

nek köszönhető, mint amilyenek az önreferencialitás szövegformái, a halál és az írás kapcsolata, a szerzői funkció problémái a szövegekben.

A *Semmi művészet* is rövid szövegekből épül föl, ám a becketti monológokkal ellentétben ezeknek a szövegeknek többnyire van címzettjük, a hang valakihez, egy Te-hez beszél, a becketti kontextusát vesztett Én lassú fölszámolódásához, összemolásához tartó (konvergáló) személytelen mormogás helyett a *Semmi művészet*ben személyes beszédmódot találunk. Esterházy korábbi írásai is, a „beolvaszott” szerzők mennyiségétől és minőségétől függetlenül, rokonszenvező olvasót feltételeznek, akár a Montaigne-esszék. Számomra mindezekon kívül elképzelhető egy „matematikai” értelmezés is, vagyis egy olyan szemlélet, amely figyelembe veszi a szerző matematikai képzettségét, jártasságát, és ebből eredő látásmódját. Amikor a matematikát tanuljuk, néhány kivételtől eltekintve általában nem tudjuk, hogy az adott eljárást, bizonyítást, tételt, képletet, függvényt stb. ki fedezte föl, és mégse gondolja senki, hogy a matematikusok ne tisztelnék egymás teljesítményét, pusztán azért, mert a képletek mellé nem kell még a szerző nevét és egész életútját is bema-golni. A matematikában nincs is szerzői jog. Az informatikában is jelen van ez a demokratizmus, gondoljunk csak a Microsoft pénzért árult, s emiatt a jogtisztaságot a törvény szigorával is védett szoftverek ellenében kifejlesztett, ingyenesen hozzáférhető Linux rendszerre, melynek segítségével, anélkül, hogy tudnám kik a szerzői, ezeket a sorokat is írom. Amikor az algoritmus szót használom abszolút hozzá nem értő módon, metaforikusan, egy arab matematikus, Abú Dzsafar Muhammad bin Múszá al-Hvárizmi (kb. 780 – kb. 845) nevének rosszul latinositott, torzultan továbbterjedt, köznévvé lett alakját használom. Érdekeség, hogy az első programnyelvet, számítógépes algoritmust pedig egy nő írta, Ada Byron, a költő Byron lánya (fiatal korában az előkelő londoni társaság, a Kékharisnyák tagja), róla nevezték el 1980-ban az Egyesült Államok Védelmi Minisztériumában az Ada programozási nyelvet. A matematika is számon tartja tehát nagy alkotóit, csak máshogy, mint az irodalom. Amikor Esterházy úgy kezeli az irodalmi hagyományt, mintha matematikai hagyomány lenne, értelmezésem szerint inkább az irodalomnak mint a természetes nyelvi alkotás hagyományának a természetét vonja kérdőre, kísérli meg föltárni egy másik diszciplína, a mesterséges nyelv tükrében.

Figyelemre méltó, hogy a *Semmi művészet* 12 nagybetűs címmel ellátott fejezetből áll, és a 12 *nem prímszám*, önmagán és az 1-en kívül még négy másik számmal is osztható maradék nélkül. Ugyanakkor a dőlt betűs címmel ellátott részek, részegységek száma 67, a 67 pedig prímszám. Ám hogy a dolog ne legyen ennyire egyértelmű (a „misztikus” szám prímszámú elemből épül föl stb.), a Kilencedik fejezetnek csak főcíme van (*Édesanyám szépen múltó ideje*), így azt nullának vettem, bár kétségtelenül értelmezés kérdése, hogy 0 vagy 1. Ha a részegységet itt azonosnak tekintem a fejezettel, akkor 1, és akkor a regény 68, vagyis nem-prímszámú egységből épül föl, ha a fejezetet

nem értelmezem a részegységek halmazának elemeként, akkor 0, és 67 részegység van. Így írható föl tehát a regény (egyik) matematikai kódja.

Különös, hogy éppen feminista oldalról kapott Esterházy egyoldalúan kemény, a szerzői jogon kívül semmilyen más nézőpontot figyelembe nem vevő, rosszhiszeműséget feltételező kritikát. Azért különös, mert nem volt még magyar férfi író, aki nála többször, látványosabban, és változatosabb módokon öltött volna a könyveiben női alakot, márpedig a női szólamok létrehozásának algoritmusai (al-hvarízmijai) lényegi összefüggést mutatnak a kárhoztatott vendégszöveg-technikával. Igaz, Esterházyt ezekben a játékaiban nem kimondottan feminista szempontok vezérelték. Az új könyv az eddigieknél nyíltabb párbeszédet folytat magával a feminista elmélettel, amennyiben olyan anyát konstruál, aki rajong a fociért és ért is hozzá, tud barátkozni a férfiakkal, kártyázik, szabadszájú, öntörvényű stb. Mintha csak a név szerint is említett Simone de Beauvoirral mondaná: nőnek nem születik az ember, hanem nővé válik, a társadalmi nem (gender) maga is konstrukció, és így tovább. Ugyanakkor az anya megőrzi „eredeti”, a korábbi könyvekből ismert olyan tulajdonságait is, mint az úrinős haj- és parfümviselet, a forma- és hagyománytisztelet, katolikus hit, és, ami a legborzalmasabb, remekül főz, vagyis egy olyan nőt, aki az adott helyen, az adott korban valójában elképzelhetetlen (önellentmondás, oxymoron). Ez a megoldás ironikusan hat, mintha az olyan törekvések paródiája lenne, melyek feminista ízlés szerint kívánják átírni a Bibliától kezdve az egész európai hagyományt, ahogy azt a közelmúltban Dan Brown óriási sikert aratott bestsellere, a *Da Vinci-kód* is tette. Az anyának és a fiúnak az identitása ráadásul folyton fölcserélődik, hol különválnak, hol egymásba olvad, így lesz ez az anya-alakzat ironikus-komoly ars poetica, az esztétikai problémák (a természet, a test esztétikája versus a nyelv esztétikája, a változó valósághoz való viszony, a hitelesség, a minőség stb.) és ezekhez kapcsolódóan a foci-mítosz átértékelésének, újragondolásuknak kísérleti terepe, lehetősége. A regény egyik csúcspontja *Az Anyám kitálat (ária)* című fejezet, amelyben Esterházy rendkívül szellemesen vonja vissza, ill. ellenpontozza az egész irodalmi foci-mitológiát, mely egyébként nagyrészt az ő hatására burjánzott el az újabb magyar irodalomban.

Balassa Péter *Halálnaplójának* nyomatékosan, önálló részben is megismételt mondata arra ösztönzi/ösztönözheti az olvasót, hogy újraolvassa/elolvassa Balassa könyvét, és ha így tesz, rájön/rájöhet arra, hogy a *Semmi művészet* végig ezzel a könyvvel folytat párbeszédet. Balassa könyve újraolvasva meglepően élőnek, aktuálisnak bizonyult. Fantasztikus, monumentális Don Giovanni-elemzése, melyre az idézett mondat („»Add a kezed.« Most akkor ez a Zerlina vagy Komtur?») is mutat véleményem szerint, akárha a *Semmi művészet* alapproblémáját, a probléma gyökerét érintené (és egyúttal megoldaná a cím talányát is): „Mert nem a valóságos alak, ez a közönséges szélhámos, ez a piti-áner intrikus, aki egyedül a travesztiához és a másik nyelvéen való beszédhez ért, nos nem ő a tragédia vagy a dráma maga, hanem

az, ami megnyilvánul benne, ami megszállta, ami hát legyőzhetlenné teszi földi módon. Az érzéki zsenialitás, a csábítás démona voltaképpen *a hatás*: a hódító kommunikáció démona, mindent és semmi mást nem tudni, mint a másik vágyott nyelvét ismerni, azt beszélni, aminek érdektelen és közömbös, hogy ki és miféle az eszköze, a ruhája, csak éppen szolgálja ezt a hatást, hogy ne legyen semmi akadálya. Hogy végül ne legyen semmi. (...) A test és a szellem kettőssége, ez az eretneknek nyilvánított gnosztikus örökség, amely letagadva, lehazudva *akkora: ekkora* részt követel magának a keresztény tragédiából (...), mindez a libertà jelentésének örökös kutatásához, válságos megtapasztalásához vezet. Hogy például miként lehetne dönteni anélkül, hogy ítélnékznénk. (...) Mozart az, aki nem ítélekszik, hanem szembesíti a feleket, nem dönt, hanem ütköztet, viszont reménytelennek, egyben hallatlanul érdekesnek mutatja be a helyzetet. (...) De miféle helyzet vagy képlet az, amelyben a tét nem más, mint *legyőzni a minden határon túlsorduló örömet?*” (kiemelések az eredetiben).

Amint talán a fenti idézetekből is érzékelhető, Balassa sodró lendületű szövege (áriája) maga is a végpontok közt, a semmi és a minden közt ingázik, hintázik. Esterházy regényének másik csúcspontja, a *Bál* című utolsó rész, Görög Miki, az egykori kis csapattárs monológja (áriája) a Balassa által elméletileg, esszében kifejtett problémát mintegy visszafordítja a művészet terrénumába. Görög Miki történetében a pozitív, harmonikus anya–fiú kapcsolat ellenpontja rajzolódik ki, olyan viszony, melyet a szeretet, az összetartozás, a segítő szándék helyett a páros magány, a kölcsönös kiszolgáltatottság, az örökös harc, az egymásnak okozott be nem hegedő sebek jellemeznek. (Ezért is válhat Görög Miki a pedofil és homoszexuális Mágus áldozatává.) Ahogy Görög Miki, akivel gyerekkorukban mindig Isten létéről vitatkoztak, elmeséli az anyja halálának és temetésének a történetét, hogy saját kezüleg ásta ki a sírját, és nem tetetett rá fejfát, és általában ahogy az anyjáról beszél, újra Beckettet idézi, a *Trilógia* első részét, a Molloy-t. Molloy beszél ebben a hangnemben az anyjáról, akinek a szobájában írja a följegyzéseit („És ha egyszer majd meg kell találnom életem értelmét, még sor kerülhet rá, akkor errefelé kell tapogatóznom, vagyis ezt az egyet fialó szegény öreg kurvát kell alaposabban szemügyre vennem, meg magamat” (Török Gábor fordítása), ám ez a becketti hang a korábbi anyaszólamok foszlányai mellett Kosztolányi-reminiscenciákkal is keveredik, mintha ténylegesen egy opera fináléját hallanánk, ahol visszatérnek a korábbi motívumok. A *Hajnali részegséget* idézi, fordított parafrázisként, hogy a halott anya hasában mint hodályban bál van, a férgek bálja, az anyának kék paplana van („mint anyám paplanja, az a kék folt”), Görög Miki, aki éjjel ássa a sírt, amikor már a hivatásos sírásók hazamentek, valóban részeg lesz hajnalra a magával vitt három üveg bortól plusz pálinkától, és látomásai lesznek: „gróf, te tudtad, hogy vannak angyalok?, az a bűdös kurva anyám, akinek volt pofája megdögleni, az tudta, mindenki aludt a városban, csak én nem, néztem az eget, bazmeg, olyan, mintha ott is bál vol-

na, az anyámban a férgek, az éjben meg a csillagok báloznak”. Kosztolányinál: „Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem, / s felém hajolt az, amit eltemettem / rég, a gyerekkor.” A becketti abszolút semmi, a némaság felé tartó sötét szólam Kosztolányi aranyló harmóniái-val ellenpontozva, a fekete szövet átítatva az azúrral, ez a kettős természetű beszéd megrendítően szép, zseniális.

Jelen sorok írója megtalálta benne a kérdéseire a választ. Igaz, persze, „ha nem volna válasz, a kérdés honnan volna?”

Dunajcsik Mátyás

Tadzio footballmezben

(Esterházy Péter: Semmi művészet. Magvető, 2008.)

Hogy Esterházy Péter új könyve kapcsán – a football mellett – rengeteg szó fog esni az anyáról és a fiúról, a könyv elbeszélő-jének anyjáról és annak fiáról, a szerző anyjáról és annak fiáról, valamint négyük különös viszonyáról, szóval hogy „a *Semmi művészet* mint *A szív segédigéinek Javított kiadása*”-projekt mentén elég sok kritikusi tinta fog elfolyni, ez borítékolható, s ez alól magam sem voltam kivétel, mikor a kötet megjelenésének idején a Magyar Narancs hasábjain¹ adtam kissé laudatív hangot az új esterházyáda iránti lelkesedésemnek. Mivel azonban ebben a témában kritikusi tintámat már az első cikkben elfolyattam, az alábbiakban két olyan dologról fogok beszélni, melyekre ott és akkor nem maradt elég hely.

Először – röviden – tennék néhány általános megjegyzést a *Semmi művészet* szövegszerkezetéről, mely egyben olvasási javaslat is a műre nézve; másodszor pedig – *jóval* hosszabban – közelebbről szemügyre veszem a könyv talán legfontosabb mellékszálát, mely szerkezeti szempontból és jelentőségére nézve majdnem olyan súllyal van jelen a *Semmi művészet* lapjain, mint az anya-tematika. Ebben a kötetében ugyanis Esterházy nem csak *A szív segédigéi* című, 1985-ös saját könyvét írja újra, de Tóth Adalbert figuráján és a könyv elbeszélője iránt érzett reménytelen szerelmének történetén keresztül átírja Thomas Mann *Halál Velencében* című novelláját is, rendkívül érdekes módon helyezve át az eredeti szöveg hangsúlyait. Mielőtt azonban rátérnék erre, lássuk a szerkezeti megjegyzéseket!

*

A kötetről írt első cikkemre később több kritikuskolléga kételkedő hümmögése volt a válasz², mondván, *első olvasásra* azért nem annyira jó könyv a *Semmi művészet*, mint amilyenek én beállítottam, bár kétségtelen, jól olvasható, élvezetes szöveg, és

^[1] A szabadság lélegzete, Magyar Narancs, 2008/17.

^[2] Lásd a Pulzus kritikai beszélgetést ugyanebben a lapszámban.

vannak benne szépen megírt jelenetek. Amiben egyébként igazuk van. Első olvasásra valóban tűnhet úgy, hogy a könyv nem más, mint a szokásos (magas) nívón előadott Esterházy-dumák innen-onnan, resztlíkből, előző könyvekből, ki nem dolgozott, vagy éppen kidolgozott, de megfelelő keretbe el nem helyezett ötletekből, témavázlatokból összegereblyézett egyvelege, amit persze jó, jó, jó olvasni, mert EP az egyik legjobb *causeur* kortárs irodalmunkban, de azért nagy műhöz ez mégiscsak kevés. Én is így voltam vele, míg egy ördögi sugallattól vezérelve meg nem szavaztam a könyvnek egy *második* olvasást – és *annak* a végeredménye lett a fent említett lelkesedés.

Most pedig, túl az olvasás *harmadik* körén, már egészen biztos vagyok benne, hogy Esterházy-nak ez a könyve csak annyira regény, mint amennyire minden hosszabb, nem-tudományos szépprózai szöveg ma már (jobb híján) regénynek tekinthető. (Az, hogy egy kötet hosszúságú prózai szöveg regény vagy nem regény, az lehet elméleti megfontolások tárgya, de azt hiszem, ma már a regénység mint olyan nem lehet értékkategória, sem kritikus elvárás – de hát mi a regény? És írt-e *bármikor* Esterházy „igazi regényt”? – Bár kétségtelen, hogy a *Semmi művészet* bizonyos pontjain egészen „regényesnek” mutatja magát, alkalmasint regényesebbnek, mint néhány korábbi Esterházy-szöveg; de ez most szintén túl messzire vezetne.)

Ha közelebbről meg kellene határoznom, én leginkább *próza-oratóriumnak* mondanám. A részek miatt, hiszen a szöveg egyfelől káprázatosan megírt nagyáriák sorozata: az anyafigura kissé hisztérikus koloratúrái, az elbeszélői tenor hol önreflexív-önironikus, hol publicisztikus (recitatív!) magánszámái, Tóth Adalbert kétségbeesetten ziháló baritonszólói a telefonba és a vaskapu előtt, végül pedig Görög Miki proletárbasszusban előadott szatírájátéka a befejezésben. Ezekhez jönnek még anya és fiú itt-ott előforduló kettősei, melyeket Lajos bácsi és Dünyi *opera buffa*-ba illő párosa ellenpontoz a másik oldalon – és a fent felsorolt részeket kötik össze, biztosítva az átmenetet egyik jutalomjátéktól a másikig, az inkább történetcentrikus, anekdotázó „zenekari” intermezzók. És mondanám ezt az egész miatt is, hiszen a könyv szerkezete egyáltalán nem egy klasszikus értelemben vett regénytörténet elindítását, kidolgozását és befejezését állítja elénk: sokkal inkább zenei struktúra ez – amire egyébként egyes fejezetcímek, meghatározások is utalnak (*ária, etűd, ismétlés, utójáték*, stb.) –, ahol az egymást át- meg átszövő motívumrendszerek, témák és melléktémák ritmikus váltakozása, ellenpontjai, s az általuk kiváltott érzelmi hullámzások dramaturgiája szervezi művé a különféle műfajú, más-más nyelvi regiszterben előadott darabokat (melyeket persze a szerkezeten túl a sokféleségében is rendkívül egységes, azonnal felismerhető Esterházy-hang egyesít). S nem mellékesen pontosan ez a fajta szerkezet az, ami teljes egészében leginkább a második olvasáskor érzékelhető és értékelhető.

Egy ilyen zenei struktúra szempontjából már indokoltnak tekinthető például Görög Miki groteszk-megható fináléja (216), mely a történetfragmentumokból összeálló „regényvilág” eleme-

ihez csak nagyon járulékos módon kapcsolódik, vagy éppen az apával kapcsolatos, még a könyv fikciós világában is fikcióként tétélezett *Ávós etűd* (46), melyet az elbeszélő éppen „ellenpontként” (!) illeszt bele az apa történetébe; vagy azok a tematikus ismétlések, párhuzamosságok, melyek sokszor egy-egy fontosabb tematikus szál előkészítését szolgálják; az utóbbira példa Sárli bácsi és az ávós nő politikai drámának induló félresikerült randevúja (23), ami motivikusan a párttitkár Lajos bácsi és a leendő besúgó Tóth Adalbert viszonyát (87) készíti elő.

Már az indítás is, akár az *Eltűnt idő* szintén zenekari nyitányhoz hasonló kezdőfejezete: az elbeszélő ágyban fekszik, szinte azt se tudja, hol van, gondolatai ide-oda csaponganak az irodalmi térben, látszólag mindenféle kontroll nélkül megy a vaker, közben azonban, mintegy észrevétlenül, ebben a morajlásban egytől egyig fel-felhangoznak a későbbi mű főbb témái és motívumai. (Ezzel a Proust-párhuzammal azonban itt és most leállunk, nehogy még a kedves olvasó azt higgye, összemérhetőnek tartjuk az *Eltűnt idő nyomában* EP legújabb művével. Nem tartjuk, másfajta párhuzamokból pedig lesz épp elég.)

És akkor a mű zárlatáról, a *Tizenkettedik fejezet* (209) palinódiájáról nem is beszélünk, ami engem kissé (és így kanyarodunk vissza lassanként Thomas Mannhoz) arra a leverkühni eljárásra emlékeztet, mikor a tragikus sorsú zeneszerző *Apocalypsis cum figuris* című oratóriumában (!) *ugyanabból* a zenei anyagból kiindulva komponálta meg a mennyei gyermekek kórusát és az alvilág démonainak förtelmezuhatagát. Hiszen Görög Miki proletárbasszus fináléját, melynek során *már életében* magatehetetlen, össze-vissza szeletelt anyagát minden elképzelhető rítus és tiszteletadás nélkül kaparja el éjszaka a temetőben, nem más előzi meg az utolsó előtti fejezet legvégén, mint az anyafigura szédületesen precíz koloratúr-áriája, melyben – uralkodónői hatalmát *halála utánra* is kiterjesztve – nem is a temetés rendjéről, még csak nem is a partecédukláról, hanem: az *emléklapok* helyes formájáról és etikettjéről értekezik.

Azonban, mint említettem, az anyai szál, a maga fikciós-metafikciós játékaival „csak” a főtémája ennek a meglehetősen bonyolult (talán kissé túl is bonyolított) zeneműnek, melyhez más, eddig talán kevésbé feltárt melléktémák járulnak: többek között és elsősorban a *Halál Velencében* Tóth Adalbert-féle átírata, melynek értelmezéséhez meglehetősen sok évet kell visszautaznunk az időben.

*

Először majdnem egy egész évszázadot. 1911 nyarán történik ugyanis, hogy Thomas Mann és Katja Pringsheim Velencébe érkeznek, hiszen ki vonná kétségbe az ilyen hely- és levegőváltoztatás... de ezt már ismerjük, szóval Thomas Mann az előkelő *Grand Hotel des Bains* még előkelőbb fürdővendégei között lesz figyelmes az akkor alig tizenöt éves, matrózruhás, Wladyslaw Moes lengyel báróra, akinek görögös vonzereje azonnal rabul ejti a tiszteletreméltó író. A korkülönbség, Mann családi állapot

és az általános korszellem szempontjából kissé kínos, ám a szabálytalanság szépségeit egyáltalán nem nélkülöző, ráadásul tökéletesen egyoldalú (és ezért romantikus, tragikus, tragikomikus, patolgiko-romantikus, stb.) *coup de foudre* után alig egy évvel, megszakítva a *Felix Krull* éppen folyó munkálatait, megszületik a *Halál Velencében* című elbeszélés, melyet a folyóiratközlés után nem sokkal külön könyv alakban is megjelentet a Fischer Verlag 1912-ben, Münchenben, és amelyről még azon melegében meglehetősen szűk látókörű, már-már kispolgári felháborodással átítatott recenziót közöl az éppen Münchenben tartózkodó, s nota bene: *egyébként* kiváló novellista Bródy Sándor³ – ettől függetlenül azonban két évvel később, 1914-ben már magyarul is olvasható a novella, Lányi Viktor remekbe szabott fordításában.

Mann ekkor már kedves kabalaállata a mindenkori magyar irodalomnak, s ez a státusza az idők során csak egyre erősödik. Ahogyan – a kilencvenes évek második felében! – Radnóti Sándor írja: „Valószínűleg egyetlen e századi külföldi írónak sem volt ekkora hatása kultúránkra, és ez a hatás korántsem a múlté; nem akar vége szakadni. Különös galéria, amelyben egymás mellé kerül Lukács György, Szentkuthy Miklós, Déry Tibor, Kertész Imre – egy mű plurális olvasatának példáiként.”⁴ Eme „plurális olvasat” egyik legprominensebb kortárs képviselője pedig nem más, mint az a Nádas Péter, akinek esszéi kapcsán Radnóti a fenti megállapítást teszi. Vele fogunk foglalkozni egy kicsit az alábbiakban, egyrészt mivel Nádas jegyzi az utóbbi évtizedek legizgalmasabb, legaktuálisabb (és legnagyobb indulatokat kiváltó) Mann-értelmezését, mely a mi *Halál Velencében*-értelmezésünkhöz is remek vezérfonalul szolgál; másrészt, mivel Esterházy *Halál Velencében*-átírata, mint később látni fogjuk, ebbe az értelmezési hagyományba kapcsolódik bele, helyenként nemcsak Mannt, hanem magát Nádas is értelmezi.

Nádas tehát 1989 októberében nyitja újra a Mann-dossziét – pontosabban a három évvel korábban, 1986-ban megjelent *Emlékiratok könyve* keretében (igaz közvetett módon, hiszen egy autonóm irodalmi mű közegében) már könyékig turkál benne, mégis a *Thomas Mann naplóiról*⁵ című írásában rajzolódik ki a legegyszerűbb módon a nagy német íróhoz képest felvett pozíciója: ebben a csodálatosan kimunkált, némi kétségbeesett erotikától sem mentes, kifinomult és radikális áriában, valahol félúton a szerelmi vallomás és a verbális apagyilkosság között – mellyel kapcsolatban bizvást juthatnak eszünkbe Esterházy szavai az új könyv anya-figurájáról: „Anyám, mint minden igazán nagy drukker, vak volt és elfogult, ám a demagóg érvelések mindig szigorú szakmai érveken alapultak” (143) – Nádas biztos érzékkel tapint rá arra az ellentmondásra, mely a magyar olvasókörzés Mannhoz való viszonyát jellemzi: „Az a sok tekintetben példátlan érdeklődés, amelyet Thomas Mann, a műveivel és a személyével, a század húszas éveinek elejétől kezdve a magyar olvasókörzés körében kiváltott, bizonyára nem kizárólag vagy nem elsősorban e jelentékeny formátumú ember írói jelentőségének szól, hanem legalábbis ugyanilyen mértékben annak a reprezentatív szerepnek, mely emberi és írói alkatának legben-

sőbb sajátosságából következik. (...) S tán nem tévedek nagyot, amikor azt állítom, hogy e semmiképpen sem irigylésre méltó, de mindenképpen megkapón kimunkált szerep felülete nyújtott lehetőséget a magyar közönségnek a művek viszonylag problémátlan befogadására.”⁶

Márpedig a Mann-féle homoerotika, legalábbis felszínes és leegyszerűsítő olvasatában, éppen ebbe a gondosan felépített szerepbe rondít bele, még hozzá alaposan: valószínűleg ezt kifogácsolhatta annak idején Bródy Sándor fentebb említett kritikájában, és ez – pontosabban az, hogy Nádas ennek nemcsak a teljes életmű és az írói személyiség, hanem az egész napnyugati kultúra szempontjából fundamentális jelentőséget tulajdonít – vágta ki a biztosítékot Nemes Nagy Ágnesnél is, aki éppen az európai polgár (vagy az ezt reprezentáló életprogram és/vagy életszerep) védelmében kelt ki Nádas ellen nem kevésbé szenvedélyes hangú (ellendrukkeri) bírálatában.⁷

Mint minden igazi „dühária” során (hasonlóan Nádaséhoz), Nemes Nagy szövegében is szédületes ritmusban váltják egymást az elhamarkodott, elnagyolt végkövetkeztetések a végtelenül lucidus, pontos megfigyelésekkel. Azt írja: „De akár így, akár úgy, akár igaz, akár nem, amit Nádas Péter állít, az némileg homályban marad: miért ítéli el Thomas Mannt. Azért-e, mert olyan volt, amilyennek ő állítja, vagy azért, mert eme non-konform érzéseit elfojtotta, a »reprezentáció«, az életszerep kedvéért. A szövegösszefüggésből következtetve inkább az utóbbiért.”⁸

Nos, ha a „szövegösszefüggés” kitágítjuk a valóban eléggé maliciózus esszészövegen túlra is, és számba vesszük Nádasnak azt a hihetetlenül intim viszonyát Mannhoz, amire többi művéből, regényeiből, esszéiből következtethetünk, az utolsó mondat egyértelműsége egyszeriben megszűnik, és marad az eldöntetlenség: *valóban* nem tudjuk, Nádas mely vádpontban találja bűnösnek Mannt, de még az sem egészen biztos, hogy annyira ítélkezni akar. Ez a helyzet pedig vésszen hasonlít ahhoz az értelmezési dilemmához, mely a *Halál Velencében* kapcsán felmerül az olvasóban, mikor a novella utolsó oldalain Gustav von Aschenbach haláláról értesül. Miért kell Aschenbachnak halállal lakolnia? Azért-e, mert burzsoá túlfínomságában, dekadens műv(ész)iségében elérte a természetellenesség végső határpontját, lélekben pederasztá lett, s ezt már nem tűrheti tetlenül az elbeszélői igazságszolgáltatás? (Taps és ujjongás a jobbszélen, néhány kereszt a magasba lendül.) Vagy azért, mert ezek szerint egész

³ Ez olvasható a Mann-novella mindmáig legkiválóbban dokumentált magyar kiadásának jegyzetanyagában is, lásd Thomas Mann: *Három novella – Tonio Kröger, Halál Velencében, Mario és a varázsló*, Szász Ferenc jegyzeteivel, Matúra-Ikon Kiadó, Budapest, 1993.

⁴ Radnóti Sándor: *Erotikus kísérletek – Nádas Péter esszéiről*, Holmi, 1996/9. Kötetben: Radnóti Sándor: *A piknik*, Magvető, Budapest, 2000, 227.

⁵ Nádas Péter: *Thomas Mann naplóiról*, Holmi, 1989. október. Kötetben: Nádas Péter: *Esszék*, Jelenkor, Pécs, 1995, 31.

⁶ Nádas, 1995, 31–32.

⁷ Nemes Nagy Ágnes: *Thomas Mann mint álarc*, Holmi, 1993/7. Az 1990 elején keletkezett szöveget posztumusz közölte a folyóirat.

⁸ Nemes Nagy, 956.

életét hazugságban élte le, maga előtt is eltagadva ős-természetes homoerotikus vonzalmait, s hamis fundamentumra épített egzisztenciája temeti most maga alá azáltal, hogy mégis a veszélyes maradás mellett dönt, holott jól tudja, hogy a városban éppen dúl a kolera? (Hangos helyeslés a balszállón, a szexuális felszabadítás drukkerai szorosán magukhoz ölelik kabala-Freudjukat.)

Lassan évek óta foglalkozom ezzel a novellával, mégsem hiszem, hogy a két megoldás közül akármelyik is előrevinne. Végső soron azt gondolom, az adott helyzetben Gustav von Aschenbach számára megváltás a halál, mégpedig azért, mert látványosan híjával van annak az áthidaló élettechnikának, melyet a szerző, hőisével ellentétben, naplói tanúsága szerint hihetlenül virtuóz módon gyakorol. Ennek hiányában azonban valóban jobb beleájulni a tengerparton játszó Tadzio látványába, és nem várni meg, míg a gondosan felépített élet-mű még a főhős életében összeomlik (hisz nem létezik hatékonyabb tartósítószer egy művészi életmű számára, mint az épp a megfelelő pillanatban érkező halál). De mi is ez az élettechnika, melynek hiánya megöli Aschenbachot, a szereplőt, de megőrzi Thomas Mannt, az író? Nadas a következőképpen állítja elénk a Tadzio–Aschenbach séma egy későbbi – incesztuális felhangokkal súlyosbított – megismétlődését Mann magánéletén belül, kilenc évvel a Wladyslaw Moes-élmény után, mikor Mann arról számol be, hogy a maga számára is meglepő módon beleszeret saját Eissi fiába, s a vele kapcsolatos gondolatai még házastársi köteleességeinek teljesítésében is megzavarják: „Ennek az élethelyzetnek a megoldásához emberfeletti képességekkel kéne rendelkeznie, vagy ha ilyesmivel nem rendelkezik, akkor készségesen alá kéne omlania a tragédiába. Más választása nincs. Ha a kulturális parancsnak engedelmessé, személyiségének egészétől elválasztja nemi életét, és a potenciát a sikeresség fokmérőjének tekinti, akkor nyilvánvaló sikertelenséggel kell számolnia, az önmagáról alkotott kép összeomlásával. Ha ellenben személyisége elidegeníthetetlen részének tekinti a saját fia iránt érzett vonzalmát, akkor meg kell tagadnia az egész kultúráját. Ez utóbbit sem választhatja, mert akkor kitörne belőle a tagadás féken tartott szelleme. »Nagyon természetesnek találom, hogy beleszeretek a fiamba.« Ez a mondat stilisztikai szempontból logikus megoldása a vonzalomnak. Ha természetes, akkor nem lehet végletes, ha pedig nem végletes, akkor nem szükséges elrémülnie tőle; ez lesz az a kulturális parancs alól kibúvó művészi siker, mely továbbvezetheti a megírandó novellához. Néhány sorral lentebb már ezzel az elfogadott és elfogódottságtól mentes érzéssel vonatkozik München felé...»⁹

Bizony, nem mindegy, az ember mit csinál az érzéseivel: nagy különbség van ugyanis a szimpla elfojtás, és a ki nem elégitett, non-konform vágyak felismerése, tudatosítása, feldolgozása, majd alkalmasint szublimációja között. Nemes Nagy Ágnes bírálatának lélektani kitérőjében erősen fájjalja, hogy az „elfojtás” fogalma „már kitalálójától, Freudtól kezdve elsősorban pejoratív, nem helyeslendő érzelmi udvarral került bele a XX. századi kultúrába”¹⁰ – én a magam részéről azt méginkább fáj-

lalom, hogy a XX. és XXI. század vulgárfreudista felfogásában a „szublimáció” fogalma egybemosódott az „elfojtás”-éval, mintha az előbbi az utóbbinak csupán kifinomultabb, úri formája, de végső soron ugyanúgy az egzisztenciális gyávaság szinonimája lenne.¹¹

Mindenesetre a Mann-naplók alapján úgy tűnik, az a technika, hogy Mann homoerotikus vágyait ugyan nem, vagy nem életvitelszerűen elégitette ki, mégsem tett úgy, mintha nem is léteznének, meglehetősen sikeresnek bizonyult, amennyiben még a hetvenöt (!) éves mester feljegyzéseiben¹² is megfigyelhetjük működés közben, akkor éppen egy fiatal svájci pincérfiúval kapcsolatban: jóllehet a finom szókratészi évődésnél soha nem jutnak tovább, az idős mester vonzalma kedélyes – bár nem minden feszültség nélküli – asztali beszélgetések témája a Mann-család nőtagjaival, sőt egy hétfői napon kiadós magányos magömlés teszi teljessé, melyet korára tekintve nem kis büszkeséggel jegyez le magának a szerző. Erről a nem kockázat- és fájdalommentes, de működőképesnek tűnő technikáról mond le Gustav von Aschenbach, valahol a negyedik fejezet közepe felé, és véleményem szerint végül ez és nem más okozza a vesztét. Mann, úgy látszik, pontosan tisztában van ezzel, hiszen a maga teljességében mutatja meg nekünk a végzetes pillanatot: „Másnap reggel épp indulóban volt a hotelből, amikor a nyílt lépcsőn jövet meglátta Tadziót; aki már útban a tenger felé – mégpedig egyedül – a strand sorompójához ért. Oly közeli, oly kínáló volt az óhaj, oly egyszerű a gondolat: élni az alkalommal, könnyű, vidám ismeretiséget kötni azzal, aki tudtán kívül annyi fölemelő és megindult érzést keltett benne, megszólítani, és gyönyörködni válaszában, nézésében. A szép fiú bandukolva ment, utolérni könnyű, és Aschenbach szaporábban lépkedett. A sátrak mögött, a pallón éri be, kezét a fejére, a vállára akarja tenni, valami szó, egy nyájas francia frázis lebeg az ajkán, és ekkor azt érzi, hogy szíve, talán részben a sietéstől, kalapál, s hogy ily kifulladásra csak erőlködve és remegő hangon lesz képes beszélni; tétovázik, erőt akar venni magán, hirtelen megjed, hogy már nagyon is soká halad a szép fiú sarkában, fél, hogy az föl talál figyelni, kérdően talál ránézni, még egyszer nekifohászódik, fölhang vele lemondóan, és lehajtott fővel megy el mellette. Késő! – gondolta ebben a pillanatban. Késő! De késő volt-e igazán? Ez az elmulasztott lépés esetleg jóra vitt volna, könnyű, kellemes, bódító kijózanodásra. Ám azon múlt, hogy öregedő fejjel nem akarta ezt a kijózanodást, hogy nagyon is drága volt neki a mámor. Ki fejt meg a művészlelek rejtélyes ötvözetét? Ki érti igazi tartalmát: ösztöneinek mélyén a fegyelem és zabolátlanság egybeolvadását!

⁹ Nadas Péter: *Thomas Mann naplóirol, Esszék*, Jelenkor, Pécs, 1995, 46–47.

¹⁰ Nemes Nagy, 956.

¹¹ A *Halál Velencében* és a szublimáció/elfojtás jelenségének kapcsolatához és értelmezéséhez lásd még Harold Bloom *The Closing of the American Mind* című könyvét (Simon and Schuster, New York, 1987), különösen az *Eros és az Our ignorance* című fejezeteket.

¹² Lásd Thomas Mann: *Napló, Részletek*, Schweitzer Pál fordítása, Holmi, 1993/7, 937.

Mert zabolátlanság, ha nem tudjuk akarni a gyógyító kijózanodást. Aschenbach már nem volt hangolva önkritikára; a korával járó ízlés és lelki érettség, az önbecsülés és az egyszerűség késői szeretete elvette a kedvét attól, hogy belső okokat elemezzen, és eldöntse, vajon lelkiismeretességéből, léhaságból vagy gyöngédségből tett-e le a szándékáról. Zavarodott volt, félt; hogy valaki, ha csak a parti ör is, futásának, vereségének tanúja lehetett, félt nagyon a nevetségességtől. Egyébként magában kinevette saját komikusan szent rettegését. Letörtem – gondolta –, letörtem, akár a kakas, amely viadal közben csüggedten ereszti el a szárnyát. Bizonytal Istent teszi velünk, hogy kegyeltünk láttára úgy inunkba száll a bátorság – vágja a földhöz kevelységünket... Így játszott, ábrándozott, és sokkal gögösebb volt, semhogy félt volna egy érzéstől.¹³

Aschenbach itt az elfojtás legradikálisabb formáját választja: a teljes és titkos beleélést, vagyis nem az egyre inkább kibontakozó érzelmét „fojtja el”, hanem minden mást, ami a külső világból ezen kívül vagy ennek ellenére létezik. Megoldás helyett csinos kis neurózist fejleszt ki magában, s e görög filozófusoktól és istenektől benépesített álomvilágban gondolázik, egyenesen a halál felé.

Nadas, miközben esszéjét írja, remekül bemutatja és végig elemzi az 1920-as Eissi-epizód minden részletét, felfogva annak jelentőségét is, mégis úgy tesz, mintha az ebből nyerhető tudás a nyugati kultúra legtitkosabb tanítása volna, a nyolc évvel korábbi *Halál Velencében* – ami, legalábbis Bródy cikke alapján, igazi irodalmi szenzációnak, még hozzá pozitív szenzációnak számított a németországi megjelenéskor – pedig soha meg sem íródott volna. Esszéjének gondolati ívét a következő konklúzióval zárja: „E futólag elemzett, és pusztán példaként kiemelt, a magyar kiadásban erősen megcenzúrázott bejegyzésekben Thomas Mann olyan kulturális összefüggések tudója, amelyekről az európai irodalom és az európai lélektudomány ezidáig mélyen hallgatott, és ugyanilyen mélyen fog hallgatni az elkövetkezendő időkben is. Mert a fiúk apaszerelemének tényét és napi gyakorlatát egyenesen szükségesnek és kívánatosnak kell tartani egy férfiúi istenségek tekintélyére és teljesítményére alapozott kultúrában, ám ugyanennek a szerelemnek a másik ábrázatáról, az apák fiúszerelméről, éppen az apák tekintélyének védelmében, mélységesen hallgatni kell. Ezen a ponton van aláaknázva ez a kultúra. A fiúk apaszereleme biztosítja azt a tekintélyt, és serkenti azt a teljesítményt, amit az apák titkos fiúszerelme ízzé-porrá zúz és kiolt.”¹⁴

Csak azt nem értem, ebben a kontextusban értelmezve *mi másról* szólna valójában a *Halál Velencében*, ha nem éppen erről, az apák titkos fiúszerelméről? És nevezhetjük-e mélységes hallgatásnak, ha valaki erről ír egy történetet, s azt a nyilvánosság elé tárja?

De ne legyünk igazságtalanok: tény, hogy Thomas Mann szóban forgó novellája, bár a legkülönbözőbb iskolák a legkülönbözőbb korszakokban szinte mindig az irodalmi kánon legmagasabb polcaira helyezték, általában nem ebben az értelmezésben foglalt helyet az irodalmi művek panteonjában. Ebben az

esetben viszont Nadasnak nem a novellát kellett volna negligálnia, hanem az idők során egymásra rakódott félreértelmességek sorozatáról kellett volna beszélnie; de húsz év után kevés értelme van ezen rágódni. Inkább nézzük, hogyan kapcsolódik ehhez Esterházy huszonegyedik századi *Halál Velencében*-olvasata!

*

Maga a Tadzio-tematika nem minden előzmény nélkül bukkan fel Esterházy életművében sem. Már az 1979-es *Termelési-regény* egyik jegyzetében megjelenik futó utalásként,¹⁵ később pedig az *Egy nő* 91. szekvenciájában,¹⁶ melyet kettővel később egy olyan szövegrész (a 93.) követ, mely a *Halál Velencében*-témához ugyan nem kapcsolódik szövegszerűen, mégis az alaphelyzet (egy férfi levélben vallja meg az elbeszélő iránt érzett reménytelen, és évek óta tartó szerelmét), és az elbeszélő reakciója (nem válaszol, nem tesz lépéseket, nem fél és nem ujjong, ám a levelet betéve tudni fogja) nagyjából pontosan előrevetíti az öreg Tóth Adalbert és a felnőtt elbeszélő egymáshoz képesti lélektani helyzetét.

Ez a viszony azonban, akár korai állapotában (amikor Tóth Adalbert szakosztályvezetőként – és egyben besúgóként – figyeli a fiatal futballista főhőst), akár a kései stádiumban nézzük (mikor a haldokló Adalbert meglátogatja, illetve telefonon „zaklatja” a felnőtt íróvá vált elbeszélőt), láthatóan úgy lett kitalálva, hogy az öregedő férfi – fiatal fiú viszonylaton túl mindenben tökéletes ellentéte, illetve paródiája legyen az Aschenbach–Tadzio viszonyának. Ahogy Adalbert is mondja az egyik áriában: „Nem a szépségembe szerettem bele, ahhoz nem voltál elég szép, te nem elég Tadzio, én nem elég Aschenbach.” (178) De nem csak az elbeszélő nem szép, mint Tadzio. Tóth Adalbert besúgó-volta miatt erkölcsileg is kifogásolható, testileg elhízott, visszataszító, és meglehetősen együgyű figurája – aki beosztására nézve még csak nem is edző, hogy ily módon a futballcsapat apafigurája lehessen, hanem csak afféle járulékos elem, először mindenes, aztán szakosztályvezető bürokrata a csapat körül – szintén fényévekkel lemarad az íróként világszerte elismert, belső nemességet sugárzó, tiszteletet és tekintélyt parancsoló Aschenbach mögött, akivel – pontosabban Aschenbach egyik legfőbb mintájával, magával Thomas Mann-nal – a beceneve, a Mágus mégis összeköti, hiszen ismert tény, hogy Mannt nem másnak, mint *Zauberer*-nek, vagyis Varázslónak becézték családi körben (a talán ennél is titkosabb, önmaga és mások által is sokszor Mann mellé stilizált Nadas–Mágus összecsengésről nem is beszélve) – s a Varázsló sokat emlegetett mindentudásából a Mágus számára már csak az *Élet és tudomány* (180) mániákus olvasgatása marad.

¹³ Thomas Mann: *Halál Velencében*, negyedik fejezet.

¹⁴ Nadas, 1995, 49.

¹⁵ „Ekkor azonban feltárult az ajtó, és belépett – no nem a férj vagy ilyesmi – a kis Carlo, Lollo fia. Olyan szép volt, aranyhajú szépség, hogy a mester úgy érezte, öklendeznie kell (Thomas Mann-effect). De a kiszaladást nem tudta volna magyarázattal ellátni, így maradt.” Esterházy Péter: *Termelési-regény*, Magvető, Budapest, 1979, 229.

¹⁶ Esterházy Péter: *Egy nő*, Magvető, Budapest, 1995, 164.

És talán ami a leglátványosabb, változik a helyszín is: a Lido aranyló homokpartját és Velence történelmi szépségeitől roskadozó díszleteit egy lepattant futballpálya helyettesíti Kelet-Európa egyik külvárosában. Vagyis, ha Nádasról azt írja Esterházy egy laudációjában, hogy „Nádas olyan, mint Thomas Mann volna Lübeck nélkül. Meglehetősen dermesztő”,¹⁷ akkor Tóth Adalbert figurájában azt állítja elének, milyen is volna Gustav von Aschenbach – (München és) Velence nélkül: s teszi ezt pontosan a címben is visszhangzó anyai parancs szellemében, hiszen a legkevesebb, ami elmondható a *Halál Velencében* című novelláról, hogy mint az anya-figura által szapult futballkönyvek, ez is „teli van művészettel!” (134)

Mintha ezen járulékos (művészi-kulturális) elemek lebontásával azt célozná Esterházy, hogy a végletekig leredukálva az Aschenbach–Tadzio viszony archetipikus helyzetét, kiemelve azt az ősi magot, amelyre aztán Nietzsche-től Hermészen át Velencéig annyi mindent rápakolt a német mester. A dolog szcenikájában azonban egyvalami nem változik, ez pedig lehetővé teszi számunkra, hogy ennek a magnak a történelmi-mitikus helyét pontosan lokalizáljuk. Előbb azonban érdemes összehasonlítaniunk két hosszabb szövegrészletet. Thomas Mann a következőképpen írja le Gustav von Aschenbach szerelmes nézelődését az adriai tengerparton: „De főképpen a legkedvezőbb szabályossággal délelőtt a parton nyílt bőséges alkalma, hogy áhítattal merüljön el a bájos jelenség tanulmányozásában. (...) Ott állt a tenger szélén, egyedül, távol övétől, csaknem Aschenbach mellett – két kezét tarkójára kulcsolta, kiegyenesedve, lassan himbálózott a bokáin, elmerengett a távolba, mialatt apró, nekiiramodó hullámok nyaldosták lábfejét. Mézszínű haja a halántéka és nyaka körül csigázott, a nap fönt a hátgerincén megcsillogtatta a pihét, a bordák finom rajza, a mellkas szimmetriája átütött a törzsére feszülő burkon, hónalja még sima volt, mint a szobroké, térdhajlása ragyogott, és kékes erezete miatt úgy látszott, mintha valami átlátszó anyagból lenne a test. Mily szilárd, mily hajszálra pontos kifejezése volt az eszmének ez a nyúlánk és tökéletes ifjú termet! Ámde a szigorú és tiszta akarat, mely titkon működve hozta napvilágra ezt az isteni remeket – nem volt-e neki, a művésznek benső ismerőse? Nem dolgozott-e benne is, ha higgadt szenvedéllyel telítve, a nyelv márványtömbjéből kiszabadította a karcsú formát, amelyet lelke mélyén látott, és amelyet az emberi lélek szépségének szobrává és tükörképévé alakított? Szobor és tükörkép! Tekintetével átölelte a nemes alakot ott a kék víz szegélyén, és a gyönyör rajongása elhittette vele, hogy ezzel a pillantással a Szépet magát fogta meg, a Forma isteni gondolatát, az egy és tiszta Tökélyt, amely a lélekben él, és amelynek imáandó emberi képe és hasonmása szende könnyedségben emelkedett itt előtte. A mámor volt ez: és gondolkodás nélkül, sőt mohó örömmel fogadta jöttét az öregedő művész. Elméje vajúdott, műveltsége hullámokat vert...”¹⁸

...e műveltségi hullámverésből pedig a következő sorokban nem más emelkedik ki, mint Platónnak a *Phaidroszban* kifejlesztett szépség- és szerelemtana, mely szerint a testi tökéletesség

voltaképpen csak egyfajta földi inspiráció a lélek számára, hogy a magasabb Ideák világa felé elrugaskodhasson. Ehhez képest figyeljük meg, hogyan jelenik meg ez a szövegrészlet a *Semmi művészet* lapjain, Esterházy–Tóth Adalbert-féle változatában: „Egy szépségesen szép test nélküli szerelem. Fennköltén fennkölt. Evvel etettem magam. De én csak a testre tudok gondolni. Nekem, fiacskám, nincsen spirituális dimenzióm. Szerintem a test személyes, nem az emlékezet. Testben élni maga a halál,¹⁹ olvastam. Én kizárólag a testben élek, ez volt az életem. Testben is fogok halni. És úgy gondolok a testre, az enyémre, a tiédre, a Lajos bácsiéra, a Görög Miki halott testére, az anyádéra, akár a természetre. Edzésen okozott a legkisebb feltűnést a leskelődésem. Leültem a pálya mellé egy székre, kivettem magammal egy széket a klubházból, a Gruber morgott egy kicsit, nem tengerpart ez, és néztem az edzésteket. A Vili bácsitok gyanakodva méregetett. Álltál egyedül, távol a tiédtől, csaknem mellettem, két kezed a tarkódra kulcsoltad, kiegyenesedve, lassan himbálózta a bokáidon, elmerengtél a távolba, mintha tényleg a tenger nyúlna előttünk, lustán, félelmes nyugalomban, mintha közben apró, nekiiramodó hullámok nyaldoznák a lábfejed. Mézszínű hajad a halántékon és nyakad körül csigázott, a Nap fönt a hátgerinceden megcsillogtatta a pihét, a bordák finom rajza, a mellkas szimmetriája átütött a törzsre feszülő burkon, hónaljad még sima volt, mint a szobroké, térdhajlásod ragyogott, és kékes erezete miatt úgy látszott, mintha valami átlátszó anyagból lenne a test. Nem a szépségbe szerettem bele, ahhoz nem voltál elég szép, te nem elég Tadzio, én nem elég Aschenbach, ne szólj közbe; amikor tekintetemmel átöleltem az alakod, ha tetszik, a nemes alakod a sárga és szürke kopogó látszólag sivár szegélyén, még a gyönyör rajongása se hitette el velem, hogy ezzel a pillantással a szépet magát fogtam meg, a Forma isteni gondolatát, az egy és tiszta Tökélyt, amely a lélekben él, és amelynek imáandó emberi képe és hasonmása szende könnyebbség emelkedne ott előttem, nem. Viszont: a mámor volt ez: és gondolkodás nélkül, sőt mohó örömmel fogadtam jöttét.” (177–178)

Esterházy–Tóth tehát, miközben szövegszerűen megtartja a jelenet minden érzéki, látványbeli elemét, a lélek testies remegését, egyúttal elutasít mindenféle platonikus hagyományt, melylyel Mann–Aschenbach körbenyaldossa a főhősben munkáló érzelmet, és amelyekkel voltaképpen elfedi maga (és a gyanútlan olvasó) elől vágyainak valódi természetét: a fentebb említett „neurózis”, a valóságtól elrugaskodott és a halálba vezető, platonikus-mitologikus álomvilág pontosan itt kezd kialakulni.²⁰ Ami azonban közös a strandon játszadozó gyerekeket figyelő Aschenbach és a futballedzésen kibicelő Tóth Adalbert között,

¹⁷ Esterházy Péter: *A ritmus*, Magyar Lettre, 17. szám, 1995 nyár.

¹⁸ Thomas Mann: *Halál Velencében*, negyedik fejezet.

¹⁹ Jelöletlen idézet Borbély Szilárd *Halotti pompa* című verseskötetéből (Kalligram, Pozsony, 2006, 82.) *D.M. jegyzete*.

²⁰ Erről bővebben lásd: Dunajcsik Mátyás: *Hermész: dramatis personae. (Velence, Hermész, Szókratész – közéletiek Thomas Mann Halál Velencében című novellájához, II. rész.)*, Puskin utca, 2007/2–3.

az nem más, mint hogy mindkettejük szituációja mögött felszajlik egy nagyon ősi kép, mely, úgy tűnik, a legkorábbi idők-től fogva archetipikus helyszíne az érett férfiak fiatal fiúk iránti vonzalmának: az ógörög *gymnasion*ról van szó, a fiatal fiúk testgyakorlásának helyszínéről, melynek enyhet adó árkádjai alatt ott ültek sorban az érett és öregebb férfiak, hogy a csodás látványban gyönyörködjenek, sőt, alkalmasint fel is szedjék valamelyik ifjú epheboszt az athéni férfiudvarlás bonyolult és körültekintően kidolgozott etikettje szerint. És ezzel Esterházy voltaképpen a Szókratész előtti állapotába vezeti vissza a fiúszerelmek jelenségét, hiszen éppen Szókratész volt az, aki az eredeti erasztész-erómenosz viszonyt filozófiai manipulációi során megfordította, és a fiatal test iránti vágyat az Ideák világáról való tudás vágyába fordította át, melynek egyenes következménye volt, hogy onnantól már az Alkibiádeszhoz hasonló fiatal fiúk voltak azok, akik szerelemre (és/vagy tudásra) éhesen követték az öreg és megtört testű Szókratészt – a *gymnasion*ból egyenesen a *symposion (Lakoma)* testi helyett immár tisztán intellektuális keretei közé.²¹

Ugyanígy a fennkölt dolgoknak a hétköznapi testiségre való redukcióját szolgálják egyébként a Mann mellett (helyett?) Nádas felé irányuló intertextuális oldalvágások is, mint amikor Nádasnak az *Emlékiratok könyve* nyelvi regiszterválasztása kapcsán kifejtett elveit parodizálja – „régebben úgy mondtam volna, hogy a faszom, vagy kerestem volna a magyar társadalmat kevésbé megrendítő szinonimát, megjegyzem, az is a faszomat jelentette volna, most csupán egy szerv csuklott elő, még inkább szervecske” (198) – vagy amikor a Nádas által oly nagy odaadással egy éven keresztül fotózott, s több ízben mitikus magasságokba stilizált körtefáját a Mann–Aschenbach(–Nádas?)-paródia Tóth Adalbert farkára változtatja át: „A testem a természet. Ennek jegyében történt, hogy egy éven át, tavasz, nyár, ősz, tél, mindennap lefotóztam a farkam. Ezért tanultam meg fotózni, hogy előhívhasam a farkam, 365-ször.” (182) Az utóbbi gesztus övön aluli izléstelenségére egyébként egyedül annak rabelais-i mértéktelensége szolgálhat mentségül, ha egyáltalán; no meg az, hogy a Mann-i szituáció testre való redukciójával Esterházy voltaképpen abba a programba kapcsolódik bele, amelyet Nádas az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* című regényeivel képvisel. Mindenesetre ezt a szemléletmódot vetíti előre a könyvet nyitó mottók „hármashangzatából” a második: „A szerelem trágádomb, Betty, én meg csak egy kakas vagyok, és kukorékolok rajta.” (*Rob Roy*)

*

Azzal a választásával, hogy Tóth Adalbert figurájában egy olyan férfit állít elének, aki ezen a reménytelen szerelmen túl egyébként gyakorló homoszexuális (hiszen tudjuk, hogy harmonikusnak nevezhető kapcsolatban élt beszervezésének pillanatától kezdve haláláig a Lajos bácsi nevű szereplővel), Esterházy nagyon pontosan érzékeli, hogy ez a különös és ősi jelenség – Nádas szavaival

élve: „az apák fiúszerelme” – nem keverhető és nem keverendő össze a homoszexualitás modern formájával, a két azonos nemű és nagyjából egykorú férfi többé-kevésbé egyenrangúságon alapuló szerelmével. Foucault is, Dover is leszögezik a görög férfi-szerelmmel kapcsolatos kutatásaik során, hogy az ez utóbbihoz hasonló férfikapcsolatokat (melyekhez azonban még nem járult homoszexuális identitás modern konstrukciója) maguk az ókori görögök is ismerték, és a fiatal fiúk körüli filozófiai és erkölcsi ügyektől teljesen leválasztva kezelték.

A *Halál Velencében* ilyen módon való átírása és elének állítása tehát egyben értelmezési javaslat is az eredeti novellához, mely novellával kapcsolatban vésszesen könnyen adja magát egy olyan interpretáció, mely a benne leírt jelenséget a homoszexualitás modern konstrukciója felől értelmezné. Ez a konstrukció egyébként épp a novella születésének idejében van kialakulóban, s maga Mann is tiltakozik egy ilyen jellegű interpretáció ellen egyik levelében, igaz, eléggé mulatságos módon: „A szenvedély mint ziláltság és méltatlankodás, ez volt tulajdonképpen történetem tárgya – amit eredetileg el akartam mesélni, az egyáltalán nem homoerotikus volt, hanem az agg Goethe groteszkül szemlélt története a kis marienbadi lánykával... Ami akkoriban hozzájött, személyes lírai úti élmény volt, ami arra hangolt, hogy a dolgokat a »tilos« szerelem motívumának bevezetésével élére állítsam...”²²

A nyilatkozatban persze nem árt felismerni a ködösítést és az egyre súlyosbodó Goethe-komplexusra utaló jeleket, hiszen nehezen lehet elképzelni, hogy csupán a velencei utazás életrajzi véletlenei indították Mannt arra, hogy egyik legmeghatározóbb életproblémáját megpróbálja irodalmi formában feldolgozni: inkább gyanakodhatunk arra, hogy az öreg Goethe és a fiatal marienbadi lányka korábban megismert történetében Mann egy olyan mitikus mintát vélt felfedezni, melyre a maga aggasztó problémáit biztonságosan rákopírozhatja, így legitimálva a saját érzelmeit a nagy előd példájával.²³ Ha a *Halál Velencében* helyett ezt a történetet írja meg, valószínűleg az lett volna az igazi transzpozíció, nem pedig fordítva. Annál is inkább, mivel Mann arra is utal a levelében, hogy a marienbadi lányka családja inkább erőltette, mintsem ellenezte volna a házasságot az agg mesterrel, amibe azonban a lány nem akart belemenni: vagyis a Goethe-történet és az Aschenbach-történet közös pontja, valódi konfliktusa egyáltalán nem a szerelem társadalmi lehetetlenségében rejlik (ami Aschenbach esetében teret nyithatna egy a szexuális forradalom ideológiája felőli értelmezésnek), hanem az öregedő szellemnek a fiatal test iránti vágyakozásában.

Ez pedig rámutat „az apák fiúszerelmének” egyik legfontosabb mozgatórugójára; történetesen, hogy e mögött nem más,

²¹ Ehhez lásd: Michel Foucault: *Erotika. Az igaz szerelem. Befejezés*, Michel Foucault: *A szexualitás története II.*, Atlantisz, Budapest, 1999, 189–254.

²² A levél szintén megtalálható a novella korábbi jegyzetekben már említett Matúra-féle kiadásában.

²³ A mítosznak ezt a fajta működését egyébként maga Mann írja le ragyogóan *Freud és a jövő* című előadásában.

mint az öregedő férfitest drámája rejlik; Erósz csábító álarca mögött Kronosz kegyetlen vicсорára bukkanunk. És ennek kapcsán már érthetőbbé válik az is, mit keres ez az egész *Halál Velencében*-miskulancia a *Semmi művészet* lapjain amellet, hogy fontos és jelentős módon járul hozzá egy meglehetősen nagy múltra visszatekintő irodalmi-kulturális toposz értelmezéstörténetéhez azáltal, hogy megpróbálja az alapjául szolgáló jelenséget művészi-filozófiai mellébeszélés különböző rétegeitől megtisztítani. Emlékezzünk az anya áriájának egyik fontos pillanatára: „Az öregedő férfi az nem műfaj, annak nincsen húzása. Az öregedő férfi csak az öregedésről szól, az tiszta fonnyadság, semmi több. Fonnyadt hisztéria. Az öregedő nőben legalább van dráma, van tétje.” (134)

Mert mi is a tétje az öregedő nő „műfajának”? Nem más, mint a testi szépség, vagyis a csábítás képességének eróziója, mely valóban mélyebben, húsbavágóbb módon érint egy nőt, mint egy férfit – hacsak nem olyan férfiről beszélünk, aki maga is érdekelt volna a (fiatal) férfiak elcsábításában. S ha a *Semmi művészet* egyik fő tárgya a halál és az ahhoz vezető öregség (márpedig az), akkor az öregedő nőnek az anya-figurán keresztül bemutatott drámája mellett az öregedő férfi igazi drámáját nem az öregedő elbeszélő alakján keresztül jeleníti meg a szöveg (az valóban nem több, mint nyafogás), hanem az öreg és haldokló Tóth Adalbert reménytelen, de Aschenbachéval szemben a végsőkig, illúziók nélkül kibeszélt, felszínre hozott, és tragikus reménytelenségében végül elfogadott fiúszerelemén keresztül.

(Esterházy története egyébként abban is túllép a *Halál Velencében* keretein, hogy e reménytelen szerelem történetébe bevonja, szóhoz juttatja a később felnőtt íróvá vált fiatal fiút is – aki nagyjából hasonlóan reagál erre a szokatlan szerelmi vallomásra, mint az *Egy nőben* a Frankfurtról érkező levél címzettje: nem tud és nem is akar vele mit kezdeni – például a kérve kért búcsúbeszéd utolsó gesztusára sem tudja rászanni magát –, ugyanakkor átlátja és értékeli a feltárt érzelmek szépségét és tragikumát. Hasonló reakciót látunk mellesleg Stefan Zweig 1927-es *Érzelmek zárzavara* című elbeszélésében is, ahol a *Halál Velencében* helyzetéhez némiképp hasonló situációt a fiatalabb fél oldaláról ismerjük meg; igaz, ott meglehetősen egybe van mosva a modern értelemben vett homoszexualitás a fiatal fiúk iránti vonzalommal.)

*

Hogy mindez a futball mikrovilágán belül, pontosabban annak határvidékén, mintegy a pálya szélén történik meg – hiszen a fiatal főhőssel ellentétben Tóth Adalbert csak titokban, nem sokkal a halála előtt léphet a pályára, amikor a gondnok már nincsen jelen –, annak más miatt is jelentősége van, hiszen egy ilyen homoerotikus szál bevezetése olyan rést nyit a futball meglehetősen maszkulin, sőt macsó mitológiáján – melyet egyébként maga Esterházy is jócskán építgetett korábbi műveiben –, ami hasonlóan az anya anti-futball(könyv)-áriájához, utat nyit e mitológia

alapvető megkérdőjelezése, lebontása, hogy azt ne mondjam: dekonstrukciója felé, ami az öregségről és a halálról való beszéd mellett a *Semmi művészet* másik fontos célkitűzésének látszik. Hogy itt mégiscsak testekről, fiatal és már nem fiatal testekről, öregedő és az öregségnek kitett testekről, erotikusan vonzó vagy vonzódo testekről van szó, ennek a tudatosítása: kikezdi azt az elgondolást, hogy a futball absztrakt, halál- és szexmentes, „tisztá” dolog volna, a „férfiúi istenségek” játéka.

Ezt a vonalat erősíthetné az anyafigura futballőrültként való beállítása is, a homoerotika helyett ezúttal a nőiség, mint a férfimitológiát „felforgató” elem bevezetésével a futballba; emlékezzünk, hogy az *Utazás a tizenhatos mélyére* című szövegben a lesszabály értése vagy nem értése mint a férfi- vagy női nemiség meghatározója, kritériuma van jelen: ott a lesszabályt nem értő férfi ugyanúgy abszurd („ötlábú borjú”), mint itt az anya-figura, aki érti. Az anya „futballosítása” azonban – ahogyan a könyv más kritikusi is szóvá tették már – talán a legmegoldatlanabb eleme az egész műnek: nem csak azért, mert maga a figura időről időre egyszerűen „ledobja” magáról ezt az erőltetett futball-kontextust, hanem azért is, mert éppen azok a legjobban működő, emberileg is meghatározó/pontos/hiteles elemei az anyaszálnak, amelyek szinte teljesen függetlenek a futballtól (áriák az erdélyi néniről, az öregségről, az emléklapokról) – ráadásul az egész anya-szólám legragyogóbb ékköve éppen az a fentebb már rengetegszer idézett ária, mely grandiózus gesztussal rántja le a leplet e mitológia hamis fennköltségéről.

Hogy mégis miért hagyta ebben a formájában a szerző ezt a figurát, arra egy szerkezeti, és egy alkotáslélektani indokot tudnék feltételezni, megjegyezve, hogy egy-egy ilyen indok, még ha valós is, nem jelent mentséget a figura megoldatlanságára. A szerkezeti indok az volna, hogy csak így lehetett megoldani azt, hogy az anyai történet a futball általános közegén keresztül beilleszkedjen a könyvben elmondott számtalan másik történet közé; az alkotáslélektani indok pedig az, hogy ez az egész futball-dolog az anyával kapcsolatban valószínűleg sokkal kevésbé az anya, mint a fiú szempontjából fontos – hogy ahhoz, hogy az anyáról (*A szív segédigéi* után újra) beszélni tudjon, hogy legyőzze azt a távolságot, mely elválasztja (elválasztotta) őket, valamint át kell rá ruháznia saját magából, egyfajta domesztikációként be kell vonnia őt a maga világába, ami ez esetben nem más, mint a futball világa – amit aztán, mintegy életre kelve és a maga útját járva, éppen az anya figurája robbant szét belülről, mikor százharminc oldalnyi megizmosodás után végre kiereszti a hangját.

De talán éppen ez, az anya-figurának ez a regény közbeni önállósulása és elszabadulása az, ami miatt Szilasi László „a halál utáni kiszámíthatatlanság, a kiszámíthatatlanná tétel”²⁴ könyvének nevezi Esterházy művét – s a magam részéről, olvasóként csak remélni tudom, hogy az elszabadult főhősnő intelmeit nemcsak a főhős, de mindkettejük szerzője is megfogadja.

Gerőcs Péter

Noha zene, azonban nem regény

(*Esterházy Péter: Semmi művészet, Magvető, 2008*)

„*Ez legyen a forma, kisfiam.*”

Alig néhány hónapja jelent meg Esterházy Péter új könyve, s a kritészek máris vitatkoznak. Halkan, nem vére menően, de sokan, sokféle véleményt képviselve. Természetesen, mint ahogy ez rendesen lenni szokott, alapvetően két platformra helyezkednek a szakavatott olvasók: vannak, akik elismerően nyilatkoznak, és akadnak olyanok is (egyre többen), akik fanyalognak, mondván: mindez szép és jó, bájos és megejtő, vagyis éppen olyan, mint amilyent említett szerzőtől megszokhattunk, mi több, el is várhatunk, azonban semmiféle többletet nem fedezni fel, amittől a *Semmi művészet* elkülönülne az életmű egyéb köteteitől, vagyis amelynek köszönhetően saját anyaga, arculata, hogy ne mondjam, identitása lenne. Ennek a jóindulatú fanyalgásnak, az olvasói bizalom gyermeki akarásának köszönhetően válik a szöveg szép lassan önmaga metajelentésekkel telítődő korpuszává, vagyis olyan lehetetlen fikciók olvastatnak bele, melyek – engedjék meg ez nekem – minimum kínosan bornírt értelmezéseit adják a szövegnek. A Pulzus beszélgetéssorozat jelen vonatkozású vitaestjén Teslár Ákos például azzal a frivol megközelítéssel próbált közelebb jutni a szöveghez, amely szerint a Rákosi-éra valamint a Kádár-éra diegetikus meglevenítésének részletei olyan heurisztikus rácsodálkozással fogalmazódnak meg, hogy az bizonyosan a miénkhez hasonló tapasztalatokkal nem rendelkező külföldi irodalombarátoknak és kiadóknak íratott. Vagy ha nem is ezt állítja, mindenesetre felveti. Az említett beszélgetésen többen nehezményezték a kortárs magyar irodalom lepaktálását a futballal, mondván, mi szüksége az irodalomnak a focitematizációra, a foci nem irodalom, az irodalom nem foci, tehát kettejük frigyéből csakis fogyatékos vagy debil művek szülehetnek. Megjelent az a valamivel figyelemre méltóbb felvetés is, hogy Esterházy ezzel a művével mintegy visszavonja, netán dekonstruálja korábbi műveit, illetve, s ez valamivel kézenfekvőbb magyarázatként szolgálhat a regényszerű szöveg olvasásához, Esterházy *A szív segédigéit* írja meg ezúttal pontosabban, vagy át, valamint az előző kötetét, az *Utazás a tizenhatos mélyére* című sokak által támadott kisopuszt. Szilágyi Ákos a júniusi 2000-ben napvilágot látott *Margináliák* cikkbe, Margócsy István kritikájának margójára egyenesen azt rója, hogy Esterházy Péter búcsút vesz az életműtől („Ez a végső pillanat egyben az »életműtől« – az önnön művévé vált szerzőtől – való búcsúvétel aktusa is, mindenképpen operai aktus, ahogy az egész regényben ezt az operai stilizációt érzem.”) Én személy szerint nem osztom ezekben a fiktív teoretikusságukat talán nem is leplező felvetésekben, tekintve, hogy semmit vagy csak éppen nem so-

kat adnak hozzá az életmű egészéhez, de ami még fontosabb: a *Semmi művészet*hez sem. Álljunk tehát ellen ezeknek az olvasói zavarból kinövő (Margócsy szavával élve: szorongó) érzéseknek, mellé- és alábeszéléseknek, s próbáljunk egy lehetséges olvasatot megalkotni, természetesen a szövegből kiindulva, s ide visszaérkezve!

Ehhez a művelethez kölcsön kell kérnünk néhány gondolatot a korábbi kritikákból, mert természetesen nem állítjuk, hogy említett recenzensek minden korábbi olvasói dokumentumának minden egyes momentuma irreleváns és elvetendő. Sőt! Margócsy állítása szerint az Esterházy-szintaxis (már-már unalmasá koptatott) bravúrjai, életüres „világnélkülisége” (amely egyrésztől szemképráztató), valamint idegenszerű nyelvi létesítményei „üres” ornamentalizmusra redukálhatóak: „pompás tréfa-készsége javarészt megmarad az ornamentika szintjén – annak mindkét szélsőségével: egyrészt színes tarkaságával szemképráztató élvezetet tud okozni, másrészt azonban nem tagadható e mozaikszerű díszítőelvek sokszor érezhető nemes üressége sem” (Margócsy István: *Margináliák*, 2000, 2008. június). Recenzens esztétikai ítélete, ha mégoly elegáns finomsággal fogalmaztatik is meg, világosan, transzparensten magaslik az életmű fölé, szigorú atyai tekintetével – mintegy – elnéz fölötte, miközben pontosan tudható (akár ebből a cikkből is), hogy Margócsy nagyra becsüli Esterházy prózaírói munkásságát, ám mivel e kritikai élc csak érintőlegesen vonatkozik a célkötetre, elsősorban pedig az általában vett esterházyzmusra, azt találhatnók gondolni, hogy recenzens az évek hosszú során belefáradt a lassan önmaga epigonjává váló szerző jól bejáratott, sok évtized alatt monotonná váló szólamainak olvasásába (Jauss-szal élve: mintha megtörtént volna az a bizonyos esztétikai horizontváltás, az olvasó tehát várni kezdi a megújulást). Talán innen ez a resignált szigorúság. Azonban van egy nagyon termékeny pillanata ennek a cikknek, mégpedig az ornamentális jelleg megfogalmazásának pillanata. Ez az a pont, ahonnan saját okfejtésünket el fogjuk indítani. Ehhez kell még Szilágyi Ákos zenei, egészen pontosan: operai utalása, s mindezt kiegészítjük Dunajcsik Mátyás hasonló észrevételével, mely szerint a *Semmi művészet* műfaji meghatározása leginkább a *próza-oratórium* lehetne.

Arról van szó, hogy Esterházy Péter általában, par excellence a *Semmi művészet*ben olyan prózapoétikát tudott megalkotni, amely látszólag különálló szólamok egyszerű összekapcsolásának – nevezzük így – polifonikus ornamentikáját alkotja, melyben a konnotatív réteg motívumok struktúrájává üresedik. Mondhatnók: Esterházy prózája nem mimetikus, hanem diegetikus próza. Ám ez mintha ellentmondani látszana a próza belső lélekrajzának, melynek sajátja a mimészis, maga az ábrázolás („nekem nincs nagy képzelőerő” – 21. Sok más könyvében is megtalálható ilyen, vagy éppen ez az önminősítő mondat).

A legtöbb kritikus arról polemizál és diskurál, hogy vajon jó-e az alapötlete a könyvnek (Károlyi Csaba), ismét előjön a szerző esetében elmaradhatatlan kérdés, „oh, miért az inertextualitás?”, s hogy vajon hiteles-e az anya figurája (Bedecs László). Teszek

²⁴ „*Ezt már nem akarom pontosabban megírni*”, Élet és Irodalom, 2008/16.