

Boros Gábor

A reménytelenség fenomenológiája Robert Menasse *Sinnliche Gewißheit* című regényében

Balassa Péter emlékének

A Bécsben és Amsterdamban élő osztrák író először 1988-ban (ROWOHLT), majd átdolgozva 1996-ban megjelent regénye, a *Sinnliche Gewißheit* (Érzéki bizonyosság) São Paulóban játszódik. Ha ennek hallatán valaki gyönyörű latin szeretőket, könnyed brazil ritmusokat képzelne el e regény kulisszáiként, nem sokat tévedne. A címbeli „érzékiség” nem csupán a *Fenomenológia* első fejezetére utal, hanem a szó köznapi értelmére is. Yuki, a marionettbábokat táncoltató japán pincérnő, Monika Ahrens, a német bevándorló szülők egyszerre szüzi és anyáskodó gyermeke, a Német Tanszék jellegzetes oktatója, továbbá két elvált, valódi brazil nő, Vera és Beatriz igazi szerelmi kalandokba vonják a túlnyomórészt egyes szám első személyben megírt regény főhősét, Roman Gilaniant, s akkor még nem is említettem azokat, akik az írói szeszély folytán épp csak megindulnak a kalandok felé, de vágyuk beteljesületlen marad. A – persze kellő távolságtartással hős voltában meglehetősen elbizonytalanított – Roman maga sem igazi brazil, hanem harminc körüli bécsi férfi, azok közül való, akiket *ewiger Student*nek, „örök hallgatónak” nevez a népnyelv. Hosszan tanult germanisztikát és filozófiát, marxista diákmilióból jön, talán csalódott hatvannyolcas, bár erre a lehetőségre csak halványan utal Menasse. Állástalan diplomásként a Külügyminisztérium küldi a fasiszta katonai rezsim Brazíliájába, a São Paulói Egyetem Német Tanszékére, ahol elemi német nyelvtant, valamint fordítási gyakorlatot oktat többnyire lányokból álló hallgatóságának. A regény kétharmada táján azonban egy pillanatra *igazi* hősként jelenik meg: az európai demokratikus, emberi jogokat – a hallgatókét és tanárokat egyaránt – tisztelő egyetemi oktatási gyakorlat védelmében szembeszáll Professor Jakobbal, aki – nem mellesleg – zsidó emigránsból lett a katonák által professzorrá tett teljhatalmú úr. Roman – nyelvgyakorlasként – vitát próbál kezdeményezni a lányok között a terhesség-megszakításról, egy érdeklődő hallgatót pedig *A tőkéhez utal*, amikor a „cse-reérték” fogalmát kellene tisztáznia. Ezek főbenjáró bűnök abban a milióban, Professor Jakob pedig hiába várja a tanszéken ilyenkor szokásos, biztos bocsánatot eredményező bünbánatot. Számára tehát nem marad más hátra, mint eltiltani az oktatástól, amit Roman a teniszpartnere, a német üzletember Norbert tanácsára egyértelműen a maga javára fordít: ettől kezdve oktatás nélkül kapja fizetségét, s a korábbiaknál is mélyebbre merül abban a világban, amelyet egy különös lokál, a valahai bécsi festőakadémista Oswald által vezetett *Bar speranza*, azaz németesítve *Bar jeder Hoffnung* törzsvendégi köre jelent számára. A Norbert által felhajtott nők körüli „szerelmi fáradozás” (*Liebesmüh*) és a *Reménytelen remény bárja* közötti filozófiai-művészetelméleti diskurzus alkotja azt a két teret, amelyben Roman Gilanian (vissza-)fejlődési regénye játszódik.

Minthogy e tanulmány keretei között – terjedelmi okok miatt – még arra sincs lehetőségem, hogy csupán csak felvillantsam a regény valamennyi rétegét, így alapvetően

a *sinnliche Gewißheit* jelentőségének tisztázására törekszem. Abból indulok ki, hogy a regény – ecóí értelemben – nyitott mű: igényt tart rá, hogy értelmezésének szabályát belőle magából olvassuk ki. Ennek első jele egy váratlan, ám egyáltalán nem konvencionális hasonlat: Menasse a teret, amelyben az első szerető, Yuki apró lakása található, rosszul megírt regényhez hasonlítja: „Architektonikáját tekintve a tér középső síkja egy rossz regényként épült fel: háromszintű cselekmény, de semmilyen formateremtő akarat.”¹ A *Sinnliche Gewißheit*ban azonban nyilvánvalóan meg kell mutatkoznia a szintek szervezésében valamifajta formáló akaratnak, s ez – többé-kevésbé nyilvánvalóan – a *Szellem fenomenológiája* érzéki bizonyosságról szóló fejezete, illetve annak meghatározott aspektusai, az egyes szinteknek megfelelő, öntörvényű interpretációban. Az első szint elemi módon a nyelvi-stilisztikai szint, amelyben feltűnően nagy szerep jut a mutató névmásoknak, amelyek Hegelnél annak alappéldái, hogy ami látszólag a legteljesebben konkrét, az valójában a legáltalánosabb. „Végső soron ő [Monika] volt az, aki egy másik üdülővendéget megkért rá, hogy ezt a képet elkészítse rólunk, s aki előtte ezt mondta: ide állunk mi, ő pedig álljon oda, onnan készítse a képet, hogy ez és ez, végtére minden rajta legyen. Az összefüggések – logikai konstrukció [...]”² Ennél érdekesebb azonban, ahogyan egy ponton az érzéki bizonyosság látszatának másik absztrakt pólusa, az én is eltávolodik önmagától: az én-elbeszélő egyszerre csak időlegesen elszemélytelenedik, ő-vé, *Roman*-ná válik, hogy mintegy leleplezze az én illuzórikus konkrétságát, anélkül azonban, hogy ezáltal a szerző feladná a – különben – az egész regényben alkalmazott én-elbeszélői perspektívát:

„Most nevetnem kellett. Így volt helyénvaló. Bizonyos számú órák elteltével kinyílnak a szemek. A kezek a takarón fekszenek [...] Testek, tájak, kezek és szemek, vonalak és színek foszlányai jelentek meg *előtte* [...] Úgy tapasztalta, [...] A kezek, melyeket *maga* előtt, az ágytakarón látott, őhöz tartoztak: képes volt mozgatni őket, amikor csak akarta. [...] első gondolata ez volt: különös, egyáltalán semmire sem gondolok. Ő – nem: én, „én” voltam, ám én éppoly messze voltam *magamtól*, mint az otthonról, [...] túl messze, hogy megfigyelhessem *magam*, túl messze, hogy közbeavatkozhassam, eltávoztam és hagynom kellett, hogy megtörténjek, ő tehát automatikusan végezte munkáját, előadást tartott, amelyet mint egy gépezet, úgy játszott le, [...] El akartam menni, el innen, az asztaltól, a kettrectől. Én voltam, aki ezt akarta.”³

Nem fogom idézni a helyeket, de megemlítem, hogy a regényírás, sőt *éppen ennek a regénynek az írása* is megjelenik a regényben mint alapvető probléma, amely meg is haladja a regény lehetőségeit, azaz *Roman* lehetőségeit, amely teljességgel két

¹ „Architektonisch hatte die mittlere Fläche des Platzes die Konstruktion eines schlechten Romans: drei Ebenen der Handlung, aber kein Wille zur Form.” (MENASSE 1996, 39.)

² „Schließlich war sie es, die einen anderen Urlauber gebeten hatte, dieses Foto von uns zu machen, und die gesagt hatte: hier stellen wir uns her, und dort soll er sich hinstellen, um das Foto zu machen, damit das und das auch alles darauf ist. Die Zusammenhänge sind ein logisches Konstrukt, [...]” (MENASSE 1996, 160.)

³ „Jetzt mußte ich lachen. So war es richtig. Nach einer bestimmten Zahl von Stunden öffnen sich die Augen. Die Hände liegen auf der Decke [...] Fetzen von Körpern, Landschaften, Händen und Augen, Linien und Farben, die an nichts erinnerten erschienen vor ihm [...] Er hatte die Erfahrung gemacht [...] Die Hände, die er vor sich auf der Bettdecke liegen sah, gehörten ihm: er konnte sie bewegen, wenn er wollte. [...] sein erster Gedanke war: seltsam, ich denke gar nichts. Er – nein: ich, das war „ich”, aber ich war von mir ebensoweit entfernt wie von zu Hause [...], zu weit, um mich zu beobachten, zu weit, um einzugreifen, ich war fortgegangen und mußte mich geschehen lassen, er also machte automatisch seine Arbeit, er hielt eine Vorlesung, die er wie ein Gerät abspielte [...]” (MENASSE 1996, 96.) „Ich wollte weg, weg von hier, von diesem Tisch, diesem Käfig. Es war ich, der das wollte.” (Uo. 104.)

szinten értelmezhető: a regényírásnak épp nekiveselkedő Roman, a főhős nevében – önkritikusan (?) hangsúlyozott – képtelenségként a feladat megoldására, és a regény (*Roman*) mint műfaj képtelenségeként, amely helyett inkább egész *emberi színjátékot* kellene írni.

A *Sinnliche Gewißheit* kulcsát azonban végül is nem az olvasónak kell megtalálnia az iméntiekhez hasonló nyomozás révén. A kulcsot készen kapjuk az egyik meghökkentő figura, Professor Singer – voltaképp egyszerűen Leo Singer – fejtegetéseiben. Singer – Jakobbal ellentétben – nem az egyetemen, katonák által kinevezett (ál)professzor, hanem a *Reménytelen remény bárjának* bécsi törzsmenekültjei hívják őt szinte csak így – egyedül Judith Katz kivételével, akinek egyébként a regény ajánlása szól –, ám csupán azért, mert vissza-visszatérően (történet) filozófiai előadásokkal kápráztatja el, szórakoztatja, untatja – kit hogyan – a bár közönségét. Ennek a *dozierennek* állandó vonatkoztatási pontja Hegel, a *Fenomenológia*, s az érzéki bizonyosságról szóló fejezet. Singer már a kezdet kezdetén is utal a műre, kiváltva ezzel Roman megdöbbenését, akinek épp egyik kedvenc olvasmányáról van szó, amelynek szétolvasott saját példányát még São Paulóba is magával hozta. Valójában persze egy igen sajátos, történetfilozófiai olvasatot kapunk, s ez döbbeneti meg hősünket. Mert noha Professor Singer nem hagyhatja ki, hogy hallgatóságát el ne kápráztassa az *itt* és a *most* csak látszólagos konkrétságát kellő forgolódással és rámutatásokkal kísért „igazolásával”, igazi mondandója mégis az, hogy az érzéki bizonyosság stádiuma nem kezdő-, hanem végpont, végső soron az individuális és a világtörténelmi fejlődésnek is végpontja. Ez természetesen megdöbbeneti Romant, aki végül tragikus körülmények között kénytelen szembesülni azzal, hogy a társaság *docens* professzora valójában az egyetlen társaságbéli hölgy, Judith csupán ironikus megjegyzésekkel és gesztusokkal jelzett emberfeletti tudásának és abszolút tudás iránti vágyának túlságosan is emberi, közhelyes változatát adja elő. Bárhogyan áll is a dolog Judith-tal és Singerrel, Roman természetesen nem érti, hogyan lehet végpont az érzéki bizonyosság, hiszen az épp csak a kezdőpont a *Fenomenológia* rendszerében. A megoldás kulcsát attól a Judith-tól kapjuk, akinek már legelső jellemzésében felsejlik a majdani tragikus vég: Judith a „legszebben elvirágzó nő, akit csak ismertem”, az öregedés világos jelei rajta – vandál rongálás egy műalkotáson. „Halovány orcájának fakó fénye. Nevetett. Holdsugaras temető, fogai – a sírkövek.”⁴ A megfelelő pillanatban, a regényen belüli önidézatként visszatér majd első, cinikus, ám akkor még észrevehetetlenül önmagát maróan gúnyos mondata: „A fiú az életéért beszél, mintha élete függnek attól, hogy el lehessen mesélni. Feltűnt már neked, hogy akiknek mesélni valóan érdekes történeteik vannak, sohasem mesélnek semmit?”⁵ Két nagy történethez Singer adja meg az első lökést – majd Judith Oswald történetéhez –, melyek középtájon az egész regény tengelyét alkotják: Singer Hegelről beszél Romannak, arra figyelmeztetvén őt, hogy az érzéki bizonyosságról szóló fejezetben leírt tudatalakzat saját korunk jellegzetessége. Roman – erre később még visszatérek – saját „megváltás-szükségletétől” hajtva próbál ellentmondani, ám ekkor váratlanul Judith kezd bele saját történetébe, amelytől élete – vagy ki tudja, talán a halála – függ. Nagyon is jól tudja, mondja, „mily radikális regresszióba csaphat át hirtelen fejlődésének igen magas fokán az emberi tudat.”⁶ Az

⁴ „Das fahle Schimmern ihres bleichen Gesichts. Sie lachte. Ein Friedhof im Mondlicht, ihre Zähne die Grabsteine.” (MENASSE 1996, 10.)

⁵ „Der Junge redet um sein Leben, so als hinge sein Leben davon ab, daß es erzählt werden kann. Ist dir schon einmal aufgefallen, daß die, die interessanten Geschichten zu erzählen haben, nie was erzählen?”

⁶ „[...] in welch radikale Regredierung das menschliche Bewußtsein, an einem sehr hohen Punkt seiner Entwicklung, plötzlich umschlagen könne.” (MENASSE 1996, 129.)

ezt követően elbeszélte nagy történetben az emberiség fejlődéstörténetének átcsapását visszafejlődés-történetbe egy – részben talán kitalált, legalább részben önmagáról mintázott – barátnő esetével példázta. A páratlanul tehetséges tudós és irigyelt, ezért gáncsolt barátnőben mintegy összpontosult az egész emberi tudásvágy, a vágy a mindent átfogó, minden összefüggést egy nagy látomásban tartalmazó, abszolút tudásra, hogy ne kelljen mindig az egyes tételeket kiszakítani összefüggéseikből, ezáltal óhatatlanul támadhatóvá téve őket. „Csak az abszolút tudás hatalom.”⁷ Egy adott pillanatban kokain révén vélték megragadhatónak ezt a korlátoktól mentes tudást, végül már óriási adag kábítószerrel kísérleteztek, bár inkább csak a barátnő – ha ugyan volt –, aki egy ponton már-már elérni vélte a célt, ám éppen arra az ártatlannak tűnő kérdésre volt képtelen válaszolni, miért is vonzza őt ennyire a korlátlan tudás. Újabb adag kokainpor beszippantása után immár saját előfeltevései analízisébe fogott, de minden lépés újabb előfeltevések tisztázását követelte, s így egyre visszafelé kényszerült saját élettörténetében, amelynek végén „lélekben és szellemben egyaránt” visszaváltozott csecsemővé. A háromévesek mozdulataival, gögicsélésével került elmeegógyintézetbe. A nagy titok tehát – ez Judith tanulsága – az, ami a világ túléléséhez elengedhetetlenül szükséges, nem az, hogy ne csináljunk képeket – ez egy eddig nem érintett, s ezután sem érintendő szál a regényben –, hanem „hogyan megtanuljuk felismerni a képekben az ábrázolt mozdulatok gyökereit, anélkül, hogy magukat a képeket visszatekernénk”.⁸

Judith-ot másnap holtan találja a professzor, a táskájában hordott revolverrel „lőtte be magát” egy utolsó kokainadag bevételekor. Ettől a ponttól kezdve a regény világa – engedjük meg e szójátékot: *Roman* világa – csakugyan regrediálni kezd, legalábbis nem tűnik lehetetlennek így értelmezni. Roman maga összetűz *Professor* Jakobbal, ám azon túl, hogy hősiessé harcával elsősorban csak saját – fizetett – szabadságát vívja ki, addig soha nem látott leittasulásban kénytelen megélni dialektikátlanul kétértékű világregndjének tragikomikus összeomlását. A braziliai német emigráció közepette e világregnd „a háború” tengelyén nyugodott, az első találkozáskor felteendő alapkérdés mindig ez volt: „a háború előtt, vagy a háború után jöttél?” São Pauló pornókirálynak kell megjelennie ahhoz, hogy ez a rend Romanban – a regényben – összeomoljon. Thomas Schlaggenberg, „illegális” osztrák NSDAP-tag apa és kövér brazil anya „korpulens” gyermeke természetesen minden német–osztrák emigránst közéről ismer, s be is mutatja Romanunknak a háború *előtti* és a háború *utáni* inkább re- mint progrediáló, üzleti-politikai-humanitárius megbékélését. Nagy szabadságában Roman belefog egy regény megírásába, de a világregnd összeomlása bizonyára maga alá temette a végül is elkészült kéziratot. Hiszen egyrészt annyi bizonyossá válik a Judith-történet nyomán, hogy a regrediáló világ leírására regénymódszertani szempontból egyedül *Tristram Shandy* módszere volna alkalmas. „Itt például a regényből azt a helyet idézi [Judith], ahol Tristram Shandy állítja, egy történetben hátra- vagy előre felé egyaránt mozoghatunk, ahogy épp kedvünk tartja, nem fogjuk haszontalan kitérőnek tartani, s ő magának vindikálja a visszafelé mozgás jogát [...]”⁹ Másrészt, mint már utaltam rá, e sokrétegű ám egybefonódó emigránsvilág leírása „meghaladja egy mai szerző erejét” (MENASSE 1996, 279). Maga Singer is végképp e széthulló világ alaptörvényét, „a progresszív visszalépés törvényét” (*das Gesetz des progressiven Rückschritts*) pél-

⁷ „Nur absolutes Wissen ist Macht.” (Uo. 132.)

⁸ „[...] in den Bildern die Ursprünge der dargestellten Bewegungen erkennen zu lernen, ohne die Bilder zurückzudrehen.” (Uo. 134.)

⁹ „Hier zitiert sie zum Beispiel die Stelle im Roman, wo Tristram Shandy sagt, daß man in einer Geschichte rückwärts oder vorwärts gehen mag, wie man will, man wird es für keine Abschweifung halten, und er nehme sich das Recht des Rückwärtsgehens heraus [...]” (MENASSE 1996, 233.)

dázsa: a reménytelenül modernizált *Bar jeder Hoffnung*ból kidobva visszavonul „az öreg Löwinger” hatalmas villaparkjának szélén lévő portásházikóba, ahol ferences barátcsuhában, szandálban, zokniban fogadja lehetetlen regénykéziratát átadó hősünket.

S igen, itt térek vissza a korábban említett megváltásigényre. Bármennyire szépen követi is a regény ívét a megváltásigény – persze az *ewig Weibliches* általi megváltódás igényének – vissza-visszatérő hangsúlyozása, Singer szobájában ez is, legalábbis irányt téveszt. Csak egy-két helyet emelek most ki ennek a szálnak az érzékeltetésére: mindjárt a legelején, az elegáns villanegyed tücsökzenéje Roman fejében átalakul „egy öreg ágy ritmusos nyikorgásává, minden megváltatlanul maradt szerelmi fáradtság nyughatatlan-kísérteties visszhangjává”.¹⁰

Véletlen találkozás a *Reménytelen remény bárjában* egy gyönyörű, filozofikus hajlamú manökennel: „Nyomasztott, hogy egyszerre csak nem láthatom többet ezt az ajkat, ezt a nevetést, mert elmegy, mert nem beszélek tovább, s már csak az az egy kívánságom volt, hogy száját ismét szóra nyissa, mondjon nekem valamit, s váltson meg.”¹¹

Kokainmámorban Vera hálószobájában, a tediber egy másik baba ölében: „úgy nézett ki, mint egy Pietà – karikatúrája [...]. Igen, mint annak a pozíciónak karikatúrája, melyet Vera oly szívesen foglalt el velem, s amelyet később csakugyan fel is vett: én az ölében fekszem, ő pedig felülről rám tekint lepelként betakaró, kékesfekete tekintetével.”¹²

Végül Singer szobájában egy faszobor, „valami belsőleg rémisztő, egy Pietà, egyszerű és hatásában a groteszkig fokozódó; az Istenanya kendőben, összevont szemöldökkel és siralmasan ferdén nyílt ajkakkal, Krisztus az ölében, arányaiban primitív módon elhibázott alak feltűnően kihangsúlyozott anatómiával, ami azonban tudatlanságról árulkodott, a tövisekkel borított lelógó fej, a vértől foltos és vérben ázó arc és testrészek, az alvadt vér kövér cseppjei oldalt a seben és a szegkek környékén a kezeken és a lábakon.”¹³

Vagyis végül ez a szál is eléri regressziója végpontját. Talán nem is annyira Roman saját, individuális élettörténetére vetül rá ez a vég, hanem inkább az emberiség kultúrtörténetére: valaha ugyan lehetséges volt, hogy az örök női megváltást/megváltódást ígérve magához vonzzon, ám ez a Singer-féle Pietà – legyen bár vallásos jelentésben végtelenül gazdag – *zieht uns nicht mehr heran*, többé nem vonz magához, felfelé.

IRODALOM

MENASSE, Robert 1996. *Sinnliche Gewißheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁰ „[...] das rhythmische Knarren eines alten Bettes, das ruhelos geisterhafte Echo auf alle Liebesmüh, die ohne Erlösung geblieben ist.” (MENASSE 1996, 7.)

¹¹ „Ich hatte Angst, daß ich plötzlich diesen Mund nicht mehr sehen darf, dieses Lächeln, weil sie weggeht, weil ich aufhöre zu reden, und ich hatte nur den Wunsch, daß sie ihren Mund wieder öffnet, mir etwas sagt und mich erlöst.” (Uo. 174.)

¹² „[...] er sah aus wie die Karikatur – einer Pieta [...] Ja, wie die Karikatur der Stellung, die Vera mit mir so gerne einnahm und es später tatsächlich auch wieder tun sollte: ich auf ihrem Schoß liegend, sie mit ihrem umhüllenden blauschwarzen Blick auf mich herabblickend [...]” (Uo. 302.)

¹³ „[...] etwas innig Schreckhaftes, eine Pieta, einfältig und wirkungsvoll bis zum Grotesken; die Gottesmutter in der Haube, mit zusammengezogenen Brauen und jammern schiefgeöffnetem Munde, den Schmerzensmann auf ihrem Schoß, eine im Größenverhältnis primitiv verfehlt Figur mit kraß herausgearbeiteter Anatomie, die jedoch von Unwissenheit zeugte, das hängende Haupt von Dornen starrend, Gesicht und Glieder mit Blut befleckt und berieselt, dicke Trauben geronnenen Blutes an der Seitenwunde und den Nägelmalen der Hände und Füße.” (MENASSE 1996, 320–321.)