkolását a Lucretiát megerőszakoló Tarquinius-szal. Duncan meggyilkolása – az első gyilkosság – olyan számára, mint a szüzesség elvesztése.

Az aktus, hosszas lelkizés és vonakodás után: megtörténik. Duncan, a felkent uralkodó, a rokon, a vendég, halott. A gyilkosság a képzelet műveként még egyszerre volt csábító és iszonyatos, ám miután ténylegesen megtörténik, a bűn azonnal megfogható, materiális, fizikai valósággá válik. Itt jelenik meg a drámában először a beszennyezettség, a folt, mint a bűn szimbóluma. „S mosd le kezdről e szennyes tanút.” – utasítja Lady Macbeth a férjét. Macbeth azonban tudja, hogy a bűn lemoshatatlan, sőt azt is, hogy vér csak további vért fog szülni: „Lemossa-e Neptunus óceánja / Ezt a vért, Nem, nem, előbb festi át / Kezem a roppant vizeket, hogy a / Zöld mind piros legyen!” Macbeth sok mindent tud a bűn lényegéről, azt helyesen látja, hogy az óceán vize sem mossa le a bűnt, azt azonban csak a keresztény hagyomány tudja, hogy a bűnt egyedül a Bárány vére mossa le, az emberi bűnös ruhát csak a Bárány vére fehéríti meg (vö. Jer 7,14).

Mindez már akkor hangzik el, amikor a kapun egyre erősebben kezdenek kopogtatni. E jelenet dramaturgiai komponáltsága ugyanolyan zseniális, mint a Lear királyban a „vihár-jelenet”. A kapun történő egyre erősebben hangzó,

Fabiny Tibor

felgyorsuló kopogtatás teljes összhangban van Macbeth és Lady Macbeth egyre izgatottabban zakatoló, felgyorsuló szívdobogásával. A Lear király „vihár-jelenetében” ugyanilyen tökéletes a megfelelés a természetben és a Lear fejében lezajló vihar között.

A gyilkosság felfedezésekor Macduff mondja ki értelmezésünk szempontjából a kulcsmondatot: „Megalkotta remekművét a rontás” („Confusion hath made his masterpiece”, II. 3). Az igazi főhős, mint mondtuk, maga a gonosz, a mindig aktív diabolos, a remekművet alkotó rontás. A szentségtörő gyilkosság az apokalipszist idézi: „Itt az utolsó / ítélet képe!” Ez volt tehát a gonosz első ciklusa, kiáradása vagy kilövellése.

A másik két ciklusról már rövidebben szólunk. Macbeth elnyeri a királyi trónt, de lelke nem lel nyugtot s örömet vágyálma megvalósulásában. Úgy érzi, hogy meddő korona került a fejére, a boszorkáknak igazuk lesz, és Banquo leszármazottai öröklik a trónt. Ha így van, akkor értelmetlen célért adta fel lekiismeretének nyugalmát, s „örök ékszerét” értelmetlenül „lőkte oda az ős gonosznak” („mine eternal jewel / Given to the common Enemy of man”). Macbeth itt beismeri, hogy „örök ékszerét”, vagyis lelkét átadta az ember ellenségének, vagyis a Sátánnak. Ostobaságot követett el, töpreng racionálisan, ha más utódai öröklik majd a trónt. Ezért – s ennyiben tragikus hős – kihívja maga ellen a fátumot, a sorsot: „...sors... / Vívjunk életre-halálra” („Come, fate, into the list, / And champion me to th’ utterance!”). Banquo meggyilkoltatásában már egyedül és profi módon cselekszik. Lady Macbethet nem avatja be nyíltan és egyértelműen az újabb gyilkosság részleteibe, az egykori passzív és hezitáló partner felnőtt a szerepéhez: „Kis cicám, légy ártatlan a tudásban” („Be innocent of the knowledge, dearest chuck.”). Ahogy az első ciklusnál Lady Macbeth, most már maga Macbeth fohászkodik a sötétség erőihez, hogy semmisítsék meg azt az erkölcsi törvényt, ami lelkiismeretét korlátozná Banquo meggyilkoltatásában. Macbeth ismeri a bűn logikáját és törvényét: „Bűn erősíti a bűn műveit.” A gonosz újabb kiáradása a legtömörebb poézisbe koncentrálódik: „A fény tompul, a varjú / Visszaszáll ködös erdejébe: / A nap jó népe álomba merül / S az éj sötét hada prédára gyűl.” („Light thickens; and the crow / Makes wing th’ rooky wood; / Good things of Day begin to broop and drowse”, III. 2).

2. Az „aláső” fázis

A tragédia piramis alakú szerkezetében akkor beszélhetünk drámai tetőpontról, amikor a negatív hős fokozatos növekedésében eléri azt a pontot, ahonnan karrierje tovább már nem emelkedhet, további pályája ezért szükségszerűen egy aláső mozgást követ. Ez tehát a drámai fordulópont, amit mi Fleance elmenekülésében ragadunk meg. Ezután következik a bankett, ami dramaturgiailag szintén középpontnak, nyugvópontnak, a drámai egyensúly rövid és átmeneti megvalósulásaként értelmezhetünk. Az egyensúly kapcsán most Macbeth és Lady Macbeth kapcsolatára gondolunk. Amíg a dráma elején Lady Macbeth volt az erőteljes, aktív figura, a dráma végére ez az erő teljes mértékben átszáll Macbethre. Amíg a dráma végére a Lady kiég, megőrül és meghal, addig a bankett-jelenetben még tökéletes egyensúlyban vannak. Már csak Macbeth cselekedett, de látomásainak önlejárásától (hiszen a meggyilkolt Banquo szellemét rajta kívül senki sem látja) csak Lady Macbeth mesteri rögtönzése menti meg. Csodálatos asszony ez! – mondanánk, ha nem ismernénk kötelékük jellegét.

A nagy feszültség utáni bizalmas (egyben utolsó) házastársi-partneri beszélgetésben Macbeth bevallja asszonyának a már csak a bűn lehúzó erejének és törvényének engedelmességet, megkeményedett szolgálókat: „úgy benne vagyok a vérben, / Olyan messze, hogy átgázolni és / Visszafordulni egyformán nehéz.” („I am in blood / Stepp'd in so far, that, should I wait no more, / Returning were as tedious as go o'er.”; III. 4.) A bűn törvényének a szolgálókat klasszikus Shakespeare-i képével már a *III. Richárd*-ban is találkoztunk: „I am in / So far in blood that sin will pluck on sin”; IV. 2.).

Most tehát már a tragédia aláső fázisában vagyunk. Amikor ugyanis a sötétség ügynökei kitombolták magukat, alászállnak, s fokozatosan kezdenek érvényre jutni a világosság, a megváltás erői. A harmadik felvonás végén Lennoxé az első hang, amely az egyelőre még távoli, de a jelenvaló gonosz világgal teljesen ellenkező, tiszta világról tudósít. Tőle tudjuk meg, hogy Malcolm, majd őt követve Macduff is a totalitarianizmus elől a szabad világba emigrált: az angol udvarba, Hitvalló Edward közelébe menekült. Új hang, új regiszter szólal meg. Lennox ajkáról, a drámában először, a démoni fohász helyett Istenhez szóló ima, átok helyett áldás hangzik el. Ez az első jele, reménysugara annak, hogy egyszer talán Skócia fölül is elvonulnak a sötét felhők. Ám egyelőre még nincs közel a virradat.

A negyedik felvonás elején Macbeth, a bűn rabja, a megkötözött, immáron egyedül, a vészbanyákhoz siet bizonyosságot szerezni. És ez már egyértelműen a gyengeség jele. A boszorkáknak nincs nehéz dolguk: Macbethet már könnyű manipulálni, hiszen éppen azért megy, hogy manipulálják. Látványos és színpadi effektusokban gazdag pokoljárás ez, ereje azonban távolról sem akkora, mint az első találkozása. Az enigmatikus próféciákat Macbeth úgy „olvassa”, úgy „hallja”, ahogyan hallani akarja. Nem az igazságot akarja, hanem önmaga megerősítését. Meg is kapja. Boldogan, de – és ezt csak mi tudjuk – balgán távozik a színről.

Ezután következik a gonosz harmadik kilövellése. Nevezhetjük akár a gonosz orgiájának is. A vészbanyák egyik próféciája így hangzott: „Óvakodj Macdufftól!” S Macbeth válasza: Macduff családjának meggyilkoltatása. Nagyszerűen kidolgozott drámai jelenet ez. Van benne drámai irónia, szellemesség, ártatlan gyermeki értelem, katarzis, angyali tisztaság és démoni indulat. A távollevő Macduff otthonára törő mészárlást megelőzi Ross és Lady Macduff párbeszéde. Ross-szal együtt mi is úgy látjuk: „Gonosz kor ez... / Ami ily mélyre süllyedt, elmerül, / Vagy visszalendül, föl, oda, ahol volt.” A *Lear király*ban a „vihar-jelenet” után Edgar medítál arról, hogy ő a legrosszabbat már megtapasztalta, s csak jobb jöhet. És ekkor pillantja meg megvakított apját, megtanulja hát, hogy még a legrosszabbnál is van rosszabb. Ross is a legrosszabb elmúlásáról, az inga szükségszerű felfele lendüléséről elmélkedik. S percekben belül tombol az ártatlan, intelligens gyermeket mészárló örület. Ez a gonosz abszurditása.

Újabb, most már hosszabb jelenet következik a másik táborból. Erősödnek és szövetkeznek a megváltást hozó erők. Sok kritikus kifogásolja a jelenet műviségét, erőtlenségét. Mondván, sápadt papírfigurának tűnik Malcolm és Macduff Macbeth vagy a banyák izgalmas drámai karaktere mellett. Ne feledjük persze, hogy a jóság sohasem annyira vonzó, csábító és izgalmas, mint a gonoszság. Egyesek még azt is hozzátézik, hogy a jóság eleve unalmas. Miért szentel akkor Shakespeare mégis oly nagy teret a Malcolm–Macduff párbeszédnek? Pár évtizeddel ezelőtt L. C. Knights mutatott rá arra, hogy e jelenet minden kritika ellenére kulcsfontosságú a drámában. Arról van szó ugyanis, hogy a vészbanyák által teremtet mágikus, démoni erőteret csak egy *szakrális erőter* semlegesítheti. A szent király, a kézrátétellel gyógyító Hitvalló Edward udvarában vagyunk, ahol gyilkolás helyett gyógyítás, démonidézés helyett imádkozás,

enigmatikus orákulumok helyett szent prófétálás, átok helyett áldás tapasztalható. Ebből is láthatjuk, hogy a gonosz, az ellenség utánózni próbálja, de valójában csak parodizálni tudja a szentet. René Girard szerint a Sátán lényege: imitáció, illetve mimézis. Tehát a Sátán nem valódi, eredeti figura. Mindez persze nem jelenti azt, hogy pusztítása ne lenne valódi vagy tényleges.

Az ötödik felvonás első jelenete – Lady Macbeth megőrülése – dramaturgiai csúcsteljesítmény és értelemezésünk szempontjából is döntő fontosságú kulcsjelenet. A gyertyát hozó és alvajáró Lady Macbeth a kezét dörzsöli, mondván „még mindig itt egy folt.”, „El, átkozott folt! mondom, tűnj el!” („Out, damned spot! out, I say!”), „Hát ez a kéz már nem tisztul meg soha többé?” A bűn, a rajtunk lévő szennyfolt lemosása emberi erővel nem lehetséges. Ha nem tudunk megnyílni, bűnünket beismerve és megvallva terhünket nem tudjuk a helyettes áldozatra helyezni, akkor csak egy út marad: a megkeményedés, a kétségbeesés, az örület, vagy az öngyilkosság.

Amikor Macbeth értesül feleségének, egykoron „dicsősége osztályosának” haláláról, már maga is a végső megkeményedés, az érzésnélküliség, a lélekvesztés állapotában van. Lelkének, lelkiismeretének haláláról tanúskodik, amikor ezt mondja: „A félelem ízét már alig érzem” és elszavalja a hit- és lélekvesztett ember legcsodálatosabb és legcinikusabb hitvallását: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs... egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi / Értelme nincs.”

„To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.” (V. 5. 5.)

A gonosz pusztító ráksejtjei következtében kiüresedett, érzéseit, lelkét, emberségét elvesztő Macbeth azonban élete utolsó percéig megmarad „Bellona vőlegényének”, kiváló katonának, azaz: hősnek. Tragédiája faustusi tragédia, „örök ékszerét” átadta az „ös-gonosznak” odaadta lelkét a Sátánnak, s ezért sorsa a végső elveszés, a kárhozat. Szánalmat érzünk iránta, mert elképzeljük, hogy másképpen is lehetett (vagy tehetett)

volna. Ugyanakkor megnyugszunk, hiszen Skócia ege kitisztult, s „az idő szabad”.

Ha ez a tanulmány angol nyelven született volna, ezt a címet kellett volna adnunk: „Eternal Jewel and the Common Enemy of Man”. Szabó Lőrinc fordítása a költői dráma e kulcsfontosságú képét nem egészen adja vissza : „örök ékszer” és „ős-gonosz”. Ez a dráma az emberről, Ádámról szól, és ezért a ricoeuri értelemben vett Ádám-mítosz talán legnagyszerűbb drámai megjelenítése, hiszen az ember „örök ékszerét”, azaz lelkét önkéntesen átadta a kísértőnek, az ember ellenségének. A „Sátán” héber szó, ami magyarul „ellenség”-et jelent. Jánosy István Milton-fordításában csak az „Ellen”-nek hívja. Az evangéliumban Jézus azt mondja róla: „az ember-ölő volt, kezdettől fogva” (Ján 8, 44).

Ez tehát a *Macbeth* témája: amit a teológiában bűnbeesésnek hívnak, az irodalomban az Ember Tragédiája.

William Shakespeare: Athéni Timon

Athéni Timon monológjának elemzése

SZILÁGYI N. ZSUZSA

Ez a dolgozat arra a hálátlan feladatra vállalkozik, hogy irodalmi elemzését nyújtsa egy teljes egészéből kiragadott szövegrésznek. Némiképpen megkönnyíti ezt az, hogy a szóban forgó szövegrész egy monológ (mely „műfajjal” önálló szöveggént is találkozunk). A „kiragadottság” következményeképpen háttérbe szorulhat elsősorban a drámai hős érzelmi motiváltsága, nem kerülnek helyükre a cselekménynek bizonyos mozzanatai – és ehhez hasonló károsulások érhetik az elemzést.

Ami a kiválasztott szövegrész terjedelmét illeti, szükségesnek tűnt a kijelölt felvonásban megjelenő *mindkét* monológ elemzése, mert a második mintegy folytatása az elsőnek.

Az ismertebb műelemző módszerek közül a modern hermeneutika által kidolgozott tűnt itt a legmegfelelőbbnek. Ez az eljárás mód úgy lép túl a strukturalista elemzésen, hogy részének tekinti azt; a jelen monológ esetében pedig elengedhetetlen a strukturalizmus módszere, a szöveg lineáris, asszociatív struktúrákat feltáró mozzanata. Ugyanakkor viszont figyelembe veszi az alkotó személyét, a szövegnek más szövegekkel való összefüggését (intertextualitását), valamint a befogadás történetiségét. Ez utóbbi különösen fontos, tekintettel arra, hogy egy 387 éves műről van szó.

Szükséges kitekintésként el kell mondani, hogy az Athéni Timon szövege az 1623-as fölióból ismeretes, szerzőségét a múlt században még vitatták, ma már nem vonják kétségbe.

A monológ kontextusára nézve annyi fontos, hogy Timon, aki valamikor gazdag volt, rájön, hogy mindenki csak a pénzéért szerette, és hogy ez az egyetlen, amit az emberek igazán becsülnek. Ennek az érzésnek lírai megformálása ez a monológ.

A dráma nem tartozik Shakespeare igazán nagy művei közé, lényegében csak ezt az egy, kissé valóban közhelyszerű gondolatot veti fel. Timon alakja sokak szerint nincs kellőképpen kimunkálva, mentségére legyen mondva a szerzőnek, a darabban magának Timonnak is a szemére vetik, hogy csak végletekben tud gondolkozni.

A végletesség említésével elértünk a monológig, a szövegrész szervező elve ugyanis éppen ez, egy egyetemes „értékvesztést” idéző *ellentétsorozat*. Ezek az ellentétek érdekesen szövődnek egymással, azért is, mert legalább *négy* csoportba sorolhatók.

Ha elfogadjuk azt, hogy a monológ teljes szövegét az a két rész képezi, melyet Alcibiades, Phrynia és Timandra megjelenése szakít meg, többé-kevésbé szimmetrikus szerkesztésmódot találunk. A monológ *három* részre tagolódik, *ezeket* talán a legjellemzőbben lehetne megnevezni: *átok* (I) – *indoklás* (II) – *átok* (III).

[Tekintve az elemzendő szöveg sajátosságait, a leghelyesebb eltekinteni a verselemzések kötelező lépésétől, a *vershelyzet* és a *költői magatartás* megjelölésétől – kissé komikusan hatna így kezdeni: „a lírai Én gyökeret ás egy barlang előtt”...]

I. Az első részre, melyet az első kilenc sor alkot, az „átok” megnevezés talán nem a legmegfelelőbb, mert az égi hatalomhoz intézett fohász itt még vegyes értéktartalmú: „Áldáskeltő Nap! szívöd lápok dohát és / Fertőzd meg húgod csillaga alatt / A levegőt! – Érje különböző sors / Egy méh ikreit, kiket születés / És otthon eggyé nevelt: a nagyobb / Megveti a kisebbet: a természet / (Száz baj ostroma alatt) nagy sikert csak / Úgy bír el, ha pusztítja is magát. / Emeld e koldust s mellőzd az urat...”. Ennek a résznek a megértéséhez van leginkább szükség bizonyos kultúrtörténeti tények ismeretére. Megnehezíti az értelmezést az, hogy Shakespeare korát szinte csak címszavakban ismerjük, melyek írott forrásokból származnak, következésképpen adataink leginkább csak írástudókra vonatkoznak. Ezért kockázatos olyan kijelentéseket tenni, melyek az egyes eszmék széleskörű elterjedését feltételezik. Mégis, néhány általánosabb korabeli felfogás idekíváncozik. A fordító, Szabó Lőrinc jegyzeteiben olvashatjuk, hogy a Nap és húgának, a Holdnak említése a *ptolemaioszi* filozófiát idézi, mely világkép szerint „csak a hold alatti rész változott, a fölötté levőkön nem fogott a romlás. Timon a Napot (mely a születéssel, a szaporodással, a teremtéssel volt egyértelmű) buzdítja: változtassa meg természetét, és fertőzéssel pusztítsa el a hold alatti szférát”. Ptolemaiosz tanait 1535 és

1610 között, a csillagászat virágkorában többször kiadták, tehát valóban szélesebb elterjedtségnek örvendhettek. Itt kell megemlítenünk *Kepler* nevét is, aki az *asztrológia* és *asztronómia* különválása előtti korszak utolsó nagy képviselője és Shakespeare kortársa. Az ő tanait értelmezve írja O. J. Bryk 1918-ban: „a hangsúly [...] az összhangban lévő sokhangzás megragadásán van. [...] Az ember – a ‘holdalatti világ’ ura – lelkére elkülönült hatásaikkal befolyást gyakorolnak a csillagok.” Ez megerősít abban, hogy a korabeli világfelfogásban általános lehetett a „hold alatti világ” elmélete. Ez a kor a világot még egységben látja, amelyben a „sokhangzás” csak a világbéli rend bizonyítéka, a jónak természetes párja a rossz, és így tovább.

Visszatérve a *Nap* és a *Hold* motívumaira, ezek is ellentétpárt alkotnak tehát, az *állandó* és a *változó* ellentétét. (Mai olvasó számára ez inkább a *nappal* « *éjszaka* kontrasztja, és a hozzájuk kapcsolódó, a nyelvi világmodell szolgáltatta struktúráké, vizuálisan pedig leginkább a világfa-ábrázolásokat juttatja eszünkbe, melyek egyik oldalán a Nap szokott állni, a másikon pedig a Hold.) Ezekhez is kapcsolódhat a következő sorokban megjelenő *nagyobb* « *kisebb* szembenállás (lásd a *testvér*, *anyaméh*, *iker* szemantikailag egymáshoz tartozó szavak alapján), annál is inkább, hogy nehéz megfejtetni, hogy kire/mire is vonatkozik valójában, mivel még nem tartalmaz pozitív « negatív szembenállást. Ha kataforikusnak tekintjük, akkor a következő, *koldus* « *úr* ellentétpárhoz tartozik. Ez ismét kétféleképpen értelmezhető: Timon vagy konkrétan, koldussá lett önmagára utal (ami a valószínűtlenebb – önfelszámoló hangulatát, dühét tekintve), vagy ez már a következő egységben megjelenített általánosabb valóság része, tekintettel arra, hogy a *koldus* « *úr* oppozíció ott ismét előfordul. Ez tehát az első összeszövődése a felvonultatott ellentétpároknak, s ez nehezíti a fent említett – gondolati tartalmak alapján alátámasztottan meglévő – három egység pontos elválasztását.

II. A második, legterjedelmesebb rész felsorolja mindazon okokat, amelyek miatt a megnyilatkozó kéri a világ elpusztítását. Ez az ok egy egyetemes *értékvesztés*, melynek egyedüli oka a vagyon, a „rőt lángú” pénz. Ezt az általános értéktelenedést jelzi az az *ellentétsorozat*, mely azt bizonyítja, hogy minden, ami addig a JÓ, illetve ROSSZ szférájába tartozott – vagy normálisan tartoznia kellene –, most helyet változtatott. Szándékos volt a „helyet cserélt” kifejezés elkerülése, mert ez nem minden esetben igaz. A világ rendjében elfoglalt hely tekintetében történt

változások alapján ezeket az ellentéteket négy csoportba sorolhatjuk (az elnevezések rögtönzöttek, ezért nem túl pontosak):

- statikus, változást nem implikáló ellentétek (jelük: $\rightarrow\leftarrow$)
- függőleges elmozdulást sugalló, hierarchikus ellentétek (jelük: $\uparrow\downarrow$)
- vízszintes, $+$ $\rightarrow$ $-$ irányú változást/azonosítást tartalmazó ellentétek (jelük: $=$)
- szintén vízszintes, de $-$ $\rightarrow$ $+$ irányú változást vagy azonosítást tartalmazó ellentétek (jelük: $=\leftarrow$), ezeket általában a $+/-$ sorrendjének felcserélése hozza létre, azért szükséges mégis elkülöníteni a (c)-től, mert hatásában egészen más, gyakran súlyosabb, s ezáltal megbontja a felsorolás „pattogó” ritmusát.

A második rész ellentétei, előfordulásuk sorrendjében:

$+\leftrightarrow-$

Az ellentét fajtája

koldus $\leftrightarrow$ szenátor
tisztelet $\leftrightarrow$ szégyen

$\rightarrow\leftarrow$
 $\rightarrow\leftarrow$

sorvad $\leftrightarrow$ hízik
sovány $\leftrightarrow$ kövér
tanult fej hódol $\leftrightarrow$ aranyos bolondnak
egyenes út $\leftrightarrow$ gázság
hó $\leftrightarrow$ szén
szép $\leftrightarrow$ rút
jog $\leftrightarrow$ bűn
jó $\leftrightarrow$ rossz
ifjú $\leftrightarrow$ vén
hős $\leftrightarrow$ gyáva
pap, hívő $\leftrightarrow$ (hitetlen)

$\rightarrow\leftarrow$
 $\rightarrow\leftarrow$
 $\uparrow\downarrow$
 $=$
 $=$
 $=$
 $=\leftarrow$
 $=$
 $=\leftarrow$
 $=\leftarrow$
 $=$

hitet köt $\leftrightarrow$ hitet old
megáldja $\leftrightarrow$ az átkost
imádtat $\leftrightarrow$ leprást
állást, rangot $\leftrightarrow$ tolvajoknak
április hajnalát $\leftrightarrow$ nyűtt özvegyből

$\rightarrow\leftarrow$
 $\uparrow\downarrow$
 $\uparrow\downarrow$
 $\uparrow\downarrow$
 $=\leftarrow$

A felsorolásból az is kitetszik, hogy egyes fogalmak asszociatív viszonyban is állnak egymással, azaz egy-egy közülük előrevetíti az utána következőt (pl. hó, szén; szép, rút), s e jelentésbeli ismétlődés ritmikussá és szenvedélyesebbé, hitelesebbé teszi a monológot.

Van ebben a szövegrészben egy olyan ellentét is, mely nem hordoz negatív vagy pozitív jelentést: „Adj gyökeret, *föld!*” – „Gyökeret, tiszta *ég!*” (föld – ég). *Gyökeret* keres tehát, ehelyett

azonban Timon – a sors iróniája – *aranyat* talál, „rőtlángú kincset”. A kincs fölött égő láng gyakori motívum, ha népmesékre, festményekre stb. gondolunk. Bizonyára kapcsolatban van az alvilág tüzevel – ehhez a képhez társul a kincset őrző kígyó is.

III. A harmadik rész – bár lényegesen általánosabb – sok olyan elemet tartalmaz, amely visszautal az előző kettőre. Ugyanakkor Shakespeare-re is ez a jellemzőbb. Ebből a részből derül ki, hogy Timon mi célból keresi a gyökeret: csak meg akarja enni. Ez idézi fel az életet és táplálékot adó (ős)anya (l. *méh, kebel*), a *föld* képzetét – ismét egy őselem, melyet a legtöbb kultúrában a születéssel, teremtéssel kapcsolnak össze, és istennőként tisztelnek.

„Közös anyánk / Kinek roppant méhe és keble szül és / Táplál, ki ugyanabból az anyagból, / Amely fiadat, a szemtelen embert / Felfújta, kék siklót s fekete békát, / Arany gyíkot és mérges, vak kígyót s hány / Szörnyet szülsz még a bodros ég alatt, / ahol a Nap éltető tüze lángol: / Annak, ki ember fiad mind utálja, / Adj dús öledből egy rossz gyökeret!” – így szól ennek az egységnek az első része, és óhatatlanul felidézi a *Romeo és Júlia* talán legszebb monológját, a Lőrincét. Az mintha világosabban megfogalmazná az itt csak sejtetett gondolatokat, ezért néhány mondata idekíváncozik: „A föld: az anyától – s a kriptá mélye; / Folyvást temet – és folyvást szül a méhe. / És bármit szül is, édesgyermek: / Egyként táplálja éltető teje. /... / Ó, nincs a földön oly silány anyag, / mely így vagy úgy ne szolgálná javad; / de nincsen oly jó, melyben ne volna vész, / Ha balga módra vele visszaélsz! / ... / Két ellentétes király táboroz / Emberben, fűben: a Jó és a Rossz.” A világot alkotó, annak alapjaiban húzódó *bináris oppozíciók* filozófiáját szebben talán nem is lehetne már megfogalmazni. Tudományosan ez így hangzik: „A mitopoétikus tudat a mélyben kimunkálja a bináris megkülönböztető jegyek rendszerét, ezeknek összessége adja a leguniverzálisabb eszközt a világmodell szemantikájának leírására, s rendszerint tíz-húsz pár egymással ellentétes ismérvet tartalmaz, páronként pozitív és negatív jelentéssel” (Mitológiai enciklopédia 1/273).

Az *Athéni Timon* imént idézett részében is nagyon sok az archetípus: a már tárgyalt *föld* mellett (felett) ott van ellentéte, az *ég* is, valamint a *Nap*, a termékenység másik jelképe és ennek *tüze*. És ugyanakkor ott a másik nagy szakirodalmi szimbólum, mely szinte valamennyi mitológiában megtalálható, a nem

mindenütt negatív kígyó, mely itt – a keresztény szimbólumrendszerhez szokott ember számára – a gonosz megtestesítője. A „mérges, vak kígyó” az „arany gyík” ártalmatlanságának ellentéte, egy kategórián (hüllők) belüli párja, akárcsak a „kék siklónak” a „fekete béka”. E bekezdés jelképeinek nagy része a *termékenység*gel hozható összefüggésbe, melyet szinte végtelenre tágítanak. Ezáltal növelik az ezután következő ellentétes tartalom súlyát, az átok drámaiságát: „Szárítsd ki örök-termékeny erőd, / Hogy ne teremjen több hálátlan embert! / Sárkányt, tigrist, farkast, medvét foganj csak, / Új szörnyek népét, amelyet a fenti / Márvány ívboltnak arcod soha még / Nem mutatott! – Gyökér! Ó, hála érte! / Szikkaszd ki a szőlők s az ekejárt föld / Zsírját:”. Látható, a termékenység felidézése folytatódik mind explicit módon („örök-termékeny erőd”), mind burkoltabban, jelképek formájában: szőlő, *ekejárt föld* (egyes földművelő népeknél ez utóbbi a megtermékenyített föld).

Érdekes, hogy a monológ nem áll meg itt, a feszültség magaslatán, hanem még három olyan sor követi, mely inkább a második részhez illett volna, itt tartalmilag kissé redundáns: „a sok jó korty és bő falat / Úgy csömöríti a hálátlan ember / Tiszta lelkét, hogy rámegy az esze.”

Égésében véve ez a monológ – különösen a belőle kibontakozó világkép ismeretében – furcsa fényt vet Timon alakjára. Mert adva van egy dialektikus ellentétekre épülő, bölcs természet, egy teljes világ, melyben mindennek, az embernek is, megvan a maga helye, s ezzel szegül szembe egy egzaltált, enyhén hisztérikus hős, akinek a maga módján igaza van, csakhogy igazával nem nagyon tud mit kezdeni. Megadatott neki, hogy úr is lehessen, majd koldus is, hogy két egymással teljesen ellentétes világot megismerhessen, s itt áll, immár a keservesen megszerzett tudás birtokában, de mert képtelen a saját személyén túllépni és megbocsájtani (mint pl. Prospero), magával viszi azt (a szó szoros értelmében) saját kezűleg megásott sírjába. Timon tehát valamelyest megfelel a tragikus hős követelményeinek: felismerhet valamit, de nem cselekedhet, nincs eszköze hozzá.

Ha csak a *képek szintjén* gondolkodunk is, érezhetővé válik a Timon személyén túlmutató, felsőbb szintű *rend* ereje. Mert van egy ellentmondás a monológ mélyén, ezt úgy lehetne érzékeltetni, hogy kiemeljük a legfontosabb állításait és tényeit: 1. a nagy értékvesztésnek, fordítottságnak a pénz az oka; 2. a föld egyaránt „megtermi” a rosszat és a jót, s ez potenciálisan

mindenütt jelen van; 3. ugyanez a föld adta az aranyakat a Timon által keresett gyökér helyett és ezáltal ezeket egy szintre helyezi, összemossa... Mindez persze a monológ javára is írható: nyitottsága kérdéseket támaszt, elgondolkodtat...

KÖNYVÉSZET:

W. Shakespeare: Összes drámái III., Bp. 1988.

Mitológiai enciklopédia I., Bp. 1988.

Hans Biedermann: A mágikus művészetek zseblexikona, Bp. 1989.

Jan Kott: Kortársunk Shakespeare, Bp. 1970.

What win if I gain the thing I seek?

AMBRUS TIBOR

What win if I gain the thing I seek?
A dream, a breath, a truth of fleeting joy.
Who buys a minute's mirth, to wail a week?
Or sells eternity to get a toy?
For one sweet grape, who will the wine destroy?
Or what fond beggar, but to touch the crown
Would with the sceptre strait he struck down?
Hamlet, hatalmas börszivarral a kezében, felteszi a kétmillió
dolláros kérdést, hogy lenni vagy nem lenni.
Hát kérem szépen, miféle kérdés ez?
Ambassador of Death – ezt nem kellett volna.
Ej-haj, kisöreg, eső után köpönyeg.
Nem lenni – ez itt a csábító válasz.
Hiába bámulod a naptárt, ha velem beszélsz;
Engem az örökkévalóság igazol.
Füstfelhő, szellemjárás, csúcstechnológia, optikai varázslat.
Abrakadabrizmus, szemfényvesztés, rózsaszín máglya.
Fáradt kolosszusok.
Reneszánsz.
Who's there?
Nay, answer me. Stand and unfold yourself!
Ezek az emberek bizalmatlanok; darabokra tépett
biztonságérzettel őrzik egymás hitetlenségét.
Ezek az emberek túl nyugtalanok.
Otthonuk az éjfél.
Ezek az emberek gyanúsak.
Miért nem ismerik fel egymást? Önazonosságuk kérdéses:

What, is Horatio there?
A piece of him.
Ó, és én azt hittem, hogy egészséges vagyok!
Stay, illusion.
És kiderült, hogy a hitnek ára is van: az öntudat.
Az öntudat pedig istentelenül hasadt öntudat.
Nietzsche nevet adott a betegségnek, és a beteg meghalt.
Azóta is a középkort temetik; mi más volna a nyelvfilozófia?
Heidegger megtalálta az ő kis tisztását, újabb skizoid végzet
teljesült be; renaissance – suicid hajlam:
többet nem beszélek magammal.
Speak to me.
Éjfekete szalagok az öreg király fején: Lear őrvong a sötétben.
Speak to me.
Pedig Lear nem örült: minden szava halálos seb.
O, speak!
Világos válasz, kakasszó: a fény hangosan erőszakoskodik ezeken
a megtört, sötét arcú embereken, akik lándzsát törnek az igazság
nevében. Emelt tér a kastély előtt: lélektörő mélységekért folyik a
béke.
Pogány keresztelő; a szűz vízbe „fulladt”.
Haldokló lélekbúvárok, tudatfulladás – szakadj rám, ég!
Hasadj szét, tudat!
Bosszulj meg, hit: reneszánsz.
És az ég nem akar megszakadni, nem, az ég köszöni szépen, jól
van. A tekintet elönti a teret, és a tér, ez a szemét, végtelennek
bizonyul.
Általános támadás az igazság ellen.
Farkasszemét nézek önmagammal:
Whosoever is delighted in solitude, is either a wild beast or a god.
Lord Bacon elemében van és jubilál: ő csak a barátságról akart
beszélni, és íme, szavaival még istent is a vadállatok közé zavarta.
Delighted with solitude! Kinek van ekkora ereje?
Egyre többet hallatják a szót: szokás.
Elég furcsa szokás újjászületni.
Ezek az emberek gyanúsak, fölöttébb gyanúsak:
– még a nevüket is eldobják egy morzsányi hitért.
Never Hamlet!
This is not Lear!
És az utolsó, kétségbeesett gesztus:
I AM NOT WHAT I AM.
Mindezek után, mi jöhetne még?

Semmibevenni a filozófiát, ez az igazi filozófia – de Pascal gazember volt, akinek saját pofátlanságát kellett semmibe vennie ahhoz, hogy „igazi” szerénységre tegyen szert. Persze, mindezt „nem kell komolyan venni”.

Könyörtelen buldózer a szabadság: inkább még egy pestisjárvány, mint egy újabb reneszánsz. Az öreg tenger legyőzte a kis halászt, igenis, az embert le lehet győzni: a kicsi szép, de a nagy erős. (Mindezek után már csak olyan első osztályú hazudozók segíthettek, mint Hegel és Kant, a nagyágyúk, a nehézbombázók. – what a piece of work is a man! – és fellélegzett a szellem, megtisztult az ész.)

Michelangelo is hőembereken kezdte.

De ezeket az embereket nem lehet becsapni:

– számon kérni a lélektől azt, hogy semmiben sem hisz?

A dream itself is but a shadow.

Ezek a megátalkodott racionalisták túl sokat beszélnek az álmokról. Ésszerűségük a legnagyobb delírium, gondolkodásuk földhözragadt történelmi következmény. A mi történelmünk pedig túlságosan is az ő gondolkodásukra épül, és roskadozik: a jelen is van olyan szörnyű, mint a múlt nyomorult. Tudni kell elcsüggedni az ő hitetlenségük nélkül is: ez a kor a saját történelmén fog elbukni, annyira eredeti.

Az áldozat felordít, a gyilkos csendben temetkezik.

My words fly up, my thoughts remain below.

A mennyet ország rangjára emelték, a pokol pedig csak „egy hely”. Fel és le – a nyomorékok és a felfedezők gyűlölik ezeket a szavakat, mert csalódtak bennük. Más meg ki használná őket?

Words, words, words.

A „gondolkodók” szavak által azok: szegények képtelenek csalódni a szavakban. A beszédhalál ritka jelenség, ami nem repül. És kevésbé látványos.

Miféle halott az, akinek még utolsó szava sincs?

Legalább annyi.

Words, words, words.

A fő dolog, hogy elszántak legyünk.

– a peal of ordnance is shot off –

Exit William Shakespeare

Enter Ambrus Tibi

Dosztojevszkij filozófiája

BARTHA ÁGNES

Sesztov Dosztojevszkij filozófiáját a tragédia filozófiájának nevezte, a reménytelenség, az örület, a halál filozófiájának. Az emberi természetet nem a mindennapokban, az egzisztencia normális formáiban vizsgálja, hanem a tudatalattiban; azt kutatja, ami rejtőzködik. Az extázisban levő emberi természet érdekli, az örület, a betegség, a halál előtti állapot. „Az emberi arc – írja A kamaszban – csupán ritka pillanatokban fejezi ki a legfőbb vonásokat, a legjellemzőbb gondolatokat”. Dosztojevszkij hőseinek különlegessége, betegessége, hisztérikussága és egyúttal mély igazsága abból fakad, hogy az író mindig ezeket a „ritka pillanatok” keresi, amikor a személyiség végképp feltárja önmaga lényegét. Nem az empirikus valóság, nem a külső egzisztencia reális Dosztojevszkijnél, hanem a lelki mélység. A tények pusztá leírása nem tárhatja fel a valóság igazabb, mélyebb tartalmát. „Teljes realizmus mellett megtalálni az emberben az embert ... Pszichológusnak neveznek; nem igaz, én csupán realista vagyok a szó magasabb értelmében, azaz az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom.”

Az emberi természet dinamikus, a mélységben örvény van, a külső maszk mögött zavarok rejtőznek. A normáknak alárendelt lélek kitör az egyensúlyából, megszűnik egy törvény szerinti egzisztenciát élni, és más egzisztenciális dimenzióba kerül. És ha visszatérünk a mi méretezett, háromdimenziós terünkbe, itt minden sokkal halványabbnak, elmosódottabbnak tűnik. Innen következik az idegenkedés az igazság, etika, illem, művészet, filozófia minden formája, rendszere ellen. A kultúra formalizmusa a mértéket vezeti be, lefog, behatárol, a közepet erősíti.

Dosztojevszkij lázadása az összes formát széttöri, minden visszafogottságot félresöpör.

Dosztojevszkij azok közé az írók közé tartozik, akiknek sikerült felfedniük önmagukat az alkotásaikban. Saját magában érzi ezt a vulkanikus természetet: „... a legrosszabb, hogy a természetem gyalázatos és ilyen szenvedélyes. Mindenben az extrémig megyek, egész életemben a határon túl kerültem.”

A *Feljegyzések az egérlyukból* Dosztojevszkij életművét két részre osztja. Eddig a „megalázottakkal és megszorítottakkal együttérző humanista” volt.

Itt már nem humanista a szó régi értelmében. Hogyha humanista, akkor humanizmus új, tragikus: „A világ pusztuljon el – hogy én teát ihassak? Azt felelem: inkább a világ, a világ pusztuljon el, csak én ihassak mindig teát!” (*Feljegyzések az egérlyukból*).

Ez a meghökkentő felkiáltás szinte a kanti etikának felel vissza. Itt nem motivál a Kant által megfogalmazott „általános törvény” ésszerűsége, itt az egyénivel szemben az általános eltölpül, elveszti jelentőségét.

„Gyakran feltettem magamnak azt a kérdést – lehet-e szeretni mindenkit, minden embert, minden felebarátunkat. Természetesen nem, sőt ez természetellenes volna. Az emberiség iránti elvont szeretetben csaknem mindig saját magát szereti az ember.” (*A félkegyelmű*) Az ingatag erkölcsi alapokon álló emberbarát az „emberiség kannibálja”, hiszen hiúsága mérhetetlen. Ez a hiúság abból a tudatból származik, hogy ő egy nemes, magasatos eszme, egy magasabbrendű ideál képviselője. És sértse meg valaki e tömördek emberbarát valamelyikének hiúságát, „nyomban kész felgyújtani a világot mind a négy sarkán csupa kicsinyes bosszúból” (*A félkegyelmű*).

Sesztov szerint az idealizmust mindig az önigazolás célja hajtotta. Feladatokkal bízta meg az embereket, és felmagasztalta azokat, akik vállalták ezeket a feladatokat. Felfegyverkezett a kategorikus imperatívussal, s az felhatalmazta arra, hogy egyeduralkodóként mindenki, aki ellenállást tanúsít, kínzást és halált érdemlő, engedetlen lázadót lásson. És rengeteg kegyetlenséget el lehet követni az általános törvény, az erkölcs nevében!

A *félkegyeiműben* egy szerencsétlen lányról beszél Miskin herceg, aki naivsága vagy a véletlen körülmények folytán elveszti „erényességét”, azt, amire a társadalom elvárásai szerint vigyáznia kellett volna. A társadalom büntetése aránytalanul nagy a bűnhöz képest: gúnyolják, kipellengérezik, még tulajdon

édesanyja (akit a lány ápol) sem fog úgy tekinteni rá, mint emberi lényre. „Szégyent hoztál rám!” – szól a dörgedelmes ítélet. És ami a legrosszabb: a szerencsétlen teremtés természetesnek tartja ezt a bánásmódot, úgy vélekedik önmagáról, hogy nem tartozik az emberi lények, a tiszteletet érdemlő emberi lények közé. Igen, ez az emberi méltóságnak, az egyénnek a lábbal tiprása, és mindez miért? Egy üresen kongó szó miatt, az erény miatt, aminek nincs tartalma, csak forma. „Milyen kegyetlenek is az emberek! Milyen merev fogalmaik vannak erről!” – kiált fel Miskin herceg.

Ezek után könnyebben megérthető az a meghökkentő és dacos kijelentés is, amit Dosztojevszkij az odúlakóval mondhat ki. Semmilyen általános eszme nem teszi értelmessé az egyéni ember tragédiáját, eltékozolt életét. „Amikor tragédiába torkollik az agyonrágalmazott egoizmus, amikor a magányos emberi lény harca szüntelenül győtrelemmé változik, akkor mindenki restellné a hangzatos szavakat. Még a hívő lelkek is elhallgatnak... Ha rámutatunk a tragikus emberek sorsára, jobb belátásra bírhatjuk az embereket, s a filozófusokat és moralistákat is visszafoghatjuk a szintézis, illetve a rendszerteremtés utáni hajszájukban.” (Lev Szesztov: *Dosztojevszkij és Nietzsche*)

Sesztov szerint Dosztojevszkij, mint az idealizmus minden kérlelhetetlen ellensége, egykor szélsőséges idealista volt. Az ember a lába alól kicsúszott talaj miatt kezd kételkedni minden egyes esetben. Amikor kiderül, hogy az idealizmus nem állja meg a valóság nyomását, amikor az ember elszörnyedve látja, hogy hazugság volt minden szava, minden szép a priori, akkor keríti hatalmába a kételkedés, és lerombolja a régi, sziklaszilárdnak hitt légvárak falait. Itt kezdődik az egoizmus filozófiája, a lázadás és az őszinteség filozófiája. Egy furcsa, pokoli ember lép fel, aki saját egoizmusát fejezi ki. A szenvedélyek a mélyből a felszínre törnek, az indulatokkal együtt kiáradnak az elfojtott, pusztító, démonikus erők, és lerombolnak mindenféle korlátot.

Nemcsak a lelkiismeret uralma ér véget, hanem az ész uralma is. „Érezték-e már önök ijedtükben vagy igen félelmes pillanatokban, amikor az értelem még teljesen megmaradt, de már semmi hatalma sincs?” (*A félkegyelmű*)

Sesztov magyarázata: „... az élet minden nyugtalanító kérdését valamilyen módon a megismerhetetlen szférájába kell utalni. Csakis attól jön el a földön az a nyugalom, amelyet a kísértettől megriadt emberek a legtöbbször becsülnek az életben”. De mit tegyen az az ember, aki a sors véletlensége folytán kénytelen szembenézni ezekkel a kérdésekkel? Mit tehet az a fogoly, akinek csak néhány perce maradt a fő kérdés

megválaszolására: „Mi a halál?” Tovább már nem halogathatja a problémát, nem legyinthet, hogy az kívül esik értelmének hatókörén. Ez a kérdés számára létkérdés: néhány percnyi távolság választja el a haláltól, olyan közel van hozzá, hogy szinte tapintható, mégis ismeretlen, maga a semmi, és ismeretlenségében annyira félelmetes.

Az értelem is működik, de már nincs hatalma. Mégis, ez az ember „mindent tud”. Ami a megvilágosodás élményéhez eljuttat, az valamiféle túlhajtott életösztön, intuíció, végsőkéig feszített életvágy.

Itt már nem lehet jóról és rosszról beszélni, véget ér az ész és a lelkiismeret évezredes uralma. Korlátlan szabadság uralkodik, az örülethez közelálló szabadság. Következésképpen nem beszélhetünk jó és rossz emberről, ezeket felváltja a hatalmas és gyenge, a rendkívüli és közönséges, a törvényt tiszteletben tartó és a törvényt megbontó ember alakja. Ezért tekinti a fegyenceket annyira rendkívülieknek, akik „Oroszország legtehetségesebb, legerősebb egyedeit képviselik.” (*Feljegyzések a holtak házából*)

Dosztojevszkij azt ismerte fel, hogy az egész világ börtön, olyan fegyház, amelynek szabályait nem lehet megismerni, a félelmetes erők és parancsok váratlanul törnek az emberre. A börtön a társadalom szimbólumává növekszik. Ezért válik a lázadás jogossá, ezért rendkívüliek a törvényt áthágó emberek.

A természet is „néma vadállat”, ami szüntelenül elpusztítja, elnyeli a teremtményeket. „Ha ilyen borzalmas a halál, és ha ennyire erősek a természet törvényei, akkor hogyan lehet legyőzni őket?” (*A félkegyelmű*) Dosztojevszkij hősei nem tűrik, hogy eltiporják őket, inkább maguk rohannak végzetükbe. Ippolit, a tüdőbajos fiú, azért hajt végre öngyilkossági kísérletet, mert élni akar a tett utolsó lehetőségével. (Ez nem sikerül neki. Dosztojevszkij jellemábrázolásában furcsa módon keverednek a tragikus elemek a komikus és groteszk elemekkel, a szereplők néha nyelvet öltenek saját bölcsességükre, vagy a sors akadályozza meg, hogy gondolataikat valóra váltsák.)

A bűn és a bűn keletkezése központi téma Dosztojevszkijnél. A bűn az emberi lélek mélyrétegeiben rejtőzködik. Az erkölcs csak felület, külső máz, amely hasztalan próbálja féken tartani a mélységekből kitörni készülő forrongást. Minél erősebb a külső korlátozás, annál sodróbb, pusztítóbb erejű a lázadás. „Pedig meglehet, hogy a legszelídebb rabból kitörő indulatoknak egyetlen oka az egyéniség vágyakozó, görcsös megnyilatkozása, a saját egyéniségre való rátalálás ösztönös kívánsága, a megalázott ember személyiségének az eszeveszett dühig, tébolyig, görcsös

idegrohamokig menő megmutatkozása (...) itt a józan észt a görcsös rángatózás váltja fel.”(*Feljegyzések a holtak házából*) E művében leírt számtalan esettanulmány lélektanilag nagyon hitelesen ábrázolja a bűn megszületésének pillanatát. „Találhatunk olyan típusú gyilkost, aki csendesen és jámboran üldögél, eltűri a legkeserűbb sorsot is, legyen akár jobbágy, polgár vagy katona. De egyszer aztán hirtelen megpattan benne valami, nem bírja tovább, késsel rohan az ellenségére... Éppen ez a jelenség furcsasága, az ilyen ember nem ismer határt... megmámorosodik, olyan, mint akit lidérces láz gyötör.”(*Feljegyzések a holtak házából*)

A jelenség pillanatiságára is fény derül: a végtelenség csak pillanatokra tűnhet fel, a határ csak rövid időre nyílik meg, utána minden lezárul. Miután az „ámokfutás” megszűnik, a „fenegyerek” hirtelen lecsillapodik, jámborrrá változik.

Raszkolnyikov gyilkossága titokzatosabbnak tűnik. Itt nem annyira a megalázott ember önérzetének hirtelen fellobbanásáról van szó, mint a fegyencek esetében. Nem is az indulatok, szenvedélyek ellenállhatatlan sodrása az ok, mint Rogozsin gyilkossága esetében. Raszkolnyikov maga tágtítja ki tudatának határait, szinte kísérletet végez önmagán. A pusztítás, önpusztítás ösztöne éppúgy benne van az emberben, mint az önfenntartás ösztöne, s ez a pusztítás néha minden látványos külső ok nélkül is rombol.

Az indítóok a főhős jellemében kereshető. A környezet, amelyben él, a kiábrándító nyomortanyák bolond gondolatokat, gyilkosságterveket ébresztenek. De ezt a környezetet ő választja! „Majd meg az a kérdés érdekelte: miért választják az emberek a nagy városokban, még ha nem is okvetlenül szükséges, éppen azokat a városrészeket lakóhelyül, miért ott telepsznek meg, ahol se kert nincs, se szökőkút, csak bűz és mocsok és minden más undokság?

Rögtön eszébe jutott az is, hogy ő maga hányszor járkál a Széna téren és egy pillanatra felocsúdott.”(*Bűn és bűnhődés*)

Az sem teljesen igaz, hogy nyomorában szánta rá magát erre a lépésre, hiszen a családja (az anyja és a húga) kész feláldozni magát érte. A húga arra is hajlandó, hogy férjhez menjen egy vagyonos emberhez, akit nem szeret, csak a bátyja sorsát intézhesse. Ezt a lehetőséget Raszkolnyikov visszautasítja, nem akar ekkora áldozatot a húgától. Ezenkívül egy más lehetősége is volna, hogy a nyomorból kimentse magát, az, hogy tanítson, vagy barátjával, R.-rel együtt folyóiratot szerkesszenek. De elzárkózik ezektől a lehetőségektől, és a gyilkosságot tartja az

egyetlen értelmes cselekedetnek. „Ugye, azt mondtam az előbb, hogy nem tudtam volna eltartani magamat az egyetemi éveim alatt. Pedig, látod, talán tudtam volna. Anyám küldött annyit, hogy tandíjra, könyvekre fussa, meg cipőre, ruhára, a kenyérrevalót pedig megkereshettem volna, bizonyosan. Leckeóra mindig akad, fél rubelt ajánlottak. R. is mindig talál munkát! De én megdühödtem, és nem akartam. Igen, ez az, megdühödtem, ez a jó szó.” (*Bűn és bűnhődés*)

Furcsa, hogy hiányoznak azok a külső körülmények, amelyek tette elkövetéséhez szükségesek. Homály és titokzatosság lengi körül a főhőst, cselekedetei, bűne lélektanilag nem annyira követhető, mint az előbb említett bűnözők esetében.

A végzetszerűség, a sorsszerűség is közrejátszik, a kedvező, talán egyedi alkalom (az öregasszony otthonléte, a balta viszonylag könnyű megszerzése stb.). Dosztojevszkij szavával élve „az ördög” is a főhős kezére játszik. Ezt a lehetőséget nem szabad elszalasztani, itt cselekedni kell, el kell követni a bűnt, hisz ellenkező esetben nem bocsátaná meg magának.

Nehéz Raszkolnyikov gondolati útjának valamennyi elágazását nyomon kísérni – ez egyenlő volna a regény újraelbeszélésével. Egy-egy mondatában gyakran ellentmondás van. Egyetlen egyértelmű gondolat az, hogy a főhős sohasem tartja cselekedetét bűnnek.

Az eszme látszólag nagyon fontos. Valójában nem az, ez csak az induláshoz kell. Hiába a nagy szavak: öld meg a vénasszonyt, vedd el a pénzét, hogy aztán az egész emberiséget, a közjót szolgálj vele. A gyilkosság embertelen és értelmetlen. Ezt Dosztojevszkij nem mondja ki, csak érzékelteti: a főhős nemcsak az uzsorásnőt ölte meg, hanem le kellett mészárolnia annak a húgát, egy szerencsétlen, félkegyelmű teremtet, aki a légynek sem vétett. Raszkolnyikov ezek után nem áltathatja magát azzal, hogy csak egy „gonosz férget” pusztított el.

Az értéket, amit a vénasszonytól elvesz, elássa, ez örökké használatlan marad, szinte meg is feledkezik róla, s ha van valami jelentősége, az büntárgy jellegéből fakad. A „közjót” semmiképpen nem szolgálja vele!

Az eszme tehát valahol a szavak szintjére hatolt. Ami többletet jelent, az a főhős magatartása, a szó cselekvéssé változtatása. Amit kimondott, ami a meggyőződése volt, azt meg is tette. Máskülönben nem hitelesek a szépen hangoztatott szavak. Dosztojevszkijnél az igazság és a tett, a szó és a hazugság összefonódik.

Ahogy a főhős értékelte utólag, tettének fontossága abban állt, hogy át merte lépni a törvényt, vállalva azt a kockázatot, hogy messzire repül az emberi világtól, hogy örökös magányra lesz ítélve, hogy szinte állandó bódulatban, kábulatban, szenvedve kell élnie. „Mintha ollóval vágta volna el magát mindentől és mindenkitől abban a pillanatban.” (*Bűn és bűnhődés*)

A regényben halmozódnak a már-már valószínűtlen véletlenek, hogy Raszkolnyikov „ártatlansága” formálisan megmaradjon. Apránként kell újraértékelnie minden gondolatát, cselekedetét, szüntelen önmarcangolás közepette.

A bűn elkövetése miatt nem érzett lelkiismeretfurdalást. Nem ezért szenvedett. A bűn elkövetése előtt és utána is az a véleménye, hogy amit ő kitervelt, elkövetett, az nem bűn. Itt a bűn fogalma elsikkadt, mintha Raszkolnyikov egy másik dimenzióban gondolkodott volna, ahonnan lenézett, s nagyon picinek, gyermeknek érezte a környező világot. Úgy tűnik, az ilyen emberek olyan „többlettudással” rendelkeznek, amiről a „közönségeseknek” semmilyen fogalmuk, elképzelésük nem lehet. A fegyvereknél is találkozunk a Raszkolnyikovéhoz hasonló magatartással: „Mikor rájött, hogy a lelkiismeretét szeretném fölbreszteni, és valami megbánásfélét igyekszem kiváltani belőle, oly megvetően nézett végig, mintha hirtelen ostoba kis gyerkőccé változtam volna, akivel lehetetlen felnőtt módra beszélni. Arcán valami szánakozásféle is megjelent.” (*Feljegyzések a holtak házából*)

Sesztov szerint Raszkolnyikov igazi tragédiája nem az, hogy át merte hágni a törvényt, hanem az, hogy ráébredt: igazából nem képes erre a lépésre. Az ujjongó lelkiállapot, az extázis, a törvény átlépésének pillanatnyi mámore nem maradandó. Az ember nem képes sokáig a „határon túl” maradni, ez meghaladja az erejét. A korlátlan szabadság közel áll az örülethez, az örvénylést, a sodrást, a rombolást a kábulat, az eszméletlenség, a szenvedés váltja fel.

Tragédiáját semmi sem teheti értelmessé, sem az egész világ boldogsága, sem bármely eszme győzelme. Egyetlen embert sem szabad feláldozni egy „magasabbrendű cél” kedvéért: „Amíg még van idő, igyekszem elhatárolni magamat, és ezért teljesen lemondok a legfelsőbb harmóniáról. Nem éri meg egyetlen csepp könnyét sem akár csak annak az egy megkínzott gyermeknek, aki a mellét verte kicsi öklével...” (*A Karamazov-testvérek*)

Emlékezetében olyan evangélium után kutat (Lázár feltámasztása), amely reményt ad arra, hogy visszanyerje saját életét, amely nem veti el a magányos, megnyomorított ember

imáját, azzal az indoklással, hogy egoizmus saját bajunkon gondolkodni.

Raszkolnyikov kétségbeesetten keres társakat: vallania kell önmagáról, tetteről: „Ki más segíthetne rajta, mint Szonja Marmeladova, a tizennyolc éves utcalány, akinek el kell adnia magát harminc rubelért, hogy megkeresse részeges apjának a vodkáravalót, hogy segíthesse kistestvéreit?... Ki más testesíthetné meg jobban a világ igazságtalanságát, az igazságtalanságot, amely megindokolná Raszkolnyikov tettét?” (Bakcsi György: *Dosztojevszkij világa*)

Szonja nem kérdezett, nem ítélkezett, elfogadta őt a bűnével együtt, megérezte benne azt a szeretetet, azt a cselekednivágyást, ami erre az útra sodorta. Mert ha közömbösen ment volna el az igazságtalanságok és borzalmak mellett, akkor soha nem ötlött volna fel benne az a gondolat, hogy cselekedjen, hogy tegyen valamit az emberek érdekében, és talán nem is őlt volna. „Ó, bárcsak magam volnék a világon, senki se szeretne és én se szeretnék senkit. Akkor ez mind nem lett volna.” (*Bűn és bűnhődés*) A helyzet akkor válik problematikusá, amikor tehetetlenségünk következtében az emberiség iránti szeretetünk gyűlöletté változik. „Most többre vágnak, mindenáron segíteni akarnak rajta, azt akarják, hogy az utolsó ember ne legyen többé az utolsó, hanem az első legyen. Ha pedig ez megvalósíthatatlan (és a legtöbb esetben az!), akkor a pokolba küldik a szeretetet, és megürült trónusára a gyűlöletet ültetik.” (Lev Szestov: *Dosztojevszkij és Nietzsche*)

A szeretet és a gyűlölet rokon érzések, a szeretet néha gyűlöletbe csap át és fordítva, van amikor együtt jelentkezik a két pólus, szinte örökös vívódásra kényszerítve a személyiséget.

Raszkolnyikov is ilyen veszedelmesen, kérlelhetetlenül szeret, annyira, hogy szinte fáj, hogy néha mi is meggyűlöljük őt. De hiszen van benne szeretet, ezt számtalan egyéni jócselekedete bizonyítja, nem közömbös, cselekvően beavatkozik a tragikus sorsú emberek életébe! De mi lesz akkor, ha Napóleonná „változik át”? Mi lesz, ha arra a következtetésre jut, hogy vérontással le tudja mosni az emberiség összes szennyét és gyalázatát? Létezhet-e akkora erő, amely vállalja az emberiség erőszakos felszabadításának terhét? Vajon az emberiség valóban leborul-e a nagy egyéniség előtt?

Nem, inkább az történt, hogy Raszkolnyikov a maga lázadásával csak tovább fokozta az emberek boldogtalanságát, és elpusztította önmagát – semmiért. Szonja az egyetlen ember, aki mellett még fölcillan az új élet reménye.

Szonja a Dosztojevszkij-i hősök másik pólusához tartozik: a „világos” hősökhöz (jó és rossz szereplőről Dosztojevszkij esetében nem érdemes beszélni). A regényben Szonja kissé háttérbe szorul, kevésbé kidolgozott az alakja, mint a Miskin hercege *A félkegyelműben*.

Ezek a „szent örültek” túl vannak „jón és rosszon”, rájuk sem érvényesek a kötelező erkölcsi normák. A „sötét” hősök tökéletes ellenpárjai, szemrehányás, ítélkezés nélkül fogadják el a bűnös, lázongó emberi természetet. (Nem véletlenül cserélt Rogozsin Miskin herceggel keresztet, nem véletlenül fogadtak testvérséget.)

Miskin hercegnél mindehhez még hozzájárul az emberekkel szemben tanúsított tárgyilagosan elemző magatartása is. Pontos lélektani megfigyeléseivel szinte villanásszerűen megvilágítja az emberi cselekedetek mozgatórugóit. „Őn hol olyan ártatlanul naiv ember, amilyenről még az aranykorban sem hallottak, hol pedig a legmélyebb lélektani megfigyeléssel hirtelen úgy keresztülfúrja az embert, mint a nyíl.” (*A félkegyelmű*) Jól ráérez az emberi lélek ellentmondásos jellegére is, többfajta dimenzióból, többfajta szemszögből is képes a gondolatokat, a cselekedeteket elemezni. A könyv első részében nagy szenvedéllyel meséli el egy halálraítélt – utólag fölmentett – fogoly tapasztalatát. (Ez Dosztojevszkijnél önéletrajzi adat, ezért annyira éles és hiteles az ábrázolás.) A fogoly átéli azt a pillanatot, amikor „kizökkent az idő” – amikor az eltűnni nem akaró élet akkora erővel, olyan élesen tolul tudatába, hogy szinte fáj. „Mi lenne, ha nem halnék meg?! Mi lenne, ha visszanyerném az életet?! Micsoda végtelenség?! És ez mind az enyém lenne! Akkor minden percet örökkévalósággá változtatnék, nem vesztegetnék el semmit, minden percet számontartanék, és egyet sem fecsérelnék el hiába!” (*A félkegyelmű*)

„– És mit csinált aztán ezzel a kinccsel a barátod, miután visszakapta? – tudakolózott Aglaja, – számontartott minden pillanatot?

– Ó, nem... Egyáltalán nem úgy élt, és sok-sok pillanatot elveszített.”

Bravúros ez az „írói fogás”, ez az átlépés az egyik dimenzióból a másikba; az ellentét az egzisztenciájában megingatott, kétségbeesett személy és a mindennapokban élő, közömbös ember között... Mintha két különböző személyről volna szó! De nem, ezek a különböző gondolatsíkok, tudatállapotok a személyiségben mind megférnek egymás mellett, a viselkedésbeli különbség azért annyira látványos, mert az ember aszerint él és cselekszik, hogy ezek közül a gondolatsíkok közül melyik kerül

előtérbe. Dosztojevszkij nagyon tárgyilagosan és hozzáértéssel bontja fel ezeket a tudatállapotokat, a személyiség többes jellegét. (Regényei azért annyira „rendezetlenek”, mert felbontja a klasszikus formát és a szereplők lelki életének „boncolását” helyezi előtérbe.)

Azt, hogy Dosztojevszkij számára a hangsúly az extázisban levő emberi természetén van, az író stílusa is kiemeli. A tragikus sorsú ember esetében szenvedélyesen, pátosszal beszél, a második esetben rövid, tömör, szinte rohan, hogy befejezze. A hatás „csattanásszerű” – a jellem megfordul, és egy másik oldalát mutatja. Ezenkívül a jelenség leírása nagyon hiteles, ez a valóságban is pont ugyanígy működik. A végtelenség megnyílik egy pillanatra, és amikor az ember újra visszakerül megszokott mindennapi életébe, akkor ezek a nagy kérdések, amelyek betöltötték az elméjét, mind elhalványodnak, háttérbe szorulnak. (Fel lehetne sorolni több lélektani „telitalálatot” is, de a regényt újból leírni értelmetlen volna.)

Visszatérve Miskin herceghez: ez a rajongó szenvedéllyel megrajzolt figura is számos, egymással ellenkező, össze nem illő tulajdonsággal rendelkezik. Csak össze kell számolni, milyen tulajdonságokat „aggat rá” a környezete: filozófus, mélylélektani kutató, örült, beteg ember, demokrata, félkegyelmű „balga szent”.

Kívül áll a társadalmon, mégis majdnem mindenki megszereti. Betegsége és sajátos lelkiállapota folytán nem alkalmas arra, hogy beilleszkedjen a kötelező társadalmi normákba, ezek között a megszorítások között inkább nevetségesnek tűnik. A felszínes társasági élet még jobban kiemeli azt, hogy mennyire eltűzöttak, mennyire nevetségesek gesztusai. Gondolatai mélyek, ámde nem helyénvalóak, nem törődik azzal, hogy milyen környezetben, milyen körülmények között mondja el. Ő maga jelenti ki azt, hogy nem ismeri a mértéket, hogy szép gondolatait nem képes a megfelelő formában előadni. Egy bizonyos téren vannak határozott ismeretei, és ez az emberi lélek mélysége, ellenben ez nem ott tárható fel, ahol a viselkedési szabályok uralkodnak, az illem, a könnyed és felszínes csevegés világában.

Emellett a betegsége, epilepsziája őt is a határon túlra helyezi (ez is egy életrajzi mozzanat). A *Bűn és bűnhődés*ben Svidrigalja fejti ki, hogy a betegek sokkal közelebb állnak ahhoz a titokzatos és félelmes világhoz, ami a „korlátokon túl” van. Az epilepszia a mélyből tör fel, és valamiféle többletet nyújt: a megvilásododás, a tisztánlátás képességét.

De téves volna Miskin herceg jelentőségét a betegségével magyarázni. Ennek csak abban van szerepe, hogy a herceg közelebb jut saját maga, és ezáltal az emberi lélek megismeréséhez.

Gyengesége, félszége, „tökéletlensége” a lázongó hősöket is igazolja: felismerve saját hibáit, könnyebben meg tud bocsátani embertársainak: „Szerintem néha még jó, sőt jobb is nevetségesnek lenni: hamarabb megbocsáthatunk egymásnak, hamarabb kibékülhetünk, hisz nem lehet mindent egycsapásra megérteni, nem lehet mindjárt a tökéletességgel kezdeni.” (*A félkegyelmű*)

Miskin herceg a jóslás képességével is rendelkezik. Számos Dosztojevszkij-értelmezésben (Sesztov, Bakcsi György) felrótták Miskin hercegnek azt, hogy megjósolja Rogozsin bűnét, de segíteni nem tud. A Dosztojevszkij regényeiben rejlő pszichológiának ellentmondana az a tény, hogy Miskin herceg megakadályozza a bűnt. Megvan az a képessége, hogy meglátja a lélek mélyén rejtőzködő bűnt, és ismerve Rogozsin szenvedélyes természetét, megjósolja a gondolat tetté, cselekvéssé való átalakulását. De segíteni nem tud. Annyira erős az események sodrása, hogy mindent magával ránt (Bergyajev jegyzi meg: Dosztojevszkijben van valami a herakleitoszi tűzből: megállíthatatlan, sodró, dinamikus.) A szenvedélyeknek ki kell törniük, a bűnt lehetetlen megállítani. Miskin herceg szerepe nem abban áll, hogy akadályozza, hogy lefogja a kitörni akaró indulatot. Erre senki sem képes.

„Jóformán semmit sem segített, de vannak emberek, akiket bizonyos nehéz pillanatokban valami okból jólesik magunk mellett látnunk.” (*A félkegyelmű*) Megbocsátása, jósága, szelídsége – ezek a krisztusi vonások kiemelik a környezetéből. Furcsamód a lázadó, dühöngő hősök szinte kímélik, szeretik őt, hiszen nem állít fel korlátokat, nem ítélkezik felettük. Rogozsin csak hosszú távollét után próbál kezdet emelni rá, akkor, amikor rég nem beszélt a herceggel, amikor már nincs egyéniségének hatása alatt.

Miskin hercegből van valami krisztusi, gyermekien tiszta, ártatlan, megbocsátó és szánó, aki bár nem bűnös, mégis együtt szenved a szenvedőkkel. Az ő istene nem hasonlít az ószövetség komor, bosszúálló istenéhez. Az ő Krisztusa a mezítlábas júdeai prédikátor, a tisztaság, szépség, a szenvedés megtestesítője. Nagyon szép, freskószerű Krisztus-ábrázolások vannak a könyvben, amit csak Dosztojevszkij szavaival lehet meggyőzően kifejezni. Nem véletlenül ábrázolja egy kisgyermek társaságában. „A kisgyermek mellette játszik: talán mond is neki valamit a maga

Bartha Ágnes

gyermeknyelvén. Krisztus meg hallgatja, de aztán eltűnődik, kezét önkéntelenül rajtafelejt a kisgyermek szőke fejecskéjén. Krisztus a messzeségbe, a látóhatárra néz; tekintetében egy gondolat pihen, olyan nagy, akár az egész világ, arca szomorú.” (*A félkegyelmű*)

A lázadó, meggyötört, vágyaktól, szenvedélyektől megkínzott embereknek nagy szüksége van erre a szentségre, és a maguk lázas, szeretve-gyűlölő módján rajongani tudnak Krisztusért. Ez a Krisztus őket is el tudja fogadni. „Ezen a földön nem... Csak odafönn tudnak így szálni, siratni egy embert... szemrehányás nélkül... szemrehányás nélkül.” (*A félkegyelmű*)

Hallhatatlanság - változatok a játékra

BALOGH BRIGITTA

„Ne állj te magad az útba,
s ne zavarj össze,
ami téged magadat érint.”
(Ágoston)¹

Párbeszéd és monológ

Ha egy szöveget, mely két másik szövegről szól, megpróbálunk a párbeszéd és a monológ kategóriáival leírni, furcsa játéknak lehetünk tanúi. A játék szereplőiként *kizárólag a három szöveget* meghatározva először is az tűnik fel, hogy ebben a játékban egyetlen egy szereplő *van jelen*. Csakhogy ez az egy a másik kettő párbeszédének eredménye (egyébként nem szólhatna róluk). Mármint hol történik meg a párbeszéd? A két párbeszédbe *bocsátkozó* szöveg: két monológ. A párbeszédbe *bocsátkozás* pillanatában is legfeljebb két összeillesztett (vagy összevágott) monológrol beszélhetünk. Ahol viszont a párbeszéd *megvalósul*, az is csak egy monológ: a jelenlévő szövegé.

Furcsa fattyú ez a jelenlévő szöveg. Például ez is itt: nem elég, hogy lassan nem tudja megkülönböztetni magában, mi az, ami párbeszédbe *bocsátkozik* benne, és mi az, ami a párbeszéd *megvalósulásából* született (és ezért identitászavarai vannak; úgy érzi, nincs joga egyedi létezőnek tekinteni magát), nem elég, hogy létre lett hívva, és hogy a párbeszéd-monológ játék színtere, de ráadásul az, amiről végső soron szól, nem más, mint az egyediség és annak megkérdőjelezése, a létrehívás és létrehívottság – az ittlét, ha úgy tetszik – kockázata, továbbá a párbeszéd-monológ játék – nem csak szöveg-szereplőkre alkalmazva. És persze szól ez a szöveg Kunderáról és Heideggerről is – pontosabban, hogy

¹ Augustinus: *Confessiones*, XI. könyv.

Az idézett mondat az Augustinus-mű egy, Heidegger által „Az idő fogalma” című előadásban parafrázált részletéből való. (M. Heidegger: *Az idő fogalma*, Kossuth, Bp., 1992)

Kunderához egészen hűek legyünk, leginkább kettejük szövegeiről: a *Halhatatlanság* című regényről, illetve *Az idő fogalma* című rekonstruált előadásról.

A kérdés, hogy a fattyú története – az ittléte – íródásának története-e avagy a világbalépéséé, hűen példázza – mint a későbbiekben kiderül – minden más, „ittléte” létező létező esetét is: világbalépése tekintetében nincsenek illúziói saját egyedisége felől, belső történetében viszont eljátssza azt, amit úgy nevezhetnénk, hogy *az egyediség csele*.

A csel

„Az én énem nem attól
más, mint az önöké,
hogy mit gondol.
Emberből sok van,
gondolatból kevés:
mindnyájan hozzávetőleg
ugyanazt gondoljuk,
és a gondolatokat
kölsönösen átadjuk
vagy kölcsönadjuk
egymásnak, esetleg lopjuk
egymástól. Ha azonban
valaki a lábamra tapos,
a fájdalmat csak én
érezem.”

(Kundera)²

Amikor a szöveggel kapcsolatban az egyediség csele említésre került, közvetve elhangzott a kijelentés, hogy a szöveg a saját „ittlétét” éli. Az egyediség csele által tehát olyan sémát alkalmaztunk a szövegre, amely elsősorban a saját „ittlétünket” jellemzi. „Ittléten” pedig – Heidegger ittlét-definíciójából kiindulva – azt a létezőt értjük, amelyet emberi életként ismerünk és amelyre reflektálunk.³

Az „ittlét” tehát eljátsszik egy játékot, amelyet *az egyediség cselének* neveztünk. Ahhoz, hogy ezt a játékot saját „ittlétünk” vonatkozásában le tudjuk írni, a fejezet mottójaként megjelenő Kundera-idézet első mondatát használhatjuk kiindulásként. A mondatnak („Az én énem nem attól más...”) a többi mondatra való vonatkozásait kiiktatva „Az én énem más” formához jutunk.

² Milan Kundera: *Halhatatlanság*, Európa, Bp., 1995, 273. o.

³ A kifejezés nem teljesen pontos. Pontatlanságának okára a későbbiekben még visszatérünk.

És attól függően, hogy benne a hangsúlyt az alanyra, illetve az állítmányra helyezzük-e (*az én énem* más, illetve *az én énem más*), megkapjuk „az egyediség cselének” nevezett játék két tényezőjét: azt, *amit* az „ittlét” eljátszik, azaz az egyediséget, illetve azt, *ami-vel* eljátssza, azaz az ént.

Kezdjük talán azzal, amit a mondat állít – márpedig azt állítja, hogy az egyediség létezik, hogy az én igenis egyedi létező lehet, amennyiben nem az általa gondolt gondolatokkal, hanem az általa érzett érzetekkel határozzuk meg. Csakhogy az érv, amit Kundera az érző én egyediségének alátámasztására felhoz (ne feledjük, mindvégig az egyediségen van a hangsúly), nem túl meggyőző. Hiába számol le az ember gondolatai egyediségébe vetett hitével, ha azután rögtön érzetei egyediségének tételezésébe menekül. Márpedig, ha a gondolatok általánosságának (általánosság a nem-egyediség értelmében) elméletét azzal támasztjuk alá, hogy „mindannyian hozzávetőleg ugyanazt gondoljuk, és a gondolatokat kölcsönösen átadjuk vagy kölcsönadjuk egymásnak, esetleg lopjuk egymástól”, az egyediség érzetekkel való megalapozásához egyszerűen nem lehet elégséges alap az, hogy „a fájdalmat csak én érzem”. Nem ellensúlyozza-e eléggé az érzetek egyediségének dogmáját az, hogy ha valaki a lábamra tapos, ugyanazt a fájdalmat érzem, amit Kundera úr, ha a lábára taposnak?

Az „a fájdalmat csak én érzem” kijelentésnek az „emberből sok van, gondolatból kevés” kijelentéssel való szembeállítás a még valamit figyelmen kívül hagy: ugyanis, bármennyire átveszem is őket, a gondolataim bizonyos értelemben éppúgy belém vannak zárva (hiszen mégiscsak én gondolom őket), mint például a fájdalmak, vagy – általánosabban – az érzetek. Ami a gondolat bezártságát valamelyest feloldja, az a közlés lehetősége, azaz annak az átadási folyamatnak a folytatása, melynek során én magam is az illető gondolathoz jutottam. Csakhogy: a gondolat közlésének a feltétele, hogy az, *akivel* a gondolatot közlik, szintén elgondolja azt. A gondolat átvételekor egyrészt – az elgondolás kényszerén keresztül – a gondolatnak való alávetettség nyilvánul meg, másrészt viszont – mivel az elgondolás az egyszerű átvételen kívül ugyanakkor értelmezést is feltételez – egyúttal annak alakítása is.

Ezzel szemben az érzet készként jön – hangsúlyozom, *jön*, mert *érzetként* való átadását vagy közvetítését nem közlésnek, hanem okozásnak hívjuk. Az érzet *mint* érzet nem elég, hogy készként van jelen (amennyiben jelen van), de értelmezést sem tesz szükségessé.

Összegezve tehát: az érzet *magunkbazárt* („csak én érzem”), ugyanakkor *egységes* (ugyanazt érezzük), a gondolat *áramló* (átvesszük és továbbadjuk), ugyanakkor *alakított*, (értelmezzük, tehát *bizonyos formában* jelentkezik a miénkként). Ilyenformán az egyediség és az általánosság mind az érzetek, mind a gondolatok tekintetében olyannyira kiegyenlítődik egymással, hogy valóban csak az „ittlét” cseleként értelmezhető a szituáció, amelyben egyikük, nevezetesen az egyediség (*amit* tehát az „ittlét” eljátszik), aránytalanul előtérbe kerül.

Mármost mi teszi lehetővé az egyediség aránytalan előtérbe kerülését? Természetesen az, *amivel* az „ittlét” az egyediséget eljátszza, vagyis kiinduló mondatunk alanya: az én, pontosabban „az énem”.

„Az én” és „az énem” között körülbelül annyi a különbség, mint „az ember” és énköztem. Az énről tett megállapítások az emberről szólnak, a rólam tettek pedig – értelemszerűen – rólam. „Az én” visszavezethető az általános én-érzetig, amely – ha már érzet – nagy valószínűséggel mindannyiunknál ugyanaz. Ami – gondolatmenetünk szempontjából feltételesen – egyedivé teszi, az – akárcsak érzeteink esetében – *mi magunk*, „ittlétünk” története – az, amit egyszerűen „az életünk”-nek nevezünk.

„Én”-ről beszélve tehát nem csoda, hogy nem tudunk elvonatkoztatni magunktól – ez lehet az oka annak, hogy én és egyediség fogalma bennünk olyannyira összefonódik egymással. És itt adjuk át a szót Kunderának.

„Énünk egyedülállóságát kétféle módszerrel fejleszthetjük: a hozzáadás és a kivonás módszerével. Ágnes mindazt kivonja énjéből, ami külsőleges és kölcsönzött, hogy így közeledjen saját valódi lényegéhez (vállalva a kockázatot, hogy a kivonás végén a nulla leselkedik rá). Laura módszere homlokegyenest ellenkező: hogy énje láthatóbb, felfoghatóbb, megragadhatóbb, testesebb legyen a számára, újabb és újabb tulajdonságokat ad hozzá, melyekkel igyekszik azonosulni, azzal a kockázattal, hogy a hozzáadott tulajdonságok mögött elvész énjének lényege.”⁴

Rekonstruáljuk, mi is történik itt: először is *az egyediség csele*. Nevezetesen az én keresni kezdi saját egyediségét, azaz megpróbálja azt önmaga számára megragadhatóvá tenni. A kétféle módszer, amit Kundera leír, viszont gyökeresen különbözik egymástól: az egyik *feltételezi* az én egyediségét, a másik pedig *próbára teszi* azt. A kérdőjelektől szegélyezett két út, amely Ágnes esetében a nulla, Laura esetében pedig egyáltalán nem

⁴ Kundera, id. mű, 139. o.

egyedi vonások káosza felé vezet, annyiban különbözik egymástól, hogy az, amit mindkettő célul tűz ki, az egyik számára már *eleve kérdéses* volt: ennyiben lehet esélye arra, amit „az egyediség cselének kicselezéseként” tudnánk megjelölni.

Ezzel pedig elérkeztünk a csel kicselezéséhez. Ennek egyik válfaját már láttuk – ez tehát Ágnes esete, aki úgy játssza végig a cselt, hogy közben megpróbálja végig cselnek tekinteni. A csel kicselezésének másik válfaja pedig magának a cselnek az alapjait rombolja szét. Erre hozom fel példának – még ha kissé önkényesen is – Heideggert, pontosabban az ittlét autenticitásáról adott meghatározását, mely szerint az ittlét autenticitása annak legvégső lehetőségében ragadható meg. A „legvégső lehetőség” itt annak a lehetőségnek a beteljesülését jelöli, amely az ittlét számára saját elmúlásával szembehelyezkedve és önmagát elmúlásával szemben meghatározva a végtelen sok lehetőség közül egyetlenként adott.

Lehet persze vitatkozni azon, hogy Heidegger itt az én egyediségéről beszél-e. Nos, „az én” egyediségéről semmiképpen sem, viszont igenis beszél az ittlét egyediségéről, amely ittlét pedig „én vagyok”-ként határozza meg magát. Módszerének hatalmas előnye Kundera Ágnesével szemben, hogy eleve kihagyja – terminológiájának köszönhetően nagyon elegánsan – a játékból azokat a felhangokat, amelyeket az ittlétnek „az én” kategóriájával való összemosása jelentene. A cselt úgyszólván „kívülről” cselezi ki.

Tükör által homályosan

„De mikor eljő a teljesség, a rész szerint való eltöröltetik.”

„Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerek majd, a mint én is megismertettem”

(I Kor 13;9, 12)

Itt az ideje, hogy egy szóról, melyet eddig egy bizonyos értelemben használtunk, végleg levegyük az idézőjelek bilincsét, vizszatérván így ahhoz az értelelmhez, melyet megalkotója szánt neki. Az „ittlét”-ről van szó, amelyből tehát most végleg levonjuk a reflektálás és a reflektáltság tényezőjét, megkapva így az eredeti heideggeri definíciót: „Ittléten azt a létezőt értjük a maga létében,

amelyet emberi életként ismerünk”. E létező egyik fő jellemzője, hogy *világban-való-lét*.

És ha már az ittlét, a valóság és a világ fogalmaival szándékozunk eljátszozni, vonjuk be a játékba Kunderát is, átvéve tőle a *világ* metaforikus, de a célnak éppen megfelelő meghatározását: „A világon a valóságnak azt a részét értem, amely válaszol hívásunkra (még ha csak alig hallható visszhanggal is), és amelynek hívását mi is halljuk.”

Ezt a világot – adhatjuk át a szót újra Heideggernek – gondoljuk, vagyis teszünk-veszünk, *bánunk* vele: nála időzünk. Az ittlét a világban bukkan fel önmaga számára, a világban, amivel dolga, amihez köze van. Ez az önmaga számára való felbukkanás pedig a *hangoltságban* megy végbe: a világ mindennapiságában az ittlét hangolva találja önmagát önmagánál.

Az ittlét önmagát hangolva találja önmagánál – ittlét az alany, ittlét a határozó és ittlét a tárgy – az ittlétben az ittlét az egyetlen, amivel és ami számára bármi is végbemegy. Nincs én⁵, nincs ember, nincs reflektáló tudat. Mintha az ittlét elég lenne önmagának.

És itt meg kell állnunk egy pillanatra. Az egyediség cseléről szólva használtuk az idézőjelbe tett „ittlét” terminusát, amelyet úgy határoztunk meg, mint olyan, heideggeri értelemben vett ittlétet, melyhez hozzácsaptuk a reflektálás és a reflektáltság tényezőjét. Csakhogy: reflektálhatunk-e egyáltalán az ittlétre, azaz: csinálhatunk-e az ittlétből „ittlét”-et?

Ittléten azt a létezőt értjük *a maga létében* – mondja Heidegger. Az, amiről itt szó van, az ittlét önmagában, úgy, ahogy önmaga számára van, a maga valóságában. Egészen nyilvánvaló, hogy ez a megszorítás kizárja az ittlét reflektálhatóságát (azaz megragadhatóságát), hiszen a reflexió értelmezést is jelent⁶, az értelmezett létező (jelen esetben az ittlét) pedig már nem önmaga.

Mit neveztünk akkor „ittlét”-nek? Mégiscsak valami olyasmit, ami reflexiót enged meg – elvégre az énen keresztül játssza el az

⁵ Nincs én a reflektáló tudat értelmében. Ezzel együtt „az ittlét számára az én vagyok *mindenkorisága* meghatározó. Éppoly elsődlegesen, miként az ittlét világban-való-lét, egyúttal az én ittlétem is. Az ittlét *mindenkor sajátom* – és *mint sajátom: mindenkori*.” (*Az idő fogalma*, 35. o.)

⁶ Értelmezést is jelent, azaz értelmezést *feltételez*. Lásd két bekezdéssel később a reflexió és az előzetes értelmezés, illetve világ és valóság kapcsolatát. (Eszerint az, amivel a reflexió során kapcsolatba kerülök, nem a reflexió tárgya maga, hanem a tárgy általam történő előzetes értelmezése. Vö. „A valóság jellegzetessége ugyanis, hogy a tudattal soha nem érintkezhet *valóságként*, csak *világként*.”)

egyediség cselét, ugyanakkor már pusztán az én fogalma is valamiféle reflektáltságot feltételez. Mire reflektálunk, amikor azt hisszük, hogy az ittlétre (az életre, ha úgy tetszik) reflektálunk?

A válasz leírásához – stratégiai megfontolásokból, ahogy Derrida mondaná – világ és valóság kategóriáihoz folyamodhatunk. Ha az ittlétet valósággént (önmagában létező létezőként, de mondjunk inkább reflektálhatatlan létezőt, az sokkal világosabban írja le a helyzetet) tételezzük, akkor az, amire egyáltalán reflektálhatunk, ennek a valóságnak valamiféle előzetes értelmezése, azaz olyasmi, ami nem tudatosan, úgyszólván „nélkülünk” születik és alakul. Ha „hívás” alatt nem tudati cselekvést értünk, nyugodtan folyamodhatunk Kundera világ-definíciójához, mondván: csak *sa-ját világom* az, amire reflektálhatok; az ittlét lényegéhez tartozik, hogy *ittlétként* megragadhatatlan.⁷

Időzzünk el még egy kicsit a „valóság”-nál. A valóság tételezése egyúttal valamely transzcendencia tételezése (függetlenül attól, hogy az, mint Kunderánál, a világot *magába foglaló*, vagy azt pusztán *meghaladó* létezőként jelenik meg). A valóság jellegzetessége ugyanis, hogy a tudattal soha nem érintkezhet *valósággént*, csak *világgént*. Ezzel eddig semmiféle probléma nem volna, ha a megismerő tudat berendezkedéséből, illetve a megismerés természetéből⁸ nem fakadna egy igen kaján és kajánságában kivédhetetlen kérdés, amely – kivédhetetlensége folytán és kajánságával szoros összefüggésben – bármikor, bármilyen összefüggésben képes feltenni önmagát, és amelyet egyik közkeletű változatában „mi van, ha mégsem?” formában írhatnánk fel.⁹ Jóllehet szórványosan jelentkezik, gyér előfordulását erőteljesen ellensúlyozza, hogy, mint már említettük, bármikor jelentkezhet – mintegy nosztalgikus vágyként, mely arra a valóságra irányul, amelyről lassan magunk is elhittük, hogy – az egyetlen ésszerű lehetőséget követve – réges-rég lemondunk róla.

Ezen a ponton jó lesz megállnunk. Ellenkező esetben a „mi van, ha mégsem?” kérdés kaján játéka képes odáig elvinni, hogy már pusztán az „igen” és a „nem” használata alapján is a valóságnak a köznapokban való állandó feltételezését kezdjük el kimutatni. Előbb azonban még egy megjegyzés: a „valóság” fedőnevű

⁷ „Az ittlét mint létező nem bizonyítható, még csak fel sem mutatható. Az ittléthez való elsődleges viszony nem a szemlélés, hanem az – ‘*azt lenni*’.” (*Az idő fogalma*, 35. o.)

⁸ Megintcsak stratégiai megfontolások visznek rá arra, hogy körülhatárolatlan jelentésű fogalmakkal és dogmatikus árnyalatú kijelentésekkel dobálózzak.

⁹ Valaha, amikor még szokás volt hinni, kételkedésnek hívták. Na de hol maradna a kajánsága, ha nem akkor jelentkezne, amikor az egyedül érvényes valóság létének feltételezésétől már elszoktunk?

transzcendencia egyetlen esetben képes semlegesíteni a „mi van, ha mégsem?” kajánságát: akkor, ha a kérdező tudat megnyugszik¹⁰ abban, hogy létezik egy tudat, amelynek világa maga a valóság. De ez már egy másik történet.

Úgy rémlik, mintha az imént Isten neve hangzott volna fel nagyon távolról és futólag. Ez pedig újabb játékra ad ürügyet. Van ugyanis egynéhány tér, ahol az ember istent játszhat. Például a regény, ahol az író (és közvetve az olvasó) világokat működtet úgy, hogy közben ő játszhatja el a valóságot tudó tudat szerepét. Kérdéses – de ha jobban tetszik, használhatjuk a „kiváltságos” kifejezést is – marad viszont az epizód szerepe ebben a regényvalóságban (melyet, ha már valóságként tételezzük, szeretnénk egyúttal egésznek is tekinteni). És ezzel elérkeztünk Kundera regényének egy másik kulcstémájához, az epizód kérdéséhez.

Az epizód Kundera definíciója szerint olyan történés, amely nem idéz elő semmilyen következményt a történetben, amelybe úgymond „belecsöppent”. Lényege, hogy hordozza a történet *lehetőségét* (azaz, amíg a cselekmény tart, minden epizódnak megvan a lehetősége arra, hogy egyszer csak értelmet nyerjen a cselekmény szempontjából), de csak addig marad epizód, amíg ez a lehetőség nem valósul meg.

Mielőtt azonban rátérnénk arra, miért is problematikus az epizód státusa a regényen belül, térjünk ki Kundera egyik furcsa megjegyzésére, miszerint az élet csupa epizódból áll. Kundera annyi engedményt sem tesz, mint Camus, aki azért megjegyzi, hogy „az egészet” egy visszanező pillantás mégiscsak egységbe fogja, és azt sem veszi figyelembe, amit Heidegger az ittlét autenticitásáról mond, hogy t.i. az (mármint az ittlét) nem más, mint *egyetlen lehetőség* végigvitele – s mint ilyen, egy *történet*. Végülis mind Camus, mind Heidegger egy áttekintő és egységbe fogó tudatra apellál (amelyet a visszatekintés mindkettőjükönél meghatározó jelentőségű mozzanata feltételez), és ez a tény az, amely megengedi, hogy Kundera merész kijelentésére mégiscsak találjunk valamiféle magyarázatot – akkor is, ha ez bizonyos szempontból nyilvánvaló és szemérmetlen belemagyarázás. Így hangzik: amikor az epizód a történetbe illeszkedik, értelmet nyer. Márpedig az élet, mely tudvalevőleg reflektálhatatlan, nem nyit te-

¹⁰ „Megnyugszik” – azzal a veszéllyel, hogy megnyugodott tudatként megszűnik kérdező tudat lenni. De persze már az is megnyugtató, hogy van egy *lehetőség*, amely a „mi van, ha mégsem?” kajánságát egyáltalán semlegesítheti.

ret semmiféle értelemadásnak.¹¹ Vagyis *önmagukban értelmetlen* történetésekből, epizódokból áll.

És akkor vegyük fel végre a fonalat: az epizód regénybeli státusáról volt szó. A legegyszerűbb, ha Kundera regényénél maradunk. Abban például mindazok a mozzanatok, amelyek kezdetben epizódként tűnnek fel, előbb-utóbb beilleszkednek a regény képviselte valóság történetébe (s történik mindez egy olyan írónál, aki a felszínen lelkesen harcol az epizód jogaiért). Egyetlen epizód van, amely a regény egészét tekintve valóban epizód marad: Rubens, a festő története. (Épp ezért tartja az író a cselekménynek ezt a szálát a számára legkedvesebbnek. Egyébként az sem elhanyagolandó tényező, hogy a regényben szereplő egyetlen igazi epizód voltaképpen egy *történet*.) És ez az egyetlen, szinte mutatóba maradt epizód lesz az, ami jelzi a regény valóság-voltának tulajdonképpeni kérdésességét: eldolgozatlan szálként meghagy egy *be nem teljesedett lehetőséget*, azaz valami olyat, ami a végtelen számú lehetőség birodalma felé mutatva *túlmutat* a regény határain.

Amikor úgy rémlett, mintha Isten neve hangzott volna fel a távolból, épp egy olyan tudatról volt szó, melynek világa a valóság, íme egy – az epizód problémájának a segítségével talált – adalék ehhez a valósághoz: a valóság egyértelműségének (annak tehát, hogy ne maradjon benne olyan mozzanat, amely valamely rajta túl elhelyezkedő területre utalna) feltétele az lenne, hogy benne minden lehetőség megvalósuljon. (Mert minden végig-nem-vitt lehetőség annak a jele, hogy amit valóságnak hittünk, az tulajdonképpen *világ*.) Ezek szerint pedig a valóságot gondoló tudat értelemszerűen a mindent-gondoló¹² tudat lenne.

¹¹ Hangsúlyoznám: *nem* az élet értelmetlenségéről beszélünk. Inkább arról, hogy ha az életnek értelme van, akkor annak az életen (mint heideggeri értelemben vett ittléten) *kívül* kell lennie. (Vö.: Wittgenstein: a világ értelmének „a világon kívül kell lennie” – *Tractatus*, 6.41)

¹² A következtetés levonásakor az egyszerűség kedvéért átugrottunk néhány lépcsőfokot. Tehát: ha el is jutunk minden lehetőség beteljesedésének „valóságáig”, abban megint *kifelé* mutat valami, éspedig afelé a tartomány felé, amely *az eleddig fel sem merült lehetőségeket* látszik rejtetni. Egyszóval vagy meghajolunk a regressus ad infinitum legyőzhetetlensége előtt, vagy az abszolútum feltételezéséhez folyamodunk a mindent-gondoló tudat feltételezése által. Ez a mindent-gondoló tudat önmagát igazolná oly módon, hogy a kifelémutatás lehetősége elől éppen a „minden” szó értelme által zárna el az utat. (Még egy kis kajánság: a „minden” tartománya sem foglalhat magában *minden* lehetőséget – az önmagán való túlmutatás lehetőségét például nem. Persze, hogy ezáltal rögtön túlmutat önmagán.)

Hallhatatlanság

„... a mint én is megismertettem”

(I. Kor 13, 12)

„Az ittlét mint világban-valólét egyúttal egymással-valólét, másokkal való lét is: annyi, mint másokkal megosztani ugyanazt a világot, egymással találkozni, egymással lenni az egymásért lenni módján. Am ez az ittlét egyúttal annyi is, mint meglenni mások számára - ti. úgy, ahogy egy kő létezik, melynek nincs világa, s nem is gondoza azt.”¹³

Az eddigiekben (elvégre Kunderától indultunk) a világ fogalmát úgy kezeltük, mint ami az egyes embertől függ. Ezzel szemben Heideggernél „másokkal megosztott világ”-gal találkozunk. Az ellentmondás azonban látszólagos: a két – kettőnek látszó – világfogalom nagyon jól megfér az embernek az ittlétben meglévő összetett helyzetével, amely azon a tényen alapul, hogy az ember egyszerre *valaki* és *akárki* (vagy, a heideggeri keményebb terminológiával élve, *senki*):

„Amennyiben az ittlét olyan létező, amely én vagyok, s egyúttal egymással-való-létként határozódik meg, úgy az én ittlétem többnyire és átlagosan nem én magam vagyok, hanem mások; másokkal vagyok, és a mások éppúgy megint másokkal. A mindennapiságban senki sem önmaga. Hogy micso-da ő, és miként van – az épp a senki: egyik sem és mégis mindannyian együtt. Mindannyiukra az jellemző, hogy nem önmaguk. Ez a senki, mely minket magunkat a mindennapiságban él: ‘az-ember’ [Das Man].”¹⁴

Az „az-ember” és az „én vagyok”-ként tételeződő, az ittlétet megélő ember szimbiózisa a zoón politikon meghatározottságának képletét adja: „Az ittlét értelmezését átlagosan a mindennapiság uralja: az, amit az ember az ittlétről és az emberi életről áthagyományozott módon tud – az-embertől, a tradíci-

¹³ M. Heidegger: *Az idő fogalma*, 34. o.

¹⁴ U.o., 35. o.

ótól.”¹⁵ Csakhogy ez a kulturális háttértől, tradíciótól, egyszóval „az-embertől” meghatározott mindennapiság nem más, mint „az a létező, amelyben az ‘én vagyok’ lehetősége rejlik” – az „én vagyok”-é, amely „az-ember” mindennapiságához hozzáteszi a maga mindenkoriságát.

„A világ ittlétének alapl módja, mely ittlétet egymással közösen megosztanak: **a beszélés** (Sprechen). A beszélés, a beszéd teljességét tekintve: önmagunkat **kifejező**, valamely **mással** valamiről folytatott beszéd. (...) Abban, amiként az ittlét a maga világában arról a módról beszél, ahogy világával tesz-vesz, már egyúttal az **ittlét önértelmezése** is vele együtt van adva.”¹⁶

A beszélés tehát egyszerre adott mint az egymással-a-világban-lét meghatározó tényezője, mint az ittlét önértelmezése, és mint kommunikáció. Mint az egymással-a-világban-lét alapja lehetővé teszi annak a „mindenki”-ként és „senki”-ként egyaránt felfogható „az-ember”-nek a működését, amely valójában csak a beszélés egy bizonyos módjaként ragadható meg. De nemcsak a mindennapiság ittlétének önértelmezését adja, hanem a mindenkoriság „én vagyok”-ját is: a beszélés által az ittlét mind a mindenkoriság, mind a mindennapiság szintjén „*azt mondja ki, hogy mindenkor miként érti, minek tekinti magát*”. Egyébként épp azért nevezhető a beszélés az ittlét önértelmezésének, mert, bár valamiféleképpen vonatkozik az ittlétre, annak részeként, mintegy részcselékvéseként teszi azt.

Tulajdonképpen a beszélés az, ami összeköti az ittlétet az „ittlét”-tel, hiszen a beszélés aktusán kívül magát a beszédet is tartalmazza – azt a beszédet, amely eszköze, sőt elengedhetetlen feltétele ugyan a reflexiónak, a maga teljességében mégis állandóan megugrik a reflexió elől. Mert: 1. mindig maradnak (sőt, állandóan képződnek¹⁷) benne reflektálatlan szintek; 2. a beszédre való reflektálás is feltételezi azt az előzetes értelmezést, amelyről az ittlét reflektálhatatlansága kapcsán már szó volt. Vagyis nem a beszédre, hanem a beszéd értelmezésére reflektálunk.

Utoljára maradt a beszélés legalapvetőbb funkciója, mely a másik kettőt (hogy ti. a beszélés az egymással-a-világban-lét meg-

¹⁵ U.o., 36. o.

¹⁶ U.o., 35. o.

¹⁷ A reflektálatlan szintek állandó képződését csak *utólag* érthetjük meg, tehát akkor, amikor már felfedeztük őket, egyszersmind előzetes reflektálatlanságukat. A reflektálatlan szintek úgyszólván haláluk pillanatában teremtnének. Vö.: Derrida *différance*-a (J. Derrida: *Az el-különböződés*, in: Szöveg és interpretáció, Cserépfalvi, szerk. Bacsó Béla)

határozó tényezője, illetve az ittlét önértelmezése) egyáltalán lehetővé teszi: az, hogy a beszélés kommunikálás – a megnyilatkozás („*önmagunkat kifejező*”), a kapcsolatteremtés („*valamely másikkal*”) és a megragadás („*valamiről*”) értelmében. Amint a beszélés kategóriáját a kevésbé tág „beszéd”-del helyettesítjük be, a kapcsolatteremtés szintjén tettenérhetővé válik az a játék, amelyet „hallhatatlanság”-nak nevezhetünk el.

Azt hiszem, megkockáztatható az a kijelentés, hogy az emberi kapcsolatok alapvetően kétszemélyesek. Addig beszélhetünk emberi kapcsolatról, amíg az két „én vagyok”-ként tételeződő ember viszonyaként jelentkezik. Amit nem úgy kell elképzelni, mintha az embernek állandóan át kellene szállnia egyik kétszemélyes csónakból a másikba. Mindössze arról van szó, hogy minden kommunikáció – a csoportos kommunikáció is, ha van ilyen – addig nevezhető kommunikációnak, amíg visszavezethető a párbeszédre, ami értelemszerűen – mint már elhangzott – két „én vagyok” viszonyaként határozható meg.

Ha nem ez a felállás valósul meg, akkor az, ami az állítólagos kommunikációban az „én vagyok” mellett részt vesz, nem más, mint „az-ember”, „a senki”. Márpedig „az-ember”-rel nem lehet kommunikálni. „Az-ember”-t nem érdekli az „én vagyok”, úgyszólván nem is tud róla.

Végülis az ittlétben vagy az „én vagyok”-ként tételeződő másik emberrel kerülök kapcsolatba, vagy „az-ember”-rel. Más alternatíva nincs. Mint láttuk, „az-ember”-rel a kommunikálás szempontjából nincs mit kezdeni. Marad tehát a párbeszéd. Ennek kapcsán pedig végre tényleg rátérhetünk arra, amit a „hallhatatlanság” játéknak hívunk, és ami nem más, mint a párbeszéd-monológ játéka egyik válfaja.

Lényege: a párbeszéd-viszony a viszonyulás szintjén *én-te* viszonyként van jelen, az értelmezés szintjén pedig *én-ő* viszonyként. (Nem is beszélve a lehető legobjektívebb változatról, ahol viszont *ő-ő* az ideális felállás.) Ebben, habár voltaképpen két, önmagát „én vagyok”-ként tételező létező kerül kapcsolatba egymással, mégsem a *te* (vagy az *ő*) „én vagyok”-ként tételeződő önmaga érintkezik *velem*, hanem annak általam való *értelmezése*. A felek önmagukban „hallhatatlanok” a másik számára. Mindennek pedig az a magyarázata, hogy „*a másik ittlétével sohasem rendelkezem eredeti módon, az ittléttel bírás egyedül adekvát módján: a másikat lenni én sosem tudom*”.¹⁸

¹⁸ Heidegger, id. mű, 38. o.

S hogy mindegyik miért érdemes „játék” címen annyi szót vesztegetni? Mert a kommunikálás értelmezésének a szintjén a kommunikálásnak pontosan azok a jellegzetességei „ugranak meg” előlünk, melyek egyébiránt magát a kommunikálást *jelentik*: nevezetesen a megnyilatkozás, a kapcsolatba kerülés és a megragadás.

Különben a „hallhatatlanság” a kommunikálás szempontjából nem baj. Elvégre ez az, ami az „ittlétet” létező létező identitását biztosítja. (Amikor is az identitás biztosítója alatt a különbözőséget, esetünkben az elkülöníthetőséget, az össze-nem-olvadást értjük.) Annak is alapfeltétele tehát, hogy a „kommunikáció” szó egyáltalán jelentéssel bírhasson.

„Hallhatatlan” önmagunk az *egymással-való-létben* a másik számára képként van jelen: ez az, amit Kundera szereplői olyan nehezen tudnak elfogadni. *„Hiába mondják nekem a filozófusok, hogy mindegy, mit gondol rólam a világ, hogy csak az számít, ami vagyok. (...) Amíg emberekkel élek együtt, csak az számít, aminek az emberek tartanak.”*¹⁹ Itt megint annak lehetünk tanúi, hogyan kerül az érem egyik oldala aránytalanul előtérbe a másikkal szemben. Úgy tűnhet, ez a szemlélet azt rója fel az életnek ellenünk elkövetett bűnként, hogy kapcsolataink nem valami „eredendő” „közösségben” valósulnak meg, hanem igenis értelmezést igényelnek.

Végző soron valóban azt is rója fel. Csakhogy az érem egyik oldalának előtérbe kerülését bőségesen igazolja a kor – korunk – légköre, amelynek ábrázolását Kundera egyik céljának tartja, s amely egyre kedvezőbb életteret nyújt azon jelenség burjánzásának, amelyet Kundera úgy ír le, hogy „az embertől elválí a képe”. Persze ez nem mentség arra, hogy a saját képük önmaguk feletti eluralkodásán kesergő szereplők valahogy figyelmen kívül hagyják, hogy az, ahogyan önmagukat – most „a mások szemében tükröződő kép”-től elvonatkoztatva – ismerik, végző soron éppen olyan kép, mint a többi. *Önkép*. Magunk számára is csak képként vagyunk jelen – miközben ez a „magunk” az ittlét számunkra átláthatatlan régióiba költözik előlünk. Így aztán az sem elvetendő lehetőség, hogy még önképünk is csak a képünk számára van meg.

Értelmezhetetlennek lenni és állandóan értelmezettnek lenni – valahol ez lehet a kulcsa annak, hogy Kundera alapmondatai közül kettő, „Az ember nem más, mint önmaga képe”, illetve „Az ember sohasem azonos a képével”, egyaránt igaz. (Indítványoz-

¹⁹ Kundera: id. mű, 176–177. o.

nám, hogy saját lelki békénk érdekében ne vigyük tovább a játéknak ezt a fonalát. A következő lépés ugyanis a két kijelentés összevonásából az a tétel lenne, miszerint nem vagyunk azonosak azzal, amik vagyunk.)

Végül egy utolsó visszatérés – s szövegünk itt válik hasonlatossá ahhoz a bizonyos saját farkába harapó kígyóhoz – a fejezetünk kezdő Heidegger-passzusát záró másfél mondathoz. Az ittlét tehát „egymással lenni az egymásért lenni módján”, egyszersmind „meglenni mások számára - ti. úgy, ahogy egy kő létezik, amelynek nincs világa, s nem is gondolja azt.”

Kérdésünk ezek után a következő: mennyiben lehet mindegy befolyással az, amit Kundera *Grund*-nak nevez, s ami nem más, mint – Heideggerre lefordítva – valamely bennünk meglévő és egymással-a-világban-létünk mikéntjét meghatározó alap, mely meghatározó szerepe által egyszersmind ok is: „*Legesleghelül mindnyájunkban van egy ilyen ok, egy ilyen Grund, amely cselekedeteink állandó előidézője, talaj, amiből sorsunk nő ki.*”²⁰

A *Grund* tehát legelőször is azt biztosítaná, hogy az „egymással lenni az egymásért lenni módján” során a másikra figyelve (ami azt jelenti: soha meg nem feledkezve róla, hogy a másik „én vagyok”-ként tételeződő létező) egyáltalán legyen *mire* figyelni. Mert mi másról beszélne Kundera, amikor a *Grundot* „*sorsunk esszenciáját tartalmazó kód*”-nak nevezi, ha nem az én, illetve a másik „én vagyok”-ként való tételeződésének mikéntjéről, amely engem, illetve a másikat *jelent*. A *Grund* továbbá azáltal is belejátszik az „egymással lenni az egymásért lenni módján” megvalósulásába, hogy a „hallhatatlan” kommunikáló feleket kiszakítja „hallhatatlanságukból”. A *Grund* ugyanis *kifejezhető*. Önmagában nem ragadható ugyan meg, de *metafora* formájában *felírható*. („*A költői kép közvetítése nélkül nem értheted meg.*”) Ezáltal tökéletesen átveszi, egyszersmind ki is játssza az ittlét és az értelmezés kapcsolatának játékszabályait.

A „meglenni mások számára” pontosan a *Grund* figyelmen kívül hagyását jelenti. „Kőként” meglenni a másik számára annyit, mint „én vagyok”-ként tételeződő létezőként elfelejtődni („nincs világa, s nem is gondolja azt”). Persze a „meglenni mások számára” nem „meglenni az-ember számára”-t jelent. Az-ember nem mások, hanem a *senki*. Az-ember számára sem „én vagyok”-ként, sem kő módjára nem vagyunk meg. Ami a másik

²⁰ U.o., 321. o.

„én vagyok”-ként-tételeződő-létező-voltát el szokta felejtetni, az pontosan az „én vagyok”-ként tételeződő létező.

Időnként pusztá eszközzé („kövé”) válni elkerülhetetlen. Még akkor is, ha amúgy esetleg be akarjuk tartani a kanti kategorikus imperatívuszt. De lényegesnek tartom: Heidegger nem azt emeli ki, hogy mások akár dologként is meglehetnék számunkra, hanem azt, hogy, bármit is teszünk, én *magam* dologként is megvagyok mások számára. (Ez az, amikor nem létezem, nem *vagyok*, hanem *megvagyok*.) Ennek elfogadása a záloga annak, hogy az, amit „az egyediség cselé”-nek nevezünk (és ami hajlamos világgunkat egyre inkább velünk magunkkal kitölteni), ittlétünkben ne váljon túlságosan uralkodóvá.

Könnyűség

„– És mi lesz az új regényed címe?

– A lét elviselhetetlen könnyűsége.

– De hiszen, ha jól emlékszem, azt már valaki megírta !

– Én. De akkor rossz címet választottam. Ez a cím annak a regénynek jár, amit most írok.”²¹

(Kundera)

A „Hallhatatlanság” egyik szereplője, Paul, a műalkotások tökéletességéről beszélve megjegyzi, hogy ő nem bizonyos művek tökéletességét, hanem tökéletességük *fontosságát* vitatja. Azt hiszem, ez a megjegyzés lehetne a mottója annak, ahogy Kundera a könnyűség fogalmát értelmezi. Eszerint könnyűség alatt valami fontosságának a tagadását értjük.

Valamilyen szinten a regény legtöbb szereplője érzékeny a probléma iránt – kivéve talán Laurát. Az ő gondolatvilágát annyira betöltik saját érzései és reményei, egyszóval önmaga, a saját élete, hogy a könnyűség gondolata iránti fogékonyságot – vagyis bizonyos dolgok fontosságának megkérdőjelezését – tagadás-ként, ijesztőként és elvetendőként értelmezi.

Itt van viszont Ágnes, Paul és Avenarius professzor – három gyönyörű példája a könnyűség iránti érzék három különböző formájának.

²¹ Kundera, id mű, 322. o.

Ágnes a saját életében mestere a könnyűségnek. Jellemző módon már rég lemondott arról, hogy korával és embereivel bármiféle közösséget vállaljon: régebben érdekelte őt politikájuk, művészetük mondja az író, szereplője nevében királyi távolságot tartva a „többiek”-től, végül megadja Ágnes hozzáállásának alapképletét: „nem szolidáris az emberiséggel.”

Az csak a jéghegy csúcsa, hogy Ágnes valahol elveszíti a „többiekkel” való kapcsolat fontosságát. De hát közben a saját életén belül is ez történik vele. Nincs érzéke a múlandóság iránt, pontosabban az iránt, hogy a múlandóságot *mint* múlandóságot észrevegye – hogy tehát azt valaminek az elvesztéseként fogja fel. Egész egyszerűen a *folyamatos elmúlás állapotában* él – ezért tudja megrémíteni, ha életének egy szép, de *elmúlásra szánt* percét a fényképész „megörökíti”, azaz erőszakosan visszatartja, „kiszakítja az idő sodrából”. (Közben az is megvilágosodik az olvasó számára, hogyan lehet a könnyűség – elviselhetetlen: azáltal, ha az önkényes és görcsös – Ágnes legalábbis annak érzi – fontossá-tétellel erőszakot követnek el rajta.) És ezért csodálkozik Ágnes őszintén, amikor a húga azt kéri tőle számon, hogy-e maga után valamit a világban.

Ágnes az, aki „nem dől be” az élet úgynevezett „nagy problémáinak”. Önmagának se. Talán mert nem szeret igazán senkit – vetődik fel benne. Tévedés ne essék, valamilyen szinten „sokan fontosak számára”, de nincs olyan ember (pontosabban volt egy, de már meghalt), aki *fontossá tehetné számára az életet*. Hát akkor, hogy ne fárasztaná húga komédiázása, aki boldogan megragad minden alkalmat – amúgy teljesen őszintén – arra, hogy *saját magát* fontossá tegye. „Fáradtság” lehetne Ágnes életének kulcsszava – egy olyan ember kulcsszava, akit fáraszt mások tekintete, de a saját arca is, aki már csak magányra (nem önmagába húzódó, szenvedő magányra, hanem békés, prózai, *fizikai* egyedüllétre) vágyik, és aki csak egy feltétellel tud bármit is fontosnak elfogadni: ha az nem hangsúlyozza saját fontosságát.

A könnyűséghez való érzék meglehetősen tudathasadásos esete a Paulé, Ágnes férjéé. Paul például megalkotja annak ideológiáját, hogyan válik uralkodóvá a „léhaság”, a dolgok könnyenvétele Európa kultúrájában, viszont magánéletében teljesen vak „a dolgok könnyűvé válásának” szempontjából. Ennek következménye- és jutalmaképpen végülis eljátszhatja Laurával – őszintén és boldogan – a Nagy Egymásratalálást.²²⁾

²² Mondom, *végülis*. Egy ideig ugyanis valami „dupla vakság” védi meg attól, hogy fogékonyá váljon önmaga Laura szemében tükröződő fontosságára. Ebben az időszakban azért nem „esik áldozatul” (a kifejezés persze nagyon erős,

Aztán meg itt van Avenarius professzor, akinek a világhoz való viszonyát szintén egyedi módon határozza meg a könnyűség. Adjuk át a szót Kunderának: „És ekkor megértettem Avenariust: ha nem tudjuk elismerni a magát fontosnak tartó világ fontosságát, ha ezen a világon belül nevetésünk nem talál visszhangra, csak egyet tehetünk: egységnek tekintjük a világot, és játék tárgyává változtatjuk: játékot csinálunk belőle. Avenarius játszik, és a fontosságot nélkülöző világban számára csak a játék a fontos. De tudja, hogy ezzel senkit se neveltet meg.”²³

De hát utóvégre miért is olyan nagy szó az, amit nagy könnyedén „könnyűség” címszó alatt sűrítünk itt össze? A választ – azaz Kundera választát – felváltva mondja el a könyvben Paul és maga az író: a „könnyűség”-re azért érdemes egyáltalán szót vesztegetni, mert Európában állítólag nincs hagyománya. Még pontosabban: a romantikából eredeztethető európai hagyomány épphogy a nagyon-nagyon fontosnak kikiáltott, mindenképp fölé emelt eszmék, megvalósítások és alkotások kultuszára épült – a tünetcsoport alapján pedig Kundera a *hipertrófiás lélek* terminus technicusával adja meg a jó öreg Európa kórképét: „Ami az emberek öklét magasba lendíti, ami puskát ad a kezükbe, ami közös harcba indítja őket igazságos és igazságtalan eszmékért, az nem az ész, hanem a kórosan megnagyobbodott lélek. E hipertrófiás lélek a benzín, amely nélkül nem forognának a történelem kerekei, Európa pedig lustán heverne a fűben, és az égen vonuló felhőket bámulná.”²⁴ A kórosan megnagyobbodott lélek kultuszának légköre az, ami a halhatatlanság vágyát értelemmel tölti meg – ez veszi rá az embereket arra, hogy „halhatatlanságuk intézőjének” tekintsék magukat, ez eredményezi az „önmagunkon való túllépés” mániáját, amely éppúgy meghatározza Bettina von Arnim életét, mint Párizsban élő kései utódját, Lauráét.

Paul bekövetkezni látja napjainkban a kórosan megnagyobbodott lélek kultuszának kimúlását. Ezért aztán lelkesen üdvözlí,

valójában nincs itt szó áldozatról, csupán a könnyűség iránti *tulajdonképpen* érzéketlenségről) saját vakságának, mert még ahhoz is vak, hogy a helyzetet felismerje. Nem tudom megállni, hogy a szituáció érzékeltetésére ne hívjam segítségül Kundera mesteri hasonlatát:

„Képzeld el a következő jelenetet: A kislány odamegy a kisfiúhoz. Vetkőzni kezd, és azt mondja: – Doktor úr, vizsgáljon meg engem. – A kisfiú pedig így szól: – De kislány! Hiszen én nem vagyok doktor! Pontosan így viselkedett Paul.”

²³ u.o., 461.o.

²⁴ u.o., 287. o.

hogy „az emberek már manapság sem a koncerttermekből ismerik Beethoven *Kilencedik szimfóniá*-ját, hanem az Örömóda négy taktusából, amelyet naponta hallanak a ‘Bella’ illatszerreklám kísérőzenéjeként.” És egyáltalán: lelkesen üdvözlí a „léhaság” korszakát, amely végre meggyógyítja a tévelygő Európát: „*A léhaság erélyes fogyókúra. A dolgok elvesztik értelmük kilencven százalékát, és könnyűek lesznek. Az ilyen súlytalan légkörben megszűnik a fanatizmus.*”²⁵

Paulnak valahogy nem tűnik fel, hogy az ilyen „súlytalan” légkörben nem csak a fanatizmus szűnik meg, de mindenfajta mérlegelés is. És azt sem veszi számításba, hogy annak a bizonyos hipertrófiás léleknek a hagyománya még benne magában is túl mélyen gyökerezik, semhogy könnyedén túlléphetne rajta (lásd önnön magánéletét). Ráadásul, a helyzetet bonyolítandó, az író időnként megjegyzi, hogy Paul mindezt nem is gondolja teljesen komolyan. De ez már egy másik írói játék része; egy olyan írói játéké, melyet így nevezhetnénk: a könnyűség „programjának” a regényben való megvalósítása.

Nos, Kundera tényleg megvalósítja ezt a programot – éspedig általában akkor, amikor épp a könnyűség a téma.²⁶ Például: a második rész tizedik fejezetében Goethe – jóval halála után – végleg leszámol a halhatatlanság illúziójával: ráébred annak nevetségességére. És amikor már úgy tűnne, hogy Goethét „mellbevágta” a felfedezése, Kundera az egészet elüti azzal, hogy „de a következő pillanatban elfelejtette” az egészet, mivel „öreg és fáradt volt, az emlékezete pedig rosszul szolgált.”²⁷ Ugyanez a csel érvényesül annak a kávéházi vitának a végén is, melyben Paul kifejti Európáról és kultúrájáról vallott nézeteit: az ember éppen mérlegelni kezdené a kimerítő kultúrfilozofikus okfejtést, amikor jön Kundera, és pletykálni kezd arról, hogy a vitatkozó felek tulajdonképpen nem is gondolták végig, amit elszántan vé-

²⁵ u.o., 167. o.

²⁶ Az, hogy az autógumikat lelkesen kiszurkáló Avenarius professzornak mellelleg „pazar Mercedes” van, olcsó húzás ehhez képest.

²⁷ Megesik, hogy Kundera el is rontja az ilyen „írói cseleket”. Ez olyankor történik, ha túlságosan végig akarja vinni a szálakat, miáltal persze a gondolatmenet kissé szájbarágósra sikeredik. Ott van például Goethe és Hemingway egyik túlvilági beszélgetése. Goethe elmondja „ifjú barátjának”, hogy végleg leszámolt a halhatatlanság illúziójával, közben pedig végig azon fáradozik, hogy *kedvező kép maradjon róla a másik emlékezetében*. A „hiba” ott csúszik be, amikor Hemingway figyelmezteti is az egyébként nyilvánvaló önellentmondásra. Mire Goethe: „Ne csináljon magából hülyét, Ernest (...). Jól tudja, hogy mi most csak egy regényíró frivol fantáziájának szüleményei vagyunk, aki olyasmiket mondat velünk, amit valószínűleg sohasem mondanánk.”

denek, mindössze saját pozíciójukat próbálják biztosítani a jelenlevő társaság tagjai előtt.

Demiurgoszok

„A másikat lenni én so-
sem tudom.”

(Heidegger)

Megesik, hogy egy kérdés bizonyos szövegek környezetben *válaszként* van jelen. Vagyis, bár a kérdést magát explicite fel sem teszik, mégiscsak ő az, ami a szöveget magát összetartja. A Kunderánál megjelenő – illetve meg-nem-jelenő – egyik ilyen kérdés a következő: miért szeretjük az életrajzokat?

Az egyik lehetséges – a regényben az egyetlen – válasz természetesen a regény fő-fő ideológusától, Paultól származik. Paul Hemingway életrajzával példálózik – lássuk hát a jelenséget először Hemingway szemszögéből: „– Tudja, Johann,” – panaszkodik az író a túlvilágon Goethének – „engem szintén egyfolytában vádolnak. Ahelyett, hogy olvasnák a könyveimet, most rólam írnak könyveket. Arról, hogy nem szerettem a feleségeimet. Hogy nem törődtem eleget a fiammal. Hogy szájon vágtam egy kritikust. Hogy hazudtam. (...) Hogy bosszantottam az anyukámat.” Majd, Goethe válaszára, miszerint *ez* a halhatatlanság, így fakad ki: „Ha a halhatatlanság örök ítélkezés, akkor legyen az ítélkezésnél egy tisztességes bíró. Nem pedig egy elemi iskolai, korlátozott tanítónő, nádpálcával a kezében.”

Amit pedig Paul kifejt, az pontosan a „korlátozott tanítónő nádpálcával a kezében” álláspontja: „Végre ki kellett egyszer hangosan mondani, hogy Hemingwayről olvasni ezerszer szórakoztatóbb és tanulságosabb, mint Hemingwayt olvasni. Fel kellett mutatni, hogy Hemingway műve csupán Hemingway rejtjelezett élete, és ez az élet ugyanolyan nyomorúságos és jelentéktelen volt, mint mindannyiunké.”

Hogy az egész mögött alapjában véve mi rejlik, azt a legjobban talán Goethe egyik álma példázza, amelyet Hemingwaynek mesél el a túlvilágon. Álmában a költő éppen bábjáték formájában adja elő Faustját, amikor hirtelen észreveszi, hogy a nézőtér teljesen üres. Nem érti a dolgot; végül hátrafordulva döbbenetesen észleli, hogy a nézősereg a színpalak mögött ülve *őt magát* figyeli: „Én pedig rádöbbenem, hogy a Faustom őket egyáltalán nem érdekli, és a színház, amit látni akarnak, nem a színpadon mozgott bábsereg, hanem én magam! Nem Faust, hanem Goethe!”

A példázatban a közönség és az alkotó (azaz a megfigyelő és a megfigyelt) közti űrt a teremtéshez való viszonyulásuk mikéntje adja. Az alkotó kiváltsága, hogy úgyszólván „bensőségebb” viszonyban van a léttel: nem egyszerűen *van*, hanem egyszersmind *létrehoz. Létre hoz*. A közönség pedig hatalmának titkát keresi, Így születik „az alkotó műve az alkotó rejtjelezett élete” mottójú legenda, amely azt az illúziót nyújtja, hogy az alkotó életében megtalálható a titok kulcsa – és így kerül közszemlére az alkotó élete. Maga az alkotó pedig körülbelül azt a kiszolgáltatottság-érzést éli meg, amit annak idején Ágnes, akinek tétlenül kellett néznie, amint életének egy szép, de elmúlásra szánt pillanatát erőszakkal „kiszakítják az idő sodrából”. Főleg ha kellően figyelembe veszi, hogy halálával végképp kicsúszik a kezéből a gyeplő, és többé valóban semmi beleszólása nem lesz annak a képnek az alakításába, amelyet nélküle is „életben” tartanak.

Amikor viszont a játék, mint ahogy Paul készségesen elmagyarázza, kizárólag arra megy ki, hogy bebizonyítsuk: az alkotó élete „ugyanolyan nyomorúságos és jelentéktelen volt, mint mindannyiunké”, akkor már nincs egyébről szó, mint saját (kellően felnagyított és kiszínezett) félresikerültségünk rávetítéséről egy olyan életre, amelyhez semmi, de semmi közünk.

A jelenség mögötti mozgatórugót kutatva végül megintcsak Európa „hipertrófiás lelkéhez” jutunk, mely esetünkben a halhatatlanság utáni vágy tünetében nyilvánul meg. Eszerint a beteljesüléstől megfosztott vágy bosszúja az a folyamat, melynek során vágyunk tárgyának birtokosait jelképesen magunk alá gyűrjük.

Más módszer a halhatatlanságvágy kiélésére a Bettina von Arnimé. Ez is a teremtő ember életéhez kapcsolódik, de sokkal rafináltabban. Elvégre nem a másik jelentéktelenné tévése a cél, hanem épp önmagunk *kiemelése* a tömegből az egyetlen módon, ahogy az alkotó halhatatlanságának a közelébe juthatunk: nevünknek az ő nevével való szoros összekötözésével. A teremtés ebben a játékban a halhatatlanságot a más közvetítésével elnyerni akaró ember számára nem más, mint a halhatatlanná válás egyszerű, ámbár kockázatos eszköze, amit szépen meg is hagy másnak, hogy ő maga biztosabb módszert keressen.

Amikor Paul azt magyarázza, miért kell bebizonyítani Hemingwayről, hogy nyomorult volt, meg van róla győződve, hogy valamiféle „kultúrdemokratizmus” nevében cselekszik, hogy tehát álláspontjával azoknak az igazságos fellázadását támogatja, akiket évszázadokon át jelentéktelenségbe taszított „az Európát jelentő ötven név” uralma. (Ez a másik pont a magánéletén kívül,

ahol Paul saját „hipertrófiás lelke” hallatja a hangját, feltételezve, hogy Európa „jelentéktelenségbe taszított” millióit egyáltalán érdekli a maguk jelentéktelensége.)

Ugyancsak „demokrata” hajlamait véli kiélni, amikor a műalkotások tökéletességének fontosságát tagadja, elmerengve annak hiábavalósága fölött, hogy például Mahler, amikor már csak két hét állt a rendelkezésére *Hetedik szimfóniájának* bemutatójáig, nekiállt és áthangszerelte az egész darabot: „Minden át van dolgozva, át van érezve, semmi sincs a véletlenre bízva, de ez a nagy tökély meghaladja emlékezetünk kapacitását, meghaladja a koncentrálóképességünket, úgyhogy a legádázabbul figyelő hallgató is csak egy századrészt ért meg a szimfóniának, éspedig biztosan azt a századrészt, amely Mahlernek a legkevésbé volt fontos.”

Pedig hát Paul minden, csak nem demokrata. Elvitatja a hallgatótól a mű értelmezésének szabadságát, egyértelműen a tökéletesség imperatívusza felől közelítve meg a kérdést, azonkívül, a tökéletesség „felszentelt papjának” állítva be az alkotót, elvitatja tőle azt, ami leginkább hasonlatossá teszi a közönségéhez: azt, hogy ő maga is *értelmező*.

Mahler ugyanis nem azért dolgozza át a legapróbb részletekig a szimfóniáját, mert tudja, hogy *milyennek kell lennie* a tökéletes műnek, hanem azért, hogy megtalálja azt a formát, amely az értelmezőt előreláthatólag a legközelebb viszi ahhoz, amit ki akart fejezni. (Épp ezért fölösleges a hallgató részéről a mű tökéletes áttekintéséről álmodozni. *Az a szerző dolga.*) És teheti ezt azért, mert művével nem köti össze semmiféle eredendő „értés” vagy „tudás” hanem éppúgy értelmeznie kell azt, mint másnak. Ha nem lenne meg ez az állandó értelmezői státusa, az alkotónak nem kellene azzal törődnie, hogy azt, amit mondott és azt, amit mondani akart, állandóan közelebb hozza egymáshoz. Akkor indulásból kész műveket hozna létre és soha eszébe sem jutna holmi áthangszerelésekkel tölteni az idejét.

A szerző és a mű közötti kapcsolat nagyon hasonló lehet ahhoz a viszonyhoz, amely önmagunkhoz fűz minket. Az általam létrehozott szöveget például úgy ismerem, *mint magamat* – de annál aztán csöppet sem jobban: én ismerem ugyan a lehető legjobban az alakulását, a rejtett szándékait, a buktatóit, de nem tudom megítélni. Ebből a szempontból hiába vagyok magam is értelmező: mivel elsősorban belülről ismerem, kénytelen vagyok az értelmezés során úgyszólván *belülről kifelé* haladni, miközben mások ugyanezt *kívülről befelé* teszik – az értelmező státusa felől a teremtő státusa felé, amennyiben úgy ítélik meg, hogy érdemes a szöveget a maguk számára *újrateremteni*.

Balogh Brigitta

Szinte közhelyszámba megy, hogy a szöveg az állandó értelmezettség miatt soha nincs „kész”. Ezért merhattunk annak idején a párbeszéd-monológ játék leírása során a szöveg „ittlétéről” beszélni. Aminek viszont – szemben az értelemmel – menthetetlenül végső formát kell kapnia, az a szöveg – úgymond *fizikai* – megjelenése. Ez a végső „fizikai” forma végig azoknak az értelmezési lehetőségeknek a számbavétele által alakul, amelyeket az éppen adott forma lehetővé tesz. Ez az alakulás és állandó átalakulás, amelynek a végére előbb-utóbb pontot kell tenni – és amely ezen a néven szintén szerepelt a párbeszéd-monológ játék leírásánál – *a szöveg belső története*.

Egy eljövendő Nietzsche-fordítás előjátéka

– amelyben elmesélem, hogyan járt egy gyanútlan
Nietzsche-olvasó, aki nem tud németül –

HORVÁTH GIZELLA

A gyanútlan olvasó – nevezzük el Elsődleges olvasónak – egyáltalán nem főszereplője az elbeszélésnek; csak arra való, hogy lépre csalja az olvasót – nevezzük el Másodlagos olvasónak – aki abban a hiszemben fogja elolvasni e sorokat, mintha valakiről lenne szó, miközben *valamiről* van szó: Rosszról (Schlecht) és Gonoszról (Böse).

A gyanútlan olvasó – az Elsődleges – a történet szempontjából egyetlen lényeges tulajdonsággal rendelkezik (ha egyáltalán a nem-léttel rendelkezni lehet): nem tud németül. Kénytelen tehát Nietzsche-t fordításban olvasni: magyarul és románul. Szerencsére Nietzsche-t olyannyira lefordították, hogy a gyanútlan olvasó akár párhuzamos fordításokat is használhatna, ha, teszem azt, valami gyanússá válna számára.

A Zarathustra-ban, a történet szempontjából, semmi gyanúsat nem talált. Még a *Túl Jón és Rosszon*-ban sem. Elsődleges olvasó végtelenül örül annak, hogy Nietzsche kivetkőzött rejtettségéből és tisztán elénkbe tárja a Rossz és Gonosz közötti különbséget.

A Rossz és a Gonosz más-más világhoz (értékrendhez) tartoznak. A Rossz az úr-morál egyik alapvető kategóriája. Az előkelő – az úr – az értéktételező, az érték-meghatározó. Független ember; nem a király, még kevésbé a nép függvénye. Nem a társadalomért (királyért, hazáért, népért vagy munkásosztályért) él és cselekszik. Ő a társadalom célja és értelme. „A társadalomnak nem szabad a társadalomért léteznie”¹. Talán azért, mert a társadalom nagy része csöcselék, talán mert aki nem csöcselék, az is csak egy híd az emberfeletti emberhez. Az emberi társadalom célja az em-

¹ *Túl Jón és Rosszon*, Ikon, Bp., 1995, 126. o.

beriség felett van – de csakis önmagából építkezhet. A nyáj (csőcselék, rabszolga) – csak néhány név arra a jelenségre, amit kíméletesen népek, tömegnek nevezünk) nem független; csak az urakkal ellentétben definiálhatja önmagát. Amit szeret és nem szeret, elvár vagy megtilt, csak az előkelők által létrehozott értékek visz- és visszas fénye.

Az előkelő, az úr, nem kívülről kapja értékeit. Isten meghalt, a társadalom nem él, csak vegetál – az értékek külső forrásai elapadtak. Az előkelő ember értékteremtő, önmagát érzi érték meghatározóvá: „ami nekem káros, káros önmagában.”² Nem szorul rá mások értékelésére, megvan benne az alaphibizonyosság. Ismeri saját kiválóságát és életteljességét, hatalomtöbbletét. Ezáltal, a Jó és Rossz fogalmai az úr-morálban a következő meghatározást kapják: „Jó” egyenlő az „előkelővel”, a „Rossz” egyenlő a „megvetendővel”. Mert az „úr” határozottan tudja, hogy a „rabszolga” kevésbé értékes, tehát megvetéssel fordul feléje (pontosabban, fordul el tőle).

Az előkelő tudja, milyen fontos a veszély a „faj” nemesítése szempontjából; a veszély, a harc edzi meg a szellemeket, a lelkeket. Ha a feszültség teljesen felenged, az egyedüli túlélők a „gyógyíthatatlanul középszerűek”³. A veszély tehát hozzátartozik a Jóhoz (az úr-morál szerint). Mert ha belépünk a rabszolga-morál paradigmájába, minden a feje tetejére áll. A Rosszból Jó lesz, a Jóból Gonosz.

A közönséges ember (a rabszolga) az, aki függ másoktól. Anyyira függ másoktól, hogy már-már nem aki, hanem ami. Értékeinek gyökerei nem önmagában vannak. Pontosabban, ezek az értékek hamis, becsapó értékek, és amennyiben az előkelők által tételezett értékeknek a visszfényei, gyökértelenek. A közönséges ember mindig az, amivé számítják; mindig megvárja mások véleményét, és ennek aláveti magát.

A közönséges ember kevesebb, mert élete kevésbé teljes, kevesebb az ereje (szellemi ereje elsősorban), ezáltal hatalom-akarása sem érvényesülhet tisztán, becsületesen, mint az előkelők esetében. Szükség van ravaszságra, csalafintaságra, hazugságra. Olyan alapos becsapás végeztetik a rabszolga-morál által, hogy a közönséges ember teljes odaadással elhiszi, és a nemesebb számára is veszélyes csábításként jelenik meg. A közönséges ember a harcban alul marad, tehát elveti a harcot, megbélyegzi az erőszakot, és olyan hasznos „értékek” mellett kardoskodik, mint a részvét, a meleg szív, az alázatosság. Így egyre nyilvánvalóbb,

² Uo., 127. o.

³ Uo., 131. o.

hogy a közönséges ember morálja a félelemből ered; ami veszélytelen, jó, ami veszélyes, gonosz.

A megfordítás tökéletes. Mindaz, ami gyengíti az életet és a középszerűség melegházává változtatja a társadalmat – rossz az előkelők szempontjából, és jó a közönséges ember szempontjából. Az egyenlőség, amely mellett kardoskodnak a középszerű emberek – az úr-morál szerint az élet tagadásának akarata, a hanyatlás elve. A Rossz, az Jó.

A Jó viszont Gonosz. A Jó félelmet kelt és félelmet akar kelteni – így az előkelő morál; de „mindannak, ami az egyént a nyáj fölé emeli, s a felebarátnak félelmet ébreszt, mostantól **gonosz** lesz a neve”⁴ – a rabszolga-nyelv jelrendszerében.

Remélem, a Másodlagos már kellőképpen elszédült a sokféle Jó és Rossz közötti ugrálás következtében, és már érzi a stabil paradigma szükségét. Elsődleges beleegyezik: legyen a viszonyítási pont az úr-morál (ha Másodlagos odafigyelt, már rég rájött, hogy tulajdonképpen más választásunk nincs). Rossz és Gonosz között van egy lényeges különbség: a Rossz rossz, a Gonosz pedig jó. Ezen kívül van egy árnyalatnyi különbség, ami megindokolja, hogy a rosszat Rossznak nevezzük, a jót pedig Gonosznak.

A Rossz semleges; a Gonosz szándékos. Az időjárás lehet rossz, de nem lehet gonosz. Gonosz csak az lehet, aki (és nem ami) ártani akar. Ennek a különbségnek olyan mélyek a gyökerei, hogy Elsődleges csak a Másodlagos kedvéért kísérli meg újból a lemerülést.

Az emberiség három periódusát különbözteti meg Nietzsche:

- a morál-előtti periódust – amikor a cselekedetek értéke kizárólag annak következményétől függött.
- a morális periódust – amikor a szándék adta meg a cselekedet értékét (a szándék volt „a cselekedet teljes értéke és előtörténete”⁵).
- a morálon kívüli (túli?) periódust – amikor felmerül, hogy „éppen abban, ami egy cselekedetben szándéktalan, abban rejlik döntő értéke”⁶.

A Rossz és a Gonosz közötti különbséghez hozzátartozik az, hogy a rabszolga-morál a morális periódusból való; az úr-morál a morálon kívüli periódus felé tart. Az előkelő ember úgy cselekszik, hogy egyszerűen érvényesíti erejét, életteljességét; mit bánja ő a közönséges embert! Nem foglalkozik a Rosszsal, mivel nem tagadó, hanem igenlő; az életet igenli, és ezáltal értékeket teremt.

⁴ Uo., 77. o.

⁵ Uo., 32. o.

⁶ Uo., 33. o.

Számára a közönséges ember nem téma; Epikurosz istenéhez hasonlóan, a maga derűs életére törekedvén, nem foglalkozik a közönséges emberrel. A közönséges ember ellenben csak viszonyításból tud élni; az előkelő ember pusztá létét fenyegetésnek értelmezi, és ártó szándékkal ruházza fel. Szerinte az előkelő ember nem csak éli az életét, hanem szándékosan tör a közönséges ember életére. Minden előkelő erő megnyilvánulását úgy értelmezi, mint szándékos agresszivitást, ami tételesen ellene irányul. Ez már nem csak rossz, ez már gonosz. A gonoszt nem lehet megvetni; félni kell tőle, rettegni, megbélyegezni, de megvetni nem lehet. A megvetés velejárója a felülemelkedés, a közömbösség. A közönséges ember nem tud közömbös maradni az előkelővel szemben, mert az általa kiváltott félelemből él; egész értékrendszerét ez a félelem határozza meg. Ezért az előkelő, a Jó, nem egyszerűen rossz a rabszolga számára, hanem gonosz.

Tiszta sor! A még mindig gyanútlan olvasó elraktározza a Rossz és Gonosz fogalmainak általa feltételezett Nietzsche-féle értelmezését. És elkezd olvasni a kommentár kommentárját: A morál genealógiájáról szóló vitairatot⁷. Ezt már románul, mert ez a fordítás hozzáférhető számára. Elsődleges a bőség zavarával küzd. Két fordítás áll rendelkezésére: *Genealogia moralei*, kiadta a Mediarex kiadó, megjelent Bukarestben, nem derül ki, milyen évben (talán 1994-ben? – az Elsődleges memóriája nem megbízható), és *Despre genealogia moralei*, kiadta az Echinox kiadó Kolozsváron, 1993-ban. Párhuzamosan olvasni felesleges, választani kell. A gyanútlan olvasó megnézi a tartalomjegyzéket. A *Genealogia moralei*-ban az első értekezés címe: „Bine și Rău”, „Bun și Rău”. A *Despre genealogia moralei*-ban ugyanaz az értekezés a következő cím alatt jelenik meg: „Bine și Rău”, „Bun și Dăunător”.

Elsődleges tudja az előbbi olvasmányaiából, hogy Jó és Jó között különbség van, még akkor is, ha ugyanazt a terminust használja az előkelő is, a közönséges is. A Rossz és Gonosz közötti különbség nyelvileg is kifejeződik, tehát a *Genealogia moralei*-t félre lehet tenni, mert képtelen ezt a lényeges különbséget visszaadni. A választás megtörtént; de a gyanú már belekezdett alakoskodó működésébe.

A „Rău” vagy a „Dăunător” felel meg a „Gonosznak”? Értelemszerűen, a Gonoszt kellene ekvivalálni a Dăunător-ral; a közönséges ember ártónak érzi a Gonoszt. Az előkelő ember számára a Rossz nem ártó; fölötte van, megveti. Mégis, valami nem

⁷ A *Túl Jón és Rosszon* a Zarathustra kommentárjaként született meg; *A morál genealógiájáról* mint a *Túl Jón és Rosszon* kiegészítése.

klappol, ahogy az Elsődleges egyik ifjú barátja mondaná⁸. Nézzük, mit mond a fordító (mert szerencsére mond valamit; a *Genealogia morales* fordítója nem mond semmit.)

A fordítótól megtudjuk, hogy Nietzsche-nél a szóban forgó cím a következő: „gut und böse”, „gut und schlecht”. A fordító a „böse”-t elintézi azzal, hogy hagyományosan rossznak fordították (rău). A „schlecht” viszont sokkal több fejfájást okozott a fordítónak. Választhatott volna az ostoba (prost), a romlott (stricat), a megvetendő (detestabil) és az ártalmas (dăunător) között. A fordító a „dăunător”-t választotta.

Álljunk csak meg! Ezek szerint a „dăunător” a rossz, az előkelő ember moráljához tartozik! Elsődleges szerint a fordító rosszul választott, de ebbe bele lehet nyugodni. Jegyezzük meg, hogy „rău” annyit tesz, mint „gonosz” vagy „böse”, és „dăunător” annyit, mint „rossz” vagy „schlecht”.

És most a Másodlagos vegyen mély lélegzetet, és olvassa el a következő részletet:

„... de mult este întru totul limpede ceea ce vreau eu, ceea ce înțeleg eu tocmai prin acea cheie primejdioasă înscrisă în fruntea ultimei mele cărți: *Dincolo de bine și rău* ... Ceea ce în nici un caz nu vrea să însemne *Dincolo de bine și dăunător*.”⁹

Helyettesítsük be a kérdéses fogalmakat, és próbáljuk meg lefordítani: Nietzsche utolsó könyvének címe: *Túl Jón és Gonosz*, ami nem jelentheti azt, hogy *Túl Jón és Rosszon*.

Most már világos! Nietzsche nem az előkelő morált akarta meghaladni, hanem a rabszolga morált, az ő Jó és Gonosz fogalmaival együtt!

Nietzsche egyik alapművének címe hagyományosan lett rosszul lefordítva – ha egy ilyen merész kijelentést egy olyan Elsődleges, aki nem tud németül, bátorkodhat megfogalmazni. Ha a cím ezen hagyományos fordítását tartja szem előtt, egy másik gyanútlan olvasó nehezen fog kikecmeregni a jók, rosszak és gonoszak labirintusából, nem tudván végül is, hogy a rossz vagy a gonoszabb a rosszabb.

⁸ A történet szempontjából semmi jelentősége a „klappol” kifejezésnek, de növeli hitelességét.

⁹ Friedrich Nietzsche - *Despre genealogia morales*, Ed. Echinoc, Cluj, 1993, 46.o.

Horváth Gizella

Minden fordítás ferdítés, de csak kivételes esetekben a fordítás megfordítás. Ebben az esetben, például.

E számunk szerzői:

Vajda Mihály	filozófus, KLTE, Filozófia Tanszék, Debrecen
Tillmann J. A.	művészetfilozófus, Budapest
Szilágyi Júlia	irodalomkritikus, Kolozsvár
G. Balogh Attila	irodalmár, Kolozsvár
Lovász Andrea	III. éves, filozófia szakos egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Fabiny Tibor	filozófus, a HKK vezetője, Budapest
Szilágyi N. Zsuzsa	irodalmár, Kolozsvár
Ambrus Tibor	III. éves, filozófia szakos egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Bartha Ágnes	IV. éves, filozófia szakos egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Balogh Brigitta	II. éves, filozófia szakos egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Horváth Gizella	filozófiatanár, Ady Endre Líceum, Nagyvárád

kellék

filozófiai folyóirat

Kiadja a Pro Philosophia Alapítvány

Levélcím:

str. Kogălniceanu nr. 1

3400 Cluj

E-mail:

Kellek94@hotmail.com

Web site:

<http://www.arts.u-szeged.hu/doktar>

ISSN 1453-7400

A lap megjelenését támogatta: Illyés Alapítvány (Budapest) • Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület (EMKE) • Pompeji Alapítvány (Szeged) • Dekon Csoport (Tempus – Szeged) • Megjelenik negyedévente • Készült a Református Egyház Miskolc-falusi Sajtóközpontjának nyomdájában • Felelős vezető: Tonk István

Főszerkesztő:

Tonk Márton

Szerkesztik:

Balogh Brigitta

Demeter M. Attila

Demeter Szilárd

Gregus Zoltán

Györgyjakab Izabella

Ilyés Szilárd

Szigeti Attila

Szerkesztőbizottság:

Csejtei Dezső

Egyed Péter

Gál László

Laczkó Sándor

Losoncz Alpár

Szegő Katalin

Ungvári Zrínyi Imre

Vajda Mihály

Veress Károly

