

## AZ ELDÖNTHETETLEN KÉRDÉS

*Hévízi Ottónak, a hatvanadikra*

Hévízi Ottó 2015-ös könyve, a *Próbakövek* második felében, öt etikai előadásába ékelve rövid, különös kitérőt talál az olvasó „Intermezzo, érintettséggel” címmel. E kis szövegrész a Kierkegaard, illetve a Lukács György etikájáról szóló hosszabb előadások között húzódik meg, ám jóval fontosabbnak tűnik, mint terjedelme mutatja, ugyanis e kitérőben a szerző elhatárolja magát Kierkegaard és Lukács etikai megoldásától, miközben „világtapasztalatukat”, amelyekre válaszul a maguk javaslatát megfogalmazták, a saját tapasztalatának mondja. Én ugyan nem vagyok biztos abban, hogy e két szerző filozófiáját „közös világtapasztalatot” mint nyelvi képződményt a filozófiájuk hozta létre, de itt most nem ez a fontos, hanem Hévízi „érintettségének” a megértése: ő is, miként egykor hősei, nem „valódi”-nak, csak „mintha” jellegűnek érzékelt világra válaszol filozófiájával. Noha a mai „mintha-valódiságú világ” jellemzésekor közel kerül hősei kultúrkritikai nyelvéhez, az ő „korkritikája” kevésbé általánosító, hiszen politikai kiindulású (a mi politikai közösségünket illető): „posztfeudális ifjúkori” és „retrófeudális mostani” tapasztalatokra megy vissza. Így hát politikai lesz a rá adott válasza is.

Maga az elhatárolódás Kierkegaard-tól és Lukácstól így hangzik: „Ezek a világtapasztalatok ugyanakkor a legkevésbé sem szeretnének, ahogy régen sem, úgy ma sem, az ő *transzgresszív* – az igazságtalan evilágon túlra mutató s az »etikum felfüggesztéséig« jutó – következtetéseihez elérkezni.”<sup>1</sup> „Ahogy régen sem, úgy ma sem”: talán korábbi írásait ért bírálatokra válaszol e szavakkal a szerző, talán csak életműve folytonossága mellett érvel; nem tudom. Nekem úgy tűnt, felületes, rendszertelen olvasójaként, távoli barátként, hogy Hévízi érdeklődése előterében korábban (például *A megfontolás rítusai* idején) gyakran olyan filozófusok etikai gondolkodása állt (Kierkegaard és Lukács kiváltképp ilyenek), akik a végsőkig kiélezett, felfokozott pillanatokban látták megtörténni, megvalósulni az etikát: döntésekben, választásokban, fordulatban, ugrásban, amely ezáltal valamiféle kvázi-vallási pillanattá is változott. A *Próbakövek* fő témája ehhez képest maga az unalom, hiszen van-e unalmasabb téma a morális arany szabályoknál és társadalmi érvényesülésüknél? Az arany szabályok épp hogy nem pillanatszerűek; bennük, általuk az etikai folyamatosság próbál, esendő módon, életbe lépni. Róluk szólva a „kvázi-vallási pillanat” romantikájának is búcsút mondhatunk – a hozzám hasonlóan prózai alakok persze örömmel, de a tőlem különbözők talán elégedetlenül.

A két filozófus „transzgresszív következtetései” helyett Hévízi intermezzója két politikai gondolkodót juttat szóhoz, Bibó Istvánt és Polányi Mihályt, olyan szövegrészekre utalva életművükből, amelyekben elválasztották egymástól a radikális társadalomátalakulást és az „evilágon túlra mutató s az »etikum felfüggesztéséig« jutó” készítéseket, s arra hívták fel a figyelmet, hogy a társadalom *teljes* erkölcsi megújításának célkitűzése az *abszolút* hatalom akarásához vezethet. E bekezdések egyben visszautalnak a könyv elejére, a 43–45. oldal szabadelvű krédójára, s ugyanakkor az egész mű politikai eredetére is,

<sup>1</sup> Hévízi Ottó: *Próbakövek. Van-e arany szabály ércnél maradandóbb?* Pozsony – Budapest, Kalligram, 2015. 274.

hiszen a morális arany szabályok vizsgálatához a civilizáltság és együttműködés mifelénk sosem kiteljesedett kultúrájának a mai feladása vezette el a szerzőt. Így ír könyve elején: honfitársaink, akik csalódtak a Nyugat-Európához való gyors gazdasági felzárkózás elmaradása miatt, „kezdik elmetszeni a polgári kooperációnak és a plebejus-patrióta emancipációnak, egyáltalán a viszonyosságra tekintő erkölcsi-politikai éthosznak ezen a tájon mindig is győne horizontális szálait”.<sup>2</sup> Hévízi e kérdésfelvetése engem Walter Lippmann és Norbert Elias egykori könyveire emlékeztet, amelyekben a „civilizált magatartás közjófilozófiáját”, illetve a társadalom civilizálódási folyamata visszafordulásának okait keresték e nagyszerű szerzők.

Mielőtt azonban belekezdeneik tényleges mondandómba, a regény tárgyalásába, melyet a „transzgresszív következtetések” okozta egyéni és társadalmi összeomlás bonyolult példázatának tekintek, röviden valamiféle választ szeretnék adni Hévízi már említett szabadelvű hitvallásának kételkedő passzusára, egyszerűen „érintettségem” okán, mivel az én gondolkodásmódom is „elég régi vágású módon liberális”, akárcsak az övé. Ezt írja: „nem hiszem, hogy volna akár egyetlen jó érvem is, mely mások előtt, s persze magam előtt is, bizonyítaná [szabadelvű] alapállásom helyességét”.<sup>3</sup> Bizonyítani alapállásunk helyességét: ez vélhetően filozófusi szakmai ártalom. Mivel én nem vagyok filozófus, kevesebb is beérhetem. S e kevesebbet megtalálom Hévízi krédójának három oldalán is. Önmagáról mondja: az egyén, aki „a maga bőrén is tapasztalhatta” hazájának retrófeudalizmusba fordulását, „élettörténetétől, ifjúkorától (sportmúltjától, tanáraitól) főleg a *fairness* tiszteletét kapta örököül, s vele minden önkivételezés, alattomoság és sportszerűtlenség heves utálatát”.<sup>4</sup> A szabadelvűségnek ez a minimális formája, azt hiszem, nem alapszik máson, talán nem is kell, hogy máson is alapuljon, mint amit Hévízi mondata magában foglal: a kultúránk eltanult, megértett, felvállalt csöndes késztetésein.

A *Doktor Faustus* nagynevű kritikusok – mint Marcel Reich-Ranicki vagy Balassa Péter – nevezték „nagyszabású kudarc”-nak; én inkább nagyszerű írói sikernek látom, alkotásnak, amely a művészregény mint ördögregény, a betegségből születő nagy művészet kínosan közhelyes kiinduló, ifjúkori regényötleteiből képes volt ironikus elbeszélő formája és a belesűrített tudás által lenyűgözően sokrétű, nyugtalanító művé válni. Megjelenésekor, 1947-ben, különösen német olvasók (noha biztosan nem minden német olvasó) számára egyenesen megrendítő élmény lehetett a befogadása, hiszen az elbeszélés 1943 és 1945 közé eső időszakján végigkövethetők a német vereség évei. A megírás időszakának – amely egyben az elbeszélés időszaka is – a beleírása a regénybe nagy nem fikciós feszültséget kölcsönöz a fikciónak. Thomas Mann műve alcímével és sok nyilatkozatában hangsúlyozta, hogy a *Doktor Faustus* német regény, „egy nagyon német muzsikusként” az életrajza.<sup>5</sup> Elhibázottnak tartom azokat az értelmezéseket, amelyek – mint Balassa *Két huszadik századi ördögregény (A Doktor Faustus és A Mester és Margarita)* című párhuzamos műelemzése – az európai (a nyugat-európai) kultúra válságát, végállapotát megjelenítő műnek tekintik e regényt. Mann művében a „német” azt is jelenti: nem nyugat-európai.

Nemrégiben magyarul is megjelent Herfried Münkler *A németek és mítoszaik* című könyve, amely tömören összefoglalja a Faust-mítosz német variációit. A szerző egyetértően idézi a megállapítást, miszerint a Faust-történet összességében „a német különút filozófiája”,<sup>6</sup> amely történetnek 16. századi kezdetei után dediabólizálási folyamaton kellett átesnie,

<sup>2</sup> Uo. 35.

<sup>3</sup> Uo. 44.

<sup>4</sup> Uo. 45.

<sup>5</sup> Thomas Mann levele Kerényi Károlynak, 1945. február 7. In: Kerényi Károly – Thomas Mann: *Beszélgések levélben*. Budapest, Gondolat, 1989. 126.

<sup>6</sup> Herfried Münkler: *A németek és mítoszaik*. Ford.: Liska Endre. Budapest, Európa, 2012. 67.

hogy Goethe korában, művében modern mítosszá lehessen. Mann regénye az ördögösség-mentesítési folyamatnak a visszafordítását hajtja végre. E mű Faustja, Adrian Leverkühn, a német zeneszerző, akinek az életét barátja, Serenus Zeitblom beszéli el, 1885 és 1940 között élt. Nagy regényvégi beszédében Leverkühn azt állítja, hogy huszonnégy éves korában kötött szövetséget az ördöggel annak érdekében, hogy híressé váljon, hogy nagy zeneműveket hozhasson létre, s az erre kapott idő a beszéd elhangzásakor, 1930-ban lejár (652.).<sup>7</sup> A regény rediabolizálási kísérletének sikerét azok az értelmezések igazolják vissza, amelyek úgy beszélnek Leverkühn szerződéséről, mint fikcióbeli tényről, szemben más kritikussal, akik az ördögöt a zeneszerző hiedelmének, találmányának, kényszerképzetének tekintik.

Thomas Mann alkotásai gyakran, vagy éppen mindig kétértelműek. A róla szóló visszaemlékezéseknek állandó motívuma, hogy magyarázatot találjanak a művét és egyéniségét egyaránt jellemző ironiára. „Alig emlékszem olyan kijelentésére, melyhez ne társult volna e kétértelműség – írta róla Theodor W. Adorno, aki a *Doktor Faustus* zenei konzultánsa volt. – Minden, amit mondott, úgy hangzott, mintha valamiféle titkos hátsó értelme volna, amelynek felfedését némiképp ördögi módon a többiekre bízta – ez messze túlment alkatának ironikus természetén.”<sup>8</sup> A filozófus megállapítása többé-kevésbé Mann széprózájára is igaz. A *Doktor Faustus* esetében az ironia legfőbb biztosítéka szerkezeti: a fikatív elbeszélő alkalmazása. A mű minden szava Serenus Zeitblomé; a szereplői szólomok is az ő visszaemlékezésén keresztül jutnak el hozzánk. Szerző és elbeszélő viszonya ugyanakkor ironikus: utóbbi túl sokszor bizonyul következtlennek, túlzónak, értetlennek, korlátoltnak. A regény legbravúrosabb részletei nyilvánvalóan a főhős zeneműveinek részletes leírásai. E lenyűgöző összefoglalások gyakran arra készítetik a regény értelmezőit, hogy úgy beszéljenek elemzéseikben Leverkühn egyik vagy másik zenei alkotásáról, mintha hallották volna őket. Valójában a regény csak Zeitblom (mint maga írja) „rajongó” műinterpretációival ismerteti meg az olvasót, s nem magukkal a művekkel.

Aki elolvassa az író 1938-as tanulmányát Goethe *Faust*járól,<sup>9</sup> ráismerhet évekkel később írt regénye főszereplő-elbeszélő kettősének a mintázatára. Goethében elragadóan keveredik démoni és urbánus, zseni és illem, írja Mann – s már e jelzőpárok eszünkbe juttathatják Leverkühnt és Zeitblomot. Goethe egyes műveiben dialektikusan kettéosztotta önnön személyét, folytatja, így történt ez például Faust és Mefisztó esetében is. Valószínű, hogy a *Doktor Faustus* szerzője hasonlóan önnön személye dialektikus kettéosztásának látta a zeneszerzőt és életrajzíró barátját. Goethe *Faust*ja önéletrajz is és mítoszátírás is, írja később Mann, s mindez az ő alkotására is igaz: különféle önéletrajzi tényeit szétosztotta Leverkühn és Zeitblom között, s e két regényalakot Faust és a famulus Wagner „mitikus visszatérésének” is tekinthetjük. Mindebből az is következik, hogy egy illetendő, urbánus ember beszéli el zseniális-démoni barátja történetét, amelyet nem ért meg egészen, s amelyet félelmesnek talál. Narratológiai kifejezéssel élve: Zeitblom (mérsekelt) megbízhatatlan elbeszélő, miközben a műben minden arról tanúskodik, hogy megbízható emberként kell elképzelnünk.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> A szövegközi hivatkozások az alábbi kiadás oldalszámaira utalnak: Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Ford.: Szöllősy Klára. Budapest, Magyar Helikon, 1969.

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno: Thomas Mann portréjához. Ford.: Poprády Judit. In: Uő.: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998. 113.

<sup>9</sup> Thomas Mann: Goethe „Faust”-járól. Ford.: Szöllősy Klára. In: Uő.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Magyar Helikon, 1970. II. 213–257.

<sup>10</sup> Zeitblom alakjának nagy figyelmet szentelt a *József és testvéreiről* és a *Doktor Faustus*ról írott 1948-as tanulmányában Lukács György. Megállapítása az elbeszélő „gondolati káosz”-áról, amely „kimerően választékos, humanista műveltségű kifejezőmódja mögött elrejtve kavargó”, figyelemre méltó. Lukács György: *A modern művészet tragédiája*. In: Uő.: *Világírodalom*. Budapest, Gondolat, 1970. II. 183.

Ezért is vélem kétségesnek (mert ellenőrizhetetlenek) a *Doktor Faustus* egyik legjobb magyar értelmezőjének, Tengelyi Lászlónak az állítását, miszerint formai analógia állna fenn Leverkühn művei és a regény között. „[A] regény kompozícióját ugyanaz az alkotói elv uralja, mint Adrian Leverkühn szabadon kitalált életművét”, írta a jeles filozófus,<sup>11</sup> s ugyan érdekesen érvel tézise mellett, mégiscsak azt kell mondanom, hogy a regény kompozíciójával ellentétben a zeneszerző műveit nem tudjuk megítélni, hiszen csak az elbeszélő rólok adott interpretációi állnak a rendelkezésünkre. Képzeld el, mit tudnánk *ugyanezen zeneművekről*, ha Leverkühn életrajzát nem elkötelezett barátja írta volna meg, hanem olyan stílusú, nézetű zenekritikus, mint amilyen a fiatal Molnár Antal volt, aki 1912-ben ekképpen írt a *Nyugat*-ban a *Der Blaue Reiter* zenei mellékletéről: „A Schoenberg-iskola e termékeinek kritikája: minthogy a zene két elmaradhatatlan kellékét (a melódiát és a formaképzést) elhanyagolják, minden a harmóniákba szorul. Az akkordok hangzása és egymásutánja: e szűk térre sűrítették az egész muzsikát, s amennyire hibás ez az eljárás, annyira rossz a zenéjük. A folyamatosság hiányát az egy időben fellépő hangtömegek súlya pótolná, de amennyire lehetetlen folyamatosság érzete nélkül zenélni, annyira beteges ezek a harmóniák.”<sup>12</sup>

Mint ismeretes, kitalált zeneszerzőjének életművét Thomas Mann részben (főként) Arnold Schönberg műveinek és zeneelméleti írásainak mintájára alakította ki<sup>13</sup> – ezért hoztam példának a Schönberg-ről író Molnár Antalt. Ha ilyesféle zenekritikus írta volna meg Leverkühn életrajzát – ha tehát Mann másféle elbeszélő alkalmazása mellett döntött volna –, akkor ugyanazon műveket, az „Apocalipsis cum figuris”-t és a „Doktor Faustus panaszkodását”-t nagyon másnak tudnánk, mint most, csupán Zeitblom összefoglalásaira hagyatkozva. Nem érdemes tehát eltekinteni attól, hogy Leverkühn műveit csak interpretáció által ismerjük. Tengelyivel ellentétben úgy vélem, hogy noha a Leverkühn korai, parodikus műveiről írtak emlékeztethetik az olvasót Thomas Mann prózaírói módszerére, a két kései mű összefoglalásai nemigen. Regényről lévén szó, a zeneszerző műveinek megítélésében különben, azt hiszem, maga a *Doktor Faustus* lehet a norma. A „Panaszkodás” egyhangúnak, komornak, csak-tragikusnak leírt világához képest a regény sokhangú: „borús komolyságú” is (Kerényi Károly szavaival élve), de ironikus, játékos, parodikus is.

Marcel Reich-Ranicki Thomas Mann 1946 és 1948 között írt naplói német kiadásáról szólva, amely kiadás óriási jegyzetanyaga tartalmazza a *Doktor Faustus* száz kihagyott oldalát is, sajnálkozva jegyezte meg, hogy az író olyan zenéről írt regényében, amelyet voltaképpen nem szeretett, s nem olyanról, amelyet kedvelt és jól is ismert, amint Richard Wagnerről írott nagy tanulmánya is mutatja.<sup>14</sup> Azt hiszem, én értem, miért szerez schönbergiánus, és Mann által nem kedvelt zenét Leverkühn. Az író 1930-as berlini beszédében vélem megtalálni a megfejtést, amelyet magyarul *Szózat az értelemhez* címmel ismer-

<sup>11</sup> Tengelyi László: Áttörés a kifejezéshez. Ford.: Fábíán Éva. *Café Babel*, 49–50 (2005), 29. A tanulmány bekerült a szerző *Tapasztalat és kifejezés* című kötetébe is: Budapest, Atlantisz, 2007. 321–343.

<sup>12</sup> *Boëtius boldog fiataltsága*. Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásaiból. Budapest, Magvető, 1989. 257.

<sup>13</sup> Adorno Schönberg-ről és az új zenéről írott kritikai írásait – melyeknek a gondolatai a *Doktor Faustus*-ba is bekerültek – elemzi monográfiájában Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Budapest, Akadémiai, 1995. 42–45. A Leverkühn utolsó művének regénybeli interpretációjában oly nagy szerepet kapó „reménytelenségén túli reménység” adornói eredetéről lásd: 235–236.

<sup>14</sup> Marcel Reich-Ranicki: A Németország okozta szenvedés. Thomas Mann 1946–1948. évi naplójáról. *Nagyvilág*, 1990/12, 1834–1840., különösen: 1839. Rövid idézet innen: „Thomas Manntól végzetes módon idegenek voltak mind Schönbergnek, mind a tanítványainak a művei, általában az atonális zenei alkotások – és Adorno minden igyekezete dacára azok is maradtak. Tanulságos bizonyosságot szolgáltat erre a napló.”

rünk. E beszédet másfél hónappal azon parlamenti választások után tartotta, amelyen a nemzetiszocialisták a birodalmi gyűlés második legnagyobb pártjává váltak, majdnem megtízszerezve a szavazataikat. Arra kereste a magyarázatot, mi tette lehetővé a náci félelmes előretörését. Nem nehéz felfedezni a párhuzamot az 1930-as beszéd és az 1947-es regény legfőbb politikai kérdése között. Végző soron a *Doktor Faustus* is arra kívánt magyarázatot adni, hogyan válhattak a németek a náci uralom híveivé.

Idézek a beszédből: „a nemzetiszocializmus, mint a tömegek érzelmi meggyőződése sem szerezhetett volna akkora hatalmat és elterjedést, mint amekkorával ma dicsekedhet, ha – amit híveinek többsége nem is sejt – szellemi forrásokból nem jut olyan segítséghez, amely, mint minden, ami korszerűen szellemi, némi viszonylagos igazsággal, törvényszerűséggel és logikus szükségszerűséggel rendelkezik és ebből a népies mozgalmi valóságnak leadhatja a szükséges porciót.”<sup>15</sup> És sorolni kezdi e szellemi forrásokat. „Művészileg ez az expresszionizmus lelki sikolyaiban, filozófiailag az észbe vetett hittől, a lefolyt évtizedek egyszerre gépies és ideológus világnézetétől való elszakadásban fejeződött ki. A gondolkodás középpontjába az életfogalmat helyező irracionális visszahatás volt ez.”<sup>16</sup> A *Doktor Faustus* olvasójában a beszéd további mondatai a regényben megjelenített vitákat is felidézhetik (különösen a Kridwiss-kör beszélgetéseit), ám engem most csak az a kijelesztése érdekel, amelyben az expresszionizmust a nemzetiszocializmus sikerét elősegítő szellemi források egyikének nevezte. Schönberg az expresszionista zene első számú szerzője volt. Azzal, hogy Mann expresszionista zenét íratott főszereplőjével, 1930-as beszédének fényében „korszerű”, s így „némi viszonylagos igazsággal” is rendelkező zenét íratott vele, e zene ugyanakkor besorolódott a nemzetiszocialista tömegérzelem elterjedését lehetővé tévő szellemi források közé.

Thomas Mann tehát nem kedvelte az expresszionista zenét (valószínű, hogy Leverkühn zenéjét sem szerette volna),<sup>17</sup> ám azt hiszem, nagyon is saját szellemi dilemmáira ismerhetett az expresszionizmuséiban, amely – ahogyan Ernst Bloch írta – egyszerre táplálkozott az „archaikusból és utópisztikusból, anélkül, hogy pontosan kijelölhetnénk, hol ért véget az ősalom, s hol kezdődött a jövő fénye”; amelyben „objektív archaikus árnyak [voltak], forradalmi fényekkel keveredve”; amelyben „dialektikus módon keresztezheti egymást az alkony és a hajnal pírja”.<sup>18</sup> Archaikus és új ötvözésének a kérdése Mannt is izgatta, azokban az években is, amikor Bloch az imént idézetteket írta az expresszionizmusról. 1942-ben a *József és testvéreiről* beszélve Mann úgy jellemezte a művészt, mint akinél „senkit nem untat jobban a régi és elkopotott..., és senki nem vágyik türelmetlenebbül az újra nála, noha másfelől senki sem kötődik jobban a hagyományokhoz sem, mint ő. Merészség a kötöttségben, a hagyomány izgalmasan új megvalósítása, ez voltaképpen az ügye és dolga...”<sup>19</sup> Íme, a konzervatív forradalom manni *művészeti* programja.

Az archaikus egyesítése a forradalmival a *Doktor Faustus*ban Leverkühn nézete Zeitblommal folytatott egyik vitájában (1910 táján). „Nagyon német volt ám, amit itt az archaikus-forradalmi tanárról mondtál!” – teszi hozzá barátja zenei fejtegetéseéhez Zeitblom (252.). Tudvalévő, hogy Németországban az expresszionizmust kiváltképp német művészeti irányzatnak tekintették; ha a Faust-történet a „német különüt filozófiájának” nevezhető,

<sup>15</sup> Thomas Mann: *Európa, vigyázz!* Ford.: Komlós Aladár. Budapest, Anonymus, 1945. 44.

<sup>16</sup> Uo. 45.

<sup>17</sup> Reich-Ranicki hivatkozott cikkében idézi Thomas Mann 1948. február 22-i naplóbejegyzését Wagner-zenehallgatásáról: „Föltettem az »Estvéli ragyogás« régi lemezét, és csaknem könnyekig megindított a rajnai sellők »Otthont csak a mélyben lelünk« dala. Egyedül ezért a darabért oda-adnám Schönberg, Berg, Krenek és Leverkühn egész muzsikáját.” Reich-Ranicki, i.m. 1839.

<sup>18</sup> Ernst Bloch: *Korunk öröksége*. Ford.: Bendl Júlia. Budapest, Gondolat, 1989. 281., 302.

<sup>19</sup> Thomas Mann: *József és testvérei*. Előadás. Ford.: Szobotka Tibor. In: Uő.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Magyar Helikon, 1970. II. 566–567.

akkor némi túlzással az expresszionizmus a német különút művészetének.<sup>20</sup> De a regényben mások is szeretnék egyesíteni a konzervativizmust a radikalizmussal: például a Spenglerről is mintázott magántudós, Chaim Breisacher, akinek az elveiben „az avantgarde egybeesik a reakcióval” (377.). Expresszionizmus és konzervatív forradalom strukturális hasonlósága még inkább kiemelődik a regény háromrészes XXXIV. fejezetében, amely formai megoldás lehetővé teszi az elbeszélőnek, hogy azonos keretbe helyezze el a Kridwiss-kör „forradalmi retrográd” nézeteit (485.) és Leverkühn „Apokalipsis cum figuris” című művét. Zeitblom magyarázata így hangzik: „a mű, amely lázas sietséggel épült odakinn a gyanúsán otthonos falusi kuckóban”, „sajátos szellemi párhuzamban” állt „a Kridwiss-körben hallottakkal” (489.). Jellemző, hogy az író a Kridwiss-kört helyszínválasztásával is közel vitte az expresszionizmushoz: előbbiek is, utóbbiak is München Schwabing-nyegyedében találkoztak.

Lendvai L. Ferenc azt állítja a témáról írott kis könyvében, hogy bár Thomas Mann a húszas évek elején használta – elődként Nietzsche-re hivatkozva – a fogalmat, felfogása „nem mutat tényleges rokonságot” a konzervatív forradalom más akkori német szerzőinek a jelszavaival.<sup>21</sup> A *Doktor Faustus* elbeszélője mindenesetre idegenkedéssel és szarkasztikusan mutatja be a „forradalmian retrográd” Kridwiss-kört, a regényszerkezet pedig (a húszas évek és az 1944-es év idősíkjának egymás mellé helyezését) az éppen végbemenő német összeomlás fényében önteltnek, felelőtlennek láttatja őket. Egyszóval, a konzervatív forradalom (húszas években adott) *politikai* értelmét, azt hiszem, mindenesetül elutasítja a regény. Talán más a helyzet a konzervatív forradalom *művészeti* megvalósulásával. Adrian Leverkühn utolsó művére – ha hihetünk Zeitblom interpretációjának – mintha érvényesek volnának Mann idézett 1942-es szavai („merészség a kötöttségben, a hagyomány izgalmasan új megvalósítása”). Hiába, a *Doktor Faustus* értelmezése nagyrészt egy eldönthetetlen kérdés – valóban nagy művek-e Leverkühn utolsó alkotásai, s ha azok, mi a jelentésük – eldöntésén múlik.

S ezzel el is érkeztem a témához, amelyet tizenegy bekezdéssel ezelőtt megígértem, azt állítva, olyan regényről fogok írni, amely a „transzgresszív következtetések” okozta egyéni és társadalmi összeomlás bonyolult példázata. Mielőtt azonban belekezdene a téma kifejtésébe, szeretném leszögezni, hogy amikor példázatosnak nevezek valamely szépirói alkotást, az nem jelenti esztétikai leértékelését. A példázatot, vagy általában a tanítás funkcióját, az irodalom egyik – Homérosz óta – állandó megvalósulási lehetőségének tekintem, amely lehetőséget gyanúba keverte, szűkítette ugyan a 18. századtól kezdve a művészetfelfogásunk „nagy átalakulása”, ám nem szüntette meg. A 19., 20., 21. században is írtak nagyszerű tanító jellegű, példázatos irodalmi műveket – közéjük tartozik a *Doktor Faustus* is. Az, hogy valamely alkotás példázatos-e, végül is alaktani kérdés. Mann regényének példázatoságát elsősorban az biztosítja, ahogyan erre maga a szerző rámutatott, hogy benne a zene „csupán valami általánosabbnak az előtérben álló része, képviselője, példázata”.<sup>22</sup>

Az „áttörés” (*Anbruch*) az a bűvös kifejezés, amely éppúgy lenyűgözi a regény két főszereplőjét, mint kései értelmezőiket, beleértve a *Doktor Faustus*-ról szóló, általam ismert két legérdekesebb magyar tanulmány szerzőjét, Tengelyi Lászlót és Balassa Pétert is.

<sup>20</sup> Ashley Bassie: *Expresszionizmus*. Ford.: Havas Lujza. Budapest, Ventsu Libro, 2006. 33. „Sok expresszionista nem általában a művészetet, hanem specifikusan a német művészetet kívánta újjáéleszteni. Ezért logikus volt, hogy az észak-európai hagyományokat tekintették ihletforrásnak...” Stb.

<sup>21</sup> Lendvai L. Ferenc: *Thomas Mann és a konzervatív forradalom*. Budapest, Áron, 2013. 33. Nietzsche nemcsak a konzervatív forradalom, hanem az expresszionizmus hívei is elődjüknek tekintették. Norbert Wolf szellemesen az expresszionista generáció „felettes énjének” nevezte a filozófust. Lásd: Norbert Wolf: *Expresszionizmus*. Ford.: Kézdy Beatrix. Budapest, Taschen – Vince, 2006. 8.

<sup>22</sup> Thomas Mann: *A Doktor Faustus keletkezése*. Ford.: Pödör László. In: *Úó.: Válogatott tanulmányok*. Budapest, Magyar Helikon, 1970. II. 628.

Tengelyi *Áttörés a kifejezéshez* című írása szerint a regény egy „művészi és egyben élettörténeti alapeseményre összpontosít”,<sup>23</sup> Leverkühn utolsó beszédére és utolsó zeneművére, amelyekben megvalósul a zeneszerző emberi-művészi célja, az elérhető legnagyobb cél, az áttörés a kifejezéshez, ugyanis *oratóija*, mint a regényben olvashatjuk, „teljesen őszinte vallomás”, a „Panaszolkodás” pedig „expresszív mű, a kifejezés műve”. Tengelyi valójában az elbeszélő értékelését, értelmezését (637–638.) veszi át kiinduló tétele megfogalmazásakor, s legfontosabb kérdése is ugyanaz, mint Zeitblomé: hogy a sikeres zenei áttörés, tehát az utolsó mű, vajon kiszabadult-e „a démoni sorsszerűség uralma alól”?

E kérdés megválaszolásához már nem követem Tengelyi gondolatmenetét. Mint említettem, nem tudhatjuk megítélni, milyen mű a „Panaszolkodás”. Így azt sem tudhatjuk megmondani, sikeres áttörés-e a kifejezéshez, bármit is jelentsen ez a megfogalmazás. Afelől azonban lehetnek kétségeink, „teljesen őszinte vallomás”-e Leverkühn *oratóija*, hiszen kimódolt, régies beszédmódja, s beszéd közbeni állandó archaizáló korrigálásai akár arra is utalhatnak, hogy nagyszabású (noha örületbe forduló) szerepjátásról van szó. A régies beszédet úgy is érthetjük, mint Leverkühn Faustusszá átváltozásának a jelét. Ebben az esetben az a kérdés, kinek a „teljesen őszinte vallomása”, ami elhangzik. Tengelyi, azt hiszem, joggal írja, hogy „a kifejezéshez való áttörésen a zenében a romantikushoz való visszatérés értendő”.<sup>24</sup> Ez valószínűleg a „teljesen őszinte vallomás”-hoz való áttörésre is igaz. Ám ha így van, és Leverkühn *oratóiját* a hozzá való áttörés sikeres megvalósulásának tekintjük (mint Zeitblom és Tengelyi), akkor azt mondhatjuk, a regény arról tanúskodik, hogy e romantikus norma akkor valósul meg, amikor a teljes egyéni összeomlás, az örületbe fordulás is bekövetkezik.

Érdekes, ám azt hiszem, vitatható Rüdiger Safranski megfigyelése *Romantika*-könyvének a *Doktor Faustus* is tárgyaló fejezetében, miszerint Thomas Mann eltérő értelmezést adott a nemzetiszocializmus németországi elfogadásáról a regényében, mint a vele egy időben készült előadásaiban, például a *Deutschland und die Deutschen* címűben. Előadásaiban, röviden összefoglalva, a német romantikus szellem hatására vezette vissza Hitler elfogadását,<sup>25</sup> a regény megírásának a munkálatai azonban eltérítették az írórt vélhető eredeti tervétől, amely párhuzamosnak – párhuzamosan romantikasújtottnak – mutatta volna a főszereplő művész és Németország sorsát. A megvalósult regényben nem jött létre e párhuzam: az ország a maga romantikus-dionüszoszi útját járta, a zeneszerző művészete azonban nem. „Leverkühn kitart Apolló mellett, nem csatlakozik Dionüszoszhoz. Nem merül alá a tudattalanban, hanem fokozza a tudatosságát és kifinomult konstruktivitását” – írja a német filozófiatörténész.<sup>26</sup> „Thomas Mann állíthatja ugyan [előadásaiban], hogy úgy értelmezi a német katasztrófát, mint amelyben a kicsapongó romantikus szellem politikai bűncselekményhez vezetett, de művészi eszközökkel ezt nem tudta ábrázolni.”<sup>27</sup>

Mint már előző bekezdéseimből is kitűnhetett, én nem látom olyan romantikamentesnek Adrian Leverkühn alakját, mint Safranski. Expresszionista zenét írni nem éppen apollói út. Zeitblom leírása szerint a zeneszerző olyan mámorban élve komponált, amely „még a kívülálló szemlélőt is magával ragadta” (633.). A zeneszerző sorsának döntő mozanata egy romantikus közhely (a betegségből nagy művészet születhet) életbe léptetése. Leverkühn az ördöghöz való vonzódásáról és a vele való szerződésről szóló elbeszéléssel többszörösen is romantizálta önnön életét. Romantikus Zeitblom által megírt élettör-

<sup>23</sup> Tengelyi, i.m. 27.

<sup>24</sup> Uo. 32.

<sup>25</sup> Magyarra fordított szövegei közül az 1947-es Nietzsche-előadása tartalmazza az írónak ezt a tézisért. Lásd: Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében. Ford.: Szabó Ede. In: Thomas Mann: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Magyar Helikon, 1970. I. 321–359.

<sup>26</sup> Rüdiger Safranski: *Romantika. Egy német affér*. Ford.: Horváth Géza. Budapest, Európa, 2010. 516.

<sup>27</sup> Uo. 518.

ténetének végzetessége, titokzatossága, egyedisége is. Lakhelyválasztása, magányos életformája, életidegensége mind-mind romantikus toposz. „Kaisersaschern” választása Itália helyett: romantikus döntés. A kultikus viszony, amellyel barátnői és barátja övezik a zseniális művészt: romantikus toposz. Esmeralda / Madame de Tolna révén még a perditaromantika is részese lett Mann regényének. Leverkühn egyes műveinek a német gótikus-lutheránus műlthoz való fordulása romantikus gesztus. Romantikus eszme áll művészetének középpontjában is: az emberi belső kifejezése és kozmikussá tágitása. Nekem ennyi romantika egy emberben éppen elég.

Balassa Péter *Anbruch és Zusammenbruch* című tanulmánya, amely a legkidolgozottabb és legkiegyensúlyozottabb a regényt elemző három írása közül, a Kerényi Károly és Thomas Mann közötti levelezésben a *Doktor Faustus* értelmezéséről kibontakozott érdekes vitát tárja fel invenciózus módon, melynek úgyszintén az „áttörés” válik a kulcsfogalmává.<sup>28</sup> Ellentétben Tengelyivel, aki nem foglalkozott írásában e fogalom regénybeli *politikai* jelentésével (s azt hiszem, ez interpretációs hiba volt a részéről), Balassa tanulmánya megkülönbözteti a fogalom háromféle jelentését: a zenei-esztétikait, a politikait és az etikai. Az első jelentésével már találkozunk az előző bekezdésekben, erre most nem térek ki. Van azonban a fogalomnak „retrográd, sötét, negatív, romboló és jellegzetesen német tartalma” is, írja Balassa, amely „az Anbruchot határozottan prefasiszta, »vissza az egyszerű, tiszta barbársághoz«” jelentéssel ruházza fel: ez a második, politikai értelme.<sup>29</sup> Az *Anbruch* harmadik, „bizonytalanság” (és bizonytalanság a legnehezebben érthető) jelentését pedig etikai, majd teológiai nevezéssel, ám nem rögzíti oly határozottan, mint az előzőket, inkább bemutatja, Leverkühn utolsó művének az elbeszélő adta „csodálatos elemzését” hosszan citálva. Az *Anbruch* eszerint – Kierkegaardot idéző módon – etikai/vallási paradoxont foglal magában: „a kárhozat dialektikus kegyelembe fordulását”, „a kétségbeesés transzcendenciáját” jelenti,<sup>30</sup> úgy, ahogyan Zeitblom remélte.

De vajon a regényben valóban elkülönülnek-e ily módon az „áttörés” jelentései? Elválnak-e mindenekelőtt egymástól a „negatív és pozitív értelme”, azaz a politikai és az esztétikai? Balassa elismeri, hogy az általa elkülönített első két jelentés a műben összemosódik, ám hibának tartja „rövidre zárt” összekapcsolódásukat.<sup>31</sup> Nos, lehet, hogy hiba, de nem áll módunkban átírni Mann regényét. Én úgy látom, hogy az „áttörés” esztétikai és politikai értelme nem pozitívként és negatívként viszonyul egymáshoz a *Doktor Faustus*ban; inkább egy eseményfajta két aspektusának mondanám őket. A fogalom harmadik, etikai-teológiai jelentése pedig különválaszthatatlanul áthatja a szóhasználatot akkor is, ha zenéről, akkor is, ha politikáról van szó. Épp ez a *Doktor Faustus* igazi tárgya: a teológiai szemmel látott művészi teljesítmény és a teológiai szemmel nézett politikai tett. Balassa talán azért választotta el az „áttörés” pozitív és negatív jelentését, hogy megmenthesse általa Leverkühn művészi szándékát és művét. Ő, ha jól értem, úgy látta, a regényben érvényesülő „áttörésteológia” a zeneszerző utolsó művével elért a céljához, a megvalósuló áttöréshez. Én azt hiszem, csak Zeitblom reménykedő (egyáltalán nem humanista) interpretációjához ért el.

Most lássuk közelebről a regénynek azon részeit, amelyekben kulcsszerepet kap az „áttörés” fogalma! Nem filológiai elemzésre készülök, csupán általános jellemzését szeretném adni e szövegrészeknek, hogy kibonthassam belőlük a magam értelmezését. A mű XXX. fejezetében található az 1914-es háború kezdetén játszódó jelenet, amely a legsokoldalúbban világítja meg a fogalmat (406–409.). Mégsem ennek a számbavételével kezdem.

<sup>28</sup> Balassa Péter: *Anbruch és Zusammenbruch. Doktor Faustus – Kerényi Károly – Cantata Profana. In: Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai.* Budapest, Atlantisz, 1993. 51–80.

<sup>29</sup> Uo. 62.

<sup>30</sup> Uo. 64., 68.

<sup>31</sup> Uo. 62.



Mire az olvasó elérkezik e fejezethez, egyszer már találkozott vele, a XXI. fejezetben, s nem valószínű, hogy elfelejtene azt a szövegrészt, ugyanis az 1933-as évről szól: „siratom, sajnálom ezt a szerencsétlen népet, és ha eszembe jut tíz évvel ezelőtti lendülete és elvakult lelkesedése, fölemelkedése, feltörése, kitorése és áttörése, megtisztulásnak vélt újradzúdása, népi újjászületése, ez a látszólag szent mámor, amelybe, igaz, álsága intó jeléül, sok féktelen durvaság, aljas öldöklési vágy [...] vegyült” (232.). Politikai értelemben kerül tehát először az olvasó elé a fogalom, s mindjárt perspektivikusan, ugyanis e szövegrész összeköti az *Anbruchot* a *Zusammenbruch*al, az áttörést az összeomlással, az előbbit az utóbbi okozójának mutatva.

Mire először latolgathatná az olvasó a fogalom esztétikai vagy bármilyen más értelmét, már rávetül politikai jelentésének az árnya. S a XXX. fejezetben is elsőként politikai értelemben használja, barátaival vitatkozva, a még fiatal, háborúért lelkesedő Serenus Zeitblom. Pontosabban, csak én, kései olvasó nevezem politikainak a szavait, ő maga lélektanilag szemponturnak érzi az alábbi érvelést (ami itt a német nép lélektanát jelenti), s nem politikainak: „A világhatalommá való áttörés, melyre sorsunk készítet, mélyebb értelmében nem más, mint áttörési kísérlet a világba, kitorés a magánosságból, amelytől szenvedünk, és amelyet a birodalom megalapítása óta sem tudott eloszlatni a világgazdaságba való mégoly erős bekapcsolódásunk” (406.). Azt mutatja meg e mondat, hogy az „áttörés” nem mérhető, nem körülhatárolható, mint a gazdasági teljesítmény; inkább pontosíthatatlan tartalmú közösségi vágy. Politikai fogalom, de nem a szó szokványos értelmében, inkább valamiféle politikán túli politika ez: a nép újjászületése; sors által rendelt világhatalommá válás.

Sőt, teológiai értelmű politika, hiszen fejtegetéséhez Zeitblom hozzáteszi: „A gyors áttörésért bünt vállalunk magunkra, bevallott hibát, amelyet utóbb majd jóvátesszünk. Ezt vállalnunk kellett...” (408.) A bűn általi megváltásnak a fiatal Lukács Györgytől, Ernst Blochtól is ismert alakzata (szekularizált változata) sejlik át a német fiatalember szavain, amelyeket majd újra elismétel, némi módosítással, már öregemberként a XLVI. fejezetben, Leverkühn „Panaszolkodás”-át értelmezve. Ugyanis az utolsó zeneműben a kárhozát remélt átfordulása reménnyé (644.) ugyanaz az alakzat, szakralizáltabb formában, mint amellyel a fiatal Zeitblom a háború megindítását mentegette. E példákban nem lehet tehát elválasztani az „áttörés” politikai, illetve esztétikai értelmét a teológiaitól, s az esztétikai jelentésére rávetül a politikai tartalma. A XXX. fejezetben azonban nemcsak Zeitblom használja e kifejezést, hanem Leverkühn is. Amikor politikai értelemben teszi, talán csak a barátján gúnyolódik, talán komolyabban veszi a bűnvállalást, mint ő – nemigen lehet eldönteni. Az alábbi szövegrésztől kezdve azonban már komolyan beszél: „Voltaképpen csak *egyetlen* probléma van a világon, és azt ezzel a szóval jelölhetjük. Hogyan lehet áttörni? Hogyan juthatunk ki a szabadba? Hogyan repeszthetjük meg a bábót, s válhatunk pillangóvá? (...) *Itt* is az áttörésről van szó (és megcibálta az íróasztalon fekvő Kleist-kötet olvasójel-szalagját), ebben a bábokról szóló kitűnő tanulmányban, és az író itt egyenesen azt mondja, »ez a világtörténelem legutolsó fejezete«. De itt csak az esztétikumról van szó...” stb. (408.).

Magamfajta prózai alaknak, aki úgy véli, egynél mégiscsak több probléma van a világon, nem könnyű interpretálnia e szárnyaló szövegrészt. Így csak ennyit: Leverkühn előbb sokkal nagyobbra növeli az „áttörés” fogalmának a súlyát, eszkatológiai, apokaliptikus értelemmel ruházva fel, majd hirtelen mintha leszűkítené a jelentését esztétikaira. De valóban leszűkíti-e? A Kleist-esszére utalva (*A marionettszínházról*) – amely egyébként úgyszintén a bűn általi megváltás, a bűn által visszanyerendő ártatlanság témájára írott variáció – inkább csak áttolja, romantikus módon, az immár a megváltással egyenértékűvé tett fogalmat a gyakorlati élet területéről (a politikából) a művészet területére. Mi is tehát a *Doktor Faustus*ban az „áttörés” jelentése? Nem könnyű megválaszolni a kérdést, hiszen

rendkívüli terheket visel a fogalom. Az egyéni vagy közösségi önmegváltás eseményét jelenti. A következő képpel tudnám szemléltetni: míg a megváltás kívülről lép be az emberi világba, addig az „áttöréssel” az ember (a nép) *ugyanazon a ponton* lép ki önnön világából a rajta túl lévő másba. Akár esztétikai, akár politikai szövegösszefüggésben használják a regényben a kifejezést, ez a szekularizált teológiai értelem mindig átdereng rajta.

Leszámítva a *Doktor Faustus keletkezése* című beszámolót, a legfontosabb kíséző szöveg, amelyet az író a regényéhez írt, 1947-ben tartott előadása, a *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében*. Mivel Leverkühn élettörténetének Nietzsche életrajza volt a mintája, s e regényalak részben zeneszerzővé változtatott Nietzsche, az előadás egésze is, némely része pedig különösen úgy is olvasható, mint a regény kommentárja. Két egymáshoz közel fekvő részletet idézek belőle. Az elsőt, noha a filozófusról szól, áttételesen, azt hiszem, Leverkühnre is érthetjük, s lehetséges, hogy valamelyest megvilágítja az „áttörés” titkát is: „De végtére is ki volt németebb nála, aki még egyszer példaszerűen bemutatta a németeknek mindazt, amitől a világ gondja, rémülete lettek, s amivel tönkretették magukat: a romantikus szenvedélyt, az örökös vágyat az én végtelenbe tágitására szilárd támasz nélkül, az akaratot, amely azért szabad, mert nincs célja, és a határtalanba vész?” A végtelenbe tágitani vágyott én olykor az egyéné, olykor a közösségé (népé). Az „áttörés”-t annyiban értelmezheti, közvetett módon, e szövegrész, e szövegrész, hogy ráirányítja a figyelmet vágyszerű, meghatározhatatlan voltára. A második idézetet is lehetséges a zeneszerzőre vonatkoztatni: „Mennyire korhoz kötöttek, mennyire elméletinek is és milyen tapasztalat nélkülinek is érezzük ma a Gonosz nietzschei romantizálását!”<sup>32</sup> A náci uralom tizenhárom évének „fényében” ugyanilyen kiagyaltnak és avítottnak érezhetjük, ahogyan Leverkühn (és őt követve Zeitblom) romantizálta az ördögöt. A *Doktor Faustus* többek között a romantizálás veszélyeit is színre vitte.

A regény, ahogyan én látom, csak sikertelen „áttöréseket” (vagy mondjuk így: transzgressziókat) ismer: a műben az egyéni és közösségi „áttörések” összeomláshoz vezetnek. Egyedül az a kérdés marad fenn Leverkühn elmebajba hanyatlása után, amelyet már Zeitblom is megfogalmazott, s nyomában a regény értelmezői is, hogy a zeneszerző utolsó műve vajon nem tudta-e mégis végrehajtani az „áttörést” (636.)? De nem korlátoltan esztétikai-e ez a kérdés? Ha hiszünk az esztétikai megváltásban, mint Leverkühn, vagy ha legalább reménykedünk benne, mint Zeitblom, akkor talán nem az. Ha nem hiszünk benne, akkor – immár szekularizáltan, az „áttörésről” lemondva – úgy hangzik a megmaradt kérdésünk: nagy műnek kell-e elképzelnünk a „Doktor Faustus panaszolkodását”-t? Zeitblom nem hagy kétséget a felől, hogy nagy mű, de mintha túllőne a célon: „utolsó és végső határt jelez az egész zenetörténetben” (633.). A zenemű ismertetése valóban a regény egyik fénypontja. A kérdés pedig, mint már említettem, eldönthetetlen. De talán épp eldönthetlensége (a mű megismerhetetlensége) biztosítja a regény olvasója számára mégis, ha szüksége volna rá, azt a bizonyos Zeitblom emlegette reménységet (644.).

---

<sup>32</sup> Thomas Mann: Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében. Ford.: Szabó Ede. In: Uő.: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Magyar Helikon, 1970. I. 357.