

GONDOLATOK ZENÉTLÉN MUZSIKÁJA

UTÓSZÓ A *PONT-ELLENPONT* CÍMŰ REGÉNYHEZ

Violinkulcsregénytanulmánykötet. Ha egyetlen szóval kellene jellemezni a *Pont – ellenpont* (*Point Counter Point*, 1928) című regényt, akkor ez a többszörösen összetett lexikai kiméra adná talán legjobban vissza Aldous Huxley széles körben legmerészebbnek, legambiciózusabbnak és sok tekintetben legfontosabbnak tekintett művének nehezen megragadható lényegét. Az író első alkotói periódusát – a *Nyár a kastélyban* (*Crome Yellow*, 1921), az *Álszakáll* (*Antic Hay*, 1923) és a *Szerelem útjai* (*Those Barren Leaves*, 1925) regénytriptichonja által is fémjelzett korszakot – lezáró mű egyszerre a zeneiséget központi metaforaként és kompozíciós elvként kezelő modernista formaújítás, az író ismert és kevésbé ismert kortársait alig leplezett alakban megjelenítő társadalomszatíra és nem utolsósorban a tudós-filozófus író leginkább foglalkoztató művészeti, ismeretelméleti és erkölcsi kérdéseket feszegető reflexív-önreflexív esszék sorozata. Kísérleti regény, *roman à clef*, regényes korrajz és eszmeregény. S hogy teljes legyen a kép, a könyvet krisztusi korban, harminchárom-harmincnég évesen megíró szerző magyar monográfusát idézve még hozzátehetjük, hogy a *Pont – ellenpont* mindezen felül még egyfajta megváltásregényként is olvasható.¹

¹ H. Szász Annamária: *Aldous Huxley világa*. Budapest, Gondolat, 1980. 114. p.

Hogy a *Pont – ellenpont* angolszász kritikusaitól átvett superlatívuszok közül a „legsikeresebb”, a „legnagyszerűbb” jelző vagy ezek valamilyen szinonimája hiányzik, annak talán éppen a regény sokszínűségében, különös kiméra-természetében, s az ebből eredő műfaji-stiláris besorolhatóságának nehézségeiben keresendő. E nehézségeket jelzi a regény magyar fordításainak eltérő címválasztása is. Míg az első változat készítője nem kis fordítói szabadsággal A *végzet bábjátéka* címet adta munkájának (Berend Miklósné, 1942), a jelen kötet előzményének számító, majd’ emberöltőnyivel később napvilágot látott fordítás már az eredetit hívebben követő *Pont és ellenpont* cím alatt jelent meg. Megjegyzendő, hogy a jelen kiadás szerkesztője az „és” kötőszó elhagyásával még közelebb vitte Látó Anna 1968-as fordításának címét az angol nyelvű eredetéhez. Hogy mindebben nem pusztán a fordítások készítőit is köté szerzői jogokról lehet szó, arra külső és belső körülményekből egyaránt következtethetünk. Egyrészt ugyanis távolról sem ismeretlen jelenség, hogy több, egymástól minden tekintetben eltérő fordítás-változat is viselheti ugyanazt a – többnyire az eredetihez igazodó – címet, mint ahogy történt ez Shakespeare különböző drámáinak (például a *Vihar*, a *Hamlet* vagy a *Szentivánéji álom*) fordításakor, vagy épp Huxley *Szép új világ* című ellenutópiájának három(!) magyar nyelvű változatának esetében.

Ennél fontosabb körülmény is árulkodik arról, hogy a címváltozatok közti eltérésnek nem valamiféle külsődleges oka lehet. Míg ugyanis az első fordítás címe meglehetősen nyilvánvaló utalást tartalmaz a *Hiúság vására* című angol társadalomszatíra (W. M. Thackeray, 1848) cselekményét felvezető és az írórt mint a vásári népet bábjátékkal szórakoztató komédiást megjelenítő bevezetőjére, addig a későbbi variáns

az eredeti cím mögött felsejlő, inkább a zeneelmélet, mint az irodalomtörténet világát idéző latin terminus, a *punctus contra punctum* magyar megfelelőjével szolgál. Az első magyar cím ilyenformán a regény témájából – a regényszereplőket bábuként rángató társadalmi és lélektani meghatározottságok kegyetlen játékának ábrázolásából –, a második és még inkább a harmadik viszont elsősorban a mű legfőbb kompozicionális módszeréből, az ellenpontozásos zenei szerkesztésből adódó műfaji jegyekre irányítja a könyvet először kezébe vevő olvasó figyelmét. Ilyenformán a *Végzet bábjátéka* inkább az allegorikus megközelítés dacára is realista társadalmi regényt, a *Pont – ellenpont* pedig elsősorban a modernista kor stílusát idéző „formalista” kísérletezést ígér.

Aki az ilyen vagy olyan címbeli felhívásnak eleget téve nemcsak felütötte, hanem végig is olvasta Huxley hatszáz oldalas művét, az aligha érezheti várakozásaiban megcsalottnak magát. A szerző a regény bármelyik magyar nyelvű címváltozatában foglalt ígéretet híven beváltotta. Mi több, Huxley a kétféle „ígéret” beváltását még meg is fejelte a szereplők helyenként szókratészi beszélgetéseiben és a regény önéletrajzi ihletettségű regényíró-figurája, Philip Quarles műhelynaplójának bejegyzéseiben foglalt társadalombölcseleti, lélektani és regényelméleti eszme-futtatásokkal. Ahhoz sem férhet kétség, hogy a mű központi kérdésfeltevésének súlya és összetettsége teljes mértékben indokoltta teszi a *Pont – ellenpont* műfaji hibriditásában is megnyilatkozó bonyolultságot és a ma már szokatlan – bár a kortárs Thomas Mann vagy James Joyce regényóriásaihoz hasonlítva távolról sem kiemelkedő – terjedelmet. Hogyan éljünk a „szenvédély és ész” harcán felülemelkedve egyszerre értelmes és érzelemgazdag életet egy olyan szélsőségesen ér-

tékvesztett korban, mely a már természeténél fogva is kettősségekkel terhelt emberi lényeket minden korábnál nagyobb mértékben tördelte-darabolta tovább? A könyv mottójául választott idézet, a Shakespeare-kortárs Fulke Greville *Mustapha* című melankolikus versének kezdősoraiban foglaltak – az égi törvények szerint tilalmas hívságban nemzett, betegnek teremtett, ám épnek rendelt ember kortalan dilemmái – az első világháború, a Nagy Háború pusztításainak nyomán „burkából kibújt” nemzedék – a Lucy Tantamountok, a Maurice Spandrellek és társaik – számára különös aktualitást nyertek a regény megírásának idején. Ne feledjük, a *Pont – ellenpont* 1928-ban, a háborút követő gazdasági fellendülés és az ezzel járó fékevesztett, dekadenciába hajló hedonizmus lecsengésének és a következő háborút előkészítő „ordas eszmék” – a fasiszta és bolsevik ideológiák – megjelenésekor, a nagy gazdasági világválság előestéjén keletkezett.

Nem csoda, ha a bizonytalan, átmeneti korszak krónikásai, a regénybeli Mark Rampion és barátja, Philip Quarles – és velük e regényfigurák hús-vér modelljei, D. H. Lawrence és Aldous Huxley maga – a súlyos egzisztenciális kérdések megválaszolását vagy akár szabatos és művészi hiteles megfogalmazását csak olyan újszerű és formai tekintetben heterogén művekben vélték lehetségesnek, mint amilyenek a *Pont – ellenpont* vált, s amilyenek a regényben íródo regény – vagy regények – készültek. A kérdésseltevés és a válaszkíséret eredménye maga a kész mű, melyet elolvassva ki-kidöntheti magának, mennyire volt képes Huxley-Quarles felkelteni és ébren tartani, Rampion-Lawrence pedig kielégíteni a regény mottójában megelölegezett és a regényben kifejtett kérdések iránti érdeklődését. Az alábbiak ehhez hivatottak néhány szempontot adni.

Kezdjük a kérdés megfogalmazásának módjával, a regény formájával, mely aztán a tartalom problémájához is elvezet. Az eredeti angol cím, mint már megállapítottuk, önmagában is zenei analógiát sugall. A címben foglalt utalást támasztja alá aztán az összes fontos szereplőt felvonultató és valamennyi lényeges témát megszólaltató második fejezetben a regény tulajdonképpeni nyitójelenetében a Tantamount-rezidencián megrendezett házi koncert szerkezeti-motivikus súlya is. Ugyan a Pongileoni mester dirigálta Bach-mű a lord Edward házában összegyűlt vendégsereg számára inkább a felszínes társasági élet ürügye, mint a tiszta zenei élmény forrása, már a *H-moll szvit* itt felhangzó akkordjai is alkalmat adnak a szerzőnek, hogy a kamarakoncert hallgatóságának beszélgetéseibe és elmélkedéseibe szöve bevezesse a regény néhány központi fontosságú gondolati motívumát: anyag és szellem, művészet és köznapi élet, tudomány és valóság bonyolult viszonyának kérdéseit.

A muzikalitás ezután is mindvégig jelen van a *Pont – ellenpont*ban. A muzika hol mint művészetközi inspiráció, hol mint illusztratív, netán kontrasztos aláfestés, hol pedig mint a nyelven túli kommunikáció eszköze bukkan, azaz inkább csendül fel a regény legkülönbözőbb pontjain. A zene, pontosabban a komolyzene így lesz – ahogy azt a cinikus öregedő festő, John Bidlake megállapítja – a filiszter lelkiületű vendégek szellemi képmutatásának tárgya, de lehet a világegyetem „teljes életének” egységét kutató amatőr biológus, Edward Tantamount ihletője is. Ugyanakkor a csöppet sem melleleg Philip Heseltine-ről, a Peter Warlock művészi álnéven ismertté vált zeneszerzőről mintázott Spandrell reményei szerint Isten létének kézzelfogható bizonyítékaként a zene a legszörnyűbb lelki kínokra is gyógyírt adhat. A nyersen őszinte

Rampion szerint viszont Spandrell rajongásának tárgya, Beethoven *A-moll vonósnyégyesének Heilige Dankesang* tétele a szellemi kasztráltságról árulkodó testetlenség himnuszát zengi. És ami tán a legfontosabb, példájával a muzsika lehet a hagyományos írói érényekben – így a lebilincselő meseszöveg és a meggyőző jellemábrázolás képességeiben – szűkölködő, az elbeszélő próza lehetőségeit ezért más módon megújítani kényszerülő regényíró végső mentsvára is. A megoldás a regény „megzenésítése”, mégpedig a gondolati és hangulati átmenetek, a főtéma modulálása és variálása viszonylag nagyszámú szólamot és hangszeret, azaz fogalmi képletet és regényalakot felhasználó párhuzamos dallamok, azaz cselekményszálak ellenpontba állítása útján – foglalhatjuk össze Philip Quarles munkanaplójának egy kulcsfontosságú bejegyzése nyomán az irodalom muzikalizálásának lényegét.

A huszonkettedik fejezetben ilyenformán összegzett szerkesztési elvek egyrészt megelőlegezik a Philip által még megalkotandó művet, másrészt kulcsot adnak a *Pont – ellenpont* nagyobbik részével már elkészült Huxley zeneileg megkomponált regényének olvasási technikájához. Nem árt, ha az olvasó felfigyel – vagy legalább a regény utolsó harmadában a kérdéses „önleplező” naplóbejegyzést észben tartva visszaemlékszik – rá, hogy amikor első ránézésre csak jellemeket és cselekményfordulatokat lát, valójában „hangnemek” változtatásának irodalmi megvalósulásával van dolga. Ez történik például, amikor a három regénybeli író – a harmonikusan kiegyensúlyozott ember eszményét hirdető, de túlonúl intellektuális Philip Quarles, az ösztönök szabad kiéléséről leginkább csak író és a fehér asztal mellett szónokló Mark Rampion és a hol kedvenc szentjeinek életrajzával, hol szüzek és aggszüzek elcsábításával foglalatосkodó Denis Burlap – más-

más alkati okból képtelen a megélt élet és a művészi hitvallás közt feszülő ellentét feloldására.

Ha a moduláció a három író esetében abból adódik, hogy „hasonló emberek szembesülnek különböző kérdésekkel” – esetünkben a rideg intellektualizmus, a locsogás perverziója és a képmutatás felvetette problémákkal –, másutt ennek épp a fordítottja történik: a legkülönbözőbb embertípusokat megtestesítő regényfigurák találják magukat azonos, vagy legalábbis egymáshoz nagyon hasonló helyzetekben, ugyancsak Philip muzikalizációs receptje szerint. A megrontás Burlappal összekapcsolt témáját a szentfazék hagiografus ellentétpárja, a kifordított kereszténynek is tekinthető Baudelaire-imitátor, Maurice Spandrell bevallottan sátáni indíttatású csábítási praktikái variálják. Hasonlóképp, az eltervezett, de különböző okokból meghiúsult házasságtörés motívumának két variációját férj és feleség – Philip és neje, Elinor – egy-egy félrelépési kísérlete adja. Mindkét házastárs nemcsak kacérkodik a házasságtörés gondolatával, hanem komolynak mondható – igaz kudarcba fúló – kísérletet is tesz házastársa megcsalására. Philip a megjelenését tekintve ellenállhatatlanul vonzó, de alkatilag még Philipnél is hidegebb Molly d’Exergillod-nak csapja a szelet, Elinor pedig a lehengerlő profotofasiszta vezér, a hírhedt fajvédőről, Sir Oswald Mosleyről mintázott Everard Webley közeledését bátorítja.

A párhuzamosságok és ellentétek variálásának különös, és némileg a zenei kánon egy sajátos típusát, a „retrográd másolat” technikáját idéző esetével a Webley-kaland végkifejletének hátborzongató leírásakor találkozunk. Philip vérlázító halvérűségét megelégtelve Elinor végül lényegében beadja a derekát, mikor férje távollétében légyottra hívja otthonába a „brit fajvédők” vezérét. Mivel kisfia súlyos betegségének hírére

a nő sebtében vidékre távozik, a felajzott udvarló nemcsak, hogy hoppon marad, hanem az elhagyatott házban leselkedő összeesküvők – a kommunista Illidge és a szadista-anarchista Spandrell – halálos csapdájába esik. A meggyilkolt vezér lassan bomlásnak induló testének várható sorsát taglaló bekezdés ridegen pontos tudományos terminológiájával, a dekompozíció előre látható fázisainak tárgyyszerű leírásával a regény egy korábbi, hasonlóan kiemelt képsorát idézi. A boldogtalanul szerelmes Marjorie Carling terhességének szakaszait számba vevő ismertetés a regény elején a biológia és a kémia szempontjait és terminológiáját a filozófia és a költészet látásmódjával és dikciójával szembeállító, diszharmonikus ellentételezésével ugyanazt a tudatosan dehumanizáló hatást kelti, mint a Webley-Elinor cselekményszálát lezáró szakasz a regény végén. Érdeemes a két leírást egymás mellé helyezve megfigyelni, miként képezi le e két helyen az egyazon témát időben visszafelé játszó „retrográd” kánon zenei metódusát a regény:

[Marjorie-nak] hat hónap múlva gyermeke születik. Az egyetlen sejt, a sejtek csomója, szövetek kicsi tömlője, a fégyszerű képződmény, a kopoltyús halféleség moco-rog már a méhében, és egy napon emberré válik; felnőtt ember lesz belőle, aki szenved és örül, szeret és gyűlöl, gondolkodik, emlékezik, képeket alkot. És ami a teste mélyén egy kocsonyacsöpp volt, istent alkot majd, és imádja azt. A halféleségből teremtő ember lesz, a ki-nek bensőjében – mivel alkot – örök vitában megütkö-zik a jó a rosszal; ami élősdí féregként vakon tenyészett benne, egyszer majd a csillagokra néz, zenét hallgat, és verset olvas. (MÁSODIK FEJEZET, 8. OLDAL)

Erre a jókora – harminckét fejezetnyi – eltolással indított, inverz szólám így válaszol:

A hulla a spanyolfal mögött fekiúdt. [...] De a tűnő melegben az összetevő egyedek közűl sokban még pis-lákol az élet. Hamarosan mind elpusztul. Időközben a korhadéklakók láthatatlan serege megindítja a leve-gőből ellenállásra nem találó rohamát. Befészkelődnek a halott sejtek közé, élnek, növekednek, s megszámlál-hatatlanul elszaporodnak. Fejlődésűk és szaporodá-suk során megsemmisítik a test egész vegyi felépítését; anyagának minden bonyolult szövevénye szétmállik, s mire munkájuk végére érnek, nem marad egyéb, mint néhány kilónyi szén, némi víz, kevés mész, egy kis fosz-for és kén, csöppnyi vas és szilikát, maroknyi különböző só – ennyi marad fenn Everard Webley hatalmi vágyá-ból, Elinor iránti szerelméből, politikai elképzeléseiből, gyermekkori emlékeiből, vívó és lovagló tudományából. (HARMINCNEGYEDIK FEJEZET, 537. OLDAL)

Az itt megfigyelhető „retrográd” szerkesztésmód zenei előképének van a félreérthető jelzős szerkezet-nél egyértelműbb megnevezése is: az eredeti dallam utolsó hangjától visszafelé haladó, palindromszerű ismétlést zenei terminussal *canon cantrizans*nak, az-az rák-kánonnak nevezik. Aligha véletlen egybeesés, hogy a súlyos meningitisszel ágynak esett kis Phil állapotának változásait – eszméletvesztéses lázro-hamát, tüneteinek látványos, de átmeneti javulását, majd hasonlóképp hirtelen beállt halálát egyfajta szo-matoszimpatikus – melleleg ugyancsak kánonyszerű – hullámmal követő nagyapjának, John Bidlake-nek a végzetes betegsége ugyanazt a nevet viseli, mint a szóban forgó zenei szerkesztésmód. Az öreg művész-bohémmal a rákbetegség végez.

A rákos daganat amúgy is a regény visszatérő mo-tívuma. Először viszonylag korán, a tizenegyedik feje-zetben bukkan fel, amikor is egy, a lányától, Elinortól

kapott levél az öregedő festőt első házasságából származó, korán elhalt gyermekére emlékezteti. Mint utóbb kiderül, a halandóság sejtelve nem ok nélkül tolu föl a művész rég elfelejtett emlékei közül: a második Bidlake-fiút a gyomorrák terítette le, ugyanaz a gyógyíthatatlan betegség tehát, ami kis idő múlva az apa sokkal ellenállóbb szervezetét is megtámadja majd. A rák-motívum nemcsak a betegség konkrét felbukkanásaival erősíti a regénykompozíció koherenciáját. A halálos kór, mint hasonlat és metafora is fel-felbukkan a fontosabb szereplők elmélkedéseiben. Miközben Frankenstein modern karikatúrája gyanánt egy tarajos götte farkából igyekszik lábat, lábából meg farkat kreálni, hogy az élő szervezet rendezett és rendezetlen változásainak megfigyeléséből vonjon le messzemenő következtetéseket, lord Edward az egészséges sejtosztódás különböző válfajait veti egybe a rákos daganat spontán burjánzásával. Rampion ugyanakkor a test és a lélek harmonikus egyensúlyának megbomlását hasonlítja a rákos daganat minden egészséges életosztónt felfaló terjedéséhez, amikor Beethoven *A-moll vonósnégyesét* hallgatva azzal vádolja meg a szerinte túlfinomult zenedarab szerzőjét, hogy a „valódi életet a lélek absztrakt rákdaganatával helyettesíti”. Ha belegondolunk, hogy a rák, mint a szétesés, a biológiai, társadalmi és lelki entrópia metaforája egyfajta vezérmotívumként tér vissza újra meg újra Huxleynál a kezdetektől az életmű utolsó befejezett regényéig, a *Szigetig*, akkor már nemcsak Bach és Beethoven a *Pont – ellenpont*ban is nagy súllyal szereplő darabja-ira, hanem – a tartalom nyilvánvaló eltérései dacára – Wagner *Niebelung-ciklus*ának monumentális ívű szerkezetére is indokoltan asszociálhatunk.

A *Pont – ellenpont* elmélyült tanulmányozása még egy sor párhuzamosságra mutathat rá a regény és

további zenei műfajok jellemző vonásai közt. A mű kritikai fogadtatásának története bővelkedik is a fentiekhez hasonló analógiákat kimutató elemzésekben. A *Pont – ellenpont* értelmezői közt akad, aki a regény cselekményét négy, eltérő tempójú zenei tételre bontja, és persze olyan is van, aki – a könyv ihletőinek vélt előzményeire, James Joyce *Ulysses*ének „Szirének”-epizódjára vagy André Gide *A pénzhamisítók* című regényére utalva és a címben megnevezett kontra-punktírozó szerkesztésmódot kiemelve – éppenséggel a fúgaszerkezet irodalmi megjelenését látja Huxley művében. Ami e megállapításokban közös, az az, hogy érvényességük ellenőrzéséhez olyan fokú zeneelméleti iskolázottságra lenne szükség, amellyel az inkább irodalmi, mint zenei tájékozódású olvasó vagy akár kritikus aligha rendelkezik. Nem beszélve arról, hogy ha akadna is olyan szintű muzikális képzettséggel felvértezett irodalmár, mellyel a zenekritikusként is jeles Huxley rendelkezett, s melynek birtokában – mint azt a Huxley-életmű egyik legjobb ismerője, Jerome Meckier megjegyzi – a regény mind a harminchét fejezetét végigkottázhatná, nagy kérdés, hogy az eredmény megérné-e a fáradságot. Egyet kell értenünk a néhai Meckier professzorral: a Huxley-regény efféle szoros értelemben vett „muzikalizációja” aligha változtatna bármit is az „egyszerű” irodalombarátnak a szöveg első olvasatát követően kialakult összbeművésésén.¹ Márpedig ha ez így van, akkor nem világos, mi célja a zeneiségnek a regény címében és szövegében hangsúlyosan visszatérő tudatosításának. Milyen esztétikai élménnyel vagy intellektuális felismeréssel gazdagíthatja az olvasót, ha tudja, az irodalom megsze-

¹ Vö. Jerome Meckier: *Aldous Huxley: Satire and Structure*. London: Chatto and Windus, 1969. 129. p.

nésítésével áll szemben. Egyszerűen fogalmazva: mit profitálhat mindebből a zeneelméleti ismeretanyagból az, aki a regényeket inkább csak olvasni, semmint tanulmányozni szereti?

Ha eltekintünk is az egyes olvasók várakozásaiból, ismereteiből és általános beállítódásából adódó értelmezési különbségektől, egyáltalán az olvasói reakció, a sokszor valószínűsíthető, de pontosan ritkán rekonstruálható szerzői szándék és a szöveg öntörvényű szerveződésében kódolt jelentés egymáshoz viszonyított fontosságának itt túl messzire vezető vizsgálatától, akkor a választ keresve a *Pont – ellenpont* irodalom-, művészet- és eszmetörténeti beágyazottságából érdemes kiindulni. Fontos irodalomtörténeti tény, hogy Huxley negyedik regénye nemcsak a szerzői életmű egy jelentős korszakának lezárásaként tekinthető, hanem egy, az Angliában James Joyce, D. H. Lawrence, Virginia Woolf és T. S. Eliot nevével fémjelzett művészettörténeti periódus, a modernizmus egy fontos, de viszonylag késői dokumentuma. A *Pont – ellenpont* így egyfajta átmenetet képez a formai kísérletezés jegyében telt húszas és az egyre fenyegetőbb történelmi események hatására a társadalmi-politikai kérdések iránt fogékonyabb, az irodalom morális-ideológiai elkötelezettségét nyíltan vállaló – leginkább W. H. Auden, Stephen Spender és Graham Greene munkásságához kötődő – harmincas évek törekvései közt. Ezért, hogy a kor ijesztő történéseit megérteni és értékelni szándékozó író a modernista útkeresés formavilágát idéző eszközöket a realista-értekező próza hagyományaihoz visszatérő újabb korszak céljaihoz igazítja. Az idősíkok leginkább Woolf regényvilágára jellemző váltogatása, a regénytörténet nagyfokú eseménytelenítésének és fragmentálásának joyce-i (és persze woolfi) gesztusa, a leginkább az amerikai John Dos Passos újításának

tekintett kvázi-filmes vágás- és montázstechnika csak néhány azoknak a jellegzetesen modernista eszközöknek a sorából, melyeket Huxley a *Pont – ellenpont* megírásakor idősebb kortársaitól és közvetlen elődeitől átvett. Ezen modernista eszközök közül az egyik legfontosabb a – közelebbről Joyce-hoz, Gide-hez, D. H. Lawrence-hez és T. S. Eliothoz, távolabbról pedig Walter Paterhez és Mallarméhoz köthető – muzikalizációs technika.

A muzikalitás irodalmi szerepének a századfordulót követő, modernista időszakban megfigyelhető felértékelődésének számos oka közül a mi szempontunkból a zene két legfontosabb kvalitása közül inkább a harmónia, mint a melódia funkciójához lehet köze. Az, hogy az irodalom, mint az oxfordi filozófus-esztéta Walter Pater állította egykor, minden más művészeti ág közül leginkább „a zene létállapota felé törekszik”, a modernizmus korában leginkább a harmónia különös, időn kívüli természetében leli magyarázatát. A hangok elrendezésének temporális egymásutániságára épülő dallamvezetéssel szemben a hangzások egyidejű megszólalásának térbeli, vagy kvázi-térbeli kölcsönhatásain alapuló rend, a zenei harmónia – vagy ennek ellentettjeként a diszharmóniában megnyilvánuló rendezetlenség – ugyanis pontosan arra képes, ami a nyelvi jelek kódolásának és dekódolásának linearitásából kiszakadni képtelen, s így mintegy az idő börtönébe zárt, „hagyományos” irodalom számára amúgy nem lehetséges. Az irodalmi mű harmonizációs – és nem a hangutánzásra-hangfestésre épülő, amolyan Tóth-Árpádosan–Kosztolányisan melodikus – megzenésítése ilyenformán az irodalom időhöz kötött egyszempontúságának meghaladásával kecsegtetett. A zenei szövegekkel analóg cselekményszálak párhuzamos szövege itt, a tudományos, a filozófiai és

a költői megközelítésmód együttes alkalmazása ott, az egymással felelő ideológiák, eszmék és eszmények kontrasztálása amott olyan eszközök tehát, melyek a zene, kiváltképp pedig a többszólamú zene – a kánon, a fúga, a különböző hangszerek sokaságára írt zene-kari mű – szimultán összhangjának illúzióját keltik.

Fontos hangsúlyozni, hogy a nyelvi közegénél fogva egydimenziós szekvencialitásra ítélt irodalom a polifon zene és a térbeli művészetek igazi szimultaneitásának csak halvány másolatával, illúziójával szolgálhat. A regény végére érve eszünkkel tudjuk például, hogy az anyjától, Elinor Quarlestól időlegesen elhagyatott, beteg Phil halállal végződő szenvedése időbeli átfedésben van az anya távollétét magyarázó, elmaradt randevú helyszínén történetekkel. A fiukhoz külön-külön utazó Quarles-házaspár átmenetileg lakatlanul hagyott londoni rezidenciáján ugyanis egy szintén az anyja által, még gyermekkorában „elárult”, lelkiileg sérült férfi, Maurice Spandrell lapul a szintén halállal – a zsarnoki „apafigura”, Webley erőszakos halálával – végződő összeesküvés végső fázisát készítve elő. Érzékeinkkel – a nyomtatott sorokat követő szemünkkel – azonban erről és az ehhez hasonló, egymást ellenpontozva hol erősítő, hol gyengítő szimultán történésekről csakis a regénynarráció és a nyomtatott szöveg egymásutánjában szerezhethünk tudomást. Azonban ez a pusztán látszólagos és részleges egyidejűség is nagy hatással képes a többszólamúság érzetét kelteni. Nem kétséges, ugyanazon dallam – a szeretethiányos, halálba hanyatló modern élet lehangoló dallama – hangzik fel egymás mellett két szólamban itt és máshol.

Az a bonyolult polifónia adja a regény lényegét, melyet kritikusai az egyes szólamok tematikus mellérendeltségében látnak. Az egyes szereplők és az általuk megtestesített eszmék, legyenek azok önmagukban

bármennyire előremutatóak is – lord Edward tudományos dilettantizmusa, Philip Quarles érzelmentes művészete, sőt a kritikusok egy része által központi figurának vélt Rampionnak a halál, a szenvedés, a „gonosz” és az ezektől való megváltás transzcendenciája iránt érzéketlen vitalizmusa – külön-külön mind elégtelennek bizonyulnak. Ennek fordítottja is igaz: a legsötétebb ideológiákat és legbénítőbb dogmáktörögeszméket hordozó szereplők sem valamiféle ördögi abszolútum inkarnációi. Illidge és Webley egymást kioltó politikai radikalizmusa, Spandrell gyilkosságba, majd öngyilkosságba torkolló sátánizmusa olyan szereplőkhöz kapcsolódik, kiknek előélete, ha nem is megbocsáthatóvá, netán szerethetővé, de legalábbis mélyen átérezhetővé teszi tetteiket és személyiségvonalasaikat. (Az egyetlen kivétel talán a szemforgató és végtelenül önző Burlap, akiben önmaga gyilkos karikatúrájára ismerve Huxley szerkesztőségbeli főnöke a szerzőt még párbajra is hívta volna, ha Huxley kapható lett volna ilyen anakronisztikus abszurdításokra. A John Middleton Murrýról mintázott figura azonban, bár epizodistánál több, távolról sem rendelkezik akkora súllyal a regényben, hogy annak negatív pólusává váljon.) Aki arra számít, hogy valamelyik szereplő az író szócsöveként összegzi számára, hogy mit gondoljon, vagy mit ne gondoljon a többiekéről, és úgy általában a *Pont – ellentpont*ban megjelenített értékvilág egészéről, az várakozásaiban csalatkozni fog. Összeségében Peter E. Firchow-nak, a mai Huxley-kutatás doyenjének kell igazat adnunk, aki stílszerű zenei hasonlattal élve foglalja össze a lényegét, pontosabban a lényeg helyén tátongó úrt:

Amennyiben – mint azt Huxley a regény végén indirekt módon bemutatta számunkra – az egyes ember nem több, mint egyetlen, az emberiség hatalmas

zenekarában megszólaló magányos hangszer, akkor nyilvánvalóan csakis a sors által neki írt kottát lehet képes játszani, így keltve egy kis rá jellemző zajt. És végül csakis a karmester – Isten – foghatja fel az így keletkező hangzavar végső értelmét.¹

Úgy gondolom, hiba lenne a zenekari kakofóniának értelmet adó istenfigurát az író személyében felfedezni. Nem, a *Pont – ellenpont* szerzője nem a viktoriánus korszak mindenható-mindentudó szerző-istene. Huxley – legalábbis az első írói korszak Huxleyja – inkább az isteni attribútumairól lemondó, „kenotikus” – önmagát mintegy kiüresítő – Krisztus-figurára emlékeztet, akinek őstípusát az angol regényíró kiváló orosz kortársa, a nagyhatású, bár Huxley számára nyilván ismeretlen gondolkodó, M. M. Bahtyin a *Bűn és bűnhődés* írójában vélte felfedezni. Persze mi sem könnyebb, mint rámutatni a Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij Huxleytól elválasztó stiláris, temperamentális és világnézeti különbségekre – hogy a két életmű viszonylagos jelentőségéről, esztétikai összértékéről itt ne is beszéljünk. E két, egymástól igen távoli alkotó azonban egy nagyon fontos, Bahtyin szerint éppenséggel perdöntő tekintetben szembeötlő azonosságot mutat. Huxley és Dosztojevszkij egyaránt a szerkezeti mellérendelést, regényalakjaik és az azok által megszólaltatott „hangzások” – érzületek, vélemények és meggyőződések – egyenrangúságát tekintik vezérelvüknek. Bár Huxleynál inkább valamiféle tudományos (véltetőleg einsteini indíttatású) motiváció, semmint a Dosztojevszkijre jellemző vallási meggyőződés valószínűsíthető, a *Pont – ellenpont* szerzője csakúgy, mint a *Bűn*

és bűnhődés írója a polifon regénytípus elkötelezett híve.

A posztmodern – vagy a posztmodern utáni – korszak olvasója számára ez a fajta írói hozzáállás semmiképp sem lehet idegen. Ezért, hogy ma talán sokkal inkább, mint eddig bármikor, Huxley negyedik regénye nemcsak merész és fontos, hanem a maga módján igenis sikeres regénynek tekinthető. A *Pont – ellenpont* az egymásnak mellérendelt hangzások és a regény műfaji sokszínűségének látszólagos diszharmoniajában rendet teremtő karmester-író hiánya ellenére, vagy éppen e hiány miatt, sikeres mű. Az se nagy baj, ha ezen írás nyitó definíciója ilyenformán csak részben mondható találónak. Mert tárgya egy olyan kötet, mely kétségkívül tartalmaz tanulmányokat, továbbá regény és hegedű is van benne jó néhány, ám végső jelentéséhez a kulcs legfeljebb csak odafenn található. A *Pont – ellenpont* egyszavas műfaji meghatározása tehát így pontosítható: violin(kulcs)regénytanulmánykötet.

Farkas Ákos

¹ Peter Firchow: *Aldous Huxley: Satirist and Novelist*. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1972. 111. p. Ford. A szerző – F. Á.