

LOCKER DÁVID

A mélység nosztalgiája

Szerb Antal utolsó novellája, *A herceg*

Szerb Antal tanulmányomban vizsgált novellája az *Ezüstkorban* jelent meg 1943-ban. A „novellát” – a műfajiság kérdéséről a későbbiekben még lesz szó – nem kizárólag a szoros olvasás kritériumai szerint kívánom elemezni, hanem megpróbálom beilleszteni az életmű és a korszak tágabb kontextusába. Ennek már csak azért is szükségét érzem, mert a recepció eddig nem fordított kellő figyelmet a Szerb-novellisztikára.¹ Ez alól nem kivétel a jelen elemzés tárgyát képező szöveg sem. Pedig több más Szerb-kisprózával egyetemben számos tematikus és motivikus összefüggést mutat mind a regények, mind az esszék ismertebb darabjaival. Így a Szerbre nagyon jellemző, iróniával átszőtt modernitáskritikus szólam mellett megjelenik benne a történelem, az arisztokrácia és ezekkel szoros összefüggésben a szépség kultusza. A szövegnek szentelt kiemelt figyelmet egyebek mellett az is indokolhatja, hogy ez Szerb Antal utolsó publikált szépirodalmi szövege.

A novellában egy barokk despota életét követjük végig, amelyet stilárisan a korban divatos bédekkerek és történettudományi értekezések regiszterének paródiája tesz szellemesen könnyeddé, egyszersmind eruditussá.

A szöveg fiktív főhőse Marcantonio S. Agnese herceg mintha látszólag egyenesen Jacob Burckhardtnak a korban sűrűn forgatott reneszánsz-könyvéből lépett volna elő: „monumentális érzésű, dicsőségre sóvárgó olasz kényúr”,² akiben „hatalmas erővel jelentkezik a valódi kényuraknak a roppant méretek iránt való érzéke”.³ S. Agnese azonban már hangsúlyosan *barokk* főúr – és mint majd látni fogjuk, ezen kultúrtörténeti helyzete magyarázza azt is, hogy az a monumentalitás, amelyet Burchkardt a reneszánsz despotákhoz rendel, nála csak a „vágy szintjén marad”. Ahogy a narrátor fogalmaz: „S. Agnesében volt bizonyos heroizmus vagy legalábbis valami *honvágy* a heroizmus után, és éppen ebben a kielégületlen és néha csaknem groteszk formákat öltő vágyban volt korának igazi gyermeke.”⁴ A szöveghely azért nagyon jelenté-

¹ Bár nem tudományos szöveg, ebben a tekintetben némiképp kivételt képez Szentkuthy Miklósnak a Szerb-novellák első gyűjteményes kiadásához írt előszava, amely nemcsak stiláris remeklés, hanem az eddigi recepció egyik legértőbb megnyilvánulásának mutatkozik: SZENTKUTHY Miklós, *Szerb Antal novellái = Tört. pálcák: Kritikák Szerb Antaltól 1926–1948*, szerk. WÁGNER Tibor, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 459.

² JACOB BURCKHARDT, *A reneszánsz Itáliában*, ford. ELEK Artúr, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1978, 11.

³ *Uo.*, 15.

⁴ SZERB Antal, *A herceg* = *Uő, Szerelem a palackban*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 262. – Kiemelés tőlem.

mert a novella problematikájának két meghatározó elemére irányítja a figyelmet: a heroizmus utáni *honvágyra*, nosztalgiára (a két fogalom nemcsak Szerbnél egymás szinonimája, hanem etimológiájukban is rokonok⁵) és a történeti szituáltságra. Hiszen a (hon)vágy értelemszerűen már csak valami *elveszettre* irányulhat. Az a korszak, amelyben ez a veszteségtapasztalat megjelenik, a modernitás; specifikusabban a miliőként többször explicitté tett *barokk*, amely épp a szövegben is megidézett filozófiai-természettudományos robbanások (Giordano Bruno, Kopernikusz és Galilei) miatt Szerb értelmezésében az újkor, a tág értelemben vett modernitás kezdete. A modernitásé, amely, mint azt az udvari emberről írt disszertációjában kifejti, épp a metafizikai hiányérzettől lesz, az, ami:

Bármily paradoxul is hangzik, a reneszánsz korhangulatát általában valami hiányérzet jellemzi, valami nagy, sóvárgó belső nyugtalanság, mely folytonos keresésre űz: felfedezik Amerikát, feltalálják a könyvnyomtatást és szellemiekben az új gondolatok beláthatatlan sokaságát; de ez a sok találás nem azt bizonyítja, amint hiszik, akik a kort „újjaszületésnek” keresztelték, hogy valami nagy Újat találtak, hanem ellenkezőleg, hogy valami nagy Régit elveszítettek.⁶

Bár az idézetben Szerb a reneszánszról beszél, annak lényegét a „régí nagy kötőerők”, a keresztény középkor logo- és antropocentrikus metafizikai világképének meglazulásában látja. A novella szövege ugyanezt a változást, a középkorból az újkorba való átmenetet a barokknak tulajdonítja. Ez a világnézeti elbizonytalanodás lesz az, amely a herceg arcképén megbújó „furcsa riadtságot” magyarázza.⁷ Marcantonio S. Agnese ugyanis kezdetben Giordano Bruno, Galilei és Kopernikusz tanainak hívévé szegődik, hogy aztán éppen ezen tanok hatására ismerjen magára talajvesztettként.

Mielőtt ide érkeznének a cselekményben, a novella S. Agnese herceg több (általában kudarcha fülő) heroikusnak szánt próbálkozását is elbeszéli. Legelőször azonban a nemesi família történetébe avatja be a narrátor az olvasót:

S. Agnese-család eredetét a humanisták Agnosostól, Odysseus egyik vitézétől vezetik le, akit egy csak tartalmi kivonatokból ismert kyklikus *hősköltemény* szerint Pallas Athéné bagolymadara mentett ki a hullámokból, mikor a vétkes könnyelműséggel zsákjukból kiengedett Szelek felfordították a görög hajókat: a bagoly a hőst szerencsésen le is tette Itáliában, ahol az egy hegyi nimfával kiterjedt családot nemzett. Megbízhatóbb krónikások úgy tudják, hogy a család őse egy Balmungo nevű longobárd vitéz, aki igen tevékeny részt vett Albion király meggyilkolásában, és ezért hatalmas hűbérbirtokot kapott Benevent közelében. Történtek kísérletek arra is, hogy a családot Szent Ágnestől származtassák, de tekintettel a szent közismert szűz voltára, ezek a származtatások nagy nehézségekkel jártak.⁸

⁵ Lásd például: Simon BUNKE, *Heimweh: Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, Freiburg i. Br., Rombach, 2009, 17.

⁶ SZERB Antal, *Az udvari ember = Uő, Hétköznapiak és csodák*, Bp., Magvető, 2002, 308.

⁷ SZERB, *A herceg...*, i. m., 254.

⁸ Uo., 256.

A bekezdés nem csak a benne megnyilvánuló ironia miatt érdemel figyelmet, ugyanis megmutat egy olyan eljárást is, amely a Szerb-epika visszatérő eleme: a prózai valóság szembeállítását a hangsúlyosan *irodalmi* fikcióval, amelyben a „csoda”, az irracionális, a metafizikum megképezhető. Ez jelen esetben a dicső-mitologikus leszármazás, amelyet a reálisabbnak tűnő prózai, „varázstalanított” (Weber) narratíva ellenpontosz. Mindez összefügg Szerb irodalomfelfogásával: a fikciós irodalomnak azért nem kell valószerűnek lennie, mert éppen az teszi kitüntetetté, hogy nem nyög „a tények zsarnokságának”⁹ járma alatt – a fikció közegében még időlegesen, a „mintha” szimulációs játékszerűségében restaurálható és temporálisan átélhető a mindig csak irracionális élményként adódó Végtelen.¹⁰

A Szerb-epika visszatérő képzetét, a Csodával szembehelyezkedő Hétköznapiakat tágabb gondolkodástörténeti értelemben maga a modernitás, konkretizálva a polgári-kapitalista társadalom jeleníti meg. Ennek a világnak szekuláris „vallása” az észszerűség, a kiszámíthatóság, a materializmus és a józan utilitarizmus – az a logika tehát, amelyet Adorno *instrumentális* észnek nevez.¹¹ Az ezen logika által szervezett társadalomnak kiterjedt a szépirodalmi kritikája legalább a romantika óta.¹² Az egyik legtipikusabb példája ennek a modernitáskritikus irodalomnak a Szerbre is nagy hatást gyakorló Dosztojevszkij korai regénye, a *Feljegyzések az egérlyukból*, amelynek első felében az elbeszélő cáfolni igyekszik Jeremy Benthamnek a korban divatos utilitarista elméletét, miszerint az emberek mindig a számukra hasznos felé törekszenek, mivel így kauzálisan kiszámítható, matematizálható, *komputálható* gépekké válnának. Szerb modernitáskritikája – amelynek tudományos célpontja általában a pozitivizmus, a társadalmi pedig a polgárság – erre a hagyományra támaszkodik, miközben, mint majd a későbbiekben látni fogjuk, ironikus indexei révén ambivalenssé válik.

⁹ A szóösszetétel a Szerb-életmű egyik leggyakoribb fordulata, amely többnyire a „mesés-halalos” kelták kontextusában tűnik fel. Így jelenik meg többek között A *Pendragon legendájában*, az *Utas és holdvilágban* és A *világirodalom történetében* is.

¹⁰ Lásd ehhez: Szerb Antal, *Hétköznapiak és csodák* = *Uő, Hétköznapiak és csodák*, Bp., Magvető, 2002, 7–24. Találón foglalja össze az olvasás, az irodalom Szerb-féle kvázivallásos jellegét monográfiájának idevágó fejezetében Havasréti József: „Azért olvasunk, hogy önfeledten szórakozzunk, azért olvasunk, hogy személyiségünket kiterjesszük, azért olvasunk, hogy magasabb valóságokkal kerüljünk kapcsolatba. [...] Ez nem feltétlenül metafizikai magasságokban képzelhető el, hanem a tiszta fikció birodalmában, ahol Szerb olvasásmódjára szerint a szórakozás és megváltás feloldódik egymásba: az empirikus-polgári »Én« megszabadul saját énségében és e világi feltételeiben rejlő kötöttségeitől; a regénynek a misztériumvallásokban gyökerező eredetére utalva: újjászületik” (Havasréti József, *Szerb Antal*, Bp., Magvető, 2013, 380).

¹¹ Lásd Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája: Filozófiai töredékek*, ford. BAYER József, Gondolat – Atlantisz, 1990 (Kísértések), 19–62.

¹² Rüdiger Safranski Nietzsche-monográfiájában E. T. A. Hoffman a művészetet pusztán kikapcsolódásnak, rekreációnak tekintő polgárokat halállal büntető novelláit értelmezi úgy, mint „az auratikus művészetnek a művészet haszonelvű filiszterei ellen vívott háborúját.” Ami itt ismét a romantika óta állandónak mutatkozik, az a polgárság és a haszonelvűség kritikai összekapcsolása. Lásd Rüdiger SAFRANSKI, *Nietzsche: Szellemi életrajz*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., Európa, 2002, 96.

A novella egyik legironikusabb részletében az elbeszélő éppen a lapos polgári történetírás különféle iskoláin élcelődik. A pellengérre állított fiktív történészek azt próbálják megmagyarázni, miért ölette meg a herceg a szeretője férjét – akinek a viszonyukkal feltehetőleg semmi gondja nem volt, hiszen Marcantonio jószághormányzóvá léptette elő,¹³ és aki „udvari emberhez illő előzékenységgel viselkedett gyermekei iránt is, akik mindannyian hercegi vért hordoztak ereikben”.¹⁴

A protestáns Konrad Schneyssen – minden bizonnyal beszélő név – kizárólag „elszámolási differenciákkal” magyarázza az esetet. Schneyssen így feltehetőleg azon pozitívizmus képviselője, amely „a fölvilágosodás »normalizációjából« eredő polgári materializmus-empirizmusként”¹⁵ az irracionális Csoda ellentéte: a Hétköznapi hivatalos tudományossága. Az idézet, úgy vélem, azt is érthetővé teszi, miért hangsúlyozza a novella a pozitívista tudós protestáns voltát: a Szerb egyéb írásaiban sűrűn hivatkozott Max Weber ugyanis közismert módon a protestantizmus munkaetikájára és „varázstalanító” jellegére vezeti vissza a polgárságot hegemonná tevő kapitalizmus elterjedését.¹⁶ Ezt a novella narrátora is hangsúlyozza: „a protestáns Schneyssen minden eszközt megragadott, hogy az Egyház tekintélyét aláássa.”¹⁷

Hasonlóan polgári irányzatot képvisel Andro Lampruzzi, „a századvégi szkeptikus történetnézet kitűnő képviselője” is, a pozitívista történetírás karikatúraszerűen lapos és banális alakja, aki az egész történetet kétségbe vonja, mert semmiféle megbízható, „oklevélszerű” bizonyíték – tehát: „tény” – nem áll rendelkezésre.

A kor hivatalos tudományosságát képviselő két figura abban bizonyul társadalmi-történeti perspektívája foglyának, hogy nem képesek elgondolni valamilyen irracionális, önfelszámoló, következésképpen a polgári világnézet alapját képező Bentham-féle utilitarizmustól eltérő gondolkodásmódot. Pedig a narrátor egy – a mai szemünkkel nézve irracionális – magyarázatot ad a történetekre: „szíve hölgyét ékszerekkel, földbirtokokkal, maga költötte szonettekkel és a hölgyről készített festményekkel halmozta el; mikor pedig már nem tudta tovább fokozni hódolatának kifejezéseit, megölette a férjét, hogy ezzel is bizonyítsa mind a hölgy, mind a világ előtt szenvedélyének leküzdhetetlen és gátat nem ismerő hatalmát.”¹⁸ A kor vallásos világképe szempontjából nézve pedig Marcantonio tette hatványozottan önfelszámoló jellegű, hiszen ahogy arra a novella is felhívja a figyelmet, a mélyen vallásos herceg ezzel

¹³ SZERB, *A herceg...*, i. m., 259.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ TAMÁS Gáspár Miklós, *A romantika és Walter Benjamin*, 1749.hu. Internetes elérés: <https://1749.hu/fuggo/essze/tamas-gaspar-miklos-a-romantika-es-walter-benjamin.html> (utolsó megtekintés: 2024. november 27.) – Ugyanez a pozitívista-materialista, a világot empirikus folyamatok kauzális láncolataként magyarázó polgárság Nietzsche kritikájának is célpontja az *Első korszerűtlen elmélkedésben*.

¹⁶ Weber közismert példája a világ varázstalanodásának alapító gesztusáról az Eucharisztia Úrvacsorává történő lefokozása: az egyik maga az Úr *átlényegült* teste; a másik egy racionális keretek között mozgó, konstruált, így akcidentális allegória csupán.

¹⁷ SZERB, *A herceg...*, i. m., 261.

¹⁸ SZERB, *A herceg...*, i. m., 260.

a lelki üdvösségét áldozza fel a szerelemért. És ebben kivételes módon sikerrel is jár.¹⁹ Nem így a költészet terén. Hiszen az általa írt hősköltemény ugyan követi az eposzok grandiózus, istennőkkel bujálkodó toposzait, végül mégiscsak kisstílű és haszonelvű banalitásba fullad: „[Venus a dicsó őst] az együtt eltöltött szép éjszaka emlékére megajándékozta egy varázsgyökérrel, amely a legkínzóbb fogfájást is pillanatok alatt megszünteti.” A költői szárnypróbálgatás komikus kisszerűségét a narrátor ironizálása is erősíti, amikor elárulja: a herceget magát is fogfájás kínozza. Így az eposz, amely műfaji szempontból a leginkább alkalmas lenne a képzelet segítségével a modernitás ellenvilágát képező heroikus nagyság és a Csoda megjelenítésére,²⁰ a nevetségesen banális Hétköznapiba ragad bele.

Ugyanezt figyelhetjük meg a nemesi világkép számára oly fontos hadi dicsőség esetében. Marcantonio herceg ezen a téren is a nagy elődök példáját igyekszik követni – de ismét a valóság (és önmaga) kisszerűségén bukik el, hisz a „hadi cselekedetek” bohózatba torkollanak. A leginkább köztörvényes fosztogatókból álló „sereg” az első, komolynak tűnő összecsapás hírére szétszalad; és a banditavezér sem hősi halálban leli végzetét (az egész „hadjárat” egyetlen halálos áldozataként), hanem menekülés közben szúrják le hátulról.

Mint említettem, az elbeszélés szerint az, hogy a herceg arisztokratikus nagysága csak a vágy szintjén marad, összefügg a (kultur)történeti helyzetével. A novellahős meghasonlását azok a modernitás kezdetét jelző fejlemények – leginkább a geocentrikus világkép összeomlása – eredményezik, amelyeket először maga is érdeklődve követ; majd felismeri az ezekből adódó konzekvenciákat – ám ekkor már késő: „Eleinte naiv és csaknem ujjongó örömmel fogadta az új távlatokat, amelyek a gondolkozó értelem előtt megnyíltak; és csak későn eszmélt rá a veszedelmekre, csak akkor, amikor már elhitte az új eszméket, és hitét nem tudta többi kiirtani magából.”²¹

Tehát a középkori világkép összeomlását okozó természettudományos világkép először új perspektívákkal kecsegteti a herceget, a modern felfedezések azonban hamar

¹⁹ Egyébként az elbeszélésben megjelenő felvonulások a maguk pompájával, bőkezű – polgári szempontból: esztelen – pénzszerzésével, formai-technikai rafinériájukkal mind azért kerülnek egyszerre ironikus és afirmatív fénytörésbe, mert a polgári modernség vonzó ellenvilágát képezik, miközben az elbeszélő teljes azonosulását meggátolja az a tény, hogy – ahogy az a novella egészét jellemzi – maga sem tudja maradéktalanul kivonni magát a polgári-rationális világkép belátásainak hatása alól. Innen ered a felvonulásokat a komikumig részletesen ecsetelő részek ironikus modalitása.

²⁰ Csoda és Hétköznapi irodalomtörténeti ellentétét Szerb elsősorban a regény műfaja kapcsán fejti ki. Ugyanakkor Szerb a regényt – Lukács György nyomán – az eposz *modern* vagy spengleri felfogásban *kései* formájaként kezeli, hiszen mindegyik egy általános, kozmikus világérzékelés két válfaja: az eposz a maga isteni és formai rendjével a „zárt”, míg a regény a „nyitott” kozmosz műfaja, amelynek elsődleges figurája nem a hős, hanem a „vándor, aki az ismeretlen istent keresi” (lásd Szerb, *Hétköznapi és Csodák...*, i. m., 8). Az eposz tehát még inherensen hordozza a világképében a csodás elemet – épp ezért mutatja a premodern horizont korszerűtlenné válását a herceg eposzának nevetségesen kisszerű, hétköznapi tartalma.

²¹ Szerb, *A herceg...*, i. m., 266.

S. Agnese ellen fordulnak – nemcsak mint hívó keresztény, hanem mint arisztokrata ellen is. Hiszen eleddig a világ egységét a dolgok isteni, így szubsztanciális rendje biztosította. Ez szabta meg a társadalmon belül az örök és változtathatatlan (kasztos-feudális) szerepeket. Itt válik még inkább jelentéssé az, hogy a cselekmény a barokk (kultúr)történeti korszakába helyeződik. A barokk ugyanis „a felület kora, de egyben a felületesség kora is. Barokk korban élni elsősorban azt jelenti: a felszín világában élni a mélység elvesztése után. A skolasztika és a neoplatonizmus (a középkor és a reneszánsz) számára az egyedi létezés csak a mélység felszíne volt, a léttel szemben a létezés, az ideával szemben a másolat. A barokk szembesült először azzal, hogy nincs többé mélység.”²² Az arisztokrácia társadalmi státusza és funkciója – mint a Teremtés transzcendens mélyszerkezetének felszíni, empirikus leképeződése – Istentől rendelt; legitimációját a metafizikai középpontnak tekintett király karizmatikus kisugárzásából nyeri. Ennek a feudális modellnek éppen azon isteni-metafizikai szubsztancialitás adott – a Bagi által vett értelemben – mélységet, amelynek a geocentrikus világkép volt a modellje, hiszen a földi (immanens) hierarchia szimbolikusan az égi (transzcendens) hierarchiát képezi le: a király ugyanolyan fix hellyel rendelkező, mozdíthatatlan centrum, mint ahogy a Föld is a kozmosz középpontja.²³ Bolygónk kitüntetett helyzete indokolja, hogy az Úr itt áldozta fel egyszülött fiát. A kopernikuszi világképpel viszont ez a szubsztanciális és hierarchikus felfogás válságba kerül:

Legkésőbbi korszakából való levelei bizonyos fokig betekintést engednek a lelki válságba, amelyen ennek következtében keresztül kellett mennie. Több ízben panaszkodik azon, mily boldog volt ifjú korában, amikor azt hitte, hogy a Föld a világmindenség közepe, és a Föld körül kering a Nap, a Hold és az örök csillagzatok. De most már tudja, hogy a Föld csak egy a megszámlálhatatlanul sok világ közt, és távolról sem a legnagyobb, a legelőkelőbb: sőt lehet, hogy csak egy egészen tizedrangú kis csillag, valami lényegtelen és nemtelen közember a csillagok megdöbbentő hierarchiájában. És ha ez így van, kérdezi eltűnődve és riadtan egyik levelében, vajon akkor hogyan lehet az, hogy Isten éppen ennek a tizedrangú kis csillagnak a megváltásáért áldozta fel Egyszülött Fiát? Majd megrettenve saját gondolatától, arról a csodálatos mártásról kezd írni, amelyet új szakácsa a francia követ konyháján lesett el.²⁴

A kopernikuszi fordulat tehát a világ centrumvesztett, *relativista* felfogásához vezet, amelyben már nincsenek isteni rendeltetés szerint előre rögzítve – nem adódnak természetiként, evidensként – sem az erkölcsi értékek, sem a hierarchiák. Ahogy Bagi

²² BAGI Zsolt, *Az esztétikai hatalom elmélete: kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*, Bp., Napvilág Kiadó, 2017, 24.

²³ „Ez a felfogás nehezen egyeztethető össze a mi világképünkkel, pedig fonákja éppen abból következik, ami oly nagyszerű és szép a régi világban: hogy minden öröktől kiszabott helyén áll és mozog, mint a csillagok. Az ember ebben a világban nem választhatja tetszése szerint életformáját, mert születése véglegesen kijelöli azt és aki saját életformájából kiesik, nem cserélhet életformát, hanem a semmibe zuhan” (SZERB Antal, *A királyné nyaklánc*, Bp., Magvető, 1974, 110).

²⁴ SZERB, *A herceg...*, i. m., 267.

megjegyzi, *éppen* a világ középpont-nélküliségére derül fény: „a zárt világ helyébe állított végtelen univerzum a világ középpontjának eltörlésével, a lehetséges középpontok tetszőlegessé válásával járt.”²⁵ Az így egységesen felületté vált világ pedig „mindenütt eltörli a lét természetes hierarchiáját, avagy a mélységet, amely a barokk előtt a felület hordozója volt”.²⁶ Az idézet arra is rámutat, hogy ez a mélység eltűnéséből fakadó viszonylagosságtapasztalat a herceg számára értelemszerűen identitásválságot okozó *vesztésként* adódik, amelynek következtében visszasírja fiatalkori, még a középkori szellem talaján álló világképét. Azt a világképet, amelynek filozófiája – mint „a mélység filozófiája” – még eleve adva levőként garantálta számára a (nemes)ember elrendezett, zárt világban – tehát a *kozmoszban* – való helyét és szerepét.

A barokk – jelen összefüggésben modern – (eszme)történeti helyzetével magyarázható az is, miért fordulnak tragikomédiába a herceg fent tárgyalt, a nagyság elérésére tett kétségbeesett próbálkozásai. Bagi barokkfogalma itt is segítségünkre lehet, amely a barokkot a (disz)szimuláció koraként írja le.²⁷ A barokk szimulálni kényszerül, mert nincs semmi a homlokzat mögött; nincs lényeg, amit a felület kifejezne. Sőt azt fedezi fel, hogy *minden* csak szimuláció, mivel a dolgok érzéki látszata mögött nincs – vagy nem bizonyítható – olyan lényeg, amelyet a középkor feltételezett.²⁸ Marcantonio grandiózus gesztusai azért kudarcosak, mert az új horizontban, a modernitásban már csak *szimulálni* tudja azt, ami a premodernitás világképében még eleve adott volt. Azt is mondhatnánk: Marcantonio csak szimulálni tudja, Szentkuthy kifejezésével élve, a „feudális bestiát”. A szimuláció, a tettetés pedig mindig magában hordoz egy reflektív mozzanatot is: ami reflektálttá válik, az távolságba kerül, éppen azért, mert már valami nem azonosként adódik a tudat számára. Ahogy Rüdiger Safranski írja *A történelem hasznáról és káráról* nyomán: „az indulatok és gondolatok annál inkább reflexívek, minél erősebb a közvetlenség akarása. Végül is alig akad már olyan érzelmi rezdülés, amely ne kapcsolódna össze az »akarása« formulával, és *ne törne megezáltal*.”²⁹ A „dicső S. Agnese ősök”, akiknek „eszükbe se jutott volna kételkedni a Föld szuverenitásában”³⁰ – tehát a metafizikai mélység, a természeti hierarchia meglétében – mint modernség előtti emberek éppen azért voltak képesek a „nagy tettekre”, mert problémátlanul,

²⁵ BAGI, *Az esztétikai hatalom...*, i. m., 29.

²⁶ *Uo.*

²⁷ „Amikor a barokk a mennyezetet vetítővászonra változtatja, nem a díszítés fontossága mellett tör lándzsát, hanem minden további nélkül disszimulálja a mennyezetet. Az többé nem az épület lényegének kifejezője, mert nincs többé lényeg. Alberti szerint a templom a zárt világot szimbolizálja, annak zárt köre alapján kell megtervezni. A barokkban nincs többé zárt világ, csak a végtelen (középpont nélküli) univerzum” (*Uo.*, 25–26).

²⁸ Bár magam kissé „túlmodernizáltnak” érzem Bagi barokk-képét, elemzésem számára bizonyos értelemben éppen ezért válik kifejezetten hasznossá. Szerb ugyanis szépirodalmi műveiben és esszéiben egyaránt mintegy visszavetíti saját világszemléletét, saját modernitásértelmezését a korábbi történelmi korszakokra.

²⁹ SAFRANSKI, *Nietzsche...*, i. m., 115. – Kiemelés tőlem.

³⁰ SZERB, *A herceg...*, i. m., 267.

a fenti reflektív, eltávolító mozzanat nélkül viseltettek a saját szerepük iránt. Ettől voltak „igaziak”. Marcantoniónak viszont mint modern embernek már csak az marad, hogy (mélyen átélte, belső meggyőződés nélkül, anakronisztikusan) szimulálja ezeket. A barokk szimulációként – tehát egyfajta reflektált létmódként – való elgondolása azért is segíthet a novella értelmezésében, mert ezen felfogás Szerb barokkfogalmától sem állt távol. Mint a *Világirodalom történetében* olvashatjuk: „a középkori ember letérdelt, mert áhítatot érzett, a barokk ember letérdel, hogy áhítatot érezzen.”³¹

Az implicit szerző azzal, hogy Marcantonio szimulációs próbálkozásait csetlés-botlásnak láttatja, bizonyos fokig a romantika talaján áll. Az autenticitás romantikus, máig hatását érzékeltető fogalma Rousseau-ra vezethető vissza, akinek állítása szerint azzal, hogy valamilyennek látszani *akarunk* – hogy racionális kontroll alatt tartjuk magunkat azért, hogy normakövetőkké váljunk –, elveszítjük belső, igazi énünket. A köpönyegéből előbújó romantikusok természetesség- és spontaneitáskultusza épp ennek az „autentikus” énnak a visszaszerzésére irányul.³² Ahogy Philip Larmore Stendhal kapcsán írja, ezért válik olyan fontossá a szenvedély, legfőképp a szerelem: az érzelmek spontán előtörésében nincs semmi a cselekvésnek előzetesen irányt szabó reflektív, racionális, így *érdekvezérelt*, számító és spekulatív mozzanat. Az érzelmi eksztázis épp azért „autentikus”, mert – legalábbis látszólag – *céltalan*.³³

Az implicit szerző attitűdje ehhez a romantikus irracionalizmushoz – ahogy a herceg előtt feltáruló modern relativitáshoz is – összetett. Ezért téved, úgy vélem, Poszler György, amikor Szerb céljait úgy magyarázza, hogy „Marcantonio korcs zsarnok, akiben csak a hatalom és a hadi dicsőség utáni vágy él, de éppen a törpe zsarnok elsilányult álmainak ábrázolása nyújt alkalmat arra, hogy a dicsőség- és hatalomvágy céljainak antihumánus jellegét megmutassa”.³⁴ Az implicit szerző ugyanis azáltal, hogy nemcsak komikussá, hanem *tragikomikussá* színezi a herceg grandiózus, majd kisszerűségbe torkolló vágyait, egyszerre kezeli megértéssel és iróniával S. Agnese sorsát. Ahogy Szentkuthy írja: „a Marcantonio-féle dísz- és kirakattépődésben: [Szerb] *minden* átmeneti kor [...] lelki küzdelmét rajzolja,

³¹ Szerb Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1989, 294. – Kiemelések az eredetiben.

³² Paradigmatikus példája olvasható ennek Kleist bábjátékról írott híres esszéjében. A szerző elbeszél egy esetet, amikor a kádból kiszállva *spontán* és *véletlenül* épp egy olyan pozitúrát vett fel, amely a legnemesebb római szobrokon látható; amikor azonban *akaratlagosan* próbálta ezt reprodukálni, már csak gyenge utánzatát sikerült összehoznia az eredetinek. Mint Maarten Doorman kimutatja: a spontaneitás mint az ösztönesség esztétikai garanciája is Rousseau nevéhez köthető: „De hogyan győződhetünk meg a művész ösztönességéről? Erre többek közt spontaneitása adhat bizonyosságot, egy olyan tulajdonság, amely Rousseau előtt még a jó neveltetés hiányára vallott. A spontaneitás mostantól a minőség védjegye lesz; annak közvetlen voltára utal, ami csak úgy, a konvenciók közbeiktatása, a beszéd beavatkozása nélkül adja magát, »erőteljes érzések spontán áradatában«, ahogy majd Wordsworth híres költészetdefiníciója hirdeti” (Maarten DOORMAN, *A romantikus rend*, ford. BALOGH Tamás, Bp., Typotex, 2006, 150).

³³ „Reflection, he asserted, is always interested, so passionate love must itself be unreflective, impulsive” (Charles LARMORE, *The Romantic Legacy*, Columbia University Press, 1996, 88).

³⁴ Szerb, *A herceg...*, i. m., 279.

fájdalmasan mosolygó megértéssel.”³⁵ Megértéssel, mert maga is – osztozva a modernitás viszonylagosságtapasztalatában – nosztalgiával viszonyul a világot metafizikai módon, *mélységgel* rendelkező *látszatként* felfogó (platonikus) régiséghez. Ugyanakkor ironikus távolságot is tart a hercegtől, hiszen grandiózus gesztusait nevetségesen anakronisztikus szimulációkként ábrázolja. A novella ebben a tekintetben is szervesen kapcsolódik az életmű egészéhez. A regények és novellák szinte mindegyikében (például *Századvég*) a modernitásban fellépő irracionális és miszticizmus játékos „álarcosbálként” értelmeződik³⁶ – ahogy azt Szerb a rá leginkább hatást gyakorló romantika kapcsán irodalomtörténetében kifejti³⁷ –, rosszabb esetben pedig vagy bohózatba fordul (mint a szövegben is látjuk), vagy egyenesen szélhámosággént lepleződik le (mint a *A királyné nyakláncában* vagy a *Századvég* című novellában).³⁸

A korszak nyíltan irracionalista és ilyen módon felvilágosodásellenes, antimodernista hangjait a két polgári történéssel szemben az „elegáns újkatolikus és rojalista francia író” képviseli. Francois de Kermaniac,³⁹ aki éppen az erkölcsi gátítások „heroikus lélekre” valló irracionalista áthágását ünnepli a hercegen, leginkább a sokak által prefasisztának tekintett *Action France* voluntarista szellemiségét tükrözi. De Kermaniac – figyeljünk a nemesi névre! – leginkább annak az egyre inkább szélsőjobbra tolódó korhangulatnak ad arcot, amelyet – a kor fasisztoid mozgalmaiba maga is bekapcsolódó – Leo Strauss úgy jellemez, hogy gyűlölete az ellen a világ ellen irányul, amelyben eluralkodik az a nyárspolgári, kedélyes és konformista liberális típus, akit Nietzsche az *Így szólott Zarathustrában* az Utolsó Embernek nevez. A kor valóban reakciós erői azt a világot akarták felforgatni, „amelyben nem doboghat *nagy* szív és nem juthat levegőhöz a *nagy* lélek”, „amelyben nincs valódi, nem metaforikusan értett áldozat”,

³⁵ SZENTKUTHY, Szerb Antal..., i. m., 461.

³⁶ A Szerb-próza ezen affinitása – hogy a premodern-irracionális magatartásmódot hangsúlyosan *álarcosbálként*, tehát szubsztanciális mélység nélküli játékként láttatja – rokonságot mutat a Krúdy-epikával is. Elsősorban azon egyszerre ironikus és nosztalgikus vonást értem itt, amely maga is vonzódik az irracionálishoz, és így megbocsátó empátiával viszonyul a regényhősöket játszó szereplőkhöz – miközben megmutatja ezen vállalkozásuk képtelenségét is. A Szerb-prózában kifejezetten jól kitapintható Krúdy-hatást egy készülő tanulmányomban elemzem részletesen.

³⁷ „a romantika pedig »álarcosbál, amelyen a szélsőséges racionalisták irracionalistáknak öltözködtek.« Az egész romantikában van valami mélyen nem őszinte, álarcosbálszerű...” (SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1989, 400).

³⁸ A modernségen belüli miszticizmus szükségképpen szélhámosággént való szkeptikus elgondolása az életmű több helyén is visszaköszön, így például *A Pendragon legendában* is az Earl of Gwynedd szájából: „Azután következik a racionalizmus. Az emberek elkezdnek módszeresen és természettudományosan gondolkodni. [...] Ami azután jön, okkult tudomány, mind csalás és paródia. A racionális ember álarcos bálja az irracionálisban. A XVIII. századi szabadkőművesek, a spiritisták, a theozófusok... St. Germain és Cagliostro azt állították magukról, hogy sok ezerévesek. Kétségtelenül hazudtak” (SZERB Antal, *A Pendragon legenda*, Bp., Magvető, 1977, 134).

³⁹ Valószínűleg szintén beszélő névvel találkozunk, hisz a *maniac* szó bújik meg a szereplő vezetéknévén, amely így mániákus örültségként tünteti fel a történész irracionalista-szélsőjobboldali gondolatfutamait.

amely tehát egy „vér, verejték és könnyek nélküli világ.”⁴⁰ Vagy ahogy maga a novel-labeli de Kermaniac fogalmaz:

De – és ez tanulmányának legérdekesebb gondolata – ha el is hisszük a legrosszabbat, hogy csakugyan S. Agnese ölette meg Ottominit, akkor sincs semmi jogunk hozzá, hogy tettét a mai emberbaráti álhumanizmus és újpuritánság szemforgató és férfiatlan erkölcsi felháborodásával ítéljük meg. A kor, amelyben S. Agnese, a boldog, a kiválasztott S. Agnese élt, az európai, vagyis a latin lélek heroikus nagy korszaka volt, amikor a nagy érzések megfelelő nagy műveket és tetteket hoztak létre, az áhítat dómkokat épített, a katolikus szolidaritás hadjáratokat szervezett a pogányok és az eretnekek ellen, és a szerelem, a heroikus léleknek eme legszebb virága, nem ismert kicsinyes, nyárspolgári tiltásokat, és az útjába kerülő akadályokat úgy söpörte el, mint egy tisztító vihar a piszkos kis kunyhókat – jelen esetben például az undorító Ottominit, „ezt a vak és fennhéjázó pojácát.”⁴¹

Az implicit szerző – akinek álláspontja jelen esetben aligha áll távol Szerb Antalétól – nemcsak azért nem vádolható valamiféle problémátlan irracionalista vonzódással, mert a narrátor alig leplezett leftymálással expliciten utasítja el de Kermaniac „kissé egyoldalú lelkesedését”, hanem mert stílári szinten is detektálható a fasisztoid diskurzus általam kiemelt lözungjainak parodizálása. Ezért bizonyulnak alaptalannak az 50-es évek azon dekanonizációs szándékú kritikái, amelyek Szerb Antalt amiatt ítélik el, mert valamiféle ironiától nem érintett irracionalizmust regisztrálnak írásaiban.⁴² Érvényesebbnek tűnik ezzel szemben az a megközelítés, amelynek értelmében a novella ambivalenciát mutató ironiával kezeli azokat a figurákat, akik hátraarcot mutatnak a modernitás horizontjának. Pregnánsan van ez jelen például az *Utas és holdvilág* Walhdeim professzorának ábrázolásában – aki nem veszi észre, hogy maga sem képes teljesen kivonni magát a modern polgári-kapitalista társadalomból –,

⁴⁰ „they hated a world in which no great heart could beat and no great soul could breath, a world without real, unmetaphoric, sacrifice, i.e., a world without blood, sweat and tears” (Leo STRAUSS, *On German Nihilism*, Interpretation, 3[1999], 357–378. A citátum: 360. Idézi: Steven B. SMITH, *Modernity Its Discontents: Making and Unmaking the Bourgeois from Machiavelli to Bellow*, Yale University Press, 2016, 250. – Kiemelések tőlem).

⁴¹ SZERB, *A herceg...*, i. m., 262.

⁴² Lásd például: „ez a nagyon is földi sátáni hatalom [...] íme, íródeákjaival meg is fogalmazta: »A gótikus és barokk ember természettől fogva volt irracionális...« Csak sajnálni lehet hát, hogy Szerb Antal, akinek pedig sok oka lehetett volna rá, hogy erős kritikával nézze a német kultúrimerializmus gomolygó gőzeit, ha talán akaratlanul is, de maga is segített ködöket fújni” (VERES Péter, *Gótikus maszlag = Történelem 2. Írások Szerb Antalról 1949-től napjainkig*, szerk. WÁGNER Tibor, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 148). – Vagy egy másik jellemző elmarasztalás 1960-ból: „Mihály és Ulpius Tamás halálkultusza, a testvérszerelem füledt légköre, a freudizmus és az őstörténet »legmodernebb« polgári felfogása néhány ponton még közös áramkörbe is kapcsolja a regényben szereplő értelmiségiek és a faszizmus eszmevilágát” (DERSI Tamás, *Utas és holdvilág = Történelem 2., i. m., 196*). – Ennek a világháború utáni, főleg Lukács György gondolataiból táplálkozó diskurzusnak részletes áttekintéséhez lásd: HAVASRÉTI, *Szerb Antal...*, i. m., 662–665.

de ahogy azt Gintli Tibor kimutatja, az implicit szerző és Mihály nézőpontja közé is ironikus távolság ékelődik.⁴³

Az életmű utolsó alkotásában – hasonlóan az összegző darabként olvasható *A királyné nyakláncához* – van egy olyan elem, amelyet mintha nem érintene az irónia. Ez a „Szépség aranyüledéke”:

De mégse hamarkodjuk el ítéletünket. Ne felejtjük a cortemigliai kastélyt, nemes szépségét és előkelő báját. Ha Marcantonio S. Agnese nagy és nemes cselekedeteket hajtott végre, ezek éppoly nyomtalanul múlnak el az időben, mint ahogy elmúltak és kétségbevonhatókká váltak gonoszságai. De a kastély megmaradt, s a szép dolog, amint ama finom lelkű angol az ablaküvegbe karcolta, örökös gyönyörűség. És ha jól meggondoljuk, talán éppen ez kellett: Marcantonio pompakedvelése, kielégületlen dicsőségszomja, szerelme, sőt talán bűnei és kövérsége is és ezer más magában inkább rút dolog, amely immár nem is benne, hanem korában rejlik: a nepotizmus, az anarchia, az a százféle romlottság, ami Itália volt, hogy ez a kastély megépülhessen. A Szépség aranyüledéke gyakran mocskos folyók iszapjából csapódik le, és ezért szeretjük a nagy zavaros folyót, a Történelmet.⁴⁴

A novella zárlata tehát egyfajta történelemmel egybeszőtt esztétista szépségkultusz mellett köteleződik el. Bár az a „százféle romlottság”, amely a barokk Itália volt, önmagában és külön-külön visszataszító, de a történelmi távolságból nézve ezek mind elhalványulnak, és egyedül a partikuláris romlottságokat túlélő művészet lesz az, amely fennmarad. A létezés kitüntetett pillanatait így a maga törekenységével és kifinomult formakultúrájával a művészeti szépség adja meg, mely fényét – a Nyugat első nemzedékének esztétizmusát egy sajátos réteggel gazdagítva – nem önmagában az egészes műalkotásból, hanem a leküzdhetetlen történelmi távolságból adódó nosztalgia patinájából nyeri: „termeiben is minden anyag nemes, minden forma előkelő a szónak valami olyan magas értelmében, hogy mai korunkban nincsen semmi, amivel össze lehetne hasonlítani.”⁴⁵ A narrátor tehát részben osztozik Marcantonio érzéseiben. Igaz, nem a „riadtságban”; inkább a lemondó elégekumban. A neki tulajdonítható nézőpont szerint a modernitás születésének pillanatában *formátlan* világ keletkezik – épp azért, mert a *felületnek* nincs formája. „Lényege” éppen az esetlegesség, a kontingencia: a káosz. Ezért ébreszt a modern emberben nosztalgiát a régiség formakultúrája: mert benne a „khaosztól való félelem” és „a Rend posztulátuma tükröződik”: a nyugati ember „legmagasabb szellemi ösztönzője”.⁴⁶ Így a kastély is, amelyben úgy térnek vissza a motívumok, mint „egy költeményben

⁴³ „az elbeszélő nem egy alkalommal illeti ironikus megjegyzésekkel Mihály történelem iránti érdeklődését, mindenben szimbólumot sejtő gondolkodásmódját” (GINTLI Tibor, *Szerb Antal = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010 [Akadémiai kézikönyvek], 749).

⁴⁴ SZERB, *A herceg...*, i. m., 268.

⁴⁵ *Uo.*, 255.

⁴⁶ SZERB, *A világirodalom története...*, i. m., 233.

a refrén”,⁴⁷ esztétikailag azt teszi érzékelhetővé „élményszerű valóságként”,⁴⁸ hogy létezik a fenomének látszatvilága mögött megbúvó rend; értelemteljes és harmonikus Egész. Pontosabban: hogy létezett az a horizont, amely a transzcendens *mélységet* még jelenvalónak látta a világban. Innen az a nosztalgikus hangoltság, amelyet a novella iróniája nem érint.

Befejezésként érdemes összeolvasni a novella nyitányát és zárlatát. A szöveg elején az elbeszélő a következőképpen írja le a kastély esztétikai hatását: „a néző lelkét megfogja lágy és szabályos szépsége és az *elmúlás varázsa*, amely körülborongja.”⁴⁹ Az elmúlás kiemelése nemcsak azt hangsúlyozza, hogy az a horizont, amelyből a kastély született, már nem visszahozható, hanem azt is, hogy a tűnékenység mozzanatában maga a múlt, a Történelem távlata nyílik meg – mint „nagy zavaros folyó” –, amely, és ez a Szerb-epika egyik központi gondolata, egyfajta konstruált *kvázimélységet* tud adni a dolgoknak. Itt válik jelentéssé a szöveg műfajisége, amelyre a tanulmányom elején utaltam. A *herceg* nem „klasszikus” novella: inkább nevezhetnénk áltörténelmi portrénak. Egy olyan, látszólag a történelmi valóságról beszélő szövegnek, amely közben hangsúlyosan megalkotott, fiktív természetű, tehát a képzelet terméke. A történelem és a képzelet egyetlen egybefűzése ismét az életmű egészébe illeszti szervesen a szöveget. A Történelem – a Szerbnél gyakori nagybetűs írásmód sem véletlen – nem vagy nem kizárólag a faktuális történelmi eseményeket jelenti, hanem a képzelet megindulásának apropóját. Ettől válik a Történelem „az élet legtávlatosabb, érzelmileg leggazdagabb hátteré”-vé.⁵⁰ A pusztá érzéki látszat evidenciája mögé a képzelet odakölti a történelem képeit: „az embert az különbözteti meg az állattól, hogy képes a dolgokban többet látni, mint amennyi nyilvánvaló bennük” – mondja A *Pendragon legenda earlje*, aki szintén mintha a középkorból maradt volna itt.⁵¹ A Történelem így olyan hátteret tud adni a látszatvilágnak, amely enyhíti a modern élet mindenhol jelenlévő esetlegességét.⁵² Önmagukon túlmutató

⁴⁷ SZERB, *A herceg...*, i. m., 255.

⁴⁸ *Uo.*, 254

⁴⁹ *Uo.* – Kiemelés tőlem.

⁵⁰ SZERB, *Hétköznapi és csodák...*, i. m., 77.

⁵¹ SZERB, *A Pendragon legenda...*, i. m., 198–199.

⁵² Szép és összegző igényű megfogalmazását olvashatjuk ennek az esetlegességtapasztatlatnak szintén *Az udvari ember* szövegében: „az előkelő dualizmus lélekben valóságos alapélményét bizonyos fokig mindenki átélte már: hogy énjének valamennyi impulzusa és valamennyi megnyilatkozása esetlegességek milliónyi apróságából tevődik össze. Véletlenek a legvégső adottságok is, úgy érezzük ilyenkor, melyek körülhatárolják énünket: véletlen a test, melyben élünk, véletlen, hogy így hívnak bennünket, ahogy hívnak, véletlen a családi kapcsolat, melybe beleszülettünk, a század, melynek szelleme gondolatainkat determinálja, a föld, az ország, melyhez ezer gyökérrel hozzákapszolódunk, véletlen egész személyiségünk, melyet legfőbb kincsünknek érzünk, és melyre oly gőgösek vagyunk. Ezekben a ritka percekben úgy érezzük, hogy egész addigi életünk önkívülethez volt hasonló, és most éljük az első józan pillanatot: ráeszmélünk, hogy van a lelkünk mélyén valami, melynek a számára minden, amit tettünk és ami történt, végtelenül idegen” (SZERB, *Az udvari ember...*, i. m., 341).

jelentés-összefüggésbe tudja kapcsolni a létezőket, hiszen a Történelem az egyén számára végtelennek *tetsző* távlatot nyit meg: az ember vagy egy épület, nemcsak az, ami *közvetlenül* látható benne, hanem egyszersmind a múltja is. Persze, mivel a történelem emberi jelenség, ezért a benne megnyíló mélység csak kvázimélység: végső soron ugyanolyan esetleges és időbe vetett, mint bármi más a modern szubjektum számára. Mégis: relatív végtelen – a legtöbb, ami a miénk, moderneké lehet.