

Lengyel Zoltán: Taps és fütty

Igen, bevallom, mindig is komoly gyanú élt bennem mindazok motivációit illetően, akik elmennek koncertre, színházba, vagy bármilyen nyilvános megmozdulásra. Korábban bizonyára némi képp az általánosítás bűnébe estem, amikor azt mondtam, számomra mindenki, aki koncertre jár, a legjobb esetben is voyeur, de még valószínűbb, hogy szadista. Ez valószínűleg nincs egészen így; talán akadnak egyszerűen olyanok, akik a Salle Pleyel akusztikáját jobbnak találják, mint a saját nappalijukét. Mindazonáltal továbbra is úgy gondolom: amorális, sőt kegyetlen és céltalan dolog azt kívánni emberektől, hogy megmérgettsék magukat olyan szituációkban, amelyek egyáltalán nem kívánják ilyen jellegű megmérgettetést. (Glenn Gould)

Egy premier végén egy pillanatra mindig beáll az a halálos csönd, melyben az előadás további sorsa eldől. Hacsak a türelmetlen vagy felháborodott közönség már az előadás közben le nem zavarja a színészeket a színpadról, a premier végén beálló halálos csöndet követő, a közönség részéről érkező lelkesedés vagy elutasítás dönti el a darab sorsát. Hogy elfogadjá-e a közönség a színjátékot annak, ami, vagy sem. Tapsvihar a siker, füttykoncert a bukás. Ezek a jelzések egyértelműek, minden vitán felül állnak. Persze a tapsba is vegyülhetnek akár elismerő, akár kritikus füttyök, és az egyöntetűnek tűnő füttykoncertet és hurrogást is megzavarhatja néha egy-két magányos tapsszó vagy szélsőséges esetben bravókiáltás. Továbbá egy megbukott premier sem determinálja teljes mértékben egy előadás további sorsát, maga a közönség és a közönség és előadás viszonya is változhat később. Az úgynevezett társadalom életében a társadalmi színjátékok megannyi premiernek számítanak, még ha folyton az is lehet a benyomásunk, hogy a dilettáns társadalom- és politika- és életjátékosok szüntelenül rosszabbnál rosszabb próbákat tartanak csupán. Persze az úgynevezett társadalom színjátékai- ban, ellentétben a klasszikus polgári színházzal vagy az operával, senki sem lehet minden további nélkül pusztán a közönség egy tagja. Aki a tegnapi társadalmi színjátékban a közönség soraiban ült, az a mai felvonásban már a komédia főszereplője, holnap pedig talán statiszta. Az a benyomás is csak felületes ítélőképességen alapul, hogy a társadalom-rendezők és társadalom-színházigazgatók, akik az úgynevezett társadalom életét irányítják vagy irányítani vélnek, akár viszonyla-

gosan is stabilak lehetnek szerepükben. Mert a társadalmi színjátékban a rendező is csak egy szereplő, és talán neki kell a legjobban a színjáték sikeréért izgulnia, mert ő veszítheti a legtöbbet. A sikert itt pillanatról pillanatra el kell érni, pillanatról pillanatra beállhat az a halálos csönd, melyben az előadás további sorsa eldől. És bár a közönség soraiban itt valóban senkinek sem lehet bérelt helye, az, aki beindítja a tapsot vagy a füttyöt, a társadalmi színjáték természetéből fakadóan nem lehet résztvevő, akkor és ott társadalmon kívülinek kell lennie.

I.

„Tartottak tőle a premiereken. Lelkesedésével, *mert pár pillanattal előbb kezdte*, mint a többiek, az egész operaházat magával ragadta. Másrészt első füttyeivel a legnagyobb és legrágább rendezéseket is, mert úgy akarta, és mert ahhoz volt kedve, a süllyesztőbe vitte. *Sikert csinálók, ha akarok*, és ha a körülmények adva vannak, és azok mindig adva vannak, mondta, ugyanúgy *totális bukást csinálók, ha a körülmények adva vannak, és azok mindig adva vannak: azzal, hogy az első vagyok, aki bravózik vagy füttyül.* [wenn die Voraussetzungen dafür gegeben sind, und sie sind immer dafür gegeben: Wenn ich der erste bin, der Bravo schreit oder der erste, der pfeift.] A bécsiek évtizedeken keresztül nem vették észre, hogy nagy operasikereik szerzője végső soron Paul volt, s a bukások is abban a házban, a Ringen [*im Haus am Ring*], tőle függtek, ha úgy akarta volna, sem lehettek volna radikálisabbak, megsemmisítőbbek. Lelkesedésének és elutasításának az operában semmi köze nem volt az objektivitáshoz, csak szeszélyeihez, csapongásaihoz, örületéhez.”[1] (kiemelések tőlem)

Ez a Paul Paul Wittgenstein, a híres filozófus, Ludwig Wittgenstein unokaöccse, és Thomas Bernhard *Wittgenstein unokaöccse* című feljegyzéseinek központi tárgya. Természetesen a címlapon olvasható másik névhez, a Thomas Bernhardéhoz tartozó egzisztencia leírása legalább annyira tárgya a *Wittgenstein unokaöccse* című írásnak. Ezt jelzi is az alcím, *Eine Freundschaft*, egy barátság leírása a tárgy, és egy barátság két embert feltételez. Az alcím a magyar nyelvű kiadásról sajnos lemaradt, a fordító Hajós Gabriella, de ez talán nem az ő hibája. Mint ahogy talán az sem az ő hibája, hogy lemaradt a mottó is, mely így szól: *Zweihundert Freunde werden bei meinem Begräbnis sein und du mußt an meinem Grab eine Rede halten.* Később, a *Wittgenstein unokaöccse* végéhez közeledve, magában a műben is felbukkan a mottó, ez már a magyar változatban is szerepel így: „*Kétszáz barát lesz a temetésemen, s neked kell a beszédet mondanod*, mondta egyszer Paul.”[2] A fordításból azonban itt is kimarad az *an meinem Grab* kitétel, tehát az, hogy a beszédet a sírnál kell elmondani, nem a ravatalozóban. Ritkán fordul elő, hogy Thomas Bernhard írásainak mottói magából

a mottót követő írásból kerüljenek ki, az viszont sohasem, hogy a mottó kifejezetten a Thomas Bernhard nevű beszélőhöz szóljon. Ez a beszélő végül nem vállalta a szerepet, melyre barátja kérte fel. Ez a beszélő végül nem tett eleget a kérésnek, nem mondott beszédet barátja sírjánál, ahol nem voltak kétszázán, csupán nyolcan vagy kilencen, a Thomas Bernhard nevű szerző viszont dokumentálta és kiadta feljegyzéseit, melyek Paul Wittgensteinnel való barátságának állítanak emléket sírköve mellett. Ezt a sírkövet a Thomas Bernhard nevű beszélő állítása szerint barátja halála óta egyszer sem látogatta meg.

Az operafanatikus Paul siker- és bukás-előidéző művészetének titka egyszerűen abban rejlett, hogy elsőként merészelt megszakítani az előadás végét követő halálos csöndet, talán éppen azért, mert első szeszélyének, hajlamának, örületének engedett. Magányos elsőségével, kiválásával a közönség egyneműségéből a siker és a bukás előidézéséhez szükséges körülmények egyszerre adva voltak. Gondolkodása és cselekvése teljességgel operai gondolkodás és cselekvés volt, tehát egyszerre zenei és színházi gondolkodás és cselekvés. Ahol pedig a körülmények puszta azzal adottak, hogy ő az első, aki bravót kiált vagy füttyül, az operaház nézőtere, ahol teljesen világos az, hogy ki a közönség tagja, a megfigyelő, és ki a közönséget kiszolgáló előadó, ez a terem ennek a gondolkodásnak és cselekvésnek, ennek a jellemnek a lehető legmegfelelőbb terep a gyakorlatozásra. A közönséget ez a megfelelő ritmusban és tempóban előadott határozott drámai fellépés, mely végső soron a lehető legegyszerűbb, egy kezdetben magányos bravó vagy fütty, éppen egyszerűségével és az operaszínházi előadásból a társadalom-színházi előadásba való harmonikus átmenetével rögtön meggyőzi, és ez a közönség ez után az előadást követő előadás után nem győz erre rálicitálni saját kollektív tapsviharával, bravókiáltozásával, vagy sivító füttyeivel, a siker és a bukás egyezményes rituális kifejezéseivel. Paul művészetének persze még ebben a viszonylag világosan átlátható társadalmi térben is megmutatkoztak a határai. Operabukás-előidéző képessége nem ért fel Herbert von Karajan karmesteri zsenialitásával, akit többször próbált megbuktatni, de a közönség nem követte Pault e kísérletei során, hanem szembeszállt vele, hiába volt füttyalakítása hiteles, Karajannal szembeni legmélyebb ellenérzéséből fakadó.

II.

„[Ő -] És még ennél is rosszabb volt, amikor a játékra került a sor, és oda kellett mennem, elszántan, a minden híresztelés ellenére is jó ítéletű közönség hurrogása közepette, hogy magányosan tapsoljak, magamra vonva a tekinteteket

s néha ezzel terelve el a színésznőről a füttyöket, s hogy meghalljam, amint susogják mellettem: >>Ágyasának egyik álcázott szolgálja. Hát nem hallgat el az akasztófárávaló?...<< Nem tudják, mi vihet rá valakit erre, azt hiszik, hogy az együgyűség, pedig hát olyan indíték, mely minden alól felment.

ÉN – Még a polgári törvények áthágása alól is.

Ő – Végül aztán mégis ismert ember lettem, s már mondogatták: >>Ó, hiszen ez Rameau!...<< Csalafintasághoz folyamodtam, elejtettem néhány gúnyos szót, melyek megóvták magányos tapsomat attól, hogy nevetséges legyen, hiszen ezt a tapsot ők visszájára magyarázták. Beláthatja, hatalmas érdekek kellett fűződnie ahhoz, hogy az ember így szembeszálljon az egybegyűlt közönséggel, s hogy egy-egy ilyen kínos robot többet ér egy kis tallérnál.”[3] (kiemelések tőlem)

Ez a Rameau Jean-François Rameau, a híres zeneszerző és zeneteoretikus Jean-Philippe Rameau unokaöccse, és Denis Diderot *Rameau unokaöccse* című dialógusának központi tárgya és beszélője. Persze a Denis Diderot névhez fűződő egzisztencia leírása legalább ugyanannyira tárgya annak az írásnak. Ezt jelzi is a dialógusforma, a horatius-i szatírához hasonlóan itt is a szerző-ÉN beszélget magas erkölcsi pozícióból egy másik emberrel, Diderot írásában azonban ez a pozíció többször is pervertálódik, és pusztá pozitúra lesz belőle, egy megmerevedett mozdulat a társadalmi pantomimjátékban. A pantomimjátékot Rameau unokaöccse provokálja, provokatív gátlástalanságával kikényszeríti a színre vitt Diderotból a megmerevedett jellemmozdulatokat. Rameau unokaöccse az unokaöcs rokon státusát névként használta, 1738-tól leveleit is így írta alá, *le neveu de Rameau*. Valószínűleg bizonyos érdekek kellett fűződni ehhez, de ez most már mindegy. A *Rameau unokaöccse* című írás alcíme *Második szatíra*. A második jelző minőséget jelez, és nem keletkezési sorrendet, az úgynevezett *Első szatírá*t Diderot később kezdi írni, de azt feltehetőleg eleve könnyedebb ujjgyakorlatnak szánta, és ezért lesz a befejezetlen *Rameau unokaöccse* a második, magasabb szintű szatíra. A szatíra nem műfajmegjelölés, az *Első szatíra* műfaja levél, a *Másodiké* dialógus. A szatíra inkább az ábrázolás- és megnyilatkozásmód jelzője, bevonva a *satura* és *satyr* szavak tágas értelmezési hagyományát is. Mindkét Diderot-szatíra mottója Horatius úgynevezett szatíráiból származik, melyeket maga Horatius nem nevezett úgy, a *Szatírák* címen ismert kötet címe *Sermones*, tehát beszélgetések, verses dialógusok vagy dialógusnak álcázott erkölcsi prédikációk, a *sermon* az angol nyelvben *prédikáció* jelentésben használatos. Horatius epódoszai sokszor szatirikusabbak, mint úgynevezett szatírái. Mindenesetre mindkét Diderot-szatíra mottója pluralizmust sugall, ezáltal látszólag a *satura lanx*, *vegyes gyümölcsöstál*, azaz *vegyes témájú költemény* szatíraértelmezése felé

irányít. Az *Első szatíra* mottója a *Sermones* második könyvének első verséből származik, „*Quot capitum vivunt, totidem studiorum milia*”, Horváth István Károly fordításában, „Valahány fő él, épp annyi ezer vágy és ízlés”. A *Második szatíra* mottója a *Sermones* második kötetének hetedik verséből származik, „*Vertumnis – quotquot sunt – natus iniquis*”, Horváth István Károly fordításában, „Minden Vertumnusok szeszélyes gonoszkodása jegyében született”. Borzsák István a következő kommentárt fűzi ehhez a sorhoz: „H[oratus] a *dis iratis natum esse* (II 3,8) mintájára a >>változás<< istenét is többesbe teszi, mintha minden szeszélyes köpönyegfordításnak külön istene volna.”[4] Az állhatatlan jellem, és itt ez az állhatatlanság mindenre kiterjed, nem lehet monoteista, nem lehet monomániás, nem lehet rögeszmés, a szeszélyességnek, mely a Vertumnusok által mindenre kiterjed, természetes állapota az alakváltoztatás. A *satura* nem elsősorban a vegyes témára utal így, hanem egy eredendő és mindenre kiterjedő összevegyülésre, arra, hogy semmi sem vegytiszta, senki sem tiszta jellem, senki sem tiszta szellem. Aki ezt a mindenben és mindenkiiben eredendően meglévő összekeveredést legtisztábban felmutatja, az a szatír, aki, mint Rameau, „a természettől kapott jó tulajdonságait kérdés nélkül mutogatja, a rosszakat viszont szemérmetlenül”. A szatír nem pusztán azért mutogatja a társadalmi szokások szerint szégyellnivaló tulajdonságait, testrészeit vagy testtartásait, mert nincsen szeméremérzete, hanem mert ez a mutogatás lételeme, melyben esetleg élvezetet is lel, melyből azonban elsősorban az egzisztenciáját, megélhetését nyeri. A szatír, a bolond vagy az úgynevezett zseni társadalmi, társasági feszültség-levezető és feszültség-generáló is, pillanatokra gátlástalan szabadságával képes kívül kerülni a társadalmon, vagy a gátlástalanság miatt kívülre kényszerül, és ezzel közvetve fényt vet a társadalmi színjátékban résztvevők alulkondicionált szabadságfokára, legjobb pillanataiban a próbák alatt hirtelen felrántja a függőnyt, és spontán premiert teremt. A társadalmi színjáték próbáján résztvevők aktuális szabadságfokától függ az, hogy a felhúzódó függöny miatt melyikük merededik meg a mozdulatában, téveszti el a szövegét, vagy esetleg remekül improvizál. A szatír, a bolond vagy az úgynevezett zseni így válik nélkülözhetlenné a társaság és a társadalom számára, ő teremt előadást a próbából, és aki ebben a helyzetben a szerencsés megfigyelő pozíciójába kerül, egyáltalán, képes a megfigyelésre, az elemi társasági ismereteket szerezhethet, és remekül mulathat. „Ha effajta ember jelenik meg egy társaságban, úgy hat, mint egy csipetnyi kovász, mely erjedést okoz, és mindenkinek visszaad valamit *természetes egyéniségéből*. Felráz, megmozgat, helyeslésre vagy rosszallásra készítet; napvilágra hozza az igazságot; megmutatja, ki a jó ember; leleplezi a csirkefogót; ilyenkor az okos ember figyel és kibogozza, kik között is él.”[5] (kiemelés tőlem.) Az úgynevezett

természetes egyéniség is a társadalmi színjáték része, éppen az, ami a legmerevebb, egy kényszeredett pozitúra, vagy akár egy epileptikus görcs, a jellem. Henri Bergson írja *A nevetésben*, „hogy minden *jellem* komikus, feltéve, hogy a jellem az azt értjük, ami személyünkben máris *kész*, vagyis ami automatikus működésre képes mechanizmus állapotában van.”[6] (kiemelések az eredetiben). A jellem a komikum nézőpontja felől tekintve az egyén társadalmi szerepeinek az a legmerevebb magva, amely rázárul, és amelyből, hacsak nem tud olyan végtelenül rugalmas lenni, mint egy szatír, egy bolond vagy egy zseni, képtelen szabadulni.

III.

Arlecchino vagy francia nevén Harlequin a commedia dell'arte állandó karaktere. Harlequin szerepének elsődleges követelménye a fizikai agilitás. Miközben általában ostobaként és falánkként ábrázolják, a karakternek végtelenül mozgékonynak és hajlékonynak kell lennie, elsősorban ő felelős az előadás akrobatikus elemeiért. Ha az előadásba lehet komponálni egy szaltót, egy kézenjárást vagy egy cigánykereket, akkor Harlequin sosem választja az egyszerűbb mozdulatot. Diderot szatírjában Rameau Harlequinaként viszi színre magát, aki egyrészt ostoba, falánk és pénzéhes, másrészt, éppen abból a célból, hogy alantas vágyait kielégítse, szellemileg, jellemileg és testileg végtelenül simulékony, hajlékony, rugalmas. Mert megélhetéséhez folytonos előadás szükségeltetik. Magányos tapsának is látszólag egészen ellentétes a motivációja, mint a Paul Wittgenstein-féle siker- és bukásteremtő művészetnek. Míg az utóbbi a jellem és ízlés önkényéből, szabadságából, pusztán szeszélyéből fakad, addig Rameau szembeszállását a közönséggel egy „hatalmas érdek” irányítja, „olyan indíték, mely minden alól felment”, az éhség, mely egyenlő azzal, hogy Rameau megőrizze a társasági bolond pozícióját. Hiszen ez az egzisztenciája, ebből él. És kétfelé kell játszania. A dilettáns színésznővel, patrónusával el kell hitetnie, hogy zseniális színésznő, a „minden híresztelés ellenére is jó ítéletű közönséggel” pedig cinkosan összekacsintania, hogy ugyan ne vegyék már tapsát olyan komolyan, hurrogjanak csak nyugodtan tovább, hiszen vásári tréfa ez az egész. Megélhetési közönségprovokáció. Amennyiben persze a szabadságot, a spontaneitást létszükségletnek tekintjük, márpedig az, akár felismert, akár nem, csakúgy, mint a légzés, melyet akkor is folytatok, mikor nem figyelek rá, még álmomban is, akkor Paul Wittgenstein bravókiáltása vagy füttye is megélhetési közönségprovokáció, egzisztenciális társadalomprovokáció. Magának az egzisztencia szónak a modern jelentéskarriere is pontosan jelzi ezt az összefüggést, ahogyan egyszerre vált ez a szó újra a magas

filozófia kulcsszavává és a közbeszédben az úgynevezett anyagi megélhetést jelentő szóvá. Egészen addig, hogy a mai közbeszédben a „van egzisztenciája” vagy a „jó egzisztenciája van” pusztán azt jelenti, hogy az illető gazdag. Paul Wittgenstein családja révén dúsgazdag, aki, csakúgy, mint Ludwig nagybátyja, nem győz szabadulni a „piszkos” pénztől fejedelmi alamiznaosztogatójaival, féktelen tivornyaival, őrült utazásaival és operautazásaival, mint például mikor Bécsből taxival megy Párizsba. Rameau rendszerint szegény, akinek állítólag legfőbb vágya, hogy gazdag legyen, bár így nyilvánvalóan elveszítené a bolond-exzisztenciát, amely mégiscsak lételeme. Rameau, mint a filozófus, aki nem bölcs, hanem bölcsességre törekvő, nem gazdag, és nem is lehet az, hanem folyton csak gazdagságra törekvő. Paul Wittgensteinnak azonban sikerül totálisan elszegényednie. Mind Rameau, mind Paul Wittgenstein társadalmilag meghatározó szerepe a bolondszerep. Párizs, illetve Bécs korabeli társasági anekdotáinak állandó szereplői voltak, Bernhard még azt a felvetést is megkockáztatja, hogy Paul Bécsben ismertebb, mint nagybátyja, a híres filozófus. Mindkettejüknél tudatos is ez a szerep. Nem magatehetetlen örültek, bár Pault időről időre mégis a Steinhofra kell szállítani, az úgynevezett Ludwig-pavilonba, mikor provokatív viselkedése a környezete vagy önmaga számára elviselhetetlenné válik. Mindkét írás kétszeresen is ellenpontozza a címszereplőket, egyrészt a híres zseni nagybátyjuk révén, másrészt a színre vitt szerzők, Diderot és Bernhard révén. Nem hamis, csak felületes az az állítás, hogy ezek az ellenpontok a társadalmilag megbecsült (a híres nagybácsik, illetve a színre vitt Diderot és a beszélő Bernhard) és a társadalmilag elfogadhatatlan (a címszereplők) közötti játékból származnak. A két írásban éppen az egyik legfontosabb közös elem ennek az ellenpontozásnak a problematizálása, zeneivé tétele, az válik ugyanis problémává, hogy van-e rögzíthető határ a társadalmilag kitaszított, elfogadhatatlan és a megbecsült, ünnepelet között, mennyiben lesz éppen a kitaszítottból az ünnepelet és fordítva. Egyik írás sem oldja meg ezt a problémát, éppen azért, mert a lehető legvilágosabbá, kifejezetté teszi. Többek között ezért van szükség mindkét címben az unokaöcs pozíciójának megjelölésére. Jean-Philippe és Jean-François Rameau, illetve Ludwig és Paul Wittgenstein között a két írás tanúsága szerint nemcsak vérségi, hanem szoros szellemi rokonság is van: az unokaöcs és a nagybácsi közötti vérségi távolság leszűkül arra a közmondásossá vált hajszálnyi távolságra, mely állítólag a zsenit és a bolondot elválasztja egymástól. Köztudott, hogy Diderot és Bernhard írói és közéleti megnyilvánulásainak szerves része volt a társadalmi provokáció, pusztán magas szabadságfokának megnyilvánulásaival vagy az arra való rájátszással mindkét szerző rendszeresen volt képes zavart kelteni a társadalom-színjátékban. Köztudott, hogy Thomas Bernhardot élete során többször is *Nestbeschmutzernek*,

a saját fészkébe piszkítónak titulálták Ausztriában, hogy aztán természetesen halála után nevét nemzeti kincsként beállítva próbálják kihasználni, de ez már nem tartozik szorosan ide. Mindkét szerző személyiségének társadalmilag meghatározó vonása ez az antiszociális mintázat, lappangó és kitöréssel fenyegető „őrültségük” jele. Írásaikban többször nevükön nevezve kortársaikat, egyszerre nevetséges és lesújtó képet festenek róluk. Mindemellett, vagyis éppen ezért írásaik nyelvezete azt sugallja, hogy a tényekre próbálnak szorítkozni, és a lehető legteljesebb elfogulatlanságra törekszenek, bár mindkét szerző gyakran reflektál arra is, hogy az elfogulatlanság lehetetlen. A satirikus ábrázolásmód a megfigyelő szellemi és erkölcsi fölényét előfeltételezi, és még ha jellemző is időnként a fölényesség mind Diderot, mind Bernhard beszédmódjára, ez a fölény minden esetben érvénytelenítve és relativizálva lesz. A megfigyelő-beszélő csak pillanatokra vonhatja ki magát az egyetemes társadalmi színjátékból, aztán újra játszania kell egy újabb szerepet, fel kell vennie egy pozitúrát. Diderot satírája a vegytiszta satirikus ábrázolás lehetetlenségét mutatja be a színre vitt Diderot figuráján keresztül. A színre vitt Diderot értékei megkérdőjeleződnek, merev erényessége nevetség tárgya lesz, nem lehet pusztán megfigyelő, időről időre védekező pozícióba kényszerül. Másrészt pedig a bolond Rameau ugyanolyan érzékeny megfigyelőnek bizonyul, mint a színre vitt Diderot. Persze a szerző Diderot feltehető értékítéletei is érvényesülnek, nem lesz minden mindegy, a filozófusokat gúnyoló Palissot-ék megkapják a magukét, ugyanúgy Bertin, de megkapja „de Voltaire” is. Éppen Diderot mint a színre vitt Diderot sem marad ki a játszánából. Mindenkit elér a vád, és többé-kevésbé minden vád jogosnak bizonyul. És ugyanolyan érzékeny megfigyelő a bolond Paul Wittgenstein is, mint barátja, Thomas Bernhard, és ugyanilyen fáradhatatlan vádaskodók is. „Mert hihetetlenül iskolázott megfigyelő volt, s megfigyelésében, amelyet idővel egész megfigyelő művészetté fejlesztett, a legkíméletlenebb volt, minden alapja megvolt, hogy folytonosan vádoljon.”[7] Bernhard itt még azt is elmondja, hogy „egyáltalán nem is ismerek jobb szórakozást, mint az embereket megfigyelni”[8], az írás és Paul életének végéhez közeledve azonban a pusztán megfigyelés egészen másféle értékaspektusból mutatkozik meg. Thomas Bernhard itt már nem az „embereket”, hanem haldokló barátját, Pault figyeli meg. „Párszor, anélkül, hogy tudott volna róla, megfigyeltem a Belvárosban, ahogy nehézkesen, de folyamatosan ügyelve arra, hogy tartását megőrizze, a Graben házai mellett a Kohlmarkton át a Michaelkirche irányába és onnan a Stallburggasse felé tartott, ténylegesen, a szó valódi értelmében mint önmaga árnyéka, amelytől egyszeriben félttem. [...] Megfigyeltem, és elnyomtam rossz lelkiismeretemet, és nem mentem oda hozzá, rettegtem tőle. Kerüljük azokat, akiket megjelölt a halál, ebbe az aljasságba én is beletörődtem. Élete utolsó

hónapjaiban teljesen tudatosan kerültem barátomat, abból az alantas önfenntartási ösztönből, amit máig sem tudok megbocsátani magamnak. [...] Figyeltem, és közben szégyelltem magam, Úgy éreztem, szégyen, hogy még nem vagyok a végén, míg ő már ott van. Nem vagyok jó karakter. Egyszerűen nem vagyok jó ember. [...] Mennél könyörtelenebb volt hanyatlása, annál elegánsabb ruházata, de éppen ruhatára ezen értékes és ugyanakkor elegáns darabjai, amelyeket az egy évvel ezelőtt megboldogult Schwarzenberg hercegtől örökölt, tették pusztuló barátom látványát még gyötrelmesebbé. Semmiképpen sem hatott groteszkül, megázó volt.”[9] Itt már nemcsak a szatirikus látásmód, hanem maga a komikum is ellehetetlenül a megfigyelő mély érintettsége révén. A megfigyelés többé nem tud szórakoztató lenni, mert a megfigyelés, a részvétlenség ebben a helyzetben mulasztás, vétség. A bolond Harlequin figurája a legvalószínűbb magyarázat szerint a francia passiójátékok Hellequin nevű karakteréből származik. A passiójátékokban Hellequin, az ördög fekete arcú küldöttje egy csapat démonnal bejárja a vidéket, és a gonosz emberek elkárhozott lelkét leúzi a pokolba. Diderot és Bernhard írói és közéleti szerepvállalásának legmerevebb és legpregnansabb magva ez a Hellequin-szerep vagy Hellequin-pozitúra, Hellequin-póz. Úgy küldik a pokolba jó néhány kortársukat, esetleg korábbi barátjukat is akár, hogy maguk szintén többé-kevésbé démonikus jellemnek mutatkoznak, és ez menti meg őket attól, hogy az igazságosztó moralista farizeus nevetséges szerepébe kényszerüljenek, éppen az az öndémonizáló mintázat, ahogyan gyakran komikus és túlzó önvádaskodásuk folytonosan ellenpontozza gyakran komikus és túlzó vádaskodásaikat.

IV.

Inkább humoristák, mint szatirikusok. Huzamosabb ideig nem kerülnek az emberek feje fölé, a nehézkedés törvénye, melynek állandó működését csak pillanatokra függeszthetik fel vagy felejtetik el, újból visszarántja őket a földre kvázi-isteni, föld felett lebegő megfigyelő pozíciójukból, és egy újabb pozitúra felvételére kényszeríti őket a szüntelenül folyó egyetemes földi pantomimjátékban. A színre vitt Diderot éppen ezzel a lehetőséggel, az égi megfigyelői pozíció lehetőségével kísérti meg Rameau-t (önmagát), melyet Rameau (és ezzel a gesztussal a szerző Diderot maga is) visszautasít. Ez az Isten szüntelenül nevetne, talán halálra is nevetné magát. „ÉN – És íme ön is, hogy az ön kifejezésével vagy Montaigne-ével éljek, a Merkur csillagkörére kapaszkodott, s úgy szemléli az emberi nem különféle némajátékait.

Ő – De ha mondom, hogy nem. Túlságosan nehéz vagyok én ahhoz, hogy oly magasra emelkedjem. Hagyom a darvaknak a ködök világába való kirándulást. Én a földön haladok. Jól körülnézek, felöltöm pozícióimat, vagy szórakozom a mások felöltött pozícióin. Kiváló pantomimművész vagyok, mint ahogy most mindjárt megítélheti.”[10] A nehézkedés mindenkre kiterjedő törvényének ezben tartása eredményezi a magas fokú elfogulatlanságot, egyáltalán, a soha el nem érhető elfogulatlanságra való törekvést. Nem lehetséges a pozitúrák fölé emelkedni, csak a saját és mások felvett pozitúráinak a tudatosítása lehetséges. Saját pozitúrámat, megmerevedett jellemzőmöt pedig csak utólagosan tudatosíthatom, miután már megszabadultam a görcstől, a görcs uralmának ideje alatt tehetetlen vagyok, mint az epilepsziás. A színre vitt Diderot persze nem tud lemondani arról az eszményről, hogy a filozófus „mentesül a pantomim alól”. Mert bár „[m]indenki, aki másra szorul, nélkülöző, és pozitúrát ölt magára”, és „amit ön [azaz Rameau] a koldusok némajátékának nevez, nem egyéb, mint az egész földkerekség nagy körtánca”, és ezalól még a fejedelem sem mentesül, mégis, a filozófus, Diogenész, „akinek semmije sincs és semmit se kér”, aki nem nélkülöző, mert „fütyül a szükségletekre”, éppen ezért nem táncol úgy, ahogyan más fütyül, saját szabad táncát táncolja, saját útját járja[11]. Csakhogy a dialógusformából következően a színre vitt Diderot is pozicionálva van, értékei pedig kockára téve a dialógusjátékban, és hozamukra semmi garancia nincs. Nem biztos, hogy ő nevet jól, hogy ő nevet utoljára. Rameau több megnyilvánulása a dialógus során már korábban is jelezte azt a szatírban eleve benne rejlő lehetőséget, hogy az a társadalmilag mérvadó közvélemény révén a szatirikus, és nem a gúnyolódás eszköze, a szatír ellen fordul. Ezen nem változtat az sem, hogy Rameau a színre vitt Diderot-nál sokkal többet és jóval kifinomultabban gúnyolódik, mint például itt is az ügyesen elhelyezett „Filozófus uram” megszólítással. „De hiszen ön gúnyolódik velem. Filozófus uram, ön nem tudja, kin mulat. Ön nem is sejti, hogy én most a város és az udvar legjelentékenyebb részét képviselem.”[12] A szatirikust mindig érdekli a győzelem, ezért játszik óvatosan. Jorge Luis Borges írja *A sértés művészetében*: „A sértő ugyanis tudja (gondoltam), hogy maga lesz a sértett, és hogy >>minden kimondott szó ellene fordítható<<, amint azt a Scotland Yard rendőreinek őszinte intelme állítja. Ez a félelem azután sajátos óvatosságra készteti, amire fesztelenebb alkalmakkor nemigen kerül sor. Igyekszik sebezhetetlen maradni, s ezt egy-egy lapon sikerül is megvalósítania.” Később azonban Borges rájön „arra, hogy alapvetően igaz, egyszersmind kissé elhibázott a feltevés. A gúnyolódó ember ugyanis valóban óvatosan jár el, csakhogy a hamiskártyás óvatosságával, aki ismeri azokat az álfigurákat, amelyek egy adott kártyából – mely számára kétféjű csillagokból álló, megvásárolható mennyország

– összeállhatnak”[13]. Az ügyes szatirikus tudja, hogy konvenciókra és előítéletekre épülhet bármiféle társadalmilag hatékony szidalmazás. Hogy az orvos sarlatán, az ügyvéd korrupt, a politikus bűnöző. A szatíra művészete éppen abban rejlik, hogy ezeket a társadalmi hamiskártyákat a megfelelő alkalmakkor és a megfelelő módon, a lehető legkisebb feltűnéssel használja fel a szatirikus. A hamiskártya nem feltétlenül hazug, kijátszhatósága azonban nem igazságán múlik, hanem kimondatlan evidencia-jellegén, egy hallgatólagos közmegegyezésen, a társadalmi összekacsintás néma gesztusán. A szatirikus alapvetően társadalmi hamiskártyás, aki úgy tesz, mintha kívül került vagy még inkább felülkerekedett volna a társadalmi kártyapartin, miközben éppen szenvedélyes nyeresvággyával nyakig benne van. A szatíra az irodalom legkifinomultabb társadalmi játékszenvedélye. A színre vitt Diderot persze nem is a szatirikus szenvedélyfüggőségét, hanem a filozófus igénytelen szabadságát állítja szembe a szatír falánk szabadságával, *libertinage*-ával. A filozófust magasztaló színre vitt Diderot válik a dialógus során a kinevetett, a neveltség tárgyává tett filozófus megtestesítőjévé, és így saját karakterével saját filozófuseszményét ellenpontozza. A kinevetett filozófus az álszent. A kinevetett filozófuson lötyög a filozófus-jelmez, a szerzetescsuha, melyet a színre vitt Diderot valóban párhuzamba is állít Diogenész rongyaival, és a lötyögő jelmezből bohócmaskara lesz. „[M]iért látni oly gyakran”, kérdezi Rameau, „hogy a vakbuzgók oly durvák, mogorvák, összeférhetetlenek? Mivel olyan feladatot kényszerítettek magukra, ami természetüknek nem felel meg. *Szenvednek*, és ha valaki szenved, másoknak is szenvedést okoz.”[14] (kiemelés tőlem.) A kinevetett filozófus, az álszent pedig képtelen felszabadultan nevetni, mert egy merev jellemmozdulat, egy kívülről magára kényszerített morális görcs megakadályozza ebben. A színre vitt Diderot így számol be saját állapotáról Rameau megfigyelése közben: „Figyeltem őt, s fokról fokra, ahogy eljártszotta előttem a kerítő és az elcsábított fiatal lány jelenetét, két ellentétes érzelem között hányódott a lelkem, s nem tudtam, nevetnemnek vagy pedig a felháborodás indulatának adjam-e át magam. *Szenvedtem*.”[15] (kiemelés tőlem.) Az elbeszélő Diderot, aki talán közelebb áll a szerzőhöz, mint a színre vitt, bevezetőjében azt írja, hogy szokott Argenson-padján üldögélve gondolatainak teljes szabadságot, *libertinage*-t enged, szándékosan azt a szót használva, melyet a szabadság nem-filozófiai megélésére, a botránys szabadság jelölésére használtak és használnak. Saját gondolatainak társadalmi megvetettségére rá is erősít nem sokkal ezután egy metaforával: „Az én szajháim: a gondolataim. [*Mes pensées, ce sont mes catins.*]”[16]. A Rameau unokaöccse dialógusának szerzője alighanem legalább annyira szatír, mint amennyire szatirikus. Inkább humorista, mint filozófus.

V.

A *Wittgenstein unokaöccse* című írásban két díjkiosztás válik a legintenzívebb és legkiélezettebb társadalmi színjátékjelenetté. Mindkét díjat a beszélő Bernhard kapja, a Grillparzer-díjat az Osztrák Tudományos Akadémiától, az „ügynevezett állami irodalmi díjat” pedig az osztrák államtól. A beszélő Bernhard ezeken a színjátékokon nem lehet megfigyelő, szükségszerűen szerepet kell vállalnia, még hozzá a társadalmi konvenció alapján a főszerepet. Az Akadémián azonban leginkább statisztaként, a minisztérium fogadótermében pedig szerepéből kieső színészként mutatkozik meg. Paul barátja mindkét díjátadásra elkíséri, a beszélő Bernhard elmondása szerint a díjátadások leírása elsősorban éppen Paul jellemerejét és lélekjelenlétét hivatottak bemutatni. Paul ezeket az eseményeket képes valóban színjátékként látni és ennek megfelelően értékelni, reagálni. Világosan érzékeli, hogy őt nem érinti létében ez a színjáték, és így szellemileg is függetleníteni tudja magát tőle. A Grillparzer-díj átadásán mégis beavatkozik a színjátékba egy hangos nevetéssel. Bergson írja *A nevetésben*, hogy „a komikum abban a pillanatban születik, amikor a társadalom és az egyén, létfenntartásának gondjaitól megszabadulva, műalkotásként kezdi vizsgálni önmagát.” (*A nevetés*, 26.) Később, kifejezetten a társadalmi színjátékokról pedig a következőket mondja: „A társadalmi élet szertartásos megnyilvánulásaiban tehát mindig van valami lappangó komikum, amely csak alkalomra vár, hogy napfényre kerüljön. Azt lehetne mondani, hogy a szertartás ugyanaz a társadalom testén, mint az öltözet az egyén testén: ünnepélyességét annak köszönheti, hogy azonosul azzal a komoly tartalommal, amellyel a szokás egybekapcsolta, s mihelyt képzeletünk elkülöníti tartalmától, azonnal elveszíti ünnepélyességét” (*A nevetés*, 51). A komikus a tartalom nélküli puszta forma, pontosabban az, amelyikhez korábban tartalmat képzelünk, azt hittük az öltözetre, hogy az egy ember, de mikor látjuk, hogy nem mozdul, akkor észrevesszük, hogy csak egy próbabábu lóg. Bergson azonban nem tér ki arra, hogy ha egy formát elkülönítünk tartalmától, akkor azt ugyanabban a pillanatban egy másik tartalomhoz kapcsolom, hiszen tartalom és forma viszonyfogalmak, és egyiknek semmi értelme a másik nélkül. Bergson nem problematizálja a „társadalom testét”, hiszen esszéjében a mechanikust és az organikus, a gépies merevséget, szaggatottságot és az élő test folyamatos mozgékony-ságát mindvégig maga is merev ellenpontként gondolja el. A Grillparzer-díj átadásának leírása egy öltönyvásárlással kezdődik. „Az új öltöny feketésszürke volt, s úgy gondoltam, ebben a feketésszürke öltönyben *jobban játszom majd szerepemet* a Tudományos Akadémián, mint a régiben.” (WU, 81.) Hamar kide-

rül, hogy az öltöny szűk. A beszélő szerint ez annak a hibának az oka, hogy mások szeme láttára vette meg az öltönyt, melyet soha sem szabadna megtenni, s melyet ő újra és újra elkövet. Az öltöncsere felfedi egy pillanatra a testet, és nem sokkal ezután máris szűkebb helyre szorítja, de ez elég is ahhoz, hogy a társadalom-színjáték színpada már kezdettől szűkös ketreccé alakuljon. Miután a beszélőt az Akadémián nem fogadják, fel sem ismerik, majd arrogáns stílusban felszólítják, hogy menjen fel a pódiumra a miniszternő mellé, ő daczból belemegy a játékba, a társadalmi rangjátékba, pozíciójátékba, és pódiumon való pozitívumának felvételét ahhoz a feltételhez köti, hogy maga a Tudományos Akadémia elnöke kérje meg erre. De ezzel a reagálással már fel is vette pozitívumát. A jelmez ezúttal nem lötyög, hanem szorít. „Magam zártam ketreccbe magam. Magam tettem a Tudományos Akadémiát ketreccemmé. Nem volt kiút többé. Végül odajött az akadémia elnöke, és az akadémia elnökével együtt előrementem az első sorba, és leültem a miniszternő mellé. Abban a pillanatban, amikor leültem a miniszternő mellé, barátom, Paul nem tudott tovább uralkodni magán, és az egész termet megrázó nevetésben tört ki, egészen addig nevetett, amíg a filharmonikus kamarazenészek játszani nem kezdtek.” (WU, 85.) Miután dühösen távozik, a beszélő Bernhard visszamegy az üzletbe, ahol az öltönyt vette, panaszkodik, hogy az szűk, majd lecserélteti. Az újabb öltöncserével válik számára is nyilvánvalóvá a komikum, mikor elképzeli, hogy szűk levetett öltönyében nemsoká valaki más fog rohángálni Bécsben, egy másik test tölti ki tartalommal, és ez mulattatta. A minisztérium fogadótermében a másik díjkiosztó premier botrányba fullad. Miután a miniszter, „ez a steiermarkti hülye” „ügynevezett laudatiójában” „kizárólag hülyeségeket” mond Bernhadról, a beszélő Bernhard a maga „kis filozófiai kitérőjével”, melyet „köszönet gyanánt” elmond, úgy kihozza sodrából a minisztert, hogy az ökölrel arcon vágja, majd elviharzik, a maga után becsapott üvegajtó pedig ripityára törik. Tökéletesen teatrális finálé egy társadalmi színjáték lezárásaként, ezután csak az a kérdés, hogyan reagál a közönség, kit díjaznak, mire használják fel az alkalmat. A társadalmi színjáték persze nem lezárható, itt a közönség is szereplő. „Egy pillanatig, mint mondják, *halálos csönd* uralkodott. [*Einen Augenblick herrschte, wie gesagt wird, vollkommene Ruhe.*] Azután azonban valami figyelemre méltó történt: az egész társaság, akiket csak opportunistáknak nevezhetek, a miniszter után rohant, de előbb még szitkozódva és ökölbe szorított kézzel nekem estek, pontosan emlékszem arra az ökölre, amellyel a Művészeti Szenátus elnöke, Henz úr felém vágott, mint ahogy valamennyi ellenem irányuló *tisztelet-megnyilvánulásra* emlékszem most, ebben a pillanatban. [...] Senki sem maradt velem, és életem társával [*meinem Lebensmenschen*], mind, mint az örültek, el a nekik állított büféasztal előtt, és rohantak le a miniszter után,

kivéve Pault. Ő volt az egyetlen, aki megrökönyödve az esettől, ugyanakkor szó-
rakoza azon velem és élettársnőmmel, *életem társával* maradt. [*Er war der ein-
zige, der bei mir und meiner Lebensgefährtin, meinem Lebensmenschen, stehen-
geblieben war, entsetzt und amüsiert gleichzeitig von dem Zwischenfall.*]” (WU,
88-9; WN, 116-7.) Paul nevetése még belefér szokásos közönség- és előadás-pro-
vokáló szerepébe, bár új aspektussal bővül, hiszen itt egy társadalmi színjáték so-
rán az előadás kezdete előtt provokál. Abban viszont semmi provokatív nincs,
hogy nem tart az „opportunistá bandával”, hanem barátjával marad, és vele szó-
rakoza a *Zwischenfall*-on. Ez a természetes résztvevő megnyilvánulás, nem a
megfigyelés.

Jegyzetek

[1] Thomas Bernhard: *Wittgenstein unokaöccse*. Fordította Hajós Gabriella. Budapest: Magvető, 1990. (WU.) 36. Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. (WN.) 47-48.

[2] WU, 124.

[3] Denis Diderot: *Rameau unokaöccse*. Fordította Szívós Mihály. Budapest: Pannonklett, 1997. (RU.) 75.

[4] Horatius: *Szatírák*. Horatii Saturae. Tankönyvkiadó, 1972. 256.

[5] RU, 46.

[6] Henri Bergson: *A nevetés*. Fordította Szávai Nándor. Bp.: Uránia, 2004. 154-5.

[7] WU, 75.

[8] WU, 76.

[9] WU, 112-3-4.

[10] RU, 93.

[11] RU, 93-4.

[12] RU, 63.

[13] Jorge Luis Borges: „A sértés művészete.” In uő: *Az örökkévalóság története*. Fordította Boglár Lajos, Ertl István és Scholz László. Bp.: Európa, 1999. 193.

[14] RU, 65.

[15] RU, 55-6.

[16] RU, 45.