



[eredetileg megjelent In JELENKOR 1995 július-augusztus]

**Hódosy Annamária:
A Khrüszipposz-szindróma
(Nádas kontra Mann)**

Apa, fiú, szent költői lélek

1989 októberében a Holmi című folyóirat megjelentetett egy meglehetősen negatív hangvételű recenziót Thomas Mann Naplóiról, Nádas Péter tollából. 1993 júliusában ugyanott Nemes Nagy Ágnes reakcióját is közölték, amely Nádas kritikáját sok egyéb mellett a következő vádpontokban találja bűnösnek: (1) érthetetlenül nagy figyelmet szentel Mann homoszexuális, s ezen belül is a fia, Klaus iránt megnyilvánuló vonzalmaival foglalkozó részleteknek. (2) Képmutatással vádolja a német író, holott e homoerotikus fantáziák teljességgel nyilvánvalóak

annak írásaiban. (3) Érvelése nem egyértelmű: „homályban marad, miért ítéli el Thomas Mannt. Azért-e, mert olyan volt, amilyennek ő állítja, vagy azért, mert eme-non-konform törekvéseit elfojtotta.”[1] Végül pedig (4) Nádas kritikája helyenként a XX. századi irodalomszemlélet legalapvetőbb belátásainak is híjával van: „[m]indenki onnan nézi az irodalmat, ahonnan akarja. Fontos pusztán az, hogy az irodalmat nézze, akár olyan melléktermék esetén is, mint egy napló, feljegyzéssor vagy ilyen-olyan életműfüggelék. S ez az, amit Nádas Péter kritikája nem tesz”. (NN, 957-958.) Nádas kirohanása eszerint elfogult, elméletileg megalapozatlan, érvelése kusza, retorikailag pedig meglehetősen enigmatikus, amit a következő recenziórészlet is bizonyítani látszik:

„[Thomas Mann mű]veiben a jóságos, ápoltság, megértő, illatos, gyöngéd, felvilágosodottságában megérett, békítő atya szerepében jelenik meg. A hasonló erényekkel ékeskedők éppúgy önmagukat ünnepelethették benne, mint azok, akik személyes szabadságuk hiányától megkínzott elmével, éppen egy ilyen atyai szereppel felruházott lélekvezetőre áhítoztak. József Attila szájával én kértem, te kérted, mi kértük, hogy üljön le gyermekágyunk szélére és meséljen. Aki azonban ágyunk szélére valóban leült, az nem Hermész, s ez a körülmény naplóinak ismeretében immár napnál világosabb, hanem Kronosz. Aki, ugye, a világhatalomra úgy tett szert, hogy saját atyját, Uránuszt (értsd: az eget!) kiherélte, és saját gyermekeit is rögvest fel fogja falni.”[2]

Vajon mikor „jelenik meg” Mann a műveiben? – tűnődhetnénk. Mi a közös vonás Kronosz és a recenzió Thomas Mannjának jellemében? És mi köze van az író valós személyiségének az olvasó szabadságához? Persze, ami az utóbbit illeti, valójában nem is az átlagolvasóról van szó: az idézett részlet az író(k), pontosabban író-utód(ok) reakcióit ecseteli, s ez a recenzió egészére jellemző. Nemes Nagy Ágnes ezt észrevételezte is, de – pontosan az írói lélek és a szöveg elválasztásának elvéhez ragaszkodván – Nádas részéről ezt vétségnek vette, saját részéről pedig azt tekintette volna vétségnek, ha tovább fejtegeti a dolgot: „az író [Mann] tehát mitikus rontó szellemmé vált, hazugsággedénnyé, festett koporsóvá – olyan gonosz atyává, akit a felháborodott fiúnak meg kell ölnie, fűzhetném hozzá, ha kedvelném az ilyen túlságosan kézre álló, mélylélektani sztereotípiákat” (NN, 958.)

Kérdés azonban, lehet-e valamit vétségként kezelni, ha az maga a szöveg szervezőelve. Elképzelhető, hogy épp az Író és a Tradíció viszonya a recenzió igazi témája. Hermész például az ég hírnökeként a maradéktalan közvetítés és a pozitív hagyomány képviselője, Vergiliusz prototípusa, aki átadja a költőt a Múzsájának, majd felszívódik. Egy olyan jelhasználat lehetőségének hordozója, ahol a jelnek „elvileg olyan semlegesnek kéne maradn[ia], miként egy katalizátornak, mely belelóg ugyan a kémiai folyamatba, ám nem rendelkezve szabad vegyértékkel, nem válhat részévé a kialakuló új vegyü-letnek, leválhat”[3]; ahol a nyelv eléri célját és megszűnteti önmagát. Ezzel szemben Kronoszt nem annyira perverz lelkülete, mint inkább a megelőzöttség vagy „már mindent megírtak” tapasztalata teheti bűnbakká. Mint atya, Zeus számára ő a vágyak közvetítőjéből azok akadályává válik, ahogyan az ő apja, Uránusz is az volt az ő számára. Her-mésszel szembeállítva Kronosz annak a nyelvfelfogásnak a

szimbóluma, mely szerint a jel sosem szólal meg közvetlenül, csak más jelölőkön, végtelen közvetítésen keresztül. Mint Idő el-késétté teszi a későbbi alkotót. Az például, ahogyan a felfalt gyermek „beépül” a testbe, ahonnan vétetett, saját tulajdonságai pedig salakanyagként végzik, tetszetős metafora lehet arra a tapasztalatra, ahogyan a friss szövegek esetén gyakran csak a kanonizált művek, a vélt eredetik visszanyerése és a rokonság felismerése a cél, minden más pedig süllyesztőbe kerül. Az előd(szóveg), amint a magáévá akarja tenni az utód(szóveg)et; a katalizátor, amint kölcsönhatásba lép, maga akar egyesülni a „gondjaira bízott” elemmel ... – netán épp ez lenne a kapocs Thomas Mann homoszexualitása és Kronosz hatalomféltése között? Akárhogy is, ha a hatalom a diszkurzus birtoklásán áll, vagy bukik, akkor a „világhatalomra” mint a kánon élére törekvő Kronosz a költői Oidipusz-komplexus trópusa.

Ennél azonban talán még többről van szó: Hermész Kronosszá változásának képzete erősen arra emlékeztet, amit Freud „neurotikus család-fantáziának” nevez: a gyermek, szülei iránti ellenséges érzései magyarázatára kitalál egy mesét, mely szerint nem azok a szülei, akik annak látszanak, ő maga pedig tulajdonképpen talált gyerek. Bettelheim szerint az a mesetípus, amelyekben a jóságos édesanya emberevő óriássá változik – mint némileg karikírozva esetünkben –, pontosan ennek a fantáziának a megnyilvánulása.[4] Harold Bloom mindezt az úgynevezett „erős költőkre” vonatkoztatja, ami az ő terminológiájában olyan alkotót jelent, aki el tudja hitetni, hogy gyökértelen és rokontalan, hogy hozzá hasonló még nem született. Szerinte a család-fantázia igen közel áll ahhoz a mítoszhoz, amelyet a művészek saját alkotóképességük eredetéről adnak. Az erős költő gonosz mostohaként állítja be, azaz úgy értelmezi át a hozzá legközelebb álló, s ezért költői öntudatát veszélybe sodró elődjét, hogy semmi rokonságot ne lehessen felfedezni közöttük, s így eltulajdoníthassa – a sajátjának mondhasa – a nyelvi örökséget. Szerinte ez a költői felszabadulás s az ebből származó költői erő feltétele: „a szabadság egy költeményben a jelentés szabadságát kell, hogy jelentse, ... hogy saját, kizárólagos jelentéssel bír”[5] S itt talán a „szabadsága kínzó hiánya tudatában” Mannt dicsőítő József Attila is eszünkbe juthat.

Hogy a kérdés mennyire húsbavágó, azt Uránusz kiherélésének a szóba hozása is mutatja. A „hiány” kifejezés legalább tizenegyszer szerepel a recenzióban, még hozzá legtöbbször a „szűkítés”, „kiszabás”, „kiszakítás”, „eltávolítás”, „vágás”, és a többször szereplő „csenkítés” társaságában. E szavak felerészben a cenzúrázott szövegkiadásra utalnak, amit úgymond a kiadók rettenete tett szükségessé, felerészben viszont a Napló rövidítésekre és stilisztikai egyszerűsítésekre épülő stílusát, illetve írójuk „elfojtásra alapuló személyiségét” jellemzik: azt tehát, ami a cenzúrázott kiadással szemben ekképp valamiféle teljességet képez. A „hiány” szó így helyenként metalepsziszként működik: a saját ellentétét is helyettesíti. Használata szándékosnak, gyanúsán célirányosnak tűnik, sőt egyenesen valamiféle motívumhálót alkot, melynek az Uránusz elleni merénylet lesz a végpontja. Nádas kritikájának nyelvi megformálása végeredményben épp úgy kasztrálja elődjét, ahogyan azt órála állítja, ez viszont erősen az említett istendinasztia öröklési szokásaira emlékeztet. A recenzió Nádas alattomban az atyját száműző uralkodó-jelölt, adott esetben Zeusz helyére állítja.

Mindezt mérlegelve, ott folytatnám, ahol Nemes Nagy Ágnes abbahagyta: feltételezésem szerint Nádas Péter Thomas Mannal szembeni ellenállása nem annyira politikai-etikai, mint inkább pszicho-poétikai jellegű; recenzióját nem tanulmányként, hanem irodalomként: egy identitás-képző, identitás-védő mítoszként volna érdemes olvasni. Ha a pszichoanalízis azon

tételéből indulunk ki, mely szerint a szorongás feloldásának két alapvető fajtája létezik – az egyik a „racionális problémamegoldás”, a másik pedig a feszültségnek az álmunkához hasonló védekezési mechanizmusokkal – magyarul „költői” képekkel – történő elhárítása –, akkor kézenfekvő a felismerés, hogy Nemes Nagy Ágnes kritikája pontosan az előbbi hiányának szólt, én viszont az utóbbi kimutatásán munkálkodom. Úgy képzem, hogy nem pusztán a látszólag pusztá díszítményként szolgáló Hermész-Kronosz-kép, de az ezzel ellenkezőképpen, a recenzió témájához kapcsolódó „fiúszerelem”-motívum is az előd elleni védekezés retorikai eszköze.

Nem sokkal a vizsgált részlet után a következő Napló-idézettel találkozhatunk: „Eissi [Klaus Mann] világfájdalomtól zilált novelláját olvastam tegnap este, és gyöngédségek közepette megkritizáltam az ágyánál”, a kommentár pedig a következő: „Az előzmények és az összefüggések ismeretében tán nem szükséges túl nagy képzelőerő annak belátásához, hogy a naplóíró szenvedélye milyen kritikus határához érhetett e gyöngédségek közepette.”(N, 109.) Ha ezt az ágyjelenetet az előzővel – a mesemondóssal – összevetjük, annak belátásához sem szükséges túl nagy képzelőerő, hogy a mi/ő, azaz Nádas/Mann szembeállítás nem pusztán a fiú/atyá oppozícióval cseng össze, de Klaus és Thomas Mann sokkal kevésbé szokványos viszonyával is szövegszerű párhuzamban áll, míg a hazug mese az íróelőd íróútódót érintő kritikájával kerül fedésbe. Ezek után csak az a kérdés, hogy a „hatás-izony” kinyilvánításának pusztá ürügyéről van-e szó, vagy valami olyasmiről, ami ennél mélyebb összefüggésben van a tárggyal? Egy nemrégiben megjelent (homo)szexuál-kultúrtörténetben a freudi Oidipusz-értelmezés kapcsán egy igen ideillő megjegyzés olvasható:

„Freud nem említett egy részletet, ami pedig legalább annyira felkelthette volna az érdeklődését. Mielőtt lokasztét feleségül vette volna, Laiosz elrabolta a fiatal Khrüszipposzt, Pélopsz király fiát, mert eszeveszettül beleszeretett. ... Pélopsz úgy megdühödött, hogy ő átkozta meg Laioszt, ő mondta neki, hogy saját fia keze által hal meg, s hogy fia az ő feleségével fog hálni. Vajon Freud miért nem számolt egyáltalán a »homoszexuális atya« jelenségével az Oidipusz-komplexusban?”[6]

Ha Freud nem is, Nádas lehetséges, hogy számolt vele. S ha feltételezzük, hogy a „Laiosz-komplexus” Oidipusz esetében úgy teszi értelmezhetővé a történeteket, hogy az apára hárítja a bűnt, a fiút pedig felmenti alóla, úgy könnyen lehet, hogy a recenzióban is a rivalizálás „ödipális” motívumát fedi, hárítja el, szer-eli le, vágja ki. Referencialitásánál sokkal fontosabb, hogy retorikai alakzatként jön kapóra: annak a stratégiának egy eszköze, ahogyan a szöveg az ellen védekezik, hogy egy előd-szöveg utánzásának, idézetének, metaforájának tekintsék. Sőt, ennek szükségképp úgy kell megtörténnie, hogy e védekező-trópus még azt is kivédje, hogy a rivális szöveg védekező-trópusának egy figuratív variációjaként tűnjön fel (még ha az is).

Amihez legelőször is azt kellene tisztázni, hogy a rivális szöveg védekező-trópusa ugyan-vajon micsoda.

Mann és a háromszög rózsaszínűsítése

Mann „kronoszi” retorikáját demonstrálandó, abból az egyetlen regényből szemeltem ki egy részletet[7], amelyre Nádas a Naplók kritikájában utal. Lehet, hogy rossz a választás: a Doktor Faustus nem tagadja a hagyománynak való alávetettségét, hisz már a címe is nyílt utalás, nem beszélve a rengeteg idézetről és allúzióról: a „montázstechnikáról”. Szemmel láthatóan egy olyan írásmód bejelentéséről van szó, ahol az egyediség, az újdonság már mítosznak számít. A Doktor Faustus keletkezéséről írott esszéjében Mann mégis bevallja, hogy ez a montázstechnika, ez az „anyag-eltulajdonítás” magamagát is „meghökkenti, sőt valósággal aggasztja”[8]: mindez már inkább a „hatás-izony” tünetegyüttesére rímel.

Annak az epizódnak a cselekménye, amelyet vizsgálni fogok, röviden annyi, hogy Leverkühn váratlanul beleszeret egy ifjú hölgybe, név szerint Marie Godeau-ba, de mivel fél maga megkérni a kezét, inkább barátját, az efféle társasági formulákban jártasabb Rudit kéri meg, menjen el helyette háztűznézőbe. Rudi már ekkor közli, hogy Marie számára sem közömbös – ezek után pedig várható, hogy a lánykérés ugyan sikeres lesz, Adrian helyett azonban Rudi lesz a vőlegény, (látszólag) Adrian mértéktelen csalódása és felháborodása mellett.

Az egyik legkézenfekvőbb asszociáció a nemeké és színeké, amely rövid úton radikálisan rekontextualizálhatja a történetet. A narrátor kellő figyelmet fordított arra, hogy elég hangsúlyosan ecsetelje Adrian anyjának sötét színeit (kreol bőrét, fekete szemét és haját) illetve apjának szőke, kékszemű németiségét ahhoz, hogy feltűnjön az analógia a fekete menyasszony és az anya között, illetve a szőke, kékszemű barát és az apa között; a szituáció így pontosan ahhoz a szerelmi történethez utasítja az olvasót, melyben a „háromszög” és a „Harmadik” oly kiemelt szerepet játszik, s amely Freudnál Oidipuszról, Nádas Péternél pedig Kronoszról kapta a nevét. Adrian, aki ezek szerint a lehetséges szerepekből a Fiút kapja, az Apa-attribútumokkal bíró Rudinhoz folyamodik közvetítésért választottja – jelöltje – elnyeréséhez. Nélküle néma; Rudi a szava, a nyelve, de olyan nyelv amely – az ödipális ítéletnek megfelelően – a jelöltet letiltó/(Godeau/Godot megérkezését) elhalasztó jelölőkből áll.

Az allúziók és Zeitblom, a narrátor kommentárja azonban módosíthatják az így kialakult történetet. A Doktor Faustus keletkezéséről írt tanulmányában Mann meg is könnyíti a dolgunkat: elárulja, hogy a jelenet „shakespeare-i reminiscencia”, a drámákban és a szonettekben előforduló jellegzetes, áruló leánykérő jelenet szövegszerű felhasználása. Mint Mann írja, „e drámákat cím szerint is megemlítem, mikor azokról a könyvekről esik szó, amelyek a zeneszerző asztalán hevernek: Ahogy tetszik, Sok hűhó semmiért és A két veronai nemes.”[9] Az Ahogy tetszik-ből idézett részletet, amelyet Leverkühn Rudi rábeszélésére használ, Mann konkrétan is megemlíti tanulmányában – milyen feltűnő önleleplező igyekezet! Nemhiába gyanús: az idézet, illetve a parafrázis ugyanis nem az Ahogy Tetszik-ből, hanem a Vízkereszt-ből származik; Adrian, Rudi és Marie háromszöge annak Lorenzo-Viola-Olivia triádját utánozza.

Az összekevert címek hasonlósága persze valószínűsíti, hogy egyszerű elvétel történt – az „elvétel” (misprision) azon-ban pontosan az a szó, amelyet Bloom az elődszöveg védekező jellegű ártértelemezésére használ. Az a két dráma, amelyet Thomas Mann helyesen említ, egy áruló barát általi lánykérést mesél el. Ha Leverkühn asztalán a Vízkereszt heverne, az pusztán

megerősítené ezt a vonást. A Vízkereszt és az Ahogy tetszik felcserélhetősége azonban a két drámának azon közös vonásaira irányítja a figyelmet, amelyek egyáltalán lehetővé teszik a tévesztést, nevezetesen, hogy (1) mindkettőben egy fiúnak öltözött lány (Viola illetve Rosalinda) szerepel, aki (2) szerelmesével még így fiúként (Cesario illetve Ganymedes! név alatt) is flörtöl, s nem is teljesen eredménytelenül, továbbá (3) ugyanaz a férfi (Lorenzo illetve Orlando) ugyanazon személy iránti érzelmeit „szerelemnek” nevezi, ha az illető női ruhában van, de „barátságnak”, ha férfiruhában. Itt ugyan szó sincs lánykérésről: a felcserélt két drámában a látens homoerotika a közös vonás.

Úgy tűnik, nem csak arról van szó, hogy Rudi elcsábítja Marie-t Adriantól, hanem arról is, hogy Marie elcsábítja Rudit Adriantól. Amire egyébként már a Doktor Faustus előző fejezetei is buzgón célozgatnak, mindazonáltal mégis csak a drámákon keresztül juthatunk el ahhoz a Shakespeare-szonetthez, amely a Doktor Faustus lánykérő-jelenetéhez hasonlóan véletlenül épp a 42. számot viseli, és tovább árnyalja a máris rózsaszínbe játszó rivalizálás-toposzt, bús (de, sőt) kettős diadallá írva át a visszavonhatatlannak látszó vereséget:

„Hogy ő tied, nemcsak azt fájlalom,
pedig megmondhatom, nagyon szerettem;
hogy te övé, az a fő bánatom,
az szúrt sokkal mélyebbre a szivemben.
Drága kízóim, ekkép mentegetek:—
te szereted, tudván, szeretem én is;
s a lány szintúgy csak kedvemért gyötör meg,
barátom csókját tűrve, mely enyém is.
Elvesztlek? A nő kapja veszteségem.
Őt vesztettem? Barátom lelte meg!
Egymást nyerik, ha pusztul dupla tétem,
s ők értem rakják rám keresztemet:
de ez gyönyör: barátom velem egy;
bús kéj! a lány így csak engem szeret.”[10]

A megszólított ifjúról (a többi szonettből) tudjuk, hogy szőke, a lány pedig – lévén a Dark Lady előképe, illetve a vígjátékok „szurokszemű” Rosalindjának a megfelelője – a feketével asszociálódik. Az egyéb párhuzamokat követve a „szonettíró” Adriannak, az ifjú lordot Rudinak, a vers női szereplőjét pedig Marie-nak feleltethetjük meg. Mi több, a szonett felütése olvasható úgy is, mint az ödipális modell által egyértelműnek tekintett tényállás, az anya elvesztése feletti gyász (némineműleg kibővítve), míg a befejezés – az Anya-figura szerelmének kizárólagos bírása – már a „fiúi” vágyak beteljesülését ígéri. Lehet, hogy a „mentegetés” nem más, mint felmentés az ödipális ítélet, avagy a kronoszi (idő)rend kényszere alól? Míg az Oidipusz-komplexus az ember fiát a jelölő uralma alá tereli, addig ez az alternatív modell valamiféle szökési lehetőséget, kiutat biztosít? Ha így lenne, egyrészt nagyon is motivált lenne megidézése a Faustus-legendában, amely az embernek kiszabott korlátok – hermetikus! filozófiákra alapuló – áttörési kísérleteként, az abszolút tudás felé való törekvés prototípusaként pontosan egy ilyen szökés, egy ilyen kiút lehetőségét tárgyalja. Másrészt az is világossá válna, miért kellett Adriannak – feltehetőleg szándékosan – kerített játszani saját elárultatásában: a freudi lélektani szükségszerűségeket tudniillik a neoplatonikus lélek-tannal íratja át.

Azért szereted a nőt, mert én is szeretem – hangzik az érvelés, amelyet a neoplatonizmus elmélete támaszt alá: eszerint a szerető „lelke” a szeretett személynél időz. Ha tehát a beszélő szereti a nőt, barátja pedig őt, akkor a barát lelke a beszélő után kutatva a lányban találja meg őt (azaz a beszélő lelkét). „A lány csak kedvemért gyötör meg”? – ha a lány a beszélőt szereti, aki viszont a másik férfit (is), akkor a lány végül is csak őt keresi és leli fel a másik férfiban. Hasonló kép bontakozik ki a 45. szonettben is, ahol a beszélő – a négy testnedvet alkotó elemből: tűzből, vízből, földből, és levegőből összeálló egyén(iség) tanának megfelelően – az „én”-t alkotó komplexum leggyorsabb elemeit, a tüzet és a levegőt küldi úgymond „szerelmi hírnökül” a barátjához, hogy aggódva tudakozódjék annak közérzetét illetően. „Ez gondolatom, abban vágyam ég” – sejtethő hát, hogy ez a leírás egyenesen a szerelem allegóriája, ahol is a imádó énjének egy része az imádott személyiségének „vendége” lesz. S minthogy megintcsak hírnökről, híradásról, közvetítés-ről van szó, mindez elkerülhetetlenül a jelelméletre (is) vonatkoztatható. Az Apa-figura (Rudi) – a platonikus szerelem tárgyává átértelmezve – továbbra is gazda(-), de már nem mester(szöveg), amelyen a Fiú (Adrian) élőködni volna kénytelen, lévén, hogy e földi „lélekvándorlás” következtében épp hogy az Apa-figura kölcsönöz tőle tüzet és levegőt: szenvedélyt és gondolatot a hiteles, „erős” megszólaláshoz. Sőt, a tűz/levegő metafora úgy is értelmezhető, hogy az előd szövege kizárólag az ephebosz szövegének a fényében lesz gondolatgazda(g)! „[O]lyan színezetet, valami olyan sajátos jelleget nyer, mely a valóságban nincs meg benne, s így bizonyos mértékig az [ő] tulajdon[ává], azaz a könyv tulajdonává lesz.” – mint Mann írja a regényben felhasznált schönbergi hangrendszerrel, amikor a zeneszerző kötelezte rá, hogy az utószóban tisztázza „a szellemi tulajdon jogát”[11]. Az „eredeti” változat válik parazitává, tulajdonképpeni jelentése pedig az utódé(nak) lesz.

Leverkühn házassági kalandjával létrejön tehát az a „családfantázia”, amely egy kézenfekvő szerelemfilozófia segítsé-gével egy meglehetősen tipikus kudarcélményt képes tökéletesen átértelmezni a beszélő számára és védelmében. A háromszög rózsaszínűsítésének retorikája elhiteti, hogy „az imádó istenibb az imádottnál, mert amabban lakozik az isten, nem a másikon” – s pontosan ez a gondolat a jelen dolgozat tárgya, ez az, „amelynél gyöngédebbet, csúfondárosabbat soha senki nem gondolt ki talán, s amelyből a [művészi] vágnak minden

furfangja, legrejtettebb kéje ered.”[12] A rózsaszín háromszög alakzata ugyanis metalepszisz: úgy fojtja el az elődtől való függőséget, hogy felcseréli az ellentétes pólusokat, az előd- és utódszerepeket, apa helyett fiút mond, fiú helyett apát. Mint Bloom kommentálná:

„nagyon kevés olyan erős költemény van, amely nem próbál valahogy úgy lezáródni, hogy koraiságot introjektál, az elkésettség kínját pedig projektálja. ... ez az álláspont figuratív módon azt az illúziót kelti, hogy az utód nemzőatyái nemzőjévé vált, ami a lehetséges legnagyobb illúzió: az, amit Vico »divinációnak« hívott, s amit mi költői halhatatlanságnak hívhatnánk.”[13]

Nádas és a Laiosz-komplexus

Hogy Mann mikor jelenik meg a maga műveiben, az továbbra is rejtély; arra nézvést azonban lehet némi sejtésünk, hogy mikor jelenik meg Nádas írásaiban. Az Emlékiratok könyvének egyik epizódja során Melchior, az elbeszélő barátja elmeséli élete talán legtraumatikusabb eseményét: hegedűtanárja iránta megnyilvánuló s mindkettőjükre nézve tragikusan végződő szerelmének a történetét. E mester első számú jelzője Mannhoz hasonlóan a „jóságos”. Míg Thomas Mann, mint olvashattuk, „illatos”, addig a tanárból „jó szagok jöttek”; míg az előbbi „mentálisan kulturált liberális elme”, „jelentékeny” és „becsvágyó”, addig az utóbbi „igen kulturált ember volt, művelt, tájékozott, könnyed”, illetve „tekintélyes”. A maestro érzéki vágyainak napvilágra kerülése kapcsán Melchior megjegyzi, hogy „azóta sem látott embert, akinek ilyen küzdelmeket kellett volna folytatnia magával”, míg a recenzió szerint ugyanennek az élethelyzetnek a megoldásához Mannak „emberfeletti képességekkel kéne rendelkeznie”.

Ami a hegedűleckék történetét illeti, Nádas egy kritikusa, Franz Richter ebből azt a jelenetet emeli ki, amikor Melchior a szemközti ablakból őt figyelő lánynak játszik, a szoba belsejében ülő mester pedig – a lányról mit sem tudván – egészen elgyengül a fiú minden addiginál kiválóbb játékán. Richter „[a] háromszög csúcsán helyet foglaló harmadikban, a médiumban, adó és vevő között” felfedezi „az ellentétes pólusok közötti megváltó közvetítőt”[14]. A közvetítés toposza valóban tettenérhető, adott esetben azonban azért érdekes, mert Hermészt is eszünkbe juttathatja, akinek olyan fontos szerepe van Nádas tanulmányában. Ha viszont az „eget” – a hermetikus tradíciókat követve – a legéteribb, legszellemibb művészet, a zene misztikus ihletforrásaként értjük, akkor nyilvánvaló, hogy nem háromszögről, hanem négyszögről van szó – „égi és földi szerelem” között a hegedűtanár szintén közvetítő kell, hogy legyen. S ha csak a Richtert meghódító jelenetet vesszük, úgy tűnik, átadja tudását, melyet bizonyítandó tanítványának játéka meghódítja a szemközti lányt; „jóságos atyának” látszik, akit utánózni, akivel azonosulni kell, s a (művészi) vágyak beteljesülnek.

Csak hogy a maestrónak esze ágában sincs Melchior és a lány kapcsolatán munkálkodni. Féltékeny a fiúra, s ez koránt-sem csak azt jelenti, hogy félti a fiút a lánytól, hanem azt is, hogy a tudását félti a fiútól. „Ha valamit, amit tudott, át kellett adnia, egyszerűen megmutatni, hogy ez így van jól vagy így van rosszul – panaszkodik Melchior –, akkor a jóságos okosság mögött megjelent a félreérthetetlen irigység, valami indokolatlan állati önzés, a birtoklás görcse ... mintha ő valami olyan életkincsnek lenne a birtokában, ami lényegét tekintve nem

megközelíthető” (E, 413.) Más szóval, aki a szoba sarkában valóban ült, az Nádas Thomas Mannjához hasonlatosan nem Hermész, hanem Kronosz, s így, akár azért, mert nincs végső értelem, akár, mert a közvetítő ezt nem hajlandó átadni, „akaratlanul is mindig egy másikat kell eltűnünk magunkban s helyettesíteni ... egy idegent, ki e játék által ismerőssé vál[ik], az idegenség érzete viszont megakadályozza az áhított kiteljesedést és beteljesülést” (E, 228., kiemelések tőlem).

Az imént az Emlékiratok egy másik szerelmi háromszögét idéztem fel, de a regény több érzelmi szálát felhozhattam volna a fenti előd/utód viszony példájaként. Ami a színésznő Theát illeti, a narrátor vele „valamely megmagyarázhatatlan azonosságot” érzett, Melchior szeretetét pedig „bizonyos értelemben helyette” élvezi (E, 160., 150.) Annak a gyermekkori esetnek a kapcsán, amikor bemászott az apja ágyába, anyjára úgy gondol, ahogyan az „elődre” vagy a „riválisra” szokás: „felrémlt bennem, ... hogy helyette vagyok, avagy éppen tőle loptam el, amit helyette érzek” (E, 128.). Somi Tót Krisztián iránti érzelmeinek leírása közben – és erre a szerelem szót használja! – csupa olyan kifejezéssel él, amelyekkel a későbbi szövegnek az eredetihez való viszonyát szokás jellemezni: „titokban utánozom s ezáltal megpróbálom felidézni azokat a rejtett tulajdonságokat és jellemvonásokat, amelyek azonossá tehetnének vele”. Csupa olyan viszony, amelyben az én-elbeszélő, éppúgy, mint a recenzens, az utód, vagy elkésett költő szerepét játssza; csupa olyan viszony, amelyben az „apaszerelm” nemhogy nem védekező-trópus, de épp hogy az apával szembeni alávetettség és megfosztottság fokozott formája: „... a fiúk apaszerelmének tényét és napi gyakorlatát egyenesen szükségesnek és kíváncsinak kell tartani egy férfiúi istenségek tekintélyére alapozott kultúrában”...

„... ám ugyanennek a szerelemnek a másik ábrázatáról, az apák fiúszereleméről éppen az apák tekintélyének a védelmében mélységesen hallgatni kell. Ezen a ponton van aláaknázva a kultúra. A fiúk apaszerelme biztosítja azt a tekintélyt, és serkenti azt a teljesítményt, amit az apák titkos fiúszereleme ízzé-porrá zúz és kiolt.”(N, 109.)

Ez utóbbi tehát olyan alternatívát kínál, amely a Mann-féle védekezésnek pontosan az ellentéte, de valamiképp ugyanazt a funkciót tölti be. És hogy, hogy nem, az Emlékiratokban – megintcsak egy művész kapcsán – egyszer csak fel is bukkan a szóbanforgó alternatíva: az elbeszélő készülő regényének főhőse, Thoenissen, egy antik faliképet nézegetvén a kép által ábrázolt szerelmi négyyszög alakzatban, a vágyak koreográfiájában saját helyzetét látja tükröződni:

„föl kellett ismernem jegyesem, Helene tekintetét, ... miközben én ... valaki mást nézek ... ki szerelmemet nem tudhatta viszonzni az én égésem hőfokán, mert ő maga azon férfiba volt szerelmes, ... kit készülő emlékirataimban némi megtévesztéssel atyai barátomként említettem, ... ő viszont nem ezt az asszonyt szerette, ... hanem engem kívánt örült szerelmével, s ha olykor engedett egyáltalán az asszony szerelmes szenvedélyének, akkor csak azért, hogy

érezhessen valamit abból a szerelemből, amit én tápláltam az asszony iránt, mintegy helyettesítsen engem, részesüljön abból, amit én megtagadtam tőle, engem szeretett az asszonyban...” (E, 184., kiemelések tőlem)

Az, amit a narrátor a fenti módon ír le – mintegy a Múzsát reménytelenül imádó Melchior esetének variációjaként (újra-értelmezéseként?) –, az nem más, mint hogy „atjai barátja” és szerelme egymást szeretik, míg ő hoppon marad. A homoszexualitás itt – a Khrüszipposz-epizódhoz hasonlóan – egyenesen a jól ismert, „sztereotíp” ödipális helyzet geneziséét adja! Logikája arra a hipotézisre épül, hogy egy férfinak egy másik iránti szerelme szükségképp kettős természetű: mint olvashatjuk, vágy és barátság együttese (csakúgy, mint az elbeszélő Krisztiánhoz fűződő viszonya esetén), azaz magában foglalja azt is, aminek a freudi séma szerint az anyával való egyesülési vágy a prototípusa, és azt is, aminek az apával való, s az eddigiekben boncolgatott azonosulási, helyettesítési törekvés a primér formája. Ebből a kettősségből viszont az következik, hogy ha X vágyának tárgya, Y, egyben X példaképe is, akkor Y vágyának a tárgya, Z, szükségképp X vágytárgya is lesz, hiszen ebben is Y az, akit utánoz, vagy „helyettesít”. A fiúszerelme úgy értelmeződik, mint egy, a felszínen rivalizálásként megnyilvánuló viszony eredője, az apaszerelme „másik ábrázata”. Kérdés azonban, hogy ez egyszerűen a mindenkor emberi tapasztalat meghökkentő, de elfogulatlan, „igaz” magya-rázata-e, vagy – mint én gondolom – inkább egy nagyobb örömet okozó értelmezése.

Mert a fiúszerelme fogalma a fent vázolt logikának köszönhetően a fiú utánzását is kénytelen magába foglalni; pontosan azt a fantáziát képviseli tehát, melyben az (író)előd nem példakép, hanem – mint egy fordított sorrendű olvasás esetén – utódja utánzója. Nem mester(szóveg), akit/amit a fiú (fel)idéz. Nem tőle tulajdonítják el a témát és a kifejezés formáit, ellenkezőleg: ő lop az utódjától, vendégszöveggé minősül, s immár csak utódja szövegének kontextusában tulajdonítható neki értelem. Mintha a hegedűtanár válna Melchior, az atjai barát Thoenissen, Somi Tót Krisztián az elbeszélő – Thomas Mann pedig Nádas Péter örökösévé.

Így hát a Nádas-féle megoldás már nem egyszerűen az apa és a fiúpozíciók megfordítása, hanem egyszersmind a Mann-féle metalepszisz megfordítása is: duplaszaltó. Míg a Shakespeare-sonett kontextusában a Fiú Apa iránti szerelme szükségeltetik a Fiú győzelméhez, Nádas retorikájában az Apa Fiú iránti szerelme lesz a hatás-iszony – pontosabb fordításban a hatástól való „szorongás”, „rettegés” (anxiety of influence) – feloldásának, avagy Nemes Nagy Ágnes kifejezésével élve a retorikus „apagyilkosságnak” a módja: „»Mért az apám száját« – kiáltotta valaki az én hangomon...” – emlékezik az Emlékiratok elbeszélője arra az estére, amikor Melchior „elcsábította”, majd így folytatja: „megszerettem magam mögött hagyott undoromat önmagamtól, azt szerettem meg benne, hogy mintha minden elmúlva belőlem általa, amitől rettegnem és szoronganom kellene, a szó szoros értelmében az apám hulláján léptem át vele...” (E, 168.) Mi több, e megoldás még egy vonásában túltesz a mannin, tudniillik egy másféle szempontból is védelmet kínál: ha a Fiú szerepe a „művészé”, akkor a referenciális – pl. a szerzői életrajzra vonatkoztatott – olvasatokban mindez azt jelentené (ahogy szemmel láthatólag sokak számára jelenti is), hogy Mann a saját homoszexualitását írta meg, Nádas viszont másvalakiét.

Az előd fenyegetését a homoszexualitássá való átírás retorikai fegyverével elhárító stratégiát végül is azokkal a szavakkal kommentálhatnám a leginkább ideillő módon, amelyekkel Thoenissen leírja a fent idézett asszociációhoz vezető faliképet. Nem tudja eldönteni, hogy a képen látható fiatalember Hermész-e, vagy fia, Pán – akiben szerint apja többek között azért lelte kedvét, mert az apák úgymond „sietnek önmaguk sorsának ismétlődését látni a fiukban”. De azt is lehetségesnek tartja, hogy Hermész apjáról, Apollónról van szó, akitől – ejti el mintegy véletlenül – Hermész a lantját kapta. Végül pedig arra a következtetésre jut, hogy a művész „talán tudatosan keverte össze ilyen merészen a dolgokat, atyát mondott és fiút gondolt, avagy fordítva, ifjút mondott és az atyát gondolta ifjúként és mindkettőjük szerelmes szeretőjeként állította elének az ...” (E, 177.) – s itt be is zárnám az idézetet, hogy azt mindenki a számára legkézreállóbb mélylélektani sztereotípiával egészíthesse ki. És igaza lesz.

[1] Nemes Nagy Ágnes: „Thomas Mann mint álarc.” In Holmi 1993/7. (Ezentúl NN), 956.

[2] Nádas Péter: „Thomas Mann Naplóiról.” In Holmi 1989/9. (Ezentúl N), 107.

[3] Nádas Péter: Emlékiratok könyve [ezentúl E, kiemelések tőlem]. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1986. 390.

[4] Bruno Bettelheim: A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek. Ford.: Kúnos László, Budapest: Gondolat, 1988. 91-96.

[5] Harold Bloom: „The Breaking of Form.” In De-construction & Criticism. New York: The Seabury Press, 1979. 3-4.

[6] Dominique Fernandez: Ganümedész elrablása. Ford.: Tótfalusi Ágnes, Budapest: Európa, 1994. 95.

[7] Thomas Mann: Doktor Faustus. Ford.: Szőlőssy Klára, Budapest: Európa, 1977.

[8] Thomas Mann: „A Doktor Faustus keletkezése.” In Válogatott tanulmányok II. 622.

[9] Mann, i. m., 626.

[10] Szabó Lőrinc fordítása

[11] Mann, i. m., 624.

[12] Thomas Mann: Halál Velencében. Ford.: Lányi Viktor, Budapest: Európa, 1986. 122-123.

[13] Harold Bloom: „Költészet, revizionizmus, elfojtás.” Ford.: Hódosy Annamária. In Helikon 1994/1-2. 72.

[14] Franz Richter: „Nádas Péter méltatása.” Ford.: Király Edit. In Holmi 1993/7. 960.

