

filológiai

közlöny

2012/1.
LVIII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



Nemzeti
Kulturális
Alap

A szerkesztőség címe:
Balassi Kiadó (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható
www.balassikiado.hu

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József u. 9–11.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

A spanyol-amerikai fantasztikum az ezredvégen (Argentína és Mexikó)

KULIN KATALIN	
Rodrigo Fresán: <i>La velocidad de las cosas</i>	
Fantomok és árnyak	5
FERNANDO REATI	
Mi van a világvégén túl?	
Az argentin posztapokalipszis Rafael Pinedo <i>Plop</i>	
című művében	11
MALVA E. FILER	
A fantasztikum szerepe Sergio Bizzio televíziós	
és globális világában	22
AÍDA NADI GAMBETTA CHUK	
Elmélet és gyakorlat Ricardo Piglia	
<i>Blanco nocturno</i> című detektívregényében	29
RÉVÉSZ ENKRATISZ	
Figyelmeztetés: Borús talányok	38
MENCZEL GABRIELLA	
A leírás fantasztikumteremtő ereje	
José Emilio Pacheco <i>Algo en la oscuridad</i>	
című elbeszélésében	46
TOMPA ROZÁLIA	
Két világ – egy tekintet	
A fantasztikus tapasztalat és a nem-kettősség	
Octavio Paz <i>El mono gramático</i> jában	54

Műhely

LŐRINCZ CSONGOR

Példaszerűség – filológia és poetológia között
(Hölderlin, Heidegger, Szondi)

64

Köszöntő (Bernáth Árpád)

96

Számunk szerzői

103

E lapszámunk tematikus írásait Menczel Gabriella és Révész Enkratisz szerkesztette

KULIN KATALIN

Rodrigo Fresán: *La velocidad de las cosas*

Fantomok és árnyak

Fresán *La velocidad de las cosas* (1998, A dolgok sebessége) című regénye néhány sajátosságának említése mellőzhetetlen a címben megadott téma tárgyalásához. Tizennégy fejezetéből közvetlenül az irodalomra, vagy talán helyesebb azt mondani, az írott művészetre három fejezetcím utal. Az első – „Apuntes para una teoría del lector” (Feljegyzések az olvasó elméletéhez) – a befogadót, a hatodik – „Apuntes para una teoría del cuento” (Feljegyzések az elbeszélés elméletéhez) – magát az alkotott művet, és az utolsó – „Apuntes para una teoría del escritor” (Feljegyzések az író elméletéhez) – az alkotót állítja középpontba. Az ötödik – „Sin título: nuevas adquisiciones sobre la vocación literaria” (Cím nélkül: új fejtegetések az írói hivatásról) – is az irodalommal kapcsolatos ugyan, de magánügy jellegű, míg a nyolcadik – „Los amantes del arte: una memoir amnésica” (A művészet szerelmesei: egy amnéziás emlékezet) – kiszélesíti a kérdést, már nemcsak az irodalom, hanem a művészet kedvelőiről szól.

Három fejezetcím a halállal kapcsolatos: „Pequeño manual de etiqueta literaria” (Kis kézikönyv az irodalmi etiketről) (a temetésen való viselkedésről), „Última visita al cementerio de los elefantes” (Utolsó látogatás az elefántok temetőjében) és „Chivas Goncalves Chivas: el fino arte de redactar necrológicas” (Chivas Goncalves Chivas: a nekrológszerkesztés kifinomult művészete). Idesorolandó még, bár a címből ez nem egészen világos, a „La chica que cayó en la piscina aquella noche” (A lány, aki a medencébe zuhant azon az estén) (vízbe fulladt). A „Pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas” (Vitathatatlan bizonyítékok más planétákon való értelmes életre) és az „Historia con monstruos” (Történet szörnyszülöttekkel) a való életből kiszorultakról szól, míg a „Señales captadas en el corazón de una fiesta” (Egy buli szívében felfogott jelzések) és a „Postales enviadas desde el país de los hoteles” (Hotelek országából küldött levelezőlapok) a kivételezettek életére, magukat a való élettől távol tartókra vonatkozik.

A felsorolásból világosan kitűnik, hogy Fresánt az írás, a halál és a létezés problémái izgatják, ezeket szélsőséges alternatívákban és ironikus hangnemben veti fel.

Az egyedüli cím, amely nem került említésre, a „Monólogo para hijo de puta con ballenas y hermanita fantasma” (Monológ egy kurafinak bálnákkal és fantom nővérkével), magában foglalja a fantom szót, amely a regényt a fantasztikus irodalomhoz köti, bár nagyon szokatlan módon. Az önértékelés mellett az *én*, az hijo de

puta (kurafi) ismét szélsőségekbe, vagy ha tetszik, kontrasztba ágyazza az őt foglalkoztató kérdéseket, a Jót és a Rosszat, az Életet és a Halált, az ember helyét a világban, a Teremtő Isten visszahúzódását teremtményeitől, a fázó, kihűlt ember Jézushoz való menekvését, meleg ölelését egyugyanazon mondaton belül egy Jézust formázó kályhának tulajdonítva.

A fantasztikus irodalom annak az igénynek tesz eleget, hogy megjelenítse a lét mindennapi világunktól eltérő, lehetséges vagy lehetetlen aspektusait. Mögötte rejlik az emberi tudatban munkáló akarat, hogy túlléphessen a racionálisan adottton. Mindaz, ami fantasztikus, kitágítja a tapasztalat határait, és azzal a félelemmel és egyfajta reménnyel tölt el, hogy rajtunk kívül álló erők uralkodhatnak sorunkon, illetőleg hogy beléphetünk egy tőlünk elzárt területre. Két világgal van dolgunk: egy racionálisan és egy irracionálisan érzékelhetővel.

Fresán művében azonban mintha felcserélődne e két világ, a fantomok és az árnyak a mindennapok része, az úgynevezett valóság pedig megfoghatatlan, megtévesztő, felejtésre ítélt. Az élőket, a világ tényeit felejtésre ítéli az író vagy az írást hiába ambicionáló *én*, aki pedig a memóriát az alkotás előfeltételeként határozza meg. De hát akkor mit őriz meg és használ fel a memória? A valódit. Az álmok fantomjaiban, a halottak árnyalakjaiban elérhető valódi a teremtés és a halál, a kezdet és a vég. Bár Fresán fantomjai nem keltik a fantasztikus irodalomból jól ismert borzongást, nem hoznak létre félelemmel és várakozással teli atmoszférát, letagadhatatlanul szembesítenek az ezeket kiváltó elégtelen világlélménnyel. A fresáni narrátori szemlélet visszajára fordítja a való és a képzeleti vagy transzcendens világot, a halottak testi mivolta mellett az élők létszerűsége tűnik el. A balesetben elhunyt Diana férjében, Danielben lélegzik, aki magát halottnak tudja. Taszítóan csúnya gyermekük, Hilda vágya, hogy szép legyen, valóságerejű kísértet, amit csak az irreálisban, egy másik planétán valósíthat meg. Tudósként expedíciót vezet az anyja által vigasztalására kitalált Urkh24-re. E planéta királyának rendkívüli csúnysága meggyőzi őt saját szépségéről. Vágymegvalósulását konkrétumok veszik körül, a gyermekként kapott, kozmosz adatait mutató párna, tanulmányai, és az elért tudományos eredményeinek köszönhető expedíció. A fantasztikumba illenének a király és a planéta, de ezeket Fresán valósnak ábrázolja. Az autóbaleset másik áldozata, Diana halott szeretője írja meg Diana és Daniel történetét. (A szülők és a család, így az *én* viszonyai, kapcsolatai fejezetről fejezetre változnak, ezáltal lehetővé teszik az azonos, alapvető kérdések sokoldalú megvilágítását.) Neki az El Extranjeróban (A Külföldön) szobája van, benne íróasztallal, tévével és karosszékkal. Max Aub *El remate* (1961, Árverés) című novellájában ír arról, miképpen veszt el a munkássága iránti érdeklődést, és szűnik meg alkotni az az író, aki elhagyni kényszerül hazáját, és külföldön él. Az El Extranjeróban író szerető ezért halott, bár képes lejegyezni a történeteket.

Még az is, ami korunk szokásos szórakozási formája, a buli vagy az idegenforgalom követelményének megfelelő nagyszámú hotel átbillenni látszik a racionális határain megélhető életlehetőség furcsa kizárólagossága miatt. Haldokló barátja, Willi azt kéri az *éntől* (a leggyakoribb narrátor), hogy rendszeresen számoljon be a

bulikról, amelyek nyilvánvalóan az életet képviselik, ebből esik ki az *én*, amikor a buliban már átnéznek rajta, és lesz belőle A Láthatatlan. A szülők szakadatlanul vándorolnak egyik hotelből a másikba, fiuk elkészíti a hotelek, Hotelország térképét, amely ezért – mint minden térkép – az eligazítást, a tájékozódást szolgálja. De valójában a félreértés *par excellence* helye, hiszen az *én* abból, hogy szülei mindig két külön szobát vesznek ki, azt szűri le, hogy nem szeretik egymást. Haláluk után egy barátjuk leveléből arról értesül, hogy ennek az ellenkezője igaz. Ugyancsak tévesen gondolta, hogy ő a talált kisbaba a fényképen, csupán anyja írta rá helytelenül a dátumot, mert a képen valójában a tengerbe fulladt bátyja van. Csaknem így végezte ő is, a medencébe esett, miközben szülei a teraszon kortyolták az italukat, és csak a már említett barátnak köszönhetően maradt életben. Ezekben a valóságihitelüket elvesztett részletekben nincsenek fantomok.

Halottak, öngyilkosok, meggyilkoltak, akikhez az *én*nek többé-kevésbé tevőlegesen köze van, mint kar nélkül született testvére, Katrina, vagy az ő hibájából agyonvert Krapowski, és az általa drogra szoktatott és ebbe belehalt Antonio Antonutti Pampini, vagy a lezuhanásra ítélt repülőre feltett nagyapja. Mind az ő magánfantomjai. A fantomok egy viszony termékei, az álmodó, az emlékező és a halott között létesülnek. Egyedüli boldogságuk, túlélésük záloga, ha mások elmondják a történetüket. Alkotás születik, ha az emlékezés írott formát ölt, és a személyiség formálódik, ha a fantomok álomban vagy látomásban jelentkeznek.

Az *én* nagyanyja csontvázát akarja a cári család maradványai mellé temetni, feltételezi ugyanis, hogy ő a legenda szerint egyedül életben maradt Anasztázia főhercegnő volt. Legyilkolásukra emlékezve mondja: „Nada me cuesta invocar el fantasma de la escena” („Semmibe sem kerül megidézni a jelenet kísértetét”, FRESÁN 2006, 389).¹ Amikor elhelyezi a csontvázat, egy szufi verssor, „Pisa la tierra con suavidad, pronto será tu tumba” („Lágyan lépj a földre, hamarosan sírod lesz”, 397) tölti el derűs, csendes boldogsággal új és bonyolult felelősségei tudatában. „Quiero ser digno de una tumba plena. Quiero merecer un futuro donde alguien pise con suavidad la tierra que me cubre” („Mélyt akarok lenni egy teljes sírra. Megérdemelni egy jövőt, ahol valaki gyengéden lépjen az engem rejtő földre”, 397).

Halál, alkotás a témája a „Los amantes del arte” című fejezetnek is. A zsidó író a koncentrációs tábor valamikori parancsnokát viteti el az izraeli titkosszolgálattal (ki is végzik), így bosszulva meg, hogy a műve iránti csodálatának köszönhetően megmentette őt és családját. Afeletti szégyenében, hogy nem osztozott tábortársai sorsában, soha többé nem tud, nem akar írni. E beillesztett történetből bomlik ki, hogy halál, árnyak az egyéni sorsokon túl eltéphetetlenül kötődnek az íráshoz, az alkotáshoz. A koncentrációs táborban a halál abszurdra, önmaga eltűzésére vált (346), ezért az emlékezés (az írás előfeltétele) elveszti teremtmőerejét.

¹ Az elemzésben mindenhol Rodrigo Fresán regényéből idézek, ezért a továbbiakban csak az oldalszám szerepel.

A fantomszerű konkrétumok közé sorolható a kabátok szobája, amelyet Fresán szándékosan nem gardróbnak (guardarropas) mond. A bulik látogatói érkezéskor ott teszik le a kabátjukat, és ott öltik fel, ha távozni akarnak. Egyike ez az író tárgyias metaforáinak, valójában a kezdet és a vég, a születés és a halál van mögötte. Az oda vivő utat az *én* lassú és fájdalmas kálváriajárásnak minősíti. „[...] a diferencia de lo que sentía (el creyente) Willi, no está en mí buscar consuelo o increpar a la sombra ausente de un Arquitecto y Creador caprichoso” („a [hívó] Willitől eltérően nem jellemző rám, hogy vigaszt keressek vagy szemrehányást tegyek egy szeszélyes Teremtő vagy Építész távol lévő árnyának”, 103). Azt jelenti ez, hogy a létező, a valóságos Teremtő, azaz a valóság árny. A láthatatlan Willi „como la sombra” (árnyként) haladt át szalonokon és könyvtárakon (111). Testamentuma előírja, hogy urnáját röptítsék fel az űrbe, hogy ezáltal a mennybe jusson. Nem tudom, van-e már ilyen szolgáltatás (a pénzcsinálás e formája is elképzelhető), de jó példa ez a megfoghatatlanhoz tartozó, transzcendens világ, a paradicsomba jutás materiális kezelésére.

A halott árnya az élők között marad, sőt még előbb is náluk. Az *én* válasza a gyermekkorában hozzá intézett kérdésre: mi akarsz lenni, fiam: fantom, és amikor már felnőtt: író. Megállapítása, hogy a fantom talán az élők félelméből táplálkozik, az írókra is alkalmazható. A haldokló apa fiához írt utolsó levelében mondja: „el muerto se convierte en el centro del universo” („a halott az univerzum közepe lesz”, 122). Előadásokat tartott a „Filosofía, teoría y práctica de la muerte” (A halál filozófiája, elmélete és gyakorlata) tárgyban, és hosszan fejtegeti, hogyan viselkednek az emberek a halottal, milyen a gyász. Levele szerinte akár egy fantom mese is lehet, azaz az írói alkotás fantomnak minősülhet, amennyiben a valós világ önazonosságában, a létezés értelmében bizonytalan, az ismeretlen határán billegő emberéről szól. Az apa „mueve despacio la súbita transparencia de una mano sin que quede del todo claro si está despidiéndose o dándole la bienvenida a un hijo – hola o adiós, hasta luego o hasta nunca – desde el otro lado de la calle en la que los semáforos nunca funcionan y los autos jamás se detienen y siempre atraviesan los cuerpos transparentes de los hombres” („lassan mozdul egy kéz hirtelen áttetszősége anélkül, hogy világos lenne, búcsúzik-e vagy istenhozottat mond – holát vagy isten veledet, viszontlátásra vagy soha többé nem találkozásra – az utca túloldaláról, ahol sohasem működnek a szemaforok, és az autók sohasem állnak meg, és mindig átmennek az emberek áttetsző testén”, 163, 216). Az *én*, a halott író legjobb tanítványa „el guardián de la fantasma” („a fantom őrzője”, 181).

Az *én* anyja sokszor hallgatott egy dalt, amelynek a címe végül az említett barát leveléből jut tudomására. Ezt játszatta le apja temetésén – „El fantasma de mi padre viajando en el fantasma de una canción presto para encontrarse con el fantasma de mi madre para continuar discutiendo quién sabe cuál fantasma de qué discusión” („Apám fantomja utazik egy dal fantomján sietősen, hogy találkozzék anyám fantomjával, és folytathassák, ki tudja, milyen fantom vitájukat”, 481). E részletben a fantomok, a halottak árnyai az általánosan ismert, megszokott szerepüket látszanak betölteni. Hol lehetne indokoltabb a velük való találkozás, mint egy temetésen? De vissza kell idéznünk azt a megkülönböztetést, amelyet az *én* a

felejtésről és a memóriáról tesz. E rendkívüli koncentráció a fantomokat a való világ helyébe lépteti, és általuk az alkotásban a memória már átalakítva, átértékelve, átköltve hozza a megélteteket, következképpen feledést, ítélt, nemet mond a valós tapasztalatokra, és igent az irodalom, a művészet, az emberi szellem hiteles megnyilvánulásaira.

A halál centrikus helye nem a tőle való irtózásnak köszönhető, hanem életünk értelmében benne rejlő leleplezésének. Ezért nem bocsátja meg Chivas Goncalvez Chivas *La Velocidad de las cosas* (A dolgok sebessége) című rovat nagyszerű szerkesztője, hogy az *én* helyreálló egészségéről tudomást szerezve felolvassa neki a kórházban a várható halála alkalmából rendelt nekrológját. A mindenkit elkerülhetetlenül elérő halál tudatosítása meg is változtatja addigi magatartását, szemléletét. Az újság az ő befolyására az *émt* örökre nekrológok írására használja. „Este cretino se va a quedar a vivir entre los muertos hasta el día que se muera” („Ez az idióta a halottak között fog élni, amíg meg nem hal”, 533). Az *én* szerint kedvelt írójának, a halott Osvaldo Sorianónak fantomja „preocupado por el final de un libro que estaba escribiendo” („aggódott a műve vége miatt”, 530), már nem nagyon emlékezett a vele történetekre, és „buscaba refugio en ese otro fantasma cómodo y amplio de la literatura” („az irodalomnak abban a másik kényelmes és tág fantomjában keresett menedéket”, 531). Az alkotás fontosságára mutat e részlet, és maga az egész mű is, de nem jöhet létre az emlékezetben felidézett valóságnak a képzeletben árnyakká, fantomokká alakulása nélkül. Az *én* írói tevékenysége a halálra, a halálban formát nyert múltra vagy jövőre szűkül (tágul?).

Az utolsó fejezet, az „Apuntes para una teoría del escritor” a regény számos motívumát megvillantja, így a gyilkosságokat is, magát sorozatgyilkosnak nyilvánítja, aki megölt egy egész országot, hazáját: Argentínát. Amikor magát El Extranjerónak nevezi, otthontalansága mellett a távolságból, távoltartásból következő rálátást is hangsúlyozza. Felsorolja a műben előforduló alakokat, akikben önmagát definiálja. „[...] yo soy una virtual aberración de la naturaleza, un monstruo (!) [...] entiérrenos juntos como un faraón con sus papiros: ésta es la sombra de un cuento y yo soy la sombra de un escritor” („én a természet virtuális aberrációja vagyok, egy szörnyszülött [...] temessenek el minket együtt [az írókat] mint egy fáraót a papiruszaival: ez egy elbeszélés árnya, és én egy író árnya vagyok”, 539). Így értjük meg, hogy minden a teljesebb megértetés reményében szinte csak előkészítette az alkotásról, halálról, kezdetről és végről itt elmondandókat. „Si se lo piensa un poco, toda o casi toda la literatura – todos o casi todos los escritores – funcionan así: ahora los ves, ahora no los ves y la luz de sus libros nos llega, tarde o temprano, desde la estrella muerta de los escritores [...] O talvez los libros sean la estrellas muerta, la luz falsa de esa estrella viva que desapareció hace siglos [...] Pura ilusión. Luces y sombras” („Ha meggondoljuk kissé, az egész vagy csaknem az egész irodalom – az összes vagy csaknem az összes író – így működik: most látod őket, aztán nem látod, és könyveik fénye elér hozzánk előbb vagy utóbb az írók halott csillagáról [...] Vagy talán a könyvek a halott csillag, az évszázadok óta eltűnt élő csillag hamis fénye [...] Pusztai illúzió. Fények és árnyak”, 538–539). Az Alapítvány küldte el Sad Songsba (Bús Énekekbe, számos esetben Canciones

Tristes formában fordul elő ez a hely), mert meghaltak az írók, és tőle remélik, hogy talán ír majd. Mexikóban ébred rá, hogy „*La velocidad de las cosas* era un libro de cuentos de fantasmas y el último fantasma del libro iba a ser yo” („*A dolgok sebessége* fantom novellakötet volt, és a könyv utolsó fantomja én lettem”, 582). A dolgok sebessége nemcsak a halál felé visz, hanem a teremtés aktusát képviselve a halált megfosztja lezáró jellegétől, és él megújító erejével.

Hol itt a fantasztikum? Nem vitás, Fresán való világunkat tekinti olyan abszurdnak, mint amilyenek mi általában a fantasztikus irodalomban megjelenítettet. A halottakat ruházza fel az élőkben hiányzó tapasztalatokkal és az ezeken alapuló belátással. Egy másik planéta, egy új, igazabb világ felé igyekvők, öngyilkosok, halottak – mint az írók –, de úgy is mondhatjuk, a mindennapokban csak keveseknek megjelenő fantomok. Túl azon, hogy „kurafi”, alkalmatlan mivoltunkból ki kell kászálódnunk, mantraszerűen újra és újra felteendő a lét és a transzcendens közötti kapcsolat, van-e a Teremtésnek Teremtője, és a teremtés szelének elképzelhetetlenül nagy sebességéből valósul-e meg valami az emberi dimenzióban, az alkotásban.

Bibliográfia

Rodrigo FRESÁN (2006), *La velocidad de las cosas*, Barcelona, DeBolsillo.

FERNANDO REATI

Mi van a világvégén túl?

Az argentin posztapokalipszis

Rafael Pinedo *Plop* című művében

Argentínában a nyolcvanas és a kilencvenes évek egymást követő gazdasági válságai, majd a politikai és pénzügyi intézményrendszer 2001 decemberében bekövetkező teljes összeomlásának hatására számos olyan fikciós mű született, amely az ország jövőjéről sajátosan disztópikus képet fest. Az említett írásokban a jövőmondó és a tudományos-fantasztikus irodalom klasszikus elemei kulcsfontosságú és az argentin olvasó számára könnyen felismerhető nemzeti allegóriákkal keverednek. A *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985–1999)* [Képeslapok a jövőről: a jövőmondó irodalom a neoliberalis Argentínában (1985–1999)] című tanulmányom olyan a nyolcvanas évek közepe óta megjelent jelentős regényekről szól, amelyek azt jövöndölik, hogy eltűnik az Állam, eltorzul a nyelv, a politika már csak show és színjáték lesz, és nemzetközi érdekek érvényesülésének köszönhetően felbomlik a nemzet területi egysége: erről szól például Marco Denevi *Manuel de Historia* [1985, Történelmi Manuel], Abel Posse *La reina del Plata* [1988, La Plata királynője] vagy Eduardo Blaustein *Cruz diablo* [1997, Ördögkereszt] című műve, hogy csak néhányat említsünk. Néhány évvel később megjelenik Oliverio Coelho regénytrilógiája: *Los invertebrables* [2003, Gerinctelenek], *Borneo* [2004, Borneo] és *Promesas naturales* [2006, Természetes ígéretetek], melyben egy uralkodó kasztnak alávetett mutánsok és torz lények népesítik be a jövőt. Olyan regények is napvilágot látnak, amelyekben a fantasztikus elemek a hetvenes évek diktatúrájára utaló allegóriákkal keverednek, ahol a kísérletiessé váló elnyomott a víz mélyén rejtőző (az élve a La Plata folyóba dobott áldozatokat megtestesítő) szörny képében tér vissza: Paola Kauffman *El lago* [2005, A tó] című írása például egy ősi patagóniai tóban élő özönvíz előtti lényről szól, vagy Jorge Huertas *Los niños transparentes* [2005, Átlátszó gyerekek] című regényében a folyó mélyéről feltartóztathatatlanul burjánzó gyilkos alga egész Buenos Aires rettegésben tartja. Más regények disztópikus jövőképe régészeti leletként rétegezi és ötvözi egymással a hetvenes évek erőszakos jeleneteit és a nyolcvanas és kilencvenes évek neoliberalis reformpolitikájának jellemzőit: ez történik Ricardo Piglia *La ciudad ausente* [1992, Nem létező város], vagy Roberto Panko *Sexilia* [1998, Sexilia] című művében, de említhetnénk a legfrissebb, Guillermo Saccommano tollából származó *El oficinista* [2010, A hivatalnok] című regényt is. Máskor, mint Angélica Gorodischer *Las repúblicas* [1991, Köztársaságok] című re-

gényében, a jövő egyszerűen visszatérés a már megtörténtbe. Ezt a vonulatot viszi tovább és teljesíti ki Pedro Mairal *El año del desierto* [2005, A sivatag éve] című írása: Argentína történelme fokozatosan tér vissza a kezdetekhez, először a nemzeti szerveződés idejébe, majd a polgárháború és a függetlenség korába, végül egészen az európai hódítók érkezésének századába.

Mairal regénye hű képet ad az országban a 2001-es katasztrófa után eluralkodó általános csalódottságról, mivel az embereket egyre inkább hatalmába keríti az érzés, hogy a nemzet történelme, akár egy visszafelé járó óra, a dolgok kezdete felé halad. Ekkortájt íródik a 2006-ban elhunyt argentin Rafael Pinedo első és egyetlen regénye, a *Plop*, amely szintén a múltba történő visszatérésként írja le a jövőt, ugyanakkor túlmutat a fent említett műveken. A 2002-ben Casa de las Américas-díjjal jutalmazott írás 2004-ben jelent meg, és leginkább az emberi civilizáció hajnalához hasonlítható jövőt fest elénk: egy „posztapokaliptikus kontextusba ágyazott” bizonytalan, barbár és primitív jövőt, „amelyben az embernek legvadabb ösztönét kivéve már semmije sincs” (SALAS DÍAZ 2008, o. n.). A regény egy prehisztórikus törzsről szól – akár poszthisztórikusnak is nevezhetnénk (mivel a történet a jövőben játszódik) –, amely az egykori Buenos Aires tartomány területén keményen küzd a túlélésért. Mindössze néhány használhatatlan állapotban fennmaradt kacat bizonyítja, hogy valaha létezett egy előző civilizáció. Így tudjuk, hogy a jövőben járunk, nem pedig az emberiség kialakulásának kezdetén; ezért beszél elemzésében Frieria a „romok fikciójáról” (FRIERIA 2006, o. n.), Leotta „egy atomtemetőben játszódó *Bildungsroman*ról” (LEOTTA 2005, o. n.), vagy Mazzeo az „ócskavassal és hulladékkal borított végtelen síkságon elterülő posztapokaliptikus tájról” (MAZZEO 2005, o. n.).

A *Plop* azzal a jövőt firtató kérdésével, vajon mi jöhet a posztapokaliszisz után, újfajta látásmódot képvisel az argentin irodalomban, túllép a nemzeti politika allegóriáján, és az emberi kultúra egyetemes válságára mutat rá. A regény a főhős Plop felemelkedését és bukását meséli el, egy gyenge fiúcskát, aki csavaros esze, kegyetlensége és nyers ereje segítségével végül magához ragadja a klán vezetését. Nevét onnan kapja, hogy ilyen hangot hallat, amikor a törzs vándorlása közben anyja méhétől elszakad, megszületik, és a sáros földre pottyan: „anyja, az Énekes, egy szekérhez kötözve szülte, félig lógott rajta, úgy vonszolták” (PINEDO 2004, 15). Plop leleményességének és egy jó adag szerencsének köszönhetően egyre feljebb jut, viselkedése még abban a világban is szélsőségesen erőszakosnak tűnik, ahol nyoma sincs az érzékenyülésnek, és bármilyen kegyetlenség létjogosultságot nyer a túlélésért folytatott küzdelemben. Származása miatt rabszolgasors várna rá, vagy eledelül a disznók elé kellene vetni őt, mégis a törzs vezetőjévé válik egészen addig, míg egy tabu megsértése miatt alattvalói ki nem végzik. Élettörténete teljes kört ír le: a sáros földben születik, és a földbe ásva hal meg, amikor élve eltemetik. Ezek a körülmények kétségkívül a bibliai mítoszra („porból vagy, és porrá leszel”) utalnak, ugyanakkor az utolsó oldalból egyértelműen kitűnik, hogy a leírt kör minden kultúra ciklikus természetének allegóriája is: „Mióta megszületett, csak a sár volt [...] A nők a sárban guggolva szültek [...] A sárban éltek, a sárban haltak meg [...] Neve azt jelenti majd, *Aki sárban született, Aki sárban él, Aki sár-*

ban hal meg [...] Sohasem létezett más, csak a sár. Csak sárlepte bábok, mint ő” (PINEDO 2004, 136–137). Az elbeszélés körkörös szerkezete (egy gödörben kezdődik, és abban is végződik, itt várja Plop a halált, hull az arcára az eső, és záporoznak rá a köpések) az emberi lét – mint időtlen sárba temetett élet – allegorikus ábrázolása: a történelem folyása csupán egy villanás a kezdet és a vég között.

Ebben a család és rokoni kötelékek nélküli világban a kisebb nomád csoportokat csak a túlélési kényszer tartja össze. A történetben csak „a Csoport”-ként emlegetett törzset körülvevő ellenséges világban minden törzsben más szabályok és másféle hierarchikus rend uralkodik: „Mindenki úgy szerveződött, ahogy tudott. A cél, hogy fennmaradjon” (PINEDO 2004, 15). Plop alig százfős klánjának tagjai szigorúan kiosztott szerepekkel és tisztségekkel bírnak, van Szolgáltató Brigád, Szabadidős Brigád, vannak Önkéntesek, Főparancsnok és Brigádtitkárok. Az alsóbbrendű csoportok tagjai vagy rabszolgák, vagy élő csaléteknek használják őket a vadászatokon; ha valaki megbetegszik közülük, vagy túl gyenge, akkor „újrahasznosítják”, azaz egy túvel nyakszirten szúrják, lenyúzzák, és ededelül a disznók elé vetik. A szexuális aktust a „használ” ige jelöli: mindenkinek joga van a nála alsóbbrendűek közül bárkivel, még a kisfiúkkal és kislányokkal is lefeküdni. A gazdálkodás gyűjtögetésen, cserekereskedelmen, disznó- és számártenyésztésen alapul. Semmi sem mehet veszendőbe. Például, amikor Plop anyja meghal, az egyik combcsontja a gyermekét illeti, aki furulyát készít belőle magának. Jól tükrözi ennek a primitív életformának a törekenységét, ahogy a törzs tagjai egymást köszöntik: ha találkoznak, azt mondják: „errefelé megél az ember”.

Látszólag őskori világ ez, valójában azonban a regény az apokaliptikus utáni állapotot írja le, hiszen néhány dologból egyértelműen kiderül, hogy létezett egy előző civilizáció, amely feltételezhetően valamilyen nukleáris vagy ökológiai katasztrófa következtében pusztult el: „Az agyagban járnak, nagy vasmedencék, romok, műanyagdarabok, penészes rongyok és rozsdás konzervdobozok között” (PINEDO 2004, 20). Találnak néhány felismerhetetlen szerkezetet is, de „senki sem tudja, mik ezek, vagy mire használták őket” (PINEDO 2004, 21), és vannak itt „dobozok, tele olyan tárgyakkal, amelyekről el sem tudták képzelni, mire valók; az »on« vagy »off« feliratú karokat és kapcsolókat hiába próbálgatták, semmi sem történt” (PINEDO 2004, 89). Szokványos képek ezek a posztapokaliptikus irodalomban – gondoljunk csak Cormac McCarthy *La carretera* [2006, Út] című írására –, a Föld egy alig élhető hely, állandóan esik, és a gyér növényzetet „az embernél sohasem magasabb, tüskés, apró és fekete levelű cserjék alkotják” (PINEDO 2004, 20). Fák szinte nincsenek is, ha mégis találnak egy életben maradt példányt, csodájára járnak, és mítosz lengi körül. „A felfedező és az öregek szoktak mesélni erről. Van egy fa [...] Betegesen vézna, mindössze négy-öt ága van, embermagasságú [...] Plop mindig is szerette volna látni. Leírták neki, sőt a porba is lerajzolták. De ezt nem lehet elképzelni” (PINEDO 2004, 68). Inni csak esővizet lehet, mert a folyók és a tengerek szennyezettek: amikor Plop először pillantja meg a folyót, feltehetően a La Platát, „egy nagyon lassan mozgó, nyúlós folyadékot vonzó csik”-ot lát (PINEDO 2004, 82), „a »tavaknak« hívott pocsolyák” (PINEDO 2004, 83) pedig fájdalmas fekélyeket nyitnak a bőrön, és azonnal meghal, akit „vizük” ér. A kataszt-

rófa előtti világból fennmaradt néhány könyv is, a legidősebbek ugyan el tudják olvasni őket, de eredeti jelentésüket senki sem érti. Nem véletlen, hogy az egyetlen szöveg, amelybe az olvasó is bepillantást nyer, a *Big Bang*-elmélet, a világegyetem keletkezésének néhány oldalas tudományos leírása, amelyet Plop védelmezője, az öregasszony Goro transzba esve olvas fel a törzsnek.¹ A szövegben használt terminológia és a rendkívül absztrakt fogalmak miatt („Tíz vagy tizenöt milliárd évvel ezelőtt [...] csak anyagrészciskék és antianyag létezett”, PINEDO 2004, 45) a feszülten figyelő hallgatóság nem is sejti, hogy ez egy tudományos értekezés, azt hiszik, egy fantasztikus elbeszélést vagy vallásos mesét hallgatnak. Az értekezés végkövetkeztetése, miszerint „Ez Világegyetemünk kezdetének története, a *Big Bang*. Az egész Világegyetemre kiterjedt ez a robbanás, amerre csak a szem ellát [...] és ez a folyamat még sok millió éven keresztül tart, sőt talán örökké” (PINEDO 2004, 47), még ironikusabbá teszi a helyzetet, mivel pont akkor beszél el a világegyetem kezdetét, amikor az emberi civilizáció véget ér, vagy legalábbis egy ciklus végéhez érkezik is. Mitikus elbeszélések szövődnek bizonyos vándor próféták alakja köré is, a többség bolondnak tartja őket, látomásaikban megjelenik az ígéret földje (az „Egészséges Föld”, PINEDO 2004, 101), ahová egyszer majd egy meghatározatlan jövőben megérkeznek. Látomásaik valójában a pusztulás előtti világ homályos emlékei: „Ott sohasem éheztek. Nem esett folyton az eső, nem volt sár, sem hideg. A földből mindenféle nőtt, növényeknek hívták őket, élelmet, gyümölcsöt teremtek [...] A víz nem volt fekete, sáros. Nem csillogott éjjel. Tiszta víz folyt, és meg lehetett inni” (PINEDO 2004, 101). A már nem létező múlt utópikus jövőként történő megálmodására utaló elemek is a körkörös érzetét keltik, egy ciklus itt véget ér, ez a regény tematikus és szerkezeti mozgatórugója.

Néhány sajátos földrajzi utalás arra enged következtetni, hogy a történet a mai Buenos Aires területén játszódik: azt a vidéket, ahol a törzs él, „a Síkság”-ként emlegetik (PINEDO 2004, 22); éjjel csillogó fényt látni, amerről a nap kel, és az öregek szerint arra egy óriási víztömeg található (a La Plata folyó?), veszélyes megközelíteni; van egy „mély gödör” is, amelybe lépcső vezet, kétoldalt „két vasoszlopon tábla áll értelmetlen felirattal” (PINEDO 2004, 25). A leírás alapján úgy tűnik, egy régi metróállomás lejárataról van szó. A törzs nyelvhasználatában is bizonyos mértékig ráismerhetünk a „La Plata vidékén beszélt nyelv maradványaira” (MOLLE 2005, 25): a vadászok kúp alakú sátraikat „toldos”-nak hívják (PINEDO 2004, 38), és

¹ A könyv, mint a letűnt kultúra emlékeinek tárháza, a tudományos-fantasztikus és a poszt-apokaliptikus irodalomban természetesen közhelynek számít: gondoljunk például Ray Bradbury *Fabrenheit 451* (1953) című regényének lázadóira, akik kívülről megtanulják a könyveket, hogy megmentse őket az enyészettől; vagy hogy egy friss példát említsünk, a *The Book of Eli* című filmre (2010, Denzel Washington főszereplésével, Albert és Allen Hughes rendezésében), melyben egy vándornak egy nukleáris katasztrófa után el kell juttatnia és biztonságba kell helyeznie egy régi Bibliát az Egyesült Államok nyugati partján.

Goro Plopot „pendejo”-nak (PINEDO 2004, 44), „maricón”-nak (PINEDO 2004, 57), vagy „tarado”-nak (PINEDO 2004, 58) nevezi. Ezen a néhány dolgon kívül szinte semmi sem emlékeztet Argentínára, a történet a Föld bármely pontján játszódhatna. Az elbeszélés valójában nem egy bizonyos országról szól, hanem a tabuk, a szabályok, a mítoszok, sőt maga a társadalom eredetét kutatja. Molle szavaival élve a regény „utazás a törvény és a tiltás gyökereihez, azaz a kultúra eredetéhez” (MOLLE 2005, 25), ennek köszönhető, hogy a középpontban a törzsenként változó szabályrendszerek, rítusok és tabuk állnak. Szemléletesen érzékelteti ezt néhány szokás részletes leírása. A Karibom ünnepén például a dobok ritmusára bárki alkalmi párt választhat magának: „Ha az, akit átkaroltak, hajlandó volt a kapcsolatra, megfordult, és átölelte a kérőjét. Ebben az esetben visszavonultak egy időre, hogy használják egymást, majd visszatértek a körbe...” (PINEDO 2004, 27). A felnőtté avatás szertartásán a fiatalok súlyos köveket cipelve járnak, karjuknál fogva felakasztják őket, és bárkinek joga van szexuálisan használni őket. Nem kerülheti el a figyelmünket az a szokás sem, hogy az albínó gyerekeket élve elégetik. Azonban a törzs életének legfontosabb szabálya egy különös tabu, tilos felfedni a száj belsejét: „mindenki lefelé néz, amikor beszél. Csukott szájjal nevetnek, összeszorított fogakkal kiabálnak. Sohasem nyitják ki a szájukat” (PINEDO 2004, 22). Ha valakit véletlenül rajtakapnak, hogy nyelvet ölt, nyitott szájjal eszik, vagy orális szexet gyakorol, szörnyű büntetés vár rá. A tabu sosem veszti érvényét, még a nyári napforduló ünnepén tartott évi orgián, a Mindent Szabad szertartásában sem, amikor „mindenki azt csinált, amit akart, úgy és azzal, ahogy és akivel akarta” (PINEDO 2004, 43). Az orgián „alkoholt fogyasztottak, és együtt ettek [...] Ez volt az egyetlen alkalom, amikor egymást enni láthatták. Igaz, mindig csukott szájjal [...] Az azonban, mint mindig, most is tilos volt, hogy valamit megnyaljanak, szopogassanak, vagy valami másra használják a szájukat” (PINEDO 2004, 43). A csoport kultúrájának szintéziseként számtalan olyan alaptétel fogalmazódik meg és száll generációról generációra, amely ehhez a tabuhoz kötődik: „Az ételt rágni kell, nem nézni”, „Úgy kiabálj, hogy ne lássák a szádát”, „Csukott szájba nem repül a légy”, „Az evés nem szórakozás, túlélés” (PINEDO 2004, 30, 50).

A regény vége felé, miután Plopból Főparancsnok lesz, és a legfőbb tisztség birtokában korlátlan hatalommal rendelkezik, gőgösen úgy dönt, hogy „ez a tabu badarság” (PINEDO 2004, 106), és tiltott orális szexet gyakorol. Önteltségében saját pusztulásának magját veti el, amikor az egyik rabszolganőt az egész törzs előtt a *fellatio* aktusára kényszeríti. Ez az elképzelhetetlenül nagy bűn alattvalóit arra készíti, hogy fellázadjanak ellene, és halálra ítélik. Ha minden kultúra tabukra épül, akkor Plop látszólag távoli és különös világa, az emberi viselkedés szigorú szabályait tekintve nem sokban különbözik a miénktől. Talán a szerző úgy véli, hogy az egyetlen dolog, ami megkülönböztet minket az állatoktól, az a tabuk létezése társadalmunkban? Azért időzik el talán egy posztapokaliptikus primitív világ mítoszainál, rítusainál és tilalmainál, hogy az elembertelenedett jelen veszélyeiről elmélkedjen? Ezek inkább az antropológia, mintsem az irodalom kérdéskörébe tartozó problémák, nem véletlen tehát, hogy van, aki „a pusztulás antropológiai fesztiválja”-nak nevezi a művet (GAUT VEL HARTMAN 2007, o. n.). Egy interjúban (ALONSO

2004, o. n.) maga az író is elismeri, számos antropológiai témájú művet elolvasott, hogy ihletet merítsen képzelte társadalmának szerkezetének megalkotásához, és egy későbbi interjúban is visszatér ezeknek az olvasmányoknak a meghatározó szerepére: „az az elv vezérelt, hogy csak a túlélés maradhat, ehhez adtam hozzá a rítusokat, a hierarchiát és a tabukat. Az antropológiából kiindulva próbáltam a lehető legmélyebb alapokig eljutni [...] Rájöttem, hogy nincs semmi, ami ne rítus lenne, vagy ami a legszörnyűbb, hogy az emberi kultúra legmélyén nincs semmi” (FRIERA 2006, o. n.).

Következésképp a *Plop* azért eredeti és különleges, mert más regényektől eltérően a nemzeti romlás politikai allegóriája helyett egyfajta spekulatív antropológiához folyamodik, és az egyetemes emberi természetet vizsgálja. A „spekulatív antropológia” kifejezést Juan José Saer *El concepto de ficción* [1991, A fikció fogalma] című cikkéből kölcsönöztem: „a fikciót általánosságban spekulatív antropológiaként definiálhatjuk” (idézi RIERA 1996, 368). Saer ezzel egy bizonyos irodalom kettős funkciójára utal, amely, ahogy ezt a spanyol terminus kétféle értelmezési lehetősége jól érzékelteti, egyrészt töpreng a Más(ik) lényegén (especular = vizsgálódik), másrészt tükröt tart elénk, hogy benne meglássuk önmagunkat (especular = visszatükröz). Ennek fényében a *Plop*ot nem az argentin jövőmondó vagy tudományos-fantasztikus irodalom tárgykörébe tartozó regényekhez érdemes sorolni, hanem azokhoz a szövegekhez, amelyek Michel de Certeau szerint a „Nyugat »heterológiai hagyományát«, más szóval a Másikról szóló diszkurzusainak örökségét” (PLOTNIK 1996, 345) alkotják. Idetartoznak az idegen földrészekről visszatérő és találkozásait ecsetelő utazók elbeszélései, akiket a Másik felfedezése az én mélyebb megismerésére (és néha megkérdőjelezésére) készítet: idetartozik Jonathan Swift *Gulliver utazásai*, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca *Hajótörések*, vagy Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című műve, hogy csak néhány példát említsünk.

Ha nem szeretnénk ilyen messzire menni, és az argentin regények között keresünk összevető olvasatban olyat, amely antropológiai vizsgálódás formájában primitív társadalmakat ír le, hogy az ember létállapotáról elmerengjen, akkor erről a tőről fakad Juan José Saer *El entenado* [1983, A mostohafiú] és Rodolfo Fogwill *Runa* [2003, Rúna] című regénye. Az *El entenado* egy spanyol hajóinas fiktív emlékirata, aki a 16. században részt vesz Juan Díaz de Solís La Plata-i expedíciójában, majd, miután az indiánok megtámadják őket, arra kényszerül, hogy tíz évig köztük éljen. Európába visszatérve az exfogoly élete hátralévő éveiben az indiánok furcsa szokásain és elsősorban a lét idealista felfogásán alapuló sajátos kozmogóniájukon elmélkedik. Az antropológiai megfigyelésektől (az indiánok eledeléről, ruházatáról, lakhelyéről, a gyerekek játékaikról szóló leírásoktól) hemzsegő történetekben van egy momentum, amely felfedi a szerző valódi szándékát, mégpedig amikor leírja, hogyan hódolnak évente egyszer a kannibalizmus rítusának, melyet a *Plop*ban elbeszélte Mindent Szabad szertartásához hasonló szexuális orgia követ.²

² „Nem voltak tekintettel sem nemre, sem rokonságra. Az apa magáévá tehette hat- vagy hétéves lányát, az unoka fajtalanokodhatott nagyapjával, a fiút, mint valami nedves pók, tulajdon anyja is behálózhatta, és a lánytestvérek szemlátomást élvezkedve nyalogathatták egymás mellbimbóját” (SAER 1983, 59).

A rítus leírása azonban nem a törzs nyers vadságát hivatott szemléltetni, inkább az a filozofikus szorongás kerül előtérbe, amely a valóság változékonysága és bizonytalansága miatt hatalmába keríti a törzs tagjait: „Úgy tűnt, mintha valami megnevezhetetlen hiányt éreztek volna, mintha kerestek volna valamit, anélkül, hogy tudnák, mit keresnek, vagy hogy mit vesztek el” (SAER 1983, 75). E sorokban nemcsak az első látásra primitívnek tűnő kultúra metafizikai összetettsége érhető tetten, hanem megfogalmazódik az elbeszélő végső kérdése is: hogyan érthetjük meg a Másik világát? Mi az, amit a Másik megismerésén keresztül megtanulhatunk a saját világunkról? Az amerikai indiánok közt élni kényszerülő 16. századi spanyol a lehetséges világok sokféleségére történő rácsodálkozás tökéletes metaforája, amint ezt a szereplőben már az éjszakai égbolt szemlélésekor megfogalmazódó gondolat is anticipálja: „Hallottam, mikor egy tiszt egyszer azt mondta, hogy mindegyik [csillag] egy népes világ, akár a miénk” (SAER 1983, 17).³ Így tehát az *El entenado* szerint „a másokhoz fűződő spekulatív kapcsolat elengedhetetlen az én érési folyamatának kiteljesedéséhez” (ROMANO THUESEN 1995, 50), mivel a találkozás az idegennel nem más, mint újra rátalálás a sajátjára. A regény megfordítja a barbár és a vad hagyományos fogalmát, és a narrátor, „akárcsak Hérodotosz, amikor *Történelem* című művében leír egy különös kultúrájú és nyelvű országot, valójában önmagát fedezi fel” (DÍAZ-QUIÑONES 1992, 9–11).

A *Runa* című regény egy kitalált etnográfiai riport, egy kutató egy kőkorszaki kultúra egyik tagját faggatja. Az egyes szám első személyű elbeszélés a neolitikus ember szavainak cenzúrázatlan átírata, mítoszaiokról, rituáléikról beszél az antropológusnak. Elmondja, mit gondol a többi törzsről (a patkányemberekről, a havas hegyen túliakról, a fán élőkről, a homok országából jöttekről, a nagy kék vizek lakóiról), és mesél társadalmi berendezkedésükről, hierarchiájukról (a bölcsekről, a buúlgokról, azaz éneklő költőkről, a harcosokról, a bűvárokról). Ahogy a *Plop* esetében is, a férfi által használt nyelv egyfajta közvetlensége (ez „a »primitív« gondolkodásmódot idéző, elvont fogalmaktól mentes nyelv”, FERNÁNDEZ 2003, o. n.) látszólag e gondolatvilág komplexitásának hiányára utal. Kiderül azonban, hogy ez téves feltevés, mert a neolit ember nem várt fogalmi elvontságról és filozófiai mélységről tesz tanúbizonyságot. Szerintük a nyugati ember számai, „számolni hivatottak, de nem mondanak semmit”, míg a törzs bármely éneke, amely „számba veszi a dolgokat, egyben egy történetet is elbeszél”⁴ (FOGWILL 2003, 27). Tudják, hogy gyalogolni és hinni teljesen különböző dolog, mert „gyalogolni csak valamin lehet, a földön, a köveken, a homokon”, míg „hinni valamilyen feltételezett dolog-

³ A főszereplő az egyik törzset a másiktól megkülönböztetni képtelen európaiakkal kapcsolatban megjegyzi: „Fogalmuk sem volt róla, hogy néhány mérföldnyi körzetben számtalan törzs él egymás mellett, és ezek nem csupán egyszerű embercsoportok vagy egy szomszéd törzs leszármazottai, hanem minden csoport egy külön világ, saját belső törvényekkel, és minden törzs a saját nyelvével, szokásaival és hiedelmeivel az idegenek számára felfoghatatlan dimenzióban él” (SAER 1983, 117).

⁴ Az eredeti szöveg a spanyol „contar” (számol/elbeszél) ige kettős jelentésével játszik. (R. E.)

ban szoktak, de valami olyanban is lehet hinni, ami nem létezik” (FOGWILL 2003, 43). Úgy gondolják, hogy mindenkiben két ember lakozik, és amikor valaki reszket a félelemtől, az azért van, mert a belső ember „rázza magát, ki akar törni a külső emberből, és veszélybe sodorja” (FOGWILL 2003, 49).

Az őseMBER kultúrájáról egyrészt e leírások alapján kapunk képet, másrészt saját kultúránk egyes tárgyait és szokásait is az ő szemén keresztül látjuk: számára az írás „a szavak zajának lerajzolása”, a repülők „csillogó kőmadarak”, a golyóstollak „szavakat festő botocskák”, a szappan „habzó kő a patakban fürdéshez” (FOGWILL 2003, 133, 89, 91, 95). A hétköznapi eszközök e leírások alapján csodás tárgyakká tűnnek. Az őseMBER szemében azonban a modern embernek „több tárgya van, mégsem képes semmit sem csinálni” (FOGWILL 2003, 95). A jól ismert heterológiai tükörijátékban a vadEMBER tanulmányozása lehetővé teszi, hogy az ő szemén keresztül szemléljük magunkat, mivel az ő szemében mi vagyunk a furcsák. Abban a tükörben, melyet elénk tart, a mi kulturális szokásaink tűnnek abszurdnak és értelmetlennek, ahogy például a születésszabályozás („meg akarták tanítani az ittenieket arra, hogyan ne legyen gyerekük [...] mintha azt akarnák, hogy kihaljanak az emberek”, FOGWILL 2003, 116), vagy hogy az orvosságokat anélkül alkalmazzuk, hogy a betegség valódi természetét ismernénk („Az önök orvosai azért képtelenek gyógyítani, mert meg akarják ölni a betegséget, el sem jutnak addig, hogy beszélgessenek vele és megismerjék”, FOGWILL 2003, 127).

Ariel Schettini szerint Fogwill olyan, mint egy rovar-tani szakember, aki bizonyos „rovarokról eldöntötte, hogy emberi lényeknek nevezi őket, és viselkedésük tudományos boncolásába” kezd (SCHETTINI 2003, o. n.); Matías Serra Bradford úgy fogalmaz, hogy *Runa* „egy magát mítosszá kinövő antropológiai tréfa” (SERRA BRADFORD 2003, o. n.); Leila Guerriero úgy véli, a regény egy „kultúra alapmítoszt” beszél el (GUERRIERO 2003, o. n.). Az idézett meglátások egyöntetűen rámutatnak, hogy a regény az emberi kultúra eredetének kérdését firtatja, és amint kiiktatjuk az időbeli és földrajzi különbségeket, nyilvánvalóvá válik a kérdés egyetemes jellege. A La Plata folyó vidékére vonatkozó viszonylag konkrét utalások ellenére valami hasonlót mondhatunk el a *Plopról* is. A *Plop* is a mai Argentína allegóriája lenne, mint az utóbbi évek jövődömondó és tudományos-fantasztikus spekulatív regényei? Kétségtelen, hogy egyetlen író sem lehet érzéketlen saját valóságával szemben: a 2002 körül íródott regény posztapokaliptikus jelenetei – például a kartongyűjtőkről, a csereklubokról és a bevásárlóközpontok fosztogatásáról szóló részek – erősen emlékeztetnek a 2001-es gazdasági összeomlás időszakára. Az egyik elemzés szerint a regény „a szűkölködés igazi ökológiája” (LEOTTA 2005, o. n.); egy másik tanulmány azt állítja, a regény megjósolja, „mi vár ránk: egy olyan kegyetlen világ, amely nem sokban különbözik a miénktől, mégis kicsit más” (PIRO 2005, o. n.); egy harmadik cikk kiemeli, hogy a *Plop* világa a „kartongyűjtők sötét világá”-val rokon, „a megrakott, bűdös kocsik, a fosztogatások, az öldöklések” időszakára emlékeztet (DE LEO 2005, o. n.).

2006-ban azonban, amikor Silvina Frieri interjút készít Pinedóval, megkérdezi tőle: „A *Plop*ot kétségkívül a romokban heverő Argentína atmoszférája hatja át. Erre törekedett?” Mire a szerző nevetve válaszolja: „nem törekedtem semmire, nincs mit

mondanom vagy megmutatnom” (FRIERA 2006, o. n.). A beszélgetés folyamán Pinedo rávilágít, hogy a regény „a kultúra pusztulásával hozható összefüggésbe”, és fontos, hogy „a kultúra” végéről, és nem az argentin kultúra végéről szól. Mintha elapadt volna a jövőmondó irodalom készítése, hogy nemzeti allegóriát teremjen. Talán a műfaj kimerülését tükrözi ez egy olyan világban, ahol már semmi sem meglepő. A filozófus és esszéíró Pablo Capanna, aki az *El sentido de la ciencia ficción* (1967, A sci-fi jelentése) című könyve megjelenése óta vezető szerepet tölt be a latin-amerikai fantasztikus sci-fi (fantaciencia) műfajával foglalkozó kutatásokban, így fogalmaz: „Nap mint nap felfedezünk valamit, és arra a »jövőnek« nevezett furcsa kontinensre már nem mint valami távoli dologra gondolunk. A jövő most már a ma” (KUKSO 2010, 7–8).

A teleologikus gondolkodásmód mély válságában már a marxisták sem hisznek abban, hogy a történelem egy meghatározott cél felé halad, vagy hogy a célt képesek vagyunk értelmünkkel felfogni, részben azért, mert ahogy Marc Angenot rámutat, „az utóbbi harminc évben tanúi voltunk, hogyan omlott össze a modern világ két tartópillére: kudarcot vallottak az utópikus elképzelések, másrészt alapjaiban rendült meg a haladásba és a történelem törvényszerűseibe vetett hit” (BALLESTER 2010, 31).

Mégis – vagy talán éppen ezért – úgy tűnik, nagyobb érdeklődéssel találgatjuk a jövőt, mint valaha. Ha feltesszük a kérdést, mi lesz a világvége után, és mi következik a posztapokaliptisz után, a *Plop*ban körvonalazódó válasz szerint a kígyó a farkába harap: a kultúra alkonya meglepően hasonlít a születésére. Vég és kezdet ugyanaz, múlt és jövő felcserélhető. Schettini a *Ruma* című regényről írt meghatározása a *Plopra* is jól illik: bibliai elbeszélés, de egyben jövődőlés is, „egy elvesztett vagy egy jövőbeli (ki tudja) civilizációról szóló antropológiai narráció” (SCHETTINI 2003, o. n.). A *Plop*ban a jövőbe vezető út a múltba visz vissza minket, és nem kellemes, ami ránk vár, mert arról a múltunkról szól, amelyet legszívesebben elfelejtenénk. Úgy érezzük magunkat, mint a *Majmok bolygója* című filmklasszikus Charlton Heston által alakított főszereplője, aki rémülten fedezi fel a tengerparti homokban a félig betemetett Szabadság-szobrot, és rájön, hogy ez a kegyetlen és civilizálatlan majmok uralma alatt álló távoli bolygó a jövő Föld, ahová visszatért: Plop vad törzsében önmagunkkal szembesülünk, ilyenek voltunk, ilyenek maradtunk, és ilyenek leszünk majd akkor is, amikor civilizációnk elenyészik.

Révész Enkratisz fordítása

Bibliografía

- Alejandro ALONSO (2004), Entrevista con el escritor Rafael Pinedo, *La Ventana. Portal Informativo de la Casa de las Américas*, 2004. március 10., <http://laven-tana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1816>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Alejandra BALLESTER (2010), Los límites de la persuasión (interjú Marc Angenot), *Ñ*, 2010. október 30., 30–31.
- Daniel DE LEO (2005), Lecturas: *Plop*, de Rafael Pinedo, *Revista Axolotl*, 2, 2005. április, <http://revistaaxolotl.com.ar/esp02-3.html>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Arcadio DÍAZ-QUIÑONES (1992), *El Entenado*: Las palabras de la tribu, *Hispanamérica*, 21, 63, 1992. december, 3–14.
- Felipe FERNÁNDEZ (2003), Las palabras y las cosas (*Runa*, recenzió), *La Nación*, 2003. április 27., o. n.
- Rodolfo FOGWILL (2003), *Runa*, Buenos Aires, Interzona.
- Silvina FRIERA (2006), Argentina ayuda mucho al pesimismo (interjú Rafael Pinedóval), *Página12*, 2006. január 17., <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../4-1552-2006-01-17.html>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Sergio GAUT VEL HARTMAN (2007), „Plop”, *Un desierto inmenso*, 2007. január 26., <http://undesiertoinmenso.blogspot.com/2007/01/plop-por-gaut-vel-hartman.html>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Leila GUERRIERO (2003), Saber contar y no saber hacer nada (*Runa*, recenzió), *Suplemento Cultura de La Nación*, 2003. március 30., <http://www.fogwill.com.ar/guerriero.html>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Federico KUKSO (2010), La tecnología es la magia de hoy (interjú Pablo Capannával), *Ñ*, 363, 2010. szeptember 11., 6–8.
- Juan Marcos LEOTTA (2005), Acerca de *Plop* de Rafael Pinedo, *El interpretador*, 2005. október 19., <http://www.elinterpretador.net/19JuanLeotta-AcercaDePlop.htm>, letöltés időpontja: 2010. november 21.
- Ariel MAZZEO (2005), Del barro venimos (*Plop*, recenzió), *Fin*, 2005. február 7., <http://www.elaleph.com/fin/2005/02/36-del-barro-venimos.html>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Fernando MOLLE (2005), Invitación a la masacre (*Plop*, recenzió), *Ñ*, 2005. március 23., 25.
- Rafael PINEDO (2004), *Plop*, Buenos Aires, Interzona.
- Daniel PIRO (2005), Bajo fondo (*Plop*, recenzió), *Los Inrockuptibles*, 2005. április, <http://ploppinedo.blogspot.com/>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Viviana PLOTNIK (1996), Colonialismo y aculturación en „El informe de Brodie” de Jorge Luis Borges y *El entenado* de Juan José Saer, *Monographic Review / Revista Monográfica*, XII, 345–354.

- Fernando REATI (2006), *Postales del Porvenir: La imaginación del futuro en la novela de anticipación de la Argentina neoliberal (1985–1999)*, Buenos Aires, Biblos.
- Gabriel RIERA (1996), La ficción de Saer: ¿una 'antropología especulativa'? (Una lectura de *El entenado*), *MLN*, 111, 2, 368–390.
- Evelia ROMANO THUESEN (1995), *El entenado: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto*, *Latin American Literary Review*, 23, 45, 1995. január–június, 43–63.
- Juan José SAER (1983), *El entenado*, México, Folios.
- Miguel SALAS DÍAZ (2008), *Plop*, de Rafael Pinedo, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 2008. január, <http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Ariel SCHETTINI (2003), La negación (*Runa*, recenzió), *Página/12*, 2003. május 25., <http://www.fogwill.com.ar/runapagina12.html>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- Matías SERRA BRADFORD (2003), Con esta ficción antropológica, invento de una civilización primitiva, Fogwill consigue la potencia del mito (*Runa*, recenzió), *Clarín*, 2003. május 21., <http://www.fogwill.com.ar/critica.html#runaclarin>, letöltés időpontja: 2011. július 14.
- María TALTAVULL (2005), Una civilización surgida del barro (*Plop*, recenzió), *Revista Téina*, 2005. június, <http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>, letöltés időpontja: 2010. november 21.

MALVA E. FILER

A fantasztikum szerepe Sergio Bizzio televíziós és globális világában

Az argentin elbeszélő irodalom az elmúlt évszázad utolsó két évtizedétől kezdve számos jelét adta annak, hogy Borges, Bioy Casares és Cortázar örökösei elsajátították és egyben át is formálták a fantasztikus hagyományt. Borges és Bioy Casares felfogásában a fantasztikum nélkülözi a természetfeletti jelenlétét, ugyanakkor nem határolódik világosan el tőle, ahogy arra Julio Prieto rávilágít *iRealmente fantástico!: Notas sobre distopía y ciencia ficción en el Río de la Plata* című tanulmányában (MONTROYA JUÁREZ–ESTEBAN 2009, 64). Talán emlékszünk rá, hogy Bioy Casares *La invención de Morel* [1940, *Morel találmánya*, 1981] című tudományos-fantasztikus regényét 1940-ben, vagyis ugyanabban az évben publikálta, melyben megírta – a Borgesszel és Silvina Ocampóval közösen összeállított – *Antología de la literatura fantástica* [1940, *Fantasztikus irodalmi antológia*] előszavát. Az élőlények és a képernyőre vetített képek közti határ átlépésével e regény már magában hordozza a virtuális valóság gondolatának csíráját, mellyel később Ricardo Piglia *La ciudad ausente* [1992, *Nem létező város*] című regényében is találkozhatunk, az e sorokban tárgyalt Sergio Bizzio esetében pedig televíziós szimuláció formájában köszön vissza. Prieto a fentiekkel összhangban kibővítette azt az Irène Bessiére által javasolt elképzelést, mely a fantasztikumot határátlépésnek fogja fel, ebbe a műfajba sorolja „a tudományos fantasztikum földönkívüli vagy jövőbeli világait”, és rámutat, hogy a 19. századi fantasztikus elbeszélések éppúgy, mint a legújabb korok tudományos-fantasztikus futurista disztópiái igen nyugtalanító képet festenek a világról.

Az argentin író, forgatókönyvíró, filmrendező és zeneszerző Sergio Bizzio más-képp szemléli a valóságot, látásmódja nem eredeztethető sem a hagyományos fantasztikus, sem a szűk értelemben vett tudományos-fantasztikus elbeszélésből, bár mindkettőből merít. Ez utóbbiakkal ellentétben regényei a valószerűtlenség poétikájának gyümölcsei, nem kívánják hihetően megfesteni a lehetetlent, sem magyarázatot nyújtani az ábrázolt bolygóközi társadalmak vagy technikai vívmányok megértéséhez. Épp ellenkezőleg, Bizzio a valószerűtlenségből fakadó komikus hatást igyekszik kidomborítani a paródia, a humor és a szándékos anakronizmusok eszközeivel. Művei, bár távol áll tőlük a realista ábrázolásmód, szorosan kapcsolódnak ahhoz a korszakhoz, amelyben íródnak, értsük ezen akár a *Planet* [1998, *Bolygó*] és az

En esa época [Ebben a korban] című írásaiban tükröződő Menem¹-évtizedet és határait, akár a nemzetközi terrorizmus által fenyegetett világot a 2009-ben megjelent *Realidad* [Valóság] című regényében.

Bizzio a vetített képek és az ezeken kívüli valóság kapcsolatát próbálja feltérképezni különböző nézőpontok szerint. Írásaiban a televízió képernyője ugyanazt a szerepet tölti be, mint a fantasztikus irodalomban a tükör. Borges *Tükörállatok* című fabulájában egy letűnt korról mesél: „A tükörök világa akkoriban nem vált szét, mint most, az emberek világától. A két birodalom, a tükör- és az embervilág, jól megfért egymással; ide-oda lehetett közlekedni a tükörökön át”, amíg „egy éjjel előzönlötte a tükörnép a földet”² (BORGES 1988, 76). Jelenünkben viszont a képernyők emberei árasztják el világunkat. Ezt a jelenséget vizsgálta Jean Baudrillard *Simulacres et simulation* [1981, Szimulákrumok és szimuláció] című művében, valamint későbbi munkáiban is. „Itt már nem utánzásról, megkettőzésről vagy paródiáról van szó. Itt a valóságot a valóság jelei helyettesítik.”³ A francia gondolkodó szerint a képek világában élünk, melyek már nem ábrázolják, hanem szimulálják a valóságot, miközben a valódit felváltja a valószerű. A szimulákrum világa ez, melyben nem a valóság, hanem a szimulálás elve uralkodik. Az űr meghódítása Baudrillard szerint a tudományos fantasztikum lehetőségeinek kimerülését jelenti. Ebből következik, hogy az irreális vagy a képzeletbeli már nem alkotható meg a valóság elemeiből. A feltároló univerzum nem egy párhuzamos, megkettőzött, esetleg lehetséges világ; nem lehetséges, de nem is lehetetlen, nem reális, de nem is irreális, hanem hiperreális. Ez a szimuláció univerzuma.

Lássuk, hogyan öltenek formát ezek a gondolatok Sergio Bizzio három kiemelkedő regényében, melyeket a jelen elemzés tárgyául választottam.

A *Planet* [Bolygó] című regényben két rivális tévétársaság tulajdonosa, Orozco és Padrino, akik szappanoperáik legnagyobb nézettségéért versengenek, elrabolatnak és úrhajón egy másik bolygóra szállítatnak két televíziós színészt. „A Planet egy a Földnél százötvenszer nagyobb bolygó volt, melynek, akárcsak a lakóinak, nem volt sűrűsége.” (BIZZIO 1988, 11.) Mindkét tévécsatorna napi tíz órában sugározta a maga szappanoperáját, és a Planeten a műsor körül forog az élet. A szövegben gyakran előforduló valószínűtlen és nevetséges elemek megakadályozzák, hogy megkülönböztessük a képernyő által sugárzott képet a Planet világától. Ilyen elemek például az Orozco megbízására elraboló Gustavo Denis telefonbeszélgetései nagynénjével, aki tökéletes megtettesítője azoknak, akik a képernyőn keresztül látják a világot. Egy másik példa Denis reggelije, aki Orozco meghívottjaként ezen a „papírlaphoz hasonlóan sík” bolygón „sült osztrigát, szarvasgombával

¹ Carlos Saúl Menem argentin miniszterelnök (1989–1999). (T. R.)

² Fordította Scholz László. (T. R.)

³ Ezt és valamennyi szövegrészletet, ahol nem található külön jelölés, saját fordításunkban közöljük. (T. R.)

töltött medvelábat, helyi salátát és jávai langusztát” fogyaszt, s mindezt pezsgóval öblíti le. Olvashatunk arról is, hogy a riválisa sikerén feldühödött Padrino ütésével kilyukasztja a bolygót (BIZZIO 1988, 21), valamint a nem születésétől fogva színes bőrű Cabsha minden zuhanyozást követően tíz-tizenöt percre kifehéredik, és ez idő alatt japán verseket ír. Szintén a képzelet szüleményei a műholdak, melyek „mikrohullámú sütő méretűek, de hosszúkás formájúak, mint egy bomba” (BIZZIO 1988, 51), és amelyek úgy tértek vissza a Planetre, hogy „argentin dolgokat” hoztak magukkal, és „mint egy rájuk kulcsolódó kéz, azonnal felöltötték a megszerzett tárgy formáját” (BIZZIO 1988, 51). Az iménti és számos további példa látszólag jól szemlélteti a Marcelo Cohen által „virtuálításra törekvés”-nek nevezett jelenséget, egyfajta „anyagi váz nélküli és semmilyen referenshez sem kapcsolható építkezést” (COHEN 2003, 139). Ám ha mindezek miatt a *Planetet* fantasztikus műnek tartjuk is, legalább ilyen mértékben tudományos-fantasztikus alkotás, mely műfajához hűen a társadalmi valóságot kritikai szemlélettel közelíti meg. A tudományos fantasztikum kritikus, egyben gyakran szatirikus hangvételére, amely Bizzio regényében is tetten érhető, Darko Suvin hívta fel a figyelmet. Így érthető, hogy miért találkozunk a regényben Comandante Marcos Sábatoval és a Rebelde névre keresztelt tévécsatornájával. El Comandante, akinek neve a mexikói Chiapas államban 1994-ben kezdődött felkelés vezetőjére utal, a regényben a szegényeket és az ellenállókat hivatott képviselni. A Rebelde csatorna ellenzi, hogy kizárólag egyetlen tízórás műsort vetítsenek, változatosságért és választási lehetőségért küzd. Egyáltalán nem támogatja, hogy az emberek „egész nap a tévére legyenek tapadva”, de ha nincs más mód, fontos, hogy „érdekes” és „építő jellegű dolgokat” láthassanak (BIZZIO 1988, 59).

A mű nyilvánvalóan bírálja az alacsony színvonalú televízió-műsorokat és a nagyobbreszt passzív nézőközönség függőségét, míg a nemzetközi visszhangot keltő chiapasi felkelés megidézése, mely akkor zajlott, amikor a *Planet* íródott, áttételesen az akkori Argentínában tapasztalt társadalmi megosztottságra és gazdasági bizonytalanságra tett utalásként értelmezhető.

A *Planet*ben eggyé válik a vetített kép és az azt néző világ. Ahogy Fernando Reati találóan megjegyzi, a regény szó szerint egy televíziós világot ír le, amelyben „a létezés tere olyan sík felület, mint egy tévéképernyő” (REATI 2006, 160). Ezen a felületen a Planet lakói a tévén sugárzott melodráma kiterjesztését élik, annak szenvedélyből, féltékenységből és bűntényekből összeszőződő bonyodalmaival. Amikor a bolygó elpusztul, elemésztli a tűz, az ő világuk is megszűnik. A történet leírása kidomborítja az események irreális vagy inkább szimulákrumjellegét: „Planet egy pillanatig úgy lógott az űrben, mint egy makett. Azután gyűrődni kezdett, a szélétől a közepe felé, szépen lassan... Végül csak egy papírgalacsin maradt belőle. Hamarosan az is eltűnt” (BIZZIO 1988, 202). Ezzel azonban nem ér véget a planetiek ságája, akik másik bolygót keresnek az űrben, míg az argentinoknak haza kell térniük, miután annyi bonyodalmat okoztak szerelmeikkel és cselszövéseikkel a Planet lakóinak életében. A Comandante azt gondolta, amikor a vízbe hajította őket, „Milyen kár, hogy így beleártották magukat a Planet dol-

gába... Hát igen... Mindezek után hiányozni fognak.” (BIZZIO 1988, 232.) Mindazonáltal az argentinok a maguk részéről semmit sem tanultak a planeti tartózkodásuk ideje alatt, mert szellemi világukat kizárólag a műsoraik forgatókönyve és a „tévés újságírók” (BIZZIO 1988, 226) kommentárjai határozták meg. Ennek a két szereplőnek az értelmi és morális silánysága teljes összhangban áll a Planet és lakói fizikai silányságával, illetve a Planeten sugárzott szappanoperák művészi igénytelenségével: kedvesek és érzelmesek, ugyanakkor középszerűek és megbízhatatlannak, ahogy azt a regény gúnyos, maró humorral élénk tárja.

Az *En esa época* [2001, Ebben a korban] Bizzio másik regénye, melyben az anakronisztikus és valószerűtlen elemek kerülnek túlsúlyba. Az Alsina-árok munkálataitól kezdődően, melyet az azonos nevű hadügyminiszter ásatott ásóval és csákánnyal, hogy gátat szabjon az indiánok támadásainak,⁴ egészen a Roca tábornok sivatagi kampányáig⁵ ívelő időszakban játszódik, tehát a 19. század hetvenes éveitől 1880-ig. A történelmi tények felidézését egy szokatlan esemény emeli a fantasztikus szöveg szintjére, egy évmilliókkal korábban elpusztult bolygóról származó, eltemetett űrhajónak és két túlélőjének, a tizenegy millió éves kislánynak és kisfiúnak a felfedezése. Ezek a földönkívüli lények, akik az őslakosok és a fehérek harcai közepette találják magukat, már kihalt fejlett civilizációkból származnak. Ők egy már megtörtént jövő képviselői, amely azonban még az épp a „civilizáció kontra barbárság”⁶ lobogóját bontogató 19. századi Argentína előtt áll. A regény úgy ábrázolja a két földönkívülit, mint akik majd mindenben azonosak az emberekkel, „egy orruk, két szemük, egy szájuk volt, és volt lábuk, karjuk, kezük is, bár átlátszó és medúzákra emlékeztető zselészerű testüket kék vénák hálózta be. Meztelenek voltak, és egy méternél alig valamivel magasabbak” (BIZZIO 2001, 48). A hadsereg tisztjeinek és katonáinak az ártalmatlan és békés lényekkel szemben tanúsított bizalmatlansága és erőszakossága az ismeretlentől való félelmet mutatja, és bizonyos tekintetben párhuzamba állítható a fehérek őslakosokkal szemben tanúsított viselkedésével. Azok, akik nem látták a földönkívülieket, „sokkal magasabbnak gondolták őket, mint ahogy mesélték nekik, és azt is tudni vélték,

⁴ Adolfo Alsina hadügyminiszter 1876 és 1877 között egy 374 kilométer hosszú árok megásatásával próbálta biztosítani az argentin fennhatóságot az őslakos népcsoportoktól elhódított területeken. (T. R.)

⁵ Julio Argentino Roca tábornok Adolfo Alsínát követte a hadügyminiszteri poszton (1878–1880), később elnöknek is megválasztották (1880–1886, 1898–1904). Az ő nevéhez fűződik a sivatag (Pampa és Kelet-Patagónia) meghódítása, mellyel hatalmas területek ellenőrzését szerezte meg a kormánynak, ugyanakkor a hadművelet rengeteg őslakos áldozatot is követelt. (T. R.)

⁶ A civilizáció és barbárság dichotómiája Latin-Amerika fejlődéstörténetét a gyarmatosítás korától kezdődően meghatározza, ahol a civilizációt többek között a fővárossal, az európai kultúrával, az észak-amerikai kapcsolatokkal, míg a barbárságot a vidékkel, az őslakosokkal volt szokás kapcsolatba hozni. A kultúrtörténetben többfajta állásfoglalással találkozhatunk, hol az egyik, hol a másik terület értékeit védték. (T. R.)

hogy agresszívek és vérszomjasak, talán nem is emberek, hanem két furcsa szörny, aki rájött, hogy felfedezték őket, és most arra várnak, hogy amikor felkel a nap, megtámadhassák és felfalják őket” (BIZZIO 2001, 51). Azonban a földönkívüliek intelligensek; gyorsan tanulnak, tudnak lebegni és repülni, és ez utóbbit próbálják, igaz sikertelenül, megtanítani a földlakóknak. Mindeközben az őslakosok az úrhajóra menekülnek Roca seregének támadása elől, majd egyikük rájön, hogyan kell használni a számítógépes vezérlőegységet, és így sikerül az ürbe szökniük. Roca tábornok pedig „ebben a korban”, a 19. században marad tisztjeivel és katonáival, hogy később hírére adhassa, hogy diadalmasan megölte egy fehér fogolyt és egy cacique⁷ indián fiát, akinek torz külseje megfelelt annak a dehumanizált őslakosképnek, amellyel a „civilizáció” az indiánok kiirtását szentesítette. Bizzio szándékos komolytalansággal és könnyed humorral kezeli ezeket a témákat, a fantáziát és a paródiát hívja segítségül. Ahogy César Aira *Ema, la cautiva* [1981, Ema, a fogoly] és *La liebre* [1991, A nyúl] című regényei, melyekkel hangnemében és témájában is rokonságot mutat, az *En esa época* is társadalomkritikai szándékot sejtet.

A század első évtizedének vége felé megjelent *Realidad*, ahogy azt címe is ígéri, a valóság bizonytalan határait vizsgálja – egy olyan világban, amelyet a miénkhez hasonlóan elárasztottak a tévé képernyőjén huszonnégy órán keresztül sugárzott valóság szimulákrumai. Már nem csupán szemlélői, hanem, akarva-akaratlanul is, résztvevői vagyunk annak a virtuális valóságnak, amely úgy jelenik meg előttünk, mint a képernyőn kívüli világ valódi képe. Az a helyettes élmény, hogy ott voltunk és részt vettünk jelenetekben és eseményekben, átrajzolja valóságunk határvonalait. A fantasztikus irodalom ugyanakkor megtanított minket, hogy elképzeljük, amint a szereplők fel tudják oldani az idő, a tér és az identitás korlátait, például folyosók, ablakok vagy hidak jelentette határok átlépésével, mint Cortázar novelláiban. Az *Instrucciones para John Howell* (1966, *Rendezői utasítások John Howellnak*, 1977)⁸ című novellában egyenesen maga a szerző törli el a különbséget színész és néző között azzal, hogy az utóbbit bevonja a színpadon zajló darabba. A *reality show* a valóságnak olyan szimulákruma, amely a nézőt arra készíti, hogy a szimulákrumot spontán megélt valóságként fogadja el, ahogy ez a fantasztikus elbeszélések valószerűtlen elemeivel történik, azonban a *reality show* esetében ez a hatás intenzívebb. Bizzio regénye, amelyben a főszerepet egy csapat kamasz fiú játssza, látszólag a fiatalok érzelmeit és élményeit hivatott bemutatni, mindazonáltal a szappanoperák összes jellegzetességét magán viseli, mivel a cselekmény vezérfonalát a forgatókönyvíró, a Nagy Testvér irányítja. Mint más valóságshow-k, például a *The Swan*, vagy a *The Apprentice*, ez a műsor is kiszavazó rendszerrel dolgozik, amely az alkalmatlanokat kizárja, és csak az egyetlen kiválasztott győztest tartja bent. A szöveg burkoltan kritizálja azokat a társadalmi és kulturális feltételeket,

⁷ Óslakos törzsfőnök (T. R.)

⁸ A szöveg magyarul Scholz László fordításában a *Nagyítás* című novelláskötetben jelent meg az Európa Könyvkiadó gondozásában. (T. R.)

ahol a résztvevők számára a valóságshow jelenti a siker és a hírnév világába való bejutás egyetlen lehetőségét. A várhatóan győztes Robint édesapja, Julio biztatta, hogy vegyen részt a műsorban, ezzel szemben édesanyja nem támogatta az ötletet. Ő „becsületes munkát” szánt Robinnak „az autószerelő-műhely élén, amelynek létrehozása Julióknak húsz évébe került”. Gyűlöletet érzett „a könnyű pénz, a könnyű hírnév, a könnyű szex és a könnyű pénzt, hírnevet és szexet biztosító szépség iránt” (BIZZIO 2009, 63–64). Nézetein keresztül a regény kritikus képet fest egy olyan társadalom értékvesztéséről, ahol a látványt többre becsülik, mint a produktív munkát. A külső valóság akkor hatol be a valóságshow zárt világába, amikor iszlám terroristák alakulata tör be, és egy hitehagyott, kikeresztelkedett muzulmán kiadatását követelik. A terroristák bármi áron be akarnak jutni a műsorba (Bizzio az ilyen típusú leírásokra jellemző „tűzzel-vassal”⁹ kifejezést használja). Azonban egy váratlan fordulattal a történetnél hatékonyabb stratégiát választanak, és a forgatókönyv megváltoztatásával átveszik a valóságshow irányítását.

A szándék világos: a nyugati világ züllött, a terroristák által értéktelennek ítélt társadalmának képviselőivé akarják tenni a fiatalokat, szembehelyezve őket a Korán igazságában hívők szigorú erkölcsösségével. Az előadás menetének befolyásolásával a terroristák is a valóságshow részévé válnak. A megfenyegetett forgatókönyvíró engedelmeskedik az alakulat vezetőjének, Ommarnak, és lépésről lépésre átírja a szereplők játékát. Ráveszik őket, elhítelve velük, hogy mindez a játék része, hogy szégyenteli, erkölcstelen, bizalmas dolgokat meséljenek el magukról és családtagjaikról, drogoznak és szexuális kapcsolatba lépjenek egymással. Robin felismeri, hogy azt várják el tőle, hogy színészként viselkedjen, és irányításuk szerint cselekedjen, cserébe azt az ígéretet kapja, hogy a műsort hősként, híresen fejezi be, sok pénzt kap, és fiával megoszthatják a megszerzett javakat. Az öt résztvevővel, akik túljutottak a kiszavazásokon, beleértve Robint is, elhítetik, hogy a lealacsonyító és kínos jelenetek nem kerülnek majd adásba, ám családjuk és a többi néző is hamar szembesül a képernyőn a botrányos epizódokkal. Ezek tetőpontja, amikor Chaco, a kapott utasításoknak megfelelően, egy revolverrel Robinra lő. Abban a hitben süti el fegyverét, hogy az nem igazi, és nem engedelmeskedik, amikor meg akarják állítani:

[Chaco] Azt hitte, hogy valami hiba van a sorsolással, és a producerek úgy döntöttek, hogy jobb és helyénvalóbb, ha a fegyver inkább Robinnál van, aki a nézettség fő motorja. Meggondolták volna magukat, és el akarták távolítani? De hiszen egy lépésre volt tőle, hogy megnyerje a játékot. Ez volt az utolsó esélye. Ha nem cselekszik gyorsan, ha reagál a figyelmeztetésre, sohasem változik meg az élete. (BIZZIO 2009, 186.)

⁹ Spanyolul „a sangre y fuego”, szó szerinti fordításban „vérrel és tűzzel” lenne. (T. R.)

Robin látszólag holtan esik össze, megsérül, de túléli a lövést. A jelenetet teljes egészében közvetítik, és ezzel a valós dráma a játékvalóság szintjére kerül.

Igen, létezik egy műsoron kívüli valóság, ahol a közvetítés megszakad, mert a rendőrök megtámadják és megölik a támadókat, a foglyokat pedig kiszabadítják, majd az eseményekről szóló és a világ figyelmét rabul ejtő hírekből a közönség számára egy újabb műsor készül, igaz, ezúttal informatív szándékkal. Az előadás folytatódik Robin és kisfia, Ignacito drámai találkozásával, habár a könnyeik és csókjai a kamerának szólnak. A valóságshow-ban részt vevő öt fiút pedig mind győztesnek kiáltják ki, a pillanat hőseivé válnak, akiket üldözőbe vesznek a producerek és riporterek, így a tévécsatorna kihasználja őket a saját programjai számára, amit lehetővé tesz a velük kötött szerződés kizárólagossági záradéka. Robin a producer ízlése szerint és az arckifejezéseit rögzítő kamera előtt elképzeli, amint Ommar újból megpróbálja megölni őket. S miközben ő elborzad a fantáziaképek láttán, az operatőr úgy véli, hogy „a sztárrá vált fiú gyors karrierjének legjobb alakítását” (BIZZIO 2009, 222) sikerült elcsípnie. Robin „lehunyta a szemét, jobban tudatában volt, mint bármikor, hogy több millióan nézték ebben a pillanatban, ki-préselt egy könnycseppet, egyetlenegy, amely éppen azon az orcáján gördült le, amelyet a kamera vett” (BIZZIO 2009, 222–223).

Összefoglalva, a fenti elemzés rámutat, hogy Sergio Bizzio műveiben számos fantasztikus és tudományos-fantasztikus elemet találunk, valamint megkísérli bemutatni, hogy ezek az elemek hogyan hatják át a vizuális képiséggel operáló médiavilágot. Napjainkban a televízió képernyőjén megszülető irrealitás vagy hiperrealitás új formáiban tovább él, és új alakot ölt a fantasztikus műfaj nagy mestereinek öröksége.

Tompa Rozália fordítása

Bibliográfia

- Jean BAUDRILLARD (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilé.
- Jean BAUDRILLARD (2003), *Passwords*, London, Verso.
- Adolfo BIOY CASARES (1972), *La invención de Morel*, Madrid, Alianza.
- Sergio BIZZIO (1988), *Planet*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sergio BIZZIO (2001), *En esa época*, Buenos Aires, Emecé.
- Sergio BIZZIO (2009), *Realidad*, Buenos Aires, Mondadori.
- Jorge Luis BORGES (1988), *Képzelt lények könyve*, ford. SCHOLZ László, Budapest, Helikon.
- Marcelo COHEN (2003), *iRealmente fantástico! Y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma.
- Jesús MONTOYA JUÁREZ–Angel ESTEBAN (eds.) (2009), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Fernando REATI (2006), *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985–1999)*, Buenos Aires, Biblos.

AÍDA NADI GAMBETTA CHUK

Elmélet és gyakorlat Ricardo Piglia *Blanco nocturno* című detektívregényében

„Több szempontból is elmondható, hogy a kritikus nyomozó,
az író pedig bűnöző.”

„Elképzelhető, hogy a detektívregény az irodalomkritika
nagy fikciós formája.”
(Ricardo Piglia)

Bevezetés

Ricardo Pigiát¹ már első narratív szövegeiben is foglalkoztatja az elbeszélés fogalma. Macedonio Fernández (*Museo de la Novela Eterna* [1967, Az örök életű asszony regényének múzeuma], *Papeles de reciénvenido* [1929, Egy jövevény papírjai]) esztétikájának örököséként és átalakítójaként buzgón elmélkedik a szövegek sokszínű narratív stratégiát alkalmazó alanyairól: a nőről (mint a város és a nyelv megtestesítőjéről), valamint a kiborgról, amely a női írásmód alternatívája. Már a *Nombre falso* [1975, Álnév] című elbeszéléskötetében is valós és apokrif életrajzok kapcsán vitatja az olvasó-szerző-szereplő hármasság közötti ellentmondásos diegetikus kapcsolatokat, lényegében a szerzői funkciót, amely szorosán összefügg a feltételezett szerzőség, a plágium és az irodalmi metamorfózis jelenségével, ez pedig megnehezíti, hogy egyértelmű határvonalat húzzunk a saját és az átvett textusok között. Piglia narratívájában lépten-nyomon szembesülünk azzal, hogy a szerző Pigiát és

¹ Ricardo Piglia (1940, Adrogué, Buenos Aires, Argentína) jelenleg a Princeton Egyetemen oktat latin-amerikai irodalmat, egyben az egyik legbriliánsabb argentin író. 1967-ben adta ki a *La Invasión* [1967, Invázió] című művét, melyet átirrt és 2006-ban újra megjelentetett. 1975-ben a *Nombre Falso* [1975, Álnév] című egyedülálló detektívregényét publikálta, és későbbi művei (novellái és regényei) is ezt az irányt követik, köztük a *Respiración artificial* [1980, Mesterséges légzés], *La ciudad ausente* [1992, Nem létező város], *Plata quemada* [1997, Elégetett pénz], *El último lector* [2005, Az utolsó olvasó] és *Blanco nocturno* [2010, Fehér éjszaka]. Emellett esszéket is írt, mint például *Ciencia y ficción* [1990, Tudomány és fikció], *Formas breves* [2000, Rövid formák] és *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* [2001, Három javaslat a következő évezredre (és öt nehézség)].

² Macedonio Fernández (1874–1952) az argentin avantgárd legendásan extravagáns alakja. Szízporkázó ötletei számos esetben kiindulópontul szolgáltak a későbbi kísérletező nemzedékek, köztük Borges, Cortázar és Piglia számára. (K. K.)

a nyomozó Renzit eloldozhatatlan kötelék fűzi egymáshoz. A szerzői alany a szubjektív „én” és „te” hangját egy *másik* szereplő-szerzőbe helyezi át, aki nem más, mint a szerző alteregója, Emilio Renzi (ne feledjük, hogy Piglia teljes neve Ricardo Emilio Piglia Renzi). Ily módon nemcsak az író Piglia teremt narrátorokat, aki a szereplő-író Renzi személyében megkettőződik és rajta keresztül nyilvánul meg, hanem a narrátorok is bitorolhatják szerzői mivoltát, és így egymást kölcsönösen, tetszés szerint, bármikor helyettesíthetik. Ez kétségkívül egyfajta tükrözés, belső kettősség: az olvasói tulajdonságokkal is felruházott szerzői funkció által egy újfajta szerzői funkció jön létre. Piglia teljes életművében kétfajta diskurzus dominál: az argentin történetírás diskurzusa és az irodalmi életrajzoké, ahol a sorok között olvasva a szerző saját irodalmi önéletrajzára bukkanunk.

A cím

A *Blanco nocturno* [2010, Fehér éjszaka],³ a szerző negyedik regénye, 2011-ben több díjat is nyert (Premio de la Crítica [Cáceres], Premio Internacional de Rómulo Gallegos, Dashiell Hammett-díj). A cím egyrészt egy éjszakai vadászatra, üldözésre utal (célpont), másrészt, ahogy Piglia maga meséli, amikor elkezdte írni a könyvet, javában folyt a Falkland-szigetekért folytatott háború, és köztudott volt, hogy az angol csapatok olyan infravörös sugarakat is használtak, amelyek éjszaka bevilágították a harcteret, és Piglia eredetileg úgy tervezte, hogy a történet 1982-ben játszódik majd. Végül mégis inkább 1972 mellett döntött, mert ez az év az argentin történelem egyik ritka, úgynevezett „fehér”, azaz konfliktusmentes pillanata volt. Mivel a cselekmény a Pampán játszódik, a cím akár a lidércfények foszforeszkáló ragyogására is utallhat, vagy épp Luca Belladona gyáranak különös és vakító éjszakai fényére. A cím, csakúgy, mint Piglia több más írása esetében (*Nombre falso*, *Respiración artificial* [1980, Mesterséges légzés], *La ciudad ausente* [1992, Nem létező város], *Plata quemada* [1997, Elégetett pénz], *El último lector* [2005, Az utolsó olvasó]), ezúttal is egy jelzős főnév, és a cím oximoronjellege rokonságot mutat a *La ciudad ausente* címével.

Blanco nocturno, sui generis regény

„Se narra un viaje o se narra un crimen; ¿qué otra cosa se puede narrar?” (Egy utazást vagy egy bűncselekményt mesélhetünk el; mi mást lehet még elbeszélni?)

³ A magyarul megjelent kritikákban általában *Fehér éjszakának* fordítják a könyv címét, azonban a blanco szó spanyolul kettős jelentéssel bír: *célpont*, illetve *fehér(ség)* (főnév), a nocturno pedig melléknév. Mivel az elemzés szempontjából mindkét értelmezés fontos, érdemes megemlíteni, hogy a kértelmű cím szó szerinti fordításban *éjjeli fehérséget* és *éjszakai célpontot* is jelent. (K. K.)

(PIGLIA 1990, 21),⁴ mondta Piglia, és valóban, a két részből és egy epilógusból álló utolsó regényének diegézise egy bűntény és néhány utazás története. Tulajdonképpen egy rendhagyó detektívregény a Belladona család történetéről, akik csak úgy, mint Piglia családja, Olaszországból vándoroltak be. A mű cselekménye szerkezeti szempontból a szereplők megkettőződésén alapuló extradiegetikus szemszögek váltakozásával elmesélt történet. Ilyen szereplőpárok az iker nővérek, Ada és Sofia Belladona, valamint apai ágon fivérek, Luca és Lucio, sőt a detektívek is ketten vannak, Croce és Renzi. Ada és Sofia 1971 végén ismeri meg Atlantic Cityben a Puerto Ricó-i kalandort és hivatásos szerencsejátékost, Tony Duránt, és a kaszinók világában hamarosan összeköti a hármast a szex és a játékszenvedély. Sofia visszatér a Pampán fekvő kis faluba, itt lakik apjával, a mérnök Cayetano Belladonával, aki Bruno Belladona olasz bevándorló leszármazottja. Apja vezetéknevét onnan kapta, hogy gyönyörű édesanyja („una bella donna”) a szülést követően meghal. Az sem elhanyagolandó, hogy a név nadragulyát (spanyolul „belladonna”) is jelent, ez a növény pedig a középkori boszorkánypraktikák kedvelt eszköze volt, mivel hallucinációt és főként látászavart okoz. Később Ada is megérkezik, majd Tony, aki itt éli le élete utolsó három hónapját és négy napját. Meggyilkolása körülményeit két nyomozó vizsgálja: először Croce rendőrkapitány, majd pedig a fővárosból, Buenos Airesből érkező Renzi, aki az *El Mundo* újság riportere (és sok más pigliai elbeszélés állandó szereplője). A gyilkosság híre vonzza a kis faluba, ott marad, hogy kivizsgálja az esetet, és a nyomozás során beleszeret Sofia Belladonába. Tony Duránról keveset tudunk. Szimpatikus fickó, aki könnyen szerez barátokat. Részt vesz a falu életében, látogatja a Belladona lányokat, a lóversenyek („cuadras”) szerelmese. Azt mondja, azért jött, hogy argentin lovakat vásároljon egy mississippibeli üzletember számára. Olyan hírek is keringenek, miszerint Tony „futár”, és dollárkötegekkel érkezett, valószínűleg azt a pénzt hozta el, amelyet Cayetano Belladona egyesült államokbeli bankokban tartott, hogy ha a szükség úgy hozná, megmenthesse a gyárat; vagy épp ellenkezőleg, Cayetano ellenségeinek hozott pénzt, amellyel a gyárat kívánják tönkretenni. Feltehetőleg ezen okok valamelyike miatt ölték meg Tonyt a Plaza Hotel egyik szobájában (legalábbis ott találták holtan). Vagy talán veszített a szerencsejátékon, és valamilyen pénztartozás miatt kellett meghalnia? Mivel a szobában ötezer dollárt találnak, egyesek szerint féltékenységből ölték meg, de az is lehet, hogy a gyilkosok nem találták meg időben a pénzt, amit kerestek. Croce rendőrkapitány kivételével szinte mindenki – a helyi újságírók, Cueto ügyész, az egyházközség tagjai – a japán bevándorlót, Yoshio Dazait gyanúsítja, ő a hotel éjjeli portása, és azt suttogják róla, hogy szerelmi viszonyba keveredett Tonyval. A japánt bebörtönzik, de a névtelen írományokat osztogató Croce inkább ismeretlen bérgyilkosokra gyanakszik, és Luca szerint ezek a bérgyilkosok lehetnek a felelősek Lucio Belladona haláláért is.

⁴ Ricardo Piglia művei magyarul még nem olvashatók, így az idézeteket saját fordításomban közlöm. (K. K.)

Luca Lucio testvére, Roberto Arlt-í⁵ „feltaláló” típusú személyiség, aki mindenáron meg akarja menteni a kísérteties autógyárat, a helyzetet azonban tisztázatlan örökösödési problémák és illegális valutaügyletek bonyolítják. Luca alakját a szerző egyik szeretett unokatestvére ihlette; gyárában van egy „kilátó”, egy tükrös „éggömb”, amely Borges *aleph*-jére enged asszociálni (PIGLIA 2010, 256). Luca végül tisztázatlan körülmények között hal meg a gyárában, nem tudni, öngyilkos lett-e, vagy üzemi balesetet szenvedett. Croce rendőrkapitány névtelen írományokat osztogat a faluban, amelyeket Rosa Echeverri, a falu történelem szakot végzett könyvtárosa archivál, aki ezeket a sajátos műfajú, nem szépirodalmi írásokat gyűjti (PIGLIA 2010, 190). Luca Belladona pénzügyi katasztrófája, valamint a Tonyval kapcsolatban említésre kerülő pénzek, az Argentína és az USA közti makrogazdasági kapcsolatot tükröző dollármozgásra utalnak. Ezt a témát a lopás témájával együtt a szerző már érintette *Plata quemada* című művében. A Pampán található település, amely a Belladona család életének és Tony halálának színtere, később pedig a rendőri nyomozás helyszíne, a regény első lábjegyzete szerint egy névtelen kis falu Buenos Aires tartomány déli részén, 340 kilométerre a fővárostól (PIGLIA 2010, 14). Ahogy a Pampán számos más település esetében, az indiánok elleni harcok idején eredetileg egy katonai erőd állhatott itt, és a falu 1905-ös igazi megalapítása a Belladona család nevéhez fűződik. Ezt az egyfajta borgesi örökségnek tekinthető lábjegyzetet összesen további negyvenegy követi, ami, regényről lévén szó, mindenképp figyelemre méltó, annál is inkább, mert a lábjegyzetek végül egy burjánzó szubtextust, egy másik regényt alkotnak, olyan változatos történelmi és életrajzi adalékokkal, mint például Luca titkára, az egykori Schultz életrajza, vagy az életrajzokat olvasó Rosa Echeverri története, vagy éppen a Belladona nővérek anyjáié, aki számos, nem argentin író tollából származó regényt olvas, köztük James, Bassani, Moravia, Mann és Galdós műveit. Egy önéletrajzi ihletésű betoldás pedig egy másik településsel, Bolíviával rokonítja a falut, ahol Piglia rokonai éltek, és ahol a Piglia család nyaranta vakációzott. Pigiát Croce kapitány megformálásakor egy vidéki nyomozó alakja ihlette meg, aki azokat a detektíveket juttatja az olvasó eszébe, akik az argentin gaucsóvilág emblematikus nyomkövető figurája, a „rastreador” örökösei, kiváltképp a *Facundo*⁶ híres nyomkövetőjét, Calívert, vagy Velmira

⁵ Roberto Arlt (1900–1942) argentin író, regényeivel, novelláival és publicisztikai írásaival Macedonio Fernández mellett a későbbi formabontó próza másik nagy előfutára. (K. K.)

⁶ Ez az esszéisztikus írásokat tartalmazó kötet Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) argentin tanár, író, újságíró, katona és politikus tollából származik, akit hat évre (1868–1874) Argentína elnökének is megválasztottak. A mű teljes címe önmagáért beszél: *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres, i ábitos {sic!} de la República Argentina* [1845, Civilizáció és barbárság. Juan Facundo Quiroga élete. Az Argentín Köztársaság természetrajza és a belőle fakadó jellemek, szokások és eszmék]. Bár Sarmiento munkásságával élete végéig Argentína haladását kívánta előmozdítani, a művelt város és az elmaradott, barbár és emiatt lenézett vidék alapvető ellentétéből kiinduló nézeteit már a kortársak közül is sokan vitatták. (K. K.)

Ayala Gauna (1905–1967) és Adolfo Pérez Zelaschi (1920–2005) falun játszódó detektívregényeiből a vidéki közegben működő detektív-nyomkövetőket, és főleg a holmesi Ayala Gauna Don Frutos Gómez rendőrkapitányát. Croce kapitány erősen emlékeztet e nyomkövetők alakjára, ő „a bűncselekmények gyógyító kezű orvoslója” („un manosanta del crimen”; PIGLIA 2010, 27). Van ugyan segédje, Saldías, éjszákánként mégis szeret a szabadban egyedül sétálni és megérzéseitől vezetve vizsgálódni: sajátos deduktív módszerét „hallás utáni tapogatózásnak” („Tocar de oído”) nevezi (PIGLIA 2010, 266). „Rendkívüli megérzései voltak, szinte jóslatnak tűntek” („Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía acto de adivinación”; PIGLIA 2010, 26), és a térségben elkövetett több bűncselekmény felderítése is az ő nevéhez kapcsolódik. Croce ragaszkodik hozzá, hogy megmutassa Renzinek a kacsanyúl rajzot (PIGLIA 2010, 142), hogy bebizonyítsa, az ésszerű következtetések bizonyossága csalóka. A kacsanyúl ambivalens figura, a rejtélyes eset metaforája: annak ellenére, hogy a képen egyetlen alak van, mégis két különböző alakot láthatunk, attól függően, hogyan fókuszálunk, de sohasem látjuk egyszerre mindkét alakot, csak egymás után, felváltva. Az olasz filozófus nevét viselő Croce (talán mert az élet maga a Történelem, és fordítva) nemcsak a név etimológiáját tekintve, hanem irodalmi szempontból is egyfajta *mise en abyme*-szerű kereszteződés, bizonyos tekintetben Poe Dupinjától és Chandler Marlowe-jától eredeztethető, azonban mindenekelőtt született detektív: van benne valami a *Martín Fierróból* (1872, *Martín Fierro*, 1944)⁷ jól ismert Cruz hadnagyból, jó barátja Rodolfo Walsh detektívfigurájának, Laurenzi rendőrkapitánynak, ahogy Jorge Luis Borges *La muerte y la brújula* (1944; *A balál és az iránytű*, 1998)⁸ című novellájából Treviranus nyomozónak, valamint Adolfo Pérez Zelaschi egyik szereplőjének, Leoni rendőrkapitánynak is. Croce ráadásul egy másik irodalmi személy tükörképe is: Isidro Parodié, a fodrász-nyomozóé, aki Buenos Aires egyik külvárosi börtönében töltött büntetése alatt több bűnesetet is megold, és egyben a Jorge Luis Borges és Adolfo Bioy Casares által kitalált szereplő, H. Bustos Domecq képzetéből kipattanó Sherlock Holmes figura ellentétpárja. A *Blanco nocturno*-ban Croce barátaiként újjáélednek és újrateremtődnek ezek az argentin detektívek, mindannyian régi peronisták, akik időnként összegyűlnek La Platában: Treviranust büntetésből a fővárosból Las Floresba helyezték, mintha ő tehetett volna arról, hogy meghalt a detektív, aki Yarmolinski gyilkosa után nyomozott; Leonit, akinek egyik fiát megölték, a tapalqueí rendőrkapitányságra küldték, Laurenzi pedig már visszavonult. Croce, a racionális és kiegyensúlyozott detektívekkel ellentétben, kóros aluszékonyságban és egyéb pszichikai betegségekben szenved, és mivel

⁷ José Hernández *Martín Fierro* című narratív költeménye a gaucsóköltészet igazi gyöngyszeme, egyben Sarmiento nézeteinek szenvedélyes cáfolata. Soraiból szinte süt a letűnőfélben lévő gaucsovíllág iránt táplált írói szeretet. 1944-es első magyar fordítása Szabó László és Vér Andor nevéhez fűződik, majd 1977-ben Orbán Ottó is lefordította. (K. K.)

⁸ Az elbeszélés egyben a Jorge Luis Borges novelláiból Scholz László válogatásában és szerkesztésében magyarul megjelent elbeszéléskötet címadó szövege, Jánosházy György fordította magyarra. (K. K.)

tudja, hogy a zsenit az őrülttől csupán egy hajszál választja el, végül elfogadja, hogy egy pszichiátriai klinikára szállítsák, ahol meglátogatja őt Renzi, akit rejtélyes sárga fény világít meg. Emilio Renzi, Piglia alteregója, a *La Invasión* című szövegben tűnt fel először, majd Piglia összes további regényében szerepel, és fontos szerepet kap a *Respiración artificial* című műben. A *Blanco nocturno*ban nemcsak abból a szempontból kap főszerepet, hogy Croce nélkülözhetetlen beszélgetőtársa, hanem a bűnügy feltárásában is meghatározó szerepet játszik, és az esetből kiindulva egy új detektívregény-műfajt talál ki, a „paranoid fikciót” (PIGLIA 2010, 284), ahol a cselekmény középpontjában nem a detektív, hanem az áldozat áll. Croce nagyon magányos ember, azt beszélnek róla, hogy mindössze két nő játszott szerepet az életében: egyszer szerelmi viszonya volt egy házassággal, ezt követően pedig már csak a megölygyült könyvtárosnőhöz, Rosa Echeverrihez fűzte valamilyen meg-megszakadó kapcsolatot. Vele ellentétben a külső jegyeiben és intellektusában is Pigliára emlékeztető Renzi eltávolodik a nőgyűlölő detektívmodelltől, és beleszeret Sofia Belladonába. A regény bonyodalma paradox, és mintha Piglia *Formas breves*⁹ [2000, Rövid formák] című kötete Tesis sobre el cuento [Tézisek a novelláról] fejezetének elméleti alapvetéseit követné. A *Blanco nocturno* két történetet mesél el: az explicit történet Tony Durán története, az implicit Luca Belladonáé. A második történet nyomán kellene, hogy fény derüljön az elsőre, ebben az esetben azonban a második történet nemcsak nem egyértelműsíti az első, hanem még rejtélyesebbé teszi. Croce és Renzi is alkalmazza Carlo Ginzburg jelparadigmáját (GINZBURG 1983, 116–163). Ginzburg jelparadigmája szerint a valóság átláthatatlan, de vannak bizonyos vetületei – jelek, nyomok –, amelyek segítenek megfejteni azt. A *Blanco nocturno*ban Piglia szereplői, Croce és Renzi szillogizmusokkal dolgoznak, azaz szinte jóslatszerű, világos, összetett és hihető feltevésekkel – az író azonban végül rámutat, hogy a jelparadigma-elmélet nem feltétlenül állja meg a helyét, ugyanakkor nyitva hagyja a valóság megfejtésének lehetőségét, azonban azzal, hogy a vélt igazságot nem sikerül bebizonyítani, ez a kapu is bezárul.

A detektívregénynek induló regény valójában a recepció problémáját vizsgálja fenomenológiai szempontból, úgy, hogy a nyomozói tevékenység egyik lényegi nehézségét helyezi a középpontba: az észlelés problematikáját. Az észlelés szándékos,

⁹ „Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias” (PIGLIA 2000, 105). „Segunda tesis: la historia secreta es la clave del cuento y de sus variantes” (PIGLIA 2000, 108). „El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (PIGLIA 2000, 106). („Első tézis: egy elbeszélés mindig két történetet mesél el.” „Második tézis: a rejtett történetben rejlik az elbeszélésnek és az elbeszélés változatainak a kulcsa.” „A novellairás művészete abból áll, hogy minél leleményesebben elrejtjük a második történetet az első történet réseibe. A látható elbeszélés egy másik elbeszélést rejt, amelyet hiányosan és töredékesen mond el. Az olvasót meglepetésszerűen éri a rejtett történet vége, amikor a felszínre kerül.”)

a szándék pedig a már átgondolt benyomásokon alapul. Az észlelésből az értelem segítségével születnek a gondolatok. Hagyományosan a detektív az a kiváltságos észlelő-csábító, aki (a bűnösöket kivéve) a többi szereplő és az olvasó számára is meggyőző bizonyítékokkal tud szolgálni arról, hogy ki a bűnös, és milyen indítékok vezérelték, bizonyítékai az adott kulturális paradigmákon alapulnak, nyilvánvalóak, bár esetleg mégis megkérdőjelezhetőek. Adott a rejtély (Ki ölte meg Tony Duránt?), és a vidéki Croce megérzéseire hagyatkozva és racionális okfejtések segítségével keresi az ésszerű magyarázatot, azonban nem képes bebizonyítani az igazságot. Ez visszatérő motívum: a városi Renzi sem tudja bebizonyítani az igazát, így a regény végén a nyomozás befejezetlenül marad, ami a jelparadigma-elmélet gyakorlati alkalmazásának kudarcát jelenti. Az elbeszélésből áradó bizonytalanság nyilvánvaló szerepátruházáshoz vezet: az olvasó megteheti a tétjét, majd ő is nyomozásba kezdhet, azonban valószínűleg ő sem tud majd az esetre minden kétséget kizáró magyarázatot találni.

A bizonyíthatatlan igazság, avagy szakítás a klasszikus detektívregénnyel

Szakítva az Edgar Allan Poe-féle klasszikus detektívregény hipertextuális struktúrájával (melyben a logikus vizsgálódás és a szillogizmusok a rejtély megmagyarázásához és a gyilkos azonosításához vezetnek), Piglia közelebb áll a *La muerte y la brújula* borgesi felfogásához, Borges műve pedig egyben Arthur Conan Doyle *A bíborvörös dolgozószoba* (1886) című regényének mesteri újraírása, tehát nem csupán egy, hanem két lehetséges megoldást is kínál; talán még ennél is közelebb áll Piglia regényének végkifejlete Guillermo Martínez *Crímenes imperceptibles* (2003, *Oxfordi sorozat*, 2007)¹⁰ című művének végkicsengéséhez: az igazság létezik, de nem lehet bebizonyítani. Bár Piglia nem idézi, a *Blanco nocturno*-ban mégis áttételesen utal Gödel tételére, miszerint a matematikában nem minden igazság bizonyítható egy-azon axiómarendszeren belül.

E bonyolult állítás megmagyarázására Guillermo Martínez először egy hasonlatot él: olyan ez, mint amikor egy bezárt szobában meggyilkolnak valakit, és nem lehet megállapítani, ki a gyilkos. Bár Guillermo Martínez arra figyelmeztet, hogy vigyáznunk kell, amikor nem matematikai összefüggésekben beszélünk Gödel tételéről, hogy ne felelőtlenül és helytelenül alkalmazzuk, mivel az elmélet köztudottan rendkívül népszerű a filozófusok, a szemiotika hívei, a pszichoanalitikusok

¹⁰ Guillermo Martínez az egyik legolvasottabb kortárs argentin író és matematikus. Két viszonylag friss regénye, a *Crímenes imperceptibles* (*Oxfordi sorozat*) és a *La muerte lenta de Luciana B.* (*Luciana B. lassú halála*) Kutasy Mercédesz fordításában már magyarul is olvasható.

és az írók körében is.¹¹ Piglia szillogizmusokkal operáló narrátora, annak révén, hogy a két nyomozó közül egyik sem, sem Croce, sem Renzi nem képes bizonyítani egy létező igazságot (azaz, hogy valaki megölte Tony Duránt), implicit módon utal a Gödel által felvetett problémára, azonban távol áll tőle, hogy a megfejthetetlen bűnügyből kiindulva abszolút érvényű megállapításokat tegyen, vagy Gödel tételéhez képest nagy valószínűséggel zavaros terminológiát dolgozzon ki és alkalmazzon. Guillermo Martínez *Crímenes Imperceptibles* és *La muerte lenta de Luciana B.* (2007, *Luciana B. lassú halála*, 2011) című regényeivel szemben, amelyek tanúsága szerint annak ellenére, hogy az igazság bebizonyíthatatlan, nem adhatjuk fel a keresését, Piglia regényéből még ez a jövőre irányuló remény is hiányzik, kivéve abban az esetben, ha maga az olvasó veszi a bátorságot, hogy folytassa a nyomozást és egyben a narrációt.

¹¹ „De esta manera, la situación entre lo verdadero y lo demostrable en el terreno de la aritmética elemental es análoga al crimen con dos sospechosos en el cuarto cerrado: cualquiera sea el sistema axiomático (recursivo) propuesto, habrá enunciados que quedan fuera del alcance del método de demostración, enunciados que para el sistema son indecidibles, en el sentido de que no puede demostrarse ni su verdad ni su falsedad, ni su »inocencia« ni su »culpabilidad«. Dicho de otro modo, la verdad no puede reducirse enteramente al plano sintáctico de lo demostrable” (MARTÍNEZ 2009, 37). El Teorema de la incompletud (o incompletitud) de Gödel, con la contribución de Rosser, afirma: „Todo sistema axiomático consistente y recursivo para la aritmética tiene enunciados indecidibles. En particular, si los axiomas del sistema son enunciados verdaderos, puede exhibirse un enunciado verdadero y no demostrable dentro del sistema.” (MARTÍNEZ 2009, 38.) Y Martínez aclara: „el Teorema de Gödel no es un teorema acerca de la verdad sino sobre la insuficiencia de los métodos axiomáticos para regenerar, vía demostraciones, la totalidad de los enunciados verdaderos. En este sentido recordamos la analogía [...] con el crimen del cuarto cerrado y las limitaciones de los métodos de justicia.” (MARTÍNEZ 2009, 66–67.)

(„Ily módon az igazság és a bebizonyítható dolgok viszonya az elemi matematikában olyan, mint amikor egy szobában zárt ajtók mögött két gyanúsított közül az egyik elkövet egy bűntényt: bármilyen [rekurzív] axiómarendszerben gondolkodunk, mindig lesznek olyan állítások, amelyek a bizonyítási módszer hatáskörén kívül esnek, és ezek az állítások e rendszeren belül eldönthetetlenek, mivel sem igaz, sem hamis voltak nem bizonyítható, nincs bizonyíték se »bűnösségükre«, sem »ártatlanságukra«. Más szóval, az igazságot nem lehet teljes egészében a bizonyíthatóság szintaktikai síkján értelmezni.” Gödel nemteljességi tétele Rosser kiegészítésével így szól: „Minden konzisztens és rekurzív axiomatikus rendszer a matematika számára eldönthetetlen állításokat is tartalmaz. Különösen akkor adódhat olyan állítás, amely igaz, de a rendszeren belül nem bizonyítható, ha a rendszer axiómái igaz állítások.” Martínez hozzáteszi: „Gödel nemteljességi tétele nem magáról az igazságról szól, hanem arról, hogy az axiómarendszer módszerei elégtelenek bizonyulnak, amikor bizonyítékok segítségével próbáljuk meg a teljes igazságot kideríteni. Ebben az értelemben vonható párhuzam [...] a zárt ajtók mögött elkövetett bűncselekménnyel és az igazságszolgáltatás módszereinek behatároltságával.”)

A detektívregények kánonját követő, ugyanakkor azt parodizáló *Blanco nocturno* a *Második rész* utolsó lapjain Luca temetésével és az éjszaka magányosan járkáló Croce leírásával végződik, azonban az *Epilógus*, mint egy végső szerkezeti keret, egy másik diegetikus dimenzióba visz,¹² mégpedig a szóbeli kommunikáció autobiografikus dimenziójába: leírja, ahogy Renzi, Piglia szerzői minőségének szimbóluma, a pampai falutól térben és időben egyaránt távol, a Buenos Aireshez közeli Tigrében vacsorázik és beszélget barátaival, és elmeséli nekik, hogy mielőtt elhagyta a falut, látta Luca alakját kísérteni a gyárban, és az implicit narrációt egy klasszikus hiperkóddal zárja: „– Y eso fue todo –.” [És ez minden] (PIGLIA 2010, 299). A két éjszaka – a felidézés éjszakája és a felidézett éjszaka – aszimmetrikus fikciósíntet alkot, amely ebben a kettős, kiolthatatlan, fantasztikus és alephi fényben egymásba olvad.

Kanozsay Katalin fordítása

Bibliográfia

- Jorge Luis BORGES (1944), *A balál és az iránytű*, ford. JÁNOSHÁZY György, in *Jorge Luis Borges válogatott művei I. A balál és az iránytű. Elbeszélések*, szerk. SCHOLZ László, Budapest, Európa, 1988, 123–138.
- Carlo GINZBURG (1983), *Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico*, in *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto ECO, Thomas A. SEBEOK, trad. Esteban BUSQUETS, Barcelona, Lumen, 116–163.
- José HERNÁNDEZ (1944), *Martín Fierro*, trad. László SZABÓ, Andor VÉR, Buenos Aires, a fordítók kiadása.
- José HERNÁNDEZ (1977), *Martín Fierro*, ford. ORBÁN Ottó, Budapest, Helikon.
- Guillermo MARTÍNEZ (2007), *Oxfordi sorozat*, ford. KUTASY Mercédesz, Budapest, Európa.
- Guillermo MARTÍNEZ (2009), *Gödel (para todos)*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Guillermo MARTÍNEZ (2011), *Luciana B. lassú balála*, ford. KUTASY Mercédesz, Budapest, Európa.
- Ricardo PIGLIA (1990), *Ciencia y ficción*, Rosario, Universidad del Litoral.
- Ricardo PIGLIA (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Ricardo PIGLIA (2010), *Blanco nocturno*, Buenos Aires, Anagrama.

¹² „El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos.” (PIGLIA 2000, 124.)
(„Az elbeszélés művészete a téves észlelés és a torzítás művészete. Az elbeszélés egyfajta szigorú és érthetetlen terv szerint halad, és csak a végén tűnik fel a horizonton és válik láthatóvá valamilyen ismeretlen igazság: az elbeszélés végén meglátjuk azt a rejtett és kódolt tartalmat, amely a nyilvánvaló történések világos eseménysorából kimaradt.”)

Figyelmeztetés: Borús talányok

Salvador Elizondo kortárs mexikói író műveit magyar nyelven az olvasóközönség gyakorlatilag nem ismerheti, hiszen néhány novelláján kívül semmi sem jelent meg tőle magyar fordításban.¹ Még ha méltatlan is ez a mellőzöttség, nem feltétlenül meglepő, hiszen e hihetetlenül pallérozott elme matematikusi precízséggel szerkesztett, talányos és rendkívül nehezen emészthető művei legtöbbször az olvasó, az értelmező és a fordító számára is óriási kihívást jelentenek. Két regénye – a nagy vihart kavart, számos nyelvre lefordított, botrányos *Farabeuf o la crónica de un instante* [1965, Farabeuf avagy egyetlen pillantás krónikája] és az *El hipogeo secreto* [1968, Titkos sírbolt] – mellett írt novellát, esszét, számtalan újságcikket, egy sor osztályozhatatlan, rövidebb lélegzetű szöveget, jelentős fordításokat, sőt forgatókönyvet is. Elizondo a mexikói irodalom különös alakja, valójában cseppet sem tűnik mexikóinak. Erősen az angolszász kultúrában gyökerező műveltsége kiöli belőle a latin-amerikai terjengősséget. Ahogy irodalomtörténetében Scholz László is megállapítja, kozmopolitásával Macedonio Fernández, Borges és Cortázar nyomába lépve inkább „mintha a Río de La Plata és nem Mexikó hagyományát folytatná” (SCHOLZ 2005, 262–263). Pessimista, nyomasztó, mégis izgalmas írói univerzum ez, mely az olvasót kifinomult, néha morbid és bizarr fekete humorral rántja magával a rögeszmés útkeresésbe, és teszi fel századszor is a kérdést: mi értelme ennek az egésznek?

Az író alig egyoldalú *Aviso* (1972, *Figyelmeztetés*, 1987) című kisprózája az *Odüsszeia* XII. énekének reminiscenciája, a történet azonban felülírja Homérosz eposzának ismert eseménysorát: az addig minden viszontagságot legyőző Odüsszeusz elpanaszolja, hogyan rohant önként vesztébe a szirének szigeténél hajózva. Nem egyedi témaválasztás ez, hogy csak Mexikónál és a kisprózánál maradjunk, Javier Perucho például *Yo no canto, Ulises, cuento: la sirena en el microrrelato mexicano* [Én nem énekelek, Odüsszeusz, mesélek: a szirén a mexikói egypercesekben] címmel 2008-

¹ Elizondónak mindössze két novellája olvasható magyarul: a *Figyelmeztetés (Aviso)* Xantus Judit fordításában, mely az *Utolsó szerelem. Mexikói szerelmes novellák* (1987) novellagyűjtemény nyitó szövege, valamint a *Futurum imperfectum (Futuro imperfecto)*, ford. Kutasy Mercédesz, amely a *Harc a párduccal. Modern mexikói elbeszélések* (2003, szerk. Scholz László) című válogatásban olvasható. Mindkét novella Elizondo 1972-es *El grafógrafo* című kötetéből származik.

ban csak mexikói írók tollából származó majd félszáz egyperces szirénváltozatot tartalmazó 76 oldalas antológiát szerkeszt.² Az antológia érdekessége, hogy Perucho bevezető esszéjében igazi szirenologusként értekezik e csodás szörnylényekről, majd két, Homérosztól és Kolumbusz Kristóftól vett részlettel érdekesen ellenpontoszza a modern változatokat. Így a kötetben – ahogy erre Lauro Zavala is felhívja a figyelmet – egymás mellett kapnak helyet a csodás irodalmi hagyomány és a fantasztikus irodalom szirénalakjai, és izgalmas összevetés tárgyává válhatnak (ZAVALA 2009, 35). A tematikus antológia, valamint a tény, hogy e pezsgő irodalmi életű országban kis túlzással szinte minden magára valamit adó író adózik titokzatos lényüknek, ékes bizonyítékai annak, hogy a szirének ma is ellenállhatatlanok. Rejtélyes, sokat ígérő énekükkel, fájdalmas panaszsikolyukkal, vagy épp bosszúálló csendjükkel ígéznek meg korunk íróit, kinek-kinek képzelete szerint, s a számos átírat palimpszesztikus szövevényében a szövegek érdekesen dialogizálnak egymással.³ Kétségtelen, hogy az eredeti homéroszi sziréntörténetben az ember egyik legősibb élménye, az ismeretlen és titokzatoságában ambivalens, egyszerre vonzó és rontó gonosz erővel vívott küzdelem reprezentálódik, így a szirénepezód népszerűségét valószínűleg örök aktualitásának köszönheti. Ugyanakkor Borges és Margarita Guerrero *El libro de los seres imaginarios* (1967, *Képzelt lények könyve*, 1988) című közös kötetükben nem véletlenül emelik ki, hogy a szirének Odüsszeuszt a létező legnagyobb kísértésnek vetik alá, mindentudást ígérnek neki:

Ekkor a szirének azzal tették próbára [Odüsszeuszt], hogy megígérték, hogy minden dolgok tudója lehet:

Senki se húzott el erre a barna hajóval,
míg mézes dalait meg nem hallgatta a szánknak;
benne gyönyörködve ment el, gyarapodva tudásban:
mert mi tudunk mindent, mit a tágterű trójai síkon
túrtek az argoszi és trósz küzdők isteni szóra,
és mindent, mi az életadó földön megeshet még.

(*Odüsszeia*, XII. 186–191.)

(BORGES–GUERRERO 1988, 120)⁴

² Harmincnégy mexikói író egypercesei szerepelnek a kötetben, köztük Julio Torri, Salvador Elizondo, Alfonso Reyes, Augusto Monterroso, José de la Colina, Raúl Renán, Alberto Chimal, Mónica Lavín, Édgar Omár Avilés írásai.

³ Figyelemre méltó megfigyeléseket olvashatunk néhány szirénegypercesről, illetve az éneklő–néma szirének oppozíciójáról Bakucz Dóra közreadásra váró *El género de la minificción en la literatura hispanoamericana en el siglo XX (A minifikció műfaja a XX. századi latin-amerikai irodalomban. A minifikció műfaji státusza az irodalomkritikában, különös tekintettel a palimpszeszt jellegű szövegekre)* című doktori disszertációja *Odisea: sirenas cantantes y calladas (Odüsszeia: éneklő és néma szirének)* fejezetében.

⁴ Az *Odüsszeia* XII. énekének részletét Devecseri Gábor fordításában idézi Scholz László, Borges kötetének fordítója.

A hős Odüsszeusz sem lenne képes ellenállni e csábításnak, ha nem köttetné magát az árbochoz. Tudni a legfőbb rejtélyt, ismerni az élet eredetét, a lét titkát, ez a legfőbb emberi vágy testesül meg többek között Borges „la cifra” (titkosírás), Cortázar „el kibbutz” vagy Elizondo „el reducto” (menedék) keresésében.

Homérosz is csodás dolgok, hősi tettek, a mesés kezdet megismerésének ígéretével kecsegteti olvasóit, bűvöletbe ejtő énekével igyekszik hallgatóit ismeretlen tájakra csalogatni. A szó mágiájához folyamodik, mítoszt ír, párjukat ritkító, emberfeletti hőskről regél, példát állít az ókori ember elé, aki valóban hiszi, nemcsak a viszontagságokat, hanem a csodát és a legendás történetet kultúrája szerves részének tekinti. Így számára valós az ének bűvölete, a szöveg valósága a mesés múltat idézi. És ezen a ponton a csodás és a fantasztikus között alapvető ellentét feszül. Megkockázatom a kijelentést, hogy a modern átiratok szerzői is egyfajta szirénlények. Mítoszteremtés helyett alapjaiban kérdőjelezzik meg bármilyen mítosz létezésének lehetőségét. A mítosz ígéretével a képzeletük szigetére csábított olvasó a szövegben végül csak nyomasztó kérdőjeleket talál, mivel szüntelenül áttetszik rajta valamilyen megfoghatatlan és megfogalmazhatatlan, súlyos és kiábrándító valóság létezésének bizonyossága. Az olvasó ebben az univerzumban nem hihet a csodában. Paradox módon azonban, ha az éneken túl nincs csoda, akkor az egyetlen lehetséges csoda maga a bűvös ének. Az írás, mely a csoda ígéretét hordozza, anélkül, hogy képes lenne azt beteljesíteni. Itt megint visszakanyarodhatunk Borgeshez, aki szerint „minden emberi alkotás hitványság, de az alkotási folyamat, amelynek eredményeképp megszületnek, nem az” (idézi BECERRA 1994, 258).⁵ Elizondo pedig magával az írás folyamatával kapcsolatban érvel így 1977-ben egy Jorge Ruffinellivel folytatott beszélgetésében: „egy lehetetlen terv nem ugyanaz, mint egy lehetetlen terv kivitelezése” (RUFFINELLI 1977, 276).⁶

E sorokban a szirénegypercesek terjedelmes és folyamatosan bővülő korpuszának kimerítő elemzésére nem vállalkozhatom, vizsgálatom tárgyát kizárólag az a három szöveg képezi, amelyek Elizondo *Aviso* című egypercesének diszkurzusában egyértelműen manifesztálódnak: a modern átiratok kiindulásául szolgáló eredeti homéroszi epizód, a Julio Torri nevéhez fűződő, 1904-ben íródott első spanyol-amerikai egyperces, valamint Salvador Elizondo 1972-es változata. Nem célom továbbá e három textus részletes és skrupulózus összevetése sem, inkább azokra az elemekre koncentrálok, amelyek vizsgálata az elizondói fantasztikum egyes jegyeinek kibontásával jól körvonalazza e sajátos írói univerzumot. Különösen releváns elemzési szempontnak tűnik a szövegben az olvasói pozíció kérdése, mely véleményem szerint egyértelműen rávilágít Julio Torri és Salvador Elizondo Homérosz-átiratai közötti legfőbb különbségre.

⁵ A hivatkozott szakirodalom magyarul nem olvasható, így a szövegrészeket saját fordításban idézem.

⁶ Umberto Eco is erre a csodára gondol, amikor „az elbeszélő próza vizsgálati funkciójá”-ról beszél: „Ha elbeszélő prózát olvasunk, elkerüljük mindazt a szorongást, ami ránk tör, ha valami igazat akarunk mondani a világról. [...] ez az, amiért az emberek történeteket mesélnek, és meséltek mindig is, mióta világ a világ. És ez volt mindig a mítosz legfőbb funkciója: alakot, formát találni az emberi létezés zűrzavarában” (Eco 2007, 124–125).

Az *Aviso* diszkurzusában a paratextus konkrét utalásai mellett, mint az ajánlás („i. m. Julio Torri”) vagy maga a cím, egy sor további olyan elemet találunk, amelyek szorosan kapcsolódnak Torri átíratához. Az érintkezési pontok nemcsak szorosan összekapcsolják, hanem bizonyos szempontból szembe is állítják egymással a két egypercest. A kritika által oly sokszor idézett alig ötsoros *A Circe* (Kirkéhez) című Torri-változat így hangzik:

Kirké, nagyra becsült istennő! Pontosan a *figyelmeztetéseiteidnek* megfelelően cselekedtem, mégsem kötöztem magam az árbochoz, amikor megpillantottuk a Szirének szigetét, mert elszántam magam a vesztetre. A végzetes rét csendesen úszkált a tengeren, akár egy ibolyával teli rakomány, mely céltalanul bolyong a vizeken.

Kirké, gyönyörű hajú, nemes lelkű istennő! A sors kegyetlen. Mivel a vesztet kívántam, a Szirének nem énekeltek nekem

(o. n., *kiemelés tőlem* – R. E.).⁷

Mindkét átírat (a főhős nevének említése nélkül is) felismerhetően utal a klasszikus szöveg idő-tér kontextusára, és mindkét egyperces megfosztja a hőst mitikus attribútumaitól. A spanyol-amerikai egypercesek ósatyjaként Torri más írásaiban is előszeretettel él ezzel az eszközzel. Armando Pereira Julio Torriról írt tanulmányában megállapítja: „Az a helyzet, hogy a hőst – felsőbbrendűségét, kiválóságát, fölényességét, melyek őt az élet szélsőségeihez sorolják – sosem szerette Julio Torri. Ezért nyúl vissza folyton a mítoszhoz, hogy beleültethesse az egyszerű, sűrű, hétköznapi ember megnyilvánulásait” (PEREIRA 2007, 124). Ha a modern változatokban az eposz eseményсора ezen a ponton megtörik, az elsősorban annak köszönhető, hogy a főszereplők szabad akaratuk nevében nem hajlandóak követni az isteni útmutatást. Elizondónál a hipotextusból kiinduló olvasó számára világos, milyen végzetes következményekkel jár Odüsszeusz balga döntése, aki gondolkodás nélkül enged a „csillogó testek” erotikus vonzásának, mert leghőbb vágya, hogy a „gyönyörök kertjében” hajótörést szenvedhessen (ELIZONDO 1972a, 10–11).⁸ Mégis ez a könnyelmű, természetfeletti vonásokat nélkülöző antihős tagadhatatlanul szimpatikus, az olvasó számára valahogy hitelesebb, mint a Homérosz által megformált tökéletes férfi. Bátorságnak sincs híján, hiszen olyan vakmerő, hogy mit sem törődik Kirké tanácsával. Ez az isteni útmutatással ellenkező teljesen irracionális cselekedet – divatos kifejezéssel élve – egyfajta individualista önmegvalósítás. Ez a kimondhatatlan örültséget elkövető Odüsszeusz sokkal emberibb, mint tévedhetetlen, bölcs

⁷ A szöveget Bakucz Dóra kiadatlan fordításában közlöm. A spanyol eredeti Julio Torri *Ensayos y poemas* című kötetében olvasható (TORRI 1937, 11–12). A kiemelt szó spanyolul *aviso*, innen kölcsönzi Elizondo egypercese címét.

⁸ Az egyperces Xantus Judit költői fordításában is megjelent, mivel azonban az elemzésben az egyes szavak értelmezése alapvető jelentőséggel bír, a szövegrészeket saját fordításban idézem. A hivatkozásokban az eredeti szöveg bibliográfiai adatai szerepelnek.

és makulátlan eposzbeli párja, akit semmi sem tántorít el céljától, és minden viszonytagság közepette képes helyesen cselekedni. A hős példaképből hús-vér ember lesz, aki végzetes hibát követ el. Amikor rádöbben tette következményére, „a legdermesztőbb rémület foglya” lesz, „élesen felvisít, mint egy nőtény vaddisznó”, majd megrázóan kesereg rettenetes sorsa felett (ELIZONDO 1972a, 11).

Szinte fölöslegesen felvetni a kérdést, melyik Odüsszeusszal azonosul könnyebben a mai olvasó, akitől valószínűleg távol áll, hogy tökéletes, már-már istenszerű, szuperlénynek képzelje magát, és hétköznapi odüsszeiáját járva, élete múlásával egyre inkább szembesül az emberlét fájdalmas korlátaival, megválaszolhatatlan miéttjeivel. (Ezzel természetesen nem Homérosz teljesen más indíttatásból íródott mesterművéről kívánok kritikát mondani, aki Odüsszeusz alakjában, hősiességben, fondorlatosságban, mértékletességben, kitartásban és nem utolsósorban túrni tudásban utánozandó példát állít hallgatósága [olvasói] elé, hogy egy teljesen másfajta azonosulásra ösztönözze őket egy a maitól gyökeresen eltérő történelmi, társadalmi és kulturális kontextusban.)

Az *Aviso* háromszor olyan hosszú, mint *A Circe*, ezzel arányban Elizondo egypercesében a narratív részek mellett nagyobb teret nyernek a költői leírások. Az egyes szám első személyben íródott vallomás felkiáltásai, jelzői, hasonlatai jól érzékeltetik, hogy a szereplő legmélyebb érzéseiről vall, és a tér számos eleme az értelmezés szempontjából releváns szimbolikus jelentéstartalmi többletet hordoz. A két szöveg szintaxisából és a leíró részekből is kitűnik, hogy Elizondo Julio Torri egypercesére reflektál, és érdekesen átírja *A Circe* térelemeit. *A Circe* egyértelműen az *Aviso* hipotextusának tekinthető: a „végzetes rét”-ből, amely „csendesén úszkált a tengeren, akár egy ibolyával teli rakomány”, „csodás sziget” lesz, amely a távoli horizonton úgy bukkan fel, mint egy „liliomoktól és rózsáktól roskadozó kratér” (*kiemelések tőlem – R. E.*). Sziget, liliomok, rózsák, kratér, egymással összecsengő, korántsem véletlen változtatások. A sziget az *Odüsszeiában* több esetben a rontó ígézet tere (a szirének, Kirké vagy Kalüpszó nimfa szigete), mélyen ambivalens szimbolikája (biztos menedék, földi paradicsom vs. feloldhatatlan egyedüllét és végtelen magány helye) nem szorol részletes magyarázatra. Nem érdektelen ugyanakkor, hogy az ókorban a szó szemantikai terébe beletartoznak az aranykor mítoszára és a vágyott elíziumi mezőkre történő utalások is, így a sziget képzelet egyszerűen kapcsolódik a mesés múlt utáni vágy és a halál, illetve a boldog túlvilági élet fogalmához is. Elizondo legérdekesebb változtatása talán, hogy a szigetet egy görög kratérhoz („cratera”) hasonlítja. Mivel a görögök a bort csak ritkán itták tisztán, ebben a nagy, mély, széles szájú, kétfülvű vegyítőedényben keverték össze vízzel, mielőtt az asztalra került. A bor és víz elegye már a kereszténység előtti kultúrákban is transzcendens szimbólum, ezért a kratér egyfajta szent edény is, melyet kultikus célokra is használtak.⁹

⁹ A borvegyítő edények jelentőségét bizonyítja, hogy italáldozatok bemutatására és úgynevezett síri használatra is készültek, így a temetkezési helyek gyakran gazdag kratérelőhelyek is. Nagy műgonddal készült díszítésük szintén fontos szerepükre utal.

A kratér női méhre emlékeztető öblös alakja az élet megfogadásának és kifejlődésének helyét, minden dolgok kezdetét szimbolizálja. A liliumok és rózsák burjánzása érzéki gyönyört, beteljesülést ígér. A rózsza Aphrodité (Venus) virága, a szépség, a földi szenvedély és a transzcendens tökéletesség szimbóluma. Cirlot szerint a szívet, és ezáltal a mindenség közepét, tehát az élet titkát és teljességét jelképezi (CIRLOT 1997, 392).¹⁰ Ha ezeket a szimbolikus jelentéstartalmakat összeadjuk, a horizontot kémlelő elgyötört Odüsszeusz szemében az ellenállhatatlan szépségű sziget földi és égi paradicsom: egyrészt páratlan gyönyöröket és boldogságot ígérő igazi *locus amoenus*, másrészt távolról egyfajta szent edénynek, az élet teljességének titkát rejtő térnek tűnik, a mindenség közepe, ahol kezdet és vég összeér.

A narráció végére azonban a távolról „csodás” szigetből „gyalázatos és legendás” sziget lesz (ELIZONDO 1972a, 11). A „legendás” jelzőn talán első olvasásra nem akad meg a szemünk, mégis furcsán hat ebben a kontextusban, és szinte észrevétlenül készíti elő a befejezést. Azzal, hogy a legendás hős a legendás szigetről beszél, valójában érdekes utalást tesz egyes szám első személyben saját legendájára. Ez a finom utalás a történetben a saját történetre a dällenbachi *mise en abyme*-re emlékeztető érdekes megoldás, mellyel az elbeszélő kikacsint az olvasóra. Az olvasó hirtelen elbizonytalanodik az implicit narrátor pozícióját illetően, aki ezzel az egy szóval egy pillanatra átlépi az általa felállított koordinátákat, és kívül helyezi magát a diegézisen. Ráadásul az utolsó bekezdés még meglepőbb, hiszen már az olvasó pozíciójával kapcsolatban is kérdéseket vet fel. A befejező két mondat így szól: „Tudjátok meg, hajósok: a szirének éneke zagyva és egyhangú, beszélgetésük unalmas és érdektelen; pikkelyes testüket szűrös algák és moszatok borítják. Húsuk halszagú” (ELIZONDO 1972a, 11).

De milyen hajósok? Valójában kinek szól a szöveg, kihez fordul a narrátor, és mi köze ehhez az olvasónak? Izgalmas, kifejezetten elizondós hangsúlyeltolásnak lehetünk itt tanúi Torri szövegéhez képest, mely elvezet Elizondo írásainak legfőbb problematikájához. A két homéroszi hipertextus között alapvető különbség, hogy *A Circe* Odüsszeusza (amint erre a cím is utal) a „nagyra becsült”, „gyönyörű hajú, nemes lelkű” Kirkéhez fordul, hogy „kegyetlen” sorsát elpanaszolja; míg az *Avisóban*, bár a főhős kétszer is az isteneket szólítja, az utolsó bekezdésben meglepődve leszünk tanúi, hogy nem ők siralmának igazi megszólítottjai. Bizonytalan, ezernyi veszélyt rejtő tengerek hajósaihoz szól. Itt értjük meg, hogy a szöveget már a címe definiálja, és hogy a cím nem paratextusként, hanem a szöveg részeként értelmezendő. Elizondo megváltoztatja a Torritól vett *figyelmeztetés* szó szemantikai terét, a *Figyelmeztetés* egy kietlen szigetről palackpostán ismeretlen horizontok hajósainak küldött írott szöveg referensévé válik. Ha arra gondolunk, hogy ez az egyperces Elizondo *El grafógrafo* című kötetének a címadó textus után következő második szövege, nem csodálko-

¹⁰ Hasonló kozmikus és transzcendentális jelentéstartalommal bíró változata a buddhizmusban a lótuszvirág.

zunk ezen a változtatáson.¹¹ A kötet tematikájában fő helyet foglal el az írás problematikája, ezért nem meglepő, hogy Elizondo a diegézis szintjén Torri hangos szóval panaszkodó Odüsszeuszával szemben egy író Odüsszeusz-alakot teremt. Olyan Odüsszeuszt, aki tollat ragad, hogy az írás aktusa által megszabaduljon a lelkét nyomó tehertől, hogy másokat is figyelmeztessen arra a keserű tapasztalatra, hogy a boldogság ígérete gyalázatos hazugság. A hajótörött ezeken a vizeken a csodás sziget helyett az elviselhetetlen unalom és a monotonitás rettenetes poklát találja, ahol az emberi vágyat nem a közöny, hanem az undor rémülete váltja föl, és a szerfefoszló álmok és remények szívbemarkoló fájdalomsikolyokat szülnek. Az élet értelmetlenségének parafrázisaként felfogható elbeszélés végül nem egy nagy kérdőjellel, hanem a figyelmeztetés végén álló óriási felkiáltójellel zárul.

És van még valami, amiről érdemes szót ejteni: az ambivalens végkifejletre és a jól ismert todorovi bizonytalanságra gondolok, amelyet a fantasztikus műfajhoz tartozó szövegek ébresztenek az olvasóban. Elizondo írásának olvasója a diegézis szintjén csak találgathat, milyen sors vár Odüsszeuszra a figyelmeztetés megírása után. Az olvasónak ez a bizonytalansága egyértelműen a történet szintjéhez kapcsolódik. Véleményem szerint azonban az olvasó a szöveg utolsó bekezdésének elolvasása után egy másik kérdéssel is szembesül, amely túlmutat a diegézis határain, és ezzel bizonytalansága egy másik szintre is kiterjed: ki a figyelmeztetés igazi címzettje? A paratextus mindig üzenet az írótól az olvasónak, így a cím már említett szövegbe emelésével nyilvánvalóvá válik, hogy Odüsszeusz és az író ugyanazt a szöveget írja, az olvasó pedig a hajósokkal együtt közvetlen címzettje az írásnak. Így a szöveg a fikció és a valóság érdekes találkozási pontjává válik. Ez az azonosítás (Odüsszeusz–író, hajósok–olvasó) kibillentí az olvasót a biztonságos extradiegetikus pozíciójából, és hatalmába keríti a gyanú, hogy a történet róla szól. Az antihős író éppen neki/nekünk címezi ezt a megrázó figyelmeztetést.

Az olvasónak ez az érintettség fontos különbség a két átirat között. Torri szírénegypercese mélyen ironikus, az olvasó azonban kevésbé érzi tragikusnak, mint Elizondo változatát. Torri Odüsszeusza is kész hajótörést szenvedni és önmagát elveszejteni, azonban a bosszúálló szírének, amikor látják szándékát, megtagadják tőle ezt a lehetőséget. A történet csattanója így igazi fricska, hiszen ebben a változatban az életben maradás a büntetés, ugyanakkor nyoma sincs annak a teljes reményvesztettségnek, amely Elizondo soraiban megfogalmazódik. Az *Aviso* súlyos, kódolt üzenet, melyet – akár egy hajótörött a palackba – az író a szövegbe csomagol: palackposta az olvasónak a csodásnak ígérkező szigeteken hajótörésre és magányos végre ítéltetett emberlét megfejthetetlen, borús talányairól.

¹¹ Az Octavio Paznak ajánlott *El grafógrafo* Elizondo legtöbbet idézett írása, melyben az író a dadaista automatikus írás ötletére emlékeztető trükkal megkísérli a lehetetlent: megpróbálja az agyban megszülető gondolat és ennek papírra vetése közt eltelt idő kiküszöbölésével a mentális folyamatot és az írást szimultán folyamatokká tenni. A tizenkét soros szöveg elejét idézem, saját fordításomban: „Írok. Írom, hogy írok. Mentálisan látom, ahogy írom, hogy írok, és képes vagyok rá, hogy lássam, hogy látom, ahogy írok. És emlékszem, hogy már írtam, és hogy láttam, ahogy írtam. És látom magam arra emlékezni, hogy látom, ahogy írok” (ELIZONDO 1972b, 9).

Bibliográfia

- Dóra BAKUCZ (é. n.), *El género de la minificción en la literatura hispanoamericana en el siglo XX*. A budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetemen 2010. október 22-én megvédett, jelenleg közzétételre váró doktori disszertáció. A disszertáció rövid összefoglalása hozzáférhető: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/borarosbakuczdo-ra/thesis.pdf>
- Eduardo BECERRA (1994), Borges y Elizondo: La literatura hacia el desenmascaramiento de la realidad, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 1994/19, 255–264.
- Jorge Luis BORGES–Margarita GUERRERO (1988), *Képzelt lények könyve*, ford. SCHOLZ László, Budapest, Helikon.
- Juan Eduardo CIRLOT (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Umberto ECO (2007), *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András, GY. HORVÁTH László, Budapest, Európa.
- Salvador ELIZONDO (1972a), *Aviso*, in *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 10–11.
- Salvador ELIZONDO (1972b), *El grafógrafo*, in *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 9.
- Armando PEREIRA (2007), Julio Torri: entre la brevedad y la ironía, *Literatura mexicana*, 18, 2007/1, 117–129.
- Javier PERUCHO (2009), *Yo no canto, Ulises, cuento: la sirena en el microrrelato mexicano*, México, Ediciones Fósforo–Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Jorge RUFFINELLI (1977), Salvador Elizondo o la literatura suicida, *Eco*, 1977/185, 264–280.
- SCHOLZ László (2005), *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat.
- Julio TORRI (1937), *A Circe*, in Julio TORRI, *Ensayos y poemas*, México, Porrúa, 11–12.
- Lauro ZAVALA (2009), Sirenas mexicanas. Una invitación a nadar en las aguas textuales, *Casa del Tiempo*, 2009/22–23, 35–37.

MENCZEL GABRIELLA

A leírás fantasztikumteremtő ereje
José Emilio Pacheco *Algo en la oscuridad* című elbeszélésében¹

„A vallásos ember számára – Mircea Eliadétól jól tudjuk – a tér *nem homogén*” (ELIADE 1996, 15). Már-már szinte közhelynek számít, hogy a fantasztikum mint modalitás a valóságérzékelés ontológiai kettősségében gyökerezik, amely a szövegben belül kell, hogy megjelenjen (MORALES 2008, xiv–xvii). Ezért feltételezhetjük, hogy a fantasztikum egyik sajátja éppen a tér heterogenitásában, vagy legalábbis a tér érzékelésének heterogén természetében rejlik. Míg a hagyományos, 19. századi fantasztikus narratívákban a komor vár, a rejtélyes kastély, az elhagyatott templomromok, a temető a történet szerves részeit képezik, a 20. század második felében már nem pusztán díszletként értelmezzük őket, hanem a leírás szövegszervező elemeiként, mégpedig olyan helyekként, ahol megtörténik a határátlépés, vagy ahol a fantasztikum betüremkedik a szöveg világába. Ennek egyik szemléletes példája José Emilio Pacheco elbeszélése, az *Algo en la oscuridad* (Valami a sötétben), ahol a normál hétköznapiaként kódolt valóságsszféra küszöbének átlépése olyan rituális szertartásba torkollik, amelynek során egyszeriben valamiféle szakrális térkoordináták között találjuk magunkat.

A mexikói Cervantes-díjas José Emilio Pacheco majd minden műfajban alkotott: írt verset, regényt, novellát, esszét, publicisztikát, és emellett Tennessee Williamst, Samuel Beckettet, T. S. Eliotot is fordított. Elbeszélőként Juan José Arreola és Juan Rulfo hagyományának méltó folytatója, Carlos Fuentes egyenrangú kortársa. Szarkasztikus nyelvi leleményeivel, állandó (ön)reflexióival a modern társadalmi jelenségek és az emberi lét örök problémáit feszegeti, új formákkal, metafiktív megoldásokkal állandóan megkérdőjelez mindent maga körül. Költőként pedig Octavio Paz nyomdokain a temporalitás problematikája foglalkoztatja leginkább, verseiben a pillanat múltékonysága és az örökkévaló elérhetetlensége feszül egymásnak.²

¹ A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatásával készült.

² Magyarul a *Harc a párduccal. Modern mexikói elbeszélések* (Nagyvilág, 2003) című kötetben találjuk egyik elbeszélését *Barbár ünnep* címmel, Scholz László fordításában.

Az *Algo en la oscuridad* című novella az *El viento distante* (1963–1969) kötetben jelent meg. A kettősség a szöveg több szintjén is megfigyelhető. Formáját tekintve próza és dráma határán helyezkedik el, hiszen két felvonásra oszlik, amelyek közül a második további, címmel is ellátott alfejezetekre tagolódik. Az „Első felvonásban” egyaránt találunk elbeszélő részeket és dialógusokat, a másodikban azonban a párbeszédetek teljesen elmaradnak. Ha csak a „Második felvonás” fejezet-címeit olvassuk egymás után, az az érzésünk támadhat, hogy a térleírás után valamiféle rituális ceremónia játszódik le, amelynek különleges oka van, hiszen az egyik fejezet-cím éppen így hangzik: „El móvil” (A mozgatórugó). Minden fejezet egyetlen bekezdésből áll. A narratív fragmentumok címeinek sorában a tér kódja dominál („La casa” [A ház], „El interior” [A beltér], „El traspatio” [A hátsó udvar]), és úgy tűnik, mintha a megnevezett terek későbbi események színteréül szolgálnának. Ezek után értesülünk az aktáns szereplőkről („Los habitantes” [A lakók]), végül pedig „La ceremonia” (A szertartás) és „El desenlace” (A végkifejlet) következik. Csupán egyetlen cím utal az időre („La noche del sábado” [Szombat este]), amely akár a szöveg címében jelzett sötétséghez is kapcsolódhat. Mindezekből nyilvánvalóan a „felvonás” vagy „tett” (spanyolul mindkettő „acto”) szó kétértelműségével játszik a szerző: egyrészt a dráma része, illetve a valamely cél érdekében végrehajtott cselekmény értelemben. Ha kizárólag azokkal a „jelenet-fejezetekkel” foglalkozunk, amelyek címei térleírást sugallnak, azt vehetjük észre, hogy a szöveg újabb csapdát állít, amennyiben az elsőben, „A ház” című részben, még van is leírás: kintről, az utcáról befelé haladva jutunk be a házba, amelynek „a nyitott, légies, csillogó” („abierto, aéreo, cristalino”, PACHECO 2009, 123) jellegére irányítja a figyelmet a diszkurzus. A következőben, „A beltér” című, csupán hétsoros részben, ellenben három elem jelenik meg hangsúlyosan: a szőnyegek, az építmény labilitása és az elektromos kandalló, amelyek „az égő fadarabok látszatát keltő” („ficción de maderas ardientes”, PACHECO 2009, 124) giccses mesterkélt-ségére irányítják a figyelmet. Nyilvánvalóan itt már szó sincs a hagyományosan részletező realista leírásról. A következő „jelenet-fejezetben”, „A hátsó udvar”-ban pedig már a tér helyett a verebek és varjak, a kutyák és a macskák leírását kapjuk, amint a napi betevő falatjukért küzdenek. Luz Aurora Pimentel az *El espacio de la ficción* (A fikció tere) című monográfiájában megállapítja, hogy a felismerhető szerkezeti modell a koherens leírás egyik meghatározó tényezője (PACHECO 2009, 25), jelen esetben ez a kívülről befelé tartó haladási irány, illetve az alsó nézőpontú fokalizáció, különösen, amikor belépünk a házba és a hátsó udvarba. A szőnyeg, a szétszórt morzsák és a verebek utáni hulladék, a csontok, a tetem a fűben, mind-mind szükségszerűen a talaj felé irányítják a figyelmet. Ennek fényében már nem is meglepő, hogy a városka lakóinak figyelme a gyepre koncentrálódik, ahogyan ezt a kollektív elbeszélő tudunkra adja: „A rét a mi büszkeségünk.” („Nuestro orgullo son los prados” PACHECO 2009, 125).

Pierre Fontanier a diskurzus alakzatairól szóló értekezésében (1968) felállított fogalomkategorái (RICŒUR 2006, 80) alapján szembevetendő a különbség „A ház” és „A beltér” című egységek leírásai között. Az elsőben a tárgyakra vonatkozó fogalmak jelei (főnevek, melléknevek, igenevek, névelők, névmások) vannak többség-

ben, míg az utóbbiban, fokozatosan egyre inkább a viszonyfogalmak (igék, prepozíciók, határozószók, kötőszók) lesznek jellemzőek. Ilyeténképpen „A hátsó udvar” című fejezetben már egyértelműen ezek a viszonyfogalmak dominálnak, és ezáltal az említett három leíró fejezetet akár Fontanier „a tropologikus értelem extenzivitása” (RICŒUR 2006, 88) koncepciójának illusztrációjaként értelmezhetjük, amennyiben az extenzivitás a viszonyfogalmak jellemzője, hiszen az alakzat csakis a helyettesítés által jöhet létre (RICŒUR 2006, 85). A verebek, varjak, kutyák és macskák viszonyrendszerében kétséget kizáróan az ösztönök és az éhség játssza a döntő szerepet, azonban a gyilkolás elsődleges oka nem az élelem megszerzése, hanem az ösztönök valamiféle megbékítése.³ A ház egyik legeldugottabb része, a hátsó udvar tehát az, amit a legrészletesebben mutat be a szerző, és ezzel mintegy ennek tulajdonítja a legnagyobb jelentőséget. Ám a leírás itt már nem a tárgyi valóság bemutatására irányul, hanem sokkal inkább a hozzá tartozó élőlények viselkedésén keresztül ad képet a tér meghatározó szerepéről. A trópusok kiterjedése („extenziója”) – ahogy a későbbiekben ez világossá válik – kataforikus szerepet tölt be, és ily módon a térleírás determinálja az események végső kimenetelét.

A szakralitás és a profanitás dichotómiája a „Második felvonás” során mindvégig explicit módon megjelenik a szövegben. Már az említett térleírásokban is halmozódnak a diszkurzív utalások, mint például az ablakokon található redőnyök használata, amely „szentségsértésnek” („sacrilegio”) minősül, vagy éppen a naptári év egyes időszakához kapcsolódó „napkultusz” („culto solar”), illetve a „törzsi rítus” („ceremonia tribal”). Ezen a ponton a tér bemutatásakor hangsúlyozott szakralitás a feszültség fokozását eredményezi, hiszen az olvasó nem ismeri a rejtély mibenlétét, nem tudjuk, milyen szertartásokról van szó, és miért elvárás, hogy mindenki beláthasson kívülről a házba. „A lakók” című rész az új jövevények „furcsaságait” veszi számba a falubeliek szemszögéből: a férj nem abban a gyárban dolgozik, ahol a többség, a feleség nem dolgozik, ami gyanús, és az ő házuk az egyetlen, amelynek tetején nincs televízióantenna. Ezenkívül – bár az emberek egymás között nem sokat kommunikálnak, inkább mogorvák – súlyos hibát követtek el, amikor megérkezésük után nem voltak elég figyelmesek és nem látták vendégül a szomszédokat valami harapnivalóval, hanem inkább bezárkóztak. „Ahelyett, hogy bocsánatunkért esedeztek volna a területünk megsértéséért, megbántottak bennünket” („En vez de implorarnos perdón por invadir nuestros dominios nos ofendieron”, PACHECO 2009, 125). Márpedig ez megtorlást követel. Majd a későbbiekben „A mozgatórugó” című fejezetben arról értesülünk, hogy a falu lakói számára a szakrális ceremónia kizárólag a rétekre vonatkozik, pontosabban csakis a fűnyírési szabályok betartását érinti. Sőt, az is kiderül, hogy a városka főpapja az,

³ „Ők sem az éhség miatt ölnek: ott hagyják a holttestet a fűben, amint a gyilkolás megbékítette az ösztöneiket.” („Tampoco ellos matan por hambre: dejan el cadáver entre la hierba una vez que la trituración los ha reconciliado con su instinto”, PACHECO 2009, 124).

aki végtelen jóságának köszönhetően felmentette az új betelepülőket, hiszen nyilvánvaló tudatlanságuk az oka annak, hogy nem tartották be az együttélés – vagyis ez esetben a fűnyírás – szabályait. Az alfejezet zárómondatából kiderül, hogy ha a „szertartás” („ceremonia”) nem jön közbe, bármiféle szélsőséges megoldás nélkül elsimíthatták volna az ügyet (PACHECO 2009, 126). A nyilvánvaló ironikus felhang ellenére azonban az olvasóban egyre csak nő a szorongás, hiszen ősi hagyományokra hivatkozva egyre világosabbá válik az összebékíthetetlen ellentét a falu és az új lakók között, anélkül, hogy ennek tudnánk az okát.

A következő, „A szertartás” című részben végül megértjük, mi is valójában ez a rettenetes „szertartás”, amely miatt nem kerülhették el a büntetésüket. Az eseménysor újfent a falubeliek nézőpontjából kerül bemutatásra, a kollektív többes szám első személyű narrátor kommentálja is a látványt. A hátsó udvarban az idegenek elkapnak egy tyúkot, és kitekerik a nyakát, vélhetően, hogy később elfogyasszák. Csakhogy ez az amúgy hétköznapi esemény a városka lakói szemében egy hátborzongató voodoo kultikus ceremóniára emlékeztet, ahol a hóhér szörnyű kínzásnak vetette alá az állatot. Mindez az ő felfogásuk szerint elfogadhatatlan, annak ellenére, hogy ők maguk is fegyvereket gyártanak, kifejezetten az alsóbbrendű népek kordában tartása érdekében, és ha csirkehúst esznek is, azt csakis tiszta, gyári körülmények között levágott és megtisztított formában teszik. Ha netán valakinek mégis eszébe jutna otthon baromfit tartani, azt kizárólag egyetlen vágással szabad leölni, hogy a kegyetlenkedést mindenképpen elkerüljék (PACHECO 2009, 127). Ez a rettentő sértés tehát nem maradhatott megtorlás nélkül.

Az ezt követő rövid, összesen négymondatos alfejezet a szombat esti falugyűlésről ad hírt, amelyről amúgy tilos beszélni (PACHECO 2009, 128). Majd pedig „A végkifejlet” („El desenlace”) következik, ahol a szomszédok csendben végignézik, ahogy az új lakókat kiirtják, megsemmisítik. A fejezet címe már elsőre utal a szöveg zárására, azonban ha a szó anyagi textúráját szemléljük, akkor az átvitt értelem erősen szarkasztikus realizációjával állunk szemben: vagyis „szét-bontani”, „szét-szedni” („des-enlazar”) minden olyan kötődést, összeköttetést, amely a jövővényeket a faluhoz kapcsolná, illetve ha szó szerint értjük, akkor azt is jelenti, hogy konkrétan széttépni, feldarabolni az áldozatokat.

A szentről és a profánról alkotott hagyományos nézeteink félelmetes és morbid inverziójának vagyunk tanúi, amelyhez ráadásul mitikus, régmúlt idők („épocas remotas”) képzetei társulnak (PACHECO 2009, 124). Másrészről pedig nem lehet nem észrevenni a kollektív elbeszélő által megtestesített hatalmi, elnyomó erőt, amely nem túri a kihágásokat, és egyhangúlag, bármiféle vita nélkül fogad el akár teljesen esztelen, irracionális szabályokat is (PACHECO 2009, 124–126). Ez a többes szám első személyű narrátor a szöveg második részében, a „Második felvonásban” veszi át a teljes diszkurzus irányítását az „Első felvonás” individualizált – hol egyes, hol pedig többes számú – elbeszélőjével szemben. Az első részben az újonnan beköltöző pár nézőpontjával azonosulunk, ahol nyelvtani szubjektumként a házaspár („mi”) és a férj („én”) jelenik meg, akik a másodikban a domináns, mindent uraló „mi”, azaz a falubeliek szempontjával szemben teljesen erőtlennek bizonyulnak.

A házaspár tragikus sorsát a három említett leíró alfejezeten túl már az „Első felvonás” néhány tematikus eleme is előrevetíti. Az újonnan beköltözők első benyomásai szerint az előző lakóknak sietve kellett elhagyniuk a házat, ám még arra sem volt idejük, hogy visszanézzenek („sin darles tiempo de mirar atrás”, PACHECO 2009, 120). Többször is hangsúlyt kap a beköltözők különössége/különcsége: kizárólag nekik nincs televíziójuk, borzalmas zenét hallgatnak, a férfi nem ugyanabban a fegyvergyárban dolgozik, ahol a többiek (PACHECO 2009, 125). Ám a férj önmagát is furcsa lényként határozza meg, amikor hajnalban felébred, és az ablakon kinéz az utcára:

Öt órakor keltem, széthúztam a függönyt, és kinéztem a szemben levő házsorra. Minden lámpát eloltottak. Az utcán csak a fémes fényű hold világított, s ettől olyan irreális lett a kép. Megijedtem a csendtől. Semmi nem mozdult, sem egy fuvallat, sem egy árnyék, sem egy falevél. Én voltam az *egyetlen betolakodó* a sápadt, elvérzett, földi alapanyagaitól megfosztott bolygón.

Me levanté a las cinco de la mañana, entreabrí la cortina y miré la fila de casas frente a la nuestra. Habían apagado todas las luces. La calle estaba envuelta en el resplandor de una luna metálica que irrealizaba el escenario. Sentí miedo ante aquel silencio. Nada se movía, ni el viento, ni una sombra, ni la hoja de un árbol. Yo era el *único intruso* en un planeta lívido y como desangrado de todas las materias terrestres.

(PACHECO 2009, 120. *Kiemelés tőlem* – M. G.)

Ezen a földöntúli, fénytelen, halálsápadt színen, ahol még a hold is fémesen fénylik, akárcsak egy félelmet keltő sci-fi jelenetben, a szereplő-elbeszélő idegen betolakodó jövevényként tekint önmagára. A táj szintelen szürkésege metaforikus értelemben akár a falu homogén, uniformizált jellegével is azonosítható, amely vélhetően egy elnyomó hatalom működésének a következménye, amely ezután, a „Második felvonásban” már nemcsak a diszkurzus szintjén, hanem tematikailag is előtérbe kerül. Az „elvérzett” („desangrado”) jelző proleptikus funkciója később, „A szertartás” („La ceremonia”) című részben válik egyértelművé, amikor is a baromfi levágását mint egy a közösség számára elfogadhatatlan és visszataszító („repugnante”, PACHECO 2009, 127) rituálét írja le és kommentálja az egységes, kollektív elbeszélő, amely végül a két idegen teljes megsemmisítésével zárul. A házukat egy markológép rombolta le, őket pedig a falubeliek darabolták föl. A szöveg legutolsó mondata így hangzik: „Újra és immár örökre a falu megszabadult a betolakodóktól.” („Una vez más y para siempre nuestro pueblo había quedado libre de intrusos”, PACHECO 2009, 128.) A novella záró szava („betolakodók” [„intrusos”]) tökéletesen jelzi, hogy a diszkurzus szintjén a férj tragikus előérzete által miképpen azonosul a falubeliek velük kapcsolatos szörnyű koncepciójával.

Eliade kategóriái, a szent és a profán, a legabszurdabb módon cserélődnek fel: a falubeliek a tyúk levágását egy szakrális rituáléként szemlélik elborzadva, míg a két új szomszéd lemészárlását egyetlen szó nélkül végignézik, és jogos büntetésnek tartják, amiért nem alkalmazkodtak vakon a környezet irracionális szabályaihoz,

mintha az áldozatot („sacrificio”) a szó etimológiai értelmében hajtánák végre, vagyis mint egy szakralizáló, dicsőítő aktust. Ez az elvakult közösség – Eliade szavaival élve – heterogén, kaotikus, profán térben létezik, ám önmagát valamiféle szakrális hatalom birtokosaként értelmezi, ami feljogosítja arra, hogy döntsön arról, kit fogad be, és kit nem a kiváltságosok közé.

A legutolsó jelenetben újra felbukkannak a kutya, a verebek és a varjak, még „a vonítás/ugatás is hallatszott” („se escuchó el aullido/ladrado”, PACHECO 2009, 128), s ezzel a szöveg voltaképpen az „Első felvonás” záróképéhez, a macskafejű kutya-farkashoz („un perro-lobo con cabeza de gato”, PACHECO 2009, 123) vezet vissza bennünket, ahol „nyávogás/ugatás” („maullido/ladrado”) hallatszott. Az „Első felvonás” végén a házaspár számára beazonosíthatatlan állat az ajtajuk előtt nyüszített azért, hogy beengedjék, de hiába, és ezzel már magukra haragították a falu többi lakóját. Ferde szemmel néztek rájuk, hiszen – mint ez később kiderült – ebben a helységben „Soha nem lehet kóbor állattal találkozni az utcán. Amelyiket senki nem fogadja be, azt a közösség elpusztítja.” („Nunca se encuentran perros callejeros. Si nadie los adopta la comunidad los extermina”, PACHECO 2009, 124.) A brutális kivégzés előzményeként értelmezhető tehát ez a baljós leírás is az „Első felvonás” végén, amikor is az apokaliptikus hangulatú csend és sötétség közepette „Összerezentünk, amikor megláttuk az ablakban a macskafejű kutya-farkas ívelt, tüskés árnyékát.” („Nos estremeció decubrir en el marco de la ventana la sombra arqueada y erizada de un perro-lobo con cabeza de gato”, PACHECO 2009, 123.) Ez a meghatározhatatlan állat nem más, mint a legfelsőbb, elnyomó, legyőzhetetlen hatalom metaforikus előképe. Az első részt lezáró leírás minden kétséget kizáróan a tragikus vég hangulatát jelzi:

Ezután a sötétség következett, azaz az én igyekezetem, hogy kirekesszem azt a valamit, ami már nem is állat volt, és ami ránk ragasztotta a halál és a kripta bűzét, a nedves rothadást, lépteinek sáros tocsogását, amint felfele közeledett a lépcsőn, a gyűlöletet a villogó szemében, amikor kifelé menet visszanezített az ajtóból, a sötét szellőkést, amely azzal, hogy belénk hatolt, a homály felé taszította a házat.

Lo que siguió fue la oscuridad, mi intento de expulsar aquello que había dejado de ser un animal, el olor a muerte y a cripta del ente al abrirse paso nos contaminaba de húmeda podredumbre, el sonido fangoso de sus patas en la escalera, el odio en los ojos resplandecientes y encontrados cuando salió por la puerta y volvió la mirada, el viento oscuro que al entrar en nosotros empujaba la casa hacia las tinieblas.

(PACHECO 2009, 123.)

Az idézett sorokban újfent a metaforikus értelem kiterjesztésének, pontosabban a ricœur-i „szemantikai impertinenciának” szemléletes példáját kapjuk. A közlés szó szerinti és átvitt értelme közötti – kezdetben még nehezen magyarázható – összeférhetetlenség egyáltalán nem kérdőjeleződik meg: a szinesztéziák sora (mint például a „nedves rothadás” [„húmeda podredumbre”] vagy a „sáros tocsogás” [„el

sonido fangoso”] [PACHECO 2009, 123]) a szörnyű végső tragédia, a sötétség, a rettenetes kivégzés irányába mozdítja el a narrációt. Ebben az értelemben beszélhetünk itt az élő metafora koncepciójáról, amely szerint – ahogyan Domingo Moratalla is értelmezi –, „A metafora nem pusztán a diszkurzus díszítőeleme. A metafora sokkal több, mint egyszerűen érzelmi többlet, a metafora új információt hordoz, valamit elmond a valóságról.” („La metáfora no es un ornamento del discurso. La metáfora tiene mucho más que un valor emocional, es una información nueva, nos dice algo sobre la realidad.”, DOMINGO MORATALLA 2003, o. n.) Az állatok a hatalom fanatizmusának metaforáiként a falu kegyetlen valóságát jelenítik meg. „A hátsó udvar” című alfejezetben az állatokra vonatkozó megjegyzés, miszerint „Nem szeretnénk, ha állataink veszettséggel és lázadó szellemmel fertőződnének meg” („No queremos ver contagiados de rabia y rebeldía a nuestros animales”, PACHECO 2009, 124), a szöveg legvégén nyeri el értelmét teljes egészében, amikor a falu lakói csendben, egyetlen hang nélkül nézik végig a házaspár feldarabolását. A játék a nézőpontokkal a legutolsó, „A végkifejlet” című részben teljesedik ki, amennyiben az „Első felvonásra” jellemző egyéni fokalizációt (a házaspár szempontját) a „Második felvonásban” felváltja a falubeliek kollektív nézőpontja, ám legvégül a kettő bizonyos fókig összerosódik, hiszen újra megjelenik a pár tagjai közötti dialógus, igaz ugyan, hogy a narráció továbbra is harmadik személyű, amely végül is a végső kiirtásuk csendes szemlélésével zárul (PACHECO 2009, 128). A leírás témájának szemantikai kötődése, amelyet Luz Aurora Pimentel „pantomimnak”, vagyis „a nomenklátúra implicit [lexikai-szemantikai] állandóságának” („pantónimo, es decir, la permanencia [léxico-semántica] implícita de la nomenclatura”, PIMENTEL 2001, 23) nevez, itt nyeri el teljes értelmét.

Pacheco elbeszélésének műfaji, narratív, szemantikai és diszkurzív ambivalenciája, amelyet a szöveg végéig fenntart, sőt, fel is erősít, tökéletesen szemlélteti a leírásból kibomló metaforizációs folyamatot. A leírás szemantikai potenciálja az implicit üzenettel homlokegyenest ellentétes értelmű eseménysort verbalizál, azaz a szakrális rituálé fájdalmasan ironikus inverzióját hajtja végre. A falu, amely nem tűri a kegyetlenséget, és még kevésbé az állatokkal szembeni kegyetlenséget („y menos la crueldad contra los animales”, PACHECO 2009, 127), szenttelen brutalitással áldozza fel a saját lakótársait olyan cselekedetért, amelyet – az új szomszédok tudtán kívül – a falubeliek bünténynek tartanak. A fantasztikum élménye végső fokon tehát az értékek, felfogások és nézőpontok feloldhatatlan ütköztetéséből származtatható.

Bibliográfia

- Tomás DOMINGO MORATALLA (2003), La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricœur, *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid), 24, 2003, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>
A letöltés dátuma: 2011. augusztus 1.
- Mircea ELIADE (1996), *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest, Európa.
- Ana María MORALES (2008), *De lo fantástico en México*, in Ana María MORALES (ed.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México, Oro de la Noche, vii–xlii.
- José Emilio PACHECO (2009), *Algo en la oscuridad*, in José Emilio PACHECO, *El viento distante* (3. kiadás), México, Era, 117–128.
- Luz Aurora PIMENTEL (2001), *El espacio en la ficción*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Paul RICŒUR (2006), *Az élő metáfora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris.

TOMPA ROZÁLIA

Két világ – egy tekintet

A fantasztikus tapasztalat és a nem-kettősség Octavio Paz *El mono gramático*ójában

Bevezetés

Octavio Paz (1914–1998) mexikói elbeszélő, költő, fordító, filozófus és diplomata, a 20. századi latin-amerikai irodalom megkerülhetetlen alakja. Erősen foglalkoztatták a mexikói identitás, a másság kérdései, melyekkel kapcsolatban értékes tapasztalatokat szerzett a kultúrák találkozásai mentén franciaországi és indiai diplomáciai kiküldetési idején. Írásmódjára nagy hatást gyakorolt a szürrealizmus, témáiban a fent említettek mellett számos kulturális és vallási jelenség, valamint az én határainak szenvedélyes kutatása köszön vissza. A spanyol ajkú orientalista szerzők kiemelkedő alakja, azonban a fantasztikus hagyományhoz kevés ponton kapcsolódik. Utolsó korszakában, indiai nagyköveti megbízatása után született *El mono gramático* (1990, az első kiadás éve 1974) című szintetizáló művében mégis egyértelmű jelét adja annak, hogy valamilyen módon foglalkoztatta őt a fantasztikum jelenléte a művészetekben.

Szintetizáló írásnak kell tekintenünk a jelen tanulmány megírásának alapjául szolgáló szöveget, hiszen rendkívül sűrített formában foglal össze sok filozófiai problémát, amelyek Pazt foglalkoztatták. E kérdések megválaszolásának nehézségét ugyanakkor jól tükrözi a szöveg megfoghatatlansága, akár műfaji besorolását kíséreljük meg, akár stilisztikai szempontból kívánnánk meg leírni. Talán leginkább elbeszélő részeket is tartalmazó esszé, vagy akár útinapló, fikció és belső reflexió, képek, víziók lírai keveredése. A szerző összegyűjtött művei kiadásakor a költeményei között jelentette meg 1997-ben. A cím hasonlóképpen tartózkodik az egyértelműségtől: a két szó tükörfordításával kapott „A nyelvtani majom”-ból ugyanis elvész a szójáték, hiszen a spanyol eredeti rímelt és utal a monodráma (azaz egy személy által előadott drámai mű) szóból képzett „monodramái” (monodramático) jelentésű melléknévre is.

A költészet és próza határmezsgyéjén mozgó írás 20. fejezetében felidézi Richard Dadd *The fairy-teller's masterstroke* című 19. századi festményét, és költői módon kifejezett meglátásain keresztül elméleti betekintést nyerünk a fantasztikus tapasztalatba. Gondolatai kimagaslóan értékesé válnak azáltal, hogy egy, a keleti vallások mély hatását mutató szövegtestbe illeszkednek, így az *El mono gramático* kapcsolódási pontokat, *hidakat* kínál a fantasztikum és – nevezük így – az orientális között.

Tanulmányomban felvázolom a költői én és a külvilág kapcsolatát, ehhez Rachel Phillips *La gimnasia poético-crítica* (1975, A költői-kritikai tornamutatvány) című

cikkét veszem kiindulási alapul. Hogyan lép kommunikációba az *én* a környezetével? Elidőzöm a *csendnél* mint a pazi párbeszéd lényegi építőeleménél, és amely a *nyugalommal* együtt elválaszthatatlan a nem-kettősség keresésétől. A kommunikáció és főként annak *csend* összetevője a szövegben az orientális, hindu és buddhista tanok irányába mutat. Elemzésemben arra a kérdésre keresem a választ, hogy a zárandok költő víziójában mely pontokon kapcsolható össze a fantasztikum az orientális környezet által meghatározott belső úttal. Mely vagy melyek azok az elemek, amelyek párhuzamba állíthatók a fantasztikus tapasztalattal és a *számádbin*ak nevezett állapottal?

Az én, a külvilág és a hasonmás

Rachel Phillips nagyszerű kommentárjában a nyelv és a kommunikáció, vagyis az „önkényes jelek nem folyamatos reprezentációja” és „az emberi lény és az őt körülvevő világ, lények, természeti világ vagy ökoszisztéma kapcsolatának folyamatos rendszere”¹ dialektikáját jelöli meg az *El mono gramático* inspiráló hajtóerejeként. Rendkívül gyümölcsözőnek tartom ezt a megközelítést, mert már a szöveg kézbevételekor arra ösztönöz, hogy rákérdezzünk az egyén és a külvilág kapcsolatára. A nyelv problematikáját mellőzzük a jelen tanulmányból, kizárólag a kommunikáció szempontjának elemzésében fogunk elmélyedni.

Kivel lép párbeszédbe a költői próza szerzője és egyben főszereplője? Az első beszélgetőtárs, a maga összetettségében, India, vagyis Bharata, a föld, amely fogadja az utazót misztikus útján. A férfi és az indiai kontinens déli része láthatatlan dialógust kezd, melynek nyomait szavak és fényképek segítségével több száz oldalon örökítette meg Paz. Sok kritikus és tanulmányíró értelmezésében² ez a dialógus olyan kapcsolódás gyümölcse, mely mögött egy érett ember tűnik fel tisztán megfogalmazódott kétségeivel, amelyeket több módon is kifejezésre juttatott. Habár az India földjével való találkozás és kapcsolat 1962 és 1968 között nem hozott váratlan irányú változást a mexikói költő-filozófus személyiségében, mégis pótolhatatlan értékű, mivel segített a legalapvetőbb kérdések körüljárásában, nézetei kialakításában és tömör megfogalmazásában. Amint Juan Malpartida megjegyzi, India „egy »többfejű« kérdést vet fel Paznak, benne a mozdulatlanságra való hajlam, a történelem makacs tagadása, a kasztok fogalma, a karma, a megszabadulás (vagy Moksha) és végül [...] az idő fogalma” (idézi ILARREGUI 2008, 197). Malpartida megközelítése ismét kiemeli, hogy ez a találkozás egy párbeszédre épülő nyitott kapcsolatot feltételez, mert látni engedi, hogy a hindu filozófiák és tanítások nem válaszokként működtek, hanem sokkal inkább tájékozódási pontokként Paz munkásságában, ezen a nagy zárandokúton.

¹ Ezt és valamennyi idézetet a saját fordításomban közlöm.

² Lásd például Manuel Durán, Rachel Phillips vagy Silvia Nagy-Zekmi vonatkozó tanulmányait.

Bár a hindu kultúra a maga összes impulzusával úgy jelenik meg, mint a Másik, akivel a narrátor beszédbe elegyedik, természetesen egy belső párbeszédnek vagyunk tanúi. Ebből a homogén módon megmintázott Indiából kevés beszélgetőtárs emelkedik ki. Érdekes módon kerül a verbális kontaktust, és az őt körülvevő emberekkel történő találkozást „leíró, csaknem impresszionista hangulattal ünnepli”, amint azt Ilarregui találóan megjegyzi (ILARREGUI 2008, 192), vagyis az utazó megelégszik egy plasztikus bemutatással, miközben elutasítja a helybéliekkel való társalgás ritka alkalmait.³

Az egyetlen kommunikációs csatorna a hindu égbolt spirituális szivárványának kötelező színfoltjával, egy *szádbuval*⁴ nyílik meg. Ám, ha az olvasó abban bízna, hogy meghallhatja az említett bölcs hangját, akkor a reményei nem teljesülnek – a narrátor nem töri meg az egész útját jellemző szótlanságot. Mindazonáltal a csenden keresztül tiszteletteljes kapcsolódás jön létre kettejük között, megosztják egymással a *szádbu* „teáját, bhangját és nyugalmát” („su té, su bhang, y su quietud”, PAZ 1990, 69). Megállapíthatjuk, hogy a dialógus más szabályok mentén zajlik, mint a hétköznapi társalgások, és a jelenet különös fontosságra tesz szert, lévén, hogy ez az egyetlen valódi kontaktus a hús-vér Másikkal.

Megfordítva Rachel Phillips megállapítását, amint azt az *El mono gramático* esete is igazolja, kijelenthetjük, hogy a kommunikáció lehet belső folyamat is. Ha folytatjuk azoknak a személyeknek a keresését, akikkel az utazó kapcsolatba kerül, egy női alakot fedezünk fel a 11. fejezetben: Esplendor Prajapati isteni lánya, Srí őlt testet a személyében, akit tíz isten tíz tulajdonságától foszt meg, majd sikerül azokat visszaszereznie – így meséli a *Satapatha Brahmana* (JAROCKA 2003, 181), a védikus korszak egyik szent szövege. Paz átírja a szanszkrit hagyományt, mivel a tulajdonságoktól történő megfosztást behelyettesíti az istennő feldarabolásával, ráadásul azonosítja Esplendort a nagybetűs Költeménnyel (PAZ 1990, 82). Esplendor, aki fantasztikus kivetülésként bukkan fel, valójában a költő női hasonmásaként értelmezendő. Vizsgáljuk meg részletesebben összetett figuráját és fantasztikus szereplőként való lehetséges értelmezését!

A 11. fejezetben történő első megjelenése egy valódi tapasztalatból és a költői én fantáziájának játékából tevődik össze. Egyidejűleg szimbolikus figura is, aki a teljességet hivatott képviselni, és kozmikus méretekkel bír, vele a férfi „minden rezdülésben univerzumok millióit, és minden testben univerzumok millióit” tapasztalja meg a szerelmi együttlétük során („millones de universos en cada vibración, millones de universos en cada cuerpo”, PAZ 1990, 64). Ahogyan ő ma-

³ Ezt példázza az a jelenet, amikor két pap egy templom kapujában állva beinvitálja, de ő elutasítja meghívásukat (PAZ 1990, 76).

⁴ Hindu szerzetes, aki aszketikus vándorló életmódot folytat. Ideje nagy részét meditálással tölti, a megszabadulásra törekedve. Ez az életforma a negyedik életszakasznak is tekintendő a serdülőkor, a családalapítás és -fenntartás, majd a remetesség után. Gyakran narancssárga ruhát viselnek, mely a földi örömekről való lemondást szimbolizálja.

ga tanúsítja, a nő olyan eszköz, amellyel átjuthat a valóság mágikus túloldalára, vagyis segít neki, hogy kiszabaduljon a korlátok közé szorított *itt*ből. A szeretkezés Esplendorral ugyanakkor egy tantrikus egyesülés képét rajzolja meg, erre utal a női testrészek azonosítása a földrajzi területekkel: „száraz és csapadékos, tiszta és erdős tájak, kiszögellések és bemélyedések [...] valamennyi részben ott a pillanatnyi teljesség és az azonnali széthullás” („regiones de sequía o de humedad, regiones claras o boscosas, eminencias o hendeduras [...] cada parte una instantánea totalidad a su vez inmediatamente escindida”, PAZ 1990, 63). Mindazonáltal az egyesülésnek e két arca ugyanabba az irányba mutat, minthogy a tantra keleti gyakorlatként annak megtapasztalására szolgál, hogy a két nem összeolvadása egy teljes és összetett állapotot képes megnyitni mindkét gyakorló individuum számára.

A 15. fejezetben megismerjük a nő mitikus oldalát is, itt ugyanis mitológiai származása kerül feldolgozásra. Később tapintható, hús-vér nőként sétál el az olvasó szeme előtt, ahogy a zarándokot átkíséri a galtai palota⁵ bejáratán. Az utolsó fejezetben ismét találkozunk vele, ekkor testének felidézése keveredik a közvetett, szimbolikus olvasatával.

Akárhogy is, alakja nehezen értelmezhető. Mitológiai származása egyértelmű, és az is, hogy szimbolikus értelemmel bír – a Költéssel való azonosításnak köszönhetően. E szimbolika, és a szövegvalóságban történő elhelyezése miatt ki kell zárni a szereplő határozott fantasztikus olvasatát.⁶ Némely szempontok és átmeneti jellege ugyanakkor mégis megengedik, hogy a fantasztikus lényekkel rokonítsuk: először is az a tény, hogy egy női hasonmással van dolgunk; másodsor, mert az egyén vizuális érzékelésén keresztül, falon tükröződő tűz lángjainak szemlélése által ölt testet; és végül, a valóság síkján történő elhelyezése magyarázat nélkül marad – az olvasó nem kap semmiféle arra vonatkozó információt, hogy alakjában vajon a költő egy létező vagy nem létező személyt mintáz-e meg.⁷ Összegzőképpen, úgy vélem, kettős játékkal találjuk szemben magunkat. Egy istenségalak újramintázása, a költő szimbolikája szerinti átformálása történik. Ezzel párhuzamosan félig valós, félig fiktív létformáról is van szó, miáltal a szerző a fantasztikus irodalomból ismert módon bizonytalanságot kelt az olvasóban.

Amint azt eddig láthattuk, a külvilággal létesített kapcsolat elemzése rávilágít arra, hogy az én és környezete között kevés közvetlen találkozás valósul meg. Amelyek mégis létrejönnek, vagy a csendet, illetve a tekintetet használják közvetítő csatornaként, vagy az én és annak énjei közti kapcsolatteremtési kísérletként foghatók fel.

⁵ Templom és egyben zarándokhely Észak-Indiában, Rádzsasztánban.

⁶ Tzvetan Todorov írja a fantasztikus kritika számára jól ismert, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című művében, hogy ahhoz, hogy egy szöveget a fantasztikus műfaj területére soroljon, az olvasónak el kell tudnia vetni a szöveg allegorikus olvasatát csakúgy, mint a poétikust (idézi MAÁR 2001, 31).

⁷ Todorov értelmezésében az említett jelenségek vagy jellemzők fantasztikus minőséget hordoznak (idézi MAÁR 2001, 142).

A csend gazdagsága

Térjünk vissza egy pillanatra a *szádbus* jelenetéhez. Egyszerű képet fest itt a szerző, egy nyugodt pillanatot két nyugodt férfival, akik valószínűleg guggolnak, és kortyonként szürcsölik teájukat, ami elviselhetőbbé teszi a fojtogató hőséget. Szóváltás helyett a csend segítségével társalognak. Ugyan miféle csend ez? A szavaknak az a kényelmetlen hiánya, amit legszívesebben mindenki elhessegetne? A nyugalom a *szádbu* szerves része, lényének magvából fakad, személye esszenciája; világos, hogy olyasvalami ez, ami nagyon is *sok mondanivalót* takar. Ahogyan azt Paz más szövegei is bizonyítják, a csend az egyik legfőbb tanítás, amit Indiában kapott: „A csend megmutatott Marie Jónak és nekem egy, a miénktől eltérő civilizációt. Megtanultuk nemcsak tisztelni, hanem szeretni is. Ám mindenekelőtt megtanultunk hallgatni.” („La India nos enseñó, a Marie Jo y a mí, la existencia de una civilización distinta a la nuestra. Y aprendimos no sólo a respetarla sino a amarla. Aprendimos sobre todo a callarnos” [idézi CANTÚ 2008, 9]). Ez a bizonyos hallgatás sokféle értéket rejt magában: ez a legfontosabb feltétele annak, hogy odafigyeljünk a Másikra, a tisztelet jele, önuralom, képesség, érték. Ebben az esetben a csendben a valódi spirituális gyakorlókat jellemző belső nyugalom, a nyugodt elme békessége szűrődik át, legyen szó bár hindu, buddhista vagy más valláshoz tartozó gyakorlóról.

A hallgatótárs szemszögéből nézve a csend tükörképként működik, vagy ha jobban tetszik, önfeltáró játékot hoz működésbe és változást provokál a hallgató viselkedésében. Hasonló hatást gyakorol, mint amiről más kontextusban Wolfgang Iser beszél, amikor a fikcióképző aktusokról elmélkedik.⁸ A kommunikáció részeként a csend az önfeltárás motorja lehet, rámutathat a nézőpontváltás szükségességére, és arra, hogy fontos új szemmel nézni a teljes kontextust, amelybe a csend maga beilleszkedik. Ugyanennek a működési módnak másik példája a paradoxonok vagy *koanok* használata a zen buddhista hagyományban. A *koanok* rövid fejtörők logikus megoldás nélkül, igénylik és elérik, hogy megtörjön a tanítvány fogalmi gondolkodása. A mester azzal a céllal alkalmazza őket, hogy a tanítvány képes legyen megtapasztalni az *én* határain túli valóságot.

Másként fogalmazva, a csendben feloldódnak az emberi elme által létrehozott látszólagos paradoxonok és dialektikák (PHILLIPS 1975, 256), így a csend képes az embert a teljesség felé irányítani. A *Claude Lévi Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967, Claude Lévi Strauss avagy Ezópusz új lakomája) című esszéjében Paz egyenesen kijelenti, hogy ebben kell keresni a bölcsességhez vezető utat: „Buddha szavának van értelme, habár azt állítja, hogy semminek sincs, mert a csendhez visz:

⁸ Iser fikcióképző aktusokként a következőket határozza meg: szelekció, kombináció és harmadikként az önfeltárás. Lényegében ez utóbbin keresztül hirdetik meg a szövegek saját fiktrív mivoltukat. Az önfeltárással a mű azt közvetíti olvasója felé, hogy meg kell változtatnia az iránta tanúsított hozzáállását. A benne ábrázolt valóság mintha idézőjelben jelenne meg, hogy túlmutatthasson önmagán. (ISER 2001, 34.)

ha tudni szeretnénk, mit mondott valójában, akkor csendjét kell szóra bírunk” („La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo debemos interrogar a su silencio” [idézi DURÁN 1971, 107]).

Az ellentétek – a nem-kettősség

Tudvalevő, hogy Paz számára az egyik legnagyobb kérdést az jelentette, hogy miként lehet megtalálni az ellentétes végpontok között a középpontot, az ellentéteket harmóniába oldani, s áthidalni olyan dialektikákat, mint az itt és ott, kívül és belül, pillanatnyi és örök, vagy szilárd és változó kettőssége. Ezt a nemes harcot leginkább a költői képben, a szerelmi egyesülésben és a szentségben képes meghaladni, jegyzi meg Xirau (XIRAU 1971, 32). A verbális paradoxonok szintén egyfajta, a költői alkotásban megvalósítható egyesítési törekvést fejeznek ki. Így fogalmaz Paz a 25. fejezetben: „Különböző és ugyanolyan szinonimákká válnak e pillanat elfogulatlan fényében” („Distinto y lo mismo son sinónimos a la luz imparcial de este momento”, PAZ 1990, 121). Ám a fent említett ellentéteket általában szétválasztva érzékeljük. A fájdalmas elkülönülés létrejön szemlélő alany és szemlélt tárgy között, sőt, magán az *émen* belül is. Erről a belső elkülönültségről beszél a vándor, amikor felidézi, hogy „elválasztva, távolinak éreztem magamat – nem másoktól és a tárgyaktól, hanem saját magamtól. Amikor odabent kerestem, nem leltem, amikor kívül próbálkoztam, ott sem ismertem fel magamat” („me sentía separado, lejos – no de los otros y de las cosas, sino de mí mismo. Cuando me buscaba por dentro, no me encontraba; salía y tampoco afuera me reconocía”, PAZ 1990, 85).

Mindazonáltal a távolságok és elválasztottság okozta fájdalom eltörlésének égető vágya visszhangra és útmutatásra talált Indiában: a törekvés, hogy külsőt és belsőt egygyé olvassza, már ott lángolt a fiatal Pazban is, jóval az *El mono gramático* megszületése előtt, és ebben a távoli kultúrában önmagára ismerhetett. Minden hindu iskola a megszabadulást keresi, a szenvedéstől való megmenekülést, mondja Mircea Eliade (ELIADE 2006, 320), melyet több névvel is illetnek: *moksha*, *mukti*, *nirvana* stb. A spirituális utak olyan gyakorlatot kínálnak, mely eltörli az elválasztottságot, és helyreállítja a valódi létezést. Azonban hangsúlyozni kell, hogy ez a gyakorlat sosem azonos a szellemi munkával vagy filozófiai spekulációkkal, hanem minden esetben komoly pszichofizikai erőfeszítést követel meg. A megszabaduláshoz vezető út nem a gondolaton keresztül vezet.

Visszatérve a *szádhu*hoz, az ő csendjében is az egygyéolvadás felé vezető út sejlik fel, hiszen olyan személy ő, aki életét „annak a pontnak” a keresésének szenteli, „ahol megszűnik a szembenállás külső és belső látás között, a között, amit látunk és a között, amit képzelünk” („aquel punto, donde cesa la oposición entre la visión interior y la exterior, entre lo que vemos y lo que imaginamos”, PAZ 1990, 69). Hogy az említett spirituális iskolák ugyanazzal a problémával dolgoznak, ha szabad így fogalmazni, mint ami Pazt foglalkoztatja, azt a *szamádhi* állapotának leírása bizonyíthatja. A gyakorló akkor lép ebbe a meditációs fázisba, amikor már kellő erőfeszítést tett,

és a koncentrációnak intenzív fokára jutott. Eliade szavaival élve, a szamádhiban „a *gondolat azonnal megragadja a tárgy formáját*, a kategóriák és a képzelet segítségével nélkül; olyan állapot, amelyben a tárgy »önmagában« (szvarúpa) tárul fel [...] Valódi egybeesés van a tárgy megismerése és a megismerés tárgya között” (ELIADE 2006, 333). Nem ismerős számunkra ez a leírás? Mintha az *El mono gramático* elbeszélője korábbi *szamádhij*airől tudósítana minket, illetve ezt az egységélményt keresné zárandokútja alatt. Eliade így folytatja: „A *szamádh*i révén a jögi túllép az ellentéteken, és egyesíti az üreset és a túlcordulót, az életet és a halált, a létet és a nemléteket”. Ez az állapot egyenértékű az „ősi nem-kettősségbe, a valóság alanyra és tárgyra történt szétválása előtti osztatlan teljességbe történő egyesítésével” (ELIADE 2006, 335).

Fontosnak tartom ismét kiemelni a gyakorló által a meditációban vagy más spirituális gyakorlatban végzett erőfeszítést és koncentrációt. A koncentráció feltétele a tárgy, amely felé irányul, s amellyel összekapcsolódva apránként képes túljutni azokon a körülményeken, melyek nem tartoznak a tárgyhöz – ilyenek például a gondolatok, érzelmek, fizikai érzetek. Ez az a pont, ahol az egyén valamiféle zéruspontra érkezik, mely a világ szubjektív észlelése előtt található.

A fantasztikus tapasztalat és a nem-kettősség

Ugorjunk egyet, és nézzük meg, mi történik Richard Dadd festményén, melyet Paz a 20. fejezetben idéz fel. Emberi és fantasztikus lények sokasága, férfiak és nők, kicsinyek és nagyok sorokba rendeződve körbeállnak egy tárgyat, mely több mint hétköznapi: egy diót. A tojás alakú dió egy tiszta terület közepén helyezkedik el, és – egy háttal álló férfi kivétel, aki éppen készül, hogy széttörje – senki sem közelíti meg. Paz szerint ez a festmény a fantasztikus tapasztalat lényegét jeleníti meg. Miért is? Mi történik itt pontosan? Szinte semmi. Mégis úgy vélem, hogy a nézőben vagy befogadóban ugyanaz megy végbe, mint a spirituális gyakorlóban a *szamádh*i előtt – az erők összpontosítása, az elmetevékenységek egy jól körülhatárolt középpont (meditációs objektum) felé irányítása. A várakozás szintén magasfokú koncentráció – egy egyszerű tárgy segítségével. A festmény nagyszerűsége, amint azt a költő ügyesen megragadja, kettős jellegében, ennek a jelenségnek egyidejű megjelenítésében és tematizálásában rejlik. Paz szavait idézve: „Dadd a látás látványát festette meg, a tekintetet, amely néz” („Dadd ha pintado la visión de la visión, la mirada que mira”, PAZ 1990, 106).

Van tehát egy nem cselekedet, a várakozás, ahol a koncentrált figyelemnek köszönhetően nincsenek már gondolatok, ugyanakkor vannak tekintetek, amelyek egy tárgyra szegeződnek. Ez a tárgy melleleg szimbolikus formája által ismételt maga is olyan minőségeket idéz meg, mint az erő, a stabilitás, a sűrűség – melyek összekapcsolhatóak a figyelem leírásával is. A figyelmét összpontosító személy a meditációban minden képességével a kiüresedésre törekszik, kiüríti elméjét, és hagyja áramlani az impulzusokat, legyen szó érzelmekről, érzetokről vagy más egyébről. Azt a nulla fokot keresi, mely megelőzi a történéseket, eseményeket, függetlenül attól, hogy ezek a külső vagy az ő belső világához tartoznak. Tehát

mindkét esetben ugyanazt a nem cselekvést találjuk. És mindkét esetben egy retentő ténnyel szembesülünk: a tapasztalat létező, de megragadhatatlan. Talán, mert bármiféle szellemi erőfeszítés csak nehezíti a belépést.

A látás

Octavio Paznak bizonyára mély ismerete lehetett arról, hogy milyen nehéz is megérinteni és megmutatni azt a valóságot, ahol alany és tárgy, külső és belső feloldódik, mégsem hagyott fel az emberi létnek e teljessége felé való törekvéssel. A szöveg mesteri módon tükrözi a fájdalmas harcot a költő kötelessége, a teljesség felé kormányzás, és a küldetés lehetetlensége között. „Nos rendben – mondja Paz –, a költői írás útja az írás eltörlésébe torkollik” („Pues bien, el camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura”, PAZ 1990, 113). Mégsem képes lemondani az alkotásról, mely számára egyenértékű a bejáratok vagy *kapuk* megmutatásával. Az egyik bejárat a *látás*, „nem gondolkodni, látni” („no pensar: ver”), mondja az *El mono gramático* egy korábbi fejezetében (PAZ 1990, 99).

Paz verziójában a *látás*, a nagy kulturális és vallási hagyományokhoz hűen, a bölcsességgel kapcsolható össze. „Valóban látni” azt jelenti, hogy „visszatérni a nyelv előtti világba” („Ver de verdad [es] volver al mundo antes del lenguaje”, PAZ 1990, 113), valóban látni egyenértékű azzal, hogy hagyjuk a tárgyakat, hogy megmutatkozzanak (anélkül, hogy bármit megmutatnának), vagy egyszerűen csak legyenek. A valódi látásnak hála, az én képes átölelni az egész világot. Akár abból a pontból, ahová a majomisten, a szöveg főszereplője, Hanumán jutott, ahonnan a világegyetem úgy tárul fel, mint „terek és idők gyülekezete, egy nyugalom” („una asamblea de espacios y tiempos, una quietud”), melyben „kioltódnak a különféle mozgások” („los distintos movimientos se anulan”, PAZ 1990, 134), miután neki-rugaszkodott „annak az óriási ugrásnak, mely őt Nilgiri hegyeitől Ravana Lankán található palotájának kertjébe” vitte („el salto descomunal que le transportó desde las montañas Nilgiri al jardín del palacio de Ravana en Lanka”, PAZ 1990, 126).

A *látás* egyidejűleg a fantasztikus élményhez is bejárást kínál. A tekintetben találkozunk a külső és a belső világ, így válik azzá a felületté, melyen a szubjektív világ a maga összes elvárásával összetalálkozik az egyén nézőpontjából értelmezett szabályokat megtörő külső valósággal. A Todorov által meghatározott *Én-tematikák*⁹ közt a látás kiemelt helyet kap, mivel az észlelésre mint a fantasztikus irodalom műfaj-meghatározó kérdésére irányítja a figyelmet.

⁹ Todorov a fantasztikus irodalom tematikáinak meghatározásánál abból a gondolatból indul ki, hogy a műfaj elsősorban a főszereplő, illetve az olvasó szubjektív érzékelése mentén születik. Véleménye szerint a tematikákat két nagy kategóriába lehet sorolni: *Én-tematikák* és *Té-tematikák*. Az első csoportba tartozók mind az egyén és külvilág, vagyis szubjektum és objektum viszonyához kapcsolódnak. Ezt a kapcsolatot alapvetően a szubjektum passzivitása jellemzi, és ezek a tematikák az észlelés és a tudat területére vezetnek. Ily módon nyer fontosságot a látás, mint egyik legfőbb mutatója annak, milyen az egyén tudata és az általa (passzívan) érzékelt világ közti kapcsolat (idézi MAÁR 2001, 143).

Véleményem szerint Paz a látáson keresztül azt közvetíti, hogy minden tekintet egyben elvárásokat is feltételez, melyek korlátozzák a valóság érzékelését. Ám ha e működésre tudatossá válik valaki, megnyílik számára a lehetőség, hogy szubjektív korlátoktól mentesen valóban találkozni tudjon a valósággal. A tekintetben a valóság, a valóságok ismerete jut áttételesen kifejezésre, a tekintet az ébrenlét szimbóluma – a szó minden értelmében. Gondoljunk csak Buddha résnyre nyitott szeméire.

Mindazonáltal a költő nemcsak a szubjektumtól szabad látást, hanem, bármilyen furcsán hangozzék is, a majom látását is meghirdeti. Amikor Esplendorra pillant, a nő nem viszonzozza pillantását, hisz abban a pillanatban „egy kis majom gesztusain nevet” éppen („momento se ríe de las gesticulaciones de un monito”, PAZ 1990, 118). A tekintet útja átszeli a teret, a költőtől a majomszabásúig, illetve ahogy korábban láthattuk, a teljességet átfogó kozmikus látás szintén a majomhoz vezet. Hanumán az egyedüli, aki képes olyan méretű ugrást tenni, mely lehetővé teszi, hogy lássa az egész világot. A költő a 24. fejezetben azt kérdi: „És a végén: ott a látás?” („Y al final: está la visión?”, PAZ 1990, 113). Az alkotó kérdéseinek zömére nem kap választ, azok ehhez az újabb kérdéshez vezetik el őt. Minket, olvasókat is hasonlóképpen kérdésekkel, kételyekkel bocsát utunkra ez a bármiféle meghatározásnak oly makacsul ellenálló mű. Például, hogy hogyan kapcsolódik a költő-zárándok a hol közönséges, hol isteni formában megjelenő majomhoz, s egyáltalán, kit is jelképez a számára ez az emberhez oly hasonlatos lény?

Konklúzió

Az *El mono gramático* útjelzők albuma. Nincsenek közvetlen iránymutatások arra vonatkozóan, hogy merre találjuk a „saját nevek” valóságát (PAZ 1990, 26), de vannak útjelzők, amelyek inspirálhatnak az úton. Ilyen útjelző a szádhu, vagy maga a fantasztikus tapasztalat is. A „végső tanítás”, ha szabad így fogalmazni, valahol a tekintet mögött rejlik. A szöveg minden kétséget kizáróan ennek felkutatására hív meg.

Bibliográfia

Irma CANTÚ (2008), Usos y desusos de la teoría del viaje y su aplicación a la literatura latinoamericana, *Trans – Revue de littérature générale et comparée* (12), Elérhető: <http://trans.univ-paris3.fr/>.

Manuel DURÁN (1971), La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz, *Revista Iberoamericana*, XXXVII, 1971/74, 97–116.

Mircea ELIADE (2006), *Vallási hiedelmek és eszmék története*, Budapest, Osiris.

Gladys ILARREGUI (2008), *El Mono Gramático: Orientalismo y poética de Octavio Paz*, in Silvia NAGY-ZEKMI (ed.), *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*, España, Iberoamericana y Vervuert, 187–199.

- Wolfgang ISER (2001), *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris.
- Marja Ludwika JAROCKA (2003), *La influencia de la cultura sánscrita en El Mono Gramático de Octavio Paz*, in Juan Miguel de MORA–Marja Ludwika JAROCKA (eds.), *El concepto de la divinidad en el hinduismo: y otros trabajos indológicos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 175–182, Elérhető: http://books.google.com/books?id=NaLHjbu9sWkC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=marja+ludwika+concepto+de+la+divinidad&source=bl&ots=0ZQYLwayc4&sig=uszfXSgOPMgNQxNNu3Ks2Jl0UkM&hl=en&ei=OltfTpaaBqOP4gSEsbQ8&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDYQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false
- MAÁR Judit (2001), *A fantasztikus irodalom*, Budapest, Osiris.
- Silvia NAGY-ZEKMI (2008), *Buscando el Este en el Oeste: prácticas orientalistas en la literatura latinoamericana*, in Silvia NAGY-ZEKMI (ed.), *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*, España, Iberoamericana y Vervuert, 11–24.
- Octavio PAZ (1990), *El Mono Gramático*, Barcelona, Seix Barral.
- Rachel PHILLIPS (1975), Octavio Paz: La gimnasia poético-crítica, *Revista Iberoamericana*, XLI, 1975/91, 253–256.
- Ramón XIRAU (1971), El hombre: ¿Cuerpo y no-cuerpo?, *Revista Iberoamericana*, XXXVII, 1971/74, 29–33.

Műhely

LŐRINCZ CSONGOR

Példaszerűség – filológia és poetológia között

(Hölderlin, Heidegger, Szondi)

A modern filológia immanenciaeszményének episztemológiai érdekelttsége a „szöveg” helyre- vagy akár előállításának kihívásaival szemközt felfogható a szöveg törvényének kikutatásaként vagy megfogalmazásaként, mely (morfológiai, esztétikai, jelentéstani) törvényt mintegy szöveggeneráló mozzanatként, de legalábbis a szöveg olvasását lehetővé tévő faktorként határozza meg. Ennek megfelelően a szöveg különböző elemei, jelentései, izotópiái vagy diszkurzív vonásai, de akár „üres helyei” megjelenhetnek mint e – mintegy őket autorizáló – törvény példái, exemplifikációi. A filológia tárgy- és önmeghatározásának módszertani képletei utóbb is – nemritkán egyfajta pátosz kíséretében – az indukciós logika elvét követik, a szöveg egyediségét helyezve a filológiai tevékenység homlokterébe, pontosabban: kiindulópontjává. Az egyes mozzanatból kell kiindulni, abból, ami nem vezethető vissza általános elvekre, hanem mintegy a szöveg egyediségét – nem annyira textuális-nyelvi konfigurációjának és közlésigényének szingularitását, mint inkább például genezisének idioszinkretikus jellegét – tanúsítja.¹ Tehát abból, ami nem (egyszerűen) *példája* valamely általánosságnak, hanem mondhatni *önmagát* példázza. Ebben az értelemben a szövegtől lehet csak eljutni generatív összefüggésekhez vagy feltételekhez, és nem fordítva, deduktív módon megelőlegezni ezeket, hogy aztán felfedezzék az egyedit. A logika nyelve persze mindig törvényszerűségeket posztulál, és ebben az esetben a szöveg feltételezett egyedisége sem marad meg valamely úgylétnél, hanem a szöveg exempláris státuszát hivatott kiemelni. Megfogalmazható ez a következőképpen is: mindaz, ami a szövegben egyedi vonásként, izotópiaként, nyomként, fragmentumként stb. a filológiai érdeklődés horizontjába kerül és ilyenként *identifikálják* (például a múlt idejének tulajdonítva),² már egyfajta ismételhetőségbe, iterabilitásba megy át, ami az általánosság, a törvényszerűség effektusait termeli – legyen ez az „általánosság” magának az egyedi szövegnek a törvénye. Alighanem ez az ismételhetőség nyilvánul meg abban a kölcsönös tükröződésben vagy megkettőződésben is, ahol a szöveg egyes elemei a szö-

¹ Vö. például HAY 2005, 84. Vö. ezzel Clifford Geertz másik hagyományból táplálkozó tézisé: a sűrű leírásban „nem általános kijelentésekre törekszenek, hanem csak általánosításokra az egyes eset keretében”. GEERTZ 2005, 289.

² Vö. GUMBRECHT 2003, 12–13.

veg nomoszának példái vagy referensei, ugyanakkor az egyes szöveg is őr meghaladó összefüggések példájaként figurálhat. Az egyes, fragmentális mozzanat tehát mindig többféleképpen *programozható*,³ sőt feltehető, hogy csak ennek a programozásnak a dimenziójában jelenik meg vagy észlelhető mint olyan.⁴ Maga az iterabilitás programozza ezeket a textuális-diszkurzív vonásokat vagy jelölőket, ezért lehetnek ezek az egyes indexei, de a történeti lejegyzőrendszerek kópiái – azaz újfent valamely általános példái – is (ahogy Hoffmann Friedrich Kittler médiaarcheológiájától érintett tézise kimondja). A szöveg mint egyediség immanenciája a filológiai feladat e két kortárs, egyformán kényszerítő jellegű, ám egymásnak bizonyos szinten diametrálisan ellentmondó axiómájában paradox módon önnön iterabilitásáról ad közvetett módon számot – mely ismételtetés egyszerre állítja a szöveg autonómiáját, és ugyanakkor írja át azt elkerülhetetlen módon más szövegekbe (határozzák meg ezen más szövegeket akár például lejegyzőrendszerekként). A „példa” itt tehát már nem egyszerűen valamely általánosra referál, hanem a példa fenomenalitása, izolálása – a latin „*exemplum*” az „*eximeré*”-ből ered, ami annyit tesz: 'kivenni', 'elvenni' – maga jelszerűséget, jelölőt feltételez, melynek azonosítása mindig kommentárok, apparátusok, szövegbeolvasó programok, másik szövegek függvénye (KULCSÁR-SZABÓ 2009, 250).

Miként szituálható ezen textuális egyediség olyan ellenpéldaként, melyben singularitás és exemplaritás oly módon szálazódik össze, hogy elkerülhető lesz az említett alternatíva csapdahelyzete? Mennyiben feltételezhető az ellenpélda textúrájában a szöveg törése, sebhelye vagy töredékessége (KULCSÁR-SZABÓ 2009, 226–228), anélkül, hogy ezt például transzcendentális „feltételek” mint történeti, textuális vagy mediális autoritások írják felül?

E dolgozat a *példaszerűség* elsősorban paradigmaticus fogalmának középpontba állításával szándékozik megvizsgálni történetiség és nyilvánosság viszonyát a filológusi praxisban és reflexiók horizontban.⁵ E kérdések tárgyalásakor azt kell szem előtt tartani, hogy az ellenpélda sajátos, paradox exemplaritása alighanem éppen történetiség és nyilvánosság modern összekapcsolódását is fémjelzi. Erre Peter Szondi ismert írása, *A filológusi megismerésről* nyújthat lehetőséget, melyet paradigmaticus példaként tartanak számon a filológia öneszmélésére tett kísérletek sorában. Ez az önreflexió a 19. századi hagyomány és az utómodern szellemtudományos kihívások közötti térben tanulságosnak mutatkozik az itt szóban forgó téma szempontjából. Ezen túlmenően azonban konkrét irodalmi „példa”, Hölderlin két költeményének bonyolult viszonya áll a vizsgálódás homlokterében, mely viszony elemzésére Szondi éppen említett írása után tesz kísérletet *Hölderlin-Studien* című kötetében.

³ Vö. HOFFMANN 2008 és PETHES 2004.

⁴ Vö. KULCSÁR-SZABÓ 2009.

⁵ Az antropológiai értelemben vett, ugyanakkor időbeli mintaként funkcionáló példaszerűséghez Wolfnál és Grimmnél vö. PETHES 2004, 51.

Előbb azonban néhány összefoglaló-rekapituláló történeti megjegyzést kell tenni a példaszerűség státuszáról és viselkedéséről történetiség és nyilvánosság 1800 körüli viszonyának (ki)alakulását tekintve. A filológiai tudományok diszciplináris-metodológiai önértelmezésének és praxisának megváltozása 1800 körül minden bizonnyal általános történeti és episztemikus folyamatokkal áll összefüggésben. A nyelvre és történetiségre kivetülő, felfedezésükkel fémjelzett korszak Foucault és Koselleck által leírt vonásai nagymértékben meghatározzák a filológia kultúrtechnikai és hermeneutikai dimenzióját. Hozzájárul ehhez alkalmasint a társadalmi nyilvánosság ekkori szerkezetváltozása is, például az írásos kultúra meg-növekedő és rétegződő publicitása, ám ugyanakkor a privát polgári individualitás képzetének térhódítása is. Nyilvánosság és történetiség viszonyának a filológiai tudományokban lecsapódó következményei, ennek implicit tudása és reflexiója persze túlságosan sokrétűek ahhoz, hogy bele lehetne itt bocsátkozni tárgyalásukba. Ismeretes, hogy a hagyományos történelemfelfogás, továbbá a retorika és a topika tudásrendjének 18. század végi felbomlása, illetve leváltása éppen a történelmi értelemben vett exemplaritás episztemikus és világszerű szerepének megrendülésével jár, ami a „historia magistra vitae” toposz „feloldódásában” jelentkezik (vö. KOSELLECK 1979). A történelem Koselleck által bemutatott temporalizációja (Verzeitlichung) nagyban felfüggeszti a bizonyos történeti előképek, toposzok vagy exemplumok alapján tájékozódó történelmi megértés paradigmaticáját és applikációs feltételeit. Ennek összefüggésében a történeti „egyszeriségre” helyeződik a hangsúly, a történeti folyamatok nem ismétlődő vonására. Éppen a történelem mint „Kollektivsingular” fogalmának és temporális horizontjának kialakulása, múlt és jövő összemérhetetlensége, a jövő nyitottsága vonja ki a talajt a hagyományos értelemben vett „ismételhető példaszerűség” alól. Utóbbin mintegy túlfut a történelem, továbbá a morális exemplumok evidenciavesztésével, leértékelődésükkel egyetemben a történeti tudás fikcionalizációja következik be (amennyiben a „Geschichte” fogalma nemcsak cselekvési, de tudati teret – a történelem ábrázolását, illetve a róla alkotott tudást – is jelöl). Ezzel párhuzamos a retorikai hatásesztétikák, egyáltalán a retorika által szavatolt kommunikációs modellek érvényvesztése, sőt diszkreditációja, ahol a retorikai exemplaritás mint bizonyos megadható szabályok példája például a zseni szabályoktól mentes, ezeket transzcendáló fogalmának adja át a helyét. Itt kezdődik az az elmozdulás, mely az eleve adott, etablirozott, kodifikált exemplaritástól a példaszerűség *követésére* helyezi át a hangsúlyt, ahol a példa – röviden szólva – a követés által lesz példává, és nem eleve adott példaként figurál. Már Kant is – mintegy félúton hatás- és zseniesztétika között – megkülönbözteti *Az ítélelő kritikájában* az „utánzás” (Nachahmung) és a (szabad) „példakövetés” (Nachfolge) mozzanatait (KANT 1963, 196–197). A hermeneutika fordulata ez idő tájt innen nézve sem mutatkozik véletlennek: „a szerzőt jobban megérteni, mint ahogy ő magát értette” diktuma (SCHLEIERMACHER 1977, 325) jól jelzi a hangsúly átvándorlását a megértés mint példakövetés síkjára. Persze a romantikus individualitásészme értelmében a példaszerűség nem utal valamely eleve adott általánosra, melyhez az exemplaritást közvetíteni kellene, hanem az individuális beszédet (Rede) a nyelv teljességéből kell megérteni

(SCHLEIERMACHER 1977, 78), ezért is lesz fontos a hermeneutikai kör mozzanata. Az individualitás felértékelése párhuzamos a történeti egyszerűség hangsúlyozásával, a történeti tudás fikcionalizációja pedig abban leli meg párhuzamát a megértés és értelmezés elméletében, hogy Schleiermacher már nem az Írás többféle értelmében, hanem maguknak a megértésmódoknak a különbözőségében jelöli ki a tulajdonképpeni hermeneutikai terepet – Peter Szondi megfigyelése szerint (vö. SZONDI 1996, 181).⁶ Példaszerűség és nyelvi totalitás viszonyának dinamikus összefüggéseit (a grammatikai interpretáció terepét) a romantikus hermeneutika amennyire igenli, majdnem ugyanannyira nem egy ponton viszont szűkítően is érti, amire a divinációgondolat lehet az első számú példa. Noha itt is a paradigmikus példaszerűség nem magától értetődő, nem eleve adott voltáról lehet szó, arról, hogy a topika példarendjének felbomlása a nyelviség felértékelődésével, a szövegeknek, egyáltalán a hermeneutikai terepnek a nyelvre és a beszédre történő megnyitásával (Schleiermacher korszakos jelentőségét ebben szokás látni, vö. GADAMER 1985, 189) azt vonja maga után, hogy a grammatikai interpretációnak szükségszerűen ki kell egészülnie a pszichológiai értelmezéssel, amelynek applikatív mozzanata viszont tisztázatlan marad a romantikus hermeneutika horizontjában. A pszichológiai interpretáció az „Erlebnis” későbbi térhódításában egyszerre teszi mondhatni priváttá az értelmezés folyamatát és szakítja el ugyanakkor előzetesen adott „objektív” keretfeltételektől, a nyilvános reprezentáció retorikai elvek által kodifikált dimenziójától, kiszolgáltatva a megértés „utánképző” motívációinak és eljárásának (kiiktatva az applikáció mozzanatát, ami pedig Kant fel fogásában az esztétikai ítéletről is adva van, amennyiben ez mások egyetértésére van ráutalva: ő a tetszés „szükségszerűségét” nem „egy objektív törvény szükségszerű következményének” tartja, hanem „példaszerűnek” [exemplarisch] nevezi: „azaz *mindenki* egyetértése [Beistimmung] egy ítéletben, melyet mint egy általános, ám nem megadható szabály példájaként tekintenek”, vö. KANT 1963, 122). Azaz bizonyos értelemben mégiscsak megnyitja a nyilvánosságnak, nem pusztán önmaga, de a divináció (mint követés) példájává is teszi, és ennyiben konstruktív jelleggel is bír (vö. JAUSS 1982, 372). Ezzel együtt a filológiai tevékenység és interpretáció applikatív vonása továbbra is neuralgikus pont marad, ezt ismeretesen a *Mi, filológusok* Nietzscheje veti a szakma szemére.

A példaszerűség kulturális státuszának változása a 19. században tényleges kapcsolatban áll a nyilvánosság szerkezetváltozásával, és általában véve a példa topikus adottságától a „követés” exemplifikáló teljesítményéhez vezető elmozdulással jellemezhető,⁷ el addig a pontig, ahol Thienemann szavával élve szükségessé válik

⁶ Jauss szerint Szondi megállapítása, miszerint „az interpretáció különféle módjairól szóló tanítás nemcsak helyettesíti, hanem határozottan tagadja is az Írás többféle értelmének tanát” (SZONDI 1996, 171), kételyekkel kezelendő, amennyiben inkább funkcióváltásról van szó, vö. JAUSS 1982, 371.

⁷ Vö. WILLER–RUCHATZ–PETHES 2007, 43, 52, de már STIERLE 1975, 44.

„aktív” és „passzív vezér” megkülönböztetése. Utóbbi ismeretesen olyan „vezér”, akit a nyilvánosság tesz vezérré, anélkül, hogy ő maga tevékenyen, szándékosan működne közre ebben, és így válik akár a történelem él- vagy előharcosává (vö. THIENEMANN 1931, 240–241). A társadalmi-politikai nyilvánosság és történetiség összekapcsolódása tehát a példaszzerűség kulturális szemantikájának és pragmatikájának dinamizálódásában figyelhető meg, aminek az irodalmi kommunikációban is fontos következményei vannak, sőt, ez a jelzett elmozdulások egyik legfontosabb végbeviteli és reflexiós médiuma.

Visszatérve Peter Szondi tanulmányához „a filológusi megismerésről”: ez a programmatikus írás a szöveghelyekkel fenntartott filológusi viszony interpretációs feltételezettségét igyekszik bizonyítani. Eközben a példa, illetve az általános törvény vagy szabály kétosztatú episztemológiájának mond ellent, e modellt a természettudományok megismerési struktúrájához sorolva. Bizonyításának alapvető hivatkozási pontja a költői nyelv metaforikus természete, mely kezdettől fogva értelmezésfüggő létmódot jelent. Szondi egy lírai példa, Hölderlin *Friedensfeier* című himnuszának első strófája kapcsán mutatja ki mindezt: az architektonikus jelenetelés természetleírásként történő olvasásának Friedrich Beissner, az ismert Hölderlin-filológus általi elutasítását veszi górcső alá. Beissner arra hivatkozik, hogy ha ez a kép „valóban metafora lenne, úgy Hölderlin egész életművében példa nélkül állna” (SZONDI 1988, 348). Mármost szerinte azonban művi entitások természeti metaforaként történő prezentálása Hölderlinnél általában „kibontott hasonlat”-ként valósul meg, mint például a *Brod und Wein* soraiban: „Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge”. Vagy pedig a denomináció révén, mint a *Patmos*-ban, ahol a „Von tausend Tischen duftend” alakzatára következik a következő sorban „Asia” megnevezése, és determinálja ezáltal az inszcenírozás kódját. Ezek lennének az „ellenpéldák” a *Friedensfeier* említett helyének metaforikus olvasatával szemben. Szondi szerint azonban ez csak azzal az objektivisztikus előfeltevéssel tartható fenn, mely a „költői helyek katalógusára” épül, és figyelmen kívül hagyja mind „az egyes helyet”, mind „az egész vers stilisztikai sajátosságát” (SZONDI 1988, 348). Vagyis mintegy megszakítja a hermeneutikai kört, és pusztán hivatkozással véli elintézhetőnek az interpretáció szükségességét, ahol nemcsak az egyes helyet, de magát a bizonyító példát (Beleg) is értelmezni kell. Különbösen is negatív vonatkozásról van szó, egy hiányról, arról, hogy „bizonyítási erővel itt tehát nem bizonyítékok szolgálnak, hanem az a tény, hogy nincsenek ilyen bizonyítékok” (SZONDI 1988, 352). Ez a lehetőség tehát példa nélküli lenne, maga a példátlan, mely hiányként mutatkozik meg az általános vagy a szabály konfigurációiban. Ez az űr azonban nem faktuális hiány, hanem az olvasás hiánya, a filológus vaksága, hiszen a költői nyelv logizálása és grammatizálása hermeneutikai vakságot eredményez vagy feltételez, ahol „a kutató tekintet ilyen [metaforikus] helyeket lehetséges bizonyítékokként egyáltalában nem ismert föl” (SZONDI 1988, 352).

A kérdés, metaforikusan kell-e olvasni egy helyet (leírást, alakzatot, jelentést), vagy nem, példa, általános és ellenpélda bonyolult mintázatát hívja elő. „Példa” és általánosság hermeneutikai köre ezek szerint azáltal jön létre, hogy a költői nyelv

alapvetően metaforikus természetű. Retorika és hermeneutika ezen egymásra utaltságát aligha lehetne megkérdőjelezni; Szondi írása e tényállás szuggesztív bemutatásának köszönheti hosszan tartó hatását, kanonikus jellegét.

Milyen előfeltevésekre, előzetes megértésre vagy instanciákra hivatkozik azonban Szondi maga hermeneutika és filológia komplementaritásának bemutatásában, pontosabban: bizonyításában? Hogyan aktivizálja a költői nyelv metaforikuságára vonatkozó előfeltevését, és milyen viszonyban áll ezzel a szöveg(hely)ek exemplarítása? Talán nem teljesen jogosulatlan tehát Szondi Beissnert illető kérdéshorizontját ő magára is alkalmazni.

A költői nyelv latens metaforikusságának tézise aligha megkérdőjelezhető: ez a költőiség vonása, melynek következtében minden adott vagy tényleges entitás az irodalmi inszenírozás kódjában mint valami másnak a példája képes megnyilvánulni. Egyszerre példázza önmagát szintagmatikus értelemben, és valami más paradigmátikus módon, a kombináció tengelyén – betű szerinti és metaforikus jelentés eldönthetetlenségében. Szondi e metaforikus dimenziót mintegy a költészet lényegeként, törvényeként nevezi meg, amihez képest éppen a hasonlat „kifejezettségének *kell* kivételnek számítania” (*kiemelés tőlem – L. Cs.*). A metafora „egysége” a par excellence költői mozzanat, ellentétben a hasonlat „dualizmusával”. A metaforikus értelem „egysége” (vö. még SZONDI 1996, 171) ugyanakkor annak olvasásfüggő jellegét jelenti, azt, hogy az értelem aktualizálása az olvasás végrehajtásával (ennek „modalitásával”) esik egybe, ez nem pusztán megfeleltet vagy azonosít egy előzetesen ismert jelentést. Poétika és hermeneutika Szondi bemutatásában tehát ugyanazt jelenti.

Hogyan exponálja vagy példázza azonban Szondi ezt a kétségkívül megnyerő tételt a szövegszerűség szintjein? Itt ugyanis több olyan mozzanat jelenik meg, amely nyelvfelfogásának klasszikus modern-esztétista aspektusára utalhat, ami feszültségbe kerül a megértéstani elvekkel. Szondi számára – legalábbis a Hölderlin-példákban – mintha az exkluzív költői képek jelenléte, a nyelv érzékisége biztosítaná a nyelv irodalmi kódját, ellentétben a diszkurzív nyelvvel (kérdés, hogy valóban a diszkurzivitás, és nem inkább a referencialitás helyén kellene-e szituálni a képiséget mint a líraiság egyik „kompenzatorikus médiumát”? Vö. KULCSÁR-SZABÓ 2007a, 25). A referencialitás megkettőződése mint a költőiség effektusa a metaforizálódás teljesítménye, mely helyettesítésként nyilvánul meg, és érzéki mozzanat alapján megvalósuló analógia vezérli. Ezzel a szövegek esztétikai jellegét később az interpretáció premisszájává emelő Szondi (ez az esztétikai jelleg itt alapvetően a költői nyelv érzéki vonását jelenti) lényegében már itt inkább filológia és esztétika összeegyeztetésén munkálkodik, és mondhatni, gesztusszerűen szorgalmazza filológia és hermeneutika közvetítését egymás felé. Ennyiben Szondi javaslata mégiscsak a fenomenalitás elvárásának uralma alatt áll: az inszenírozás kódjának architektonikus vagy természeti mozzanatoknak való megfeleltetése az elképzelhetőség paradigmáját követi, nem kép és jelentés diszjunkciójába bocsátkozik bele (hanem egy másik képpel helyettesíti az „eredeti” vizuális alakzatot), kizárva a tulajdonnév vagy az allegorikus predikáció effektusait. E romantikus emlékeztető nyelvfelfogásban a betű szerintiség tehát kivétel a metaforikusság

törvénye alól – Szondi itt mondhatni performatív – de legalábbis igencsak szó szerinti – módon hivatkozik a metaforikusság elvére, ezzel mintegy törvénné emelve azt. A filológusi normaképzetek kritikusa ugyanúgy a törvény és az ez alóli kivételek struktúrájában gondolkodik, mint bírálatának célpontjai. E diszkurzív lépés meggyőző erejét továbbá abból a hivatkozásból nyeri, hogy Hölderlin nyelve a kései műben éppenséggel le tud mondani a kifejtett hasonlatokról és azonosításokról. Mintegy Hölderlin lírai nyelvének modern vonása – a történetiség célulvétele – erősíti meg tehát Szondi argumentumát.

Szondi másik alapvető előfeltevése a költői szövegek individualitása (ahol ezek „individuumok, nem példányok”, SZONDI 1988, 351, „Exemplare” az eredetiben), „a költészet szubjektivitása”, „az individuális folyamat, melynek eredménye a szöveghely”, ezt mint objektumot „annak saját törvényei szerint kell megismernie” a filológiának mint tudománynak (SZONDI 1988, 348).⁸ Az individualitás nem kontingens egyediség, hanem saját törvénnyel rendelkezik (ilyen értelemben akár univerzálisnak is mondható). Ezt a törvényt kell követnie a filológusnak, ami tágabban azt jelenti, hogy az értelmezésnek a genetikus, „konkrét folyamatra” kell visszanyúlnia, melynek „eredményei a textusok”, azaz „nem valamiféle elvont szabály alapján” (SZONDI 1988, 351). A textuális egyediség genetikus képződése termeli ki a metaforikusságot is, ahogy az Szondi eltérő értelmezésében a *Patmos* idézett helyéről és kéziratok előzményeiről megjelenik. A metaforikusság tehát mégsem kezdetől fogva adott, hanem genetikus folyamat terméke. Mintha mégis fennmaradna a literális jelentésbe vetett hit, mely jelentés időbeli – tehát nem nyelvi – folyamat eredményeképpen metaforizálódna.⁹ A metafora processzualitása a szöveg képződésének genetikus folyamatával esik egybe, mely „individuális folyamat” „a költészet szubjektivitásának” közege vagy előidézője, és amely mintegy tükörszerű viszonyban áll az értelmező „szubjektív evidenciaérzetével” (itt nem járunk messze Dilthey élményfogalmától, általában a romantikus hermeneutika divinációelvétől).

Nem mellékes, hogy Szondi alapvetően „szöveghely”-ről értekezik, az általa választott induktív logika alapján, a szöveghely metaforizálódását genetikus folyamatként írva le, amiképp a szövegek is „konkrét folyamat” eredményei. A szöveghely bizonyos izolálása további tükörszerű viszonyba kerül a művek izolációjával, esztétikai megkülönböztetésével a (hatás)történeti folyamattól, ahol lényegében csak az „összehasonlítás eszköze” adódik az irodalomtörténész számára. A szerzői korpusznak, korszaknak vagy történelmi fejlődésnek az áttekintése „csak a meg-

⁸ Itt genetikus keletkezés és törvény tehát felcserélhetők lesznek, előbbi veszi át az utóbbi szerepét, amúgy az előző oldalon Szondi a természettudományos metodikával kapcsolatba hozott filológiai módszertan kapcsán bírálta az „általános törvények” premisszáját.

⁹ Vö. ezzel Derrida figyelemzetését a metafora elvének időbeli implikációjáról, például a „nyúltság” „folytonosságpartí előfeltevése”-ről, ami itt ugyan az inverze a Szondi-féle genetikus szemléletnek, de az időbeli struktúra elve ugyanaz, függetlenül annak irányától. DERRIDA 1997a, 15.

értett egyes művek együtteséből állhat elő” („s egyáltalában nem szabad a konkrét eset ismeretét összekeverni a történelmi általános alá történő szubszumpciójával”, SZONDI 1988, 352), azaz Szondi itt egyoldalúvá teszi a hermeneutikai kört, az indukciót egyszerű addícióvá változtatva, nyitva hagyva a kényszerítő kérdést, mitől is lesz az irodalomtörténeti megértés (kórszerűsége) valóban hatástörténeti indokoltságú.¹⁰ Úgy is lehetne fogalmazni: Szondi „a »szöveg hely« filológiai eszményét fölcseréli a »műalkotás« esztétikai eszményével” (Molnár Gábor Tamás pregnáns kifejezése szerint, amelyet hozzám írt e-mailjében fogalmazott meg). Vagyis a pozitivistá filológia indukcióelvét (melyet Szondi vitat, SZONDI 1988, 353) az esztéta műalkotáseszmény autonómiájának posztulátumára váltja be. Ez a művelet a szöveg hely izolált (azaz végső soron mint szintagmatikus példa) státuszának, illetően rögzítettségének rejtetten kompenzatorikus általánosítását, exemplarizációját hajtja végre. Ez a generalizálás egyfajta analógián vagy parallelizáción alapszik (vagyis a Szondi által erőteljesen bíralt párhuzamoshelyek-féle operációt foganatosítja), mely a metaforikusság teleológiájára (a fogalmi jelentés felé) emlékeztet. Ez a fajta általánosítás mint szintagmatikus kiterjesztés (szöveg helyről a műalkotásra) nyilvánvalóan idegen a hermeneutikai körtől, az ebből való kilépés lényegében azzal jár, hogy Szondi nem tudja megvilágítani az interpretáció motívációját, a benne ható történeti-nyelvi impulzusokat, ezért inkább csak „szubjektív” jelentőségű marad az értelmezés (SZONDI 1988, 353). Szondi lényegében egy esztéta nyelv- és költőiségfelfogást működtet a hermeneutikai interpretáció-felfogás bizonyos elemeivel összekapcsolva, a közöttük levő latens feszültséget azonban nem képes kiiktatni.

Az „individuumok, nem példányok” axiómája irodalomtörténet és egyes mű, történettudomány és irodalomtudomány különbségét, szakadékát mondja ki, amennyiben a művek nem tehetők általános történeti összefüggések példányaivá vagy példáiá anélkül, hogy el ne árulnák ezzel individualitásukat. Szondi nem a művek dehistorizálását szorgalmazza saját bevallása szerint, mondván, hogy a művek különösségéhez hozzátartozik a történetiség, történeti indexüket úgy kell fel fogni, hogy a történelemnek kell a műalkotásban, nem a műalkotásnak a történelemben megjelennie. Ambivalens ez a megállapítás is: a szövegeknek a történelem általi historista keretezése valóban formális nézőpont, melynek kritikája legalább is jogosult, ugyanakkor kérdés marad, hogy nem a genetikus, történeti folyamat egyfajta összegződése a műben lesz-e „a történelem a műben” kijelentés értelmezője (ahogy az indukció határozta meg az egyedi kezdőponttá való emelését, úgy erre csak a dedukció következhet ellenirányú műveletként, vagyis pusztán megfordításként: „Az irodalomtudomány feladatai közé tartozik, hogy az egyes művek-

¹⁰ Szondi pár lappal alább, „a bizonyítás és megismerés közötti kölcsönös függőség” kapcsán ítéli el a hermeneutikai kör linearizációs meghamisításait, SZONDI 1988, 354.

től elvonatkoztatva [abstrahierend] eljusson a történeti fejlődés többé-kevésbé egységes periódusának áttekintéséhez” [SZONDI 1967, 20]; Szondinál a hermeneutikai kör tehát két, egymás utáni inverz mozgás szerkezetévé egyszerűsödik, lényegében logizálva vagy grammatizálva a körszerűség elvét. Összefüggésben áll ezzel kritikátlan affirmációja Schleiermacher hermeneutikai elvét illetően, mely a megértést a beszéd megfordításaként fogja fel). Abban a teleologikus értelemben, ahogy a beteljesülés (Vollendung) megszüntetve-megőrizve (aufgehoben) tartalmazza magában saját genezisést – mely hegeli gondolatalkzatra Szondi explicite hivatkozik (SZONDI 1988, 353), itt az olvasatok anyaga és a mű közötti viszonyra alkalmazva. Ez a latens tükörszerű párhuzam genezis és mű, történelem és mű között ezek viszonyának totalizáló elképzelésére utalhat. Nem beszélve arról, hogy a szövegek nyelvének előreláthatatlan allegorikus szupplementarizálódása – nem pusztán metaforizálódása – éppen a történelem nem kontrollálható betörését a műbe viszi színre, ahogy az Benjamin barokk szomorújáték-, Goethe- vagy Baudelaire-olvasataiban megjelenik. Különösen nem magától értetődő Szondi ezen axiómája éppen a filológusi traktátusra következő első Hölderlin-tanulmány témájának horizontjában: a *Wie wenn am Feiertage...* köztudottan nem egyszerűen befejezetlen marad, hanem töredékes zárlatából alakul ki a később a *Hälfte des Lebens* címet viselő vers, kikezdve a korábbi szöveg feltételezett öntörvényűségét. Az „individuális” szövegbe másik szöveg ékelődik be, még ha potenciális módon is, legalábbis nem elválasztható attól – felvetve a kérdést, hogy mennyiben illeszthető be ezen (inter)textuális kapcsolat a szövegek „individualitásának” alakzatába.

A szövegek exemplaritása nem az általánosra vagy a normára utaló referenciából adódik, a szövegek mintegy önmagukat példázzák, amennyiben individuumok (pontosabban: ekként prezentálják önmagukat), ugyanakkor textúrájuk alapvetően metaforikus, vagyis helyettesítésen alapszik. Ez a helyettesítés a hasonlóság mentén megy végbe a metafora elve szerint, így a költői nyelv metaforikus jellege lényegében véve szöveg és olvasó mint példa és követője hasonlósági relációját, végső soron önéletrajzi megértésalakzatát jelenti. Ahol is a példa- vagy mintakép metaforizálása és ekképp egyáltalán paradigmaticus exemplummá történő emelése az olvasás eredménye. A szöveg individualitását Szondi okfejtése egyszerre láttatja előre adott, mögé kérdezhetetlen egyediségként, ugyanakkor a metaforizálódás eredményeként, ahol az olvasás révén kerül ezen exempláris helyzetébe. Vagyis az egyediség paradigmának bizonyul, az olvasó általi aktualizációjában, a metaforikus jelentés identifikációjában. Egyrészt önmagába zárt egyediség a szöveg mint műalkotás, „egész, mikrokozmosz akar lenni”, másrészt az olvasó általi metaforizációjában mégis paradigmaticus érvényű mintává válik (az olvasó – Derridával szólva – „metaforikus képessége” ezzel a „metaforák feltalálását” mint a „behelyettesítés képességét” [sőt egyfajta naturális „bőkezűséget”] jelentené – ez az alakzat, melyben természetiség és humanizmus összekapcsolódik. Vö. DERRIDA 1997a, 59–60). A szöveg egyedisége és példázatosága az olvasó számára lényegében szó szerinti és metaforikus jelentés kettősségét modellálja, vetíti ki időbeli-genetikus tengelyre. Ezzel a hermeneutikai kör Szondi kezén mintha mégis kontrollált, sőt célelvű folyamattá alakulna. Nyilván azért kell utóbbit fogantatnia,

hogyan áthidalja individualitás és metaforikus szupplementarizáció ellentmondását vagy a közöttük feltáruló szakadékot.

E kétfajta modellálás alkalmasint megfeleltethető a filológiában elterjedt kétféle kultúrtechnikai gyakorlatnak (vö. KULCSÁR-SZABÓ 2009, 243): a szövegek olvasásra való ráutaltsága a metaforikus jelentés aktualizációjával mintegy kiemeli, elő-állítja azt a referenciális jelentések esetlegességéből, exemplarizálja azt (Chladenius nyomán Szondi a metaforikus jelentést „egy új általános fogalom” keletkezésének tartja, alapvetően a „jelentéstöbblet”-nek betudhatóan a „verbum proprium”-hoz képest, vö. SZONDI 1996, 87–89), ugyanakkor az eleve adott individualitás(á)ra tett hivatkozással „renaturalizálja” is a szöveget. Persze a kétfajta technika aporetikus összekapcsolódása éppen az individualitás „törvényének”, szuverenitásának klasszikus-modern autoritatív konstrukciójában mutatkozik meg. A példaszerűség retorikája és tropológiája tehát előállítás, stabilizáció és az „eredeti” individuális, természetelvű integritásának feltételezése között ingadozik. Vagyis az interpretáció szöveget előállító teljesítménye Szondinál nem jön ki az eleve adott individualitás törvényére tett hivatkozás autorizációja nélkül, ami arra engedhet következtetni, hogy a szöveggel való találkozás számára mégsem megért(et)és eseményt jelent, inkább szemantikai-ikonikus aktiválást. Következésképpen a konkrét-genetikus folyamat – ennek „eredményei” a szövegek mint „individuumok” (SZONDI 1988, 351) – mintegy privát jellegűként tünteti fel a szövegek történéseit, amihez képest a nyomtatott, publikált szöveg mintegy nyilvánossági indexszel bírna. Hölderlin kapcsán azonban láthatóvá lesz, hogy Szondi – ismét – megfordítja ezt a viszonylatot: a kézirat „konkrét” folyamatából általánossági emergencia lesz, míg az autorizált, almanachban megjelent szöveg az én privát-empirikus szólamát reprezentálja.

A törvény és az imperatívusz, sőt a voluntarizmus és az etika retorikájának furcsa keveredése – afféle „filológiai köztes nyelv”-ként (vö. SCHLAFFER 1990, 188–189) – Szondi diskurzusában különös nyomatókat ad az eddig feltárt összefüggéseknek, ezzel együtt vélhetőleg bonyolítja is azokat. A költői nyelv metaforikusságának vélemezése mint előírás egyfajta parancs az értelmező számára, melyet a szöveg empirikus állapotának, szó szerintiségének ellenében kell teljesíteni. Ugyanakkor maga a szöveg összehasonlíthatatlan „egész akar lenni”, „monarchikus vonással” és „abszolútsági igénnyel” „rendelkezik”, megtiltja az összehasonlítást más művekkel (SZONDI 1988, 351). A szöveg kívánalma negatív akarat, a hozzá hasonló példákat zárja ki, ahogy Beissner is kizárta a *Friedensfeier* első strófájához hasonló más potenciális hölderlini szöveghelyeket. Az értelmező egyszerre találja magát a szabadság és a törvényi parancs vagy az etikai követelmény által meghatározott állapot(á)ban – metaforikus olvasáslehetőségét a szöveg nem jelöli mint olyant, mégis gyakorolnia kell az olvasásnak a metaforizációt mint a szöveg nyelvének alapvető jellemzőjét. Miért kell egy alapvető létmódot még törvényekkel és imperatívuszokkal is megerősíteni vagy autorizálni? Lehet, hogy Szondi mégiscsak ellenáll saját felismerésének a költői nyelv metaforikus természetéről, ami a művek egyediségét veszélyeztetné? Abban az értelemben, hogy mintegy a törvényi autorizáció alapján kellene ellenőrzés alá vonni a szövegek tropológiáját. Pontosabban: a referenciális funkciónak a metaforikus jelentéssel történő *helyettesítését* posztulálni (az esztétista nyelvfelfogás keretében).

Még tulajdonképpen innen ezen az autorizáción individualitás és metaforikus-ság persze nagyon is összefüggnek Szondi modelljében: a metaforikus vonás lenne – az esztétista nézetben – a nyelv egyéni, költői használata, az, ami megalapozza az individualitást, pontosabban: exempláris helyzetbe hozza azt. Ez a példaszerűség viszont nagyon is kétélű itt: egyszerre lehet szinguláris, sőt paradigmatis, „példaadó” exemplaritás, ugyanakkor pusztá szintagmatikus példája a metaforizálás (mint esztétizálás) fölrendelt törvényének. Bárhogy is, az „individualitás” mint olyan fölöttébb megragadhatatlannak tűnik: csupán posztulálni (ezzel együtt mégis törvénnyel ellátni) lehet (kell), azonban rögtön át is fordul metaforikus duplikátumába. Ha létezik az individualitás önmagában (mégpedig saját törvénnyel), miért kell ennek metaforikus létmódot tulajdonítani, további törvényi imperatívuszba iktatva ezt? Ez a második törvény akár implicit válasz is lehet az esetleges félelemre, hogy az „individuális”, metaforikus nyelvhasználat talán mégis inkább katakrézisként nyilvánulhat meg (például a „Zeichen” mint a „wir” katakrézise a *Mnemosyne*-ben) – ahol már nem tételvezető (értelmes módon) különbség szó szerinti és átvitt jelentés között –, sőt afféle másolatként, mely pótlólagos autorizációra szorul. Ez a másolatszerűség pedig épenséggel kitörli a feltételezett egyediséget, és inkább ismételhőséget nyit meg vagy ebből származik. Az individualitás mintha kezdetben sem létezett vagy adódott volna mint olyan, ám ebben a metaforikus „re-entry”-ben csak kitevődik a szupplementarizáció veszélyének. Mind az „előtt”, mind az „után” hiányt nyilvánít meg potenciális módon, retorikai szempontból: a tulajdonképpeni vagy referenciális jelentés hiányát. Ezt a hiányt kompenzálja Szondi a metaforikusság posztulátumával (utóbbi ennyiben mondhatni filológiai konjektúraként működik), továbbá a törvény nyelvvel – amely hatványozás és „performatív” mozzanat maga is utólagos aktus, amennyiben azon kérdésesség implicit belátásából származhat, hogy a szövegek metaforikussága nem feltétlenül affirmálandó vonás, amennyiben nem pusztán szemben áll a feltételezett tulajdonképpeni jelentéssel, hanem *kvázi* metaforikus jellegű. Az esztétista célelvűség utóbbi következményben tehát visszajára fordulhat, inverz mozgás tárul fel – Szondi lényegében defenzív manővere végső soron ezt a konzekvenciát igyekszik elhárítani. A performatív autorizáció episztemológiai indokoltságú, a tulajdonképpeni és metaforikus jelentés elkülöníthetlenségéből, illetve előbbi megismerhetlenségéből származik, továbbá utóbbit autorizálja. Mégis autorizálni kell tehát a hón áhított metaforikus jelentést („általános fogalmak”, „gazdagság”, olvasó képessége, azaz egy latens antropológia felől).

Az előtt-után időbelisége ugyanakkor a példaszerűség temporális kettősségére hajazhat: a példa mindig a megelőző („jó példával jár elől”), ugyanakkor olyasmilmit példáz, amit nem ő maga állít elő, hanem mintegy exempláris módon ismét, noha ezen ismétlés eredetije nem adható meg mint olyan, hanem a példázó szingularitásába íródik be, kiemelve ezen egyediséget, ugyanakkor transzformálva is azt. Ugyanez a viszony tükröződik példa és követője viszonylatában, ahol a „példa” előzetessége nincs adva mint olyan, hanem a követésben válik azzá: valamifajta (potenciális) követés nélkül nincsen példaszerűség.

Visszatérve Szondihoz: az etika móduszába történő váltás valóban egy nyelvi zavar eredménye az *Über philologische Erkenntnis* szövegében, szó szerinti és metaforikus jelentés azonosságának és különbségének egyidejű állításából, az ebben rejlő (ön)ellentmondásból ered. Ez az ellentét ugyanis a metafora hasonlósági elvét fenyegeti, és ezzel az imperatívusz nyelve mintha performatív módon próbálná megteremteni a nem kézenfekvő hasonlóságot, áthidalni a metaforikus jelentés esetleges hiányában előálló szakadékot. Ugyanez az ellentét jelentkezik a szövegfogalom szintjén is, a szöveg mint egyediség és mint exemplum, mint individualitás és mint metaforikus létező, végső soron poétika és hermeneutika között – ezt a feloldhatatlannak tűnő ellentétet kell az imperatívusz által elsimítani.

Exempláris példa és törvény ilyen összefonódása tünetértékű inkonzisztenciáról árulkodik: a példa éppen nem törvényt jelent, hanem szabadságot feltételez, hogy tudniillik követik-e vagy sem, ellentétben a törvény normatív parancsával vagy az etika kategorikus imperatívuszával. A szövegek kitettsége az olvasásnak, az egyszerre kivétellé és példaszerűvé válás folyamatának – mely folyamat nem ellenőrizhető vagy autorizálható előzetes törvények vagy szabályok alapján – olyan eseményszerűséget jelenthet, mely szétfeszíti az előzetes nyelvfelfogás kereteit, vagy még inkább kiüresítheti azt (annak szabályait), megnyilvánítva a tényállást, hogy mind a metaforikusság axiomatizálása, mind ezen axióma pótlólagos autorizációja lényegében a tulajdonképpeni jelentés hiányára és a metaforikus jelentés szupplementáris jellegére adott defenzív reakció jelzései.

Szondi hermeneutikai nagyvonalúságát tehát a kizárás, a törvény, a parancs retorikája keresztezi, sőt kontaminálja, ami előfeltevéseinek legalábbis nem teljesen tisztázott jellegére vethet fényt. Írása odáig feszíti a bizonyító szövegrészek, illetve előfordulási helyek felkutatása és parallelizálása elleni romantikus polémiát – mely a topika korszaka után, azzal szemben vált meghatározóvá –, hogy a párhuzamos helyek módszerét (Parallelstellenmethode) nagyjában-egészében a „norma” uralmától meghatározott beállítódásként könyveli el. Az ilyen helyek „katalógusában – írja Szondi – a rokon idézetek egymást kölcsönösen támogatják, az egyedülálló helyek pedig kivételnek számítanak” (SZONDI 1988, 348, szó szerint: „a különcöt azonban kiátkozzák/törvényen kívül helyezik [verfemen]”, SZONDI 1967, 16). Ezzel szemben fogalmazza meg Szondi a szövegek egyediségének, valamint a „metafora egységének” törvényét: „a szövegek ugyanis individuumokként, nem példáként (Exemplare) jelennek meg (geben sich)” (SZONDI 1988, 351), illetve: a költészetben a hasonlat „kimondott jelleg[é]nek kell *kivételesnek* számítania” (SZONDI 1988, 349, *kiemelés tőlem* – L. Cs.). Előbbi esetben a „példa nélküli”-nek kell igazságot szolgáltatni, annak, ami nem utal vissza valamely generalizálható összefüggésre, a második esetben viszont a költőiség törvényéhez képest prózai effektus kerül a „kivétel” státuszába. A szövegeket tehát norma, illetve törvényen kívüli individuumokként kellene felfogni, amelyek kivételek a norma alól (ugyanakkor saját „törvényük” alapján megkülönböztetendők más kivételektől), és mintegy a rendkívüli állapot dimenziójában szituálandók. Szondi a „különc”, az egyedi, a példa nélküli felértékelésével mondhatni, megnyitja a rendkívüli állapot kontextusát, ahol felfüggesztődik a törvény és a norma hatalma, ugyanakkor azonban

mégis a szövegeket helyezi a szuverén státuszába (vö. „monarchikus”, „abszolút-ság”), amelyek mintegy kihirdetnék a rendkívüli állapotot. Ez a rendkívüli állapot nem más, mint a tulajdonképpeni vagy normatív jelentés (mint „példa”) hiánya vagy hatályon kívül helyezése. A filológia tehát a textuális rendkívüli állapot tudománya, annak érdekében, hogy az egyedi helynek, alakzatnak, jelentésnek vagy individuális szövegnek igazságot szolgáltatson, visszahelyezze azt jogaiba (ezzel azonban csak függővé téve azt a „jog” státuszába helyezett diszkurzív instanciáktól). E megfogalmazás ellentmondásossága szándékolt: milyen jogra lehet visszanyúlni a rendkívüli állapotban, ha ez éppen a jog felfüggesztését jelenti? Carl Schmitt politikai teológiája szerint ez a momentum a szuverenitás órája, ő „dönt a rendkívüli állapotról” (SCHMITT 1993, 13), melyben már nincsenek példák, egyes esetek, amelyek a törvényt példáznák, pontosabban csak ezek az egyes esetek léteznek, amelyeket aztán Giorgio Agamben okfejtése szerint annál hathatósabban lehet alávetni a szuverén döntés hatalmának, ahol többek között megszűnik a különbség individuum és példa, valamint kivétel között (vö. AGAMBEN 1995). Az egyediség mint egyediség jogainak reklamálása a rendkívüli állapotban tehát vagy a szuverén pozíciójába helyezi a filológust, hogy paradox módon annál inkább az ő hatalma alá vonja ezt az egyediséget, avagy pedig jogot hív életre, vagy erre hivatkozik (ekkor viszont újra a normativitás veszélye fenyegeti), legalábbis felveti e jog hozzáférhetőségének kérdését. E kettősség pedig egyúttal inventio és elocutio, a meggyőzés és a trópusok retorikájának kettősségében helyezi el a szövegek individualitásának hivatkozott példáját.

Szondi polémiája a filológusi norma hatalma ellen tehát legalábbis kétélű. A szövegek szinguláris effektusaira rátelepedő, azokra a norma és a jelentés szoftvereit telepítő filológia problematizálása aligha szorul igazolásra, mégis olyan szövegfogalmon alapszik, mely maga is latens módon fenntartja a törvény emlékezetét, amennyiben individuumokról beszél, elszakítva azokat bármely általánosítás lehetőségétől (noha ez az individualitás is bizonyos értelemben a jog által garantált), még inkább azonban a más textuális individualitásokkal való kommunikációjuk kérdését hagyja legalábbis függőben. A szöveg(hely)ek nincsenek ráutalva más szöveg(hely)ekre, ugyanakkor mégis jog – azaz egyfajta szöveg – autoritását kell nekik jóváírni. Hogyan válnak e szövegek törvényen kívülivé: azáltal, hogy annak nyilvánítják azokat (ezáltal csak a normativitás ítéletét ismételve), eközben individualitásukra hivatkozva, vagy inkább azáltal, hogy e szövegek olyasminek a példái, exemplumai paradigmatis éretelemben, ami nem létezett előttük mint olyan, de amit mégis „követnek”, és így válnak ki a törvény hatalma alól, ambivalenssé téve azt, és elbizonytalanítva ezáltal példa és egyediség ellentétét, melyet éppen a törvény szabályoz? Ebben az értelemben azonban nincsen előzetes – sem jog alapján történő, sem szuverén – döntés arról, mi válik példaszerűvé, hogyan keletkezik a szöveg exemplaritása. A szöveg példátlan példája, ellenpéldája nyitja meg azt a szingularizáció mozgásának, ezt nem lehet előfeltételezni, hiszen ekképp már jogra hivatkoznak, ezzel kodifikálják azt.

A metaforizációnak az olvasásban történő keletkezése vagy végbevitelre olyan kiindulópont, melyet ugyanakkor nem érdemes egészében elvetni. Inkább körülte-

kintőbb szituálása jelenti a kihívást, annak érdekében, hogy ki lehessen vonni Szondi esztétista teleológiájának uralma alól. A párhuzamos helyek bizonyos nemléte, pontosabban csupán potenciális, az olvasástól függő adottsága azzal a tanulsággal jár, hogy aktivizálásuk vagy felhívásuk egyszerre tropológiai és citációs művelet (azaz alapvetően nyelvi, nem pedig divinációs mozzanat). Ezt a kettősséget éppen a példa retorikai ambivalenciája modellálhatja: a példa kettős státusza grammatika és retorika szétválását mutatja meg, egyrészt a grammatikai paradigmák példáinak értelmében, másrészt a retorikai célzattal aktivált exemplaritás módján. Szintagma és paradigma ezen kettőssége az irodalmiság Jakobson-féle modelljében ismeretesen az utóbbi javára mozdul el, ahol legalábbis kérdéses a poétikai funkció, az egyenértékűségek elvének szintaktikai struktúrákkal történő felcserélése. Ám a példa a retorikán belül is kétarcúan viselkedik, bizonyos értelemben maga téve szükségessé annak szétválását a trópusok, illetve a meggyőzés retorikájára: az elocutio szintjén ezt a különböző metaforák analogikus-szubsztitív aspektusa, míg az inventio síkján a példa által előállított hitelesség, a hitelesítés vagy autorizálás művelete jelzi. Ezt a kettősséget az idézet viszi leginkább színre, amelynek autorizáló szándékkal való előhívása egyúttal tropológiai mozzanatot is jelent, a hang- és arckölcsönzés műveletét. Az idézet mint példa ugyanakkor kivételként is funkcionál, amennyiben kiszakítják korábbi kontextusából, és „idegen” elemként kerül be az aktuális szövegösszefüggésbe. A példa (mint „példa”) izolációja nyelvi összefüggésben annak idézetszerűségét nyilvánítja meg, performatív műveletként, ahol a példa egyúttal kivétel is. Vagyis az idézet azon nyelvi entitás, mely egyszerre funkcionálhat példaként és kivételként, s rendelkezik továbbá potenciális performatív erővel, mellyel éppen azon kettőssége korrelál. Szondi ingadozása egyediség és törvény között tehát az idézetszerűség eme kettős, iterábilis létmódját allegoretizálja.¹¹ Az, hogy „minden egyes illusztrációt – mielőtt bizonyító erőt tulajdonítanánk neki – önmagában véve is legalább annyira gondosan kell értelmezni, mint azt a helyet, melynek megvilágításához érvként vagy ellenérvként bevonják a vizsgálódásba” (SZONDI 1988, 350) – kifejezetten retorikai szituáció ez („érv”, „ellenérv”, akárcsak „példa” és „ellenpélda” dialektikája) –, annak készségét feltételeznél, hogy a különböző szöveghelyekkel létesített interpretációs viszony retorikai feltételezettségére is fény derüljön.

Hogyan jelentkeznek azonban Szondi premisszái a filológusi megismerésről szóló tanulmányt követő Hölderlin-elemzésben, a *Wie wenn am Feiertage...* kezdetű, töredékes befejezésű himnuszról?¹² A fent jelzett előfeltevés nem könnyen átlátható, rejtett módon nyilvánulhat meg az interpretáció például fogalmi-jelentéstani műveleteiben. Itt ismeretesen olyan szövegről van szó, mely nem került publikálásra szerzője által, sőt befejezetlen maradt, akárcsak Shelley *The Triumph of Life*-ja,

¹¹ Az itt tárgyalt két bekezdés határán Szondi lábjegyzetben hivatkozik Schleiermacher második akadémiai előadására, „a citátorok hűségével” kapcsolatban, vö. *Über den Begriff der Hermeneutik*, SCHLEIERMACHER 1977, 330.

¹² A vers M. Knaupp kiadása alapján idézve, vö. HÖLDERLIN 1992, 262–264. Szondi elemzése: *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils*. SZONDI 1967, 33–54. Hosszabb változata: SZONDI 1975, 217–323.

melyet „az tüntet ki, hogy éppenséggel semmiféle támpont nem nyerhető valamilye végső szerzői intenció mibenlétét illetően” (KULCSÁR-SZABÓ 2009, 228).¹³ Később azonban Hölderlin nagyon is visszanyúlt a *Wie wenn...* töredékes zárata körüli fragmentumokra, ezekből keletkezett a híres *Hälfte des Lebens* című vers. Ez a mozzanat még ambivalensebbé teszi a korábbi költemény zárlatát, amennyiben az mondhatni egy másik szövegben „fejeződik be”, ám ugyanakkor mégsem nyerhető ebből egyértelmű jelentéstani-poetológiai útmutató a korábbi vers dilemmáira nézve. A *Hälfte des Lebens* inkább megismétli a korábbi vers zárata körül kialakult töredékek bizonyos elemeit, mondhatni a befejezetlenséget magát, alighanem hatványozva is azt.

Előbb azonban nem árt megemlíteni a *Wie wenn...* néhány textuális-poétikai sajátosságát: az „ünnepnap” figurációja a hétköznapiakban uralkodó normák hatályaon kívül helyezését jelenti, ami itt a „Természet” totalitásában nyilvánul meg, egybefogván az organikus természet, a történelem, a szellem, az emberek tetteinek mozzanatait, és a „szent” („das Heilige”) dimenzióját hordozza, „idősebb lévén az időknél”, ugyanakkor az „eljövő” eseményeként közelítve, ami alapvetően a „szó” médiumában jelenik meg, többszörös módon bonyolítva meg ennek performatív aspektusát, amennyiben például a megnevezés rögzítő vonása kitolódik és elbizonytalanítódik. Ez az eseményszerűség jelentkezik az „ünnepnap” mozzanatában vagy keretezésében. A szent Heidegger értelmezésében maga a „közvetlen”, mely az emberek és istenek számára csak „közvetített”-ként válhat megtapasztalhatóvá. Itt a „költők” kerülnek a közvetítő helyzetébe, exempláris értelemben, ugyanakkor köztük és a „szent” között „a szent sugár” (47. sor), „az Atya sugara” (58. sor) közvetít (HEIDEGGER 1996, 69), mely sugár „égi adomány”-ként („himmlische Gaabe”, 60. sor) jelenik meg: ezt „nyújtják” a költők „a népnek a dalba / rejtve” („[...] dem Volk’ ins Lied / Gehüllt [...]”, 59. sor). A vers szintaktikája nem dönt arról egyértelműen, hogy a „sugár” kezdettől fogva „adomány”-e, vagy a „dal” általi közvetítésben válik azzá, vagy pedig fordítva, éppen a „dal” semlegesíti (a „beburkolás” értelmében). E kérdés persze csak azáltal lehetséges, hogy mindenekelőtt differenciát tételezzenek „Lied” és „Gaabe” között, aminek nem szétválasztással, megkülönböztetéssel kell járnia, ugyanis éppen kölcsönviszonyuk valamelyes megvilágítása a tét.

A költők azért is ezen adományozás kitüntetett közvetítői, mert „mi bírunk csak tiszta szívvel, / mint gyermekek, mi, kezeink ártatlanok [schuldlos]”. Amellett, hogy a költők állnak kapcsolatban az „eljövövel”, és vannak kiteve a „tűz”-nek, a (potenciális) ünnepnapnak a mindennapok szabályozásán túllépő anomikus jellegéhez alighanem az ő ártatlanságuk illik a leginkább. Abban az értelemben, hogy kilépnek a mindennapok ökonómiájából, továbbá a „sugár” „megragadása” nem az intencionális tulajdonszerzés vagy -stabilizáció módján, hanem a „továbbadás”,

¹³ Ekképp sok értelmezői magyarázat létezik a vers töredékességi létmódját illetően, ezekből szóhoz is jutnak többen az alábbiakban.

a „reichen” felől nyer el értelmet. Mivel a költők az „eljövő” eseményét „sejtik” („ahnen”), és mondhatni metonimikus-indexikális kapcsolatban állnak „a jelek, a világ tettei” dimenziójával, úgy a jogi-morális rend korlátozásai, de védelme sem érvényes rájuk, ám nem valamely kikülönülés, hanem az esemény általi érintettség akaratot és (ön)tudatot felfüggesztő hatásának eredményeképpen. Cselekedetük nem olyan tett, melyet azon rend alapján meg lehetne ítélni: ezért „állnak lecsupaszított fővel” „Isten viharai alatt”.

Az „ünnepnep” figurációja ugyanakkor az eseményiség *után* bekövetkező állapota is utalt, és a költőket a paraszthoz hasonlította, vagy vele példázta. Mármost a költők szituálásának kettőssége (a viharban, illetve parasztként, utólagosságban) párhuzamos a „Lied” létmódjával, mely egyszerre adomány és burok (az adomány burka), „fassen” és „reichen”, performatív adományozás és prezentáció kettősségét foglalva magába. A költők kezének „ártatlansága” abban állna, hogy nem tesznek különbséget „fassen” és „reichen”, adományozás és prezentáció, „Lied” és „Gaabe”, eszköz és cél között (ahogy például az „ins Lied / Gehüllt” is materiálisan vitte színre a beburkolás mozzanatát). Ennyiben az „ártatlan kezek” motívuma ezt a jelentést konnotálhatja, hogy tudniillik ezek a kezek nem valami tőlük független cél szolgálatában állnak, instrumentális módon. Az „égi adomány” „megragadása” („fassen”) egyúttal „átnyújtása” („reichen”) is („a népnek”), amennyiben a dalnak „az istenek és emberek művét” kell „tanúsítania”, viszonyuk mégsem feszültségmentes: a megragadó kezét kitorli (mondhatni feláldozza) az átnyújtó gesztus, hiszen nem tulajdonról, hanem ajándékról van szó, másrészt a gesztust – és az adományt magát – a „dal” elrejtettségi aspektusa teszi láthatatlanná. Jézus mondata – „ne tudja a bal kezed, mit tesz a jobb” – áttételes módon tér vissza.

A „Lied” az előző strófa szerint az „istenek és az emberek művét” kell, hogy „tanúsítsa”. E kettős tanúsítást csak „ártatlan” kézzel lehet végrehajtani, azaz olyan tanúként, aki a két tartomány közötti közvetítésben érdekelt, nincs elkötelezve egyik oldalon sem (nincs „tartozása” egyik felé sem, vö. „schuldlos”). Ebben az értelemben exempláris a költők ártatlansága, nem önmaguktól (valamifajta szubjektivitás vagy önmagának elégséges individualitás értelmében), amiért felelhetnének, hanem mert „Gaabe” és „Lied” között szituálódnak (a viharban, illetve parasztként), mintegy létükkel igazolva és téve ugyanakkor kérdésessé azok megkülönböztethetlenségét. E szituáltság értelmében nem magától értetődő a felelősség számonkérése rajtuk, ezért is „schuldlos” a költők.

Az „égi adomány” nem a költők tulajdona vagy adománya, hisz ők maguk is kapják azt, ugyanakkor művükben, a „dal”-ban tovább is adják azt „a népnek”. „Lied” és „Gaabe” egymásra van utalva, ugyanakkor különbség is van köztük, éppen filológiai szempontból nem érdektelen különbség: a materiális szöveg és a „mű”, anyagi „Lied” és immateriális „Gaabe” közötti differencia lehet ez, ami itt „fassen” és „reichen” kettősségeként jelenik meg. A „Lied” persze korántsem valamely önmagának elégséges szolitáris szubjektivitás médiuma Hölderlinnél, mivel tanúságot jelent, és ismételhetősége, mnemotechnikája is a tanúság strukturális jellemzőjeként nyer értelmet (miszerint ennek mindig, minden körülmények között ismételhetőnek kell lennie). Ez a tanúskodás azonban nem a szubjektum ké-

pességétől függ, hanem azon eljövő változtatja tanúsággá, amelyről a költemény folyamatosan beszél: a „természet”, illetve annak „ébredése”, melyet a „világ jelenin, tettein” kell leolvasni a költőknek. A tanúság innen nézve hívást és – inverz módon – az esemény általi hívása médiumát jelenti („das Heilige sei mein Wort”, a megnevezés is alapvetően hívás Hölderlinnél), ennyiben ígéretté is válik, vagyis így lesz „adomány”, „Gaabe”. A költői beszéd eme tanúságkaraktere kitermel azonban bizonyos komplikációkat, melyeknek közül lehet a vers gyakran tárgyalt befejezetlenségéhez.

A „Lied”, illetve a költők a „szent”, a „sugár” általi közvetítésének médiumai, mely sugár „villám”-ként is megjelenik, azaz a „Lied” egyfajta „Entladung” médiuma is, ami beíródást fogatosít. Ez meghasítás is, mondhatni, „Riss”, mely materiális „Lied” és immateriális „Gaabe” között létesül, ezekkel egy időben, ahogy a „fassen” is a „reichen”-t jelentette. Ez a differencia ugyanakkor maradékot is implicál, az adomány eszerint egyfajta maradék, nem jelenvalóság. A „példa” tehát *indexikális* viszonyban áll a példázattal (esemény függvényében), egyfajta fölösleget jelent (a „Bei-spiel” szó szerinti értelmében), nem analogikus-reprezentáció-elvű kapcsolatban, noha félreolvasható ilyenként (a „Lied” önprezentációjának elemeként, mint alább kiderül). A „Vaters Stral” ekképp mintegy önnön testamentumát hagyja hátra a „dal”-ban, ennek kimondatlanját jelentve, ahol a kimondás vagy a kimondott *már mindig is idézetként* férhető hozzá. A szöveg ezért a mitikus beszédmódba vált, az aktuális beszéd általi kimondatlan figurálva a mitikus „példa” révén: „wie Dichter sagen”, ami csak idézetként artikulálható a saját beszéd terében. A Szemelé-hasonlat öndestruktív jellegű, amennyiben leépíti a példaszerűség *analogikus* aspektusát (Szemelé története a láthatóság vágyának hübriszeről, ennek büntetéséről szól). Citacionális aspektusa ugyanakkor a tanúság momentumát jelzi, annak iteratív és nem autonóm jellegét – a tanúsítandó testamentuma mintegy beleíródik a tanúságba (a villám-hamu metaforika értelmében), és annak kimondatlanját (a maradék értelmében) figurálja. Ez a kimondatlan magához a tanúsághoz tartozik, ugyanakkor azonban a tanúsított igényét a tanúskodásra is jelenti (a tanúsított megvonja magát az archiválhatóságtól, hiszen így betagozódna a tudás rendjébe). Ez a kereszteződés megfelel a tanúságtétel fundamentális kettősségének: ha az, ami valóban tanúskodik, maga a kimondatlan, úgy a tanúságtételnek éppen ezen kimondatlan kell tanúsítania, ha igazságos kíván lenni (vö. KULCSÁR-SZABÓ 2007b, 336; DERRIDA 2003, 28–31). Ez a kiazmus az adott szó adományának kettős jellegére utal, mely szó kapott szó is, amennyiben a másik bizalmára van ráutalva. A tanúsító és tanúsítandó kimondatlanjának kölcsönössége azonos az adomány kiazmusával. Vagyis a tanúságtevő mintegy azt a tanúságot ismétli vagy olvassa (nem pedig önmagától, szuverén módon adja), amelyet maga a kimondatlan tesz.

Ez az összefüggés nem sorolható be a „költészet kétfajta koncepciójának” alternatívájába, melyet Binder lát a *Wie wenn am Feiertage...* szövegében, a vers megoldatlan problémájaként jellemezve, mint ami annak befejezetlenségéért is felelős lehet („a *Wie wenn am Feiertage* előbb az anonim isteni erőkről beszél, amelyeknek a költőre van szükségük, hogy megtapasztalják magukat a szellemében és megnyi-

latkozzanak ebben, ezután az Atya sugaráról és égi tüzeről van szó, amelyekre a földieknek van szükségük, de csak a dal elrejtésében bírják ki. Ott az elrejtett isteni, mely emberi fáradozás révén nyilvánul meg, itt egy közvetlenebb isten, melyet az emberi elviselés számára közvetetté kell tenni. A kettő nem rímel egymásra és a vers talán ezért maradt befejezetlen.” BINDER 1987, 53). Mindkét „koncepció” térbeli mozgást feltételez: egyrészt a rejtett manifesztációját, másrészt a közvetlenség delegálását az elrejtésbe – elvétele így a tanúság(tétel) eseményét, melynek eredendő kiazmusát (melyet a kimondatlan maga léptet elő) a vers tropológiai és szemiotikai szinten is jelzi, a „Feuer” és a „Zeichen” mozzanataiban. Ebben az értelemben az elrejttség két aspektusa – az elrejtett megnyilvánítása és a közvetlen elrejtése – a tanúság kiazmusában találkozik. A tanúskodás ezen alakzata a kimondatlan körül nem dialektikus mozgást jelent, hanem alapvetően az eljövétel eseményét, amiben a kimondatlan (mert el-jövendő) adódik. Vagyis az eljövételben egyszerre munkál az elrejtés és a felfedés: az el-jövendőt valamiképp tanúsítani kell (mert nem mint olyan jelenik meg), ugyanakkor el-jövételében kell tanúsítani, azaz nem mint közvetlenséget. Ezzel a testamentaritás mint megmaradás (Bleiben) nem ottlétet jelent, főleg nem múltbelit, hanem az el-jövő adományát, magát az el-jövetelt (vö. HEIDEGGER 1996, 75).

Ebben a kontextusban a tanúságtétel lehetőség és lehetetlenség között oszcillál, ezáltal felerősödik distanciája az intencionalitástól. Noha elvben mindig és ismételten kezkeskednie kell tudni a tanúságtevőnek önnön tanúságáért, mégsem tudhatja maradéktalanul, miről is tanúskodik. Azt, amiről tanúságot tesz, nem tekintheti a tudás tárgyának (még egy személyes vallomás esetében sem), különben a tanúságtétel egy ilyen tudás bizonyítékává (referenciájává) vagy példájává lenne. Ha teljességgel tudatában lenne, miről is tesz tanúságot, úgy ez nem tanúskodás lenne, hanem a megismerés bizonyítéka, egy generalizálható összefüggés példája. Ezért tudhat a kimondatlan csak a szó mélyebb értelmében – és ez azt is jelenti: el-jövendőként! – tanúskodni, ha és amennyiben a tanúság nem az előzőleg ismert verifikálását, (vissza- vagy be)igazolását jelenti.

Összefoglalva a fentieket, az állapítható meg, hogy a versben a („szent”) eljövőben lévő esemény(é)nek a „Vaters Strahl” mint „himmlische Gaabe” általi konkretizációja a „Hüllen”, az elrejtés értelmében a „dal” kimondatlanjává válik. A „dal”-nak elvben a kimondatlant kellene példáznia, ugyanakkor ezt mégsem teheti, hiszen a „Gaabe” elrejtésében az éppen nem mutatkozik meg mint olyan, hanem kimondatlan marad. Ennyiben éppen ellenpéldát jelent, ugyanakkor olyan „példát”, mely nem reprezentál(hat)ó. Vagyis a kimondatlan maga exemplarizálja a szöveget, nem egyszerűen a példa reprezentálja a kimondatlant, ahogy ez a példaszerűség diszkurzív használataiban jellemző. A „dal” tanúskodik az „istenekről és emberekről”, de az igazi tanúságot maga a „Gaabe” (mint) kimondatlan(ja) teszi, és ennyiben inkább ő exempláris, mintsem a „dal”, noha ennek példaként, a kimondatlan példajaként való félreolvasása elkerülhetetlen. A kimondatlan exemplaritása ugyanis olyan példaszerűség, mely leépíti az elvileg őt példázó „dal”-t, de legalábbis e dal alanyának példaszerűségét (ahogy Szemelé is hamuvá változik Zeusz villáma nyomán). A „dal”-nak analogikus-szinekdochikus vagy performatív

(autorizációs) példázási viszonyba kerülése a „himmlische Gaabe”-vel problematikus kísértés, hiszen a „dal”-t nem önmagában vagy önmagáért kell tanúsítani, hanem a benne adódó kimondatlanról kell tanúságot tenni (mely kimondatlant ugyanakkor nem lehet megtenni identifikálható-referencializálható „példának”) – csak így tanúsítják a „dal”-t a maga fontosságában és szingularitásában. „Dal” és kimondatlan(ja) között nincs azonban sem tropológiai, sem performatív folytonosság vagy kapcsolat (vö. „Gehüllt”), netán ökonómiai viszony, ezért is „ártatlan” a költők keze – másrészt ezen hiány kompenzációjaképpen mozdul el a tanúskodás magára a „dal”-ra, ami viszont hamis tanúságnak tartható, hiszen kitér a kimondatlan kihívása vagy igénye elől. Az igazi tanúságtételnek tehát olyasvalamit kell tanúsítania, amire nincsen identifikálható „példa”, ami maga az ellenpélda.

Itt a kimondatlant akkor áldozzák fel vagy kerülnek távol tőle, ha referenciális, identifikálható vagy tudáselvé példát gyártnak belőle. Vagy pedig a „tett” paradigmájába illesztik, amely tett (feltételezett elkövetője) aztán felelősségre vonható. A költő mégis erre hajlik, a tettel történő azonosulásra (vö. DE MAN 2003, 173), az ezáltal lehetővé tett jelenvalóságra („da sie sichtbar / Den Gott zu sehen begehrte”), ez a hübrisze, vagyis a felelősség struktúrájának latens lehetővé tétele, ami persze ellentmond a „schuldlos” mozzanatának. Fontos azonban, hogy nem valamely előre megállapított felelősség ellen vét, hanem éppen a tett alanyának meghatározása – és ezáltal a tettnek magának a definíciója – keresztezi a „schuldlos” mozzanatát. Ezen alanyiség azonban elkerülhetetlen, ám nem kezdettől fogva mint empirikus, individuális én, a szubjektum feltételezett immanenciája, hanem éppen az adomány által felhívott szingularitás vagy sajtószersőség, ahogy ezt az „eigne Hand” mozzanata jelzi. Nem az empirikus én önmagában (avagy képességei), hanem annak méltó volta az adományoztatásra vagy tisztasága a döntő itt („reinen Herzens”). Az adomány átvétele vagy fogadása azonban nem sorolható be a (történelmi) „tett” kategóriájába, az adomány ugyan viszontadományozást feltételez, ám mégis alapvetően egyfajta passzivitással találkozik, ebbe íródik bele, egyfajta elszenvédésként („tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren / Mitleidend”, de már a „Denn sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir”, hiszen ez a beleíródás csak a „reines Herz”-ben mint egyfajta fogadókészségben, dezimmunitásban mehet végbe). Ezzel szemben az individuális én mint olyan feltételezése a tett identifikációjának (valamint tett és tettes különválasztásának) alapja, ami a költők esetében legalábbis nem magától értetődő („wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände”). A történelmi cselekvés paradigmája az önfeláldozást is magában foglalhatja, a cselekvést mint heroikus áldozathozatalt – ez a szereplehetőség a költői szférában azonban tévesnek bizonyul, amennyiben az én önfeláldozása újlag ugyanezen ént állítja előtérbe, és erőszakot feltételez, ami ismét törli a „schuldlos” igényét.

A költői stratégia a nyelvi szinten éppen a „példa” retorikájában nem képes magát megszabadítani a tett vagy cselekvés szimulációjától. Ahogy szó volt róla, a példa retorikájának performatív-autorizációs komponense éppen ilyen cselekvés-szurrogátumot jelenthet, többféle értelemben: a kimondatlan példaszersűsítését, ahol az akarva-akaratlan az (előzetesen tudott) törvény esetévé, nyelv és cselekvés kapcsolatává válik, éppen így erősítve meg a beszélő jogát a nyelvi cselekvésre,

azon a módon is, hogy a példa retorikája a beszélő autoritását képviselheti, általa autorizálódhat. Így a „példa” analogikus ereje éppen azon Szemelé-hasonlatban kerül bevetésre, ami pedig pontosan a „sichtbar zu sehen” vágyának problematikusságát exponálja. Ambivalens továbbá a „wie Dichter sagen” tanúsítási funkciója is: a költőket tanúsítja a példázat vagy a költők nyelvén tanúsít valamit a példázat maga? Ez a referenciális kétértelműség jelzi, hogy a példa retorikája alapvetően a tanúságtétel dimenziójába helyeződik át a versben. Ugyancsak kettős jellegű a „Dichter” szerepeltetése: harmadik személyben, mintegy személytelenül említi, ám a következő strófában már megszólítja őket, azaz mintegy példát statuál, noha előbb idézte őket. Az aposztrophé jelen idejűséget, prezenciát sugalló funkcióját az idézet írhatja át az ismétlésbe, önmaga megkettőződésébe. Ez a kettős módusz viszont már a hamis tanúsás strukturális feltétele lehet (amennyiben a tanúság nem hallomásból ismerteket reprodukál, hanem „első kézből” származik, mégis ismételhetőnek kell lennie). A „sichtbar zu sehen” ennyiben a tanú vakságának – hogy tudniillik csak szavaival tud tanúskodni, melyek a látást helyettesítik, sőt kitörlik (vö. DERRIDA 1997b, 105) – ideologikus visszafordítása. Másrészt a tanúvallomás strukturális szó szerinti ismételhetőségének parancsa (amely a „Lied” mnemotechnikáját határozza meg) potenciálisan a technika, itt az idézetszerűség általi kontaminációjával egyenlő (vö. DERRIDA 2003, 33). A kimondatlanra mint olyanra nincsen példa vagy példázat, ő maga az ellenpélda, ugyanakkor tanúsításának idézhetősége példaszerűsítést implikál. Abban az értelemben, hogy a kimondatlant példává teszi meg, továbbá a tanúságtételt olyan módon teszi exemplárrá, hogy kitörli belőle a kimondatlan emlékezetét, végső soron a tanúsítás funkcióját (a költői szubjektumnak mint tanúnak a titkot mint kimondatlant kell közvetítenie – e paradox feladat elárulása a példaszerűség retorikájában viszont nem kerülhető ki, ezért lesz „falscher Priester”). Ez éppen a „himmlische Gaabe”, nyelvi szinten: a tanúsító beszéd ígéretjellegének, performatív értékének megvonásával járhat (a *Die Rose* címmel ellátott töredék – a későbbi *Hälfte des Lebens* második versszakának egyik előszövege – a himnusz szomszédságában a különböző adományozási szimbólumok, az „égieknek font koszorúk”, „a szerelmi jelek” elvesztét panaszolja). A „Stral” materiális-immateriális beíródása ugyanis felejtést is jelent, ami a kimondatlan tanúsításához elengedhetetlen, ugyanakkor éppen ezt fenyegeti.

A költői én önmagát a töredékes, alapvetően más hangot megütő zárlatban „hamis pap”-ként („falscher Priester”) aposztrofálja, ami tehát a hamis tanú szerepét is jelentheti. Vagyis a „tanúság”- „ártatlanság” kvázi juridikus konstellációjában a példa retorikájának jogszerűsítő funkciójára hívhatja fel a figyelmet, kettős értelemben: egyrészt az általános összefüggés predikatív példázása a szinguláris esettel, másrészt – ezzel párhuzamosan – a beszélő önautorizációja lehet az effektusa. És ez a példaszerűség interpretatív mozzanatára irányítja a figyelmet: Hölderlin Oedipusnak a delphoi orákulumról adott értelmezéséről jegyzi meg, hogy Oedipus itt „paposan beszél”, amennyiben a rejtélyes orákulomot „gyanakodva különössé magyarázza” („argwöhnisch ins Besondere deutet”, HÖLDERLIN 1992, II, 311). A „hamis pap” tehát a példaszerűsítés latens teológiai-juridikus aspektusát állítja elő.

Ez a hamis tanúzás a példaszerűség retorikájában jelentkezik, ebben magában fenyeget – a Szemelé-hasonlat (ahogy szó volt róla) nem egyszerűen a példázatot mint idézhető mintát jelenítette meg, hanem maga az aktuális szöveg mint tanúság idézetszerű létmódjának indexe volt (kiasztikus módon: a Szemelé-példázat előbb az elébe menő szöveg bizonyos elemeit idézte, utána, a zárlatban pedig, a szöveg idézi az – idézett – példázat szavait). Azaz itt is inverzió vagy kiazmus jelentkezik – ez motivikusan abban jut kifejezésre, hogy a Szemelé-hasonlat majdnem szó szerint megismétlődik a zárlatban (vö. tanúvallomás ismételhetsége), a „büntetés” pedig magára az énré fordul vissza. A „büntetés” nem egy törvény felől fenyeget, hanem magában a példaszerűsítés mint tanúságtétel (és fordítva) eseményében áll elő, ahol az ismétlés materialitása traumatizálja az ént, egyfajta stigmát írva belé, ennek következtében is a tanúsítói szerepköre uralhatatlanná válik számára. A prózaváltozatbeli „selbstgeschlagene Wunde” („saját maga által ütött seb”) idevonatkozó képzetének ez lehet a magyarázata. Továbbá vélelmezhető, hogy a kimondott és kimondatlan, „Lied” és „Gaabe”, idézet és tanúság közötti oszcilláció a Szemelé-hasonlat egyszerre idézetszerű és ugyanakkor szöveggeneráló teljesítményének tükrében a példa és az ellenpélda közötti ingadozás dimenziója is, mind textuális-citacionális, mind pedig pragmatikai-jelentéstani szinten.

Szondi értelmezése ezekről az összefüggésekről tanulságos domesztikáló jelleggel bír. A költői én önszituálásának kérdése, sőt problematikussága szerinte összefügg a zárlat töredékességével, azzal, hogy Hölderlin nem tudta befejezni a verset. Ezt a kompozicionális és filológiai kérdést Szondi Hölderlin lírai énjének azon fogyatékoságára vezeti vissza, hogy ez az én nem tudott megszabadulni bizonyos empirikus elemektől, melyek lehetővé tették volna számára a költői személytelenséget, vagyis azt, hogy feladja az élményelvűségben rejlő individuális komponenst és ennek elégikus modalitását. Úgy tűnik, mintha Szondi fel akarná áldozni a személyes ént, eltüntetni annak minden maradványát, hogy a szöveg eljusson poétikai vezérelvéhez, a himnikus ideálhoz – és ezáltal adekvát befejezést nyerjen, azaz túljusson a töredékességen. Ezáltal állítja helyre Szondi a szerzői intenciót, ahonnan nézve egyszerre magyarázza és ítéli el a töredékességet. Azt is lehetne mondani, a szöveg ezáltal válna öntörvényű entitássá, úgy is, hogy ezt a lírai én bizonyos kontingens egyediségének feláldozása kondicionálná. Mindenesetre ez az én a zárlatban Szondi szerint „végül a himnikus én szavába vág, és jogait követeli. Ezáltal vallott kudarcot a himnusz befejezése” (SZONDI 1967, 54). Maga Szondi vonja be tehát a juridikus diskurzust újra (a filológiai traktátus után) az interpretációba. Ennek érveztetése így foglalható össze: „a művész egyedül van művével és a saját maga általi kísértés ellen küzd, a saját kételyek, a saját gyengeség ellen” (SZONDI 1967, 35), ahol az én akár „törvényt ül önmaga felett” (SZONDI 1967, 36). A költőnek „ellentétben a többi emberrel az istenit közvetlenül, a szóba való elrejtés általi enyhítés nélkül kell elviselnie” (SZONDI 1967, 43). E tapasztalat közvetítése csak úgy sikerülhet, ha – Szondi ezt is a „verlangt” („követelni”) kvázi jogi kifejezésével vezeti be – olyan „nyitottság, fogadókészség” jellemző, ami „eltekint a saját éntől” (SZONDI 1967, 44). Az „Aber wenn vom anderen Pfeile das Herz mir blutet” cseréje az „Aber wenn von selbstgeschlagener Wunde das Herz mir blutet”

mondatra Szondi szerint úgy magyarázható, hogy az erősebb isten szenvedésének együttérzése helyére „az önmagán, a saját gyengeségen érzett szenvedés lép” (SZONDI 1967, 45). Klasszikus posztromantikus alakzat ez, az én immanenciájának problémája, melyet nem lehet közvetíteni az általános vagy a törvény felé, nem lehet minden további nélkül szublimálni. Semmi sem áll távolabb Hölderlintől, mint ez a líraolvasási ideológia, mely bizonyos romantikus, illetve esztétista elvárásokat működtet. Lássuk azonban tovább Szondi javaslatait: a „bűnbeesés” („Verschuldung”) már mindig is bekövetkezett, és Hölderlin azért vallott kudarcot a metrikus változattal, mert „a sorok *szavahibetőségét* (Wahrhaftigkeit) fokoznia, az addig lehetőségként bemutatottakat valóságként *kellett vallania* (bekennen sollte). Ezzel azonban az istenihez való odafordulásáról *mondott ítéletet*, mely a himnikus versben maga is valósággá lett volna. A *Wie wenn am Feiertage...* himnusz, mely a költő státuszát az istenekhez akarja meghatározni, töredékes befejező soraiban annál a szakadéknál áll, ahol önnönmagát *kell megtiltania*, önnönmagát kell felfüggesztenie” (SZONDI 1967, 51, *kiemelés tőlem – L. Cs.*). Szondi megoldása ennyi áldozat (az „áldozat” szó is előkerül, például SZONDI 1967, 45) és negativitás után lényegében – és következetesen, lehetne hozzáfűzni – az önfeláldozás mozzanata: egyetértőleg idézve Karl Viëtor tézisét, miszerint a Menón-elégia olyan ének a „pátoszába torkollik, aki átadta személyét az isteni megbízásnak”, arra tér ki, hogy a himnikus szférában fel kell adni az elégikus hangnemet (melyet már az elégia zárata „előír”, SZONDI 1967, 53), „csak annak szabad ezt megkockáztatnia, akinek a sebe meggyógyult, aki számára a saját szenvedés álommá vált” (SZONDI 1967, 54). Csak így lesz lehetővé az istenek személytelen dicsérete, ahol az elégikus szólam minden maradéka „hamis pap”-pá teszi a költőt Hölderlin számára, véli Szondi. Megszabadulni a saját, személyes szenvedéstől, a saját maga által ütött sebtől – ez a szublimáció vezet a himnuszköltészetbe. Mivel ez a szóban forgó versben nem sikerült maradéktalanul, a személyes én szenvedése megmaradt, úgy „csak e kudarc után, mely kudarc feltételezhetően egyszerre megismerés és megtisztulás (Läuterung) volt, kezdődhetett Hölderlin tulajdonképpeni himnuszköltészete, kései műve” (SZONDI 1967, 54, a korábbi genetikus és teleologikus időbeli képlet itt már dialektikusra vált át). A *Hälfte des Lebens* második versszakában megszólaló „személyes szenvedés” („Oh weh mir, wo nehm’ ich”) pedig elnyeri „jogát” (SZONDI 1967, 54), amennyiben külön szöveget kap önnön artikulációjára. Azt lehetne mondani, hogy a „megtisztulás” a filológiai síkon a privát-elégikus szólamtól az általánosságra irányuló (a pusztá énnel szemben mintegy nyilvánossági karaktert hordozó) szerzői intenció feltételezésével az integer, nem töredékes, „helyreállított”, publikus szöveg fikciójához vezet el (a Lachmann-féle metaforikához, miszerint a filológia feladata a szövegek hiányának, betegségének gyógyításában állna, vö. BREMER–WIRTH 2010, 18–19).

A befejezetlenség tehát lényegében nem történéis Szondi diskurzusában, hanem kvázi juridikus beszédaktusok (parancs, tiltás, előírás) következménye. Ugyanakkor az erőszak nyelve a „gyógyulás” szükségességébe, a kiegyenlítés vagy kibékítés posztulátumába torkollik, ami viszont ugyancsak erőszakon, az én (sajátszerűségének, szenvedésének stb.) feláldozásán alapszik. Kogníció („megismerés”) és perfor-

mativitás („megtisztulás”) egysége fémjelzi a gyógyulás motívumát, mely tehát ket-tejük feszültségének kibékítésében állna, és elfeledtetné azt az erőszakot, az önfel-áldozás erőszakát, melyet ugyanakkor előfeltételez. Ehhez viszont a „bűnt” – a sze-mélyes szenvedést vagy gyengeséget – kell affirmálni, ezáltal pedig az isteni megbízás törvényét igenelve. Ennek értelmében a „selbstgeschlagne Wunde” kép-zete – melyből fel kell „gyógyulni”, szublimálni kell, hogy az „istenek önzetlen di-cséréte” megvalósuljon – Szondi diskurzusában lényegében a rossz lelkiismeret alakzata. Azon rossz lelkiismereté, mely – Nietzsche elemzése szerint – a sajátan ér-zett szenvedésben nyilvánul meg, melyet az „önzetlenség, önmegtágadás, önfel-áldozás ideáljában” hatványoz, melyben „öröm” termelődik, ez pedig – „a kegyetlen-séghez (Grausamkeit) tartozik” (NIETZSCHE 1980, 326). A rossz lelkiismeret az önfeláldozásban teszi explicitté az alapjául szolgáló „önmegeőrszakolást”, melynek a bűnt előállító, általa legitimált büntetés erőszakos voltában van a gyökere (Nietz-sche 1980, 316–321). Vagyis a rossz lelkiismeret kognitív vonása lényegében erő-szakon alapul, ezért affirmálja Szondi az önfeláldozást mint személytelenítést, mely „megismerés és megtisztulás” egységében foganna. Talán itt már legalábbis ér-zelhető, mennyire távol jár Szondi azon szövegtől, mely éppen a „schuldlos”, „reinen Herzens”, „wie Kinder” mozzanatait helyezte előtérbe a költők vonatkozá-sában, olyan ártatlanságot, melynek ökonómiai alapzatú jogi fogalmakkal történő félreolvasása többszörös erőszakot követ el a szövegen. Maga Hölderlin világított rá ezen szemlélet kérdésességére, korai *Über den Begriff der Straffe* című írásában, amely szerint a szenvedés (Leiden) csak akkor lép fel, ha az erkölcsi törvény (Sittengesetz) szembehelyezkedik akaratunkkal, és a szenvedés nem tudást jelent, hanem azt, hogy ezen az ellenálláson szenvedünk, „mint annak következményén, hogy olyas-valamit akarunk, ami szemben áll az erkölcsi törvénnyel”. Továbbá „akaratumk ér-tékét e következmény révén határozzuk meg, mivel ellenállásba ütköztünk, úgy akaratumkat gonosznak tekintjük, azon ellenállás jogszerűségét pedig, úgy látszik, tovább nem vizsgálhatjuk, és ha ez az eset áll fenn, úgy azt az ellenállást csak azon ismerjük fel, hogy szenvedünk”. A végkövetkeztetés: „minden szenvedés: büntetés” (HÖLDERLIN 1992, II, 48). Ebben az értelemben „nem tudnak önmagában megál-ló kritériumot adni a gonosz cselekvés számára. Hiszen ha következtetések, úgy szá-mukra a következménynek kell meghatározni a cselekvés (That) értékét” (HÖL-DERLIN 1992, II, 47). Szondi számára sem az a probléma, hogy a költői én a saját gyengesége miatt szenved, hanem az, hogy ezzel elzárja az utat maga előtt a himnuszköltészet személytelensége és általános érvényűsége felé. Ezáltal izolálja a tettet a tettestől (a szenvedést a magasabb költői öntudattól), a boldogtalan tu-dat figurációjába írva be Hölderlin költői énjét – ami már eleve erőszak, ám az ön-feláldozás kívánalmában tovább hatványozódik vagy ismétlődik, dacára a szubli-mációs vonásnak. Ezzel szemben a dolog úgy áll, hogy a tanúsító, az adományt fogadó alany nem valamiféle törvényre vetül ki, hanem csak ezen adományoztatás-ban lehet egyediségéről beszélni, mely szingularitást az adomány nem egyszerűen affirmál, hanem meg is nyit, sőt hasít. A tanúságtevő maga az exemplaritás, ám nem egyszerűen mint az általános példája (ez kognitív minta volna), hanem mint az önmagától elkülönülő egyediség, ami ugyanakkor a tanúság iterabilitását –

egyfajta kvázi általánosságot (allegoricitást) – is jelenti. (Nem az empirikus, immanens én a probléma, hanem az adomány által felhívott egyediség autoritatív kezelése, az adományra tett hivatkozás jegyében.) Ennek az egyidejűségnek semmilyen megállapítható előtörténet nem megy elébe – az adomány nem bűnre válaszol, még ha a Szemelé-történet ezt is sugallja, noha ott is a hamvak elé visszamenni lényegében nem lehetséges. Így nincs különbség tett és tettes alany között, ugyanakkor az adomány mint kimondatlan, az adomány kimondatlanjának tanúsítása nem rendelkezik megadható performatív értékkel, sokkal inkább elbizonytalanítja azt („fassen” és „reichen”, „Lied” és „Gehüllt” kettősségében). A „példa” performativitásának eróziója a „tett” meghatározásának felszámolódásával párhuzamos.

A Szondi által tételezett empirikus vagy individuális én nem megkérdőjelezhetetlen kezdeti vagy immanens adottság, hanem a törvénnyel mint általánossággal való kollízió (ennek következtében a szenvedés) utólagos terméke, azaz egy bizonyos beszéd vagy diszkurzus alanya, egy szerep szubjektuma. Érdekesebb ennél azonban rákérdezni arra a teoretikus szinten, hogy vajon nem a szöveg individualitása számára kell-e feláldozni az empirikus ént? Ez az individualitás paradox általánosságként a fentebb referáltak szerint a metaforikussággal áll összefüggésben, ami – az időközben felvázolt performatív síkon – felmentésként is működhet, a költői szubjektum vagy a szöveg szuverenitásának igazolásaként (hogy feláldozhatja az empirikus ént, annak szenvedését), a nyelvi megnevezés eredendő erőszakosságának latens autorizációjaként (ahogy az áldozatot is a magasabb rendű, istennel fenntartott kapcsolat legitimálja vagy szublimálja), továbbá – ami ugyanaz – a tulajdonképpeni jelentés hiányának betöltéseként (a „seb” gyógyulásának metaforikus értelmében). Ahol is az immanens én szenvedése példa, izolált eset az elégikus hangnem meghaladása felé vezető úton, vagyis a metaforikusság a példaszerűség retorikájának függvénye is (nem véletlenül tévedt bele Szondi nyelve leginkább az immanens én maradékáról szólván a metaforikus narratívába: „saját maga által ütött seb”, „álom”, „gyógyulás”). Ha a tanúságtétel iterabilitása egyfajta szó szerintiséget jelent (nem a jelentését, hanem egy inskripcióét), úgy Szondi metaforizációs projektje a tanúsítás performatív problémájával szembeni védekezésből is eredhet (mely problémát legalábbis egy ponton ő is érzékel, vö. fentebb a „szavahihetőség” és „vallomás” kapcsán). Vagy az arra adott reakcióként mint félreolvasásként, a tulajdonképpeni jelentés hiányának, valamint az őszinteség kimondhatatlanságának, kommunikálhatatlanságának egyfajta kompenzációjaként. Az átvitt jelentés Szondi hermeneutikájában az „általános fogalom” letéményese volt, vagyis az „igazság” számára tropológiai színezetű (paradigmaszerű kombináció mint generalizálás eredménye) – ugyanez a struktúra jelentkezett a költői szubjektivitás szintjén is (az empirikus éntől a himnikus-személytelen szubjektumig való átmenetben), továbbá a filológiai premisszák síkján (a szöveg befejezetlensége, „sebe” az ideáltipikus meghaladás felől).

Ez utóbbi síkon az a különös, valóban retorikailag, nem pusztán strukturálisan előidézett kiazmus figyelhető meg, hogy míg a *Wie wenn...* kéziratban maradt, töredékes textus, addig a *Hälfte des Lebens* a szerző által más verseivel együtt közlés-

re bocsátott szöveg, Szondi szerint mégis az előző mutatja az utat az empirikus-privát éntől eltávolodó személytelen-általános himnuszköltészet felé, míg az utóbbi a „személyes szenvedés” kifejezője (amelyre az ének „joga” van). A nem publikált, töredékes szöveg poetológiai szinten nyilvánosabb, inkább a nyilvánosság médiumának tartható, mint az almanachban, külön versciklusban közölt (azaz fokozottan intertextuális környezetben álló), autorizált, „befejezett” vers. Szondi a poetológiai szinten tehát mintegy – erőszakosan – publikussá teszi a töredékes befejezésű, kéziratban fennmaradt költeményt (amely így általánost példáz), ezáltal mégiscsak a végérvényes szöveg autoritását írva jóvá neki, míg a publikus szöveget mondhatni reprivatizálja, persze ezt a „jog” által autorizálva (a nyilvános szöveg az előfeltételezett szubjektivitás példájává fokozódik le). Kettős defenzíva (sőt kölcsönös kibékítésük) ez: a töredékes szöveg publicitásának tételezése mintegy kompenzálja annak (filológiai értelemben is vett) fragmentaritását, míg a későbbi publikált szöveg visszairása a szerzői-szubjektív empiricitásba a *Hälfte des Lebens* textuális komplexitása elleni védekezésésként értékelhető (mely összetettség messze túlmegy a szubjektivitás lírai alakzatain). Ugyanakkor egyfajta folytonosság épül ki, amennyiben az empirikus-személyes én *Wie wenn...* végén megszólaló elégikus hangja beszél tovább a *Hälfte des Lebens*-ben (vagyis a hang identikus marad), mely vers a maga publikusságával tehát mintegy autorizálja és beváltja azon én „jogát”. A *Wie wenn...* fragmentaritásáért Szondi a zárlatban megszólaló személyes hangot tette felelőssé, pontosabban: az összeütközést vagy inkompatibilitást ezen személyes hang és az istenek személytelen dicsérete között. Ezen fragmentaritás a privát-személyestől és elégikustól a személytelen-általánoshoz és himnikushoz vezető teleológiát és dialektikát – mint a szöveg keletkezésének, genezisének filológiai fikcióját! – veszélyeztetné. Felvethető a kérdés, ha a személyes-élegikus hang *mégis* külön, befejezett szöveget nyer el, melyet szerzője publikál is (ráadásul felkérésre), akkor mennyire lehet érvényes Szondi kauzális magyarázata a korábbi himnusz töredékessége kapcsán. Persze az énszólam azért idézi elő a fragmentaritást, mert allegorikus értelemben magának a szövegnek nem autorizálható létmódját jelenti (a személytelen általános hiányában), azt a „seb”-et, mely szó szerint is megjelenik a prózaváltozatnak a metrikus változat töredékes zárlatával megegyező helyén. Azon túl, hogy Szondi felől nézve az én szólama posztromantikus módon mintha mégiscsak jól meg lenne önmagában (hisz külön, lezárt szöveget nyer el, mi kell ennél több?), egyrészt önellentmondásba ütközünk, másrészt rejtett konvertálásba (hasonlóan a filológiai mozzanat felcseréléséhez az esztétikaival), amennyiben az énbeszéd pragmatikai, valamint az elégikus szólam modális kategóriája latens módon szövegelméleti kategóriává vedlik át (költészettörténeti értelemben is: itt az önmagának elégséges szubjektivitás szólamának posztromantikus képlete kontaminálódik az esztétikai fenoménként értett költői szöveg klasszikus-modern alakzatával). A nyomtatott szöveg medialitása, nyilvánossági markerei, melyek felülírják a személyes beszédszituációt, nem vétetnek itt figyelembe, sőt a nyomtatott szöveg redukciója az énszólamra annak renaturalizációjaként is felfogható. Személyes és nyilvános, kézirat és kiadott szöveg ezen ellentmondásos kiazmusa lényegében a tanúság (mely mindig nyilvánosságot implikál, de ezzel együtt valójában tit-

kot tanúsít) és szubjektuma szétválasztásáról, viszonyuk rendezetlenségéről árulkodik.

Itt tehát újfent Szondi szövegfogalmának inkonzisztenciája, kettős vonása mutatkozik meg: a szövegek mondhatni természetes módon individuumok, ugyanakkor mégis jogra van szükségük, ami autorizálja ezen egyediségüket, pontosabban ennek *textuális* figurációját. Végső soron az olvasás elleni védekezés tünete ez a kettősség, valamint kiazmus nyilvános és privát között a szöveg töredékességével, illetve textualitásával szemben.

A privát és általános, énszólam és személytelen dicséret, kézirat és nyomtatott szöveg közötti mozgás teleológiája mögött a performatív síkon a következő mozzanat jelentkezik, illetve felelős azokért: *a tanúság szubjektumának tételezése még a tanúságtétel eseménye előtt, izolálása ettől*. Ezért nem tudja Szondi a „selbstgeschlagene Wunde” képzetét elhelyezni a versbeli történetben (sokkal inkább izolálja attól), pedig a „Mitleiden” – mely nem „együttérzést” jelent Hölderlinnél, hanem egyfajta fenségesség jegyében „az erősebb szenvedésének együtt szenvedését” („die Leiden des Stärkeren / Mitleidend”, Szondi helyes megjegyzése szerint, vö. SZONDI 1975, 290; Hölderlin ezen a ponton Rilket előlegezi, lehetne hozzátenni, vö. *Der Schauende*) – éppen a tanúságtétel eseményének indexe, mely a „tieferschüttert” móduzában megy végbe, ami a maga részéről visszautal a „schnellbetroffen”, „göttlichgetroffen” jelzőkre, azaz a beszédhelyzet alapjára a versben, amitől az alany nem képes magát függetleníteni még heurisztikus értelemben sem, ami azonban nem független az ő beszédétől, tanúságától (különben nem lehetne megmagyarázni, miért írta Hölderlin az „Aber wenn von / selbstgeschlagener Wunde das Herz mir blutet” helyett először a „Aber wenn von anderem Pfeile das Herz mir blutet” sort, ahol a „Pfeil” Szondi szerint is a „Blitz”, az „égi tűz” megfelelője, vö. SZONDI 1975, 292, továbbá nem mellékes az sem, hogy a metrikus változatban mindkét kifejezés eltűnik). Nem lehet szó itt valami izolált „saját” miatti szenvedésről. Feltételezhető az eddigiek fényében, hogy egyediség és általánosság konfliktusa a Szondi-féle olvasatban a tanú exemplaritásának konstellációját ismétli, illetve olvassa félre: a tanú szingularitása nem idioszinkretikus vonást jelent, hanem a tanúságba beleírt virtuális helyettesíthetőségét, univerzalizálhatóságát (miszerint más is elvben ugyanígy tanúskodott volna a helyében, vö. DERRIDA 2003, 43). A költemény mint tanúság nyilvánossági medialitása tehát ezt az egyszerre szinguláris és univerzalizálható összefüggést jelenti (a tanúság – „egyedi” – referenciájának kontaminációját az allegorikus – „általános” – vonás révén).

Maga az adomány azonban néma marad, a „hüllen” pedig egyszerre jelent elfedést, az adomány nem fenomenalitásának történő megfelelést, elhallgatását (kb. a „sich in Schweigen hüllen” értelmében), ugyanakkor éppen emiatt közvetítését, megtapasztalhatóságának lehetővé tételét. Hívás és elhallgatás egyidejű kettőssége ez, melyre semmilyen referenciális, reprezentációs vagy fenomenális garancia nem hozható fel. A tanúság tehát az adomány tanúságtétele, ahol a tanú, a lírai alany nem autonóm szubjektuma a tanúságtételnek, hanem – abból következően, hogy csak általa létesül szubjektívációs mozzanata – mintegy ki van szolgáltatva a tanúsítandónak, akár egyfajta trauma módján. Ennyiben a Szemelé-példa vissza-

fordulása az énré, illetve megismétlődése a zárlatban nem afféle büntetés, jóval inkább az a szituáció, melyben a lírai én mint tanú mindig is benne állt (például a „schnellbetroffen” visszhangzott a „göttlichbetroffen”-ban is, előző a költőkre, utóbbi Szemelére vonatkoztatva):

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
 Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden
 Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich
 Das warnende Lied den Gelehrigen singe.

Éppen akkor válik az én példává, illetve erősíti meg a példa exemplaritását, amikor bizonyosfajta kiszolgáltatottság, tehetetlenség fémjelzi a létmódját, nem pedig szuverenitásában (ennek éppen az önfeláldozás lenne a bizonyítéka). Hogyan is tehetné, amikor az adomány őt magát éri el vagy szólítja meg, nem valamiféle fölérendelt személytelen (felettes?) ént. A tanúsított csak a tanúsításban válik exemplárrá (ám éppen a kimondatlan felől), ugyanakkor a tanúsító példaszereplése nem az ő tette, intencionális tevékenységének eredménye, hanem inkább tehetetlenségének indexe, olyasvalami, ami megtörténik vele (a későbbi *Germanien* című versben a következő hármasság fémjelzi a beszéd tanúsítási karakterét: „Scham”, „szégyen” – „Ungesprochenes”, „kimondatlan” – „Unschuldige”, „ártatlan”). Ebben az értelemben ezt a szituáltságot nem bűnre kell visszavezetni, hiszen éppen a „schuldlos” hangsúlyozta ennek nemlétét, ugyanis az alany kiszolgáltatódása az exempláris összefüggésnek a kimondatlan általi, egyszerre materiális és immateriális megjelöltségét (vö. „hamu”) jelenti. Ha a kimondatlan hívás és elhallgatás köztességében tanúsítódik, ekkor marad „ártatlan”, azaz nem jogszerűsíthető, az alany vagy a „dal” predikátumaként, tudati-kognitív tartalmaként. (Ez a jogszerűsítés a példa izolációjában erőszakot vesz igénybe, ugyanakkor kognitív értelemben is igényt tart a példára.)

A hamis tanúság struktúrája eszerint a következőt jelenti: *a tanúság a tanúsított helyére lép*, ami alapvetően „Lied” és „Gaabe” felcserélését jelenti (egyfajta tropológiai totalizációt, amennyiben az immateriális adomány, a titok a materiális dallal, a nyilvánossági mozzanattal helyettesítődik, erre redukálódik – ez nyilván a filológiai redukció allegóriája is egyúttal). Ez a készítés szembe megy például a megnevezés rögzítő-mortifikáló hatásának a versben kibillentett-elhalasztott jellegével, illetve a „Gehüllt” mozzanatával. Ugyanakkor ez nem pusztán kognitív-manipulatív félreolvasás (vagy a megfelelő képesség hiánya), hanem éppen tanú és tanúsított szétválaszthatatlanságának effektusa, ami azt is jelenti, hogy nemcsak a tanúsítandó esemény, de maga a tanúság(tétel) is megjelöli, akár traumatizálja az ént (vö. indexikalitás), ezeket nem lehet elkülöníteni egymástól. Továbbá ez a megjelöltség – vö. a maradék figurációjával mint a „példa” mnemotechnikai szerepével – éppen a felejtést is előmozdíthatja (nem véletlen a Hadész-metaforika a töredékes zárlatban, „im Dunkeln”), annak kitörését, hogy ez a maradék nem valamely ott lévőre utal, hanem a jövő teszi azzá, a jövő íródik bele (és ilyenként minden filológia lehetőségfeltétele, ugyanakkor szubverziója is).

Ennek értelmében a tanúsítandó kimondatlanjának fenomenalizációja – a „sichtbar zu sehen” vágya, ami ellentétes a „schuldlos” mozzanatával – hamis tanúság, a tanúsítottra vonatkoztatva, ám ezzel párhuzamosan az én tanúsítói egyediségének is hamis esküje, amennyiben az alany performatív stratégiájától teszi függővé a „példa” tételezését, autorizáló funkciójának mozgósítását. Mint látható volt, ez az exemplifikációs retorikai mozgás nem kerülhető el maradéktalanul, így a Szemelé-példázat megisméltése az alany hamis tanúságát paradox szituáltságából, nem megtevéstésből származtatja. Ez a szituáltság a példaszerűség és az iterabilitás kereszteződésében adódik, amit azon tanúságtétel foganatosít, amely nem autorizálhatja a tanúsítandót (és ezáltal önmagát) valamely általános felől. A tanúsító szingularitás elválása önmagától – exemplaritása – a tanúságtétel iterabilitásában a tanúsított differálását önmagától is játékba hozza. Ez az ismételhetőség így egyszerre a tanúsított és a tanúsítás jövőbelisége, ám ugyanakkor hamis tanúságuk lehetősége is, a fikció jegyében (vö. DERRIDA 2003, 44–45). Ez a dilemma lehet a *Wie wenn am Feiertage...* problémája: a „szent” eljövetele a tanúságtétel ismételhetőségében olyan jövőbeliségbe íródhat bele, ami fikcionalizálja azt, és hamis tanúságot jelent (ahogy a lírai diszkurzus is „költők”-et kénytelen idézni, ezáltal viszonylagosítva is önnön tanúságtételét). Talán ezért vetül fel a himnusz töredékes zárlatában, illetve a *Die Rose*-töredékben egy fenyegető jövő képe, amelyek egyként a későbbi *Hälfte des Lebens* második versszakát előlegezik. Ugyanakkor éppen *ezt* a jövőt előlegezte meg a Szemelé-hasonlat, a citáció folyamata! A példázat a lírai én diszkurzusából átkerülve mintegy referencializálódik órá nézve, applikációt nyer el, a tanúságtévőt saját tanúsága determinálja. Ez a jövőbeliség a jelen idejűséget destruálja, ahogy a „szent” eljövetelét sem lehetett egy meghatározható időbeli jelenhez kötni (először az „ahnen”, utána a „Tiefen der Zeit”, az „Erinnerung” jellemezte a létmódját, illetve a hozzá való viszonyt). Ez az eljövetel egyfajta indexikális-metonymikus erőt vagy erőszakot jelentett, ami a költők esetében nyilvánult meg, ugyanakkor éppen a „Zeichen” közvetítése (mondhatni telepátia vagy tele-poétika) révén, nem valamely közvetlenség módján. Efölött éppen a költők rendelkezhetnek a legkevésbé, amennyiben a „Lied” médiumában az „adomány” eljövetelben marad („reichen”), nem pedig megjelenik („gehüllt”). Míg viszont a költők előbb konstatív, majd citációs távlatban jelentek meg, a hetedik strófában a „mi” nevében beszélő én meg is szólítja őket, ami a jelen idejűség effektusával jár. Ez a kettős nyelvi aspektus jelent és közösséget köt össze, noha a költők mondása („wie Dichter sagen”) az idézés módusában éppen a jelent és az előzetes kommunikatív kereteket hághatja át. Ez pedig a tanúságtétel iterabilitásával korrelál – mint az említett jövőbeliség effektusával, ez a maga rendjén ugyancsak nyelvi erőt fejthet ki, ami nem definiálható jelen idejű mozzanatként.

A *Wie wenn am Feiertage...* nem pusztán félbeszakad vagy töredékes marad, hanem fragmentált zárlatából keletkezik a *Hälfte des Lebens*. Úgy tűnik, mintha a „szent”-et tanúsító költemény további szöveg általi tanúsításra lenne ráutalva, nem lévén képes önmaga tanúsítói funkcióját megnyugtató módon szavatolni. Ez azt is jelenti, hogy a szöveget – vagy annak egyediségét – nem lehet példaként izolálni, a benne rejlő kimondatlanról csak egy másik szöveg tanúskodhat, nem ő ma-

ga. A későbbi vers viszonya a korábbihoz meglehetősen ambivalens, azt is lehetne mondani, hogy a „szent” tanúsításának lehetetlenségét beszéli el, amit ő maga is hatványoz. Beleírja a törést (újra) a korábbi szövegbe, egyfajta zaj módján. Vagyis nemcsak tanúsítja a *Wie wenn...* befejezetlenségét, hanem maga is írja ezt a töredékességet, ami őrá magára is kiterjed (vö. „Hälfte”, mondhatni, deiktikus szinten is folytatja a töredéket: ha ott az ént, „a hamis papot” az égiek „a sötétbe”, „ins Dunkel” „vetik”, úgy innen nézve is jelentésszerű lehet a ciklus címe – *Nachtgesänge* –, amelyben a *Hälfte des Lebens* később megjelent). Ezt bizonyíthatja, hogy megismétli a korábbi költemény bizonyos pragmatikai és poétikai sajátosságait: az első versszakbeli megszólításra („*Ihr holden Schwäne*”, ami a költőkre is irányulhat, de a saját névre is) a második versszakban itt is énbeszéd következik, egyfajta halasztódó, problematizált nyelvi módusban. Itt is egyfajta jövőanticipáció következik be („wenn / Es Winter ist”), ami az utolsó sorokra már mintha jelenné változna, ahol kiiktatódik mindenféle antropomorfikus és értelemelvű tényező, és csak a „némaság” („sprachlos”), ugyanakkor a zaj marad hátra („Klirren die Fahnen”), a „szél” köztes érintésében (a „szél” grammatikailag hozzárendelhető mind a „szótlan” és „hideg” „falak”-hoz, mind a „szélkakas”-hoz, mindkettejüket érinti). A nem tárgyi érintés és a nyomában feltámadó zaj indexikális erőszaka – ebbe a fenyegetésbe íródik át a korábbi vers jövőanticipációja. Két aspektusról lehet szó: egyrészt a *Wie wenn...*-be beíródó fenyegetés – ami töredékké teszi a szöveget – nem egyszerűen valamely antropomorf vagy imaginatív vízió, hanem *egy másik szöveg* latens jelenléte (pontosabban jövő idejűsége). Másrészt ez a másik szöveg – következképpen – nem megmagyarázza, netán kiegészíti, inkább intenzifikálja a korábbi költeményben benne lévő törést. Bármennyire is lezárt szöveg a *Hälfte des Lebens*, poetológiai-lingvisztikailag mégis fragmentum, amennyiben egyrészt leépíti a vizualitás deiktikus alapjait, másrészt elbizonytalanítja a szöveg időviszonyait. Főleg a zárlat nem más eszerint, mint trauma a jövőből, virtuális töredék, ami a szöveg határait a „zaj” felé viszonylagosítja (a határ figurációját nyilvánvalóan megidézi a „Hälfte” jelentésköre, továbbá a két versszak közötti, nem áthidalható törés). Ez a „zaj” itt – ha a második strófa implicit módon az örület nemsokára bekövetkező korszakát anticipálhatja a „tél” emblémájával – felfogható Hölderlin elmezavaraként, ami itt ugyan reprezentációelvű, priváttá tevő allegorézis lenne, bizonyosfajta elkerülhetetlensége (az, hogy későbbi szövegek a betegség súlyosbodása miatt maradtak töredékek) mégis a szerzői autoritás megbomlására, a szöveg elszakadására a tudattól tehet figyelmessé, mely törésnek a recepciótörténetben a költészetével eszközölt kapcsolatait még csak számba venni sem lehetne (több ellentmondásos spekulációt is megihletett Hölderlin betegsége, Walter Muschg például „az istenek büntetése”-nek állítja be Hölderlin szemszögéből, vö. SZONDI 1967, 42). Ezt a betegséget, illetve az élettörténet ennek megfelelő időszakát „Umnachtung”-ként szokás aposztrofálni, mely kísértetiesen emlékeztet a *Nachtgesänge* címre (de a *Hälfte des Lebens* második versszakának bizonyos elemeire is).

A második versszak a tanúságtétel, az adomány átvételének lehetetlenségéről szól („wo nehm’ ich”), melyet a közösséglétesítő nyelvi aktusok (aposztrophé) tenének lehetővé. Akárcsak a *Wie wenn...* zárlatában, itt is az én kerül valamiképp

előtérbe, a tanúságtétel szinguláris alanyaként (nem valamiféle empirikus énként, ahogy Szondi vélelmezi). A lehetetlenség artikulációjában kerül elő az én, abban, ahogy a második strófa nem képes tanúskodni az előzőről, melynek képi izotópiái predikátumukat – referenseiket és deixist – elvesztő allegorikus nevekként térnek vissza a másodikban: „die Blumen”, „den Sonnenschein”, „Schatten der Erde” (megadható figurális autoritás hiányában). Míg a *Wie wenn...*-ben a megnevezést az eljövő változtatta tanúsággá (egyfajta ígéretként), úgy itt a „Winter” nem időbeli, hanem nyelvi érkezése törli ki a tanúság referenciális-deiktikus alapjait, olyasvalamit tanúsítva ezáltal, amire semmilyen metafora (de persze referencia) sem adódik, csak katakrézisek. Nincsenek olyan példák vagy metaforák az eljövőre, melyek retorizálásában az én közvetíteni tudná tanúságtételét (pragmatikailag) a ti-hez vagy mi-hez, illetve (tropológiai, illetve performatív módon) az általánossághoz (a „wo neh’ ich” kérdése az „exemplum” etimológiájának vonatkozásában is szó szerinti jelentéssel bírhat: „hol veszem [eximo] a példákat?”, a deixis értelmében).

A *Hälfte des Lebens* tehát bizonyos értelemben még kevésbé az empirikus én verse (melyre az ének mintegy „joga” lenne Szondi szerint), mint a *Wie wenn...*, ezért nem annyira megfejté azt, annak befejezetlenségét, mint inkább elmélyíti azt önön textúrájában, illetve szó szerint írja ezt a befejezetlenséget, nem annyira identifikálja. Az indexikális történést zajjává változtatva olvashatatlaná teszi a *Wie wenn...*-féle „világ jeleit”. Ez a zaj – a szélkakas materiális zöreje (ami a németben jégre is asszociálni enged, befagyasztva tehát az első versszak „tavát”) – valóban jel („szélkakasok” vagy akár „zászlók”) és zaj („szél”) közötti oszcillációként nyilvánul meg (ennek temporális párhuzama, ahogy a fenyegető jövő és a jelenként azonosított, *megnevezett* állapot között ingadozik a vers zárata). Ugyanez nyilvánul meg a szapphói metrikai idézetben is – ez egyszerre képezhet ellentétet a „Klirren”-nel, ugyanakkor éppen az antik tradícióval szembeni távolságnak is lehet az indexe (vö. MENNINGHAUS 2005), továbbá maga a ritmus is egyfajta gépként nyilvánulhat meg (ahogy Hölderlin elborult időszakából származó versei elsősorban monotóniájukkal tűnnek fel a korábbi életmű tonális sokszólamúságához képest). Hogy mi lesz jellé, az tehát a tanúságtételtől függ, ugyanakkor éppen a tanúságot kihívó eljövőt mint történést írhatja felül a „jel” figurációja, sőt hamisíthatja meg azt. A „Lied” fentebb említett, eredetileg testimoniális mnemotechnikája a tanúsítás funkcióját törölheti ki, és éppen ez a felejtés kerül párhuzamba a zajjal mint egyszerre ott lévő és érkező történéssel a *Hälfte des Lebens*-ben. Mintha éppen a tanúság (deiktikus, aposztrofikus, szövegközi stb.) „meghiúsulása” – mely persze nem kívülről éri el azt (hanem egyfajta önérintésként afficiálja) – lenne az olvashatatlan (láthatatlan, nem időbeli) érintésének leghűbb tanúsítása, mely érintésre lényegében nincsen szó, ami azt jelszerűségbe – példába, paradigmába – fordíthatná.

Vagyis a tanúságtétel nem képes rögzíteni a szöveg *jelenét*, a szöveg jelenlétét (ahogy a deixis is csődöt mondott mindkét szövegben), azaz a filológiai nehézségek Hölderlin művét illetően, ennek töredékessége textuális dinamikából származnak (Heidegger szerint a *Wie wenn...* töredékessége nem pusztán befejezetlenség, hanem éppen a rögzítés előtti és utáni – meglehetősen fiktív – állapot: „minden befejezetlenség itt csak a fölösleg [Überfluss] következménye, mely fölösleg a vers legben-

sőbb kezdetéből fakad, és a találó végszót kéri”, HEIDEGGER 1996, 75, Szondi Heidegger ezen elliptikus kitételét „rejtélyes”-nek nevezi, SZONDI 1967, 42). A *Wie wenn...*, illetve a zárlatában megjelenő töredékes szöveg-halmaz és a későbbi *Hälfte des Lebens* közötti viszony arra világít rá kivételes radikalitással, hogy egy töredékes szöveget tanúsító másik, „lezárt”, „nyilvános” szöveg olyan módon vonja meg jel és zaj, példa és ellenpélda határát az „előző” szövegben, hogy közben ezt éppen saját poétikájában és textusában vonja kétségbe, ezáltal paradox módon önmagát – önnön instabilitását, lezáratlanságát – így tanúsítva igazi exemplaritásként. Ez az instabilitás az eljövő eseménye a szövegben, virtuális törés, a jövőből érkező trauma. A filológia által identifikált töredékek ezért valójában az eljövétel eseménye felől válnak töredékekké, a jövőbeli teszi őket töredékekké, egy textuális jövő fragmentumaivá.

Bibliográfia

- Giorgio AGAMBEN (1995), *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Wolfgang BINDER (1987), *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Kai BREMER–Uwe WIRTH (Hrsg.) (2010), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart, Reclam.
- Paul DE MAN (2002), *Az időbeliség mintái Hölderlin Wie wenn am Feiertage... című versében*, in Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris, 153–179.
- Jacques DERRIDA (1997a), *A fehérről mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei*, V, Pécs, Jelenkor, 5–102.
- Jacques DERRIDA (1997b), *Aufzeichnungen eines Blinden*, München, Fink.
- Jacques DERRIDA (2003), *Bleibe*, Wien, Passagen.
- Hans Georg GADAMER (1985), *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Clifford GEERTZ (2005), *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in Stephan KAMMER–Roger LÜDEKE (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart, Reclam, 274–295.
- Hans Ulrich GUMBRECHT (2003), *Die Macht der Philologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Louis HAY (2005), *„Den Text gibt es nicht”. Überlegungen zur critique génétique*, in Stephan KAMMER–Roger LÜDEKE (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart, Reclam, 74–90.
- Martin HEIDEGGER (1996), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a. M., Klostermann (7. kiad.).
- Christoph HOFFMANN (2008), *Kein Haus ist Nah. Philologische Programme 1960*, *Weimarer Beiträge*, 54, 2008/4, 485–499.
- Friedrich HÖLDERLIN (1992), *Sämtliche Werke und Briefe I*, Hrsg. Michael KNAUPP, München–Wien, Hanser.
- Hans Robert JAUSS (1982), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

- Immanuel KANT (1963), *Kritik der Urteilkraft*, Stuttgart, Reclam.
- Reinhart KOSELLECK (1979), *Historia magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 37–66.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007a), *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007b), *Tétten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Budapest, Ráció.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2009), *Filológia a szöveg előtt?*, in KELEMEN Pál–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SIMON Attila–TVERDOTA György (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Budapest, Ráció, 222–250.
- Winfried MENNINGHAUS (2005), *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Friedrich NIETZSCHE (1980), *Zur Genealogie der Moral*, in Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. KSA 5*, Berlin–New York, Walter de Gruyter.
- Nicolas PETHES (2004), *Zwischen „Anthropologisierung“ und „Rephilologisierung“*. *Das Menschenbild der Literaturwissenschaften 1800–1900–2000*, in Walter ERHART (Hrsg.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 45–60.
- Heinz SCHLAFFER (1990), *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Friedrich D. E. SCHLEIERMACHER (1977), *Hermeneutik und Kritik*, Hrsg. Manfred FRANK, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Carl SCHMITT (1993), *Politische Theologie*, Berlin, Duncker&Humblot (6. kiad.).
- Karlheinz STIERLE (1975), *Text als Handlung*, München, Fink.
- Peter SZONDI (1967), *Über philologische Erkenntnis*, in Peter SZONDI, *Hölderlin-Studien*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 9–30.
- Peter SZONDI (1975), *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Peter SZONDI (1988), *A filológusi megismerésről*, in FABINY Tibor (szerk.), *A hermeneutika elmélete*, I, Szeged, JATE Press, 343–358.
- Peter SZONDI (1996), *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, Budapest, T-Twins/-Pompeji.
- THIENEMANN Tivadar (1931), *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia.
- Stefan WILLER–Jens RUCHATZ–Nicolas PETHES (Hrsg.) (2007), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin, Kadmos.

Köszöntő

Tekintetes Akadémia, Tisztelt Elnök Úr,
Kedves Ünnepelet,
Hölgyeim és Uraim!¹

Összejöveteleink egyik célja, hogy átadjunk Vizkelety András akadémikusnak egy kötetet, amelyet *Ad Fontes* – vissza *A forrásokhoz* – címmel 80. születésnapjának megünneplésére állítottak össze munkatársai és tanítványai. A könyv 39 tanulmányt tartalmaz, valamennyit Vizkelety András írta. Ő írta a tanulmányokhoz még az előszót is *Az út vége felé* címmel, dátumozása szerint épp születésnapján, 2011. augusztus 26-án. A megajándékozott ajándékozót ünnepelhetjük ma tehát. Az örömteli meglepetés tulajdonképpen bennünket ér ma, bennünket, akik fontosnak tartjuk a magyar művelődés történetének minél mélyebb és minél pontosabb megismerését. Köszönettel vesszük, hogy a jeles fórumokon közölt, de többnyire csak nehezen elérhető kutatási eredményeket kényelmesen egy kötetben kaphatjuk kézbe. A tanulmányok zöme – húszat számoltam össze – az utolsó évtizedben íródott, a 70. és a 80. születésnap között, közülük egy annyira friss, hogy ebben a kötetben jelenik meg először, egy másik pedig egyidejűleg egy német kiadónál. A többi korábbi évekből származik, egészen a hatvanas évekre visszamenően. A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen oktató szerkesztőknek: Berzeviczy Klárának, Jónácsik Lászlónak, Lőkös Péternek volt miből válogatniuk, Vizkelety András írásainak jegyzéke, amelyet a kötet is tartalmaz, 178 tételből áll. Az Országos Széchényi Könyvtárban kutató segítőkkel, Madas Edittel és Sarbak Gáborral együtt nem keletkezésük időrendjében közlik a még szerzői kötetben nem publikált írásokat, hanem öt tematikus csoportba sorolva – jelezve ezzel Vizkelety András kutatási területeit. Közel egyenlő súllyal szerepel a legterjedelmesebb, mintegy 150-150 oldalt felölelő első két csoport: *Az Irodalmak útban a pergamen felé* és a *Középkori magyar, német, latin irodalom* című tömb. Az első csoportban egyetlen magyar nyelvű tanulmány szerepel, a címadó tanulmány, amelyet Szerző először a Széchényi Könyvtár 2009-ben a *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig* témakörben rendezett kiállítása kapcsán megjelent kötetben tett közzé. A többi német nyelven íródott a Magyarországon őrzött vagy keletkezett latin vagy német nyelvű kódextörédek feldolgozásáról és e feldolgozás eredményeiről, külö-

¹ Elhangzott 2011. október 3-án a Magyar Tudományos Akadémia Felolvasótermében, Vizkelety András 80. születésnapja alkalmából rendezett ünnepségen.

nős tekintettel a magyar nyelvű irodalom kialakulásának feltételeire és esélyeire. Ezeknek a tanulmányoknak a központi kérdése abból a belátásból fakad, hogy „az európai koraközépkor története [...] nem érthető meg a Német-római Birodalom története nélkül” (8.). És hozzátehetjük, a Német-római Birodalom története nem érthető meg azoknak a művelődéstörténeti folyamatoknak rekonstruálása és megértése nélkül, amelynek lényege a kereszténység felvételének folyamata és kiterjesztése egyre nagyobb területekre, s amellyel együtt járt az írásbeliség kiterjesztése új területekre és új nyelvekre. És ehhez teszi Vizkelety András hozzá: „Az utóbbi évtizedekben új szempontokat a középkori német irodalom vizsgálatában elsősorban az a módszer hozott, ami a latin és német irodalom együttélése, egymásra kifejtett hatására irányul” (uo.). Ebben a megközelítésben lett egyre világosabb az, amit egy német kutató, Wolfgang Haubrichs fogalmazott meg 1995-ben: „A 700 és 1050 közötti évszázadok »német« irodalma inkább Európa, mintsem Németország előtörténetéhez tartozik” (uo.). Innét, a Magyar Tudományos Akadémiáról nézve pedig tudatosítanunk kell: a 700 és 1050 közötti évszázadok „német” irodalma Magyarország, a magyar művelődés előtörténetéhez is tartozik, vagyis mindkét *translatio* a mediterrán térségből a tágabb európaiba, mindkét átplántálódás mikéntje, a római birodalomé és a latin nyelvű erudícióé is, döntően meghatározta lehetőségeinket és választásainkat. Ebben az összefüggésben válik világossá, hogy a magyar művelődés, a magyar írásbeliség kialakulását nemcsak saját nyelvének és kultúrájának keletről hozott sajátosságai határozzák meg, hanem azok a különbségek is, amelyek a kontinens germánjait térítő és művelő ír, skót és angolszász szerzetesek magatartása, és mintegy háromszáz év eltolódással a benünket, magyarokat térítő és művelő részben itáliai, részben szláv, de főleg német térítőket magatartása között voltak. Ebben a keretben érthető meg, hogy az antik tanulmányok, a teológia művelése, a német irodalom kutatása igenis nemzeti tudományunk része, nemzeti önmegismerésünk elengedhetetlen és el nem hanyagolható eszköze. Ebben az egész szem előtt tartó szemléletben kap különös jelentőséget az a program, amelyet az OSZK műhelyében az 1970-es években Mezey László kezdett, s amely Vizkelety András vezetésével teljeseedett ki, s nemzetközileg számon tartott és elismert eredményekhez vezetett: a Magyarországon fellelhető kódextörödékek feltárása és beillesztése az európai ismeretanyagba. A könyvnyomtatás megjelenésével értéküket veszítettnek tartott kódexek lapjainak felhasználásával készültek Európa-szerte a könyvborítók – ezeknek a „pelenkák-nak” a kiszabadítása az inkunabulumokból 2010-ig 409 fragmentumot eredményezett, amelyek a kutatás mai állása szerint 382 beazonosított kéziratból származnak. A kötet nyitó tanulmánya: *Fragmentenforschung: Ein Beitrag zur regionalen Rezeptionsgeschichte mittelalterlichen Schrifttums* erről a hatalmas, sok kutatót megmozgató munkáról számol be, hogy aztán a későbbiekből megismerhessük, hogyan alakultak ki azok az országos és regionális gyűjtőhelyek, amelyekben kódexek, kódextörödékek és ősnymtatványok találhatóak, hogyan illeszkednek be ezek a források származásuk és felhasználásuk szerint az európai művelődéstörténetbe, s milyen gyakorlatról tanúskodnak keletkezésük és olvasóközönségük szempontjából. Kiemelném azt a tanulmányt, amelyben Vizkelety András Augustinus

*Civitas Dei*ének két, korábban ismeretlen, Magyarországon fellelt német változatáról ír. A két tartalmilag azonos változatnak az a különlegessége, hogy a fordítás ugyanattól a kéztől való: az egyik fordítás „szó szerinti”, a másik parafrazeált. Az irodalom, mint tudjuk, ebben a korban az írásban fennmaradt szövegek összességét jelentette, amelynek csak része a szépirodalom, a költészet – az egyik tanulmány azokról a töredékekről számol be, amelyek ilyen költői szövegeket tartalmaznak. Közelebről a következő művekről van szó: *Alexius-legenda*, *Margit-legenda*, Hartmann *Iwenje*, Wolfram *Willehalmja*, Albrecht *Der jüngere Titurel*je és egy töredék a szerelmi költészetből. Külön tanulmány foglalkozik egy a kalocsai püspöki könyvtárban felfedezett töredékkal a „*Cligès* eposzból, amelynek középfelnémet fordításáról 1887-ig csak a róla szóló irodalomból tudtunk. Az eposz időközben fellelt német szövegváltozatai és töredékei ezzel az 1969-ben publikált magyarországi forrással bővültek, amelyre az új fordítások is figyelemmel vannak”.² És külön tanulmány foglalkozik ebben a kötetben is a „20. század felfedezésével”, ahogyan a „*Budapester Liederhandschrift*” néven ismertté vált anyag feltárását a német szakirodalom kommentálta. Általa a jelentős középkori német szerelmi költészet új alkotásokkal bővült.

A második csoport tanulmányai *Középkori magyar, német, latin irodalom* összefoglaló cím alatt már dominánsan irodalomtudományi megközelítésűek. Vizkelety András a *Gellért-legendákat* mint történeti forrásokat és mint irodalmi műveket elemzi, a *Halotti Beszédet* műfaji aspektusból közelíti meg, a Leuveni Kódex mint az *Ómagyar Mária-siralom* forrása válik számára fontossá. Ebben a csoportban találjuk meg azt az alapvető tanulmányt is, amely a szépirodalom magyarországi fejlődésének sajátosságaival foglalkozik. Ugyanis annak ellenére, hogy a magyar középkorban az európai művelődés termékei – nem utolsósorban a dinasztikus házasságok révén – Szent Istvántól kezdődően, de különösen az Anjou-uralkodók idején a magyar udvarban is jelen voltak, mégsem termékenyítették meg és virágoztatták fel oly módon a magyar költészetet, mint például az Artus-mondakör ismertté válása a francia és a német irodalmat. Ha bizonyára vannak megsemmisült vagy kallódó szövegek is, melynek nyomára például Hadrovics László bukkan szláv környezetben, bizonyosnak látszik Vizkelety András szerint, hogy a harci erények értékének hangsúlyozása, melyet okleveleink őriztek meg, és a szóbeliség erős hagyománya volt az oka annak, hogy a középkori európai irodalom csak a reneszánsz és barokk kor kialakulásával egy időben kezdte hatását a magyar szépirodalomban érzékelhetővé tenni.

A reneszánsz és barokk korról szól a tanulmányok harmadik csoportja, amely hasonlóan a következőkhöz, mintegy 35 oldalt tesz ki. A fő témája e csoportnak az egész kötet címadó témája: a humanisták, nevesen Erasmus felismerése a tanulmá-

² CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès* [Einführung, Kommentar und Übersetzung] v. Ingrid KASTEN, Berlin, Walter de Gruyter, 2006. A bevezető tanulmány hivatkozik Vizkelety András vonatkozó tanulmányára.

nyozandó szövegek autentikusságának fontosságáról, azok történeti értékéről. Eből a felismerésből következett „A forrásokhoz menjünk” felhívás, vagyis vissza az (elsődleges) szövegekhez, ahogy majd később Husserlt követve a fenomenológiai iskola a dolgokhoz kívánt visszatérni. A szerző történeti érdeklődése a tanulmányok tükrében ettől kezdve megkettőződik: az eredeti középkori szövegek feltalálása, töredékek rekonstruálása, a változatok és fordításuk egymáshoz való viszonyának megállapítása összekapcsolódik saját munkásságának történelmi előzményei utáni érdeklődéssel. Azt keresi, hogy az európai tudományosságban mikor és milyen hatásra alakult ki ez az igény, és milyen változásokon ment keresztül a *recensio*, *collatio* és *emendatio* tudománya és gyakorlata, a filológia királyi útja. Mióta és hogyan alakultak ki az idézés, a hivatkozás szabályai, a szerzőség tisztelete, a hamisítások elutasítása. A humanista törekvések egyik nagy alakja, Erasmus, magyar kapcsolatokkal is rendelkezett, amelynek egyik tárgyi bizonyítékának előkerülése kapcsán, a Pécsi Egyetemi Könyvtárban talált görög kódex történetéhez kapcsolódva rajzolja meg Szerző az Erasmus által megajándékozott Oláh Miklós életútját és munkásságát. Hogy a reneszánsz és a barokk kor nem válik el olyan élesen, mint ahogy a korszakolás sugallja, arra egy összehasonlító tanulmány hívja fel újólag a figyelmet: Michelangelo és Fleming egy-egy versében fedez fel Vizkelety András motivikus azonosságokat a barátság és a szerelem: az emberi kapcsolatok értékének vonatkozásában.

A *Német-magyar irodalmi, művelődéstörténeti kapcsolatok* három tanulmánya a népek közötti vonzások és taszítások történetébe nyújt betekintést: a magyarok megítélését a jelentős és kevésbé jelentős műalkotásokban: vagy a hun séma szertint, vagy a pogányok és keresztények megkülönböztetésének mintáját követve – többnyire negatívan, de a *Szent István-legenda* különböző és igen elterjedt változataiban egyértelműen pozitívan.

A kötetet a *Tudomány- és művelődéstörténet a XVIII–XX. században* című tömb zárja. Ebben a szerző folytatja, de most már Magyarországra összpontosítva, a folyó kutatások előzményeinek feltárását és meghatározó személyiségeinek – harag és részrehajlás nélküli – megrajzolását. A germanista Vizkelety az első tanulmányban az első magyar, a pesti germanisztikai tanszék megalapításáról értekezik, és első professzorának életrajzát adja. Leopold Alois Hoffmann 1784-ben érkezett Bécsből Pestre II. József híveként és a német nyelv hivatalos nyelvvé tételének apostolaként, s ezzel kezdeti szellemi hatástalanságra kárhóztatva ezt a későbbiekben is változatos történettel megterhelt szakot. Hoffmann ellenpéldájaként értelmezhető Tarnai Andor pályája, aki 1943-ban lett a Pázmány Péter Egyetem hallgatója. Ugyan magyar–latin szakon folytatta tanulmányait, de kitűnő némettudással, s mint az OSZK, majd az MTA Irodalomtudományi Intézet kutatója, előbb bécsi, majd a berlini egyetem magyar tanszékének megszervezője, alapító professzora lett. A következő tanulmány, mintegy a kötet első, bevezető tanulmányának megfelelője, már azoknak a kutatóknak széles körét mutatja be, akik társai és segítői voltak a különböző lelőhelyeken feltárandó középkori anyag feldolgozásában, akik jelentős, önálló kutatásokon is alapuló eredményeket értek el ezen a területen. Miközben ezekben a tanulmányokban a mindenkori eszmei-politikai

háttérre s a kutatás irányát meghatározó személyiségek bemutatására esik a hangsúly, egyre plasztikusabbá válik az a kép is, amelyet az olvasó a kötet tanulmányainak szerzőjéről kap, s amelyet az előszóban a szerző maga csak vázlatosan rajzolt fel. Ezt a plaszticitást azok a tanulmányok sorában visszatérő elemek hozzák létre, amelyek közül itt idő hiányában csak néhányat emelnék ki, bővebb kifejtés nélkül. Ilyen visszatérő elem a többszörös identitás lehetőségének hangsúlyozása a kizárólagosságra való törekvéssel szemben – legyen szó az antik világ vagy a kereszténység, a pogány rítusok gyakorlása vagy a szentek tiszteletének ápolása, a latin nyelv vagy az anyanyelv alternatívájáról. Az is egyértelművé válik, hogy ebben a szemléletben nem az álláspont nélküli tolerancia nyilvánul meg, hanem annak belátása, hogy „Istent minden nyelven lehet dicsérni” – értsük itt a nyelvet konkrétan vagy átvitt értelemben. Ugyanez a szemlélet mutatkozik meg, s válik így fontos témává Vizkelety András számára, az Artus-mondakör legendáinak egész európai kultúrát átható elvont cselekménystruktúrájában, amely kettős próbatétel elé állítja a mindenkori protagonistát. Az egyik próbatétel révén a földi hatalmak kegyét, a másik révén az égiek kegyelmét kell elnyernie. A két út lehetőségének rajza jelenik meg Eichendorff egyik versében és Caspar David Friedrich egyik képében, melynek kimutatása a kötet egyik legszebb tanulmányát eredményezi. Itt nem hallgatja el a szerző személyes érintettségét sem, megemlítve, hogy Eichendorff költészetével Bódi László szemináriumán ismerkedett meg, s a német tanszék szemináriumának falán látta meg, s beszélte meg barátjával Friedrich képének reprodukcióját.

Egyre jobban kiviláglik az olvasás során, hogy a barátság nemcsak a humanista levelezéseket kutató témája, hanem kiszakíthatatlan része saját életének is – ők, a barátok segítették a nehéz döntésben életútjának meghatározó elágazásaihoz érve. Jellemző, hogy egy személyes kapcsolatban állót érintő írásaiban keresztnevéen szólítja meg a címzettet: így lesz például Jelenits Istvánból Pista, Tárnai Andorból Bandi. Mi, akik közelebbről ismerjük az Ünnepeletet, tudjuk, hogy ő maga is Bandiként szólíttatja meg magát, kerülve minden hierarchiára utaló formát, amelynek pontos megválasztására pedig a középkortól kezdve oly gondosan ügyeltek – csak zárójelben jegyzem meg, hogy a középkori levélírás egyik tankönyvét, melyet valószínűleg Pécssett is használtak első egyetemünk működésének első szakaszában, a kötet egyik tanulmánya mutatja be.

A Tárnai Andor felett tartott emlékbeszéd nemcsak a keresztnevek hasonlóságát juttatja eszünkbe. A szerző fontosnak tartja kiemelni, hogy ez a visszahúzó tudós, aki a *moderate durant* (az önmérséklet megedz) életelvét vallhatta, kitűnő szervezőnek bizonyult, amikor a bécsi és a berlini egyetemen alapítói feladatokat kapott. Nem volt ez másképp Vizkelety András esetében sem, aki a kilencvenes évek elején, amikor a magyar germanisztika újjászervezése folyt, alapító tagja és első elnöke, majd tiszteletbeli elnöke lett a Magyar Germanisták Társaságának. Ugyancsak alapító tagja lett a hosszú évtizedek után újjászervezett Magyar Goethe Társaságnak. Szükséges és hatékony aktivitása volt ez egy olyan személynek, aki az előszóban arról a felismeréséről számol be, hogy jelentős tudományos eredmények eléréséhez nélkülözhetetlen a *szerveseti cella* aszkéziséhez hasonló magatartás.

Mindenesetre a magyar germanisták közössége hálával tartozik szervező és támogató munkájáért, s nevezetesen azért a mecénási gesztusért, amely révén a fiatal magyar germanistákat részesévé tette a 2005-ben kapott Széchenyi-díjának. Mint a Vizkelety András által alapított Gragger Róbert-díj kuratóriumának tagja bejelenthetem a Magyar Germanista Társaság elnökségének mai napon született döntését: a 2006 óta kétévenként megítélt díjhoz visszamenőleg és a továbbiakban két könyvadomány is jár a negyven év alatti germanistának: az a kötet, amely Vizkelety András 80. születésnapjára készült, és „tanulóveire” visszaemlékező önéletírása, amely *Múltidőben* címmel 2008 karácsonyára jelent meg. Mindkettő emlékeztesse a díjazottat arra, hogy milyen hagyomány folytatója, hogy ne feledje, amit Vizkelety András már 1945-ben, tizennégy évesen megsejtett és aztán egész életében követett: „Minden nehéz helyzetben tenni kell valamit a megoldás felé, együtt a többiekkel, sokszor csak kevesekkel.”³

Mint a Magyar Goethe Társaság alelnöke bejelenthetem: az elnökség ez év szeptember 16-i ülésén elhatározta, hogy javasolni fogja az október 21-ére összehívandó közgyűlésnek: létesítsen „örökös tag” címet, továbbá javasolja, hogy e kitüntető címet először Vizkelety Andrásnak ítéljék oda.

Visszatérve a kötet méltatására és a *Múltidőben*ből is megismerhetőkre: a szerkesztők értő figyelmességéből a kötet záró, Jelenits István tiszteletére írt 2002-es tanulmány címe a személyes főtémára utal – *Homo viator in bivio*. Ebből azt is megtudhatjuk, hogy az út a latin nyelvű középkorban nemegyszer vízi út, ahogy Vizkelety András visszaemlékezéseiben a kajakos vízi cserkész útja a Dunán képezte le az elágazásokhoz vezető út szépségeit és veszélyeit. Tudjuk, hogy a kajakozás örömeiről és kihívásairól a mai napig nem mondott le Ünnepeztünk, így hát egy kis stílustöréssel hadd zárjam a köszöntésemet ezzel: Az út nem ért véget – Hajrá Bandi, a Te kajakodat *Duracell* elem hajtja!

Isten éltet sokáig.

Bernáth Árpád

³ VIZKELETY András, *Múltidőben. Győr–Tata, 1931–1949. Visszaemlékezés*, Budapest, Argumentum, 2008, 145.

Számunk szerzői

MALVA E. FILER a Brooklyn College és a City University of New York egyetemi tanára, argentin születésű. Fő kutatási területe a latin-amerikai irodalom, elsősorban a fantasztikus irodalom, az argentin próza, az esszé, az „új történelmi regény”, a fejlődésregény és az önéletrajz műfaja. Többek között Julio Cortázarról és Antonio Di Benedettóról jelentetett meg monográfiát.

AÍDA NADI GAMBETTA CHUK a mexikói Benemérita Universidad Autónoma de Puebla argentin származású kutatója és tanára. Kutatási területei a 20–21. századi latin-amerikai fantasztikus irodalom, mexikói és argentin regényelméletek a 20. század második felében.

KULIN Katalin az ELTE BTK Spanyol Nyelv és Irodalom Tanszékének professor emeritusa, az MTA doktora. A Spanyol Tanszék kortárs latin-amerikai narratívákkal foglalkozó PhD-programjának alapítója és oktatója. Számos könyvet publikált a latin-amerikai újpróza szerzőiről.

LÓRINCZ Csongor a berlini Humboldt Egyetem Magyar Irodalom és Kultúra Tanszékének vezetője. Kutatási területei: 19–20. századi magyar és német líra, interpretációelmélet, performativitás. Legutóbbi könyve: *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben* (Budapest, Kijárat, 2010).

MENCZEL Gabriella az ELTE BTK Spanyol Nyelv és Irodalom Tanszékének habilitált adjunktusa. Fő kutatási területe a 20. századi spanyol-amerikai irodalom, elsősorban a történeti avantgárd és a fantasztikum poétikái.

FERNANDO REATI az atlantai Georgia State University tanszékvezető egyetemi tanára, argentin születésű. Fő kutatási területei a kortárs latin-amerikai próza, irodalom és politika összefüggései, trauma és emlékezet a mai argentin regényben.

RÉVÉSZ Enkratisz a PPKE BTK Spanyol Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területei a grammatikai korszak spanyol-amerikai irodalma és a 20. századi spanyol-amerikai irodalom. Kiemelten foglalkozik Salvador Elizondo életművével.

TOMPA Anna Rozália az ELTE BTK *Kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak szövegvizsgálata* doktori program hallgatója. Kutatási területe a keleti filozófiák hatása a kortárs spanyol-amerikai írók munkásságára.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva