

■ JEGYZETEK

1. Vö. Boros Gábor: *Spinoza és a filozófiai etika problémája*. Atlantisz, Bp., 1997; Uő: *Descartes és a korai felvilágosodás*. Áron Kiadó – Brozsek, Bp., 2010; René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Atlantisz, Bp., 1994; Benedictus de Spinoza: *Etika*, Osiris, Bp., 1997. Teljes szakmai irodalomjegyzékét lásd a Károli Egyetem honlapján: <https://btk.kre.hu/index.php/borosgabor> Letöltés: 2022. 07. 31.
2. Uő: *Módszer, metafizika, emóciók. Megújuló alapvetés, affektív közösségalkotás a 17. századi filozófiában*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2021. 231.
3. Uo. 17. A 22. lábjegyzetben kimondottan javasolja, hogy „középkor” helyett beszélhetnénk semlegesebben „patrisztiká”-ról és „skolasztiká”-ról.
4. Vö. uo. 8.
5. Lásd Mezei Balázs: *Utószó*. In: Edmund Husserl: *Karteziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába*. Atlantisz, Bp., 2000, 175–195, 183.
6. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor, Pécs, 1999. 176.
7. Boros Gábor: *Módszer, metafizika, emóciók*. 66.
8. Uo. 70; vö. 85–86.
9. Uo. 77. A szerző kiemelése.

„HUSZONNÉGY SZÁMOLÓGÉP A POKOL KAPUJÁBAN”

Éric Vuillard: *Napirend*

■ Hannah Arendt Adolf Eichmann jeruzsálemi büntetőperéről szóló esszériportjának címében alkotta meg a „gonosz banalitása”-nak fogalmát, az európai zsidóság kiirtását megszervező és koordináló háborús bűnös saját individuumát a tetteitől függetlenítő, parancsra cselekvő személyiségének jellemzésére. Vuillard könyvét olvasva akaratlanul is a „banális” jelző juthat eszünkbe, a szó „köznap”, „közhelyes” értelmében, hiszen komikumba hajló epizódokat villant fel azon események közül, melyek a második világháború kirobbanásához vezettek. A német nagyipar képviselői, akik 1933 februárjában Hitler támogatására gyűlnek össze, önmaguk karikatúráiként jelennek meg. Wolf-Dietrich, Carl von Sie-

mens magántitkára „[e]gy pillanatra kiszabadul a világ alantas boszorkánykonyhájából, pamutlabdák közé, ott bolyong” (10); „[a]z első sorban Gustav Krupp legyezeteti a kesztyűjével kivörösödött ábrázátát, vallásos áhítattal a zsebkendőjébe turházik, ugyanis meg van fásva.” (15); „[h]irtelen megcsikordul egy ajtó, megreccsen a padló; valaki beszélget az előcsarnokban. A huszonnégy gyík a hátsó lábára áll, és meredten figyel” (15); „[a] huszonnégy szifnx figyelmesen hallgatja” (16); „huszonnégy számológép a pokol kapujában.” (19)

A *Napirend* olvasása közben az az érzésünk támad, mintha egy baráti társaságba csöppentünk volna, ahol az egyik résztvevő anekdotászerűen – bár a történelmi hiteles-

ség szigorú szem előtt tartásával – idézi fel a múlt bizonyos eseményeit. A narrátor cseveg, megsűg egy-két titkot a morfinista, címekeket és rangokat halmozó Göringről, az egykori pezsgőügynökből külügyminiszterre avanszált Ribbentropról, Schuschnigg és Seyss-Inquart közös rajongásáról Bruckner zenéje iránt. Személyes megjegyzéseket fűz az elbeszéltekhez, a drámai történeteket „sztorivá” finomítja, melyeknek árnyékában azonban jelen van a nem sokkal később bekövetkező világméretű kataklizma. Az események drámaiságán átüt a komikum, a tragédia szereplőit komédiások alakítják. Valahogy nem lehet komolyan venni a rémült, remegő nyúlként az utolsó szalmaszálba kapaszkodó, szertefoszlott tekintélyének utolsó morzsáit védő Schuschniggot, a szószátyár Ribbentropot, a dicsőséges német hadseeret, amint első erődemonstrációja alkalmával csúfosan elbukik (Vuillard nyilatkozata szerint „[a] könyv ötlete akkor merült fel bennem, amikor elolvastam Churchill emlékiratainak azt a fejezetét, mely a német hadsereg elakadásáról szól az Anschluss napján, ’38. március 12-én.”).

A 2017-ben megjelent, Goncourt-díjat nyert alkotás műfaja a szerző saját meghatározása szerint francia terminussal, *récit*. Gérard Genette a *récit* (elbeszélés) szónak három definícióját határozza meg: 1) „narratív kijelentés (énoncé), azaz olyan szóbeli vagy írott beszéd (diskurzus), amely esemény, vagy eseménysort közöl”; 2) „a diskurzus tárgyát képező valós vagy fiktív események egymásutánja, vagyis azok láncszerű, ellentétes, ismétlődő és egyéb kapcsolata”; 3) „az elbeszélés eseményt jelöl: nem az elbeszélt dolgokat, nem a történetet,

hanem magát a történet elbeszélésének, narrációjának aktusát”. Vuillard a díj átvételének alkalmával készült rövid interjúban így fogalmaz: „A legfőbb jellegzetessége az, hogy nem regényről, hanem *récit*-ről van szó [...] a tények mentén írja le a történelem egyik epizódját, írói fantázia nélkül [...] úgy értem, nincsenek benne kitalált események.” Míg Genette definíciói „az irodalomban jelentkező narratív diskurzus”-ra, a narratív szövegre vonatkoznak, a szerző a *récit* terminusát műfaji kategóriaként használja. A *récit* műfaji meghatározásai közül Geoffrey H. Hartman *Maurice Blanchot: Philosopher-Novelist (Maurice Blanchot: Filozófus-regényíró)* című tanulmányában szereplő megfogalmazás alkalmazható leginkább Vuillard művére: „A *récit* vallomásos narratíva, drámai monológ, prózában elbeszélve.” Vuillard első, publikált szépirodalmi műve, a *Le Chasseur (A vadász, 1999)* és legújabb, 2019-ben megjelent könyve, a *La Guerre des pauvres (A szegények háborúja)* szintén a *récit* műfajába tartozik. Az elmúlt két évtized francia regénytermésében számos olyan mű született, mely Franciaország és a háború, illetve a megszállás viszonyát tárgyalja, a cselekményt a háború időszakába helyezi, köztük olyan érzékeny témát is feszegetve, mint a kollaboráció (Dominique Jamet: *Un traître*, az angers-i Gestapóval együttműködő besúgó története), ám az olyan alkotás, melynek sem a helyszín, sem a szereplők szempontjából nincs francia kötődése, viszonylag ritka. Még Jonathan Littell szintén Goncourt-díjas *Les Bienveillants (Jóakarátúak)* című regényének főszereplője is anyai ágon francia származású, és tökéletes nyelvtudásának kö-

szönhetően sikerül elkerülnie a felelősségre vonást. A *Napirend* olyan művek sorába illeszkedik, mint Robert Merle *La Mort est mon métier* (*Mesterségem a halál*) című regénye, melynek megírásához a szerző a táborparancsnok-főszereplőt Auschwitz parancsnokáról mintázta, vagy Olivier Guez *La Disparition de Josef Mengele* (*Josef Mengele eltűnése*) című műve, melyben az egykori lágerorvos menekülésének és bujkálásnak történetét ismerjük meg. Ez utóbbi regény a *Napirenddel* egy időben, 2017-ben jelent meg, és szintén rangos irodalmi elismerésben, a Goncourt-díjjal egy napon és helyszínen átadott – és bizonyos értelemben a Goncourt társdíjának tekintett – Renaudot-díjban részesült.

A művet két, egymás ellenpontjaként értelmezhető kép, tabló foglalja keretbe. A kezdőpontot alkotó képet mi, olvasók is látjuk a narrátor elbeszélésén keresztül: a huszonnégy nagyiparos árnszerű, egymástól meg nem különböztethető alakját, arctalan, lélektelen bábokat. „Huszonnégyen voltak, a folyó halott fái mellett, huszonnégy fekete, gesztenyebarna vagy konyakszínű télikabát, huszonnégy gyapjútöméses váll, huszonnégy háromrészes öltöny és ugyanannyi élére vasalt, széles hajtókás pantalló. Az árnyak beléptek a birodalmi gyűlés elnöke palotájának tágas előcsarnokába;” (8) Egy évtizeddel később, 1944-ben, az ezeréves birodalom végvonaglásához közeledve az árnyak ismét előbukkannak, ám ezúttal csak a huszonnégy egyike, Gustav Krupp szemei előtt elevednek meg. És ezek az árnyak másak. „A szoba sarkában sötétség honolt. Ám mintha ez a sötétség megmozdult volna, mintha árnyalakok kúsztak-másztak volna a homály-

ban. [...] Gustav hatalmas szemeket látott, emberi alakok tartottak felé a sötétből. [...] Több tízezernyi hulla bukkant elő lassan az árnyékból, kényszermunkások, akiket az SS szállított a gyáraiba. És most előbukkantak a semmiből.” (104) Klasszikus shakespeare-i pillanat, a bűntést a szellemek hajdani bűnére emlékeztetik, ahogyan Banquo kísértete jelenik meg Macbeth előtt. Az árnymotívum a mű két végpontja között is felbukkan, a tébolydába zárt francia festő, Louis Soutter kapcsán, aki „[o]dafönt, a szobájában egyik rajzot gyártotta a másik után, nagy vázlatkupacot halmozott fel, a rajzokon torz, fekete figurák, vonagló nyomorékok nyüzsögtek. [...] egy seregnyi izgattottan remegő, vibráló fekete alakot festett. Vércseppek fürtjeire hasonlítanak. Vagy sáskarajra. És ez a vad, feszített izgalom dolgozott Louis Soutter elméjében is, valamiféle lidércnyomás, ami halálra rémítette.” (37) 1937-et írunk, Soutter látnokként vizionálja ujjaival készített festményeiben a jövőt, a háború milliányi szenvedőjét és halottját, akik néhány évvel később a demens Gustav Kruppot kísértik.

A mű talán legdrámaibb része az Anschluss követően és amiatt öngyilkosságot elkövető osztrák állampolgárokról szóló, *A halottak* című fejezet (97–102). A másfél ezernyi öngyilkos közül találomra kiválasztott négy emberről a nevükön, korukon és foglalkozásukon kívül mást nem tudunk meg, mégis úgy érezzük, az eddigi elnagyolt, vázlatosan ábrázolt, karikírozott szereplők után ezúttal igazi, élő emberek személyes tragédiáit ismerjük meg, igaz, csupán távirati stílusban. És ekkor, amolyan arcucsapásként, a (szintén öngyilkosságot elkövetett) német zsidó filozó-

fus, Walter Benjamin egyik leveléből megtudjuk, „a bécsi gázművek azért nem volt hajlandó gázt szolgáltatni a zsidóknak, mert általában gázzal lettek öngyilkosok, és utána értelemszerűen nem rendezték a számlájukat.” (101) A tragikomédiába forduló tragikum kettős hatást kelt: egyrészt feloldja, elhomályosítja az ezernyi öngyilkos egyéni tragédiáját, másrészt előrevetíti az ipari méreteket öltő emberirtás fő eszközét. A „számla rendezésnek” ellentétjeként az utolsó oldalakon értesülünk a Krupp cégnek a háború után az egykori, rabszolgamunkában dolgozó deportáltaknak fizetendő kártérítéssel kapcsolatos hozzáállásáról. „Ám ahogy egyre-másra jelentkeztek a túlélők, apadni kezdett a felkínált összeg is. Kruppék hamarosan lementek hétszázötven, majd ötszáz dollárra. És végül, amikor újabb deportáltak jelentkeztek, a *Konzern* tudtukra adta, hogy sajnos már nincs lehetősége újabb kifizetéseket eszközözni: *a zsidók túl sokba kerültek.*” (108)

A náci vezetők háború utáni sorsát az egyik mellékszereplő történetén keresztül ismerjük meg. Noha Arthur Seyss-Inquart egyike volt a nürnbergi perben elítélt háborús főbűnösöknek, rezzenéstelen arcával, szemüvege mögé rejtőző kifejezéstelen tekintetével ugyanannak a szürke bürokratának a benyomását keltette, mint másfél évtizeddel később a vádlottak padján Eichmann. Vuillard tehát egy statisztát választ, melynek tényét a narrátor is hangsúlyozza („Nürnbergben ért szánalmas mellékszereplő élete végére.” [47]), de a helyére bármelyik főbűnös sorsa szabadon behelyettesíthető. Seyss-Inquart ítéletig vezető útját több mint két oldalon keresztül tárgyal-

ja, és ennek a szakasznak a második fele a tényleges kivégzést részletezi. Hollandia egykor teljhatalmú ura ponttá zsugorodik, miközben saját maga is elhiszi önnön ártatlanságát. „Bár ő tette a legtöbbet azért, hogy Ausztriát beolvasszák a Harmadik Birodalomba, ő az égvilágon semmit sem csinált; bár tiszteletbeli *Obergruppenführer*nek nevezték ki, nem látott semmit; bár tárca nélküli miniszter volt Hitler kormányában, neki senki nem árult el semmit; [...] semmiről sem tudott.” (47)

A komikum két közbeszúrt fejezetben éri el a tetőpontját. A *Kellékek boltja* (88–91) kitekintés a tengeren túlra: a hollywoodi filmekben használt jelmezek kelléktárában egy Amerikába emigrált zsidó férfi is dolgozik. „[A] Custom Palace-ben minden jelmez megtalálható [...] Ádám fügefalevelétől egészen az SA-katonák csizmájáig, de nem is az a meglepő, hogy itt a föld összes jelmeze fellelhető, hanem az, hogy náci egyenruhákat is találunk. És a dolog ironiája, jegyzi meg Stern, hogy egy zsidó fényesíti a csizmájukat.” (89–90) A pontos dátumot ugyan nem tudjuk, azt viszont igen, hogy „jóval azelőtt, hogy lezajlott volna a sztálingrádi csata, jóval azelőtt, hogy megszületett volna a Barbarossa-terv, hogy kigondolták, eldöntötték volna, a franciaországi hadjárat előtt, azelőtt, hogy a németekben egyáltalán felmerült volna a gondolat, hogy belevágnak, a háború már jelen van itt, a színielőadás polcain”. (90) A filmvilág nem csupán órakulumnak bizonyult, hanem idejekorán gondoskodott arról, hogy az emberi szenvedést, a háborút apró(?)pénzre válthassa, ha eljön az ideje. „A háborúkat itt csak hősi-es cselekedetek formájában mesé-

lik el. Hasznot csinálnak belőle. Filmtémát. Jó üzletet.” (91) A német katonacsizmákat fényesítő zsidó mellé párhuzamként kívánczodik Chaplin *Diktátor* című filmjének főszereplője, a vezérre megszólalásig hasonlító zsidó borbély. Az *Egy lehallgatott beszélgetés* (82–87) című fejezet első mondata világossá teszi, hogy komédiában lesz részünk. „Március 13-án az Anschluss másnapján a brit titkosszolgálat lehallgatott egy Anglia és Németország közötti különös telefonkomédiát.” (82) A Göring és Ribbentrop között lezajlott telefonbeszélgetés szemérmetlen komédia, amit a két résztvevő a lehallgatók számára rendez, és a helyzet abszurditását csak fokozza, hogy a lejegyzett beszélgetést a nürnbergi per egyik vádlója olvassa fel, „monoton, komor hanghordozással”. (83) Mintha egy színész várakozna a belépőjére, „Göring a vádlottak padsorában már mozdult is, hogy fölálljon.” (83) A német agresszió tényét tagadó beszélgetés után következik egy másik, őszintébb telefonhívás leírata, melyben kiderül a valódi szándék, az Ausztriának adott ultimátum. A színjátékosok leforrázva, saját hazugságukkal szembesülve az abszurditás határára egyensúlyoznak, és ekkor „a 'csodálatos!' szó hallatán Göring elnevette magát. Ahogy visszagondolt erre a ripacsos felkiáltásra, talán megérezte, hogy ez a színpadias válasz mennyire ellentétes a történelem nagyságával, a történelem tisztességével, azzal az elképzeléssel, amit a történelem nagy pillanatairól kialakítottunk magunkban, Göring Ribbentroppra nézett, és el-

nevette magát. És Ribbentropból is kitört az ideges nevetés.” (87) A két komédiás főbűnös, a halál kapujában, a halálos ítéletüket meghozó per során, anélkül, hogy ők maguk a tudatában lennének, önön neveltségességükről adnak tanúbizonyságot.

Vuillard könyvének ereje éppen abban áll, ami hiányzik belőle: az igazi tragikumban. A mindent átjáró fekete humor, az elbeszélés banalitása, a társasági csevejre emlékeztető történetmesélés önmagában semmire nem lenne elég, ha a történelmet ismerve nem tudnánk, mi következett a német nagyipar képviselőinek látogatása, a Schuschnigg–Hitler-párharc vagy az Anschluss után. Azokról az eseményekről, melyek során egész Európa felperzselődött, jó része megsemmisült, a megszámlálhatatlan katonai és polgári áldozatról csak érintőlegesen esik szó. Minden köznapi vagy akár nevetséges epizód mögött ott bujkál azonban a harci repülők zúgása, a lánctalpak csörgése, a katonacsizmák csattogása, a légerek krematóriumainak füstje. A már idézett Hannah Arendt választotta esszériportjának mottójául Bertolt Brecht *Németország, sápadt anya* (*O Deutschland, bleiche Mutter*) című versének utolsó előtti versszakát: „A házadból kiszűrődő beszédet hallván nevetnékje támad az embernek. Ám aki meglát, a késéért kap.” Mi, olvasók is hasonlóképpen érzünk. A fekete humor mögött láthatatlanul, de mindig jelenvalón ott húzódik a huszadik századi történelem legsötétebb időszaka.

Kiss Ádám László