

ironia negativitása Szókratész életében felszámolhatatlan, ha a mögötte felbukkanó világra pillantást vetünk.

Nagyszerű platóni dialóguselemzésekkel nyit az első rész, nem utolsósorban Kalliklész és Szókratész vitájának az elemzése izgalmas, igaz, már önmagában a kétféle, egymástól gyökeresen eltérő etikai felvetés is alapvető kérdéseket fogalmaz meg. Mintha – ahogy egyesek állítják (pl. Vajda Mihály) – Kalliklész Nietzsche antik előképe lenne. A szofista etika (egyik) radikális megfogalmazása szerint a törvények csak arra jók, hogy az erősebb és tehetségesebb embereket erőszakosan az egyenrangúság bilincsébe kössék. Hogy kik hozzák ezeket a törvényeket? Természetesen a „tömeg”, mivel „ők maguk mint hitványabbak, boldogan beérik az egyenlő mértékkel” (Platón). A theszei és phüszei kettősségből eredő eltérő tanokat (ld. Antiphon versus Thraszümakhosz) alapparadigmaként kell kezelnünk, és egyetértek Bazsányival: „a szókratészi etika nem talál fogást a kalliklészi phüszisz-elven”. Ahogy ez igaz az Alkibiadész–Szókratész-kapcsolatra is, amelyet Bazsányi egy „hiányos” Nadas-idézetten keresztül elemez, aki egyszerűen le hagyja az egyik Platón-idézetből az utolsó mondatot. A szerző pontosan mutat rá Nadas hiányosságának okaira. Én egy kissé még tovább is mennék. Arra, hogy Nadas a kölcsönösség hiányát érzékeli Szókratész és Alkibiadész kapcsolatában, azt mondhatnánk: „na persze”. De itt nem ez a lényeg. Hanem az, amit például Ficino ismerete adhat/na, ugyanis a platóni szerelem gondolata nélküle nem létezne. Nádással szemben – bár Ficinora nem hivatkozik – Bazsányi tudja ezt, és ezen a történeten keresztül pontos leírását adja az erasztész és erómenos viszonyának, ahol a tudásra vágyó ifjú szerelmét a tudásvágy mozgatja, míg a bölcs férfi a tudásért cserébe a testi szerelmet akarja. Mi ebben a probléma? Amikor a tudásban legalább annyira jelen van érosz, mint a testi vágyban. Mindenki tudja ezt, aki hallott már tudás-„vágy”-ról. A filozófia maga is erotikus vágyat hordoz, sőt az is okozhat kielégülést és boldogságot, ha valaki gondolkozik. (Ki kell próbálni.) Bazsányi ezzel együtt új elemet köt az értelmezéshez, ami éppen az ironia. Ez alapján igaznak látszik, hogy a tényleges aszimmetriát pontosan az ironiához való viszony (megértés és meg nem értés) szolgáltatja, és nem a vágy eltérő státusza.

A szerző különbséget tesz *ironia contraria* és *ironia alia* között, az első az, amikor éppen az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, a második, amikor elrejtjük az igazi mondanót. Nos, azt azért hozzá kell tennünk, a kettő egymással abban érintkezik, hogy lényege szerint mindkettőben van valami, ami rejtőzködik, úgy is mondhatnánk: minden *ironia contraria* egyben *ironia alia*, fordítva viszont nem feltétlenül. És pontosan ez adja az ironia titokzatos, s egyben vonzó jellegét.

Az első rész talán legnagyobb elemzése Vermeerhez kötődik. A szerző alaposan utánajárt a hozzá kötődő elemzéseknek, és megpróbálja a titokzatos defü festőt ironikus viszonyon keresztül értelmezni. Vermeer egyébként is kurrens téma lett. Gondoljunk csak a filmre vagy a nemrég megjelent, Han van

Meegeren Vermeer-hamisításával foglalkozó könyvre, amelyet még hitvány és tucatárak forgalmazására szakosodott boltokban is meg lehet kapni. Vermeer nem titokzatos, hanem ő maga a titok. Életében nagyjából ötven képet festett, és harmincegyen-hány kép maradt fenn tőle. És azok mindegyikének az eredete sem biztos. Ez vette rá a zseniális Meegerent, hogy ne egy-egy képét hamisítsa, hanem „bebújva” Vermeer bőrébe, „megfesse” egy ismeretlen korszakának képeit à la Vermeer: azaz maga is „vermeerizálódjon”, és ezzel persze hozzájáruljon a 20. század Vermeer-kultuszához.

A kétszáz évig gyakorlatilag teljesen elfelejtett festő aztán egyszer hirtelen „aktuális” lesz, és hódít. Olyannyira, hogy van Gogh mellett talán az egyik legkeresettebb árucikké vált a képzőművészeti piacon – nem utolsósorban Stewart Gardner és J. P. Morgan vetélkedésének köszönhetően. Jóllehet az ember – e két karvaly helyett – inkább emlékezik szívesebben a Vermeer nagyságát ugyancsak felismerő Marcel Proustra. A lényeg azonban, hogy folyamatosan jelennek meg értelmezések, képeinek magyarázatai, könyvtárnyi irodalom róla és vele kapcsolatban. Bazsányi azonban túllép a mindenki által hangoztatott „kép a képben” elemzésen, ami persze evidencia, de itt azért ennél többről van szó: egy olyan képi ironiáról, amely a jelentéstartalmat ennél sokkal bonyolultabbá teszi. Finom a distinkció az *exemplum* (mint kívülről vett bizonyíték) és az *argumentum* (mint belső bizonyíték) között. Továbbmenve: az *exemplum simile*, az *exemplum dissimile* és az *exemplum contrarium* (hasonló, nem hasonlóelvű és ellentétes példa) a szerző szerint ebből kettő (*contrarium*, *dissimile*) hozható kapcsolatba az ironia két alakzatával. Mindezek alapján érdemes egyfajta vizuális jelentésszóródásról is beszélnünk, mégpedig az *ironia alia* értelmében, aminek megfelelően a vermeeri látszólagos realizmus egy leplezett szimbolizmust takar, amely a látvánnyal többnyire ellentétes (én inkább azt mondanám: eltakart) erkölcsi üzenetet hordoz. Bazsányi a „hová tűnt Cupido?” felkiáltással kérdez rá erre a leplezett szimbolizmusra, avagy képi ironiára. Ugyanis Vermeer több képén kifejezetten vagy rejtett alakzatban ikonológiai háttérként megjelenik Cupido alakja. Vermeer kiindulása E. Otto Vænius *Amorum Emblemata* című műve (Antwerpen, 1608). A képen Cupido, profilban, felemelt bal kezében kis táblát tart, rajta 1-es számmal. A lába alatt másik tábla, 2-től 10-ig számokkal. Vermeer több festményén is a háttérben ezt a képet használja, de más és más megjelenésben. Azaz a „kép a képben” valami ennél is továbbmutató jelentéstartalmat hordoz, éppen a képi ironia jellegénél fogva: „az ábrázolás magát az ábrázolást, az ábrázolás keretfeltételét, közegét és módját ábrázolja. A láthatóság még be nem festett, jobban mondva: figurálisan még be nem telített övezetét.” Egy olyan jelentésmezőt, amely az elsődleges, szenuálisan felfogott mögött egy olyan – ha úgy tetszik – intelligibilis közegre utal, amely magát, ezt a Vermeernek nevezett titkot rejt. A szerző éppen ebből kiindulva állítja teljes joggal, hogy ebből ered az a széles értelmezési szabadság, amely a holland zsánerfestészet látszólagos realizmusa mögé rejtett szimbolizmusán

alapul. Ezt mutatja be egy másik fejezet a *Mérleget tartó nő* című festmény példájában.

A második rész jobbára irodalmi esettanulmányokból áll. Ezek közül az egyik Kertész *Sorstalanság* című regényével foglalkozik. Amilyen „sorsa” van a *Sorstalanságnak*, az ember úgy gondolhatná, sok újat már nem lehet írni róla. Van egy Nobel-díj, egy ünneplő és egy harsányan hörgő tömeg, egy megkeseredettnek tűnő szerző, egy félresikerült filmadaptáció, amely sokat rontott/ront a könyv honi helyzetén (aki megnézi a giccsbe forduló Koltai-opust, az nemigen fogja ezt az egyébként nagyszerű könyvet elolvasni – és joggal). A Nietzschét csodásan fordító Kertész (engedtessek meg nekem: folyamatosan az az érzésem, hogy *A tragédia születése* folyamatosan ott van Kertész műveinek a háttérben) művészien bánik a szavakkal, egyetlen szó sem véletlen, a keret feszes, semmi sincs – hegeli értelemben – ami nem volna benne szükségszerű, semmi sem hagyható el belőle, semmi sem adható hozzá. Így teljes, entelegeia – a szó arisztotelészi értelmében. Bazsányi jó érzékkel egy kifejezésre, a „boldogság”-ra kérdez rá. Mit is jelent a „koncentrációs táborok boldogsága”? Mi itt a boldogság? Nem blaszfémia? Persze, ha olyasvalaki mondja, aki maga is közlő tapasztalta, hogy mit jelent a „Jedem das Seine”, akkor ezt talán érdemes komolyan venni, és a „mi”-re is rákérdezni a „miért” mellett. Nehezen dönthető el Bazsányi szerint, hogy itt az *ironia contraria* vagy az *ironia alia* működik, vagy – tehetnénk hozzá naivan – éppen a valóság a maga egészében. Egy olyan, esetleg valóságosan létező tudatállapot, amelyről egy egykori auschwitz-i fogoly, a későbbi nagyszerű gondolkodó, Viktor Frankl beszél, aki azt az emberi alkalmazkodóképességet emelte ki, mely a folyamatos leromlással egyenes arányban növekedhet, majd pedig azt hangsúlyozta, hogy a túlélés érdekében az ember elképesztő dolgokra képes, még arra is, hogy máshonnan nézve paradox nézőpontot teremtsen, ahonnan az egész teljesen másnak látszik, mint ahogy azt „normálisan” vélnék.

Vagy egy másik írás – ugyancsak az ironia kapcsán – Nadas Péterhez kötődik. Bár a szerző maga jegyzi meg, hogy Nadasnál az ironia és a humor többek szerint csaknem ismeretlen, ő mégis a „saját halál” leírásában felfedezni véli ezt. És valószínűleg igaz is van. Hiszen nincs másról szó, mint a saját test harmadik szemmel (mely persze nem idegen – és ez paradox) szemlélése és bemutatása, ami nem történhet másképp, csak ironikusan, az ironiának abban a kierkegaard-i értelmében is, miszerint az ironia szubjektív distanciateremtése teszi lehetővé a belső külsőként való szemlélését is. Talán kevésbé lehet ezt felfedezni a *Párhuzamos történetekben*, bár a szerző itt is megtalálni látszik, amikor egy felvállaltan platóni fordulattal élve azt mondja: „Nadasnál nem a lepel kerül le az emberi testről, hanem maga az emberi test válik lepellé.” És ha ezt a fentebbi distanciateremtés vonatkozásában vesszük, igaz is lehet.

És végül a *Függelék*. Talán ez a legproblematikusabb. Itt is van műelemzés, fiktív vita, egy valóságos vita lenyomata (amelynek

az előzményéről külön kell tájékozódunk), színházkritika, vagy egy Wass Albert-„dolgozat”, szóval nem teljesen világos a válogatás és idefűzés célja. Bár helyenként briliáns megoldások vannak bennük, nem lehet eldönteni, hogy a *Függelékbe* függesztett függő írások milyen okból kerültek ide, és nem máshová, hisz mondhatnánk: ez is „ironia in actu”, de azt már a második részre megtettük.

Aztán az olvasó a fejéhez kap, és megnézi a könyv címét *Fehéret, feketét*. . . – na, és ez lesz akkor a „tarka”, s rögtön meg is nyugszik. Már ha egyáltalán nyugalomra van szüksége.

Olvassa el, aki nem hiszi, vagy csak járjon utána – ez egy jó könyv. És ez most nem volt ironia.

Sántha József

A gyöngy metafizikája

(Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”
Változatok az ironiára. Kalligram, 2009)

A Kalligram kiadványainak híresen sokértelmű és szellemes fedőlapja most enyhe csalódást okoz. Mintha a legrosszabb pillanatban léptünk volna be egy szobába, ahol éppen felbomlott a rend, szűkös is ez a tér, és a perspektíva miatt áttekinthetetlen, össze nem illő alakokat látunk, akik inkább magukba mélyedtek, a színek, formák, alakok zsúfoltsága megriasztja a szemlélődőt. Vermeer *Koncert* című képének centrális figuráit láthatjuk, és a teljes kép természetesen egészen más esztétikai benyomást nyújt. De még feltűnőbb a szoba szemközti falain idézőjelben értelmezett függő képek hiánya, hiszen az ironia fogalmának tárgyalásakor ezeknek az itt levágott, lemaradt képeknek lesz majd igazi jelentőségük. Hasonlóképpen a kötet címe is igencsak semmitmondó. Az ismert Móricz-gyermekversikén túl a könyv mélyebb rétegeit alig érinti.

Mindez azonban mellékes is lehetne, hiszen ezzel tulajdonképpen el is mondtuk minden kifogásunkat a testes, inkább esszéket, mint kritikákat tartalmazó, a magyar könyvkiadásban csak ritkán fellelhető, tematikusan szerkesztett és jelentős filozófiai, esztétikai, művelődéstörténeti anyagot tartalmazó kötetről. Hamarosan kiderül, hogy Bazsányi Sándor kedves szerzői Platón, Hegel, Schelling, Kierkegaard és Nietzsche, így aztán nem véletlen, hogy az ironia keletkezésének tájékán kutakodva mindannyiuk közös őse és példaképe, Szókratész lesz a könyv harmadának központi figurája, s mint sejthető, az ő kalauzolásuk révén jutunk vissza ehhez az ókorban oly gyakori retorikai alakzathoz. Kierkegaard a hit és az igazság megragadhatóságának lehetőségeit feszegeti, amikor a szókratészi filozófusi alkat lényegéről beszél, s talán éppen azt az aspektust emelte ki, amiért az

egész modern filozófiai irodalom máig izgató, központi alakjává válhatott: „E tudati aktust illetően érvényes az a szókratészi nézet, mely szerint a tanító pusztá készítés, bárki legyen is, legyen akár egy isten; mivelhogy tulajdon nem-igazság voltomat csak én fedezhetem fel a saját magam révén.” (*Filozófiai morzsák*, Göncöl, 1997, 22.) Alapos, az egyetemi szemináriumokra jellemző, átgondoltan megszerkesztett tanulmányok ezek, ahol – talán a kelleténél többször is párhuzamosan ismétlődő – részletes elemzéseket kapunk az irónia fogalmáról, keletkezéséről, válfajairól és különböző értelmezéséről. A szónoklattan klasszikus eszközöként értelmezett fogalmat természetesen Platón használja először a szókratészi dialógusokban, de még korántsem a hagyományos értelemben, hanem mint Szókratész szilénai lényének talányos megnyilvánulását, amely magában rejtje az önmaga semmiségéről, tudatlanságáról való örökös játékot éppúgy, mint a másik lényének gunyoros leválasztását a nagyra nőtt Én-tudatról, s a társadalmi szerepek nivellálását. És itt ne feledkezzünk meg az adott kor, az athéni demokrácia felbomlásának kis zsarnokokat, nagy hazárdjátékosokat követelő, kikényszerítő belső szükségyszerűségéről, hiszen e párbeszéd szereplői a közéletben már egy másik valóság mindennapjait élték.

Cicero és Quintilianus ugyanakkor hagyományos, mai értelemben használta e fogalmakat, amikor a szónok csak mást mond, mint amit gondol (*ironia alia*), vagy pedig éppen az ellenkezőjét mondja annak, amit gondol (*ironia contraria*). A filozófia történetében aztán az egyes filozófiai rendszerteremtők sokféleképpen értékelték ennek a jelentőségét. Kant mint a szónoklattan őszintétlen eszközétől, idegenkedik e fogalmaktól, Schelling a romantika jegyében teljes színképét kibontva értelmezi újra, míg Kierkegaard és Nietzsche Szókratészhoz való viszonyulásuk tükrözéseként foglalkoznak vele.

A kötet e tárgyban a legtöbb haszonnal forgatható írásai Platón *Lakomáját* és a *Gorgiaszt* elemzik. Különösen izgalmas a Nádas Péterrel vitatkozó fejezet, amely Szókratész és Alkibiádész, a csúf öreg bölcs és a híresen szép és fiatal, a filozófiai vagy még inkább politikai babérokra törő hódoló szerelmét tárgyalja. Erősen leegyszerűsítve a lényegi különbség az ékes nyelven megfogalmazott két álláspont között, hogy amíg Bazsányi úgy gondolja, úgy értelmezi a *Lakomát*, hogy Alkibiádész némi joggal próbálja szépségét felkínálni a szókratészi bölcsesség fejében, addig Nádas képtelenségnek tartja a kalmár szellemet mutató, az össze nem mérhető dolgok cseréjét. S míg az olvasónak az a benyomása, hogy az alapos érvek-ellenérvek keresztüztűzésben mindkét álláspont egyként képviselhető, Bazsányi legfőbb megállapítása mintha nyugvópontonra juttatná a gazdagon okadatolt vitát: „talán nem túlzás azt állítani, hogy Szókratész és Alkibiádész »alkati konfliktusában« ábrázolt szerelmének legfőbb akadálya az irónia, ráadásul halmozott értelemben: egyrészt Szókratész megfélekezhetetlen hajlama az iróniára, másrészt Alkibiádész zsigeri érzéketlensége az iróniára.” (61) Némileg meglepő, hogy egyik szerző sem említi az ifjú rajongó későbbi dicstelen politikai-hadvezéri szerepvállalását, amelyben egyértelműen kiderül,

hogy hajdani lenyűgöző szépségét semmi módon nem sikerült bölcsességre váltania, abban az értelemben legalábbis semmiképpen, amit Szókratész egész élete summájaként hirdetett ezekben a párbeszédekben.

Az irónia fogalmának második, immár a képzőművészetben megjelenő és elemzett tárgyát Vermeer XVII. századi életképeiben találja meg a szerző. Hegel, aki minden művészeti megnyilvánulást alaposan szemügyre vett, emígyen sorolja be a Vermeer-szerű festészetet: „A bensőségnek egy *harmadik* fajtája [...] részint tájszerű elevenségéből kiszakadt, teljesen jelentéktelen objektumokban, részint az emberi életnek olyan jeleneteiben fordul elő, amelyek szemünkben nemcsak teljesen esetlegesnek, hanem egyben alantásnak és közönségesnek tűnhetnek fel.” (101) Nos, ezek a képek (*Levelet olvasó lány*, *Alvó lány*, *Félbeszakadt zenelecke*, *Virginálnál álló nő*) valóban páratlanul érdekes és tanulmányos tárgyai az ironikus ábrázolás területeinek. Az állandó háttérem (kép a képben) főként egy Cupido-kép, amely hűvös távolságtartásában, részleges lefedettségében mindig sokatmondóan értelmezi vagy éppen átértelmezi a meglehetősen hétköznapi témájú képek kolorálásának fátyolszerűségét. „A XVII. századi holland zsánerfestészet általános szerkezete egyébként is ironikus jellegű, amennyiben [...] a *simulatio* elvű »látszólagos realizmus« [...] és a *dissimulatio* elvű »leplezett szimbolizmus« [...] kölcsönösen feltételezik egymást.” (91) Különösen megkapó és rafinált a *Mérleget tartó nő* elemzése, mert ez a mű eszközeiben ugyan nem válik le a vermeeri tematikáról, de fény-árnyék kezelésével, sajátos beállítottsága és háttére révén mégis felülírja a zsánerképek eszmeiségét. „Van olyan értelmező, aki egyszerre egy polgári szobabelsőbe rendezett Angyali üdvözletről mesél.” (106) És valóban: a keresztre feszített Krisztus mint anekdotikus háttérem, a terhesnek tűnő női alak melankolikus arcának beépülése az „idézett-képbe”, a fények játéka az arcon, a kezeken és a fejet keretező kendő erőteljesen azt sugallja, hogy itt a művész gondolatilag továbblép, elmerül a hétköznapiaságot meghaladó transzcendensben, s éppen visszájáról tűnik elő az ironikus elem. Általánosságban is elmondható, hogy a művészeti, filozófiai irodalomban nem egészen jártas olvasó sok új információval gyarapodik a könyv olvasása során. Itt például megtudhatjuk, hogy a fények játéka révén ismeretlen tárgyat sejtető mérleg tulajdonképpen üres: „a fénynek magának objektum nélküli játéka jön létre.” (108) S így, mondhatni, Vermeer a nem létező igazgyöngy metafizikáját festette bele a serpenyőbe.

Különleges élményt nyújt egy Wagner-opera bemutatójáról Péterfy Jenő által írott kritika elmélyült elemzése. Nagyszerű írásai alapján Péterfy talán minden idők legszellemesebb magyar nyelvű kritikusa, akit sajátosan epés hangja révén szinte kortársunknak is érezhetünk. Elemi erővel fedte fel korának sok-sok suta, késő romantikus írói megszólalását. Éleslátására és hatalmas műveltségére épülő kritikai szelleme szinte majd mindegyik cikkében az irónia eszközéhez nyúl, nála modernebb merészséggel és ízléskritikai pontossággal senki nem használta akkoriban ezt a szókratészi eszközt. (S mint Platón fordítója,

alaposan ismerhette is.) Ha úgy tekintjük, ő a magyar kritikusok mindenkori nemzedékének nagy tanítója, aki szinte abszurdba hajló humorral és hidegvérrel volt képes szemléletének tárgyául választani az elé kerülő művészeti képződményeket. Most is, a Wagner-bemutató kapcsán, egyszerre teszi kétséssé a számára már elviselhetetlenné növekedett wagnerizmust és a szellemileg aláztatos, de kellőképpen értetlen kispolgárt, aki beül ugyan az előadásra, de mit sem ért belőle. Szinte dramatikus jelenetet kreál a kritikából, ahol különböző álláspontok és jellemek tusakodnak a nézőtérén, míg aztán a kritikus fokozatosan kilép az „átlagnéző” naiv szerepéből, és megnyugtatóan értelmezi, helyére teszi e zenei jelenség minden egyes részletét, máig is érvényes, nagy ívű jellemzését adja az örökös kétségek övezte, mindent magába gyűrő, látványelemek éltette, túlbujánzó zenei-filozófiai világszínpadnak. Mindenesetre nagy ötlet volt Bazsányitól ennek a szerfölkött a témájába vágó írásnak újbóli felemlítése.

Sok más egyéb és kimerítően elemzett téma után a harmadik kör, a mai magyar irodalmi élet legfontosabb szereplőiről szóló írások maradnak a kötet végére. A legelső ebben a sorban Kertész Imre *Sorstalansága*. Talán az egyik legjelentősebb elemzése a kerteszi narratívának. „A klasszikus retorika ajánlatait mozgósítva [...] az *ironia alia*, ahol csak abban lehetünk biztosak, hogy a közlő mást gondol, mint amit mond” (186) – lesz a regény legfontosabb jelentést hordozó közege. Bazsányi a *Sorstalanság* leginkább meglepő, sőt, mellbevágó „boldogság”-fogalmát elemzi behatóan. A relativitás tényét fel sem tételezve, a szöveg gyermek-álnaiv modorosságain keresztül szeretné Kertész legfontosabb, legrejtélyesebb titkait megragadni. Hiszen a Nobel-díjas regény egyik legmélyebbre ásott tartóoszlopa, ennek értése vagy elvetése (lásd az első lektori jelentés szövegét!) határozza meg a befogadó viszonyát a könyvhöz. „Végül közelebb kerülhetünk a »koncentrációs táborok boldogságának«, vagyis a »boldogság« szó talán legradikálisabb jelentésének, ha nem is a maradéktalan megértéséhez, de értő elfogadásához.” (189) Különös érzékenységgel kell figyelni – sok más egyéb mellett – arra is, ahogyan Kertész a mű végén az időről beszél egy újságíró kérdéseire válaszolva: „az idő segít. – Segít...? miben? – Mindenben –, s próbáltam neki elmagyarázni, mennyire más dolog például megérkezni egy, ha nem is éppen fényűző, de elfogadható, tiszta, takaros állomásra, ahol csak lassacskán, időrendben, fokként világosodik meg előttünk minden.” (198) Az „idő segít” kezdetű ária első pillanatban az „idő gyógyít” közhelyes bölcsességével korrelál. Itt azonban ez is radikalizálódik. Az idő itt abban segít, hogy fokozatosan és sulykoltan megértsük, és minden háttorzongató részletében tisztába jöjjünk azzal, hogy nincs segítség. Tehát pontosan a lefedett, közhelyszerű bölcsesség ellenében hat. Segít annak elviselésében, hogy belássuk, itt az élet teljességgel kilátástalan. Így lehet megérteni és megemészteni Bazsányi azon ritka mély értelmű megállapítását is, hogy „miközben Kertész az írás során eltávolodik Buchenwaldtól – ami persze egyúttal a lehető legnagyobb közelség –, mi az olvasás során közel kerülünk Buchenwaldhoz –, ami persze számunkra egyúttal a legkisebb

távolság.” (196) Kertésznek, hogy írni tudjon, mindenféle nyelvi leleménnyel és narrációs módszerekkel távol kell tartania magát az élmények (emlékek) közvetlenségétől, az elviselhetetlen ugyanis közvetlenül nem mondható el. Az olvasó számára viszont a legkisebb *távolság* az optimális hely, hogy még éppen el tudjuk viselni ezt a *közelséget*.

A könyv mai magyar irodalmi témákat választó része szintén kiállja a legkutatódóbb kritikai vizsgálódásokat is. Nádas Péter és Esterházy elemzésénél érezni csak, hogy a kelleténél jobban *tiszteli* a szerzőket. Különösen a *Semmi művészet*ről szóló kritikában feltűnő az a kényelmes, karosszékben melázó elégedettség, ami ezt a fajta elnézést, megengedést előhívja: „Ha a mindenkori Esterházy-mű eléri ezt a középfokot, ha tehát pontosabb a pontatlannál – hát akkor igazán nagy baj már nem lehet.” (258) Krúdyról szólván talán már megengedhető és elfogadható lenne mindez, de Esterházy újabb munkái, még a régiek fényében sem szolgálnak rá ekkora kritikai bizalomra. Ez a hozzáállás a mulaszthatatlan pillanatot mulasztja el, amikor az utóbb rávetülő – nem egészen szűzies – *tisztánlátás* még nem színezi át a művet vagy az életművet. Később csak maró fájdalommal lehet majd esetleg ezt a tisztázó helyreigazítást elvégezni. A kortárs kritikus az életmű záradékának olykor hamis aranyfedezete nélkül láthatja még a bajokat, s amit most meglát, azt feltételek és megfontolások nélkül kell kimondania. (Mennyire tanulságosak a korabeli Márairól szóló kritikák, egyes műveihez ma is ezeket használhatjuk zsinórmértékül.)

A nagyobb pályaszakaszt összefoglaló Krasznahorkai-kritika viszont pontosan tárja fel a szerző folytonos távolodását az eleven mai magyar irodalomtól. Mert nemcsak földrajzi értelemben, regényei helyszínét tekintve van távol, hanem problémáit, világlátását, sőt írói érzékenységét tekintve is. Amit Radnóti Sándor egy nagyon alapos elemzés és részletes problémafelborolás után kissé a szellemtörténet jótékony fátylával fedve látat, hogy szerzőnk egy „nagy, tragikus költő” (*A világjuk vesztett istenekről*, Holmi, 2009. november, 1561), az véleményem szerint nem állja meg a helyét. Talán inkább a kierkegaard-i szerelmesről mondottak illenének rá jobban: „Szeretni: azt akarni, hogy sohase lehessen igaza az embernek.” Bazsányi itt csípősebb, élesebb nyelvű és kevésbé hiszékeny: „Krasznahorkai prózája a nyolcvanas években épp hogy az »egyszerűből« indult, a *Sátántangó* ördögi körének negatív egyöntetűségéből, és a kilencvenes évek óta egyre inkább a pozitív egyöntetűség felé halad. Ámde egyelőre még »bonyolult« módon a negatív reflexió ördögi körébe, saját európai alkotába bonyolódva. És [...] a megjátszott kétségbeesés gúnyos szövege elsősorban a szerzői képmutatást szolgálja.” (312)

Külön és hosszabban kellene szólni a mai magyar irodalom egyik legkülönösebb alkotójáról, aki épp rejtőzködésével „tűnik ki” sokszor, s azzal a képességével, hogy – érzésem szerint – nem mindig a saját tehetsége mentén halad. Úgy tűnhet, szívesebben kopíroz világirodalmi nagyságokat, dolgoz fel nem mindennapi világtémákat, mert kevésbé hajlik arra, hogy érzéseit a maguk objektív tárgyiasságában, őszintén kitárja. Minden bizonnyal a

mai líra egyik legtehetségesebb költője Térey János, aki egy-egy jól sikerült, ám nem az ő testére szabott mű után (*Asztalízene*), megint csak megrögzötten verses regények, világdramák nagyszabású szövegkonglomerátumaiba assa be magát. Átmeneti kor gyermeke, mondhatnánk. Egy tehetség, aki nehezen találja meg a saját műfaját. Bazsányi Sándor itt is a legpontosabban méri ki a virtuális életmű lehetséges korlátait, amikor a legeredetibb verseskötetéről (*Drezda februárban*) beszél: „A látvány »felmutatásának« módja pedig mindkét esetben a fokozatos sulykolás. Térey amióta elindította, más szóval »arrogáns« üzemmódba helyezte költészetét, lényegében ugyanazokat a témákat, ugyanazokat a hangfekvéseket gyakorolja, tökéletesíti, azaz »fokozza« – a sulykolás retorikájának értelmében.” (367–368) „Azaz hogy – paradoxonnal élve – Térey újfent úgy tudott újat mondani, hogy mégiscsak ugyanazt mondta, mint eddig.” (382)

A kötet zárásaként Závada Pál, Márton László, Kukorelly Endre és Bán Zoltán András regényeinek világáról kapunk egy-egy meggyőzően sokoldalú, az egyes életművekben otthonosan mozgó, sok-sok eredeti meglátást, már szinte mércét is jelentő elemzést. Ezekben az írásokban közös pont, hogy az elbeszélői hang, a narráció hangfekvése *nem természetes* – a cselekmény követésének van egy mesterséges, sőt kissé mesterkéltné egója, aki semmiképpen nem akar természetes személy lenni, de azért hangja van, és ez a hang a posztmodern melaszából gyúr magának, ha nem is testeset vagy testesült. Itt is megmutatkozik Bazsányi humora, ahogy a regényei fölé hajoló Zavadáról ír: „Egyébként is mit tegyen az a szerző, mit tegyen Závada, aki alkataból fakadóan nem tud mást csinálni, mint alázatos türelemmel és szeretettel bibelődni a formálódó anyaggal, akárha mesterszabó, aki szab, varr, felfejt, bélel, mintáz. A fontos csak az [...], ne feszengjünk benne, de ne is érezzük benne különbnek magunkat, mint egyébként.” (314) A szerző legutóbbi két regénye elbeszélői hangjának furcsaságait, esetlenségeit majdnem minden róluk megszólaló kritika szóvá tette. Ezt támogatja Bazsányi meglátása is: „E szövegfelszín legszembeszökőbb tulajdonsága: szerzőnk mézédés nyelvezete, azon belül a mód, ahogyan minden egyes regényfigura ugyanazon a retorizált hangfekvésen dalol – legyen szó bármiről, akár nemzettestről, akár asszonytetről.” (326) Márton László a XIX. századi történelmi regény hagyományához nyúl vissza széles epikus áradást engedve, de néha úgy érezzük, az elbeszélő önkényes és zavarba ejtő szerepet játszik nála: „Tudását, tehát a »minden« tudását rendszerint látványosan ironizálja, relativizálja, más szóval folyton megvonja munkájának (ezért) folyton mozgó ismeretkritikai-narrációs határait, mely gesztus így az önkényesség köntösében jelentkezik.” (344)

Még a legüdébb megoldásra Bán Zoltán András első kisregényében (*Susánka és Selyempina*) talál rá, ahol az Agyközpont nevezetű bürokratikus – játékosan Kafka regényének elidegenedett világát majmoló – szervezet ékelődik az elbeszélői akarat és a regényhős önazonosságát meggyöngyítő, többfunkciós tudat közé, hogy így képlékeny és nagy játékteret képezve figyelhessük a hős – maga számára is hiteltelen – szerelmes tusakodásait.

Bán Zoltán Andrásról egyébként egy remek írásban rajzol szellemesen sokszínű képet, s a Bán-féle kritikusi hozzáállást így jellemzi: „Kívülről, mintegy utálkozva tekint bírálata tárgyára. Saját szavával: egyfajta »passzionista ganéj mozgatóként« teszi a dolgát.” (383) Bazsányi ezzel szemben inkább tudományak fogja fel tevékenységét, mint egyféle szerepjátéknak. Alapos, elmélyült elemző, a műveket szinte saját lelki anyagának tekint. Sokat tud arról, hogy milyen is az ezredforduló magyar irodalmának állapota, s a tudós eszközeivel, műveltséganyagával igyekszik ezt a tudását a művek teljesebb, távlatosabb megértésére fordítani.

Németh Zoltán

Szegedi fíling az irodalomtudományban

(Milián Orsolya: *Képes beszéd*. JAK–PRAE.HU, 2009)



Lassú, finom, átgondolt átmenetek egymásutánjaként olvastatja magát Milián Orsolya első – és bízást állítható: sikeres – tanulmány- és kritikakötete. A széles nyomtávon haladó, az elméleti szakirodalom tág kontextusát mozgósító tanulmányokat – mint *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című Mikszáth-regény Kopereczky Izrael Izsákjának egyedi értelmezését, illetve *Az ekphraszisz eredetei* és *A festészet elbeszélései: egy művészettörténelmi*

narratológia felé című írásokat – fokozatosan váltják fel az egy-egy kötetéről szóló, tanulmányként is felfogható interpretációk.

Milián Orsolya értelmezői nyelvének feltérképezéséhez a magyar „irodalomelméleti bumm” kilencvenes évekbeli helyzetéhez szükséges visszakanyarodnunk. Ebben az időszakban jelentek meg azok az – egymástól gyakran jelentékeny mértékben eltérő – értelmezői nyelvek, amelyek a hetvenes-nyolcvanas évekbeli értelmezői stratégiák helyett egy összetettebb szöveg- és nyelvszemlélet meghonosításának igényét képviselték. A nyugati irodalomelméleti iskolák feltorlódása nyomán egyrészt sajátos eklekticizmus jött létre, másrészt a differenciált szemléletmódok természetes módon váltak képessé saját előfeltevéseik megvalósítására.

Talán túlzásnak tűnhet, de mégis megkockáztatható állítás lehet, hogy Milián Orsolya értelmezői nyelve hordoz valamit az

elmúlt másfél-két évtized szegedi filingjéből, valamiféle sajátos irodalomelméleti szegediség megjelenítője. Ennek a nyelvnek a mélyrétegeiben éppúgy megtalálhatóak a szegedi deKon-csoportra jellemző interpretációalakítási technikák, mint a Fried István nevéhez köthető komparatistikai módszerek.

Mire is gondolhatunk? A szegedi dekonstruktivisták értelmezéseinek sajátos jellegzetessége a leleplezés narrációjára épülő értelmezői magatartás. Ez a leleplezés leggyakrabban bizonyos fogalmak, irodalomtörténeti közhelyek és szövegek újraértésében nyilvánul meg, mégpedig úgy, hogy önmaga ellen fordítja annak addigi értelemkonstrukcióit, s egy csavarral egészen új szövegvilágokat teremt. Jól látható ez az értelmezői alapállás például a Kármán József *Fanni hagyományait* újraolvasó kötetben, a hagyomány szétjátszásának és újrakonstruálásának technikáiban. Ez a leleplező attitűd főként a dekonstrukció szövegolvasó technikáinak nyomán vált elterjedtté a magyar értekező prózában, s az értelmezés gyakran egy detektívtörténet narrációját ölti magára.

Talán legszebb példája ennek a krimyszerű, oknyomozó és hagyományfelforgató eljárásnak *Az ekphraszisz eredetei* című tanulmány, amely a címben jelölt fogalom etimológiai és szemiotikai újraértelmezését úgy végzi el, hogy egyúttal visszamenőleg megváltoztatja a fogalom történetiségét is. A szerző abból az állításból indul ki, miszerint „Az ekphraszisz köré szerveződött irodalomtudományos diszkurzusban az *Íliász* megkerülhetetlen interpretációs tárgynak látszik, említés vagy részletes elemzés formájában mindegyik stúdium foglalkozik vele. Akhilleusz pajzsának leírását olyan erős kezdetként szokás elfogadni, amely egyfelől (pajzs)leírások sorozatának vagy egy új irodalmi műfajnak az elindítójaként tartható számon, másfelől viszont az ekphraszisz narrativizáló hajlamának mintapéldájaként vagy a tükrös szerkezet epikai fogásaként fogható fel.” (22–23)

A modern, felvilágosodás kori és antik ekphrasziszfelfogások, pontosabban az egyes szerzők ekphrasziszfelfogásai közötti jelentésmódosulásokból egy filológiai detektívtörténet bontakozik ki, amelynek a tétje abban keresendő, hogy vajon az ekphraszisz mai értelmezése (műtárgyleírás; vizuális reprezentációk verbális reprezentációja) hogyan csúszkált kézen-közön az egyes értelmezőknél, s hogy mennyiben és mikor tért le az ókori szerzők által kialakított jelentésmezőről. Feltehető a kérdés: vajon Milián Orsolya tanulmánya az eredet megfjéjtéséről ábrándozik? Tudattalanul olyan igénynek felelne meg, amelynek létezésében – mint arról a tanulmánykötet több írása is tanúskodik – önmaga sem hisz? Meg akarja keresni azt a kiindulópontot, az ekphraszisz fogalmának első, szennyezetlen, későbbi értelmezőktől mentes, tiszta jelentését, amelyhez képest minden más használat már csak másodlagosnak, közvetítettnek és tisztátalannak látszódik? A megállapítás, amely szerint „Az ekphraszisz sajátosságát itt a megjelenítésre vonatkozó intenció és a hallgatóra tett emocionális hatás alkotja: a hallgatónak az elbeszél/leírt dolgok szemtanújának kell lennie; a beszéd nemcsak hogy nem elsődlegesen vizuális objektumokra, hanem gyakorlatilag bármi-

re vonatkozhat. Az ekphraszisznak itt nem az a jellegzetessége, hogy egy bizonyos típusú dolgot közvetít, hanem a közvetítés *milyensége*” (39), egy valóságosabb jelentést próbál megtalálni?

Véleményem szerint nem erről van szó. Ez a tudománytörténeti, etimológiai és filológiai tanulmány sokkal inkább a reflektált nyelvhasználat szükségyszerűségére figyelmeztet egy olyan korban, amely a fogalomhasználat terén a szinte tudatos eklektikát kínálja fel értelmezői attitűdként. Ailiosz Theón és mások nyomán Milián Orsolya ugyan rekonstruál is egy eredetinek tűnő, a mai használattól eltérő ekphrasziszfelfogást, de a fogalom eltűnőfélben lévő nyomainak keresése önmagában is izgalmas vállalkozás. Még akkor is így van ez, ha az említett ókori fogalomhasználat újraélesztésére nincs többé lehetőség a kortárs irodalomelmélet keretei között.

Az ekphraszisz fogalmának „detektívtörténetéhez” hasonló *A posztmodernről, újra* című írás, amely Ihab Hassan *A posztmodernizmustól a posztmodernitásig: a lokális/globalis kontextus* című, magyarul a Vár Ucca Műhely 2005/4-es számában olvasható tanulmánya kapcsán a posztmodern terminus technicusával, jelentéslehetőségeivel és használatának érvényességi körével foglalkozik. A szöveg tág kontextusához képest talán fölöslegesnek tűnhetnek Milián Orsolya tanulmányának azon sorai, amelyekben a posztmodern fogalmának kijelölhetőségére utal: „A posztmodern köré szerveződő inkohereus és egymásnak ellentmondó diszkurzusokat szemlélve úgy tűnik, a posztmodern melletti és a posztmodern elleni beszédet képviselő teoretikusok hallgatólagosan vagy explicite egyetlen dologban egyeznek meg, mégpedig abban, hogy közmegegyezés a posztmodern definícióját illetően sosem fog létrejönni.” Majd lábjegyzetként a következőket fűzi gondolatmenetéhez a szerző: „Amint feltehetően abban sem, hogy létezik-e, létezett-e posztmodern és pontosan mi volna az. A szituáció zavarosságát jelentősen növelik az utóbbi évben felbukkant neologizmusok, amelyek a kifejezés fogalomkörét újabb korszakolásokkal hígítják még inkább fel. A teljesség igénye nélkül említek néhány példát: klasszikus posztmodern, preposztmodern, poszt-posztmodern, dekonstruktív posztmodern, rekonstruktív posztmodern.” (105)

Ezek a sorok mintha megint csak valamiféle tiszta, szennyezetlen, általános közmegegyezésen alapuló nyelvhasználatot kérnének számon – jelen esetben a posztmodern terminusán. Komoly irodalomtudós ma már nem kételkedik a posztmodern fogalmának használhatóságán, erre például a Milián Orsolya által felsorolt terjedelmes mértékű szakirodalom sem adna módot. Másrészt minden fogalom használatába a legtermészetesebb módon írja bele magát a sokféle módon értelmezhetőség, amelyre a nyelv eredendő figurativitásán túl az egyéni érdekek és stratégiák sokszínűsége is lehetőséget ad. Vagyis éppen fordítva áll a helyzet: inkább az jelenthetne problémát akár irodalomtörténeti, akár irodalomelméleti szempontból, ha egy fogalom a megkövesedett, rögzített, muzeális dermedtség állapotába kerülne. Ekkortól beszélhetnénk leginkább használhatatlanságáról, sőt haszontalanságáról. Ráadásul ezek a szerző által „inkohereus”-