

Köves Margit

A SZABADSÁG ÉS A TEREMTÉS BRUTALITÁSA: HIT ÉS BEFEJEZETTSÉG A *HARMONIA CÆLESTIS*BEN

Freedom and the Brutality of Culture, Believing and Ending in Celestial Harmonies

A „Szabadság és a teremtés brutalitása: Hit és befejezettség a *Harmonia caelestis*ben” című tanulmány a struktúra és a befejezettség szempontjából vizsgálja meg az Esterházy-regényt és epilógusát, a *Javított kiadást*.

A *Harmonia caelestis* két könyve a családregény műfajának átírása, „szétírása”, a tér, az idő, a nyelv és a szubjektum széttörése. A szerző a *Számozott mondatokban* és a *Vallomásokban* a szimmetria elkerülésére ezt a strukturális irónia formájában valószínűsítette meg. A regény befejezése a *Számozott mondatokban* és a *Vallomásokban* egy újabb sorozat, szekvencia kiindulópontja. A *Javított kiadás* újraírja a családtörténetet, ami önmegértés, emberi érettség, világszemlélet szempontjából a fejlődési regény vonásait mutatja, ugyanakkor a többrétegű reflexióiban a variációs technika több elemét is megőrzi. A regény befejezettségét az elbeszélő emberi átalakulásában megtett pálya módosítja.

Pascal átvételei egyszerre feszegetik a hit és a racionalizmus határait, s átalakítják az emberhez, szabadsághoz és a teremtés brutalitásához fűződő világvilágképét. Pascal gondolkodása előkészíti a *Harmoniában* Gödel hatását abban a felismerésben, hogy az ész következetes használata során paradoxonhoz jutunk, s ekkor egy más rendben szükséges gondolkodnunk (Pascalnál nem az ész, hanem a szeretet, vagy test rendjében). Gödel a regénystruktúra alakításában nyújt megoldásokat.

Kulcsszavak: regény, befejezettség, irónia, rekurzió, hit

A *Harmonia caelestis*¹ a *Számozott mondatokban*, a *Vallomásokban* és a *Javított kiadásban*² könyvről könyvre írja felül poétikáját. Ezt mutatják a három részben megjelenő általánosból konkrétá váló szereplők, az önmagukra záruló, rekurzívan ismétlődő számozott mondatok, a tér és idő tágassága és beszűkülése. A szövegben megvalósuló intertextuális irónia előre ki nem kalkulálható összefüggéseket is játékba hoz. Az episztemológiai bizonytalanság, a rendszer elemeinek ismétlődése, s a rendszer nyitottsága az elhatárolás, befejezettség kérdését veti fel. Esterházy maga is felveti a befejezettség kérdését az *Esterházy-kalauzban*³ és az *Otthon*⁴ című esszéiben. A kérdés az én értelmezésemben úgy merül fel, hogy a szöveg mennyiben váltja be a felütésből és a kibontakozásból

levezethető, befejezésre irányuló olvasói elvárásainkat, s ezek mennyiben valósulnak meg, vagy módosulnak az olvasás folyamatában.

A befejezettség kérdésében a szerző világfelfogása, a világhoz való ontológiai viszonya és a világ és a mű párhuzama játszik szerepet. Esterházy világképében az ember megváltásra és hitre szorul, de a hit tárgya kétséges. A szakralizáló deszakralizálás, a hit tételezése, elutasítása, a személyes isten és a hit közötti mozgás a *Harmonia caelestis* sajátossága. A mozgás tere a hit, a szabadság és az én határait feszegeti. Esterházy a rekurzió struktúrájára építi mondatpoétikáját, ami a végtelenségig folytatható. Ontológiai felfogásának is a rekurzióval tételezés, a rendszernek ellentmondó elem kapcsán az elbizonytalanítás, esetleg elutasítás, majd a módosított hit tárgyának elfogadása követi.

A *Bermuda-háromszögben*⁵ Esterházy Gödelt a jövő paradigmaticus alakjaként jelöli meg, aki a paradoxon nyelvét beszéli. Gödel⁶ tétele szerint minden rendszerben van egy olyan állítás, amelynek igazsága eldönthetetlen. A *Harmonia Caelestis* a bizonytalanságot, hogy tény helyett csak valószínűségek vannak, a szerkezet szintjén dolgozta fel a számozott mondatokban, a variációs kibontás módszerével. Pascal megközelítése és átiratai a *Harmonia* gondolati jelentésképződésének fontos rétegét alkotják. Esterházy Pascal-átdolgozása rávilágít a nyitás és befejezettség kérdésére, a rekurzió poétikájára és az emberhez, szabadsághoz, a teremtés brutalitásához fűződő világképére.

A *Harmonia caelestis*t annak a folyamatnak a részeként értelmezem, amely Hegel⁷ összefoglalásában úgy hangzik, hogy a művészet a romantikus korszakban véget ért, s egyben a tizenkilencedik században „immár teljesen és pusztán művészetté válik”; Frederic Jameson⁸ ezt azzal értelmezi, hogy a művészet elfoglalta a filozófia helyét, átvette funkcióját, és kisajátította témáit. Esterházy prózája bizonyos mértékben ezt a szerepet tölti be.

Az idézetek, az ismétlés, az Esterházy-művek tudatos szerkesztése⁹, a felütés kidolgozottsága ellenére a regény vége a *Számozott mondatokban* és a *Val-lomásokban* a befejezetlenség érzetét keltik. Esterházy D. Birnmaun Mariannának nyilatkozott arról, hogy „Szinte minden huszadik századi könyvre igaz az, hogy problematikus a befejezése. Tehát egy regény, egy világgönyv hogy lesz korlátos, hogyan fejeződik be.”

Szegedy Maszák Mihály¹⁰ ellentmondásként emeli ki, hogy Esterházy egyrészt nyitott műveket igyekszik létrehozni, másfelől vonzódás él benne a befejezett, „kész” alkotás iránt.

Az említett megosztottság a műfaj átalakulásához fűződik, s a struktúra, a felépítés, a kezdés és befejezettség problémája is ezzel függ össze. Esterházy gyakran ragaszkodik a „könyv” elnevezéshez, csak a *Fuharosokat* és a *Termelési-kisregényt* jelöli regényként. Azonban interjúiban a nyitott mű és a megmunkálhatóság eszményét a regény kontextusában tárgyalja, és ez a tanulmány a *Harmonia* esetében a formát hit és a regénybefejezés összefüggésében értelmezi.

REGÉNY ÉS BEFEJEZETTSÉG

Kezdet és vég modellálásának¹¹ Jurij Lotman elhatároló szerepet tulajdonít a művészi-irodalmi alkotásban; az irodalmi művet a nyelv- és a beszédsíkok összjátékának ítéli, „egy absztrakt modell konkrét megtestesülésének”. „Azonban a vele kölcsönviszonyba állítható létező világ viszonylatában maga a szöveg egy bizonyos modell, miközben a hasonló kettős interpretációnak aláveti magát mind az egészében vett teljes szöveg, mind pedig összes eleme és szintje. A műalkotás funkciója kötelező feltétellé teszi az *elhatárolás*, a befejezettség jelenlétét kezdeti formáiban mindenféle művészi szövegre nézve; lévén a műalkotás a reális tények eleve végtelen »beszédszövegének« véges modellje.” A mű, a regény határa meghatározza a külső formát, ami a szüzsé alakulását, befejezettségét és a regény többi elemét is befolyásolja.

Bahtyin¹² a regényforma fejlődését a krízis, törés, küszöb fogalmával magyarázza. A szerzői hang a *Számozott mondatokban* a válságok, krízisek és törések pillanataiban játszik szerepet, a nagyapa, nagyanya, apa és anya „igazsága”, életelvei a *Vallomásokban* a regény egésze, befejezettsége szempontjából alapvető. A szereplői szövegekben életelvek szegülnek szembe, s az elbeszélő végigkíséri a kijelentésben elmozduló hangsúlyáttevéődést. A narrációban az irónia – Kierkegaard szavaival – „abszolút” és „végtelen”, s a jellemek belülről lezáratlanok maradnak. A *Javított kiadásban*, az epilógusban az elbeszélő ugyan megszólaltatja az aktákat, de az ő idézetekből összeállított önironikus munkanaplója kerül előtérbe.

A nevelési regény a hős útnak indulásával fejeződik be, a családregegy több generáció sorsán keresztül mutatja be a család emelkedését és hanyatlását. A tizenkilencedik századi regényben¹³ a feszültség a történelem nagy narratívája és a regényzárás között valósul meg. Ezt az ingadozást fejezi ki a regény befejezése a házasság, vagy a halál Dickens, Jane Austen vagy George Eliot regényeiben. A modern regény, mint a *Doctor Faustus*, a *Thibault család* vagy az *Ulysses* halállal, vagy színlelt halállal fejeződik be; Musil és Proust regényei befejezetlenek maradtak; a késő modern¹⁴ regényében, a *Finnegans Wake*-ben a befejezés, a szereplő Anna Livia átlépése egy másik világba, a halál transzcendenciáját és a visszatérés álmát hordozza.

1960-ban, a posztmodern korszak határán állapítja meg Frank Kermode¹⁵, hogy az irodalom sajátos és önálló rendszert teremt, az idő és a tér sajátos érzékelésre támaszkodó, határtalan világát hozza létre. Kermode Wordsworth-re hivatkozva említi a romantika idő- és térérezékelését, mely nagymértékben anticipálta a posztmodernizmust. A *Harmonia caelestis*ben a tér- és idő beszűkülésére több példát látunk. A regény befejezése és a szüzséhez rendelt elvárásunk között hasadás van, melynek összefüggésében értelmezzük a regényt.

Reinhart Koselleck¹⁶ a történelem, vagy történet (Geschichte, a német szó mindkettőt jelenti) kibontakozását a „tapasztalati tér” és a „várakozási horizont” együttesében látja, a „várakozási horizont” az, ami „még nincs itt”, ami csak „reményeinkben él”. Tapasztalataink arra készítetnek, hogy az életünkben lezajlott események kibontakozását, a szüzsé alakulását és a regény befejezését is bizonyos perspektívában képzeljük el.

HIT ÉS BELSŐ FORMA

A *Harmoniában* a világszemlélet az ellentétek kibontakoztatását kettős látásban valósítja meg, a mű megformálásának szintjén a számozott mondatok sokaságában, a mikrodialógusok megtöbbszöröződésében és a szüzsé megformálásában.

Az irónia és hit problémáját Gödel tételéhez kapcsolom dolgozatomban, hogy pontosabban világítsam meg az irónia, a belső forma és a befejezettség kérdését. Gödel és Pascal alakítja a *Harmonia* gondolati háttérét. A *Bevezetésben*¹⁷ a felütés bemutatja Megyik János illusztrációjában „a rémítő gömböt” *Hommage a Pascal* címmel, s ez kétszer megismétlődik az *Egy nehéz nap éjszakájában*.¹⁸ A Pascal-átírás *A próza iszkolásában* jelzi Esterházy írástechnikájának, olvasásának módszerét, amely számtalan központon keresztül, s határait mindig újrarendezve alakítja szövegét. A határok eltűnnek, nemcsak a *Bevezetés* saját szövege és korábbi Esterházy-szövegek között, hanem a Borges, Musil, Danilo Kiš, Vörösmarty-szövegek és Esterházy saját szövegei között is. A beékelődő, ismétlődő Pascal-szöveg vándormotívumként összefűzi a *Bevezetés* részeit, eltörli közöttük a határokat. A *Bevezetés* harmadszor ismétlődő Megyik installációjának időre és történelemre vonatkozó utalása a *Harmonia* egyik gondolati szálát anticipálja: „A múlt és jelen csupán eszközünk; célunk a jövő. Így tehát sohasem élünk, hanem csak remélünk élni.” Az *Egy nehéz nap éjszakáját A mámor enyhe szabadsága*¹⁹ követi, amely egyaránt szól a szerzői szabadságról, a politikai szabadság hiányáról, továbbá az emberi és politikai szabadság reményének eltűnéséről az idő múlásával („reményeinkkel és törekvéseinkkel lassan elkopunk”). A szabadság fogalma a nyolcvanas években demokratikus politikai jogokat, civil önszerveződést, az állammal kötött kompromisszum visszautasítását jelentette. A rendszerváltást követően a *Jegyzőkönyvben* Kertész leírja a szabadság lehetőségeit, s Esterházy az *Élet és irodalomban* hangsúlyozza az eltérő időben, más és más ember számára eltérő szabadságfogalmat, a szabadság „nem méricskél, nem fontolgat, nem örül, hogy mosthogyszívjákabb itt, mint amott”.²⁰

Tudás és élmény (például egy esemény, amely a hit megrázó élményét váltja ki) a *Harmoniában* folyamatosan újra meghatározandó viszony, melynek megközelítése állandó kihívás, s ehhez az irónia nyújt lehetőséget. Az irónia a gyakran a dolog és neve közötti ellentétből származik, hasonlóan ahhoz, ahogy Pascal-

nál²¹ teljes gondolatok származnak a dolog neve és funkciója közötti összefüggésből. Paul de Man értelmezése szerint tudás és élmény párhuzama gyakran egy művön belül a két nyelv párhuzamaként jelenik meg, a tudás allegorikus nyelvként, az élmény pedig szimbolikus nyelvként. Az ellentétet, melyet Paul de Man²² Pascalra vonatkozóan a figuratív és az igaz olvasás dichotómiájában mutat be, a *Harmoniában* fordított értelemben látjuk, vagyis amit allegóriaként értelmezzünk igazként jelenik meg.

A 131. számozott mondatban („Édesapámat jó barátság fűzte az Istenhez.”¹¹⁹) allegória és valóság viszonya szerepel, s az isten ölében viszi át az embert allegóriáját a két, majd egy pár láb kirajzolódó nyomával kapcsolja össze. Az allegória az elsődlegesség és másodlagosság, barátság és természet (lépések nyoma a földön) rendjét felcserélve egy rendszert alkot, amelyben a természet kitörlődik, időhöz kötötté, ideiglenessé válik.

A törés, szétválasztás, felcserélés – reinkripció útján Esterházy retorikájának fontos része.²³ Az 54. számozott mondatban, amely egyben a *Harmonia caelestis* fülszövege Isten állandó, édesapám helyhez kötött; ezt a páros kapcsolódást cseréli át a szerző. Az 54. mondatban az egyidejű isteni és ödipuszi funkció²⁴ olyan viszonyt hoz létre, amelyben a tagok, isten és édesapám felcserélésével reinkripció útján tréfaként is értelmezhető paradox állítás jön létre. „A különbség [Isten és édesapám között] jól látható: Isten mindenütt ott van, ezzel szemben édesapám is mindenütt ott van, csak itt nincs.” (68)

Az isteni és az apai funkciókat elfogadó fiú olyan világot jelöl meg, melyben a harmónia és a hit a megvalósulás és beteljesülés határán folytonosan létrejön és szétszóródik. Az isteni és apai szerep összefüggését az atya szó használatával más mondatokban is szétszórja (pl. 103, 237). A szituáció („csak itt nincs”) édesapám rejtélyessége és halála által válik érvényessé.

HIT ÉS VILÁGKÉP

A *Fancsikó és Pinta* hithez kapcsolódásában, a teremtéstörténet és az ellentétek variációs kibontására vonatkozóan Selyem Zsuzsa²⁵ a coincidentia oppositorumra utal. A coincidentia oppositorumot, amely ellentéteket egyesít, Cusanus geometriai és teológiai összefüggésben alkalmazta²⁶: a coincidentia oppositorum vezet a misztikus egyesüléshez, amelyet unio mysticának neveznek. Ez az egyesülés egyben elkülönülés a világtól, a lélek felszabadítása a szellemi valóságra.

A hitre támaszkodó igény megfogalmazására a *Harmonia caelestis*ben többször sor kerül. Nádas Péter és Kertész Imre látásmódjára jellemző a hit felé fordulás²⁷, mely tárgyán belül helyezkedik el, kimondja, hogy megváltásra szoruló lény, de belátja, hogy istennek nincs helye és funkciója a világban, s az emberfölötti, abszolút normák etikai rendszere érvényét veszítette. Lucien Goldmann

Pascalhoz és Racine-hoz fűződően ²⁸ nevezi a modern ember viszonyát a racionalitáshoz és empirizmushoz „tragikus látásmódnak”. Ez a látásmód kifejezi a valóság, a világ elutasítását, melyben isten nincs jelen és így az abszolút értékek is elvesztették érvényességüket.

A *Harmonia caelestis* számos ponton kifejezi, hogy a hit tárgya kétséges, de a felé való irányulás belsőleg indokolt és szükséges. Esterházyra a szakralizáló deszakralizálás jellemző, ugyanannak a tárgynak egyszerre kétfelől látása és láttatása. A 69. mondatban a tárgy, a mordeháj nevű bokor megtestesülési folyamata, a hit drámájává fejlődik. Édesapám gyónása megvilágítja a helyzetet, amikor a szubjektum kívül akar kerülni önmagán, és feltárul előtte életének inkoherenciája. Az intenzitás része a múltnak és jövőnek az a tudata, amely Paul de Man²⁹ szavaival nem teszi lehetővé sem a teljességet, sem a befejezést,.

A *Vallomásokban* a megtéréstörténet megismétlődik, miután apja leköpi, „szarpépnek” hívja és anyja megveri az árulást követően, a bokor és a barokk részletek kihagyásával. A rettegésben fogant istenélmény megmarad, ami az önküiresítéstől a „semmi” felé tart. A két könyv leképezési módszerét láthatjuk ebben a különbségben, a 69. mondat megtéréstörténete a második könyvben a 688 oldalon más elbeszélői hangon hallható. Ez a *Harmonia* szerkesztési módszerének része, az egyik rekurzív egység egy másik rekurzív egység alapjává válik a második könyvben.

PASCAL ÉS A RACIONALITÁS

Isten jelen- vagy távolléte, helyettesítése, az ellene folytatott küzdelem a *Harmonia* visszatérő motívuma, a megosztott én kettéhasadásának tapasztalattát fejezi ki, s egyben iróniájának, rekurziós szerkezetének alapja a visszatérés, a feloldó, újraképződő kapcsolódás a már kibontott architektúrákhoz : „Anyám tényleges tudása abban állt, hogy támogatta apámat az Isten elleni küzdelemben. Vagyis a bűn elleni küzdelemben. ...” (146–147.)

„A kérdésre, hogy isten létezésének állítása vagy tagadása milyen racionalitás-fogalom mellett egyértelmű, édesapám Pascal és Kant állításával megegyezően érvel, hogy nem jogosít semmi isten állítására vagy tagadására. Nincs olyan végső racionalitás, ami megmutatná, hogy világot lehet szerkeszteni az istenfogalom köré, s az ész korlátait mutatja az is, hogy nem tud választ adni a kérdésre, hogy mi az ember helye a világban. Édesapám Pascalhoz hasonlóan állítás vagy tagadás helyett valószínűségproblémaként fogadja el Isten létezését, s ezért fogadást tesz rá.”³⁰

A 72. gondolatban³¹ Pascal a tragikus tudat élményét közelíti meg, amikor „a végtelen tér” élményét az emberi közösség elvesztésével társítja, s felveti a kérdést, hogy „Mi az ember a végtelenségben?”. A kérdésre csak megközelítő választ tud adni a *Gondolatokban*, az ember „semmi a végtelenséghez”, de „minden a sem-

mihez” képest. A 347. és 348. gondolatban az embert „gondolkodó nádszálnak” nevezi, ami egyszerre utal az ember törekenységére és egyedülálló képességére, a gondolkodásra. Ok és okozat rendszerében felépített deduktív válasz helyett a megközelítés, a megértés módjára fordít figyelmet. Az ész- és az isteni igazságok különböző jellegét azzal húzza alá, hogy ezeket természetfelettinek nevezi, melyeket csak a szeretet rendjébe átlépve lehet megismerni.³² A válasz képtelensége vezet el további lépésként a racionalizmus módszerének kritikájához, az „elbizakodott kutatás” elvetéséhez, a „néma szemlélődés” és a „kíváncsi csodálkozás” kiemeléséhez mint a megismerés megfelelő módszereihez. A 72. gondolat a kopernikuszi világmép okozta változás hatását mutatja meg, a Föld kicsiny méretét a végtelen világegyetemmel szemben, s az ember helyét.

„Aki így látja magát, megrémül önmagától, s ráeszmélve, hogy természet adta tömegével a végtelenség és a semmi két feneketlen mélysége között lebeg, remegve tekint majd e csodákra; és én bizonyos vagyok benne, hogy kíváncsisága csodálatra fordul, és hajlandóbb lesz némán szemlélni, mint elbizakodottan kutatni őket.”

Racionalizmus és istenfogalom a *Harmonia caelestis*ben paradox ellentétekben merül fel, a hitbéli gesztusok szemben állnak a hívőben végbemenő folyamatokkal. Az elbeszélő részletezi a disszonanciát, amit édesapám hite foglal magába, és ez rokonítja a romantikus irónia istentagadó hívőivel és Nietzschevel. Az iróniának azzal a formájával találkozunk, ami kétségbe vonja a hit tárgyát, isten létezését, de elismeri a hit benső szükségességét. A 340. számozott mondat a pascali fogadáselméletet („le pari”) idézi fel, ha édesapám isten léte ellen fogad, és isten létezik, akkor veszteség éri, ha ellene fogad és nincs isten, „se nem nyer, se nem veszít”. A valószínűség azt sugallja, hogy higgyünk, megéri isten létére fogadni. Pascal³³ 257. töredékében szereplő három típus közül édesapám két típust említ meg. A második „boldogtalan” típusban, aki istent minden igyekezetével keresi, de „nem találja meg”, Pascal önmagát jellemezte, ez a boldogtalan tudat készíti a megoldások keresésére, ez hozza létre megosztottságát az abszolút és a viszonylagos valóság közötti dilemmában. A szkepticizmus, isten léte iránti kételkedés és a létről gondolkodás Pascalt rettegéssel töltötte el, Jean Paul *A halott Krisztus beszédében*³⁴ utalása a világszellemre azt mutatja, hogy a romantika idején a hit újabb tartalommal bővült, rugalmasabbá vált, ugyanakkor az istenhít és istentagadás drámaisággal telt meg.

Esterházy a „fogadás-elméletet” alakítja át, felidézve azt a széles érzelmi skálát, amely a hitért való küzdelmet jellemezte Pascalnál:

„340. Édesapám újra meg újra megpróbált nem hinni Istenben, és ez felibe-harmadába sikerült is neki...” (314) Pascal szerint az ember gyenge és tehetetlen, de a kegyelem révén nyitva áll előtte a lehetőség, hogy jót tegyen. A kegyelem mértékét tekintve azonban kétségei vannak. Innen származik Pascal gondolkodásában a válság érzékeltetése, az a tónus, amelyhez közel áll a *Javított kiadás* hangja.

GÖDEL ÉS A MŰ

A pascali fogadáselméletet sajátosan átfogalmazó 340. mondatban a kérdés és következtetés, „vagyis milyen a világ” és a paradoxon, „Isten hiánya pontosan Isten-alakú”, kifejezi, hogy minden rendszerben van egy ellentmondás, az ember bizonytalanságra ítéltetett, Isten létéről nem eldönthető, hogy igaz-e, vagy sem.

A *Harmonia caelestis* világszemléletében nagy szerepet játszik Gödel³⁵ tétele, amely kimondja, hogy egy formális rendszer csak akkor teljes, ha a rendszerben megfogalmazható igaz állításokról be lehet bizonyítani, hogy ellentmondásosak. Ha a formális rendszer ellentmondásmentes (tehát nem tekint tételnek hamis állítást), akkor nem teljes, tehát mindenképpen lesz benne egy gödéli állítás, mely a rendszeren belül megfogalmazható, ám nem eldönthető, hogy igaz-e. Ha a „gödéli csapda” kikerülésére a formális rendszert bonyolultabbra cseréljük, mely kiküszöböli az adott tételt, az új rendszerben ismét szembekerülünk egy másik gödéli állítással. A *Bermuda-háromszögben*³⁶ Esterházy Gödel rendszeréből azt a következtetést vonja le, hogy ha „egy rendszer minden állításáról el tudjuk mondani, hogy igaz-e, vagy hamis, ott a rendszer hazugságra” épül, és azt javasolja, ismerjük el hiányosságainkat elhárítás helyett, és tegyük a „nemtudás” szabadságot a kultúra részévé.

Édesanyám érvelése a 357. mondatban a 340. kifordítása, trivializálása, melyben édesanyám akarja meggyőzni édesapámat, hogy térjen meg.

„Nézzen a tükörbe! Hát ki ellen akar maga így harcolni, drágám, ilyen fonnyadékosan, ki ellen?” (333)

Ebben a számozott mondatban édesanyám retorikája, az általa ajánlott gesztusok külsődlegesek, a hitre vonatkozó kifejezései képmutatóak. Az „ottan” a fordulatot jelző szándékosan használt szó, ami modorosnak ítéhető archaizálás jele³⁷, édesapám számára pedig a hit elfogadása, vagy visszautasítása (a „le nyelje-e vagy kiköpje-e” „az aranyhernyót”) bizonytalansághoz, ingadozáshoz vezet.

POSZTMODERN IRÓNIA

Az irónia a belső és külső egymás mellé állításával egyszerre kétfelől jeleníti meg a különbségeket, kívülről és belülről, alulról és felülről, a természet felől és a társadalmi megítélés oldaláról,³⁸ „az egységes és homogén megítélést mind a dolgok egészére, mind részleteire nézvést lehetetlennek állítja s elutasítja, az életjelenségeket és princípiumokat ugyanabban az aktusban tünteti fel szétválaszthatatlanul magasztosnak és gyarlónak, tragikusnak és nevetségesnek”. Ezek a különbségek jellemzőek a gödéli rendszerekre is. A *Harmonia* rekurzív rendszere, ironikus módszerének alapja az azonos mondategységek ismétlődése több lépésben, különböző szinteken, melyek mindig tovább, akár

végtelen sorozatban variálódnak, s feloldásukban gyakran jön létre paradoxon. A rekurzió kezdő egysége is tartalmazhat paradoxont, amely újabb és újabb tartalommal telik meg a rekurzió során. Az irónia a rekurzió keresztül bontakozik ki a regény struktúrájában, és rajzolódik ki a világszemlélet szintjén és a szubjektumpozíciókban is.

Wayne Booth³⁹ feltételezése szerint a végtelenbe vivő kételyek sorozata, a reflektív struktúrák akkor a legkifejezőbbek, amikor az én dialektikájának a szintjén közelítjük őket meg. Rorty, Derrida és Habermas munkájában⁴⁰ a kérdés úgy vetődik fel, hogy a kontextusokban megjelenő én-pozíciókon kívül létezik-e kívülálló érvényes metafizikai pont, vagy igazságreferencia, vagy referenciarendszer mint az életvilág.

A narrátor, a *Harmonia caelestis* felütésében, a fikciót és az imaginációt helyezi előtérbe („Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot”), melyek elsőbbséget élveznek a kibontakozás során. Ezt a hazugságparadoxont a *Javított kiadásban* a felfedezés, hogy az apa, Esterházy Mátyás ügynökként dolgozott, új összefüggéssel egészíti ki. Az alázat szükségességét a történelem, fikció és „hazugság” viszonya nyitja meg a *Javított kiadásban*. A váratlan fordulat, a szembesülés az apa ügynökmúltjával a valóságnak biztosít prioritást. A szerző a valóság elrejtését, káoszát, abszurditását kéri számon, és próbálja visszavezetni az én-t a fikció előtti viszonyba. Az alázatot a test és nyelv automatikus reflexeinek hangsúlyozása, a tudatosság háttérbe szorítása jellemzi („magamat ... akarom mutatni, ... mint élőlényt, mint beszélő állatot” 94).

SZERKEZET

A strukturális irónia a *Harmonia caelestisben* a cím és a mű, a két könyv egymáshoz és a regény formai hagyományához, az elbeszélőhöz való viszonyában bontakozik ki. Az első könyv szövege, interferenciával, váltással, ismétléssel felépülő mondatai folyamatosan átvételnek a második könyvbe, s játékos egymásra-vonatkoztatásuk tartja össze a szöveg struktúráját a két könyvben. Ezt a két rész idővonatkozása, a szubjektum kidolgozása, az elbeszélői hang is alátámasztja. Míg a *Számozott mondatok*ban nem szerepel egyes szám első személyű szubjektum, a *Vallomások*ban a vallomástevő nagypapa és a szerző a bizalom hermeneutikája jegyében tanúskodik. A két könyv alcímében az összefüggésre és váltásra utal a családnévben a névelő módosulása: „az Esterházy család” – „egy Esterházy család”. A *Számozott mondatok* és a *Vallomások* között a hang modulációjából, a kronológiaváltásból, a ritmus- és időváltásból adódóan alakul ki a feszültség, amit Cleanth Brooks az irónia strukturális elvének⁴¹ nevez. A *Javított kiadás*, a *Harmonia caelestis* epilógusa a szerző történeti és önvizsgálata, a személyes emlékezet előhívása, s ugyanakkor korábbi írás- és

beszédmódjának felülvizsgálata. A könyv palimpszesztszerűségének, időbeli rétegzettségének, intertextualizáltságának sajátosságai azt mutatják, hogy a szerző egy alapvető alkotói tézisést változtatta meg a *Javitott kiadás*ban, nem az irodalom írja az életet, hanem az élet az irodalmat.

KEZDET

A 2. mondat a szövegre, az 1. mondatra és a beszélőre utal, „Szöveget marco-na, barokk főúrral indítani: jó”, melyben társítások útján fejezi ki a regény idő-dimenziójának barokktól napjainkig terjedő tágasságát, „gyakran állt módjában és kötelességében pillantását Lipót császárra emelhetni” és „előre köszönnek neki a személyi számítógépek”. A mondat állítmányát élőbeszéd-tapasztalata-inknak megfelelően előre helyezi, és a mondatban az általános „ember”-alany szerepeltetésével visszautaló nyelvi tett válik a mondatainak alapjává. Az igaz-ság fogalmának relativizálása („kutya nehéz, felség, úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot”) az első mondat rekurzió útján történő ismétlése, azt jelenti, hogy a mondat befejezése fiktív nyitás egy újabb történet, számozott mondat felé. A 2. mondatban édesapám, a barokk főúr eltűnése „az érzékeny, XVII. századi tájleírásban”, megtöbbszöröződő nyitások és eltűnések sorozatát ígéri. Ehhez kapcsolódik a 9. mondat a család eredetéről, mely mitografikus szerkezetbe helyezi a könyvet. Ebben a „cselekményszövesi grammatikában” a 371. mondat mitologikus befejezést kínál fel. Az olvasón múlik, hogy „a vonatkoztatási mezőből”, a mondatok közül melyik alternatívát választja.

A tizenkettedik szövegegység utolsó, 333. számozott mondata csomópont, amely a regény olvasását több értelmezési lehetőséggel egészíti ki. A bevezető mondatok egy „berűgásáriába”⁴² tartoznak, a „részeg” beszédhelyzet módosítja, elbizonytalanítja a jelentést. A 333. mondatban „a könyv még nincsen elkezdve, de ő már sokat dolgozott rajta” kijelentés Borges *Homokkönyvére* emlékeztet⁴³, melyben a „könyv oldalainak száma végtelen. Egyik sem az első, egyik sem az utolsó”. A könyv oldalai végtelen sort jelölnek, akár a *Számozott monda-tok*. A számok sorozatában⁴⁴ a 333. számnak fontos jelentősége van, különösen akkor, ha arra gondolunk, hogy az „emlékezet” visszatérő eleme a *Harmonia caelestis*nek, például a 4. mondatban⁴⁵, mely előkészíti a 333. mondatot.

A 4. mondatban a „legszentebb”, „Jézus Krisztus”, „mindenki”, „egyszerre önmaga és az emberi nem” kapcsolódnak össze. Az elbeszélő a hit dialektiká-jára utal, Ábrahám áldozatára, melynek utolsó fázisa Kierkegaard⁴⁶ szerint a „végtelen rezignáció”; a megbékélés a bizonytalansággal, a lehetetlennel. Sza-badság és sors összefűződése váltja ki, hogy Ábrahám átadja magát, akaratát sorsának, s ezt a hit teszi lehetővé. Pascal szintén azzal érvel⁴⁷, hogy a hit vá-laszt tud adni az ember léthelyzetének kérdéseire, kettősségére, nagyságára és nyomorúságára, az igazság és boldogság vágyára.

REZIGNÁCIÓ ÉS BEFEJEZÉS

A regényben a rezignáció azt a nézőpontot fejezi ki, hogy evidencia nélkül szükséges lezárni a művet: a mű a mindenkori jelen szakadatlan mozgása, a beszéd „a dialógus potenciális végtelensége”⁴⁸, a látószögváltás miatt azzal fenyeget, hogy rögzítés nélkül mindörökké elvész. Goethe a *Wilhelm Meister vándoréveiben*⁴⁹ Lessingből kiindulva elemzi a szükségszerűséget és kényszerűséget a művészi alkotás befejezésénél. A műalkotás létrehozásában, a felismerés, az akarás és a kényszerűség a belátással teljesül ki.

A *regény elméletében* Lukács⁵⁰ kiemeli a szerző viszonyát a világ „trivialitáshoz”, a regény által elbeszélte idő- és térszerkezet teljességéhez. A szubjektum átérzi a belső világ törekenységét, a harmónia hiányát a külső világgal szemben. A regényíró „bölcssége” módosítja az érzéki megformálást és a világ rendjébe illeszti a küzdelem folytatásának és feladásának reménytelenségét. Ezt a kettőséget a regény belső és külső formája egyszerre sugallja. A szubjektivitást, mely a regényben az idő paramétere mentén bomlik ki, a sors és az élet konstituálja. A regény befejezése, az élet által „megtagadott dolgok elgondolása” az idő folyamatában, a kudarc „átélése”, a beteljesedés hiánya hordozza az életteljeséget. A művészi folyamat arra készíti a szereplőt, hogy megbékéljen a világ rendjével, a szerző pedig átadja művét a közös létezés valóságának.

A késő modern, vagy posztmodern regényben az író az élet szövetéből szakít ki történeteket, s a regény végéhez társítja a folyamatosság, a befejezetlenség emberi alapélményét. Borges Herbert Quain⁵¹ regényszerkezetéről írja: „...végtelen történetek, végtelen elágazásokkal... A hivatásos írónak tehát az írás átlagemberi élményét kell a kiszakítás folyamán újraalkotnia ahhoz, hogy művét igaznak, emberinek érezzük”.

A belülről alakított formában nagy szerep jut a „többszörös nekifutásnak”, melyet Esterházy a *Búcsúszimfónia* írói instrukcióiban említ. Ott ezt a módszert az „emeletes mondatokra” vonatkoztatja, melyek „félreértelmezéseknek tág lehetőségét adják”. Az *Otthonban*⁵² Esterházy a regény befejezéséről úgy ír, mint az egymást kizáró két pólus, élet és mű ellentmondásáról, melyet az teremt, hogy a mű formát ad anyagának, az életnek. „A regénynek teljesnek kell lennie (ó az élet!), de végesnek (ó a mű!).” Szentkuthy kijelentése⁵³ a *Biancában* – „Élni nem kell, írni kell.” – Esterházynál a reflexivitás és az anyagformálás feszültségének formájában létezik.

Az eljárás nem csak a mondatok, hanem az egész szerkezet szintjén érvényes, a kezdet és a regény befejezésének szintjén. A szerző merev határokat elbizonytalanító, differenciálódó világszemléletéből következik, hogy „elvileg” sem lehetséges, hogy megoldásra találjon, hiszen a mondatok és a szerkezet a variációs ismétlésen alapszik.

Ezt Esterházy a kultúra egyetemességének a kérdésével köti össze⁵⁴, melyről a nyolcvanas években így ír: „Az ilyen ostobának tetsző kérdések olyan korszakokban válnak életkérdésekké, amikor egy kultúra egyetemességét már csupán bizonytalanságának és megrendültségének egyetemessége biztosítja.” Az esszék az írói szabadság jelei, hiszen csak 1988-ban, a rendszerváltás küszöbén adott ki esszékötetet. Az esszékben a kultúra állapota, az etika és esztétika kapcsolata tárul fel, az *Élet és Irodalomban* a szabadság variációiról ír, tíz évvel később *A szabadság nehéz mámorában*⁵⁵, már egy megváltozott kulturális helyzetet ír le, amikor a világ egyre inkább elveszti ártatlanságát és félelemre való képességét. *A Bermuda-háromszögben* a huszonegyedik század kihívásairól, a kép és nyelv státusának megváltozásáról, a beszéd elsőbbségéről, a józan figyelem fontosságáról ír. 2001. szeptember tizenegyediké ijesztő változásokat jelez, ami összefügg traumák (Auschwitz) és igazságtalanságok (fegyverkezés és a fejlődő országoknak nyújtott segély) elhallgatásával, igazolásával. Pascal és Esterházy a tizenhetedik és a huszonegyedik században válságról beszélnek, a világ és saját egzisztenciális helyzetükről.

BEFEJEZÉS A *HARMONIA CAELESTIS*BEN ÉS AZ OLVASÓ

A *Számozott mondatokban* a regény befejezésének több lehetősége van.⁵⁶ A 354. számozott mondatban az elbeszélő paktumot ajánl fel az olvasónak,⁵⁷ éljen a számozás által megteremtett renddel, haladjon a számok által kínált sorrendnek megfelelően, így a könyvbe, az írás aktusához jut el, tért és időt megnyitva. A paktum elfogadásával az olvasó feltételezi, hogy az elbeszélő nem az ő összezavarására helyez egymás mellé állításokat: „Édesapám fia semmit nem talált ki, ...a regényírás felé kanyarodván a képzeletére hagyatkozott.” A mondat az írói nyelv önközpontúságát, öntörvényűségét, saját beszédhelyzetektől függő változékonyságát tekinti szabálynak.

A 354. számozott mondat a könyv befejezése felé közelít; két önreflexiós mondat után (354.; 355.) elvonókúra (361), temetés, haldoklás és halál történetalakzatainak láncolata következik. A 355. számozott mondatot az elbeszélői önbejelentés formájának tekinthetjük, amelyben a kathakrészisz a fiú–apa összetartozás hangsúlyozásává válik: édesapám „az övé visszavonhatatlan és egyszerű”. (331) A *Számozott mondatok* haldoklási jeleneteit, a jelenetek sorozatát ebből a fókuszból érzékelteti az elbeszélő.

J. Hillis Miller⁵⁸ szerint a halál a befejezés egyértelmű megoldása, mely az olvasó képzeletének átadja és más formában nyitja meg a történetet.

Az apa halála a 357. mondattól a 370. mondatig tartó haldoklási jelenetek burjánzó sokaságában jelenik meg, a haldoklás kísérő jelenségeivel: megtérés és feloldozás (357), kemikáliák és hajhullás (358), infúzió (359), ürülék (360), vastüdő, szívmasszázs és Biblia-olvasás (362), szabályozhatatlan bélműködés

és bélsár (363), testbe vezetett csövek, magatehetetlenség (364), nagyúri temetés (365), az élet folytatásának megtagadása (366). A 370. s a 371. mondat a halál jeleneteiből a történetet egy másik szintre vezeti ki. Az apa először Zeusz egére jut, a csillagok közé, ahol „meghajtja a fejét”, s hajlott szaxofon alakjával felidézi a *Hrabal* könyvének „fals”, „irgalmatlan szaxofonszavát”.

A halállal az apa a zárómondatban a mitológiai tér részévé válik a „menny boltozatán”, mely a vertikális kiterjedést sugallja, s melyet az olvasó a mítosz szintaktikájának rendszerében értelmez. A *Számozott mondatok* befejezése összekapcsolja az apa halálát a családi eredetmítosszal a 9. számozott mondatban (13), s ez összefüggést teremt a *Vallomásokban* újraírt eredetmítosszal. (418)

BEFEJEZÉS – VALLOMÁSOK

A második könyv, a *Vallomások* időszerkezete a személyes emlékezet sajátos rendeződésével alakul. A műfaj Szent Ágoston *Vallomásaihoz*, a negyedik századhoz kapcsolódik. Az olvasó az emlékező elbeszélő perspektívájából érzékeli a család négygenerációs történelmét, a nyolcvan-kilencven évet, amely részben nagyapján, részben anyján keresztül jut el hozzá. A közlés beszédhelyzetei hat tér- és időzónát, saját világot alkotnak, a legkorábbi, horthyi zónától kezdve, az előfelvételis kiskatonáig. Az emlékező a felnőttkor nyitányát éri el, nem a jelent. Az emlékezetben előhívott idő egymásutánisága önkényes.

A *Vallomások* a könyv 200. és a 201. részében az apa berúgását, szétesését elbeszélő jelenet után fejeződik be⁵⁹ egy antiklimaxszal. Ezt az időzónák sorában az elbeszélő iskolás, kiskamasz korára időzíti. A berúgási jelenetek nemcsak az apa, hanem az egész család és minden egyes családtag vereségét sugallják. A 201. rész befejezetlenséget sugall, folytatást, újjáalakulást, az örökké tartó befejezetlenség zárlatát. Az „Édesapám mutatkozni fog, újra, újra” biblikus utalás az apa időben történő átváltozására és új megmutatkozására a jövőben. Ezt a *Vallomások* emlékezőtechnikája is erősíti és az ígéretet a felütésben, hogy történetét a jelennel fejezi be („a kommunistákkal... fogna végződni” (347). Az ígéretnek azonban a *Harmonia* nem tesz eleget, s ehelyett a *Vallomások* az írógépnél ülő apa képével zárul:

„Mégis, amikor belépünk a lakásba, apám már ott ül a Hermes Baby előtt...” (712)

BEFEJEZÉS ÉS ÉRTELMEZÉS A JAVÍTOTT KIADÁSBAN

A *Javított kiadást* a kritikusok műfaji szempontból munkanaplóként⁶⁰, pamfletként⁶¹, illetve fejlődésregényként⁶² azonosították. Mind a három forma mellett vannak érvek. Az elbeszélő ironikusan maga javasolja, hogy története egy fejlődésregény része.⁶³ A regény indításakor a narrátor minden előfeltéte-

lezés és elfogultság nélkül, „beszélő állatként”, új viszonyt alakít ki a világgal, szembesül az apa ügynökmúltjának részleteivel, életútjával, így mozdul el a mitikus apaképtől, egy reális kettős életet élő sokgyermekes férfi életéig.

A *Vallomások* zárását felidézve írja: „az egyik legszebb regényzárlat, többértelmű, fájdalmas és fölemelő. Csak: A besúgó jelentését írja”. (112)

A szerző az árulásban szerepet játszó eseményeket és saját utólagos érzéseit próbálja a „teremtésbe” helyezni. A *Számozott mondatok*ban végrehajtott fikatív, imaginárius cselekedetek után az apa „bűne”, ügynökjelentései a világ új értelmezését teszik szükségessé. Az elbeszélő 2000. szeptember 11-én megjegyzi: „A teremtés most megpillantott brutalitásába törés nélkül simul bele az apám (története).” (231)

A szerző a valóság-hű ábrázolás önmaga által állított követelményének megfelelően vállalja a közéleti diskurzusban való részvételt. Ennyiben a *Javított kiadás* hangja és retorikája hasonlít *A kitömött hattyú* és az azt követő esszék publicisztikai megszólalásaira. A *Javított kiadás* azonban regény, még akkor is, ha sok szempontból emlékeztet Esterházy publicisztikájára. Az elbeszélő magát és apját egyenes vonalú változás szereplőjeként jeleníti meg ugyan, de az aktákat bejegyzések kísérik, melyekben az író önértését átalakító események, érzelmes, emlékező, vívódó, kegyetlen vagy rámutató reflexiói, kortörténeti dokumentációja a korábbi könyvekhez hasonlóan újrendeződve variálódnak.

A fikció, képzelet, szabadság, gyermekkor, család, árulás témái mutatják, hogy a *Javított kiadás* milyen szinten kapcsolódik a *Harmonia caelestis*hez és Esterházy esszéihez. A hit, melyet a szerző a bensőség meghatározottságában fejez ki, létrehozza az író és a mű szempontjából keresett lezárást, mely az *Első könyv* mitikus befejezésével, a *Második könyv* regényzárásával, az örökké tartó befejezetlenség zárlatával szemben csak a regény harmadik részében, epilógusában valósul meg,

A szerző újraértelmezi a szabadság fogalmát egy olyan valóságtudattal, amely az árulás személyes és történelmi valóságával lépésről lépésre néz szembe, szinte saját és az olvasó tapasztalatává téve, hogy Kelet-Európában a történelem „szétszedte” „fölszabálta” az „embereket”, és hogy apját nagycsaládos férfiként kompromittáló adatokkal vádolták.

Apja tetteiben a szabad választás, a szükségszerűség elemeit is megvizsgálja, „bűnét”, hogy visszaélt szabadságával. „Apám élete közvetlen (és viszolyogtató) bizonyítéka az ember szabad voltának.” (281)

A bűn tapasztalása, apja ügynökmúltja kényszeríti, hogy szembenézzen azzal, milyen mértékben tud közösséget vállalni vele, aki nem vállalta a felelősséget és nem beszélt ügynökmúltjáról gyermekeinek. A fájdalom a válságban a transzcendenst keresi: „annál kellene közbejárni, aki isteni terveinek részévé engedte” (74), vagy „milyen üdvörténetbe tartozik az édesapám gecisége”. A számvetés arra készíti, hogy világ- és poétikai-esztétikai szemléletét megújítsa.

Az „ontológiai derű”, amely a szerző munkásságát végigkísérte, a *Javított kiadás* munkája során megváltozik: „valami állandó nehéz van a szívemben szíven”, írja. Felidézi Pascalt, amikor „heves, rettegő unalmat” érez a másolás során. Az egyéves munka után állapítja meg, hogy különváltak az érzései apja iránt – a szeretet és a megvetés – és „megmaradt a szeretetem” és „árnyalódott”. A jegyzetelés, az automatikus, vagy átgondolt reflektálás még ilyen körülmények között is „munka”, az „írás” „vidám dolog”. „Minden alkotás derűs” (20), írja.

A *Harmonia caelestis* két könyve a családregény műfajának átírása, „szétírása”, a tér, az idő, a nyelv és a szubjektum széttörése. A *Számozott mondatokban* és a *Vallomásokban* a szimmetria elkerülésére ezt a strukturális ironia formájában valósította meg. A regény befejezése a *Számozott mondatokban* és a *Vallomásokban* egy újabb sorozat, szekvencia kiindulópontja. A *Javított kiadás* újraírja a családtörténetet; önmegértés, emberi érettség, világszemlélet szempontjából a regény a fejlődési regény vonásait mutatja, ugyanakkor a többrétegű reflexiókban a variációs technika több elemét is megőrzi. A regény befejezettségét az elbeszélő emberi átalakulásában megtett pálya módosítja.

Pascal átvételei egyszerre feszegetik a hit és a racionalizmus határait, s átalakítják az emberhez, szabadsághoz és a teremtés brutalitásához fűződő világképét. Pascal gondolkodása előkészíti a *Harmoniában* Gödel hatását abban a felismerésben, hogy az ész következetes használata során paradoxonhoz jutunk, s ekkor egy más rendben szükséges gondolkodnunk (Pascálnál nem az ész, hanem a szeretet, vagy test rendjében). Gödel a regénystruktúra alakításában nyújt megoldásokat, nyelvét pedig paradigmaticus példának tekinti a korunkbeli közös nyelv kialakításában, amely elismeri episztemológiai bizonytalanságait, és beépíti a kultúrába korlátait és az emberiség túlélésének reményét a teremtés brutalitásával szemben.

JEGYZETEK

¹ Esterházy Péter, *Harmonia caelestis*, Magvető, Budapest, 2000. A továbbiakban: *Harmonia Caelestis*, vagy *Harmonia*, A *Harmonia Caelestis* Első könyvét *Számozott mondatok az Esterházy család életéből Számozott mondatok* címmel, Második könyvét *Egy Esterházy család vallomásai Vallomások* címmel rövidítem, az idézetek után zárójelben jelölöm az oldalszámot.

² Esterházy Péter, *Javított kiadás – melléklet a Harmonia caelestishez*, Magvető, Budapest, 2002. Az idézetek után zárójelben jelölöm az oldalszámot.

³ Marianna D. Birnbaum, *Esterházy-kalauz*, Magvető, Budapest, 1991

⁴ Esterházy Péter, Otthon – javított, nyers kivezetés –, in: *A kitömött hattyú*, Magvető, Budapest, 1988

⁵ Esterházy Péter, A Bermuda-háromszög, in: *A szabadság nehéz mámore*, Magvető, Budapest, 2003, 162–175. o.

⁶ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach, Egybefont Gondolatok Birodalma*, fordította Lipovszki Gábor, Typotex, Budapest, 2005, 3–41; 246–272. o.

- ⁷ idézi Márkus György, Hegel és a művészet vége, in: *Metafizika mi végre?* Osiris, Budapest, 1998, 189. o.
- ⁸ Frederic Jameson, 'End of Art' or 'End of History'?, in: *The Cultural Turn*, Verso, London, New York, 2000, 73–92. o.
- ⁹ Marianna D. Birnbaum, *Esterházy-kalauz*, Budapest, 1991, 26. o.
- ¹⁰ Szegedy-Maszák Mihály, Hagymány és (újra)értelmezés, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00074/szegedy.htm>
- ¹¹ J. Lotman, A „kezdet” és a „vég” fogalmának modelláló jelentősége a szépirodalmi szövegekben, in: *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 328. o.
- ¹² Ehhez járul a bábjáték, a bolond és bohóc allegóriája és dialogicitásuk a regényben. Mihail Bahtyin, Forms of Time and Chronotope in the Novel, in: *Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1985, 84–259. o.
- ¹³ J. Hillis Miller, The Problematic of Ending in Narrative, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No.1, Special Issue: Narrative Endings, pp. 3–7.
- ¹⁴ Magyarországon a „későmodern” meghatározást a kritikai terminológiában általában más értelemben használják, én a „későmodern” szóval a modern irodalom későbbi fázisát jelölöm: Musil és Joyce később írt műveit.
- ¹⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, *Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, London, 1970
- ¹⁶ Reinhart Koselleck, 'Tapasztalati tér' és 'várakozási horizont' – két történelmi kategória, in: *Elmúlt jövő*, fordította Hidas Zoltán, Atlantisz, 2003, 401–430. o. Hans Robert Jauss, Horizontszerkezet és dialogicitás, fordította Kulcsár-Szabó Zoltán, in: *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 271–320. o.
- ¹⁷ Esterházy Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1986, 5., 598., 600. o. „egy rémítő gömb, melynek a középpontja mindenütt van, a kerülete sehol.”
- ¹⁸ Szabó Gábor, „...Te, ez iszkol”, (*Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában*), Magvető, Budapest, 2005, 16–21. o.
- ¹⁹ Esterházy Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, op. cit. 601. o.
- ²⁰ Kertész Imre, *Jegyzőkönyv*, Esterházy Péter, *Élet és Irodalom*, Magvető – Századvég, Budapest, 1993, 56. o.
- ²¹ Blaise Pascal, *Gondolatok*, fordította Pödör László, Lazi, Szeged, 2000, 13. o. pl. 25. gondolat „Ékesszólás. – Szépség és valóság, erre van szükség; de a szépséget is a valóból kell merítenünk.”
- ²² Paul de Man, Pascal allegóriája a meggyőzésről, in: *Estétikai ideológia*, fordította Kato Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 29–53. o. Paul de Man idézete: „Ha a törvényt, az áldozatokat és a királyságot valóságnak fogjuk fel, akkor nem lehet összhangba hozni ezeket a részleteket. Szükségképpen tehát csak jelképek lehetnek.”
- ²³ Paul de Man, A temporalitás retorikája, fordította Beck András, in: *Az irodalom elméletei, I.*, szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 5–61. o.
- ²⁴ Az ödipális viszonyhoz: Schein Gábor, Baleseti Jegyzőkönyv, <http://www.rev.hu/html/hu/tanulmanyok/esterhazy/schein.html>
- ²⁵ Selyem Zsuzsa, *Szembe szét, Humor és szentség Esterházy Péter prózájában*. Koinónia, Kolozsvár, 2004, 31. o.
- ²⁶ Karl Jaspers, Nicholas of Cusa, in: *Anselm and Nicholas de Cusa*, Harvest, 1974, 26–183. o.
- ²⁷ Kertész írja : „Miféle rejtélyes entitás számára dolgozik a regényíró? Ki az, aki a totalitáson kívül maradna és ítélkezne...” Végső kocsma, <http://www.es.hu/old/015152/proza1.htm#kert>
- ²⁸ Lucien Goldmann, *A rejtőködő isten*, Gondolat, Budapest, 1972, 17–146. o.
- ²⁹ Paul de Man, A temporalitás retorikája, op. cit. p. 51.

- ³⁰ Lucien Goldmann, *A rejtőzködő isten*, Gondolat, Budapest, 1972, 17–146. o.
- ³¹ Blaize Pascal, *Gondolatok*, fordította Pödör László, Iazi, Szeged, 2000, 22–29. o.
- ³² Pavlovits Tamás, Utószó, Blaize Pascal apologetikus gondolkodásáról, in: Blaize Pascal, *Írások a szerelem szenvedélyéről, a geometriai gondolkodásról és a kegyelemről*, Osiris, Budapest, 1999, 283–306. o.
- ³³ Blaize Pascal, *Gondolatok*, uo., 92. o.
- ³⁴ Jean Paul, A halott Krisztus beszéde a világépítmény tetején arról, hogy nincs Isten, fordította Czeglédi András, 2000, 2004, április, 44–46.
- ³⁵ D. R. Hofstadter, op. cit. 19–24. o.; Jakab Éva, Ficino, Gödel, Escher, in: *Világosság*, 2006/4, 19–29. o.
- ³⁶ Esterházy Péter, A Bermuda-háromszög, in: op. cit. 169. o.
- ³⁷ *Nyelvművelő kézikönyv, I.*, szerkesztette Grétsy László, Kovalovszky Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 1062. o.
- ³⁸ Margócsy István, Petri és az irónia, in: *Holmi*, 2001, December, 1663. o.
- ³⁹ Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1983, 67–83. o.
- ⁴⁰ Claire Colebrook, *Irony*, Routledge, New York, London, 2004, 152–176. o.
- ⁴¹ Cleanth Brooks, Az irónia mint strukturális elv, in: Bókay Antal, Vilcsek Béla, *A modern irodalomtudomány kialakulása, A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, Osiris, Budapest, 2001, 341–356. o.
- ⁴² „Édesapám – moslék részegen Winesburgban – megeskette legidősebb fiát, hogy ha a helyzet úgy hozná, neki, a fiának kell a könyvet befejeznie, a könyv még nincsen elkezdve, de ő már sokat dolgozott rajta, gályázott, csak közben ez a folyvástvaló kerepelés a Kollonicsal minden erejét kiszívja, s noha ő erejét megfeszítve küzd, de Kollonicsot nem lehet legyőzni, egy katolikus bürokrata, aki még főpap is, az egyszerűen halhatatlan, attól még az Úristen is... no jó, talán nem fél, de meghátrál. A könyv alap gondolata olyan pofonegyszerű, hogy ha az ember nem vigyáz, könnyen el is felejt. Arról volna szó, az a centrális lényeg, hogy a világon mindenki, az utolsó szálig mindenki Jézus Krisztus, és mindenki föl is van feszítve. Ez volna az, amit ő mindenképp világossá szeretne tenni, és hogy a fiú erről ne feledkezzék meg, történjék bármi, ezt ne merészelje elfelejteni.” (309) Berúgásária, Balassa Péter kifejezése, Apádnak rendületlenül, in: *Másodfokon*, szerk. Böhm Gábor, Kijárat kiadó, Budapest, 2003, 48. o.
- ⁴³ Jorge Luis Borges, Homokkönyv, in: *A titkos csoda*, Európa, fordította Zsoldos Péter, Budapest, 1986, 505. o.
- ⁴⁴ A prímszámtechnikáról, Selyem Zsuzsa, *Szembe szét, Humor és szentség Esterházy Péter prózájában*, Koinónia, Kolozsvár, 2004, 76–90. o.
- ⁴⁵ „Rémlik, törte apám hosszan és mindhiába a fejét, hogy a legszentebb dolog mégis az, amire nem emlékezünk.”
- ⁴⁶ Sören Kierkegaard, Félelem és rettegés, in: *Írásaiból*, fordította Veress Miklós, Gondolat, Budapest, 1982, 269–304. o.
- ⁴⁷ Blaize Pascal, *Gondolatok*, uo. 430. gondolat, 138. o., 437. gondolat, 148. o.
- ⁴⁸ Mihail Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, fordította Szőke Katalin, Gond – Cura, Osiris, Budapest, 2001, 314–315. o.
- ⁴⁹ J. W. Goethe, *Wilhelm Meister vándorévei*, fordította Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1983, 322. o.
- ⁵⁰ Lukács György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete, Ifjúkori művek*, fordította Tandori Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 560–575. o.
- ⁵¹ Jorge Luis Borges, Herbert Quain munkássága, <http://mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges11.htm>

- ⁵² Esterházy Péter, Otthon – javított, nyers kivételés-, in: *A kitömött hatyú*, Magvető, Budapest, 1988, 36. o.
- ⁵³ Fekete J. József, „Élni nem kell, írni kell”, <http://www.kortaronline.hu/9901/feketejj.html>
- ⁵⁴ Esterházy Péter, Otthon – javított, nyers kivételés-, in: *A kitömött hatyú*, Magvető, Budapest, 1988, 36. o.
- ⁵⁵ Esterházy Péter, *A szabadság nehéz mómora, Válogatott esszék, cikkek 1996–2003*, Magvető, Budapest, 2003.
- ⁵⁶ Esterházy Péter, Otthon – javított, nyers kivételés –, in: *A kitömött hatyú*, Magvető, Budapest, 1988, 39. o.
- ⁵⁷ Philippe Lejeune, *Önéletírás, élettörténet, napló*, fordította Varga Róbert, Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003, 17–46., 225–260. o.
- ⁵⁸ J. Hillis Miller, The Problematic of Ending in Narrative, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol.33, No.1, Special Issue: Narrative Endings, 3–7. o.
- ⁵⁹ Balassa Péter, Apádnak rendületlenül, in: *Másodfokon*, szerk. Böhm Gábor, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 48. o.
- ⁶⁰ Thomka Beáta, Újraélt, újraírt önértés, in: *Másodfokon*, szerk. Böhm Gábor, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 201–213. o.
- ⁶¹ Sári László, Közérdekű önsajnálát, Lásd 234. jegyzet, 291–313. o.
- ⁶² Olasz Sándor, *A Javított kiadás antinómiai*, <http://www.jamk.hu/ujforras/030315.htm>
- ⁶³ Esterházy Péter, *Javított kiadás*, op. cit. 71. o.

Freedom and the Brutality of Culture, Believing and Ending in Celestial Harmonies

The paper „Freedom and the Brutality of Culture, Believing and Ending in Celestial *Harmonies*” interprets the two books of Celestial *Harmonies*, Book One, *Numbered Sentences from the Lives of the Esterházy Family*, Book Two *Confessions of an Esterházy Family and Corrected Version*, the epilogue of Celestial *Harmonies* that serves as an ending to the first two parts of the novel with a new version of the father’s story. The paper deals with the ending of the novel in the context of the structural and intellectual horizons of the three books provided by Pascal and Gödel. While *Numbered Sentences* fragments the time-space-, language and subject and it is possible to read it with several endings, *Confessions* does not fulfil its promise in the first paragraph that it would bring the story to our days to the end of communism, the novel ends in the nineteen seventies. *Corrected Version* returns to the relationship of father and son in the course of the discovery that the father worked as a police agent reporting on acquaintances, friends and family. The author takes the police files of his father and to their copies adds his notes, reflections, documents of contemporary events and interprets terms freedom, guilt, betrayal in terms of his own changing acceptance, self-awareness and self-knowledge.

Keywords: novel, ending, irony, recursive structure, believing