

A SZÉDÜLET SZIMFÓNIAJA

MILAN KUNDERA *A LÉT ELVISELHETETLEN* *KÖNNYŰSÉGE* CÍMŰ REGÉNYÉRŐL

HORVÁTH ANNA FLÓRA

A lét elviselhetetlen könnyűségét interdiszciplináris szempontból szeretném vizsgálni. Kundera regénye bonyolult, nagyregényeket idéző „nagyszerelmi” történet, korának tipikus közép-európai szövege és filozófiai regénye egyszerre, így számtalan olvasati lehetőséget villant fel. Célom az, hogy néhány ilyen summa egy azonos irányba mutató, minél teljesebb értelmezést alkossak, amely elsősorban a filozófiai interpretációhoz tartozik.

Vizsgálatom alapja, hogy a vázolt műfajszintézishez kapcsolódóan a regényben négy, illetve három+egy *szintet* különböztetek meg, amelyeket a regényvilágon belül univerzális jelentéslehetőségeikben szeretnék feloldani. Szintjeim a következők: a magánéleti, a történeti/politikai, a filozófiai/metafizikai, illetve a nyelvi szféra.

A nyelvi szint

Kundera sokrétűen foglalkozik a nyelv és a jelentés problematikájával: egyfelől hemzseg a regény az etimológiai viszonyokat elemző megjegyzésektől, másfelől folyamatosan célba nem ért vagy meg nem értett szavak hangzanak el. Az egyéni gondolkodás kifejezhetetlen, nem csak a rendszer, az önmagunkba zártság okán is. Minden viszony hiányos, minden *eggyé válás* skizofrén természetű, mivel a köztünk lévő határok nem

feloldhatók. Ahogy az országhatárok sem léphetők át ténylegesen: se a cseh nyelv, se a közép-európai identitás nem lefordíthatók.

A nyelv átszővi, illetve erőteljesen illusztrálja a szereplők életének minden területét. A személyes kapcsolatokon túl a szülőországához kapcsolódó, mondhatni geopolitikai viszonyokat is ábrázolja nyelvi problémákon keresztül az elbeszélő, illetve a karakterek egész identitását, az *én és a világ* viszonyát úgyszintén. A nyelvi tehát alkotóeleme a magánéleti, a történeti és a metafizikai szintnek is.

A filozófiai szint

A regényben a nyelv általában nem feloldja az idegenséget, mitöbb, éppen elmélyíti azt. Kundera karakterei önnön nyelvükbe, egyszersmind önnön gondolkodásukba zárt emberek. Átaluk a szerző a huszadik század két jellemző bölcseleti irányzatának, a nyelvfilozófiának és az egzisztencializmusnak az alapproblémáit írja bele regényébe. Mindezt úgy, hogy az olvasó rendkívül plasztikus alapélményként ismer a krízisekre, így nem elméletek erőltetett legitimizációs kísérletének tűnik fel a regény. Kundera úgy ír *filozófiai beállítottságú* regényt, hogy távol áll attól, hogy egy bizonyos gondolatot vagy iskolát próbáljon igazolni művével, és így az nem is nevezhető klasszikus értelemben vett filozófiai regénynek.

A regény tényleg szinte minden mozaikja valamilyen filozófiai tapasztalatot vagy értelemlehetőséget villant fel. Így a regényben a filozófia – bár mint fentebb említettem, nem *egy konkrét* filozófia – ha nem is transzcendens, de kvázi metafizikai szerepet tölt be a regényjelentés különböző szintjei csúcsán. Persze ezt valójában nem én jelölöm ki: maga a regényszerkezetből fakadóan adódik evidenciaként az olvasó számára. Hiszen minden reflektálható helyszín, idő, karakter, cselekvés előtt ott áll az első két fejezet, a Nietzsche és Parmenidész filozófiájáról szólók. A filozófia mindennek előzménye és végső értelmezési tartománya lesz.

A történeti szint

A történeti/politikai szál a szüzsének ugyanúgy *ad otthont*, ahogy a filozófia a történet egész jelentésének, vagy a nyelv a regény egész univerzumának. A mű, mint közép-

európai regény is különleges. Egyfelől nagyon tipikus történetet mond el, amely a magyar olvasót a megfelelő családi *legendárium*, anekdotatár ízére emlékezteti. De Kundera ennél sokkal többet akar. „[De] egy regény értelmezésénél-értékelésénél a közép-európai közeggel sem vagyunk kisegítve. Nem ismételheterm elégszer: egy regényalkotás jelentése, rangja csakis az európai regény történetének közegében mutatkozik meg világosan.”¹ 1968 Prágája Kundera egyik valósága: nem meglepő tehát, hogy ír olyan regényt, amelynek ez a háttér. Ha pedig ez a háttér, a narrációs alaphelyzet, szükségszerűen térségmítosszá válik a szöveg – részben legalábbis. Bár a történeti-politikai közeg állandó díszletet biztosít, a mű az adott időn és téren túlmutató emberi problémákkal foglalkozik. A politikai események, illetve a politikát érintő cselekedetek mögött mindig felsejlik a (modern) ember régiótól és évtizedtől független, változatlan arcképe.

A magánéleti szint

A viszonyrendszer mikroszintjén az elbeszélő kíméletlen őszinteséggel festi le az embert. A realista, sőt, naturalista ábrázolásmód egészen megdöbbentő intimitást hoz létre az olvasó szereplőkhöz való viszonyában. Holott Kundera maga írja, hogy szereplői nem hús-vér emberek, hanem mind egy-egy elképzelt pillanatból, állóképéből, lehetőségből született *alak*. Életútjaik egytől egyig kísértetesen sorsszerűek, amely sorsszerűséget az elbeszélő is többször hangsúlyozza. Ugyanakkor a primer szinten nagyon is öntudatos, aktívan cselekvő karaktereket látunk. A szereplők rendhagyó viselkedésmódjai legmeghatározóbb identitásformáikká válnak. Attitűdjük lázadó, de nem csak köznapi, elsősorban metafizikai értelemben: lázadásuk minden esetben önmaguk felé mutat. A testbe zártságra, a fizikai és szellemi létezés széttartó, de feloldhatatlan közösségére, az emberei lét determinizmusaira irányuló megoldási kísérlet.

A lázadás példája igen jól illusztrálja az értelmezésemben létrehozott szintek természetét. Ahogy az látható, ezek valójában nem különülnek el szigorúan, hanem összefolynak, hálószerűen rendeződnek. Mégis izgalmasnak és megfoghatónak találtam az ilyen jellegű vizsgálatot, mely reményeim szerint minél teljesebb képet adhat a regényről.

¹ Chvatík, Květoslav, *Milan Kundera regényeinek világa*, ford. N. Kiss Zsuzsa (Budapest: Európa, 2002), 190.

A MAGÁNÉLETI SZINT

„A távcsövet hiába forgatjuk (...), sohasem leszünk képesek eldönteni, hogy ketrecnek vagy szabadságnak érezzük-e a végtelenséget.”

Földényi F. László: *Melankólia*

És én megint úgy látom őt, ahogy a regény legelején jelent meg előttem. Áll az ablaknál, és az udvar túlsó végén tornyosuló szemközti bérház falát nézi.

Ez az a kép, amelyből Tomáš született. Mint már mondtam, a regényalakok nem anyatestből születnek, miként az eleven emberek, hanem egy helyzetből, mondatból, metaforából, melyben, akár csak a mogyoróban, benne van valamilyen alapvető emberi lehetőség, amelyről a szerző azt gondolja, hogy még senki sem fedezte fel, vagy senki sem mondott róla semmi lényegeset.

Akkor hát nem igaz, hogy az író csak önmagáról beszélhet?

Tehetetlenül bámulod a szemközti bérház falát, és nem tudod, mitévő legyél; a szerelmi ellágyulás pillanatában hallod, hogy kegyetlenül megkordul a gyomrod; árulásokat követsz el, és képtelen vagy megállni az árulások csodálatos útján; öklödet rázod a Nagy Menetelés tömegében; szellemességeddel kérkedsz a rendőrség rejtett mikrofonja előtt; mindezeket a helyzeteket ismertem és magam is átéltem, mégis, egyikből sem nőtt ki olyan alak, mely azonos lenne velem, az én curriculum vitaemmel. Regényem alakjai az én saját, meg nem valósult lehetőségeim. Ezért mindegyik alakomat egyformán szeretem és egyformán borzadok tőlük: mind átlépett valamilyen határt, amit én csak kerülgettem. Éppen ez az átlépett határ (a határ, melyen túl véget ér az én-em) vonz engem. Csak e határ után kezdődik a titok, amit a regény firtat. A regény nem az író vallomása; a regény azt vizsgálja, mi az emberi élet a csapdában, amellyé a világ vált.²

Kundera e rövid, de markáns regényelméleti megjegyzését *A lét elviselhetetlen könnyűségének* közepére helyezte. A szöveg instruálja az olvasót, miképpen nézzen a regény szereplőire. Kitalált alakok ők, akik azonban nagyon is személyes élményekből születtek. A regény ezen pontjáig is átható életszerűségük így esztétikai magyarázatra lel.

² Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, ford. Körtvélyessy Klára (Budapest: Európa, 2014), 285.

Kundera az emberi tökéletlenséget a lehető legnagyobb nyelvi természetességgel ábrázolja. Ezáltal karaktereivel az olvasó rendkívül intim viszonyba kerül. A közelség egy látszólag vele ellentétes távolsággal párosul. A regényelméleti kommentárok elidegenítő hatásúak. A filozófiai nyitányt követően a szereplőgárda első látásra akár pusztán az azt illusztráló bábok sokaságának tűnhet. Azonban mivel maguk a filozófiai problémák mondhatni a hétköznapiak ontológiai tapasztalatának körébe esnek, a látszólagos ellentét feloldódik a regényben. A filozófia itt tényleg az élet filozófiája – tehát az emberé.

A karakterek úgy is megközelíthetőek, mint akik a valóság különböző narratíváinak kifejezőeszközei. A szereplők bizonyos habitusok, pszichológiai alkatok papíron életre keltett megtestesítői. Tomáš szerelmi életében a kierkegaardi értelemben vett don juani, illetve a trisztáni érzelmek viaskodnak – ezek jól ismert formák.³ A klasszikus archetípusok azonban modern megfigyelésekkel párosulnak: Franz például a tipikus nyugat-európai baloldali értelmiségi kissé parodisztikus képmása. A tudatos sémakerítés és sémateremtés tehát szintén része a szereplők megalkotásának.

Akármilyen gondolatból, típus-narratívából, pillanatból nőtt ki azonban a kunderai regényalak, épp ez a látszólagos specifikussága az, amelyben karakterének általános érvényűsége megbújik. A szereplők egyedülálló eredetmítoszában ott rejlik az ember alaptermészete, mely azonban csak variánsokban létezhet – Kundera pont ezen variánsokból hozza létre típusait.

Mindnyájunknak szükségünk van rá, hogy valaki nézzen bennünket. Aszerint, hogy milyen fajta tekintet felügyelete alatt kívánunk élni, négyféle csoportba vagyunk sorolhatók. Az első csoportba azok tartoznak, akik végtelen számú névtelen szempár tekintetére vágnak, más szóval a közönség tekintetére. (...) A második csoport tagjainak az élethez sok ismerős szempár tekintetére van szüksége. (...) Aztán itt vannak a harmadik csoportba soroltak, akik arra vágnak, hogy imádott társuk tartsa őket szemmel. (...) Végül nézzük a negyedik csoportot, azoknak a ritkaság-számba menő embereknek a csapatát, akik távol levő személyek imaginárius tekintetétől kísérve élnek.⁴

Még ha valamelyik karaktertől távolabb is állunk, minden leírt magatartást egyfajta belsőleges érzéssel értünk meg. A motivációk és cselekedetek minden esetben

³ Vö. Kierkegaard, Søren, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar (Budapest: Osiris, 2005), 45-132.

⁴ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 349-350.

familiárisan hatnak – Kundera úgy írja le szereplői belső világát, hogy lehetetlen ne lelnünk ismerős emberi minőségekre. Ha nem is teljes valónk, de egy titkos félelmünk vagy vágyunk kapcsán mindenképp. A szereplők nem csak az írónak meg nem valósult lehetőségei, hanem az olvasónak is.

És így bábokból mintha mégiscsak hús-vér emberekké válnának. Lényegiségüknek része az egyetemesség, de nem a köznapi értelemben vett általánosság. Bár a nagy közös emberi massa részei, egyéniségük is kiviláglik. Nem tudjuk ugyanis kiismerni őket első látásra, motivációik meglepetéserejükkel együtt hatnak ismerősnek a számunkra.

Az énnak az egyedisége éppen abban rejlik, ami az emberből elképzelhetetlen. Elképzelni csak azt tudjuk, ami az emberekben egyforma, ami általános. Az egyéni én az, ami elűt az általánostól, ami tehát nem tételezhető fel, nem számítható ki előre, amit nekünk kell a másokban leleplezni, felfedni, meghódítani.⁵

Hús-vér mivoltuk tehát az egyéni fokozatos lelepleződésében fedezhető fel.

Zavarbaejtő ugyanakkor, hogy a szereplők arcáról, testéről nem kapunk leírást. Vizuálisan nem tudjuk őket elképzelni, hiába a regény erősen filmszerű leírása. És itt ismét ellentétbe ütközünk: a karakterek legmélyebb titkairól hallunk, de nem kapunk utasítást fizikai valójuk elképzelésére. Mintha a regényben, melyben a szereplők egyik legnagyobb krízise a kommunikáció, az olvasó cserébe azért, hogy ő megértheti, amit a szereplők nyelvben egymásnak kifejezni képtelenek, a vizuális megismeréstől fosztatnak meg. Az elbeszélés tehát nem csak a történetben hozza létre, de a befogadásban is megtapasztalhatóvá tesz egyfajta az ismeretelméleti válságot.

Ez pedig egészen más fényt vet az elbeszélés érzékelt minőségére. Kundera kapcsán többször említik, hogy a klasszikus elbeszélést folytatja, és a nagyívű cselekmény valóban azzal rokonítja a regényt.⁶ Az előbeszédszerű nyelv és a nem lineáris elbeszélés már a posztmodern esztétikának felel meg, azonban az előbb kifejtett megoldás az, amely egészen újszerű hatást kelt. A külső tulajdonságok leírásának hiánya szüli meg azt az idegenséget, amely a megértés szükségszerű defektusát hivatott jelezni. Itt nincs nyelvvesztés vagy lágernyelv – egyszerűen a kinézet le nem írása az, amely a megértés lehetetlenségének egzisztenciálfilozófiai gondolatát a nyelvben is megteremti. Kunderánál nincs szétírás, mégis van hiány a nyelvben. Az olvasó számára teremtett

⁵ Uo., 258.

⁶ Vö. Gintli Tibor – Schein Gábor szerk., *Az irodalom rövid története. A realizmustól máig* (Pécs: Jelenkor, 2007), 524-525.

hézag a kommunikációban az, ahogy mindent hall a szereplőktől, de semmit sem lát belőlük. Mintha a gyóntatófülkében ülnénk a pap helyén.

Tereza: ideges mozdulatok

Tereza anyja nem tudott megöregedni, testének csúfulását azonban nem letargiában, hanem valamiféle hisztérikus ünneplésben élte meg. A gyermekkori otthon világa a haláltáncéra emlékeztet: az anya a test romlását, az idő múlását élteti. Éppen akkor, amikor Tereza saját testének virágzását kellene megélje. Az ifjúkorát elvesztve az édesanya lányának sem hagyja azt önfeledten átélni. A lány különös viszonyba kerül a testével. Anyja árnyékát úgy tudja túllépni, hogy saját látványában nem az eszmei külső szépet, hanem lényének megismételhetetlen egyediségét találja meg. „Nem a hiúság vonzotta a tükörhöz, hanem az ámulat, hogy a tükörben tulajdon énjét látja. Megfeledkezett róla, hogy teste élettani működésének műszerfalát nézi. Úgy érezte, a lelkét látja, mely arcvonásaiban mutatkozott meg előtte.”⁷ Önmaga legvalódibb énjét véli látni a tükörben – Lacan tükörstádium-elmélete nyomán mondhatjuk azt is, itt egy olyan imágóval találkozunk, amilyenné lenni vágyunk.⁸ Például az anyjától megszabadulttá. Tereza a saját testében elhatárolódó identitást képez: Így amikor az öregedés jeleivel párhuzamban az anyja hasonmását kezdi látni a tükörben, az komoly válságot jelent számára. Félelme nem véletlenszerű: anyja és lánya sorsa nem különíthető el.

Úgy gondolom, Tereza meghosszabbítása annak a mozdulatnak, amivel anyja messze maga mögé hajította a szépasszony életét.

(S ha magának Terezának idegesek a mozdulatai, ha nincs bennük kellő lágyság, ezen csöppet sem csodálkozhatunk: anyja széles, szilaj és önpusztító gesztusa ott maradt Terezában, Terezává vált!)⁹

És valóban, bár a lány külsejéről nem kapunk leírást, mozgásának szögletessége többször is előkerül. Tereza egész női identitásában görcsös. Örökölt szépsége kevésbé árulkodó

⁷ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 55.

⁸ Vö. Lacan, Jacques, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, *Thalassa*, 4 (1993), 2: 5-11, 6.

⁹ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 61.

lénye szempontjából, mint ez a nőietlen mozgáskultúra. Hiszen ez is lelkének mélyéről jön: az anyjától és az önmagától való párhuzamos félelmekből.

A mérnökkel töltött délutánon, melyen megcsalja Tomáš, csúcsosodik ki a félelmein való túllépés.

Most fordult elő először, hogy a hihetlenség megvilágításában a lélek nem találta a testét szokványosnak; most nézte először elbűvölten; minden jellegzetessége, egyedisége, utánozhatatlansága az előtérbe lépett. Ez nem volt a világ legközönségesebb teste (amilyenek eddig látta), hanem a legendkívülibb az összes test között.¹⁰

Hiába a férjével valóban fennálló szerelem és szenvedély, teste démonain csak az ismeretlen férfival folytatott aktusban léphet túl. Tereza a mérnökkel való szeretkezés mellett a Petřín-jelenetet követően dönt. Tomáš felküldi Prága csúcsára, hogy élet és halál között döntsön – és felismerje élni akarását. Tereza szabad akaratának mámorában keresi fel a mérnök lakását.

Egyszeri test akar lenni, így ugyanarra az erotikus boncasztalra helyezi magát, melyre Tomáš a szeretőit. Férje, bár kimenekítette anyja világából, ismét egyfajta rabságot jelentett – kapcsolatuk alapvető játékszabályait ő írta meg. Tereza itt kijátszotta a szabályokat: ő vált a szeretővé és Tomášsá is. Tereza életének leglázázóbb momentuma ez, még ha férje utasítására vél is rátalálni, amikor a mérnök nappalijában meglátja az *Oidipusz* egy példányát. Ez azonban még nem könnyíti meg sem a házasságtörés súlyát, sem azt a nehézséget, hogy Tereza itt ösztönös gusztusa ellen lázad. Ráadásul a kalandok súlyát felmérő aktus után férjét csak még jobban félti a nőktől. Mitöbb, Tereza rettegni kezd, hogy a titkosrendőrség csalásának áldozata volt, és így az államhatalomnak szolgáltatotta ki magát magánéleti forradalmával. Ennek valóságalapjára nem derül fény, így két megoldás lehetséges. Vagy valóban kompromittáló képeket tárolnak róla, és teste megszerzésének motivációja nem annak egyedisége volt, csupán politikai eszköz. Ebben az esetben Tereza épphogy nem leküzdí anyja világát, helyette ismét „koncentrációs táborban él, ahol nincs magánélet”.¹¹ De arra is megvan az esély, hogy csak múltjától megszabadulni nem tudván rajzolta meg magának ezt a víziót. Az eredmény azonban megegyezik: Terezában az emlék szorongással párosul.

¹⁰ Uo., 200.

¹¹ Uo., 217.

Ugyanakkor a nap – amely petříni majdnem-halálával kezdődött, házasságtörő aktusával folytatódott, és azzal ért véget, hogy hazavitt egy földbe ásott, haldokló varjút¹² – az életét meghatározó narratívát változtatja meg. Pontosabban megerősíti az addigit. Tereza újra ráébred, hogy egész világát a férje jelenti, és tartania kell magát szerepéhez, amely alapvetően megkülönbözteti a többi nőtől. Az esetre következő hétvégén fogalmazódik meg Terezában a vidékre költözés gondolata, amely a befejezésben megváltást hoz majd.

Tomáš: a szike és a toll

Tomáš, mint idéztem, egyetlen pillanatképből született: áll az ablaknál, és mint Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* című festményének alakja, a távolba tekintve méliázik. Karakterének két mélyen lakozó hajlama exponálódik ebben a jelenetben: a tépelődés és a melankólia.

Az említett jelenet ráadásul kétszer szerepel a regényben. Az elsőben Tomáš szerelmük hajnalán nem tudja eldönteni, végleg meghívja-e Terezát magához. A másodikban azzal kapcsolatban vívódik, jól tette-e, hogy nem csatlakozott a petícióhoz, amelynek aláíróit immár súlyos politikai megtorlás sújtja. Hogy az újsághír hallatán ez támad fel első gondolataként, részben a szükségszerű büntudat következménye, ugyanakkor identitásbeli kérdés is. Tomáš lényegében, bár szerepet játszott a saját alkata és a fiától való viszolygás is döntésében, Tereza miatt nem kockáztatta biztonságát.

Tudta, hogyha magát feláldozza, feleségével is azt teszi. Tettét egy, a szakállas szerkesztő és a fiú számára érthetetlen mondattal magyarázza: „Sokkal fontosabb (...) kikaparni egy beásott varjút a földből, mint petíciókat küldözgetni a köztársasági elnökeknek.”¹³ Tereza a mérnökkel folytatott aktus után ment meg egy félholt varjút, akit néhány gyerek ásott nyakig a földbe – hogy a nő a madár szimbóluma, Tomáš megnyilvánulásában válik egyértelművé. A nő a Petřínről megmentve hozta haza magát, és újból átadta életét Tomášnak. Tomáš pedig ezzel a költői gesztussal, intuíciónként születő privát etikai nimbuszával átadja a saját életét Terezának.

¹² A varjú-jelenetet a későbbiekben kifejtem.

¹³ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 283.

De Tomáš itt is súlyos döntési helyzetbe kerül. Míg korábban Tereza kapcsán arról beszéltem, hogy döntései nagy események az életében, amelyek fontos egységekre tagolják azt, Tomášnak sokkal alapvetőbb jellemzője önmaga és az egész kettősük irányítása. Ő az, akinek folyton tépelődnie kell, hogy határozhasson. Különös hatalma van: Terezát, a kosárban érkező kisgyereket gondviselő erőként menti meg. Amikor egy jóképű és szimpatikus idegen leül a szálló presszójában, Tereza meséjének csodája megtörténik. Kislánykori vágya teljesül, így nem nehéz döntést hoznia: elég, ha mer hallgatni önmagára. Az ő döntéseit általában meghatározza, hogy egy bizonyos felszabadulás vágyát ki tudja elégíteni az egyik lépéssel. Személyisége, mindenkori élethelyzete homogénebb Tomášénál, így általában könnyebb döntenie. Tomášban ezzel szemben két vágycsoport viaskodik.

Első feleségét, két év házasság és egy kisfiú születése után elhagyta – ez az árulás olyan mámorral töltötte el, amely egyébként Sabinára jellemző a regény szereplői közül. A volt feleség a gyereket igyekezett távol tartani Tomáš-tól, aki ezt egy idő után megelégedve úgy döntött, megszakít minden kapcsolatot korábbi családjával. Könnyörtelen döntését saját szülei is annyira elítélték, hogy úgy döntöttek, véget vetnek vele való kapcsolatuknak.

Így sikerült Tomášnak rövid időn belül megszabadulni a feleségétől, a fiától, az anyjától meg az apjától. Mindannyiukból csak egyvalami maradt meg benne: a nőktől való félelem. Vágyott a nőkre, de félt tőlük. Valamiféle kompromisszumot kellett kötnie a félelem és a vágy között; ezt a kompromisszumot „erotikus barátságnak” nevezte.¹⁴

Tomáš szexuális gyakorlatának nem a hatalmaskodás, hanem az elköteleződéstől való félelem a kulcsa. Az életformában nem is a poligámia hat elrettentően, hanem a tudatos remetelét. Önként választott magányán túl azonban van még egy fontos mozgatórugója ennek az életmódnak. A megismerés vágya. Tomáš olyan szoknyavadász, akit nem a leigázás, hanem a felfedezés hajlama űz. Az idegsebész, különösen karrierje végén, szüntelen az aggyal foglalkozott: azt kereste a tudatban, ami *az egyént* hordozza.

Tomáš vad vágy hajtja, hogy felfedezze és birtokba vegye ezt az egymilliomod részt, és úgy érzi, megszállottságának ez az értelme. Nem a nők megszállottja, hanem annak, ami mindegyikükben elképzelhetetlen, más szavakkal,

¹⁴ Uo., 20.

megszállottja annak az egymilliomod résznyi másságnak, ami a nőt a többitől megkülönbözteti.

(A szenvedélyes sebész itt alighanem találkozott a szenvedélyes szoknyavadással. Tomáš akkor sem tette le a képzeletbeli szikét, amikor a szeretőivel volt. Birtokba akarta venni, ami a legmélyükben rejtőzött, ami miatt fel kellett metszeni őket.)¹⁵

Tomáš ezen tulajdonságából világosan látszik, milyen összefüggérendszerrel dolgozik a regény. Az énnre vonatkozó érdeklődése legalapvetőbb jellemzői közé tartozik: magától értetődő, hogy ez alapján fog szakmát és magánéleti szerepet is választani. Tereza feltűnése valóban fenekestül felforgatja az életét.

Tomáš kalandja Terezával pontosan ott kezdődött, ahol más nőkkel véget ért. Az imperativusnak, mely a nők meghódítására ösztökélte, a túloldalán játszódtott. Semmit sem akart Terezában felfedni. Felfedve kapta meg őt. Előbb szeretkezett vele, semhogy kézbe vehette volna imagináris szikéjét, mellyel a világ fekvő testét nyitotta föl. Mielőtt megkérdezhetette volna magában, milyen lesz Tereza szeretkezés közben, már szeretkezett vele.¹⁶

A lány nem a felfedezés terepén áll, ő annak ellenére tárgya Tomáš vágyának, hogy maradéktalanul ismeri őt. A férfi nála nem szikéjét, hanem tollát veszi kézbe. A kutatóból elemző lesz: Tomáš Terezát metaforákban látja. Ugyanakkor éppen megkülönböztetett szerepe miatt nem helyettesítheti férje többi barátnőjét.

A szerelem, mint metafora

A regény kifejti, hogy az epikus szerelmes a gyűjtő, akit a kuriózum érdekel: Tomáš ebbe a kategóriába esik, amennyiben erotikus barátságairól beszélünk. Szeretőiben a változatosság, a megannyi különböző egyediség nyugtázza le. A szerelem terepe azonban egészen más: a lírai viszonyulást, a költői szerelmest ébreszti fel a férfiban.

A két viszonyt az esztétikai megkülönböztetés határolja el egymástól. Tomáš a szeretőivel való közös élmények költőiségére nem fogékony, feleségét azonban szimbólumok sokaságával írja le. Tereza a mózeskosárban érkezett lány, Tereza a remegő kéz, Tereza az elásott varjú megmentője. Tereza és a többi nő nem említhetők

¹⁵ Uo., 257.

¹⁶ Uo., 270.

egy lapon, hiszen Tomáš két különböző tekintettel nézi őket – ergo különböző súlyú hatalommal rendelkeznek felette.

Tomáš személyiségének osztottsága sokféle sorslehetőséget rajzol fel. Életében újabb és újabb utakat választhat magán-, szakmai és közéleti tekintetében is. Döntéseinek mennyisége és súlya talán azért is tűnik olyan nagynak, mert minden alkalommal mélyen belelátunk vívódásaiba. Ezért töpreng kulcsjeleneteiben – tűnődése pedig mélyen melankolikus. Tomáš metaforákban gondolkodik. Mikor Tereza belázasodik és elalszik nála, és ő a kosárban érkező Mózeshez vagy Oidipuszhoz hasonlítja őt, kitágítja élete adott mozzanatának látképét.

Mégsem hagyhatja, hogy a kosár a gyerekkel továbbússzon a tajtékos folyón! Ha a fáraó lánya nem halássa ki a hullámokból a kosarat s benne a kis Mózes, nincs Ószövetségünk, sőt, civilizációnk sincs! (...) Ha Polübosz nem veszi oltalmába a kis Oidipuszt, Szophoklész nem írja meg legszebb tragédiáját!

Tomáš ekkor nem gondolt arra, hogy a metafora veszélyes dolog. A metaforákkal nem tanácsos játszani. A szerelem egyetlen metaforából is kivirulhat.¹⁷

A következő fontos metafora még mindig Oidipuszhoz kapcsolódik: Tomáš politikai témájú cikket jelentet meg, melyben a szophoklészi etika nimbuszai alapján nem fogadja el azon kommunista cseh politikusok kézmosását, akik azt állítják, nem tudtak a szovjet vezetés vérengző szándékairól. Tomáš ellentétbe állítja őket Oidipusz-szal, aki bár még kevésbé sejtette bűneit, azokra ráébredvén mégis kiszúrja szemeit és elhagyja Thébát. A cikk közreadása több fázisban is befolyással lesz életükre. Tomáš előbb nem írja alá annak visszavonását, így klinikai helyett háziiorvosként kell praktizálnon. Később a fia és a szakállas szerkesztő részben a cikk nyomán kéri a petíció aláírására. Tomáš ezt megtagadja, így nem kerül a bebörtönzés veszélyébe. Visszautasítása lehetővé teszi kivonulásukat Prágából.

Tereza is hajlamos arra, hogy metaforákban gondolkodjon. Anyja minden esztétikát nélkülöző otthonában, a műveltségtől távol álló kisváros közepén Tereza számára a könyv valóban egy másik világ kapuja volt. Tereza akkor hallhatta Beethoven utolsó három vonósnygyesét először, mikor egy kvartett koncertet adott a városcában. A koncert után a rajta kívül résztvevő patikus-házaspárral és a zenekarral vacsorázhatott. Egy varázslatos estén része volt a „valami többen”.¹⁸ Mikor Tomáš megpillantotta, a

¹⁷ Uo., 18.

¹⁸ Uo., 64.

kezében könyv volt, a titkos szövetség jele, ráadásul Beethoven szólalt meg a rádióban. Tereza tudta, a férfi meg fogja változtatni az életét: a koincidencia esztétikai hajlamát szólította meg, és felébresztette benne a szerelem csíráját. Tomáš, mikor Tereza után visszamegy Prágába Svájc-ból, a kórház igazgatójának Beethoven kottajegyzetével mond fel: „*Ess muss sein*”¹⁹ – Így kell lennie. A zeneszerző megidézésével Tomáš metaforikusan elindul Tereza felé, ekkor ugyanúgy egy szerelem vezérelte erkölcsi törvényt mond ki, ahogy a petíció-jelenetben hivatkozik a varjúra. Tomáš a szövegben a Terezát körülengő metafora-tenger hívószavaival fejezi ki döntéseit. Már vázoltam, hogy az áruló aktus előtt Szophoklész kötete kerül Tereza kezébe: itt ő is Tomáš metaforája alapján dönt.

A melankólia látószöge

A főszereplő pár nem csak a szerelmest vagy a szerelmet, az egész világot metaforákban látja. A metaforák kozmikus méretűvé teszik az én perspektíváját. A belső és a külső világ ugyanazokból a képekből szőtt, sűrű, külön-külön megfoghatatlan szövetet alkot. Az én és a világ kivédhetetlen összefonódása teszi a szereplőket melankolikussá.

A melankolikus semmiben sem képes megkapaszkodni, és úgy érzi, a létezés kivetette őt magából, életét végzetes hibának, tévedésnek véli, amiért a teljes létezést kárhoztatja. A melankolikust éppen az a rejtélyes naivitás választja el mindenkitől, amely képtelenné teszi őt arra, hogy saját énjét elvonatkoztassa a létezésről. Bármilyen nyúljon is, minden önmagához utasítja vissza; és ha magába tekint, a világ kicsinyített mását pillantja meg.²⁰

Kundera regényét a melankólia ezen attitűdje, a szubjektum jelenének állandó *átfilozofálása* kíséri végig. Hiába jelennek meg a regény cselekményességének drámai vagy komikus vonásai, valójában a szöveg egyik fogalommal sem írható le a maga egészében. Persze, komikus jelenet, ahogy a szakállas újságíró a lehallgatókészülékeknek üzen, és drámai, ahogyan Prága jeles idegsebésze egy ócska teherautó sofőrjeként feleségével együtt halálos balesetet szenved. Mégsem éljük meg olyan elementáris erővel ezeket az esztétikai minőségeket, amelyet klasszikus

¹⁹ Uo., 45.

²⁰ Földényi F. László, *Melankólia* (Budapest: Akadémiai, 1992), 275-276.

értelmükben várnánk. A történet minden pillanatában bujkál valami csendes, mély, édesbús szépség.

A melankólia kapcsán különösen fontos a zárlat. A regényben Tereza és Tomáš halála jóval a regény vége előtt jut az olvasó tudomására. A házaspár a teherautón, melyet Tomáš vidéki munkája során vezetett, kikocsizott a kisvárosból, hogy valahol máshol töltsék a hétvégét. A regény ezen pontjára szerelmük különös beteljesüléshez ér, melynek záloga a kivonulás. A vidéki városkában már nem találkoznak a régi ismerősökkel az utcán, így nem csapja őket arcon a kommunista társadalomból való kiűzetetésük. Nem kell látniuk Prága azon arcát, amely nem ad számukra otthont többé. Tomáš ráadásul a vidék végleg elzárja szeretőitől. Tereza azonban egy nap megrémül, hogy a férfitől mindent elvett. Meglátja a rossz kerék szerelése közben görnyedni, és elcsodálkozik férje öregségén. Ha úgy tetszik, ez a jelenet már előreutal a halálukra. Az elmúlás rettenete mutatkozik meg benne, és Terezának büntudata van, amiért férje ott és úgy *múlik el*. Hiszen mindig arra vágyott, hogy Tomáš öreg legyen és gyenge, ne a nőket hajkurássza. Tereza lélekben mindig öregebb volt nála, és Tomáš most beérte őt. A regény utolsó fejezetében bocsánatot is kér tőle, de férje világossá teszi, hogy semmi szükség rá: ők ketten egymásért boldogok. A megöregedett szerelmespár csendes eufóriában táncol a zárójelenetben.

Az idillikus kép az elmúlt élet és a jövő halál elfogadását jelenti. „A vég nem egyetlen apokaliptikus robbanás. Talán nincs is békésebb dolog, mint a vég.”²¹ Ha ezt megosztják, ez a békés vég könnyű, szépséggel átszőtt, szeretetteljes lesz. „Az utolsó állomáson vagyunk – mondta a szomorúság. Együtt vagyunk – mondta a boldogság. A szomorúság volt a forma, a boldogság a tartalom. A szomorúság terét boldogság töltötte ki.”²²

Tereza és Tomáš szerelmének végső állomása ez a tulajdonképpeni boldogság. Egyenlővé váltak: „Nyuszinak lenni annyi, hogy az egyik fél már nem erősebb a másiknál.”²³ Nem is marad egyikük sem életben a másik nélkül. Közös haláluk – mely a regényben hátrébb, a szüzsében előrébb van a táncjelenet-zártlatnál – megtartja a hotel táncparkettjén exponált szép melankóliát, és nem válik tragikussá.

²¹ Kundera, Milan, *A regény művészete*, ford. Réz Pál (Budapest: Európa, 1992), 60.

²² Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 404.

²³ Uo., 403.

Esztétikai ketrec: a giccs

Ahogy a par excellence tragikumot, a giccset is kikerüli a szöveg. Kundera sokat ír regényében a giccsről – a szereplők annak birodalmából menekülnek. A regényíró és az esszéista Kundera számára egyaránt ominózus kérdés a giccsé: ahogy Arthur Phillips fogalmaz, az esztétikain túlmenően kvázi etikai értelemben is:

A kierőszakolt happy end, a megkérdőjelezhetetlen tanulság, a nyilvánvaló gonosz, a könnyű választás, a becsületes és rendíthetetlen hős, a regény, amely megerősíti mindazt, amiben hiszel, a történet, mely megváltást ígér: Kundera mindebből nem kér.

Mindez nem csupán ízlés kérdése számára. Ez erkölcsi kérdés, mert azzal, hogy leleplezi a líraiság iránti naiv vonzalmunkat, azt a vágyunkat, hogy fekete-fehéren lássuk a világot, hogy összetöri bizonyosságainkat, hogy személyessé teszi a dolgokat, és ezáltal megmutatja az általánosító ideológiák idiotizmusát, a regényíró szükségszerűen kijózanítja az olvasót (és önmagát is: sohasem ugyanolyan egy könyv megírásának a végén, mint volt évekkel korábban, a kezdetén).²⁴

„A giccs paraván, mely eltakarja a halált”²⁵ – Tomáš és Tereza elhúzzák ezt a paravánt, mikor elfogadják életük alkonyát. De a kommunista giccsről is igyekeznek megszabadulni. „A totális giccs birodalmában a válaszok előre adottak, és kizárnak bármilyen kérdést”²⁶. Nem lehet töprengeni. A giccs kizárja a kritikus látásmódot, ha közéletiben fogalmazunk. Ha ontológiaibb módon közelítünk a fogalomhoz: kizárja az *én*-t. A giccs így minden totalitárius rendszer sajátja.

A giccs a meghatódás két könnycseppjét csalogatja elő, melyek szorosan követik egymást. Az első könnycsepp azt mondja: milyen csodálatos, amikor gyerekek futnak a gyepen!

Milyen csodálatos az egész emberiséggel együtt meghatódni azon, hogy a gyepen gyerekek futnak! – mondja a második.

A giccsből csak ettől a második könnycsepptől lesz giccs.

A világ összes emberének testvériségét csak a giccsre lehet alapozni.²⁷

²⁴ Phillips, Arthur, „Az esszéista és a regényíró Kundera (A dezulluzianista)”, ford. M. Nagy Miklós, *Lettre*, 69 (2008), 31-34.

²⁵ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 326.

²⁶ Uo., 327.

²⁷ Uo., 323.

A giccs tehát az az öröm, amelyet az egyetemes emberi közösség érzése fölötti meghatódás vált ki. Olyan meghatódás, mely ráadásul elfedetteti a halált, egy dimenzióban képes csak látni. Elénk tárja a készre festett képet, és nem enged hozzányúltni – az egyén csak szemlélő és utánczó lehet a giccs birodalmában, alkotó soha. Sőt: individuum sem lehet. Ez persze könnyű érzés: sosincs egyedül. A giccs a melankólia ellentéte. A melankólia magányos: az én és a világ viszonyát vizsgálja. E két fogalom határa már önmagában nem megoldott: hogy is lehetne szó az emberiség nagy közösségéről? A melankólia mindennel foglalkozik és mindent egyszerre érez, így nem lehet előre(?) a giccs paravánjával elrejteni a halált. A melankólia mindent megkérdőjelez. Az előre megadott válaszokkal teli giccs-világban nincs helye ennek a típusú kérdésnek. Tomáš és Tereza folyton kérdező attitűdje nem való a giccs-világba.

Sabina és Franz: meg nem értett szavak

A giccs Sabina, a festőművész kapcsán kerül a legtöbbször szóba. Az erotikus barátnők közül éppen ő emelkedik ki: a szexuális szövetségen túl valamiféle lelki rokonság is összeköti Tomášsal. Ez a rokonság egymás megértését jelenti, a gicccsel szemben fennálló szövetséget.

„Barátnői közül [Tomáš] Sabina értette meg a legjobban. Sabina festő volt, és azt mondta: – Szeretlek, mert a giccs tökéletes ellentéte vagy. A giccs birodalmában szörnyeteg lennél. Nincs az az amerikai vagy orosz film, amiben másképp szerepelhetnél, mint elrettentő példaként.”²⁸

Sabina megértése és hódolata azonban nem keverendő össze szerelmi érzéssel: a férfihoz hasonlóan erős és független Sabina csak a szenvedély tárgya lehet, nem a szerelemé. Tomáš költői emlékezete csak Terezához ír metaforát.

Velük szemben Sabina és Franz nem alkotnak a másikról metaforát, hiszen nem is értik egymáséit. Kapcsolatuk azért nem teljesedhet be, mert más az „egzisztenciális kódjuk”²⁹. Félreértéseiket a *Meg nem értett szavak kisszótára*³⁰ című betét illusztrálja.

²⁸ Uo., 20-21.

²⁹ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 45.

³⁰ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 328.

Többek között mást gondolnak a giccs szülte Nagy Menetelésről. Franz hiába demokrata, a világ összes emberének testvérisége ugyanúgy megszedíti, mint a kommunistákat, akik elől Sabina Nyugatra menekült. Nem hiába mondja a lány, amikor művészi pályafutását a rezsim áldozatának szánakozással tarkított hőseposzaként próbálják ábrázolni, hogy „az én ellenségem nem a kommunizmus, hanem a giccs!”³¹

Franz számára a rend és az igazság legmagasabb rendű formája a hűség – Sabina önmaga hitelességét a folytonos újrakezdésben, azaz az árulásban találja meg. Fogalmaik idegenek egymás számára. Franz nem látja, hogy nehéz sorsú nép tagjának lenni nem dicsőség, pusztán balszerencse.

Mivel „szemantikai folyók”³² nem áradnak egymásba, Franz nem mindig érti szeretője erotikáját sem. Sabinának fontos motívuma a keménykalapja. A kalap egykori kisvárosi polgármester nagyapjáé volt, és miután bátyja kisemmizte örökségéből, ezt az egyetlen tárgyat vitte magával a családi házból. A kalap egyszerre emlékezteti Sabinát elárult családjára és finoman gondozott egyediségére. Tomáš tökéletesen érti a kalap jelentését. Egy korai találkájuk alkalmával Sabina fejére vette a keménykalapot: előbb nevettek a nőiességétől elütő kiegészítő látványán, majd egyszerre támadt fel gerjedelmük tőle. A nevetséges ellentét hirtelen izgató paradoxonná vált. Sabina nőiességén tett erotikus erőszakká. A nő Franz-cal évekkel később megpróbálja újrajátszani a jelenetet, de az nem érti a szimbolikát. A férfi értetlenül áll a fehéreneműs, keménykalapot viselő szerető előtt.

Franz-cal való kapcsolata halálra van ítélve, mivel akármilyen művelt is a férfi, valami módon a giccs világához tartozik. Az ellentétes világban pedig ott van Tereza, Tomáš és Sabina is. Érdekes asszimetria figyelhető itt meg a kompozícióban. A Tereza-Tomáš, illetve Sabina-Franz szál az *Anna Kareninához* hasonlóan két párhuzamos szerelmi történetet mond el. Ami viszont egészen különös, hogy értékeik szempontjából inkább a házaspárhoz tartozik Sabina, mint Franzhoz. Sabina Tomáš legjobb barátnője, és ők ketten Terezával is megértik egymást. Voltaképpen ő hozza el neki a vágyott világot: Terezát ő ajánlja be sajtófotósnek. A lánynak a fotózás nem csak a társadalmi előrehaladás és az anyja világán való kívül kerülés miatt válik fontossá. Mikor a '68-as felkelést megörökítheti, élete legboldogabb napjait éli.

A két nő között a regény egyik legkülönösebb erotikus jelenete játszódik le. Levetkőznek a műteremben, és aktfotókat készítenek egymásról. Tereza Sabinával azért

³¹ Uo., *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 119-126, 131-137.

³² Uo., 117.

is barátkozik, hogy része legyen Tomáš másik világának. Egy aktus alkalmával arra vágyott, „hogymeg egyetlen hermafrodita lénné váljanak, és a többi nő teste közös játékszerük legyen. Ő legyen Tomáš poligám életének az alteregója!”³³ Mikor átmegy Sabinához, hogy művészportrékat készítsen róla, valami ilyesmi valósul meg. Terezát magával ragadják Sabina képei, és mivel egymásra talál, hamar bizalom alakul ki köztük. Tereza a szobában rögtön kiszúrja Sabina életének tárgyi szimbólumát, és a keménykalapban kezdi fotózni. A nő valóban férje helyére lép: a kalapot ő sem csak mint motívumot, hanem mint erotikus tárgyat is felismeri. Hirtelen megkéri Sabinát, hadd fényképezze le őt meztelenül. „A fényképezőgép mechanikus szemként szolgált Terezának, amivel Tomáš szeretőjét figyelte, s egyben fátyolként, amivel eltakarta Sabina előtt az arcát.”³⁴ Néhány perc után Sabina felcseréli a szerepeket. A két nő szellemi partnersége itt testi szövetséggel egészül ki. Kicserélik meztelenségük titkát. A feleség és a szerető nem idegenek többé.

Tomáš és Tereza szerelme olyan, mint egy zenemű: szólamaik folyton egymásra válaszolgatnak. Terezának bele kell lépnie Tomáš erotikus kalandjainak világába, különben a zenekar elhallgat. Ők ketten mindent megosztanak a másikkal önmagukból: így lesz harmonikus az összhangzás. A záró táncjelenetben és az autóbalesetben olvadnak a szólamok végleg eggyé. A szállodai keringő, mint haláltánc már valamiképpen elő is vetíti egy pillanatban bekövetkező végüket. Elmúlt életük mellett közös halálukat is együtt és egyszerre fogadják el ebben táncban. „Mert pontosan így vannak komponálva az emberi életek is. Úgy vannak komponálva, mint egy zenemű.”³⁵ A szereplők története egész életük dallamából a legtökéletesebben következő zárótétellel fejeződik be.

A túlon túl idealista Franz meghal a Nagy Menetelés oltárán, ráadásul tökéletesen értelmetlenül: néhány kambodzsai zsebtolvaj halálosan megsebesíti. Sabina az egyetlen szereplő, aki életben marad: záróepizódja látszólag eltér természetétől. A nő egy amerikai öreg házaspárnál él, a kerti házban fest, és minden nap együtt étkeznek. Egyszerre talál szülőkre és gyerekekre – mindkettő hiányzott felnőtt életéből. Ugyanakkor történetének befejezésében megőrzi végtelen magányát és függetlenségét. Az öreg párral folytatott élete kapcsán nincsenek illúziói: világosan látja annak végességét és saját szentimentalitását is.

³³ Uo., 82.

³⁴ Uo., 87.

³⁵ Uo., 69.

Tudja jól, hogy a dal nem más, mint szép hazugság. Amint felismerjük, hogy a giccs hazugság, a giccs többé nem giccs. Elveszíti autoritárius hatalmát, és ugyanolyan megható, mint minden más emberi gyengeség. Mert egyikünk sem felsőbbrendű ember, hogy tökéletesen érintetlenül hagyja a giccs. Bármennyire megvetjük is, a giccs az emberi sorshoz tartozik.³⁶

Mikor a nagybeteg öregúr meghal, Sabina élete majd újabb állomáshoz ér, ahonnan újabb árulással ismét egy másikra érkezik. Az ő történetét nem szükséges befejezni – karakterének lényege életének folytonos változásában és állandó magányban lakozik. Karakterét az árulás szédülete szülte, így története újra és újra annak mintáját fogja rajzolni.

Nem maradt senkije – ennyiben hasonlatos Sabina ahhoz a Tomášhoz, aki Tereza előtt létezett. Kundera regénye kissé olyan, mintha a szereplők is – párhuzamban az alkotói szerepről mondottakkal – egymás meg nem valósult lehetőségeit rajzolnák meg. Sokszor úgymond görbe tükrökben találkoznak ezek a történetek. És mégis más-más megoldásuk kell legyen. Természetük és sorsuk merőben különböző.

Ketten egygyé: közös álom és közös érzések

A két szerelem története közt is jelentős a különbség. Sabina és Franz közt áthatolhatatlan távolság van. Franz ezt nem veszi figyelembe, és reménytelenül, egész életére beleszeret a nőbe, akit valójában teljesen félreért. Sabina racionalistább nála. Akárhogy is akarja, ő nem tudja átadni magát Franznak. Kénytelen lesz elárulni őt is. Kettejük kapcsolata folytonos meg nem értettségről tanuskodik.

Ahogy hozzájuk ez a kisszótár tartozik, Tomáš és Tereza szerelméhez úgy lehetne egy közös metaforagyűjteményt írni. A házaspár kapcsolata szintén nem csak illúziókkal teli, sőt, előfordul, hogy ők sem egy nyelvet beszélnek. Ez azonban eltörpül amellet, mennyire értik is egymást. Kettejük közt olyan egység van, melyhez hasonló egy sem látható a regényben. Tomášnak és Terezának esszenciájává válik az egymáshoz tartozás. Sőt: szövetségük életük során csak egyre távol. Például éjszakai démonjaiból Terezában időnként erotikus vágy születik, és szeretkezés közben idézi fel álmait. „Levetköztetem neked őket, megfürdetem a kádban, s utána odavezetem őket hozzád... – súgta Tomáš

³⁶ Uo., 330.

fülébe, ahogy egymáshoz simultak.”³⁷ Vágya Sabinával a műteremben metaforikusan beteljesül. A Tomáš távolságától való félelemből, részben legalábbis, Tomáš újfajta közelsége születik.

Kettejük sínpárja bár gyakran meglazul és dőcögőssé válik, végig párhuzamos marad. Összetartozásukat szimbolizálja, hogy van egy külön bejáratú valóságuk: közös éjszakáik. Tomáš számára hosszú évek után Tereza az első nő, akivel együtt alszik. Ahogy ezt megteszi, újra beengedi a szerelmet az életébe:

szeretkezni egy nővel és aludni egy nővel – kétféle szenvedély, mely nemcsak különbözik egymástól, hanem már-már ellentétes. A szerelem nem a szeretkezés iránti vágyban nyilvánul meg (ez a vágy számtalan nőre vonatkozik), hanem az együttalvást kívánó vágyban (ez a vágy csupán egyetlenegy nőre vonatkozik).³⁸

Tomáš egész életét ellöki magától egyetlen éjszakával.

Nemsokára már Tereza álmainak őre lesz. Tomáš teljesen tudja irányítani felesége álomba merülését, a nő minden este az ő karjai közt, az ő szavai vezényletére alszik el. A mélyálom világában azonban már nem tudja megvédeni. Tereza, ha nappal el is tudja nyomni féltékenységét, éjszaka hátba támadják a Tomáš kalandjai felett érzett fájdalmak. Tomášnak minden nap az lesz a feladata, hogy éjszakai bűneit jóvá tegye.

Tereza és Tomáš szerelme különös ellentétekből épül fel. A hűség és az árulás, az egymásba oltódás és az egymás ellen való lázadás, a kialakult közelség és az ontológiai távolság polémiája van benne jelen. A szenvedély és a szenvedés elválaszthatatlansága. A nő formáinak és álmának átélése két külön közelség. Tereza a testi szenvedélyhez képest új ablakot nyit meg: „már-már azt mondanám, hogy szeretkezéseik célja nem a gyönyör volt, hanem a gyönyört követő alvás”. De a nő belépése Tomáš életébe az új gyönyör mellett fájdalmat is hoz. Ha testi szenvedélyének eleget tesz, az ezentúl részben szenvedést fog okozni: bűntudatot Tereza iránt.

Kundera a regény egy pontján kifejti az *együttérzés* szó különböző etimológiáit. A latin nyelvekben a *com-passio* tulajdonképpen *együttsszenvedést* jelent. Más indoeurópai nyelvekben, köztük a csehben és a magyarban is, az *érzés* az utótag. Ez a verzió jóval őszintébb, szájalomtól, leereszkedéstől mentes szeretetet feltételez. Nem pusztán részvét, hanem valódi *részvétel*. Tomáš szerelme ilyen Tereza iránt. Vele szenved és vele érez, együttérzése mentes a felsőbbiségérzéstől. Empátiája nem etikai alapú: mondhatni

³⁷ Uo., 82.

³⁸ Uo., 24.

metafizikai szükségszerűség. Mikor Tereza elmesélte álmát, amelyben ujjbegyeit tűvel szurkálta férje és Sabina szeretkezésének látványára, Tomáš „érezte a körmök alatt sajgó fájdalmat, mintha Tereza ujjából az idegek egyenesen az ő agykérgébe vezettek volna.”³⁹

Kettejük tudata szinte eggyé válik. Öregkorukra Tomáš a többi női testtel való eggyé válással is felhagy, és a szeretkezés testi és az azt követő együttalvás lelki szenvedélye többé nem lesz különválasztható. Öregségükben egyformává lesznek. Végül a közös álmom, az *együtt érzések* és a búcsútánc előkészítette halál is eggyé válást ad. Szép lassan beteljesül Tereza álma: egyetlen hermafrodita lénné válnak.

A TÖRTÉNETI SZINT

*Vegyünk fel két tetszőleges pontot
a világban: hogy melyik a kelet-európai,
azt a hiányérzet mondja meg.*

Sopotnik Zoltán: *Moszkvics*

A szenvedély és a szenvedés összefonódása a történeti eseményekben is jelen van. Fogalmilag a diktatúra szenvedést, a Nyugat békéje megnyugvást jelent. Tereza és Tomáš azonban, még ha annak óriási ára is van, hazamennek Svájcba. Tereza ráébred, hogy a gyengék hazájába, Dubček önmagát megadó országába illik. Gyengeségének szédülete – szenvedélye – Prágába húzza. A következő nehéz korszakuk lesz: Tereza éjjel felszolgál, Tomáš napközben ablakot mos. Két év után azonban vidékre költöznek. Az idegen országba emigrálás nem volt önazonos, de a cseh vidékre való kivonulás megoldást fog hozni.

Persze az is lehet, a megoldást az egymás mellett eltöltött életidő hozza el, és a házaspár végső boldogsága csak kettejükről szól. Azaz az emberi kapcsolatokról. Kundera elemzése során ügyelnünk kell az összes réteg figyelembevételére. Sabina egy főiskolán, a szocialista realizmus jegyében festett fényképére mondja a következőt:

Ezt a képet elrontottam. Rácsöppent a piros festék. Eleinte kétségbe voltam esve, de aztán egyre jobban tetszett a folt, mert úgy festett, mint egy repedés. Mintha

³⁹ Uo., 31.

az építkezés nem volna valódi építkezés, hanem egy meghasadt színpadi dekoráció, amire az építkezést csak ráfestették.⁴⁰

A műben lévő mű elemzésével a szöveg ismét instruálja az olvasót. A történelem, a politika *díszlete* az elbeszélésnek, ám a fő mondanivaló mögötte lakozik. De minthogy a díszlet a színdarabok jelentésének is szerves része, itt sem szabad lebecsülnünk fontosságát, és elemeznünk kell mind a fikcióban megjelenő történelmi eseményeket, mind a cselekmény színhelyét.

A szovjet tankok eufóriája

A zárlatot megelőzően Tereza 1968 Prágájában a legboldogabb. A nőt a gyűlölet szenvedélye fűti a fotók készítésekor. A '68-as év Kundera leírásában igazi *forradalom* volt: az ország valóban forrt a gyűlölettől. Mindenki a maga eszközét keresi az ellenállás kifejezésére. A fiatal lányok rövid szoknyát húznak, és mindenkivel csókolóznak az utcán az orosz katonákat kivéve. Szándékos gerjedelmet keltve okoznak nekik szenvedést. A felrajzolt utcaképet modern fegyverekkel, a gyors halált hozó tankokkal és gépfegyverekkel képzeljük el. És ezek mellett látjuk a csókolózó miniszoknyás fiatal lányokat. Az ellentmondásos képről ismét egy modern *danse macabre* juthat eszünkbe. Ugyanakkor a haláltánc itt megfordul: a nők a szépségüket felhasználva harcolnak a halált és az élet elnyomását hozó szovjet megszállókkal. Ez nem a halál előtti közös meghajlás eksztázisa, hanem a vele szemben felvett harcáé. A forradalom ünneppé lesz, mert az életigenlés válik '68 prágai utcájának is lényegévé. Tereza átveszi az életigenlés szólamát, és ebben az időszakban erőssé válik.

A fotóriporterek az utókor emlékeztetését használják fegyverként, és előveszik kameráikat, hogy mindent megörökítsenek. Terezának a kommunizmussal szemben folytatott harca a fotózás. Látásmódjának lényege, hogy dokumentálja a történelemnek ezt az egyszeri, megismételhetetlen pillanatát. Tulajdonképpen ez is a giccs világával áll szemben. Képeinek fókuszában nem az áll, ami ősidők óta minden csata kapcsán együttérzést vált ki, hanem ami ennek az egy harcnak az unikuma. Az, amit majd mindenki elfelejt: a rövid szoknyás cseh lányokat.

⁴⁰ Uo., 84.

Tereza fényképei – akár az örök visszatérés – egy specifikus, másik dimenzióban való megszületését is jelenthetnék a történelmi pillanatnak. De akárhogya is próbálunk emlékeket tárolni, a másodlagos visszatérés is csak azokban valósulhat meg, akiknek saját emlékei vannak az adott eseményről. Egyébiránt az ember gyorsabban felejt, mint amilyen érzékeny. A svájci szerkesztő dicséri Tereza fotóit, de már nem tartja őket aktuálisnak. Tereza nem folytatja szakmáját, mert nem akar jelentés nélküli, bármikor megismételhető dolgokat fotózni. Őt az érdekelte, ami egyszeri, és aminek jelentése van.

A test lázadása

Tereza a svájci nő nudista strandon készült képsorozatáról azt mondja, lényegében ugyanolyan, mint saját képein az orosz invázió. A fotón lehajló nő mellét és a férfi herét állati tőgyhöz hasonlónak látja. A háborúban az ember erkölcsi magasságainak illúziója megdőlni látszik. Az igazság nevetséges hazugságnak tűnik. Az ember, akit mint racionális és így etikus fajt szokás meghatározni, pont etikai értelemben nem tűnik semmivel sem többnek az állatnál. A felkelések mindig az igazságot, az etikumot keresik. Az 1968-as is ezeket próbálja meg helyreállítani, de kudarcba fullad. A leigázott népet a szovjetek csak egyre inkább megfosztják emberi méltóságától. A megalázott nemzet totálisan kiszolgáltatott a nála hatalmasabbnak. Az ember hasonlóképp van kiszolgáltatva a világnak. Oly nagyra tartott szabad akaratától függetlenül csak ember lehet, női vagy férfi tőgyökkel. Ugyanúgy vagyunk háborúk és megszállások szabdalta történelmünkbe zárva, ahogy önnön emberi testünkbe.

A regényben megjelenő szexualitásba rejtett lázadás túlmutat a magánéleten. Ahogy Chvatík fogalmaz: „A totalitarista társadalmakban az erotika volt az egyéni szabadság utolsó mentővára.”⁴¹ Terezának az állítólagos mérnökkel szembeni féltelme nem alaptalan. A kommunista puritanizmusban a házasságtörés fegyver lehetett volna ellene. A szereplők szabadosabb szexualitása ugyanakkor néma szembenállás a rendszerrel. Ha már a Szovjetunió határozza meg lakhelyüket és munkájukat, a hálószobából legyen kizárva.

A testiség tehát belső indíttatású és rendszerellenes szabadságteremtésnek is bizonyul a regényben. Mégis azt gondolom, a fokozott szexualitás legfőbb üzenete a

⁴¹ Chvatík, Květoslav, *Milan Kundera regényeinek világa*, 11.

filozófiai szférába tartozik, ráadásul ismét paradoxonszerű jelentést hordoz. Az erotika egyfelől metafizikai szabadságkeresés: a másik testével egybeolvadva önmagunkba zártságunk, ontológiai magányunk talán egy kis időre feloldódhat. Ugyanakkor, mint minden *eggyé válás*, a szexuális értelemben vett is hiányos, skizofrén, hiszen valójában nem tudja betemetni az emberek közti szakadékot. Itt talán érdemes visszautalni Tereza és Tomáš szerelmére: hogy az ő szexualitásuknak az aktust követő együttalvás identifikáltan szerves része lesz, így optimista kivételt képezhet ilyen szempontból. Ez azonban még hosszú évekig nem oltja el a férfi más nők iránti vágyát. Tomáš az imaginárius szikét nem tudja letenni, mivel a megismerés hajthatatlan vágya úzi. A férfi idegsebész: döbbenetes hatalommal teli emberi tudás birtokosa, mely igazi betetőzése a modern tudománynak. Nők iránti vágya is fausti, hiszen tudásra irányul. Valójában nem egyes nőket, hanem *a női test* összes lehetséges szépségét szeretné birtokba venni. Ezért vonzza a nők egyedisége, ezért keresi külsejükben és szexualitásukban az *én*-t.

Ha volna szemetek, ki kellene szúrnotok

Tomáš filozofikus és egyben szuverén személyisége nem engedi, hogy egykönnyen betagolják. A férfi és a narrátor gondolkodási struktúrái megegyeznek: az aktualitásban Tomáš is a mindenkorit, az antropológiáit veszi észre. „A regény olyan terep, ahol erkölcsi ítélet fel van függesztve”⁴²: ha a narrátor ily módon nem is, a főhős gyakorta az etikai választ is keresi. Mikor a kommunizmus borzalmáiért számonkérték őket, a cseh vezetők nemtudásukra hivatkoznak, és arra, őszinte hitükben tényleg a földi mennyországot vélték elhozni. Tomáš rádöbben, „nem az az alapkérdés, hogy tudták-e, vagy nem tudták, hanem hogy ártatlan-e az ember csak azért, mert nem tudta. Mentese a trónuson ülő tökfek mindennemű felelősségtől csak azért, mert tökfek?”⁴³

És ekkor jut eszébe egy ókori etikai paradigma válasza. Kétségtelen, hogy Oidipusz valóban nem tudhatott az incensztus megszegéséről és az apagyilkosságról, ettől függetlenül miatta sújtják a népét betegséggel az istenek. Az ember öntudatlanul is oka az általa előidézett következményeknek. Tomáš megírja gondolatait az írószövegség hetilapjába, mivel megelégedi, hogy a közvélemény csak a „tudta vagy nem tudta”

⁴² Kundera, Milan, *Elárult testamentumok*, ford. Réz Pál (Budapest: Európa, 1996), 10.

⁴³ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 229.

kérdéssel foglalkozik. Cikkét azonban a szerkesztőség meghúzza, és gondolatainak csak a felülete jelenik meg.

Tomáš különös helyzetbe kerül. Írása eredetiben a közbeszéd legmélyebb, legkíméletlenebb erkölcsi számvetése lehetne, melytől valószínűleg sosem határolná el magát. Vulgáretikává tétele által azonban nem szívügye többé a szöveg, amely felett a neve szerepel. Amikor Svájcból hazatér, a kórház igazgatója a cikk visszavonására kéri. Tomášnak, hogy becsületét ne veszítse el, a megmásított szöveg miatt kell elvesztenie klinikai állását. Ráadásul a hasonló pletykákra vérszívóként ráugró Prága tágra nyílt szemként figyel rá, amíg egyhetes gondolkodási ideje tart. Akik már kollaboráltak valamilyen módon, a kéretlen szövetséges mosolyával várják, hogy még egy ember elkövesse a hibájukat, erkölcsi igazolást adva nekik. Akik önmagukról el sem tudnák képzelni a kollaborációt, Tomáš bukását várják, és az erkölcsi felsőbbrendűség kárörömével mosolyognak rá.

Tomáš úgy érzi magát, mint a kalickába szorult állat. Embertársai, akik szintúgy gyűlölik a kommunizmust, tartása helyett becstelenségének örülnének. Önmaguk igazolásának és tetszelgésének vágya erősebb a meggyőződésüknél. Tomáš az *embertől* undorodik itt meg. Nincs olyan szerepkör, melyben ne az önkény irányítana. Megfigyelései csak igazolódnak a petíció-jelenetben, ahol a fia valójában apai hőstetre vár. Tomášban újra és újra tudatosul, hogy a diktatúrában nem lehet jó szerepet vállalni. A szakállas szerkesztővel szimpatizál, de ha az ő útját járná, Terezával szemben követne el árulást. A szabadság hiánya a jó választás hiányát jelenti. Tomáš erre döbben rá, ezért nem lehet szabadságharcos karakter. A regény épp annyira szól a lázadásról, mint a lázadás lehetetlenségéről.

Választani annyiban tud jól, hogy erkölcsi felsőbbrendűségét úgy-ahogy megtartja. Nem kollaborál, az aláírásnak pedig nem gyávaságból nem tesz eleget, hanem tudatosan választja a magánélet erkölcsi parancsát a közéletével szemben. A többi politikai döntés esetében mindig inkább a veszteséget választja, mint a megalkuvást. Legalább mindig maga dönt a veszteségről, és etikai értelemben inkább nyertesnek bizonyul. A saját őszintesége útját igyekszik járni egy végtelenül hazug társadalomban, melyben a legjobb idegsebészek mossák az ablakot és nímandok ülnek a parlamenti székekben.

Közép-Európa: külső és belső narratívák

Méltó otthonra lel Kundera annyi poliszémiával teli cselekménye: maga is ellentétek hazája. Épp a szerző írja egy esszéjében:

A földrajzi Európa (amely az Atlanti-óceántól az urálig terjed), mindig is két különállóan fejlődő részre oszlott: az egyik szorosan kapcsolódott a Római Birodalomhoz és a katolikus egyházhoz: a másik Bizáncban és az orthodox egyházban gyökeredzett. A második világháború után a két Európa között húzóódó választóvonal a párszáz kilométerrel nyugatabbra tolódott, s néhány nemzet, amelyik azelőtt a nyugati világhoz tartozott, egy szép napon Keleten találta magát. Ennek következtében bonyolult helyzet alakult ki Közép-Európában. Nyugat és Kelet közé szorult néhány ország: kultúrájukban nyugatiak maradtak, politikai rendszerük a Kelethez idomult.⁴⁴

Néhány évtizeddel e szakadás után játszódik történetünk. Az itt megismert cseh értelmiség térben és időben is meghasadt helyzetben él. Kulturális emlékezetük európai: Picasso, Beethoven, Tolsztoj alkotják a kulturális teret.⁴⁵ A politikai rendszer ugyanakkor hátráltatja az országot, amely a Nyugat jelen kulturális, öltözködési, fogyasztási szokásait tekintve elmaradott lesz. „Középeurópaiak vagyunk: az idegrendszerünk elrongyolt, a vécepapírunk kemény.”, írja Esterházy.⁴⁶

Egy karanténban fejlődő terület egész mást tart meg anyaországából (hasonlóan egy elszigetelt nyelvjáráshoz). Danilo Kiš azt írja, „a közép-európai kultúra mai szemmel nézve „Európa utáni nosztalgiának” látszik.”⁴⁷ „A Vasfüggöny túloldalán nem tudta szegény, hogy változnak az idők, s hogy Európában már nem tartják értéknek Európát”⁴⁸ – így már Kundera.

Közép-Európa akkor hát valami szerelmetes kistestvér, aki akkor is rajong bátyjáért, amikor az már rég letett érdemeiről? Ennél bonyolultabb a helyzet. Közép-Európa nem

⁴⁴ Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”, *Irodalmi Újság Sorozata* 2 (1985): 1-12.

⁴⁵ Tolsztojt merem jelen esetben a nyugati kultúrához (is) sorolni, mivel az ő Oroszországa még franciás kultúrával és a Nyugat felé való nyitással, közösségvállalással jellemezhető. Tolsztoje nem (teljesen) idegen kultúra.

⁴⁶ Esterházy Péter, *Termelési regény* (Budapest: Osiris, 1979), 7.

⁴⁷ Kiš, Danilo, „Változatok közép-európai témákra”, In Módos Péter, szerk., *Közép-európai olvasókönyv* (Budapest: Osiris, 2005), 105.

⁴⁸ Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”, 12.

utánzó, hanem mélységesen európai. A monarchia egykori területe a soknyelvűség, a soknemzetűség és a fejlett kultúra hazája. Konrád György meglátása szerint „Közép-európainak lenni nem állampolgárságot jelent, hanem világnézetet.”⁴⁹ Kundera a magyar '56-os, a cseh '68-as és a sorozatos lengyel, egyaránt vesztes felkeléseket a háború utáni legdrámaibb eseményeknek nevezi:

ami Prágában, Varsóban és Pesten történt, lényegét tekintve nem Kelet-Európa, a szocialista országok vagy a kommunista rendszer tragédiája, hanem a Nyugaté, azé, amelyet elraboltak, odébb toltak, amelyet agyomosással meg akarnak fosztani identitásától és amely defenzívába szorult.⁵⁰

Ez a „civilizációs földrengés”⁵¹ a kultúra építményeinek összeomlása. A szovjet egységnek, a Nagy Menetelés giccsének, az uniformizált perspektívának atombombája.

Az orosz totalitarizmus ugyanis a Nyugat gyökeres tagadása, az Újkor hajnalán kelt Nyugaté, amelynek alapja a gondolkodó és kételkedő Én, amelyben a kulturális alkotás ennek az egyetlen hasonlíthatatlan Énnak a tükrözése. Az orosz megszállás átlökte Csehszlovákiát a «kultúra utáni» korba, meztelenül didereg az orosz hadsereg és a mindenható állami televízió előtt.⁵²

A bábállam lakói kiszolgáltatott játékbabák. Konrád György írja, hogy Közép-Európa álmát már létjogosulttá teszi, hogy sok lakójának makacsul „szüksége van erre az öntudatra”⁵³. A Szovjetunió éppen ezt próbálta eltörölni:

A démonikus jelző a marxizmusra alkalmazva nem túlzó. Először is azért, mivel a nevében meggyilkolt és halálra kínozott emberek száma többszörösen meghaladja a nemzetiszocializmus áldozatainak számát. Másodszor azért, mert az állam fokozatos elhalását hirdető doktrína mindenható államot hozott létre, mindenható rendőri apparátussal. Harmadszor pedig ahelyett, hogy véget ért volna az ember ember általi elnyomatása, és megszűnt volna az elidegenedés, az

⁴⁹ Konrád György, „Van-e még álmom Közép-Európáról?” In Módos Péter, szerk., *Közép-európai olvasókönyv*, 69.

⁵⁰ Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”, 2.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo., 11.

⁵³ Konrád György, „Van-e még álmom Közép-Európáról?”, 74.

embert a teljes elidegenedettség állapotába kényszerítették, ahol mind a szó szerinti, mind átvitt értelemben megszűnt önmagához tartozni.⁵⁴

A marxizmus démoniságának tehát fontos vonása, hogy mint programfilozófiát a békés, boldog társadalom ígérete lengte körül, majd csak terrort és testi-szellemi nyomort hozott. Az Újkor Nyugatát megtagadja – ugyanakkor muszáj észrevennünk, rokonságban áll vele. Csak éppen azt felejtí ki, amit Kundera fentebb kiemel, az Én szuverenitását. A tudományos hübrisz azonban, mely azt gondolja magáról, meg tudja alkotni Az Ideális Államot, és ezért emberéleteket is feláldoz, bár kifacsart, mégis mélyen a felvilágosodás Európájában gyökeredző, fausti elbizakodottság. Ebből az elbizakodottságból fakad az is, hogy a kommunizmus első varázsától csillagokat látó Nyugatnak Közép-Európa magára hagyott helyzete akkor tűnt fel, amikor már „úgy eltűnt, mintha köd nyelte volna el.”⁵⁵

Persze a forradalmakat Nyugaton nagy együttérzéssel fogadják, így aztán különös dicsfény lengi be az emigránsokat is. Igen ám, de ez az együttérzés a latin nyelveken működő *együttsszenvedés*, melynek a szánalom elválaszthatatlan része – Kundera etimologizálása ebben a diszpozícióban is fontos. Tereztát svájci kolléganője anyáskodóan szólja meg, nem kell a meztelen testektől megijedni – aki szovjet országból jött, biztosan puritán. Sabinára úgy néz amerikai barátja, mintha még sosem láthatott volna olyan idilli képet, mint mikor három gyerek a zöld gyepen futni kezd.

Európa tehát lesajnálja leszakadt részét, amely klasszikus kultúráját öntudatosabban hordozza, és amely leszakadásának útja ugyanakkor e kultúra elvesztését jelenti. A regény szereplői kirajzolják ezt a képet. Tomáš, Tereza és Sabina az európai kulturális paradigmában gondolkodnak: tudatukban jelen van az európai művészet és filozófia Szophoklészről Picassóig kinyújtott íve. Franz nem kevésbé művelt társainál. A három cseh szereplőben azonban az én eredetisége és a szuverenitás ápolása, az ön-identifikáció igénye erőteljesebben jelen van. Ők *megalkotják* önmagukat. Poligámra, gyengére, árulóra – de eredetire. Ezzel szemben Franz egész életének inkább passzív elszenvedője: egyetlen komolyabb döntése a Sabina melletti elköteleződése, de ekkor is nevetségesen felsül. Franz az öntudatát elvesztett Európa paródiája.

⁵⁴ Czesław, Miłosz, „A mi Európánk” In Módos Péter, szerk., *Közép-európai olvasókönyv*, 78-79.

⁵⁵ Kiš, Danilo, *Változatok közép-európai témákra*, 109.

Az ellenállás tere

Henri Lefebvre és Edward Soja nyomán megjelent a földrajztudományban a tér trialektikus leírása.⁵⁶ A *térbeliség trialektikája* lényegében három térinterpretáció együttes vizsgálatát jelenti, mely szorosan kötődik a posztmodern társadalomtudomány látásmódjához. Az első, „érezkelt tér [...] az emberi térbeliség fizikai kerete” – illusztrálható egy utca műholdas térképével. Ez a tér teljesen a terület vezetőinek befolyása alá tartozik, hiszen ők húzzák meg a határokat és osztják be a költségvetést. A második, „elgondolt tér az, [...] ami a fejünkben van a minket körülvevő földrajzi környezetről” – például ahogy mi magunk lerajzolnánk az utcát, ahol élünk, a boltok cégéreivel, az aszfalt kátyúival, a padok formájával együtt. A felső befolyás itt is jelen van: például az utcák elnevezése a központi kultúra kifejezése. A harmadik, „megélt tér” az az egységében le nem írható és folyamatosan változó kép, ahogy a szubjektum a teret megéli. Ebben utcánk már pusztá képe „mellett magában foglalja a csak akkor és ott érezhető illatokat, a fényviszonyokat és hangokat, az időjárást, aktuális hangulatunkat stb., azaz a megélt tér az „itt és most”, az adott pillanatban a szubjektum számára megtapasztalható valóság.”⁵⁷ Az ember szabad interpretációja, az én alkotóereje a megélt térben jelenik meg. Ezt szokás az *ellenállás terének* is nevezni. Ez már az, amit a lakosság alkot: graffiti, köztérre csempészett szobor, protestáló matrica formájában. Az államhatalom minél elnyomóbb, az ellenállás tere annál szűkebb. Ahogy a diktatúra egyre hosszabb kezű, egyre inkább elér a személyes és szubjektív terekig. Gondoljunk csak a poloskákra – a szakállas szerkesztő tudja, hogy mindenhol körül veszik, saját maga terének részei lesznek. A térbe való bezártság párhuzamot képez a testbe valóval.

Tomáš és Tereza világban való mozgása leírható a földrajzi térfogalmakkal. A Csehszlovákia *érezkelt terének* uralmát átvevő orosz hatalom lezárja a határokat: pont, miután a házaspár visszatér az emigrációból. Többé nincs kiútjuk. Az állam azonban a második, *elgondolt térben* is egyre inkább elhatalmasodik: mikor meglátogatják régi kedvenc fürdővárosukat, megdöbbenve tapasztalják, hogy minden utcát és épületet orosz mintára neveztek el. A fejükben élő mentális tér szöges ellentéte a város új képének. Mivel *megélt tereiket* átrajzolja a szocializmus, feladatuk az ellenállás terének megtalálása lesz.

Mint Közép-Európa helyzete sem, a szereplők rendszerhez való viszonya se írható le egyértelműen. Vörös István írja a következőket: „A hetvenes években [pedig] béke van

⁵⁶ Berki Márton, „A térbeliség trialektikája”, *Tér és Társadalom* 2 (2015), 3-18.

⁵⁷ Uo., 12.

Csehszlovákiában. De olyan béke, amelynek legtöbb tulajdonsága a háborúra emlékeztet. Hidegháború? Ez politikai, vagyis ma már inkább történelmi fogalom. Lassú háború? Maradjunk ennél a kifejezésnél.”⁵⁸ Minthogy a rendszer lényege a lassú háború szüntelen harcában rejlik, a benne élőknek más-más haditechnikájú és kimenetelű csatákból áll az élete.

A '68-as tüntetések kirobbanásáig a beletörődés jellemzi a szereplőket, illetve a fiókforradalom: Sabina fest a szocialista realizmusnak nem megfelelő képeket, de mindenki elől eldugja őket. A lázadásnak két fontos területe van, de mindkettő magánjellegű: az erotika és a kultúra. A tüntetések eufóriájában aztán kitágulnak a lázadás terei: Tereza a kamerájával harcol, Tomáš pedig még a forradalmat megalapozó ellenséges hangulatban írja meg Oidipusz-cikkét. '68 után előbb beletörődnek Tomáš lefokozásába, de később az emigrációt, a kivonulást választják. Mikor visszajönnek, ismét csak az elfogadás marad. Az ellenállás tere csak úgy jöhet létre, ha vidékre vonulnak ki. Térből és időből próbálnak eltávozni, felismerve Konrád gondolatát: „a világtörténelem igazi alanyai a nagyvárosok”.⁵⁹

Felhívtam már rá a figyelmet, hogy az egyéni és közös boldogságukat egyaránt ebben a kivonulásban találják meg, nem pedig Svájcban. Kundera regényében elsődlegesebb az élet folyamának, az ember erkölcsi kérdéseinek és személyiségével való vívódásainak leírása, mint hogy történelmi alakokat hozzon létre. Ugyanakkor éppen azáltal tud rengeteget mondani a diktatúráról, hogy a benne élő emberekről beszél.

A FILOZÓFIAI SZINT

„Elöl mindig ott volt a tökéletesen realista világ, és mögötte, mint a dekoráció szétszakadt vászna mögött, valami más, rejtélyes és absztrakt volt látható.”

Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*

„Az elmélkedő kérdezés (a kérdező elmélkedés) az alap, melyre valamennyi regényemet felépítem.”⁶⁰ Kundera az emberiség egész eddigi történetében érvényes kérdéseit helyezi a szereplők megélt élményeinek, aktuális tudatának mezejébe. Szexuális vágy

⁵⁸ Vörös István, *A švejski lélek* (Budapest: Holnap, 2002), 13.

⁵⁹ Konrád György, *Van-e még álom Közép-Európáról?*, 66.

⁶⁰ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 47.

versus szerelem az együttalvásban; a valóság versus az álom; a vesztesek eufóriája versus az értetlenek szabadsága. Az ellentétek szerkezete: a kérdések szerkezete. A regényben megszólaló hangok folyton dogmákat tárnak fel és lepleznek le – ahogy a gondolkodástörténet dialektikájában is látjuk.

Kundera két olyan filozófus gondolataival indítja regényét, akik a nyugati bölcseletben két meghatározó állomást jelentenek. Parmenidész az európai filozófiatörténet egyik kezdőpontjának, „Platón előszobájának” tekinthető. Nietzsche pedig, minden értékek átértékelője, a vallásos Európa eltemetője, így ha nem is a filozófia vége, egyfajta új kezdetnek szokás titulálni. Mit akar velük Kundera? Regénye cselekményét az európai tudat, identitás, értékrend perspektívájába helyezi.

A filozófiai vagy a filozofikus kommentárok a történet minden szegletében felbukkannak. A szöveg filozófiai jellege a regény jelentésrétegeiben egyfajta metafizikai horizont jelenlétének tekinthető. Kundera olyan hatást kelt, mint aki filozófiai eszközökkel szándékosan „megoldja” a szereplők cselekedeteit. Így a történetek szintjével párhuzamos egyenest húz a filozófiai gondolati sík számára. Ezáltal pedig valamiféle fizikai – transzcendens paralelizmus jön létre, amelyben a transzcendenst mint univerzális változatlan igazságot, szellemi létezőt értem. Ugyanakkor jelen van a posztmodernitás is, mely tudatában van annak, hogy nem tudja a világot teljességében megragadni. A világról való elmélkedés mégis alaphelyzet.

Súlyos kör vagy súlytalan egyenes

Ha életünk minden másodperce a végtelenségig ismétlődne, úgy oda lennénk szögezve az örökkévalósághoz, mint Jézus Krisztus a keresztfához. A gondolat hátborzongató. Az örök visszatérés világában minden mozdulatra a felelősség elviselhetetlen súlya nehezedik. Ezért nevezte Nietzsche az örök visszatérés gondolatát a legsúlyosabb tehernek (das schwerste Gewicht). Amennyiben a legsúlyosabb teher az örök visszatérés, ennek hátterében az életünk csodálatosan könnyűnek mutatkozhat.

De vajon a nehéz valóban szörnyű, a könnyű pedig valóban csodálatos? A legsúlyosabb teher ránk nehezedik, leroskadunk alatta, földhöz lapít bennünket. Csakhogy minden korok szerelmi költészetében a nő arra vágyik, hogy férfitest súlya nehezedjék rá. A legsúlyosabb teher tehát egyben az élet legnagyobb beteljesülésének a jelképe is. Minél nehezebb a teher, annál közelebb kerül életünk a földhöz, annál valóságosabb és igazabb.

Ezzel szemben a teher teljes hiánya azt okozza, hogy az ember könnyebbé válik a levegőnél, immár csak félig valóságos, s bár mozgulatai szabadak, semmi jelentőségük sincs.

Akkor hát mit válasszunk? A nehezet vagy a könnyűt?⁶¹

A lét elviselhetetlen könnyűsége a jelentéktelenség. A történetek súlyának hiánya, melyet az idő megállíthatatlan előrehaladása teremt. Minden élet, minden tett előbb giccsé, nosztalgiává, megbocsáthatóvá válik, majd legvégül örök feledésbe merül. Végső soron tehát valótlanosság. Persze az örökkévalóság képe sem volna kecsegtetőbb. Az örök visszatérésben nincs megbocsátható: a dolgok örök jelenben, „múlandóságuk enyhítő körülménye nélkül jelennek meg.”⁶² Azt hiszem, egy ilyen világban az emberek kevésbé tudnák szeretni egymást – a feledés védi a kapcsolatainkat. Ugyanakkor az előretartó idő világa is idegenséget szül: a könnyűség, az elmúlás szédülete nem az, ami a másik emberhez közelebb hoz. Ha minden ember menthetetlenül múlandó, minden emberi kapcsolat is az – ez a súlytalanság is *teher*.

Egy pillanatra én is visszautalnék az erotikára és a szerelemre: az itt kifejtettek alapján az örökkévalóság a szerelmi aktusban képzelhető el leginkább. A testek egymás súlya alatt élik át az időtlenséget. Ezáltal a szerelmesek, pontosabban bizonyos szerelmi pillanatok megélői kivételezett helyzetbe kerülnek. Nem fenyegeti őket sem a múlt, sem a jövő: az aktus az örök jelenben való egyesülés. A szexualitás más-más módon, de Tomášnak, Terezának és Sabinának is kitüntetett, már-már ontológiai szerepet tölt be az életében. Számukra az aktusok tevékenysége túllép a létfenntartáson, szenvedélyen, szerelmen, és az ontológia magány feloldását, illetve az emberi testbe (időbe, térbe) zártság ellen irányuló lázadást szolgálja. A szexualitásban a súlytalanságot próbálják leküzdeni. A küzdés terepe nem csak maga az együttlét: a szerelem is. A közösen tapasztalt élet az emberi kapcsolat múlandóságával folytatott harc. Tomáš és Tereza szerelme nehéz kell, hogy legyen, mert a közös örökkévalóságot keresik. Életeik egygyé válásának súlyt adnak, hogy tétje legyen.

Persze amit ketten súlynak élnek meg, a világidő távlatában még ugyanolyan könnyed semmiség.

A csehek történelme és Európa történelme két vázlat, amit az emberiség végzetes tapasztalatlansága rajzolt. A történelem ugyanolyan könnyű, mint az egyén élete,

⁶¹ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 11.

⁶² Uo., 10.

elviselhetetlenül könnyű, mint a pihe, mint a szállongó por, mint az, ami holnap már nincs.⁶³

Tomáš elgondolkodik azon, mi lenne, ha halála után minden ember egy másik bolygón ébredne újra, és ott, minden emlékét felhasználva, új életet kezdhetne.

Ez az örök visszatérés Tomáš-féle változata. (...) Csak ennek az utópiának a távlatában használhatnánk teljes joggal a pesszimizmus és az optimizmus fogalmát: optimista az, aki úgy véli, hogy az ötös számú bolygón az emberiség történelme már nem lesz olyan véres. Pesszimista az, aki nem így gondolja.⁶⁴

A filozófiai játék komoly. Ha az optimista választ fogadjuk el, legalább a hitünk lehetősége megvan abban, hogy egy másik dimenzióban az ember jobb és boldogabb. Ha ezt a sokadik bolygón sem vagyunk képesek elgondolni, pesszimizmusunk semmilyen hitben nem oldódhat fel.

Hogy Kundera tulajdonképpen minden létezőt tökéletlen és jelentéktelen vázlatnak ír le, egyszerre egzisztencialista és posztmodern gesztus. Egzisztencialista, mert a lét megélésének legvalósabb lehetőségeként a halál elfogadását jelöli meg.⁶⁵ És posztmodern, mert így saját történetét is a jelentéktelenség fényével világítja meg – így az csak a valóság egy szelete lehet, semmiképp sem a mindenség foglalata.

A dualizmus kényszerzubbonya

Uniformis vagy individuális emberi testünk? Az egyén rabsága vagy szabadsága? Ha a testem anyám biológiai öröksége, lehetek-e az közben csak én? Ez Tereza krízise. Tomáš szellemi keres a testével: hajtja a vágy, hogy a meztelen nőkön „szikéjével felnyissa a világ fekvő testét”.⁶⁶ Tereza egy test akar vele lenni, hogy férje semmikor se legyen idegen. Az erotika az ellenállás utolsó végvára. Ezt már mind tudjuk. De mégis: miben áll a testiség súlya?

⁶³ Uo., 287.

⁶⁴ Uo., 289.

⁶⁵ Vö. Jaspers, Karl, *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*, ford. ifj. Kőrös László (Budapest: Katalizátor, 2008), 120-124.

⁶⁶ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 259.

Ha a szar szót a könyvekben még a közelmúltban is kipontozták, ezt nem erkölcsi szempontok miatt tették. Ugyan ki állítaná, hogy a szar erkölcstelen! A szar helytelenítése metafizikai jelenség. A székelés pillanatai naponta bizonyítják a Teremtés elfogadhatatlanságát. Vagy – vagy: vagy elfogadható a szar (s akkor a végében ne zárkózzunk be), vagy elfogadhatatlan módon teremtettek meg bennünket. Ebből következik, hogy a lét határozott igenlésének esztétikai eszményképe az olyan világ, mely tagadja a szart, és mindenki úgy tesz benne, mintha a szar nem létezne. Ezt az esztétikai eszményképet giccsnek nevezzük.⁶⁷

A középkori filozófusok számára a képmás-teremtés és az istenfiúság emberi testiségre vonatkozó problémáira nagy kihívás volt választ adni. Valentino úgy vélte, „*Jézus evett-ivott, de nem székelte.*”⁶⁸ Johannes Scotus Eirugena azt képzelte, Ádám nemi szerve a végtagokhoz hasonlóan az agy parancsára mozdult. „Jegyezzük meg jól: a Paradicsomban gyönyör volt, nem izgalom.”⁶⁹

Scotus Eirugena elmékedésében megtalálhatjuk a kulcsot a szar egyféle teológiai igazolásához. Amíg az ember a Paradicsomban élhetett, vagy nem székelte (mint Valentin elképzelésében Jézus), vagy – s ez valószínűbbnek tetszik – nem tartotta a szart undorítósnak. Amint Isten kiűzte az embert a Paradicsomból, megismertette vele az undort. Az ember mindazt rejtegetni kezdte, amiért szégyenkezett, és amikor fellebbentette a leplet, ragyogó fény vakította el. Így nyomban az undor után megismerte a gerjedelmet is. Szar nélkül (a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt) a szexuális szerelem nem volna olyan, amilyennek ismerjük: nem kísérné szívdobogás és érzékeink elvakulása.⁷⁰

A Paradicsomból való kiűzetés szülte a nemi izgalmat és az undort – emberré válásunkkal egyidősek tehát. A Paradicsomban nem volt dualista én-szemlélet, *minden* az emberhez tartozott. A test-lélek szembenállás halandóságunk, szabad akaratunk és tökéletlenségünk bizonyítéka.

Akinek nehezére esik emberi gyengeségét elfogadni, viszályba kerül önnön testével. Kundera abszurd módon illusztrálja az istenfiúságot, és egy anekdotát mesél el Sztálin fiának haláláról. Jakovnak nehéz élete volt: apja a keleti világ istene, aki anyját fejbelőtte.

⁶⁷ Uo., 319.

⁶⁸ Uo., 316.

⁶⁹ Uo., 317.

⁷⁰ Uo., 317-318.

A gyermek „egyként volt Isten fia és bukott angyal”.⁷¹ A háború elején német hadifogságba kerül – a táborban fogolytársai, az angol tisztek többször szóvá teszik, miért nem mossza ki maga után a vécét. Isten fia és eltaszította a szarjáról kell vitatkozzon. „Hát ily szédületesen közel van egymáshoz a legnagyobb és a legalantasabb dráma?”⁷² Jakov Sztálin ezt a terhet már nem bírja el, és nekirohan az árammal töltött drótkerítésnek.

Akit szédületbe tud hozni emberi gyengesége, különös vágyakat ismerhet meg. A székelés és a szexualitás kétszer is egységben jelenik meg a regényben. Sabina a keménykalap-aktusnál arra vágyik, Tomáš ültesse a vécére és nézze végig, ahogy kiüríti a beleit. A kalap már megerőszakolta női testét: megkívánja a teljes megaláztatást. Éppen nincs számára kíváncsiabb, mint hogy „teljes egészében és mindenestül csak test legyen”.⁷³ Terezának is ez a vágya a mérnök vécéjén ülve, hogy „*az utolsó cseppig kiigya a megaláztatás poharát*”.⁷⁴ „Nincs nyomorúságosabb, mint a szennyvízcsatorna kiszélesedő végén ülő, meztelen test.”⁷⁵ Sabina jelenete a gerjedelem és az undor rokonságának életigenlő bódulatáról szól, Terezáé a kettős vágy szédítő rémületéről. De mindketten szoros összefüggésükben tapasztalják meg a gerjedelmet és az undort. Tomáš minden nő testén a végbélnyílást szereti legjobban, „ezt a minden gyűrűk legszebbikét”.⁷⁶ Őt is az emberi tökéletlenség mámorosítja meg.

Karenin próbaköve

Tereza maga fogalmazza meg, hogy Karenin felé érzett szeretete a legszebb, mivel nem vár cserébe semmit. Ráadásul nem kell a verbalitás bonyolult hálóiába csavarodni: ha nincsenek szavak, azok nem is lehetnek meg nem értetté. Elvárások hiányában, félreértések lehetősége nélkül ez az ember–állat viszony a regényben a legnagyobb biztonságot nyújtó kapcsolat.

Ez a gondolat erkölcsi és kommunikációs értelemben is megkérdőjelezi emberi felsőbbrendűségünket. Karenin szerepe komoly filozófiai kérdések illusztrálására

⁷¹ Uo., 314.

⁷² Uo.

⁷³ Uo., 201.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Uo., 266.

hivatott. Kundera Tereza személyes szólamában kortárs, ökoetikai kérdéseket épít be regényébe.

Az igazi emberi jóság csak olyasvalaki iránt nyilvánulhat meg kristálytisztán és szabadon, aki semmiféle erőt nem képvisel. Az emberiség legalapvetőbb, igazi erkölcsi próbaköve (mely oly mélyen rejtekezik, hogy szemünk nem látja), a viszonya azokhoz, akik ki vannak neki szolgáltatva: az állatokhoz. S itt vallott az ember végzetes kudarcot, annyira végzetest, hogy az összes többi ebből fakadt.⁷⁷

Hogy az állat életét elfelejtjük tisztelni, az emberi élet semmibe vételének előzménye. Kundera Terezán keresztül ismét olyan jelenetet idéz fel, amelyet elfelejtünk a történelemben, de „az antropológiai jelentése rendkívül nagy!”⁷⁸ Mielőtt a terror elkezdődött volna Csehszlovákiában, a szovjet befolyású újságok galamb, majd kutyaellenes propagandát terjesztettek. Az emberek elkezdtek irtani az állatokat: az ezen hadgyakorlaton megedzett düh egy év múlva célt ért, és beindult a feljelentések, eltávolítások, koncentrációs perek rendszere.

Az idill európai kultúránkban az a kép, amely a Paradicsomra emlékeztet. A Paradicsom az időbeliség előtti kor: itt a boldogság nem újat, hanem folytonos ismétlődést jelent – ugyanúgy, mint az állat számára.

Ádám olyan volt, mint Karenin.⁷⁹ A Paradicsom sóvárgása az ember abbéli vágya, hogy ne legyen ember.⁸⁰ A nem emberi mivoltnak az idő körkörösségén túl még egy fontos kritériuma van. Karenin [és Ádám] semmit sem tud a test és a lélek kettőségéről, és nem ismeri az undort.⁸¹ Nincs olyan ember, aki idillel ajándékozhatná meg a másikat. Erre csak az állat képes, mert azt nem úzták ki a Paradicsomból. A szeretet, mely a kutyát az emberhez fűzi, idilli szeretet. Nincs benne nézeteltérés, szívettépő jelenet, nincs benne fejlemény. (...) Ha Karenin ember lenne s nem kutya, bizonyára már régen megmondta volna Terezának: – Ide figyelj, unom már, hogy mindennap a pofámban hozzam haza a kiflit. Nem tudsz nekem kitalálni valami újat? – Ez a mondat magában foglalja, mire ítéltetett az ember. Az emberi idő nem körben forog, hanem egyenes vonalban fut előre.

⁷⁷ Uo., 373.

⁷⁸ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 54.

⁷⁹ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 381.

⁸⁰ Uo., 382.

⁸¹ Uo.

Ez az oka, hogy az ember nem lehet boldog, mert a boldogság az ismétlődés utáni vágy.⁸²

Az első két, Nietzsche-ről és Parmenidész-ről szóló fejezetben Kundera már kifejti az ismétlődés hiányának következményeit. Ebből fakad a minden emberi bűnnel való perverz kibékülésünk és az elviselhetetlen könnyűség érzése is.

Nem szabad ugyanakkor megfeledkezni arról az olvasatról sem, mely alapján Karenin Tomáš és Tereza szerelmének is szimbóluma. Tereza minden férjével kapcsolatos kétségbeesésében azt hiszi, csak Kareninre számíthat. Mégis, az állat halála után lelnek igazán boldogságra. A vidék még valamelyest az idill hazája. Tereza a regényben szereplő utolsó álma az, hogy Tomáš-t lelövik és halálában nyúllá változik. A lány boldogan szorítja magához. Az öregségről, gyengeségről, halálról szóló álmot elveszi tényleges haláluk életét. Abban újra paradicsomi lényekké válnak, egymás önzetlen szeretetében. Már nincs szükség Kareninre, mert mégis valami idill közeli módon találtak el egymáshoz.

A szereplők idillje azonban nem hárítja el az emberiségről az etikai felelősséget. A Genézis az állatok irányítását és óvását egyszerre bízta az emberre: a „rode” szó héberül körülbelül „gondoskodva uralkodást”⁸³ jelent. Az elmúlt évszázadok – a felvilágosodás eszméivel kezdődő – tudományos elbizakodottsága az, ami a természet zsarnokává teszi az embert.

Az ember a „természet ura és gazdája”, mondta Descartes. De miután csodákat művelt a tudományok és a technika terén, a „természet ura és gazdája” hirtelen ráébred, hogy semminek sem a gazdája, s hogy nem ura sem a természetnek (a természet fokozatosan elvonul földgolyónkról), sem a történelemnek (a történelem kicsúszik a kezéből), sőt önmagának sem ura (lelkének irracionális erői vezérlik.) De ha Isten itthagyt bennünket, és ha az ember sem ura már a világnak, ki az úr? Bolygónk gazda nélkül kering az űrben. Látja, ez a lét elviselhetetlen könnyűsége.⁸⁴

A bevezetőben már utaltam a babiloni mítosz allúziójára: ez a most kifejtett gondolatokban csúcsosodik ki. Az emberi tudás és hübrisz olyan fokra hágott, hogy elfelejtjük tisztelni azokat, akik paradicsombeli mivoltunkra emlékeztethetnek. Nem csoda, ha nem értjük egymást.

⁸² Uo., 384.

⁸³ Olty Márta, *Állatvédelem a Bibliában*, <http://www.zsido.hu/vallas/allatok.htm>

⁸⁴ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 59.

A NYELVI SZINT

„Szakadatlan egy szenvtelen megfigyelő szűrős tekintetét érzem a hátamon.”
Kertész Imre: *A stockholmi beszéd*

Kundera regényvilága napjaink bábeli zűrzavarát jeleníti meg. A meg nem értettség megjelenik az egyének között, a szövegek terében, az egyes, lefordítható szavak lefordíthatatlan árnyalati különbségeiben. A kimondhatatlanság, kifejezhetetlenség szorongása megannyi szereplő legszívbemarkolóbb pillanataiban van jelen. A bezártság és az arra irányuló lázadás motívuma explicit módon jelenik meg a nyelv dimenziójában is.

A tágan értelmezett nyelv mint határ, mint önmagába zártság, mint a *Bábel-óta-nem-szabadság* és a *szabadság-mégis-utolsó-lehetősége* foglalkoztatja az író. Láthatunk más kifejezési, illetve kommunikációs módszereket a verbalitás alternatívájaként. Ott van a test nyelve, legyen szó szexualitásról vagy egy remegő kéz közrefogásáról. Ott van Karenin nyelvtelen szeretete. Ott van a metaforák nyelve. A képeké, a szövegeké, a zenéé. Ahogy a szerelem metaforát teremt, úgy teremt megértést a művészet közvetett szemantikája.

Zene – hang Bábel előtttről

A regény megfogalmazza, hogy az élet a zenéhez hasonlatos. A szereplők sorsa egy-egy szólam a regény szimfóniájában. Kundera maga is rámutat regényének zenei struktúrájára: „nagyszabású kompozíció több, egymástól elütő tételben”.⁸⁵ A szerkezet mély zeneisége és a zene gyakori tematizálása Proustra emlékeztet. Vele kapcsolatban írja Gilles Deleuze, hogy a zene csodálatossága abban rejlik, hogy lényege nem kötött semmilyen tárgyhöz. A festék csak a vásznon, a regény csak a papíron valósulhat meg. A zenei hangközök azonban elválaszthatóak a fizikumtól – ha feljebb emelem egy oktávval, vagy másik hangnembe rakom át a dallamot, az a lényegén alig változtat. A hangközök matematikai állandósága nem a materialításban létezik. „A zongora csupán egy egészen

⁸⁵ Chvatík, Květoslav, *Milan Kundera regényeinek világa*, 208.

más természetű billentyűzet térbeli képe; a hangok pedig egy tisztán szellemi természetű létező „hangzó jelenségei”.⁸⁶ Hasonló a viszonyrendszer Kundera történeteiben. Az elsődleges mondanivaló az emberről, a világról szól, ez adja a dallam megmásíthatatlan egyediségét, mely a hangközökben leírható. A történelmi díszlet már „csak” az adott billentyűket jelenti a klaviatúrán, melyeken a hangköz megszólal.

„Minden idők minden regénye az én titkát kutatja”⁸⁷ – mondja Kundera. Alakjai olyanok, amilyen létlehetőségeket az író (az adott történeten belül) ábrázolni tud. „A regény nem a valóságot ábrázolja, hanem a létet. A lét pedig nem az, ami megtörtént, a lét az emberi lehetőségek birodalma, mindaz, amivé az ember válhat, amire képes.”⁸⁸ A regény zenei mivolta talán valamelyest fel tudja oldani a létábrázolás igényének, a lét jelentéktelenségének és a nyelv korlátozott kifejezőerejének paradoxonát. A zene antimaterializmusában és nonverbalitásában rejlő implicit jelentés máshogy szólítja meg az embert.

A banalitás poétikája

Kundera filozófia jellegű kérdésfelvetéseivel és bölcséleti beszédmódjával látszólag ellentétes a szűzsé banalitása. A történet egyfelől rendkívül egyszerű, mégsem mindennapi, hiszen provokatív elemekkel van teletűzdelve. A legtriviálisabb konfliktus, hogy egy férfi újra és újra megbántja feleségét azzal, hogy más nőkkel bújik ágyba. Hogy ez a teljesség felfedésének igényével párosul, és így ontológiai perspektívájú problémává tágu a házasságtörés hétköznapi bűne, a regény talán elsőként észrevehető sajátossága.

Kundera történetében mégis szembetűnőek maradnak a melodramai elemek – miközben megannyi más elbeszélői gesztus egyértelműen arra enged következtetni, hogy a szerző szándéka távol áll a lektűrírástól. Erőteljes heterogenitás fedezhető fel tehát a poétikában. A könnyű történetet a szövevényes leírásmód, a súlyosan csengő hang teszi komollyá. Hiába tény, hogy a regény az olvasót magába szívó jellege nyilvánvalóan köszönhető az azonosuló olvasásmód mentén befogadott cselekmény izgalmának is, a szöveg poétikája mégis meghaladja a benne foglalt melodramatikus

⁸⁶ Deleuze, Gilles, *Proust*, ford. John Éva (Budapest: Atlantisz, 2002), 43.

⁸⁷ Kundera, Milan, *A regény művészete*, 37.

⁸⁸ Uo., 60.

elemeket. Az eredetiség ki tud fejeződni a formában, így a giccses történet nem hoz létre giccsregényt.

Kundera regényírói pályája az 1960-as években indult, körülbelül egyidőben Miloš Forman cseh filmrendező karrierjével. Biztosra vehető, hogy a regényíró ismerte a rendező alkotásait – különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Kundera filmművészetet is hallgatott, illetve a későbbiekben a prágai filmakadémián tanított. De az esetleges közvetlen hatás nélkül is mindenképp szembetűnő a hasonlóság a formani film- és a kunderai regényvilág között. (Formannak itt a korai, a hatvanas években Csehszlovákiában játszódó és ott forgatott filmjeire gondolok, mint a *Fekete Péter*, az *Egy szösz szerelme* és a *Tűz van, babám!*).

Ha a hatvanas évek cseh kulturális színterét vizsgáljuk szembetűnő, hogy Forman filmjeinek humora, helyszínei, kisemberes karakterei elsősorban inkább Hrabal regényeire emlékeztetnek, mint *A lét elviselhetetlen könnyűsége* értelmiségi közegére. A felületi különbségek ellenére azonban mégis felismerhetjük, hogy az alkotók nagyon hasonló világot, nagyon hasonló módon ábrázolnak.

Egyfelől mint tárgy, megjelenik a diktatúra abszurditása: a szocializmus hamis erkölcsössége, a szocreál giccs stílustalansága és a folyton figyelő kisemberek szánavassága. Ez a fajta abszurd a leghétköznapibb szituációkban lelhető fel. A három felsorolt jellegzetesség – természetesen a teljesség igénye nélkül, talán mégis megfelelően bemutatva a mentalitást – éppúgy ott van a *Tűz van, babám!* tombolajelenetében, mint abban, ahogy Tomáš kollégái várják, a férfi visszavonja-e majd cikkétt. A filmbéli tűzoltóból igazi szocreál népünnepe. Az egyik bácsi folyamatosan figyelteti, nehogy eltűnjenek a tombolára szánt ajándékok (melyek közt például egy csülök is szerepel), de az este végére nem marad semmi, sőt, ő maga is lelepleződik, mint tolvaj. Kicsinyesség, gyanakvás, mutyizás, álszentség és mindenfajta elegancia hiánya jellemzi ezt a világot. Csakúgy, mint az említett klinikai közeget Kunderánál.

De nem csak a tárgy, a megjelenítés módja is rokon a két műben. Kundera és Forman a legsablonosabb történeteket úgy tudják ábrázolni, hogy abban nem csak a rendszer, de az ember legmélyebb természetét is megmutatják. Azt az abszurdot, ami a leghétköznapibb mozdulatokban is ott bujkál, csupán megfelelő szem (kamera, toll) kell hozzá, hogy észrevegyük.

Egyszerre érthetőnek tűnik fel tehát Kundera regényében a banális történet és a nagyszabású kompozíció poliszémiája. A filozófiai mondanivalót a nagyon is emberi,

nevetségesen esendő történetek kerete teszi emberközelivé: ezáltal pedig igazán komollyá és igazán átélhetővé.

A történet melodramatikusságát a banalitás esztétikáján túl egy másik szempontból is meg lehet közelíteni. Korábban írtam arról, a regényben milyen jelentős szerepet kap a giccs elemzése. Érdeemes megfigyelni azt is, ahogy a giccs problémája beépül a regény mélyebb szerkezetébe.

A kommunista rezsimet fenntartó narratíva zárt esztétikán alapul, amely nem enged meg kérdéseket, mélységet vagy elhatárolódást. Meglátzik ez a szovjet egység eszményében, a szocialista realizmusban, a sematikus szovjet mozifilmekben. A regény poétikája éppen a giccs eszközeit veti el, így szemben áll a rendszerrel. Alapvetően kérdezni akar, nem állítani. Minden problémát sok szögből, sok rétegben vizsgál, nem áll meg az első megnyugtató válasznál. Ha van egységes alaptónusa, az leginkább a melankólia lehet, amelynek a giccsel való szembenállását már kifejtettem. Sem a halált vagy az öregedést, sem az emberi élet gusztustalan vagy antipatikus oldalait nem szeretné elvetni.

A sokat hangsúlyozott fikcionalitás, illetve a halmozott többletjelentések is a szocialista realizmus esztétikájával állnak szembe. A szerző a számtalan filozófiai és kultúrtörténeti referenciával küzd a jelentésteremtés zártsága ellen, eklektikussága szintén értelmezhető a homogenizáló giccsel szemben felvett harcként. Ez rímel is arra, amit Kundera esszéiben hangsúlyoz Európa nyitott színességének és a szocializmus zárt egyformaságának ellentétében.⁸⁹

A regény kulturális kontextusa a nyugatiság jegyében fogantatott: se nem szovjet, se nem népies vagy nemzeti, így távol áll a szocreáltól. Ráadásul sem a mesterséges egység, sem az erő igénye nincs jelen: és ez is igaz a poétikára! Írásmódja szemben áll a giccs egydimenziós jellegével, mert bár a szólam maga végig azonos hangvétellű, a humor, a melankólia, a bölcsélet és a mindennapi beszéd egyaránt részei a nyelvi jegyeknek. A tételek elütnek egymástól, a műegész fő szervezőelve a kérdezés retorikája: ergo nincs jelen a válasz erőszaka. A poétikai sokféleségben tehát ott rejlik a rendszerkritika, mégpedig a giccsel való szembenállásként. Ez a gesztus azt sugallja, hogy a tényleges giccs nem a szűzsé, hanem a forma, a nyelv hozza létre.

És itt visszatérünk a Forman-filmek kapcsán tárgyalt esztétikához. A kunderai történetben jelen lévő banalitás nem valamiféle hiányossággént, hanem épp, mint a nagyszabású szerkezet egy fontos eleme jelenik meg. A diktatúra hétköznapijainak

⁸⁹ Vö. Kundera, Milan, „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”.

kicsinyes miliójét, a szerelmi történet nevetséges teatralitását mindig épp akkor fordítja valami többjelentésű abszurdba Kundera, amikor talán már majdnem késő. Mintha a nyelváltó, emigráns író regényében is mindig határhelyzeteket keresne. A szereplők egyfolytában országhatárokkal küszködnek, nyelvi határokkal szembesülnek, testük határait próbálják egymásban feloldani. Alaphangoltságként a melankólia, a *szomorú boldogság*, azaz egy határhangulat van jelen a műben. És maga a regénypoétika is egy határ-pozícióra épül: néha már-már giccsnek mutatja magát, miközben vállaltan és valóban a másik oldalon áll. Ez is megmutatja, hogy a tudatos mélykompozíció maradhat csak meg érvényes olvasatként, az ál-giccs felületi szférája nem. A banalitás poetikája kinyithatja az utat a legfontosabb filozófiai kérdések felé is.

„Regénnyé tárgult belső tér”⁹⁰

Vörös meglátása szerint „Kundera zenei értelemben kezeli a regény egységét”:⁹¹ ő maga a regény komponálója, aki előszeretettel látja el kottáját szerzői utasításokkal. A *lét elviselhetetlen könnyűsége* valahol a filozófiai és a lélektani műfaj között helyezkedik el: nevezhetnénk gondolati regénynek. S minthogy a regényíró gondolatai bizonyulnak az elsődleges esztétikai szervezőerőnek, szerzői szubjektuma bizonyos mértékben összeecsúszik a narrátorával. Sőt, Vörös István szinte egyként kezeli őket:

Kundera nem hoz létre külön (a regény szereplőjévé váló), elbeszélőt sem.⁹² [...] Nem vitatva az elbeszélő magánszemélye és a szépprózai szövegekben működő elbeszélő elválasztásának esztétikailag termékeny voltát, a következőkben megkíséreljük bebizonyítani, hogy Kundera esetében ez az elválaszthatóság nem mindig áll fenn. Kundera uralni és irányítani kívánja műveit, szereplők helyett nagyon gyakran a maga alteregóit lépteti fel, és így tesz tulajdonképpen az elbeszélővel is.⁹³

Az alteregó szó olyanféle viszonyra utal, mint amikor az elbeszélő „meg nem valósult lehetőségeiként”⁹⁴ identifikálja az alakjait. Az elbeszélő alakját véleményem szerint

⁹⁰ Vörös István, *A švejski lélek*, 65.

⁹¹ Uo., 36.

⁹² Uo., 64.

⁹³ Uo., 32.

⁹⁴ Kundera, Milan, *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, 285.

ugyanilyen én-lehetőségként érdemes értelmezni, mindenképp kizárva a szerzővel való teljes azonosítást. Szembeötlő ugyanakkor, hogy a narrátori hang nem csak a többi Kundera-regény elbeszélő hangjára emlékeztet, hanem esszéi, sőt interjúi beszédszólamához is hasonlít.

Kétségtelenül megtévesztő, hogy a narrátorról tulajdonképpen semmit sem tudunk, mégis közvetlen hangon szól hozzánk tulajdonképpen személyes, mindennapi tapasztalatairól. Hol gyermekkori élményét, hol a hétköznapi filozófia körébe tartozó észrevételeit, hol alkotói folyamatának pillanatait osztja meg. Ugyanakkor kívül áll a történeten és nincs saját története sem. Az elbeszélő szerepe nagyon különleges: egyfelől klasszikus onnipotens narrátor, aki ismeri a szereplőit, akár jobban, mint azok saját magukat, és minden tettüket értelmezni tudja. Ugyanakkor nem tartózkodik, mindenről megvan a véleménye, sőt, sok mindennel kapcsolatban saját élményeit is leírja. Hangja erős, de mást nem tudunk róla, csupán annyit, hogy a szereplőkkel többé-kevésbé azonos közegben él. Identitása még felfejthető, de konkrét története nincsen, alakja elmosódott. A szerepe ugyanakkor egyértelműen meg van konstruálva, csak éppen a történeten kívül helyezve: ő maga az *alkotó*, az alakok teremtetője. A regény elbeszélője olyan, mintha belső terét tágítaná ki, és ennek a belső térnek fiktív lehetőségeit képeznék a szereplők. Hangja valóban sokszor elnyomja saját szereplőit. A regényben kevés a párbeszéd, és belső monológ sincsen. Saját gondolatain túl legtöbbször a szereplők gondolatait is a narrátor közvetíti felénk.

Így aztán folyamatos elmélkedését halljuk. Nyelve élőbeszédszerű: valóban úgy hat, mintha a világot egy nagy bőrfotelből szemlélve kommentálná nekünk, kíváncsi hallgatónak. A regény külső rétegében meglepően hajaz a klasszikus elbeszélésekre, de mélyebb szerkezetében számtalan posztmodern gesztus rejlik. Kundera felismeri, hogyan küszöbölheti ki az általa annyit kritizált giccset: ha narrátora a klasszikus elbeszélés nyelvén mond „nagyokat”, érzelmileg, emberileg muszáj őt eltávolítani. Ha úgy ismernénk, olyan intim közelségben lennénk vele, mint a szereplőkkel, vagy ha minden a szereplők hangján hangzana el, a regény gondolkodó attitűdje agresszív giccsként hatna. Szerencsére azonban erőszakos válaszok helyett csak megannyi kérdést kapunk. Egybehangzó és ellentétező, közeledő és távolodó, könnyű és nehéz szólamok nagyszabású szonátáját.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Berki Márton. „A térbeliség trialektikája”. *Tér és Társadalom* 2 (2015): 3-18.
- Chvatík, Květoslav. *Milan Kundera regényeinek világa*. Fordította N. Kiss Zsuzsa. Budapest: Európa, 2002.
- Czesław, Miłosz. „A mi Európánk” In Módos Péter, szerk, *Közép-európai olvasókönyv*. Budapest: Osiris, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Proust*. Fordította John Éva. Budapest: Atlantisz, 2002.
- Esterházy Péter, *Termelési regény*, Budapest: Magvető, 1979.
- Földényi F. László. *Melankólia*. Budapest: Akadémiai, 1992.
- Gintli Tibor – Schein Gábor szerk., *Az irodalom rövid története. A realizmustól máig*, Pécs: Jelenkor, 2007.
- Jaspers, Karl. *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*. Fordította ifj. Kőrös László. Budapest: Katalizátor, 2008.
- Kertész Imre. *A stockholmi beszéd*, Budapest: Magvető, 2012.
- Kirkegaard, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította Dani Tivadar. Budapest: Osiris, 2005.
- Kiš, Danilo. „Változatok közép-európai témákra” In Módos Péter, szerk, *Közép-európai olvasókönyv*. Budapest: Osiris, 2005.
- Konrád György. „Van-e még álom Közép-Európáról?” In Módos Péter, szerk, *Közép-európai olvasókönyv*. Budapest: Osiris, 2005.
- Kundera, Milan. „Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája”. *Irodalmi Újság Sorozata* (1985): 1-12.
- _____. *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Fordította Körtvélyessy Klára. Budapest: Európa, 2014.
- _____. *A regény művészete*. Fordította Réz Pál. Budapest: Európa, 1992.
- _____. *Elárult testamentumok*. Fordította Réz Pál. Budapest: Európa, 1996.
- Lacan, Jacques, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, *Thalassa*, 4 (1993), 2: 5-11.
- Olty Márta. *Állatvédelem a Bibliában* <http://www.zsido.hu/vallas/allatok.htm>
- Phillips, Arthur. „Az esszéista és a regényíró Kundera (A dezilluzionista)”. Fordította M. Nagy Miklós, *Lettre*, 69 (2008), 31-34.
- Sopotnik Zoltán. *Moszkvics*, Budapest: Pesti Kalligram, 2016.
- Vörös István. *A švejski lélek*. Budapest: Holnap, 2002.