

ADORJÁNI PANNA

BETARTOTT ÍGÉRET

Patti Smith: *Kölykök*

■ Patti Smith, a hetvenes évek kiemelkedő énekes-költője, a punk nagymamája könyvet ír, úgynevezett önéletrajzot vagy talán az ő és Robert Mapplethorpe közös (élet)rajzát, azét a fotósét, akivel New Yorkban együtt éhezett és alkotott a hatvanas évek végén, és akivel együtt jutott el az első művészi sikerekig. A *Just Kids* 2010-ben jelent meg, a magyar fordítás pedig 2012 őszén *Kölykök* címmel, ugyanakkor, amikor a budapesti Ludwig Múzeumban Robert Mapplethorpe fotói¹ lógtak a falakon.

A *Kölykök* Patti Smith első lépéseit követi nyomon elismert énekesessé válásának útján. Ezen az úton szinte végig társa Robert, a fényképész, akinek a halála napján megígéri, hogy megírja a történetüket. A könyv tehát elsősorban a kettejük története: a szerelmüké, majd pedig – minthogy Robert szembesül saját homoszexualitásával – a szakítást is túlélő barátságuké. Azé a barátságé, amely egy idő után már nem más, mint az összetartozás biztonsága még akkor is, amikor Patti már családot alapított, Robertnek pedig élettársa van, miközben a művészi kiteljesedését beárnyékolja, hogy időközben AIDS-es lett. Patti Smith könyve Robert halálával indít és zár. Robert Mapplethorpe mintegy védőszentként áll a szöveg két oldalán, keretezve azt – hiszen ő a fotográfus, aki keretbe képes foglalni saját magát, a másikat, a világot. Az ő fotóival van tele maga a könyv is, a művészetével, amit most Patti Smith – ígéretéhez híven – folytat, annak ellenére, hogy „tud[ta], hogy nem lesz könnyű betartan[ia] ezt az ígéretet”.

Patti Smith tehát betartotta az ígéretet, és ezáltal nemcsak folytatta a közös munkájukat, de lehetővé tette azt, hogy most már bárki, aki elolvassa a könyvet, továbbírhatta a történetet. Másrészt pedig, és talán ez az igazán különleges ben-

ne, ez a történet mégiscsak attól olyan izgatónak, hogy az igazság és valóságosság illúziójával kecsegtetve bepillantást enged egy pár és tágabb értelemben egy alkotói közösség magánéletébe. Egy olyan világba, ahol Janis Joplin kesereg a közönség nem túl szívélyes fogadtatása és az eső miatt, ahol Jimi Hendrix egy padon üldögélve mondja el a terveit, azt, ahogyan szeretné megtalálni a zene egyetemes nyelvét, ahol Allen Ginsberg vásárol szendvicset, ha éhes, vagy ahol éppen Woodstock dübörög a háttérben, és ahol a Max's-ben egy asztalnál lehet ülni az Andy Warhol-féle The Factory ominózus alakjaival. Vagyis egy olyan világba, amit ma már csak zenén, filmekben, képeken keresztül láthatunk, és amely olyan kultúrává vált, hogy – bár talán túl jól nem ismerjük mindenik, a könyvben megjelenő művész tevékenységét – érezzük, hogy valami hihetetlenül fontos dolog történik, hogy ezek a szereplők mind-mind kulcsfigurái egy történelmi pillanatnak.

Ráadásul mindez Patti Smith könyved és érzékeny prózája által történik meg, amely – a dalszövegeihez hasonlóan – egyszerre költői és meglepően profán. Az író nem fél az egyszerűségtől: nevükön nevezi a dolgokat, és nem ködösít, ugyanakkor a szöveg finom árnyalatokkal teli és dallamos. A magyar fordítás szinte maradéktalanul adja vissza ezt a furcsa kétneműséget, de összességében nem tud olyan tiszta és gördülékeny lenni, mint az angol eredeti. Hiába, a magyar nyelvet sokkal nehezebb rábírnunk arra, hogy az egymás után lódított szavakat mindenféle ördögösség nélkül mondatként értelmezze, és ez a dalszövegeknél² érződik a leginkább, ahol a magyar változat mondatokat alkot, míg az angol csak melleleg firkálja fel a körvonalakat.

A könyv tehát nem más, mint laza rajz, amely a hatvanas évek végének érzé-

kiségét igencsak különös szemszögből jeleníti meg Patti által, aki „nem lövi mag[át], és még leszbikus sem [...]. Akkor mit csinál?” – kérdezi a lánytól nevetve Tony Ingrassia, akinek Patti éppen az egyfelvonásos darabjában játszott. Míg Robert egy adott ponton férfi prostituáltként keresi a kenyerét, és jártas a drogkultúrában, addig Patti nem iszik, nem cigizik, vagyis nem él a kor „kliséivel“, bár gondolkodásmódja által tökéletesen beleillik ebbe a csapzott környezetbe.

A távolságtartás és közelség paradoxonja adja meg a könyv igazi életét, azt a feszességet és erőt, ami nem engedi, hogy bulváros kotyogássá váljanak az intim pillanatok és a különféle korabeli sztárok cameo stílusú röpké jelenetei. A fiatal Patti laza izgalommal éli meg a minden napok különösségét, és egyetlen célja az, hogy ő is művész lehessen. Ez az őszinte elszántság és céltudatosság félresöpör minden mellékes allúrt, és így lehet Pattiból a könyv végére valóságos alkotó és kiteljesedett ember.

A történet Patti és Robert családjában kezdődik. Míg Patti az ötvenes évek nő ideálja szerint komponált édesanyjával fémjelzett családban kap vallásos, de némiképp liberális nevelést, Robert egy konzervatív hatgyerekes család tagjaként küszködik az édesapja szigorával, aki fiát papi pályára szánja. Tíz esztendő végére mindketten New Yorkban találják magukat, itt találkoznak először, amikor Patti a barátait keresi, és Robert útbaigazítja, majd másodszer, amikor Patti a Brentano's-ban egy nyakláncot ad el neki, majd harmadszor, amikor egy nemkívánatos alaktól szabadítja meg a lányt. Ettől a pillanattól fogva már együtt járnak New York utcáit, eleinte hajléktalanul, barátokhoz bekérezkedve, majd közös bérelt lakásokban és hotelszobákban. És szinte észrevétlenül, mint akik eleve összerakóznak, lesznek egymás társai nemcsak az alkotásban, de a szerelemben is.

A könyv egyik leitmotivja a keresztény vallás és az ahhoz kapcsolódó szimbólumrendszer. A szereplők különféle katolikus kegytárgyakat gyűjtenek, keresztetek, Máriák, szentképek, picik szobrok stb. alkotnak furcsa szentélyt a lakás egyik szegletében. Robertet leginkább a bűn és a gonoszság érdekli: saját szexualitásának felfedezésében fontos szerepe van annak, hogy a vallás kötelékeitől felszabadulva – vagy talán pont ellenkezőleg: szabadulni

nem tudva – lényre legrejtettebb és legfélelmetesebb bugyraiba jut el. Patti mindent félelemmel és féltőn szemléli, és bár megérti és elengedi a fiút, vajmi keveset látunk abból, hogy ő hogyan dolgozza fel a fiú magára találását. Patti szerint „a művészet Isten dicséretét zengi, és őhozzá tartozik”, ő az, aki elfordult az intézményesített vallástól, de megmaradt hívőnek. Nem derül ki, miben is rejlik a hite, de ez nem is baj, hiszen pontosan ettől a bizonytalanságtól válik emberközelinek: pontosan reprezentálja a nyugati ember dilemmáját, akit eleve determinál (de nem predestinál!) a keresztény kultúra, a vallástalanságában mégis valahogyan keresztényi marad, a szó legtisztább értelmében. Nem csoda, hogy a magyar kiadás hátoldalára a következő idézet került: „Mindketten Robert lelkéért imádkoztunk, ő eladni akarta, én megmenteni.”

Mindenféleképpen valamilyen szabadulástörténetről van szó, amely több szinten és többféleképpen történik meg. A főhőseink először kiszabadulnak a család fojtogatásából, hogy művészek lehessenek egy szabad és inspirációval teljes környezetben. Majd a művésszé válás hosszú és göröngyös útján felnőttekké is válnak, szabad és teljes érvényű alkotó emberekké. Míg Patti családot alapít, és úgy tűnik, hogy képes kiteljesedni, addig Robert szabadulástörténete megpecsétlődik a kor egyik legrémisztóbb betegségével. És ez nem valami romantikus befejezés egy gyorsan kiegő művész életéhez, hanem inkább a kérlelhetetlen halál járványszerűségének példázata. Pattiék családi házában éppen a *Toscából* megy egy ária, a *Vissi d'arte*, amelyhez az író hozzáteszi: „A szerelemért éltem, a művészetért éltem. [...] A sors eldöntötte, hogyan búcsúzzam tőle.” Vagyis valahol mélyen mégiscsak kell hogy legyen értelme a halálnak, annak, hogy valakinek idő előtt távoznia kell az élők sorából, és ez talán maga a művészet és a szerelem. A művészet, amely halhatatlanná tesz, és a szerelem Pattivel – hiszen ez valódi szerelem volt, ha gyerekes és tudatlan is –, aki majd folytatni fogja a munkát.

A *Kölyköket* nem lehet nem Robert Mapplethorpe halála tudatában olvasni, és ez a könyörtelen valóságosság teszi a könyvet valóban átütő erejűvé. Hogy bármi is történjék, ez a könyv mégiscsak egy valamikori ígéret betartása, egy ígéreté, amelyet egy ember halottas ágyánál tettek.

És minthogy a halottakat már félelem nélkül lehet örökké szeretnünk, Patti Smith a saját indulásának történetében szinte kizárólagosan csak Robertnek tart fenn érdembeli helyet, attól függetlenül, hogy egyér-

telművé válik, ez csak egy életszakasz volt, egy igen fontos, de már lezárult időszak. Hiszen valamilyen értelemben az ő szerelmük, az ő összetartozásuk örök, és most, e könyv által talán még örökebb.

■ JEGYZETEK

1. <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=802&menuId=43> (A letöltés ideje: 2013. március 23.)
2. A dalszövegeket fordította: Totth Benedek és Turi Tímea.

DIÁKVERSEK FELNÖTTEKNEK

Kemény István: *A királynál*

*Az ember végül homokos
Szomorú, vízes síkra ér...*
JÓZSEF ATTILA

■ Mire elég egy könyvajánló esetlen, fél-szeg címe? Talán arra, amire egy félrecsúszott nyakkendő, egy régi vagy egy új eső, Hallstatt német városka neve vagy esetleg egy nyugdíjas mester halála, egy szép lakás. Ezeket a mozzanatokot véletlenszerűen emeltem ki Kemény István újonnan kötetben megjelent verseiből. Néhány banális, esendő dolgot, utcasarkon felejtett limlomot, amelyek azonban belépve egy Kemény-versbe – általában azoknak vázát, anyagát, de leginkább felfakadási pontját képezve – képesek valamilyen érvényes, igaz gondolat felidézésére, elhordozására. Kérdés, hogy mit kell látnunk ebben a poétikai fogásban. Pózolásnak is gondolhatnánk, üres játszadozásnak, ha nem éreznénk, hogy ebben a hozzáállásban valamilyen felfejtésre váró *szerénység* húzódik meg, amit ha nem értelmeznünk megfelelőképpen, nem fogjuk tudni megérteni, mi hitelesíti Kemény néha szentenciózus zárlatú verseit.

De még nem sietnék előre a versekig. Elsietett lenne az az értelmezés, ami úgy merül el a versek világában, hogy nincs tekintettel arra, ami ennek a kötetnek az esetében egyből megragadja a figyelmet, az, hogy maga a könyv is egy kompozíció. Nem kell sokáig kézben tartanunk a könyvet, hogy rájőjjünk, olyan versesköttel van dolgunk, amelyben nemcsak az egyes versek olvasása jelenthet kihívást, hanem

a kötet egésze is – felépítése, a versek elrendezése, a kötet hátsó fedelén kiemelt vers, de főleg az erőteljes, fenséges könyvborító, amely Albert Altdorfer *Alexanderschlacht* című festménye alapján készült; egy kép, ami valóságosan magához láncolja a tekintetet. Mert ez a kötet már a borítójával is ajánlatot tesz az olvasójának, megpróbálja jelezni, hogyan, mire rávetítve olvashatók versei. Ebből a szempontból beszédes a borító elő- és hátoldala. Muszáj elidőznöm nála.

„Ahogy az oroszlán szépségét a rács miatt / Csodálhatod meg nyugodtan, úgy / Az érzelmek pusztító erejét a versben” – áll a kötet hátlapján a *Királynő gyerekkori költeménye* című vers. A Király, amikor Királynő volt, a Királynő, amikor még gyermek volt, írhatott ilyen verseket. Nem más ez a vers, mint rácsodálkozás a költészet hatalmára, amely úgy képes elénk állítani az emberi lét felzaklató, felkavaró, de akár bomlasztó, szétziláló, tomboló, a határokon átcsapó dimenzióit, hogy ezek a különben befoghatatlan dimenziók a jelenetkezések, gondolatok, sorok, versszakok kimért rendjében formára találjanak, mert csak ezen a módon tudjuk magunkkal szembeállítani, esendően szemlélni azt, ami elpusztít. A szépség mint az iszonyú kezdete – toltta el egy másik irányba Rilke ugyanezt a helyzetet.

Mit látunk, ha bekukucskálunk a rácsok között? A magánélet és a közélet pusztító érzelmeit: az apa és a fia közt kavargó kíméletes hazugságok szövetségét, egy nő és egy férfi kiüresedett, eszmék nélküli, „sovány, üres rémek” által belakott kapcsolatát, amit csak a férfi becézésének – „szívem, szívecském” – gyilkos iróniája tart egyben. Ezekre a viszonyokra még ráakódnak a történelmi emlékezet, a politikai élet, a hazaszeretet káros torzulásai, összekuszálják, tovább terhelik őket, egészen addig, amíg tekintetünk valóságosan kimerül „a rácsok futásában” (Rilke: *A párdúc*). Ez a rácszat azonban valóban szűrőként működik, a forma egyszerre tárja elénk, ugyanakkor fel is fogja a romboló érzelmi löketeket, mert az is látszik, ez a forma felismerést is ad, tudást, ha nem is elvakult didaxist, de mindenképpen valamilyen visszafogott egzisztenciális ajánlást („Ne gondold, hogy eszmék nincsenek”, „Kishit, maradok mégis egyre messzebb”, „Belehalok, ha most el nem hagylak”), aminek jelenléte – legalábbis ez derül ki néhány eddigi kritikából¹ – visszatetszést váltott ki a posztmodern babonákkal terhelt, értő olvasókból. Hisz számukra bármilyen üzenet, bármilyen allegória a jelentés szabad mozgását zárja le, ennyiben kidobandó. Én velük szemben érteni vélem, hogy létezik az életnek egy olyan momentuma, amikor a felnyitott, szétszórt tudást meg kell próbálni visszavenni, elsajátítani, a Kishitet legyőzni, a leckét megoldani. Nem látok mást a versek felismeréseiben, ajánlásaiban, mint egy felnőtt férfi-(női) élet realitásáért való küzdelmet.

Ez az a szakasza az életnek, amikor az ember a Király elé járul.

Talán a kötetem képezi a kötet leggazdagabb, legkimeríthetlenebb metaforáját. Ezt a metaforát vizualizálja a könyv elülső oldalán látható festmény, amely a Nagy Sándor és III. Dareiosz perza király seregei között vívott izzoszi csatát ábrázolja. „Csatavesztés a földiken. / Honfoglalás a levegőben” (Pilinszky János: *Van Gogh imája*) – mintha Pilinszky verssorai elevenednének meg a festményen, lent a gomolygó, hullámzó seregek, fent a fenyegető, de mégis nyiladozó, felfénylő, fenséges távlatok képében. Fontos ez a festmény által is hordozott kettősség, mert egyszerre köti magához a földi és az égi hatalom jelentéskörét, amelyeket a kötet címadó verse fog

össze a legtalálóbban. A narráló versben egy vándor járul a csatára készülő király elé, hogy megkérdezze, üzen-e valamit a Legszélre, oda, ahonnan a vers alanya fog visszaszólni (átkiabálni), mert megunta az Isten hallgatását. „Adjátok meg a császárnak, ami a császáré, az Istennek, ami az Istené!” (Máté 22,21) – mondja az evangélium, ami nem szól, nem szólhat arról, mit kell megadni a Deus Absconditusnak, a rejtőzködő, hallgató Istennek, akinek a helyét, a hübrisz egy újszerű értelmében („mert meguntam”), a költő készen elfoglalni. Erőltetett lenne a kötet verseit ilyen átkiabálásokként olvasni, mégis fontos a versek szempontjából a pozícióváltás igényének a bejelentése, amit szintén a felnőtt férfiélet realitásáért való küzdelem részeként értelmezek. A kötet több verse érintkezik az „istenivel”. Legszebben talán a *Remény* címűben, amelyet az időrend megbontása avat jelentőssé, annak a módja, ahogyan a vers végére eluralkodó visszavonhatatlan magányosságba mégis beleíródik a remény (a transzcendenciával való találkozás) lehetősége.

Rátékitettünk a rácsokon keresztül az érzelmek poklára, odaálltunk a Király elé számon kérni Istent, most már elkezdhetjük olvasni a kötet verseit.

„Az élményeim keletkeznek, / az emlékeim kárba vesznek. / Mint a kondenzcsík, most kicsit látszom” – olvasható a kötet első, *Elégiácska* című versében. A fenséges és erőteljes borítókép után meglepő ez a visszalépés, a „most kicsit látszom” állapot bejelentése. Ennek a mértékét kellene helyesen érteni, mert ez vonul végig a kötet verseinek egészén, és ez hitelesíti – ahogy már jeleztem – a versek gondolatiságát. Olvasva ezeket a szikár, de mégis dalszerű verseket, a lassan bennem motoszkáló kérdések egy irányba kezdenek mutatni. Hogyan foglalhat Hont magának a visszafogottság? A megszokott, hétköznapi mondatok, gondolatok hogyan tudják elhordozni a nagy, egzisztenciális felismeréseket? Egy dal kikökönt ritmusába miért tudjuk belehalani a pusztító hiányt? Egyszóval: hogyan lehet a szerénység ontológiai tényező?

Mert lehet, és ez Kemény költészetének az igazi teljesítménye, ahogy a kisorsű, hétköznapi, efemer dolgok felől eljut az életbe vágó felismerésekig. Beállni egy árnyékolt, lenézett, elfelejtett sávba és csak figyelni, figyelni, nem kierősza-

kolni a választ, mert így is elő fog jönni, meg fog mutatkozni, mi is a tennivaló. Tudja Kemény, ha zajjal, csörömpöléssel, dörömböléssel kérdezzünk, a csönd fog válaszolni nekünk. Bizonyos képei azért tűnnek egyszerre brutálisnak és naivnak, gyermeketegnek, mert azon a leheletvékony felületen próbálnak megmaradni, amit közvetlenségnek lehet nevezni. Mintha valaki diákkerseket próbált volna írni felőtteknek. Kendőzetlenül, szabadon pró-

bált volna kérdezni ott, ahol általában hegyek omlása, morajlása hallatszik.

Ezért nem nyomja agyon ezeket a verseket a téma, ezért nem köt meg az allegória, fullad ki az üzenet. Ezért mutatkozik meg a homokos, szomorú, vizes síkon a következő lépés lehetősége: „Ilyenek járnak / a fejemben, Kishit, / homokos, szomorú / síkra érni, / sietős léptekkel / átvágni rajta, / vagy megfutamodni, / mint a férfi.”

Tamás Dénes

■ **JEGYZET**

1. Krusovszky Dénes: *A hogyan helyett a mit*. Élet és Irodalom 2012. 5.; Radics Viktória: *Megfejtett rébuszok*. Magyar Narancs 2012. 51.

KORTÁRS GONDOLKODÓK

Fábián Ernő: *Az élet értelme.* *Madách Imre filozófiája*

■ E könyvét Fábián Ernő még a nyolcvanas években, a Dacia Könyvkiadó felkérésére írta, de a rendszer működési elvei miatt végül is az asztalfiókba rejtette, és megfelelő publikálási időre várt. Az eredeti művet a kilencvenes években átdolgozta. 1997-ben írt bevezető tanulmányában olvashatjuk: „Az évekkel ezelőtti szövegben egy-két mondatot, kifejezést kivéve semmit sem változtattam. Ez nem a szerzőt dicséri, hanem Madách Imrét. Minden túlzás nélkül mondom, hogy az izmosodó és forgolódó posztmodernkedést is ideértve – nem ismerem Madáchnál jelentősebb kortárs gondolkodót.” (5.)

A kortárs léttapasztalat *Az élet értelme* olvasása során a párhuzamosságok által mutatkozik meg. A bevezető tanulmányt és hét fejezetet tartalmazó kötet középpontjába a 19. századi irodalmár, közéleti szereplő és gondolkodó Madách Imre főműve, *Az ember tragédiája* került. Fábián Ernő számára a drámai költemény értelmezése kiváló lehetőség volt, hogy alkotójának életére, a mű előzményeire, a 19. század második felét meghatározó eszmékre, korabeli gondolkodók, írók műveire reflektáljon, de saját korát és annak anomáliáit is beleírja alkotásába.

A választott módszer az összehasonlítás, a különböző nézetek egymás utá-

ni/melletti tárgyalása. A *Tragédia* értelmezése során az Abszolút megvalósulásának lehetetlenségén töpreng (Hegel filozófiájához kapcsolódva), a kierkegaard-i szorongáson mint emberi alapélményen elmélkedik Ádám sorsa kapcsán, és a deterministák szerint kérdéses szabad akarat ellenére az individualizmus eszméjét helyezi előtérbe.

A *Tragédiában* az egyik eszme a szabadság. A hegeli történetfilozófia haladáselvű koncepciója szerint „a világtörténet haladás a szabadság tudatában” – idézi Fábián a 39. oldalon. Értelmezése alapján a *Tragédia* e koncepcióval polemizál, Madách ugyanis a szabad akaratot állította műve középpontjába. Ezáltal kora fejlődésideológiáitól eltért, mert felismerte, hogy „a teljes meghatározottság az embert alárendeli a szükségszerűség hatalmának, s ezzel az ember megszűnik mint önmagáért és másokért felelős lény”. (39.)

Fábián Ernő az egyén felelősségvállalásában látja a *Tragédia* korszerűségét, de egyben a Goethe-műtől való eltérést is: „a fausti ember a bizakodó kollektív racionalizmus alkotása, a *Tragédia* és Ádám a kételkedő, de reményét soha el nem vesztítő individualis racionalizmusa.” (43.)

A választott perspektíva alapján azt vizsgálja, hogyan felel a Madách-mű a kor

kérdéseire. Ez lehetőség arra, hogy különböző gondolkodók más-más történelmi és kulturális kontextusban megfogalmazott értelmezéseivel párbeszéltesse a sajátját. (44–47.) Kiemeli a bölcsesség egyetemes jellegűvé tételét a *Tragédiában*, ami Ádám döntései és a luciferi racionalitás által valósul meg. (51–52.) Az ember nem válik egyetlen kor, szituáció kiszolgáltatottjává, képes továbblépni, bár az egyént befolyásolják korának uralkodó eszméi és az ezekről készített írások. (55.) Ádámot a szabadság vagy annak a hiánya határozza meg, de Madách az eszme ismételt eltorzulása ellenére is felkínál néhány erkölcsi alternatívát a jövőt bemutató színek által.

Fábián a falanszterrel kapcsolatosan az egyénített termelőségvetkezeti mintát és a célszerűséget emeli ki, az úr az egzisztencialisták Semmibe tartozásának korai megfogalmazása, az eszkimó világ pedig az utolsó illúziót, a Föld megmenekülését is szétoszlatja, az ember nyomorult lényé silányul. A kozmikus magány az a perspektíva, amelyben Ádám döntését, az újrakezdést értelmezni lehet. Madáchnak a „kétségessé vált hitet és reményt a lét és a cselekvés értelmében transzcendálnia kellett”, így az Úr alakja által mutatja meg az ember ragaszkodását „lelki magaslataihoz”. (62, 64.)

Az ember értéke tehát az egyéniség és szabadság, amely az ismétlődés által nyer értelmet. Fábián Ernő esetében a harmadik, *Párhuzamok* című fejezetben is „megvalósul” a szabadság, ugyanis a *Tragédia* korának szinkrón elemzését kínálja olyan írások tárgyalása révén, amelyek hasonló kérdéseket vetnek fel. Így Victor Hugo, Baudelaire, Wagner, Flaubert, Ibsen, Dosztojevszkij, Nietzsche művei alkotják azt a keretet, amelyben Ádám sorsa újragondolható. Az irodalmi alkotások korábrázolások, a származás befolyásolja a mű gondolatvezetését, a hatalom az élet princípiuma – vonható le a következtetés a hosszas kitérőket olvasva, melyektől nem tudunk mindig visszakapcsolni Madách filozófiájához. Sokkal inkább kulturális kontextusként és *Az élet értelme* szerzője gondolkodásmódjának hálójaként értékelem ezt a fejezetet.

Az exkurzusok hangvételükben is szubjektívebbek, mint a *Tragédia filozófiája* címet viselő második fejezet, amelyben az egyén, az alapvető döntés és az ismételt küzdés került a középpontba. A személyesség *A nemzet, ahogyan azt*

Madách látta című fejezetben is folytatódik. Ha a műveket kulturális kontextusban értelmezzük, érthető a hangnembeli változás, stílusbeli egyenetlenség, ugyanis a nyolcvanas évek diktatúrája – amikor tudniillik Fábián a könyvét írta – és a Bach-korszak sajátosságai párhuzamba állíthatók. Az egyén, de a nemzet elnyomására is irányuló törekvések (92–93.) kívánják meg, hogy Fábián körültekintően ismertesse Madách közéleti szerepét, kitérjen családtagjai, testvérei sorsára, ezáltal mutatva be a nemzetiségi konfliktusokat, a képviselő feladatát, erkölcsi kötelességét, amely a nemzet szolgálatában kell hogy kiteljesedjen. Ilyen perspektívából Madách közéleti szereplőként a szabadelvű hagyományok folytatója, „a művészetileg különbet fogadta el értéknek”. (109.)

A szabad akarat, a döntés és érték viszonya jut kifejezésre az ötödik fejezetben, a *Választani bűn és erény között* címűben. Az élet értékes volta Ádám döntése által valósul meg, aki a történelem újravállalását az erkölcsi tudatra és a szabad erkölcsi cselekvésre építi. Fábián ebben az olvasatban kapcsolatot teremt Madách műve és a kanti kötelességmorál között. De nemcsak a Kant-féle *A gyakorlati ész kritikája* függvényében (vö. 116.) elemzi a *Tragédiát*, hanem Max Weber felelősségetikája szerint is, amelynek alapján a jó és rossz közötti választás a felelősség jelentőségét növeli. (124.) A harmadik értelmezési lehetőség a Lukács György-féle koncepció mentén valósul meg, amely a szükségszerűség fogalmára épül. Fábián elhatárolódik ettől az olvasattól, mert szerinte Ádám sorsát tudatos *etikai* döntései határozzák meg. Példaként a párizsi színre hivatkozik, amelyben a forradalmár Danton – aki Lukács szerint antidemokrata – az arisztokratát jelleméért akarja megmenteni. (131.) A racionalitás és etika összekapcsolódása ez, az egyén döntése, amelyért felelősséget vállal. A *Tragédiában* mindvégig az etika szféráján belül maradunk, a mű zárlatában sem lesz Ádám a hit lovagja. A negyedik értelmezési lehetőség épp erre a gondolatra épül. A kierkegaard-i filozófia mentén az etikai stádiumot megkülönbözteti a vallási stádiumtól. (131–133.) Az első az egyén felelősségét emeli ki, aki a létrehozott etikai törvények alapján határoz sorsa felől. Kierkegaard szerint a szubjektivitás, az egyén általános fölé

emelkedése, miután megtapasztalta azt, a szabadság abszolút megnyilvánulása. Ádám tehát a *Tragédia* során ezt valósítja meg. A transzcendencia jegyében cselekszik, megtartja autonómiáját, egyéniségét, cselekvéseinek méltóságát. Ebben látja Fábíán a nyugati keresztény kultúra antropológiai lényegét. (Érdeemes egyébként megjegyeznünk, hogy Fábíán nézete szerint Isten a mű elején és végén nem ugyanaz. A befejezett műre büszke Úr alakja tűnik fel az elején, míg a mű végén egy szubjektívált isten, aki a küzdésre int – vö. 132.)

A fentebb bemutatott fejezetben is exkurzusokkal él a szerző, a kulturális kontextus egyre bővül, amit az utolsó fejezetben, a *Madách epilógusa* címűben a *Tragédia* után született Madách-művek leltárszerző ismertetésével egészít ki.

Az élet értelme cím a Fábíán Ernő-könyv olvastán átminősül. Nemcsak *Az ember tragédiájának* sajátos olvasatát valósítja meg a kulturális kontextusok függvényében, hanem a maga jelenét, az 1980-as és – az átírásnak köszönhetően – az 1990-es évek világát is bemutatja. Ezeknek alapján megállapítható, hogy a gondolkodás, a döntés, az alkotás ad értelmet a létnek. Az egyént foglalkoztató kérdések egymásmellettisége, a metaforikum eredményezi a stílusbeli töréseket, azokat az exkurzusokat, amelyek szükségessé ahhoz, hogy az olvasó tájékozódni tudjon olyan szövegvilágokban, amelyek az alkotó – jelen esetben Fábíán Ernő – számára természetesen: a kortársi tapasztalatot, az *élt* jelentik.

Szabó Katalin

FILOZÓFIA

EGYES SZÁM ELSŐ SZEMÉLYBEN

Balázs Sándor: *Az Én bölcselete(m)*

■ Balázs Sándor kolozsvári filozófus munkája olyan szintézis, amely mintegy négyszáz oldalon és kilenc fejezeten át igyekszik a szerző bölcseleti meggyőződéseit, rendszerét bemutatni. Már a cím poliszémiája jelzi, hogy itt egyrészt egy személyes filozófiai gondolkodás elevenedik meg (a birtokos jelzős formában), hogy szerzője saját bölcseleti pályakorrekcióját akarja elvégezni. Egy lábjegyzetben megfogalmazott, de egyáltalán nem mellékes gondolatsort szeretnék idézni, amely alighanem a legpontosabb megfogalmazása annak, hogy milyen céllal íródott a könyv: „Emlékeztetőül: egész mostani bölcseleti meditációm az *önrevízió szellemében* fogant. Egykori egyetemi tanítványaim jó, ha tudomásul veszik, hogy akkori tanárunk most – az önfelülvizsgálat idején – miképpen vélekedik arról, amit egykor a »filozófia alapvető kérdéseiről« (a pártirányítás révén rákényszerítetten) előadott nekik.” (45.) Másképpen fogalmazva egyfajta önigazoló szándék az, amit a fenti idézetből ki lehet olvasni, eb-

ből a szempontból a könyvet valamiféle „filozófiai önvallomásként” lehet értelmezni. E szándék szem előtt tartása nélkül aligha lehet a művet érdemben értékelni, mert ez az, ami az eredetiségét, az egységét megadja.

A mű címe másrészt azt is jelzi, hogy itt egy rendszerkísérletről van szó, nem csupán egy önéletrajzi és személyes vélekedésről: „az *Én bölcselete*” – ebben a formában – általánosítás, egy olyan filozófiai világlátás, amelyet, mint minden tudományos és filozófiai rendszert, el lehet fogadni vagy el lehet utasítani. Egész tömören azt lehet mondani, hogy ebben a rendszerben az *Énről*, a személyesről van szó (egy énközpontú filozófia, olyan, amilyent a marxizmus soha nem engedett volna meg) anélkül, hogy a filozófiatörténeti nagy referenciákat (gondolok itt csak a német idealizmus nagy énfilozófiáira) expliciten idézné, használná.

E filozófiai szintézis tartópillére az a sajátos ontológia, amelyet a szerző egy dinamikus elv, a hatás-visszahatás egyete-

mes dialektikai elvvé emelése nyomán ér el. Egy olyan lételméletről van szó, amelyben csak az illethető a létező kifejezéssel, ami ebbe a dialektikába illeszkedik. Maga a szerző így fogalmaz: „a változás (módosulás, átalakulás) nem tulajdonsága a Létezésnek, nem a Van megnyilvánulási módja, hanem egyenlő magával az »egzisztál«-lal” (21.), vagy másutt: „létezik az, ami változtat, s ezzel önmaga is módosul, ami valaminek a ráhatására transzformálódik, illetve ami önmódosító változó mivoltában (közvetítőként) ezt az alakítást továbbítja; egyszerűen mindaz, ami eképpen az időkoordinátákban állapotváltozásban, mozgásban van.” (22.) Egy ilyen dialektikus ontológia a természet felől nézve nem más, mint tiszta fizika, a szemlémi szférában viszont erőteljesen hermeneutikai jellegű lesz.

A dialektikus elv érvényesül akkor is, amikor Balázs Sándor nem választani akar a materializmus és az idealizmus között, hanem mindkettőt, mind az anyagi, mind a szellemi létezőt elismeri, amennyiben ezek hatásra vagy visszahatásra képesek. A rendszer konzekvenciája lesz továbbá az is, hogy itt a létnek mintegy „fokozatai” vannak, amennyiben van mozgás a lehetőségől a tényleges valóság felé. A tényleges valóság a szerző meghatározásában mindig a „számunkra, valaki számára való létet” jelenti, a valóság mindig az én számára megjelenő valóság, de nem olyan módon, hogy rajta kívül ne létezne. Ez az ontológia megeremti a maga sajátos valóságfogalmát, szubsztanciafogalmát, anélkül hogy név szerint bárkire is hivatkozna a kérdés nagy filozófusai közül (legyen az Arisztotelész, Heidegger vagy Nicolai Hartmann); az utalások a műben mindig általánosak, azaz filozófiai iskolákra, gondolkodási rendszerekre, nem pedig szerzőkre vonatkoznak. Kétségkívül sajátos stílus ez, amelyet egyrészt azzal magyarázhatunk, hogy a sokéves tanári tapasztalat és az egyéni oktatási stílus eredménye, másrészt magyarázhatja az a személyes motiváció, amely a műben önigazolást, létalkotást lát.

A könyv második része ezt az ontológiai szemléletet kiterjeszti a személyes, illetve a társadalmi (sokszemélyű én) létezés irányába, érintve itt olyan kérdéseket, mint a kreativitás, a tudományos gondolkodás, az egyre nagyobb méreteket öltő tömegkommunikáció (jel- és szimbólumhasználat), a személyes és társadalmi

(politikai) akarat. Ez utóbbi tekintetében a szöveg érezhetően azokkal a filozófiai nézetekkel polemizál, amelyek egy általános metafizikai akarat létezéséből indulnak ki: a dialektikus énfilozófia csakis az egyéni és személyes akaratok akaratát formálódását tudja elfogadni, nem általános formában, hanem viszonylagosan, a változás keretei között. Érdekes módon a fejezet nem társadalmiságról beszél, hanem esetleg társadalmi léteremtésről vagy „Sok-egyszemélyű Társadalmi Énről”: mindez terminológiailag is jelzi, hogy az alap az énben keresendő, a hangsúly pedig az önmagasság-másság dinamikájára kerül.

A másik érdekes probléma, amelyhez egy ilyen ontológia elvezet, a transzcendencia kérdésével kapcsolatos. Egyértelmű, hogy a megadott teoretikus keretben ez csak mint a szellemi-gondolati szférában létező, mondhatjuk, fogalmi létezését jelenti, egyfajta immanens transzcendenciát, amely aktív ugyan, hiszen világot alakít, de valóságos megléte nem bizonyítható. Ami felől tehát megközelíthetjük, az az „elképzelésszerű észbeli tényleges” megléte, amely történetileg is adódik. Ami a történeti dimenzióját illeti, ott a probléma az intézményesülés felől közelíthető meg, ami viszont a személyes dimenziót illeti, abban a hit kérdése lesz releváns. A személy és a transzcendencia viszonya, a *személyes transzcendencia* alátámasztani látszik a szerző fentebb kifejtett nézetét, miszerint egy abszolút, világon kívülinek gondolt létezőt tulajdonképpen csak evilági beavatkozásában, világon túliságának megszüntetésével lehet megismerni, a számunkra meglét irányából. Egyébként soha nem juthatunk a hit kategóriáján túl valamiféle objektív ismerethez. A szerző hatástanának szellemében ki is mondja, hogy: „csak e misztikumról alkotott feltételezések vagy hitek léteznek valóságosan” (229.), ennek ellenére, ha a transzcendenciát ki is lehetne iktatni az evilági vizsgálódásokból (főleg a filozófiából, vélem érteni), az emberi gondolkodásból általában kizárni nem lehet. Mi több, amint azt *Az aktív transzcendens* című fejezetben olvashatjuk: „a transzcendencia egyértelmű, teljes megtagadása tehát ahhoz az ideális állapothoz volna köthető, amikor az emberi tudás – e feltételezés nélkül is – úgy érzi, képes interpretálni a dolgok minden lényeges vonatkozását.” (230.) Ez nyilván

egy soha el nem érhető állapot, ezért valamilyen transzcendenciát el kell fogadni: a szerző ezt „hatástani transzcendenciaként” emlegeti, amely merőben különbözik mindazoktól a felfogásoktól, amelyek valamilyen egyetemes világmagyarázó elvet feltételeznek.

A könyv utolsó fejezetei a szükség-szerűség, okság, célszerűség tematikus összefüggéseit tárgyalják újra a személyes/sokszemélyű társadalmi én igazságai felől. Nem szándékozom ezeket részletesen bemutatni, csak annyit jegyeznek meg, hogy ezek részletes kidolgozása most, az énközpontú dialektika keretei között egészen más lehetőségekkel élhet, mint a szerző egykori dialektikája.

Az egyszemélyű én értékelésén túl lépve az igazság egyfajta „félíg-meddig külső konfirmációját” (428.) találjuk, amely viszont nem befolyásolhatja azt, amit az én szubjektíve igaznak tart. A könyv egyik utolsó következtetése ebből kiindulva a társadalom jövőjét érinti, ám bár csak az eszményi társadalom szintjén: „mindenki fogadja el a más számára igazat, a sajátját ne helyezze előlé vagy ezzel szembe a maga abszolút igazságaként, próbáljon egyeztetni a mások számára igazgal. Ha ez az eszményi állapot valaha megvalósulna, akkor a társadalomból ki lehetne ölni a vallásháborúkat,

az osztályharcos ideológiákat, az »én politikai igazságomért« folytatott csatározásokat, a különböző kultúrák igazságszemléletének összeütközését, s megszületne valamilyen eszményi társadalom.” (428–429.) A szerző tudatában van annak, hogy utópiáról beszél, de vajon ehhez az utópiához a kifejtett dialektika és hatástan nem vezet-e szükségszerűen el? Ha az igazság, a szép, a jó, az erény nem eleve adott, általánosan érvényes idea, hanem a hatás-visszahatás mozgásában intézményesül, ha a valóságos létezés sokféleségét is elfogadjuk, továbbá ha a legszilárdabb filozófiai – ontológiai és ismeretelméleti – premisszánkat az énbé helyeztük, akkor nincs más út: vagy a konszenzushoz, vagy a toleranciához jutunk.

Balázs Sándor bölcséleti magánvéleményének további értékelését az olvasóra hagyom, megjegyezvén, amint már előre jeleztem, hogy nem egy az akadémikus tudományosság stílárís-formális előírásainak szigorúan megfelelő műről van szó, hanem a szó szoros értelmében vett „magánvéleményről”, amely ráadásul filozofikus, és építkezik a filozófiatörténeti hagyatékból oly módon, hogy saját nézeteihez viszonyítja és igazítja ezt, kitarító következetességgel.

Soós Amália

