

és egy filmadaptáció kölcsönösen egymást olvasó párbeszédébe. Ez az értelmező munka valójában egy több tanóra tervezett tanulási folyamatot előzhet meg. Itt sem kapunk viszont támpontokat ahhoz, hogyan is lesz ebből a megértésből [tudásból] tanulói aktivitásokra és kreativitásokra épülő folyamat az irodalomórán. Márpedig, ha a tanulási segédlet célközönsége a magyar szakos hallgató és a gyakorló kolléga, akkor hasznos lett volna ennek az amúgy mintaszerű értelmező munkának a praxis felé való módszertani kinyitása.

A könyv tipográfiája áttekinthető, a szövegek jól tagoltak, a fejezet- és részcímek eligazítóak. A szaknyelv mindvégig pontos, világos. Mintaszerű az egyes témák tárgyalásakor a fontosabb vonatkozó szakirodalom áttekintése. A fejezetek végén közölt bibliográfia az olvasó számára további részletes, elmélyülő tájékozódáshoz nyit utat.

Mivel nézetrendszerbeli kérdés, érdemes lett volna összefésülni az irodalomelméleti tartalmakat a korszerű, szintén a befogadót, a saját tudáskonstrukcióját folyvást le- és újraépítő tanulót középpontba állító pedagógiai fogalomhasználattal [Nahalka István: *Konstruktív pedagógia – egy új paradigma a láthatáron*, Iskolakultúra, 1997/2–4. szám]. Akkor például eltűntek volna az ismeretátadást, tanári utasítást preferáló műveltető igék [nem a tanár olvastat, a tanuló olvas, nem a tanár ismertet meg, a tanuló ismer meg], irodalomtanítás helyett/mellett a befogadóra fókuszáló irodalomtanulás kifejezés szerepelne, vagy a poroszos oktatásból itt maradt számonkérés szót felválthatta volna a beszámolás, bemutatás, prezentáció, értékelés vagy ön- és társértékelés. [*Debreceni Egyetem*]

PETHŐNÉ NAGY CSILLA

Szerző a műben vagy mű a szerzőben?

GEREVICH JÓZSEF: *SZEMFÉNYVESZTŐ MŰVÉSZET. UTAZÁS SZERZŐK ÉS MŰVEK KÖRHINTÁJÁN*

Gerevich József új könyve arra csábít, hogy rögtön belelapozzunk. Látni akarjuk: mi van a címlapon megjelenő körhinta mögött? Már is van Gogh üres székének gyönyörű reprodukciójára bukkanunk, és ha tovább engedve kíváncsiságunknak az utolsó fejezet végére ugrunk, ott láthatunk egy másik üres széket, mégpedig a Gauguinét, ugyancsak van Gogh ecsetje nyomán. A szerző hat évvel ezelőtt írta *Teremtő vágyak* című könyvében: „Két üres szék indította el bennem e könyv megírásának gondolatát. [...] Ahogy az üres székek van Gogh és Gauguin találkozásának történetéről is beszélnek, más képeknél is rábukkantam két ember találkozására.” Az a kötet aztán trilógiává terebélyesedett, most pedig kezünkben tarthatjuk a vaskos, összefoglaló művet. Nézzük hát, mit gondol Gerevich József az emberi lélek és a műalkotás viszonyáról.

Tézismondattal indít: „A művész része a művének” [29.]; innen jut el a következtetésig, ez pedig az, hogy a művész *mindenképpen* benne van a műben, vagy közvetlenül [„kisebb-nagyobb, egyszerűbb” áttételekkel], vagy közvetve [„bonyolultabb áttételeken keresztül”]. Hozzáteszi: „Előbbit személyességnek, utóbbit személytelenségnek ne-

vezethetjük” [38.]. Vagyis: egyrészt a „közvetlen jelenlét” nem jelent áttételnélküliséget, másrészt a személytelenség nem jelenti azt, hogy a művész ne volna jelen a műben. Fontos és egyúttal vitatható megállapítások – sőt gyakran vitatottak is. Ez azonban csak tovább csigázza az olvasó kíváncsiságát, hiszen a második fejezet címe máris ennek bővebb kifejtését ígéri: *Személytelenség, személyesség és vallomásosság*.

Jellemző, hogy a gondolatmenetet a személytelenség leírásával kezdi, onnan halad az élet és a mű keveredésén keresztül a személyességig, a vallomásosságig, majd az önkifejezésig. Azért fontos a kiindulópont, mert a szubjektivitás kiiktatása, az élményeltávolítás mindig is alapvető eleme volt szinte minden művészetnek. Ha e könyv vezérfonalát nézzük, amely az alkotó művész és a megalkotott mű pontjai között feszül, alighanem axiómaként kínálkozik: ha az élmény nem távolodik el, akkor az nem is válhat műalkotássá, hanem az élet része marad. Ezért nem az a kérdés, hogy miért személytelen egy-egy mű, hanem az, hogy az axióma ellenére miért olyan feltűnően sok a személyességre törekvés. Hogy mit is jelent ez utóbbi, arra meghatározást találunk az 53. oldalon [minél több önéletrajzi mozzanat található egy műben, annál személyesebb], majd számos példa után definíciót kapunk a vallomásosságról is, mégpedig pszichológiai szempontból: akkor beszélhetünk róla, ha „az irodalmi [művészeti] alkotás olyan titkok bevallásának tere és kerete, amelyek az életben addig bevallhatatlannak, el- és kibeszélhetetlennek bizonyultak” [61.]. A fogalom filozófiai, irodalomelméleti és poétikai meghatározása nem pontosan ez, de nem is ellentétes az itt olvashatóval. Kölcsonösen gazdagíthatják egymást.

A harmadik fejezetben felsorolt és bemutatott nyolc motívumtípus is mind a műalkotás és a művészetten kívüli világ közötti térben jön létre – ez a kategorizálás indokolt is, mivel nem irodalomtörténész vagy művészettörténész írta a könyvet [ők más tipológiát használtak volna], hanem pszichiáter. Küzdjük hát le önkéntelen berzenkedésünket [ha van ilyen], amely nagyobb öntörvényűséget tételez föl a műalkotásról – most nem erről van szó. Természetesen minden műnek megvan a belső világa, de egyszersmind más, rajta kívül eső összefüggések határozzák meg a létezését. Ezekről szól a könyv, pontosabban a mű és az alkotó viszonyáról, ahogyan egy pszichológus vagy pszichiáter szemléli.

Ebből következik, hogy Gerevich minden műalkotást egy párbeszéd vagy interakció részeként értelmez [ezért mondhatja megalapozottan, hogy „a művészet parafázisok végtelen láncolata” – 124.]. Nemcsak a művészet másolja az életet [ez kevésbé érdekes], hanem az élet is a művészetet – ez már sokkal izgalmasabb, és számos példát találunk rá a könyvben. Többek között erről szól a rengeteg egy bekezdésnyi történet. Mintha a művészet történetét olvasnánk egypercesek füzérévé alakítva. Ám ezek a történetek kérdésekre ösztönzik az olvasót. Én például meghökkentem, amikor Jane Austen *Büszkeség és balítéletének* híres kezdőmondatáról [„Általánosan elismert igazság, hogy a legényembernek, ha vagyonos, okvetlenül kell feleség”) azt olvastam: ez a húszéves regényíró „aktuális életprogramja” (196.). Föltettem a kérdést: egy pszichológiai olvasat egyáltalán lehetővé teszi-e az ironikus olvasást? [Hogy Austent élvezzük-e manapság, jórészt ezen múlik. A mai néző ironikus látásmódjára építenek igen sikeres filmadaptációi is.] Aztán a következő oldalon megnyugodva láttam: nagyon is lehetséges az ironikus olvasat a tudós pszichiáter számára is. Esterházy Pétert már ő sem tudja [nyilván nem is akarja] az „ironikus távol-

ságtartás” kategóriája nélkül értelmezni. Azt pedig az irodalmár is kénytelen elismerni (így e sorok írója is): egy szöveget csak akkor tudunk ironikusan olvasni, ha tudjuk nem-ironikusan is. A tét végső soron az, hogy a szerző tudja-e saját élettörténetét így szemlélni és újraélni. És az alkotás folyamata, ahogyan a hús-vér ember életéből művészet válik, mennyire tudatos?

Erre kísérli meg a választ a negyedik fejezet, a *Spontaneitás és tudatosság*. Ahogyan Gerevich a bevezetőben írja: ennek a résznek a fókuszában a művész „élettörténeti beágyazottsága” áll a műalkotás összefüggésében [264.]. Itt válik el leginkább a pszichiátriai és az esztétikai közelítés. Amikor Petőfi azt írja, hogy „Gyermek vagyok, gyermek lettem újra”, az pszichiátriai szemszögből valóban értelmezhető „irodalmi regresszióként”, de a legtöbb irodalmár műves versformába öntött szerepjátszásról beszélne; Ravel repetitív komponálásmódja a *Boleró*ban csakugyan lehet a progresszív degeneráció tünete [268.], de a muzikológusok valószínűleg izgalmas, úttörő kísérletként számolnak vele. Mind a két szakma tanulhat a másiktól, és természetesen az életrajzzal való számvetés minden művészet- és irodalomtörténetész számára fontos. Különösen a művész pszichés és neurológiai képének [ha kell: kórképének] ismerete.

Ez vezet a szerzőség alapvető kérdéséhez – és ez nem annyira a szerző, sokkal inkább a befogadó szempontjából lényeges. „Miért ne lehetne egy zseniális pastiche ugyanolyan jó, mint az »igazi« mű?” – teszi föl a kérdést [287.]. Nem válaszol rá, meg sem kísérli, de e kérdés föltevése nélkül nem volna teljes ez a könyv. A választ valószínűleg nem is a pszichiáternek kell megadnia. Ő legföljebb megítélheti a viselkedésünket, ha egy műalkotást pusztán azért tartunk becsben, mert X vagy Y művésztől származik.

Az Utószóban írja a szerző, hogy könyve „igazságának teljeskörű érvényessége erősen korlátozott”, mégpedig azért, mert vannak, akik ellenzik a műalkotások pszichológiai szempontú értelmezését [360.]. Ez az egész könyvön végighúzó dilemma. Fernando Pessoa-ról például ezt írja: rengeteg neve és alteregója „valószínűleg az énkéréses sajátos megnyilvánulásának tekinthető” [317.]. Igen, valóban. Vagy nem. Ugyanis tekinthető a művészi alkotófolyamat magától értetődő, szerves elemének is. Ezért nem biztos az sem, hogy a boldog szerelmet megjelenítő költő „hamis információt sugall önmagáról” [326.], ha a valóságban nem talál viszonzásra a szerelme. Kétséges, hogy egyáltalán akar-e információt sugallni. A versben megszólaló személy ugyanis sohasem azonos a tapasztalati, valóságos költővel. Ugyanúgy nem közvetít tehát magáról hamis képet, ahogyan Charles Dickens sem, amikor egyes szám első személyben szólal meg a *Copperfield Dávid*ban.

Egyszerű példával szemléltetem, hogy milyen alapvető és sokat vitatott problémáról van szó. Vajon milyen képet sugall magáról Shakespeare a szonettciklusában? Rengeteg találgatás látott már napvilágot arról, hogy a szőke ifjúhoz írott versek [a szonettek háromnegyede] tekinthetők-e úgy, mint Shakespeare homoszexualitásának bizonyítékai. Láthatjuk-e bennük a mai melegköltészet, illetve melegkultúra elődjét? Erre az a válasz, hogy nincs kizárva, de bizonyíték sincs rá. Hasonlóan vakvágányra visz, ha megpróbáljuk azonosítani, kinek szól a ciklus dedikációja [*Mr. W. H.*], vagy ki lehetett a kötet utolsó negyedében megszólított titokzatos fekete nő. Nem zárhatjuk ki, hogy önéletrajzi elemekből építkezik a szöveg, de adatunk sincs rá. Nem tudhatjuk, hogy a szőke ifjú és a démoni, fekete nő valóságos személyek voltak-e; azonban ha azok voltak, versbeli énjüknek nincs több köze a valóságos személyekhez, mint

a királydrámák szereplőinek a történelmi személyekhez. [Ha az angol történelmet akarjuk tanulmányozni, ne próbáljuk úgy elképzelni III. Richárdot vagy V. Henriket, ahogyan Shakespeare ábrázolta.] Az irodalomtudomány nyelvén szólva: nem teszünk jót magunknak, ha mindenáron referenciálisan akarjuk olvasni ezeket a szonetteket.

Gerevich József persze tisztában van azzal, hogy az életrajz és a mű viszonyrendszere rendkívül bonyolult. Főnti példammal nem ellentmondani kívántam neki, hanem továbbgondolni a könyvet. Az a korlátozottság, amire az Utószóban utal, a másik irányból is igaz, és erre az olvasók újra és újra rá fognak ébredni. Különösen akkor, ha a könyv egyik vezérmotívumára gondolunk: a művészek öngyilkosságára és önpusztító hajlamára. Az irodalmárnak és a művészettörténésznek is el kell ismernie, hogy amikor emberi életéről van szó, nem szorítkozhatunk az esztétikum föltárására.

A műalkotás létrehozása segíthet abban, hogy a művész megszabaduljon önemésztő hajlamától. Közismert példa Goethe és a *Werther*, de Gerevich értelmezésében ezt a mintázatot követi Beethoven is a III. [*Eroica*] szimfóniával. Ahogyan fogalmaz: „Beethoven tehát megöli magát a zenében, hogy azután feltámadhasson az életben” [228.]. Ha föllapozzuk Szabolcsi Bence klasszikus Beethoven-monográfiáját [első kiadás: 1960], abban arról olvashatunk, hogy a zeneszerző itt a prométheuszi mítoszkörben mozog, és a hősiesség lényegét ragadja meg: hős az, aki hajlandó fölládozni magát valami olyan eszméért, ami több nála. A részletesen zeneesztétikai elemzések mellett annak a történetét is megtaláljuk, hogyan változott *Napóleonnól Eroicára* a cím. Ugyanerről a műről Jan Caeyers Beethoven-életrajzában [2009] más értelmezői hangsúlyokat találunk. Caeyers fölteszi a kérdést, hogy mi ennek a szimfóniának a titka, és ezt válaszolja: a közönség ízlésének, befogadói magatartásának alakítása, a hallgatóval szemben új követelmények felállítása.

E három közelítés jól példázza, hogy a művek értelmezésében hogyan kerülhet a hangsúly a műalkotás tárgyára [Szabolcsi], a közönség meggyőzésére [Caeyers] és a művész életében betöltött szerepre [Gerevich]. Tanulságos, hogy Gerevich a művészet „napos oldaláról” szóló fejezetben írja le a fenti megállapítást, noha ehhez kísértetiesen hasonló kivetítésre a művészet „éjszakai oldaláról” írt részben is utal. Goya *Fekete festményeiben* ugyanezt a funkciót lehet fölfedezni, amikor pedig a festő hirtelen elhagyta a házat, azt így értelmezi: „Szorongásainak kivetítése, externalizációja annyira jól sikerült, hogy többé nem tartott igényt a társaságukra” [220.]. A többször is hivatkozott Földényi F. László vaskos kötetet írt a festészet éjszakai oldaláról, és abban ezt írja Goya *Szaturuszáról*: „Attól olyan nyugtalanító, hogy a belőle sugárzó kétségbeesés határtalan, s nincsen megfogható oka vagy tárgya” [*A festészet éjszakai oldala*, Kalligram, 2004, 173.]. Talán ez a különbség: a Beethoven-szimfóniában van feloldás [gondoljunk az utolsó tétel harmonikusan szép, táncos dallamára], Goya képén nincs [a *Szaturuszra* egyébként Gerevich is utal; igaz, egy másik változatát közli illusztrációként, amelyik jelentősen különbözik a Földényi által elemzettől].

A műalkotás tehát segíthet, de mélységbe is taszíthat – akár a művésztől, akár a befogadótól beszélünk. Nincs éles határvonal az éjszakai és a nappali oldal között, széles mezsgyén terül el az alkonyati zóna. Különösen így van ez, ha a sokszorosan fikcionalizált életrajzot is a kiadott művekkel együtt olvassuk. Teljesen legitim az ilyen olvasási mód: ha egyszer ismerjük a szerző életrajzát, nincs értelme úgy tennünk, mintha nem ismernénk. Csak tudnunk kell, hogy az életrajzot sem közvetlenül ismerjük,

hanem más szerzők által megírt szövegekből. Teljesen igaz, hogy Percy Shelley halála értelmezhető paraszucidiumként, azaz balesetnek álcázott öngyilkossággént [208.], de ez azért vált az életmű értelmezésének részévé, mert számos életrajzban, regényben és filmben megjelent. Értelmezték „thalasszális regresszióként”, azaz a tengerhez mint őselemhez való visszavágyódásként [Cs. Szabó László], a magánéleti válságból való menekülésként és a lázadó angyal sorsának beteljesedéseként. Erre rakódtak rá további mítoszképző narratívák: szíve nem égett el a hamvasztáskor, zsebében [ahogyan Gerevich is írja] egy Keats-verseskötet volt, valamint az a félbemaradt kézirat, amelyben az utolsó leírt sor ez: „És mi az élet?” Mindez messzemenően befolyásolja azt, ahogyan Shelley verseit olvassuk, és a többi öngyilkosság-történet is hasonlóan szerteágazó narratívákba ágyazódik. Sok van belőlük a kötetben.

Kiemelkedik ezek sorából Sylvia Plath élete és halála; a névmutató tanúsága szerint talán ő bukkan föl legtöbbször a könyv lapjain. [Az oda-visszaútalások egyébként is jellemzik a kötetet, sőt az ismétlések is. Ez nem hiba, mert mindig más összefüggésben látjuk ugyanazt a történetet, és így ide-oda lapozgatva is könnyen lehet olvasni.] Gerevich különösen jól ismeri ezt az életművet, mivel 2019-ben kiváló tanulmánykötetet szerkesztett róla [*A képzelet kockázata*], amelyet a tizenegy szerző szövegéből összeálló interdiszciplináris szövegértelmezés tesz különösen izgalmassá. Az amerikai költőt most sem lehetett volna kihagyni, mert ő is jól példázza élet és művészet bonyolult viszonyát: életét az írásaiban tervezte, írásaiban az életét képezte le, egyik a másikban folytatódott. Öngyilkossága legalább olyan legendássá vált, mint Shelley végzetes hajóútja, és sem a verseit, sem egyetlen regényét, *Az üvegburát* nem tudjuk ennek fénytörése nélkül olvasni.

Találhatunk-e közös nevezőt a pszichiáter és művészettörténész/irodalomtörténész számára? Természetesen, többet is. A szerző az Utószót megelőzően, az utolsó lapon veti föl, hogy a valóság eltorzítása nemcsak mentális problémák jele vagy technikája lehet, hanem játék is [358.]. Hiszen melyik műalkotás nem torzítja a valóságot ilyen vagy olyan módon? Ha nem tenné, akkor nem műalkotás volna, hanem velencei tükör vagy webkamera. De a művészet mindig játékra hív minket, és ennek Gerevich József nagyon is tudatában van, különben sem a szemfényvesztés, sem a körhinta szó nem szerepelne a címben. Akár kiindulópontja is lehet ez következő könyvének. Érdeklődéssel várjuk. [*Labirintus*]

D. RÁCZ ISTVÁN