

*F*ilológiai Közlöny

2003 / 1–4.

XLIX. évfolyam

Posztkolonialitás

SARA SULERI
RUDYARD KIPLING
NEIL LAZARUS
ABÁDI NAGY ZOLTÁN
SOMOGYI GYULA
SZAMOSI GERTRUD
GULA MARIANNA
GYÖRKE ÁGNES
GYÓRI ZSOLT

LŐRINCZ CSONGOR
KISS TAMÁS ZOLTÁN

Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2003 / 1–4.
XLIX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
HALÁSZ KATALIN
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal (főszerkesztő)
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Orosz Magdolna
M. Sándorfi Edina (szerkesztő)
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
7624 Pécs, Ifjúság út 6.
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: msandorfi@freemail.hu / bokaya@axelero.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó, a Hírker és a Könyvtárellátó Kht.

MEGVÁSÁROLHATÓ

Budapesten

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1., tel.: 335 2885

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338 2400

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327 7796

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT
1011 Budapest, Budai Vár „A” épület,
tel.: 375 7533/145

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45., tel.: 322 1645

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1052 Budapest, Piarista köz 1., tel.: 267 6258

Vidéken

SZIGET KÖNYVESBOLT
4032 Debrecen, Egyetem tér 1., tel.: 52/316 428

KÉT KÖNYVÉSZ
3515 Miskolc, Egyetemváros, tel./fax: 46/361 564

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

SÍK SÁNDOR KÖNYVESBOLT
6720 Szeged, Oskola u. 27., tel.: 62/420 519

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

Posztkolonialitás

Előszó (BÉNYEI TAMÁS)	5
SARA SULERI Angol-India retorikája (Sári B. László fordítása)	8
RUDYARD KIPLING Nabót (Sári B. László fordítása)	32
NEIL LAZARUS A „Nyugat fétise” a posztkolonialis elméletben (Adorján István fordítása)	35
ABÁDI NAGY ZOLTÁN A szépprózai narratíva kulturalizációja (Toni Morrison: <i>Dzsessz</i>) Kulturális narratológiai közelítés	55
SOMOGYI GYULA Két mimikri között – A mimikri Luce Irigaray és Homi Bhabha írásaiban	70
SZAMOSI GERTRUD Az azonosságtudat mimikus formáinak kialakulása a skót felvilágosodás idején	79

GULA MARIANNA		
„Van olyan jó, mint bármelyik hülye darab a <i>Queen's Royal Színházban</i> ”: A nemzet paródiája James Joyce <i>Ulysses</i> ének „Küklopsz”-fejezetében		95
GYÖRKE ÁGNES		
Nemzet és trauma: Salman Rushdie <i>Szégylene</i>		116
GYÓRI ZSOLT		
Identitás, utánzás és hibriditás Stanley Kubrick <i>Acéllövédék (Full Metal Jacket)</i> című filmjében		129
 <i>Műhely</i>		
LÓRINCZ CSONGOR		
A nyelvi én és az ismétlés (Trakl–József Attila)		153
KISS TAMÁS ZOLTÁN		
Versnyelv, tökély, újklasszicizmus: Jorge Guillén magyar hatástörténetének poétikai szempontjai		180
 <i>Recenziók</i>		
<i>Modern sorsok és késő modern poétikák.</i> <i>Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről</i> szerk. RÁCZ István és BÓKAY Antal (Papp Klaudia)		
		209
<i>KROÓ Katalin, Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény</i> <i>paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra</i> (Hetesi István)		
		212
<i>PÉTER Mihály, „Pár tarka fejezet csupán...”</i> <i>Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében</i> (V. Gilbert Edit)		
		217

Előszó

A *Filológiai Közlöny* jelen száma a posztkoloniális irodalomtudomány külföldi és hazai képviselőinek tanulmányaiból ad válogatást. Noha – a két angolból fordított szöveget leszámítva – a tanulmányok nem valamely egységes koncepció alapján kerültek a tematikus blokkba, és meglehetősen különböző elméleti alapfeltevéseken nyugszanak, néhány általánosabb természetű bevezető megjegyzés talán mégis segíthet abban, hogy jelezzük a közöttük fennálló kapcsolatokat.

Sara Suleri annak a kritikai irányzatnak az egyik legjelentősebb képviselője, amely a posztstrukturalista elméletek és a posztkoloniális tematika és politika találkozási pontján született, s amelynek legjelentősebb képviselője a Suleri számára is nyilvánvalóan inspiráló hatású Homi Bhabha. Suleri e tanulmányának – amely az „Angol-India” nevű retorikai alakzat sorsát vizsgáló kiváló könyvnek bevezetője – fő tézise szerint a gyarmati és posztkoloniális világ politikai, társadalmi, kulturális és textuális jelenségeinek alapos vizsgálata csak úgy lehetséges, ha a gyarmatosító és gyarmatosított kultúrák közötti találkozást nem az elnyomás és hatalomfosztottság szimmetrikus kétosztatóságában szemléljük, hanem abból indulunk ki, hogy a mássággal való kulturális találkozás alapvetően traumatikus természetű, s a hatalomfosztottságnak olyan megjósolhatatlan formációit hozza létre, amelyeket csak a maguk egyediségében, az adott kulturális és textuális viszonyok gondos tanulmányozása révén vizsgálhatunk egyáltalán. Suleri közelítésmódjának számunkra való jelentősége talán elsősorban abban áll, hogy jelzi: a posztkoloniális olvasásmód nem kizárólag a szorosabb értelemben vett gyarmati helyzet értelmezésében nyújthat segítséget, hanem a mássággal való találkozás, a tudás, a hatalmi viszonyok, a vágyak és libidinális viszonyok keveredésének bármely esetét tanulmányozhatjuk a segítségével. Neil Lazarus itt közölt tanulmánya Sulerihez hasonlóan a posztkoloniális kritikának ahhoz a vonulatához tartozik, amely nem utasítja el az európai elméleti hagyomány és a posztkoloniális, anti-eurocentrikus politikai platform termékeny kölcsönhatását: míg Sulerinél a pszichoanalízis és a dekonstrukció a legfőbb társutas, Lazarus a marxista elmélet posztkoloniális kontextusban való életképessége mellett érvel, miközben bemutatja, hogy egyes posztkoloniális kritikusok milyen rejtett előfeltevések mentén értelmezik félre többek között a marxista kritikai és elméleti hagyomány ma is életképes elemeit.

A magyar szerzők tanulmányai nemcsak a posztkoloniális irodalom- és kultúrakutatás hazai sokszínűségét érzékeltetik, de – s ez talán még fontosabb – a posztkoloniális kritikának azokra a fontos peremvidékeire és találkozási pontjaira irányítják a figyelmet, amelyek a legszorosabb értelemben vett gyarmati létezését nem megtapasztaló kultúrák önértelmezési folyamataiban is megtermékenyítő szerepet játszhatnak. Ilyen írás Abádi Nagy Zoltán tanulmányának itt közölt második része is, amely egy Toni Morrison-regény (a *Dzsessz*) elemzése közben, mintegy mellékesen, a posztkoloniális elmélet, az irodalmi antropológia, a kultúraelmélet és a narratológia termékeny párbeszédének lehetőségét is példázza. Fő kérdése valamennyi előbb felsorolt irányzat kulcskérdése: az artikuláció melyik szintjén kulturalizálódnak az általunk létrehozott nyelvi alakzatok – jelen esetben a narratívák? Noha a tanulmány nyíltan nem utal a posztkoloniális kritikára, maga a kérdés sem lett volna feltehető a posztkoloniális kultúrakutatás belátásai és erjesztő hatása nélkül.

Somogyi Gyula elméleti tanulmánya a posztkoloniális kultúrakutatás egyik visszatérő kérdésével, a feminizmushoz való viszonyával foglalkozik: mivel az egyaránt oppozicionális, emancipatorikus, politikus és revizionista kiindulópontú posztkoloniális és a feminista kultúrakutatás „politikája” érthető módon párhuzamosságokat mutat – amelyek, tegyük hozzá, a két irányzat belső vitáiban is hasonló álláspontokat, ellentéteket és diskurzustípusokat hoztak létre –, a kettő közötti viszonyt sajátos megoldatlanságok jellemzik, olyan vakfoltok, amelyek vélhetően épp a hasonlóságok következtében alakultak ki. A tanulmány ennek a sajátos kölcsönös vakságnak egyik legérdekesebb esetével foglalkozik, a *mimikri* fogalmának eseménydús posztkoloniális és feminista karrierjét mutatva be.

Szamosi Gertrud, Gula Marianna és Györke Ágnes tanulmányai nemcsak meglehetősen különböző témákkal foglalkoznak, de elméleti kiindulópontjuk is más. Mégis összeköti őket a posztkoloniális kultúrakutatásnak az a lehetősége, amely többek közt a magyar kultúra önértelmezési folyamataiban is megtermékenyítő szerephez juttathatná ezt az irányzatot. A nemzet fogalmának részben épp a posztkoloniális kritika következtében megújuló újraértelmezéséről van szó: a gyarmati sorból felszabaduló és „születőfélben” lévő nemzetek kialakulásának vizsgálata nemcsak a nemzet és a nemzeti identitás kialakulásának folyamatait teheti világosabbá, de az európai nemzetek és nemzeti identitások radikális újraértelmezésére is számos lehetőséget ad. A három tanulmány három különböző módon nyújthat segítséget mindehhez. Szamosi Gertrudnak a skót nemzeti identitásról írott tanulmánya különösen tanulságos lehet a magyarországi olvasók számára, hiszen egy olyan nemzeti kultúra posztkoloniális elemzésére tesz javaslatot, amely Nagy-Britannia részeként egyszerre vett részt a brit birodalom terjeszkedésében és volt „áldozata” a brit szigeteken belüli belső – politikai és kulturális – gyarmatosításnak, s amelyben – tegyük hozzá – sokan nem örülnek annak, hogy a skót kultúrát a posztkolonializmussal hírbe hozzák. Gula Marianna egy modernista klasszikushoz, Joyce *Ulysses*éhez nyúl hozzá nálunk szokatlan szempontból – ezzel csatlakozva egyébként a kortárs Joyce-újraolvasás egyik legtermékenyebb vonulatához –, amikor a nemzeti identitás és a populáris

kultúra sokrétű összekapcsolódásainak módját vizsgálja a regény egyik fejezetének sűrű szövegében. Györke Ágnes tanulmánya Salman Rushdie *Szégyen* című, Pakisztánról szóló regényében keres és talál olyan nemzetallegóriákat, amelyek a posztkoloniális kutatás által lehetővé tett elméleti szempontok érvényesítésével meggyőző módon kínálnak új lehetőségeket többek között a nemzet és a regényműfaj kapcsolatának újraértelmezéséhez. Győri Zsolt tanulmánya különösképpen azért tanulságos, mert látszólag idegen kontextusban használja fel Homi Bhabha elméleti belátásait: Stanley Kubrick *Full Metal Jacket* című, a vietnami háborút feldolgozó filmjének elemzése azt mutatja, hogy az interszubjektivitás, a mássággal való találkozás, az interkulturalitás, illetve a hatalom bármiféle konstellációjának elemzése ma már aligha képzelhető el a posztkoloniális kultúrakutatás által lehetővé tett szempontok nélkül.

Bényei Tamás
vendégszerkesztő

SARA SULERI

Angol-India retorikája

„Így történt, s a történet igazsága egyben a birodalom allegóriája” – így, zordon tömörséggel kezdi Kipling narrátora *Nabót* című, 1886-ban írott kvázi novelláját.¹ A történet – Kipling korai, a lahore-i *Civil and Military Gazette*-nél publikált írásainak többségéhez hasonlóan – a kultúrák ütközésének veszedelmesen egyszerű pillanatát mutatja be: az irodalmi és a zsurnaliszta nyelv metszéspontjában született rövidke történet a gyarmati cinkosság egy olyan pillanatát rögzíti, mely a gyarmati történetek elmondásának alapját alkotó hatalomfosztottság-dinamika tanúságtételeként szolgál. A gyarmatosító-narrátor hanyagul vet oda kertjében egy pénzérmét a „bennszülött koldusnak”, „mint [ahogy] valaha királyságuk vesztére a keleti uralkodók idegen utazókon” segítettek. (71) A magát Ahábként értelmező narrátorral szemben Nabót, a koldus gyarmatosítás-ellenes ellencsapásba kezd: a gyarmatosító kertjében édességstandot állít fel, mely szürreális sebességgel hajt hatalmas hasznot, s egyszerű kereskedésből boltok csoportjává, majd végül bordélylá fejlődik. Amikor a narrátor erőszakosan véget vet az ellene mint hódító ellen indított invázióknak, a következő kommentárral jellemzi a kolonializmust, a birodalmi szorongáshoz fűző ambivalens viszonyt: „Nabót elment: kunyhója szülőföldje sarába szántva. Só helyett édességgel hintettük be nyomát, jelezve: látkozott a hely. Nyári lakot építettem, ahonnan belátni kertem hátsó felét, s ahonnan mint valami erődből védem birodalmam határát. Pontosan tudom, hogyan érzett Aháb. Az Írás szégyenszemre hamis színben mutatja őt.”(75)

Kipling novellája óvatosságra intő bevezetőként szolgál jelen munkám elé, mely egyszerre kívánja magát a koloniális kultúrakutatás diskurzusában elhelyezni, s kísérletet tenni ezen diskurzív mező egyes meghatározó feltevéseinek megkérdőjelezésére. Bár a másság reprezentációja az értelmezés szempontjából régóta az egyik legaggályosabb kulturális idiómának számított, az alteritás kortárs értelmezései egyre inkább annak esnek áldozatául, ahogyan ők maguk fogják fel

¹ Rudyard KIPLING, *Naboth*, in Uő, *Life's Handicap: Being Stories of Mine Own People*, New York, Doubleday, 1989, 71. (Magyarul lásd lapszámunkban: Rudyard KIPLING, *Nabót*, ford. Sári B. László, in *Filológiai Közlöny* 2003/1–4. A szöveg hivatkozásai az angol eredeti oldalszámaira utalnak. (A szerk.)

ezt az aggályt. Még ha a másik alakja pluralitásában, alternatív történelmeiben ki-tüntetetté vált is, fogalmi funkciója túlzottan a centrum–periféria kettősségben gyökerezik ahhoz, hogy teljes egészében lehetővé tegye az efféle kritikai figyelem által bizonyosan áhított kulturális decentralizációt. Mint ahogy azt a *Nabót* allegóriája sugallja, a koloniális találkozás története önmagában nem más, mint radikálisan decentralizáló narratíva, mely elkerülhetetlenül végrehajtja a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti statikus kettősség erőszakos átrendezését. Annak a kulturális felismerhetetlenségnek a színreviteleként kell olvasnunk, mely arra vonatkozik, hogy voltaképpen mi alkotja a perifériát vagy a centrumot: ahelyett, hogy az Aháb és Nabót közötti különbségeket tárgyasítaná, Kipling a kettejüket összekötő vágy-ökonómiából könyörtelen törvényszerűséggel következő találkozásokat, valamint az ezeket követő, a narratíva értelmezői modelljeként szolgáló terrort illusztrálja.

Ez a terror vagy rettegés a kulturális határok végtelen sebezhetőségét veti fel a gyarmati cserefolyamatok kontextusában. Történetileg a kolonializmus – a hatalom eszméjét a szükségesnél sokkal inkább szó szerint értelmezve – a „csere” fogalmát eleve kizárja. Mindamellet a koloniális és posztkoloniális történetek elmondása olyan viszonyulást kíván meg, amely a maga pőreségében láttatja a hatalomvesztés nagyobb mobilitásának vagy változékonyságának növekedése által megjelenített kétértelműséget. A másik történelmét elmondani annyi, mint saját történelmünk határait próbára tenni – a kultúra így tanulja meg, hogy a terrornak, a rettegésnek neve és lokális lakhelye van. Noha Aháb Nabót alakját különálló kulturális entitásként kénytelen meghatározni, végül tudatosul benne, hogy a kulturális értelemben vett másikkal való találkozás pusztán önreflexió: Nabót világi történetének artikulációja során Aháb egy sokkal nagyszabásúbb narratívával kénytelen szembesülni, mely annak felismerésére kényszeríti, hogy saját kultúrájának szent történetei „szégyenszemre hamis színben mutatják őt”. Más-képpen megfogalmazva: a birodalom allegorizációja csupán a narráció olyan aktu-sában nyerhet formát, mely mélységes gyanakvással viseltetik az allegória episz-temológiai és etikai érvényességével szemben, s azt sugallja, hogy a „kultúra” – pontosabban a „más kultúrák” – olyan hajthatatlansággal (*intransigence*) bír, amely meghazudtolja a példálózást, a példaként való alkalmazást. A kultúra története elkerüli az allegória formális kategóriáját, s helyett aprólékos figyelemmel követi végig a folyamatot, amelynek során a tudatlanság és a rettegés idiómái létrehozzák a bűnrészesség mindkét oldalon fellelhető, kölcsönös narratíváit. Miközben a „birodalom allegóriája” mindig Conrad Marlow-jának páratlan fikció-jához folyamodik majd, vagyis ahhoz a hithez, hogy a birodalom megváltására egyedül „a tiszta eszme” képes, a sötétség mélyén folyton el kell ismernie azt a minden egyes kulturális artikulációt kísérő borzalmat, mely megmutatja, hogyan mondja el Aháb Nabót történetét annak érdekében, hogy megismerje önmagát.

Amennyiben Angol-India furcsa genealógiáját a kulturális tudás határai diktál-ják, kronológiája bensőséges kapcsolatban van a tudatlanság abbéli kudarcával, hogy megértse önmagát, vagy hogy artikulálja, miért gerjesztenek a kultúra ha-

tárvonalai annyira makacs (*intransigent*) félelmeket. Az „Angol-India” terminus olyan magyarázatot követel, mely egyszerre szó szerintiként és figuratívként jeleníti meg tárgyát: Angol-India nem szinonim a brit uralom történetével a szubkontinensen, még akkor sem, ha ennek a történelemnek a szolgálatában áll. Ugyanakkor viszont „Angol-India” nem is kizárólag nyelvi képződmény, a történelem nyelvbe történő beszüremkedése, mely megnehezítette a retorikus és valószínűségi közötti szembeállításokat. Angol-India idiómája nem vesz tudomást az idő nyelvi kategóriáiról, így a koloniális és posztkoloniális történelmek közötti megkülönböztetés radikalitása, történeti „újdomsága” veszt értékéből. A gyarmatosítás kontextusában Angol-India szükségszerű átfedések fordulópontját érintő ambivalenciát képvisel: a kultúra és a történelem nyelve, a különbség és félelem közötti átfedésekről van szó. Ennek következményeként a röppályája kellően extenzív ahhoz, hogy a birodalom korára és a gyarmatosítás utáni szakaszra vonatkozó anyagokat egyaránt magába foglalja, és folyamatosan demonstrálja radikális elválaszthatatlanságukat.

Az indiai angol uralom 18. századi történeti dokumentációjának hatalmas korpuszától a tizenkilencedik és huszadik századi angol-indiai próza burjánzásáig Angol-India narratívái a kétség idiómáitól terhesek, a kulturális történetmesélés olyan módjával teltettek, mely betegesen tudatában van saját öncenzúrázó apparátusának. Noha az ilyen narratívák a történelmi tényszerűség felsőbbrendűségét hirdetik a kulturális allegóriával szemben, ennek ellenére azt bizonyítják, hogy a gyarmati univerzumban a nyelv működése természetfölötti módon függ saját tényeinek ingatag voltától. A koloniális tények ugyanis szédítőek: hiányzik belőlük a felismerhető kulturális cselekményesítés; ritkán fordul elő, hogy koherenciájukat attól az uralkodó mítosztól nyernék el, mely a birodalmi hatalom és a hatalomfosztott (*disempowered*) kultúra, a gyarmatosító és a gyarmatosított között húzódozó statikus demarkációs vonalakat jelöli ki. Ehelyett szellemeket meghazudtoló mozgékonyaságukkal azt sugallják, hogy a demarkációs vonalakat mennyire megzavaró, cinkossággal és a büntudattal teli ökonómiai viszonyok kötik össze a gyarmati szintér bármely két szereplőjét. Ha Angol-India történeteinek gerjesztő erejét valóban ez az ökonómia biztosítja, akkor ezt az ökonómiát a kétosztatúság retorikájának azon főcsapása ellenében kell olvasnunk, amely – nyíltan vagy burkolt formában – az alteritás kortárs kritikáinak logikáját biztosítja.² Az uralkodó és alattvaló között szükségszerűen kialakuló intimitás módozatai

² Lásd Homi K. BHABHA, *The Other Question*, in *Screen 24*, no. 6. (1983, december) (Magyarul: *A másik kérdése: sztereotípiák, diszkrimináció és a kolonializmus diskurzusa*, ford. Sári László, in *A Posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2003, 630–643.); Gayatri C. SPIVAK, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987. Az általam megkérdőjelezett kettősség paradigmatiszós szövege Abdul R. JANMOHAMED alteritás-olvasata a *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1983) című könyvében.

a másság allegóriájának fogalmaival nem mindig magyarázható ellenkultúrát teremtenek: Angol-India narratívája mindkét kategória érvényességét megkérdőjelezi saját titkos ökonómiájára vonatkozóan, mely nem más, mint a hatalomnélküliség dinamikája a birodalmi konfiguráció mélyén.

Ha Angol-India egy, a koloniális és posztkoloniális narratívákat is magába foglaló diskurzív mezőt jelent, akkor a nacionalizmus zavaros kronológiájának egyik alternatíváját is megidézi az indiai szubkontinensen. Amíg a nemzet fogalmát olyan ajándék gyanánt értelmezzük, amelyet a gyarmatosító nyújtott át egykori gyarmatának, a koloniális találkozás által létrehozott, elképzelhetetlen közösség olvasata soha nem lehet kielégítő.³ A centrum-periféria elméleti paradigmája újfent haszontalannak bizonyul ebben a kontextusban, mivel hierarchikus viszonyba rendezi az „első” és „harmadik” világ nemzeteinek megjelenését. A gyarmati tapasztalat érvényteleníti az efféle számmisztikát, talán mert a szó szoros értelmében megmutatja, hogy a nemzetté válás vágya sokkal inkább archaikus, mint modern. A kolonializmus ugyanis végső soron a Benedict Anderson által feltett döntő kérdésre ad választ, amikor is azokat a paradox vonzásokat és választásokat latolgatja, melyeket a nemzet eszméje szegez a kortárs gondolkodásnak: „Egy olyan korban, amikor a haladó, kozmopolita értelmiségi számára teljesen hétköznapi a gondolat [...] [hogy] a nacionalizmust már-már beteges állapotnak tekintse, amely a Másik iránti félelemben és gyűlöletben gyökeredzik, és a rasszizmussal rokon, nem árt emlékeztetnünk magunkat arra, hogy a nemzet szeretetre, igen gyakran önfeláldozó szeretetre készlet. A nacionalizmus kulturális termékei [...] tiszta formában jelenítik meg ezt a szeretetet, ezernyi különböző formában és stílusban. Másrészt azonban ritkaságszámba megy olyan, ezekkel *analóg* nacionalista termékeket találni, amelyek rettegést és iszonyatot fejeznek ki.”⁴ A koloniális találkozásban a kultúrák közti érintkezés által létrehozott testetlen nemzet a „szeretetet” egyesíti a „félelemmel és gyűlölettel”, ezáltal olyan történelmi kontextust hozva létre, melyben a nacionalizmus egyet jelent a terrorral és rettegéssel. Ennek a logikának megfelelően Angol-India narratívája a következő kérdést szegezi a nemzet fogalmának: vajon miféle retorikára van szükség a kolonializmus által feltételezett és létrehozott, hitetlenségen alapuló közösségek megjelenítésére, megtestesítésére majd testtől való megfosztására?

Másképpen megfogalmazva: ha a koloniális kultúrakutatás el akarja kerülni azt a binaritást, melyben önmagát sorvasztja el a másságot és különbözőést illető örökös aggódásai révén, akkor az alteritás olyan idiómájára kell rálelnie, mely képes megkerülni a kulturális hatalombirtoklás (*empowerment*) jelenleg uralkodó értelmezéseit. Brit India (*the British Raj*) koloniális és posztkoloniális retorikájának tanulmányozása ekként nem más, mint kísérlet egy olyan kritikai diskurzus kezdődő skizofréniájának lerombolására, mely hajlamos az uralmat (*domination*) és

³ Itt Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* című munkájára (London, Verso, 1983) utalok.

⁴ ANDERSON, *i. m.*, 129.

az alávetettséget (*subordination*) úgy ábrázolni, mintha azok egymást kölcsönösen kizáró fogalmak lennének. Ahelyett, hogy a fogalmak kétosztatúságon alapuló merevségét vizsgálja – ami alapvetően eurocentrikus stratégia –, az említett kritikai mező jobban járna, ha inkább az uralom és alávetettség közötti választóvonalak szilárdságának lerombolására törekedne, vagy ha az eddigénél is erőteljesebben kérdőjelezné meg a gyarmati találkozás által jelölt pszichés hatalomvesztést. A kolonializmus konfigurációinak efféle elkerülhetetlen felosztások nyelvén történő értelmezése ugyanis annyit tesz, hogy megtagadjuk a narratívától a bináris dichotómiák termékeny felbontásában és felbomlasztásában játszott szerepét. Hogy immár pőrén álljon előttünk a lényeg: az indiai szubkontinens nem egyszerűen földrajzi tér, ahol gyarmati fosztogatások zajlottak, hanem az a képzetes konstrukció, melynek révén a fosztogató saját gaztetteinek hódolhatott, a szubkontinentet olyan tropológiai tárházzá változtatva, melyből a koloniális és posztkoloniális képzelet a birodalmi szorongás legelemibb alakzatait nyerte és nyeri ma is.

Ez a szorongás a legkönnyebben a migráció folytonosan eltolódó idiómájában azonosítható. Egy Edmund Burke-vel nyitó és Salman Rushdie-vel záruló munka, mint amilyen az enyém is, nyilvánvalóan fel kívánja vetni a kulturális migráció kérdését, hogy a bevándorló bizonytalan diskurzusán belül helyezhesse el a gyarmatosító nyelvét. Burke-nek a gyarmati uralom gyermekkorától ébresztett erős félelmei feltétlenül genealógiai egyezéseket mutatnak azzal a komikus iszonyattal, amely a posztkoloniális infantilizmus láttán fogta el Rushdie-t: Angol-India a kultúrák földrajzi helyzetével állandóan hadilábon álló, ám annál kevésbé kronologikus családfát sugall. A mérhetetlen kulturális és kontinentális áramlás nomád lehetősége szorongó felhangot kölcsönöz annak a módszernek, melynek segítségével a gyarmatosítás a kulturális értelmezés aktusaként jeleníti meg önmagát. Ennek következtében a kultúra mint „rend” a félreolvasás elvébe fordul át, mely aztán alig vesz tudomást saját tévedéseiről a kultúra változékonyságának értelmezésében, s helyette a terrornak kell vezényelnie a kultúra diskurzusát. Míg az antropológiai önvizsgálat megtanult számot vetni a mások történetének elmondásához kötődő problémás viszonyával, a koloniális kultúrákutatásnak még ki kell dolgoznia azt a stratégiát, mely lehetővé teszi a terror, a rettegés termékeny olvasatát.⁵ Így egy olyan diskurzív mezővel találjuk magunkat szembe, melynek el kell fogadnia azokat a terminusokat, melyeket a legjobban „zsákutcafogalmakként” írhatunk le – „terror” és „hatalomfosztottság”, Benedict Anderson „önfeláldozó szeretete” –, hogy változatos lehetőségeik a termékeny veszteség trópusaiként nyiljanak meg, ami egy elméleti „bevándorlás” számára kulturálisan hozzáférhetővé teheti zsákutcajellegetüket.

⁵ A kulturális terror elkötelezett olvasatához lásd Michael TAUSSIG, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

A migráció értelmező alakzatként történő alkalmazása egyáltalán nem a kultúrák szituáltságának elfojtását szolgálja, s azt sem sugallja, hogy a koloniális találkozás csak törekeny, már-már nőies absztrakcióként olvasható újra. Inkább azt jelenti, hogy a kolonializmus történetei – amelyek heterogén kultúrákat rántanak oda erőszakosan egymás mellé – a traumának olyan árnyalatait tárják elénk, amelyeket képtelenség takarosán szétosztani a gyarmatosító és a gyarmatosított között. Ha mind a gyarmatosító, mind pedig a gyarmatosított a traumatikus változás áldozataiként azonosítható, akkor a trauma idiómáját is újra kell fogalmaznunk, mégpedig úgy, hogy létrehozzunk egy nyelvet, amelyen kimondható a traumának apokalipsziszből narratívává történő átalakulása. Másképp megfogalmazva: a posztkolonializmus helyzete szolgál a koloniális találkozás minden kezdetének alapjául, melyben az eltolódás és helyvesztés (*dislocation*) migráns pillanata lényegesen alapvetőbb, a cselekményesítés szempontjából meghatározóbb, mint a posztkoloniális nemzet vagy a koloniális terület későbbi megszerzése. A historiográfia fogalmaival a koloniális trauma csak a birodalom apokaliptikus „kezdetének” és „végének” kontextusában olvasható, pedig Angol-India megpróbáltatásainak felületes ismerete is egyértelművé teszi, mennyire rögeszmésen foglalkoztatta e historiográfiai nyelvhasználatot – és az egész korszakot – a hatalom átadása és átvétele (*transfer of power*). Ez az áttétel (*transference*) olyan bevándorló idiómát alkot, mely alternatívaként lép fel a lokalizált rettegés látomásán túl nem tekintő apokalipszissel szemben. Mindazonáltal épp az efféle revízió a sürgető feladata a koloniális kultúrakutatásnak, amelynek fel kell ismernie a nyilvánvalót: Angol-India kontextusában a tranzakcióknak a kolonializmus nyelve által előírt kulcsfogalma a *hatalom* helyett inkább az *áttétel*. Ahábnak túl sok Nabóttal kell elbánnia; a kisajátítás minden pillanata – hívja fel a figyelmet Kipling – keserű emlékeztető a hatalomgyakorlás birodalmi rendszerének ingatag voltával kapcsolatban.

Az e rendszer által kitermelt szorongásteli narratívák következképpen gyarmati tanúságtételek is, melyekben az agresszió inkább a rettegés, mint a birtoklás tüneteként funkcionál. A legtípikusabb esetekben ez a rettegés vagy terror a gyarmatosított szubkontinens látszólagos olvashatatlanságába fordítódik át: a tizenharmadik századi útleírásoktól kezdve az angol-indiai regény tizenkilencedik századi virágzásáig India domináns nyugati metaforája a tér hajthatatlanságát (*intransigence*) sugallja, vagy egy olyannyira figuratív földrajzot, amely – mint a Marabári barlangok Forster regényében – nyugati szemmel csak elcsépelte és veszélyes szó szerinti jelentésbe történő átfordulása után válik olvashatóvá. Ez az olvashatatlanság persze egyszerűen csak egy példája a hatalom diskurzív átvételének, amely a saját kulturális tudatlanságából táplálkozó gyarmati félelmet Indiai másságának potenciális fenyegetésévé fetisizálja. A rádzs végnapjaiban alkotó Edward Thompson a diskurzív félelem régóta fennálló koloniális hagyományának összegzésével szolgál, amikor az „indiai hajthatatlanság vagy makacsság (*intransigence*)” értelmezésének központi trópusát fejt ki: „Bizonyára sok angolnak volt hasonló tapasztalata Indiában, mint nekem. Töprengtek a problémán, őszinte kíváncsiságtól hajtva, hogy rájöjjenek, mikor következik be az elkesere-

dés – vagy még inkább a szétszakítottság – pillanata, és tehetnek-e bármit ellene. Akkor aztán azt hitték, ráleltek – igen, ez az! *Törték magukat, s a végén rá kellett jönniük: csak azért hatoltak át egy festett falat ábrázoló függönyön, hogy mögötte valódi, mozdíthatatlan gránitfalra leljenek (kiemelés tőlem – S. S.).*⁶

Thompson trópusa az „indiai makacsság” és a gyarmati rettegés közötti diszkurzív egyenlőségtétel szemléletes példájával szolgál, amennyiben a megfogalmazás érvénye furcsamód a tautológia szerkezetén alapszik. Fal és fátyol összekeverése az indiai makacsság mélyén rejlő olvashatatlan gránit felfedezése helyett inkább azoknak a fogalmaknak az újratermelődését példázza, melyek a gyarmatosítót és annak másikat is egy új narratíva létrehozásába vonják be. Ebben az új történetben India olvashatatlansága olyan retorikai eszközként funkcionál, mely a kulturális átformálásnak az ént és a másikat is bevándorló, migráns konfigurációkká alakító furcsaságait tartja távol vagy odázza el. Ahol a birodalom elvész, ott ennek megfelelően veszítenie is kell: saját migrációja így hívja életre Angol-India kulturálisan tautologikus idiómáját. A területtel ellentétben a történetek nem rabolhatóak el olyan könnyedén: vétkük önmagától is túl nyilvánvaló ahhoz, hogy be lehessen gyömszölni a birodalmi kétosztatúság egyszerű kategóriáiba. Gayatri Spivak könnyed aforizmáját a narráció zavaros ügyeire alkalmazva azt is mondhatnánk, hogy Angol-India genealógiája ékesen bizonyítja kijelentését, miszerint az imperializmus újraolvasást igényel, „nem azért, mert a birodalom a tőkéhez hasonlóan absztrakt, hanem mert a birodalom az identitással maszatol”.⁷ A birodalom narratívái nem pusztán „belemaszatolnak” a gyarmati szubjektum életébe, hanem önmagukban véve is kettősen kódoltak, amennyiben rá vannak utalva a makacsság fikciójára annak érdekében, hogy az megvédje a koloniális tekintély mítoszát.

Az autoritás hiánya a legkönnyebben a kulturális leírás koloniális akarásában ismerhető fel, mely annak a szorongó törekvésnek a példája, amely váltig ragaszkodik ahhoz, hogy a gyarmatosított népek igenis értelmezhetővé válhatnak a gyarmatosító nyelvén. Ilyen leíró terepen a szubkontinens kulturális tájképe elkerülhetetlenül megjeleníti mindazt, amit a gyarmatosító szubjektum nem kíván látni önmagával kapcsolatban: Thompson „függőnye” nem adja át helyét az olvashatatlanság „gránitjának”: ehelyett rámutat arra, amit Edmund Burke a kolonializmus kapcsán a „visszaélés nagy színházaként” fogalmazott meg; vagy arra a történelmi térre, ahol jól láthatóan a gyarmati cinkosság drámája zajlik. Ezen a színpadon az érdekek túl erősek, hogy lehetővé tegyenek bármilyen egyértelmű etikai vagy politikai ítéletet, s inkább a közönségnek a hatalomvesztés egymást követő jeleneteibe történő bevonódásának kérdését vetik fel. A kolonializmus narratívái itt proleptikusan teremtenek helyet a bevonódás számára, mely később

⁶ Edward THOMPSON, *The Other Side of the Medal*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1926, 26–27. (Újabb kiadás: Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1974.)

⁷ Gayatri C. SPIVAK, Reading *The Satanic Verses*, in *Public Culture*, 2, no. 1. (1989, Fall), 85.

a posztkoloniális diskurzus később legtermékenyebb bonyodalmaikat szolgáltatja. Ha ugyanis Angol-India bármiféle értelmezési rezonanciával bíró diskurzív modellként szolgálhat, akkor illusztrálnia kell a koloniális kultúrákutatókat legtartósbabban zavarba ejtő kettősség szétválasztását: alternatívával kell szolgálnia azzal a gyakorlattal szemben, amely a „kultúrát” a kolonializmushoz, a „nemzetet” a posztkolonializmushoz társítja. Csak ennek a két fogalomnak a sajnálatos érintkezéseiben válik lokalizálhatóvá Angol-India idiómája.

Amikor azt állítom, hogy az indiai szubkontinens gyarmatosításának és dekolonizációjának történelme olyan bűnös és bűnnel telített térként működik, ahol a kultúra és a nemzet kénytelen szembenézni kölcsönös egymásbefoglaltságukkal, akkor egyúttal amellet próbálok érvelni, hogy a koloniális találkozás eseménye teljességgel nélkülözi az időrendet. A rendelkezésre álló időrend cselekménynek is nevezhető, mint a nemzet eredetére irányuló keresés, mely Benedict Anderson *Imagined Communities* című könyvének olvasási munkálatait is strukturálja. Anderson cselekményszerkezete a nemzet modernitásának megszállottja, így a nemzet fogalma továbbra is időbeli értelmezések szerkezeteihez kötött. Anderson egy ismerős hierarchia rögzítésével jut el a diskurzív koherenciához: „A nacionalizmus nem öntudatosan vallott politikai ideológiákhoz való hozzákapcsolás révén értelmezhető, hanem ha azokhoz az öt megelőző nagyobb kulturális rendszerekhez kapcsoljuk hozzá, amelyekből – és amelyek ellenében – létrejött.”⁸ A kultúra tehát eredet-terminus, melyből szekvenciák jöhetnek létre, ami egyúttal ahhoz az állításhoz vezet, miszerint a nemzet története csak a kulturális leírás befejezett ténye után válik artikulálhatóvá. Egy intellektuálisan sokkal nyugtalanítóbb nézőpontból azonban felmerül, hogy a brit gyarmatosítás pusztán megtörténte elegendő volt ahhoz, hogy India különálló birodalmi különálló nemzetekké váljanak. Más szóval a kolonializmus egy olyan bomlasztó modernitás eljövételét jelöli, melyben maga a kultúra ölti magára a nemzet attribútumait.

Egy ilyen modernitás felvetése azonban nem jelenti azt, hogy részt vennénk a kultúra vagy a nemzet „eredeteinek” kutatásában, hanem inkább kísérlet annak a dinamikának az értelmezésére, mely ezeknek a fogalmaknak a gyarmati kontextusban történő egymásba olvadását okozza. A koloniális találkozás által létrehozott radikális újszerűségben a kulturális időrend másfajta időbeliségnek adja át a helyét, amelyet olyan társadalmi és politikai zavar jellemez, hogy tovább már nem töltheti be a nemzet későbbi kialakulását lehetővé tevő elsőbbség szerepét. Amennyiben a gyarmati cselekmény (*colonial plot*) leírható a kultúrából nemzet-té válás hagyományos evolúciós modelljének helyettesítéseként, úgy az önmagát „koloniális kultúrákutatóként” definiáló terület rákényszerül, hogy felülvizsgálja egy ilyen cselekményesítés retorikai folyamatait. Homi K. Bhabha a *Nation and Narration* című tanulmánykötethez írt előszavában a kulturális dinamika ha-

⁸ ANDERSON, *i. m.*, 19.

sonlóan kihagyásos ritmusú elbeszélése mellett érvel: „A megírt nemzettel történő találkozás a kultúra és társadalmi öntudat olyan temporalitását vetíti elének, mely sokkal inkább összhangban van azzal a részleges, túldeterminált folyamattal, melyben a textuális jelentés a különbség nyelvi artikulációja révén áll elő [...] Egy ilyen megközelítés próbára teszi a tudás azon nemzeti objektumainak – a Hagyománynak, a Népnek, az Állam Értelmének, a Magas Kultúrának – hagyományos autoritását, melyek pedagógiai értéke gyakran arra épít, hogy a történelmi kontinuitás evolúciós narratívájában holisztikus fogalmakként jelenítődnek meg [...] A nemzet tanulmányozása annak narratív megszólításán keresztül nem csupán nyelvére és retorikájára hívja fel a figyelmet, hanem kísérletet tesz magának a fogalom tárgyának az átalakítására is.”⁹ Bár Bhabha következtetése helyenként áldozatul esnek az általa kritizálni kívánt kulturális kettősségeknek, a nemzet mint folyamattal – a nemzet történeteivel és azok tétováságaival, az evolúciós elképzelésről történő leválasztással – kapcsolatban kialakított felfogása segítségünkre lehet annak a kérdésnek az árnyalásában, hogy mit is jelölhet a „modern” a birodalom kezdetének mai olvasata számára.

Az az állítás, hogy a kolonializmus hozza létre a nemzetet, pusztán annak a szívós birodalmi sztereotípiának inverz módon történő megfogalmazása volna, miszerint a birodalom látja el a nemzeti létezés racionalitásával saját preracionális szubjektumait. A gyarmati állapot a nemzet szükségszerű eljövételének proleptikus megértését eredményezi, ám ettől még nem lehet úgy értelmezni, mint a nemzetalkotás helyét meghatározó eredeti vagy eredendő találkozást. A területi követelések, az eredetre bejelentett igények rögzítésének diskurzív stratégiái azonban számottevő veszélyt jelentenek a kolonializmus és a nemzetek kapcsolatainak kortárs értelmezéseire. Mint Edward Said figyelmeztet *Orientalism Reconsidered* című írásában, az imperializmus permutációs átalakulásait illető kritikák burjánzása egyszerre tette nyitottá a kritikai kultúrakutatást egy termékeny elidegenítő effektus iránt – mármint a kultúrakutatás potenciális eurocentrizmusának kontextusában –, és vezetett ugyanakkor a területen belül a kritikai kolonializmus kialakulásának veszélyéhez: „A kizárólagosság két fajtája alakulhat ki: egyrészt a tapasztalaton alapuló, belülről induló kizárólagosság (csak nők írhatnak nőkről és nőknek, csak a nőket és a keletieket dicséretesen kezelő irodalom a jó irodalom), másrészt a módszeren nyugvó kizárólagosság (csak a marxisták, az orientalizmusellenesek, a feministák írhatnak a közgazdaságról, az orientalizmusról vagy a női irodalomról).”¹⁰ Érdemes észben tartani ezt a figyelmeztetést, mivel az alteritás olyasféle félreértelmezéseire utal, amelyekre a birodalom és a nemzet kapcsolatának újabb keletű megfogalmazásai mindig is hajlamosak maradnak. Ha ezt a viharos és vitatott történelmi kapcsolatot az őt megillető figyelemmel követjük nyomon, diskurzusunknak szükségszerűen meg

⁹ *Nation and Narration*, szerk. Homi K. BHABHA, New York, Routledge, 1990, 3.

¹⁰ Edward SAID, *Orientalism Reconsidered*, in *Literature, Politics and Theory*, szerk. Francis BARKER et al., London, Methuen, 1986, 229.

kell vizsgálnia, hogy a koloniális találkozás és a nacionalizmus kialakulása titkon miként lehetnek részesei a kulturális átírás egy aktusának, amely olyan mértékben túldeterminált, hogy szétzilálhatja az eredet logikáját, a kronológiák racionális keretét.

A gyarmati környezet intimitására kell itt ismételten felhívni a figyelmet. A posztkoloniális diskurzus olvasója ugyanis aligha viszi előre a diskurzus fogalmiságának ügyét, amikor a makacs másság (*intransigent otherness*) trópusát mindazoknak a politikai és esztétikai problémáknak a legelső és legvégső megoldásként tételezi, melyeket az indiai szubkontinensen a gyarmati helyzet által szült kölcsönös átírási aktusok idéztek elő. A birodalom különböző iróniai túlságosan sürgetőek ahhoz, hogy az alteritás idiómája által gyakran leplezett egyszerű, jámbor közhelyeinek segítségével magyarázzuk meg őket. Ha a kulturális kritika valóban a végére akar járni annak, hogy ő maga miként használja a másság cselekvő alanyiságát (*agency*), továbbra is számolnia kell az S. P. Mohanty által tömören megfogalmazott elméleti kérdéssel: „Szükségét érezzük megkérdezni, hogy vajon a Másik mégis mennyiben más(ik).”¹¹ Mivel sem a reprezentációra, sem a kulturális relativizmusra történő hagyatkozás nem ad választ, a posztkoloniális diskurzus más kérdések feltételére kényszerül: miként alakíthatja ki a birodalmi intimitás dinamikája egy olyan nemzet eszméjét, mely sem a gyarmatosítotthoz, sem a gyarmatosítóhoz nem tartozik? Vajon maga a nemzet volna az a másság, melyhez képest mind a leigázott, mind a leigázó kultúráknak meg kell határozniuk önmagukat? Milyen tekintetben mondhatjuk, hogy a másság idiómája egyszerűen annak a koloniális tévhitnek a megisméltése, melynek révén India csak a románcos történet (*romance*) olvashatatlanságaként értelmezhető?

A nemzet románca – mind az „önfeláldozó szeretet” kontextusában, melyre Benedict Anderson utal, mind pedig a nemzetről elmondott történetek kontextusában, melyek állandóan saját hovatarozásuk hiányára utalnak – meglehetősen kulturális sűrűséggel rendelkező téma, és nem üthető el látványos elméleti aforizmák segítségével. Ha Anderson érvelésének megfelelően a nemzet kialakulása túlnyomórészt a kreol kultúrákban megfigyelhető jelenség, akkor még inkább szükségessé válik az imperializmus által életre keltett kreol kultúrák tanulmányozása annak érdekében, hogy meghatározzuk a kreolnak a nemzetalkotásból történő kirekesztését. A közösségeknek a brit kolonizáció által erőszakosan előidézett keveredésében a nemzet eszméje a bennszülöttekhez tartozó szükségszerűségként rögzül: a fogalom az indiai területen levő britek jelenlétén kívül semmilyen importra nem szorul. A gyarmat találkozási a nemzet eszméjével így azonosnak tűnik a kulturális felismeréssel, miszerint a gyarmatosító nem pusztán átmeneti jelenség volt, hanem olyan kinövés, mely maradni akart. Ennek következtében a szubkontinentális nemzet eszméje nem pusztán autonómiát követel magának,

¹¹ S. P. MOHANTY, *Us and Them: On the Philosophical Bases of Political Criticism*, in *Yale Journal of Criticism* 2, no. 2. (1989, Spring), 5.

de maga a brit nacionalizmus is problematikussá válik azáltal, hogy más világokban fogalmazódik meg. Gauri Viswanathan meggyőzően fejt ki a románc politikai bonyodalmait, amikor a brit birodalom és brit nemzet közötti zavaros időrendről beszél: „A gyarmatok fontossága [a brit osztályharc] felmorzsolásában, kezelésében és újraértelmezésében egyre sürgetőbben veti fel az angol kultúra elsősorban birodalmi aspektusának, majd ez utóbbinak mint a »nemzeti« kultúrát önmagában konstituáló aspektusnak a vizsgálatát. Ez a vállalkozás kétségbe vonja azt a feltételezést, miszerint a birodalmi kultúra csak egy teljesen megformált, belső társadalmi fejlődés által kialakított nemzeti kultúra által hozható létre; emellett arra is ösztönöz bennünket, hogy megkeressük, milyen lehetőségek nyílnak a »birodalminak« a »nemzetibe« történő visszaillesztésére anélkül, hogy a két fogalmat egyetlen kategóriára redukálnánk.”¹²

A koloniális és posztkoloniális narratíva épp ilyen kritikus területen ölt alakot. A birodalom és nemzet idiómái közti egyezkedésben a tizenkilencedik századi angol-indiai regény a románc konvencióin át próbálja dekódolni a gyarmatosított területet, a kolonializmus materialitását a szünni nem akaró vágyódás és veszteség narratívájába rendezve át. Viswanathan a birodalmi előzményeknek a brit nemzeti identitás szerkezetében betöltött szerepe mellett érvel; én – ezzel párhuzamosan – ugyanígy vélekedem egy hasonló indiai nemzetalapítás autonómiáját illetően, ám ezenfelül azt is le szeretném szögezni, hogy a kulturális megállapodottság mindkét módja jelentős mértékben a románc szerkezetében gyökerezik, s ezáltal történeteik csak azután érik el a nemzet eszméjét, hogy a gyökeretelenné válás (*dislocation*) és a szétszóródottság révén már megfizettek érte. Ez a bizonytalan ökonómia nyújt lehetőséget Robert Sencourt számára, hogy *India in English Literature* című tanulmányát a következő paradigmátikus állítással foglalja össze: „a gazdagság és az idegenség iránti szomjúhózás nélkül a Nyugat számára lehetetlen India asszimilálása. Azok számára tartja fenn értékeit és varázsát, akik sosem fáradnak bele finom vonásainak figyelmes tanulmányozásába, mivel iránta érzett szerelmük nem más, mint a képzelet fáradhatatlan kalandja, tevékeny vágyódás mindaz után, ami az India által sugallt élet gazdagságában különleges és felfoghatatlan, ami a legnagyobb hőstetteket és a legizgalmasabb prózát hívta életre. Pusztá neve is visszhangozza a Föld Örök Városának nevét, annak erejét sugalmazva. Ez pedig a Románc.”¹³ Más szóval azért tudunk, hogy ne tudjunk; a nemzeti különbség szerkezete átíródott a leginkább a hiány szükségleteihez hangolt irodalmi műfajba. „India” olyan hiányzó ponttá válik, amely felé a tizenkilencedik századi angol-indiai narratíva folytonosan közelít, ám amelyet sohasem birtokolhat, s ez a nemzeti és a kulturális identitások eltűnését eredményezi a reprezentációs káprázat ürességében.

¹² Gauri VISWANATHAN, *Raymond Williams and British Colonialism*, in *Yale Journal of Criticism* 4, no. 2. (1991, Spring), 47–67.

¹³ Robert SENCOURT, *India in English Literature*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co. [1923], 456–457.

Ha a románc konvenciói ellenőrzésük alatt tartják az angol-indiai gyarmatosítás irodalmait, lehetővé téve számukra annak a fikciónak a rögzítését, miszerint a szubkontinens nemzeti valóságai a reprezentáció határán túl fekszenek, úgy a koloniális kultúrakutatás éppennyire veszélyes következményekkel járó következtetésekre hajlamos. Bár mind a koloniális diskurzus decentralizálása, mind az ezzel járó, a koloniális szubjektum paramétereinek újradefiniálására tett kísérlet alapvető e diskurzív mező számára, vannak határok, melyeken túl a másság artikulálása pusztán a kulturális különbség tényének szajkózását eredményezné. Amint az alteritás zavaró központi szerepe az értelmezés kitüntetett területévé válik, próteuszi megjelenési formáinak váltig való ismételtetése elméleti ismétlődéshez vezet, ami végül inkább az én és a másik a kolonializmus hagyományos diskurzusát uraló merev kettősségének bebetonozódásával jár, ahelyett hogy kiszorítaná azt. Egy sokkal fontosabb retorikai szinten az alteritás nyelve a románc elavult idiómájának posztmodern változataként olvasható: a különbség, mint olvashatatlan entitás központi szerepéhez való pusztá ragaszkodás arra szolgálhat, hogy elhomályosítsa, egyben szenzációvá emelje azt, ami még értelmezésre vár.

Míg a „Subaltern Studies” csoport körébe tartozó kutatókhoz hasonló kritikusok munkája megkísérli kiigazítani a kérdés átromantizálásának ezt a kényszerét, saját elméleti elitizmusuk fölött érzett aggályuk veszélyesen közel kerül a románc politikai allegorizációjához. A veszély tudata nyilvánvalóan jelen van Gayatri Spiváknál is, amikor azt állítja, hogy „az álláspont, miszerint csak az alárendelt (*subaltern*) ismerheti az alárendeltet, csak a nő ismerheti a nőt [...] nem tartható elméleti előfeltevésként, [...] mivel a tudás lehetőségét az identitásra alapozza. Bármi legyen is a pozíció megtartásának politikai kényszere, és bármilyen tanácsos is legyen a másikkal történő »azonosulás« kísérlete a másik megismerése érdekében, a tudást nem az identitás, hanem a redukálhatatlan különbség teszi lehetővé, és tartja fenn. Amit tudunk, az mindig a tudáshoz képest vett többlet.”¹⁴ Spivak állítása, miszerint az identitásnak fogalmi szempontból nincs jelentősége, mindenképpen elméleti közhelynek számít a koloniális kultúrakutatásban; azzal azonban, hogy hangsúlyozza az absztrakt különbség redukálhatatlanságát, egy olyan formalizmus veszélyét idézi, mely túlságosan is emlékeztet a románc mindent átható jelenlétére az imperialista narratíva szerkezetében. Fel kell itt ismerünk azokat a retorikai visszhangokat, amelyek egy „Beszélhet-e az alárendelt?” jellegű cím és azon kulturális kérdés között keletkeznek, melynek Kipling bámulatos fiúcskája a megszállottja: „Kicsoda Kim?”

Az ilyen fogalmi redukálhatatlanság veszélye az, hogy India makacsságának eszméjét ismételteti meg abban, amit a koloniális kultúrakutatás alterista olvasatának neveztem. Bár az alterizmus a gyarmati irodalmak eurocentrikus vagy orientalista értelmezésének kritikai és elméleti revíziójaként indult, a másság központi jellege iránti feltétlen bizalma mintha újratermelné azt, amit egykor az

¹⁴ SPIVAK, *In Other Worlds*, 254.

imperialista diskurzus kontextusában az egzotikus ismert kategóriája jelentett. Amikor a tizenkilencedik századi angol-indiai író átalakította a románc konvencióit, megpróbálva rákényszeríteni a vágyat, hogy magára öltse egy olvashatatlan egzotikum arcvonásait, olyan olvashatatlan szöveget hozott létre, mely pszichikai tekintetben erősen függött a házasságtörés metaforáját kulturális hatványra helyező, elidegenített intimitástól. Amikor viszont a huszadik századi kutató kizárólag az alteritás kérdésre figyel annak gyarmati kontextusában, azt kockáztatja, hogy a másságot megkülönböztethetlenné teszi az egzotikumtól, és hogy a „különbséget” a különbözőzésben és megkülönböztetésben rejlő kulturális árnyalatok figyelembevétele nélkül értelmezi. Az alterizmus ehelyett a kulturális félreértés kérdéseinek tárgyiasítását tűzi ki olvasása céljául, míg a „másság” olyan fogalmi torlasszá nem válik, amely az akadémikus tudomány saját kulturális tudatlanságától való, folytonos félelmének ismétlődő monumentalizálását jelzi.

Egy alteritás-központú olvasat a gyarmati hatalom szerkezetét az elfojtott „másik” fogalmának a kolonializmus színterére történő visszahelyezése révén próbálja megérteni, ezáltal látszólag felnyitva az uralmi tömböt, teret biztosítva az elnyomott szubjektum mind ez idáig néma nézőpontjának. Az intellektuális nagylelkűség ilyen gesztusai azonban – jóllehet akaratlanul – egyben fogalmi elszegényedést is jelentenek, mivel a „másikként” tételezett, elnyomott szubjektum gyakran válik az értelmezés csődjének helyévé: a másság mint makacsság tehát továbbra is az olvasás kudarcának mentsége marad. Egy ilyen alteritás-központú perspektíva csak annyiban tűzi zászlajára a törvénytelen, amennyiben az annak megerősítéseként működik, amit a törvényesség el kíván tagadni a hatalom természetéből adódó ingatagságából. A gyarmati alteritás kortárs újraolvasásai így túl gyakran torzítják el a másság retorikáját, amíg az épp az alteritizmus által lebontani vágyott orientalizmusnak a posztmodern helyettesítésévé válik, ezzel az értelmezés szintjén ismételve meg azokat a kulturális és kritikai tévhiteket, melyek revíziójára éppen e kritika lenne hivatott. A gyarmati uralom által kinyilvánított és neki tulajdonított teljes hatalombirtoklás fikciója a másság totalitásának tévhitében ismétlődik meg, melyet egyébként túl gyakran idéznek meg afféle diskurzív ikon gyanánt, pedig csak eltávolítja a kritikus értelmezést annak helyes funkciójától. Szemben minden egyes koloniális találkozás meghökkentő egyediségével, az alteritizmus az érinthetetlen hajlíthatatlanság és makacsság (*intransigence*) rögeszmés ismétlésével lép az értelmezés színterére. Az egzotikus múlt századi, gyarmati narratívákban felfedezhető fogalmához hasonlóan a kortárs kritikai elmélet a másikat azért nevezi meg, hogy ne kelljen jobban megismernie. Ami még ennél is fontosabb: a másság univerzális trópusként való megidézésével az alteritizmus elfojtja a kulturális fakticitás részleteit, ezáltal azt sugallva, hogy az alteritás diskurzív helye nem más, mint a történelmi és az allegorikus ismert és nem feloldott konfrontációja.

Ez a konfrontáció ennél is sokkal nyilvánvalóbban van jelen Fredric Jameson és Aijaz Ahmad paradigmatisz vitájában, melyben Jameson a posztkoloniális nacionalizmust történelmi allegóriaként próbálja olvasni, kiváltva Ahmadból e nemzetek sajátos történetiségének elegáns védelmét: „Minden »harmadik világ-

ból« származó szöveg” – jelenti ki Jameson – „nemzeti *allegóriaként* olvasandó [...] Az egyéni sors *privát története mindenkoron a nyilvános »harmadik világbéli« kultúra és társadalom harcokkal telített helyzetének allegóriája.*”¹⁵ Figyelmen kívül hagyva most, hogy Jameson intuitív módon ismeri fel a posztkoloniális diskurzusban a nyilvános- és magánszféra idiómái közötti kulturális választóvonalak elmosódottságát, a „harmadik világ” retorikájára történő hagyatkozás olyan elméleti félelemről árulkodik, amelynek még össze kell egyeztetnie az alteritás és a nemzeti sajátosságok problémája közötti kínos távolságot. Aijaz Ahmadnak a Jamesonnál megfigyelhető „első” és „harmadik világ” kettősségre adott igen megfontolt válasza mindazonáltal túlságosan nagy súlyt fektet a „valós” olvasatára annak érdekében, hogy adekvát elméleti alternatívát kínáljon Jameson érvének potenciálisan alteritista allegóriájával szemben. Ahmad szerint „ha valaki hisz a »három világ elméletében«, s ezáltal abban is, hogy a »harmadik világot« kizárólag a »kolonializmus és imperializmus tapasztalata« által definiált terminusok határozzák meg, akkor az elsődleges ideológiai formáció [...] szükségszerűen a nacionalizmusé; így válik lehetségessé az állítás, [...] miszerint »minden harmadik világbéli probléma szükségszerűen [...] *nemzeti allegória*«.” Ezt az eshetőséget Ahmad a Prospero-paradigma egyszerű ismétléseként parentálja el: „Politikai értelemben mindnyájan Calibanok vagyunk. Formálisan arra ítéltünk, hogy a nem-ugyanannak-a-megisméltése posztstrukturalista világában éljünk: ugyanaz a nacionalista allegória, újra meg újra átírva, az idők végezetéig.”¹⁶

Ez a két álláspont szükségszerű félreolvasása nemcsak egymásnak, hanem a koloniális találkozásban jelenlevő nacionalizmus helyzetének is, és ezért a koloniális kultúrakutatás által megvizsgálendő kritikai fenntartások fontos megfogalmazásaiként kell őket számon tartanunk. Noha Jameson hajlama arra, hogy a historiográfiát alárendelje a „nemzeti allegóriának”, talán túl egyoldalú, nem utasíthatjuk el egyértelműen azt, ahogy a posztkoloniális identitás szétszóródását értékeli. Ahmad kritikája ugyanakkor hajlik arra, hogy a különbözőség nosztalgiajához való odafordulás az egyetlen válasz az alteritás alapú általánosításokkal szemben, s így elkerüli a figyelmét, hogy a „nemzet” nyugati konstrukció helyett bennszülöttnek is tekinthető. Ha azonban a kulturális kritika valóban számot akar vetni a gyarmatosítás és a nemzet kapcsolatának elképzelhetetlen közösségével, akkor talán egyik álláspont sem hozhatná olyan könnyedén összefüggésbe a „nemzetet” a „nyugattal”, vagy az „első világgal”. Az egyik ideiglenes megoldás az lehetne, hogy a nemzet eszméjét hagyjuk beleveszni az allegória szerkezetébe, a rendelkezésre álló narratívákban pedig azt olvassuk, hogy miként helyezik új fénytörésbe a koloniális és a posztkoloniális világ közti emlékezet cinkosságának még a fenténél is bizonytalanabb kérdését.

¹⁵ Fredric JAMESON, *Third World Literature in the Era of Multinational Corporations*, in *Social Text*, 15 (1986, Fall), 69.

¹⁶ Aijaz AHMAD, *Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'*, in *Social Text*, 17 (1987, Fall), 8–9.

Amennyiben a nemzetet ki szeretnénk ragadni mind az egyszerű allegorizáció kontextusából, mindpedig annak az alteritizmusnak a kontextusából, melyben a másság egyszerűen az eredetkeresést hatalmába kerítő szorongás fogalmi gyűjtőedényeként használatos, kérdés, milyen formában tudunk még átfogóbb módon rákérdezni a nemzet fogalmának pszichoszociális vetületeire a kolonializmus történetén belül. Szükséges-e aprólékosan megfigyelni azt az öncenzúrázó dinamikát, mellyel a nacionalizmus narratívái nekilátnak a történelem ábrázolásának? Ekként a történelmi jellegzetesség elengedhetetlen kontextusának a kritikai kultúrakutatás számára történő újbóli hangsúlyozása egyúttal a tény csábító túldetermináltságának vizsgálatával is együtt járna. Vajon képes-e a kortárs diskurzus ezen a területen a cinkosságnak olyan szédítő conradi felfogására, melynek segítségével képes lehet a nemzeti narratíváknak arra az olvasatára, amelyet a bűn és büntudat gyarmati körforgása által létrehozott örökös újrarendeződések szerveznek? Az, hogy ezeket a kérdéseket újra és újra meg kell fogalmaznunk a koloniális diskurzusban, azt jelenti, hogy – amennyiben túl akarunk lépni az alteritizmus kelepcéin – e diskurzus nyelvezetének nincs más választása, mint hogy bejelentse egy monolitikus rend elavulását.

„Hogyan hozzuk közös nevezőre – kérdez rá elegánsan S. P. Mohanty – az én történelmemet és a tiédet? Hogy válhatna számunkra lehetővé közös vonásaink visszanyerése: nem közös emberi attribútumaink kétértelmű birodalmi-humanista mítoszára gondolok, melyek az állatoktól voltak hivatottak bennünket megkülönböztetni, hanem sokkal inkább különböző múltjaink és jeleneink átfedéseire, a közös és kétséges jelentések, értékek, anyagi források elkerülhetetlen kapcsolataira?”¹⁷ Meglehet, hogy a közös nevezőre hozás folyamata soha nem lesz képes arra, hogy valamiféle poszthumanista közösséget nyerjen ki a koloniális találkozást kompromittáló, eltérő történelmekből, a munkát azonban el kell végezni. Aháb szó szerinti értelemben ugyan nem láthatja saját megkettőződését Nabótban, de alárendeltjéhez hasonlóan kudarcot vall bármely, a gyarmatosító és a gyarmatosított stratégiái között létrejövő mimikri felismerésében. Aháb története azonban újraolvasásra szorul, lehetővé téve a koloniális diskurzus számára – a veszteség közösségének tanulmányozása révén – a kulturális részvét új idiómájának létrehozását.

Amennyiben a kulturális kritika materialitásának az alteritás termékeny hiányában kell elhelyeznie idiómáját, ehhez hasonlóan kell átalakítania a nemi szerepek alakzatához fűződő viszonyát is. A nemi szerep figuratív státusa némileg feldolgozatlan kérdést vet fel ezen kritikai terület számára: meg tudja-e világítani a nemi szerep a szexualitás metaforáira támaszkodó kritikai diskurzust, vagy csupán a koloniális találkozás hagyományos dekódolásait irányító siralmas biologizmus tárgyiasítására képes? Mivel a gyarmatosított szubkontinens „nőisége” a

¹⁷ MOHANTY, *Us and Them*, 13.

Kelet egzotikumának leggyakoribb trópusát jelentette az orientalista narratívák számára, az ilyen szövegek kortárs olvasata kénytelen jelentős kulturális tapintattal élni saját diskurzusának feminizálásakor. Másképp megfogalmazva: a gyarmatosító és gyarmatosított nemi szerepeknek történő egyszerű megfeleltetése csak egy másféle értelmezésbeli ellenálláshoz vagy makacssághoz (*intransigence*) vezethet, melynek révén a marginalitás felismerésére tett kísérlet csak a perem és a centrum áthághatatlan távolságának ellentétes irányú reprodukciójához vezethet. A koloniális cinkosság feszes ambivalenciája azonban a nemi szerepek ambivalens működésének is hasonló módon árnyaltabb értelmezését követeli meg mind a koloniális, mind pedig a posztkoloniális narratívák tropológiáiban.

Edward Said pontosan értelmezi az *Orientalizmus*ban az orientalisták szexuális metaforákat gerjesztő hajlamát, mint a birodalmi szorongás egyik megjelenési formáját: „Az orientalista és a Kelet kapcsolata tehát lényegét tekintve merőben hermeneutikai viszony: a távoli, nehezen megismerhető, megérthető civilizációt vagy kulturális emléket borító homályt az orientalista igyekezett eloszlatni; ezért kísérte meg lefordítani, értő módon ábrázolni a csak kínkeservesen megközelíthető tárgyat, s próbálta belülről megragadni lényegét [...] A két világ közötti kulturális, időbeni és geográfiai távolság a mélység, a titokzatosság, a buja szexualitás érzetét keltő hasonlatokban öltött testet: egyes kifejezések, mint például a »keleti menyasszony fátyla« vagy a »kifürkészhetetlen Kelet«, szinte észrevétlenül váltak a mindennapi nyelvhasználat részévé.”¹⁸ A szexuális ígéret nyelvére történő birodalmi hagyatkozás mögött rejlő episztemológiai rettegés a nemi szerepek tropológiáival megszállottan foglalkozó birodalmi irodalmak kortárs újraértelmezéseiből sem zárható ki. Saidnak e trópus hermeneutikai meghatározottságához való ragaszkodása ellenére az őt követő kritika többnyire nem tartja számon olvasatának következtetéseit: a mai diskurzus – a faj, az osztály és nemi szerepek kérdéseinek gyakran figyelmetlen összemosisásával – hajlamosnak tűnik rá, hogy megismételje az orientalista vágyát a keletnek valami „női” misztériumba történő beburkolása révén. Az imperializmus közös nyelve így egy önmagát vele ellentétesként meghatározni kívánó módszertanban örökíti át magát, s ez azt jelenti, hogy a gyarmatosított táj és a női test folytonos egyenlővé tétele egy, a feminista és a posztkoloniális diskurzust elméletükben egyaránt jelentősen károsító alterista tévhitet képvisel.

Ahogy azt a 19. századi antropológia ékesen bizonyítja: ha egy kultúrát valamelyik nemmel azonosítunk, fölöttébb veszélyes területre tévedünk. Ennek ellenére a gyarmatosított szubkontinens nőként történő megszemélyesítése az etnográfia, a történelem és az irodalom imperialista narratíváinak közös, s egyben legszívósabb metaforájaként él tovább. Például a Robert Orme által írt történelmi munkában a gyarmatosító „ereje” mindig a gyarmatosított faj „gyengeségének” furcsa vonzereje ellenében határozódik meg: „A legszelídebb égöv levegőjét

¹⁸ Edward SAID, *Orientalism*, New York, Vintage, 1978, 222. (Magyarul: *Orientalizmus*, ford. Péri Benedek, Bp., Európa, 2000, 382.)

magukba szívva, szerény igényekkel megáldva, s kevéske munkával termelve meg azt, ami más nemzeteknél fényűzésnek számít, az indiaiak minden bizonnyal *a földkerekség legelnőiesedettebb lakóivá* váltak (kiemelés tőlem – S. S.).¹⁹ Az elnőiesedettség diskurzusa itt a birodalmi tropológiai nemi szerepektől történő megfosztásának nyilvánvaló, ám egyben használható módszerét példázza, mivel nyilvánvalóvá teszi, hogy a koloniális tekintet nem egy keleti meny-asszony kifürkészhetetlenségére, hanem az elnőiesedett vőlegény jóval komolyabb szexuális ambivalenciájára irányul. Ebben a megfogalmazásban burkolt módon mind a vágy, mind a hatalomfosztottság jelen van, s mindkettő kiemeli a gyarmatosítás narratíváiban túlnyomórészt megtalálható homoerotikus felhangot, továbbá azokra a szerteágazó bonyodalmakra is utalnak, amelyeket a nemi szerepek jelentenek a birodalmi történet kulturális helyzetére nézve. Bár a gyarmatosított elnőiesedettsége látszólag azokat a pontokat jelzi, ahol a gyarmatállamban valami büzlik, az a hisztérikus figyelem, amellyel kiváltja, pontosan jelzi a cinkosság dinamikáját, mely a gyarmatosítót a másik fajnak tulajdonított kulturális sajátosságok titkos részesévé teszi.

A koloniális találkozás narratíváinak kimondottan homoerotikus jellege fölöttébb termékeny értelmezési területté válhatna azoknak az episztémológiai korlátoknak – és az azokat kísérő rettegésnek – a szempontjából, melyeket a kultúra sokféleségének birodalmi szemlélése jelöl ki. Egy ilyen értelmezési irány hovatovább egy olyan területet jelölne ki a kulturális kritika számára, ahol árnyalhatók és megkérdőjelezhetőek volnának a nemi metaforáknak a gyarmati politikába való szó szerinti beíródásai is. A birodalom szorongását ugyanis csak elhomályosítani képes az erőszak (*rape*) metaforájának kritikátlan visszaállítása, melynek révén a kolonizált terület erősen kétségbe vonható módon a prekulturális és nőnemű földrajz sztereotípiájának szinonimájává válik. Ennek a metaforának a gyakorisága nyilvánvalóvá válik abban az antiimperialista retorikában, amit a Nehruhoz hasonló indiai nacionalisták használnak, akik a szubkontinens kolonizációját sztereotipikusan ábrázolt szexuális agresszióként írják le: „Megragadták a testét, birtokba vették, ám ez a birtokba vétel erőszakos volt. Nem ismerték, és nem is próbálták megismerni. Sohasem néztek a szemébe, mivel elfordították tekintetüket, ő pedig szégyenében és megalázottságában lesütötte azt.”²⁰ Míg ahhoz, hogy a szégyen erőszakosságát – a „férfi” és a „női” diskurzus áthágásait a gyarmati történetekben – értelmezhesük és felbomlaszthassuk, egy Salman Rushdie-ra lesz szükség, az erőszak trópusának elavulása ebben a figurativitásban túl nyilvánvaló ahhoz, hogy lehetővé tegye a gyarmatosítás szexuális szimbolizmusában kétségtelenül benne rejlő, kiterjedt trauma tartósan érvényes olvasatát.

¹⁹ Robert ORME, *Historical Fragments of the Mogol Empire: Of the Morattoes, and the English Concerns*, in *Indostan, from the Year MDCLIX*, London, A. C. Nourse számára nyomtatva, 1782, 472.

²⁰ Jawaharlal NEHRU, *Towards Freedom: The Autobiography of Jawaharlal Nehru*, Boston, Beacon Press, 1967, 272.

A szexuális erőszak tétel földrajza mint az imperializmus aktusának domináns trópusa azonban túl sokáig volt jelen ahhoz, hogy még ma is kritikai szempontból felszabadító legyen, különösen mivel ürügyül szolgál ahhoz, hogy figyelmen kívül maradjon az angol-indiai narratíva feltűnő szimbolikus homoerotizmusa. Míg ez utóbbi azt sugallja, hogy a kolonializmus olvasata mennyire közeli szövetségese lehet a maszkulin szorongás elemző kritikájának, nincs az az intelligens feminizmus, amely megtehetné, hogy egyszerűen a homoerotikus felhívás és visszautasítás intimitásának terepévé váljon. Ellenkezőleg: a feminizmus már mélyen belebonyolódott a homoerotikusság olvasásába, illetve annak olvasásába, hogy ez utóbbi elméleti tekintetben mit jelent a koloniális kultúrakutatás nemi szerepekkel dolgozó diskurzusa szempontjából. Miként tanuljuk meg a gyarmati erotika fényében újraolvasni Kim és a tibeti láma románcát, vagy hogyan fordulunk ezek után újra Fielding és Aziz elvetélt szerelméhez? Angol-India politikájában és az általa létrehozott történetekben ugyanis mindvégig ott bujkál valami elhalasztott (*deferred*) homoszexuális illetmen, ami visszamenőleg különös jelentőséggel ruházza fel Kipling *The Ballad of East and West* című versében tett, hírhedt kijelentését, miszerint a Kelet és Nyugat, a Határ, a Faj, a Születés teremtette kulturális különbségek csakis akkor tűnnek el, ha „két erős férfi áll szemtől szemben, érkezenek bár a világ két végéről”. India gyarmatosításának történelme az „erős férfiak” által megtestesített hisztéria és kulturális rettegés bőséges dokumentációját kínálja, ami a hatalom olyan zavarba ejtő felfüggesztésére utal, mely sokkal bonyolultabb az uralkodó és alárendelt kultúra összeütközésének konvencionális értelmezésénél. A racionalitás diskurzusai ehelyett arra kényszerülnek, hogy figuratív módon adjanak hangot mindazoknak a lidérces rémálmoknak, amelyeket a gyarmati értelem álmodhat, rámutatva ezzel arra is, hogy a nemi szerepek ott bujkálnak a kultúra minden olyan osztályozásában, ahol az bizonytalan, szorongással teli, a férfiak ereje és gyengesége mentén szétválasztott eredetként jelenik meg.

A paradigma botrányos mivolta nyilvánvaló. Ahelyett azonban, hogy ideológiai indíttatású felháborodásunknak adnánk hangot, sokkal hasznosabb volna rákérdezni arra, hogy a nemi szereppel is ellátott gyengeség – mely kulturálisan férfias, ám egyúttal „elnőiesített” –, miként szolgálhatott a koloniális tekintet számára a nemzeti debilitás ennyire csábító képzeteként. Amennyiben a nemzet valóban áttűnik a testbe (*if nation is to be syncopated into body*), a kritikai kultúrakutatásnak az imperializmus egy olyan olvasatával kell szembenéznie, mely fel van készülve arra, hogy megfeleljen azoknak a kihívásoknak, amelyeket a nemi szerepek posztkoloniális olvasata számára a faji tekintet jelent. Vajon melyik az a pillanat, amelytől fogva a kulturális szemlélődés már nem a saját helyzetével történő nárcisztikus foglalatoskodás, hanem olyan diskurzív rettegést jelent, mely a nemzetet összekapcsolja egy felismerés aktusával: nevezetesen azzal a felismeréssel, hogy a birodalom, a faj és a nemzet nem kronologikus kapcsolatát legátfogóbban vizsgálni képes modalitás nem más, mint a faj modalitása.

„A keletieket nem igazán méltatták figyelemre – mondja Edward Said –; az átlagember keresztülnézett rajtuk, s nem polgárként, sőt még csak nem is emberként

gondolt rájuk, hanem problémaként, megoldandó feladatként, olyan kérdésként, melyet feltétlenül szűk keretek között kellett tartani.”²¹ Az indiai szubkontinens gyarmatosításának történelmében azonban nem érvényesülhet ez az orientalista paradigma, mivel a tizennyolcadik századtól a birodalmi hatalom megszállottan kutatott annak lehetőségei után, hogy láthatóvá váljanak a nemi szerepekkel és a fajjal kapcsolatos félelmek. Az uralom csak akkor volt képes megérteni kulturális inváziójának paramétereit, ha nagyon is figyelmesen tekintett az indiai rasszokra, s ha azokat faji „kulturákká” alakította: az indiai brit imperializmus a kulturális tekintet aktusán alapszik, mely aztán a faji szemlélet dokumentációjának hisztérikus túlburjánzásába fordítódik át. A birodalom úgy tekintett mindenre, mintha perspektívája mindent átfogó és mindenén átívelő lehetne; a tekintet révén létrejövő narratívák azonban félelemtől eltelve lokalizálják a faj megtestesüléseit a kultúrában, a nemi szerepékét a vallásban. A tekintet megrögzött készletese, amellyel a fajokat osztályozni, besorolni és leltározni vágyott, a posztkoloniális olvasó számára a nemiség (*gendering*) koloniális traumájának lenyűgöző bizonyítékát szolgáltatja; a nemi metaforika tolatkodó jelenléte a „kulturák” birodalmi osztályozásának túldetermináltságát illusztrálja.

A koloniális szemléletnek az az aktusa szolgáltatja a koloniális faji szemlélet által vezérelt tanulságos félreolvasások talán legfigyelemreméltóbb példáját az indiai szubkontinens kontextusában, mely a *The People of India: A Series of Photographic Illustrations with Descriptive Letter Press of the Races and the Tribes of Hindustan* (India népei: fotográfiai illusztrációsorozat leíró részekkel Hindusztán rasszairól és törzseiről) című, többkötetes műben tetőzik – egy olyan dokumentumban, melyet az 1856-os szipojlázadás után, 1868 és 1875 között, sorozatban adtak ki.²² Az etnográfiai fotográfia ilyen korai kiaknázása „az Indiában élő nevezetesebb törzsek egynémelyikének fényképes mását” volt hivatott megörökíteni, és – James Mill *The History of British India* című művével egyetemben – az indiai közigazgatás számára történő képzésben részt vevő brit hivatalnokok tankönyvévé vált.²³ A szöveg több helyen is árulkodó nyomokat rejt, leginkább az arra irányuló kísérletében, hogy a „kasztot” a szubkontinens összes vallási alcsoportját dekódolni képes, domináns metaforaként mutassa be: a *The People of India* a faji szemlélet félelmeit a „kaszt” figurájába fordítja le, amely a kulturális rendszereket egyszerre kívánja erősen merevként és cseppfolyósként értelmezni. A kaszt szétfoszló rácsozatára épülő osztályozási mánia azt a gyarmati kísérletet illusztrálja, amelynek révén a koloniális tekintet egy oly mértékben, szinte szétrobbanással fenyegetően sokszínű alteritás modelljét vizsgálja, hogy ez a sokfé-

²¹ Edward SAID, *Orientalism*, 207. (A magyarban: 356.)

²² *The People of India: A Series of Photographic Illustrations, with Descriptive Letter Press, of the Races and Tribes of Hindustan*, eds. John FORBES WATSON, Winston KAYE, 8 vols. London, India Museum, 1868–1875.

²³ James MILL, *The History of British India*, szerk. John CLIVE, Chicago, University of Chicago Press, 1975 [1817].

leség még a hódító fajt is a hatalomfosztottságba való beolvadással fenyegeti. Ahelyett, hogy a hódítót a kulturális ellenőrzés rendszerének kulcsával látná el, a kaszt India népeinek szimbolikus láthatatlanságát jeleníti meg, valamint azt a bénító (*disempowering*) félelmet, hogy a gyarmatosító nem működhet a gyarmatosított civilizáció másikjaként egy olyan civilizációban, mely régről megtanulta kultúráinak szövetébe illeszteni az alteritás sokféleségét.

Bár az empirikus tudományosság státusára bejelentett igénye alapján túl sok hasznát nem vesszük, a kaszt koloniális olvasata annál több információval szolgál arról a birodalmi szorongásról, amely a kulturális nézés aktusát a mélyről jövő oda-nem-nézés (*onlooking*) narratíváiba kényszeríti. A tizenkilencedik századi etnográfusok – mint például Herbert Risley – ezt a koloniális hajthatatlanságot vagy makacsságot (*intransigence*) szükségszerűen annak a módnak tulajdonították, ahogyan a kaszt szerkezete visszatükrözte az „indiai értelem” furcsaságait: „Nyilvánvaló, hogy a kaszt ösztönének növekedését nagyban támogatták és serkentették az indiai értelem bizonyos jellegzetes furcsaságai – mint például a tényekkel kapcsolatos nemtörődömségre való hajlama, a cselekvés iránt mutatott közönye, álmokban történő elmerülése, túlzott hagyománytisztelete, a végtelen számú osztályokba és alosztályokba való sorolás iránti szenvedélye, az aprólékos megkülönböztetések iránti éles érzéke, pedáns hajlama, hogy egy elvet annak legvégső logikus következményéig vigyen, és az a figyelemre méltó képessége, hogy bármilyen eredetű társadalmi eszmét és használati módot utánozzon és saját céljaira alkalmazzon.”²⁴ Az „indiai értelem” „nőisége” ebben az esetben magyarázatul szolgál átlátszatlanságára, s így a kaszt fátyolként működik, mely mögött a koloniális paradigma hagyományos nemi szereposztását alapjaiban felforgató szexuális hibriditás rejtőzik. A kaszt eszméje így önmaga is allegóriává válik, de meg nem állapodottsága miatt ez az allegória fölöttébb problémás: a kaszt kategóriája a gyarmati képzelet számára nemcsak a nemek és osztályok szegregációja mögött rejlő kulturális imperatívuszt jelöli, hanem azokat a nemi ruhacsere révén végbemenő (*cross-dressed*) örült intimitásokat is, amelyekre épp ez a szegregációs elv ad felhatalmazást.

Ennek fényében aligha meglepő, hogy egy a *The people of India* című gyűjteményhez hasonló fényképes kasztkatalógus létrejötté végső soron Lord és Lady Cunningnak abból a vágyából ered, hogy indiai tartózkodásuk emlékére festői pillanatfelvételekből álló emléket állítsanak össze maguknak, ahogy az sem, hogy a személyes vágyból nyilvános dokumentációba történő átcsúszás tényét semmiféle gyarmati lelkiismeret-furdalás nem kísérte. Maga a létrejött dokumentum nagyon is intim módon szenved saját kulturális tudatlanságának tudatától, s ekként a fényképekhez fűzött leíró magyarázatokból csak úgy árad az önsanyargató hisztéria mindazzal kapcsolatban, amit a magyarázatok nem láthatnak. A szöveges magyarázatokat újra és újra saját osztályozási képességüket illető nyugtalan-ság fogja el, s a kaszt, törzs és osztály kategóriákat olyan metaforákká változtat-

²⁴ Herbert RISLEY, *The People of India*, Calcutta, Thacker Spink and Co., 1908, 69.

ják, melyek legtisztább figurációjukat a fiziognómia olvasásában nyerik el. Szemben a kasztról szóló, az indiai „értelemmel” összefüggő általánosításokkal, a fénykép fizikai jelenléte a gyarmati képzeletet arra készíti, hogy a kaszt fátylát az archoz való viszonyában vizsgálja: az egyik ilyen arc például úgy írható le, mint „jellegzetesen mohamedán, a közép-ázsiai típusból, és míg [vonásai] származásának tisztaságáról tanúskodnak, erősen szemléltetik osztályának konokságát, érzékiségét, tudatlanságát és bigottságát. Aligha lehet ennél elemibb módon taszító arcvonásokat elképzelni.”²⁵ Más szóval a kultúra arca mindig többet mutat az elfátyolozott kasztnál, melyet ábrázolni hivatott, s inkább arról van szó, hogy a kép által kiváltott, túlbonyolított körmondatok hatására a koloniális tekintet kénytelen burkolt módon tudomásul venni saját kellemetlen és szorongásteli érzését, amely azért fogja el, mert a szemlélő nagyon is részese az általa megfigyelt és dokumentált kulturális „tisztátalanságok” sokféleségének.

Az, hogy egy ilyen idióma a tisztát és az érzéket kölcsönösen felcserélhető fogalmakként mutatja be, újra felhívja a figyelmünket mindarra, amit a kaszt trópusa jelent a gyarmati képzelet számára, s egyben szemléletesen jelzi a nemi szerepek tisztázatlanságát a gyarmatosítás történelmi találkozásának aktusa által szükségessé tett kulturális értelmezések számára. Az efféle terminusok jelölte fogalmi akadály saját jogán igényel figyelmet, mégpedig azért, hogy a gyarmatosító pszichés helyzetét valóban leválaszthassuk végre a neki tulajdonított monolitikus hatalomtól. Milyen arccal fordulhat Nabót Aháb rettegést sugárzó és rettegett tekintete felé? Forduljunk most olyan szubkontinentális tekintettel a *The people of India* című szöveg felé, mely a tizenkilencedik századi muzulmán tanítót, Sayyid Ahmad Khant a következő, nyilvánvalónak tetsző, ám központi kérdés megfogalmazására készítette:

Az Indiai Ügyek Minisztériumában van egy könyv, mely képekben és magyarázó szövegekben ábrázolja India minden népét, minden egyes nép viselkedésének és szokásainak leírásával egyetemben. Fényképeik azt mutatják, hogy a szokásaikról és viselkedésükről készült képek helyben készültek, s a látványból kitetszik barbár mivoltuk – olyanok, mint az állatok. Az angol fiatal emberek – akiknek, miután átmentek az előzetes közigazgatási vizsgán, további két évig más vizsgákat is le kellett tenniük – elmennek a Minisztériumba, mielőtt útra kelnek Indiába, és, hogy kielégítsék kíváncsiságukat az országgal kapcsolatban, ahova utaznak, bepillantanak ebbe a könyvbe. *Vajon mit gondolhatnak ennek a könyvnek a tanulmányozása és képeinek megtekintése után India népeinek hatalmáról és becsületéről?* (kiemelés tőlem – S. S.)²⁶

²⁵ *The people of India*, eds. John FORBES WATSON, Winston KAYE, vol. 3., no. 139.

²⁶ Sir Sayyid Ahmad KHAN, *Letter from London, 15 October 1869*, in G. F. I. GRAHAM, *The Life and Work of Sayyid Ahmad Khan, C. S. I.*, London, Blackwood, 1885, 188–189. Köszönettel tartozom David Lelyveldnek, amiért fölhívta a figyelmemet erre a szakaszra.

Sayyid Ahmad Khan kérdése – „Vajon mit gondolhatnak?” – átfogalmazza a kultúra olvasata által előidézett rettegést, melytől sem a gyarmatosított, sem a gyarmatosító nem lehet mentes. Mivel nem volna elegendő pusztán nyugtázni vagy nyilvántartásba venni a gyarmati önmeghatározást kísérő kölcsönös rettegést, a koloniális kultúrákutatásnak sokkal szorosabban kell olvasnia a gyarmati uralom történetében burkoltan jelen levő pszichés alárendeltséget.

Noha nem szeretném azt sugallni, hogy a koloniális és posztkoloniális narratívákból kinyerhető az imperializmusnak és utóhatásainak problémátlan történelme, mégis dialogikus kapcsolatot tételezek köztük. A posztkolonializmus idiómája szükségszerűen reaktív természetű, és – hacsak nem akar elveszni saját újszerűségében – foglalkoznia kell a kialakulásáért felelős történelmek sokaságával. A kérdésfelvetés hasonló szintjén a kolonializmus idiómája szükségszerűen proleptikus: meg kell előlegeznie a hatalom átadását még a hatalom megszerzésének kinyilvánításában is. „Angol-India” mindkét idióma kulturális és politikai zavarodottságát magába foglalja; nem annyira a folytatólágosság kronológiájának létrehozása, sokkal inkább az angol-indiai találkozás eltérő történeteinek egymásra helyezése révén, bemutatva a folyamatot, miként cselekményesíthetőek bizonyos kultúrák más népek történeteiben. Egy ilyen kartográfia kísérletet tesz a bennszülött és az idegen közti különbség statikus határvonalainak eltörlésére, egyúttal azonban folytatólágosan megkérdőjelez minden, a kettősség szintetizáló felszámolására törekvő olvasatot. Gayatri Spivak kommentárjai a posztkoloniális kritikus „diszciplináris alapállását” illetően sokatmondóan vázolják a nehézséget, mellyel a visszatekintő gyarmati kartográfia minden egyes aktusában szembesülünk: „Képtelen vagyok felfogni egy olyan bennszülött elmélet (*indigenous theory*) létezését – tűnődik Spivak –, amely képes semmibe venni a tizenkilencedik századi történelem realitását. Ami a szintéziseket illeti: ezek sokkal több problémát okoznak, mint ahány kérdésre választ adnak. Ahhoz, hogy bennszülött elméleteket alkossunk, mellőznünk kell a történelemben való részvételünk utolsó néhány száz évét. Én inkább felhasználnám azt, amit a történelem számomra írt.”²⁷

Felhasználni azt, amit a történelem írt a számunkra, olyan kritikai stratégiát követel, amely felkészült arra, hogy elismerje: az értelmező diskurzus bevonódik vizsgálatának tárgyába. A könyvünkben ezután következő olvasatok épp annyira részei Angol-India retorikájának, mint az olvasatok által vizsgált szövegek. Amennyiben ezt a retorikát valóban dinamikus és kulturálisan visszhangzó folyamatként kívánjuk felfogni, akkor magának az olvasónak is feltétlen el kell majd ismernie, hogy ő maga is részt vesz benne, abban, ahogyan ez a retorika szédítő módon termeli ki önmagából a perifériákat vagy kulturális peremeket, amelyek azonban nem utalnak semmiféle történelmi középpontra. Ahogyan a gyarmato-

²⁷ Gayatri SPIVAK, *The Post-Colonial Critic*, ed. Sarah HARASYM, New York, Routledge, 1990, 69.

sító és a gyarmatosított sem vizsgálhatók immár teljesen autonóm létezőkként, úgy a kritikai diskurzusnak is fel kell ismernie elemzéseinek mezőiben való bennefoglaltságát. A posztkoloniális helyzet nem helyhez kötött, és egyik nép sem mondhatja inkább magáénak a többiekkel szemben: szükségszerűen retroaktív narratívája teret biztosít mind a koloniális múlt, mind pedig a kritika mai funkciója számára, melyek a történet elbeszélésének szükségszerű vejejárói.

Ez a Matthew Arnoldot idéző invokáció nem gondolkodik olyan hierarchiában, amelyben az „angol” alanyként szerepel, „India” pedig állítmányként; jelzi azonban azt a kulturális kíváncsiságot, melytől indítva Arnold az „indiai érdeknélküliség” (*disinterest*) gyakorlására buzdította olvasóközönségét annak érdekében, hogy felfedezzék a legjobbat, amit a világon valaha tudtak és gondoltak. Ahogy azt Gauri Viswanathan munkája aprólékosan megmutatta, az angol irodalom kanonikusságának problémája elsődlegesen a gyarmati tér kínálta laboratóriumban fogalmazódott meg. Viswanathan pontosan rámutat arra, hogy ennek az előidejűségnek vagy megelőzöttségnek a történeti elismerése teljes mértékben elkülönül azonban az „eredetek” bármiféle retorikai megalapozásától. Míg tanulmánya világosan jelzi, hogy az angol irodalom kapcsán a kánon- és oktatási viták sokkal inkább a kolónia „peremén”, mint a gyarmatosító Anglia „centrumában” zajlottak, Viswanathan mindvégig azon fáradozik, hogy rámutasson a saját kulturális olvasatát vezérlő hierarchia hiányára: „A komplementaritás nem arra utal, hogy az egyik dolog megelőzné vagy előidézne a másikat, vagy hogy párhuzamos, önkényesen összekapcsolódó, egymással alig, vagy egyáltalán nem érintkező fejleményekről lenne szó. A komplementaritás meghatározó sajátossága az áttétel szükségszerűsége [...] egy vagy több tényező esetében – szubjektum, cselekvő, esemény, szándék, cél –, de nem a teljes átvétel vagy kölcsönzés, hanem az újraalkalmazás értelmében.”²⁸ Más szóval, Macaulay újraolvasásakor nem a hírhedt *Emlékeztető az indiai oktatásról* című írás kiszámíthatatlannul lavinaszerű hatása miatt siránkozunk, hanem inkább az utilitarizmus tévhitét próbáljuk leleplezni, melynek – a gyarmati üresség eszméjével való retorikai megszállottságában – a gyarmatosított szóbeliség végeire kell számúznia az „orientális” tanterv olvashatlanságát.

Vajon miként nyeri vissza ez a szóbeliség írott nyelvi státusát, s minősül olyan diskurzusnak, mely képes a posztkoloniális nemzet és a korábbi koloniális történetek közti vitatott kapcsolat artikulációjára? Az orális anyanyelvnek a kulturális írás művészetébe történő betörését – ennek egyik lehetséges retorikai stratégiáját – *Az éjjél gyermekei* allegóriája veti fel; a regény Angol-India visszamaradó hatásainak gúnyos, önmagát kiüresítő apokalipszisével zárul: „igen, végig fognak tiporni rajtam, menetelő számok egy kettő három [...] hangtalan porszemekké őrlőnek, amiként, ha eljön az idő, végigtipornak majd a fiamon is, aki nem is a

²⁸ Gauri VISWANATHAN, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, New York, Columbia UP, 1989, 8–9.

fiam, és az ő fián, aki nem az övé lesz, és az övé, aki nem az övé, egészen az ezer-egyedik nemzedékig, amíg mind az ezeregy éjfél ki nem osztja rettenetes ajándékait és meg nem hal ezeregy gyermek, mert privilégiuma és átka az éjfél gyermekeinek, hogy urai, egyszersmind áldozatai legyenek koruknak.”²⁹ Rushdie posztkolonális apokalipszise azt sugallja, hogy az öncenzúrázó kolonális narratíva genealógiája retroaktívan is olvasható, s ebből az következik, hogy a hatalom átruházásának ára nem más, mint hogy Angol-India retorikájának minden együttműködője (*collaborator*) alárendelődik a „privilégiumnak és átoknak”, azáltal hogy mindannyian „urai, egyszersmind áldozatai koruknak”.

Ha az úr és áldozat paradigmája a kolonializmus történelmeiben és az azokat kísérő narratívákban való alkalmazhatóság szempontjából olvasandó, akkor a gyarmati intimitás alakzataként történő újraolvasása – ez a birodalmi hatalom hagyományos értelmezéseinek megszakítását is jelenti – szükségszerűen diskurzív büntudatot idéz elő Angol-India idiómájának mélyén. A kolóniával, kultúrával és nemzettel való zavaros összefonódása visszamenőlegesen a migráció jegyében láttatja magát az imperializmus tényét is, arra készítve ezzel a Kipling Aháb-jához hasonló alakokat, hogy felismerjék: a narráció azért létezik, hogy igazolja a hatalom bizonytalanságát.*

Fordította: Sári B. László (Az eredetivel egybevetette: Bényei Tamás)

²⁹ Salman RUSHDIE, *Az éjfél gyermekei*, ford. Falvai Mihály, Bp., Európa, 1987, 726–727.

* Az eredeti szöveg forrása: Sara SULERI, *The Rhetoric of English India*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 1–23.

RUDYARD KIPLING

Nabót

Így történt, s a történet igazsága egyben a birodalom allegóriája.

Kertem sarkánál találkoztunk, fején üres kosár, ágyékát tisztátalan rongydarab fedte. Találkozásunkkor ez volt Nabót összes vagyona: minden, mit egyáltalán magáénak tudhatott. Ismeretségünk az ő koldulásával vette kezdetét. Nagyon sovány volt, oldalán legalább annyi borda látszódott, mint kosarán; hosszú történettel hozakodott elő, a lázról és egy perről, meg egy vasüstről, amelyet valami bírósági ítélet nyomán elkoboztak. Zsebembe nyúltam, hogy – mint valaha királyságuk vesztére a keleti uralkodók idegen utazókon – én most Nabóton segítsek. Egy rúpia rejtőzött észrevétlenül a mellényzseb bélésében. Nem is tudtam, hogy ott van, és égi ajándékként nyújtottam át Nabótnak a meglelt kincset. Válaszul a szegények egyetlen igazi védelmezőjének nevezett.

Másnap, kissé kikerekedve, ismét feltűnt. Hétrét görnyedt, szinte görcsre kötötte testét, ahogy az utcafronti verandán hajlongott. Apjának és anyjának nevezett, istenei egyenes ági leszármazottjának, ki a világmindenség sorsa fölött örködik. Ő csak egyszerű cukorkaárus volna, lábam porához sem méltó. Hallottam már efféle beszédet, így megkérdeztem, mit akar. Rúpiám, így Nabót, az örökkévaló mennyekbe emelte őt, és egy kéréssel hozakodna elő. Édességstandot nyitna jötevője háza mellett, hogy tekintetét fényességes orcámra emelhesse, amint a világot bevilágítva járok-kelek. Kegyesen eleget tettem kérésének, mire bokáig hajolva távozott.

Kertem túlsó vége a szolgalmi út felé ereszkedik, s a lejtő tetején sűrű bozótos nő. A háztól rövid kocsit visz a piacig, el a bozótos mellett. Másnap délután Nabótot a lejtő aljában ülve láttam viszont, az út porában, a nap hevével dacolva kellett kosarának ragacsos, silány portékáit. Hála nagylelkű adományomnak, újra üzletelhetett, s az én kegyemből a választott hely maga volt a paradicsom. Figyelmezzünk: kezdetben nem volt más, csak Nabót, a kosár, a nap s a szürke por, midőn birodalmam aláaknázása elkezdődött.

Másnap közelebb ült a sövényhez, s pálmalevél legyezővel hajtotta a legyeket áruja fölül. Úgy véltem, nem mehet rosszul az üzlet.

Négy nappal később észrevettem, hogy kosarával együtt behátrált a bozótos árnyékába, s egy fakó rongyot feszített ki két ág közé, hogy több árnyék legyen. Kosara tele volt édességgel. Gondoltam, az üzlet kezd felvirágozni.

Hét héttel később a birtokom közelében a kormány kisajátított egy telket, hogy felépítse a Főbíróság épületét, s az alap lerakásához majd' négyszáz kulit vettek fel. Nabót kék-fehér csíkos pokrócot, rézlámpát vásárolt, és felvett egy fiút is, hogy megküzdjön a vevők hatalmas áradatával.

Öt nappal később vett egy óriási, vastag, vörös gerincű főkönyvet, s hozzá üveg tintatartót. Láttam tehát, hogy a kulik adósságba verik magukat nála, s a kereskedés a hitel törvényes útján növekedett tovább. Azt is észrevettem, hogy az egy kosárból mostanra három lett, és hogy Nabót egyre beljebb hatolt a sövénybe: szabályos kis tisztást vágott a kosarak, a pokróc, a könyvelés és a fiú számára.

Egy héttel és öt nappal később sárból tűzhelyet tapasztott a tisztásra, s kövér főkönyve betelni látszott. Közölte, hogy Isten kevés olyan angolt teremtett, mint én, és hogy magam lennék az összes emberi erények megtestesülése. Hálából felajánlotta édességei egy részét, melyeket elfogadva védelmem alatt álló vazallsomként ismertem el őt.

Három hét múlva feltűnt, hogy Nabót ebédjét általában a fiú főzi, s hogy ő maga egyre nagyobb pocakot ereszt. Még nagyobb darabot vágott ki sövényemből, és vett magának egy másik, még kövérebb főkönyvet.

Tizenegy héttel később Nabót már szinte teljesen átrágtta magát a sövényen, s az általa létrehozott tisztáson nádkunyhó állt, mellette ágykeret. Két kutya és egy csecsemő aludt benne. Gondoltam, megházasodott. Mire bevallotta, hogy – hála nagylelkűségemnek – valóban ez történt, majd hozzátette, hogy véleménye szerint többszörösen fölülmulom Krisnát.

Hat héttel és két nappal később tapasztott kerítés nőtt a kunyhó fala mögé. A ház előtt néhány baromfi jelent meg, s a hely kezdett bűzleni. A jegyző szavá tette, hogy a birtokom előtti útszakaszon lassan emésztőgödörre mélyül a felgyülemlett szennyvíz, s lépéseket kellene tennem eltakarítása ügyében. Beszéltem Nabóttal. Közölte velem, hogy evilági életének úristene én vagyok, s a kert teljes mértékben az én tulajdonomat képezi, továbbá küldött még édességeket egy használt otthonkában.

Két hónappal később megöltek egy kőműves kulit a Nabót Lugasával szemközt kirobbant csetepatében. A rendőrfelügyelő szerint súlyos esetről volt szó: nyomozott nálam a cselédházban, inzultálta komornyikom feleségét, és le akarta tartóztatni a komornyikot. Az eset különös körülményének számított, hogy a kulik a gyilkosság idején részegek voltak. Nabót rávilágított, hogy nevem szilárd védőpajzsot von ő és ellenségei közé, s azt is közölte, hogy a közeljövőben következő gyermeke születésének néz elébe.

Négy hónappal később a kunyhót *minden oldalról* szilárd, tapasztott fal vette körül, s Nabót öt kecskéje majdnem teljesen elemésztette sövényemet. Gazdájuk hatalmasra kerekedett pocakját alumíniumláncon fityegő ezüstóra ékesítette. Aggodalomra adott okot az is, hogy szolgálaim többször is részegen mutatkoztak, s ha csak tehették, Nabótnál mulatták az időt. Beszéltem Nabóttal. Tudomásomra hozta, hogy – általam, nevem dicsőségére – helyreállítja majd asszonyai becsületét, s ha valaki arra célzott netán, hogy bűnös üzemeket folytatna a tamariszk árnyékában, előttem mint hűbéruránál kell felelnie ezért.

Egy héttel később megbízott egy férfit, hogy több tucat négyzetyardnyi rácsozatot húzzon fel a kunyhó mögé, hogy asszonyait elrejtse a kíváncsi tekintetek elől. A férfi estére elment, félbehagyva az úttól a házamig tartó, rövidítő szakasz kikövezését. Szürkületnél kocsiztam haza, s Nabót Lugasánál gyorsan vettem be a kanyart. Arra eszméltem csak, hogy a fogat előtt a lovak a legerősebb bambuszépitménybe tipornak. Elesett mind a kettő. Az egyik megúszta a térdén néhány horzsolással, a másik viszont olyan csúnyán megsérült, hogy kénytelen voltam lelőni.

Nabót elment: kunyhója szülőföldje sarába szántva. Só helyett édességgel hintettük be nyomát, jelezve: elátkozott a hely. Nyári lakot építettem, ahonnan belátni kertem hátsó felét, s ahonnan mint valami erődből védem birodalmam határát.

Pontosan tudom, hogyan érzett Aháb. Az Írás szégyenszemre hamis színben mutatja őt.*

Fordította: Sári B. László

* Az eredeti szöveg forrása: Rudyard KIPLING, *Naboth*, in *Uó, Life's Handicap: Being Stories of Mine Own People*, New York, Doubleday, 1989, 71.

NEIL LAZARUS

A „Nyugat fétise” a posztkoloniális elméletben

East isn't East (A kelet nem kelet) című 1995-ös kommentárjában Edward Said kifejtette, hogy szerinte a posztkoloniális kritika egyik alapvető gesztusa, valamint tartós vívmánya az „eurocentrizmus következetes kritikája” (1995, 5). Világos, hogy az „eurocentrizmus gondolati lebontásának” központi szerepe van a posztkoloniális kritikában – mi több, talán ez az *egyetlen* olyan projekt, amelyet e területen belül mindenki közös célkitűzésnek tekint. De mi is pontosan az eurocentrizmus kritikájának a tárgya a posztkolonializmusban? *Mi* az, amit bírálunk, és miért „Európa” vagy „a Nyugat” fogalma ennek a kritikának a mozgatórugója?

Nagyon egyszerűen fogalmazva: jelen tanulmányban azt fejtem ki, hogy „a Nyugat” posztkoloniális elméletben használt fogalmának nincs koherens vagy hiteles referenciális alapja. Pusztán egy földrajzinak álcázott ideológiai kategória, mint ahogy – a mainstream politikában és a médiában – az „iszlám” sem más, mint vallásosnak álcázott ideológiai kategória. A kiindulási alapot számomra Fernando Coronil szolgáltatta, aki szerint „a Nyugat” fogalmának – mely révén egy ideológiai terminust egy kartográfiaival cserélünk fel – az a funkciója, hogy „anyagi, tárgyias, megfogható földrajzi entitások formájában” konstruálja meg a „népek közötti”, viszonylag megfoghatatlan „történelmi viszonyokat” (1996, 77). A posztkoloniális elméletben, írja Coronil, „a Nyugat birodalmi fétisként, a történelem győzteseinek elképzelt otthonaként és hatalmuk megtestesüléseként konstituálódik” (78). „A Nyugat” térképen elhelyezhető régióként és egyszerűsmind társadalmi ágensként vagy cselekvő alanyként való pozicionálása első pillantásra hasonlónak tűnik ahhoz a médiából jól ismert trópushoz, amely helynevek – például a „Whitehall”, „Peking” vagy a „Vatikán” – által metonimikusan társadalmi és politikai cselekvést jelöl. Ám van egy lényeges különbség: míg „a Nyugat” fogalma kétségtől egy bizonyos társadalmi hatalmat fed, akárcsak „Peking” vagy a „Vatikán”, ugyanakkor misztifikálja is ezt a hatalmat, ezzel ködösítve annak társadalmi alapját. „A Nyugat” fogalma ugyanis nem egy államszervezetre és nem is egy államra (vagy akár konföderációra) vonatkozik, hanem egy sokkal határozatlanabb, alaktalanabb „civilizációra”. Amint azt Raymond Williams kiemelte, amikor az emberek „nyugati értékekről”, „nyugati érdekekről” vagy akár az Egyesült Államok elnökéről mint az »egész nyugati világ« »elismeret« vezetőjéről beszélnek, nemcsak a szociológiai realitása bizonyíthatatlan

annak, amit e diskurzus oly könnyelműen előfeltételez, de a történelmen átvélő egysége még ennyire sem bizonyítható (1983, 201).

„A Nyugat” fogalmának az a sajátos értelmezése, amely ma a legelterjedtebb a posztkoloniális kultúrakutatásban, összefüggéseiben érthetőbbé válik, ha először kitérünk arra, hogyan mozgósítják ezt a kategóriát más területeken. Williams egy meglehetősen radikális diszkontinuitás történetét vázolja fel. Megemlíti, hogy „a Nyugat” „legkorábbi európai formája” a Római Birodalom kettéválásából eredt a harmadik században; ezt „követte a keresztény egyházak szakadása a tizenegyedik századtól”. Ám a fogalom mindkét jelentését „meghaladta a »Nyugat« mint keresztény civilizáció ellentéte az iszlámként vagy a távoli indiai és kínai civilizációként meghatározott »Kelet«-tel szemben. A tizenhatodik századtól általában így definiálták a nyugati és a keleti (vagy »orientális«) világot.” Aztán 1945 után, a hidegháború kezdetével, kialakult „a Nyugat” és a „Kelet” ellentétének egy újabb geopolitikai jelentése: „Ez először Nyugat- és Kelet-Európa nyilvánvaló politikai megosztottságán alapult, de hamarosan a különböző típusú politikai és gazdasági rendszerek között feszülő, általános és egyetemes ellentétként ábrázolták” (1983, 200).

A mai köznyelvben, jegyezte meg Stuart Hall, „a Nyugat” fogalma jellemzően nem csupán – és még csak nem is elsődlegesen – egy földrajzi zónát jelöl, hanem egy „társadalomtípust” vagy „fejlettségi szintet.” Bár „igaz, hogy amit ebben [...] az értelemben »Nyugat«-nak hívunk, először *valóban* Nyugat-Európában alakult ki [...] a »Nyugat« már nem csak Európában található, és Európa sincs teljes egészében »Nyugat«-on” – írja Hall (1996, 185). Vezérgondolata az, hogy „a Nyugat”:

történelmi, nem pedig földrajzi konstrukció. „Nyugati”-n [...] olyan társadalmat értünk, amely fejlett, iparosodott, urbanizálódott, tőkés, szekularizált és modern [...] Manapság bármelyik olyan társadalomról, amelyre igazak ezek a jellemzők, elmondható, hogy „nyugati”, függetlenül attól, hol helyezkedik el a térképen. A szó jelentése tehát virtuálisan ugyanaz, mint a „modern” szóé (186).

Ez a köznyelvi használat alapvetően megfelel a társadalomtudományokban legelterjedtebb értelmezésnek. Számtalan műben, egymástól oly távol álló szerzőknél, mint Anthony Giddens, James Coleman és Francis Fukuyama, fellelhető az a tendencia, amely a kapitalista modernség globális elterjedését „a Nyugat” egyetemessé válásának összefüggésében írja le. Úgy tűnik számomra, hogy az összes ilyen elmélet egy tágan vett weberi értelemben *civilizációként* konstruálja „a Nyugat”-ot. Nézetem szerint ennek szükségszerű következményeként „a Nyugat”-ot – valamint a modernitást és annak társadalmi-történelmi alapját – a materialitás mellőzéseivel, elsősorban valamiféle *kulturális* diszpozícióként értelmezzük, amely értékekhez, szokásokhoz, hiedelmekhez stb. kapcsolható.

Jobban megérthetjük, hogy mi is ennek az egésznek a tétje, két olyan újkeletű mű révén, amelyek „a Nyugat” „felemelkedésének” és/vagy megjósolt „alkonyának” vagy „bukásának” terjedelmes irodalmát bővítik. E két mű: Samuel Hunting-

ton: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1998) (magyarul: *A civilizációk összecsapása és a világrénd átalakulása* (1999) – a ford.) és Theodor von Laue: *The World Revolution of Westernization* (1987) (A nyugatosítás világforgóradalma). Mindkét szerző az amerikai politikai paletta keményvonalas jobboldalán helyezkedik el, de a globális politikáról vallott nézeteik érdekes módon eltérőek. Von Laue kissé baljóslatú szónokiassággal indítja könyvét:

A nyugatosítás világforgóradalma az emberiség történetében először elkerülhetetlenül bensőséges és gyakorlatilag instant interakción belül kapcsolta össze a világ összes népét, tekintet nélkül korábbi kulturális fejlődésükre vagy a békés együttélésre való képességükre, illetve annak hiányára. Rövid idő leforgása alatt, valójában fél évszázad alatt, akaratuk ellenére közös igába kényszerítette őket egy általában „a Nyugat”-nak nevezett elenyésző kisebbség – Nyugat-Európa népei és észak-amerikai leszármazottaik. Ebből eredően ezentúl csakis a nyugati világ adta kereteken belül érthetjük meg az emberi létet (3).

Itt „a Nyugat”-ot – mint emberek rendezett csoportját, eltérően például Giddens-től, akinél „a Nyugat”-ot intézmények és erők alkotják – a szerző mint a műve tárgyául szolgáló katalizmus társadalmi-történelmi változás cselekvő alanyát jeleníti meg. Nemcsak a *kapitalizmus* kísértetétől szabadultunk meg, de egyáltalán alig tesz említést bármiféle materiális aspektusról. Arra kellene következtetnünk, hogy az „általában »Nyugat«-nak nevezett elenyésző kisebbség” azért cselekszik összehangoltan, mert közös az identitásuk, legalábbis különböznek mindenki mástól a világon. Ez az identitás a mozgatóereje a „nyugatosítás világforgóradalmának”. Még amikor von Laue későbbi szövegrészekben el is ismeri a „nem-Nyugat” „a Nyugat” általi meghódításának bizonyos mértékű materiális aspektusát, kitarthat előzetes koncepciója mellett:

A világ népeinek ezt a hatalmas mértékű összeolvadási folyamatát – amely összehasonlíthatatlanul erősebb minden korábbi egymásrautaltságnál, és átalakítja az emberi élet alapját képező ökoszisztémát – ellenállhatatlan erővel, fegyverekkel kezdték el, de egy sor bonyolult kulturális ismeret is hozzájárult sikeréhez. Mindez egy olyan erőfölényben levő politikai jelenlétet eredményezett, amely egyszersmind a béketeremtéshez is kiválóan értett. Azzal, hogy a hódítás, gyarmatosítás és a mindenki számára kitérő lehetőségek révén a világot kölcsönös függőségbe rendezte, a nyugati kisebbség saját vívmányait egyetemes érvényre emelte, rákényszerítve a többieket is ennek elfogadására (3–4).

Az az állítás, miszerint a modern Nyugat jelentős vívmányai közé sorolhatjuk a „béketeremtés” kiváló képességét, igencsak kifogásolhatónak bizonyul, ha felidézzük az utóbbi 500 év véres történelmét. Ám nem szabad annyira felháborodnunk von Laue megfogalmazásának ideológiai álságosságán, hogy szem elől

tévesszük az ezt megalapozó módszertani feltevéseket. Különösen két ilyen feltevésre szeretném felhívni itt a figyelmet: először is arra a feltételezésre, hogy a modern világ az ebből legtöbb hasznot húzó „nyugati kisebbség” jól elkülönülő, autonóm vívmánya; másodsorban arra, hogy a modern világ megteremtése olyan civilizációs attribútumokon („kulturális ismereteken”) alapult, amelyeket kizárólag „Nyugat-Európa népei és észak-amerikai leszármazottaik” birtokolnak. Az, hogy e két feltevés egyformán hamis, nyilvánvaló bárki számára, aki tanulmányozta az utóbbi fél évszázad történelmi vagy szociológiai irodalmának valamely reprezentatív részletét. Von Laue érvelése azonban jelen esetben nem tárgyi, hanem módszertani szempontból releváns. Ezen a szinten ugyanis a tévedése jól példázza számos kortárs (és nem csak konzervatív) mű hibáját, ami nem más, mint a modern világot megalapozó társadalmi-materiális bázis figyelmen kívül hagyása. Ez vezeti von Lauét is oda, hogy a modernitást úgy állítja be, mint egy civilizáció vagy kulturális logika konszolidációjának és ezt követő elterjedésének hatását. A modernitás ebben az olvasatban nem a *kapitalizmus*, hanem a *nyugatosítás* függvénye. Sokat elárul ebben a vonatkozásban, ha szembeállítjuk von Laue a „nyugatosítás világforradalmát” illető kommentárját Marxnak és Engelsnek *A kommunista kiáltványban* arról kifejtett gondolataival, amit a „kapitalizmus világforradalmá”-nak nevezhetnénk. Von Laue a forradalom cselekvő alanyának az „európaiak”-at tekinti, akik

saját céljaikra felhasználták a világ korábban rejtett erőforrásait; szolgálatukba állítva az emberek bátorságát és rugalmasságát mindenütt a világon azért, hogy uralkodhassanak felettük. A hatalom akarása és az a képesség, hogy minden lehetőséget kihasználjanak a hatalmuk növelésére [...] Európából eredt, magából az európai versengés melegágyából. Miközben mindenfelé terjeszkedtek a világon, és bázisuk Európából a „Nyugattá” nőtte ki magát, ráerőszakolták sajátos tulajdonságaikat az emberiség felkészületlen, vonakodó többségére, ezáltal dinamikusán saját képükre alakítva a teljes világot, és megteremtve az utánzás sikeressége által meghatározott presztízshierarchiát (4).

Az itt leírtak mind fellelhetőek Marxnak és Engelsnek az eljövendő „burzsoá korszakról” adott leírásában: a nyersanyagok teljes feldolgozása; a piac erőszakos bevezetése; a tőke versengése; a történelemben példátlan társadalmi gazdagság megteremtése; néhány ember meggazdagodása és a többség nyomorba döntése; „a nemzetek egyetemes egymásrautaltsága”; „minden kínai fal lerombolása”; „[m]inden nemzet” rákényszerítése, „hogy, hacsak nem akarnak tönkremenni, el-sajátítsák a burzsoázia termelési módját” stb. (1980, 43–47). Von Laue természetesen abban teljes mértékben eltér Marxtól és Engelstől, hogy ez utóbbiak a tőkés termelési módot és a burzsoáziát mint osztályt tekintik a forradalom ágensének, nem pedig valamely olyan földrajzilag azonosítható népcsoportot, mint „a Nyugat” és a „nyugatiak.”

Huntington esetében mással, de mégis ugyanazzal állunk szemben. Mással, mivel von Lauétól eltérően Huntington kitart amellett, hogy „a modernizáció nem azonos a nyugatiasodással, és semmilyen értelemben sem vezet egyetemes civilizációhoz, illetve a nem nyugati társadalmak nyugatiasodásához” (1999, 15). Hatvan éve Henry Luce azt állította *The American Century* (Az amerikai évszázad) című híres tanulmányában, hogy a világ jövője amerikai – vagy legalábbis annak kellene lennie. A „bőséges élet” csak akkor lesz mindenki számára elérhető, ha az emberek mindenhol elkötelezik magukat „Amerika víziója” mellett: „Minden emberrel meg kell osztanunk az 1791-es alkotmánymódosítást (*Bill of Rights*), a *Függetlenségi nyilatkozatunkat* (*Declaration of Independence*), alkotmányunkat, csodálatos ipari termékeinket és műszaki tudásunkat. Mindennek olyan internacionalizmussá kell válnia, amely az embereké, az emberektől való, és az emberek számára létezik” (idézi CUMINGS, 2000, 16). A huszonegyedik század hajnalán azonban Huntington szerint a világpolitika „egyszerre sokpólusú és sokcivilizációjú”. *A civilizációk összecsapása* annak a paranoid politikai téveszmének a szellemében íródott, amely szerint Luce álma nemhogy nem vált valóra, hanem a világ „modernizációja” egyenesen fenyegetést jelent a „nyugati életvitel”-re nézve. Ez a fenyegetés annyira veszélyes, hogy magának „a Nyugat”-nak az életben maradása forog kockán: ez utóbbi „feltétele az, hogy az amerikaiak megerősítsék nyugati identitásukat, a nyugatiak pedig elfogadják, hogy civilizációjuk egyedi, de nem egyetemes; ezért összefognak, hogy megújítsák és megőrizték azt a nem nyugati társadalmak felől érkező kihívásokkal szemben” (1999, 16).

Huntington tehát von Lauétól eltérő módon értékeli „a Nyugat” világtörténelmi szerepét. Viszont von Lauéhoz hasonlóan úgy gondolja, hogy „a Nyugat” *differentia specificája* civilizációs jellegű, s ennek értelmében „a Nyugat”-ot nem más tette azzá ami, mint azok az egyedi „értékek” és „hiedelmek” – egyszerűen az a kultúra –, amelyekben többé-kevésbé időtlen idők óta hisznek az emberek „a Nyugat”-on. Huntington ezért azt írja, hogy

[a] nyugati civilizáció a 8–9. században alakult ki, megkülönböztető jegyei pedig az ezt követő évszázadok folyamán. Modernizálódni csak a 17–18. században kezdett. A Nyugat már rég Nyugat volt akkor is, amikor még nem volt modern. A Nyugat meghatározó vonásai, amelyek megkülönböztetik a többi civilizációtól, időben megelőzik a Nyugat modernné válását (100).

Abból a dogmából kiindulva, mely szerint „[a]z emberiség történelme a civilizációk története[,] [a]z emberiség fejlődése kizárólag a civilizációk fogalmaival írható le” (48), Huntington olyan elemzést produkál, amely ironikus módon éppoly tarthatatlan történelmileg, mint amennyire átlátszó ideológiailag, kirívóan sértő elfogultsága miatt. Nem pusztán arról van szó, hogy teljességgel képtelen leírni, hogyan alakulnak ki és szilárdulnak meg „a Nyugat”-ot más „civilizációktól” megkülönböztető „sajátos jegyek”, vagy hogy ezt követően miért és hogyan

áll ellen ez a történelmi forma a további változás, átalakulás és rekonstrukció kényszerének, amelyet feltehetőleg a számtalan külső nyomás vált ki benne. Az elemzés gyengesége mélyebb szinten a mindent átható esszencializmus és kulturalizmus kombinációjából és együttes működéséből fakad: az előbbi meggátolja Huntingtonot abban, hogy felismerje „a Nyugat” történelmi narratívájában a folyamatosság hiányát, valamint a különböző „nyugatok” és „másik” világok határának szűnni nem akaró porózusságát a századok során, mélyen gyökerező kulturalizmusa miatt pedig képtelen akár a legkevésbé is hiteles módon számot vetni azzal, hogy *mit* is jelent „a Nyugat” mint civilizáció. Amint azt Edward Said írja nemrégiben megjelent kritikájában, „Huntington olyasmivé akarja tenni a »civilizációkat« és »identitásokat«, amik nem lehetnek: lezárt, elszigetelt entitásokká, amelyeket megtisztítottak az emberi történelmet mozgató számtalan áramlattól és ellenáramlattól. A századok során épp ez utóbbiak tették lehetővé, hogy a történelem ne csak birodalmi és vallásháborúk sora legyen, hanem a cselekedések, a közös részesedés és a kölcsönös megtermékenyítés története is.”

1989-es *Eurocentrism* című tanulmányában Samir Amin kitűnő összefoglalót nyújt arról, amit ő „eurocentrikus látásmód”-nak nevez – mellesleg ez a „látásmód” szerinte nagyon későn alakult ki, „csak a tizenkilencedik században, a polgári társadalom kialakuló kritikájára adott válaszként”, bár „ekkor három évszázad polgári társadalmi gyakorlatára alapozták (melynek ugyanakkor megteremtette a racionalitását, rendszerét és koherenciáját)” (89). Szinte megdöbbentő, mennyire helytálló ez az összefoglalás egy olyan szövegre vonatkoztatva, mint von Laue műve. Az eurocentrikus gondolkodó szempontjából

[a]z európai nyugat nemcsak az anyagi gazdagság és hatalom (ideértve a katonai hatalmat) világa, hanem a tudományos szellemiség, az ésszerűség és gyakorlati hatékonyság diadalának a helyszíne is, ugyanakkor a tolerancia, a véleménykülönbség, az emberi jogok és a demokrácia, az egyenlőség – legalábbis ami a jogok és lehetőségek egyenlőségét illeti – és társadalmi igazságosság világa. Az eddig ismert világok legiobbika (AMIN, 1989, 107).

Ebben a sémában nem pusztán egy sor eszmével szembesülünk, hanem a gyakorlati cselekvés és az intézmények többé-kevésbé rendszeres és rendszerezett csoportjával. Idézzük csak fel, hogy Edward Said úgy határozta meg az orientalizmust, „mint a Keletről való gondolkodás intézményesült formáját: a határozott kijelentésekben, a »megcáfolhatatlan« nézetekben, a jelenségek leírásában, a Kelettel kapcsolatos stúdiumok oktatásában, a keleti világ betelepítésében és leigázásában testet öltő gondolkodását” (2000, 12; a fordítást módosítottam – a ford.). Ebből is jól látható, mennyire központi szerepet kell játszania az eurocentrizmus kritikájának minden olyan szellemi vállalkozásban, amely komolyan meg akar felelni a *posztkoloniális* elnevezésnek (és törekvéseknek). Egy koherens eurocentrizmus-ellenes elmélet megalkotása azonban történelmileg épp annyira nehéznek bizonyult, mint egy koherens gyarmatosításellenes gyakorlat kialakítása, s ez ma sincs másként.

A történelmi kontextust tekintve vegyük például annak az álláspontnak a csapdait, amelyet Aijaz Ahmad (1992) a „kulturális nacionalizmus” és „harmadik világiasság” (*Third Worldism*) címszavak alá sorolt be, s amely intellektuális síkon szerintem a „függőség” (*dependency*) és az „alulfejlettség fejlesztése” (*development of underdevelopment*) politikai-elméleti problematikájának a megfelelője. (E probléma időben természetesen megelőzte a posztkoloniális stúdiumoknak mint egyetemi diszciplínának a térnyerését.) Azáltal, hogy ebben a problematikában az „osztály” és a „tőke” társadalmi viszonyok fogalmait felváltották a „nemzet” és a „központ/periféria” vagy „Első Világ/Harmadik Világ” társadalmi viszonyainak a fogalmi, kialakult egy új koncepció is az imperializmus geopolitikai vektorairól és a benne megjelenő cselekvő alanyiságról. A hatvanas évektől a hetvenes évek felé haladva megfigyelhetjük, amint az „osztályharc” szóhasználatát lassan felváltja a „Harmadik Világ forradalma”. Afrikai összefüggésben például a kezdeti szakaszt Kwame Nkrumah 1965-ben publikált *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism* című munkája (1980) képezi. Az átmeneti szakaszt képviseli Walter Rodney 1972-es tanulmánya, a *How Europe Underdeveloped Africa* (Hogyan fejlesztette alul Európa Afrikát), amely kissé nehézkesen ötvözi a függőségelméletekből kölcsönzött terminológiát és cselekvési tervet a hagyományos marxista terminusok alapján meghatározott cselekvéstervvvel és szóhasználattal. Rodney így egyfelől azt írja, hogy kulcsterminusa, az alulfejlesztés „sajátos kizsákmányolási viszonyt fejez ki: azaz egy országnak egy másik ország általi kizsákmányolását” (1982, 14 – kiemelés tőlem), másfelől viszont rámutat arra is, hogy „a legtöbben, akik az alulfejlesztésről írnak, [...] tévesen egy táborba sorolják az összes alulfejlett országot, és egy másik táborba az összes fejlett országot, tekintet nélkül a különböző társadalmi rendszerekre; s így a kapitalizmus és szocializmus kategóriáiról nem is esik említés” (23). E kétfajta fogalmiság közti rejtett ellentmondást a *How Europe Underdeveloped Africa* képtelen feloldani.

Mire megjelent Chinweizu *The West and the Rest of Us* (A Nyugat és mi, a többiek) című könyve, a korábbi marxista problematikát teljesen kiszorította az a „harmadik világiasság” (*Third Worldism*), amely teljesen figyelmen kívül hagyja a tőkét és a társadalmi osztályt azért, hogy a neokoloniális világrendet teljes egészében kulturális alapon definiálja. Az 1975-ben publikált *The West and the Rest of Us* az eurocentrista látásmód pontos, bár fordított, tükröképe, ennek következtében tehát tántoríthatatlanul kitart mellette. Vessük csak össze Chinweizu bevezetőjét von Laue első bekezdéseivel:

Európa és diaszpórái majdnem hat évszázada folyamatosan háborgatják a világ békéjét. A reneszánsz hozzásegítette őket az ókori mediterrán térség tudásához, a kínai petárdák alapján elsajátított puskaporral töltötték meg a puszkákat, amelyekkel felfegyverkeztek; a hajóikon használt vitorlák, asztroláb, iránytű mind kínai találmány, melyekhez arab közvetítés révén jutottak. Felvértezve a kereszténység messianisztikus arroganciájával – annak pápista és protestáns változatában egyaránt –, és a gazdagsággal kecsegtető

fosztogatás reményétől hajtva, a fehér hordák kirajzoltak nyugat-európai hazájukból, hogy felderítsék, megtámadják, elfoglalják, kifosszák, uralmuk alá hajtásuk és kizsákmányolják a világ többi részét. És ellenünk, a többiek ellen folytatott támadó terjeszkedésük szenvedélyes tébolyodottsága mit sem enyhült (3).

Von Laue a béke hírnökét látja a Nyugatban, Chinweizu a békeháborítót. Von Laue szemében érték a Nyugat állítólagos versenyszelleme, „a hatalom akarása és az a képesség, hogy [a nyugatiak] minden lehetőséget kihasználjanak a hatalmuk növelésére”; Chinweizu élesen bírálja ezeket a számára agresszív, arrogáns, messianisztikus és mohó attribútumokat. Vagyis a két író nagyjából azonos módon építi fel a modern történelmi fejlődés logikáját; a különbség csupán az értékelésben rejlik. A „Nyugat” absztrakció marad mind von Laue, mind pedig Chinweizu számára. Ezért mindkettejüket ugyanazzal a kritikával illelhetjük: vagyis azzal, hogy figyelmen kívül hagyják a modern világ kapitalizmus általi átstrukturálódását, s így a modernitást csak a kultúra jegyében tudják leírni.

Chinweizu nyelvhasználata igencsak árulkodó, még akkor is, amikor nyíltan említi a kapitalizmust:

Amikor Európa utat tört az ipari kapitalizmusnak, hatalmas mértékben megnőtt annak a szükségessége, hogy felhasználja a világ nyersanyagait. Amellett, hogy fűszereket szerzett asztalaira és munkaerőt amerikai bányáiba és ültetvényeire, Európa meg akarta kaparintani gyárai számára az egész világ ásványi és mezőgazdasági nyersanyagait és forrásait. Csökkent az afrikai munkaerő Amerikába szállításának igénye. Ehelyett viszont szüksége volt az afrikai munkaerőre, hogy kitermelje az afrikai bányák kincseit. Azok a kereskedelmi társaságok, amelyek évszázadokon keresztül Afrika partjainál folytattak árukereskedelmet, már nem voltak alkalmasak az afrikai háttország nyersanyagainak az elszállítására. Európa most annak érezte szükségét, hogy Afrika belsejébe exportálja hatalmát, és saját nyereségének növelése érdekében átszervezza a farmokat, a bányákat és a piacokat. Kalandorai összefogtak, előjogokat biztosító statútumokat szereztek nemzeti kormányaktól, és idejöttek, hogy elvegyék az afrikai piacokat a helyi közvetítőktől, akik korábban kereskedelmi partnereik voltak (1975, 35).

Ebben a részletben dematerializálja a megszemélyesítés Európát – „fehér”, női alakként kódolja, miközben eltörli és újjáteremti az osztálykülönbségeket, minek következtében a belső ellentétek teljesen elmosódnak pusztán azért, hogy „a Nyugat” és a „Többiek” manicheisztikus oppozíciójaként jelenjenek meg újra. Az imperialista „zsákmányszerzést” „a Nyugat” személyisége, lényegi – s ezért változatlan – identitása hajtja, mozgatja. Chinweizu szerint nem pusztán arról van szó, hogy „Európa” már akkor is „Európa”, amikor még nem „tört utat” „saját” kapitalista modernitásának; „ő” már mindig is „Európa” volt.

Talán túlságosan is könnyű Chinweizut bírálni – mellesleg nem szabad megfeledkeznünk a maitól gyökeresen eltérő történelmi és ideológiai kontextusról sem, amelyben dolgozott. Ám műve még így is annyira nyíltan reakciós és módszertanában oly átlátszóan reduktív, hogy alig van ma komoly értelmiségi követője. De vehetünk néhány Ngugi wa Thiong’o tollából származó újkeletű írást is. Ngugi kétségtelenül jelentős regényíró, de emellett annak a jól ismert és nagy hatású nézetnek az egyik fő képviselője, amely azt tartja, hogy az európai nyelvek lényegileg – azaz teljes mértékben és elkerülhetetlenül – idegenek az afrikai kultúrától. (NGUGI, 1987). Ngugi nemrégiben a következőket írta:

Az utóbbi négyszáz évben tanúi lehettünk annak, hogyan veszítik el teljesen nevüket az afrikaiak nyugaton [...] A nyelv természetesen a legalapvetőbb névadórendszer. Nyelveink elvesztése maga után fogja vonni teljes névrendszerünk elvesztését, és ezután minden történelmi intervenció, bármennyire forradalmi legyen is, az európai névrendszeren belül fog bekövetkezni, ennek pozitív vagy negatív lehetőségeit felerősítve. Ezért bármit is tesznek majd [az afrikaiak], létük performatív szempontból nem lesz más, mint a fehér Európa kulturális személyiségének gazdagítása (2000, 8).

„A Nyugat” mint „a történelem győzteseinek az elképzelt otthona”; „a Nyugat” mint „hatalmuk megtestesülése” (visszatérek Coronil szuggesztív megfogalmazásához): Ngugi szerint „a Nyugat”-nak (egy helynek, egy „fehér” népnek, egy geopolitikai imperatívusznak) „van” (az „adottság” értelmében) egy „kulturális személyisége” (egy merev diszpozíciója, egy programszerű „performatív léte”). Nagyon is világosan látható e koncepció esszencializmusa – és csupán azért méltó a figyelemre, mert a társadalmi formák történeti jellegének heves tagadása annyira nyilvánvalóan mond ellent annak a ténynek, hogy Ngugi marxistának vallja magát. De az is meglepő számomra, hogy miközben Ngugi elhelyezi az időben („az utóbbi négyszáz évben”) a konfliktusban álló kulturális személyiségekről szóló narratíváját, nem veszi észre ennek az időkeretnek a történelmi specifikumát. Történelmi narratívájának középpontjába az afrikai éntudat (*selfhood*) lassú halálát, „a Nyugat” civilizációs logikájának való alárendelését állítja. Ebben a narratívában a *kapitalizmus* és a *kolonializmus* csak „a Nyugat” „kulturális személyisége”-nek aspektusaiként – s így a „nyugatisodás/nyugatosítás” nyomaiként – szerepelnek, nem pedig olyan totális társadalmi formákként, amelyeken keresztül különböző „nyugati” hatalmak felsorakoztak a „nem nyugati” államokra és népekre, hogy kivetítsék önmagukat rájuk. Ngugit általában nem vádolhatjuk azzal, hogy figyelmen kívül hagyja az eurocentrista gondolkodás materiális alapját. És mégis vajon nem éppen ez tűnik ki diskurzusából, amikor, mint jelen esetben, az afrikaiak „kulturális halála”-ról beszél a „nyugati” hegemonia dermesztő légkörében?

Senki sem remélheti, hogy az eurocentrikus ész aláásható vagy megdönthető az értékviszonyok egyszerű megfordításával, már csak azért sem, mert ez a stratégia ellenszegülés helyett csupán megismétli az uralkodó látásmód mélyen gyöke-

rező esszencializmusát. Emellett azonban azt is próbáltam sugallni, hogy amennyiben az eurocentrikusság valóban az imperialista hatalomból ered, s ugyanakkor létre is hozza, legitimálja azt, elengedhetetlen az eurocentrista-ellenes elmélet kidolgozásához „az *imperializmus*” természetének és működésének a pontos megértése. Ebben a vonatkozásban pedig úgy látom, az eddig vizsgált elméletek és érvek gyengéi példaértékűek, ugyanis jól mutatják, milyen káros következményekkel jár, ha zárójelbe tesszük, félremagyarázzuk vagy eufemizáljuk az imperialista fejlődés tökéletes társadalmi viszonyainak sajátos szerepét. Az effajta zárójelbe tételt, félremagyarázást és eufemizálást talán könnyű észrevenni a kulturális nacionalizmus diskurzusában – még az olyan, eltökélt szándékuk szerint marxista alapvetésű írásokban is, mint amilyen a Ngugié. Ám szilárd meggyőződésem, hogy ezek a jegyek meghatározó fontossággal bírnak még a nyíltan anti-esszencialista, a kulturális nacionalizmussal szembe forduló kortárs posztkoloniális stúdiumokban is.

Az olyan szövegekben, mint például Said *Orientalizmusa*, V. Y. Mudimbe *The Invention of Africa*ja (Afrika kitalálása), és Chandra Mohanty sokat idézett, számos antológiában fellelhető tanulmánya, az *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (Nyugati szemmel: Feminista tudomány és koloniális diskurzusok), „a Nyugat” kategóriája az imperialista hatalmat jelöli. Mivel azonban ez a megnevezés elsősorban inkább egy civilizációs értéket képvisel, nem pedig egy termelési módot vagy társadalmi formát, „a Nyugat” mint alibi elfedi, dematerializálja a hallgatólagosan megjelölt materiális dimenziót. Gondoljunk csak Said korábban idézett gondolatára az *Orientalizmus*ban. Said szerint az orientalizmus „a Keletről való gondolkodás intézményesült formáj[a]: a határozott kijelentésekben, a »megcáfolhatatlan« nézetekben, a jelenségek leírásában, a Kelettel kapcsolatos stúdiumok oktatásában, a keleti világ pacifikálásában és leigázásában testet öltő gondolkodás” (2000, 12). Eddig minden ragyogó: átfogó, tömör és remek összefoglalás. Said azonban így folytatja: „[a]z orientalizmus tehát nem egyéb, mint a Kelet meghódítását, átformálását és a felette való uralom megszerzését célul kitűző nyugati viselkedési stílus” (12; a fordítást módosítottam – a ford.). Ennek a „nyugati viselkedési stílusnak” az említése régóta okoz nekem fejtörést. Pontosan mit is jelent? Feltételezem, hogy Saidot többek között az a szándék vezérelte az *Orientalizmus* megírásában, hogy demonstrálja: „a Kelet” meghódítása, uralása, igazgatása és kormányzása által hogyan formálódott, konszolidálódott, kristályosodott ki és intézményesült „a Nyugat” fogalma. A modernitás történelmi kontextusában tehát „a Nyugat”, akárcsak „a Kelet”, az imperialista gyakorlat és elmélet eredménye; az „én”-t (vagy az énképet) nem annyira az afrikai, ázsiai, dél-csendes-óceáni és amerikai népek anyagi leigázása alakította ki, hanem ezeknek a népeknek a „más”-ként való ábrázolása. Ennek a másságot létrehozó folyamatnak az elindító „a Nyugat”-ként határozták meg származási helyüket, és ezzel a névvel legitimálták és igazolták cselekedeteiket.

Ez viszont természetesen azt jelenti, hogy „a Nyugat” fogalmát éppenséggel az orientalista diskurzuson belül helyezük el, s ezáltal használhatatlanná tesszük bármilyen vélhetően poszt-orientalista kritika számára – legalábbis addig, amed-

dig nem dekonstruáljuk és látjuk el más funkcióval. (Itt Robert Young érvelésére [1990, 19] gondolok, mely szerint „ha tehát meg kell válaszolnunk azt az általános kérdést, hogy mit is dekonstruál a dekonstrukció, a válasz az lenne, hogy »a Nyugat« kategóriájának fogalmát, autoritását és feltételezett elsőbbségét.”) A probléma viszont az, hogy az *Orientalizmus* semmiféle kísérletet nem tesz arra, hogy új funkciót találjon „a Nyugat” vagy „Európa” fogalmának. Sőt, annak ellenére, hogy meggyőző módon demonstrálta e fogalmak ideologikus jellegét, Said viszonylag reflektálatlanul használja őket tanulmányában. Természetesen nem arról van szó, hogy „a Nyugat” vagy „Európa” fogalma Saidnál akár a legcsekélyebb mértékben és módon visszaesne az orientalizmus csapdájába. Egészen mást szeretnék kiemelni: az *Orientalizmus*ban ezek teljesen absztrakt, minden materialitást nélkülöző fogalmak maradnak – mint az a korábbi idézetet követő mondatból is látszik. Said itt leírja azt a „szigorú rendszerbe foglalt módszert, mellyel a felvilágosodást követő korokban az európai kultúra képes volt politikailag, szociológiailag, katonailag, ideológiailag, tudományosan és szellemtörténetileg kézben tartani, mi több, megteremteni, a Kelet világát” (13). Az „európai kultúra” mint ennek a folyamatnak a cselekvő alanya? Nem hinném, hogy az „európai” vagy a „kultúra” adekvát terminusok lennének ebben az esetben.

Felvetődhet itt a kérdés, hogy vajon mit nyer Said az orientalista elmélet és gyakorlat „nyugati”-ként való leírásával? Chinweizuval vagy Andrea Dworkinnal ellentétben úgy gondolom, ma senki sem jellemezne általában egy gondolkodásmódot vagy egy sor cselekvést „fehér”-ként vagy „hím”-ként. Miért tehát a „nyugati”? Milyen analitikus funkciója van ennek a terminusnak? Vajon miről *nem* esik említés Said elemzésében épp azért, mert a „nyugati” és az „európai” terminusokat használja. Idézzük fel Aijaz Ahmad kritikáját, aki azért bírálja a „Harmadik Világ” fogalmát, mert

még a leghatasosabb érvekben is pusztán polemikus szerepe van, bármiféle elméleti státus nélkül. A polémia kétségtelenül kiemelkedő fontosságú minden emberi diskurzusban, s ezért ezt a terminust abszolút jogosan használhatjuk tág, polemizáló kontextusokban. Ám azzal, hogy a polémia szintjéről az elméleti tudást megalapozó szintre emeljük, ahol csak bizonyos mértékű rigorózással konstruálhatjuk a megismerés tárgyait, nemcsak magát a terminust értjük félre, hanem azt a világot is, amelyre vonatkozik (1992, 96).

Nehezen tudnám felmenteni Said „nyugati” fogalmát egy hasonló vád alól. És ami igaz az *Orientalizmus* esetében, *mutatis mutandis* igaz Mudimbe és Mohanty műveire is.

A *The Invention of Africa* (Afrika feltalálása) előszavában Mudimbe azt állítja, hogy „mind ez idáig a nyugati értelmezők, de az afrikai elemzők is a nyugati episztemológiai renden alapuló kategóriákat és fogalmi rendszereket használták” (1998, X). Nyilvánvaló, hogy a „nyugati” számára nem más, mint civilizációs, ideológiák fölött álló konstrukció: Mudimbe olvasatában ugyanis a „nem-Nyugat”

problémája minden esetben meghaladja az olyan sajátosan ideológiai alapú különbségeket, mint amilyen elvlasztja mondjuk a marxizmust a liberalizmustól. Nem csupán arról van szó, hogy „a gyarmatosítók (*colonists*) (akik betelepítenek egy régiót) és a gyarmattartók (*colonialists*) (akik egy helyi többség felett uralkodva zsákmányolnak ki egy területet) [...] mind arra törekedtek, hogy a nem-európai területeket úgy szervezzék meg és alakítsák át, hogy azok lényegében európaivá váljanak” (1998, 1), írja Mudimbe, hanem arról is, hogy akik élesen szembefordultak az imperializmussal – beleértve azokat is, akik aktívan harcoltak ellene –, olyan fogalmakat használtak, amelyek a „nem nyugati” kultúra valóságát gyakorlatilag egy „nyugati modellnek” rendelték alá. Ezt az általános érvet Mudimbe a *Parables and Fables* című művében fogalmazza meg a legvilágosabban:

Minden kolonializmus és imperializmus [...] racionális örültségen alapul. Azzal igazolják magukat, hogy életre keltették és a fénybe emelték a nem létező másikat, vagy a kezdetleges, még az önmagában-való-lét (*in-itself*) szakaszában levő másikat. Normatív politikájukkal megszták és kijelölték a módját annak, hogyan „találjanak ki” egy önmagáért-való-létet (*for-itself*) az önmagában-való-létnek. Egy hatalmas paradoxonra utalok itt: a karteziánus cogitóból született filozófiai szolipszizmus teljesen összeillik az európai tér kiterjesztésével. Ezáltal váltak valóságossá azok a feltételek, amelyek lehetővé tették a nem nyugati népek megtérítésének és átváltoztatásának megokolását és folyamatait, s e népeknek az európai történetiség kereteiben való korlátozását, miközben az igazság akarásának egyetemességét hangoztatták (1991, 177–178).

Ennek alapján úgy tűnik, csak egyféle „nyugati” gondolkodás van, mégpedig az uralkodó fajta, amely eurocentrikus, gyarmatosító, logocentrikus, racionalista. Később még visszatérek ehhez a hipotézishez. Itt csak annyit jegyeznek meg, hogy egy olyan diagnózis, amely nem tesz különbséget Marx és Carlyle, Kipling és Multatuli, Lévi-Bruhl és Lévi-Strauss, Hugh Trevor-Roper és Thomas Hodgkin gondolatai között – pontosabban fogalmazva azt állítja, hogy a számos nyilvánvaló különbségen túlmenően e gondolkodók eszméit mélyebb szinten egy struktúrába fogják a „a Nyugat” központú episztémé előfeltevései – túlzottan elnagyolt, egyszerűsítő és kritikátlan képet fest.

Ugyanez mondható el az *Under Western Eyes*-ről, melyben Mohanty pusztán retorikai célra használja a „nyugati” jelzőt (analitikus szempontból használata semmiképp sem indokolt), ezzel próbálva alátámasztani tendenciózus „harmadik világiás” (*third worldist*) érvelését arról, hogy a gyarmati uralom szerves következménye a „nyugati” gondolkodásnak és gyakorlatnak. Az *Under Western Eyes* két érvrendszere ellentmond egymásnak. Egyfelől Mohanty azt állítja – és meggyőzően bizonyítja is –, hogy amikor olyanok írnak a „Harmadik Világ”-ról, „akik kulturálisan vagy földrajzilag nyugatinak vallják magukat”, írásaikat gyakran beárnyékolják „a kiváltságosság és az etnocentrikus univerzalizmus előfeltevései”, még akkor is, ha bevallottan feminista vagy egyéb progresszív politikai

cél vezérli őket (1994, 199, 197). Az olyan tanulmányok, amelyek látszólag a „Harmadik Világ női” hangjait akarják megszólaltatni és szolidaritást vállalni velük, ironikus módon végül is „[megfosztják] őket attól a lehetőségtől, hogy önmaguk történelmi és politikai *ágensei*, cselekvő alanyai legyenek” (213). Mohanty ezzel azt sugallja, hogy az ilyen etnocentrizmust – különösen, ha figyelembe vesszük az effajta tudományos munka szociológiai és intézményi feltételeit – bele kell helyoznünk a tágran értelmezett „koloniális diskurzusba, amelynek nagyon is konkrét szerepe van az Első és a Harmadik Világ kapcsolatának definiálásában, kódolásában és fenntartásában” (214). Ezen a szinten Mohanty érvelése feddhetetlenül esszencializmus-ellenes. Mi több, azt is hangsúlyozza, hogy „nem kulturalista alapon sorakoztatja fel érveit az etnocentrizmussal kapcsolatban”. Nem minden „nyugati” feminista vádolható etnocentrista univerzalizmussal – Maria Miest hozza fel példaként –, mint ahogy nem minden „Harmadik Világbeli” feminista tudja elkerülni ezt a módszertani csapdát.¹ „Valójában – írja Mohanty – a fentebb leírtak minden olyan diskurzusra vonatkoznak, amelyben a szerzői autoritás szubjektuma a burkolt vonatkoztatási alap, vagyis a kulturális Másságot megjelenítő és kódoló mérce” (199). Másként fogalmazva, ez – minden liberális vagy akár radikális látszat ellenére – egy reduktív, kisajátító, gyarmatosító jellegű tudomány jellemzése (Mohanty mindhárom jelzőt használja). Ám pontosan itt lelhető fel egy másik, ettől élesen eltérő érvrendszer. Ugyanis miután Mohanty kitűnő elemzésében kimutatta, hogy az általa vizsgált feminista irodalom „diskurzív módon kolonizálja a Harmadik Világ nőinek materiálisan és történelmileg heterogén életét” (197), azzal folytatja, hogy ezeket az írásokat földrajzi eredetük, nem pedig ideológiai jellegük vagy diszpozíciójuk alapján azonosítja. A „nyugati” szót több tucatszor használja tanulmányában (harmincszor az első öt oldalon, majd húsz alkalommal az utolsó három oldalon) a kritikájának tárgyát és céltábláját képező feminista irodalom kommentálására, minősítésére, jellemzésére és természetesen befekettítésére, valamint bírálatára. Ugyanazt a kérdést kell feltennünk Mohantynak, mint Saidnak: miért „nyugati”? Mivel nyújt ez a jelző többet másoknál? Gyanítom, a válasz azzal függ össze, hogy Mohanty, érvelésének minden kritikái éle és gyakran, szinte hivalkodóan hangoztatott politikai elkötelezettsége ellenére, nem húz meg semmiféle ideológiai határt (például a polgári és a szocialista között). Bátran következtethetünk arra, hogy ez azért van így, mert számára a „nyugati” és a „harmadik világbeli” éppen az ilyen

¹ Mohanty szerint amit az etnocentrista „nyugati feministák” „előfeltevéseiről és burkolt alapelveiről” mond, az „bármire vonatkozik, aki ilyen stratégiákat alkalmaz, legyen az nyugaton élő harmadik világbeli feminista vagy akár olyan, harmadik világban élő helyi feminista, aki nyugaton publikál e kérdésről” (1994, 199). E részletes konkretizálás azonban óhatatlanul is felveti az olyan harmadik világbeli feministák státusának a kérdését, akik a harmadik világban élnek, és *ott* is publikálnak? Nem tudom, Mohanty meghagyja-e a lehetőségét annak, hogy „a nyugati tudomány hegemoniáján” (198) kívül létezhet még valahol romlatlan, tiszta hely.

ellenté párokat helyettesíti. Azaz ismét azzal szembesülünk, hogy a „a Nyugat” egyfajta alibiként fedi el a kapitalizmus és az imperialista társadalmi viszonyok hiteles fogalmi megalkotásának teljes hiányát. Jól látható ez a tanulmány befejező részében, ahol Mohanty tipikus posztmodern elhamarkodottsággal úgy rendezí össze „a Harmadik Világ nőiről író nyugati feministákat”, a „humanizmust” (amely egyébként szerinte „egy nyugati ideológiai és politikai projekt, melynek szüksége van a »Kelet«-re és a »Nő«-re mint saját »Másik«-jaira”), illetve a „tudományos diskurzust” (amely feltehetően egy másik „nyugati ideológiai és politikai projekt”), mintha ezek „a »nem nyugati« világ rejtett gazdasági és kulturális kolonizációjának” az elemei lennének (214–216 – kiemelés tőlem). A túlzott egyszerűsítés és átlátszó elfogultság nem csupán analitikus szempontból teszi általában véve értéktelenné az efféle fogalmazásmódot. (Ugyanolyan jogosan és ugyanilyen súlyos bizonyítékokra támaszkodva állíthatnánk azt is, hogy a „humanizmus” és a „tudomány” döntő szerepet játszott a „Harmadik Világ” harcában a kolonializmus ellen – kell-e több bizonyíték, mint Fanon lelkesítő szavai egy új humanizmusról *A föld rabjainak zárósoraiban?*)² Emellett úgy látom, hogy ha szűkebb értelemben a „tudomány”, a „humanizmus” vagy az etnocentrista feminizmus uralkodásra való hajlamát „a Nyugat”-ra vezetjük vissza, tulajdonképpen szisztematikus módon kizárjuk annak a lehetőségét, hogy ezt a hajlamot megértjük (és megtaláljuk az ellenszerét).

Filozófiai diskurzus a modernségről című művében Jürgen Habermas megemlíti korunk gondolkodásának egy „anarchista” vonulatát, amely nem bírálja a hagyományosan elfogadott modernitáselmélet ál-univerzalizmusát – vagyis nem azzal érvel, hogy az univerzalizmus látszata ellenére ez is csak egy partikularista elmélet –, hanem egy furcsa, kettős, megtagadással operál. Először is kijelenti, hogy a modern nyugati világban csakis ezt a konvencionális elméletet dolgozták ki, és semmi mást – tehát a modern nyugati gondolkodás valóban modernista, eurocentrista és racionalista. Ezután, ennek a hamis következtetésnek az alapján, megtagadja magát a modernitást, Európát és a racionalitást – valamint, természetesen, a mögöttük rejlő univerzalizmust –, lényegéből fakadóan imperialistának és totalitáriusnak tartva valamennyit. Az ilyen „anarchista” elméletírók számára, írja Habermas, nemcsak a racionalista gondolkodás, hanem maga az ész, a ráció – és e tanulmány célját szem előtt tartva hozzátehetnénk: nemcsak az eurocentrikus gondolkodás, hanem maga Európa, nemcsak a modernista gondolkodás, hanem maga a modernitás – is „felfedi igazi arcát – mint elnyomó és mint elnyomott szubjektivitás, mint az instrumentális hatalom akarása lepleződik le” (1998, 9). Ezért e kritikusok aztán abba a hibába esnek, hogy „az észről [vagy a modernitásról, vagy „a Nyugatról”] lerántják a leplet, hogy mint hatalomra törő, póre aka-

² „Bajtársak, Európa érdekében, önmagunk érdekében, az emberiség érdekében új bőrt kell öltötenünk, új gondolkodást kell kialakítanunk, meg kell kísérelnünk talpra állítani egy új embert” (Fanon, 1985, 293).

ratot tárják elő”. Az ész, a modernitást vagy „a Nyugatot” ezek az „anarchista” gondolkodók úgy állítják be, mintha pusztán az uralkodás álcái lennének.

Habermas mindezt a kortárs társadalomelmélet különböző revizionista nietzscheánus alakjaira érti, mindenekelőtt Foucault-ra. Kritikája azonban könnyedén alkalmazható a posztkoloniális kultúrakutatás legfontosabb teoretikusaival szemben is, és nem csupán azért, mert – amint azt Harry Harootunian nemrégiben megfogalmazta – ezt a területet valami „megszállott foucault-izmus” jellemzi (2000, 46). Az *Under Western Eyes* posztmodern hangvételű konklúziója tökéletesen illusztrálja mindezt azzal, hogy dematerializálja a modernitást, ennek megfelelően „a Nyugatot” a modern világot uraló „szuper-ágensként” fetiszizálja, és totalizáló, differenciálatlan módon konceptualizálja az „ész”, a „felvilágosodást”, a „tudományt” és a „fejlődést”, mintha ezek csakis „a Nyugat” brutális hegemoniáját elősegítő, ijesztően funkcionális eszközök lennének. A kiváló szociológus, Zygmunt Bauman, ugyanebben a kontextusban (1994, 10–11) egy „új, teljesen működőképes varázskészletről” ír, melynek segítségével a modern kor hajnalán „a tudomány papjai” átvették „Isten papjainak” helyét.³

A posztkoloniális kutatásban két különböző gesztust eredményez „a Nyugat” effajta általános fetiszizálása. Az első az a vágy hajtja, hogy „provincializálja Európát” (a kifejezés Dipesh Chakrabartyé) – vagyis azzal akarja lerombolni az eurocentrizmust, hogy kimutatja, alapfogalmai nem (vagy legalábbis nem mind és nem mindig) „átláthatóak”, „univerzálisak” vagy „igazak”, mint ahogy azt az eurocentrista képzelet mindig is feltételezte, hanem lokálisak, esetlegesek, sajátos projektekhez és kontextusokhoz kötöttek. Az előzőhöz szorosan kapcsolódó másik gesztus lényege az az érv, miszerint a „modernítésben” nincs egyetlen olyan tér, aktus vagy kijelentés sem, amely ne lenne eurocentrista. Ez elkerülhetetlenül ahhoz a következtetéshez vezet, hogy az eurocentrizmustól csak úgy lehet megszabadulni, ha szakítunk a modern gondolkodás összes hagyományával, hiszen a modern gondolkodás lényegileg eurocentrista.

A posztkoloniális kutatás számára – amely a priori módon elkötelezett az eurocentrizmus gondolatának a „meghaladása és leépítése (*unthinking*)” mellett (SHOHAT és STAM, 1994) – ellenállhatatlanul vonzónak tűnik az „Európa provincializálására” tett felhívás. Ki nem támogatná e területen azt a gondolatot, hogy „jó lenne végre a helyére tenni Európát”, feltárva az eurocentrikus gondolkodás és gyakorlat arroganciáját, intellektuális szinten is megvalósítva azt, amit a térképek és atlaszok – amelyek Nagy-Britanniát már nem mutatják akkorának, mint Indiát, és az afrikai kontinenst sem ábrázolják olyan aprónak, mintha Északnyugat-Európa egyik csücskében is elérne! – megtettek a földrajzi tér újraértelmezésében? Számomra mégis úgy tűnik, hogy a mód, ahogyan „Európa” fogalmi

³ Bauman másutt a modernitást olyan „lokálisan kigondolt” – pontosabban európai – koncepcióként bírálja, „amely globális *hübrisze* és ökumenikus törekvései” által vezérelve joggal tulajdonított magának egyetemes státust.

„provinciálizálása” történik, végzetes módon aláássza és hatástalanítja magát az eurocentrizmus kritikáját. Általánosan elmondható e „provinciálizáló” írásokról, hogy a kapitalizmusnak nem tulajdonítanak megfelelően központi szerepet a modernitáson *belül*, illetve nem veszik figyelembe a kapitalizmus *példátlan újszerűségét* – vagyis azt, ahogyan a (kapitalista) modernitás *különbözik* minden korábbi, univerzalizásra törekvő projektől. A „modernitás” és „a Nyugat” hiposztázálása – e fogalmak tárgyi létezőkként való elgondolása – azt a veszélyt rejt magában, hogy a posztkoloniális kritikusok munkáiban korunk globális rendszerének sűrű *strukturális* egyszerűen önkényesnek vagy érthetetlennek mutatkozik.⁴

Bizonyos értelemben egy olyan érv radikálisabb változatával szembesülünk itt, amelyet először Said fejtett ki az *Orientalizmusban*. Said szerint a felvilágosodást követően az orientalista diskurzus „akkora tekintélyre tett szert, hogy senki egy sort sem írhatott le, egyetlen szalmaszálat sem tehetett keresztbe a Kelettel kapcsolatosan anélkül, hogy figyelembe ne vette volna az orientalizmus által kijelölt szellemi és fizikai korlátokat” (13). Ez legalábbis technikai értelemben – eltekintve Saidnak az *Orientalizmusban* kialakított álláspontjától (erről pedig igencsak sok vita folyt) – egy dologban lényegesen különbözik egy másik kijelentésétől, mely szerint *minden „a Kelet”-ről szóló diskurzus orientalista*, vagyis minden ilyen diskurzus alapját és irányultságát az orientalizmus határozza meg. Azonban pont ez utóbbi állítás jellemzi a mai posztkoloniális elméleteket, legyen szó a modern gondolkodást eurocentrikus abszolutizmusa miatt teljességgel elvető reduktív posztmodern tézisekről, vagy Chakrabarty árnyaltabb és provokatívabb tételéről, amely azt állítja, hogy a történelem, s így implicit módon az összes társadalomról szóló modern diskurzus, alapvetően eurocentrikus.

Ebben az érvelésben központi szerepet játszik az a genealógiai stratégia, amely Marxot olyan „maradék nélküli” tizenkilencedik századi gondolkodónak állítja be, aki felfogásban alapvetően megegyezett a kor többi gondolkodójával, s ennek megfelelően elutasít minden marxista kísérletet a kapitalista rendszer „teljes” kritikájára. Az ilyen típusú támadások alapját Foucault hamis és rosszindulatú kijelentése adja, mely szerint „a marxizmus úgy él a XIX. század gondolkodásában, mint a hal a vízben: vagyis kizárólag ott képes lélegezni” (2000, 295). Ám ehhez hasonló állításokkal mindenütt találkozhatunk a mai posztkoloniális elméletben. Robert Young például azt írja, hogy „maga a marxizmus mint tudáshalmaz megerősíti és kiterjeszti a rendszert, amely ellen íródott [...] [A]zzal, hogy a marxizmus feje tetejére állította Hegelt, talán visszajára fordította ugyan az utóbbi idealizmusát, de működésében nem változtatott meg egy alapjában eurocentrikus szellemiségű fogalmi rendszert” (1990, 3). Tsenay Serequerberhan olvasatában Marx „diadalmasan ünnepli Európa globalizációját” a *Kommunista kiáltvány* első

⁴ Chakrabarty részletes kritikáját lásd LAZARUS, 1999b. Lásd még DIRLIK, 1999, HAROOTUNIAN, 2000, és DUSSEL, 1998, akik mind materialista szempontból bírálják az eurocentrizmust, és kiemelik a kapitalizmus központi szerepét az elmúlt ötszáz év történelmében.

oldalain, majd azt is megtudhatjuk tőle, hogy Kant, Hegel és Marx számára, „függetlenül attól, mennyire különböző módon ítélték meg Európa globalizációját, a lényeg az európai modernitás *valósága* azzal szemben, hogy a nem-európai világban az emberi létezés *nem valóságos*” (1997, 143). Még Arif Dirlik is látszólag ellentmond saját kijelentéseinek, amelyekből a marxista kritika meggyőző erejére következtethetnénk, amikor azt állítja, hogy „a történelmi materializmus strukturális előfeltétele az eurocentrikusság” (1994, 23–24).

Úgy vélem, Marx és a marxizmus posztkolonialista elvetése abból a kényszerből ered, hogy bebizonyosodjon: a modernitás fogalomvilágán belül nincsenek olyan tartalékok, amelyek képesek volnának az eurocentrikusság lebontására és meghaladására. Senki sem feltételezi, hogy Kant, Locke, Rousseau vagy akár Tom Paine gondolkodása képes lenne szétrobbantani azt a világot, amelyben megszületett. A marxizmust azonban gyakran másként ítélik meg – Lukács híres kifejezésével élve ugyanis ez „a tőkés társadalom önismerete”. Ha bebizonyítható, hogy még a marxizmus sokat dicsért kritikai szelleme is csupán egy mindent átfogó narratívát vagy állapotot erősít meg, s így épp annyira elkötelezett emellett, mint bármelyik polgári filozófia, akkor Dirlikkel együtt arra a következtetésre juthatunk, hogy „a marxizmus politikai története a kapitalizmus narratívájának részét képezi”. Ezért „már azt a meggyőződést sem vehetjük komolyan, hogy a marxizmus jelenlegi formájában egy olyan jövő felé mutat, amely meghaladja a tőkés termelési módot” (1994, 39–40).

Az ehhez hasonló nézetek egyik legjobb példája Chakrabarty *Postcoloniality and the Artifice of History* című tanulmánya. Chakrabarty azt állítja, hogy „a történelemtudomány diskurzusában mindig is »Európa« volt minden történelem szuverén, elméleti tárgya, ideértve az »indiai«, »kínai«, »kenyai« stb. történelmeket is. Minden más történelem csupán az »Európa történelme« alpnarratíva variációja” (2000, 27). A gyarmatosító, elitista, eurocentrikus történelem bírálataként ez teljesen helytálló. Chakrabarty érvelésének különös ereje azonban abban rejlik, hogy magát a „történelmet” (és a „társadalomtudományt”) *mint olyat* támadja. A „történelem” és a „társadalomtudomány” ugyanis szerinte önmagában eurocentrikus, s *modern* intellektuális tevékenységként eleve nem is lehet más. A „történelem” vagy a „társadalomtudomány” szempontjából „csakis »Európa« [...] ismerhető meg *elméletileg*; minden más történelem csak olyan empirikus kutatás anyagául szolgál, amely kiegészíti az elméleti vázat: ez utóbbi pedig lényegét tekintve »Európa«” (29).

Ami Marxot és a marxizmust illeti, Chakrabarty egyetért a Subaltern Studies című folyóirat körül kialakult kutatócsoport korábbi írásaival, amelyek kiemelték, hogy Marx fogalmai és módszere milyen alapvető módon szakítottak a kor polgári tudományosságával. Elismeri, hogy „Marx víziója az emancipációról túlmutat a tőke uralmán, sőt, valójában meghaladja liberalizmus által oly szentnek tartott jogegyenlőség fogalmát is” (30). Chakrabarty azonban ezt a tényt – amely korszakos jelentőséggel bírt a *Subaltern* csoport olyan korábbi tagjai számára, mint Ranajit Guha – csak mintegy „zárójelben” említi. „Marx módszertani és episztemológiai kijelentései nem tudtak mindig ellenállni a historicista olvasatok-

nak. Marx ezirányú kijelentései mindig épp eléggé kétértelműek voltak ahhoz, hogy lehetővé tegyék a »marxista« történelmi narratívák megjelenését” (31). Hamar nyilvánvalóvá válik, hogy Chakrabarty szerint a historicizmus és a „narrativizáció” tulajdonképpen magának a marxizmusnak a jellegzetes vonásai, olvasatában ugyanis Marx írásai tökéletesen összemoshatók az eurocentrikus „történelemmel”:

Marx a *Grundriss*ében és máshol is azt állítja, hogy a polgári vagy tőkés társadalomban jelenik meg először az a történelem, amelyet egy egyetemes filozófiai kategória, a „tőke” révén érthetünk meg [...] Az összes korábbi történelmet ezentúl e kategória felől nézve ismerhetjük meg (elméletileg), vagyis azt tudhatjuk meg, hogy ezek miben különböznek tőle. A dolgok csak akkor fedik fel kategorikus lényegüket, amikor fejlődésük csúcsára érnek, vagy Marx *Grundrisse*-beli híres aforizmáját idézve: „A majom anatómiájának a kulcsa az emberi anatómiában van” (29–30).

Így aztán amikor Marx azt írja a *Grundrisse* bevezetőjében, hogy „a polgári társadalom a termelés legfejlettebb és legsokrétűbb történelmi szervezete” (1972, 30–31), Chakrabarty úgy dönt, pontosan fordítva olvas mindent: „a »tőke« vagy a »polgári« alatt értjük »Európát«” - írja. Ezzel egyszerűen figyelmen kívül hagyja Marx egyértelmű figyelmeztetését, miszerint a „tőke” és a „polgári társadalom” kategóriái *globális* jelenségekre vonatkoznak, és a történelem nem ér véget, azaz nem „éri el fejlődése csúcsát” a kapitalizmusban, hanem egy még nyitott jövő felé tart. Ezen a szinten Chakrabarty olvasata semmivel sem jobb Serequeberhanénál, aki, mint láttuk, arra a következtetésre jut, hogy Marx és Engels – a „burzsoázia korá”-ra és a „modern polgári társadalom”-ra vonatkozó, tudományos igényű megállapításaik ellenére – „Európa globalizációját” dicsőítik (kiemelés tőlem).

Chakrabarty programadó írásában módszertani elvvé válik az a fajta idealista hajlam, amely a konkrét *ideológiai* meghatározást („polgári”, „tőkés”) egy álföldrajzi terminusra („Európa”, „a Nyugat”) cseréli. Chakrabarty elismeri, hogy „Európa” fogalmát (saját szavaival élve) „hiperreális” módon használja. Számára „Európa” nem egy kontinenst, hanem egy episztemo-politikai imperatívuszt jelöl. Ez az „Európa”, írja, „amelyet a mindennapi hatalmi viszonyok jelenségvilágában a modernség kezdeteként dicsőítenek és tárgyiasítanak, továbbra is uralja a történelem diskurzusát” (2000, 28). Sőt, ebben az olvasatban „Európa” nem pusztán *uralja* ezt a diskurzust; valójában nincs is olyan történelmi diskurzus, amelynek ne ez az „Európa” lenne a központja.

Chakrabartyval és Serequeberhannal szemben hangsúlyozni szeretném, hogy nem minden történelmi narrativizáció teleologikus vagy „historicista”, és a modernitásnak létezik legalábbis egy alpnarratívája – a marxizmusé –, amely *nem* „úgy tekint egy bizonyos »Európára«, mint a modernitás elsődleges *habitusára*”. Chakrabarty és a hozzá hasonló gondolkodók a modernitás progresszív felfogását teszik kritikájuk tárgyává, ez ugyanis „a Nyugat”-ot tekinti kiváltságos terminusnak, a „nem-Nyugat”-ot pedig „a Nyugat” nem-modern maradékként kezeli.

Ám ez a kritika helytelenül azt feltételezi, hogy a marxizmus a modernitás „modernista” narratíváinak egyike, s ekként viszont az ilyen kritika nem tud mit kezdeni Marx határozott meggyőződésével, miszerint a kapitalizmus történelmi képződménye globális jellegű. Ez az a gondolat, amelyet a marxistáknak továbbra is szüntelenül hangsúlyozniuk kell a posztkoloniális elméletben jelenleg uralkodó eszmék ellen folytatott küzdelmükben.

Irodalom

- AHMAD, Aijaz 1992, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London, Verso.
- AMIN, Samir 1989, *Eurocentrism*, ford. Russell Moore, New York, Monthly Review.
- BAUMAN, Zygmunt 1994, „*Morality without Ethics*”, in *Uő, Theory, Culture and Society*, 11, 1–34.
- 1995, *Searching for a Centre that Holds in Global Modernities*, eds. Mike FEATHERSTONE, Scott LASH, Roland ROBERTSON, London, Sage, 140–154.
- CHAKRABARTY, Dipesh 2000, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton UP.
- CHINWEIZU, 1975, *The West and the Rest of Us: White Predators, Black Slavers and the African Elite*, New York, Vintage.
- CORONIL, Fernando 1996, *Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories*, in *Cultural Anthropology*, 11.1, 77.
- CUMINGS, Bruce 2000, *The American Ascendancy: Imposing a New World Order*, in *The Nation*, 270.18, 13–20.
- DIRLIK, Arif 1994, *After the Revolution: Waking to Global Capitalism*, Hanover, Wesleyan UP.
- 1999, *Is There History After Eurocentrism? Globalism, Postcolonialism, and the Disavowal of History*, in *Cultural Critique*, 42, 1–34.
- DUSSEL, Enrique 1998, *Beyond Eurocentrism: the World-System and the Limits of Modernity*, in *The Cultures of Globalization*, eds. Fredric JAMESON, Masao MIYOSHI, Durham, Duke UP, 3–31.
- FANON, Frantz 1985, *A föld rabjai*, ford. Staub Viktória, Bp., Gondolat Kiadó.
- FOUCAULT, Michel 2000, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. Romhányi-Török Gábor, Bp., Osiris Kiadó.
- HABERMAS, Jürgen 1998, *Filozófiai diskurzus a modernségről: Tizenkét előadás*, ford. Nyizsnyánszki Ferenc, Zoltai Dénes, h. n. [Bp.], Helikon Kiadó.
- HALL, Stuart 1996, *The West and the Rest: Discourse and Power*, in *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, eds. Stuart HALL, David HELD, Don HUBERT, Kenneth THOMPSON, Oxford, Blackwell, 184–227.
- HAROOTUNIAN, Harry 2000, *History’s Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*, New York, Columbia UP.
- HUNTINGTON, Samuel 1999, *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása*, ford. Pusztai Dóra, Gázsiy Mila, Gecsényi Györgyi, Bp., Európa Kiadó.
- LAZARUS, Neil 1999, *Hating Tradition Properly*, in *New Formations*, 38, 9–30.
- MARX, Karl 1972, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai [Grundrisse]*, ford. Lissauer Zoltán, Bp., Kossuth Kiadó.
- MARX, Karl–ENGELS, Friedrich 1980, *A kommunista párt kiáltványa*, Bp., Kossuth Kiadó.

- MOHANTY, Chandra Talpade 1994, *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, eds. Patrick WILLIAMS, Laura CHRISMAN, New York, Harvester, 196–220.
- MUDIMBE, V.Y. 1988, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press; London, James Currey. *Parables and Fables: Exegesis, Textuality, and Politics in Central Africa*, Madison, University of Wisconsin Press.
- NGUGI wa Thiong'o 1987, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, James Currey.
- 2000, *Europhonism, Universities, and the Magic Fountain: The Future of African Literature and Scholarship*, in *Research in African Literatures*, 31.1, 1–11.
- NKRUMAH, Kwame 1980, *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*, New York, International Publishers.
- RODNEY, Walter 1982, *How Europe Underdeveloped Africa*, Washington, D.C., Howard UP.
- SAID, Edward W. 1995, *East Isn't East*, in *Times Literary Supplement*, 4792, 3–5.
- 2000, *Orientalizmus*, ford. Péri Benedek, Bp., Európa Kiadó.
- SEREQUEBERHAN, Isenay 1997, *The Critique of Eurocentrism and the Practice of African Philosophy*, in *Postcolonial African Philosophy*, ed. Emmanuel CHUKWUDI EZE, Oxford, Blackwell, 141–161.
- SHOHAT, Ella–STAM, Robert 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London, Routledge.
- VON LAUE, Theodore 1987, *The World Revolution of Westernization: The Twentieth Century in Global Perspective*, Oxford, OUP.
- WILLIAMS, Raymond 1983, *The Year 2000*, New York, Pantheon.
- YOUNG, Robert 1990, *White Mythologies: Writing History and the West*, London, Routledge.

Fordította: Adorján István

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

A szépprózai narratíva kulturalizációja (Toni Morrison: *Dzsessz*)
Kulturális narratológiai közelítés

II.

II. 2. A fabulaprogram (a szüzsé mint kultúra)⁵⁷

A fabula (értsd tehát: a szépprózai narratíva fabulaszintje), mondja Bal, „programot valósít meg”.⁵⁸ Olybá vehetjük, ha szabad narratíva-kozmogóniát vinnem a dologba, hogy a fabulaprogram az „ősatom”, melynek narratív „ősrobbanása” teremti meg az örökké táguló narratív univerzumot – már ami a narratív struktúrát illeti (mert a *mű fogantatásának* ősatomja lehet egy élmény, egy megfigyelés, egy gondolat, egy érzés, egy szín, egy illat és így tovább).⁵⁹ Persze, valami ezzel – vagyis a fabulától a történetmondás-szintig, onnan a narrált szöveg szintjéig táguló narratív-világegyetem-metaforával – mélységesen nincs rendben. Hiszen, mint azt oly sokan megállapították, az olvasó *a posteriori* kerülhet műközelbe, utólag találkozik az elkészült művel, és az előbbiekkal szembefordított haladásban jut el a narratív „ősatom”-hoz: a narrált szövegből elvonva a történetmondás szintjét, majd abból absztrahálva a fabulát. Másként viszont nem megy. A kultúra nem akkor lép be először a fikcióba, amikor a kész művel találkozom (amikor én is beleviszem kulturális tapasztalatomat és identitásomat – a befogadói horizont kulturális regisztereit), hanem az alkotói kulturális tapasztalat révén, előtte. Rekonstrukciós hermeneutikai manőverre tehát szükség van – ha nem is a szigorú schleiermacheri értelemben –, még a hegeli integrációs stratégiához is.⁶⁰ Mint-hogy azonban kortárs irodalmi alkotásról és nem a múlttól van szó, az alkotói kulturális tapasztalat rekonstruálása, a gadameri „áthelyeződés” a „történeti gon-

⁵⁷ A tanulmány első része a *Filológiai Közlöny* korábbi számában jelent meg (2002/1–2, 46–56). Mivel egy és ugyanazon munka két részéről van szó, a lábjegyzetek számozása folyamatos.

⁵⁸ *I. m.*, 204.

⁵⁹ A *Dzsessz* esetében ez egy fotó volt, amely egy felravatalozott harlemi néger lányt ábrázolt.

⁶⁰ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer – Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 127.

dolkodás”-ba („a közvetítés a múlt fogalmai és a saját gondolkodásunk között”)⁶¹ a *Dzsessz* esetében majdhogy problémamentes. És ez nagy segítséget jelent a kulturalizáció-elemzés szempontjából, hiszen egyértelműbben látható – a két horizont közti „gondolkodó közvetítés”⁶² révén –, hogy a narrált szövegszintből a fabuláig visszabontott narratívában elindulhatunk-e a (re)konstruált fabulától újra fölfelé, kizárólag kulturalizációs kontextusban. Visszaaktualizálhatók-e a felsőbb szerveződésű narratív szintekre – a műegész keletkezésének utólagos előérzetében (vagyis annak eredeti felépülését a narratív szerkezeti lebontás után mintegy újraképzelve, rekonstruálva) – a kulturalizációs tanulságok? Egységes-e a narratíva szerkezeti szintjeinek kulturális erőtere? A fabulaszintet tekintve: kulturálisan visszaigazolják-e a fabulát a szervezettebb narratív szintek és a „gondolkodó közvetítés”-sel találkozó hermeneutikai horizontok kulturális tartalma?

Jóllehet, a Morrison-regény címe mintha kizárólag a „jelölt” értelmű⁶³ kultúrát állítaná előtérbe (minden másra csak a „dzsessz” konnotációs hálójával, közvetve utal), maga a dzsessz (a zene) az elbeszélés harmadik (narrált szöveg) szintjéhez tartozik. Mi a helyzet kulturalizációs szempontból a *fabula* szintjén? Tanult, klasszikus narratológiai reflexeink szerint a kulturális – Bal fentebb idézett kifejezésével – „ideológiai beírtság” a történetmondás szintjén következik be, a fabula ettől mentes. Ha a hagyományos narratológiai elemzés módszerével kulturálisan kiürítjük, az időbeliségből kiemeljük a *Dzsessz*-fabulát, alapvetően valóban a szerelmiháromszög-szerkezet marad meg belőle, térbeli helyváltoztatásokkal és intrikákkal fűszerezve. Felfedezhetők lesznek a proppi-greimasi „funkciók” is, az „epikus szintagmák”, ahogy J. M. Meletyinszkij strukturális tipológiai tanulmánya⁶⁴ nevezi őket: az eltávozástól, a tilalomtól és tilalommegszegéstől a károkozás és hiányon, a nehéz feladaton és a feladat megoldásán, meg a térbeli mozgáson és a küzdelmen át az üldözésig és megmenekülésig, büntetésig és esküvőig.⁶⁵ Külön tanulmányt is megérne (itt csak néhány példával fogom érzékeltetni), hogy ezek egyike-másika, ha nem a legtöbbje, hogyan is értendő a *Dzsessz* esetében, mert épp a történetiség és annak kulturalitás-specifikumai fabuláltatják át, rendezik szokatlan és többszörös szekvenciákba mindezt.

Ennek az aktánsi-funkcionális univerzáliákra redukált, tehát kultúrája fosztott-időtlenített *Dzsessz*-fabulának viszont nincs semmi értelme (a strukturalista értelmén kívül). Hadd érzékeltessem a fabulaszintről való kultúraelvonás kép telenségét képtelen példával. Ha – kulturális narratológiai önmegtartóztatással – elfogadjuk, hogy a narratíva kulturális beírtsága csak a történetmondás szintjén kezdődik, a *Dzsessz* invariáns cselekvővé (aktánssá) lett Joe-ja és Violetje tüstént

⁶¹ *Uo.*, 278.

⁶² *Uo.*, 127.

⁶³ A „jelölt” és „jelöletlen” kultúráról lásd ismét WAGNER, *i. m.*, 22.

⁶⁴ J. M. MELETYINSZKIJ, *A mese strukturális-tipológiai kutatása*, in PROPP, *A mese morfológiája*, 226.

⁶⁵ A proppi funkciók greimasi párosításához vö. GREIMAS, *i. m.*, 223–225.

beáll az archetipikus sorba Henry Fielding *Tom Jones*ának Tomja és Sophiája mellé, és egységes fabula formulázható nekik: ez a négy cselekvő – Tom és Sophia a *Tom Jones*ban, Joe és Violet a *Dzsessz*ben, azaz mindkét pár a maga fiktív univerzumában – arra kényszerül, hogy eltávozzon eredeti környezetéből (mely vidéken van), és a városba meneküljön, több-kevesebb kalandot megélve az úton (átmenetileg a társadalom számkivetettjeivé válnak a *Tom Jones*ban, számkivetettnek születnek és azok is maradnak a *Dzsessz*ben), hogy aztán (átmenetileg) elveszítsék a remélt boldogságot, mígnem végül azt is visszanyerik. Megjegyzem – és ekként legalább néhány példával érzékeltetni tudom, mit értek azon, hogy amikor Morrison új elbeszéléssel tölti meg, egyben át is fabulálja az egyetemes szintagmákat –, az „esküvő”, Fieldinggel ellentétben, *jelképes* értelmű lesz, és egy *házaspár újraegyesülését*, egymásra találását jelenti; a „felismerés és leleplezés” szubjektumokon belül (Violet átformálja önmagát) és a házaspár interperszonális kapcsolatán belül zajlik a teljes értelemben; ugyanakkor társadalmi töltetű, meglehetősen hasadt módon, amennyiben az, hogy Joe-t és Violetet visszafogadja a néger közösség – egy dolog; más kérdés viszont, hogy a fajgyűlölet tilalomfaként tornyosul a teljes amerikai társadalmi „(f)elismerés” (azaz befogadás) elé.

A *Dzsessz*-fabula az invariánsselem-megegyezések szintjén is eltér attól (a Tom és Sophia-féle narratív kompozíciótól), amivel a funkcionalista fabulatipológia azonosnak tekinthetné. A *Dzsessz* fabulaprogramja csakugyan a boldogság körül forog, amint azt a regény végén megjelenő Felice nevének jelentése is megerősíti. A két cselekvő, Joe és Violet boldogságának lehetőségéről, lehetetlenségéről, majd ismét lehetőségéről van szó. A bonyodalmat két pszeudo meg egy igazi háromszög okozza. Ezek pedig: a Joe–Wild (Joe eltűnt anyja)–Violet (Joe felesége); Joe–Violet–Golden Gray (akit Violet sose látott, de oly sok csodálatos mesét hallott róla, hogy belé szerelmes, ha nem is tudatosul benne); és a középponti, legdrámaibb, igazi háromszög: Joe–Violet (a feleség)–Dorcas (a fiatal szerető, akiben Joe hiányzó anyját keresi, anélkül hogy észrevenné; ahogyan az anyátlan-apatlan Dorcasnak is pótlék Joe). Joe-t a Violettől való elidegenedés katapultálja a Dorcas-viszonyba; ez Dorcas életébe kerül (Joe agyonlövi őt), és a traumatikus szenvedés átkával sújt férjet-feleséget egyaránt (Joe-t meg Violetet). Végül Violet és Joe (ebben a sorrendben) megtanulja, hogyan kezelje az álháromszögek álharmadikját (Violet tehát Golden Grayt, Joe pedig Wildot meg Dorcast), és hogyan szabadítsák ki magukat múltbeli hallucinációktól mámoros énjük fogságából. Csak ezután fordulhatnak értelmes módon egymás felé – és ebben a folyamatban játszik Felice fontos katalizáló szerepet.

Ez már nem a *Tom Jones*, ám még mindig nem is igazán a *Dzsessz*. Időbeliségtörténetisége, tehát kultúrabelisége (a jelenvaló lét) teszi a *Dzsesszt* azzá, ami. Ez különbözteti meg a 20. századi néger sors afrikai-amerikai tollból született regényét a 18. századi angol sorsot bemutató fehér ember művétől. A *Dzsessz*ben a fiú és a lány néger: egy kegyetlenül torzult kultúra két terméke; a „vidék”, ahonnan menekülnek, az amerikai Dél; a „kalandok utazás közben” – fajgyűlölettől terhes tájakon át vezetik az afroamerikait (a történelmi felvándorlás útján) északra; a faji szegregáció Virginia-beli Vesper megyéjéből vándorolnak el; ahova „me-

nekülnek”, az New York City, a Harlemi Reneszánsz éveinek Harlemlje – és Joe egyszer utal is „új néger”-ként önmagára,⁶⁶ noha Morrisont az érdeklő ebben a regényben, „ahogyan [az emberek] élék az életet”, nem pedig a harlemi művészek és intellektüelek.⁶⁷

Propp zsenialitását dicséri, hogy ez a *nem-azonosság* is leírható az ő elméletével is, hiszen a fabula általánosságú „állítványok” megegyezése esetén is a *variánsok* rendszere – a proppi értelemben vett szüzsé⁶⁸ – adja az elbeszélés-kompozíció önazonosságát. Az pedig történeti-kulturális meghatározottságú. Úgy is mondhatjuk: a kulturális variabilitás terepe a fabula szintjén a szüzsé, vagyis a kulturális kódolás. Ahol valami kulturálisan kódolt módosító-átalakító hatás az elbeszélés-kompozíció „állítványát” is éri, azt is az adott kultúrvariánsú szüzsé generálja.

II. 3. A cselekvők (fabulaszintű kulturális kódoltsága)

A cselekvőközi viszony kulturális értelmezhetősége

A Joe–Violet kapcsolatban bekövetkező változásban, mely észrevétlenül aláássa házasságukat a nagybetűs „Város”-ban,⁶⁹ még mindig a Városba érkezés előtti, tragikus veszteségekkel terhelt múlt éri utol őket („károkozás”, „hiány” – mondaná Propp).⁷⁰ Azon a napon, amikor Violet anyja, Rose Dear kútba ugrott, Violet elhatározta, hogy „neki soha, soha nem lesz gyereke”.⁷¹ Hogy meg kell szabadulnia nagyanyja (True Belle) történeteinek Golden Grayétől, ha meg akarja tudni (itt a proppi „keresés”), voltaképpen ki is ő (Violet) és ki Joe – ez még egy bizonyíték a múlt (a „kár”, a „hiány”) meghatározó erejére. A Morrison-regény fabulaszintjén a boldogtalanság útja a választási lehetőség nélküli⁷² afrikai-amerikai cselekvők múltjából minduntalan előbukkanó akadályokkal van kikövezve a Városban. A boldogsághoz visszavezető út (a „hazatérés”) is ugyanezekkel van mintegy elaknásítva; és az aknákat fel kell szedni, az utat meg kell tőlük tisztítani. Sajátosan morrisoni (afrikai-amerikai) változattá teszi ezt, hogy noha a „kár” önmagában is többszörös jelentéssel bír a könyvben, a *Dzsessz* egyik tartópillére szerinti legfőbb értelemben (önazonosság-tévesztés, önkeresés, ön-

⁶⁶ „Azt mondhatnád, új néger voltam egész életemben.” *Dzsessz*, ford. Vághy László, Bp., Európa, 1993, 190.

⁶⁷ Jill MATUS, *Toni Morrison*, Manchester, Manchester University Press, 1998, 128. Kiemelés tőlem.

⁶⁸ Vö. *i. m.*, 165–166.

⁶⁹ Adott esetben ez New York, az afroamerikaiaknak közelebről Harlem.

⁷⁰ Itt és alább vö. Propp szereplőfunkció-jegyzéke, *i. m.*, 172–181.

⁷¹ *I. m.*, 151.

⁷² Vö. *uo.*, 208.

magára találás) a kár okozója, a kár elszenvedője, sőt maga a kár is, továbbá a kereső és – ebben az értelemben – a hiány megszüntetője, visszatéréskor az üldöző és az üldözött, a rejtőzködő és a követelő, a leleplező és a leleplezett, a halálra ítélt károkozó (itt: az eldobandó én) és a diadalmaskodó hős (itt: az új én) *mind maga a cselekvő, úgy értem: egy és ugyanaz a cselekvő* (például Violet). Ha ez a lélektani regény majd a tudatregény-fordulat óta képzelhető el így, az már önmagában kulturális kódoltság (szinonim kifejezéssel: ma már az elvárás horizont része) a fabulában (is). Ami pedig ebben az esetben sajátosan morrisonivá teszi, az a 20. század eleji, afrikai-amerikai sors szüzséjű kulturális (benne: történeti) kódoltság.

Fentiekkel párhuzamosan, a hiány és a hiánymegszüntetés tényét, képződését, folyamatait, következményeit (mikor melyiket, vagy akár sorban valamennyit), interaktánsan – a cselekvőközi kapcsolatokba – is beleviszi a fabulába a *Dzsessz*. Most is érvényes, hogy nem feltétlenül kell ezt észrevennünk, főként ha nem kultúraszempontok vezérelnek minket a fabularekonstrukcióban; ettől függetlenül igenis ott rejtőzik a fabulastruktúra-mögöttesben, hisz ettől a kódoltságtól azonos a fabula önmagával.

Lássuk a kérdést cselekvőről cselekvőre haladva, interaktáns kapcsolataikba belenézve. Joe-nak generációs (ezért kulturális) jellemzőket kell felismernie Dorcassal kapcsolatban ahhoz, hogy rájőjön: a lány, meglehetősen egyszerűen kihasználta őt; és hogy végső soron Dorcas azért vérzett halálra, a segítségnyújtást elhárítva, mert azt akarta, hogy a halálos lövést leadó Joe-nak legyen ideje elmenekülni. A fabula cselekvőinek hierarchiájában Felice (Dorcas barátnője) segítőtárs. Szerepe, a nevébe kódoltan, a fabulaprogram mellé állítja őt (elvégre a Joe–Violet-boldogság segítője), de nem közvetlenül, hanem – Bal elméleti fogalmazásában (Bal elméletet ír, nem elemzi Morrisont) – Felice „ahhoz a funkcióhoz tartozik, amelyik a szubjektumot [a mi esetünkben Joe-t és Violetet, életük legnagyobb válságának idején, miután Violet elidegenedik Joe-tól, és Joe megöli Dorcast] az objektumhoz kapcsolja”.⁷³ Azt is meg kell tanulnia, hogy talán tévedett Dorcas megítélésében, amikor megvetette fiatal barátnőjét a sokkal idősebb férfivel (Joe-val) folytatott szerelmi viszony miatt. (Azt a negatív reakciót is *kulturális* sztereotípiá váltotta ki Felice-ből.) Az összeomlás után Violet újragondolja, újrateregeti önmagát: az önformálás látványos diadala ez. Az ő felismerése, hogy férje volt szeretője, a halott Dorcas a tulajdon lánya lehetett volna, aki sohasem született neki (vagy akit talán abortált) – ugyanannak a folyamatnak a része. Nem lehetetlen, hogy Dorcas Violet énjének része volt, melyet a „Kaszás” – vagy inkább Violet kultúrától szédült élete – elfojtott benne.⁷⁴ Megkockáztatom a

⁷³ I. m., 201.

⁷⁴ A Violet heves, erőszakos énjére utaló „Violent”, mint a név angol nyelvben könnyen adódó, kézenfekvő játékoságú változata, a magyar fordításban „Kaszás” lett, talán mert Violet „összekaszabolta” a halott Dorcas arcát (bár az eredetiben ez is csak „cut” volt – azaz „megvágta az arcát”, „belevágott az arcába” vagy „késsel vágott az arcába”). Vö. 295 és 299.

gondolatot, hogy a halott lány (Dorcas), akinek az arcát Violet összekaszabolta a ravatalon, Violet új „anyja” lesz, utóvégre Violet az eltávozott Dorcas-jelenség feldolgozásával teremti újjá önmagát. Ez akkor válik egyértelművé, amikor Violet megéri, hogy tulajdonképp ő ölte meg Dorcast, amikor Joe rálött; ezért most önmagában (tulajdon énjében) kell megölnie azt, aki Dorcast megölte: „Megöltem. Aztán megöltem magamban azt, aki megölte”.⁷⁵ Joe felől nézve Dorcas az a Violet is, akit elveszített (aki tulajdonképpen soha nem is volt az övé – ettől lesz számára elsöprő erejű a Dorcas-élmény), meg az anyja is (Wild), aki nyomtalanul felszívódva hagyta el őt. Mint ahogy Joe is a hiányzó apát pótolja Dorcas számára – a lány apját ugyanis „egy villamosról rángatták le, és halálra rugdosták” a Kelet-St. Louis-i négerláadás idején,⁷⁶ Dorcas kislánykorában.

Előfordulhat, hogy átléptem volna a fabula és a történetmondás szintje közötti határt? Azazhogy ezek közül egyik-másik részlet már akkor áll elő, amikor a fabula, mint Bal mondja, ideológiailag (én azt mondom: kulturálisan) „beírtta” válik, hogy az elbeszélés feszültséget keltsen az olvasóban, élvezetet okozzon neki?⁷⁷ A fabula „cselekvő”-jének „strukturális pozíciója” ugyanis ekkor válik „jellem”-nek mondható „bonyolult szemantikai egységé”.⁷⁸ Lehet, hogy átléptem ezt az érzékeny határt. A lényegen azonban nem változtat: a cselekvő jellemé válásával a történetmondás szintjén artikulált kultúrát már fabulaszerkezetbeli elhelyezkedése belekódolja a cselekvőbe.

A hármas szerep, melyet Dorcas Violet életében játszik (rivális szerető, sohanem-volt gyermek és anyaszerű példakép), meg a kettős szerep, melyet Joe életében betölt – már kétségkívül a történetmondás szintje, a szerzői „látomássá” kibomlott fabula.⁷⁹ Viszont a kiteljesedett jellem szintjén játszott Dorcas-szerepekből fontos következtetést vonhatunk le az ő *fabulaszerkezetbeli* helyzetét illetően; olyasmit, aminek fényében könnyen lehet, hogy ő a legizgalmasabb cselekvő a fabula szintjén. Abban, ami fabulaelemzési szempontból minden bizonnyal szubfabulának tekinthető – a Joe–Dorcas aktánskapcsolatban –, Dorcas a cselekvő alany tárgya. De a Joe–Violet fabula felől nézve Dorcas kezdeti ellenfészerpe átmegey segítőársiba (Violet számára). Tökéletes cselekvői szerepátfordulás ez: rivális ellenfél, amíg életben van, és Violet segítőárs a (Dorcas) halála utáni (violeti) én-átfogalmazásban. Pozitív aktáns szerepátfordulásnak mondhatjuk. Van negatív is. Ilyen Malvonne. Malvonne a szomszéd, aki, Joe kérésére, Joe/Dorcas titkos légyottjaihoz rendelkezésre bocsátja a lakását. Ő az ellenfélle vált segítőárs, ha a cselekvő alany, Joe szemszögéből nézzük a kérdést

⁷⁵ Saját fordításom, mert a magyar fordítás félrevitte ezt a kulcsmondatot (a „Then I killed the me that killed her” nem azt jelenti, hogy „Aztán megöltem azt a másik valakit is, aki megölte”; szó szerint: megöltem magamban azt az éneket, aki megölte őt – *i. m.*, 301).

⁷⁶ *Uo.*, 87.

⁷⁷ *BAL, i. m.*, 79.

⁷⁸ *Uo.*, 115.

⁷⁹ Bal egyik meghatározása arra, ahogy a fabula átmegey történetmondásba. *I. m.*, 142.

(enged ugyan Joe kérésének, de később elárulja Violetnek, hogy Joe-nak viszonya van Dorcasszal). Mindazonáltal nézőpont kérdése az egész. Ha azt nézzük, Malvonne hogyan viszonyul Violethez, ugyanaz a cselekvő először ellenfél, később segítőtárs. Ennek a kettős viszonyulásnak akkor vesszük első jelét, amikor nemi és kulturális zsigerreakcióval válaszol Joe kérésére, hogy adja ki neki a lakását minden csütörtök délután – noha ekkor még nem enged a kérésnek. Malvonne társadalmi nemi reflexe: védeni egy másik nőt. A kulturális (vagy a *másik* kulturális, elvégre milyen reflex is lehetne a társadalmi nemi, ha nem kulturális?) húzódozik attól, hogy olyasmire nyújtson segédkezet, amit (mivelhogy a kultúra annak minősíti) házasságtörésnek tart. Violet szemszögéből nézve ugyanezt: Malvonne, mint Dorcas, ellenfélből segítőtárs lesz. De Dorcason és Malvonne-on kívül Violetnek harmadik ellenfélből lett segítőtársa is van. Ez Dorcas nagynénje, Alice Manfred. Alice szerepátfordulása is kulturálisan motivált, mert egy értelemben maga is áldozata annak a gyászos faji ellenségességnek, mely unokahúga (Dorcas) szüleinek életét követelte – és a kíváncsiskodó világ szeme elől mélyen eltitkoltan: ő is elhagyott feleség. Ez látenszen adott abban a helyzetben, melyet Alice a kulturális kódolású cselekvői konfigurációban, a fabulában Alice elfoglal.

Az ilyen motivációs részletek tovább erősítenek abban a meggyőződésben, hogy ezekben az esetekben a kultúra beszéli el a figurát, függetlenül attól, hogy a jellem múltjának vagy jelenének milyen rejtett aspektusában nyilvánul meg. Olyan kultúraspecifikus részletekről van szó, melyek generálják azt, ami történik – habár a *Dzsessz* fiktív univerzumában jellemzőbben inkább lehetetlenné teszik a dolgokat. Valamennyit a nagy kulturális keret kódolja: a 19. század három utolsó meg a 20. század három első évtizedének Egyesült Államok-beli faji viszonyai – afroamerikai nézetben.

Az aktánszerő

Végül ahhoz a kérdéshez jutunk el, hogy miféle és mekkora erő, hatalom, potencia – Bal kifejezésével: „aktánszerő”⁸⁰ – segíti vagy gátolja a Morrison-fabula cselekvő szubjektumát abban, hogy vágyainak tárgyát megszerezze. Ami folyamatosan keresztezi és frusztrálja a 19. század végi, 20. század eleji afroamerikai cselekvő vágyait és szándékait, az – a háttérben mindig jelen levő – fajgyűlölet. Ez megint csak *ideológiai vezérlésű* fabulára utal. Az ideológiai és a lelki tartomány (két kulturális regiszter) viszonya meghatározó a *Dzsessz*-fabulában, való igaz, de többnyire távolról ható (ha akarom: messze ható) áttételességgel és rejtett módon. Ettől függetlenül, még ilyen formában is félelmetes erővel érvényesül az ideológiai determinizmus, mellyel szemben még kapitulálni is iszonyú lelki

⁸⁰ *Uo.*, 200.

energiába kerül: öngyilkosság, emberölés, cserbenhagyás, kámforrá válás az ára. Nevekben elbeszélve: Rose Dear, Dorcas, Wild, Golden Gray meg az apák, főleg a Joe meg a Violet apja. A rezignált beletörődésről nem is szólva: Joe, Violet, Alice, True Bell, Hunters Hunter és Felice anyja. És rendkívüli pszichés energiának kell szembefeszülnie ezzel az erővel Joe-ban, Violetben, Dorcasban ahhoz, hogy fölül lehessen emelkedni az érzelmi-egzisztenciális káron, amelyet okoz.

A fabulába kulturálisan kódolt erőformák és funkciók hatalmas tragikus-ironikus potenciált jelentenek a történetmondás szintjén bekövetkező fabulakibontás számára. Hadd érzékeltessék néhány példával egy-két rejtve kódolt mínuszt, hiszen ezek sokkal gyakoribbak a nyíltan jelentkezőknél. Ilyen mínusz a kulturálisan általában megadatott segítőtársak kultúraspecifikus hiánya: mindkét szülő hiányzik mindhárom cselekvő életéből (Joe, Violet, Dorcas); ahogyan a férj is hiányzik a feleségek oldaláról, bizonyos értelemben és bizonyos ponton túl (tehát Violet és Alice mellől). Másrészt a fabula által kijelölt segítőtársnak, Alicenek, aki halott nővére gyermekét (Dorcast) neveli fel, el kell veszítenie aktánsobjektumát (Dorcast), előbb szellemi, majd fizikai értelemben is. A kulturálisan szédült sorsok kegyetlen iróniája, hogy több további cselekvő szubjektum számára pedig megszerezhetetlen marad a cselekvés vágyott tárgya: elérhetetlen marad Wild (az anya) Joe (a fiú) számára, Golden Gray Violetnek, Acton Dorcasnak, hasonlóképpen a fekete Hunters Hunter és a fehér Vera Louise – az ezredes lánya – egymás számára. Avagy a vágy tárgyat téveszt (Violet számára Golden Gray tévedésnek bizonyul, amiképp Acton is Dorcasnak). Nem kevésbé ironikus körülmény, hogy Violet menthetetlen, amikor Malvonne önelhatározásból (női szolidaritásból) segítőtársául szegődik, hogy megmentse őt; hogy a tökéletes fabulaprogram-megvalósítás csak a társadalmi norma- és viszonyrendszer, sőt a társadalmi érthetőség meghaladása útján lehetséges – például a Wild–Golden Gray-kapcsolat rejtelmébe végig nem enged betekintést a regény.

Talán sikerült érzékeltetnem, hogy itt megannyi kulturálisan generált ironikus narratíváról van szó, melyek forrása a fabulába kulturálisan kódolt frusztráló hatalom; valami absztrakt és ütőképes, fedett és nyilvánvaló, titokzatos és jól ismert aktánszerő.

Aktánskompetencia

Az aktánskompetenciát – „az alany cselekvési lehetőségé”-t⁸¹ – is kulturális kód vezérli. A *Dzsessz* egy ellenséges kulturális erő ellenében működő cselekvőkről szól, manőverezési kompetenciájuk izgalmas tanulmányaként is felfogható. Wild hátat fordít a kultúrának; és, feltehetően, ugyanaz a kultúra gyűjtja aztán rá a búzamezőt, hogy a lángok közt halálát lelje. Hunters Hunter nincs abban a

⁸¹ *Uo.*, 204.

helyzetben, hogy harcot folytasson azért, ami természetes emberi joga lett volna: a (fajgyűlölő kultúra által tiltott) családért – a fehér Vera Louise-ért meg fiukért, Golden Grayért. A tiltó kulturális hatalom elleni csatát anélkül kell elveszítenie, hogy a nyílt konfrontációt egyáltalán kieszközölhetné. Ez a hiábavalóság-érzet tölti fel azzal a legendás kompetenciával, mely a „vadász”-t nevének uralkodó elemévé teszi. A mulatt Golden Gray cselekvő kompetenciája abban jelentkezik, hogy apakereső útra indul („kereső”-vé válik) – apját meg is találja. Alice rendíthetetlen erkölcsű válasza a faji esztelenségre, mely testvérét és sógorát brutálisan kiirtotta, hogy úgy neveli helyettük gyermeküket (Dorcast), ahogy neveli. Ám inkompetensnek nyilvánítja az a radikálisan eltérő (szabados) kultúra, melynek nevében Dorcas titokban Alice (vaskalaposan kemény) kultúrája ellen szegül. És ami erkölcsi felelőtlenségnek hat Dorcasban, amikor kesztyűt dob a konvencionális kódnak: tulajdonképpen az ő cselekvési lehetősége – annak a gyerekeknek a vitatható generációs *kompetenciája*, aki látta csúnya halált halt szülei holttestét, „még mielőtt a temetkezési vállalat emberei elvitték és rendbe tették volna”⁸² – az apját agyonrugdosták, az anyja pedig „porhanyósra sült” a rágyújtott házbán,⁸³ a gyereké, aki „öt napon belül két temetésen is részt vett, és nem szólt egy árva szót sem”.⁸⁴ Az ő krisztusi kompetenciája, hogy családja kiirtását teljessé téve – amikor szántsándékkal halálra vérzik – megmenti gyilkosa életét, és ezzel a kompetencia forrásává válik egy kis híján megháborodott, majd „tanítványává” vált nőnek, akinek a férjét ő csábította el.

Violet és Joe portréja a legösszetettebb kép, melyet Morrison a fabulaszintű cselekvőképességről fest. Mint láttuk, Violet jövőbeli reménye az a visszanyert, újraépített, átfazonírozott és irányt módosított kompetencia, melyet a halott Dorcas tesz számára lehetővé. Violet egészen addig elbeszélte útjára azonban Balnak ez a kifejezése illik: „a hanyatlás” „narratív ciklusa”.⁸⁵ Violet hanyatlási folyamatokon megy keresztül, az összes fent említett deprimáló és bénító – kulturálisan kódolt – okból kifolyólag. Leginkább a Rose Dear és a Golden Gray nevével összefoglalható okokból. Violet az a cselekvő szubjektum, aki összezavarodik aktánsobjektumát illetően (pusztán azért szeret bele látatlanban Golden Graybe, mert nagyanyja folyton áradozik róla), és akinek emiatt meg kell ölnie összeza- varodott énjét, majd újra ki kell találnia magát. Ezzel szemben, Joe/cselekvő/ szubjektum kompetenciája az önmegújító öntöbbszörözés. A többszöröződésben való eligazodáshoz neki differenciáló képességet kell kifejlesztenie. Ehhez pedig éppen a többszörösség rendbetételén át vezet az út. Ő az az ember, aki hétszer született újjá, mielőtt Dorcasszal találkozott,⁸⁶ nyolcadszor pedig Dorcas hatására.

⁸² *I. m.*, 288.

⁸³ *Uo.*, 87.

⁸⁴ *Uo.*

⁸⁵ *I. m.*, 192.

⁸⁶ *I. m.*, 181.

A Dorcasszal való találkozást megelőző hétszeres újjászületés ugyanannyi hanyatlás-plusz-kompetencia-ciklus – vagy kompetenciát követő hanyatlás. A hanyatlás felülemelkedő kompetenciát generál, amikor az elhagyott gyermek Joe Trace-ként kitalálja magát; meg amikor, Violetet elveszítve, képes arra, hogy Dorcasszal létesítsen új kapcsolatot – hogy csak két példát említsek. Vagy eredményes szakasz után kerül Joe leszálló ágba: Hunters Hunter független szelleművé neveli, az ezt garantáló készségeket is elsajátíttatja vele, de ettől nem lehet elég erős ahhoz, hogy a kulturális gőzhengert feltartóztassa. „Vienna porig égett”, és „eltörölt minden cselekedetet”;⁸⁷ vesz egy darab földet, de nem hagyják, hogy megtartsa; feleségül veszi Violetet, csak azért, hogy elveszítse. Mintha mindig győzne, aztán minden rosszra fordul. Mind közül a legszörnyűbb fordulat, hogy meg kell ölnie – a faképnél hagyott szerelmes beteg logikája szerint – az épphogy elnyert Dorcast, hogy megtarthassa.

A Joe-ra jellemző kompetencia-fel-le része a teljes és reménytelen inkompetencia, a lehuppanás–kiemelkedés–lehuppanás-ciklusokkal párhuzamosan és hozzá folyamatos párhuzamossággal képtelen az anyjával kapcsolatba lépni – egy sor kudarcba fulladt próbálkozásban tagadtatik meg tőle a cselekvés lehetősége. A kulturális erővel való szembesülés figyelemre méltó vonása, hogy Joe különböző közvetlenségi fokozatokat él meg a konfrontációk során. Az ellenséges kulturális erő egyre közvetlenebb formáival találkozik. Kompetenciájának története – és most megint átlépelem a határt a fabulaszint és a történetmesélés szintje közt – az igen elvont kulturális-erő-megnyilvánulásokkal indul (pl. a gyermek Joe Trace, mint a „Wild”-nak, tehát „vad”-nak címkézett hegemoniaellenes stratégia által – értsd: eltűnt és soha elő nem került anyja által – hátrahagyott „trace”, azaz „nyom” – elvégre Joe mégis inkább annak bizonyítéka, hogy az anyja nem nyomtalanul tűnt el az elhagyott világból),⁸⁸ és eljut addig, hogy a harmincnégy éves férfi aktívan részt vesz az 1917-es nyári faji összetűzésben. A fejére kapott ütés (erős töltésű jelölő!) gondoskodik arról, hogy utóbbi kompetencia rövid életű legyen.

Morrison úgy kezeli a cselekvőképességet, hogy az sok mindent elárul a jogszfosztott ember manőverezési képességéről. Dorcas és Felice közreműködésének köszönhetően végül új cselekvőképességű, új közösség áll elő. Noha szövegszinten a narrátor csap egy kis hűhót (vagy úgy tesz, mint aki megzavarodik) a Joe–Felice–Violet háromszöggel kapcsolatban, az én olvasatomban valóban van itt egy új háromszög (messze túl Felice fabulaprogramot segítő – a Joe–Violet boldogságot új alapokon visszaállító –, közbenjáró szerepén). Maga Felice erősíti is má-

⁸⁷ *Uo.*, 185.

⁸⁸ Wild a *Dzsessz* narrátlan (el nem beszélt, „disznarrált”) eleme, a „megvalósíthatlanság” esete, „a textuálisan beírt bizonytalanság” fontos tényezője az alapvetően episztemikus „retro-narratívában” – hogy Uri Margolin narratívaelméleti fogalmaival jellemezzük a helyzetet. Vö. Uri MARGOLIN, *Of What Is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative*, in HERMAN, *i. m.*, 148–149.

sok kompetenciáját, miközben maga is rászorul egy kis kompetencia-injekcióra, ha meggondoljuk, hogy az ő Dorcasról, Joe-ról és Violetről alkotott képe is helyesbítésre szorul, és a korrekciót el is végzik a Joe-nál és Violetnél tett, a házaspár lelkét istápoló látogatások.

Így születik meg az új közösség, az újra kitalált hármak új kompetenciája. Zárlat és új kezdet ez egyben. Új ciklus? Melyet aztán újabb mélyhullám követ? A kulturális aktánszerő változatlanul ott leselkedik rájuk, bármily idilliek is a három figura találkozásai!

Igen, nagyon finoman, Morrison pontosan ezt a kérdést vizsgálja az új háromszög segítségével. Ez nem a konfliktus és belső rivalizálás hármasa többé („belső” mindkét értelemben: a háromszögön belül, illetve az énben dülő), hanem ez már egy hármasszövetség; valami, ami reménnyel kecsegtet azt illetően, hogy a negatív nyomású kultúra erejével szemben nagyobb lehet a talpon maradás esélye. Az új háromszög hegeli: szintézis és új tézis is egyben. Felice segítőtársi közreműködése játszik itt kulcsszerepet, hiszen szintézist teremt. Ugyanakkor új cselekvő alanyra mutató jeleket is láthatunk benne (új tézis ígéretét). Utóbbi mintha az új afrikai-amerikai nő beharangozása lenne, olyan szerep, melyre regulázhatatlanul ellenszegülő anyja készíti fel Felice-t.

Narratív ciklusok

Bal „logikai és időrendi összefüggésben álló eseménysor”-ként határozza meg az irodalmi elbeszélés fabuláját.⁸⁹ A Claude Bremond-féle modellre alapoz, mert a bremond-i fázisokat – lehetőség, esemény és eredmény narratív blokkját – jobbnak érzi a változás, választás (a barthes-i „funkcionális események”) és konfrontáció (William O. Hendricks módszere) mozzanatainál, amikor funkcionális (fabulaszintű) eseményeket különít el a történetből.⁹⁰ Úgy hiszem, ezek a rendszerek voltaképpen átfedik egymást, akkor is, ha megengedjük, hogy az eltérő fabulákban az eltérések forrása: azonos komponens-szemantikán belül más-más összetevőkre helyeződik a hangsúly. A változás-választás-konfrontáció-blokk viszont alapvetően megegyezik a lehetőség-esemény-eredmény-ciklussal. A lehetőség változással terhes. Bal eseménydefiníciójából („átmenet egyik állapotból a másikba, melyet a szereplők okoznak vagy átélnek”)⁹¹ eleve következik, hogy választás történt. Az eredmény pedig – inkább többször, mint nem – valamiféle külső vagy belső konfrontáció. Megpróbálkozhatunk tehát azzal, hogy nem tekintjük állandó, merev modellnek a fabula esemény szintű alkotóelemeit, hanem hagyjuk őket szabadon kibontakozni, különféle kombinációkban, a szóban forgó fabula belső törvényei szerint.

⁸⁹ *I. m.*, 187.

⁹⁰ *Vö. uo.*, 182–195.

⁹¹ *Uo.*, 182.

Ha már egyszer a kultúra behatol a fabula ágens-szintjébe (a cselekvőkbe), meg kell jelennie az *események* krono-logikájában (a fabulában) is. Bal narratológiájába beépül az a bremond-i gondolat, hogy az elbeszélte univerzum szabályozása azonos az emberi gondolkodást és cselekvést uraló szabályrendszerrel; vagyis „a logikai és a hagyományos korlátozás keretei közé szorított” szabályrendszerrel.⁹² Jelen munkám összefüggésében a „hagyományos”: a kulturális. A *Dzsessz*ben az eseményeket megszabó kulturális előfeltevések és restrikciónok különíthetők el az elbeszélte történeten belüli fabulát konstituáló funkcionális eseményekként.

A Joe életében bekövetkezett nyolc változás mindegyike leírható a lehetőség/változás, esemény/választás és eredmény/konfrontáció fázisú narratív ciklusokkal. A fentebb előadottakból következően ezek a változások kulturálisan meghatározottak, akkor is, ha a változás lehetősége megtagadatik – amint az a Joe-t ért első változás esetében történik. (Hogy tehát változtasson hátrahagyott „nyom”-helyzetén, és megtalálja eltűnt anyját – ennek lehetősége végig kizárt, bármilyen eltökélten próbálkozzon is Joe.)⁹³ A változás lehetőségére is kulturálisan meghatározott módon reagálnak a cselekvők; következésképp, választásuk elbeszélése a kultúra/narratíva interfész egyik döntő aspektusa. Wild választása éppen ennek a kulturális determináltságnak a teljes tagadása, kivonulás a kultúrából a barlangba, erdőbe, gyapotmezőre. Noha a narrátor egyszer sem szerencsételt meg bennünket azzal, hogy Wild szemszögéből láthatná a dolgokat (Wild soha nem válik fókuszáló jellemé), a mindenki más – azaz a Wild korosztályabeliek – kultúra-élményéből következő logika szerint, ennek a determináltságnak az elutasítása az, ami Wild kultúratagadását motiválja. Az, hogy Violet, tudat alatt, a félvér Golden Grayt választja (az afroamerikai lány kultúragyökerű álma a legendás szőke fiúról), belekavar abba, ami tudatos választása: Joe. A fabulaprogram szempontjából nagyon fontos, hogy míg Violet „Joe-t választotta”,⁹⁴ Joe nem választotta Violetet – a házasság kérdésében „nem ő döntött”.⁹⁵ És míg Joe elfogadta Violetet mint az élet ajándékát, Dorcas igenis ő választotta („Én választottalak. Senki sem adott nekem.”)⁹⁶ Abban, ahogy Joe-t megváltoztatja, Dorcas a kulturális korlátoknak dob kesztyűt (a férfi–nő kapcsolatot övező tabuknak), és ebben a kultúra motiválja: szülei a fajgyűlöletnek estek áldozatul. A szédült afrikai-amerikai család ugyanannak a rasszizmusnak a kulturális szabályszerűsége: a hiányzó anyák (a Violeté meg a Rose Dearé) meg a lányok, akiktől elveszi a kultúra az anyává válás lehetőségét (a faképnél hagyott Alice, a halott Dorcas, az „anyaság-

⁹² *Uo.*, 188.

⁹³ A „nyom” – a proppi „hiány” – itt tulajdonképp derridai, amennyiben „a jelenlét, az önmagában való, és a hiányzás, a másik közti játékot vagy oszcillálást jelöli”. Philip PAGE, *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 1995, 161.

⁹⁴ *Dzsessz*, 37.

⁹⁵ *Uo.*, 46.

⁹⁶ *Uo.*, 198.

vágy”-tól űzött, anyátlan Violet).⁹⁷ A nő nem dönthet úgy, hogy anya lesz, és nincs lehetősége arra, hogy betöltse ezt a szerepet, ha már anya lett. Így van az, hogy „nem volt más választása” True Belle-nek, akinek ott kellett hagynia családját, hogy kövesse fehér úrnőjét Baltimore-ba;⁹⁸ és Rose Dearnek, aki azt választja, hogy a kútba ugrik, mert nincs más választása. Rose Dear választásnélkülisége pedig férje döntéséből ered, akinek elege lett abból, hogy az afrikai-amerikai férfinek nincs választási lehetősége – és elhagyta családját („egyszerre torkig lett hasznavehetetlen hátával és karjával”).⁹⁹ Amikor aztán a férj tagja lett „a négerek szavazati jogáért küzdő pártnak”, a fehér ember aláíratott vele egy papírt, mely megfosztotta családját házától és földjétől.¹⁰⁰ Ilyen közvetlenül generálja a kultúra azt, hogy Rose Dearnek nincs más választása: a kétségbeesésbe hajszolt aszszony az öngyilkosságot választja. (Meg kell jegyeznem, hogy Hunters Hunter választott sorsa is a választás lehetetlenségéről szól.)

A konfrontációk éppúgy kulturálisan beírtak, narratívájukat ugyanaz a kulturális dinamika generálja. Violetnek Joe házasságtörésével kell szembenéznie, meg Dorcasszal – előbb a ravatalozóban majd a kandallópárkányon (a halott lány fényképe), majd végül – de egyhamar – tulajdon énjével. Joe szembesülése oly sok mindennel, oly sok fázisban, valamint a Hunters Hunteré meg a Golden Grayé egymással – további példa a konfrontációkra. Hosszú jegyzék ez, el egészen a megghiúsult konfrontációig (Joe nem nézhet szembe az anyjával), meg a tudatosan választott konfrontációkerülésig. (Alice, hosszú rágódás után, szublimálta a késztetést, hogy szembenézzon a nővel, akivel a férje megszökött.)

A narratív ciklusok láthatatlan illesztéssel ágyazódnak egymásba. A fabula-szint makroszekvenciája jó példa erre. Joe és Violet változtatni akar, így elhatározzák, hogy elmennek a virginiai Vesper megyéből New York Citybe, ahol a Város tönkreteszi a házasságukat. A Joe–Dorcas-ciklus elidegenedésbe ágyazódik, és ezzel Joe-nak meg Violetnek kell szembenéznie az első ciklusban. A Violet–Dorcas-narratív ciklus viszont a Joe–Dorcas-ciklusba ágyazódik, míg majd aztán visszakanyarodunk a Joe–Violet kapcsolathoz, melybe minden ágyazódik.

Újabb fabulastruktúra bukkan elénk a *Dzsessz*-ben, amint felismerjük, hogy mindegyik aktánshoz külön szubfabula csatlakozik. Amolyan narráció-családfa ez, a generációs keretezés és beágyazódás esete. A Joe-elbeszélés a Wild-vonalba ágyazódik, Violeté a Rose Dear–True Belle–Golden Gray rendszerbe; míg Dorcasé a halott szülők–Alice-szekvenciába. Ezeknek a nemzedékeknek a helyzetét az afrikai-amerikai történelem kulturálisan kódolja.

És a nemzedéki helyzetkép közel áll még egy fabulastrukturáló szempont-rendszerhez. Arra gondolok, hogy a szubfabulákat magába ágyazó főfabula (Joe–Violet) igen határozottan az objektív fabula, a szubjektív, majd megint az objektív

⁹⁷ *Uo.*, 161.

⁹⁸ *Uo.*, 208.

⁹⁹ *Uo.*, 202.

¹⁰⁰ *Uo.*

fabula fázisain halad át. Ez azt jelenti, hogy a cselekvő szubjektum (Violet) tevékenysége először – Bal-terminológiával¹⁰¹ – külső objektumra irányul (Golden Gray és Joe), majd magára a szubjektumra (Violet átgyúrja önmagát), és megint külső objektumra (Joe). A generációk kulturális jelölő funkciója, valamint az, ahogyan ez az objektív–szubjektív–objektív fabulaminta kérdésével összefügg, már külön kérdéskör; abba a tartományba tartozik, melyet performatív kulturalizációnak nevezek, s így külön fejezetbe tartozik.

II. 4. Következtetés

Amit a regényben olvasunk, az a narrált szöveggé lett történet szintje, nem a fabula. Az olvasói reflex viszont strukturalista: ösztönösen arra törekszünk, hogy rekonstruáljuk a fikcionált világ eseményeinek logikai fonalát és időrendjét. A hermeneutikai folyamat diktálja így, mert nem kevesebb, mint a megértés múlik rajta.¹⁰² A fabula: bármely szóban előadott vagy írott történet kulturális meghatározottságú korno-logikai lényege.

Azt remélem, hogy a *Dzsessz*-fabula fenti kulturális narratológiai feltárása annak is megfelel, amit Chatman vár tőlünk, amikor – mint az elején említettem – „a kulturális kódok meg irodalmi, művészeti és hétköznapi életbeli kódokkal való kölcsönhatásuk [jobb] megértését” szorgalmazza.¹⁰³ De túlmutat-e egyáltalán ez a kulturális narratológiai fabulaelemzés a klasszikus narratológián? A válaszhoz azt kell (újra) megfogalmaznunk, mi is voltaképpen az igazi (elméleti) kérdés?

A fenti vizsgálódásból kikristályosodó nagy kérdés abból következik, amit elemzés közben gyakran tapasztaltam: a fabulakulturalizáció tanulmányozása gyakran kényszerített narratív szintek közti határátlépésre; a fabuláról beszélve a történetmondás szintjén találtam magam.

Felvetődik tehát a kérdés, hogy a fabulában tetten érhető kulturális töltet máshol keletkezik. Elbeszélés-alapképlet és kultúra másutt metszik egymást, nem a fabulában? Netán külön narratív helyről vagy színtről kellene beszelnünk? Az eddig ismertekhez képest új narratív szintet kell tételeznünk? Talán a fabula és történet szintje között? Megfogható, külön narratív hely lenne, ahol a kultúrakomponens mindhárom narratív szintre kihatóan determinálja a fikcionált elbeszélést (különösen napjaink erős kultúrabélyegű interkulturális műveiben)? Olyan szint, amelyen a kulturális szemiózis manifesztálódik, ha elfedve is? Amelyet a fikcionált narratíva kulturális szemantikájában elemi egységnek tekinthetnénk? Be kellene valamit ékelnünk az elbeszélésszerkezetbe, kultúra és narratíva érintkezési tereként („interfész”-ként)? Netán olyan „interfész”-ről van szó, mely erőátviteli rendszerként működik, amolyan kulturális meghajtó áttételről?

¹⁰¹ *I. m.*, 202–203.

¹⁰² „A fabula valójában olvasói értelmezés eredménye [...]” *BAL, i. m.*, 9.

¹⁰³ *I. m.*, 95.

Avagy még mindig a fabuláról beszélünk (magam erre hajlok), csak hogy a fabula nem olyan vegytiszta, kulturálisan nem olyan üres, mint amilyenné gyakran párolják? Utóvégre – gondoljunk bele! – Toni Morrison *Dzsesszéből* Tom Jones-szerű fabulaséma marad hátra, ha a kultúrát is kifinomítjuk belőle. Az ára: elvesz a Morrison-regény, melynek fabulája kellene, hogy legyen.

Az elbeszélés történetmondási szintje már kulturálisan beírt. Ha a meseparadigma olyan tiszta párlat, hogy a *Dzsessz* fabulaszintjén nyoma vész Toni Morrisonnak és az afrikai-amerikai jellegnek egyaránt, a fabularekonstrukció egyetemességének követelménye értelmetlen és tarthatatlan. És ebből még mindig nem következik, hogy közbülső szintet kell tételeznünk, fabula és mesemondás között. Mieke Ballal értek egyet, aki megtisztelt azzal, hogy a jelen tanulmány korábbi (angol nyelvű) változatát gépiratban elolvasta, és ezt mondta a dilemmára: „Ami számomra kibontakozik az elemzésből, az nem új szint, hanem annak bizonyossága, hogy a fabulaszint sincs meg értelmezés nélkül. És hogy a kulturális tartományon kívüli értelmezés: lehetetlenség”.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Bal szerzőhöz írt levele, 2001. május 12.

SOMOGYI GYULA

Két mimikri között – A mimikri Luce Irigaray és Homi Bhabha írásaiban

A hasonlóság azért »szeretnivaló«, mert egyaránt lehet azonosságnak és különbségnek értelmezni, s ezért megragadhatatlan, folyton szökésben van.

Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*

A jelen írás egy olyan fogalom vizsgálatára tesz kísérletet, amely mind a francia feminista gondolkodó, Luce Irigaray, mind pedig a posztkoloniális kritika egyik legfontosabb egyéniségének, Homi Bhabhának az írásaiban megjelenik. Ez a fogalom a mimikri, amely mindkét szerző esetében egy olyan alakzat, vagy éppen stratégia, melynek segítségével kérdéssé tehető a nyugati metafizika szexualitással és fajisággal (*race*) kapcsolatos, rejtett előfeltevés-rendszere. A mimikri alakzata mind a fallogocentrizmus, mind a gyarmati beszédmód kritikájában központi szerepet tölt be, s névbeli azonosságuk talán azt is sugallja, hogy egy olyan pontot jelölnek ki ezek a fogalmak, ahol a két kritikai diskurzus érintkezik: emiatt a mimikri olvasható a feminizmus és a posztkoloniális kritika komplex viszonyát megnevezni képes trópusként is. A dolgozatban ugyanakkor arra is rá kívánok mutatni, hogy jöllehet Irigaray és Bhabha mimikri-fogalma figyelemre méltó hasonlóságokat mutat, a két fogalom mégsem rendelhető problémamentesen egymás mellé.

Szexualitás és fajiság

A kilencvenes években több olyan tudományos munka született, ami rámutatott arra, hogy a szexualitás és a fajiság metafizikus diskurzusának egymáshoz való viszonya nem egészen magától értetődő.¹ Ezen írások tanulsága szerint például a 19. századi tudományos szövegekben – amelyek kulcsfontosságú szerepet ját-

¹ Lásd Anne McCLINTOCK, *Imperial Leather – Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, London, Routledge, 1995, 5; Judith BUTLER, *Bodies That Matter – On the Discursive Limits of „Sex”*, London, Routledge, 1993, 181–182; David GLOVER, Cora KAPLAN, *Genders*, London, Routledge, 2000, 41, vö. 25; Terry THREADGOLD, *Feminist Poetics – Poiesis, Performance, Histories*, London, Routledge, 1997, 6, vö. 83.

szottak mind a szexualitás, mind a fajtság metafizikájának kialakításában – azt látjuk, hogy ezt a két beszédmódot legtöbbször kölcsönösen használták, nemcsak egymás metaforájaként, hanem olykor magyarázataként is.² Ennek nyomaitól sokak szerint a pszichoanalízis elmélete sem mentes, gondoljunk csak arra a sokat említett példára, amelyben Freud a női szexualitást „sötét kontinensként” metaforizálta.³ a nemek közötti különbségek pszichoanalitikus elmélete tehát mintha a fajtságra való rejtett utalás révén artikulálna.⁴ A fajtság és a szexualitás metafizikus diskurzusának ilyesfajta összefonódása miatt egy erről szóló elemzés feladata nem annyira a két diskurzus elválasztása lenne, hanem sokkal inkább az, hogy kimutassa azok *implikációit*, ami a kifejezés etimológiáját tekintve „egymásba hajtottságot” jelent, s „két fogalom *egymásbafoglaltságának* térbeli viszonyát jelöli.”⁵ Mivel a szexualitás és a fajtság diskurzusai egymásra vonatkoztatva jönnek létre, emiatt – Shoshana Felman szavait kölcsönözve és rekontextualizálva – „a köztük levő határokat nem vagyunk képesek meghúzni, mivel *át- meg átjárják* egymást.”⁶ Ha kiindulópontként egy ilyesfajta viszonyt tételezünk a két metafizikus diskurzus között, akkor könnyen lehet, hogy azoknak a beszédmódoknak az egymáshoz való viszonya sem teljesen magától értetődő, amelyek ezek kritikáját kívánják nyújtani. Emiatt a mimikri mindkét kontextusban alapvetően hasonló intenciójú elméletének vázolása után azt is meg kell vizsgálnunk, hogy milyen viszonyt tételez a feminizmus és a posztkoloniális kritika között az az alakzat, aminek segítségével Irigaray és Bhabha végrehajtja kritikáját.

A mimikri és a szexualitás metafizikája – Luce Irigaray

Luce Irigaray azt írja *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége* című szövegében, hogy „minden tudományos igazság és diskurzus logikája mögött” valamiféle „szexuális indifferencia” húzódik meg,⁷ a bináris oppozíciók olyasfajta struktúráját szervezve meg, amely a férfihoz viszonyítva a nőt mindössze hiányként képes definiálni. Ezt a filozófiai diskurzusra jellemző rejtett előfeltevés-rendszert nevezi Irigaray az „Azonosság logikájának”, s írásai azt mutatják meg, hogy ezek

² Lásd Ania LOOMBA, *Colonialism / Postcolonialism*, London, Routledge, 1998, 161.

³ Sigmund FREUD, *The Question of Lay Analysis*, in *Two Short Accounts of Psycho-Analysis*, ford. James Strachey, Hamondsworth, Penguin, 1991, 89–170. Itt: 124.

⁴ Vö. Bart MOORE-GILBERT, *Postcolonial Theory – Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 1997, 142.

⁵ Shoshana FELMAN, *To Open the Question*, in *Yale French Studies* 55/56 (1977), 5–10. Itt: 9. Saját fordítás, kiemelés az eredetiben.

⁶ *Uo.*, 9–10.

⁷ Luce IRIGARAY, *A diskurzus hatalma és a nőiség alárendeltsége – Beszélgetés*, ford. Miklós Barabara, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 483–490. Itt: 483.

a kimondatlan előfeltevések Platóntól kezdve általánosan jellemzőek a nyugati gondolkodásra, s nyomaiktól a nemi különbségek freudi konstrukciója sem mentes.⁸ Irigaray azért fordul kritikusan a filozófiai hagyomány szövegeihez és azok legfontosabb alakzataihoz, hogy kimutassa: milyen fajta kizárásokon keresztül lehet működképes és következetes a filozófiai fogalmak zárt rendszere.

Már kezdetben felmerül azonban a probléma, hogy „miként lehetséges a behatolás egy ilyen koherenciájú rendszerbe?”⁹ Irigaray teljesen biztos benne, hogy a filozófiai diskurzus ellen való „direkt támadás” nem kivitelezhető, hiszen az „egyet jelentene annak követelésével, hogy szubjektumként – vagyis férfiként – szólaljon meg, azaz érthetőségre pályázzon, ami pedig a szexuális indifferencia alapját képezi”,¹⁰ más szóval a megnyilatkozás szintjén ismételné meg azt a hibát – a szexuális indifferencia hibáját –, amelyet kritizálni akart.¹¹ Éppen ezért a filozófiai mesterdiskurzusban benne rejlő hiányokat, elhallgatásokat, rejtett előfeltevéseket olvassa,¹² hiszen meglátása szerint ezek „biztosítják a diskurzus egységét, mindaddig, amíg nem értelmeződnek”.¹³ A nőiség eltörlésén keresztül lehet tehát szisztematikus és koherens a filozófiai diskurzus, s amíg ez a pozíció nem értelmeződik, addig biztosítani képes a szöveg összetartó erejét. Más szóval a patriarchális ábrázolások rendszerét megalapozó kizáró aktusnak értelmezetlenül kell maradnia, hogy a szöveg megfelelően funkcionálhasson. Ebből a szempontból a nőiség filozófiai diskurzusban elfoglalt pozíciójának értelmezése már önmagában is szubverzív aktus, amely az egész szöveg integritását fenyegeti. Irigaray ebben a folyamatban talán magát az *értelmezés* fogalmát értelmezi át: annak egy új módját kínálja, amely egyrészt megfelel a tárgyának (a női különbözőségnek), másrészt nem írja vissza magát ugyanazokba az oppozíciókba, amelyeket kritikusan vizsgál. Az értelmezés e módja, amelyet akár „stílus-

⁸ Emiatt nem lehet Irigaray vállalkozása „a filozófia pszichoanalízise”: maga mögött kell hagynia a pszichoanalitikus szótárat, hiszen az is részese annak a hagyománynak, amelyet kritika alá akar vonni. Freud *A nőiségről* szóló előadásának részletes elemzését ld. IRIGARAY, *Speculum of the Other Woman*, ford. Gillian C. Gill, Ithaca, New York, Cornell UP, 1985.

⁹ IRIGARAY, 486.

¹⁰ *Uo.*, vö. Bart MOORE-GILBERT, 139.

¹¹ Shoshana Felman és Toril Moi számára mégis kétségesnek látszik, hogy Irigaray képes-e valóban elkerülni ezt a buktatót. Lásd Shoshana FELMAN, *Women and Madness – The Critical Phallacy*, in Uó, *What Does a Woman Want? – Reading and Sexual Difference*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1993 és Toril MOI, *Sexual/Textual Politics – Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 1991.

¹² Ebből a szempontból Irigaray módszere összevethető Gayatri Spivakéval, aki viszont a kolonális szubjektum kivetésének (*foreclosure*) nyomait mutatja fel Kant, Hegel és Marx, tehát a nyugati filozófia talán legfontosabb alakjainak szövegeiben. Lásd Gayatri Chakravorty SPIVAK, *The Critique of Postcolonial Reason – Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1999.

¹³ IRIGARAY, 486.

nak” vagy „stratégiának” is nevezhetünk, a mimikri (*mimétisme*). Irigaray szerint ugyanis a férfi elvű metafizika kritikájában „elsőként talán csak egy »út« képzelhető el, a nő számára történetileg kijelölt út: a mimikri. A női szerepet tudatosan fel kell vállalni, ami már az alárendelő szerkezet kijelentő formulává alakítását, vagyis annak kijátszását jelenti. [...] ha egy nő mimikrit játszik, kísérletet tesz arra, hogy anélkül lelje fel azt a helyet, ahol a diskurzus elnémítja, hogy egyszerűen hagyná magát arra a helyre korlátozni. Ezzel újra alárendeli magát – úgy, mint az »anyag«, az »érzékkelhető« oldalán található létező – az »ideáknak«, mégpedig saját magával kapcsolatos ideáknak, amelyeket férfigolikában – és az által – fejtenek ki, de azért, hogy »megjelenítse«, visszanyerje a játékos ismétlések segítségével azt, amit elrejtendőnek gondoltak, hogy a nőiség működhet a nyelvben. Így szükségszerűen arra is fény derül, hogy ha a nők ennyire jó utánczóak, akkor nem oldódnak fel teljesen ebben a szerepkörben: *máshol is megmaradnak*, ami az »anyag« és a »szexuális öröm« megmaradásának esete.”¹⁴

Noha mindig felveti azt a kérdést, hogy miként lehetünk képesek túlhaladni rajta,¹⁵ a mimikri a *tudatos* felvállalását jelenti a szerepkörnek, amelyet a patriarchális ábrázolások a nőről kialakítottak. Ám a nőiség mibenléte korántsem redukálható kizárólag ezekre a fantázia-konstrukciókra, hiszen „máshol is megmaradnak”: ezeknek a reprezentációknak ez a tudatos megismétlése/értelmezése lehetővé teszi Irigaray számára, hogy felfedje azt „a módot, amelynek révén a nőiség a diskurzusban hiányként, hibaként, a szubjektum negatív képmásaként és utánczataként határozódik meg.”¹⁶ A mimikri megkétszerezi a nőt a diskurzusban, és ezzel át is helyezi őt, hiszen ez az ismétlés Rosi Braidotti szerint „taktikus és egyfajta különbség *előállítását* célozza.”¹⁷ A „kritikai különbözőség”, amelyet a nő ironikus megismétlése/értelmezése produkál, megkérdőjelezi azoknak

¹⁴ IRIGARAY, 486–487. A fordítást helyenként módosítottam. Vö. Luce IRIGARAY, *This Sex Which Is Not One*, ford. Catherine Porter és Carolyn Burke, Ithaca, New York, Cornell UP, 1985, 76. Irigaray mimikri-koncepciója véleményem szerint Joan Riviere *masquerade*-fogalmának újrárásaként is olvasható. Lásd Joan RIVIERE, *Womanliness as a Masquerade*, in *Formations of Fantasy*, eds. Victor BURGIN, James DONALD, Cora KAPLAN, London, Methuen, 1986 (35–44) és Stephen HEATH, *Joan Riviere and the Masquerade* című írását szintén ebben a gyűjteményben (45–61). Irigaray elméletének egy lehetséges kritikájához lásd Ellie RAGLAND-SULLIVAN, *The Sexual Masquerade – A Lacanian Theory of Sexual Difference*, in *Lacan and the Subject of Language*, eds. Ellie RAGLAND-SULLIVAN, Mark BRACHER, New York, Routledge, 1991, 49–80.

¹⁵ Vö. Susan Rubin SULEIMAN, *A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France*, in *Yale French Studies* 75 (1988), 148–172. Itt: 165.

¹⁶ IRIGARAY, 488.

¹⁷ Rosi BRAIDOTTI, *The Politics of Ontological Difference*, in *Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. Teresa Brennan, London, Routledge, 1990, 89–105. Itt: 99. Vö. Margaret WHITFORD, *Luce Irigaray – Philosophy in the Feminine*, London, Routledge, 1991, 71.

a reprezentációknak a tekintélyét, amelyek a metafizikai diskurzus hatalmát biztosítják, s ezáltal felfedi, „hogyan működhet a nyelvben”. A mimikri mint specifikusan női értelmezési stratégia emiatt figyelemre méltó párhuzamokat mutat Irigaray egy másik fontos fogalmával, a *parler-femme*-nak nevezett alakzattal, amely a filozófiai hagyományhoz képest más „szabályok” szerint működő női beszédet és írást összekapcsolja a női szexualitás fallocentrikus logika szerint fejthetetlen enigmatikusságával.¹⁸

Ugyanakkor ha figyelembe vesszük a fenti fejtegetést a szexualitás és a fajiság metafizikájának viszonyáról, akkor azt láthatjuk, hogy bár Irigaray olvasatai rendkívüli pontossággal képesek vizsgálni a szexualitás diskurzusát, a fajiság a szövegeiben mégis vakfolt marad: a nőről szóló diskurzusát mintha egy saját maga által nem érzékelt „faji indifferencia” által bontaná ki. Tehát annak ellenére, hogy a „női mimikri” által képes rátapintani a nemi különbségek patriarchális konstrukciónak vakfoltjára, ezzel egyidőben a szövegei akaratlanul is a faji különbségek hierarchikus struktúráját szervező dichotómiákon kénytelenek „nyugodni”. Homi Bhabha mimikri-fogalma ugyanakkor éppen az Irigaray által elhanyagolt faji különbségek metafizikus struktúráját megkérdőjelező alakzat, amely azonban szintén magában hordoz egy, a női mimikrihez hasonló szisztematikus vakfoltot.

A mimikri és a fajiság metafizikája – Homi Bhabha

Bart Moore-Gilbert szerint a Homi Bhabha munkásságának első fázisában írt szövegek főként a koloniális diskurzus elemzésével foglalkoznak; annyiban hasonlítanak egymásra ezek a különféle szövegek, hogy a gyarmati viszonyok pszichikus tereiben benne rejelő alapvető ambivalencia jelenlétét kimutatva azt tűzik ki céljukként, hogy túlhaladjanak „a gyarmatosítás bináris oppozíciók segítségével való elemzésén”.¹⁹ Irigaray-hez hasonlóan Bhabha is olyan helyeken olvassa a koloniális diskurzus szövegeit, ahol azok, önmaguknak is ellentmondva, inkoherensnek mutatkoznak. Bhabha olvasatainak tanulsága szerint a gyarmati helyzetre jellemző ambivalencia és hatalomvesztés (*disempowerment*) a koloniális ábrázolások rendszerének szétzilálásával fenyeget, s ez a gyarmatosító-gyarmatosított oppozíciót sem hagyhatja érintetlenül: azok szüntelen áthelyeződéséhez, folyamatos elmozdulásához vezet – éppen emiatt nem lehetséges egyértelműen kétosztatú, mani-

¹⁸ Lásd IRIGARAY, *This Sex Which I s Not One*, 26, 222.

¹⁹ MOORE-GILBERT, 114–115. Ebből a szempontból Bhabha vállalkozása hasonlít ahhoz, amit Sara Suleri is javasol. Lásd, SARA SULERI, *The Rhetoric of English India*, Chicago, U of Chicago P, 1992, 4. (Magyarul lásd a Filológiai Közöny jelen számában: SARA SULERI, Angol-India retorikája (részlet), ford. Sári László – a szerk.)

cheus elvek szerint elemezni a gyarmati beszédmódot.²⁰ A mimikri diskurzusa pedig pontosan ezen „ambivalencia köré szerveződik, hatékonyságát pedig a folyamatos elcsúszások, excesszusok és különbségek létrehozása biztosítja.”²¹

Az *Of Mimicry and Man* című tanulmány szerint „a mimikri kettős artikulációt jelöl; a reform, az ellenőrzés és a felügyelet egy összetett stratégiája, ami elsajátítja a Másikat, amint a hatalmat megjeleníti. A mimikri ugyanakkor az alkalmatlan(ság) jele is, azé az ellenszegülő különbségé, amely, megerősítve a felügyeletet, a gyarmati hatalom domináns stratégiai funkcióját összetartja, ám immanens módon mégis fenyegeti a hatalom »normalizált« tudásformáit.”²² A mimikri Bhabha szerint tehát kétarcú jelenség: egyfelől koherenciát biztosít a hatalom számára, másrészt azonban egyfajta fenyegetést is jelent rá nézve: mint-ha egyszerre tartaná össze és zilálná szét a koloniális reprezentációk rendszerét.

A „koloniális mimikri” fogalma alapvetően olyan irányelv, amit a brit államapparátus az indiai gyarmatok kormányzására használt, s amely szakít a korábbi, pusztán erőszakon alapuló kormányzással, annak érdekében, hogy sokkal kifinomultabb (ideológiai) módszerekkel legyen képes kezelni alattvalóit.²³ Ez a politika azt kívánja meg alattvalóitól, hogy fokozatosan azonosuljanak az őket felügyelő hatalommal, így részesülve a „civilizálódás kiváltságában”. Ez a narratíva a történelem során nagyon gyakran szolgált birodalmi érdekek álcázására. Ám ezzel egy időben a mimikri politikájának mégis fenn kell tartani az „angol” gyarmatosító és az „anglicizált” gyarmatosított alapvető különbségét, hiszen e különbségtétel nélkül összeomlana a gyarmatosító szubjektum integritása: ezzel a különbségtétellel képes ugyanis csak úrrá lenni az „anglicizált” hibrid fenyegetésén, aki rejtett módon az én és a másik közötti határvonalat kérdőjelezi meg. Vélhetően erre utal Bhabha enigmatikus kijelentése, mely szerint „a koloniális mimikri egy újjáalkotott, felismerhető Másik iránti vágy, aki alávetett a különbségnek, azaz majdnem azonos, de nem egészen.”²⁴ A mimikri tehát identifikációt követel, miközben mégis fenn kell hogy tartsa az én és a másik, a gyarmatosító és gyarmatosított közötti ontológiai különbséget, hiszen ez a kimondatlan különbségtétel biztosítja a koloniális beszédmód koherenciáját. Ám a gyarmatosító szubjektum intencióinak ellenére a mimikri politikája mégis olyan „alkalmatlan” alattvalókat eredményez, akiknek léte implicit módon megkérdőjelezi azoknak a koloniális ábrázolásoknak a tekintélyét, amelyeket eredetileg továbbörökíteni voltak hivatottak. Úgy tűnik azonban, hogy ebben az esetben „a gyarmatosító tekintélyének összeomlását kevésbé a változó társadalmi ellentétek vagy a benszü-

²⁰ Vö. SULERI, 2.

²¹ Homi BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 86. Saját fordítás.

²² BHABHA, 86.

²³ MOORE-GILBERT, 120.

²⁴ BHABHA, 86.

löttek ellenszegülése okozza, mint inkább a koloniális ábrázolások formális ambivalenciája”,²⁵ Bhabha szerint ugyanis „a mimikri nem rejt semmiféle jelenlétet vagy azonosságot álcája mögött”,²⁶ nincs mögötte semmilyen szubjektum, semmiféle azonosítható társadalmi hatóerő (*agency*).²⁷

Miután Bhabha kimutatja ezt a koloniális ábrázolásokra jellemző strukturális ambivalenciát, a *Signs Taken for Wonders* című írásában a mimikrit már egy újabb jelentéssel ruházza fel, amely immár közelebb áll Irigaray mimikri-felfogásához, ám a mimikri itt nem a nő pozícióját (tehát az „elnyomottét”) sajátítja el, hanem a gyarmatosítót. A mimikri a gyarmatosító fent megokolt hatalomvesztése által olyan cselekvő alanyiséggel ruházza fel a gyarmatosítottat,²⁸ amely a tekintély szimbólumainak tudatos utánzása, szubverzív ismétlése, illetve heterogén tudásformákkal való artikulálása révén radikálisan megkérdőjelezi azok univerzalitását.²⁹

Bhabhát több esetben érte kritika amiatt, hogy a kulturális és faji különbségek privilegizálása mellett nem fordít kellő figyelmet a szexualitás (és a társadalmi osztály) összefüggéseire.³⁰ Ennek ellenére megfigyelhető, hogy a „koloniális mimikri” mechanizmusainak és effektusainak elemzésekor egy egész seregnyi pszichoanalitikus terminust hív segítségül (nemcsak a kasztráció, a fétis, az énhátság, hanem még a kísérteties fogalmát is). Elgondolkodtató mindazonáltal, hogy Bhabhának miért van egyáltalán szüksége arra, hogy a mimikri fogalmának megalkotása során például egy Samuel Weber-szöveget idézzon?³¹ Mégis, ez a kevésbé

²⁵ McCLINTOCK, 63.

²⁶ BHABHA, 88–89. Bhabha itt Lacan mimikri-koncepcióját fogalmazza újra a koloniális mimikri köntösében. Erről lásd Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ford. Alan Sheridan, Hamondsworth, Penguin, 1994, 99. Lacan „némileg” elvont gondolatainak megértését nagy mértékben megkönnyítheti, ha Joan Copjec Lacan-olvasatához fordulunk: Joan COPJEC, *Read My Desire – Lacan Against the Historicists*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.

²⁷ Ebben a tekintetben nagyon hasonló Irigaray és Bhabha mimikri-fogalmának „szubjektumképe”: egyik szerző sem tételez valamiféle egységes szubjektivitást a mimikri diskurzusa mögött.

²⁸ Vö. LOOMBA, 177.

²⁹ BHABHA, 119–120.

³⁰ Homi BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 175. Vö. HÁRS Endre, *A posztkoloniális „én” – Homi K. Bhabha irodalmi olvasata(i)*, in *Alföld* 2002/6, 53–65. Itt: 59 és 64, 34. jegyz. Lásd ezzel kapcsolatban még MOORE-GILBERT, 150, 129, 149, 168. McCLINTOCK, 5, 14. Robert YOUNG, *White Mythologies – Writing History and the West*, London, Routledge, 1990, 154.

³¹ „Ha felhasználhatom Samuel Webernek a kasztráció marginalizáló víziójával kapcsolatos gondolatait, akkor a koloniális mimikri egy újjáalkotott, felismerhető Másik iránti vágy, aki alávetett a különbségnek, azaz majdnem azonos, de nem egészen.” BHABHA, 86. Az utalással kapcsolatban lásd Samuel WEBER, *The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment*, in *MLN* 88 (1983), 1102–1133. Itt: 1112.

érthető gesztus (csak egyetlen szófordulatra van belőle szüksége) talán látni engedni számunkra a fajiság és a szexualitás implicit viszonyát Bhabha szövegeiben, hiszen ebben az esetben a mimikri nyilvánvalóan a kasztráció fogalmán keresztül artikulálódik. Ez és a többi Bhabha által felhasznált pszichoanalitikus terminus eredetét tekintve mind a szexualitás metafizikus diskurzusához kapcsolhatóak (hiszen, ahogy fent említettük, a freudi pszichoanalízis is része ennek), s ezeknek a tekintélyét és alkalmazhatóságát Bhabha kevéssé vonja kétségbe.³² Emiatt úgy tűnik, hogy a „koloniális mimikri” elmélete, s így hatóereje, amely megkérdőjelezi a faji különbségek hierarchikus struktúráját, a pszichoanalízis fogalmainak megkérdőjelezetlen használatán alapul. Kétségtelen, hogy a pszichoanalitikus terminológia lehetővé teszi Bhabha számára, hogy érzékletesen ragadjon meg a posztgyarmati állapotra jellemző sajátosságokat, azonban ameddig így próbál meg *túlhaladni* a fajiság metafizikáján, mégis kénytelen e művelet során érintetlenül hagyni a szexualitás fallogocentrikus konstrukcióit.

Záró gondolatok

Shoshana Felman meglátása szerint a nemek közötti különbségek diskurzusát leginkább egy női olvasó tudja felnyitni és áthelyezni,³³ én mégis úgy gondolom, hogy a kérdést igazán a faji különbségek metafizikája felől lehet a legjobban megragadni. Erre és ennek a kérdésnek a megfordítására (a faji különbségek szexualitás felől való vizsgálatára) tettem kísérletet a dolgozatomban. Noha mind Irigaray, mind Bhabha nagyon érdekes és egyéni módon hatja végre metafizika-kritikáját, egyikőjük sem látszik kellőképpen figyelembe venni a szexualitás és a fajiság diskurzusának sajátos egymásrautaltságát és ennek implikációit, így az egyik diskurzus kritikája során elkerülhetetlenül erősítik meg a másik kontextust szervező oppozíciók hierarchikus struktúráját. Azzal, hogy a Másik egy bizonyos fogalmát tekintik szövegeikben elsődlegesnek (a nőt, vagy éppen a gyarmatosítottat), mind Bhabha, mind Irigaray diskurzusa marginalizál minden más vonatkozást, elkövetve egy ahhoz hasonló hibát, mint amelyre rámutat. Irigaray számára ugyanis a fajiság, míg Bhabha számára a szexualitás az a vakfolt, amely felől olvasva megkérdőjelezhető elméletük érvényessége. Szövegem felépítése – amely Irigaray szövegeinek elemzése felől mozdult el Bhabha szövegeinek vizsgálata felé – nem azt akarja tehát sugallni, hogy a posztkoloniális kritika bármiképpen is a feminizmus vakságainak „jóvátételét” jelentené (sem pedig fordítva), hiszen a gyarmati beszédmód kritikája is felmutat bizonyos szükségszerű vakfoltokat. Azt szerettem volna tehát megmutatni ezekkel az elemzésekkel, hogy e diskurzusok hogyan helyezik át kölcsönösen egymást.

³² MOORE-GILBERT, 141.

³³ FELMAN, *What Does a Woman Want?*, 3.

Végeredményben úgy tűnik, hogy a „női” és a „koloniális” mimikri fogalmai egymást olyan „sajáttól idegen mássággént”, *tudattalanként* tartalmazzák, amelyről nincs tudomásuk, ám amely „magában hordozza az elmélet megtörésének, önfelforgatásának lehetőségét.”³⁴ A két mimikri tehát kölcsönösen feltételezi egymást, ugyanakkor mindkettő meg is kérdőjelezi a másik kizárólagos autoritását. S – itt térve vissza a dolgozat kiindulópontjához – amennyiben a mimikri fogalma valóban olyan trópusként olvasható, amely képes megnevezni a feminizmus és a posztkoloniális kritika komplex viszonyát, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy e két kontextus egyszerre lehetőség-feltétele, ugyanakkor fenyegető vakfoltja is egymásnak, hiszen éppen azon a ponton zárják ki a legradikálisabban egymást, ahol a leginkább látszottak hasonlítani.

³⁴ FELMAN, *To Open the Question*, 10. E viszonytal kapcsolatban vö. még McCLINTOCK, 64–65.

SZAMOSI GERTRUD

Az azonosságtudat mimikus formáinak kialakulása a skót felvilágosodás idején

Posterity, thy name is Samuel Johnson.
You sit on a velvet cushion on a varnished throne
Shaking your head sideways, saying No,
Definitely no, to all the books held up to you.
Licking your boots is a small Scotsman
Who looks like Boswell, but is really me.
Douglas Dunn: *A Dream of Judgement*

A nemzeti önértékelés szimbolikus fordulatait jellemzően történelmi változások motiválják. A koronák 1603-as egyesítésével az angol-skót hatalmi viszályok hivatalosan véget értek, és miután VI. Stuart Jakab I. Jakabként elfoglalta az angol trónt, 1707-ben az angolok és skótok olyan egyesülési szerződést kötöttek, amely a legutóbbi időkig érvényes. A közelmúlt fontos eseménye az 1999-es „devolúció”, amely lezárta a skót alkotmányos rendszerben bekövetkezett változásokat, és amelynek révén Skócia a fejlődés „poszt-unionista” szakaszából annak poszt-devolúciós szakaszába érkezik. 1707 és 1999 egyaránt olyan mérföldkövet jelentett a skót nemzettudat történetében, amely szükségessé tette az ismerős önazonossági modellek átértékelését. Mindezek tükrében a jelen tanulmány alapfeltevése, hogy a skót kultúra posztkoloniális jellemzőinek kialakulása a 18. századi felvilágosodás korához kötődik.¹ Értelmezésemben minden olyan kultúra posztkoloniálisnak tekinthető, amelyet gyarmatosító hatások értek, hozzátevé, hogy e hatások a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak szubjektumát egyaránt

¹ Nem kívánok részletesen szólni a skót kultúra posztkoloniális jellege körül kialakult vitákról. Benita Parry, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin és mások úgy vélik, hogy a harmadik világbeli és a fehér kultúrák gyarmatosítása egymástól eltérő sajátosságokat mutat. Ezért gyakori az a vélemény, hogy a skót kultúra azért nem tekinthető posztkoloniálisnak, mert a skótok a brit birodalom zászlaja alatt tevékeny részt vállaltak más népek gyarmatosításában.

meghatározták.² Ezért úgy vélem, hogy Skócia esetében a posztkoloniális jelleg mindenekelőtt az angol nyelvi és kulturális befolyások meghatározó szerepét jelenti, Nagy-Britannián belül pedig elsősorban a skótoknak az angolokra gyakorolt hatását.

Az 1707-es unió a skót fejlődésnek két lehetséges irányát jelölte ki, és olyan egymással ellentétes identitásképző modelleket eredményezett, amelyek unionista vagy nacionalista jellegűek.³ A kulturális asszimiláció irányába mutató unionizmust az angolok utánzása és a velük való azonosulás vágya motiválta. A kulturális jobbítás szándéka, melynek legfontosabb eszköze a nyelv és a nevelés, az oktatási rendszer átalakításával megvetette az angolosítás folyamatainak alapját. A különböző szokások, értékek és intézmények mimikus adaptálását az erősebbel és rajta keresztül a hatalommal való azonosulás vágya motiválja. Az „ezerarcú skótról” szóló könyvében az irodalmár Kenneth Simpson abból a feltevésből indul ki, hogy a 18. századi skót irodalom és kultúra legjellemzőbb vonása, a különböző alternatív személyiségek és szerepek meg- és eljátszása, valójában az unió hatására bekövetkezett identitásválság kórképét jeleníti meg.⁴ Amennyiben az identitást a szubjektum által külső megfelelési kényszerre vagy felhívásra adott válasznak tekintjük, amely az azonosulni és különbözni vágyás kényszerű konfliktusában formálódik, úgy a következőkben arra a kérdésre keresek választ, hogy vajon melyek azok az ellentmondások, amelyek a skót nemzeti identitás 18. századi átalakulása szempontjából meghatározók lehetnek.

A kulturális tökéletesedés meghatározó ereje

A 18. században Skócia meglehetősen mozgalmas és sokszínű képet mutat. Ennek a változatosságnak oka és mozgatója a felvilágosodás szellemisége. Különös, hogy míg az unió következtében a skót nemzeti függetlenség ügye sorsdöntő vereséget szenved, addig éppen ebben az időszakban válnak a skót szellemi vívmányok vi-

² A kérdést tovább bonyolítja, hogy a gyarmatosító fogalmának a meghatározása is problematikus. Mikortól beszélhetünk egyáltalán gyarmatosításról? Meglehet, a gyarmatosítás helyett pontosabb lenne azt mondani, hogy egy erős és határozott nemzeti identitással rendelkező népcsoport tartósan a hatalma és a befolyása alá akar vonni más identitású közösségeket.

³ Az adott korszak és a téma bővebb ismertetését vö. C. BEVERIDGE–R. TURNBULL, *Scotland after Enlightenment*, Edinburgh, Polygon, 1997; *Image and Identity*, eds. D. BOUN-R. J. FINLAY, M. LYNCH, Edinburgh, John Donald Publishers, 1998; David DAICHES, *The Paradox of Scottish Culture*, London, Oxford University Press, 1964; T. M. DIVINE, *Improvement and Enlightenment*, Edinburgh, Polygon, 1989; M. PITTOCK, *The Invention of Scotland*, London, Routledge, 1991; *Scotland in the Age of Improvement*, eds. N. PHILIPSON, R. MITCHISON, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1970.

⁴ SIMPSON, *The Protean Scot*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1988, 246.

lágszerte ismertté. A látszólagos ellentmondás oka abban a kompromisszumos megoldásban rejlik, amelynek eredményeként a skótok, a gazdasági előnyökért cserébe feladják szuverenitásukat, a helyzetből fakadó személyes és nemzeti traumák feldolgozásához pedig a felvilágosodás eszmeáramlatát „hívják segítségül”. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a skót szellemi fejlődés kimagasló eredményeit tulajdonképpen a nemzettudat válsága motiválta, vagyis: „a skót felvilágosodás kísérletének egyik legfőbb célja a nemzeti önazonosság ideológiájának a politika szféráján kívüli megfogalmazása”.⁵

A felvilágosodás elnevezés az értelem természetes világossága („lumen naturale”) kifejezésből ered. A szellem megvilágosításának legismertebb módozatai a képességek fejlesztése, a modor finomítása, a személy kiművelése, az elme pallérozása. Következésképpen az oktatási célokat a kor alapeszméi, az emberségre, mérsékletre, jó ízlésre való nevelés határozzák meg. Minthogy a felvilágosodás egyik alaptétele a civilizálási törekvés, a 18. században számos skót szerző foglalkozik a különböző népek és kultúrák eltérő fejlődésének összehasonlításával és a társadalmak általános haladásának kérdéseivel. Ezek közül legismertebbek: Adam Smith a *Nemzetek gazdagsága*, Adam Ferguson *Esszé a polgári társadalom történetéről* és John Millar *A rangok megkülönböztetésének eredete* című művei.⁶ A fejlődés és kiművelés (*improvement*) fogalma elsősorban azokra a törekvésekre vonatkozik, amelyek a primitív kifinomulttá alakítását célozzák. Ez a gondolat alapozza meg és vezérli Skócia szellemi felemelkedését és a korabeli skót polgári társadalom kialakulását.

A fejlődés gondolata különösen fontos, amennyiben a Skócián belüli jelentős eltérésekre gondolunk, amelyeknek földrajzi határai a felföld és az alföld közötti képzeletbeli törésvonal mentén húzódnak. Ennek megfelelően a tizenhetedik és a tizennyolcadik századi gondolkodásban a primitív és a civilizált fogalmának szembeállítását is az ország két eltérő fejlettségű tájegységéhez kötődik. Így történhet meg az is, hogy a skótok saját fejlődésük „hiányzó láncszemét” a felföldi „hegylakó” (*highlander*) alakjában vélik fellelni. A többnyire barbár és durva vadember képében megjelenített kelta őslakos a felvilágosodás fejlődésről alkotott nézeteinek megfelelően hamarosan az elmaradottság legkönnyebben azonosítható szimbólumává válik.⁷ A saját önazonosságától elidegenített és dehumanizált *highlander* alakjával szemben táplált ellenérzések legszélsőségesebb formáinak rohamos terjedését a különböző faji előítéletek megjelenése is elősegíti.⁸

⁵ *A skót felvilágosodás*, szerk. HORKAY HÖRCHER Ferenc, Budapest, Osiris, 1996, 369.

⁶ *A skót felvilágosodás* szöveggyűjtemény szemelvényeket közöl az említett művekből.

⁷ A történész Linda Colley részletesen ismerteti azt a folyamatot, ahogyan a művelt skótok honfitársaikat „orientalizálják”. Linda COLLEY, *Britons*, New Haven, Yale University Press, 1992, 10–54.

⁸ A témában íródott egyik legnagyobb hatású korabeli mű Thomas PINKERTON, *Dissertation on the Origins of the Scythians or Goths* (1787) című könyve, amelyben a szerző a kelta *highlander* mint különálló faj megsemmisítésének lehetőségét is körvonalazza.

David Hume, az ízlés és a csiszoltság filozófusa így vall a skót kulturális fejlődés ismerős ellentmondásairól:

[...] igazán csodálatra méltó, hogy milyen sok szellemi géniusz terem ebben az országban manapság. Nem különös, hogy akkor történik mindez, amikor éppen elveszítettük legfőbb előjáróinkat, parlamentünket és független kormányunkat, amikor saját nemességünk is elfordul tőlünk akcentusunk és kiejtésünk miatt, és nemzeti nyelvünk helyébe egy olyan korrupt nyelvjárást helyeznek, amelynek egyébiránt mi is haszonélvezői lehetünk? Újból megkérdem, nem különös-e az, hogy éppen ilyen körülmények között válunk Európa legkiválóbb írástudó népévé?⁹

A népét kitűnően ismerő filozófus felfedi a skótok jellemzően ambivalens életérzését, amelyet egyaránt jellemez a hatalomra vágyók sóvárgása és az önazonosságuktól elidegenítettek növekvő szorongása, és amelynek háttérében a birodalmi szellem egyre növekvő befolyása áll. Hume emelkedetten szenvedélyes megnyilatkozása a nemzeti felemelkedés lehetőségét a szellemi függetlenség megőrzésében látja. A filozófus megnyilatkozásából az is kitűnik, hogy a nemzeti nyelv feladását nem tartja bűnnek, sőt felismeri azt is, hogy a „korrupt nyelvjárást” elsajátítása valójában a skótok jól felfogott érdeke.

A korabeli antropológiai nézetek a civilizáció fogalmát elsősorban a nyelvi fejlődés szempontjából vizsgálják, ezért kiindulópontját a nyelvtudományok fejlesztéséhez kapcsolják. Az új kihívásoknak megfelelő skót szellemiség megalapozására és elterjesztésére létrehoznak egy olyan egyetemi tantárgyat, amelyet francia mintára „retorika és szépirodalom” (*belles lettres*) névre keresztelnek, 1751-ben pedig, Adam Smith professzorsága alatt, a glasgow-i egyetemről elindul világhódító útjára az angol nyelv és irodalom tanítása. A felvilágosodás jeles képviselője úgy gondolta, hogy a civilizálttá válás nélkülözhetetlen eszköze a helyes és kifinomult nyelvhasználat, melyet a legkiválóbb angol szerzők műveinek olvasása és stílusok utánzása segít elsajátítani.¹⁰ A feltörekvő skótok számára az angol minta követése egyet jelentett a kulturális fejlődés fogalmával. A helyzet egyik paradoxona, hogy Thomas Sheridan, a „helyi otrombaságoktól megtisztított”, művelt nyelv létrehozója és a retorika skóciai meghonosítója, valójában ír származású!

A korszak ugyancsak nagy tekintélyű gondolkodója, Samuel – vagy ismertebb nevén Dr. – Johnson találó meghatározásában: „a nyelv a nemzetek pedigréje”.¹¹

⁹ In *The Letters of David Hume*, ed. T. GRIEG, Oxford, Clarendon, 1969, I, 255. (A továbbiakban, ha nincs külön feltüntetve, a fordító minden esetben SZ. G.)

¹⁰ Vö. Robert CRAWFORD, *Devolving English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1992 és Franklin COURT, *Institutionalizing English Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

¹¹ James BOSWELL, *The Journal of a Tour to the Hebride*, London, Penguin Books, 1984, 343.

Mivel a nemzettudat szempontjából a nyelv szerepe kulcsfontosságú, a nyelvi változások pedig a társadalom egészére kihatnak, a nyelven keresztül az identitás mélyebb rétegeinek válsága is a felszínre kerül. Az egyre bonyolultabbá váló helyzetet Simpson így összegzi: „A kor művelt írástudói (*literati*) kiválóan verseltek latinul és görögül, jó ízléssel írtak angolul, és a skót köznyelvet beszélték”.¹² A felvilágosodás eszméinek térhódításával a skót nyelv, használatát és szerepét tekintve, a másság elsődleges ismertetőjegyévé vált. Ugyanakkor az egységes brit birodalom politikai és gazdasági érdekei szempontjából az volt a kívánatos, hogy a skótok többsége az angol normákat kövesse. A mind elterjedtebbé váló elangolosodási folyamatok következtében a skót nyelv egyre jobban kiszorult a művelt társasági körökből, hogy átadja helyét az angol nyelv utánzásán alapuló, mimikus Másának.

A különbözőségek áthágásának mimikus modelljei

Első pillantásra bizonyára érthetetlen, hogy miképpen válhatott egy, a mások utánzásán alapuló folyamat a skót kultúra virágzó és nagy hatású korának, a skót felvilágosodásnak legszembetűnőbb jellemzőjévé. A felvilágosodás ideológiája egyrészt azért támogatta az angol kultúra terjesztését, mert a tökéletesedés formáló erejéről táplált nézetei jól illeszkedtek a fejlődésről, civilizálódásról vallott tanokhoz. Másrészt megkezdődtek azok a folyamatok is, amelyek a kultúra fogalmának átértékelődéséhez vezettek. A felvilágosodás idején a kultúra és a hozzá kapcsolódó kategóriák, mint a civilizáció vagy a nemzetiség kérdése, látszólag kollektív identitásokra épültek, amelyek háttérben azonban mindig emberi vágy és hatalom alapú viszonyokat találunk.¹³ A különböző kultúrák találkozásával megindult a korábban szilárdnak vélt önazonosságok felbomlása, amelynek nyomán az egyéni identitások is átalakultak. A skótok példája ráirányítja a figyelmet a Nagy-Britannia egész területén végbemenő nyelvi és kulturális hibridizációs folyamatokra is.

A kulturális jobbítás szándéka együtt járt a különböző anglicizáló hatások elterjedésével. Még a kiváló David Hume is magától értetődőnek tartja, hogy unokaöccse angol iskolákban nevelkedjen, attól való félelmében, hogy Skóciában „olyan akcentusra tesz szert, amelyből bajos lesz majd *kigyógyítani*”.¹⁴ Felettebb különös, hogy Hume szerint a skót nyelvet beszélők krónikus betegségben szenvednek, ezért feltétlenül orvoslásra szorulnak. Talán még ennél is figyelemremél-

¹² SIMPSON, *i. m.*, 3.

¹³ A 19. századi nemzetté válás folyamatát két különböző aspektusból, a nacionalizmus, illetve a gyarmatosítás szemszögéből vizsgáló művek: Benedict ANDERSON, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983 és Robert YOUNG, *Colonial Desire*, London, Routledge, 1995.

¹⁴ *Hume Letters*, II, 154. Kiemelés tőlem - Sz. G.

több az a történet, mely szerint a filozófus halálos ágyán fő bűneiként „szkotticizmusait” gyónja meg. Mindkét esetben a személyes és nemzeti önazonosság hordozója, a nyelv az, ami elárulja és megbélyegzi hordozóját, továbbá tanúsítja annak kóros másságát. A skótok kisebbségi angol közvetítéssel artikulálódik, aminek következtében identitásuk „kívülről válik túldeterminálttá” (*over-determined from without*).¹⁵ A példák arra is rávilágítanak, hogy az angol és skót nyelvi és kulturális különbségek többnyire alsóbb- és felsőbbrendűséget kifejező értékítéletek formájában kerültek át a köztudatba. Így talán az is könnyebben érthető, hogy az uniót követően a skótok számára miért volt olyan fontos, hogy nemzeti identitásukat álcázva minél inkább angoloknak tűnjenek. Crawford találó összegzésében: „az angol nyelv utánzása megteremtette a nemzeti és társadalmi származás elrejtésének legideálisabb fegyverét”.¹⁶

A mimikri olyan hadviselési stratégia, amelynek alapja a megfelelő álca létrehozása, célja pedig az ellenség megtévesztése. A fogalom Homi Bhabha hatására vált a posztkoloniális identitáselméletek karakteres jegyév.¹⁷ A mimikri olyan utánzáson alapuló azonosulási forma, amelyet a különböző szubjektumok közötti megfelelés vágya irányít. A külsődleges jegyek elsajátítása, mint a nyelv, stílus vagy öltözködés, egyúttal olyan álcaként is szolgál, amely a különbségek elrejtését célozza. A brit birodalmon belüli hatalmi harcok kontextusában az angol nyelv és az angol szöveg a sikerért vívott harc elsődleges terepévé válik, ahol létrejöhet az önazonosításnak az a vágyott, de hamis formája, amely a másság számára is elérhető közelségbe hozza a hatalmi pozíciót. A mimikri olyan stratégiai eszköz, amely a tudás és a műveltség megszerzésével előmozdítja az anyagi és szellemi javak birtoklására irányuló skót törekvések megvalósulását.

A skót felvilágosodás korában a mimikus azonosságforma megteremtése olyan intézményesített poszt-uniós álcázási formát honosított meg, amely az angol-brit értékek elterjedését szorgalmazta. A mimikri stratégiai eszköze egyfelől segíti az önazonosság elrejtését, másfelől álarc mögé kényszeríti viselőjét; aminek hatására az egyén önazonossága meggyengül és felbomlik. Az utánzás egyúttal a gúny eszköze is, így a mimikus skótban az angol saját groteszk képmását láthatta viszont. A „részben de nem egészen” (*almost the same, but not quite/not white*)¹⁸ elangolosodott skót egyszerre váltja ki az ismerős iránti bizalom és az ismeretlenről való félelem érzését. A mimikri jellegénél fogva csak részleges reprezentációt eredményezhet, melynek során „a hasonló átalakul, az imitáció pedig fel-

¹⁵ Frantz Fanon gyakorló pszichiáterként és elméletíróként egyaránt a másság kóros társadalmi és pszichés folyamatoktól terhelt tüneteit vizsgálja. Vö. FANON, *Feketének lenni*, ford. Rohonyi Borbála, in *A posztkoloniális irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal et al., Bp., Osiris, 2002, 614–629. Itt: 617.

¹⁶ CRAWFORD, *i. m.*, 36.

¹⁷ Homi K. BHABHA, *Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse*, in UÓ, *The Location of culture*, London, Routledge, 1994, 85–92.

¹⁸ Uo., 92.

bomlasztja az ábrázolt identitását”.¹⁹ A folyamat során az is érthetővé válik, hogy a más népek elangolosítására irányuló törekvések középpontjában valójában az angol önazonosság megőrzésének szándéka áll.²⁰ A szubjektumok felbomlásával új másságok artikulálódnak, miközben a szigetek korábbi nemzetudatát felülírja az új brit identitás. Az uniót követően Nagy-Britannia történelmének legöntudatosabb korszakához érkezik. A „britség” fogalma szinte kizárólag felülről, az állami intézmények, a monarchia és a gyarmatbirodalom tartópilléreire építkezik, miközben a felszín alatt munkáló érdekellentéteket és feszültségeket megpróbálja elleplezni.

A periféria irányából érkező, új keletű befolyások terjedésével szembeni félelmeket jól tükrözi, hogy egyre gyakrabban jelentek meg a skótokat előnytelen színben feltüntető ábrázolások. A 18. század második felében feltűnően megsza- porodtak a különböző irodalmi művekben a skót szereplők, akik jellemzően két típust, a „szellem emberét” és a karrieristát testesítették meg. Az egyik legismer- tebb színdarab, a *True-born Scotsman* (Egy igazi skót), amely Defoe híres pamf- letjét, a *The True-born Englishman* mintázza, oly mértékben festett dehonesztá- ló képet a címszereplőkről, hogy a birodalmi érdekeket pártoló cenzúra húsz évre betiltotta londoni előadását. Ugyancsak népszerű témának számítottak azok, a skótok szexuális képességein élcelődő korabeli polémiák, amelyek a barbár highlanderről kialakult populáris képzeteket népszerűsítették. Az egyik skót mi- niszternek és III. György anyjának állítólagos viszonyát pellengérré állító karika- túrák leleplezték az elfojtott vágyak és félelmek valódi okát. „Az a feltételezés, hogy egy skót miniszter »behatol« az angol anyakirálynéba, azt a valós szoron- gást szimbolizálta, amely a skótok Angliába való behatolását, az angol identitás veszélyeztetését és az angoloknak a hatalomból való kiszorítását övezte.”²¹ Egy másik korabeli mű ugyancsak a hatalmukat féltő angolok rettegését tárja elénk. „Belopóznak mindenhová, állásunkba és ágyunkba; / tudják jól, hogy az kell nekik, amit mi meg akarunk tartani.”²²

A példák rávilágítanak arra, hogy az 1707-es uniót követően többféle mimikus modell működött a brit birodalom egyre táguló földrajzi határain belül. Ebben a helyzetben az identitás legkívánatosabb formájának létrehozása nemcsak a más- ságot képviselő nemzetiségek számára volt problematikus, de kikényszerítette az angolságtudat átértékelését is. A mimikri eredményeként „a hatalmi viszonyok, ha nem is fordulnak teljesen a visszájukra, de mindenképpen megínognak”.²³

¹⁹ *Uo.*, 89.

²⁰ Bhattacharyya szerint a britség fogalmát „az angolok találták ki a birodalmon belüli nem- angolok elnevezésére”. Lásd BHATTACHARYYA, *Cultural Education in Britain*, in R. YOUNG, *Neocolonialism*, Oxford Literary Review, 1991, 13.7.

²¹ COLLEY, *i. m.*, 122.

²² *Charles Churchill's play: A Prophecy of Famine (1763)*, in COLLEY, *i. m.*, 120.

²³ BHABHA, *i. m.*, 90.

A mimikri az identitás kialakulása szempontjából azért meghatározó, mert felforgató ereje lehetővé teszi a különböző társadalmi és kulturális korlátok áthágását. A következő példák a mimikrinek a különböző identitásokat megosztó és a hatalmi hierarchiát felbontó szerepét szemléltetik. A mimikri hatására elmosódnak a különböző szubjektumokat egymástól elválasztó határok, és ezáltal árnyaltabbá válik az angol-skót ellentétek háttérében megbúvó manicheus látásmód.

Szubverzív identitások

Két párhuzamos szöveg tudósít arról a nevezetes alkalomról, amikor a felvilágosodás korának ismert alakjai, Samuel Johnson és James Boswell három hónapig tartó közös látogatást tettek a felföldre. Sok vonásában eltérő, mégis egymást jól kiegészítő úti beszámolót tart kezében az, aki elolvassa Johnson *Utazás Skócia nyugati szigeteire* (1775) és Boswell *Napló a Hebridiákon tett utazásról Samuel Johnsonnal* (1786) című könyvét. Johnson, aki több Nagy-Britanniában tett utazását megörökítette, pontos és részletes információt nyújtó írásával nagyban hozzájárult az útirajz műfajának népszerűsítéséhez és a korabeli turizmus fellendítéséhez. Boswell beszámolója a személyes hangvételő napló műfajába tartozik, és a mű címe azt is jelzi, hogy szerzője számára az is felettebb fontos, hogy útitársa nem más, mint a kiváló Dr. Johnson. A közösen átélt élmények különös ütközési pontokat kínálnak az egymástól eltérő kulturális háttérrel rendelkező szerzők és közös úticéljuk világának összevetésére. Miközben Johnson írásai Skóciáról tudósítanak, addig Boswell Johnsont figyeli, és megpróbálja az út Johnsonra tett hatását is visszaadni.

Első pillantásra Johnson műve szórakoztató útleírásnak tűnhet, azonban könyvének valódi tárgya az angolok és skótok közötti különbségek pellengérré állítása. A leírásból kitűnik, hogy Johnson lételeme az összehasonlítás, melynek kezdetén és végpontjában szűkebb hazája, Anglia áll a maga nagyszerűségében. A vadregényes skót táj természeti szépsége Johnson tolmácsolásában a szegénység jelképévé válik: „Az ön országa két dologból, kőből és vízből áll. Néhol egy kevés föld is van a kövek felett, de csak nagyon kevés, és a kő mindenhol kilátszik. Olyan, mint az a rongyos ruhájú ember, aki hiába igyekszik mezítelenségét elrejtetni.”²⁴ Más alkalommal így összegzi benyomásait: „Számomra Skócia csak olyan, mintha egy rosszabb Angliát látnék. A kettő annyira különbözik egymástól, mint a virág és az elhervadt, csupasz szár látványa.”²⁵ Nyilvánvaló, hogy Johnson reprezentációs rendszere a két ország közötti különbségekből építkezik, mégpedig úgy, hogy a beszélő szubjektum a számára idegen másság elmaradottságát hangsú-

²⁴ BOSWELL, *i. m.*, 367.

²⁵ *Boswell's Life of Johnson*, ed. George BIRKBECK HILL, Oxford, Clarendon Press, 1964/3, 248–249.

lyozza. Mindkét képben dominál a mezítelen, csupasz táj látványa, ami a hiányon túl az idejétmúlt és barbár világot jelképezi.

A fentiekből úgy tűnhet, mintha Johnson még hírből sem ismerné a skót felvilágosodást. Vagy éppen ellenkezőleg, talán nagyon is jól ismeri azt, sőt maga is hatása alá kerül a korszak meghatározó diskurzusának? Johnson skóciai uazása során a felsőbbrendű angol pozíciójába helyezi magát, és a saját, képzelt erejét fitogtatja a skótok vélt gyengeségével szemben. Ismerős sztereotípiák mentén, negatív tulajdonságokkal ruházza fel a számára idegent, a felföldi identitást kiterjeszti az alföldre, a fejletlent a civilizálttal keveri, azzal a céllal, hogy ábrázolása tárgyát lealacsonyító jelentésekkel ruházza fel. „[A skótok] az uniót követően ismerkedtek csak meg az angol szokásokkal, azt megelőzően földművelésük kezdetleges, háztartásuk kialakulatlan, étkezésük olyan egyszerű, mint az eszkimóké, házuk pedig mocskos, mint a hottentottáké.”²⁶ A példák Said orientalista modelljének működését igazolják, hiszen Johnson valódi célja az, hogy a nyilvánvaló környezet- és életmódbeli különbségek bemutatásával vetélytársát lejárássa, és saját népének hatalmi törekvéseit igazolja.²⁷ A fejlett angolok ellentétéként megjelenített és a másság köntösébe bújtatott barbár skót nép számára egyetlen kiút mutatkozik, a fejlődés útja, amelyhez követendő mintát az angolok szolgáltatnak.

Johnson és Boswell művei az úti élményeken túl bepillantást engednek a két egymástól igen eltérő személyiség életébe és ambivalens viszonyába. Kettejük bonyolult kapcsolatának megértéséhez az angolok és skótok között feszülő kulturális különbségeken túl figyelembe kell venni a kor elismert tudósa és annak fiatal tanítványa közötti személyes kapcsolatot is. Boswell, a kiváló tanítvány igyekszik mindenben mestere nyomdokába lépni. Önreflexív írásai pontos képet festenek arról a nagyon is tudatos folyamatról, amelynek során végbemegy mimikus átalakulása. A felvilágosodás tanait szem előtt tartó Boswell mindenekelőtt Johnson stílusát igyekszik elsajátítani. Retorikai és szépírási képzésének köszönhetően tökéletesen kitanulja az angol világi nyelvi és viselkedési normáit. Ami nyelvtudományi előmenetelét illeti, Johnson angol szótárán felbuzdulva Boswell nekilát a skót szótár megalkotásának. Írásai közül kiemelkedik a Johnsonról szóló hatkötetes életrajz, amely a mesterről készült legteljesebb portrén túl tükröt tart Boswell önmaga átformálására irányuló tevékenységének is. Hogy mi a célja ennek a változásnak, és miként értékeli Boswell saját átalakulását? Alig több mint két hét együtt töltött idő után már arról áradozik, hogy végre sikerült „egy igazán angol és előkelő napot eltöltenie”.²⁸ „[Johnson] társaságában jobb véleménnyel vagyok magamról, mint más alkalmakkor.”²⁹ Boswell mimikus törekvése abban a vágyfantáziában tetőzik, amikor az irigyelt mester halálát követően

²⁶ Samuel JOHNSON, *A Journey to the Western Islands of Scotland*, London, Penguin, 1984, 51.

²⁷ Vö. Edward W. SAID, *Orientalizmus*, ford. Péri Benedek, Bp., Európa, 2000, 12.

²⁸ HILL, *i. m.*, 270.

²⁹ *Letters of James Boswell*, in SIMPSON, *i. m.*, 131.

annak házába is beköltözik.³⁰ Boswell saját, nagyratörő vágyait, hogy hírnevet és gazdagságot szerezzen, csak Johnson halála árán látja megvalósulni.³¹ A helyzet végső iróniája, hogy az utókor számára Boswell elsősorban Johnson életrajzíró-jaként válik ismertté.

Boswell, a mimikus ember a felvilágosult skótok társadalmi és pszichés folyamatoktól terhelt nyugtalanító szorongásait éli át, akiknek azonosságtudata jellemzően a kialakulófélben lévő brit birodalom árnyékában formálódik. Írásaiból kitűnik, hogy Boswell pozíciója folyamatosan váltakozik a mimikus angol/skót, az unionista/nacionalista, illetve a racionális/szентimentális magatartási minták között. A kulturális közvetítő szerepében tetszelgő Boswellnek nemzeti és személyes lojalitása egyaránt válságba kerül, amikor a Johnsonnak való megfelelés vágyától hajtva arra kényszerül, hogy környezetét és önmagát a kívülálló szemével nézze. Másága olyan harmadik személyű identitás, amely Johnson szubjektumán keresztül nyer értelmet.³² A helyzet paradoxona, hogy Boswell önként ölti fel a számára idegen azonosságtudatot. A külső eredetű, ismeretlen identitás befogadására irányuló törekvések hatására Boswell szubjektuma megbomlik. A közvetítő szubverzív szerepében megkísérli ledönteni a nemzeti és kulturális különbségekből emelt korlátokat, miközben megpróbálja Johnsont „skótosítani”, Skóciát pedig „johnsonosítani”.

A mimikri következtében nemcsak az utánzó szubjektuma bomlik meg, de az utánzotté is. Johnson hatalma az idegen környezet és Boswell nyomására megrendül, és az őt érő ambivalens hatások következtében átalakul. Amikor pedig Boswellen keresztül önmaga mimikus másával szembesül, a saját angolságtudata és annak anglicizált változata közötti hatalmi harc látszik kiújulni. A másággal való azonosulás kényszere félelemmel tölti el, és még inkább igyekszik identitását a maga csorbítatlan teljességében megőrizni. Johnson hatalomvesztési folyamatát kiválóan példázza az a jelenet, amelyben Boswell a skót dialektusból készül leckét adni Johnsonnak, aki azonban erőfeszítését nyíltan elutasítja: „Nem, Uram, nem akarom megtanulni. És amit én nem tudok, annak kapcsán Ön megőrizheti a fölényét.”³³ A saját helyzetéből és tudatlanságából adódó bizonytalanságát Johnson úgy próbálja meg kompenzálni, hogy látszólag elismeri, sőt méltatja Boswell fölényét, valójában azonban a meghitt útitárs személyét a hasznos idegenvezető szerepévé degradálja. Egy másik alkalommal társát a „legkevésbé skót skótnak” (*most unscottified*) titulálja.³⁴ Gunyoros dicsérete megsemmisítő

³⁰ HILL, *i. m.*, 311.

³¹ Vö. Frantz FANON, *A föld rabjai*, ford. Staub Valéria, Bp., Gondolat, 1985, 56. „Birtoklásról álmodik. Mindenféle birtoklásról: leülni a gyarmatos asztalához, befeküdni az ágyába, lehetőleg a feleségével. A gyarmatosított irigy.”

³² FANON, *Feketének lenni*, in *i. m.*, 615.

³³ HILL, *i. m.*, 220.

³⁴ *Uo.*, 242.

csapást mér Boswell identitására, hiszen riválisát megfosztja skót önazonosságától. Bhabha szerint a mimikri végső iróniája azon a paradoxonon alapul, hogy miközben az eredetinek látszás vágyát segíti megvalósulni, addig az általa megjelentett utánzó és utánzott szubjektuma csak részleges reprezentációhoz jut.³⁵ Az azonosságtudatukban megingatott hősök önreflexív beszédmódja a szubjektumban végbemenő ambivalens folyamatokról árulkodik.

Johnson és Boswell legendás társulása a formálódó brit identitás kapcsán az alattvalók személyesen átélt kríziseiről és kétségeiről is számot ad. A mimikri elforgatja az én/másik, mester/tanítvány korábban hierarchikusan rögzült viszonyát. A mimikus folyamatok a hatalmi viszonyok mindkét oldalán állók identitását megosztják, így az angol és a skót szereplőket egyaránt átformálják. Mindkét karakter esetében megfigyelhető, ahogyan a folyamatos nyelvi és kulturális kölcsönhatások következtében a stabil önazonosságok szükségszerűen mobilizálódnak. A posztkoloniális szubjektumok jellemzően olyan ambivalens pozíciókban artikulálódnak, ahol a hagyományosan kialakult és mesterségesen fenntartott autoritások és hegemoniák érvényüket veszítik.

Hibrid önazonosság-reprezentációk

A felvilágosodás legszembetűnőbb és a kulturális élet szempontjából legvitatottabb hatása a népi kultúrának és a skót nyelvnek a művelt köztudatból való teljes kiszorításához vezetett. Ebben a skót identitás szempontjából légtüres térben szükségszerűen megjelent a nemzettudat megerősítésének vágya. A nemzeti önazonosság kérdése olyan időkben válik különösen fontossá, amikor az identitás hagyományos modelljei már nem működnek. „A kulturális különbözőség témája legtöbbször társadalmi krízishelyzetek során kerül a felszínre, és az önazonossággal kapcsolatos kérdések ebből fakadóan túlzásba hajlanak; az önazonosság igénye vagy a marginalitás pozíciójából lép elő, vagy a középpont megszerzésére tett kísérletben ölt testet: mindkét esetben excentrikus.”³⁶ A skót történelemben hasonló válsághelyzetnek minősül 1707, amikor a hazai kultúra fejlődése jobbra a szélsőségesen nacionalista, illetve unionista minták irányában formálódik.

A 18. században a művelt skót középosztály a birodalom elkötelezett támogatója volt, ezért a nemzeti szempontok átmenetileg a háttérbe szorultak. A század végére azonban Skóciában is felerősödött a múlt iránti érdeklődés, és előtérbe került a nemzeti értékek megőrzésének fontossága. A nemzetről alkotott legismerőbb szimbólumok és képzetek hagyományosan a felföld vidékéhez és a skót highlander alakjához kapcsolódtak. A felvilágosodás nyomán elinduló reformok,

³⁵ BHABHA, *Mimikri*, 88.

³⁶ BHABHA, *A posztkoloniális és a posztmodern*, ford. Harmati Enikő, in *Helikon* 1996/4, 484–507. Itt: 489.

illetve a felföldön és a hozzá tartozó szigetvilágban a nagymértékű átalakulások hatására nemcsak a gazdasági és kulturális élet változott meg, de a highlander alakja is jelentős metamorfózison esett át.³⁷ A bátor és lobbanékony harcosok többé már nem az angolok ellen lázadtak, hanem a brit hadsereg oldalán harcoltak. A romantika térhódításával a különböző mitikus azonosulási folyamatok is felerősödtek, és hozzájárultak ahhoz, hogy a highlander a skót nemzeti identitás legfőbb jelképévé váljon. A „nemes vad” képében megjelenített „felföldi” immár a barbár erkölcsök tisztaságát példázta, és a skót nemzeti karakter olyan bátor és hősi vonásait testesítette meg, mint a szabadlelkűség és lázadó szellem vagy a tettere kész harciasság. Romantikus alakjának megformálása és elterjedése Walter Scott közéleti és irodalmi tevékenységének volt köszönhető.

Az új nemzeti identitás megszilárdításához nélkülözhetetlen annak hagyományteremtő megalapozása is. A korszak új divatja „tartanry” néven válik ismertté, jelentése a skót kockás szövetből készült nemzeti viselet elterjedéséhez fűződik. Létezik olyan felfogás, amely szerint Walter Scott találta ki az angol király, IV.György 1822-es skóciai látogatása előtt, hogy mindegyik klánnak más szövete legyen, mert korábban csak az egyes régiók ruházata tért el egymástól. Az, hogy a skót viseletet ceremóniák alkalmával a korábbi ellenség is magára öltötte, olyan jelmez mulatsághoz hasonlított, amelyben az ádáz és fenyegető highlander alakja egy katonai parádé bábjaivá szelídült. A király tiszteletére adott ceremónia meghonosította az új divatot, elterjedését pedig nagymértékben segítette a Stuart–Sobieski testvérpár *Vestiarium Scoticum* (A skótok viselete, 1842) című kiadványa. Hugh Trevor-Roper leleplező tanulmányában így fogalmaz: „a tartan, a skót kockás minta, illetve szövet nem más, mint zárófejezet egy kultúra kitalálásának és hagyományteremtésének több évszázados, figyelemre méltó folyamatában”.³⁸

A tartanry a highlander alakjának sztereotip megjelenítésére épülő „kitalált hagyomány.” „A sztereotípiát nem egyszerűsítés, hanem az adott valóság hamis ábrázolása”,³⁹ amely egymással ellentétes jelentéseket fon egybe, ezért egyidejűleg többféle olvasatot kínál. A skótokat ábrázoló fantáziában az eredeti jelentéstől eltérő, csalóka egységet szimbolizáló önazonosság konstruálódik. A skót népviselet eltörli a highlander alakjához kapcsolódó tabukat és stigmákat, és olyan szimbolikus nemzeti azonosságtudatot eredményez, amelyet minden rendű és rangú skót a magáénak tudhat. A kockás szövet a skótságnak csak részleges reprezen-

³⁷ Vö. Robert CLYDE, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander 1745–1830*, Edinburgh, Tuckwell Press, 1995.

³⁸ Hugh TREVOR-ROPER, *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland*, in *The Invention of Tradition*, eds. E. HOBSBAWN, T. RANGER, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 15–42. Itt: 42.

³⁹ BHABHA, *A másik kérdése: sztereotípiák, diszkrimináció és a kolonializmus diszkurzusa*, ford. Sári B. László, in *i. m.*, szerk. BÓKAY Antal et al., 630–643. Itt: 637.

tációját kínálja, az eredeti identitás rejtve marad a felszín alatt, így önazonosság helyett csak szerepjátékról, mimikrióról beszélhetünk.⁴⁰ A skót szövet elterjedése olyan rendhagyó mimikus álcává válik, ahol a másság jelmezébe bujtatott szubjektumok saját alföldi skót vagy éppen angol identitásukat próbálják meg elrejtteni.

Az új egyenruha elősegíti a kulturális különbségek homogenizálását, és megteremti a másság intézményesült változatát. A mimikri lehetőséget teremt a skót múlt és jelen átírására, mert általa a fantázia és a valóság közötti határok elmosódnak. A játékos utánpótlás eltörli a különbözőségeket, miközben a skót identitást annak legszélsőségesebb formájával, a korábbiakban orientalizált highlander alakjával azonosítja. Az új hagyományra mindenki a sajátjaként tekint, mert az egy képileg adott, jól látható nemzeti identitást biztosít. A sikeres „keltásítás” eredményeként a skótok olyan mitikus identitást kreálnak, amely képes a stabil önazonosság hiányában keletkezett űrt betölteni, így a highlanderrel való azonosulás megnyitja a „képzeletbeli közösség”⁴¹ tagjai közé vezető utat. A *tartanry* gyakorlata megbontja az egységesnek vélt skót és angol szubjektumokat, és helyükbe elmosódó másolatokat, megsokszorozódott és fragmentált identitásokat helyez. Az önazonosság szempontjából a skót kockás szövet viselése azt a kérdést is felveti, hogy tulajdonképpen ki azonosul kivel?

Az 1746-os sikertelen jakobita felkelést követően negyven évre betiltottak mindenféle felföldi viseletet, ez alól mentességet csak a brit hadsereg felföldi ezredei kaptak, akik közül legismertebbek a Seafoth Highlanderek. Ezredük katonai parádéjáról az alábbi életképet festi egy angol főnemes:

A Seaforth Highlanderek ezredében a dudások puffogva fújták a dudájukat, miközben fel és alá masíroztak. Tették mindezt olyan izgatottan és a büszkeségtől dagadva, hogy mezítelen lábikrájuk is megfeszült, miközben bestiális lármát csaptak [a skót dudájukkal]. Igazán vad és barbár emberek benyomását keltették! Az egyébként bizonyára kitűnő vérmérsékletű és remek emberek, a skót kockás viseletben és a hatalmas, struccollas fejdíszben teljesen úgy festettek, mint valami dél-tengeri szigetlakók.⁴²

A leírásban felvonulnak az ismerős nemzeti jelképek; a skót duda és a kockás szövet, a barbár és egzotikus, a kívülről számára egyszerre ismerős és idegen vademberek, akikből megfoghatatlan nemes szépség árad, és akiknek a testi ere-

⁴⁰ A *tartanry* kapcsán joggal vetődik fel a kérdés, hogy az angol hatásra elterjedő divat mimikus alapúnak tekinthető-e. A mimikrinek lényegénél fogva nem létezik olyan formája, amelyben a gyarmatosító utánoz, kivéve azt az esetet, amikor az alá- és fölérendeltségi viszonyokban az utánpótlás egyszerre mímeli a hatalmi tekintélyt és az általa eltagadott másságot.

⁴¹ Az elnevezés ANDERSON hasonló című művéből származik.

⁴² Richard INGRAMS, *England*, London, Fontana, 1991, 205.

je egyszerre vágyott és félt. Egy távoli világ körvonalai rajzolódnak ki előttünk, amelynek megjelenítésében a társadalmi, szexuális és kulturális *különbségek* a meghatározóak, és ahol a másság sztereotípiái dominálnak.⁴³

Az identitás az azonosulás és elidegenedés egymással ellentétes pszichológiai folyamatának ökonómiájában formálódik, így a nemzettudat kialakulása során a skót és angol identitások átszarmazódtak a britség kulturálisan hibrid formációjába. Ez a törés, amely egyszerre következik be mindkét szubjektumban, átjárhatóvá teszi a hierarchia szabályai szerint takarosan megosztott világokat. A hibriditás fogalma Bhabha számára azt jelenti, hogy az én és a másik az egymásra gyakorolt hatásuk és annak minden következményei által megteremtett összefüggésében léteznek. Bhabhánál a másság nem jelent elszigetelten zárt egységet, nem pusztán az én ellentéte, hanem mindkét fél kölcsönösen egymásba olvasztott mása, amely nem azonosítható „sem az egyik, sem a másik” pozíciójával. A különböző önazonos kultúrák (skót és angol) találkozásakor új, heterogén (brit) jelentések tárulnak fel. A kölcsönhatások jellemző terepe Bhabhánál a „harmadik” vagy „köztes tér”⁴⁴ elnevezést kapja, ahol a demarkációs vonalak elmosódnak, a bináris oppozíciók feloldódnak, hogy helyüket egymással vitatkozó diskurzusoknak adják át. Nagy-Britanniában az uniót követően előtérbe kerültek a birodalmon belüli és kívüli brit, angol, skót és más identitások meghatározásának kérdései. A skót szoknya jótékony lepelbe burkolta azokat az öntudatlan vágyakat, amelyek mélyén az ismeretlen másság irányában működő vonzások és taszítások, vágyak és félelmek egymásnak ellentmondó erői munkáltak.⁴⁵

Felbomló azonosságutdatok: a skót identitás posztkolonialis meghatározásai

1707 a skót nemzeti identitás szemszögéből nézve elsősorban az ország függetlenségének kényszerű feladását jelképezi, ami a későbbiekben a megosztottság vagy kettősség életérzéséből fakadó politikai, társadalmi és kulturális alakzatok eredménye. A skót felvilágosodást az ország kultúrájának és gazdasági életének fejlesztése, jobbítása motiválta, és mindezt a skótok „angol mintára” igyekeztek megvalósítani. A felvilágosodás eszmeáramlatának hatására a skótok elfordultak saját (kelta) hagyományuktól, és identitásuk megosztásával (lowlander–highlander) kiléptek saját önazonosságukból, hogy azt a különféle elangolosodási folyamatok hatására kialakuló brit nemzettudattal azonosítsák. A skót felvilá-

⁴³ Kiemelés tőlem.

⁴⁴ BHABHA, *The commitment to theory*, in Uő, *Location*, 36–39.

⁴⁵ Ez a különös ruhadarab, a skót szoknya megbontja a nemi identitásokat és szerepeket, feminizál és a gyengébb nem ruhájába bújtatja a rettegett ellenséget, a maszkulinitást pedig elidegeníti hagyományos kontextusától. A témával részletesen foglalkozik: Christopher WHYTE, *Gendering the nation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995.

gosodás olyan új enunciatív pozíciót teremtett, amelynek megfelelő értelmezését a mimikri felforgató erejének figyelembe vétele segíti. Az újjáalakuló skótság különös jellemzőjeként megsokszorozódtak az én és a másik mentén hagyományosan kettéosztott identitások.

A skótok a személyes azonosságtudatot megosztó folyamatokat a felvilágosodás intézményén keresztül igyekeztek racionalizálni. Az ambivalens azonosulási folyamatok eredményeként elfordultak önmaguktól, hogy egy, a sajátjuknál sikeresebb, de tőlük idegen közösség részévé váljanak. A helyzet paradoxona, hogy a skótok egy olyan népbe asszimilálódtak, amelyet hosszú történelmük során az ellenséggel azonosítottak. A Nagy-Britannián belüli hierarchiában a gazdaságilag fejlettebb és a lakosságát tekintve népesebb angolok képviselték a középpontot, a skótok pedig a kevésbé civilizált perifériát. Ugyanakkor Skócián belül is működött egy hasonlóan hierarchikus rendszer az alföld és a felföld viszonyában. Az önazonosságát saját kultúráján kívül kereső skót megteremti önmaga alárendelt, orientalizált képét, mintegy igazolásul arra, hogy miért szükségszerű a skót hagyományoktól való elfordulás és az angol minta követése. A skótok szemszögéből nézve az angol mássággént artikulálódott, illetve amennyiben a skótság önmagát a birodalom részeként határozta meg, úgy a barbár honfitársak testesítették meg a számára nem kívánatos másikat. A skót identitás olyan sajátosan szkizofrén kórképet tükrözött, amely egyfelől átszarmasztatta önmagára (*devolve*) az angolok hatalmi viszonyából származó fölényt, másrészt, dacból vagy kényszerből, megpróbálta az angol befolyást elutasítani. Az uniót követően a szubverzív nemzeti és kulturális identitásképzési paradigmák szempontjából az angol–skót, skót–angol, angol–brit, skót–brit történelmi, nyelvi és kulturális kölcsönhatások egyaránt meghatározóvá váltak.

Az unió hatására fellendültek a britek különböző rétegei közötti politikai, kulturális és gazdasági kapcsolatok, és mivel a birodalom fontos megélhetési forrást jelentett, a különböző alattvalók szoros érdekszövetségbe fonódtak. Egyúttal olyan nemzettudatok is kialakultak, amelyek biztosítják a valami után érzett vágyak vagy valami ellenében fellépő ambivalens érzelmek által működtetett unionista és nacionalista identitásképző modellek közötti átjárást. A birodalom történelmi megalakulásával egyidejűleg létrejött az a heterogén brit identitás, amely a korábban különálló angol, skót és más nemzettudatok viszonyában formálódott. A nemzeti és kulturális identitások önazonosságának felbomlása új értelemképzési stratégiák megjelenését eredményezte. Az uniót követően a skótok önazonosságát formáló hatóerő a brit birodalmi érdekeknek is alárendeltje lett.

A mimikus azonosulási minták ambivalens szerepe és hatása a különböző identitások egymásra gyakorolt köztes és közvetítő szerepét is jelképezi. A posztkolonialitás olyan heterogén állapot, ahol „a kulturális és politikai önazonosság a másság folyamatában jön létre”.⁴⁶ Mivel az azonosság és a másság kategóriái nem

⁴⁶ BHABHA, Posztkoloniális, *i. m.*, 487.

alkotnak lezárt egységet, nem elégedhetünk meg azzal, hogy egymás ellentétéként szemléljük őket. A különbözőségek áthágásának mimikus modelljei, a szubverzív identitások és hibrid önazonosságok a kultúrák közöttiség élményének jellegzetesen posztkoloniális életérzéséről vallanak.

A nemzeti szemléleten alapuló megközelítések még mindig meghatározóak a skót, illetve angol filológiai szemléletben, annak ellenére, hogy ezek gyakran leszűkítik a Nagy-Britannián belüli kulturális folyamatok sokszínűségét. A holisztikus jellegű rendszerek mentén történő szétválasztás és kategorizálás helyébe lépő posztkolonialitás mindkét irányban megnyitja a különböző kultúrák közötti határokat, és lehetőséget biztosít az összetettebb, hibrid képződmények értelmezésére. Skócia esetében a posztkoloniális hatások és jellemzők mindenképp az angol nyelvi és kulturális befolyások révén válnak meghatározóvá. A skótság posztkoloniális szempontú elemzésének középpontjában az útkeresés motívuma áll; a személyes és nemzeti traumák háttérben pedig a nemzeti önazonosságot felváltó bizonytalanságok, elfojtások, áthágások, ellentétek és ellentmondások jelennek, amelyek a rivális kultúrák hatására elszenvedett tudatos és öntudatlan traumák, veszteségek és szorongások következményeit tükrözik.

GULA MARIANNA

„Van olyan jó, mint bármelyik hülye darab a *Queen's Royal Színházban*”: A nemzet paródiája James Joyce *Ulysses*ének „Küklopsz”-fejezetében

Homi Bhabha a posztkoloniális elméletek szempontjából kulcsfontosságú szövegében (*DisszemiNáció: Idő, narratíva és a modern nemzet határai*) a nemzetet formáló szimbolikus folyamatok két alapvető típusát különbözteti meg: „a pedagógiai folyamatosságteremtő, akkumulatív temporalitását és a performatív ismételtető, rekurzív stratégiáját”.¹ Míg az előbbi objektumként képzelel el és teremti meg a népet, az utóbbi a népet alkotó embereket jelentésképző folyamatok alanyaiként konstituálja: „a mindennapi élet morzsáit, foltjait, rongyait ismételtelen a nemzeti kultúra jeleivé kell átlényegíteni, miközben maga a narratív *performance* egyre több nemzeti alanyt interpellál”.² Bhabha szerint e két stratégia között szakadék tátong, a performatív aláássa a pedagógiai hitelét, és így megbontja a nemzet totalizáló határait. James Joyce *Ulysses*ének „Küklopsz”-fejezete, mint narratív *performance*, ugyanezt a hatást éri el azáltal, hogy szubverzív módon alkalmazza azt a három kulturális médiumot – a sajtót (újságot), a politikai balladát és a drámát –, amelyek a Joyce által ismert koloniális Írországra leginkább azt a célt szolgálták, hogy egyre több, a nemzethez tartozó szubjektumot interpelláljanak.

A sajtó, a populáris zene és a színház mint a nemzetépítés kulturális helyei szorosan kötődtek egymáshoz a gyarmati Írországra. Az újságok és a balladák egyszerre váltak nemzeti tudatformáló fórumokká a tizenharmadik század végén, és szövetségük megmaradt a huszadik századra is. Az 1790-es években a francia forradalom szellemiségének ír követői, a United Irishmen (Egyesült Írek) csoportja használta először tudatosan mindkettőt, hogy „a köztársaságot eljuttassák a falvakba”, vagyis hogy a tömegeket politizálják.³ A United Irishmen 19. századi

¹ Homi K. BHABHA, *DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation*, in *Nation and Narration*, ed. Uó, London, Routledge, 1990, 297.

² *Uo.*, 297. Bhabha kétségkívül Althusserrel kölcsönözte az interpelláció fogalmát. Althusser interpelláció alatt azt a folyamatot érti, ahogyan az „ideológiai államapparátusokon” – különböző társadalmi intézményeken (vallás, iskola, család stb.) – keresztül a szubjektum konstituálódik.

³ Kevin WHELAN, *The United Irishmen, the Enlightenment and Popular Culture*, in *The United Irishmen: Republicanism, Radicalism and Rebellion*, ed. Uó, Dublin, Lilliput, 1993, 275.

követője, a Young Ireland (Fiatal Írország) mozgalom az 1840-es években mindkettőt valóságos pedagógiai eszközzé minősítette át, mivel rajtuk keresztül kívánta elmélyíteni az emberek politikai és történelmi tudatát. A színház csak később, a 19. század második felében csatlakozott az újsághoz és a balladához a nemzetépítésben, de a 20. század elejére már központi szerepre tett szert benne.⁴ Míg a 19. században a sajtó politikai balladák tömkelegét terjesztette, a századfordulón a nacionalista színházi programok előadásait patrióta zenével dúsították, a sajtó pedig népszerűsítette és értékelte a színházi eseményeket. A századforduló legjelentősebb kulturális nacionalista lapja, Arthur Griffith *United Irishman*-je folyamatosan kommentálta Dublin színházi eseményeit az ír dráma-mozgalom kulcsfontosságú időszakában, 1899 és 1902 között. Egy 1901-es tudósítás lelkesen hirdette, hogy mivel „ismét lehetett az ír nyelvet hallani a metropolisz egyik legfontosabb színházában, és az *És újra nemzet lesz a nemzetet (A Nation Once Again)* énekelték a falai között”, „ismét remélhetünk”.⁵

Jóllehet a sajtó, a populáris zene és a színház a nemzet formálásának kulcsfontosságú és egymással összefonódó helyeiként szolgáltak, ezzel egy időben vagy tán éppen ezért, csatatérre is váltak, mivel színterükön ütköztek meg az ír kulturális identitás heterogén elképzelései. Mivel Írországban a nemzet fogalma multivalens volt, ugyanilyen multivalens volt a balladák, újságok és színházi előadások ideológiai előjele is. Mint köztudott, az 1904-ben alapított Abbey Színház Írország „nemzeti színházaként” hirdette magát, és így is vált ismertté az ír színháztörténetben. Mary Trotter nemrégiben megjelent ír színháztörténeti munkájában azonban hangsúlyozza, hogy az Abbey szerteágazó nacionalista színházi tevékenység közepette született meg, amikor előadások sokasága célozta az írek kulturális identitásának erősítését, és cáfolta az angol színpadokon terjesztett koloniális reprezentációikat.⁶ A Queen’s Royal Színház, a századelő három profitorientált dublini színházának egyike, az Abbey-vel rivalizálva szintén az „ír dráma otthoná”-nak tekintette magát.⁷

⁴ Már a *United Irishmen* mozgalom is felismerte a színházban rejlő identitásformáló lehetőséget. Vezetőjük, Wolfe Tone a rövid életű *United Irish* újság, a *National Journal (Nemzeti Lap)* prospektusában kijelentette, hogy bár a lap profilja főleg politikai, olyan „kisebb horderejű területek” mint a költészet és dráma is fontos tárgyalási témák lesznek, mivel még ha „nincs is akkora hatásuk”, mint a politikai reformoknak, a költészetnek és drámának „megvan a maguk haszna, hatással vannak az emberek viselkedésére, izlésére és szórakozási szokásaira”. Lásd Mary Helen THUENTE, *The Harp Re-strung: The United Irishmen and the Rise of Irish Literary Nationalism*, Syracuse, Syracuse UP, 1994, 107. A *Young Ireland* kulturális tervei között szintén szerepelt egy nemzeti színház létesítése.

⁵ Frank J. FAY, *Towards a National Theatre*, Dublin, Dolmen, 1970, 71.

⁶ Mary TROTTER, *Ireland’s National Theatres: Political Performance and the Origins of the Irish Dramatic Movement*, Syracuse, Syracuse UP, 2001, xiii-xiv.

⁷ *Uo.*, 35.

Az *Ulysses* „Küklopsz”-fejezete úgy idézi meg mindhárom fő nemzetformáló kulturális médiumot, hogy érzékelteti, de egyben nevetségessé is teszi interpellatív hasznukat. A sajtó nemcsak az események szintjén játszik fontos szerepet, de szerepe a szöveg formai jegyeiben is megmutatkozik, a fejezetet át- meg át- szövik a patrióta balladákra tett utalások, és általában véve a szöveg erősen performatív jellegű, amire kifejezetten utal a névtelen elbeszélőnek a fejezet utolsó jelenetére vonatkozó kommentárja: „van olyan jó, mint bármelyik hülye darab a *Queen’s Royal Színházban*”.⁸

„Ott lóg azon a rohadt újságon”

Az *Ulysses* egészét tekintve az újságoknak a „Küklopsz”-ban van a legnagyobb szerepe, jóllehet az „Aeolus” játszódik egy lapkiadó hivatalában. Rögtön a fejezet elején az elbeszélő rosszmájú megjegyzéséből értesülünk róla, hogy a polgártárs, többek között, „egy rakomány újsággal” „harcol az ügyért” (383). A fejezet szereplői – dubliniak, akik 1904. június 16-án, délután öt óra tájban Barney Kiernan kocsmájában ütik agyon az időt – több újságot név szerint említenek, mint például: *Freeman’s Journal*, az *Irish Independent*, *Stubb’s Weekly Gazette*, *National Police Gazette*, *The Times* és a *United Irishman*. A beszédtemák között gyakoriak az újságokban közölt napihírek, mint például a „kanadai panamaügy” (419), az angol tengerészeti kiképzőhajókon folyó korbácsolásokról közölt leleplezések (149), egy afrikai főméltóság angliai látogatása (436) és Roger Casement-nek a belgák Kongóban véghezvitt birodalmi kegyetlenkedéseiről szóló jelentése (437). Mint John Nash már rámutatott, „az újságok említése a fejezetben mindig nemzeti, faji vagy birodalmi szövegkörnyezetbe ágyazódik”.⁹ A tematikai szempont mellett az újság formailag is fontos a „Küklopsz”-ban, mivel ez a fejezet hasonlóan a legjobban, megjelenésében is egy újságra.¹⁰ Joyce-kritikusok régen felismerték már, hogy a fejezetben több parodisztikus interpolált szövegrész zsurnalisztikai

⁸ Angolul: „as good as any bloody play in the *Queen’s Royal Theatre*”. A fordítás a sajátom, mivel Szentkuthy Miklós fordítása túl cizellált és némileg félrevezető is, a *Queen’s Royal Theatre* történetisége ugyanis elvész: „a Királynő Királysínházában hallani ilyen zengzetekeket”; Gáspár Endre pedig nem fordítja le a színház angol nevét: „beillett volna a *Queen’s Royal Theatre* valamelyik marha előadásának”. A továbbiakban Szentkuthy fordítását használom. James JOYCE, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Bp., Európa, 1986. Az oldalszámokat zárójelben jelzem a főszövegben. Ha az idézet után nem áll oldalszám, a fordítás a sajátom.

⁹ John NASH, „*Hanging Over the Bloody Paper*”: *Newspapers and Imperialism in Ulysses*, in *Modernism and Empire*, eds. Howard J. BOOTH, Nigel RIGBY, Manchester, Manchester UP, 2000, 180.

¹⁰ Denis ROSE–John O’HANLON, *James Joyce: The Lost Notebook*, Edinburgh, Split Pea, 1989, xxiv.

diskurzusokat mímel, még ha nem alakult is ki egyetértés arra nézve, hogy miféle diskurzusok is lennének ezek pontosan.¹¹ Az én vizsgálódásaim szempontjából az a legérdekesebb, hogy a „Küklopsz” torzító szövegtükrében hogyan válik neveltségessé az a *follyamat*, ahogyan az újság részt vesz a nemzetépítésben.

Benedict Anderson szerint a nemzet képzelt közösségének megszületéséhez szükséges alapokat a 18. században a nyomtatott szó, különösképpen az újságok és regények széleskörű elterjedése teremtette meg.¹² A nyomtatás elterjedése az emberi kapcsolatok és az idő újszerű elgondolását tette lehetővé. Anderson elképzelése szerint „a nemzet képzelt közösségének embrióját” „olvasótársak” alkották, akiket „valami szekuláris, partikuláris, látható láthatatlanság”-ban összekötött a nyomtatott szöveg.¹³ A 18. századtól kezdve az újságolvasás afféle paradox „tömegszertartássá” vált. Habár a szertartás „csendes magányban, a koponyák zugában” zajlik le,

minden résztvevő¹⁴ tisztában van vele, hogy a szertartást, amelyet ő most végrehajt, egyidejűleg ugyanígy véghezviszik ezrek (vagy milliók), akiknek létezéséről meg van győződve, jöllehet a kilétükről halvány fogalma sincs. Ez a szertartás továbbá az év minden napján vagy esetleg naponta kétszer folyamatosan megismétlődik. Lehet ennél elevebb alakot elképzelni egy szekuláris, a történelem órájára járó képzelt közösség megjelenítésére?¹⁵

¹¹ Marilyn French szerint „a fejezet olyan, mint egy miniatűr újság” (148). David Hayman és André Topia eltérő módon katalogizálta a „Küklopsz” interpolált szövegrészeiben parodizált diskurzusokat. Lásd Marilyn FRENCH, „Cyclops”, In UÓ, *The Book as World: James Joyce's Ulysses*, Cambridge, Harvard UP, 1976, 138–156. David HAYMAN, *Cyclops*, in *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, eds. Clive HART, David HAYMAN, Berkeley, U of California P, 1974, 243–277. André TOPIA, *The Matrix and the Echo: Intertextuality in Ulysses*, in *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, eds. Derek ATTRIDGE, Daniel FERRER, Cambridge, Cambridge UP, 1984, 103–125.

¹² Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983. Anderson a regény és az újság között több materiális és formai párhuzamot von. Mindkettő egy „homogén, üres térben” létezik, ahol „a véletlen ural kodik, és az óra és a kalendárium szolgál mértékül” (24). Mindkettő esetében a fő szervező elv az egymás mellé rendeltség. „Újságot olvasni olyan, mint egy olyan regényt olvasni, amelynek a szerzője feladta egy koherens cselekmény megalkotásának tervét” (33). Véleménye szerint „a könyv volt az első modern tömegtermékként előállított ipari árucikk”, és az újság „a könyv extrém formája, olyan könyv, amelyet kolosszális mennyiségben dobnak piacra, de népszerűsége csak ideig-óráig tart” (34).

¹³ *Uo.*, 44.

¹⁴ Anderson a „communicant” szót használja. A szóban rejlő játékot nehéz lenne visszaadni magyarul, mivel egyik jelentése „hírközlő, összekötő”, míg a másik „áldozó”, így tehát Anderson vallásos metaforáját és a nyomtatott szó összekötő szerepét is magába foglalja.

¹⁵ *Uo.*, 35. 1904. június 16-a kora reggelén Bloom szintén részt vesz ebben a paradox tömegszertartásban, még ha a házának legkevésbé szent részlegében is.

Anderson performatív modellje valóban impozáns, de csak részben fedile az ír történéseket. A tézis, hogy az újság csendes magányban celebrált tömegszertartások útján tette lehetővé a nemzet elképzelését, figyelmen kívül hagyja azt, hogy gyarmati országokban, mint amilyen Írország is volt a nyomtatott szó elterjedésekor, a privát szertartások kollektív szertartásokkal egészültek ki, ahol a nyomtatott szó a közösség körében életre kelt. Az, hogy Anderson átsiklik az újság nemzetépítésben betöltött illetén funkciója felett, jól tükrözi általános irányultságát, vagyis modellje azokra az esetekre érvényes, amikor a nacionalizmus már létező államok megszilárdítását célozza, és figyelmen kívül hagyja azt a fajta nacionalizmust, amely a gyarmatosítás elleni küzdelemből születik, és egy független állam megteremtése a célja.

Amikor a United Irishmen, a forradalmi Franciaország mintájára, az újságot szemelte ki arra a funkcióra, hogy „a közvélemény arénájának meghatározó építészé” legyen, amellet hogy széles körben terjesztette újságjait – a *Northern Star* (Északi csillag) (1792–1797) és a *Presst* (Sajtó) (1797) –, hogy az emberek egyedül olvassák őket, gyakorta fel is olvastak belőlük mise után, kocsmákban, vagy akár az utcán.¹⁶ Amikor 1795-ben a kormány határozott lépéseket tett, hogy politikai tevékenységüket ellehetetlenítse, olvasóköröket, könyvklubokat, ivóklubokat hoztak létre, gyakran kocsmákban találkoztak, ahol radikális nézeteiket terjesztették. A Young Ireland mozgalom tagjai, akik szintén saját lapjuk, *The Nation* (A nemzet), oldalain kezdtek nemzetépítő kampányukba, nem olvastak fel olyan gyakran nyilvános helyeken, de a United Irishmenhez hasonlóan ők is olvasóköröket szerveztek, és a *The Nation* lapjain folyamatosan fizikai gyülekezést, személyes kapcsolatteremtést és közvetlen információcserét szimuláltak. Joep Leerssen szavaival a *The Nation* „virtuális történelmi és társadalmi találkozóhelyként, latin értelemben vett fórumként” funkcionált. Gondolati és diskurzív szinten könyvtárakat, „függetlenségi olvasóköröket” és emlékcarnokokat hoztak létre.¹⁷

A „Küklopsz” dramatizálja a fentebb vázolt kulturális gyakorlatot, mivel a polgártárs nemcsak lelkes olvasója, de még lelkesebb felolvasója is a mellette halmozódó újságoknak. A fejezet vége felé azzal szórakoztatja hallgatóságát, hogy felolvas egy szatirikus írást, állítólag Griffith lapjából, a *United Irishman*ből:

A polgártárs erre kikotor egyet a piszkos újságok salátahegyéből, és kezdi olvasni:

– Tegnap a főbb manchesteri textilmágnások küldöttségét mutatta be Abeakuta Felsőes Uralkodójának, az Alakinak a szolgálatos hopmester, Toyash-Tanzosh lord. Tolmácsolni kívánták a brit kereskedelem leghálásabb köszönetét az Őfelsége birodalmaiban nyílt lehetőségekért. A küldöttség

¹⁶ WHELAN, *i. m.*, 275.

¹⁷ JOEP LEERSSEN, *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork, Cork UP, 1996, 149.

villásreggelen vett részt. Végeztével a kormos kényúr sikerült szónoklatot vágott ki, amelyet Ananias Istenkedve Tchontsopó főtisztelendő, az udvari káplán fordított szabadon angolra. Legmelegebb köszönetét fejezte ki Massa Toyashnak, és nem győzte hangsúlyozni az Abeakuta és Nagy-Britannia közötti testvéri barátságot, közölve, hogy legféltettebb kincsei között őrzi azt a miniatúrákkal díszített Bibliát, Isten szavának szent könyvét és Anglia hatalmának titkát, melyet a fehér törzsfőnöknőtől, Viktóriától kapott ajándékba, tulajdon felkent keze ajánlásával [...] (436)

A rövid írás egy afrikai törzsfő Angliába tett látogatását figurázza ki, nevetség tárgyává téve az angol imperializmus olyan megnyilvánulási formáit, mint a gazdasági kizsákmányolás, nyelvi és vallási manipuláció stb. A nigériai méltóság, az *abaokutai alake* látogatása történelmi tény volt, számos angol lap tudósított róla, köztük a *The Times* is, amely Joyce egyik fő forrásául szolgált a „Küklopsz” írásakor. Griffith valóban írt hasonló parodisztikus szösszeneteket saját lapjába, de a „Küklopsz”-ban szereplő paródia nem az ő tollából, hanem Joyce-éből származik, és nagyrészt a *The Times* jelentésére támaszkodik.¹⁸ Joyce szösszenetét tehát nacionalista narratív gesztusként is értékelhetjük, hiszen egy olyan írásos birodalmi narratív performatív aktust, amely arra volt hivatott, hogy csendes magányukban brit szubjektumokat interpelláljon, Joyce olyan szóbeli narratív performatív eseményé alakít át, amely nyíltan britellenes, és azt célozza, hogy ír szubjektumokat interpelláljon egy kollektíven megélt szertartásban. Ezt a gesztust azonban a fejezet elején ellensúlyozza egy másik, amikor is a polgártárs azért olvassa fel az *Irish Daily Independent* (Ír Független Napilap) születésekről, halálzásokról és esküvőkről szóló hasábjáiban szereplő neveket, hogy azt bizonyítsa, mennyire elkorcsosult, vagyis elangolosodott az az újság, amelyet Parnell azért alapított, „hogy a munkások szószólója legyen” (387) – ami ironikusan reflektál az újságok nemzeti tudatformáló funkciójára.

Az is ironikus továbbá, hogy amíg a polgártárs azzal szórakoztatja és okítja közönségét, hogy többé-kevésbé nemzeti elkötelezettségű újságokból olvas fel nekik, Alf Bergan és a kocsmáros Terry figyelmét egy más típusú „nemzeti” újság, a *National Police Gazette* (Nemzeti Rendőrlap) köti le, a narrátor nem kis bosszússágára: „ott lóg Alffel azon a rohadt újságon, keresi a disznóságokat benne, ahelyett hogy kiszorgálná a kedves vendéget” (428). Ellentétben számos olyan újsággal, amely az ír identitástudat formálását szolgálta, a *The Police Gazette* azok közé az olcsó lapok közé tartozott, amelyek ellen a századfordulón a kulturális nemzetépítők ádáz csatát vívtak. Egy 1900-as írásában George Rusell azon kesergett, hogy

¹⁸ NASH, *i. m.*, 189.

[n]éhány tudatlan embernek hatalmában áll, hogy [...] a nemzeti elmét brit gondolatokkal etesse [...], és így megsemmisítse egy nemzet Istentől való sajátosságát. Parasztjaink azonban nem Shelleytől és Keats-tól nyerik szellemi táplálékukat most, hogy elszakadtak saját múltjuktól. Erkölcsi fertő, szellemi durvaság uralkodik el rajtuk. A *The Police Gazette* és hasonló lapok, olcsó regények és förtelmes karikírozó újságok veszik át a hajdani Írország egykori remek emlékiratainak és valaha mindenki által ismert költeményeinek a helyét.¹⁹

Az erősen ír értékeket képviselő *The Leader* (A vezér) című újság szerkesztője, D. P. Moran szintén arra figyelmeztetett, hogy „gonosz erők fenyegetnek minket [...] Írországot kétes értékű, olcsó brit írott szó táplálja”, ami alatt nem mást értett, mint az olcsó brit lapokat.²⁰ Russellhez és Moranhoz hasonlóan Douglas Hyde, az ír kultúra és nyelv megőrzésében és felélesztésében kulcsszerepet játszó *Gaelic League* (Kelta Liga) alapítója és vezetője, szintén arra buzdította az embereket, hogy „álljanak ellen-határozottan az olcsó rémregényeknek, ponyvaregényeknek, és leginkább az olyan vulgáris angol hetilapoknak, mint például a *Bow Bell* és a *Police Intelligence*”.²¹ Mindhárom nemzetvédő keresztlovag Angliát tekinti az ír elmét korrumpáló szennylapok forrásának. Annak az újságnak azonban, amely Barney Kiernan kocsmájában Alf és Terry ír elméjét trágár, erőszakos és rasszista történetekkel és képekkel táplálja vagy mételyezi, egy Amerikába kivándorolt ír a szerkesztője.²²

Küklopszi összhangzat

Anderson a nemzet képzelt közösségének leírásában az újságolvasók paradox tömegszertartásának találó képzetét egy hasonlóképpen szemléletes képpel, a képzelt közösség „összhangzatával” (*unisonance*) egészíti ki. Ez alatt nem mást ért, mint azt az élményt, amikor „a nemzet számára jelentős dalokat, mint például a nemzeti himnuszt, egy nemzet tagjai egyidejűleg éneklik”.²³ Ahogy Anderson mondja, „[m]ilyen önzetlenek érezzük ezt az összhangzatot! Ha tudatában vagyunk annak, hogy mások ugyanakkor és ugyanúgy éneklik ezeket a dalokat,

¹⁹ Robert O'DRISCOLL, *The Aesthetic and Intellectual Foundations of the Celtic Literary Revival in Ireland*, in *The Celtic Consciousness*, ed. Uó, Canada, Dolmen, 1981, 418.

²⁰ D. P. MORAN, *The Battle of Two Civilizations*, in *Irish Writing in the Twentieth Century: A Reader*, ed. David PIERCE, Cork, Cork UP, 2000, 34.

²¹ Douglas HYDE, *The Necessity for De-Anglicizing Ireland*, in *i. m.*, 10.

²² DON GIFFORD–ROBERT SEIDMAN, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, U of California P, 1989, 348. Alf és Terry figyelmét egy házasságtörésen kapott feleség, egy boxmeccs, és egy Georgia államban elkövetett rasszista kegyetlenkedés képe köti le.

²³ *I. m.*, 145.

ahogyan most mi, nem igazán számít, hogy kik ők, és hogy nem halljuk őket. Semmi más nem köt össze minket, csak képzelt hang”.²⁴

Ha a zenének akkora ereje van, hogy nemzeti közösségeket kovácsoljon képzelt hang segítségével, akkor még inkább képes erre úgy, ha emberek tényleg együtt énekelnek. És ha általában igaz az, hogy a zene a nacionalizmus érzületének egyik legfontosabb kulturális csatornája, akkor ez különösképpen igaz volt a gyarmati Írországban. Thomas Davis, a Young Ireland vezetője úgy vélte, hogy „[a]z írek legfőbb képessége a zene, és kevés dolog van olyan jótékony hatással rájuk, mint a zene. Minden ír hazafinak kötelessége hát, hogy szakadatlanul és nyilvánosan gyakorolja ezt a képességet és erőt, hogy az íreket lélekben erősítse, finomítsa ízlésüket, eddze bátorságukat, szilárdítsa egységüket és felélessze lelkesedésüket”.²⁵ Davis akkora jelentőséget tulajdonított a zenének, hogy arra buzdította honfitársait, nemzeti történelmüket balladákban írják meg.²⁶ A United Irishmen már a Young Ireland előtt felismerte a zenében rejlő lehetőségeket, mivel ők hozták létre a politikai ballada műfaját: „a költő, történész és filozófus szerepét magukra véve”, régi ír és skót dallamokra új szövegeket írtak.²⁷ Még a 20. században is szép számmal voltak követők. A United Irishmen és a Young Ireland balladáikat saját újságjaikban jelentették meg először, aztán daloskönyvekbe – a *Paddy's Resource* (Paddy menedéke vagy leleménye) és *The Spirit of the Nation* (A nemzeti lélek) – gyűjtötték őket, és mivel nagy népszerűségnek örvendtek, többször kiadták mindkettőt. Kevin Whelan szerint „a balladák forradalmi üzenete nemcsak a szövegben rejlett. Ha valaki nem énekelte együtt a többiekkel egy közismert radikális dal refrénjét, az biztos jele volt annak, hogy nem vallja a többiek ügyét magáénak. A daloknak tehát nemcsak ideológiai, hanem szimbolikus töltete is volt”.²⁸

A „Küklopsz” politikai balladák seregétől visszhangzik, amelyek főleg a polgártárs történelmi tirádáit színezik. Ennek ellenére Barney Kiernen kocsmájában nem énekelnek együtt az emberek. Énekszó csak egyszer hallatszik, az is az egyik parodisztikus interpolált szövegrészben, amely nem a kocsmában valóban történeteket ábrázolja. A parodisztikus, újságcikkszerű jelentés azonban nem a dal mondanóját vagy az előadás szimbolikus horderejét magasztalja, hanem azt, hogy milyen páratlan volt a polgártárs egyszemélyes show-ja:

²⁴ Uo., 145.

²⁵ Előszó *A nemzeti lélek* című daloskönyvhöz. Lásd *The Spirit of the Nation: Ballads and Songs by the Writers of The Nation*, Dublin, Duffy, 1882, 1.

²⁶ Thomas DAVIS, *A Ballad History of Ireland*, in *The Nation*, 30 November 1844, 122.

²⁷ Mary Helen THUENTE, *The Literary Significance of the United Irishmen*, in *Irish Literature and Culture*, ed. Michael KENEALLY, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992, 47.

²⁸ I. m., 284.

az érces hangú elnök, a zsúfolásig telt házból feléje áradó ismételt unszólásnak és lelkes tapsoknak engedve, azzal zárta be a vitát, hogy a legnagyobb elismerést érdemlő módon adta elő a halhatatlan Thomas Osborne Davis örökéltű strófáit (szerencsére ezek oly közismertek, hogy szükségtelen itt idéznünk őket) az *És újra nemzet lesz a nemzetet (A Nation Once Again)*, melynek során az érdemes hazafi, az ellentmondás legcsekélyebb félelme nélkül mondhatjuk, messze felülmúlta önmagát. Az ír Caruso-Garibaldi szárnyaló formában volt, és sztentori hangja legnagyobb tökélyvel érvényesült a századok megszentelte himnuszban. Így csak írek énekelhetnek. Felülmúlhatatlanul magas rendű énekkultúráját, melynek szárnyalása még magasabbra emelte nemzetközi elismerését, tomboló lelkesedéssel fogadta a nagyszámú hallgatóság [...]” (413–414)

Noha a kocsmában egyáltalán nem énekelnek, abból, hogy a polgártárs mondanója tele van balladai utalásokkal, világosan látszik, mekkora interpellatív ereje van a politizált populáris zenének. Amikor ír történelmi szónoklatainak bevezető aktusaként megidézi az ír szabadságharc több hőseit, majd mártírját, a United Irishmenre egy Young Ireland-balladán keresztül utal, Robert Emmetet és kedvesét, Sarah Currant pedig a költő Thomas Moore egyik *Ír Melódia*-jába ágyazza: „A polgártárs persze csak a végszóra várt, és máris jött rá a szapora a legyőzhetetlenekről és a régi gárdáról és a hatvanhetesekről, és ki az, aki ne merne szólni kilencvennyolcra...” Majd kisvártatva újra rázendít: „És a polgártárs meg Bloom csak vitatkoznak tovább a nagy témáról, minden van, Shears fivérek és Wolfe Tone, odébb az Arbour Hillen és Robert Emmet, és halj a honért, és Tommy Moore románca Sara Curranról, és messze jár a szülői földtől” (396–397). Az első felsorolás záró tétele – „ki az, aki ne merne szólni kilencvennyolcra” – a *A Holtak emlékezete (The Memory of the Dead)* című ballada bevezető sora, a második felsorolás véghangja pedig egyértelműen megnevezi Thomas Moore *Messze jár a szülői földtől (She is Far from the Land)* dalát.

A polgártárs gesztusa rávilágít arra, mennyire fontos szerepet játszottak a balladák a nemzet kollektív emlékezetét létrehozó és formáló nemzeti megemlékezésekben. A rá következő Bloom elleni agresszív kirohanása tovább bizonyítja, milyen alaposan magáévá tette a ballada üzenetét: „– A holtak emlékezetére – mondja a polgártárs felemelve pintes poharát, és rámered Bloomra” (398). Habár a Young Ireland tagjai az írek részegességét az angol gyarmatosítás egyik átkának tekintették, ez a Young Ireland-ballada az ivást hazafias megemlékező cselekedetként ábrázolja:

Ki az, aki ne merne szólni kilencvennyolcra?
 Ki pirul el a név hallatán?
 Amikor a gyávák gúnyt űznek a hazafi sorsából,
 Ki az, aki szégyenében lehajtja fejét?
 Nem más az, mint gazember, sőt rabszolga,

Aki így semmibe veszi a népét;
De egy igaz ember, mint amilyen te vagy,
Teletölti poharát velünk.

Azzal tehát, hogy a polgártárs felemelve pintes poharát rámered Bloomra, akár tudatosan, akár nem, a dal üzenetét játssza el, és dühíti, hogy Bloom nem hajlandó az „iddogáló-hazafias”²⁹ megemlékező szertartás hallgatólágos szabályai szerint viselkedni. Amikor Bloom közbeveti, hogy „– De maga nem érti, hogy én miről beszélek [...] Egyszerűen arról van szó ...”, a polgártárs durván szavába vág: „– *Sinn Fein!* – mondja a polgártárs. – *Sinn fein amhain!* Barátaink, akiket szeretünk, mellettünk állnak, és gyűlölt ellenségeink előttünk” (398). Az, hogy a polgártárs Bloommal szembeni csatakiáltásként használja a Young Ireland-ballada címét, akár önkényes is lehet. Azzal azonban, hogy a „Sinn Fein” és „Sinn Fein Amhain” jelmondatokat ugyanígy használja, ezen jelszavakat címként viselő balladák üzenetét játssza el, ismételten bizonyítva, hogy mennyire internalizálta a balladákban megtestesülő nemzetképet. Mindkét dal, a „Sinn Fein” és a „Sinn Fein Amhain” is arra buzdítják a hazafiakat, hogy harcoljanak a jogaikért, és emeljék Írországot ismét nemzeti sorba. A második dal szavaival: „Szerezték vissza, ami a tiétek, tépjétek le a börtönötök láncát; Előre, előre, a csatakiáltás *Sinn Fein Amhain.*”³⁰

A polgártárs efféle fellépései ékesen példázzák a politikai balladának az ír képzelőerőre tett erős, interpelláló hatását, és Bloomnak kétségkívül az a szerepe, hogy a polgártárs balladák által formált nézeteinek és magatartásformáinak ellenlábasa legyen. De még Bloom sem kell hozzá, a polgártárs kijelentései felfelének maguktól is, ha a szubtextusok szintjén vizsgáljuk a szöveget. Ahogy eddig láttuk, a balladák az angol gyarmatosítás elleni küzdelem leghatékonyabb fegyverei közé tartoztak. E küzdelemben betöltött szerepük azonban távolról sem volt homogén, ideológiai töltetük alkotójuk ideológiai beállítottságától függően változott. A United Irishmen és a Young Ireland balladáit az angolok elleni fegyveres küzdelemre buzdítottak. Ahogy a *Paddy's Resource*, a United Irishmen daloskönyvének előszavában olvashatjuk, a dalok célja az volt, hogy „[f]elszítsák a hazafias tüzet, / Megőrizték a hírnév vágyát, / Növeljék az ír ifjak tettvágyát, / Hogy kövessék a nemes tüzet, / Amely elűzi a zsarnok hadait, / És szabadságot hoz a sebzett földeknek...”³¹ A Young Ireland hasonlóképpen kijelentette, hogy „azért írunk politikai dalokat, hogy a lankadó lelkesedést felélesszük”.³² Ezzel

²⁹ A kifejezést Zack Bowentől kölcsönöztem. Lásd *Music and Ritual in Ulysses*, in *Irish Literature and Culture*, ed. Michael KENEALLY, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992, 68. Bár Bowen a „Küklopsz”-ban zajló „iddogáló-hazafias rituálé” több vonására rávilágít, nem foglalkozik azokkal a dinamizmusokkal, amelyeket én tárgyalok.

³⁰ *The James Joyce Songbook*, ed. H. Ruth BAUERLE, New York, Garland, 1982, 452–453.

³¹ THUENTE, *The Literary Significance of the United Irishmen*, 47.

³² Georges-Denis ZIMMERMANN, *Irish Political Street Ballads and Rebel Songs. 1780–1900*, Geneve, Imprimerie La Sirene, 1966, 79.

szöges ellentétben Thomas Moore tagadta a balladák forradalmi erejét, és inkább népének szomorú sorsát siratta dalaiban, azt remélve, hogy ezzel meglágyítja a zsarnok szívét az elnyomottakkal szemben. Ennek fényében a Thomas Moore-utalás jól illeszkedik a polgártárs mártírlitániájába, mivel Moore melódiája, „Mész-sze jár a szülői földtől”, egyrészt Emmetről, aki „szerelméért élt, és a honért halt”, másrészt Sarah Curranról, a mártír Emmet száműzött menyasszonyáról énekel. Azt azonban, hogy a polgártárs egy másik múltba révedő, önsajnálkozó Thomas Moore-melódia egy majdnem jól idézett sorát – „Barátaink, akiket szeretünk, mellettünk állnak, és gyűlölt ellenségeink előttünk” – összeboronálja a „Sinn Fein” csatakiáltással, amely zenei síkon egy olyan jövő felé mutat, amikor Írország végre kiharcolja szabadságát, nem kis ironia hatja át.

Mint láttuk, az iddogáló polgártárs mondandója nagymértékben merít a balladák-ból. Ennek megfelelően jellemábrázolása bővelkedik az ivást és patriotizmust asszociáló balladai utalásokban. Amikor a narrátor először pillantja meg a polgártársat, a „rakomány újság” mellett kutyájára, Garryowenre és *cruiskeen lawn*jára (teli kulacsára) hívja fel a figyelmet. Zack Bowen már régen rámutatott, hogy a kutya nevében felismerhető egy 18. századi „népszerű ír tivornyázó dal”.³³ A dal Limerick város külvárosának, Garryowennek a részeges, törvénszegő csavargóit ünnepli. Az azonban elkerülte Bowen figyelmét, hogy a dalnak van egy másik, hazafiasabb változata is, amely „egy nemes faj gyűlöletétől” fortyog, és megjósolja, hogy bár az 1691-es limericki egyezmény kisémmizte e fajt, „vissza fogja [az még] nyerni [Garryowen] ősi dicsőségét”.³⁴ A dal végkövetkeztetése az, hogy az embereknek kizárólag „Írország ügyéért kell élniük”, és dalokkal és történetekkel kell az éjszakát bevilágítaniuk.³⁵ Éppen ez az, amit a polgártárs csinál a sarokban: „harcol az ügyért”, bármi legyen is az, és kijelentései tanúsága szerint az ír történelem sötéttségét dalok és történetek világítják be számára. A *cruiskeen lawn* szintén utalhat egy 18. századi, e címet viselő hazafias balladára, amelyben az ivás egy ha-

³³ Zack BOWEN, *Musical Allusions in the Work of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, Albany, State U of New York P, 1974, 212.

³⁴ A polgártárs első kis színjátékát – a bárba belépő Joe Hynesszal váltott különös szavait – úgy jellemzi a narrátor, hogy „játssza itt a *rapparee*-t, meg a *Rory of the Hill*-t” („doing the rapparee and the Rory of the Hill”). A *rapparee*-k azok az ír nemesek voltak, akikről Cromwell és Orániai Vilmos elvették a földjüket, tehát azok a nemesek, akiknek feltámadását a „Garryowen” hazafiasabb változata megjósolja. A narrátor kommentárja szintén hazafias zenei utalásoktól visszhangzik. *The Rory of the Hill* két patrióta dalt is megidéz, mindkettő egy Rory nevű zsarnok földesurak ellen küzdő, „kemény és tettere kész vándor” paraszthósról énekel. A *The Irish Rapparrees* című dal egy *Young Ireland*-ballada, és a „hűséges”, „félelmet nem ismerő”, „felbőszült”, „vándor” *rapparee*-kről szól, különösen a köztük „gyémántként” tündöklő Roryról.

³⁵ James N. HEALY, *The Mercier Book of Old Irish Street Ballads*, 4 k, Cork, Mercier, 1965, 45–46.

zája felszabadítását váró száműzött patrióta hazafias cselekedeteként jelenik meg.³⁶ Újabb találék megjelenítése a polgártárs cselekedeteinek és reményeinek.

A kutya neve és a *cruiskeen lawn* motívuma további olyan potenciális zenei és színházi allúziókat rejtenek magukban, amelyek jól illeszkednek ahhoz, ahogyan a narrátor a polgártárs nevetséges, frusztrált erőszakkitörését jellemzi: „van olyan jó, mint bármelyik hülye darab a *Queen's Royal Színházban*”. A századfordulón a *Queen's Royal* közönsége gyakorta élvezhette a *The Cruiskeen Lawn* kevésbé hazafias változatát, amelyet Dion Boucicault ír melodráájában, a *The Colleen Bawn*-ban a hősnő énekel.³⁷ A *cruiskeen lawn* szomszédságában a kutya neve, Garryowen, szintén megidézheti Boucicault darabjának egy másik, *Oh, Limerick gyönyörű* című dalát, amelyet Myles-na-Coppaleen, az elragadó csirkefogó ad elő. Megtévesztő címe ellenére a dal a Garryowenből származó Colleen Bawn nevű lány bájait magasztalja. A *The Colleen Bawn*-ra, és egy másik Boucicault darabra, az *Arrah na Pogue*-ra futólag utal a „Küklopsz”: mindkettő feltűnik a polgártárs külsejét karikírozó interpoláció terjedelmes hőslistájában. A cikk hátralévő részében a dráma, különösképpen a melodráma szerepét vizsgálom.

A *Queen's Royal-Küklopsz*

Annak ellenére, hogy a ballada és az újság jelentősége nem csökkent, a 20. század elejére a dráma lett a nemzetépítés legfontosabb kulturális eszköze. Az, hogy az írek a színházat erre a célra használták, nem volt kivételes. Számos más kontextusban a színház vagy a birodalmi nemzettudatot erősítette, vagy a gyarmati társadalmak birodalmi reprezentációit cáfolta.³⁸ Az ír helyzetet az teszi különleges-

³⁶ *Bards of the Gael and Gall: Examples of the Poetic Literature of Erin*, ford. George Sigerson, London, Unwin, 1907, 272. A dal „Erin (Írország) nemes fiainak” megszólításával nyit. A beszélő közli, hogy „merész hírei vannak, / Melyek felvillanyozzák majd halovány, sápadt arcukat”. Azonban mielőtt közölné velük a jóhírt, arra kéri hallgatóit, hogy esküdjenek a „*cruiskeen lawn*”-ra, és ezt megismétli minden stanza végén, miközben elújságolja a hírt, amely nem más, mint hogy „sötét és örömtelen száműzetésben” olyan barátokra lelt, „akikre mindig lehet számítani”, és hirdeti, hogy „sergekkel jönnek az igazak és félelmet nem ismerők, / Hogy páratlan szabadságunk visszaszerezzék”. A dal azzal a jóslattal végződik, hogy eljön az idő, amikor „a jog szerinti királyi sarjainkat eltipró törzs” elhagyja Írországot, és „az írek boldogan élnek, / száműzve minden szomorúságot”.

³⁷ Seamus DE BURCA, *The Queen's Royal Theatre, Dublin, 1829–1969*, Dublin, De Burca, 1983, 90.

³⁸ Amikor 1803-ban, az Emmet vezette felkelés évében az angolok a francia inváziótól féltek, több angol színházban Shakespeare *V. Henrikjét* játszották. A *Morning Post* tudósítása szerint „a jelen körülmények között” a darab „különösen jól szolgálja azt a célt, hogy követendő példaként szolgáló dicslángot gyűjtson azoknak a keblében”, akik a francia háborúban harcoltak. Lásd Timothy WEBB, *Coleridge and Robert Emmet: Reading the Text of Irish Revolution*, in *Irish Studies Review*, 8. évf., 2000, 317.

sé, hogy a századforduló Írorszázában igen változatos és intenzív volt a politikai célzatú színházi tevékenység. Különbözö nacionalista szervezetek – Douglas Hyde Gaelic League-je, Maud Gonne Inghinidhe na hEireann (Írország Lányai) nevű szervezete, Patrick Pearse St. Enda iskolája – „a célból hoztak létre színházi társulatokat, hogy az írek angol színpadon már megszokott koloniális reprezentációit ellensúlyozva megteremtsék az írek kulturális identitását”.³⁹ A századforduló annyi politikai energiával volt telített, hogy még az egyik profitorientált dublini színház, a Queen’s Royal is kivette részét a nemzetépítésből azzal, hogy ír melodramákat állított színpadra. A Queen’s Royal rivalizált az Abbey-vel és elődjével, az Ír Irodalmi Színházzal az „ír nemzeti színház” címéért, ami valamelyest jogos is volt, mivel a Queen’s Royal ismételten helyt adott olyan előadásoknak, amelyeknek a bevételét a nemzet javára fordították. 1899-ben Whitbread darabját, a *Wolfe Tone*-t azért tűzték programra matinéelőadásként, hogy pénzt szerezzenek a Tone Emlékmű Alap számára.⁴⁰ Mindenképpen nemes gesztus, mégha az emlékmű nem is készült el, amire az *Ulysses*ben egy futó utalás emlékeztet is minket. Trotter szerint „[a]z ír dráma házában [a Queen’s Royalban] játszott ír témájú darabokat a nacionalista közösség egyik része csodálta, másik része megvetette, de ezek a darabok mindenképpen részét képezték a századforduló politizált dublini színházi diskurzusának”.⁴¹

A nacionalista közösség megosztott véleményével ellentétben a Queen’s Royal „Küklopsz”-beli ábrázolása egyértelműen negatív. Az egyetlen kifejezetten rá vonatkozó utalás, amikor a narrátor egy Queen’s Royal-előadáshoz hasonlítja azt a jelenetet, amikor a polgártárs megragad egy bádogdobozt, és kirohan az utcára, hogy Bloom után lódítsa, miközben a kis Alf Bergan kapaszkodik a karjába, ő meg ordít, mint a leszúrt disznó, a Queen’s Royal előadásoknak azokra a vonásaira hívja fel a figyelmet, amelyek a nacionalista közösséget legjobban felháborították: a szenzációhajhászás és a szerepek túljátszása, vagy ahogy Frank Fay, színikritikus és az Abbey későbbi színésze írta 1899-ben, „az agyament bohóckodás”.⁴² Néhány sorral korábban a narrátor kifejezetten bohóckodásnak nevezi

³⁹ TROTTER, *i. m.*, xiii.

⁴⁰ *Uo.*, 67.

⁴¹ *I. m.*, 35. Amíg Yeats, George Moore és Frank Fay megvetették a *Queen’s Royal* előadásait, addig Synge és O’Casey elismerték, hogy a *Queen’s Royal* előadásai, különösen Boucicault darabjai, hatással voltak rájuk. Nem csináltak belőle titkot, hogy láttak előadásokat a Queen’s-ben. Lásd *For the Land They Loved: Irish Political Melodramas, 1890–1925*, szerk. Cheryl HERR, Syracuse, Syracuse UP, 1991, 17. Amikor Synge 1904-ben megnézte Boucicault *The Shaughbraun*ját (A vagabond), amellet hogy leszólta Boucicault darabjainak „abszurd cselekményét és pátoszat”, méltatta néhány szereplő, mint például Conn, a vagabond „naiv humorát”. Lásd DE BURCA, *i. m.*, 12. O’Casey gyerekkorában Shakespeare és Boucicault szövegeket memoralizált. A dublini nacionalista újságok közül a *Freeman’s Journal* kitartóan védte a *Queen’s Royal*-t.

⁴² *I. m.*, 33.

a polgártárs viselkedését: „A fenébe is [Arrah], ülj már vissza a segged parlamentáris felére, az isten szerelmére, és ne csinálj már akkora cirkuszt. Jézusom, mindig kell hogy legyen egy ilyen hülye bohóc, aki rohadt patáliát csap a rohadt semmiből. A hétszázát, hát megsavanyítja az emberben a sört az ilyen”.⁴³

A narrátor gesztusa, közvetlen relevanciáján túl, a Queen’s Royal előadásainak több más olyan esztétikai, ideológiai és társadalmi jellemzőjét is megidézi, amelyek megelevenednek és nevetség tárgyává válnak a „Küklopsz”-ban: ilyen az ír történelem és a közéleti színtér melodramatikus konstrukciója, a *stage Irishman* sztereotipikus alakjának használata, és a közönség jelentésképzésbe való bevonása. E harmadik aspektusról lesz szó először.

a) „A nemzet minden rongya-ringyója”

Az, hogy a bárdolatlan, durva narrátor a polgártárs nevetséges gesztusát, vagy inkább a polgártárs és Alf duettjét egy Queen’s Royal-előadáshoz hasonlítja, éppannyira karikírozza a Queen’s Royal közönségét, mint az előadások minőségét. Amíg az Abbey úgy akart Írország nemzeti színháza lenni, hogy valódi esztétikai értéket képviselő darabokat állít színpadra egy művelt elit számára, és hírhedten magas belépődíjaival elriasztja a csőcseléket,⁴⁴ a Queen’s Royal abban az értelemben funkcionált nemzeti színházként, hogy mindenki számára hozzáférhető, elérhető volt.⁴⁵ Még a három profitorientált dublini színház – a Theatre Royal, a Gaiety és a Queen’s Royal – közül is a legutóbbi „elégítette ki leginkább a tömegigényeket, [...] és előadásai tükrözték túlnyomó részt műveletlen, munkás- és középosztálybeli közönségének esztétikai igényeit és politikai nézeteit”.⁴⁶ A színészek „agyament bohóckodása” mellett a színikritikusok leginkább a közönség „szörnyű bárdolatlanságát”,⁴⁷ lármázását, nevetlen viselkedését és szenzációéhségét kárhoztatták.

A Queen’s Royal közönsége számára természetes volt, hogy „reagál a színpadon történő dolgokra, és így részt vesz az előadásban”.⁴⁸ Több beszámoló szerint a közönség ujjongott, kiabált, gesztikulált, káromkodott, kifütyült vagy lehurrogott szereplőket, vagy együtt énekelt velük. A Queen’s Royal történelmi közönségének érzelmeitől túlfűtött viselkedéséhez képest az, ahogyan a „Küklopsz”

⁴³ Angolul: „Arrah, sit down on the parliamentary side of your arse for Christ’s sake and don’t be making a public exhibition of yourself. Jesus, there is some bloody clown or other kicking up a bloody murder about bloody nothing. Gob, it’d turn the porter sour in your guts, so it would” (12.1792–95). Mivel Szentkuthy és Gáspár is pojacának fordítja a „clown”-t, ezért éppen az a jelentés vész el fordításaikban, amelyre az én észrevételem épül.

⁴⁴ TROTTER, *i. m.*, 71.

⁴⁵ *Uo.*, 41.

⁴⁶ *Uo.*, 59.

⁴⁷ FAY, *i. m.*, 23.

⁴⁸ TROTTER, *i. m.*, 41.

elbeszélője lefesti a polgártárs cirkuszának kollektív kíséretét és Bloom megmenekülését, elveszti hiperbolikus jellegét:

És a nemzet minden rongya-ringyója ott tolong már az ajtónál és Martin noszogatja már a kocsiszt hogy vágjon a lovak közé és a polgártárs üvölt és Alf és Joe ott vannak mellette és pisszegik le de az csak zsidózik nem hall meg semmit és a csöcselék beszédet követel Jack Power minden erejével próbálja belenyomni a kocsiába és hogy fogja be azt a marha pofáját és egy tróger fekete kötéssel a szemén elkezd énekelni hogy *Büdös zsidó fenn a holdba megstuccolva pajeszulva* és egy kurva elrikkantja magát: – Hallja, miszter, baj van a sliccel! (447)

Amíg Trotter a Queen’s Royal közönségének rendetlen viselkedését kizárólag azzal magyarázza, hogy a közönség színpadon kívüli előadásával a színpadon megjelenített hazafias érzületekkel való azonosulásának adott hangot – megtapsolta az ír hőst és kifütyülte a brit gonosztevőt, és együtt énekel a hazafias dalt éneklő szereplővel – Seamus de Burca olyan esetekről is beszámol, amelyeket nehéz lenne a közönség patrióta érzelmeivel magyarázni. Olyan is előfordult, hogy a kakasülő közönsége azzal szakított félbe egy *Hamlet*-előadást, hogy a színészekről ismételtelen egy komikus dalt követelt, ahhoz hasonlót, amire a „Küklopsz”-ban „a tróger fekete kötéssel a szemén” rázendít (12).

b) „Mi azs ön nemzete?": a *stage Irishman*

A kritikusok ma egyetértenek abban, hogy a Queen’s Royal előadásai, Boucicault ír melodráma-trilógiájával – *A Colleen Bawn: avagy a garryoweni menyasszony* (*The Colleen Bawn: or the Bride of Garryowen*) (1860); *A csókos Arrah: avagy a wicklowi esküvő* (*Arrah na Pogue: or the Wicklow Wedding*) (1865); és *A Vagabond* (*The Shaughbraun*) (1874)⁴⁹ – kezdve, fontos antikoloniális fegyverként szolgáltak, mivel számos, az angol színpadon megjelenő, írekre vonatkozó negatív sztereotípiát visszájára fordítottak vagy újraírtak.⁵⁰ Ez az egyöntetű vélemény azonban csak mostanra kristályosodott ki. A századfordulós Dublinban még megoszlottak a vélemények arra nézve, hogy a Queen’s Royal ír melodramái és különösképpen Boucicault darabjai az imperialista sztereotípiákat hatálytalantították vagy megerősítették-e. Ez az értelmezésbeli bizonytalanság abban is megnyilvánult, hogy Boucicault ír komédiái és komikus szereplői Londonban és Dublinban is nagy népszerűségnek örvendtek.

⁴⁹ Dion BOUCICAULT, *The Colleen Bawn: or the Brides of Garryowen, Arrah na Pogue: or the Wicklow Wedding, The Shaughbraun*, ed. David KRAUSE, Dublin, Dolmen, 1964.

⁵⁰ HERR, *i. m.*, 13; WATT, *i. m.*, 48–88; TROTTER, *i. m.*, 37–70.

Boucicault „hivatásának” tartotta, hogy megsemmisítse a „stage Irishman» néven ismert bohóckodó karaktert”, aki az angol „színpadon pótcselekvésként körbe-körbe táncol, nevetségesen ugrabugrál, szertelenül beszél és gesztikulál”.⁵¹ Azt azonban, hogy ez sikerült is neki, nem mindenki ismerte el. R. B. Graves szerint Boucicault önmagát is becsapta, ha azt hitte, hogy megsemmisítette a bohóckodó *stage Irishman* figuráját, mivel az ő komikus figuráit – *A Colleen Bawn*-ban Myles-na-Coppaleent, Shaunt a *Csókos Arrah*-ban és Connt *A vagabond*-ban – semmi sem különbözteti meg nyegle elődeiktől.⁵² Stewart Parker *Égi Testek* című drámája (1986) Boucicault és *alterego*-ja küzdelmében Boucicault feltett szándékai és dorgáló kritikusi ütközetét jeleníti meg. *Alterego*-ja azzal vádolja Boucicault-t, hogy „ezüst szájú, elragadó [ír] paraszt csirkefogóiddal alaposan behízelegted magad náluk [az angoloknál]”.⁵³ Ennek igazolására megjelenik Viktória királynő fantomja – a királynő valóban Boucicault rajongója volt –, és dicséretével illeti Boucicault-t azért, hogy „oly fényben mutattad be nekünk ír alattvalóinkat, amely a leginkább kedvünkre van”.⁵⁴ E vád ellen Boucicault kétségbeesetten tiltakozik – persze nem a királynő jelenlétében –, azt állítva, hogy „Myles-na-Coppaleennek erősebb fogai vannak, mint egy vámpírnak [...]. Ez a kor minden vágyamból gúnyt űz”.⁵⁵

Stephen Watt és Trotter is úgy látja, hogy Boucicault *stage Irish* figuráinak hatását azért lehet különbözőképpen értelmezni, mert a karakterekben benne rejlik az ambivalencia. Trotter szerint Boucicault ír melodrámai „potenciálisan több jelentést rejtnek, és hogy melyik mutatkozik meg éppen, az a közönség brit birodalmon belüli földrajzi és ideológiai helyzetétől függ”.⁵⁶ Watt szavaival pedig Boucicault ír melodrámai „a koloniális történelmi helyzetre adott kaméleonszerű válaszok, amelyek a rendszerbe illő és annak ellenálló elemeket is tartalmaznak, és így politikailag különböző beállítottságú közönségeknek is tetszhetnek”.⁵⁷ Ennek megfelelően, míg az angol közönség és az angol sajtó Boucicault implicitte vagy explicite politikai darabjait apolitikus módon közelítették meg, és *stage*

⁵¹ WATT, *i. m.*, 52. Nem Boucicault-nak jutott ez először eszébe. A derogáló angol sztereotípiára elleni küzdelem a 18. század közepére, a drámaíró-színész Charles Macklinig nyúlik vissza. Lásd Joep LEERSSEN, *Mere Irish & Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Nationality, its Development and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*, Amsterdam, Benjamins, 1986, 132–160.

⁵² WATT, *i. m.*, 52.

⁵³ Stewart PARKER, *Three Plays for Ireland: Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*, London, Oberon, 1989, 134. Mivel Parker darabja még nem jelent meg magyarul, ezért a fordítás a sajátom.

⁵⁴ *Uo.*, 134.

⁵⁵ *Uo.*, 125.

⁵⁶ *I. m.*, 37.

⁵⁷ *I. m.*, 53.

Irish karaktereit az írek birodalmi sztereotípiáinak megerősítéseként értelmezték, Boucicault dublini közönségének lelkes része a szerző hazája iránti szeretetét ünnepelte, és azt, hogy a birodalmi sztereotípiát fejtetőre állítva megalakította a *stage Irishman* patrióta változatát. Nem lelkesedő ír kritikusi azonban Boucicault elragadó *stage Irishman*jeit bohóckodásaik, pojácáságaik miatt kritizálták, vagyis ami miatt Boucicault a birodalmi változatot leginkább bírálta. Parker darabjában alteregója így vádolja Boucicault-t: „bohóc voltál mindig is, és még annak is hazug”,⁵⁸ és a *stage Irishman* birodalmi változatának a nevét, „Paddy, a bohóc” nevet adja neki.⁵⁹

A „Küklopsz” a szubtextusok szintjén megidézi Boucicault *stage Irishman*jeinek multivalens voltát. Az, hogy a polgártárs narratív bevezetésében a szerteágazó zenei/színházi utalásokban hazafias felhangok keverednek egy Boucicault-melodráma visszhangjaival, erősíti a polgártárs *stage Irish* figurájának hazafias auráját. Míg azonban a kutya neve Myles-na-Coppaleennel, *A Colleen Bawn* heroikus dimenziókkal is megáldott *stage Irishman*jével asszociálja, a *cruiskeen lawn* motívuma a darab becsapott, tehetetlen hősnőjével társítja, ami pedig megidézi a *stage Irishman* angol változatát, a gyermeteg, tehetetlen, feminin Paddyt.⁶⁰ Szintén a derogáló angol sztereotípiá sejlík a fejezet végén abban, amikor a narrátor leszólja a polgártárs bohóckodását. Azzal azonban, hogy a narrátor a polgártársat egy nevetséges *stage Irishman*ként láttatja, a bagoly és veréb esetét ismétli meg: a polgártárs ugyanis úgy viselkedik, a narrátor viszont úgy beszél, mint egy *stage Irishman*, izgatottságában egymásra halmozva azokat a szavakat – „arrah”, „gob”, „begob” –, amelyek a lekicsinylő angol sztereotípiá nyelvi ismertetőjegeiként szolgáltak.

A *stage Irishman* figuráját és kaméleonszerű szemiotikai valenciáját megidéző szubtextuális dráma nemcsak a szöveg peremein zajlik, hanem behatol a közepébe is. Amikor a polgártárs bedühödik, hogy Bloom a nemzet fogalmát a szájára merte venni, kihívásul odaveti neki a kérdést: „Mi az ön nemzete, ha szabad érdeklődnöm?”, mire Bloom írnek vallja magát: „– Írország – mondja rá Bloom. – Itt születtem. Írország” (432). A polgártárs provokatív kérdésében nem nehéz felfedezni a kötekedő Macmorris kapitány kérdését, amely Shakespeare *V. Henrik*jében a kapitány saját nemzete elleni érzelmekitörését vezet be: „Mi azs én nációm? Gonosztevő, fattyú, gazseMBER, csirkefogó? Mi azs én nációm? Ki beszél azs én

⁵⁸ *I. m.*, 104.

⁵⁹ *Uo.*, 134.

⁶⁰ Myles éneklí az „Oh, Limerick gyönyörű” című dalt, amely a Garryowenből származó Colleen Bawn szépségét magasztalja, és Eily, Boucicault darabjának Colleen Bawnja, éneklí a „The Cruiskeen Lawn”-t. A Viktoriánus színpadon az íreket gyermetegnek és femininnek ábrázolták egészen a Fenian mozgalom kezdetéig az 1860-as években, amikor is ezt a sztereotípiát felváltotta a hipermaszkulin és vad, gyermeteg Paddy. Lásd TROTTER, *i. m.*, 46.

nációmról?”⁶¹ Declan Kiberd szerint Macmorris kapitány „kidolgozatlan alakjában” testesülnek meg először azok a vonások – szószátyárság, kötekedés és valami zavaros etnikai büszkeség –, amelyek a későbbiekben a *stage Irishman* fő jellemvonásai lesznek, azzal egyetemben, hogy az alkotó valamelyest atyáskodva megmosolyogja, hogy az írek olyan érzékenyek az identitás kérdését illetően”.⁶² Az, ahogyan a polgártárs Bloomnak szegezi a kérdést, sugall némi érzékenységet az identitás kérdését illetően. Saját kérdésén keresztül a polgártárs tehát szubtextuális szinten asszociálódik az angol színpadokon később megjelenő *stage Irishman* prototípusával. Azonban a kérdés, amely Shakespeare darabjában egy birodalmi vágyalom kifejezéseként is értelmezhető – mivel az elnyomott magára ismer a birodalmi tükörben –, a „Küklopsz”-ban némiképp módosul, és a polgártárs szájában fegyverré változik, ami úgy is értelmezhető, mint annak kifejezése, hogyan lett egy, az írek számára derogáló birodalmi szimbolikus konstrukcióból az ír antikoloniális küzdelem egyik fontos fegyvere. Az, hogy a polgártárs a kérdést Bloomnak szegezi, nem egy angolnak, nyilvánvalóan ironikus. Bloom válasza azonban kihúzza mindkét szimbolikus konstrukció méregfogát, mivel a nemzetet kizárólag földrajzi értelemben definiálja, vagyis a fogalom posztkoloniális definíciójához közelít, tehát túlmutat a koloniális és antikoloniális szimbolikus terén, amelyben a két konstrukció megszületett.

c) A „Küklopsz” mint posztkoloniális melodráma

Az ír történelem melodramatikus ábrázolása a Queen’s Royal színpadán a századforduló Dublinjában nem volt kivételes vagy elszigetelt jelenség. Ellenkezőleg, egy diskurzus egyik megjelenési formája volt, ahogyan a politikai balladák, a dublini újságok retorikája, számos illusztráció és karikatúra, nacionalista emlékművek és megemlékezések, melodramatikus regények és novellák is. A közelmúltban számos kitűnő kultúraelemző hangsúlyozta, hogy mivel az íreknek történelmüket és az angol–ír kapcsolatokat honfitársaik leginkább az érzelmektől túlfűtött melodráma szűrőjén keresztül közvetítették, többségük számára a századforduló Írorszáგában a történelem valóban melodráma volt.

A melodráma Patrick Joyce szavaival olyan „képzelti struktúra”, amely erkölcsi abszolútumok poláris világát teremti meg, vagyis a valóságot a jó és rossz végtelen kifejeződési formában megjelenő, örökös manicheusi küzdelmeként ábrázolja”.⁶³

⁶¹ Angolul: „What ish my nation? Ish a villain, and a bastard, and a knave, and a rascal? What ish my nation? Who talks of my nation?” Mivel Arany János fordítása nem mutatja Macmorris kapitány kérdésének nyelvi devianciáját, saját fordításban tolmácsolom szavait.

⁶² Declan KIBERD, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London, Cape, 1995, 13. George Russell szerint Shakespeare *V. Henrikje* volt „a birodalmi tudat első [manifesztációja] az angol irodalomban, és hasonló tudatot nemzett emberek millióiban”. Yeats szintén úgy vélte, hogy az *V. Henrik* fontos szerepet játszott a birodalmi tudat kialakításában. Lásd O’DRISCOLL, *i. m.*, 418.

⁶³ Lásd Gary OWENS, *Nationalist Monuments in Ireland, ca 1870–1914: Symbolism and Ritual, in Ireland: Art into History*, eds. R. GILLESPIE, B. P. KENNEDY, Dublin, Four Courts, 1994, 24.

Garry Owens továbbá úgy véli, hogy a melodráma „szimbolikus biztosítékot nyújt arra, hogy a világnak van erkölcsi célja: a gonosz meg fog bűnhődni, a jó elnyeri méltó jutalmát, és a világ ismét visszanyeri ártatlanságát”.⁶⁴ Nyilvánvaló, hogy az ír antikoloniális melodráma manicheisztikus világában Írországnak jutott a hős szerepe az angol gonosztevővel szemben, megfordítva a gyarmati népeket dehumanizáló és lealacsonyító birodalmi diskurzus manicheisztikus elképzelését.

Kétségtelen, hogy a polgártárs az ír történelmet a manicheisztikus szcenárió ír változatának fényében látja. Képzeteinek bináris voltát sokan tárgyalták már. Úgy tűnik továbbá, hogy bináris oppozíciók vezérlik a fejezet cselekményét is, mivel a polgártárs és Bloom folytonosan összezőrdülnek, ami a fejezet végén a nagy perpatvarhoz vezet. Az, hogy a kritikusok többsége bináris szellemben közelíti meg a szöveget, vagyis a polgártárs és Bloom szembenállására koncentrálnak, lehurrogva az elsőt és magasztalva a másodikat, ékesen bizonyítja a fejezet által látszólag sugallt melodramatikus logika vonzerejét. A polgártársat lehurrogó kritikusok hangvétele gyakran megismétli a polgártárs kijelentéseinek melodramatikus érzelmi túltelítettségét.

Az ilyen reduktív olvasatok azonban figyelmen kívül hagyják a fejezet komplex narratív struktúráját, stilisztikai burjánzását, valamint a szöveget át- meg át- szövő szubverzív, szubtextuális drámákat, amelyek megbontják a bináris struktúrát, és lehetetlenné teszik a polgártárs és Bloom konfliktusának melodramatikus megoldását. Annak ellenére, hogy a kritikusok nagy része kétpólusú modellt alkalmaz a fejezet narratív struktúrájának leírására, hogy valamiféle hermeneutikai kiskaput nyisson a szöveghez, az interpolációk zavarba ejtő heterogenitása nem fedhető le a kétpólusú modellekkel. Befejezőként térjünk vissza a fejezet végéhez, és nézzük meg, Joyce szubverzív szövege hogyan mímeli és lehetetleníti el a cselekmény melodramatikus megoldását az interpolációknak és a narrátor történetmondásának összjátékán keresztül.

A „Küklopsz” végkifejlete több szempontból a melodráma műfaji hagyományait követi. Az, hogy a kritikusok leginkább a finálét értelmezték a fejezet dinamikus fókuszaként, jól mutatja, hogy Joyce, mint minden igaz melodrámaíró, a hatásos zárójelenet mestere volt,⁶⁵ de legalábbis mesterien tudta azt mímelni. Michael Booth szerint „a melodramák elmaradhatatlan technikai eleme volt a függöny lehullása előtti erőteljes kép”.⁶⁶ A polgártárs túlhajtott erőszakossága mellett a végjelenet több más elemében is felismerhetőek a melodráma trópusai. Ilyenek például Bloom kalandos megmenekülése (Martin Cunningham az utolsó pillanatban menti meg), az aláfestő zene használata („az ír dudások válogatott zenekara rázendített a *Jöjj Erinbe vissza* közismert dallamára és nyomban utána

⁶⁴ I. m., 24.

⁶⁵ Marilyn REIZBAUM *When the Saints Come Marching In: Re-Deeming „Cyclops”*, in *Ulysses: Engendered Perspectives. 18 New Essays on the Episodes*, eds. Kimberly J. DEVLIN, Marilyn REIZBAUM, Columbia, U of South Carolina P, 1999, 168.

⁶⁶ Michael R. BOOTH, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, 158.

a *Rákóczi-indulóra*” [448]), a menekülés mozzanatát kísérő természeti tájleírás az egyik interpolációban,⁶⁷ a földrengés egy másikban; és Bloom apoteózisának állóképszerű záróképe.

Míg azonban a melodramákban a megmenekülés mozzanata azt hivatott bizonyítani, hogy a világban létezik erkölcsi cél, amely a jót megmenekíti a gonosz karmaiból, addig Bloom megmenekülésének körülményei elmosásák a jó és a gonosz közötti demarkációs vonalat. A sors iróniája, hogy Bloom *deus ex machina* megmentője épp Martin Cunningham, akinek korábban fontos szerepe volt abban, hogy Barney Kiernan kocsmájában Bloom kollektív megvetés tárgyává vájon. Boucicault melodramáinak intertextuális jelenléte szintén ironikus dimenziót kölcsönöz a „Küklopsz”-beli menekülési jelenetnek. Boucicault mindhárom ír melodramájának elragadó paraszt csirkefogója azzal nyer heroikus dimenziót, hogy megmenti a jót a gonosztól. A „Küklopsz”-ban azonban Bloomot éppen attól a szereplőtől kell megmenteni, akit Boucicault hőseinek aurája vesz körül.⁶⁸ De Bloom sem ártatlan áldozata a polgártárs rosszindulatának. Ő is bajt hoz magára, mivel tudatosan szítja a másik dühét, és úgy viselkedik, ahogy korábban a polgártárs. Míg a fejezet elején Bloom közbevág, amikor a polgártárs dicső ír hősök felsorolásával hangoztatja nemzeti hovatartozását, a fejezet végén ő is ugyanazt csinálja. A polgártárs akkor rohan vissza a kocsmába a kétszersületes bádogdobozért, hogy Bloomot „megfeszítse”, amikor Bloom, dühében teljesen elvesztve önuralmát, dicső neveket hány a polgártárs képébe: „Mendelssohn zsidó volt, és Marx Károly zsidó volt, Mercadante és Spinóza ugyancsak. És a Megváltó zsidó volt és az apja is zsidó volt. Az Istenetek” (447).⁶⁹ Amikor Martin Cunningham helyesbít, hogy „Nem volt apja”, a fékezhetetlen Bloom tovább erősködik: „– Mindegy, a nagybácsija volt zsidó – mondja ő. A ti Istenetek egy zsidó. Krisztus is zsidó volt, akárcsak én” (447). Bloom majdnem úgy viselkedik, mintha mártírhalált akarna halni egy olyan ügyért, amelyben nem is hisz, ahogy később az „Eumaeus”-fejezetben bevallja Stephennek.⁷⁰

Mint láttuk, a gonosztevő és a hős, a rossz és a jó szerepei a „Küklopsz”-ban szétválaszthatatlanul összegubancolódnak. Mégis, a földrengés motívuma implikálhat egy gonosztevőt. Természeti katasztrófák, erdőtüzek, lavinák, áradások,

⁶⁷ Trotter szerint a *Queen's Royal*-előadások nagy hangsúlyt fektettek a látványra, és gyakran jelenítették meg ír tájakat, hogy a közönség hazafias keblét dagasszák.

⁶⁸ Amíg a kutya neve *A Colleen Bawn* Myles-na-Coppalenyével társítja a polgártársat, a kutya maga mint a polgártárs leghűségesebb társa emlékeztet Conn figurájára *A vagabond*-ból. Conn és kutyája *A vagabond* közismert illusztrációja volt.

⁶⁹ Gifford, és később Reizbaum már kimerítően demonstrálták, hogy ezek a nevek nem igazán alkalmasak a zsidó identitás hitelesítésére.

⁷⁰ Bloom később így meséli el Stephennek a történeteket: „[...] elég az hozzá, hogy lezsidóztott, és igen durva hangnemben, sértő szándékkal. Erre én, tapodtat sem térve el a történelmi igazságtól, szemébe mondtam neki, hogy az ő Istene, mármint Krisztus, szintén zsidó volt, az egész családja, akárcsak én, bár én nem vagyok az” (756).

vulkánkitörések és földrengések népszerű elemei voltak, ha nem is az ír, de az angol melodrámáknak. Booth szerint amellett, hogy a természeti és társadalmi rend felbomlását szimbolizálták, gyakran a gonosz elveszejtésére is szolgáltak.⁷¹ A „Küklopsz”-beli földrengés, amely a polgártárs dobásának hiperbolikus következményeként jelenik meg az egyik interpolációban, maga alá temeti „az igazság palotájának szomszédságában levő úri lakokat és magát a felséges épületet is, melyben a katasztrófa idején fontos jogi viták zajlottak”. A Queen’s Royalban játszott több ír történelmi melodrámában – Hubert O’Grady és J. W. Whitbread darabjaiban például – a birodalmi jog képviselői voltak a legfőbb gonosztevők, akik végül megbűnhődtek gazságukért.⁷²

A fejezet zárójelenete szintén bevonható a melodráma szemiotikai terébe. A cselekmény szintjén a polgártárs és Bloom konfliktusa megoldatlan marad, de stilisztikai szinten a befejezés mégiscsak elsimítja az ellentéteket, mivel Bloom parodisztikus apoteózisa – Bloom Illés „angyalok seregeinek közepette” felméne „a dicsőségbe és örök világosságba” (451) – a narrátor regiszterében végződik: „mintha lapátra tették volna”.⁷³ Amíg Bloom majdnem-mártíromsága azoknak az ír történelmi melodrámáknak a csúcspontját karikírozza, amelyek a századfordulón leginkább jellemezték a Queen’s Royal műsorát,⁷⁴ a végső, összebékítő stilisztikai gesztus annak a velük ellentétes mítosznak a parodisztikus megjelenítése, amelyet Boucicault korábbi komikus darbjainak befejezése sugallt. Watt szerint Boucicault komédiáiból kitűnik ugyan szerzőjük nacionalista érzülete, és egyre nagyobb hangsúlyt kap bennük Írország angolok elleni évszázados küzdelme, drámái mégis „a megbékélés optimista és alapvetően konzervatív mítoszáét hirdetik”.⁷⁵ Joyce tehát paradox módon azzal teszi lehetetlenné a fejezet melodramatikus megoldását, vagyis Bloom morális győzelmét a polgártárral szemben, hogy a fejezet záróképeibe beleszővi az ír antikoloniális melodráma egymásnak ellentmondó szimbolikus konstrukcióit.

⁷¹ *I. m.*, 161.

⁷² WATT, *i. m.*, 69.

⁷³ Angolul: „like a shot off a shovel”. Magyarul nehéz visszaadni a kifejezés szkatologikus dimenzióját. Szentkuthy fordításában „mintha konflisból lőtték volna ki”, Gáspáreban „mintha lapátról szórták volna le”.

⁷⁴ Whitbread több történelmi drámája a nemzet mártírjának látványos kivégzésével végződik. Boucicault későbbi tragikus darabja, a *Robert Emmet* (1884), szintén ezt a mintát követi. A darab zárójelenetében Emmetet imádkozás közben lelövik.

⁷⁵ *I. m.*, 63.

GYÖRKE ÁGNES

Nemzet és trauma: Salman Rushdie *Szégyene*

Salman Rushdie *Szégyen* című regénye különös helyet foglal el a nemzetről írott narratívák között. A szerző kritikusai gyakran emlegetik a *Szégyent* „Pakisztán regényeként”, párhuzamba állítva azt Rushdie korábbi regényével, *Az éjfél gyermekei*-vel, melyet rendszerint „India regényének” neveznek.¹ Kétségtelen, hogy mindkét szöveg valamilyen módon a „nemzet regénye”, legalábbis témájukat tekintve (bár a *Szégyent* csak némileg önkényesen lehetne „Pakisztán regényének” nevezni, hiszen a regényen végigvonuló nemzetmetaforák gyakran könnyebben hozhatók összefüggésbe Indiával, mint Pakisztánnal). Funkciójukat tekintve azonban sem a *Szégyent*, sem *Az éjfél gyermekeit* nem nevezhetjük egyetlen nemzet regényének. Egyrészt mindkét regény nyelvezete és elbeszélőtechnikája valamiféle interkulturális, Homi Bhabha szavával élve „hibrid” térben lebeg, másrészt pedig a regényekben körvonalazódó nemzet(ek) sem hasonlíthatók egy eredendőként elgondolt, közösséget teremtő ideálhoz. A *Szégyen* és *Az éjfél gyermekei* úgy beszélnek el az indiai és pakisztáni nemzetet, hogy közben lemondanak arról, hogy a „nemzet regényeként” funkcionáljanak: ahelyett, hogy egy zárt közösséget szólítanának meg és e közösség koherenciáját biztosító szöveggé válnának, Rushdie két regénye valamiféle nemzetek közötti paradox térben helyezkedik el, egyszerre kívül és belül az elbeszélte közösségeken.

Ezzel mindkét regény éppen a nemzetnarratívák legfontosabb funkciójáról mond le: a nemzet legitimálásának, érvényessé tételének vágyáról. Mint Linda Hutcheon írja, a nemzeti narratívák és irodalomtörténetek elsődleges funkciója éppen ebben a kulturális legitimációban van, pontosabban a legitimáció „téloszában”, hiszen ezek a szövegek azonosulási mintaként szolgálnak egy közösség számára.² Benedict Anderson is nagy szerepet tulajdonít a regényeknek

¹ Lásd pl. Timothy BRENNAN, *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*, New York, St. Martin's, 1989; Neil Ten KORTENAAR, *Midnight's Children and the Allegory of History*, in *Ariel* 26.2 (1995), 41–62; Mark WILLIAMS, *The Novel as National Epic: Wilson Harris, Salman Rushdie, Keri Hulme*, in *The Commonwealth Novel Since 1960*, ed. Bruce KING, Basingstoke, Macmillan, 1991.

² Linda HUTCHEON, *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford UP, 2002.

a nemzet „elképzelésében”, a modern nemzet megszületését közvetlen összefüggésbe hozva a regényműfaj megjelenésével.³ Bár irodalomkritikusi szemmel nézve egy kicsit kidolgozatlanak és homályosnak tűnik az a szerep, amelyet Anderson a regényeknek tulajdonít ebben a folyamatban, az mindenesetre biztos, hogy a nemzetnarratíváknak egy homogén közösséget kell megszólítaniuk ahhoz, hogy valamely nemzet regényeként funkcionálhassanak. Vagyis a nemzet regényének olyasféle szerepe van, mint az *Egri csillagok*nak Magyarországon: a folyamatos kollektív olvasás és újraolvasás révén egy szinte rituális megerősítés alapjává válik, megteremtve ezzel a megszólított közösség kollektív identitását. Rushdie regényei nem vesznek részt ehhez hasonló folyamatokban: mind *Az éjfél gyermekei*, mind a *Szégyen* lemondanak arról, hogy az indiai és pakisztáni nemzetet esszenciális létezőként beszéljék el, és ahelyett, hogy egy zárt közösséget szólítanak meg, angol nyelven beszélnek valamiféle globális, közösségnek nevezhető közönséghez.

Ezen elméleti nehézségek ellenére mégis a nemzet regényeként olvasom Rushdie *Szégyenét*, egyfajta különös, szinte „transznacionális” nemzeti narratívaként. Tanulmányomban különös figyelmet szentelek a regény „politikai tudattalanjában” megbúvó nemzetmetaforáknak,⁴ melyek vizsgálata sokat elárul arról a kettősségről, amely nem engedi a szöveget sem az elképzelt közösségen belül, sem pedig azon kívül létezni. A nemzetmetaforák folyamatos jelenléte és visszatérése valamiféle ragaszkodást, az elképzelt közösségtől szabadulni nem tudást rejt, bármennyire is elveti ezt a regény esszészzerű, „tudatos” argumentációja, mely szerint Pakisztán nem más, mint a nemzet andersoni értelemben vett „elképzelésének” kudarca: „Pakisztán, ez a hámló, töredékesedő palimpszesztus, amely egyre súlyosabb háborúba keveredik önmagával, az álmodó elme kudarca-ként is értelmezhető. Talán a fölhasznált festék volt rossz, időt-nem-álló, mint Leonardóé; talán a helyszínt *képzelték el tökéletlenül*, összebékíthetetlen elemekből akartak képet fabrikálni [...]” (122). Az elképzelt közösséghez való tudattalan ragaszkodás semmiképpen nem értelmezhető a politikai értelemben vett nemzethez való ragaszkodásként, akár Indiáról, akár Pakisztánról legyen szó, hanem sokkal inkább valami kulturális, valóban elképzelt világ folyamatos „kísértését” jelenti. Ezt a különös ragaszkodást az emlékezés, mégpedig a traumatikus eredetű emlékezés következményének látom. Tézisem szerint a traumatikus emlékezet teremt meg a regényben a nemzetet, mégpedig kétfajta módon: a regény első nemzetmetaforája, a három nővér „elképzelt közössége” traumatikus csendben beszél, pontosabban „hallgatja” el a nemzet, míg a második részt domináló Bariamma „birodalma” a folyamatos félrebeszélés technikáját választja. Tanulmányomban e két nemzetmetaforát vizsgálom, a trauma és a traumára való emlé-

³ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

⁴ A „politikai tudattalan” fogalmáról ld. Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell UP, 1981.

kezés és felejtés dinamikájának kettősségében, arra a kérdésre keresve választ, hogy hogyan beszél el és teremti meg e kétfajta emlékezet a regény „elképzelt közösségeit”.

Szégyenbe esve: a három nővér elképzelt közössége

A regény a három nővér történetével kezdődik, akik Q. városában élnek, egy labirintusszerű, elvarázsolt kastélyhoz hasonlítható házban, teljes elszigeteltségben a külvilágtól. A ház mintha kívül esne az idő és a tér dimenzióin, és mintha a lányok valamiféle örök jelenben élnének, egy olyan világban, melynek határait a ház határai jelölik ki. A ház szinte mitikus helyként jelenik meg, melynek lakói inkább hasonlíthatók dróton mozgatott, mosolygós tündérlányokhoz, mint hűsvér emberekhez: „Q.-ban, ebben a távoli határvárosban, amely a levegőből nézve leginkább egy elrajzolt súlyzóra emlékezteti az embert, élt három bűbajos és szeretni való nővér” (9).

A ház az idegen gyarmatosítók és az őshonos lakosok világa között helyezkedik el, „éppen félúton a bazár és a Katonaváros között” (10). A lányok apja és fogvatartója a vén Sakíl, „szívből gyűlölte mind e két világot, és sok-sok év óta ki nem mozdult magas, erődszerű, hatalmas rezidenciája falai közül [...]” (10). Vagyis a ház két gyűlölt világ között fekszik, a saját világ és az idegenek világa között, mint valami félúton megakadt és mozdulni képtelen mementó: a gyarmatosítás mementója. Az apa képtelen azonosulni a gyarmatosítók világával, és visszautasítja a honi világgal való azonosulást is, így valamiféle helyét nem találó, szubjektivitástól megfosztott birodalomba költözik, e birodalomba zárva három lányát is.

Az elvarázsolt ház „befelé fordulva, egy mély kútra emlékeztető, sötét központi udvarra tekintett” (10), vagyis elszigetelt, mély és sötét birodalomként jelenik meg, ellentétben a házzal szemben ragyogó gyarmatosítók szállodájával, „mely csudálatos módon éppen a lehetetlen Katonaváros utcáiból nőtt ki” (10), és amely az apa dühének célpontjává válik: „A vénember hallgatta az arany hotelből kiszüremelő imperialista muzsikát, melyet a kétségbeesés derűje tett súlyossá – és tiszta, erős hangon szórta átkait az álomszállodára. – Csukjátok be az ablakot – rikoltotta –, hogy ne ezt a ricsajt hallgatva kelljen meghalnom!” (11) A szálloda „arany kupolája” a gyarmatosítók jelenlétének metonímiájává válik a regényben, a sugárzó fény eredőjévé, a nagybetűs Másikká, aki megfigyeli, megítéli, és megszégyeníti a meghódított Ént. Így az apa számára valóban nem marad más választás, mint a sugárzó Másik és a megszégyenített Én közötti bujkálás, valamiféle önkéntes sötétség és vakság, amely ellensúlyozni próbálja a meghódított Én szégyenét.

A szálloda „arany kupolája” a szégyen fényének eredete, vagyis a regényben testet öltő szégyenvízió nem áll messze attól, ahogyan Jean-Paul Sartre képzelettel azt: „a szégyen az az eredendő érzés”, írja Sartre, „amikor lényem kívülre kerül, egy másik létezőnek elkötelezve, így védelem nélkül és az által az abszolút fény

által megvilágítva, amely egy tiszta szubjektumból sugárzik”.⁵ Sartre-hoz hasonlóan Jacques Lacan is valamiféle fénypontra utal, amikor azt a helyet képzei el, ahonnan a Másik az Énre néz: „a fénypont szintjéről nézett rám, abból a pontból, amelyben minden, ami rám néz, elhelyezkedik – és nem metaforikusan beszélek”.⁶ Mind Sartre-nál, mind Lacannál úgy jelenik meg a Másik, mint olyan fényforrás, amely az Ént megbénított, tehetetlen állapotba taszítja, pontosabban „ejti”. Sartre szerint ugyanis a szégyen olyan, mint valamiféle (bűnbe)esés: „a szégyen egy *eredendő bűnbeesés* érzése, nem azért, mert ezt vagy azt a bizonyos hibát vétettem, hanem egyszerűen azért, mert a világba »estem«, a dolgok közé, és a Másik közvetítésére van szükségem ahhoz, hogy én lehessenek”.⁷ Sartre Frantz Fanon *The Wretched of the Earth* című könyvéhez írott bevezetőjében (amely írás közvetlenebb módon hozható kapcsolatba a regényben körvonalázódó gyarmatosítás szégyenével, mint a fent említett elméleti szövegek) szintén az esés/bűnbeesés metaforáját használja, amikor a meghódított őshonos algériaiak állapotáról ír: „Ha harcol, a katonák lőnek, és ő halott; ha behódol, megalázza magát, és többé nem ember; szégyen és félelem töri szét a lényét, és legbensőbb énje darabokra *hullik*”.⁸ Lacan szintén esésként képzei el az Én Másik általi meghatározottságát: a Másik „tekintete magában foglalja a lacani algebra *a objektumát*, ahol a szubjektum (bűnbe)esik [...]”.⁹ Vagyis az Én és a Másik viszonyának két aspektusával találkozunk itt: a Másik egyrészt az abszolút szubjektum, az Ént megvilágító fény forrása, így az Én szégyenbe esésének eredője, másrészt pedig valamiféle ígéret megtestesítője, hiszen tekintete magában foglalja azt a „fénypontot”, amely kívülről látja az Ént, vagyis az egyetlen olyan pontot, amelyből önmagára nézve az Én teljessé válhat.

A regényben megjelenő arany hotel a Másik jelenlétének mindkét aspektusát megvilágítja. A fogságban tartott három nővér bábuszerű, szégyenbe esett lényévé válik, akik létezésük legitimációját éppen a szubjektivitásukat eltörlő Másik pillantásában keresik. Az olvasó mindjárt az első oldalon értesül arról, hogy a nővérek valódi nevét rég elnyelte labirintusszerű börtönük: „A nevük [...] de hisz a valódi nevüket soha nem használták, miként a legszebb családi porcelánkészletet sem, amelyet közös tragédiájuk óta elzárva tartottak egy szekrényben, s végül a szekrény hollétéről is elfeledkeztek [...]” (9). Valódi nevük helyett három teljesen értelmetlen névre hallgatnak: „a három nővér a Sakil családnevet viselte, és (koruk szerint csökkenő sorrendben) mindenki csak Cshunninak, Munninak és Bunninak hívta őket” (9). Vagyis a nővérek számára nem marad más azonosu-

⁵ Jean-Paul SARTRE, *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, ford. Hazel E. Barnes, New York, Citadel, 1966, 264.

⁶ Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ford. Alan Sheridan, New York, Norton, 1978, 95.

⁷ *Being and Nothingness*, 264–265.

⁸ Frantz FANON, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove, 1963, 13.

⁹ *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 76.

lási pont, mint az „arany hotel” elől rejtőzködő apjuk neve, illetve a három önkényes név, amely csak aláhúzza bábuserűségüket. A tiltott hotel azonban számukra nemcsak szégyenbe ejtő fényt jelent, hanem a vágyott Másik pillantását is: apjuk halála után első dolguk, hogy a szálloda vendégeit otthonukba invitálják. Ezzel egyrészt véget vetnek a „vén Sakil” által elrendelt elszigeteltségnek, másrészt pedig megpróbálják legitimálni saját létezésüket; a Másik pillantásában, amely persze valójában soha nem ígért semmiféle legitimációt, olyan ígéretet látnak, amely valóssá tehetné szégyenbe esett énüket.

Az arany hotel tündöklő vendégei úgy ereszkednek le a sötét házba, mintha valóban a nap szállna le a földre: „Az imperialisták! A szürke bőrű száhibok és kesztyűs bégumaik! – érdes hangú, nyájaskodva-lekezelő népség – léptek be a tükördíszes sátorba” (16). A magyar fordítás nem teljesen adja vissza az eredeti szöveg szófordulatát, amely itt is a fény-metaforával játszik: „The imperialists! – the grey-skinned sahibs and their gloved begums! – raucous-voiced and *glittering with condescension*, they entered the mirrorworked marquee” (9; kiemelés tőlem). A „glittering with condescension” szó szerint úgy fordítható magyarra, hogy „leereszkedéssel ragyogva”, vagyis arról van itt szó, hogy az „imperialisták” „leereszkedéssel ragyogva” léptek be a sátorba. A Másik tehát továbbra is fényforrásként jelenik meg, akárcsak a nap, amely leszáll a föld sötét birodalmába.

Mi több, a nap nemcsak leereszkedik a földre, hanem meg is termékenyíti azt: a három lány egyike teherbe esik a szégyenteljes éjszakán. A „nap” betör az évtizedekig elszigetelt házba, amely e ponton a lányok testének metonímiájaként is olvasható. Az eredeti szövegben az „invade” (betör) szót használja a narrátor, amikor a házba betörő imperialistákról ír, ezt a fordítás „megszállásként” tolmácsolja: „És a várva várt estén a régi házat zenei géniuszok serege szállta meg; háromhúrú tampuráik, héthúrú szárangüik, nádsípjaik, dobjaik húsz év óta először harsogtak tele ünnepi muzsikával a puritán házat [...]” (15–16). Vagyis a „meghódított” ház a meghódított Én sötét testévé válik, így tökéletes ellenpontja az „arany hotel” metonímiájának, amely itt a hódító Másik fehér testeként funkcionál. A lányok „nyugati stílű tánczenét” rendelnek a muzsikusoktól, „keringőt, foxtrottot, polkát, gavotte-ot” (17), mintha így szeretnék sötét testüket hozzáidomítani a vágyott fehér test mozdulataihoz. A keleti hangszereken játszott nyugati zene azonban „kierőszakoltatván a virtuózok tiltakozó szerszámaiból, végzetes és démoni hatással lett a közönségre” (17). A fordítás itt ismét pontatlan egy kicsit, hiszen az eredeti szövegben az áll, hogy „the music acquired a fatally demonic quality when forced out of the virtuosi’s outraged instruments” (9), vagyis „a zene fatálisan démonivá vált, amikor kierőszakolták a virtuózok felháborodott hangszereiből”. A hangsúly tehát nem azon van, hogy milyen hatással van a zene a közönségre, hanem azon, hogy mennyire démoni és torz a két világ találkozása. Arról van itt szó, hogy miként válik az arany hotel enigmatikus szirénéneke démoni torzszüleménnyé, amikor a nővérek világával találkozik, vagyis hogy miként lesz a Másik soha nem tett ígéretéből, a legitimáló pillantásból valami egészen más, démoni és torz dolog.

A szégyenbe ejtő fény kísérője a regényben a földhöz kötő gravitáció. Az emlékezetes parti után ugyanis a három nővér, nemhogy elszakadna a sötét családi háztól, még inkább bezárkózik falai közé. Miután kiderül, hogy az egyik nővér teherbe esett, az immár anyáknak titulált nővérek újra elszigetelik a házukat, megbénítva ezzel mindenféle kommunikációt maguk és a külvilág között: „becsukódott a kapu, s a lakatban megcsikorduló kulcs hírül adta: megkezdődött a botrányos hölgyek és szolgálók sajátos rabsága” (19). Vagyis az anyák szégyenbe esése mintha valóban valamiféle gravitációnak köszönhető esés lenne, amely földhöz köt, és lehetetlenné teszi a mozgást és a külvilággal való kommunikációt is. Érdekes módon a gravitáció mint bénító kötés a regény esszészerű részeiben is megjelenik, amikor az elbeszélő a szülőhelyhez való kötődésről ír: „Tudjuk, hogy létezik gravitációs erő, de nem ismerjük az eredetét; s annak magyarázatául, hogy miért ragaszkodunk szülőhelyünkhöz, fának tettetjük magunkat, és gyökerekről fecsegünk” (120). Vagyis a gravitáció és a megkötés metaforája összekapcsolja a három nővér történetét a regény tézisszerű kinyilatkoztatásaival, megerősítve ezzel azt a feltételezést, hogy a bezárt nővérek közössége a nemzet metaforájaként olvasható.

A gravitáció ellenpontjaként a kivándorlás mint repülés jelenik meg a regényben, mint egyetlen orvosság a gravitáció legyőzésére: „van egy elméletem, mely szerint az ellenézés, amit mi, muhádzsirok keltünk az őslakosokban, onnan ered, hogy legyőztük a gravitációt. Megvalósítottuk az emberiség évezredes álmát, megtanultuk azt, ami miatt mindig is irigyelte az ember a madarat: megtanultunk repülni” (119). Vagyis a repülés a regény által preferált választás, amely a szégyen–esés–gravitáció imaginárius lánc ellenpontjaként jelenik meg. A repülés nem tartalom nélküli könnyűség, akárcsak Italo Calvinónál, aki szerint „van olyan könnyedség, amely gondolatlanul teli”, és amely „nehézzé és unalmassá teszi a könnyelműséget”.¹⁰ Így nem feltétlenül „nehéz” az, ami mély és tartalmas, és nem feltétlenül az egy helyben maradás (kötés–gyökér–gravitáció) az igazabb alternatíva: „A gyökér – azt gondolom néha – egyfajta konzervatív mítosz, amit arra a célra találtak ki, hogy helyünkön maradjunk” (120). A gravitáció bezár és egy helyben tart, akárcsak a három nővér lelakatolt rezidenciája.

A Másikkal való szégyenteljes találkozás alapozza meg a regényben az anyaországot („mother country”). A találkozás pillanata elmosódik a nővérek emlékezetében: „Alkoholt szolgáltak ám föl! [...] De az emlékezet mindig itt hagyott ki, s mindig itt lett sajátosan tétova a három hölgy; így azután én sem tisztázhatom azt a sok valószerűtlenséget, ami gombamód tenyészett a múltó évek sötét folyosóin” (16–17). Az élmény elmosódott és bevallatlan, még az elbeszélő előtt is rejtve marad, mintha éppen abban a rejtélyes pontban helyezkedne el, amelyben, mint Cathy Caruth írja „a tudás és a nem tudás érintkezik”, és ahol „az iro-

¹⁰ Italo CALVINO, *Six Memos for the Next Millenium*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1988, 10.

dalom nyelve és a pszichoanalitikus traumaelmélet találkozik”.¹¹ Az élmény bevallatlan és asszimilálatlan marad, vagyis a találkozás valóban traumatikus élményt jelent: az anyák megpróbálják bezárni az éjszaka emlékét a ház falai közé, és soha nem engedik meg, hogy gyermekük az apja felől érdeklődjön. Mint Caruth írja, a traumatikus élmény természetéhez hozzátartozik, hogy asszimilálatlan marad: „a trauma nem lokalizálható egy egyszerű, erőszakos és eredendő múltbeli eseményben, hanem inkább abban, ahogy éppen az asszimilálatlan természete – az, hogy első pillanatban *felismeretlen* marad – visszatér, hogy kísértse a túlélőt”.¹²

Ez a visszatérés bezárásként jelentkezik a *Szégyenben*: az anyák, ahelyett hogy újra és újra átélnék az élményt, megpróbálnak valamiféle amnéziás állapotot létrehozni, amelyben eltörlődik a szégyenteljes éjszaka emléke. A szégyen tiltott és törölt fogalommá válik; amikor fiuk először hagyja el a családi házat, például, az anyák megtiltják, hogy szégyent érezzen: „Úgy térj haza, hogy meg nem ütöttél senkit; másként tudni fogjuk, hogy megtörték a büszkeségedet, és éreztették veled a tilos érzést, a szégyent” (49). Vagyis a szégyent éppúgy bezárják az anyák a ház falai közé, mint ahogy saját nevüket, mintha valamiféle entrópiikus szégyenmentes állapotot kívánnának létrehozni, amelyben éppen tudatos tiltakozásuk miatt a szégyenbeesés inverzeként van állandóan jelen az asszimilálatlan traumatikus élmény.

A regény első Benedict Anderson-i értelemben vett elképzelt közössége éppen ebből az asszimilálatlan élményből fakad.¹³ Bár a közösség megszületését előkészítette az apa által elrendelt bezártság és az arany hotel ragyogása, a Másikkal való traumatikus találkozásra van szükség ahhoz, hogy az anyák mágikus közössége megszülethessen. A többes számú anyák közösségét valóban szó szerint kell értenünk: „a nővérek, ismétlem, példátlan összetartásról tettek bizonyosságot (s ez volt legjellegzetesebb tulajdonságuk): a másik kettő megjátszotta mindazokat a tüneteket, amelyeket a harmadik kénytelen volt spontánul produkálni” (21). Az anyák elképzelt terhessége valamiféle közösségi elme jelenlétét tükrözi, mintha valóban Anderson nemzetdefinícióját testesítenék meg:

Bár ellenem szól a biológiai valószínűség, esküdni is kész vagyok rá: olyan hőn vágytak osztozni testvérük anyaságában – a házasságon kívül esett fogantatás szégyenét a régtől sóvárgott közös gyermek magándiadalával tenni semmissé –, hogy két képzelt terhesség kísértte végig az egyetlen igazit, s viselkedésük egyidejűsége egyfajta közösen birtokolt tudatra enged következtetni. (22)

¹¹ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Hopkins UP, 1966, 3.

¹² *Unclaimed Experience*, 4.

¹³ Anderson elképzelt közösségként definiálja a nemzetet: the nation is „an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (6).

Miután fiuk, Omar megszületik, az anyaország új jövőképet nyer: Omar az anyák narcisztikus szeretetének tárgyává és közösségük létezésének céljává válik. Úgy tűnik, mintha mind a múlt (a szégyenbe esés traumikus csöndje) és a jövő (Omar) felnagyítódna az elvárásolt házban, csak éppen a jelen tűnik el. Vagyis bármennyire is permanens jelenné akarják tenni az anyák világukat, és bármennyire annak is tűnik első ránézésre, e ponton, amikor az elképzelt közösség megszületik, csak a be nem vallott múlt és a teleologikus jövőkép határozza meg közösségüket. Ekkor kapja meg elvárásolt házuk a Nishapur nevet, amelyet országgént (*country*) emleget az elbeszélő, és amelyet a fordítás birodalomként tolmácsol: „a három nővér, mintha csak alá akarná húzni, hogy miért nevezte el gyermekét a halhatatlan Hajjámról, félreérthetetlen nevet adott az útvesztős, homályos, folyósorengteteges építménynek is, amely immár egyedüli birodalmuk lett: a »Nishápur« nevet adták a háznak” (35–36).¹⁴ Vagyis ekkor születik meg (metaforikusan és szó szerint) az az elképzelt közösség, amelyet véleményem szerint India metaforájaként olvashatunk a regényben: a három anya mágikus közössége, amelyet a Másikkal való traumatikus találkozás határoz meg, és amelynek célt és értelmet éppen e találkozásból születő gyermek ad.

Bariamma szégyentelen birodalma

A regény második elképzelt közössége, Bariamma birodalma, szintén traumatikus eredetű közösség. A „birodalom” mintha ráíródna a három nővér metaforájára Rushdie regényében, hiszen miután véget ér a nővérek történetét tárgyaló „Szökések az anyaországból” című első fejezet, és elkezdődik a Bariamma birodalmában gyökerező második, mintha a regény is újrakezdődne:

Ez a regény Szufija Zinobiáról, Reza Haidar tábornok és neje, Bilkisz idősebbik leányáról szól, meg arról, hogy mi történt az apja és Iszkander Harappa, a néhai miniszterelnök között, meg Szufija Zinobia meglepő házasságáról egy kövér orvossal, bizonyos Omar Hajjám Sakállal, aki egy időben meghitt cimborája volt Iszki Harappának, annak a Harappának, kinek nyakát csodás módon még a hóhérkötél sem tudta elszínezni. Vagy talán pontosabb, noha egyszersmind talányosabb is lenne, ha azt mondanánk, hogy Szufija Zinobia szól erről a regényről. (79)

A Bariamma birodalmában megszülető Szufija története ráíródik Omar és a három nővér történetére, és Omar mint „bizonyos Omar Hajjám Sakál” jelenik meg, akit csak távolról ismerhet az olvasó, és aki véletlenszerűen felbukkan, majd újra eltűnik a regény további fejezeteiben. Vagyis Szufijának az Omar történeté-

¹⁴ Nishápur Omar Hajjám perzsa költő szülővárosa.

re ráírt regénye úgy viselkedik, mint a palimpszesztként definiált pakisztáni nemzet: „Pakisztán történelmét akár úgy is föl lehet fogni, mint két időréteg párbáját; az elmosott-elkent világ át- meg átüt azon, amit föléje erőszakoltak. Minden művésznek az a becsvágya, hogy látomását ráerőltesse a világra; és Pakisztán, ez a hámló, töredékesedő palimpszesztus, az álmodó elme kudarcaként is értelmezhető” (122). Omar és az anyák elképzelt közössége az új regény margóján újra és újra felbukkan, akárcsak az indiai múlt a „föléje erőszakolt” pakisztáni nemzet alól. Az anyaország úgy viselkedik, mint a Bariamma birodalma alatt rejlő elfojtott és beismerni nem akart múlt, amely persze a regény végén apokaliptikusan előtör a ráerőszakolt réteg alól.

Akárcsak a nővérek közösségében, Bariamma birodalmában is meghatározó szerepet játszik egy labirintusszerű, rejtélyes ház. A narrátor rögtön párhuzamba is állítja a két rezidenciát: „És, igen, látom már, hogy mesém másodszor is egy szövevényes-nagy udvarházba vezet, amelyet az olvasó magában nyilván összehasonlít azzal a messzi házzal Q. határvárosában [...]” (102). Az olvasó azonban azt is azonnal megtudja, hogy az új közösség nemcsak másolata, de ellentéte is az anyák birodalmának: „pedig micsoda különbség! Ez a ház aztán nem holmi külvilágtól elzárt sáncserőd; csak úgy nyüzsög benne a népes rokonság meg a személyzet” (102). Vagyis mintha Bariamma birodalma egyszerre lenne a nővérek közösségének a másolata/folytatása és inverze, valamiféle furcsa fetisisztikus logikát követve, egyszerre eltörölve így a nővérek közösségét mégis fenntartva a rájuk való utalást. Akárcsak a palimpszeszt esetében, itt is arról van szó, hogy az új réteg elfedi és felforgatja a régit, de teljesen nem tud a helyébe lépni.

A lelakatolt, steril Nishapurral ellentétben Bariamma udvarháza beláthatatlan „vérdzsungelként” jelenik meg. A rengeteg törvényes és törvényen kívüli leszármazottnak köszönhetően a család genealógiája szinte követhetetlen. Vagyis újabb ellentéttel találkozik itt az olvasó: míg a nővérek esetében arról sem értesülünk, hogy mi a valódi nevük és ki az édesanyjuk, Bariamma népes rokonsága teljesen megszállottja saját összekuszált genealógiájának. A birodalomba érkező Bilkisz, Szufija édesanyja a Koránban, vagyis a legszentebb helyen találja meg a furcsa családfát: „Elveszve a rokonok erdejében, a matriarchális otthon vérdzsungelében bolyongva, Bilkisz a Koránt vette elő, keresve a családfákat, s meg is találta őket, hagyomány megszabta helyükön, a szent könyv végében, megannyi zegzugos genealógiai növényt” (103). Bilkisz a Koránból tudja meg, hogy vőlegényének tizenegy törvényes és legalább kilenc törvényen kívüli nagybátyja van, harminckét törvényes unokabátyja és megszámlálhatatlan törvénytelen unokatestvére, akiknek a nevét említésre méltónak sem találja a családi genealógia. (Úgy tűnik, még a legszegyentelenebb családfáknak is vannak korlátai.) Az udvarház azonban nemcsak e tekintetben vérdzsungel: a birodalomba érkező Bilkisz harminckilenc női szobatárs között találja magát a ház „barlangnyi nagy” hálótermében, akik mindannyian férjükre várnak a sötétben. Mivel a falu hagyományai szerint a házasság pusztá ténye nem ment fel egy nőt az alól a szegyen alól, hogy rendszeresen egy férfival alszik, Bariamma létrehozta ezt a különös közösségi hálószobát. A lakók szerint azonban az illendőség jegyében létrehozott hálószoba éppen az

ellenkező funkciót tölti be: „Csak elképzelni is, ebben a vaksötétben [...] ugyan ki veszi észre, hogyha nem a férje mászik az ágyába? És ugyan kinek volna kedve panaszkodni? Én mondom, Billú, ezeknek a házasságoknak és hölgyeknek pokoli jól megfelel ez a családi, nagy együttélés” (100–101).

Vagyis Bariamma közössége egészen másként kezeli a szegényt, mint a nővérek. A Koránban tetszelgő, szegényteljes genealógia, amelyet tovább épít a tisztesség jegyében létrehozott hálóterem, számon tartja a törvénytelen leszármazottakat, még ha pontatlanul is, ellenben a múltat és a hozzá kapcsolódó szegényt eltörölni akaró nővérektől. Vagyis míg az anyák az elszigeteltséget és a csendet választják, megpróbálva ezzel eltörölni az őket ért szegény traumáját, Bariamma közössége inkább megszenteli, a Koránba illeszti, és közösségük alapjává emeli genealógiájuk évszázados szegényét. Mintha éppen a szegény lenne az a mágikus kötelék, amely összetartja Bariamma beláthatatlan birodalmát, hiszen a család kedvenc időtöltése legszegényteljesebb történeteik újra és újra mesélése. A történetek mintha valóban kapocsként működneek: „az ilyen történetek tartották össze a nagycsaládot; elszuttogott titkok pókhálója fűzte össze a nemzedéket” (106).

Rémséges históriák voltak ezek, tele válással, csőddel, aszályal, csalfa barátokkal, gyermekhalandósággal, mellbetegségekkel, életük virágában lekasabolt férfiakkal, hiú reményekkel, elveszett szépséggel, obszcén-kövére hízott nőkkel, csempészkalanddal, ópiumszívó költőkkel, sorvadozó szüzekkel, átkokkal, tifusszal, útonállókkal, homoszexualitással, frigiditással, nemi erőszakkal, magas élelmiszerárakkal, szerencsejátékosokkal, iszákosokkal, gyilkossággal, öngyilkossággal és Istennel. (105)

Akárcsak a törvénytelen leszármazottak jelenléte a Koránban, ezek a történetek megőrzik a szegényt, és – a Koránba illesztett családfához hasonlóan – kissé megváltozott formában teremtik újra azt: „Bilkisz története változott persze, miközben szájról szájra járt, de végül letisztult, s attól fogva soha senki – sem mesélő, sem hallgatósága – nem tűrte a legkisebb eltérést sem a kanonizált, megszentelt szövegtől” (106 – kiemelés tőlem). A történetek megszentelése hasonló nemzeti ikonokat hív elő a szövegben, mint a három nővér közösségének a megalapítása, melyet vérükkel szentelnek meg: „Bizonyítani nem, de cáfolni sem tudom a visszás históriát, miszerint a szerződést összelegyített menstruációs vérükkel írták volna meg s szignálták volna a hármak, s nyomban el is égtek volna, hogy csak emlékeztük klostromában őrizték tovább” (13). A nővérek rítusához hasonlóan Bilkisz beavatása is vérhez kapcsolódik: „Ekkor érezte meg Bilkisz, hogy befogadta a család; meséje szentesítése egyet jelentett a beavatással, a vérrokkonná válással. – Ezeknek a történeteknek a mesélgetése amolyan vérritus számunkra – magyarázta Reza a feleségének” (106). Vagyis mind a hatalmas ház, mind a vérhez kötődő beavatás összekapcsolja a regény két elképzelt közösségét, aláhúzza azt a feltételezést, hogy mindkét „birodalom” a nemzet metaforájaként olvasható.

Felmerül persze a kérdés, hogy melyik nemzetről van itt szó: Indiáról vagy Pakisztánról? Néhány kritikus utal arra, hogy a három nővér India metaforájaként értelmezhető, mások Indiát, Pakisztánt és Bangladeszt vélik felfedezni bennük, de mélyebben senki sem foglalkozik a kérdéssel.¹⁵ Felmerül az a lehetőség is, hogy a két metafora megismétli a regény tudatos argumentációját, vagyis a három nővér valóban India metaforája, amelyre ráíródik a mesterségesen létrehozott Bariamma birodalma, vagyis Pakisztán. Véleményem szerint azonban ezen a ponton nem igazán célravezető egyértelmű megfeleltetések keresni (ezért is nehéz a *Szégyent* India vagy Pakisztán regényének nyilvánítani), egyrészt mert Rushdie metaforái makacsul ellenállnak az efféle konkrét jelentéstulajdonításnak, másrészt pedig mert a két közösség sokkal inkább a szégyen traumájára adott két lehetséges elméleti válaszként értelmezhető, mint India és Pakisztán válaszaként. Talán éppen arról van itt szó, hogy a *Szégyen* szerint nincs olyan metafora, amelylyel meg lehetne írni „Pakisztán regényét”? Míg *Az éjjél gyermekei*ben Szalím története a regény első oldalaitól az utolsóig konzisztensen India allegóriájaként olvasható, a *Szégyen*ben keveredik és darabokra hullik minden trópus, amely megpróbál a nemzetről beszélni. A két metafora mellett van még a regényben néhány töredezett, allegóriaszerű karakter, akiknek a története összefüggésbe hozható a pakisztáni nemzet megszületésével, de olyan egyértelműen allegorikus figura, mint *Az éjjél gyermekei* Szalímja, nincsen.

Az egyik ilyen félig-meddig allegorikus karakter Bilkisz, Szufija édesanyja. Akárcsak a három nővér, Bilkisz is traumatikus és szégyenteljes élmény áldozata lesz, és története sokáig Bariamma birodalmának kedvenc meséje marad. Bilkisz és a három nővér története között sok az áthallás: a nővérekhez hasonlóan Bilkisz is az édesapjával él, aki hamarosan meghal, és halálának oka szintén összefüggésbe hozható az angol gyarmatosítók jelenlétével. Először arról értesül az olvasó, hogy Bilkisz apja „egy dicsőséges Birodalom legfőbb tisztviselője” (80), és a Birodalom (Empire) a tisztviselővel párosulva persze azonnal arra enged következtetni, hogy az apának valami köze van a brit birodalomhoz. Néhány oldallal később azonban kiderül, hogy a dicsőséges Birodalom valójában nem más, mint a „Mahmound Birodalma” elnevezésű mozi. Bilkisz traumáját e Birodalom felrobbanása okozza, amely összefüggésbe hozható a brit birodalom apokalipszisével is, hiszen időben éppen India függetlenné válása előtt vagyunk:

A Birodalom falai kidagadtak, mint a forró *ouri*, s a szél, mint egy beteg óriás köhögése, lepörzsölte Bilkisz szemöldökét (soha többé nem nőtt újra), és letépte testéről a ruhát, és Bilkisz ott állt anyaszült meztelenül az

¹⁵ Lásd Stephanie Moss, *The Cream of the Crop: Female Characters in Salman Rushdie*, in *The International Fiction Review* 15.1 (1988), 30–33; Suresh CHANDRA, *The metaphor of Shame: Rushdie's Fact-Fiction*, in *The Novels of Salman Rushdie*, eds. D. R. TANEJA, R. K. DHAWAN, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1992.

utcán, de észre sem vette ruhátlanságát, mert akkor lett vége a világnak, és a halálos szél visszahangzó idegenségében égő szemmel nézte a kirepülő székeket, jegytömböket, ventilátorokat, s aztán az apja széttépett testrészeit, meg a szilánkokra tört bútort. (85)

A trauma valóban apokaliptikus: Bilkisz úgy éli meg a robbanást, mint a világ végét, és a jövő szilánkokra tört bútordarabok és az apa széttört testrészeinek az örvényeként jelenik meg. (A magyar fordítás nem adja vissza, de az angol szövegben nyilvánvaló, hogy itt a jövőről is szó van: a „szilánkokra tört bútort” az eredetiben „charred shards of the *future*”, vagyis a „jövő szilánkjai”.) Míg az apokalipszis és a halálos szél az elmúlásra utal, Bilkisz anyaszült meztelensége és a jövő szilánkjai egy új kezdetről, valamiféle traumatikus újjászületésről beszélnek, amely összefüggésbe hozható az új Pakisztán „megszületésével”. Bilkisz elveszíti a szemöldökét, amely soha nem nő újra, mintha a veszteség metonímiája lenne: „mert minden kivándorlónak végzete, hogy megfosztassék történelmétől, s meztelenül álljon a megvető tekintetű idegenek előtt, akiken látnia kell a drága kelmét, a folyamatosság brokátját és az *odatartozás szemöldökét*” (86 – kiemelés tőlem).

Szemöldökének elvesztése után Bilkisz valóban kivándorol, még hozzá Indiából Pakisztánba, aláhúzva ezzel azt a feltételezést, hogy traumatikus újjászületése Pakisztán megszületésének allegóriájaként olvasható. A kivándorlás a *Szégylene*-ben repülésként jelenik meg, mint a gravitáció ellentéte: a narrátor szerint a kivándorlók megvalósították „az emberiség évezredek álmat, megtanultuk azt, ami miatt mindig is irigyelte az ember a madarat: megtanultunk repülni” (119). Vagyis míg a három nővér traumája a gravitációhoz kötődik, és egész életükre a Nishapurba való bezártságot választják, Bilkisz éppen ennek ellentétét, a repülés traumáját éli meg. Vagyis míg a nővérek egy végtelen és megváltozhatatlan állapotot jelenítenek meg, amely falakhoz, fátylakhoz, bezártsághoz és gravitációhoz kötődik, Bilkisz a változás allegorikus alakjává válik, és „most férjezett, új asszonyként [repül] egy szép új világba” (91), vagyis Pakisztánba.

Bilkisz azonban egy idő után háttérbe szorul, és helyébe újabb allegorikus alak lép: Szufija Zinobia. A narrátor „rossz csodá”-nak nevezi Szufiját, akinek születése elhibázott, akárcsak egész élete. Apja fiút várt, így a lánygyerek születése mindkettőjük számára traumatikus élmény: „A kórház falai megrendültek és hátrahőköltek; lovak bokrosodtak meg és vetették le lovasukat a közeli pólópályán. „Tévedések gyakran történnek! – dörögte Reza. – Tudunk szörnyű baklövésokról!” (125) Az újszülött Szufija pedig, akárcsak az *anyaszült* meztelen Bilkisz néhány oldallal korábban, akinek történetét ezen a ponton egyszerre ismétli és folytatja az újszülött, szégyenbe esik: „És ekkor – újra szó szerint idézem a családi legendát –, mikor szüleinek is el kellett fogadniuk, hogy a nemét nem tudják megváltoztatni, és ahogy hitünk meg is követeli, fejet hajtottak Isten akarata előtt, akkor, abban a szent pillanatban a vadonatúj és mélyen szendergő lényecske, kit Reza tartott a karjában – így igaz! –, elpirult. Ó, pirosuló Szufija Zinobia!” (127) Vagyis mind Bilkisz, mind Szufija Pakisztán allegóriájaként olvasható,

a helyzetet pedig csak tovább bonyolítja, hogy történetük „alól” elő-előbukkan Omar, a három anya fia, mint a be nem ismert múlt, vagyis újabb allegóriagyánús alak. Véleményem szerint az allegorikus alakok halmozása, akárcsak az elképzelt közösségeké, aláhúzza azt a feltételezést, hogy nincs olyan trópus, amely meg tudná írni Pakisztán regényét.

*

A regény két elképzelt közössége az emlékezet traumatizálásának két módját jeleníti meg: miközben a nővérek a gravitációt, a bezártságot és a *csend*et választják, Bariamma birodalmának lakói a repüléshez köthető, túlbujánzó nyitottságot és a soha véget nem érő *beszéd*et. Mindkét esetben a szégyen traumájának feldolgozásáról van szó, vagyis az eredendő (bűnbe)esésre adott két különböző válasz ez. Az anyák Nishapurba zárkózva megtagadják a múlttal való érintkezést, még a szégyen szó is tiltottá válik birodalmukban, míg Bariamma birodalmának lakói folyamatos interakcióban állnak a múlttal a torzító történetmesélés során. Mindkét válasz a gyarmatosításra mint szégyenbe esésre adott válaszként értelmezhető, bár nem India és Pakisztán válaszáról van itt szó, hanem inkább a szégyenbe esett közösség két lehetséges válaszáról. Ami Pakisztánt illeti, a nemzet szinte megfoghatatlanná válik a regényben: az allegorikus alakok túlbujánzása egyfelől arra utal, hogy a szöveg folyamatosan el szeretné képzelni a nemzetet, másfelől pedig arra, hogy ez kudarcba fullad, hiszen a figurák szinte kioltják egymást. Pakisztán töredékes palimpszeszt marad a regény metaforikus szintjén is, így az a nemzet, amelyhez a szöveg mégis ragaszkodik, semmiképpen nem a politikai értelemben vett nemzet, hanem sokkal inkább valami tudattalan és ambivalens, a traumatikus csend és a narcisztikus félrebeszélés kettősségében lebegő közösség.

GYÓRI ZSOLT

Identitás, utánzás és hibriditás Stanley Kubrick *Acéllövedék*
(*Full Metal Jacket*) című filmjében

Bevezető

Stanley Kubrick személyiségének filmrendezőként és magánemberként egyaránt közmondásos ellentmondásosságát a (bulvár)sajtó már pusztán abban a tényben bizonyítottan véli, hogy a bronxi születésű rendező Angliában, a filmgyártás Mekkáját jelentő Hollywoodtól távol telepedett le, miközben összes filmjét amerikai stúdiók támogatásával készítette. Maga Kubrick soha nem táplálta a belső száműzetésben élő zseni mítoszát, a különönc természetéről szóló legendákat mindig racionális magyarázatokkal semlegesítette. Életművét vizsgálva egy olyan filmes személyiség portréja körvonalazódik, melyben az ellentmondásokat nem a kizárólagosság, hanem a relativizmus jellemzi, mivel egyszerre tudhatja magáénak a középpontot és a perifériát, avagy a mítoszokat és tényeket. A filmkritika Kubrick-diskurzusa hűen tükrözi a rendező és az életmű eme kettős, hibrid természetét, különösképpen akkor, amikor a kánon strukturális alapjaiként értelmezett intézményes–privát, mesterkélt–autentikus fogalmi párokban a szerzői személyiség kivetített modelljét ismeri fel. Számos Kubrick-nyilatkozatban találkozhatunk a személyiség kettősségére és az egyén esetlegességére vonatkozó gondolatmenettel, és az *Acéllövedék* főhősére, Joker karakterére vonatkozó megjegyzéseiből az is egyértelművé válik, hogy Kubrick az emberi személyiség duális természetére vonatkozó jungi gondolatkörből merített inspirációt. A pszichoanalitikus értelmezési irányokat némiképp háttérbe helyezve jelen dolgozat arra tesz kísérletet, hogy az identitás posztkolonialista elméleteit felhasználva értelmezze az Én és a Másik közti dichotómia Kubrick *Acéllövedék* című filmjében megjelenő diskurzusának egyes aspektusait.

Kubrick 1986-ban elkészült, a vietnami háborút tematizáló filmjét leggyakrabban Francis Ford Coppola *Apokalipszis most* és Oliver Stone *Szakasz* című filmjéhez hasonlítják. Két olyan kultikus rendező munkájához tehát, akiket mind a kritika, mind a közönség a társadalmi kérdések iránt fogékony alkotóknak tart. A vietnami háború megfilmesítésekor az említett rendezőktől eltérően Kubrick nem az eredeti helyszínnek, illetve a dzsungelhadviselés realista bemutatására koncentrál, ezért a heroizmus és pacifizmus elkerülhetetlenül populista felhangjai a háttérbe szorulnak. Az *Acéllövedék*ben Kubrick a hadigépezet gyökereinek, ideológiai kontextusának a feltárására vállalkozik: Vietnam drámájának, a 20. század egyik legvéresebb újragyarmatosítási kísérletének bemutatásakor másodlagosnak tekinti kelet és nyugat értékkülönbségeit, ennél fogva az egyéni identitásválság

jelentette traumát nem a vietnami, idegen harctereken bekövetkező „én kontra ellenség” konstrukcióban látja megszületni, hanem az anyakultúra szimbolizálta horizont ismerős miliőjének elidegenedésében.

A központ és a periféria, a hatalom és a kultúra filmben megjelenő képzeteinek vizsgálatakor a hibriditás (hybridity) és utánzás (mimicry) Homi K. Bhabha által jellemzett fogalmaira támaszkodom. A fogalmakat Bhabha a gyarmatosító diskurzív pozíciójának és a gyarmatosítottra vonatkozó reprezentáció ambivalens voltának megjelölésére használja, kiemelve, hogy e fogalmak ugyanakkor láthatóvá teszik a gyarmatosító Én és a gyarmatosított Másik kapcsolatát hierarchizáló eszszencialista értékek zavarosságát, megbízhatatlanságát, továbbá az előbbi identitásának a töredékességét, tisztátlanságát. A fogalmak egyszerre kérdőjelezik meg a központokhoz – a gazdasági, politikai, ideológiai és kulturális centrumokhoz – rendelt gyarmatosítói diskurzus koherenciáját, és mutatják fel a periféria legitím diskurzusának lehetőségét, valamint nyújtanak lehetőséget arra, hogy a másodlagos, marginalizált és a hatalmi hierarchia aljára kényszerített csoportok a központ hatalomakarása általi előítéletes és torz reprezentációra reflektálva, rámutassanak a nyugati identifikációs modellek többségét átható metafizikus szellem alkalmatlanságára a másság-fogalom lényegi elemének felmérésében.

Első lépésben a másságot hamisan ábrázoló tényezőket, a diskurzív központok kontextualizáltságát vizsgáljuk, külön is figyelmet szentelve a kulturális öntudat, a paranoia és a kétértelműség hadi stratégiaként való értelmezhetőségének. Majd a részleges diskurzív jelenlétek (partial presences) és átmenti identitások kontingenciájának bhabhai gondolatát („Mimicry”, 86) alkalmazva azt vizsgáljuk, hogyan fordul a szociokulturális tudás és értékrend a szubjektum ellen, és gátolja az identifikáció tanult mechanizmusait. Mindenekelőtt az *Acéllövédék* befogadása során létrejövő sajátos jelenléteket, a diegetikus és extradiegetikus diskurzív pozíciókat egyaránt birtokló néző modelljét vázoljuk fel.

1.

Az *Acéllövédék* posztkolonialis identitáselmélet ihlette olvasatában a film első, az amerikai katonák Parris Island-i (Dél-Karolina) kiképzését bemutató része és a Vietnamban játszódó jelenetei közötti szorosabb összefüggést feltételezve indítjuk az elemzést. A szokásostól eltérően érdemes figyelembe vennünk a nézői kommentárokat, melyek túlnyomó része magasztalóan, a hiteles ábrázolást dicsérve nyilatkozik a laktanya-szekvenciáról és a pontatlanság, a történelmi események iránti hűtlenség miatt marasztalja el a második részt.¹ Egyesek arról írnak, hogy

¹ A tanulmányban szereplő nézői kommentárok az *International Movie Database* internetes honlapról származnak.

„földbe gyökerezett a lábuk az első jelenetek láttán”,² míg fenntartásaiknak adnak hangot a vietnami képsorok kapcsán: „[a film] kicsit ellaposodik, elveszíti eredetiségét”.³ A hozzászólások jól tükrözik a valóság-hűség kritériumának a befogadói értékrendben betöltött kiemelt szerepét. Érdekes egy pillantást vetni a vietnami veteránok és a közelmúltban szolgált tengerészgyalogosok megjegyzéseire, már csak azért is, mert személyes érintettséjükre alapozva úgy érzik, a vitához az autentikusság hangján szólnak hozzá. Kommentárjaik szerint a „kiképzési jelenetek valóságosságát csak azzal lehetne felülmúlni, ha az ember tényleg beáll tengerészgyalogosnak”.⁴ Elismeréssel szólnak az *Acéllövedék* tengerészgyalogosági szókincre gyakorolt hatásáról is: „a géppuskás lövészekől az őrzetőkön, tüzérségi parancsnokokon és őrmestereken, őrnagyokon, sorhajóhadnagyokon keresztül a flotta főparancsnokokig alig akad valaki (főleg férfiak), aki ne tudna valamit idézni Hartman őrmester híres szólamaiból”.⁵ Ezek a megjegyzések kétségtelenül egy olyan értelmezői pozícióra mutatnak rá, mely szerint a film a katonák valahai tapasztalatait „olvassa újra”, azaz élményeik az *Acéllövedék* egyfajta pretextusát jelentik. Ez a pozíció azzal a retrospektivitáson alapuló referencia-kontextussal azonos, amely a múlt, a személyes emlékek és rémálmok újbóli, szimbolikus megtestesülését köti a filmbeli valósághoz. Nézői jelenlétük a túlélők pozíciójává alakul, míg hozzászólásaik autentikusságában a Vietnamba való szimbolikus visszatérés traumája tükröződik. Túlélésük a szövegben létrejövő valós és imaginárius elemeket egyaránt magáénak tudható, hibrid jelenléttel azonosítható: „[a film] a kiképzés és a harc világát keltette életre, annyira, hogy teljesen beleéltem magam [...]. A háború maga a pokol, és akik túlélnek, soha nem szabadulnak meg tőle.”⁶ A nézői kommentárok ezen csoportja számára a film-jelentés megalkotása a pszichoanalitikus terapeuta álomfejtő/értelmező stratégiáját idézi, mely szerint a poszttraumatikus hatásokat csak a kiváltó okra való visszacsatolás enyhítheti. Így az *Acéllövedék* összövege már a nézési intervallum jelenében is a múltra utaló textus, egy más szöveg, amely egy másfajta olvasást, az én részét képező Másik olvasását igényli.

Bhabhának az utánzás és hibriditás fogalmait keretbe ágyazó gondolatmenete, amelyben a gyarmatosítói diskurzusban megkettőződő, az autentikus másik-képet hiteltelenítő gyarmatosított szubjektumról beszél, a tengerészgyalogosok dis-

² Patrick R. PEARSEY, E-mail az International Movie Database honlapján, 1999. május 14.

³ HTECH, e-mail az International Movie Database honlapján, 1999. február 4.

⁴ JEFF, e-mail az International Movie Database honlapján, 1999. március 1.

⁵ Jaime N. CHRISTLEY, e-mail az International Movie Database honlapján, 1999. március 12. Kétségtelenül nem Kubrick és a Hartmant alakító, valahai tengerészgyalogos kiképzőtiszt, Lee Ermey találta fel ezt a nyelvezetet, ám annak túlzó, mértéktelen használatával nem csupán egy hagyományt őriz meg, de ennek a hagyománynak a „trónfosztását/beszennyezését” is bejelenti, amennyiben folyamatosan elvonatkoztatásra, a komolytalan, civil diskurzus figyelembevételére kényszeríti a nézőt.

⁶ Bill ROBERTSON, e-mail az International Movie Database honlapján, 1999. február 10.

kurzív pozíciójának egy másik vetületére is fényt deríthet, nem feledtetve azt a ténytet, hogy megnyilatkozásaik legitimitását a filmcselekményre vonatkozó valóságos tapasztalataikkal támasztják alá. Ez a fajta kommentátori tekintély – a „jártam ott/jelen voltam” argumentumán keresztül – a filmszövegben konstituálódó személyes jelenlét képzetét kelti, valójában mégsem több egy képzelt azonosulásnál, részvételnél. A film a képzelet szötte, csalóka álom-textus testét ölti magára, mely az érzelmeket a jelen helyett a múltban reflektálja. Ezzel párhuzamosan a katonák önnön múltjukkal való azonosulása tulajdonképpen az elbeszélés alanyiságába helyeződés során létrejövő árnyék-identitás, a rémálomszerű „valóságban” megjelenő fiktív alanyiság. Az utánczás és hibriditás szövegstratégiai által megjelentett valóságban a katonák filmélménye az átmenetiség állapotában, a felbomlás–újraalakulás ciklusában kerül felszínre. A veteránok Vietnam traumáját, az identitás textuális és fenomenális összeegyeztethetlenségét, jelenlétük részleges, virtuális jellegét élük újra át, és alakítják a befogadás nélkülözhetetlen kontextusává. Ebben az értelemben az *Acéllövédék* egy olyan textus-modellt és identitás-modellt érvényesít a kommentátorok számára, amely „megjelenésében mindig kétértelmű: egyéni és mértékadó; kifejeződésében pedig ismétlődő és különböző” (BHABHA, „Signs”, 107).

2.

A film elemzése a fentiek értelmében magában foglalja a hibrid identitás filmben megjelenő formáinak áttekintését, továbbá azoknak a mechanizmusoknak a vizsgálatát, szerepét, melyek a katonaság intézményét helyezik el a társadalmi diskurzusokban, megteremtve és szabályozva működési feltételeit. Az aktív és leszerelt tengerészgyalogosok kommentárjai éppenséggel befogadói pozíciójuk hibrid jellegéből adódóan fontosabbak számunkra, mint a filmkritikusok akadémikus interpretációi. A háborús gépezetet belülről megtapasztaló individuum számára a film inkább egy folyamatosan ismétlődő, semmint egy narratív reprezentációban „kimerevített” eseményt jelöl. Ez a hadigépezet individualizált története, amely, bár nem független a politikai hatalom hivatalos történetétől, már nem tartozik annak felügyelete, cenzúrája alá.

A hadsereg hibriditása állam és ideológia egymásrautaltságában, az ideológia létrehozta állam és az államban megerősítést nyerő ideológia alapkonstrukciójában nyer kifejezést. A filmre támaszkodva úgy vizsgáljuk a politikai apparátust, mint az újoncok kiképzéséhez szükséges ideológiai motiváció forrását és az alapvető gyarmatosítói pedagógiát kidolgozó diskurzív középpontot. A hadsereg intézményét a háború-gép államideológiai célokna teljesen alárendelt képződeményeként értelmezzük, mely egyszersmind a nyugati gondolatvilág hatalomgyakorló mechanizmusainak modelljéül is szolgál. Az absztrakt háború-gép Gilles Deleuze és Felix Guattari szerint nem más, mint a nomád társadalmak természeti és szociokulturális környezetükkel való kommunikációját megjelenítő tudás. A háború-gép szerepe a központosított államhatalmak kezében a hatékony

gyarmatosítói stratégia végrehajtójává válik. Míg a nomád háború-gép a használati érték alapján biztosítja a csoport fennmaradását és irányítja annak minden napjait, addig az állam dominanciáját biztosító háború-gép a csereértéken alapuló kommunikáció létrejöttéért felelős (DELEUZE–GUATTARI, 223–231). A primitív társadalmakban a háború-gép nem-hierarchikus jellege, illetve a hatalom területi és lineáris felosztása biztosítja azt, hogy a csoportok rugalmasan reagálhassanak környezetükre. A gazdaságilag és politikailag centralizált társadalmak irányításáért felelős hatalmi központok mind horizontális, mind vertikális felépítésükben merevvé válnak a szegmensek. Emiatt aztán minél inkább megnő a háború-gép erő-koncentrációs képessége, annál specializáltabb szerepet kap a politikai-gazdasági célok érvényesítésében. A modern, iparosodott és technicizált háború-gépben eltűnik a primitív formára jellemző geográfiai, decentralizált tudás, amelyet a történelem helyettesít. A történelem horizontjára helyezett háború-gépben felértékelődik a tudás átörökítésének, a pedagógiának a szükségessége. A pedagógia ezen speciális területe nem csupán stratégiák és taktikák hagyományozódását jelenti, hanem az identitás militarizálását is, méghozzá a társadalmi diskurzusok felügyelt korlátjain kívül, mégis azok hallgatóságos beleegyezésével.

A hadsereg izolált és diszkriminatív közege, mint a gyarmatosítói beszédmódot idéző diskurzív tér, az *Acéllövedék* legrészletesebben kidolgozott cselekményszintjét jelenti. A filmben az első narratív egység az újoncok korábbi kulturális közegükből való eltávolítását és az önkifejezés előzőleg elsajátított technikáinak elvesztését mutatja be. A háború-gép hatalomelví közegébe helyezett katonák mint individuumok marginalizálódásával párhuzamosan futó folyamat a szociokulturális kontextus és a megszokott értékrend felforgatására irányul. Az újoncok a tiltások és rendszabályok merev közegében azzal szembesülnek, hogy a civil életüket meghatározó kulturális és társadalmi hatások/normák, illetve a neveltetésük során elsajátított értékek hasznavehetetlenné válnak. Eközben saját eredeti kultúrájukhoz, az anyakultúrához való viszonyuk eltorzul, és az identitást vigyázó, konzerváló hatások együttese helyett csupán az értékek relativizálódását, majd végül az egyén teljes elhagyatottságát, reménytelenségét fejezi ki. Az intézményszerű háború-gép diskurzusában az állam saját demokratikus intézményrendjét, kulturális pluralizmusát és a tolerancia eszméjét számolja fel, helyette azonban létrehozza a militáns államhatalom kis szigetét, amely emberéletek ezreivel álcázza magát, és a szétrobbantott identitások szilánkjait használja fegyvernek.

Az *Acéllövedék*nek a Parris Island-i kiképzést bemutató, a gyarmatosított alany reprezentációjára vonatkozó „diskurzív áttetszőség” (BHABHA, „Signs”, 110) bhabhai fogalmát példázó jelenetei az újoncok anyakultúrájának és a hadsereg átnevelő programjának összecsapásában teszik láthatóvá a polifonikus kulturális jelölők gazdag tárházát. Már a nyitójelenet fenyegető retorikájában felsejlik a kulturális jelölők és kódok kollektív rituálékban történő újraelakításának a stratégiája. Az újoncok hajának levágását kísérő countryzene az identitástudat hagyományos jelképein keresztül dramatizálja a kulturális kontextusban létrejövő szakadékot: a gondozott, kifényesített countryénekes ikonjának és a kopasz, arányait vesztett újonc-arc képének összeegyeztethetlenségét. Az újoncok szocializációs közegét

jelentő (pl. a vidéki amerikai) kulturális miliő egyensúlya és biztonsága az alapki-képzés sokkoló atmoszférájában, a folyamatos sértések és gyalázkodások fojtoga-tó monotóniájában foszlik szét. Az identitás traumatizálása, azaz diszkriminatív, hierarchikus, normativizáló referenciális keretbe foglalása gyakran összeegyeztet-hetetlen énképek halmazává alakítja az egyén diskurzív mezejét.

3.

A kiskatonák a kiképzés folyamán az elidegenedés létélményén keresztül egy elő-zetesen megteremtett, hamis és tartalom nélküli énképet közvetítő diskurzív me-zőbe kerülnek, amelyet Bhabha értelmezésében az ismétlésében mutatkozó iró-nia, az utánzás reprezentál.⁷ Az elkövetkező részben az identitás szuverenitását megtagadó/elidegenítő mozzanatot és az én körül formálódó diskurzus kettős, ironizáló beszédmódját jellemzem.

Az intézményesült háború-gépbe helyezett szubjektum a civil identitás kon-textusának széthullásával párhuzamosan válik a katonai diskurzus alanyává. Ennek első lépése, a nevek „újracsatolása”, a polgári identitás szubverzív újraolva-sásának a mozzanata; a régi polgári név helyett a következő beceneveket kapják a kiskatonák: Joker, Cowboy, Snowball, Gomer Pyle.⁸ A Hartman kiképzőtiszt által megindított folyamat nemcsak a kiskatonák átnevezését, hanem személyisé-gük egészének újrateremtését is megcélozza. Az új név, az uniformizált megjele-nés és az irányított napirend nyomán megvalósuló sajátos genezis eredménye a Hartman által férgeknek nevezett új faj. A mindennapi nyelvhasználatban a „fé-reg” szó⁹ lekicsinylő jelentése mindenki által ismert, a hartmani retorikában ez

⁷ Az *On Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse* című tanulmányában BHABHA V. S. NAIPAUL *The Mimic Men* című regényének egy bekezdését elemezve az után-zás fogalmát ahhoz a folyamathoz köti, melynek során a harmadik világ gyarmatosított kö-zösségei az „Új Világ” társadalmi-kulturális értékrendjét és a gyarmatosító életmódját utá-nozva a másság a gyarmatosító által jóváhagyott, annak uralmi vágyát beteljesítő, *ugyanakkor* nem valóságos, a szuverenitástól mentes formájába, egy virtuális, nem teljes identitásba helyeződnek.

⁸ Míg a Snowball magyar megfelelője Hógolyó, a Gomer Pyle név enigmatikus, többértelmű. Magyar fordítása, a Popej sajnos nem sokat érzékeltet a név „beszédességéből”. A Gomer(el) szó a skót nyelvben „bolond”, „gyengeelméjű” jelentéssel bír. A Pyle tulajdonnév „pile”-ként való átírásával olyan kifejezések juthatnak eszünkbe, mint a „pile of shit” (szarkupac) vagy „the piles” (aranyér). A név irodalmi vonatkozásai is érdekeseek lehetnek: Graham GREENE 1955-ben *The Quiet American* (A csendes amerikai) címmel megjelent regényének címsze-replőjét ugyancsak Pyle-nak hívják, akiben egy ügyetlen, tipikus középosztálybeli jenkit, to-vábbá egy idegesítő ártatlansággal bíró személyiséget ismerhetünk meg.

⁹ A rasszista diskurzus történetét meghatározó projektív identifikáció és az élsődi-motívum kapcsolatát részletezi CSABAI Márta és ERŐS Ferenc *Testhatárok és énhatárok: az identitás vál-tozó keretei* című könyve. (Bp., Józsefvárosi Könyvek, Műhely Kiadó, 2000, 117–120.)

a hatás felerősödik, és egyfajta félállati, az emberi nevet meg sem érdemlő lényt jelöl. A „féreg” név, amellyel a kiskatonákat illeti, ekképpen nem csupán a vezetőnév eltűnését, hanem a név mint eredetjelölő, identitáskifejező szociokulturális szimbólum felszámolását, az arctalanítási aktus első fázisát is kifejezi. A laktanyabéli kondicionálás végeredményeként létrejövő, egyéniségüktől megfosztott gyilkológépek a gyarmatosítás fegyelmezett eszközeiként a *féreg-identitást* a hibriditás és utánzás eredményét, mint a koherens individuum megteremtését ellehetetlenítő folyamatot élik meg. Amennyiben a „féreg” kifejezést a rovarok hernyóállapotára utalva értelmezzük, még szemléletesebbé válik a *féreg-identitás* bhabhai fogalmakkal leírható jellege. A rovarok egyedfejlődésében a hernyóállapot közties, táplálkozásra koncentrálódó stádium, mely ugyanakkor semmit sem árul el a kifejlett állat fizikai tulajdonságaiból: egyszerre jelöli a részleges jelenlét, illetve a hiány tiszta állapotát, nem több a biológiailag programozott metamorfózis egy ideiglenes stádiumánál. Jelen gondolatmenet szempontjából a *féreg-identitás* legfontosabb jellemzője, hogy az ént, az identifikációt és az önonazonosságot állandóságként, és kizárólag a pedagógiai irányelvekhez hű stratégiáknak alárendelődve reprezentálja. És bár a hartmani pedagógia végeredményeként az újoncokból katonák, a „féregből” tengerészgyalogosok válnak, az énkép torzult volta nem szűnik meg.

A következőkben e torzulás jellemzőit részletezem. Fő kérdésem az, hogy valójában megtörténik-e a *féreg-identitás* transzcendálása, azaz létezik-e a kiképzés utáni visszatérés az emberlétbe, vagy a háború-gépben pusztításra kondicionált emberek törvényszerűen válnak az önpusztítás áldozataivá, saját történetük megcsömörlött hőseivé. A háború-gépben megfogalmazódó hatalomakarás és az újoncokat gyilkológépekké alakító hartmani pedagógia módszerei megegyeznek: olyan pszichés állapotba kényszeríteni az embereket – egy közösséget csakúgy, mint az egész nemzetet –, melyben az egyének önként mondanak igent a pusztításra, örömmel mondanak le szabadságukról (életükről), hogy másokat megfosztanak szabadságuktól (életüktől). Ebben a folyamatban kap alapvető szerepet az ellenség absztrahálása, jelképekbe, szimbólumokba zárása. Az alapkiképzés során az újoncok emberi sziluettet formázó célbábukra lőnek. A célpontok hasznossága megkérdőjelezhetetlen, a kiképzők rajtuk szemléltetik a pontos célzás fontosságát. Ugyanakkor a bábuk csak hamis utánzatai az ellenségnek, hiszen a csatatéren ritkák a tiszta, mozdulatlan, magatehetetlen célpontok. A célbábuk az utánzás torzító jellegét példázzák, ugyanakkor az ellenséget sem jelölik meg egyértelműen: a papírbábuk bőrszíntől, vallástól, ideológiai meggyőződéstől függetlenül bárkit helyettesíthetnek, ezért a Másik szimbolikus kifejezői. A film Vietnamban játszódó jeleneteiben látni fogjuk, hogy ez a valós és szimbolikus jelenlét miként rétegződik egymásra, miként nyer kifejezést a láthatatlan ellenség képében: a másik hiányba ágyazott, érzékelhetetlen, mégis fantasztikus jelenlétében. A bábuk emblematiszimbolikus jelölőmechanizmusa azon „ellentmondásos, fantasztikus és diszkriminatív »identitás-hatások« csodálatos és stratégiai létrejöttére utal, melyeket egy lényeg és »önmagaság« nélküli, megtévesztő hatalom” (BHABHA, „Mimicry” 90) irányít. Az ellenség arctalansága megkönnyíti elpusztí-

tását és az elpusztításához elengedhetetlen képességek elsajátítását is: a hadipedagógiában csak az lehet tudás, ami a tudást helyettesíti (ellentmondásos), transzcendálja a racionalitást és az empirizmust (fantasztikus), és megsemmisítésre irányul (diszkriminatív), a hadászati tudás tehát az identifikáció köré szőtt fikció azon formája, amely áthatolhatatlan határként ékelődik az én és a világ közé.

A filmbéli Parris Island külvilágtól hermetikusan elzárt kiképzőtábor a interperszonális kapcsolatok instrumentalizálásának, a felelősségtudat képviselte moralitás elértéktelenedésének, illetve a hibriditás mélyreható biológiai és érzelmi szükségletté alakításának ideális terepe. Az ellenség státusának ürességével, meghatározatlanságával párhuzamosan az újoncokat a kiképzés során az értéktelenség és hitványság jellemzi. Hartman első beszéde a *féreg-identitás* szenvedélyes megalapozása, az „előadás” nyers, rideg stílusa, a megalázó kijelentések tömörsége azt az érzetet kelti, mintha Hartman verbális lögyakorlaton venne részt:

Csak akkor beszéltek, ha szóltak hozzátok. A bűdös szátokat az „Uram” hagyja el először és utoljára! Értitek, férgek? [...] Amikor elbúcsúztok, leánykáim, feltéve hogy túlélitek a kiképzést, fegyverek lesztek, a halál angyalai, akiknek eleme a háború! De addig okádék vagytok! A föld söpredeke! Nem is vagytok emberek! Csak fegyvelmezetlen, haszontalan puhatestűek! Kemény vagyok, ezért nem fogtok kedvelni! Minél inkább gyűlöltök, annál többet tanultok. Kemény, de igazságos vagyok! Itt nincs faji előítélet! Nem nézem le a niggereket, a bipsiket, a digókat, az olajos képűeket! Itt mindannyian nullák vagytok!¹⁰

A háború-gép intézményesített formája azonban a polgári identitástudat leértékelését, az én lényegétől való megfosztását, fikcióknak történő alárendelését sohasem képes teljességében racionalizálni. Önnön fiktív eredetének letagadása egyet jelent a megbélyegző retorika normává válásával és az én-határookra való rákérdezés igényének eltörlésével, mely szükségletet Bhabha a „harmadik tér” fogalmához kapcsolja („Commitment”, 36–37). A féreg-identitás kétségtelenül a fikcióvá válás tagadó aktusában nyer formát, az én önnön fiktív, nem létező mi-voltának beismerése mégis a valósághoz tartozik. Ez a filmben akkor következik be, amikor Joker közlegény Hartman fentebb idézett „igehirdetését” félbeszakítja – „Te vagy az, John Wayne? Én vagyok az?” –, és e kijelentésével az előjárója narcisztikus hatalmát megalapozó pedagógiát éppen azáltal képes megkérdőjelezni, hogy eleget tesz ezen pedagógia követelésének, és féreg módjára viselkedik. Bhabha értelmezésében „az utánzás a jelenlétet saját »másságában« ismétli meg, épp abban tehát, amit tagad” („Mimicry”, 91). Joker a féreg-identitás hangján kérdez rá a kaszárnya-valóság diskurzív státusára, azaz utánoz, amikor Hart-

¹⁰ Az eredeti mondat így hangzik: *here you are all equally worthless*. A hangsúly az értéktelenségen van.

mant a sztereotipikus harc-istenhez, John Wayne-hez hasonlítja; mindazonáltal ez a szubverzív aktus saját, új fikcióba ágyazott identitását is megerősíti: Joker, újdonsült nevéhez híven, viccelődik.

Amint a kiképzés előrehaladtával Hartman a katonák átprogramozását egyre erőszakosabb módszerekkel végzi, úgy relativizálódnak és válnak manipuláció tárgyává az eredeti kulturális értékek. A kiskatonák emlékei, szokásai, egész korábbi életük a hadsereg tananyagában ismeretlen, idegen formát ölt. A lövészgyakorlatok során Hartman például nyíltan magasztalja a polgári értékrend ellenségeit: Charles Whitmant, aki a texasi Austin város egyetemi épületéből tizenkét embert lőtt le, és Lee Harvey Oswaldot, mint annak sikeres példáit, miként bűnik egy motivált tengerészgyalogos a fegyverével. Istenkáromló prédikációi során ugyanilyen nyíltsággal és ironikus tárgyyszerűséggel közelít a vallási fanatizmus szférájához (erről később részletesen lesz szó). A „tananyag” további részét képezi az identitás egyik szintén alapvető kontextusát jelentő szexualitásnak a katonák saját fegyverük fetiszizálása révén megvalósuló torzulása is.

Az identifikáció alapvető értékeinek manipulálásával Hartman arra mutat rá, hogy az eredeti kulturális értékek horizontja nem lezárt, és inkább a csereérték fogalmában kifejeződő stratégiai diskurzus nyitottságát, mintsem univerzális tartalmakat jelöl; így a kulturális horizont maga is csak lárváállapot. A kiképzőtiszt átnevelő tevékenysége által az eredendő, polgári értékeken alapuló identitás esszencializmusát tagadja meg, miközben egy olyan identitást hoz létre, melynek révén a katonák korábbi szocializációjuk során kialakított énjükhöz való ragaszkodása és a közösséghez tartozásuk iránti igénye csakis hibriditásként, otthon-talan otthonosságként élhető meg. A kultúra militarizálása ebben az értelemben nem valamely külső erő által megszállt, majd eltorzított, közös morális normát jelent. A kultúra itt – éppen normaképző képessége okán – nem más, mint megszállás és behódolás, és ez maga a kiképzés alapcélja. Hartman pedagógiája, legyen tehát bármennyire kultúra- és civilizációellenes, mégis a nyugati gondolkodást uraló alapvető elvet, a normativitás áthagyományozásnak mozzanatát használja pozíciójának stabilizálására.

4.

A következőkben a katonai indulók képviselte közösségformáló pedagógiai technikát elemzem. Ez a jellemzés reményeim szerint a fentebb részletezett példák sorába illeszkedve igazolja azt az alaptézist, miszerint Kubrick az *Acéllővedék*ben a nihilista-fasiszta hatalomakarás mindennapossá tevésének, normává emelésének folyamataira koncentrált. A rendező célja azt a mozzanatot megragadni, amikor a katonaság alapvetően pusztításra kondicionált tömegformációja kifosztja a hazaszeretetet, a kulturális értékek és a nemi identitás felelősséggel átitatott identifikációs csatornáit, és teremt meg egyúttal – szigorúan államérdekekre hivatkozva – egy hibrid, utánczat-valóságot.

Mint a közösségformáló pedagógia elsődleges eleme, a katonai menetelések és a harci morált erősítő katonai indulók éneklése fejezik ki legjobban az intézményesült háború-gép kollektív rítusokban megnyilvánuló önimádatát és a rituálékban megjelenő identitás-hatások stratégiai használatát:

Szeretek dolgozni Sam bácsinak [Uncle Sam]!
 Mert megtanítja ki vagyok!
 Egy, két, három, négy, Amerikai Államok Tengerészgyalogság!
 Egy, két, három, négy, szeretem a Tengerészgyalogságot!
 Az én hadtestemet!
 A te hadtestedet!
 A mi hadtestünket!
 A tengerészgyalogságot!

Egyszer azt hallottam!
 Hogy az eszkimó pina nagyon hideg!
 Ez jó! Igazán jó!
 Jó! Tényleg jó!
 Jó ízű! Nagyon jó!
 Jó neked!
 Jó nekem!

E két strófa¹¹ a hazaszeretet és a szexuális vágy identifikációs csatornáinak egymás mellé állításával az érzelmek hibriditására, átmenetiségére mutat rá. A dal a férfisovinizmust és a katonaság nyújtotta közösségtudat felsőbbrendűségét dicsőítő üzenete mögött felszínre kerül a fasizálódó háború-gép egyik igazi ellensége: a nőiség. „Uncle Sam”-mel, a vezérrel való azonosulás a szexuális vágy elfojtását eredményezi, míg a frigiditás képzetét keltő „eszkimó pina” a nőiség önmagától, valamint a kiskatonáktól való eltávolításának az eszköze és a férfisovinizma nézőpont női ideálja, amely éppen olyan torz kép, mint a felelősség-érzetnek egyedül a hazaszereteten való kielégíthetőségének állítása. A dalnak a hazáért tett szolgálatot a szexuális vágy mechanikus kielégítésével azonosító stratégiája a fegyverrel való fetiszáló azonosulást, a libidó gyilkolási ösztönné való alakulását követeli meg. Hartman rendelkezése szerint az újoncok női nevet adnak puskájuknak, és azt szorosán testükhöz szorítva alszanak éjszakánként. A hartmani pedagógia legnagyobb ellensége az a másság, melyet legerőteljesebben a nőiség szimbólumai jelenítenek meg: így az utasítás valódi célja nem más, mint tárgyiasítani, majd helyettesíteni, s végül (még a fantáziából, az álmokból is) kiiktatni a nőt. Az Uncle Sam fallikus és tekintélyelvű szimbóluma táplálta

¹¹ Ez az egyik legrégebbi menetelési dal, melyet az amerikai haderő összes fegyvernemében használnak.

férfiégő a libidós kasztráción keresztül teszi elviselhetővé a feminintől való irtó-zását. A nőiséghez kapcsolódó fogalmak, úgymint a csábítás, a bekebelezés, a puhaság iránti megvetést láthatjuk például abban a jelentben, amikor Hartman az egész körletre szigorú büntetést ró, mert Pyle, az egyik közlegény ládájában fánkot talál. A kontúr nélküli másság, melyet Pyle gyenge teste és szétfolyó személyisége szimbolizál, kezelhetetlen és átláthatatlan a katonai diskurzus számára, ugyanakkor kitörölhetetlenül szemben áll az agymosást önként vállaló újoncok „éngyilkosságát” aktiváló pedagógiával. Hartman nihilizmusa mindent ellenségnek lát, ami acélos egóját elnyeléssel fenyegeti.

5.

Térjünk vissza a korábban már említett és a felvonulási dalokból megismerthez több ponton hasonló stratégiával operáló igehirdetések vizsgálatára, a vallásos imádságokat utánzó Hartman áhítatos prédikációira. Ezen igehirdetések a hatalomtiszteletre, a fegyelemre és az engedelmességre nevelés eszközeként jelennek meg a filmben. A más vallásúak megbélyegzése és elutasítása a középkori keresztény hitben évszázadokon keresztül az igazhitűek egyik fő erénye volt. Az erendő bűnre és a bűnös lélekre vonatkozó keresztényi tanítás jelen esetben a végtelen adósság terhét magán hordozó én, a féreg-identitás diskurzusba foglalásával állítható párhuzamba: a hithűség itt is, ott is a más hitűek elpusztításával nyer bizonyítékot. Hartman beszédeit mégsem prédikáció-imitációkként értelmezzük, hanem olyan jelenségekként, amelyek során Hartman mint pap-imitátor jelenik meg.¹² A kollektívan transzállapotba zuhanó, majd névtelen tömegként saját értéktelenségüket dicsőítő katonák vakok saját egyéniségük és a másik mássága iránt. Az engedelmesség és tekintélyelvűség egyházi kontextusát Hartman állam-ideológiai keretbe helyezi, minek következtében a harcos-én egyenrangúvá válik a hit identitás-hatásával: „Isten is begerjed a tengerészgyalogosok láttán, mert mi mindenkit megölnék, aki élénk kerül! Ő a saját játékát játssza, mi a miénket.” A nem-isteni birodalom kereszties lovagja számára a hitet a fegyver transzcendens mivoltában kell kézzelfoghatóvá tenni.

A fegyver a megváltás közvetlen szimbóluma, az imák egyedüli tárgya lesz: „Isten előtt esküszöm! A puskám és én az országotam védjük. Győzedelmeskednünk kell az ellenség felett. Mi vagyunk az életem megmentői.” A hit fogalmának kiüresedésével, valamint a hívő identitásában egyszerre megjelenő alázat és pusztítási vágy hibrid jellegének bemutatásával párhuzamosan felfüggesztődik

¹² A Vietnamban játszódó jelenetek egyikében megszólaló, Hartmanhoz több tekintetben is hasonló ezredes egyenesen a vallási hierarchia csúcsára tör, Isten hatalmához hasonlítva a sajátját: „Csupán annyit kértem a katonáimtól, hogy úgy engedelmeskedjenek parancsaimnak, mintha Isten szavait hallanák.”

és lényegét veszíti a humanizmus vallástól elválaszthatatlan moralitása egyaránt.¹³ Bhabha megfogalmazásában: „úgy tűnik, az európai humanizmus gazdag hagyománya nem képes másra, mint önmaga ironizálására” („Mimicry”, 87).

A kiképzőtiszt ironikus-szarkasztikus megnyilatkozásaira jellemző önmegújítási, ön-feltalálási szándék során az egymást utánzó, de mégsem teljesen azonos hatalmi centrumok és diskurzusok létrejötte az alárendelés, stigmatizáció és diszkrimináció aktusaiban valósul meg. Hartman pozíciójának stabilitását elsősorban az identitáshatárok elmozdításának és manipulálásának képessége biztosítja: az a kifinomult retorika, mely az egyén szocializációjéért felelős „civil” diskurzusokat utánozva azok lényegét hibridizálja, kettős-értelemmé alakítja, azáltal hogy lehetetlenné teszi a diskurzusban a beszélő alany önzonosságát. Ez a stratégia nem csupán az egyének közötti térben és a csoport-fantáziákban konfrontálja az Ént a Másikkal, és teszi ezáltal elkerülhetetlenné az összeütközésüket, de az identitás belső terepén is megjelenik, és az önmeghatározást a Másik elpusztításának szükségességéhez köti.¹⁴

Az identitás ezen utóbbi, belső összetevőjének a militarizálása a hartmani pedagógia belső ellentmondására vet fényt, és ezáltal lehetővé teszi a tiszt diskurzív pozícióját jellemző instabilitás vizsgálatát. A kiképzőtiszt karakterének megformálásakor Kubrick és Lee Ermey, a Hartmant játszó színész arra a sokkhatásra helyezi a hangsúlyt, mellyel az őrmester az újoncokat és a nézőket egyaránt megdöbbsenti. A folyamatosan őrjüngő hisztérikus-paranoiás személyiségként jellemezhető Hartman szélsőséges viselkedésével, másságával sokkol – vagyis azzal a mássággal, melynek kiirtása élete fő célja. Ezen ellentmondásból következően maga sem mentes a diskurzivitását megalapozó legitimitásvesztés fenyegető árnyától. A veszély két szereplő révén testesül meg: az utánzás magját jelentő végtelen identitás-termelődésre reflektáló Joker, illetve az eredendő szociokulturális közeg militarizálásával az önpusztítás útjára kényszerült kiskatona, Pyle alakjában.

Pyle közlegény számára a „civil” és a „katonai” diskurzív territóriumai összeegyeztethetetlenek. Amikor arról beszél, hogy „szarban van” („I am in the world of shit”), az esszencializmustól megfosztott, mechanikus rítusokká merevedett, széttöredezett identitás poklát jellemzi. Pyle diskurzív pozícióját Hartman (va-

¹³ A hagyományos moralitást manipuláció eszközévé alakító, annak határait elmozdító Hartmannak, akárcsak az (poszt)indusztriális hatalmi centrumokat irányító „modern fejedelmek” többségének egy lehetséges ősképe a Nicollo Machiavellit is megihlető Cesare Borgia, az itáliai reneszánsz vallásos szellemiségével nyíltan konfrontálódó hadvezér és politikus.

¹⁴ Gilles Deleuze a háború-gép programját kiszolgáló/végrehajtó individuumot – éppen az önmeghatározás nihilizmusnak való alárendelődése okán – megcsömörlött, önmagától megundorodott jellemként rajzolja meg. F. Scott Fitzgerald *The Crack-up* című kisregénye kapcsán, melynek háborúból hazatért hőse a hazafias önfeláldozást önmaga feláldozásaként, a másikban reflektálódó én elvesztéseként éli meg, Deleuze így ír: „Miért legyőzöttek, elpusztítva tér vissza az ember abból a háborúból, ahol mindent elpusztított, amit csak lehetett?” (*A Thousand Plateaus*, 229)

lós vagy megjátszott paranoiájából kifolyólag) éppoly ellenségesnek tünteti fel, mintha háborús ellenfél lenne. A fiú a Másik szimbolikus kifejezőjévé, az abszolút értéktelenség példájává válik. Ezzel párhuzamosan a fizikai és lelki gyengesége, vicces ábrázata és beilleszkedésre való képtelensége miatt is stigmatizált Pyle kiképzőtisztjébe vetíti összes elfojtott szenvedélyét, miközben az elszenvedett megaláztatások teljesen felőrlik az idegeit. A kiképzés előtti életétől, a „korábbi kulturális lét” (BHABHA, „Signs”, 114) értékeitől elszakadni képtelen fiú a képlékennyé váló kulturális horizont radikális átalakulását látva képtelen megakadályozni saját identitásának széthullását. Pusztán a fegyverével történő teljes azonosulás, a gyilkos tárgynak való alárendelődés után látja a világot újra egységesnek, de ez az egység már nem hasonlít a világ korábbi formájához. Ezúttal bármerre is indulna, egy minden elemében fenyegető, megsemmisítésre váró harctér veszi körül.

Pyle alakjában Kubrick a középosztálybeli fehér férfi sztereotíp személyiség-rajzának megrajzolására törekszik, aki kerüli a provokatív, állásfoglalásra készítő helyzeteket, ám ugyanakkor a végsőig ragaszkodik saját megszokott, eleve tárgyiasult szociális miliójéhez, az otthon idéző használati tárgyakhoz, a hazai ízekhez. Ezt figyelembe véve Pyle nemcsak Hartman áldozata, hanem azé a kulturális kontextusé is, amely idomítja, kiképzzi alanyait, illetve külsődleges motiváció révén, a tanító–tanítvány dichotómiában aktiválja őket. Pyle kudarca kettős: Hartman és később a szakaszparancsnokká kinevezett Joker sem képes önfegyelmre tanítani katonatársát, akinek így nemcsak előljárójától kell elviselni a veréseket, megaláztatásokat és sértéseket, de bajtársától is teljesen elidegenedik.¹⁵ Pyle a „szamárpadba kényszerül”, s szégyenteljes állapotának kilátástalanságát félreérthetlenné teszi a diákcsínyeket utánczó verés jelente, illetve az a képsor, mikor letolt nadrággal, ujját szopva kénytelen a szakasz mögött menetelni. Ő az, aki a katonai diskurzusban még csak méltó büntetésre sem érdemes, a civil diskurzusban pedig csak gyerek. Egyedül fegyverének gépies gondozásakor és használatakor érezheti magát függetlennek, ez a szabadság a valóságtól teljesen elrugaszkodott fantáziavilágban azonban mégsem több az identitás gépies reflexekké történő alakulásától. Az „én-gyilkosság” az ő esetében öngyilkossághoz vezet, de előbb még elpusztítja Hartmant, mégpedig a kiképzőtiszt saját fegyverével, a hartmani irányelvek szigorú betartása mellett. Amikor ugyanis a vécében töltött fegyverrel masírozó Pyle-t arra utasítja az őrmester, hogy adja át a puskát, ezzel a fegyver–katona szimbiózis megbontására készül: Másikká, ellenséggé válik, olyan helyzetet teremt, melyről a kiképzés során így beszélt: „A gyilkos ösztön-

¹⁵ Pyle és Joker kapcsolata az utóbbi szempontjából is traumatikus, hiszen amikor Joker az egész körlet akarátának behódolva maga is részt vesz Pyle éjszakai elverésében, cserbenhagyja társát, hiszen feladja az iránta érzett felelősséget, bajtársiasságát pedig a gyűlölet formájában fejezi ki. Nemcsak Pyle másságáról, hanem saját oktatói mivoltából eredő felelősségéről is lemond; ez a szimbolikus önfeladás a film zárójelentében, az orvlövész Vietkonggal való konfrontáció során újra felmerül.

re kell hagyatkozni [...] ölni az elszánt szív tud, ha a gyilkos ösztönötök nem elég tiszta és erős, tétovázni fogtok az igazság pillanatában”. Pyle nem habozik, azt teszi, amit elvárnak tőle, majd gyermeki ártatlanságával, nőies jellemével is leszámol: orális nemi aktust imitálva fegyverét szájába helyezi, és végez magával. Cselekedete a hibriditás kettős nyelvezetét aktiválja, egyszerre fejezi ki a hatalmi diskurzus középpontjának *valós* áthelyeződését (Pyle mint megtorló és Hartman mint áldozat) és a hatalmi diskurzusban fikcióvá érlelt identitás szimbolikus áldozati voltát: Pyle mint az első, névtelen áldozat jelenik meg e jelenetben.

Katonatársával, a végül elbukó Pyle-lal ellentétben Joker tisztában van a kasszárnyát uraló diskurzív jelenlét részleges jellegével, a kulturális horizont autentikus tartalmainak értékvesztésével, önmaga saját ironikus tükörképévé való átalakulásával. A Hartman „teremtményeként” megjelenő Joker többnyire verbális tréfáiban (különösen a vietnami jelenetekben) az utánzás, az ironia és a nagytás eszközeivel él, hogy így az igazság hivatalos verziójával szembehelyezkedve annak abszurdítására, a manipulációs folyamatban betöltött csereértékére – a hazugságok hírnévre, dicsőségre cserélhetőségére – mutathasson rá. A propaganda-gépezet hatalma, amelyet az információ meghamisított illetve lényeg nélküli voltának köszönhet, valamint a hartmani tekintélyelvű, szilárd egyéniségek által képviselt autoritás mögött megbúvó identitás-formációk egyaránt a hibriditás diskurzusát keretezik.

A háború-gép a nyugati civilizáció két nagy gépies képződményével, az igazság és a nyilvánosság fogalmaival összekapcsolódva teremt meg azt a diskurzust és alapmodellt, amely csak akkor tud az igazság monolitikus hangján a tömegekhez szólni, miután viszonylagossá tette és saját logikájához igazította az igazságot. Ezzel egyetemben a hartmani pedagógia is csak azután remélheti a „Mester” képére formált, céljaikban, akaratukban és tudásukban megkérdőjelezhetetlen gyilkológépek létrejöttét, miután saját skizofrén territóriumának fennhatósága alá vonta és relativizálta az identitás határait jelentő társadalmi szabályokat és kulturális értékeket. A határok áthelyezhetőségének nyomán jönnek létre az interperszonalitás hibrid csatornái, azaz a közös imádságok, mondókák, éneklések, menetelések és sorakozók teátrális szerepjátékai, illetve az ezeket rendező/felügyelő hartmani kaméleon-lény. Az igazság hatalmának diskurzusát szimbolizáló kiképzőtiszt valójában részleges jelenlétekből, igazság-utánzatokból álló többszörös identitás-hamisítvány: Hartman és a család, mint a név tulajdonosa; az iskola és Hartman mint Tanár; a klinika és a Pyle étrendjét orvosként felügyelő Hartman; a vallás és a pap szerepben tetszelgő Hartman; és nem utolsósorban: a gyártelep és a minőségellenőr Hartman. A kiképzőtiszt metonimikus identitás-reprezentációja jól példázza a feldarabolt diskurzív terekben létrejövő átmeneti identitások sokrétűségét, hibriditását (БНАВНА, „The Postcolonial”, 181).

A jokeri „beszólásokban”, szarkasztikus megjegyzésekben kifejezésre jutó szubverzió által a rendező célja a hatalom önkifejezését megalapozó hibriditás láthatóvá tétele. Joker „féreg-identitását” nem a hatalom akarása működteti, sőt éppenséggel a hierarchiák ellenében, e kifejezés kettős (a diskurzív pozícióteremtés és pozíciófejtés) természetére utalva működik. Az identitás mint szim-

bolikus territórium és Vietnam mint valós tér egyaránt „autonómak, a dolgok és gondolatok között feszülnek, hogy egy meghatározatlan, köztes identitásban a dolgok és gondolatok kapcsolatának új formáját hozzák létre”. (DELEUZE–GUATTARI, 408). A város romjai által megjelenített háborús övezet „kettős természetű” tereiben egy romos épület egyszerre lehet menedék és csapda: a jelölők megbízhatatlanná, „zajossá” válnak, többszörös álcaként fedik el a jelöltet. Hasonlóképpen relativizálódik a Másik önidentifikációban betöltött szerepe is.

6.

Az *Acéllövedék* második, korábban Vietnam-szekvenciaként megjelölt narratív egységének nyitóképeiben a kaszárnyában játszódó jelenetek sötét, fenyegető atmoszféráját felszabadultabb, közvetlenebb beszédmód váltja fel. A tengerészgyalogság *Stars and Stripes* (Csillagok és Sávok) című agit-prop újságjánál dolgozó Jokert és fényképező munkatársát, Raftermant a dél-vietnami Da Nang egy kávéházának teraszán látjuk, amint egy prostituálttal alkudoznak. A szexualitás felszabadul, vagy legalábbis kiélhetővé válik, a nemi identitás nyíltan vállalható. A fegyvereket a fényképezőgép és a Joker zubbonyán található békejeles kitűző helyettesíti, azt a benyomást keltve, mintha Parris Island és a kiképzés pokla csak egy múlt rémálom, a háború-gép pedig életerős fiúkat egzotikus országokban üdültető jótékonyági intézmény lenne. A valóság mégsem ennyire eszményi, hiszen a szexuális szabadság csupán a nemiséget csereértéken megvásárolható női test birtokbavételén keresztül létezik. Ugyanakkor a Joker társaként megjelenő Rafterman mulya tekintetében és csendes természetében a tragikus sorsú Pyle köszön vissza: a fiú mintha Pyle hasonmása lenne. Rafterman egy másik értelemben is Pyle árnyékában érezheti magát: a második világháború egyik páratlan bátorságú hadiriportere, Ernest Taylor Pyle is e nevet viselte.

A kávéháziterasz-jelenet tematikai gerincét mégis az interkulturális tárgyalási alapot jelentő csereérték motívuma határozza meg. Igaz ez egyrészt a prostituált már említett jelenléte miatt, másrészt pedig az ezt követő események révén: egy helybeli tolvaj kitépi Rafterman kezéből a kamerát, amellyel az éppen a fiúknak udvarló prostituáltat fényképezi. A csereérték/használati érték diskurzusára jellemző kettős artikuláció mozzanata megkétszerezve jelenik meg, miközben az amerikai erők dél-vietnami jelenlétének hibriditására vonatkozó allegorikus utalásként is értelmezhető: „Uncle Sam” csapatai egyszerre megszállók és a kommunista északi erők ellen harcoló megmentők. A haditudósítói munkához nélkülözhetetlen fényképezőgép egyrészt valós használati értékkel bír, ugyanakkor a népszerűtlen háború „kozmetikázására” és a diszkriminatív fantázia megteremtésére való képessége révén a propagandagépezet kezében manipulációs eszközzé válik. Ezek a manipulációs csatornák egyszerre mind a rasszista (mint például a „sunyi, hazudós ferdeszemű”) sztereotípiáját is megteremtik. Egy ilyen rasszista diskurzusban a fényképezőgép szimbolikus csereértéket teremt, meghamisít, félrereprezentál, függetlenül attól, hogy a gép készítette fotók pontosan hová,

az országos sajtóba avagy egy tengerészgyalogos fényképalbumába kerülnek. A fényképezőgépet ellopó vietnami fiú számára azonban (a feketepiacon kialakított ár arányában) ugyancsak csereértékkel bír a kamera. Tette által a propagandagépezetet is megfosztja azon tárgyi, illetve diskurzív képességétől, mely a kamera apparátus-valóságán keresztül legitimálja megszállói fölényét. Nem zárhatjuk ki azt a katonai feljegyzések által is sugallt lehetőséget sem, hogy a tolvajok az északi erők ügynökeiként a kamerában lévő film által katonai-taktikai jelentőséggel bíró információhoz szeretnének jutni, például amerikai támaszpontokról, vezérkari főnökökről. Ebben az esetben ismét a fényképezőgép használati értéke válik hangsúlyossá.

Bár az említett teraszos képsor, akárcsak a Parris Island-i kiképzést bemutató jelenetek a fronttól távol, a hátszágban játszódnak, mégis bepillantást adnak a gyarmatosító és gyarmatosított diskurzív stratégiába. E jeleneteket arra vonatkozó célzásként is értelmezhetjük, hogy a háború igazából nem is a harctereken, hanem a propaganda-birodalom és a kiképzőtábor hibrid tereiben zajlik. Ennek lehetőségét valószínűleg Joker is felismeri, amikor a TET-offenzíva következtében az őt alkalmazó újság szerkesztősége feloszlik: ekkor neki is lehetősége nyílik megismerni az „igazi” Vietnামot, azt a diskurzív Másikat, amit újságíróként következetesen meg (kellett volna) hamisítania. A frontvonalra történő áthelyezése egyben arra is alkalmas ad, hogy saját másik énjét, a katonát és pusztítót is megismerje, továbbá szembenézzen a felügyelete alá helyezett Rafterman iránti felelősség egyre inkább ránehezülő terhével.

Az áthelyezés után a Hue városában zajló csaták sűrűjébe érve Joker és Rafterman kénytelenek a harcra vágó énjüket a fegyver és a töltény „érvrendszerébe”, az értékek relativitását hangsúlyozó logikába helyezni. Itt nyer szimbolikus szerepet a filmnek címet adó hadieszköz: az acéllövődék kifejezés azt az ólommagos, vastag rézbevonatú, teljes köpenyű töltényt (full metal jacket) jelöli, amely lágy célpontokba (emberekbe vagy állatokba) csapódva mélyre hatol, de a lyukas végű tömör ólomgolyóval (a dum-dum tölténnyel) ellentétben nem lapul szét, és így életveszélyes sebesüléseket sem okoz.¹⁶ Humanitárius okokra hivatkozva a Genfi Egyezmény háborúra vonatkozó paragrafusai egyértelműen tiltják a dum-dum golyók katonai használatát. A háború-gép ezt a tiltást kihasználja, és bármilyen humanitárius megfontolást stratégiaileg értelmez: felismeri, hogy a sebesült

¹⁶ A szakértők véleménye megoszlik arról, hogy a tengerészgyalogosok által használt M 16-os géppuskabély mennyire illik a teljes köpenyű lőszerhez, abban viszont egyetértés van, hogy ezt a géppuskát nem a dzsungelhadviselésre tervezték. Egyesek szerint az olajlobby képviselte gazdasági érdekek döntöttek, nem pedig az a tény, hogy a gyenge minőségű heveder és a műanyag test nem volt annyira ellenálló a vibráció ellen, továbbá, amint azt a film végén megjelenített tűzpárbajban Jokerrel is megtörténik, a puská kibiztosító mechanizmusa gyakran beragadt. A fából készült M14-es modell lecserélését Vietnam páradús klímája sürgette, illetve az a talán meglepő, de a fegyver használati értékét hibridizáló tény, hogy a katonák előszeretettel használták puskáikat baseballütőnek.

ellenfél „értékesebb”, mint a halott, hiszen a sebesültek ellátása az ellenség oldalán harcoló újabb katonákat von el a harctól, akik védtelenségükben maguk is célpontokká válnak. Az emberélet megóvásának irányelvei ekképpen a pusztítás hatékonyságát megnövelő stratégiát jelentik, és diskurzív hibriditás egy újabb példáját teszik láthatóvá. Ezt a stratégiát „tanulmányozhatjuk” abban a később részletesen is elemzendő jelenetben, amikor az észak-vietnami orvlövész és az amerikai szakasz ember-bábukkal játszott sakkpartihoz hasonlóan mérkőzik meg egymással.

A háború-gép az acéllövedékek használatának eredeti értelmét „álcázva” mutat rá a hadviselés borzalmát a humanizmus ideológiájával kibékíteni szándékozó kísérlet ellentmondásosságára. A hadviselő feleket összekötő szimbolikus territórium és az azon létrejövő pozíciók határainak áthelyeződését Kubrick többször is úgy jeleníti meg, mint a nyugati tudás egyéni és közösségi formáit hibridizáló mozzanatot. Így például a TET-offenzíva a vietnami holdújévkor, fegyverszünet alatt történő megindítása kettős határsértés: egyrészt a fegyverszünet írott megállapodását teszi semmissé, másrészt azt az íratlan szabályt is figyelmen kívül hagyja, miszerint nemzeti-vallási ünnepek idején a hadakozó felek nem indítanak hadműveletet. A TET-offenzívában a háború-gép radikalizálódása fejeződik ki, amely a győzelmet már csak az összes fronton egyidejűleg megindított támadással, a kulturális-társadalmi szokásokat feláldozva, diskurzív cselekkkel, félrevezetéssel és álcázással tudja kivívni.

Bár Joker felveti annak lehetőségét, hogy támadások várhatók az ünnepek folyamán, felettese a következő szavakkal inti le: „Hátországi paranoia [...] A TET olyan, mint a függetlenség ünnepe, a karácsony és az újév együtt. Délen és Északon minden ferdeszemű harangokat kongat és vonyít a holdra”. Ugyanez a parancsnok később, a támadás megindulása után így nyilatkozik: „Az ellenség *csalárd* módon és a tűzszünetet kihasználva támadást indított az egész országban”. Az amerikai vezérkar vaksága a TET offenzíva kapcsán mégsem pusztán alkalmatlanságuk bizonyítéka, hanem az egész háború allegóriája, a háborúé, melyet gyakran a láthatatlan ellenséggel, a gerilla-hadviselés taktikáit alkalmazó vietkong-szellemkatonákkal vívnak. A vietnami háború kitörölhetetlen traumáját éppen a gerilla-hadviselés totális jellege okozta, az a sajátosság, hogy a háború nem tagozódik csatákra, valamint a csaták közötti újjászerveződési és a traumák feldolgozását lehetővé tévő szakaszokra, ehelyett a láthatatlan ellenség, akárcsak ők, folytonosan akcióban van, és ott *veszül valahol a dolgok és a gondolatok között*.¹⁷

¹⁷ A gerilla-hadviselés rajtaütései és gyors visszavonulásai alkalmazkodnak leginkább a technicizált háborúk új alapjához, a sebességhez mint a nyílt konfrontáció elkerülésének stratégiájához. A hadviselés ezen formája azzal válik a hagyományos, centralizált haderők katonái számára egyfajta kettős kiszolgáltatottsággá, hogy nemcsak a gyilkolás eszközeit, a golyókat, gránátokat és bombákat teszi láthatatlanná, de az ezeket irányító embereket is. A hadviselés és sebesség kapcsolatáról lásd Paul VIRILIO, *Speed and Politics*, ford. Mark Polizzoti, New York, Semiotext[e], 1986.

A gerillaharcos célja a csata, a közvetlen konfrontáció elkerülése, egy olyan taktika megvalósítása, melynek a láthatatlanná válás és az elrejtettség a lényege, és amely a fegyvertelen parasztokat helikopteréből lemészároló lövész tettében ép-púgy jelen van, mint a városok romjain virágzó gerilla-háborúban.

Mielőtt részletesen megvizsgálánk a láthatatlanságból előlépő Másik és Joker találkozását, vessünk egy pillantást a gyarmatosítói diskurzus hivatalos (konszenzuális) és egyéni (antagonisztikus) formáinak konfrontációjára. Korábban már volt szó a Dél-Vietnamban állomásozó amerikai erők megszállói-megmentői jelenlétének paradox voltáról. Az északiakkal folytatott harcoknak is megadható ez a fajta hivatalos magyarázata. Ezt példázza az a filmbéli jelenet, amikor egy éppen betemetésre váró észak-vietnami tömegsír előtt bámészkodó Jokert egy ezredes szólítja meg, magyarázatot követelve a fiú zubbonyán található békejeles kitűzőre és az ezzel ellentmondásban álló, a sisakon látható „Ölésre születtem” („Born to kill”) felíratra.¹⁸ Joker Jungról és az emberi természet kettőségeről kezd beszélni, de az ezredes leállítja, és előadja „saját” elméletét eme kettőségről: „Segítjük a vietnamiakat, mert minden ferdeszeműben egy amerikai rejtőzik, aki ki akar jönni”.¹⁹ Félreérthetetlen példája ez „a gyarmatosított alany »részleges« jelenlétének”, egyfajta hamisítvány voltának (BHABHA, „Mimicry” 86), annak a mozzanatnak tehát, amely a hivatalos ideológia diskurzusának logikájában megjelenő őslakost megmentésre, tökéletesítésre váró szubjektumként, azaz az újoncok féreg-identitásához hasonló lénykezdeményként nevezi meg.

Joker számára a probléma nem az énjét fenyegető, következesképpen irtózatot és elpusztítandó Másik hivatalosan hangoztatott diskurzusában merül fel; számára a Másik részleges jelenléte saját feldarabolt énjére reflektál, annak tükörképe. A „Te vagy az, John Wayne? Én vagyok az?”, illetve az „azért jöttem Vietnamba, hogy érdekes emberekkel találkozzak, és megöljem őket”-féle ironikus megjegyzésekben a kijelentés alanya nem kevésbé elidegenedett önmagától, mint

¹⁸ A sisakfeliratot a féreg-identításra reflektáló gesztusként értelmezzük, mely a kiképzés jelentette újjászületési folyamatra és arra a fikciók táplálta sorsra utal, melyre ez az újjászületés predestinál. Az „ölésre születtem”-narratíva egyszerre teszi legitimmé a pusztítást, és enyhíti a gyilkolás jelentette traumát, amennyiben azt elkerülhetetlennek, sőt az egyén fölöttébb tornyosuló kollektív érdekek szempontjából szükségszerűnek állítja be.

¹⁹ A beállítás szarkasztikusan kommentálja az ezredes mondandóját, hiszen a kép előterében álló két alak között a háttérben hosszan sorakozva fekszenek a mésszel behintett, „angyali fehérségű” gyerek-, nő- és katonaholttestek. A jelenetben a kép és a hang, az előtér vakságának és a háttér némaságának az ellentmondásossága drámai hangsúllyal fejezi ki a háborús ideológia cinikus beszédmódját. Azon véleményünket, hogy az ezredes megnyilatkozása a film egyik kulcsmondata, az is megerősíti, hogy ez a film előzetesében hallható két idézet egyike.

a gyarmatosító diskurzusok tárgya.²⁰ Joker szempontjából újrafogalmazva az ezredes fentebb idézett kijelentését, azt látjuk, hogy a vietnami stigmatizálásával és megtagadásával egy időben a megszületni készülő amerikaiakat is cserbenhagyjuk: *minden ferdeszeműben egy féreg rejtőzik, illetve minden másikkban én vagyok, mint másikk, aki artikulálni akarja magát.* Joker békejelvénye és sisakjának felirata – azaz a pacifista és a terrorista identitások együttes jelenléte – közötti ellentmondás a racionalitás diskurzusában értelmezhetetlen, ám a hibriditás kontextusában az én-határok valós és szimbolikus egymásba tűnésének, összemosódásának megélt mozzanatát jelöli.

7.

A film utolsó jeleneteiben a „ferdeszeműek” és a „férges” diskurzusában megjelenő felelősség kérdését vizsgálom, visszakapcsolódva az identitás és az egyén autonómiára való törekvésének kérdéséhez. A vietnami orvlövész mészárlásának, majd halálának a jelenetéről van szó, amelynek cselekménye röviden a következő: a Jokerrel és Raftermannal kiegészült szakasz parancsot kap arra, hogy Hue rommá lőtt városrészében ellenséges göcöket derítsen fel. Küldetésük közben előre-küldenek egy tengerészgyalogost, aki az orvlövész csapdjába sétálva lövést kap. Sérülése súlyos, de nem halálos. Ezért a szanitéc a segítségére siet, de őt is megsebesíti a láthatatlan lövész. Két sebesülttel és segítség híján a szakasz két dolog közt választhat: vagy vállalják, hogy az orvlövész látóterébe érve maguk is prédájává válnak, vagy végignézik társaik halálát. Rövid vita után a vakmerőségéről és odaadásáról Animal Mothernek becézett katona – a csapat „előmberszerű” figurája és John Wayne utánzata – egyedül támad az égő romok között bujkáló ellenségre. Hamarosan többen is csatlakoznak hozzá a szakaszból, és mindannyian egy gránátok szaggatta fal tövében találnak menedéket. A szakaszparancsnoki posztot betöltő Cowboy éppen a főparancsnoksággal beszél, amikor egy résen át ő is lövést kap és legjobb barátja, Joker karjaiban meghal. Az egyre kimerültebb, ám bosszúvágytól hajtott csapat úgy dönt, hogy becserkészi az orvlövészt. A hajtóvadászat sikerrel zárul, és a haláláért könyörgő sebesült katonalányt Joker – hosszú habozás után – végül fejbe lövi.

²⁰ A harci stratégiát érintő hibridizációról már volt szó, ám azt is egyértelműsíteni kell, hogy vietnami jelenlétük alatt az amerikai csapatok egyre növekvő mértékben alkalmazták a helyiektől eltanult gerillaháborús módszereket a „felkutat és megsemmisít” („Search and destroy”) típusú bevetéseken. A sebesség hadmozdulatokban játszott szerepének felértékelődése nélkül aligha lehetett volna végrehajtani a történelem talán legnagyobb evakuációs műveletét, több ezer civil és katona helikoptereken történő kimentését az észak-vietnami hadsereg által körülrárt Hanoiából.

Mivel Joker tűzkeresztsége válaszként értelmezhető a féreg-identitás meghaladására, az emberi létbe való visszatérés lehetőségére vonatkozó korábbi kérdéseinkre, a jelenetet részletesen elemezzük.

A háború-gép erejét, az egyes szegmensek összehangoltságát és hatékonyságát különféle elvek, feladatkörök és szolgálati rendek szerteágazó, ám szerves rendszere biztosítja, továbbá az a pedagógia, amely az ütközetek lehetséges lefolyását figyelembe vevő stratégiákat a hadgyakorlatok során minden katonába belenevelte. Az ilyen hierarchikus, minden elemében tökéletesre csiszolt rendszernek – mint egy tengerészgyalogsági bevetés – az átláthatóság és a társak iránti teljes bizalom jelenti a gerincét. Am a rendszer nem lehet tökéletesen stabil, hiszen a rendszer egyik fő eleme az ellenség a maga kiszámíthatatlanságában: elég néhány földbe rejtett taposóakna, néhány fanatizált orvlövész és romos, kiismerhetetlen terepviszonyok – mindaz, amivel a gerilla-hadviselés megbontja az átláthatóságot²¹ –, és a hideg logika szertefoszlik, az erősítés ígéret marad, és néhány dacos katona elkezd a maga útját járni. A rendszert összehangoló csereértéket az élet-halál küzdelem használati értéke váltja fel.

A szakasz és a bujkáló vietkong véres játszmányának fentebb, vázlatosan leírt jelenetében a romok között meghúzódó orvlövész a terep anonimitásával, átláthatatlanságával azonosul, amelynek taktikai szerepét a szakasz ugyanolyan jól ismeri, mint a valahai Hartman intését, miszerint „a tengerészgyalogos nem halhat meg engedély nélkül”. A bajtársiasság szelleme, a háború-géppel egyidős *esprit de corps* traumatikus dilemmát jelent: választani kell a sebesültek kimenekítése és saját életük kockáztatása, illetve a visszavonulás, avagy a bosszú, vagy megfutamodás között. Engedni a másik iránti felelősségnek, vagy elfojtani a másikat; engedelmeskedni, vagy figyelmen kívül hagyni a morál íratlan törvényét.

A szakasz abbéli elhatározása, hogy mégis bosszút állnak halottaikért, ellentmond az ütközetekre vonatkozó protokollnak. Döntésük által, a rádiókapcsolat megszakadásával „láthatatlanná válnak” a főparancsnokság számára, fanatizálódásuk a kiképzés során beléjük sulykolt gyilkosösztön győzelmét jelöli. A gyilkosösztön vezeti el a csapatot az ellenséghez, valamint a féreg-identitás drámájának utolsó felfonásához. Úgy tűnik, a felelősség elszenvedte végső vereségét, amennyiben nem kelt életre semmi mást, csak a gyilkosöszönt: a fiúk bosszújában ott a megölt társaik iránti tisztelet. A felelősség itt pusztán szimbolikus lehet, valójában saját félelmeik legyőzését remélik az ellenség elpusztításától. De hol is van az ellenség, hol van az a „nagy szar”, amitől rettegniük kell? A nagy szar, a másik pokla ott van előttük, és ott van bennük is, a részleges jelenlét kitapinthatatlanságában, az emlékezet számára elérhetetlenül, az én-határokhöz tapadva. Amikor az egység Animal Mother vezetésével az orvlövész felkutatására indul, a féreg-

²¹ A gerilla-hadviselés retorikai alakzata a szinekdoché, a tárgyat egy általános tulajdonságával, jellegzetességével azonosító, részleges jelenlétében megragadó trópus. Így válik például kiolvashatóvá egy apró fémdarabból a föld alá rejtett taposóakna vagy egy résein kikandikáló puskacsőből az orvlövész.

identitás kétszeresen, a láthatóvá tétel és a kitörlés momentumában (enfacement-effacement) artikulálódik, de ez a kettősség már nem ellentétpárokat, hanem az én agóniáját, önfeláldozását jelöli. A harcképtelenné tett orvlövész – a velük egykorú vietnami lány – saját hibriditásuk mása: imát mormol és angolul könyörög Jokernek, hogy lője le. Bár a többi katona legszívesebben hagyná szenvedni, Joker ezt nem engedi, magára vállalja az „undorító” szerepet, amely mégis az élők iránti felelőssége, az énben rejlő másik affirmációja. Gyilkosságával a barbárságot utasítja el, hiszen Joker megérti, már nem az ellenség fekszik előtte, hanem valaki, aki ha emberi életet nem is élhetett, legalább méltóságteljesen, megaláztatások nélkül szeretne meghalni.

A lövés pillanatában Joker zakóján a békejeles kitűző teljes takarásba kerül, egyedül sisakfelirata látható. Ezt a dramaturgiai megoldást mégsem az emberi természet kettősségére vonatkozó kommentárként értelmezzük, hanem olyan momentumként, amikor a reprezentációk hatalomakarást mozgásban tartó diskurzív mezőjén az egyén már nem rejtőzhet el maga elől a fikciókba, másik iránti felelősségben szembe kell néznie a felelősséggel. Joker jól tudja, hogy abban a pillanatban nem fényképezőgépe kioldógombját kattintja el, de azt is felismeri, hogy a pyle-i rémálmot csak így zárhatja le: a felelősség személyes poklában megmártóztatva, azt teljességében átélve törölheti ki végleg a másik cserbenhagyásának traumáját. A jelenet alatt a Pyle-öngyilkosság képsorainak zenei motívuma ismétlődik, a „zene meghosszabbított karjain” a Pyle képviselte szimbolikus én-vesztést (hiszen öngyilkosságával az ellenségeivel azonosul, az ő céljukat segít beteljesíteni, halálával a háború-gépet afirmálja) a háború-gépen belüli én elvesztése (a hartmani pedagógia jelentette én-határok átlépése, azokon való kívülhelyeződés) váltja fel: „Örülök, hogy élek, egészben vagyok és megyek haza. Igen, szarban vagyok. De élek. Félelem nélkül”. Az élet villámcsapásként lesújtó evidenciáját fogalmazza meg Joker, aki már nem birtokolja saját életét, hanem immár saját életének passzív áldozata, az életnek, amely egyben fikcióit, a gépies önazonosság reprezentálta mesterséges képmásokat is képes feláldozni.

8.

A cselekményvezetés hangsúlyait figyelembe véve Kubrick többnyire verbális megnyilatkozásokkal szemlélteti Joker hibrid karakterét. A fentiekben a diskurzív transzparencia és a részleges jelenlétek játékkerében konstituálódó én-tudást vizsgáltuk, amelynek hibriditását a zártságot mindig belülről kiegészítő másik jelenlétével, a „kinyílás”, a szabadság traumatikus mozzanatával jellemeztük. A zártság a kultúra történelmi elfajzását, a kultúra történelmi elemeként megjelenő pedagógia és dresszúra uralmát jelöli, melyben a felelősség csupán eszköz: az én meghatározottság utáni vágyát kihasználó, azt egy hegemónikus viszonyban kielégítő tendencia. A esszenciájától megfosztott kultúra a háború-gépben konstrukcióinak esetlegességével szembesül, pontosabban a kiképzés során a kultúra maga mutatkozik meg úgy, mint domesztikálás, mint elfajzott, denaturalizált féregállapot.

A konzerválás és szervezés eszközeként a felelősség – a fegyver, a haza, az ellenség elpusztítása iránti felelősség – stabil én-határokat ígér, a meghatározott én fikcióját táplálja. Az utasításokra, a kérdéseknek álcázott parancsokra az újoncoknak felelni kell, de mindig ugyanazt: „Uram, igen uram!”. A kérdések ezen túl a kérdező pozíciójának dominanciáját, megkérdőjelezhetetlenségét teszik félreérthetlenné egy olyan diskurzusban, amelyben a válaszadó pozíciója már eleve eldöntött. Joker kérdése – „Te vagy az, John Wayne? Én vagyok az?” – Hartmant trónfosztottá teszi, szellemképként, a kulturális ikonok önidegen identitásaként szólítja meg (Te vagy az), ugyanakkor önmagát is erre a horizontra helyezi (Én vagyok az), és ezáltal az egész diskurzus fiktív voltát sugallja.²² A kiképzőtiszt felelete a stigmatizáció, a hatalmi hierarchia érvényesítése és a „rend” visszaállítása: „Ezt ki mondta? Ki a franc volt? Ki az a kommunista faszszopó, aki most írta alá a halálos ítéletét?”.

A film során Joker másodszor is felteszi a „Te vagy az John Wayne? Én vagyok az?” ironikus kérdést, ezúttal a frontra látogató haditudósítók kamerájának. A kérdés újra csak költői, egyaránt mutat fricskát a saját üzeneteit a névtelen katoná hangján legitimáló manipulatív propagandagépezet egészének és a gépezetet szolgáló forgatócsoportnak. Figyelembe véve továbbá saját „álhír-szerkesztői” múltját, Joker korábbi önmagának is üzen.

Ez utóbbi mozzanatot megragadva Joker kérdéseit annak bizonyítékaként értelmezhetjük, hogy az identitás önmagára vonatkozó kérdése mindig kettős referenciarendszerben, egyrészt a diskurzusok előíró jellegű rendjében, másrészt az ezekkel szembehelyezkedő ön-teremtő folyamatban, alapvetően tehát ezen kettősség sugallta kétség és bizonytalanság állapotában merül fel. Nem a vagy-vagy relációjába helyezett kettőségről van itt szó, hanem a teremtett (társadalmi, kulturális) értékek elfogadásának hegemónikus, és az értékeket értékelő, önmagukra vonatkozó mozzanat autonómiájának az identifikációban egymástól elválaszthatatlan jelenlétéről.

Az identitás ilyen jelenlétét Bhabha a „kitervelés, egyezkedés és faggatás dialogikus állapotaként” („The Postcolonial”, 185) azonosítja. Az identitás-teremtés dialogikus állapotának tehát a diskurzív mező önmagában való érvényessége pusztán az egyik eleme, amelyet mindig kiegészít a jokeri pozíció kapcsán elemzett antidiskurzív magatartás önmaga másságában való érvényesülése. A háborúgép önfeláldozásra tanító programjának beteljesítése (Pyle) és a felelősségben a másik megerősítésének kinyilatkoztatása (Joker–orvlövész) az identitás *Acéllövedék*-ben bemutatott drámájának párhuzamosan zajló jelenetei.

²² Joker „beszólása” egyben azt a hermeneutikai kontextust is megteremti, amely a kiképzők artikulálatlan üvöltözéseit hatástalanítja, hiszen bármelyik katona, aki látta az *Acéllövedék*-et, utánzatnak, mesterkéltnak tekintheti kiképzője dührohamait, és Joker-utánzatként azt mondhatja: *Te vagy az, Hartman? Én vagyok az?* Ahhoz hasonlóan, ahogy Hartmant a film John Wayne másaként értelmezi, a jövő valós kiképzőtisztjei „Hartman másainak” diskurzív pozíciójába helyezhetők.

Lezárás

A film utolsó jelenete a szöveg horizontjára helyezkedő befogadói kontextus számos alapfogalmát és motívumát reflektálja, összegzi. A „világ szarában megmártózott” szakasz az allegorikus értelemmel bíró Parfüm-folyó felé menetel. A „tinédzser John Wayne-ek” egyre távolodó alakjai után csupán ironikus indulójuk foszlánya marad:

Szabályosan játszunk, keményen dolgozunk és békében élünk: M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E; Örökre emeljük magasba a zászlót. Fiúk és lányok távol és közel, legyetek üdvözölve mint M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E; Ki a klub főnöke, amely érted és értem van?: M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

A Miki egér jelmezébe bújt Uncle Sam szarkasztikus portréja a kulturális gyarmatosítás hibrid voltára, illetve Amerika vietnami jelenlétére vonatkozó kommentár. Ezzel párhuzamosan a háborús zóna fenyegető légkörét nem egy távoli ország füstölgő romjaiban határozza meg, hanem a nyugati világ omladozó diskurzív építményének kézzelfoghatóságában.

Ha arra gondolunk továbbá, hogy az *Acéllövédék* harci jeleneteit a London külvárosában található használaton kívüli gáztelepen forgatták – miután a meglévő épületeket a Hue városról készült 1968-as légi felvételek alapján módszeresen lerombolták –, akkor a meta-textualitás szintjén ismét a hibriditás és utánczás mozzanatait láthatjuk: a rendező Kubrickot mint táj-rendező. Az *Acéllövédék* nem csupán megidéz, színre visz egy történelmi eseményt, hanem aközben válik a vietnami háború története mint diskurzív folyamat részévé, hogy a történetet a diskurzuson kívüli térbe („a mondat önmagán kívülségébe” – BHABHA, „The Postcolonial” 180) helyezi. A film ekképpen összefoglalható kettősségének a megragadására, megőrzésére tettünk kísérletet olvasatunkban, mely kétségtelenül különbözik az *Acéllövédék*et feldolgozó kritikai kánont jellemző interpretációs modellektől, és mintha azt a stratégiát ismételné meg, amelyet a Ben Tre-i haditámaszpont felszabadítását kommentáló tábornok a következőképpen jellemezett: „El kellett pusztítanunk, hogy megmenthessük” (HERRING, 192).

Bibliográfia

- BHABHA, Homi K, *The Commitment to Theory*, in UÓ, *The Location of Culture*, 19–39.
Of Mimicry and Man, in *Location*, 85–92.
The Location of Culture, London, Routledge, 1994.
The Postcolonial and the Postmodern, in *Location*, 171–197.
Signs Taken for Wonders, in *Location*, 102–122.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Felix, *A Thousand Plateaus*, ford. Brain Massumi, Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1987.
- HERRING, George C., *America's Longest War*, New York, McGraw–Hill, 1986.
- IMDB user comments for *Full Metal Jacket*, Online. International Movie Database. 27. Nov. 1999. <http://www.imdb.com>.
- KUBRICK, Stanley–HERR, Michael, *Full Metal Jacket*. 29. Aug. 2000. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0065.html>.

LŐRINCZ CSONGOR

A nyelvi én és az ismétlés
(Trakl–József Attila)

József Attila poétikájának meghatározó vonásaira az utóbbi években különböző elméleti-olvasási szempontokból is reflektált a kutatás. Immár több olyan megközelítés került forgalomba, amelyek számot vetnek e poétika kihívó aspektusaival, anélkül hogy a megszokott értelmezési képletekbe vezetnék vissza a szövegolvasás tapasztalatát. Az én textuális szituálása, a versek aposztrófikus konfigurációjának felfejtése, a költői kép „szemléleti” alapokat szétszálazó effektusai, az ezzel összefüggő kódközi átvitelek – ezek az olvasási irányok egyre inkább olyan virtualizáló hatást kezdeményeznek, amely a József Attila-i szövegkorpuszt fokozottan felszabadítja az ismerősség érzékelési sémáinak uralma alól, és e szövegek idegenszerűségének visszanyerését azok összetettségével, a körjük szervezhető kontextusok multiplikálhatóságával kapcsolja össze. Ugyanígy a versek szövegközi környezetének megnyílása és dinamikája (Adytól Kassákon át Kovács András Ferencig) – együtt néhány tanulságos komparasztikai utalással – e poétika lehetséges költészettörténeti relevanciamezőit is meglehetősen új fényben láttatják.

Ezen kutatási eredmények azonban mindennek nevezhetők, csak lezárónak nem: ez egyrészt mindenkori teoretikus holdudvaruk bevallottan kérdező, problematizáló – nem pedig kész modellekben gondolkodó – jellegéből adódik, ami ezen kérdezést mindig a szövegeknek szolgáltatja ki, és tudatosan tartózkodik egyes elméleti „válaszok” azon fogásától, amit legrövidebben a szövegről való megfeleledkezésnek lehetne jellemezni. Mégis tartható az az észrevétel, amely az eddigi eredmények egymáshoz való viszonyának bizonyos lazaságát érzékeli: mintha ezek egymás felé való közvetítése némi kívánnivalót hagyna maga után, amennyiben nem mindig nevezhető meg az az interpretációs – nem „csak” retorikai-poétikai – alap, amely lehetővé tenné a különböző poétikai-szemantikai megfigyelések funkcionálisabb összeolvasását. Nem egyszerűen annak érdekében, hogy „teljesebb”, „egységesebb” képet kapjunk József Attiláról, hanem hogy magának az interpretációnak (vonatkozzon az a szövegek nyelv- vagy individuum-szemléletére) lehessen kiterjeszteni és differenciálni a jelentéstani nyomatékait, oly módon, hogy láthatóvá és önreflexív mozzanattá váljon a szöveghez való ismételt visszatérés mindenkori játékerének megváltozása vagy elkülönböződése. Bizonyos értelemben ugyanis maga a József Attila-i líra majdnem legjellemzőbb és mégis – legalábbis hagyományosabb jelfejtési módozatokkal – megfoghatatlan poétikai eljárása, a szövegek közötti jelvándorlás jelensége kényszeríti az olvasót

olyan interpretációs emlékezet kidolgozására, amely bármilyen poétikai fenomént és effektust annak véletlenszerűségében és ugyanakkor valami őt megelőző másolatoként kell hogy olvasson. Mindez az emlékezet bizonyos anyagszerűségét termeli ki, amennyiben a vissza- és újra visszatérő sorok, motívumok, emblémák vagy jelek szemantikai mozzanatai nem szisztematizálhatók, nem fordítható vissza jelentések előzetesen adott szótárába, egyfajta kognitív-konstatív rendbe. Ez a dekódolási késztetés a szövegek esztétikai karaktere mellett éppen az *Ihlet és nemzet* alapvető tézisének mondana ellent, mely szerint „a műalkotás rendszerét nem előzi meg e rendszer intuíciója”.¹ Vagyis a mindenkori szöveggel való szembesülés tapasztalatára nincsenek olyan garanciák, amelyeket a jelentés vélt „intuíciója” próbálna foganatosítani. A versek között közlekedő modulok nem-determinálható tropológiai státusza mint materiális emlékezet ezzel éppen a fogalmi („intuíció”) meghatározásnak áll ellen, ami nem egyszerűen esztétikai poliszémiában gyökerezik, hanem a szimbolikusság retorikai és antropológiai szerkezetét függeszti fel.

Ha ezen visszatérő textuális modulok egyszerre vannak kívül és belül a mindenkori vers hagyományos esztétikai határain, akkor ez éppen az értelmezői mnemotechnikáknak a felejtéssel való szétszalazhatatlan összekapcsolódásából adódik. Az ismételhető effektusok tehát ugyanúgy egy időben lehetnek jelen kívül – egyfajta latencia állapotában – és belül is az olvasás emlékezetében. Ezzel tehát a retorikai én, a megszólaltató és megszólaltatott én közös szövegi konfigurációjába íródik bele hang és szöveg különbsége. Mindennek a hang-kölcsönzés líraolvasási szükségszerűsége szolgál alapul: az a jelenség, hogy a költészetben mégoly fontos szerepet játszó vizuális kód sem az obszerváció terepeként viselkedik, hanem éppen a vers viszonylataiban elkülönöződő retorikai én létmódját és textuális mozgásait teszi visszaolvashatóvá. Vagyis az én egyfajta interiorizációs jellegének illúziója elkerülhetetlen feltétele a líra olvasásának, a vers szükségszerű aposztrófikus retorizálhatósága csak az idegen, „közvetített” hangnak az én „saját” hangján keresztül megszólaltatásában lesz olvasási tapasztalattá. Persze, ezzel az én feltételezett saját hangja legalább annyira idegen hanggá is válik, hiszen a hallgatóságtól való elfordulás retorikai gesztusa ugyan a „referenciális” hangot függeszti fel, ám éppen a hang ilyen inszcenírozása teszi lehetővé önnön retorikai feltételeinek másként való aktualizálhatóságát, azaz az üres, nem perszonális beszédhelyzet értelmében a hang másként való megisméltését, és ezáltal akár önmaga ellen való fordítását. Noha az „én” ilyen részvétele a versolvasásban korántsem merül ki a hangkölcsönzésben, hiszen a lírai hang vázolt kettőssége csak a szöveg interpretációs játékterének más lehetőségei felől, azaz az újraolvasásban tárul fel. A vers nyelvbe való visszatérése tehát csak az én nyelvi jelenlétének megalkotásában és ilyképpen kockára tevésében mehet végbe. Gottfried

¹ JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, Bp., 1995, 31.

Benn szavaival: „Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich.”² A „kérdés” módusza viszont azt is magában foglalja, hogy ez mindig valami másra, nem pusztán önmagára irányul: ekképp az én csak ezen a más on – a versben – tapasztalhatja meg önmagát, vagyis nyelvi jelenléte óhatatlanul egyfajta kívülhelyeződésben valósul meg. Éppen azért, mert a vers nyelvbe való visszatérését neki magának kellett felvállalnia, azt nem tekinthette magától értetődőnek, sőt amennyiben az esztétikai tapasztalat alapfeltétele a szabadság, úgy saját lehetőségeiben érzékelte magát megszólíttatva a szöveg által. Olyasvalakiként, akinek azért kell megszólaltatnia a szöveget, mert ezzel olyan lehetőségek nyilvánulhatnak meg abban, amelyek más olvasatban nem vagy nem így kerülnének felszínre. Ezzel az olvasó én – eme mögékerülhetetlen motiváltságán keresztül is – oly módon íródik bele a szöveg retorikai-textuális viszonylataiba, hogy a vers én-jében egyúttal önmagát is olvassa – mintegy a szöveg termékeként. Ez a distancia – ami, ezt újra hangsúlyozzuk, csak a megszólaltató végbevétel távlatában adódik – sosem teszi lehetővé olvasás és szöveg maradéktalan egységesítését, sokkal inkább a szöveghez – ahhoz a mássághoz, ahol a saját önmagához való viszonya is érzékelhetővé és olvashatóvá válik – való újolagos visszatérés lehetőségfeltételeként viselkedik, de olyképpen, hogy mindig másként, azaz egy másik lehetséges végbevétel felől válhat csak aktívvá. – A nyelvi én ilyen szükségszerű participációs tevékenységét és interpretációfüggő kockára tételét a líraolvasásban semmilyen fölérendelt elv vagy tényező nem szavatolhatja, sem az esztétista operátor pozíciója, sem a médiumok önreprodukciójának leírása. Gyanítható, hogy a líratörténet fontos horizontváltásai olyan pontokon keresendők, ahol a (lírai) én nyelvi szituálhatóságát és létmódját érték változások (amelyek csak korlátozottan vagy korlátozóan magyarázhatók alaktani kategóriák segítségével).

A lírai én ilyen excentrikus létmódját számos költészettörténeti koncepció az avantgárd irodalmában látja a leginkább meghatározónak, vagy legalábbis itt szituálják első, leglátványosabb történeti megnyilvánulását. A továbbiakban csak egy expresszionista példa s annak kapcsán is kiemelten a költői kép problémája fog állni a dolgozat homlokterében. Ismeretes, hogy az expresszionizmusban előtérbe kerülő szubjektum és világ viszonyának destabilizációja egyrészt az áthagyományozott költészet nyelvi paradigmáival, magatartásformáival szembeni, legalábbis deklarált elégedetlenségből,³ másrészt az érzékelés folyamatának és

² Vö. GOTTFRIED Benn, *Probleme der Lyrik*, in Uő, *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main, 1989, 511. Benn koncepciója a lírai én nem pusztán formális, hanem textuális-referenciális létmódjáról bizonyos értelemben a Hofmannsthal-féle *Gespräch über Gedichte* váltására emlékeztet, ahol a „létünk állapota” kifejezés utal „a lírai produkció artifizialis nézőpontjáról az egzisztenciálisra való eltolódásra”. Vö. Karl Heinz BOHRER, *Das absolute Präsens*, Frankfurt am Main, 1994, 70.

³ Vö. Richard BRINKMANN, 'Abstrakte' Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage, in *Der deutsche Expressionismus*, Göttingen, 1965, 98.

környezetének problematizálódásából, kölcsönös elidegenüléséből származik.⁴ Ezen két esemény összefüggései készítetik az expresszionista költői attitűdöt arra, hogy egy új – a valóságot megragadó, sőt konstituáló, megalapozó és értelmező – nyelv után kutasson,⁵ amelynek a személy feletti megszólalás költői erejének abszolút performativitásába kellene torkollnia.⁶ – A két fejlemény lehetséges közös összefüggése abban is megragadható, hogy a diffúz, instabil észlelésben feltűnő „képek” nemcsak referenciájukat veszítik el,⁷ de ezzel együtt korábbi poétikai „jelentésüket”, tropológiai funkciójukat is, így mondhatni kettős elidegenítésben jelennek meg – és tűnnek el vagy bomlanak szét. Így Traklnál „metaforikus és nem-metaforikus beszéd” nem különböztethető meg,⁸ képi összefüggés és absztrakt jelentés viszonya nem determinálható.⁹ Feltételezhető, hogy a költői kép látvány-szerűségének észleléselvű és poétikai kódoltságát, ennek változásait nem megfelelően artikuláló szakirodalmi kísérletek innen nézve nem véletlenül vezetnek vagy a referencializáló (a társadalomkritikai; a „realitás” szétszerelését méltányoló, de azt mégiscsak kitüntetett hivatkozási pontként kezelő; mélylélektani) irányba, vagy az „esztétista”, „absztrakt” koncepcióhoz, amely a képi mozzanatot a nyelvi konstelláció, a vers immanens viszonyainak teljesen dereferencializált függvényében gondolja el: a kései Traklnál „a képek módja és rendje »létalapjukat« már csak mint nyelvi alakzatok birtokolják”.¹⁰ Felvetődhet a kérdés, hogy ebben nincs-e része magának az expresszionista költészetnek is, amennyiben „absztrakt” formái is óhatatlanul referencializáló effektusokat működtetnek, ami abból is adódik, hogy nem képesek feltétel nélkül eltávolodni a posztromantikus-esztétista poétikai konvencióktól. Amely kérdés elsősorban úgy pontosítható, ha figyelembe vesszük a versbéli szubjektumnak, a „lírai én”-nek a képi-textuális összefüggésekhez való viszonyát. Úgy tűnhet persze, az én-disszociáció expresszionista képlete, az ént „az érzékelés médiumaként” prezentáló eljárása véglegesen felfüggesztette „a képek létrejöttének dinamikáját”¹¹ az észlelés „költői”

⁴ Utóbbi jelenséghez lásd Silvio VIETTA–Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, München, 1975, 30–49; továbbá KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az idegenség poétikája? Az avantgarde költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez*, in *Tanulmányok Kassák Lajosról (újraolvasó)*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Bp., 2000, 38–39.

⁵ BRINKMANN, *uo.*, 98.

⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 39–40.

⁷ Alfred Lichtenstein versének (*Punkt*) utolsó sorával szólva: „Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein.” Vö. VIETTA –KEMPER, *i. m.*, 34.

⁸ Vö. Wolfgang PREISENDANZ, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls, in Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. Wolfgang ISER, München, 1966, 253.

⁹ Vö. a *Geburt* című vers elemzését, VIETTA –KEMPER, *i. m.*, 233.

¹⁰ PREISENDANZ, *i. m.*, 241.

¹¹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 39.

kódolásában uraló lírai szubjektivitás formáit. Mégis tartható az a megfigyelés, miszerint van Hoddis, Lichtenstein, Heym, Wolfenstein, Stadler és mások verseiben a képek létrejöttének és diszartikulálódásának tapasztalata ezek ellenére belül marad az észlelés formális szerkezetén, „a percepció antropomorf kódjá[nak]”¹² határain. Vagyis a költői kép látványalapjának mindenfajta esetlegessége, pillanatnyisága és rögzíthetetlensége ellenére is annak időbelisége mintegy immanens jellegű: látens módon a megragadható látvány jelenidejűségéből, temporális határoltságából indul ki, ebből jut el a kép szétbontásához. Nem annyira látás, kép és jelentés már mindig is időbeli, emlékezetfüggő viszonyrendszerében és elkülönböztetésében keresi a „kép” ikonikus móduszának szükségszerű textuális destruálódását. Ebben az esetben ugyanis arra a következtetésre kellett volna jutnia, hogy a kép defigurációja nem pusztán az észlelés kontingenciájából ered, de abból, hogy a látvány – mégoly nehezen felderíthető – referencializálódása kezdettől fogva végbemegy, ám nem a szubjektum önhatalmú tevékenységének, hanem jóval inkább nyelvi emlékezetének betudhatóan. Vagyis éppen a képek egyértelmű referencializálhatóságának és címezhetőségének felbomlása ezek olvashatóságát a szubjektumon túli viszonylatoknak szolgáltatja ki, ami viszont nem egy anonim költői erővel azonosítható, hanem a másként való értelmezhetőség redukálhatatlan jelenlétével áll kapcsolatban. Képi deixis és adresszálhatóság viszonyának nem-átlátható jellege oda vezethet, hogy az ennek a képi összefüggésekhez való viszonya maga is visszaolvasható lesz a vizuális anyagszerűség virtuális emlékezte felől, így az én bensősége – lélekállapot, érzelmek, gondolatok, asszociációk – nem működhethet már az optikai benyomások vonatkoztatási kereteként, hanem egyfajta jelöltjét vesztett interpretánsként kerül kívül – mint beírható és szimulálható effektus – az énen.¹³ Természeti kép és lélekállapot romantikából örökölt metaforikus egyensúlyának szignifikatív nyomatakát a lírai én szavatolta – viszont annak belátása, hogy ez az én maga is csak olvasója a versben létesített

¹² KULCSÁR-SZABÓ, *Utak az avantgárdból*, in *Tanulmányok József Attiláról (újraolvasó)*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Bp., 2001, 95.

¹³ Ezt a kívülhelyeződést nem lehet maradéktalanul feltárni a szinekdoché alakzatának segítségével, ahogy azt a *Nachtcafé* című Benn-vers kapcsán Vietta gyakorolja (*i. m.*, 64.), ahol a személyiség különböző látható jegyeinek leválasztása már nem utal vissza hordozójára. A referencia írhatósága például Benn Rönne-novelláiban nem egyszerűen megfigyelhető fizikai vagy más jellemzők fragmentarizálódását jelenti, hanem az én struktúrájának nyelvi esülését, a különböző antropológiai-kognitív funkciók dezemantizációs önállósulását, a referencia nyelvi létmódjának meghatározatlanságát: „a konkurencia az asszociációk között, ez az utolsó én...” (*Die Insel*, in Gottfried BENN, *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main, 1989, 58). Ernst Stadler 1912-es recenziója a *Morgue*-kötetről már részben érzéklni látszik a lírai alany bensőségeinek a materiális referencia kontrollálhatatlanságába való átfordítását: „az érzelem itt teljesen tárggyá lett, realitása, tények súlyává”. Idézi Clemens HESELHAUS, *Deutsche Lyrik der Moderne. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Düsseldorf, 1961, 282.

összefüggéseknek, az avantgarde-ban az én elvetéséhez, felfüggesztéséhez vezetett, egy olyan performativitás megidézéséhez, amely viszont mégiscsak a lírai hang prezenciáját követelte meg. A természeti kép és a szubjektivitás között fel-táru-ló idegenséget az avantgarde költészet így próbálja mintegy áthidalni: a kora expresszionizmus vég- és hanyatlás-retorikájának negatív katarzisa nyelvi szempontból nem áll távol a későbbi fázis utópiateremtő modalitásától. Az, hogy az expresszionizmus különös mértékben vonzódik a versbéli viszonylatok ilyen definitív időbeli perspektívákba való beírásához, ismét a költői kép temporalitására emlékeztethet, annak észleléselvű antropomorfizmusaira. Az én és a természeti kép kölcsönös idegenségének abszolutizálása arról feledkezik el, hogy ez az idegenség éppen a nem-antropomorf eredetű, teljesen sosem átlátható nyelvi összekötöttségben nyilvánulhat csak meg, ennyiben nem pusztán az én szemléleti formáit, de legbensőbbnek vélt antropológiai konstitúcióját érinti.¹⁴ Az a játéktér tehát, ahol az érzékelés poétikai ekvivalenciái (a metaforikus azonosítások, az én eldologiasítása, a dolgok perszónifikációja, a képi elemek absztrakciója) megnyilvánulhatnak, már mindig túl is vezet az egyes észleléssaktuson, az én mindenfajta nyelvi jelenlétén, kiszolgáltatva azt a véletlenszerű – mivel a másik felől érkező – jelentéslehetőségek referenciális szétDaraboló hatásának. Vagyis a nyelv olyan „extern” időbeliségét tárja fel, ami a jelentéstulajdonítás megelőzőttségében figyelhető meg a leginkább szembetűnő módon. Innen nézve érthető, miért is lehetett pl. *A Sátán műremekeinek* a pénz körforgásában megmutatott allegorikus cserélhetőségét az avantgárdból kivezető „útként” jellemezni.¹⁵ Ugyanígy a József Attilánál körülbelül az *Öreg minden* táján feltűnő pénz-motivika („fillér fénylik: legszebbik dalom”) éppen egybeesik a textuális elemek cserélhetőségének első kísérleteivel. Ezzel tehát az a „külső” időbeliség íródna bele a visszatérő modulok szemantikai, képi és textuális struktúráiba, amelynek kívülhelyező, az ént szétolvasó nyomatékait szorosabban szemügyre kell vennünk.

Mindennek viszont ellene lehetne vetni, hogy ez a cirkulatív poétika már az expresszionizmusban is felfedezhető, ha nem is széles körökben, de – az ugyan nem programmatikus expresszionistaként elkönyvelt – Trakl költészetében viszont meghatározó jellegűnek mondható. Trakl ezen eljárására már Szerb Antal is felhívta a figyelmet, s ugyanitt József Attilát hasonlította az osztrák költőhöz,

¹⁴ Erre a poétikai belátásra jutnak József Attila 1924 őszén írott versei, amelyekben – egyfajta Kassák-kritika formájában is – folytonosan a „lélek”-re való kérdezés, a „lélek” megkettőződése tűnik fel, amit a lírai én szöveg- és olvasás- (*József Attila, bidd el...*), nem pedig intenciófüggő létmódjának reflektálásaként is olvashatunk (a „szándékunk” amúgy is „egyvet jelent a rádiummal”, az *Én dobtam* című vers szerint).

¹⁵ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utak az avantgárdból*, in *Tanulmányok József Attiláról (újraolvasó)*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Bp., 2001, 96–97.

igaz, csak pszichológiai, s nem annyira irodalmi meggondolások alapján.¹⁶ Számos, inkább korai, Trakl-vers mintegy József Attila-szövegek német fordításaként hat, a motívumkészlet, a képkezelés és a személytelen hanghordozás a magyar költő 1927–1932 közötti korszakára emlékeztet,¹⁷ ha leszámítjuk a Traklnál mindig központi szerepet játszó vallási emblematikát és tematikát.

A motívumok ismétlődése Traklnál a szakirodalom közhelyei közé tartozik, Preisendanz értelmezése szerint a dereferencializálás, a nyelven kívüli elhárítása a fő funkciója, amennyiben az ismétlődő elemek felfüggesztik a metaforikus és nem metaforikus nyelvhasználat különbségét¹⁸, és egyfajta chiffre létmódját öltik magukra.¹⁹ Spinner a csak a versek között – s nem referenciális mozzanatok alapján – megképezhető jelentések poétikai rendszerének felelteti meg az éndeixis Traklnál jellegadó elkerülését, ami az objektív viszonylatok sajátos meghatározhatatlanságában és a szubjektum topológiai szituálhatatlanságában odáig vezet, hogy itt az én már nem nevezheti magát én-nek.²⁰ A kérdés így az lehet, hogy az én bensőségességének sajátos képiesülése (127), a nyelvi képekben való materializálódása (135) hogyan hozható kapcsolatba – ha fenntartjuk az immansens poétika eszményét – az ismétlődő szövegelemek poétikai hatásával.

Ez a kérdés ismereteim szerint még nem képezte tárgyát a Trakl-értelmezéseknek: jellemző, hogy Spinner fentebb említett megfeleltetése is inkább formális szinten igenelhető, funkcionálisabb kapcsolatok nem épülnek ki a két poétikai eljárás között. Az én belső tartalmainak kívülhelyezése²¹ ebben a koncepcióban egyfajta diszkontinuus átvitelben jelenik meg: különböző dologi mozzanatok (a Spinner által elemzett *Klage* című versben a „dieses Haupt”, „dunkle Stimme”, „Kahn”) lennének a lírai szubjektum bensőségességének „külső” reprezentánsai. Eszerint a versben megjelenő dologi motívumok az én rejtett megjelenítései is lehetnek, ami viszont a metafora modelljének rendeli alá az én önmagától való eltávolodását, nem zárva ki az értelmezői önkény lehetőségét sem. Tematikai szinten Spinner bármennyire is kívülkerülésről beszél, az értelmezés műveletei a „külső” dolgok képeit mégiscsak egyfajta direkt megfeleltetésben, nem annyira allegorikus transzpozícióban térítik vissza a lírai én önprezentációjába, vagyis éppen fordított irányban közlekednek a kezdeti állított exteriorizálódáshoz

¹⁶ SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., 1941, 827–828. Trakl „egész költészete csak néhány motívumból áll, azok térnek újra meg újra vissza, váratlan összeállításban, mint egy kaleidoszkóp ábrái”.

¹⁷ Lásd pl. a *Sommersneige* és a *Nyár* közötti hasonlóságot, legalábbis az említett szempontok alapján.

¹⁸ Vö. PREISENDANZ, *i. m.*, 253.

¹⁹ Vö. WALTHER KILLY, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen, 1956, 102–103.

²⁰ Vö. KASPAR H. SPINNER, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt am Main, 1975, 129–136.

²¹ Vö. SPINNER, *i. m.*, 127. Ezt az összefüggést már Clemens Heselhaus monográfiája is kidolgozta, vö. *Deutsche Lyrik der Moderne*, 231–232, 241, 257.

képest.²² A metafora ilyen szimmetrikus kétirányúságát felfüggeszthetnék viszont a képi elemek „írhatóságának” (allegorikus jelszisztémákba való átmásolhatóságának) ismétlés- és cirkulációfüggő effektusai.

A szövegközi viszonylatok terén Trakl szövegei feltűnő módon motivikus kapcsolatokat építenek ki, ezek között talán a legérdekesebbek Hölderlinhez vezetnek. Ahogy Preisendanz utalt rá, a *Landschaft* részint a *Hälfte des Lebens* képeiből építkezik.²³ Az „Und die gelben Blumen des Herbstes / Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs” sor mintegy a Hölderlin-vers két szakaszát olvassa egybe, annak eldönthetetlen időbeliségét (jövő vagy már a jelenben feltételezhető utalás?) egyértelmű jelenné változtatja. Ezzel a „Sonnenschein” és „Schatten der Erde” kereszteződésében identifikálható (tükörszerű) képiség rombolódását, a „szélkakas/zászlók” művi akusztikáját és jelszerűségét elfelejtve a vizionárius látványmódusba vált át („In roter Flamme verbrannte ein Baum”), ami szimbolikus dekódolást követel meg. Más esetekben is a vizuális kód átírásának időbeli determinálásáról lehet szó: Trakl *Winkel am Wald* című verse, amely Hölderlin *Der Winkel von Hardt* című költeményét idézi meg motivikus szinten, az ott olvasható „Und Knospen ähnlich, hängen / Einwärts die Blätter” ambivalens (mert a lehetséges hasonlóságot inkább az azonosság ellenében kijátszó, s így a „rügyek/levelek” évszak értelmében vett meghatározhatóságát elbizonytalanító) képi összefüggését egyértelmű időbeli távlatba írja bele: „weich verwelken schöne Blätter”. Ezt a *Der Schatten* című vers is a szubjektum lehetséges felszámolódásának apokaliptikus horizontjában olvassa („Und purpurn eine Knospe sprang”), a „rügy” bíbor kifakadása az én látomásának kontextusában tehet szert szemantikai jelentőségre („ein böser Traum von mir”). Az „árnyék” visszautalhat a Hölderlin-versre (*Der Winkel am Hardt*), az ottani lábnymra („Fusstritt”), amely „fölkött egy nagy sors gyakran töpreng” („oft sinnt, über den Fusstritt, / Ein gross Schick-

²² Ezért is legalábbis kérdéses Spinner vélelmezése, miszerint Trakl e – nem annyira antropológiai, mint inkább kognitív-gondolható – kívülhelyeződés mentén lenne elhatárolható Rilké-től, akinél „a külső táj képe a szubjektum átfogó lelki-szellemi tartományának a metaforája” és így „belső térré” lesz (127). Itt nincs alkalmunk kitérni erre a problematikára, annyi azonban feltételezhető, hogy a tényállás éppen fordítva érvényes: Rilkénél a „Bergen des Herzens” öndestruktív metaforája (vö. háromszori ismétlésével) nem fenomenális-reprezentációs érdekltségben íródik, így nem is vethető alá a gondolható (nem interpretáció- és nyelvfüggő) átvitelek „jelölhető” térbeliségének (ezért is lehet Rilke a Celan-féle poétika kitüntetett hivatkozási pontja, vö. pl. a *Niemandrose* kötettel). Egyébként a Rilke-féle „Weltinnenraum” mint „technika és fiziológia összekötése” lehet a Spinner-féle feltételezés leglátványosabb cáfolata, illetve a *Malte Laurids Brigge*ben tematizált nem-szubjektivitáskötött írás médiumjellege is (ezekről vö. Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 3. kiadás, München, 1995, 401, 420–421).

²³ PREISENDANZ, *i. m.*, 244.

sal”), vagyis mondhatni utóidejű olvasatban érdekelt:²⁴ ehhez képest a Trakl-féle *Winkel am Wald* a „Schicksal” perszifikációját önmagában, egyfajta lefelé tartó mozgásként tételezi („hinabgleitet”).²⁵ Vagyis a „Schicksal” nem valamely rajta kívüli (esetleg jelszerűségként is adott) létezőhöz viszonyul, hanem a vers fő kódját megadó fölérendelt időiséghez (amit szintén „sors”-ként lehetne meghatározni, de már nem annak perszonális és absztrakt kettősségében, mint Hölderlinnél). A *Herbstseele* című vers – Traklnál amúgy ritka – önreflexív sora mintegy jelzi a képi és referenciális viszonyok ökonómiájának a vég alakzataitól való meghatározottságát: „Abend wechselte Sinn und Bild”.

A *Jahr* zárata a „képek” önmagukba zárulásáról, felszámolódásáról, fenomenális létük elvesztéséről beszél, ahol az „összegegyülés” mozzanata éppen a vég nyomatékát erősíti: „unter alten Zypressen / Sind der Tränen nächtliche Bilder zum Quell versammelt; / Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes”. Mondhatni egy költészettörténeti korszak („kezdet”–„vég”) berekesztődéséről beszélnek ezek a szövegközi utalásoktól erősen terhelt sorok: a Matthiesson-féle *Vaucluse* poetológiai vezérelvét – „goldne Bilder / Steigen aus der Gewässer klarem Dunkel” – vonják vissza, illetve vezetik át a bezárulás távlatába, ami a „könnyek éjjeli képei”-ben eldönthetetlené is teszi a „képek” származását (a „könnyek” immanens termékei vagy a – akár akadályoztatott – látás korrelátumai?). Ugyanígy olvashatók e sorok a kései Hölderlin-féle *Der Spaziergang* kritikájaként is, az ottani „Schönheit, die gequollen / Vom Quell ursprünglichen Bilds” látszólag idealista poetológiájának felfüggesztéseként. Ez utóbbi vers viszont a „Bild” kettős inszcenizálásával – lehet a „Landschaft” látványa, de annak „festett” képe is – elbizonytalanítja a természeti látvány és artefaktum különbségét, és e kettős kódolt-

²⁴ Ami kardinális jelentőségre tehet szert kép és emlékezet egymásrautaltságát tekintve, hiszen az „über den Fusstritt” szintagma a „sinnen”-nel való összekapcsolásában kétfajta – egy térbeli, látványszerű és egy absztrakt – olvasatot tesz lehetővé: az „über” jelentheti mintegy a „lábnyom” fölé hajoló szemlélést, de a „sinnen”, a „töprengés” gondolati, már nem feltétlenül látványként adott tárgyára való irányulást is (ami nem követeli meg a „nyom” fenomenális szemlélését, hiszen az már egy értelmező-referencializáló transzportba került át). A vers utolsó szavai, „an übrigen Orte” éppen arra utalhatnak, hogy a „lábnyom” lehetséges referenciája vizualitás és elkülönített absztrakció kettősségében tálulhat csak fel, ami viszont nem lezárható folyamat („gyakran töpreng”), és más helyekre és terekbe vezet („übriger Ort”). A „Schicksal” megszemélyesítés és elvontság köztességében lebegő pozíciója mintegy ezen tropológiai viszonyok reflexiók alakzata lehet.

²⁵ „Úgy áll ugyanis, hogy Trakl az időt kizárólag mint az elműlő, sohasem mint az elérkező időt ismeri, Hölderlinnel éppen ellentétesen. Ezért [...] nincs semmilyen futurum, és ezért nincsenek felfelé tartó mozgások, hanem állandóan »leszállás«, »lesüllyedés«, »lesiklás« és hasonlók.” Wolfgang BINDER, *Trakls späte Lyrik*, Uő, *Aufschlüsse*, Zürich/München, 1976, 361. A legsokatmondóbb példa éppen a Kemper által elemzett *Geburt* című vers lehet, ahol a „születés”, megfosztva romantikus történetfilozófiájától és látens utópizmusától, a „hanyatlás születésével” vagy kezdetével lesz egyenlő, a *Siebengesang des Todes* ciklusban az *Untergang* és az *An einen Frühverstorbenen* című versektől követve (VIETTA –KEMPER, i. m., 241.).

ságban a „kép” szemlélésének ismételhetségére utal. Ez a lehetőség viszont már megvonja magát a „vég”-be való beírhatóságtól. A „kép” természeti és művi módusának egymásba játszása a „lábnyom” jelenségelvű és mnemonikus kettős-ségére emlékeztet, ami ott a „töprengés” iterálhatóságát vonja magával, vagy éppen abban keletkezett.

Trakl a „képek” fenomenális és szubjektív alapjának és jelentéselvének megvonódását a vég felé tartás indexeként értelmezi (innen is eredhet a verseiben minduntalan visszatérő „Untergang”-tematika). Igazat adhatunk két felkészült értekező vélekedésének, miszerint Trakl „a létet mint a meghallhatót akarja megjeleníteni”, a „létnek a nyelvi szóba, képbe és hangba való közvetítését” kísérli meg,²⁶ azaz az úrvacsora – visszatérő trakli motívum – létet és érzéki értelmet szintetizáló transzszubsztancializálását idézi meg, hogy aztán ennek kudarcát konstatálja.²⁷ Vagyis ez a poétika az érzékileg észlelhető jelentésségének, illetve az értelem érzéki megjelenésének, ezek kölcsönös áthatásának elvárásából indul ki.²⁸ Azaz dologiságok és előfeltételezett értelem végrehajtásszerű közvetítésében érdekelt, anélkül hogy explicite rákérdezne a szubjektum helyére és szerepére ebben a rituális eredetű történetben. Mondhatni előfeltételezi azt, hogy az én egybeesik szerepével, feloldódik a közvetítésben – ennek tudható be a Trakl-versek személytelensége. A közvetítés defigurálódása a kései szövegekben pedig szintén imperszonalitást eredményez: az én a jelentésüket veszített létezőkkel szemben még kevésbé mondhatja ki önmagát, mint a korábban a lét médiumaként tételezett versben.

Lét és fenomenalitás közvetítésének kudarcra abba a parataktikus poétikai szisztematikába vezet, ami Trakl költészetének többször megállapított jellemzője.²⁹

²⁶ Vö. Wolfgang BINDER, *i. m.*, 366.

²⁷ Vö. Jochen HÖRISCH, *Gesprengte Einbildungskraft. Trakls poetisches Abendmahl*, in *Armatoren der Sinne*, hrsg. Jochen HÖRISCH, Michael WETZEL, München, 1990, 204–214.

²⁸ Figyelemre méltó, hogy Gottfried Benn *Verlorenes Ich* című költeményének zárata éppen az úrvacsora integratív logoszat kérdőjelezi meg, abban a versben, amely a „világ szétgondoltságának” és végtelenné válásának tapasztalatát a különböző nyelvek közötti viszony végtelenedésében, determinálhatatlanságában – s nem pusztán metonimikus relativációban, mellérendelésben – viszi színre: „Ach, als sich alle einer Mitte neigten, / und auch die Denker nur den Gott gedacht, / sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten, / wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht, // und alle rannen aus der einen Wunde, / brachen das Brot, das jeglicher genoss – / o ferne zwingende erfüllte Stunde, / die einst auch das verlorne Ich umschloss”.

²⁹ Már Killy összekapcsolta a vég momentumát az egymásmellettiséggel: a Trakl-féle „negatív logosz” „csak hanyatlást és egymásmellettiséget enged meg bizonyosan kimondani”. *I. m.*, 107. Binder szerint a „világ” szó a kései versekben nem fordul elő, „a »mentén« szó lép a helyére: a létező mentén, lényegében ad infinitum. Ezért fűzi Trakl a képeket többnyire poentírozott zárlat nélkül egymás mellé, mintegy a sort követve: »Mily szépen fűződik kép a képhez«, és gyakran az a benyomásunk, ezt így még hosszan tovább folytathatná, sőt, hogy az összes vers együtt tulajdonképpen egyetlen verset alkot”. *I. m.*, 362.

Hörisch a szintetizáló közvetítés megszűnte után az „összegyűjtés” heideggeri fogalmát véli alkalmazhatónak a Trakl-szövegek poétikájára – még hozzá mediális értelemben.³⁰ Az „összegyűjtés” ebben az összefüggésben mégiscsak inkább dologi horizontban megy végbe, s nem annyira a közvetítés szubjektumon túli eredetű, de azt annál inkább érintő materiális-virtuális kontextusában, ennyiben éppen nem mediális átvitelekről van szó. A kérdés így ismét az, hogy hol áll a szubjektum ebben a (nem-)közvetítésben: mintegy részesedik benne, adott esetben meg is figyelheti azt, ám az egymásmellettség, mintegy a hegeli „rossz végtelen” tapasztalata nem képes arra, hogy a szubjektum képzetét textuális-referenciális módon különböztesse el önmagától. Talán innen magyarázható az, hogy az emberit nélkülöző dolgok parataktikus végtelen egymás mellé rendelése mégsem képes kiiktatni az én képzetét, látens jelenlétét, ami több módon is megnyilvánul: egyrészt a „Melancholie”, „Trübsinn”, „Die Schwermut” és hasonló verscímekben, amely kifejezések sok esetben a versek lexikai-jelentéstani csomópontjait is képezik és amelyek a szövegek előnyben részesített interpretánsának tehát mégiscsak a szubjektivitás lírabeli jelenlétét tartják, mintegy szó szerint olvasva a Hegel-féle esztétikai tézist, miszerint az „objektum” megjelenése és „alakítása a szubjektív reflexen belül” történik.³¹ Másrészt Trakl versei olyannyira a létező nyelvtelenséget, hallgatását prezentálják, visszaszorítva mindenfajta perlokutív beszédjelleget – és ezzel együtt a „beszélő” én jelenlétét –, hogy mintegy fordított effektus következik be: a nyelv nélküli létezők implicit megszólítása (egyáltalán megnevezhetősége a költői diskurzusban) a líra aposztrofikus létmódjának értelmében mégiscsak az itt beszélő költői szólam mint hang bizonyosfajta intaktságára enged következtetni (mintegy „az önmagát létrehívó aposztrophé”³² expresszionista gyakorlatára emlékeztetve). Vagyis a lírai hang eme retorikai státusza nem bomlik meg, ami közvetett módon a vers énjének tartja fenn a megszólalás lehetőségét: ő maga nem szólítható meg más beszédinstanciák felől, a lírai aposztrophé mindenkor megfordíthatósága nem íródik be a versek beszédkarakterébe.

Trópus és referencia kölcsönös egymásbairhatósága ezért nem lehet kiténtett eljárás az érzéki léttartományok parataxisának poétikájában. Kemper elemzése a *Geburt* című versről jól példázza a tropológiai átvitelek preformált jellegét: itt a „kezdeti érzéki látvány” absztrakt jelentéstartományokba való „transzcendálásáról” esik szó, illetve arról, hogy az érzéki atomizálása, redukálása és funkcionálizálása már nem szolgáltathat kiindulási alapot „a reflexió magasabb foka”

³⁰ HÖRISCH, *i. m.*, 210–212.

³¹ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in Uő, *Werke*, 13, Frankfurt am Main, 1970, 238. Hegel itt a romantikus művészeti forma feloldódásában létrejövő (objektív) humorról beszél, ami nála vélhetőleg olyan fragmentarizációs effektusokkal áll összefüggésben, amelyek éppen a szubjektív referencia kiterjeszethezőségét, azaz objektivizálhatóságát kérdőjelezi meg (l. uo.).

³² VÖ. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az idegenség poétikája?*, 40.

számára.³³ Ekképp „nemcsak az ábrázolás, de a recepció is az érzéki szférájához kötődik”.³⁴ Jól látható itt is, hogy nem a feltételezett „érzéki” nyelvi-mediális létmódja jelenti a kérdezés tárgyát, hanem annak dologi fragmentációja. Az „érzéki” észlelhetőségének referenciális-szemantikai megelőzöttsége szemhatáron kívül marad.³⁵ Ezért is marad érintetlen a „természet” képzete az előjáróban már idézett kérdésben a *Geburt* című vers kapcsán: hogy a hegyi táj képe lenne-e a születés hasonlítója vagy a születés volna az adott természeti történések jelképe.³⁶ A fenomenális viszonylatok így eleve adottnak bizonyulnak, anélkül hogy a más-honnan érkező – mert értelmezésből származó – referencia már eleve be lenne írva virtuális módon a feltételezett képi összefüggésbe, ami éppen nem kép és jelentés kongruenciáját, hanem kölcsönös átláthatatlan megelőzöttségüket és kontingenciájukat tenné láthatóvá. Kemper tézisének az érzéki elsőbbségéről különben éppen a *Geburtot* (a *Sebastian im Traum* ciklusban) megelőző *Anif* című vers kezdete cáfolhatja meg: „Erinnerung; Möwen, gleitend über den dunklen Himmel...”, ahol az absztrakt mozzanatra következik annak lehetséges vizuális korrelátuma. Ez arra engedhetne következtetni, hogy Trakl némely esetekben referencia és trópus viszonyának megfordíthatóságát is inszcenírozza. Ez az itteni megfordíthatóság viszont mégis egyfajta szimmetriába rendeződik, amennyiben nem lép ki számottevő módon a „megérzékítés” retorikai paradigmájából – az idézett verskezdet a következő sorban így folytatódik: „(über den dunklen Himmel) / männlicher Schwermut”, vagyis ismét feltűnik az az értelmező mozzanat, ami a kezdeti, kívülhelyező (előreláthatatlan, „nem-motivált” referenciát termelő) trópusot tárgyiasításként olvassa, visszakötve a képi viszonylatokat a szubjektivitás értelmezési tartományába. Egy másik vers, a *Heimkehr* mintegy az elvont, azaz nem-képi elemek mediális szituálhatóságáról beszél Trakl poétikájában: „Die Kühle dunkler Jahre, / Schmerz und Hoffnung / Bewahrt zyklisch Gestein, / Menschenleeres Gebirge...” A „fájdalom és remény” – leválasztva bármiféle perszonális hordozóról – tárolója a „ciklopikus közet”, vagyis mintegy a „közet” lesz az elvont szubjektív mozzanatok hordozója, az a mnemonikus „hely”, ahova ezek beíródnak. Ez a beírás lehet mintegy a Trakl-vers funkciója

³³ VIETTA–KEMPER, *i. m.*, 283–284.

³⁴ *I. m.*, 285.

³⁵ Ehhez a nyelvi elemek megelőzöttsége semmiképpen sem vezethető vissza fenomenális megjelenésükre. Ahogy Marx írja a pénz jelszerűségének cirkulatív feltételezettségéről: „az áruk körforgásának eredménye, az áru helyettesítése más áruval ezért nem saját formaváltásuk által közvetítve jelenik meg, hanem a pénz mint cirkulatív eszköz funkcióján keresztül, amely eszköz az önmagukban mozdulatlan áruk között cirkulál”. Ezért a pénz „funkcionális léte mondhatni abszorbeálja materiális létét. Az áruk árainak eltűnően objektívált reflexeként már csak önmaga jeleként funkcionál, és ezért jelekkel is felcserélhető.” *Das Kapital*, Stuttgart, 1970, 87, 97.

³⁶ *I. m.*, 233.

az önmaga által felmutatott metapoétikai nézetben: az elvont elemek nem a médiumfüggő átvitelek dinamikájában tűnnek fel és sokszorozzák meg a képi referenciákat, a vers a „tárolás” állapotába kényszeríti őket. Ezzel kioltja az adresszálás pragmatikáját is (nyomatékosan erre utal az „ember nélküli hegység” mozzanata). Egy „címzés” azonban érvényben marad: ez éppen a vég retorikája, ami a vers vége felé elsődleges modális elemmé lép elő. Vagyis a beírt elemek perlokutív adresszálhatóságát kizárja a Trakl-vers, de ezzel olvashatóságukat is, annak érdekében, hogy a vers így tudja artikulálni azt a performatív beíró attitűdöt, amelynek fenntartása paradox módon mégis konstatív effektusokra (a „hanyatlás” feltételezésére) van ráutalva.

A belső beírhatósága a fenomenalitásba a Spinner-féle kiazmus értelmében ekképp nem a közvetített külsőlegesség effektusait termeli ki, hanem a vizionárius képiség móduszában³⁷ nyilvánul meg. Külső és belső megfordításának az „álom” a közege és eredménye:³⁸ a vers mint beszéd és az „álom” mintegy koextenzív jellegűek, azaz a vers aposztrofikus konfigurációjának befogadói végrehajtása az „álom” mint folyamat időbeli immanenciájában szituálódik.³⁹ Nem kínáltatik fel tehát olyan extern retorikai perspektíva, amely „álom” (mint kép) és a beszéd közötti transzpozíciókra figyelmezne, éppen abból kiindulva, hogy ezek sosem eshetnek egybe, még egy olyan esztétikai közegben sem, amely létrejöttüket, és nem pusztán lehívhatóságukat eszközöli.⁴⁰

A „tárolás” poétikáját ennél fogva az a tény sem relativálhatja számottevően, hogy a versek folytonosan motivikus láncokat építenek ki egymás között, bizonyos képek, emblémák, lírai izotópiák újra és újra visszatérnek bennük.⁴¹ Egy példára utalva: a „Metall” és ennek különböző származékai több esetben meglehetősen hangsúlyos pontokon kerülnek elő és mindig az emberivel való konfrontálásukban. A *De profundis* című versben a „Metall” mozzanata kívülről éri el

³⁷ SPINNER, *i. m.*, 127.

³⁸ VÖ. BINDER, *i. m.*, 364.

³⁹ Jól látható ez a Spinner által elemzett *Klage* című versben, ahol a megszólítás deiktikus mozzanata egybeesik a vizionárius kép feltűntével: „Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt / Unter Sternen, / Dem schweigenden Antlitz der Nacht”. Egyébként meggondolandó Trakl kitüntetett helye (pl. Rilkéhez képest) abban a spinneri koncepcióban, amely a vers olvasói megszólaltathatóságát „az én-deixisben megalkotott szemléleti irány egyféle szimulációjaként” érti (18).

⁴⁰ Trakl híres levélrészlete – minden Trakl-tanulmány kötelező citátuma – az átdolgozott vers személytelenségét emeli ki, és éppen az álomkarakterre utaló metaforával kapcsolja össze: „sokkal jobb, mint az eredeti, amennyiben most személytelen és zsúfolásig tele mozgással és arccal. Meg vagyok győződve, ebben az egyetemes formában és módban többet fog Neked mondani és jelenteni, mint az első vázlat korlátozott személyességében...” Idézi SPINNER, *i. m.*, 135.

⁴¹ Ilyen rokon helyeket leltároz fel Preisendanz a „die Amsel klagt” szintagma példáján (*i. m.*, 240–241).

a lírai ént: „Auf meine Stirne tritt kaltes Metall”, a mortifikáció metaforájaként viselkedik. A „Metall” artificialitása máshol is a halált idézi meg: „Sterbeklänge von Metall” (*In den Nachmittag geflüstert*). Egy másik versben viszont már kevésbé szituálható külső mozzanatként, a tükröződés egyfajta deszubsztancializáló közegeként jelenik meg: „Besessene spiegeln sich in kalten Metallen”. Végül egyfajta végpontként a *Siebengesang des Todes* magát az emberit azonosítja a „fémek” halott anyagiságával: „O des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen”. Ez a nem-referencializálható kép tehát mondhatni időbeli folyamat terméke, legalábbis azon processzus végalakzatának minősül, ami a predikáció nyelvi befejezettségében is megmutatkozik. Viszont ugyanakkor mintegy az „elrothadt alak” egyfajta vizuális-taktilis reprezentációját hajtja végre, vagyis a diszszociálódott emberi szemantikumának tárolási helyeként funkcionál. Ezzel a vers beírhatónak, megjeleníthetőnek tartja a taktilis fiziológiai mozzanatot a nyelvben, azaz az egyes érzéki mozzanatot („hideg fém”) önmagában intaktként, adottként kezeli – s ezt vonatkoztatja aztán a predikáció révén az elvont entitásra. Amely predikációt éppen a versben egyedül itt színre vitt látens aposztrophé emeli ki: a metaforikus (még ha nem egyértelmű hasonlító is alkalmazó) azonosítás a költői én tevékenységének tudható be. Nem érdektelen összehasonlítani ezzel József Attila egyik ugyancsak enigmatikus emblémáját, a „kemény a menny” trópusát, ahol a taktilis mozzanat („kemény”) elvont képzethez társul, vagyis már eleve csak az absztraktumhoz való viszonyában tűnik fel, ami ebben a kollízióban mind a trópus („menny”) referenciának való kitettségre („kemény”), mind a referencia („kemény”) cserélhetőségére figyelmeztet. Éppen mert József Attilánál a referencia fiziológiai mozzanatai már mindig is csak más nyelvi elemek általi olvashatóságukban és szövegközi-temporális megelőzöttségükben kerülnek be a szöveg terébe.

A többes szám és a metonimikus jelleg („gefügt”) együtt a versek közötti ismétlődés effektusával e „tárolást” vagy beírást a már említett egymásmellettség parataxisában helyezi el. Ez a metonimikus kontingencia felelős a „kép” látványjellegének megszüntetéséért is. Ám, a „kép” bármennyire is az emberi műviségéről, helyettesíthetőségéről beszél, a mögötte álló poétikai magatartás nem szolgáltatja ki a nyelvi én képzetét a csak átviteleken keresztül megvalósuló beírhatóság közteességének. Ezért is beszél a vers lényegében problémátlanul az „ember” alakjáról, mint ahogy a „hideg fém” is a költői kompetencia tárolási stratégiájának megkérdőjelezetlen fenomenológiai adottságaként jelenik meg. Látható, hogy Trakl referencia és trópus kölcsönösségét csak a költői én látenszen hasonlító, „összerakó” tevékenységének függvényében képes megvalósítani, vagyis nem tud elszakadni a tárgyiasságok „szemléleti” felfogásától, illetve dologiságok és elvontságok a szubjektivitás formális szerkezetében megvalósuló hagyományos szembeállításától. Ezért a képek minden dereferenciális jellemzőik dacára a fölérendelt (szemléleti, modális stb.) kontextusban *példákként* viselkednek, legalábbis a versek lehetővé tesznek olyan távlatot, amelyben ilyenként válnak olvashatóvá. A végtelenné váló egymásmellettség tehát nem szerialitást jelent, abban az értelemben, hogy elemei nem deiktikus rámutatás, hanem konstrukció eredmé-

nyei lennének⁴² – inkább jelentés és beírás összetartozásában létesíti az egyes elemet. Persze, a lírai én tartózkodik attól, hogy önmaga teljesítményeként mutassa fel a jelentésadást, a vers kódja szerint ezt maguk az idegenné váló dolgok teszik, pusztulásuk feltartóztathatatlan időbeliségében, amibe nagyon jól belefér a vizuális összefüggések destruálása is. Trakl egyik emlékezetes képe – „Unter Dornenbogen / O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht” (*Untergang*, zárlat) – magában hordozza az itt felvillantott összefüggéseket: az én és „testvére” „vak (óra)mutatók” ugyan, de „az idő óraművének űzöttjeiként”⁴³ félreérthetetlenül fölöttes létre utalnak, a megsemmisülés folyamatára. Így bármennyire oximoron is a „vak” mutatása, kognitív szinten mégis tudja azt, amiről az érzékek nem tudósíthatnak.⁴⁴ Megszólítás, deixis és előfeltételezett időbeliség szoros összetartozása nagyon is képes kiegyensúlyozni az én tematikus vakságát – éppen mert az olvasónak mégis adva van a metaforikus szubsztitúcióban létrejövő kép mint olyan érzékelhetősége (és ezáltal egyfajta látszólagos elsőbbség), ahogy a lírai énnak a jelentés sugalmazása (már a címben), amely kiazmus a vers rábeszélés-karakterének retorikai kulcsát jelenti. Képi referencia és jelentés párhuzamos beírása szöveg és olvasás bizonyos szimmetriáját követeli meg.

Ezzel a „kép” nem helyeződik bele tudattalan fiziológiai mozzanat és beírás köztességébe, mivel megőrzi fordíthatóságát. Az a vélekedés, amely – megpróbálva kitörni a nyelvi alakzatok immanenciájából – a Trakl-féle chiffre-t mint „az elveszett jelölt” utáni keresést értelmezi, azon jelöltét, amelyet a tudat kivett magából és a tudattalanba nyomott el,⁴⁵ ez az elgondolás éppen arról feledez el, hogy a tudattalan dologi képzetek is csak akkor válnak igazán szubverzív hatásúvá, ha nyelvi felülírásaikban kettőződnek meg, s teszik lehetővé az őket archiváló nyelv elkülönöződését és kettős olvashatóságát. (A tudattalan önmagában vett „megfejtése” aligha lehetséges nyelvi – ám ilyenként korántsem semleges – hordozók nélkül.) Minden lejegyzőrendszer, amely a tudatos beszéd nem-intenciófüggő és nem-artikulációs beírása és az így lehetővé vált ellenirányú interpretálhatóság révén teszi megtapasztalhatóvá a tudattalan effektusait, ezeket az effektusokat csak nyelvi felülkódolásukban, vagyis nem pusztán „érezékelési akus” eredményeképpen helyezi át.⁴⁶ Ez vezet az egységesnek vélt tárgyi képzet

⁴² Vö. KITTLER, *i. m.*, 414–415.

⁴³ BINDER, *i. m.*, 353.

⁴⁴ Binder szerint is feloldódik az oximoron, amennyiben a „vak” a gúzsbakötöttség, az akaratlanúság metaforájaként volna elképzelhető (uo.). Vagyis a „blinde Zeiger” első látásra enigmatikus képe mégis feltűnően gyorsan adja meg magát a metaforaként való dekódolásnak.

⁴⁵ Vö. Gunter KLEFELD, *Ein Zeichen, deutungslos? Poetik und Hermeneutik der lyrischen Chiffre bei Georg Trakl*, in *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, 5 (1986), 166–170, 195–196.

⁴⁶ Vö. Sigmund FREUD, *Das Unbewusste*, in *Studienausgabe*, III. Frankfurt am Main, 1975, 152. A pszichoanalízisben működő lejegyzőrendszeréről vö. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 344–385.

megkettőződéséhez, „szóképzet” és „dologi képzet” különbségéhez: a „dologi” képzet mint tudattalan emléknymok együttese a szóba való átfordításával viszont nem feltétlenül válik tudatossá,⁴⁷ azaz a nyelvi komponens éppen nem egyenértékű a kognitív aspektussal. „Dologi képzet” és „szóképzet” eme redukálhatatlan kettőssége teszi lehetővé a mindenkori „kép” olvashatóságát, úgy, hogy a nem-transzparens vizuális effektus nem fedhető le a szóba való átfordítással, ugyanakkor nem is gondolható el a nyelvi interpretáns közbejötté nélkül, amely éppen ezért már mindig is felszakította, valamilyen irányba allegorizálta a képi mozzanatot, és ezáltal – szándéka ellenében – annak más lehetséges referenciáit provokálta. Mindez viszont már percepción túli összefüggés, ezért vélhető, hogy az észlelés expresszionista disszociációja valóban nem lép túl az energia és információ kettősségét nem alkalmazó Marx tételén,⁴⁸ s ugyanígy a pszichoanalízist a percepció kódján belül látó Benjamin elgondolásán sem.⁴⁹

Ha József Attila poétikájának néhány aspektusát kívánjuk a továbbiakban megvizsgálni és értelmezni, akkor célszerűnek tűnik mindezt Benn egyik önértelmező megjegyzésével bevezetni, ami a korai – nagyjából Trakl kortársaként írt – Rönne-novellákat veszi nagyító alá: „Rönnében a természeti vitalitás feloldódása olyan formákat öltött magára, amelyek hanyatlásnak (Verfall) ünnek. Ám tényleg pusztulás ez? Mi esik szét? Nem talán mégis csak egy történetileg lerakódott, évszázadokon át kritikátlanul elfogadott felső réteg, és a másik az elsődleges?”⁵⁰ A „talált tárgy” költőjétől aligha lehet idegen ez a felfogás, amely nem-tragikus távlatban veszi szemügyre az én másfajta feltételezettségeit: itt (az *Eszméletben*) éppen eredetelenségét („szívében nincs se anyja, se apja”), a nem-birtokolható, teljesen nem interiorizálható „élet” – az antropológiai funkciók

⁴⁷ FREUD, *i. m.*, 159–161.

⁴⁸ „Az öt érzék képzése az egész eddigi világtörténelem munkája.” Idézi VIETTA–KEMPER, *i. m.*, 35, ugyanott Benjaminget is *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című esszéjéből.

⁴⁹ Az „appercepció elmélyítése” Kittler megvilágító elemzése szerint éppen nem elégséges magyarázat a pszichoanalízisben beírt akusztikai adatok mediális létmódjának, s így érzékelhetőségének, ill. antropológiai funkcióváltásuknak a feltárásához. *I. m.*, 358–359.

⁵⁰ Benn így folytatja: „A mámszerű, a fárasztható, a nehezen mozgatható, nem talán ez a realitás? Hol végződik a benyomás és hol kezdődik a megismerhetetlen, a lét? Látjuk, az antropológiai szubsztanciára vonatkozó kérdés közvetlenül itt van, és azonos a valóságra irányuló kérdéssel”. *Doppelleben* (1949). Uő, *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, 309. E tézis más rokon megfogalmazásai az 1949-ben írott *Der Radardenkerben* („az ember nem egy vég, nem a teremtés koronája, hanem kezdet [...] a szellemi emancipációja újonnan megnyíló térbe tapogatózik”, *Prosa und Autobiographie*, 247.) és az 1951-es *Probleme der Lyrik*ben lelhetők fel („a keletkezés plaszticitása új dimenzióba fordul, a szellem emancipációja újonnan megnyíló térbe tapogatózik. A közép(pont) elvesztéséről egyáltalán szó sincs [...] a közép csupa kimeríthetelenség, eddig csak jelzések mutatkoztak belőle a magaskultúrákban.” *Essays und Reden*, 530–531.).

(nem pusztán a kognitív tartalmak) – „ismételhetőségét” („talált tárgy”) és mindezzel összefüggésben a „visszaadás” mozzanatában a lehetséges másikkal való viszonyt. A szubjektum aktivitása a „visszaadás” és a „megőrzés” tevékenységeire korlátozódik, ami az „élet” kívülhelyeződését nem pusztán teljes elsajátításának lehetetlenségéként értelmezi, hanem éppen a másokra való ráutaltságként. Ha a versszak egyik rím sorozatát összeolvassuk, meglepő megfigyelést tehetünk: „életet” – „őrzi meg” – „senkinek”, az „élet” másságinstanciáját nem határozza meg a vers, amivel nem csak a transzcendens olvasatot relativálja méginkább (a „nem istene és nem papja” mellett), hanem a közvetlen megszólíthatóságra vonatkozó kételyeket artikulálja implicit módon – és éppen egy szövegszerű elv révén. A hagyományos költői apoztrophé evokatív illúziójának lebontása tehát az én identitásának nem-összegyűjthető létmódjával áll kapcsolatban. Így a transzcendens garanciák elbúcsúztatása („nem istene és nem papja”) a hagyományos poétikai magatartás illokutív-megszólító jellegét a nem-szemantizálható és nem-pragmatizálható ígéret performativitásába vezeti át („visszaadja / bármikor”) – a lehetséges alteritás távlatában (vagy azért lehetséges az ígéret, mert a másik sosem kiszajátítható, nem jeleníthető meg teljességgel a saját nyelvi horizontban, és ennek *felelne* meg az ígéret?). Az, hogy a „kapja”–„visszaadja” összefüggése nem a meghatározható, megjelölhető vagy elvárható másik függvényében válik értelmessé, hanem a „talált tárgy” archiválhatóságának nyitott jövőbeliségével⁵¹ – amely jövőbeliség csak a lehetséges másik kiszámíthatatlan közbejöttével képes időzíteni az eseményt –, mindez arra készítt, hogy az ismétlésben benne rejlő cserélhetőséget ne egy szubsztitúciós ökonómia keretében rögzítsük. A „ráadás” ezért nem – adás és átadás ökonómiájában kialakuló – értéktöbbletként, hanem kontingens történésként értelmezhető, ahogy azt a „talált tárgy” szemantikája félreérthetetlenül jelzi. És éppen így kínálja fel magát a másik felőli olvashatóságnak, éppen így lesz individuálissá, azaz kihordhatóvá, mert sikerére nincs transzcendens garancia, viszont esetleges bukása sincs előzetesen rögzítve valamely nagy elbeszélésben. Erről beszél a *Flórának*: „Mert a mindenség ráadás csak, / az élet mint az áradás csap / a halál partszegélyein / túl, örök, szívek mélyein // túl, túl a hallgatag határon...”

Ezért az ismétlés, az iteráció olyan primér jelentőséggel bír ebben a poétikában, amelyet aligha lehet túlhangsúlyozni. Mégsem lehet ezt faktumként kezelni, afféle a priori elvként, azért, mert interpretációs jelentőségű mozzanatról van szó, amelyet minden esetben értelmezni kell, ennyiben nem annyira az ismétlés faktumából, hanem mondhatni a „faktuális” ismételhetőségéből kell kiindulnunk. Ez elsősorban abból adódik, hogy a József Attila-szövegek az ismétlést a benne létrejövő differenciával nem a reprezentáción keresztül közvetítik (mint Trakl), vagyis nincs olyan képi vagy fogalmi entitás, amelybe az iteratív összefüggések

⁵¹ Archivum, archiválhatóság és jövőbeliség kölcsönösségéről vö. DERRIDA, *Dem Archiv* *verschrieben*, Berlin, 1997, 65, 123–124.

visszafordíthatók volnának. Az ismételt effektusok nem vihetők át a képzetbe, mivel sokkal inkább a képzet már bennük van, viszont megelőzőtként a nem fenomenalizálható, nem konceptualizálható összefüggések által.⁵² Az ismételtet nem lehet elképzelni, nem lehet leválasztani az ismétlés mozzanatáról: ezt az egyidejűséget csak értelmezni lehet.⁵³ Amennyiben az ismétlés nem reflexiós tevékenység függvénye, úgy az énnel a repetitív összefüggésekbe való bevonódásával jár együtt, ezért ennek nem lehet valamely fölérendelt elv mentén mögékerülni, hanem a benne létesülő kihívásnak kell megfelelni.

A József Attila-i poétika mediális összefüggései, hipertextuális mozzanatai úgy alakulnak ki, hogy a versek nem tételeznek olyan felettes instanciát – sem jelentéstani, sem tropológiai vagy alaktani természetűt –, amely ellenőrizhetné, megfigyelhetné vagy meghatározhatná – akár önreferenciális módon – a lírai archiválhatóság mozzanatait (ez alól a végtelen önreferencialitás olyan példái sem kivételek, mint például a „Költőnk és Kora”). „Nincsen meta-archívum”:⁵⁴ bármely szövegszerű mozgás valamiképp már aktivizálódó iteratív-intertextuális közegbe íródik be, a feljegyzés ismétlésként nyilvánulhat meg, oly módon, hogy az előzetesnek vélt beírás újraarchiválhatóságába torkollik. Kínálkozó példa ebben az összefüggésben is a tropológiai viszonyok problémája: József Attilánál az ismétlés éppen a hagyományos metaforikus lírai nyelvet destruálja. Mondhatni az ismétlés „alapozza” meg a metaforát – és dekonstruálja is egyúttal. Nemcsak az eredetiségigény vagy a poétikai kompetenciák viszonylagosítódnak ekképp, hanem amennyiben az ismétlés rombolja a metaforikus helyettesítéseket, úgy ezzel jut érvényre a szingularitás, a kontingencia hatása. Ami az ismételt mediális létmódjának stabilizálhatatlanságával áll kapcsolatban. A „megfejtetlen” metaforák ebben a költészetben éppen azért hívják ki az interpretációt, mert nem a hasonlóság, a szemantika (netán az alany), hanem az ismétlés generálja őket. Másik lehetséges példa: a sorok áthelyezhetősége (vö. *Emberek, Majd...*) nem pusztán más jelentéstani opciók lehetőségéből adódik, hanem abból, hogy beírhatóságuk már eleve az ismételhetőségből fejlődik ki – az áthelyezhetőség nem kombinációt jelent elsősorban, hanem megismétlésük lehetőségét (más kontextusban).

Az ismétlés ily módon felejtésként is működik, azaz nem az újraemlékezés (mint újraelsajátítás) előmozdítójaként nyilvánul meg, mivel az olvasásban ezek a mozzanatok leginkább akkor tesznek szert szignifikatív erőre, amikor eredetü-

⁵² Erről írt József Attila a híres Croce-levéiben „kifejezés” és „alak” különbsége kapcsán, ahol az „alak” ismétlhető, nem pedig kivetithető vagy létesíthető képződményként jelenik meg: „mert Benedetto Croce a »kifejezést« és az »alakot« együgyűnazon dolognak nevezi, és nem veszi észre a különbséget közöttük, azt, hogy míg előbbi a szubjektumnak úgyszólván a térbe kihelyezett része, a másik, az utóbbi pedig a szubjektumon belüli objektum, azaz az objektum maga a funkcionáló alany előtt is” (kiem. – L. Cs.). *József Attila válogatott levelezése*, s. a. r. FEHÉR Erzsébet, Bp., 1976, 178.

⁵³ Vö. ehhez Gilles DELEUZE, *Differenz und Wiederholung*, München, 1992, 35.

⁵⁴ DERRIDA, *i. m.*, 122.

ket nem igazán tudjuk azonosítani (mert már a feltételezett „eredetben” idegenek voltak). Vagyis az ismételt modulok beazonosítása korábbi, más versekben legtöbbször hatványozott olvashatatlanságukkal szembesít, mivel korábbi előfordulásuk és kontextusuk nem kevésbé átláthatatlan jelentéstani szempontból, mint aktuális jelenlétük (pl. a „*Költőnk és Kora*” néhány sorfragmentumának a *Jön a vihar...*-ban és más versekben fellelhető „eredete”). A pusztá beazonosítás tehát még korántsem lehet garancia az értelmezésben, ugyanis az ismételt „korábbi” nyoma nem kevésbé ráutalja magát az interpretációra – és éppen az ismétlés általi megbontásnak köszönhetően! –, mint ismétlésének későbbi összefüggése, azaz nem tekinthető normatív instanciának. Ha nincs elsődleges kontextusa az ismételt textuális elemeknek, úgy ez az (újra)olvasás általi feltételezettségükre irányítja a figyelmet.

Nem pusztá érzékelés révén kerülnek be tehát az olvasásba az iteratív mozzanatok, mivel az észlelés is csak a fordítás, a transzpozíció folyamatában valósul meg. Ami abból következik, hogy az ismételt mediális létmódját – kép vagy jel, referencia vagy trópus? – sosem lehet egy rendszerben összefogni.⁵⁵ Az „érezkelt” és „jelentése” nem tartoznak definitív módon össze, de előbbi nem is válik le, üresíti ki a jelentést, hanem permanens módon más rendszerbe kerül át. Éppen a jelentés elkerülhetetlen közbejötté révén, amely elmozdulást nem lehet levezetni sem az észlelésből, sem valamely esztétikai stratégiából. Az egyes jelentések, sorok, emblémák „felismerése” vagy „tudatosulása” nem pusztá percepció eredménye, hanem interpretálhatóságukkal fonódik össze, ami viszont belső disszimmetriájukat idézi elő, hiszen jelentését csak valami máson – korábbi megismétlésének „nyomán” – nyerhette el, ami a referencia cserélhetőségét veti fel. A transzpozíció kikerülhetetlensége ekképp a referencia mindenkor citációs jellegéből adódik, illetve ki is termeli azt. Az ismétlés itt ugyanis éppen az ismételt mint olyan helyettesíthetetlenségét, teljes tárgyi felcserélhetőségét függeszti fel: nem az ismételt, hanem annak jelentése, referenciája, jelszerű-szövegi státusza lesz cserélhető az őt hordozó materiális elem iterációja révén. Ezért mondható, hogy a csere mint olyan nem lehetséges, csak annak „lehetetlen” formája:⁵⁶ ezért vonja vissza pl. a *Jön a vihar...* az *Eszmélet* indító versszakának tropológiai átviteleit („Almaszirmok – még ép a roncs ág – / igyekszenek, hogy szállni bontsák / kis lepkeszárnyuk – mily bolondság!”). A fűszálak „borzongása” mint „vád” és „péllda” megidézése ezért mintegy az „almaszirmok” szubsztitúciós tropológiájára adott, attól eltérő válasz lehet, ami a kölcsönös olvashatóság nem-kiegyenlítő jellegére figyelmeztet a fiktív jellegre utaló „mint ha a fű is hallana” mozzanatával.

⁵⁵ Talán innen magyarázhatnánk a „világok” gyakori többes számát József Attila verseiben. Vö.: „e / sok egymáshoz kötött világ!” (*Szappanosvíz*); „a nyugalom partjára, / a nem üres űr egy martjára, / szemlélni a világokat” (*Flórának*)

⁵⁶ Ehhez vö. Jean BAUDRILLARD, *Der unmögliche Tausch*, Berlin, 2000, 15. „A virtuális végtelen cirkulációja gondoskodni fog arról, hogy a reális többé soha nem cserélhető ki másvalamire.”

Ez a virtualitás – és az aposztrófikus címezhetőség potenciális megfordulása – éppen a dialogikus elleninstanciának az illokutív deixis pragmatikájába való átfordíthatatlanságát, azaz egyfajta szingularitását mutatja fel, amennyiben az nem „példa”-ként figurálódik valamely rajta túlihoz való viszonyában (mint Babits *Esti kérdésében*), hanem csak a diszkontinuitásokat termelő fordítás („Borzongásuk a nem remélt vád”) médiumán keresztül kerül kapcsolatba az így megbontott nyelvi alannyal.

A *Ki-be ugrál...*, mint ismeretes, olyan szétíródó ént jelenet ez a versben, amely az észlelés fokozott visszavonásával a jelentés adresszatív konfigurálhatóságának felfüggesztését kapcsolja össze. A „Ki-be ugrál a szemem, úgy érzem” első sorban még fenntartható az érzékelés szubjektív meghatározhatósága, később már maga a látásra utaló kifejezés is absztrakt összefüggésekbe kerül át, defigurálva a vizuális kódot: „ha majd egész valómmal kancsitok – /ne mutassatok öklöt, úgy se látom”. Itt nyilván nem fizikai vakságról van szó, hanem a nyelvi deixis („mutassatok”) referenciális nyomatékának megvonódásáról, a „jelentés” törlődéséről,⁵⁷ ami a lírai hang aposztrófikus környezetének depragmatizálásából származik („Ezen a világon / nincs senkim, semmim”). Az én másik felőli visszaolvashatóságának kontrollja megbomlik, ezzel maga az én deiktikus és képi szituálhatósága is: „S mit úgy hvtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsáit rágom...” Nem véletlen, hogy a következő vizuális mozzanat hangsúlyozottan művi-technikai természetű: „Mint űrt a fényszóró, csupasz tekintet / kutatja bennem...” A metaforikus átvitelek destruálódása – az „én morzsái”-nak nincsen „képi referenciája”⁵⁸ – a művi szimuláció effektusának enged teret, másrészt a technika roncsolja is az észlelésösszefüggések tropológiai motiválhatóságát és az én cserélhetőségét teszi lehetővé: a „csupasz tekintet” nem rendelhető végső egyértelműséggel a beszélő alanyhoz, hiszen egyfajta rögzíthetetlen távlatot képvisel. Lehet ez – akár az énen belüli – nem-definiálható, nem bizonyosan antropomorf másik perspektívája is, amennyiben olvasói szerepének kijelölhetetlensége nem feltétlenül jár együtt olvasói funkciójának felfüggesztődésével. Innen nézve a „fényszóró” kettős megvilágításban láttatja az „ént”, azaz méginkább kiélezi észlelés- és jelentésösszefüggéseinek konfliktusát – a „bennem” és az „én” kettőssége a művileg direkt módon megvilágított én és az e megvilágítás eredményeképpen létrejött „árnyék” kettősségét is jelentheti. Azaz a technikai deixis mint láthatóvá tétel elkerülhetetlenül megkettőződésbe és devizualizációba torkollik (ezt már az „egész valómmal kancsitok” is megelőlegezte).

Az ikonikus összefüggés eme felszámolódásának technikai függvényében olvasható akár a korai *A bőr alatt halovány árnyék* „öndesztuktív” képe is: „[E]gy át-

⁵⁷ Nietzsche a „magasabb művészet érzékmentesüléséről” (Entsinnlichung): „mármost valóban eltompultak az összes érzékeink, éppen azáltal, hogy azonnal az észre, azaz a »jelent«-re és már nem a »van«-ra kérdeznek [...]” *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe*, 2, Berlin–New York, 1980, 177.

⁵⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utak az avantgárdból*, 106.

látszó oroszlán él fekete falak között”.⁵⁹ Ez a kép felfogható ugyanis egy fénykép negatívjának „leírásaként” is, az optikai mintázat redukációjaként, a kép fantomszerű elsötétüléseként.⁶⁰ Mondhatni a vizuális képzet – nem feltétlenül képszerű – mátrixaként viselkedik. A lírai én önmegjelenítése ezen mátrix és előhívhatósága kereszteződésében oszcillál – miként a szöveg(i kép) textuális státusza képelőhívás és képalírás között helyezkedik el, hiszen az elsötétült kép megidézhetősége csak olvasásként (nem közvetlen fenomenalitás megteremtéseként) működhet, azaz ő maga nem feltétlenül képként, inkább annak kommentárjaként viselkedik. Ezzel a kép technikai előhívhatósága az olvasás tevékenységével egyenlő, ami így nem a kép mint olyan megszületéséhez vezet, hanem annak metaforikus jelentés-eltű áthelyezéséhez (pl. az „átlátszó” átvitt értelmében), azaz a „kép” ezzel mint a nem-képszerű mátrix másolataként lesz olvasható. És innen új lehetőség nyílik fel a vers múltbeliségének értelmezésére: a szöveg múltra irányulása egy elfakult fénykép (negatívjának) olvasására, az emlékezésre tett kísérletként is felfogható. Ahogy a vers végére a lírai én számára a te „régén elcsendült szavai” nem idézhetőek fel maradéktalanul, úgy a vizuális dimenzióban a kép mnemonikus interpretálhatósága lesz kérdéses. Első következtetésként megállapítható, hogy az (elhomályosult) fotóban az emlékezett külsődlegessége úgy lesz az én kívülhelyezésének indexévé, mint ami alapvetően mediális feltételezettséggel rendelkezik (és nem lehet például a – mégoly vizionárius – „képzelőerő” terméke). Ugyanakkor a vers több ponton a levelezőlapra vagy egy – küldeménynek szánt? – fénykép hátlapjára írt sorok nyelvhasználatát idézi meg („nincsen betevő kenyerem”, „5 hete, hogy nem tudom, mi van veled”), ami egyrészt tovább bonyolítja a „társalgástöredékek” poétikai képletét (hiszen ezek írásos nyomokként is funkcionálhatnak), másrészt a kapcsolódás lehetőségét kínálhatja fel az első sor öndestruktív látványából kiinduló értelmezés és a főleg az utolsó sorra koncentráló grammatológiai-anagrammatikus olvasásmód között.⁶¹ Ami viszont jelen összefüggésben a leginkább fontos, az a lírai én rejtett megidezésének következménye: az én egyfajta fantomként van/nincs jelen a szövegben, rögzítése kioltásával lesz egyenlő. Ezzel a fotográfia negatívjának sokszorosíthatósága ismételhetséget ír be a lírai én nyelvi alakzatába, evidens módon mind a képiség, mind a jelszerűség dimenziójában. A retorikai én nyelvi jelenléte a cserélhetőség effektusának függvénye, és implicit módon

⁵⁹ Vö. ehhez *i. m.*, 103.

⁶⁰ Az *Esti felhőkön* vizuális effektusai is értelmezhetőek a fotográfia negatívjának szövegszerű átfordításaként, ami defiguratív viszonyba kerülhet a „tájleírás” kódjával: „Esti felhőkön fekete fű nő lassan fölszítja a fényességet és gyémántlevegőt locsol izzadt arcainkra [...] csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag [...]” A fotográfiai reprodukálhatóság és a negatív képzőművészeti alkalmazásáról vö. Victor I. STOICHITA, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München, 1999, 208–217.

⁶¹ Utóbbihoz vö. LŐRINCZ Csongor, *Bevezetés: a líra medialitásáról*, Uő, *A líra medialitása*. Bp., Anonymus, 2002.

mintegy a kópiák végtelen sorába, szerialitásába íródik szét. Látható, hogy József Attila már a '20-as években az iteráció poétikáját működteti, méghozzá meta-poétikai érvénnyel. Az *Eszmélet* zárata a „fülke-fény”-ek mesterséges láthatóságában az „én” előhívhatóságát mondhatni a „benne-állás” mátrixától teszi függővé (vö. az „én állok” kettős intonálhatóságával), multiplikálódását innen származtatja.

Ezek az előzmények szükségesek a *Ki-be ugrál...* azon eljárásának megértéséhez, amely az ént a szöveg írodásával párhuzamosan oldja fel különböző „szimp-tómáira”.⁶² Félrevezető volna ezt a folyamatot az én alakváltozatokra való szét-oszlásaként értelmezni, hiszen itt az én megsokszorozódása az alteritás olvasási távlatából („csupasz tekintet / kutatja bennem...”) megy végbe. Az „én” kétszer is sorvégi pozícióba kerül, és éppen a két előfordulása közé beékelődő „költemény”-re rímel, ami viszont az én-ek különbözőségét bontja ki: a „mit úgy hívtam: én” kijelentésben az „én” fogalmi-filozófiai jelentése az uralkodó, később – a „költemény” közbejötté után – jogi perspektívába íródik át: „[M]it vétettem én”. Ezzel az én deiktikus-szemléleti azonosíthatatlansága nem a magára maradt kognitív dimenziót emeli ki, hanem arra utal, hogy az én fogalmi képzetei is többfélék lehetnek. Másrészt az én „jogi” fogalma a „csupasz tekintet” művi projekciója is lehet, azaz nem képes stabilizálni a szubjektivitás diszkurzív rögzítését, arról nem is beszélve, hogy konfliktusba kerül a korábbi visszavonással, hiszen tovább beszél arról, amit az ott megkérdőjelezett („S mit úgy hívtam: én, / az sincsen.”). A „jog szerint *enyém*” dekonstruálódása – a rím által külön is kiemelve – visszahat a „mit vétettem én” kérdésére, és defigurálja az én (felelőségének) jogi megállapíthatóságát, konstativizálhatóságát. Mindez azt hozza magával, hogy a „költemény” hatásának köszönhetően az „én” fogalma kikerül a hordozójához való kognitív-diszkurzus uralmi rendeltségből („hívtam”), referenciális státusza átalakul, amennyiben a mások általi megfigyelhetőség helyzetébe kerül („mit vétettem én”), úgy is mondhatnánk: textualizálódik. A vers nem elégszik meg tehát a karteziánus szubjektum én-képzetének tematikus elbúcsúztatásával, hanem szövegszerű létmódjában annak a másság általi olvashatóságára figyelmez. Ez a szövegszerű létmód viszont már nem az én tulajdona: a „nem szeret, ki jog szerint enyém” sor végén ott visszhangzik és anagrammatikusan is felfejthető a „költemény” mozzanata, azaz a szöveg megvonja magát az én rendelkezésétől, úgy azonban, hogy az ént eltérő retorizálhatóság távlatába írja át (az én „jogi” fogalma s ezzel áthelyezése). Különösen feltűnő, hogy a kései József Attilánál a „költemény” önreflexív jelzései azt mindig egyfajta függetlenségben

⁶² Vö. Benn megjegyzésével: „Tévedés azt feltételezni, hogy az embernek volna még tartalma vagy kellene neki lennie. Az embernek vannak táplálkozási, családi, átörökítési gondjai, becsvágya, neurózisai, de mindez már nem tartalom metafizikai értelemben. Ez már nem a korábbi fokok animizmusa, amely a természethez és alakító erejéhez való mágikus kötődésben, magában az emberben még erőket és átváltozásokat mozgatott. Ez a megidéző ember már nem létezik. Ember – ez már egyáltalán nincs, csak a szimp-tómái”. *Nietzsche nach 50 Jahren*, Uő, *Essays und Reden*, 503.

helyezik el, ami a lírai énhöz való viszonyát illeti, és sokkal inkább a virtuális mások általi feltételezettség módusában láttatják. A *Ki-be ugrál...* szorosabb jelentéstan interpretációját itt nem kísérelhetjük meg, viszont az utóbb kiemelt mozzanatot egy másik vers kapcsán még érintenünk kell.

Már a *József Attila* (József Attila, hidd el) című korai vers is a tropológiai helyettesítések illuzórikus referenciájára figyelmeztetve („Az életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki”) a lírai bensőségességet áthelyező másságra reflektált („Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos”). Az 1936 végi *Azt mondják* – egy időben keletkezve például a *Kész a leltárral* – éppen a vers tropológiai-szemantikai effektusainak külső, személytelen instanciák általi olvashatóságával vet számot. Persze, ez még mindig átlátható képletet eredményezne, amennyiben ezek az instanciák felismerhető módon az alanyon kívül lennének elhelyezhetők. Ám a címbeli kifejezés – ami a vers négy szakaszában ismétlődik – referenciális státusza korántsem nevezhető egyértelműnek, mivel ide-oda ingadozik egy feltételezett („valódi”) beszédett idézete és a köznapi beszédformula általános alanyisága között (pl. „erre [nálunk] azt mondják”). Így nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy a lírai én perszonális eredetű idézeteket vagy a nyelvből vett általános diszkurzív elemeket forgalmaz-e beszédében. Könnyen lehet, hogy az, amit először másoktól vett közlésnek véltünk, újabb olvasatban a lírai én diszkurzusában ott beszélő nyelv önisméltéseként tárul fel. A versszakok (kivételek a harmadik) első sora és a rá következő „azt mondják” formula közötti viszony megközelítőleg itt is trópus és referencia aszimmetriájával jellemezhető: „Mikor születtem, a kezemben kés volt – / azt mondják, ez költemény”. De már itt, az első sorokban a referencia megállapítása („ez költemény”) a fiktív mozzanat, a trópus egyfajta tautológiájának minősül, így akár a „költői” kijelentés referenciális lehetőségeinek beszűkítéseként is értékelhető. A második versszak erősen poetizált első sora („Kiben zokogva bolyong heves hűség”) a következő sorban megejtően egyszerű referenciális kommentárban részesül („azt mondják, hogy az szeret”), ami ezt a szövegrészletet egyfajta szólás imitációjaként, azaz igencsak eltérő szövegtípusként is olvasni engedi. Költői trópus és referenciális kommentár idézetjellegű egymásba montírozása „költőiség” és „prózaiság” konfliktusára utal: a referencializálás valamilyen módon mindig a kép olvasásaként, de annak egyidejű kitörléseként is lezajlik.⁶³ Így a következő sor aposztrofikus gesztusa továbbra sem teszi lehetővé a „heves hűség” közelebbi egyéníthetőségét („Óh hívj öledbe, könnyes egyszerűség!”), és implicite az elvont és érzéki elemek egyfajta összeegyeztethetlenségére tereli az olvasó figyelmét. A harmadik versszak bizonyos értelemben fordított irányú folyamatot inszeníroz: egy referenciális, ám aporetikus voltából következően az „azt mondják” közvetlen re-

⁶³ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán olvasatával *A bőr alatt halovány árnyékról* és más korai versekéről. *Utak az avantgárdból*, 99–106.

ferencializálásának ellenálló kijelentésre („Én nem emlékezem és nem felejték. / Azt mondják, ez hogy lehet?”) válaszol annak lehetséges vizualizációja („Ahogy e földön marad, mit elejtek, – / ha én nem, te megleled”), ami viszont idézet is lehet (az *Eszméletből* és az *Ódából*). Itt látható, hogy referencia és trópus átvitelei nem állnak a lírai én ellenőrzése alatt, ezek sosem képesek maguk mögött hagyni a kontingens és ismételhető referenciális effektusok aszimmetriáját, azt, hogy a „beszélgetés” résztvevőinek a „tárgyra” vonatkozó interpretációi sosem egységesíthetők.⁶⁴ Azaz: a lírai én sosem képes rendelkezni beszéde referenciális biztosítéka felől, mivel a beszédéhez való (metapoétikai) viszonyból nem képes kikikötni eme beszéd másként való ismételhetőségének retorikai következményeit. Az utolsó szakasz ambivalenciája sokatmondó – az én „hallgatásának” dacára – ebből a szempontból: az első sor viszonylag transzparens képének a halál referenciájával való megfeleltetését nem igenli és nem is tagadja az én, ami az „Én nem emlékszem és nem felejték” oximoronjával rokon képletet eredményez. Ám a vers zárata az *Eszmélet* záróképét idézi meg, így a „hallgatás”-ban paradox módon nagyon is benne rejlik a beszéd (egy másik szöveg) lehetősége – mindez újlag megerősíti a következtetést, hogy az (oximoronban felvillantott) ismétlés mnemotechnikai instanciáit, referencia és trópus kölcsönös átíródásainak meghatározóját nem a lírai én, hanem ezek másság általi olvashatósága jelenti.

Hogy a *Ki-be ugrál...*-ban is említett „költemény” a maga ismétlésstruktúráiban mit képes művelni az énnel, arra jelentésszerű példa lehet a *Majd...* és a változatához való viszonya (*Kiknek adtam a boldogot...*, ide csatolható még a *Majd csöndbe fagnak a dalok...*). Itt a sorok áthelyezhetősége meghökkentő tropológiai mozgásokat eredményez, amelyek az alany halálhoz való létének megszokott recepciók felfogását – az individuális és költői én kapcsolatának „létösszegzésben” való szublimációját⁶⁵ – különös meglepetésben részesítheti. A vers(ek)

⁶⁴ Vö. Karl LÖWITZ megjegyzésével a beszédpartnerek külön-külön vett viszonyáról a beszélgetéshez, amely nem feltétlenül áll ellentétben a későbbi gadameri elvvel („Nincs olyan szubjektív tudat, sem a beszélőé, sem pedig a megszólítotté nem olyan, amely képes volna átfogni a párbeszédben felszínre hozottat.” *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*, Bp., Athenæum, 1991, 56.), de rávilágíthat arra, hogy a beszélgetésben megjelenő „dolog” bajosan juttathatja magát kifejezésre, függetlenül individuális közvetítésének (amiből egy beszélgetésben mindig egynél több van) kontingenciájától: „Ám egy beszélgetést – mint minden viszonyt – mindig csak az egyik tud működésbe hozni és befejezni. Ha nem találja meg *egyikük* sem az első vagy utolsó szót, úgy a beszélgetés nem jön létre és nem is végződik be. [...] Az a mód, hogyan rendelkezik valaki a [beszélgetésbe való belépés vagy az abból való kilépés] lehetősége felett, nehezen vagy könnyen szólal meg és hagyja magát elragadni a beszélgetés által vagy annak félbehagyási lehetőségeit mindvégig fenntartja – mindebben a beszélgetéshez mint olyanhoz való viszonya jut kifejeződésre.” *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, 127.

⁶⁵ Erről lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban*, in *Irodalomtörténet* 2002/4, 486–487.

ugyanis nem másról beszél(nek), mint arról, hogy a halállal szemközt a szubjektivitásról alkotott képzetek a maguk önkényességében és véletlenszerűségében nyilvánulnak meg: „A hűség is eloldalog.⁶⁶ / A csöndbe térnek a dalok, / kitágul, mint az űr, az elme. / Kitetszik, hogy üres dolog / s mint világ visszája, bolyog / bennem a lélek, a lét türelme.” Az „én” üressége azonban korántsem valamiféle szublimációs letisztulásban nyilvánul meg, hanem nyelvi formájának eltérő iterálhatóságában. Vagyis a halál kontingenciájával szemközt nem adatik az énnel olyan nyelvi asszerció lehetősége, amely ezen tapasztalatot – valamifajta tragikus dignitástól övezve – végső érvényű lejegyzésben tudná artikulálni. Hogyan lehetséges ez – nem ellene szól a szöveg kijelentő modalitásának? Ez a lehetőség nem csupán magában a *Majd...* című költeményben rejlik, hanem főleg a (*Kiknek adtam a boldogot...*) távlatában válik aktívvá. Ott a *Majd...* legbonyolultabb sorkonfigurációja így jelenik meg: „Kitetszik, mily üres dolog, / mily világ visszája bolyog / bennem, mint lélek, a lét türelme.” Ha ott a „világ” viselkedett trópusként (egy hasonlat elemeként) és a lélek referenciaként („a lélek”), úgy itt éppen fordítva áll elő a tropológiai viszonylat: a „világ” elsődleges nyelvi elemként, a „lélek” viszont hasonlítóként tűnik fel. Mindez gyakorlatilag egyetlen szó, a „mint” sorközi át-helyezésével keletkezik: a hasonlóság exponense metonimikus, szövegszerű eltolódásban jut tropológiai szerephez. Ami sokatmondó példája a textuális cserélhetőség mint ismétlés kontingenciateremtő referenciális erejének. Nem egyébről van szó, mint arról, hogy az ismétlés nem rendelhető alá a reprezentáció vagy a hasonlóság paradigmájának, mivel olyan effektusokat időzít, amelyek nem reprezentálhatók, csak interpretálhatók.⁶⁷ A szövegek ezzel nem kevesebbet, mint a „lélek” (és a „világ”) értelmezhetőségét szolgáltatják ki az iterációs olvasásnak. A „lélek” egyszer a „világ” mint trópus nézetében jelenik meg (*Majd...*), máskor ő maga válik trópusná, s hozzá képest a „világ” tesz szert a referencia létmódjára (*Kiknek adtam...*). Itt látható, hogy a szövegek közötti térben az ismétlések olvasási effektussal járnak együtt: a „lélek” valóban a „világ visszája”-ba íródik át, ahogy referencia és trópus egymásra másolódnak – a „lélek” vagy az én itt nyilvánvalóvá is tett (fényképészeti) negatív voltában, a „világ visszája”-ként tűnik (f)el. El is takarja ekképp a világot, illetve fordítva – ahogy a referencia a trópusból vett eredetét, a trópus viszont saját referencialitásának ideologikus mozzanatát takarja el: így ezek sosem totalizálhatók, az ismétlés (lehetősége) a de Man-féle textuális törés sebhelyét⁶⁸ mutatja fel a szövegben. Pontosabban annak szupplementumát, hiszen eldönthetetlené lesz, hogy a halállal nyílik-e meg a kontrollálhatatlan ismétlés lehetősége vagy a halál már ezen iterációt működteti-e (hasonlóan ahhoz a temporális kettősséghez, melyben az „És elmulik szivem

⁶⁶ „a hűség eloldalog” (*Majd csöndbe fagnak a dalok...*).

⁶⁷ Vö. ehhez DELEUZE, *Differenz und Wiederholung*, 329–377.

⁶⁸ Vö. DE MAN, *Shelleys Entstehung*, in UÖ, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, 1993, 174. Vö. ehhez KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 486, 494.

szerelme” sorral kezdődő eseménysorozat a „Majd eljön értem a halott, / ki szólt, ki dajkált énekelve” mozzanatának lehet mintegy az eredménye, viszont a vers végén a kezdő sorok részleges megismétlése, a „halott” cselekvése éppen az én szétíródására következő, utóidejű válasz is lehet). – Bárhogy legyen is, a halál utóidejűsége is ismétlésként anticipálódik, a vers zárata a bevezető sorok nem-identikus újraidézésében jön létre: „S majd összeszedi a halott, / ki élt, ki dajkált énekelve”. A *Majd...* ebben az összefüggésben a Németh G. Béla-féle „létösszegzés” elvének – e vonatkozásban bizonyosan egyértelmű – cáfolataként is olvasható: a lírai alany az én ürességével szembesülve éppen a „létösszegzés” összegyűjtő tevékenységét függeszti fel, a lehető legtávolabb a szellemi-kognitív szférától: „Széthull a testem, mint a kelme, / mit összerágtak a molyok”. Az „összegyűjtés” mozzanatát sokkal inkább az őt megelőző „halott”-nak – egy fantomnak – utalja át, a lehetséges jövőbe, ami, mint mondtuk, ismétlésként nyilvánul meg.⁶⁹ Arról nem is beszélve, hogy ez az „összeszedés” a felszín elemeire, külsőlegességekre, a „kelme” darabjaira – s nem tartalmakra – irányul, azaz teljességgel metonimikus, a „szövet” mintái után igazodó tevékenységre utal.

A *Majd...* az ént abszorváló esemény metaforájaként kezelte a „halott” kísérteties figuráját, sőt, mint láttuk, az esemény – az, ami abszolút új és más – már akár a „halott” visszatérésének effektusaként is értelmeződött. Az esemény és iterabilitás kölcsönösségét „kísérteties tapasztalati struktúrában” látó Derrida szerint az esemény bekövetkezte csak visszatérésként, bennünket felkereső jelenésként élhető meg.⁷⁰ Éppen így mutatkozik meg az esemény szingularitása, „hogy a beszélés mindig magába hordozza a lehetőséget, hogy valamit még egyszer mondjon” (uo.) – az eseményt sosem lehet egy – akár „kezdeti” – alakzatával lefedni. Az esemény már megtörténte pillanatában ismételhetségével szembesít – ha ez nem volna lehetséges, úgy elveszne esemény volta, ha egy alakzatával konvergálhatna. Ebben az összefüggésben lesz jelentéses az esemény inszcenírozása a *Majd...*-ban: az esemény „első megjelenése” már mindig is kioltódik, felbukknása és tapasztalata a gázmunkával egyenlő („majd eljön értem a halott...”).⁷¹

⁶⁹ A (*Kiknek adtam a boldogot...*) végéről éppen ez a két sor hiányzik, az „összeszedés”-sel. Ugyanakkor a „halott”-tal kapcsolatba hozott tevékenységek a tudatos én emlékezetét megelőző mozzanatok, azaz ezekről az én már kezdettől csak elbeszélésekből és reprezentációkból (pl. fénykép) értesülhet. Nem érdektelen itt a Barthes-féle *Világoskamra* utalni, ahol Barthes gondolatainak a fotográfiáról éppen halott anyjának korai – a szerző születése előtti – fényképe a legfőbb empirikus kiváltója, olyan fénykép, aminek a reprodukciója nem szerepel a kötetben, csak leírásai és értelmezései. A könyv elején Barthes a fotográfiát éppen „a halottak visszatéréseként” határozza meg, és a szubjektum közösségére figyelmeztet, amit semmilyen önreflexió nem tud áthidalni, éppen mert ennek a megkettőződésnek nem a tudatban van az eredete. *Világoskamra*, Bp., 2002, 5.

⁷⁰ Vö. DERRIDA, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin, 2003, 36–38.

⁷¹ Vö. DERRIDA, *i. m.*, 38–40. Ismeretes, hogy Barthes gondolatait a fotográfiáról a halott anya régi fényképének szemlélése váltotta ki, vö. *Világoskamra*, Bp., 2002.

Ezért az esemény „feldolgozhatósága” aktív transzpozíciót, az esemény nem-identikus ismétlését jelenti: amennyiben olyasvalami nyílik meg az eseménnyel, ami megváltoztat, amitől nem tudom függetleníteni magam, úgy az elkerülhetetlenül befolyásolja önmegértésemet. Ami azt jelenti, hogy nem lehet az esemény „elé” – leválasztva azt a tapasztalatról – visszatérni, úgy nyilvánul meg, mintha már mindig is megtörtént volna (innen a kísérteties jellege). Ezért nem hat a vers jövőre irányuló modalitása bejelentésként, hanem olyan performatív ígéretként, ami mindig a másik el-jövetelétől, a másik általi olvashatóságtól lesz függővé. Ez a másik mint címzett viszont identifikálhatatlan: „senki” (*Észmélet*), „csupasz tekintet” (*Ki-be ugrál...*), az a harmadik vagy „tanú”, aki elkerülhetetlenül involválódik még a látszólagos önmegszólításban is⁷² (*Tudod, hogy nincs bocsánat*), „halott” (*Majd...*). A másik ilyen meghatározhatatlansága viszont éppen nem az énről való leválaszthatóságát jelenti, jóval inkább az én nyelvi formájának olvashatóságában tárul fel. Az esemény ismételhetségét úgy inszceniroza számos kései József Attila-vers, mint ami nem a szubjektivitás döntésétől függ, hanem ami a lehetséges másikkal szemközt az én mássá válását időzíti. „Ne vádoldj, ne fogadkozz”, mondja a *Tudod, hogy nincs bocsánat* – az esemény ismétlésének nyelve nem az alanyiség beszédaktusa, nem a jövő bejelentése, hanem a nem-transzcendálható felelősség közege („maradj fölőslegesnek...”). És mi lehet a „ne vádoldj, ne fogadkozz” sor adekvát fordítása, ha nem a „türelem”, az, ami csak valamely másikkal kapcsolatban és mindig (egy nem rögzíthető) jövőindex kíséretében mutatkozik meg. A „talált tárgy” „bármikor” lehetséges visszaadása türelmet igényel, azt a felelősséget, ami az esemény előreláthatatlan ismétlésében válik aktívvá. A nyelvi énként feltűnő „lélek” a kései József Attila költői diszkurzusában valóban nem más, mint „a lét türelme”.

⁷² Vö. Derrida megfontolásával: „nem lehet egyetlen valakihez fordulni [egyvalakit megszólítani]. Mivel ezt [...] minden alkalommal egyetlenegyszer kellene megtenni, és a nyomstruktúrájának minden iterabilitást ki kellene zárnia. Am még egyvalaki is egy alkalommal egyetlen jelzést csak úgy tud fogadni, ha az mégoly kis mértékben is iterálható, azaz fellépésben és legalábbis eseményjellegében legbensőleg sokféle és meg van hasítva. A harmadik van itt.” *Politik der Freundschaft*, 290. A *Tudod, hogy nincs bocsánat* kettős aposztrófikus-ságáról vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A Te lírai alakzatának kérdéséhez*, in Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Bp., 1997, 48–50.

KISS TAMÁS ZOLTÁN

Versnyelv, tökély, újklasszicizmus: Jorge Guillén magyar hatástörténetének poétikai szempontjai

Jelen tanulmány apropóját az adja, hogy az 1970–80-as évek fordulójától kezdődően jól kitapinthatóan átrendeződik a 20. századi magyar líratörténetben korábban uralkodó, jelentős mértékben ideológiai premisszáknak megfelelni kívánó értelmezési és korszakolási struktúra, amelyre egyben kényszerítő erővel hatott az irodalomtörténet-írás szemlélet- és módszertani paradigmaváltása is. A számottevően föl- (és át)értékelődött Babits-recepció perspektívájából nézve a spanyol irodalom magyar hatástörténete számára egyáltalán nem mellékes, ha éppen a hazai modernitás költészetének megújult korszaktagolása kapcsán merül föl Jorge Guillén munkássága. A hatás- és befogadástörténeti reflexiónak, illetve a Guillén művéről Magyarországon korábban kialakult kritikai beszédmód dekonstruálásának azonban csak akkor lehet értelme, ha az nem csupán a fordítások, motívumok és szövegek közötti kapcsolatok esetenként heurisztikus, ugyanakkor meglehetősen egyhangú felsorolására szorítkozik. Célja, vállalása sokkal inkább az kell legyen, hogy párbeszédessé viszonyítást létesítsen az egyes diskurzusok között úgy, hogy a magyar recepcióból nyert adatok szenvtelen vagy éppen lelkendező „katalogizálása” helyett saját kérdéseinek bevallottan komparatisztikai látószögéből kívánjon új jelentéseket rendelni magukhoz a spanyol szövegekhez is.¹

*

Az 1980–90-es évek magyar irodalomértése szemszögéből nézve igen produktív bizonyult az a tétel, amelyet Kulcsár Szabó Ernő *A kettévált modernség nyomában* című 1991-es tanulmányában fogalmaz meg. A magyar líratörténet korszakolásának arról az újításáról van szó, amely szerint a szubjektum problematikája és a vers nyelvisége kapcsán az 1920-as években Magyarországon nem szakadt ketté a modernség avantgárdra és – kvázi párhuzamosan – újklasszicizmusra, hanem e folyamat számottevő fáziseltolódással játszódott le. „Úgy is fogalmazhatnánk,

¹ A hazai modern filológia és a kortárs világirodalom recepciójának kérdéséhez lásd BÉNYEI Tamás, *Archívum: a világirodalom helyei*, in *Alföld*, 1999/2, 75–76.

a harmincas években megy végbe az, amit az avantgarde-nak valójában nem sikerült végrehajtania: a szecessziós versnyelv visszaszorítása.”²

Kulcsár Szabó számára éppen ez adja a magyar líratörténetben „újklasszicizmus”-ként emlegetett diszkurzív-ideológiai alakzat cseppfolyós, bizonytalan jellegét is, hiszen a modernista-szimbolista (szecessziós) költői jelhasználat nem csupán kultúrhumanista visszafordulás a hagyományhoz (klasszicizálódás), hanem magában hordozta a tradicionális, alanyi-vallomásos lírai magatartás meghaladásának, a személytelenítésnek a lehetőségeit is.³ Mindez (részben) közeledést is jelentett a líratörténetben az általában a Mallarmé, T.S. Eliot és különösen Valéry nem-avantgárd attitűdjével jellemzett újklasszicizmushoz.

Ezen a ponton írja Kulcsár Szabó: „Találón jellemzi Szabolcsi Miklós ezt a váltást Jorge Guillén és Babits helyzetének harmincas évekbeli módosulásával, bár talán hozzáfűzhető, hogy a személytelen abszolút hangzás igényét Jorge Guillén költészete döntően mégis a nyelv elsődlegességének elismerésével tartotta fenn.” (kiemelés tőlem – K. T. Z.)⁴

A találón határozó, mint az Kulcsár Szabó Szabolcsi könyvéről írott 1989-es kritikájából is kiderülhet, feltehetően az ideológiai elfogultságok, tematikus aránytalanságok mellett a rövid terjedelmű, népszerűsítésre szánt kötetnek arra az erényére is vonatkozik, miszerint az „nem képez világirodalom–magyar irodalom oppozíciót”.⁵

Szabolcsi Miklós 1987-es, *Világirodalom a XX. században* című könyve először a kései szimbolizmusról szóló fejezetben tesz említést – inkább csak futólag, s ezért meglehetősen sommásan –, hogy a spanyolok közül Jorge Guillén és Antonio Machado „kezdték pályájukat ennek jegyében”.⁶ Az ennek jegyében természetesen a *modernismóra* vonatkozik. Ezután a harmincas évekbeli új klasszicizmus (Mallarmé, Valéry) kapcsán szól megint Guillénről, ezúttal párhuzamot vonva Babitscsal: „A húszas évek még konzervatívabb jellegű, kiegyensúlyozott és fegyelmezett klasszicizmusa a harmincas évekre sokaknál lesz egy humanista elkötelezettségű, antifasiszta, értékőrző magatartássá, a spanyol Jorge Guillén vagy Babits Mihály műve példa erre.”⁷

✱

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában: A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, in Uő, *Beszédmód és horizont: Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, 1996, 43.

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Egy világirodalom-kép kérdései (Szabolcsi Miklós: Világirodalom a 20. században)*, in Uő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Bp., Balassi, 1994, 214.

⁶ SZABOLCSI Miklós, *Világirodalom a XX. században. Főbb áramlatok*, Bp., Gondolat, 1987, 37.

⁷ I. m., 93.

A spanyol irodalom történetéről szóló munkák általában megegyeznek abban, hogy az 1680 és 1833 között eltelt időszakban a felvilágosodás, illetve a neoklasszicista, valamint a romantikus esztétikák megkésett érvényesülésével fáziseltolódás jön létre a spanyol irodalom és az európai kánonalkotó irodalmak között. Az úgynevezett 98-as nemzedék, illetve a francia szimbolizmussal – ma már bátran kijelenthető – szoros rokonságban álló, s a nicaraguai születésű Rubén Darío spanyolországi jelenlétének hatására meginduló *modernismo* azonban „ledolgozza” a rövid életű klasszika és a hasonlóan mindössze 40-50 esztendőre korlátozódó (bár igen intenzív hatástörténetet produkáló) romantika idején felgyülemlett hátrányt. Teszi ezt úgy, hogy a századelő két legmeghatározóbb költője, Antonio Machado és a fiatal Juan Ramón Jiménez a századvégi tendenciákból építkezve, ám azoktól fokozatosan távolodva hozzák létre azt a költészetet, amely nem vállal közösséget az avantgárd ideológiájával és művészetszemléletével. A *modernismo*-hoz hasonlóan az avantgárd is Latin-Amerikából érkezett az Ibériai-félszigetre –, s ugyancsak Párizson keresztül. A chilei Vicente Huidobro, aki a tízes évek második felétől kezdve aktív tagja a párizsi avantgárd mozgalmaknak, 1918-tól rendszeresen jár Madridba, publikál is ott, és a korszak spanyol költői rajta keresztül kerülnek kapcsolatba a spanyol nyelvű avantgárd két fő áramlatával, a *creacionismo*-val⁸ és az *ultraismo*-val.⁹ A *creacionismo* és az *ultraismo* politikailag és ideológiailag sokkal kevésbé radikális, mint azt ma gondolnánk. 1916-ban meghal Rubén Darío, s bár az ultraisták nagyra tartják a nicaraguai költő által teremtett hagyományt, ugyanakkor egyszerűen anakronizmusként értékelik a *modernismo* századvégi esztétikájának folytatását. Mint kiáltványukban szerepel, „irodalmunkat meg kell újítani, el kell érnie az *ultrát*, mint ahogyan manapság tudományos és politikai gondolkodásunk is ugyanezre törekszik”.¹⁰

A húszas évek közepén azonban jelentkezik egy fiatal költőkből álló, poétikai stratégiáit tekintve ugyanakkor meglehetősen heterogén csoport, amely később az irodalomtörténetbe a 27-es nemzedék néven vonul be.¹¹ A 27-esek (García

⁸ A *creacionismo*, amelynek létrehozásával kapcsolatban Párizsban „apasági” vitába keveredett Pierre Reverdyvel, lényegét Huidobro egyik előadásában úgy összegzi, hogy a természetutánzás helyett „a költő első feladata: alkotni, második feladata: alkotni és harmadik feladata: alkotni”, háttérbe szorítva ezáltal a költői szöveg mimetikus és referenciális funkcióit.

⁹ 1918-ban jelenik meg a sevillai Rafael Cansinos-Assens által fogalmazott, rövid terjedelmű kiáltvány *Ultra* címmel.

¹⁰ „Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretende lograrlo nuestro pensamiento científico y político.” (kiemelés a szövegben) Guillermo de Torre, *Génesis del ultraismo*, in *Historia y crítica de la literatura española*, 7. k. *Época contemporánea: 1914–1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, 238.

¹¹ A nemzedéki korszakolás biográfiai alapelve alkalmasnak tűnt e szoros barátságban álló társaság összefoglaló jellemzésére. A generációs tagolás ellentmondásai természetesen megmaradnak, s legalább annyira szembeszökőek, mint például a magyar nyugatosok műveinek nemzedéki periodizációjában.

Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Larrea, Gerardo Diego, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, B. Manuel Altolaguirre stb.) közül Gerardo Diego és Juan Larrea az, aki jó néhány esztendőn át szorosán kötődik az Huidobro és követői által képviselt esztétikához. A többiek kapcsolata az avantgárral lazább, inkább a Juan Ramón Jiménez képviselte nem-avantgárd vonulattal rokonítható. Arra azonban már most fel kívánom hívni a figyelmet, hogy a csoport tagjai – „esztétikai ideológiáikat” tekintve – nem álltak *szemben* az avantgárral (a rendkívül jelentős kubista hatást és az ébredező szürrealizmust is ideértve), hanem *együtt* éltek és alkottak vele, ami mind szövegeikben, mind pedig személyközi kapcsolataikban jól kimutatható. A magyar irodalomtörténet horizontjáról szemlélve ennek egyrészt oka lehet, hogy az Ibériai-félszigeten talán hagyománytisztelőbbnek, s ezáltal erőtlenebbnek bizonyultak az első világháború utáni izmusok. Mindez a még a politikai militancia felől tekintve is igaz lehet, dacára az erős anarchista-szocialista-szindikalista aktivitásnak. (A kortárs és résztvevő Guillermo de Torre szerint 1920-ban a spanyol írókat jobban érdekelte Párizs, mint Moszkva.)¹² Másrészt azonban az is nyilvánvaló, hogy a nyugat-európai történésekhez hasonlóan a modernség kanonizációs folyamataiban – éppen a kritikai-innovatív impulzusok sűrűségének köszönhetően – Spanyolországban is csaknem egyidejűleg zajlott le az avantgárd beszédmód megerősödése és dekonstrukciója. Némi iróniával úgy is fogalmazhatnánk, hogy a 27-esek viszont egyszerűen nem kívánták fölcserélni a l’art pour l’art-t egy *l’isme pour l’isme*-mel. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy mennyire mély szellemi nyomot hagyott maga után a 98-as nemzedék liberális nacionalizmusának kötődése a hispán kulturális hagyományhoz, ami voltaképpen válaszreakció volt 1898 modernizációs válságának kihívásaira egy korszerű, európai Spanyolország *képzelt közössége* létrehozásán keresztül.¹³

Kevésbé árnyalt, s nem is igazán pontos az elnevezés, ám egyszerűsége miatt kétségtelenül problémamentes az 1920 és 1936 között megerősödő, igen sokrétű és sokszínű nemzedékre „fiatal költészetként” is hivatkozni.¹⁴ Pedro Salinas és Jorge Guillén húszas-harmincas évekbeli líráját szokás némileg elkülöníteni, s a metafizikus, esszencialista, *tiszta* költészet címkéjével ellátni. Jorge Guillén még több mint harminc év elteltével is elhibázottnak véli első korszakának dehumanizált líraként való jellemzését. Maga a „dehumanizált” kategória a korszak nagy tekintélyű, s Guillén által is nagyra becsült gondolkodójától, José Ortega y Gasset-től származik, aki a nonfiguratív, absztrakt, a *tömegember* esztétikai kompetenciájával nem befogadható (főleg avantgárd!) művészet újszerű,

¹² Guillermo DE TORRE, *i. m.*, 236.

¹³ Vö. Inman FOX, *La invención de España: Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1998, 2. kiad., 111.

¹⁴ Vö. pl. Dámaso ALONSO, *Una generación poética (1920–1936)*, in Uó, *Poetas españoles contemporáneos*. [1948] Madrid, Gredos, 1988, 3. bőv. kiad., 155–177.

szociologikus megközelítések megemlíti az úgynevezett fiatal irodalmat is, noha Salinas vagy Guillén neve Ortegánál nem szerepel.¹⁵

Guillén tagja annak a 27-es nemzedéknek is, amely elnevezését éppen a barokk költő prototípusának számító Luis de Góngora halálának háromszázadik évfordulója tiszteletére tartott megemlékezések után kapta. Góngora, akiben Dámaso Alonso a „görög-latin költői hagyomány spanyol szintézisét”¹⁶ látja (s ezt a véleményt teszi magáévá később például Ernst Robert Curtius is), formáját és poétikai habitusát tekintve abszolút klasszicizáló alkotó, aki azonban nem csupán nyelvi-szemantikai stratégiái (gongorizmus), hanem sokkal inkább művészi magatartása miatt válik a csoport emblémájává. Guillén megítélése tovább bonyolódik, ha figyelembe vesszük Carlos Bousoño véleményét, aki szerint Guillén voltaképpen nem is a 27-esekhez tartozik „[...]hanem az azt közvetlenül megelőző generációhoz, amelyet 1900-asnak neveztek, s amelyben többek között ott találjuk Ortegát, Picassót, Juan Grist, Juan Ramón Jiménez, Joan Mirót, Gabriel Mirót és, Spanyolországon kívül, mondjuk Valéryt”.¹⁷ Andrew P. Debicki (s mások is) a csoportot nem 27-es nemzedéknek, hanem 1924–25-ös generációnak nevezi.¹⁸ A 27-es csoport egységességét talán leginkább a szoros baráti szálak, a csoporttudat, a közös művészi szocializáció, illetve a javarészt 1939 után is megmaradt, egymás iránt vállalt emberi és alkotói szolidaritás, egyszóval az egyes életműveken kívül keresendő biográfiai tényezők alkotják. Ezzel szemben a művekre és azok interakcióira koncentrált értelmezés, amely ugyan nehezen tudja kiiktatni az imént felsorolt szempontokat, kénytelen rámutatni az egyes lírai szövegek közötti heterogén vonásokra már csak azért is, mivel elméleti írásaikban az egyes szerzők, s köztük Guillén is, az évtizedek múltával egyre inkább a csoportkoherencia *mellett* érvényesülő poétikai különbségekre fektetik a hangsúlyt. A minden irányzatelvű kategorizációtól független közös elem, az Guillén számára a nyelvi racionalitáson túlmutató költői képek használata – az avantgárdtól egészen a szürrealizmusig: „Azok a költők – írja – képekben beszéltek. És ebben pontban – a metafora fölényében – fut össze minden szál.”¹⁹

¹⁵ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* [1925], in UÓ, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

¹⁶ Dámaso ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Revista de Filología Española, 1935, 220.

¹⁷ Carlos BOUSOÑO, *Nueva interpretación de Cántico de Jorge Guillén (El esencialismo juanramoniano y guilleniano)*, in *Homenaje a Jorge Guillén: 32 estudios crítico-literarios sobre su obra*, Madrid, Ínsula-Wellesley, Wellesley College, 1978, 73.

¹⁸ Andrew P. DEBICKI, *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1973, 19.

¹⁹ Jorge GUILLÉN, *Lenguaje de poema: una generación*, in UÓ, *Lenguaje y poesía*, 3. kiad., Madrid, Alianza, 1983, 188.

Guillénnek a Babits vagy Szabó Lőrinc²⁰ által is képviselt „ügynevezett” új-klasszicizmussal, illetve a lírai alany személytelen hangzásával való rokonságát célszerű a spanyol költőnek a húszas-harmincas években megjelent kötetei alapján, illetve a részben vagy egészben erre a korszakára vonatkozó kritikai diskurzus tükrében szemügyre venni. Mivel Guillén a Juan Ramón Jiménez által – némi malíciával – *professzor költőknek* nevezett négyeshez tartozik (Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Gerardo Diego és Guillén), módunk van arra, hogy Guillén saját elméleti írásait is bevonjuk az értelmezésbe – mint a lehetséges olvasatok *egyikét*.

*

Az 1928 és 1950 között megjelent Guillén-kötetek a *Cántico* címet viselik, s szerkesztési elvüket az adja, hogy a már megjelent verseskönyvhöz, némi sorrendi változtatással, a költő mindig hozzáfűzi az előzőt, illetve előzőeket.²¹ Magának a címnek az intertextusát is számos klasszikus, illetve klasszicizáló modern előzmény adja: gondolhatunk a római drámák énekelt szövegeire, Dante *canticáira* az *Isteni színjátékban*, Keresztes Szent János *Cántico espiritualjára* vagy akár Ezra Pound *Cantóira* is. A klasszicizálás Guillén költészetében a legszembeötlőbbben a versforma és a metrika megválasztásában jelentkezik, s ez teremti meg azt a különös, újszerű kapcsolatot, amely a forma, a nyelvhasználat, a költői alakzatok (képek, metaforák) és a lírai én attitűdje által reprezentált szubjektumfölfogás között létesül.

A Góngora-hatás kézenfekvő magyarázat – per defintionem. 1927-ben Góngora halálának 300. évfordulójára a sevillai *Ateneóban* megemlékezést tartottak, s kiadvány is készült Juan Ramón irányításával. Lorca is ebből az alkalomból írja híres tanulmányát. Góngora újrafelfedezése vagy inkább rehabilitációja (Octavio Paz)²² azonban nem önmagában áll: a Guillén-szövegekben intertextusként jelen van a „spanyol arany század” lírájának mind az alacsony, mind a magas regisztere (a *Romancero nuevo*, Garcilaso de la Vega, Keresztes Szent János, Lope de Vega stb.).

Saját nemzedékének a spanyol irodalmi tradícióhoz fűződő viszonyáról, illetve az avantgárddal (*creacionismo*, *ultraismo*) való „állítólagos” szembenállásáról szólva Guillén leszögezi, hogy e heterogén csoport innovatív erejének nincs szüksége arra, hogy saját pozíciójának meghatározásakor a legcsekélyebb mértékben is szembekerüljön közeli s távolabbi elődeivel.²³ Ez a generáció ugyanis

²⁰ Vö. KABDEBŐ LÓRÁNT, *A klasszicizálás mint intertextualitás a modernség második hullámában*, in Uő, *Vers és Próza a modernség második hullámában*, Bp., Argumentum, 1996, 44–50.

²¹ Jorge GUILLÉN, *Cántico*, Madrid, 1928; *Cántico*, Madrid, 1936; *Cántico, Fe de vida*, México, 1945; *Cántico*, Buenos Aires, 1950.

²² Octavio Paz szerint Góngora „modernizálása” már a Rubén Darío-i *modernizmó*ban megtörtént. S előzményként megemlíthetjük pl. Verlaine rajongását is a „homály hercege” iránt.

²³ Jorge GUILLÉN, *i. m.*, 185.

nem lázad senki ellen (Dámaso Alonso). Természetesen igen markáns véleménye van arról a szociokulturális közegekről, arról az életvilágról (Primo de Rivera prefasiszta diktatúrája vagy a 2. köztársaság), amelyben élt. A korábbi nemzedékekre jellemző, a radikális (forradalmi) változtatás már-már vallásos hevületű politikai és ideológiai igénye azonban e generáció legtöbb tagját, legalábbis 1936 nyaráig, nem vitte ki a kultúrharci barikádjaira. Az avantgárd volt az, amelyik rendelkezett egy többé-kevésbé nyíltan vállalt politikai programmal, azzal, hogy a tradíciókkal szakító művészi jelhasználat által változtassa meg a világot, a valóságot.

Góngoráról azt írja Octavio Paz, hogy nem tudván megváltoztatni saját korát, a kezdődő Újkort, megváltoztatta hát a költészetet.²⁴ Hozzá kell tenni azonban, hogy ezt úgy tette, hogy mindenekelőtt a *Soledades* és a *Polifemo* című költeményeiben a nyelvi jel (jelentő) és a jelentés között az adott beszélő- és értelmező-közösségekben létrejött társadalmi egyezményt, a szemantikai konvencionálisit mondta föl. Guillén Góngorát a spanyol *költői nyelv* (lenguaje poético) kimunkálójaként,²⁵ s legmagasabb rendű működtetőjeként jellemzi. Góngora az expresszivitást közvetett úton, ám a nyelvi tradíción belül éri el. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a Góngora által kifejlesztett sajátos költői nyelv, a belső jelentésség (endoszemantika) – a kontingenciájában is szigorúan az adott szövegekörnyezetre mint világreprezentációra ráutalt értelem halmaza – egyáltalán nem kérdőjelezi meg a kulturális hagyományt vagy hagyományozhatóságot. Sőt! A gongorizmus szintaktikai szempontból éppen a vernakuláris spanyol átláthatóbb, ugyanakkor sematikusabb szórendjét igazítja vissza a császárkori latinéhoz, például a hiperbaton gyakori alkalmazásával. A megértés és az értelmezés nehézsége ez esetben abból fakad, hogy a 16–17. századi, egyre erőteljesebb szten-derdizáción áteső spanyol változat Seneca latinjához képest immár igen leegyszerűsödött morfológiával rendelkezik. Az esetragozás szemantikai és szintaktikai funkcióit részben a kötöttebb szórend, részben az előljárós (prepozíciós) szerkezetek analitikája tölti be. Emiatt aztán az évszázadok óta normatívként elfogadott szórendi sémák „felborulnak”. Mindamelllett az ókori mitológiára történő állandó s a mitikus anyag teljes vertikumát felölelő utalásrendszerből építkező, ám nem konvencionális, s a metonimikus megfeleléseket át- meg átíró (a forrás- és a célfogalom hagyomány által örökített kapcsolatát újraértelmező), szubverzív metaforahasználat bonyolult és szokatlan szövegeközi hálózatot létesít. Az így létrehozott transztextuális hálózat az értelmezést egyfelől ma is hihetetlenül nehéz feladat elé állíthatja, másfelől azonban az interpretáció számára más szövegekben alig érvényesíthető szabadságot nyújt. Amiről tehát Góngora esetében szó van, az a nyelvi-kulturális lehetőségek azelőtt csaknem elképzelhetetlen mér-

²⁴ Octavio PAZ, *El ocaso de la vanguardia*, in *Los hijos del limo* [1974], Madrid, Seix Barral, 1993, 158.

²⁵ Jorge GUILLÉN, *Lenguaje poético: Góngora*, in *Uó, i. m.*, 33–34.

tékű és dinamikájú költői kiaknázása azért, hogy szövege képes legyen fölülírni a megváltozott szociokulturális mező uralkodó irodalmi beszédmódját.

Ami azonban Guillén metapoetikus elvei és a Góngorában újító erővel összegződő klasszikus nyelvi hagyomány viszonyánál még fontosabb lehet, az a költészet kommunikatív funkciójának és sajátos nyelvhasználatának a kérdése. „Góngora számára a költészet, a legszigorúbb értelemben, rejtélyes (enigmático) tárgyként (objeto) megkonstruált nyelv”²⁶ – írja Guillén híres Góngora-tanulmányában, amely az ötvenes évek végén a massachusettsi Wellesley College-ben tartott egyik előadásának szerkesztett változata. Figyeljünk a fogalmazásra! *Rejtélyes tárgyként megkonstruált nyelv*. Jó harminc évvel korábban, az úgynevezett „tisza költészet-ről” vallott álláspontjáról tanúskodik Fernando Velának címzett, s 1926 Nagypéntekjére keltezett levele. Ez a levél *Poética* címmel szerepel majd a Gerardo Diego által szerkesztett kortárs (1901–1932/34) költői antológiában a Guilléntől beválogatott versek bevezetőjeként. A Sorbonne-ról nemrég hazatért költő, aki nagy odaadással fordította a *Charmes*-ot, éppen Valéryvel folytatott párizsi beszélgetéseit idézi föl. Bremond abbénak a tiszta költészet-ről vallott nézeteit, s azok vallás-erkölcsi, leginkább a vasárnapi katekizmusra emlékeztető népszerűsítő funkcióját kritizálja. Elutasítja az abbé azon esztétikai fölfogását is, miszerint a költőnek megadatik a megnevezhetetlen, kristálytisza poézis létrehozásának kegyelmi állapota. Ez a misztikus, metafizikus állapot élesen szemben áll – írja Guillén – a Poe, Valéry és más fiatal költők által képviselt magatartással.

„A tiszta költészet matematika és kémia – semmi több –, a kifejezésnek abban a jó értelmében, amelyet Valéry adott neki. [...] Maga Valéry ismételte nekem, újra, azon a reggelen a rue Villejust-ön. A tiszta költészet mindaz, ami a költeményhez tartozik, miután kiiktattunk belőle mindent, ami nem költészet. A tiszta egyenlő az egyszerűvel, vegytanilag. Ez tehát a lényegi meghatározás, s itt jönnek a variációk [...] De ugyanúgy lehet a gyártása – alkotása – egy olyan költeménynek, amely kizárólag a szigorú analízis által kimutatott elemekből áll össze: poétikus költészet, tiszta költészet – számomra inkább egyszerű költészet [...] – Ez az, amire például barátunk, Gerardo Diego törekszik kreacionista műveiben. Minthogy a tisztát egyszerűnek nevezem, eltökélten az összetett, bonyolult költészet, a költészettel és más emberi dolgokkal társult verset részesítem előnyben. Mindent egybevetve, az „elég tiszta”, *ma non troppo* költészet mellett,

²⁶ *I. m.*, 35.

ha az öszszehasonlítás alapjául az egyszerű elemet választjuk, annak a lehető legembertelenebb vagy legemberfölöttibb, elméleti szigorúságában.”²⁷

Elég tiszta költészet, de nem nagyon. A tisztaság nyelvi (retorikai, metrikai, metaforikus: tehát poétikai) minőségeket jelent és nem kívülről hozott esztétikai alapelveket. Ezeket a minőségeket Guillén a maguk nyelvi-versnyelvi természeténél fogva Gerardo Diegónak a húszas években írott avantgárd (creacionista) költeményeiben is magától értetődően fedezi föl. Mindezzel Guillén egyrészt a költészetnek sterilizálását, purizmusát kritizáló értelmezéseket cáfolja vagy legalábbis pontosítja, másrészt lerakja annak az új kapcsolatrendszernek az alapjait, amely a nyelv, a költemény és a valóság viszonyának századvégi, illetve századeleji, ideológiai alapon történő esztétizálását kívánja fölszámolni. A magyar értelmező számára azonban legalább ennyire fontos lehet, hogy ezek az interpretációs viták sokkal inkább műközpontúak, s korántsem az *irányzatosság* ideológemái mentén zajlanak le.

Az említett kritikák a *Cántico* költészetét részben poétikai, részben pedig szemléleti megfontolások alapján nevezték hideg, inhumánus, hermetikus, egoista poézisnek. A szigorúan esztétikai értelmezések ezzel szemben a lírai én élet-, helyesebben *lévigenlő*, a hétköznapi apró dolgaiban az egyetemes világrend tökéletességét ünneplő univerzalista attitűdjét emelték ki. A probléma megközelítéséhez idézzük föl a fenti idézetnek azt a megállapítását, amely szerint *tiszta költészet mindaz, ami a költeményhez tartozik, miután kiiktattunk belőle mindent, ami nem költészet*. Mit jelenthetett Guillén számára a húszas évek derekán az, ami *nem* tartozik a költészethez?

Az egyik ilyen elem a festőiség. Octavio Paz szerint Guillén és Salinas képalakítása, metafora- és szimbólumhasználata mentes minden festőiségtől, minden pittoreszk elemtől. A másik „deficit” az anekdotikus elem kiiktatása, a történet, illetve a narratívum, a lírai én kognícióján keresztül ábrázolható perspektíva, a miért?, a milyen?, a hogyan?, s főleg a mikor? háttérbe szorítása. Carlos Bousoño szerint mindez nem más, mint a „létező individualitásának” kiiktatása a költeményből.²⁸

²⁷ „Poesía pura es matemática y es química ¿ y nada más ?, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry, [...]. El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones [...] Pero cabe asimismo la fabricación ¿ la creación ? de un poema compuesto únicamente de elementos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura ¿ poesía simple prefiero yo [...] ? Es lo que se propone, por ejemplo, nuestro amigo Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una »poesía bastante pura«, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento *simple* en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico.” (kiemelés a szövegben) Jorge GUILLÉN, *Poética*, in Gerardo DIEGO, *Poesía española contemporánea (1901–1934)* [1934] Madrid, Taurus, 1959, 327.

²⁸ Carlos BOUSOÑO, *i. m.*, 79.

A képiség helyett Guillén lírai esszencializmusának logikája válik uralkodóvá. García Berrio²⁹ számára a tér imaginárius mítosza az, ami a *Cánticó*ban alkalmassá teszi a versek szövegét arra, hogy föltárják a világmindenségnek a mindennapokban szublimálódott tökélyét. Másodlagos jelekről, költői képekről és metaforákról van persze szó, amelyek nem elsősorban vizualitásukban, hanem fogalmilag értelmezhetők, hiszen a partikuláris és az univerzális között közvetítenek.³⁰ Fontos viszont hangsúlyozni, hogy a partikuláris nem személyest vagy szubjektívet jelent, hiszen nem az észlelés, a kontempláció gesztusa, még csak nem is az antropológiai „résztvevő megfigyelés” módszere, hanem a részesség, a világban-benne-lét nyelvi reprezentációja a lényegi mozzanat. Mindennek kulcsfogalmai pedig a *tiszta*, a *fénylő*, a *tökéletes*, az *örök*, a *boldog*, az *egyetemes*, a *kör-* vagy *gömbalak*. Az alábbi versnek *Perfección* (Tökély) a címe. Egyszerre klasszikus és populáris metrumban, a spanyol *romance*-ra igen jellemző nyolc szótagos sorokban íródott. Ugyanakkor a költemény hangsúly- és rímképlete eltér a tradicionális decima-változatokétól:

Queda curvo el firmamento,
Compacto azul, sobre el día,
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula, Reposo,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da en el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.³¹

Az ábrázolt versvilág kompakt tökéletességében a világban-benne-lét, az itt-lét (*estar-abí*) (legalábbis látszatra) egzaltált boldogságát a Guillén-kritika gyakran illusztrálja a *Beato sillón* (Boldog Karosszék) című verssel is. A forma ismét a legtradicionálisabb spanyol mérték, az octosílabo, ám archaikus vonás a tiszta rímek gyakorisága is:

²⁹ A. García BERRIO, *Teoría de la literatura: La construcción del significado poético*, 2. bőv. kiad., Madrid, Cátedra, 1994, 96.

³⁰ Vö. DEBICKI, *i. m.*, 20.

³¹ Prózafordításban: Görbe az égbolt / Kompakt kék, a nap fölött / Kigömbölyödése / A ragyogásnak: dél van. / Minden kupola, akaratlanul is, / Középen nyugszik a rózsa / A zenit-en járó nap alatt. / És annyi minden van a jelenben, / Hogy a gyalogló láb érzi / A bolygó teljességét.

iBeato sillón! La casa
 Corrobora su presencia
 Con la vaga intermitencia
 De su invocación en masa
 A la memoria. No pasa
 Nada. Los ojos no ven,
 Saben. El mundo está bien
 Hecho. El instante lo exalta
 A marea, de tan alta,
 De tan alta, sin vaivén.

Boldog Karosszék. Itt a háznép
 említi, hogy van, szóba ejti,
 majd néha tompán otffelejti,
 fejében annyi-annyi száz kép
 közt. Nem történik semmi, lát rég
 nincs már. Nem is lát a szem ebben:
 tud. A világ és dolga szebben
 nem folyhat: a perc földobálja
 rajongva, s oly magas dagálya,
 hogy az csak áll és meg se rebben.
 (Kosztolányi Dezső fordítása)

Az *El mundo está bien / Hecho* mondat szikársága (*a világ jó vagy jól meg van csinálva*) Kosztolányi átültetésében felülretorizálódik (*A világ és dolga szebben / nem folyhat*), mint ahogyan a *casa* (ház) háznépként való fordítása épphogy meg-személyesíti, s ezáltal mintegy rehumanizálja a házat, amelyből az eredeti szöveg jellemzően kizár minden emberi aktánst. Kosztolányi „utánköltése” a ház-*nép* élő, emberi aktánssá tételével hozzáad valami többletet a vershez, ám ugyanezzel a fordítói művelettel rögtön meg is fosztja valami nagyon lényegestől. Guillén eredetijének „vegyni egyszerűsége” ugyanis szántszándékkal számúz minden olyan nyelvi-konceptuális elemet, amely a költeményt mint artefaktumot az alanyiség, a vallomásos szerep vagy éppen a szimbólumok túlradó gazdagsága felé mozdíthatná.

Ez a húszas-harmincas évek fordulóján már egyértelmű formában jelentkező „kémiai” tudatosság azonban nem egyik pillanatról a másikra alakul ki. 1926-ban éppen Ortega y Gasset lapjának, a *Revista de Occidenté*nek (magyarul: Nyugat Folyóirat) április–júniusi költői különszámában jelent meg az a vers, amely 1928-tól kezdve *Perfección del círculo* (A kör tökéletessége) címen szerepel a *Cántico* egymást követő kiadásaiban. Az első megjelenés azért fontos számunkra, mivel ez az *hexasilabo dactílicó*ban (a második és az ötödik szótagon hangsúlyos hat-szótagos sor) írott költemény körülbelül a már idézett, Fernando Velához írott levéllel egy időben keletkezhetett.

Con misterio acaban
 En filos de cima
 Sujeta a una línea
 Fiel a la mirada,

Los claros amables
 Muros de un misterio,
 Invisible dentro
 Del bloque del aire.

Su luz es divina:
 Misterio sin sombra.
 La sombra desdobra
 Viles mascarillas.

Misterio perfecto,
 Perfección del círculo,
 Círculo del circo
 Secreto del cielo.

Misteriosamente
 Refulge y se cela.
 –¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?
 –Misteriosamente...³²

A *Perfección* szó előtt a címben nincs határozott névelő: a tökély ismert, egyetemes és adott, s ez a minőség kiterjed a főnévi csoport „kör” tagjára is, ám ez előtt van határozott névelő (del): a kör harmonikus és kiegyensúlyozott geometriája miatt lehet a kör-tökély metafora a nyelvileg is hozzáférhető fogalmi-logikai alap. A misztikum maga azonban közvetlenül (nyelvileg) nem elérhető. Utalás lehet ez a 16. századi misztikusokra, elsősorban Keresztes Szent Jánosra, aki a hívő lélek egyesülésének megváltó aktusát Istennel nem tudja, nem tudhatja nyelvileg reprezentálni, mert az üdvözülés pillanata – mint cél és eredmény – pszichikai értelemben elbeszélhetetlen. A középkori allegorézisre építő teológiai értelmezés szerint pedig a túlvilág tér-idő viszonylatai nem írhatók le „földi” kategóriákkal. Ezért aztán a petrarcai szerelmi líra mintáit hívja segítségül, hogy érzékeltessen valamit abból a viszonylatból, amely a lélek és a misztérium között

³² Próza fordításban: Titokzatosan végződnek / Magas élemben, / Egy vonalon nyugodva / Melyet a tekintet követ, // Tiszta, kedves / Falai egy titoknak, / Mely láthatatlan / A levegő tömbjén belül. // Fénye isteni: / Árny nélküli titok. / Az árnyék gonosz / Maszkokat terít ki. // Tökéletes titok, / A kör tökéletessége / A cirkusz köre / Az ég titka. // Titokzatosan / Ragyog és rejtőzködik. / – Ki? Isten? A vers? / – Titokzatosan...

fönnáll. Az 1961-es *Lenguaje y poesía* című kötetben nem véletlenül adja Guillén a San Juan de la Cruzról szóló fejezetnek ezt a címet: „Az elégtelen nyelv: San Juan de la Cruz avagy a misztikus kimondhatatlan” (*Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico*).

A vers a titokkal, a misztériummal kezdődik és azzal is végződik: *Con misterio/Misteriosamente*. Oreste Macrí monográfiájában azt az értelmezést képviseli, miszerint a költemény (poema) Istennek tulajdonítható,³³ sőt, a kettő azonos („Dios y el Poema se identifican al final de *Perfección del círculo*.”)³⁴ Amellett, hogy e két állítást lényegi különbség választja el egymástól, jól érzékelhető az a dilemma, amely éppen az alkotás/teremtés metafizikai mozzanataira irányuló kérdésfelvetésben jelentkezik. Andrew P. Debicki már sokkal inkább a lehetséges olvasatok sokféleségét hangsúlyozza, mert szerinte a „kör által ábrázolt tökély jelentések egész zónáját hagyja nyitva”.³⁵ Véleményem szerint a költemény–tökély megfeleltetésben közvetítő geometriai alakzat olyan mértani hely (kör), amely két dimenzióban, tehát a síkban értelmezendő fogalom projekcióján keresztül végzi el a metaforikus társítást. A *Cánticó*ban annak az eljárásnak lehetünk a tanúi, amely a mértani alakzatok (a *Perfección del círculo* körsíkja, a *Perfección* kupolájának gömbalakú tere... stb.) által földézett szimbolikus térviszonylatokhoz képest reprezentálja állandónak, atemporálisnak az idődimenziót.

Az eleve hozzáférhetetlen magyarázat ugyanakkor, éppen a „időtlenység” bizonyosságán keresztül, egyfajta boldog belenyugvást is biztosít. Biztonságot, meggyőződést és koherenciát sugall, a nyelvbe-esztétikumba mint a megváltáskereséssel analóg művészi eljárásba vetett hitet, s nem a nyelvfeleltség tudatosulása által kiváltott posztmodern ambivalenciát, esetleg szorongást. Mindezt jól támasztja alá az a költői stratégia is, amellyel Guillén egyre tudatosabban tartja magát távol egyrészt a századforduló/századelő modernizmusának egzotikus képiségétől, másrészt az *ultraísmo* és a *creacionismo* avantgárd versnyelvétől. Ezzel párhuzamosan hangsúlyozni kell, hogy ez az elszakadás nem a leszámolás programikus hevével zajlik le, hanem úgy, hogy mind a *creacionismo*, mind pedig a nem-avantgárd lírai kifejezésformák békésen és egymást megtermékenyítve jutottak el az új képiség „közös nevezőjére”. A kreacionista Gerardo Diego egy 1929-es levelében, melyet a másik avantgárd költőnek, Juan Larreának ír, ekként vélekedik a Guillén és Larrea (!) költészete által kifejtett megújító hatásról: „Egyre inkább teret nyer az a vélekedés, miszerint a legjobb mai költészet már nem Juan Ramóntól, hanem Guilléntől és tőled származik, akik két ellentétes irányultságot képviseltek (*dos orientaciones opuestas*)”.³⁶

³³ Oreste MACRÍ, *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976, 24.

³⁴ *I. m.*, 65.

³⁵ DEBICKI, *i. m.*, 144.

³⁶ Idézi Víctor García DE LA CONCHA, *La poesía española de 1935 a 1975, I. De la preguerra a los años oscuros 1935–1944*, Madrid, Cátedra, 1992, 33.

A „tisztá költészetben” megszületett formai következetesség, majd a költői felhasználásban megmutatkozó expresszív optimizmus már az 1928-ban és 1936-ban megjelent első két *Cántico*-kötetben is rendkívül tudatos versírói magatartással társul. Ez a magatartás 1939 után, észak-amerikai egyetemeken tartott költészet-történeti és -elméleti előadásai során nyeri el végső formáját. Az először 1961-ben, a Harvard University Press kiadásában angolul megjelent kötetet (*Language and Poetry*) a *Revista de Occidente* publikálta spanyolul, némileg kibővítve *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles* címmel 1962-ben. Érdeemes néhány gondolatát föl idéznünk nem csupán azért, mert a Gonzalo de Berceoótól a 27-esekig terjedő spanyol líratörténet egyik megkerülhetetlen alpművéről van szó, hanem azért is, mert éppen a költői nyelvhasználat elemzésén keresztül válik igazán láthatóvá az a későmodern pozíció, amelyet Guillén saját költészetében is képvisel, egészen 1984-ben bekövetkezett haláláig.

*

Az előszóban Guillén abból indul ki, hogy a költészet „mint olyan” meghatározhatatlan. Költeményről kell beszélni, mint ahogyan szoborról vagy festményről is beszélünk, ugyanis ezek tárgyak. A költemény, a vers azonban nyelv. Siet viszont hozzátenni, hogy fordítva ez a képlet már nem igaz. „Bár az esztétikai érték teljesen elválaszthatatlan (inherente) a nyelvtől, nem mindig a nyelv szervezi magát költeménnyé.”³⁷ Mi tehát a művész hozzájárulása? – teszi fel a kérdést. Némelyek (például a misztikusok) számára „a szavak nem működnek” (*las palabras no sirven*), mivel a nyelv elégtelennek bizonyul, mások viszont csodálatos kifejezőeszközt látnak benne. Végül fölteszi a kérdést: vajon nem lenne helyesebb *versnyelvről* beszélni, amely csakis a kontextusban fejt ki hatását, amely nem más, mint nyelvi komponensek olyan együttese, amely nem redukálható egy adott, sajátos szókincre? „Mint hogy a szó sokkal több mint egy szó, s mint hogy hangjának rövid tartamába belefér a világ, a nyelv formát és értelmet jelöl ki, a világmindenség tágasságát, ami ő maga is, és amit a költészet ábrázol.”³⁸ Nem arról van tehát szó, mint például Croce esztétikájában, hogy a nyelvbe eleve bele van kódolva a művészi szépség, hanem sokkal inkább a költői nyelvhasználat során létrehozott, megkonstruált szövegkörnyezet az, ami a világot/valóságot formailag és fogalmilag művészetté, költészetté strukturálja. A versnyelv által létrehozott kompozíció így önmagában nem merül ki a nyelvi szerkezetek és viszonylataik összegében, a többé vagy kevésbé bonyolult *költői* nyelvezetben. A versnyelv azért lehet ábrázolt világ, mert közvetítő eszközként van jelen maga a költői nyelvhasználat.

³⁷ Jorge GUILLÉN, *Prólogo*, in *i. m.*, 7.

³⁸ *I. m.*, 7–8.

A *Lenguaje de Poesía* utolsó fejezetében³⁹ saját nemzedéke értelmezése kapcsán részletesebben is kifejti a versnyelvről (*lenguaje de poema*) vallott nézeteit. Célszerű az erre vonatkozó fejtegetéseket kissé hosszabban is idézni:

„A költészet nem igényel semmilyen költői nyelvezetet. Egyetlen szó sincs előre kizárva; bármilyen fordulat létrehozhatja a megnyilatkozást. Mindent egybevetve, minden a kontextustól függ. Csak az számít, hogy az egységen belül milyen szituációban vannak az egyes összetevők, és ez a funkcionális érték a döntő. A „rózsa” szó nem költőibb, mint a „politika”. Természetesen a „rózsa” illatosabb, mint a „politika”: egyszerűen a szaglás szempontjából reális minőségek miatt. [...] A szépség nem költészet, bár gyakran társul vele. Ezért van az, hogy a „rózsa” talán több verssorban szerepel, mint a „politika”. *A priori*, a szövegen kívül egyetlen főnévnek, melléknévnek vagy határozónak sem lehet költői jelleget tulajdonítani. Valószínű, hogy az „adminisztráció” szó nemigen talált még lírai visszhangra. De lehet, hogy holnap, holnapután költői hangsúllyal ejtik majd ki, tisztelettel, gyöngéden, haraggal, közönnel. [...] Elegendő volna a költői használat, mert csak a használat költői, azaz, a szó effektív cselekvése (acción) a versen belül: s ez az egyetlen valódi organizmus. Nem létezik más, mint a versnyelv: szavak egységben elhelyezve. Minden szerző tisztában van preferenciáival és ellenszenvével, s bizonyos szinten meghatározza ezek határait. A vers szintje változik, változik a köznapi nyelv és eme új nyelv között, a mindennapi beszéd és e között a többé-kevésbé hangzatos mondat között. Bizonyos szinten indokoltak az ékesszóló fordulatok. Ugyanakkor, egy másik szinten, teljesen természetesek a prózai kifejezések, amelyek így már nem is prózaiak...”⁴⁰

Nem feltétlenül arról van szó, hogy wellesleyi majd harvardi tartózkodása során Guillén valamilyen „pragmatikai fordulaton” esett volna át, noha nyelvfilozófiai és irodalomelméleti tudatossága szempontjából mindez cseppet sem mellékes. Nem találtam konkrét adatot arra nézve sem, hogy behatóan foglalkozott volna mondjuk a *Filozófiai vizsgálódások* I/19-es („És egy nyelvet elképzelni annyit tesz, mint egy életformát elképzelni.”) vagy I/43-as („egy szó jelentése – használata a nyelvben”) paragrafusaival,⁴¹ vagy éppen Wittgenstein nyelvjáték alapú kritikájával Descartes privátnyelv-felfogásáról. A nyelvi jel önkényességének elvét előfeltételezve, a használat funkcionalitásából, a jelölő kontextuális (s egyben egyezményes) funkciójából és pragmatikai értelméből/értelmezhető-

³⁹ *Lenguaje de poema: una generación*, in *i. m.*, 183–197.

⁴⁰ *I. m.*, 195–196. (kiemelés a szövegben) Az idézet magyar szövegének közlésekor nem támaszkodtam az 1968-ban a Gondolat Kiadónál megjelent *A líra ma* című antológiában olvasható, Huszág Lavinia által készített magyar fordításra, mivel az – szerkesztési okok miatt – a tanulmányt rövidített formában közli.

⁴¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Bp., Atlantisz, 1992, 25, 42.

ségből vezeti le a lírai minőség esztétikáját. Mindez azonban már a világot járt, érett tudós közeledését jelzi korának nyelvfilozófiai belátásaihoz, hiszen kimondatlanul is az irodalmi megnyilatkozás mint sajátos beszédaktus kontextuális létmódjára utal. Az értelmezhetőség persze nem az esztétikai tapasztalat dialogikus természetére, szöveg és befogadó *cselekvő* párbeszédére vonatkozik, jóllehet Guillén 1969-ben *El argumento de la obra* (A mű argumentuma) címmel publikál egy könyvecskét, amely néhány saját (!), korábban írott versének prózai újraértelmezését tartalmazza.⁴² Másfelől utalhatok – kissé spekulatív módon – arra is, hogy Ortega *La deshumanización del arte* című művében – 1925-ben – *arte artísticó*ról, azaz művészi művészetről beszél, amelynek befogadói (érzékenységük, műveltségük stb. révén) maguk is művészek, tehát (elvből) alkotó közreműködői a műalkotás jelentésképzésének.

A kontextus szerepe az értelemalkotásban olyan probléma, amely a húszas-harmincas évekből szláv formalista nyelvészek mellett írók-költők figyelmét is fölkelte: Kosztolányi Dezső például 1923-ban a *Portugálul olvasók*⁴³ című derűs, a nyelvtanulás örömteli kalandját népszerűsítő tárcájában a nyaralásra az addig általa nem ismert portugál nyelven írott könyvet viszi magával az író. Az első oldalak olvasásakor semmit sem ért, ám ahogy halad előre a könyvben, annál jobban *kezdi érteni*. Anélkül hogy az austini fatikus és rétikus aktusok,⁴⁴ illetve az aktuális és lexikai jelentés kategóriái alkalmazhatóságának kérdésébe belemennék, megkockáztatom, hogy a cikkben implicit módon leírt nyelvtanulási módszer – melyet később a hermeneutikai alapú idegennyelv-oktatás részben ki is használt – szintén pragmatikai-kontextualista megfontolásokat előlegez.⁴⁵ (Természetesen a jelentés összetett, és főleg dinamikus projekciós műveletekként való kognitív-evolucionista felfogása alapján nem tudhatjuk *mit olvasott*, ezért aztán azt sem, hogy *mit* is értett meg Kosztolányi a portugál könyvből.) Azt viszont mindenképpen tanulságos volna megvizsgálni, hogy Guillénnek és Kosztolányinak a két világháború között több ponton is érintkező, jellegzetesen későmodern nyelvszemléletét⁴⁶ a magyar költőt közel ötven évvel túlélő spanyol kollégája hogyan fejleszti tovább úgy, hogy a modernség „második hullámának”⁴⁷ alapparadigmáján mindvégig belül marad.

⁴² Jorge GUILLÉN, *El argumento de la obra*, Barcelona, Ocnos/Llibres de Sinera, 1969.

⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Portugálul olvasók* [1923, Pesti Hírlap], in UÓ, *Nyelv és lélek*, 3. bőv. kiad., Bp., Osiris, 1999, 50–51.

⁴⁴ John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Bp., Akadémiai Kiadó 1990, 100–101.

⁴⁵ Más kérdés, hogy Kosztolányi metanyelvi tudatossága és nyelvismerete (több mint fél tucat nyelv, köztük a latin, az olasz, a francia s valószínűleg a spanyol), „többnyelvű mentális szótára” nemigen vethető össze mondjuk egy, az iskolai másodiknyelv-elsajátításban részt vevő kisdíákéval.

⁴⁶ Lásd pl. SZEGEDY-MASZAK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, in UÓ, „Minta a szönyegen”: *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 162–175.

⁴⁷ A „modernség második hullámának” kérdéséhez lásd KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 44. ff.

Guillén első korszakát, illetve ennek hatástörténeti jelentőségét összegzendő, álljon itt egy idézet Octavio Paztól, aki spanyol mesteréről szólva egy kissé saját poétikai fejlődését is értelmezi:

A spanyol költők szellemében az avantgárd formalizmusa Góngora formalizmusával társult. Nem meglepő, hogy José Ortega y Gasset ezekben az években publikálta a *La deshumanización del arte*: Két költő állt ellen mind a tradicionalizmusnak, mind pedig a neogongorizmusnak: Pedro Salinas és Jorge Guillén. [...] Guillén műve, ahogy egyszer már megírtam, »sziget és híd«. Sziget: az avantgárd tumultusával szemben Guillén vette magának azt a hihetetlen merészséget, hogy kimondja, hogy a tökély is forradalmi; híd: Guillén kezdettől fogva mester volt, éppúgy saját kortársainak (García Lorca) mestere, mint nekünk is, akik később jöttünk”.⁴⁸

*

Jorge Guillén magyar recepciója sem a kritikai reflexió, sem pedig a fordítások terén nem mondható bőségesnek. Kőrösi Albin 1930-as spanyol irodalomtörténete⁴⁹ Unamuno *Ábel Sánchez* című regényével ér véget, Babits európai irodalomtörténetében, mondhatni magától értetődően,⁵⁰ nem esik szó róla, hiszen a spanyol nyelvű irodalomhoz tartozik. A spanyol barokkkal kapcsolatban kifejtett véleménye egyértelművé teszi azt az értelmezői alapállást, amelyet mindenél jobban jellemez ez a kategorikus vélekedés: „Ha nacionalista vagyok, magyar vagyok: mi közöm a spanyolokhoz? Ha pedig nem vagyok nacionalista, akkor [...] A spanyol is érdekes lehet számomra, ha érdekelnek a fajok és az etnológia. De ez nem irodalmi érdeklődés.”⁵¹

Szerb Antal világirodalom-története az Ortega y Gasset után következő nemzedékekből Eugenio D’Ors, Madariaga, Pérez de Ayala és Benjamín Jarnés nevét említi. A polgárháború utáni korszakból egy mondaton belül szól Giménez Caballero esszéiről és José María Pemán drámáiról. Feltűnő, s további kutatást igényel annak föltárása, hogy miért nem szól semmit Juan Ramón Jiménezzről, a 27-esekről, s közülük is kiváltképp García Lorcáról.⁵²

Folyóiratban és különböző antológiákban mintegy 25 magyar versfordítást sikerült összegyűjtenem, s ezek is gyakran ismétlődnek a különböző gyűjteményekben, illetve műfordítói válogatásokban.

⁴⁸ Octavio PAZ, *i. m.*, 205.

⁴⁹ KŐRÖSI Albin, *A spanyol irodalom története*, Bp., Szent István Társulat, 1930.

⁵⁰ Babits világirodalmi kánonjának kérdéséhez lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi értékek állandósága és változékonyága (Babits európai irodalomtörténete)*, in Uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 13–30.

⁵¹ BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1979, 183.

⁵² SZERB Antal, *A világirodalom története*, 7. kiad., Bp., Magvető Kiadó, 1980, 876–877.

1945 és 1956 között Guillén költészetének gyakorlatilag nincs magyarországi recepciója. Vélhetően az autokratikus művelődéspolitikai nem kívánta elősegíteni az ebben az időben többnyire az Egyesült Államokban tartózkodó, ám néhány-szor rövid időre haza-hazalátogató szerző költészetének hozzáférhetőségét a magyar közönség számára. Talán a Guillén indulására erős hatást gyakorló, ám Franco győzelme után folyamatosan közép-amerikai emigrációjában tartózkodó Juan Ramón Jiménez 1956-os Nobel-díja kellett hozzá, hogy a Nagyvilág 1959-es évfolyamában néhány vers és kritikai-életrajzi bemutatás jelenjék meg róla.

A legtöbb Guillén-verset fordító Tímár György⁵³ rövid, alig egy oldalnyi terjedelmű írása két Végh György- és három Tímár-fordítás előtt áll azzal a céllal, hogy rövid áttekintést nyújtson Guillén addigi munkásságáról. A cikk stratégiája az, hogy az ideológiailag semleges költői teljesítmény karakterét – néhány életrajzi adat után – a kádári konszolidáció valamelyest toleránsabb, ám *továbbra is* a Révai-korszak művelődéspolitikai elvei alapján meghatározott, irodalmon kívüli értékpreferenciák, illetve az azokból levezetett realizmuselv mentén rajzolja meg. Eszerint Guillén személyiségének egyik lényegi vonása az, hogy „az eszterdők során egyre mélyül barátsága a nagy forradalmár (sic!) lírikussal, Federico García Lorccával”.⁵⁴ Ebből fakadóan további pozitív érv, hogy a francói kultúrpolitika „egyik legnagyobb, fogcsikorgatva eltúrt erkölcsi veresége”, Lorca művei összkiadásának sajtó alá rendezése és kiadása is Guillén nevéhez fűződik – írja Tímár –, ami ebben a formában nem teljesen igaz, mivel a válogatás, a kronológia, a bibliográfia és a jegyzetek Arturo del Hoyótól származnak: Guillén a terjedelmes bevezetőt írta a kiadáshoz. Még a hatvanas évekbeli magyar Lorca-irodalom⁵⁵ is felhívja a figyelmet arra a körülményre, hogy a falangista kultúrdiktatúra Lorca művének kisajátításával voltaképpen nagyon is tudatos ideológiai manipulációt hajtott végre, amelyet sokkal inkább sikernek, mint vereségnek könyvelt el.

Az ezután következő értékelés közvetlenül Guillén munkásságára vonatkozik. Költészetét egyrészt összeméri, másrészt szembe is állítja a Lorca, illetve a kommunista Alberti nevével egyértelművé tett ideológiai kánonnal. „Jorge Guillén költészete kettős kötöttségű. Nagy hatással volt kialakulására a Mallarmé, illetve Valéry adta élmény: az elvont »abszolút« tisztaság lidérces igézete, a valóság személytelenné »magasztosított« párlata, egyfajta pengeél-finomságú intellektualitás, amely egyszersmind a penge hűvösségét is árasztja. Ám Guillén felismeri az útvesztőt, s ha nem is Lorca vagy a szintén spanyol Rafael Alberti, még kevésbé József Attila következetességével, de mindenesetre szakít a poésie pure valéris felfogásával, mondván: »Eléggő tiszta költészetet, ma non troppo« – vagyis: »ne vigyük túlzásba a tisztaságot«, mert végül az élet kiszorul a műből.”⁵⁶

⁵³ TÍMÁR György, *Jorge Guillén*, in Nagyvilág, 1959/12, 1780.

⁵⁴ *Uo.*

⁵⁵ TOLNAI Gábor, *Federico García Lorca*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1968.

⁵⁶ TÍMÁR György, *i.m.*

A cikkíró a nevezetes, Velának írott levél híres mondatát idézi, s ezen a ponton a fordításokat olvasó magyar közönség immár pontosan el tudja helyezni a guilléni költészetet: Mallarméhoz és Valéryhoz képest realistább, ám a társadalmilag erősen elkötelezett Lorcához, Albertihez, s főként a korszak hivatalos József Attila-olvasatához képest polgárabb lírával áll szemben. Tímár egy bekezdésen keresztül bizonyítja, hogy bár Lorca és Alberti is „a dehumanizált polgári líra örökségével indul pályáján”, mégis képesek voltak eljutni a (lukácsi) totalitás-igényhez, hiszen az „általuk kiválasztott jelenségek a *lényegbeli totalitás periszkópjainak* szerepét töltik be [...]”.⁵⁷ Guillén persze nem jut el erre a szintre, hanem az „életjelenségek impresszionisztikusan halmozott gazdagsága felé kísérli meg a kitörést”.⁵⁸

A rövid írás ekkor jut el mintegy hatsoros zárómondatához. Úgy vélem, célszerű teljes terjedelmében idézni, mivel a mai értelmező számára is plasztikusan érzékelhető az a kettős tudat, amellyel a korszak kritikussai, szerkesztői, műfordítói írtak, szerkesztettek, fordítottak, lektoráltak, esetenként cenzúráztak. Mindezt a szöveg fogalomrendszere és retorikai szerkesztettsége is jól illusztrálja. Eddig ugyanis a szempontok jelentős része irodalmon kívüli (Kulcsár Szabó terminusával: *deliterarizált*). Ekkor azonban jön az ominózus utolsó mondat.

Innen tájainak a szigorú, szinte zordul kimért metrumon is diadalmaskodó állandó, nyugtalan vibrálása; a víznek, levegőnek, növényzetnek, élő alakzatoknak gongorai bőségu áradása; az intellektuális fegyelemnek és az impulzív életjelenségeknek egymást folytonosan vonzó-taszító – magyarán tehát az a sajátos lírai izgalom, amely költőjének mindenkitől elütő, kizárólagos attribútuma, s amely a századunkbeli spanyol poézis legrangosabb művelői sorába emeli Jorge Guillént.⁵⁹

Az ezredvégi értelmező számára ez a sokkal inkább az esztétikai kategóriákon belül maradó, a rövid írás előző részeihez képest felülretorizált jellemzés mintha Tímár György belső, azaz „másik” (tudatalatti?, felettes?) lírai kánonját szólaltatná meg. Tény, hogy ez az előzőktől igencsak eltérő diskurzus ha nem is írja felül, ám nem csekély mértékben módosítja a rövid bemutató tanulmány jelentését. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy „lexikalizálódott” formájában vélhetően soha le nem írt, ám a nyolcvanas–kilencvenes éveknek az 1956 utáni magyar művelődéspolitikára vonatkozó beszédében alaptétellel konstruálódott „három T” elve alapján Tímár a támogatottak, illetve az azokhoz fűződő viszony segítségével legitimálja az inkább a túrt kategóriába utalt Guillén szerepeltetését a folyóiratban. Az írás – összességében – így kiválóan betölti azt a célját, hogy izgalmat ébreszsen az arra fogékony befogadóban arra, hogy elolvassa a Guillén-versek magyar fordításait.

⁵⁷ Uo. (kiemelés a szövegben)

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo.

Ugyancsak 1959-ben, az Európa Könyvkiadónál jelent meg a *Hispania, Hispania...: XX. századi spanyol költők versei*⁶⁰ című antológia András László válogatásában és szerkesztésében. A 20. századi spanyol líra korszakokra bontását tekintve András László nagyjából a korabeli hispanisztika periodizációs modelljét alkalmazza. Az egyes életművek jellemzése-értékelése kapcsán azonban a terjedelmes bevezető tanulmány a kritikai realizmus kritériumainak értékhorizontját használja. Nem véletlenül. Témánk szempontjából is nagyon tanulságos az az 1957-es MSZMP PB határozat a műfordításról és könyvkiadásról, amelyből Bart István az alábbi részletet idézi: „A mai külföldi irodalomból is főleg a szocialista-realista törekvésű könyveket jelentessék meg, de adják ki azokat a polgári írásokat is, amelyek realista módon ábrázolják a kapitalista társadalmat.”⁶¹ A spanyol polgárháborút megjárt irodalmár interpretációs stratégiája a szövegeknek és az alkotó személyiségeknek a kritikai realizmus perspektívájából (különböző mértékben) lehetséges értelmezését teszi meg központi kategóriájának. Ez az a látószög, amelyből András László rátekin a *modernismóra* és a 98-as nemzedék íróira-költőire, a 27-esekre, illetve az utánuk következő generációra.

Jorge Guillént a 20. század második költői nemzedéke tagjaként úgy említi, hogy Juan Ramón Jiménezzel ellentétben még a „legtisztább költészet” képviselője is mennyire távol áll a kisebbségi, elit közönségnek írás elefántcsonttoronyától, mivel az „elefántcsonttorony légköre, a kor fiatal spanyol költőinek szavával élve: *putrefacción, rothadás*”.⁶² Feltehetően kapóra jött ez a 27-esek által csakugyan gyakran használt kifejezés, hiszen a magyar olvasó „ismerősen csengő” beszédmódot fedezhetett föl benne. Ekkor András egy mintegy tízsoros idézetet közöl – a szerző és a megjelenés helyének föltüntetése nélkül.

„A mű önmagától mozdul az olvasók esetleges befogadóképessége felé, és nem von maga köré sem szűk, sem tág korlátokat. Kisebbség? Többség? Hamis problémák ezek annak, aki tollal akarja magát kifejezni, mert a toll szorítása olyan emberi magatartás, amely csak más emberekkel együtt és más emberekért létezhet. Magány sincs, amely ne volna társadalmi.”⁶³

Különösebb szövegtani vagy filológiai képzettség híján is valószínűsíthető, hogy a közölt idézet az előző mondatban említett Jorge Guilléntől való. Csakugyan. A citált bekezdés a madridi Aguilar Kiadónál megjelent 1954-es első vagy 1955-ös második Lorca-kiadásból való, melynek terjedelmes bevezető esszéjében Jorge Guillén rajzolja meg a költőtárs és barát portréját. Ha Guillén előszavát kezünkbe vesszük, azt tapasztaljuk, hogy az idézet a Lorca felolvasásait taglaló fejezetből származik, csorbíthatatlanul s kitűnő magyar fordításban. Azonban a *ma-*

⁶⁰ *Hispania, Hispania... XX. századi spanyol költők versei*, vál., bev., jegyz. ANDRÁS László, Bp., Európa Kiadó, 1959.

⁶¹ Idézi BART István, *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*, Bp., Osiris Kiadó, 2002, 70.

⁶² *I. m.*, 17. (kiemelés a szövegben)

⁶³ *Uo.*

gány sincs, amely ne volna társadalmi mondat után Guillén szövegében egy jól ismert Sartre-idézet következik: „*Pour qui écrit-on?*” *interroga Sartre*. „*Para tí, lector*” *contesta Jean Cassou*. („Kinek írunk?” – kérdezi Sartre. „Neked, olvasó” – felel Jean Cassou).⁶⁴ Ez utóbbi „párbeszéd” helyett András László inkább siet továbbgondolni a Guillén-idézet megállapításait: „Igen. Mert a mű társadalmiságának hordozója a formában kifejezésre jutó eszmei tartalom”.⁶⁵

Az 1962-ben megjelent *Spanyol költők antológiájában* Guillén nyolc, Tímár György által fordított verssel szerepel. Ám magyarországi recepciója történetében 1965-ben valami szokatlan történik. Tűnjék bár apróságnak, de éppen a spanyol költő elemzésén keresztül válhat igazolhatóvá a másfajta esztétikai preferenciák, illetve az eddigi hivatalos, ideológiai természetű kanonizációtól eltérő értelmezések együttélése. A *Kritika* júliusi számában Somlyó György elemzi/értelmezi Guillén költészetét *Miniatűrök huszadik századi költőkről*⁶⁶ című rövid, lírai portréi között. Somlyó „miniatűrje” a költő jelentőségének ellentmondást nem tűrő értékelésével indul. „A mai spanyol líra egyik legtökéletesebb művelője s a spanyol költészet legnagyobb hatású nemzeti propagátora.”⁶⁷ Ezután rögtön a lírai és a költészetelméleti teljesítmény méltatása jön, amelyben az összehasonlítás alapja, s ezáltal az értelemképzés horizontja egyértelműen a megelőző korszak által elítélt Paul Valéry és az általa megtestesített poétikai hagyomány. „A költőnek s a költészet tudósának azt a kivételes egységét valósítja meg, mely napjainkban leginkább a spanyolok sajátja: s amelyet a franciák közt Valéry testésített meg.”⁶⁸ Guillén lírai teljesítményét Somlyó Valéry *poésie pure*-jéből vezeti le, ugyanakkor utal a különbségekre is. „Guillénnek a költészetében is Valéry a legközelebbi rokona, akit nagyszerűen fordított is; nagy tévedés lenne azonban egyenlőségi jelet tenni a két költő közé.”⁶⁹ Közös bennük – írja – a tradicionális formák „olyanfajta megújítása, mely látszatra azonos alakzatokban a nyelvnek még szokatlanabb használatát valósítja meg, mint azok, akik a szabadverssel szemben látható módon is széttörik az öröklött formákat”.⁷⁰ Éppen a költői nyelv újszerű használata az, ami Somlyó érdeklődését a leginkább fölkelte. „Guillén vagy Valéry végsőkéig „megtisztított” költői kifejezőmódjában szinte semmi sem marad a régi költészet vallomások jellegéből: a nyelv – legalábbis a költő szándéka szerint – önállósul, önmagáról vall, többé nem arról, aki használja. Egyik megvalósulási formája ez a modern költészet objektivációra való törekvésének, az egyéniség helyett az egyetemes keresésének.” Természetesen Somlyó

⁶⁴ Jorge GUILLÉN, *Federico en persona*, in Federico García Lorca *Obras completas*, vál., bibl., jegyz. Arturo del Hoyo, I. köt., *Versek*, 23. kiad., Madrid, Aguilar, 1993, XLVII.

⁶⁵ ANDRÁS László, *i.m.*

⁶⁶ SOMLYÓ György, *Miniatűrök huszadik századi költőkről*, in *Kritika*, 1965/7, 21–22.

⁶⁷ *I. m.*, 22.

⁶⁸ *Uo.*

⁶⁹ *Uo.*

⁷⁰ *Uo.*

is konstatálja, hogy ez a fajta abszolút objektiváció Guillénnél sem valósul meg teljesen: „[...] szükségképpen bele-beleesik az élethez való közeledés »vétkébe« – igazán közel azonban mégsem jut az élethez.”⁷¹ Ez ellentmondás, amit Guillén érez is – mondja Somlyó –, s hangsúlyozza, hogy a *Cántico* után megjelenő kötetekben az „élethez” való közeledését Franco-ellenes politikai felhangok jelzik, noha, mint Somlyó írja, Guillén „világnézeténél és alkatánál fogva egyaránt kevésbé forradalmár költő”.⁷² Politikai szerepvállalásként értékeli a már említett Lorca-kiadás elé írott bevezető tanulmányt is: „Szép példája állásfoglalásának nagyszerű esszéje is, amely Lorca első Spanyolországban megjelent összkiadását kíséri.”⁷³

Itt jegyzem meg, hogy e tanulmány keretein messze túlmutatna a lehetséges okok boncolgatása (politikai-cenzurális szempontok, szerzői jogi problémák... stb.), az azonban filológiai tény, hogy 1967-ben a Magyar Helikonnál 6800 példányban kiadott magyar nyelvű García Lorca-összes *nem* tartalmazza Guillén előszavát, noha a kétkötetes mű alapjául az Arturo del Hoyo-féle 1964-es 7. kiadás szolgált.

Somlyó György kiváló Guillén-portréja több szempontból is rendkívül tanulságos. Egyrészt nem ideológiai tiszteletkörökkel vagy magyarázkodással kezdődik azért, hogy a hivatalos művelődésirányítás által több-kevesebb gyanakvással kezelt (vagy kezelendőnek tartott) szerzőt mintegy politikailag szalonképessé tegye. Ellenkezőleg. A Guillén-életmű elhelyezése Somlyónál egyértelműen abban az esztétikai koordinátarendszerben történik, amelynek origója 1965-ben még az „alig tűrt” irodalom körébe tartozik. A köztársaságiakkal való szimpátiájának kiemelésekor pedig „már” nincs szükség arra, hogy magát a lírai teljesítményt – például szerzőjének az autokratikus hatalomgyakorlás minden formájával szemben támasztott fenntartásai miatt⁷⁴ – leértékelje vagy marginalizálja. Ennél azonban sokkal fontosabbak azok a megállapításai, amelyeket a Guillén-költészet nyelvi-poétikai értelmezése kapcsán tesz.

Az első figyelemre méltó kijelentés a hagyományos versformák klasszicizáló, s egyben innovatív alkalmazására vonatkozik, amely a költői nyelv újszerű, szokatlan használatában nyilvánul meg. Mindez Somlyó számára leszámolást jelent a „rég” költészet lírai énjét, annak attitűdjét és nyelvszemléletét jellemző szubjektumfelfogással. A költő által létre hívott *ego* immár nem rendelkezik teljhatalommal a gondolatközlés eszközeként tételezett nyelv fölött, miután az „önállósul, önmagáról vall, többé nem arról, aki használja”. A nyelv instrumentalista felfogásának ez a fajta átalakulása „a modern költészet objektivációra való törekvése”

⁷¹ Uo.

⁷² I. m., 23.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Ezt az állítást jól alátámasztja Guillén Pedro Salinasszal folytatott levelezése. Vö. *Pedro Salinas/Jorge Guillén: Correspondencia (1923–1951)*, vál., szerk., kiad. Andrés Soria OLMEDO, Barcelona, Tusquets, 1992.

Somlyó szerint a partikulárisból az univerzális felé tartó lírai kérdésvonalakat feltételezi. A rövid, nem elméleti alapossgal kimunkált írás szóban forgó bekezdése magától értetődően nem alkalmazza sem a heideggeri fundamentálonológia, sem a gadameri filozófiai hermeneutika, sem pedig a saját terepén már egyre kevésbé strukturalista francia (poszt)strukturalizmus fogalomkészletét. Azt is megkockáztatom, hogy Somlyó, Guillén költői nyelvszemléletét illetően, kissé előre is szaladt, mivel a leírtak alapján a spanyol költő nyelvhasználata mintha már átlépett volna a későmodern/posztmodern korszakhatáron. Mégis, a hatvanas évek közepének alapvetően pozitivistamarxista beágyazottságú hazai irodalomértésében, abban, amelyben az irodalomkritika maga is a társadalmilag elkötelezett bírálat vagy éppen a vallomásos méltatás között mozog, s a szövegimmanenciát zászlajára tűző strukturalizmusnak még az előőrsei is alig láthatók, Somlyó értelmezése a Guillén (és Valéry) modern lírájáról legalábbis szokatlannak számíthatott. Különösen akkor, ha tekintetbe vesszük hogy mindez a még mindig erősen monolit kultúrpolitikának egy olyan modernitás-projektjével szemben történt, amely a modernséget magát továbbra is az úgynevezett deliteralizált esztétika ideológiai szempontrendszeréből értelmezte.

Az 1968-ban a Gondolat Kiadónál napvilágot látott *A líra ma: vallomások, esszék* című Hajnal Gábor szerkesztette antológiában⁷⁵ Guillén többször is szerepel. Egyrészt a José María Castellet által írott, a spanyol líra 1939 és 1965 közötti korszakának áttekintésében (*A spanyol költészet negyedszázada*), másrészt szóhoz jut irodalomelméleti szerzőként is – magyar nyelven először.

Az erősen baloldali kötődésű Castellet kifejti, hogy a vers tartalma és formája közötti *logikai* ellentmondást (!) mindenképpen történelmi okokkal *kell* magyarázni, s ez a történelmi magyarázat az, amely képes ábrázolni a történelmi folytonosság „fejlődését a szimbolista tradíciójú koncepcióból kiindulva a legfiatalabb generációig [...]”. Guillénről az *A „27-es” generáció harminc évvel később* című alfejezetben ír. Kiemeli, hogy mennyire jelentős (és szimptomatikus) az a változás, amely a *Clamor* (Kiáltás) című 1957-es kötetének szemléletét megkülönbözteti a *Cántico* látásmódjától. Ez a különbség, a *Cántico* univerzalizmusától eltérően, a témák kifejtésében jelentkezik, s itt magát Guillént idézi: „konkrét, a mai élethez és a történelemhez kötött módon”. Castellet ugyanakkor értelmezőként kétségbe vonja Guillén alapállását, aki szerint alkotói magatartása egységes, s a hangsúlyeltolódások az életvilágból származó negatív impulzusok eredményei, ami művének két szint (purizmus és társadalmi elkötelezettség) közötti ingadozását kiváltja. Castellet szerint „Guillén követi a történelmi és társadalmi változásokat, melyeknek hatása alól nem tudja kivonni magát [...]”. S ez a fejlődés nem más, mint az általunk realista magatartásnak nevezett magatartás [...]” – szögezi le Castellet nem sok lehetőség gya az ellenérveknek.

⁷⁵ *A líra ma: Vallomások, esszék*, szerk., bev. HAJNAL Gábor, Bp., Gondolat Kiadó, 1968.

Amellett, hogy maximálisan tiszteletben tartom a befogadó interpretációs függetlenségét, úgy vélem, nem lehet nem észrevenni azt a tendenciózusságot, amelylyel a magyarországi recepció igyekszik Guillén művének 1950 előtti és utáni részét egymással szemben kijátszani azért, hogy az állítólag „realistább” *Clamor*, *Maremágnium*... stb. kötetek ideológiailag is legitimálhassák a *Cántico* lírájának „polgári” jellegét. A líra ma antológia olvasója tehát ezzel a „használati utasítással” a kezében láthat neki a Guillén-esszének. A *Lenguaje y poesía* kötet függelékéről, az általam korábban már idézett *Lenguaje de poema, una generación* című tanulmányból közölt részletekről van szó, melynek fölvezetőjében ez olvasható: „Jorge Guillén (1893) a csoport egyik vezéralakja – García Lorca barátja –, a legintellektuálisabb spanyol költők egyike”. A tanulmány fordításának címe, *A vers nyelvezete*, korrekt, ám – líraelméleti belátásaink alapján – kissé félrevezető. Hiszen mint láttuk, a *Lenguaje y poesía* bevezetőjében Guillén éppen a *költői nyelv* (*lenguaje poético*) és a *versnyelv* (*lenguaje de poema*) megkülönböztetésével hangsúlyozza a modern líra nyelvének azt a fajta autonómia-törekvését, amelyet pragmatikai alapon éppen a nyelv költői *használata* biztosít neki.

Az 1971-ben 3800 példányban megjelent *Hesperidák kertje: az ibéri világ költészete*⁷⁶ című kétkötetes, az addigi legterjedelmesebb ibéri versantológiában – szerencsére – Jorge Guillén nem szerepelhetett, mivel még *élt*. A válogatást és a szerkesztést végző András László és munkatársai ugyan nem írták le, ám a kötetek végén olvasható életrajzi jegyzetekből rekonstruálható az elv, miszerint élő költő ne kerüljön bele a válogatásba.⁷⁷

Mindenképpen fordulatot jelent azonban Guillén lírájának elhelyezése a kortársi kánonban, ami a Végh György által a *Világirodalmi Lexikon* 1975-ben megjelent negyedik kötetébe írt személyi címszónak köszönhető. Nem kívánom részletesen tárgyalni a már-már rajongással teli szócikket, amelyben összehasonlítási alapul olyan szerzők és életművek szerepelnek, mint Dante, Góngora, J. Ramón Jiménez, Mallarmé, Valéry, J. S. Bach (egy Jean Cassou-idézetben), Whitman (egy Salinas-méltatásban) stb. Juan Chabás kritikáját Guillén lírai egoizmusáról, túlzott intellektualizmusáról Végh „különvéleményként” idézi. Az 1960-as évek után írott versei kapcsán a szócikkíró – Somlyóhoz hasonlóan és szöges ellentétben az eddigi domináns hazai recepció ítéletével – egyenesen ünnepli azt a Guillént, aki „ismét a régi, hiszen csak témáit változtatta meg, de költői álláspontja, ars poetica nem változott meg”.

A címszónak van egy további érdekessége, ami – ha nagyon indirekt módon is – ám valamelyest mégis árulkodik a korabeli magyar irodalomtudomány világiro-

⁷⁶ *Hesperidák kertje: Az ibéri világ költészete*, 1–2. k., vál., jegyz. ANDRÁS László, Bp., Európa Kiadó, 1971.

⁷⁷ Az első kötetben csaknem kétszáz spanyol, spanyol-amerikai és katalán költő kapott helyett, s közülük, ha nem tévedek, a katalán Josep Carner az, aki a legtovább élt: 1970. június 2-án hunyt el.

dalmi horizontszerkezetének lassú átalakulásáról. A Király István és Szerdahelyi István által dirigált lexikonban Jorge Guillén után rögtön a kubai *Nicolás* Guillén következik, s a két címszó szinte hajszálla azonos terjedelmű. Megkockáztatom a kijelentést, hogy a Király–Szerdahelyi szerkesztőpáros „imprimatúrával” megjelent lexikoncikk *után* Jorge Guillénról és költészetéről már nem lehetett *úgy* beszélni, mint azelőtt, helyesebben *lehetett* úgy beszélni, ahogyan azelőtt nem. A *Nagyvilág* 1976-os évfolyamának augusztusi számában négy vers jelent meg Somlyó György fordításában. Úgy tűnik, a szerkesztők megsejtették, hogy az 1976-ban első ízben kiosztott s mindmáig a legrangosabb, spanyol nyelven író szerzőnek járó irodalmi kitüntetést, a Cervantes-díjat az év októberében Jorge Guillén vehette át.

Ehhez képest a *VILEX* 1992-ben megjelent 13. kötetében szereplő *spanyol irodalom* összegző szócikk az értelmezéssel igen fukarul bánik, s a költő lírai esszencializmusa mellett kizárólag a *Cántico* kötetek egyetlen nagy (élet)művé szerveződő könyvének garandiózusságát tartja említésre méltónak. Az irodalomtörténeti szintézisek vissza-visszatérő hibája, hogy az úgynevezett „régikorokról” – azok kritikai földolgozottsága miatt – kockázatmentesen lehet terjedelmesebben értekezni, míg a közelmúltból származó vagy kortárs anyaggal jobb óvatosan bánni. Ez a magatartás jól érződik ezen a terjedelmes szövegen is, amely Guillén 1950 utáni munkásságával egyáltalán nem foglalkozik. A bírálat azért is nagyon indokolt, mert a címszó szerzője éppen e sorok írója volt.

*

Itt kanyarodom vissza a jelen tanulmány kiindulópontjához, Szabolcsi Miklós és Kulcsár Szabó Ernő Guillén-hivatkozásaihoz. Szabolcsi Miklós értelmezése azt sugallja, hogy a „humanista elkötelezettségű antifasiszta, értékőrző magatartás” Guillén és Babits esetében a második világháború közeledő iszonyatát előkészítő eszmék, illetve a politikai és ideológiai konfliktusok direkt tematizálásától tartózkodó, apolitikus viselkedésmódot is föltételez. Ma ez a kijelentés akár úgy is interpretálható, hogy 1987-ben *még mindig* szükségesnek tűnhetett ideológiailag is megtámogatni a spanyol és a magyar költő hatástörténeti legitimitációját. Mindez úgy valósulhat meg, hogy a „humanista elkötelezettség” érték kategóriája implicite olyan alkotói magatartásokra utal, mint mondjuk a világirodalmi kánon hazai vetületében (egy rövid mosolyszünettől eltekintve) központi helyen álló Thomas Mannéra. Thomas Mannról pedig a művelt magyar olvasóközönség bizvást tudhatta, hogy az „apolitikus” jelző az ő esetében a keserűen önironikus *unpolitisch* megfelelőjét jelenti.⁷⁸

⁷⁸ Vö. Thomas Mann *Betrachtungen eines Unpolitischen* és Győrffy Miklós magyar fordításában *Egy apolitikus ember elmékedései*, Bp., Helikon, 2000.

Amint azonban Kulcsár Szabó Ernő is kiemelte, s a Guillén-recepció szemzőgéből is fontos mozzanat a Szabolcsi által vont párhuzamban, az az európai (s ezen belül a spanyol és a magyar) líratörténetet *összemérhető és egyenrangú* recepció felületként kezelő komparatista gesztus. A magyar költészet alakulástörténetével történő összevetés ugyanis még Somlyó miniatűrjéből és Végh lexikon-szócikkéből is hiányzik, ami azonban a két publikáció műfaját tekintve teljesen érthető. A Babits- és Guillén-féle – bár Szabolcsi szerint egyértelműen konzervatív – klasszicizálás analógiája egyben szakít azzal a sémával, amely a korszak spanyol líráját a Lorca–József Attila/Radnóti megfeleltetések politikai, illetve viktimológiai implikáltságú egymásra vetítésében merítette ki. Olvasói-értelmezői (fordítói, kiadói stb.) karanténba zárva ezáltal a polgárháborút megelőző korszak spanyol költészetének „lehetséges” magyar hatástörténetét.⁷⁹

Véleményem szerint Kulcsár Szabó Ernő számára pontosan ezért helyeződik a hangsúly Guillén poézisének *személytelen abszolút* hangzására, mivel Babits és Kosztolányi húszas–harmincas évekbeli versvilágaihoz hasonlóan a formai tradicionalizmuson belül – és egyben azon túlmutatva –, éppen ebben fedezi föl e lírai magatartás innovatív erejét.

Írásom végén s éppen az eddig elmondottak fényében úgy érzem, értelmezni kell még Kulcsár Szabónak azt a megjegyzését, miszerint a „személytelen abszolút hangzás igényét Jorge Guillén költészete döntően mégis a nyelv elsődlegességének elismerésével tartotta fenn.”

Kérdéseim a *mégis*, illetve a *nyelv elsődlegességének elismerésével* alakzatokra irányulnak, mivel ezek hozzák létre egyrészt az „irányzatos” klasszicizálással, másrészt pedig a versnyelv „esztétista” szemléletével szembeni megkülönböztetést. Úgy tűnhet, s erre Somlyó György idevágó véleménye a legjobb példa, mintha a vallomásos jelleget a nyelvi önállóság révén megújított lírai alanyiség Guillénnél a nyelvi megelőzöttség heideggeri tapasztalatát tudatosította volna. Ezzel analóg nézetek jóval korábban is megfogalmazódtak már. A negyvenes–ötvenes évek fordulóján például Ernst Robert Curtius az, aki Guillén *Cánticóját* több írásában is *metafizikus* (tehát metafizikai alapon *humanista*) költészetként fogja föl.⁸⁰

Claudio Guillén, az irodalmi komparatiztika nemzetközi hírű képviselője (s történetesen Jorge Guillén fia) 1957-ben tanulmányt publikált *A csönd stílus-tikája: Egy Antonio Machado-versről* címmel. Az írás egyik alfejezetében (A hiányzó költő) a költői (lírai) én távollétéről vagy hiányáról szólva Mallarménak egy 1867-es leveléből idéz: „c’est t’apprendre que je suis maintenant impersonnel,

⁷⁹ Talán az egyetlen kivétel Horányi Mátvás kizárólag spanyol nyelven publikált Machado-monográfiája. Vö. HORÁNYI Mátvás, *Las dos soledades de Antonio Machado*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1975.

⁸⁰ Vö. pl. Ernst Robert CURTIUS, *Jorge Guillén*, in UÓ, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, 2. kiad., Bern, Francke, 1950, 382–388. És *La poesía de Jorge Guillén*, in *Ínsula* (75), 1952. január, 1–2.

et non plus Stéphane que tu as connu –, mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et se développer, à travers ce que fut mois".⁸¹ Ezt a személytelen (impersonnel) minőséget, amely az Egyetemes Szellem tükröződése és megnyilvánulása, Claudio Guillén a létel, az univerzummal, s persze az idővel, a történetiséggel szemben tanúsított alázatra mint költői magatartásra is kivetíti, amelyet ő nem irányzatként, hanem humanista attitűdként értelmez:

„Hölderlintől és Leoparditól T. S. Eliotig és Jorge Guillénig egy olyan európai líra van kialakulóban, amelyben a költő feladata abban áll, hogy, mint ahogyan Heidegger elgondolta, átváltozzék »a lét pásztorává« (Hirt des Seins). Nem arról van szó, hogy »kérdezzessen«, hanem arról a lényegi kérdezésről, amely implicit módon, csendben minden kérdést magában hordoz. Az autentikus élet küldetése, magyarázza Heidegger, azt jelenti, hogy korlátozott emberi itt-létében (Dasein) teljesejék ki és legyen megvilágosodott totális létezése a világban.”⁸²

A bibliográfiai adatok nélkül földézett Heidegger-szövegben, a híres „humanizmus-levélben”⁸³ a sajátosan emberi mivoltában létező, ek-szisztáló ember a lét pásztora. Claudio Guillén ezt a funkciót szinekdochikusan a költői igazságkeresés általánosan humanista és egyben sajátosan művészi létmódjához rendeli. A Heidegger-szöveget olvasva eljutunk azokhoz a jól ismert megállapításokhoz, miszerint a *lét világló tisztásába* való bejutás feladata humanista vállalás. A „[...] lét a gondolkodásban a nyelvhez jut – mondja Heidegger. A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrői.”⁸⁴ A Claudio Guillén által sugallt küldetésnek megfelelni kívánó költő-lét humanizmusa mögött ma esetleg érezhetünk kanonizációs megfontolásokat. Jorge Guillén ebből a szempontból vitathatatlanul *humanista szerző*, nyelvviség-tapasztalatát azonban ettől függetlenül versnyelv központú poétikája, s abban is a költői nyelv *használatának* elsődlegessége határozza meg.

A „bármely szó lehet költői a használatban” kontextualista elve ma akár társítható is lehetne a verbális műalkotás bahtyini, a polifóniára és a köznyelvi heteroglossziára (is) építő kategóriájával. A *Lenguaje y poesía* belső logikáját követve a 19–20. század fordulójának túlesztétizált, tehát elégtelenné vált költői nyelv-

⁸¹ Claudio GUILLÉN, *Estilística del silencio* [1957], in Uó, *Teorías de la historia literatura*, Madrid, Espasa–Calpe (Austral), 1989, 33.

⁸² „De Hölderlin y Leopardi a T.S. Eliot y Jorge Guillén, se va desarrollando una lírica europea en que la función del poeta consiste en convertirse, como pide Heidegger, en »pastor del ser« (Hirt des Seins). No es cuestión aquí de »hacer preguntas«, sino de esa interrogación esencial que lleva implícitas, silenciosamente todas las preguntas. La misión del vivir auténtico, explica Heidegger, es que en su limitado estar humano (Dasein) se revele y quede como iluminado el ser total en el mundo.” *I. m.*, 33–34.

⁸³ Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”*, ford. Bacsó Béla, in Uó, „...költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji, 1994, 117–170.

⁸⁴ *I. m.*, 117.

használata, illetve a szövegkörnyezet által szabályozott beszédaktusokra építő, autonóm *versnyelv* szembeállítására csakugyan magában hordozza a továbblépést az esztétikai tapasztalat dialogicitásának fel- és elismerése felé. Mégis az a meggyőződésem, hogy Guillén kontextualista versnyelvszemlélete, éppen azért, mivel a nem-művészi nyelvhasználatot voltaképpen kizárja (illetve nem tematizálja) vizsgálódása köréből, lényegét tekintve esztétista marad. Nemigen tudok ugyanis erős érveket fölhozni a spanyol költőnek a nyelv gondolatközlő funkcióját megőrző, instrumentalista felfogása ellen. Ez a fajta esztétizmus, amelyet én jobb híján „poétikai kontextualizmusnak” nevezek, azonban képes arra, hogy egy jellegzetesen későmodern pozícióból mutasson a lírai szubjektum későbbi, posztmodern tapasztalatának irányába. Ám Guillénnél még nincs szó fragmentált énről, széttöredezett szubjektumról. Ellenkezőleg. Az emberi létezés lényegi attribútumaként fölfogott szubjektum–univerzum viszony harmóniájának, s ezáltal a világegyetem *koherenciájának* nyelvi ábrázolhatóságába vetett töretlen hitét alapvetően a modernség alapállásaként kell fölfognunk. Guillén versnyelv-fogalma – kifejezetten a kontingencia ellen és azzal szemben – éppen a személytelenítéssel megvalósítani kívánt integritás-élményen keresztül törekszik elérni az individuum áhitott koherencia-érzetét, s ekként betölteni azt az űrt, amelyet a transzcendencia modernkori hiányérzete váltott ki. Guillén strukturálisan egyszerű, szikár és transzparens nyelvhasználata mögött álló személytelen lírai alanyiség alkotói gesztusát párhuzamba tudom állítani például a Kertész Imre prózai beszédmódja által létrehozott nagyon is személyes, elbeszélő központú attitűddel, mivel Kertész nyelvhasználata – a soa metafizikai abszurdítására adott válaszul – ugyancsak a koherencia, illetve az egyén saját integritásának folytonos, tehát *folytatandó*⁸⁵ keresésével marad belül a modernitás episztéméjén.

*

Jorge Guillén életműve az 1920-as évek elejétől 1984-ig jól mutatja, hogy a korszakhatároknak és a hagyománnyal történő szakítás törésvonalainak sematikus egymásra vetítése mennyire torz képet eredményezhet. Különösen igaz ez a 20. század húszas–harmincas éveinek spanyol költészettörténetére, amely – a magyartól eltérően – egymást megtermékenyítő szimbiózisban láttatja az avantgárdot, a *poesía purát*, az objektivisták költészetét stb. A folytonosság (folytonos) megszakadását leíró szintézisekkel kapcsolatban az európai spanyol költészet 1920-as évekbeli alakulása jól támasztja alá Kulcsár Szabó Ernő hatástörténeti megfontolásait a kontinuitás és a megszakítottság két- (vagy akár több)irányú kapcsolódásáról. Dámaso Alonso már idézett visszaemlékezésében írja, hogy az 1936 előtti generáció bár mindig nyitott volt a külső hatásokra, gyökerei azonban mélyen a

⁸⁵ „[...] máris éreztem, mint növekszik, mint gyülemlik bennem a készség: folytatni fogom folytathatatlan életemet” in KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság* [1975], www.neumann-haz.hu

spanyol nemzeti és irodalmi tradícióba ágyazódtak; az *ultraismo* számukra nem volt egyéb külföldön gyártott konfekcióöltönyöknél.⁸⁶ Az az *ultraismo*, tegyük hozzá, amely ugyan lényegénél fogva kozmopolita, ám láthattuk, hogy képviselőik kiáltványuk elején mennyire udvariasan tisztelegtek a tradíció előtt.

Úgy vélem, a magyar recepció látászögéből is jól belátható, hogy a *modernismóból* induló és az izmusokkal harmonikusan együttműködő Guillén természetes hangon, a személytelenített líra hangján és nem valamilyen múltba néző, mesterséges klasszicizálás jegyében hoz létre posztavantgárd költészetet és poétikát, majd az előbbit kissé „visszaszemélyesíti”, az utóbbit pedig egyre finomabbá csiszolja úgy, hogy ez a tevékenység tölti ki egész életét. Nem véletlenül: költő-professzor és professzor-költő volt.*

⁸⁶ Dámaso ALONSO, *i. m.*, 163.

* Ez a tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

Recenziók

Modern sorsok és késő modern poétikák. Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesról, szerk. RÁCZ István és BÓKAY Antal, Bp., Janus–Gondolat, 2002.

A *Modern sorsok és késő modern poétikák* című tanulmánygyűjtemény írásainak célja, hogy a 20. század közepének költői trendjeit Sylvia Plath amerikai költőnő és Ted Hughes brit költő művein keresztül vizsgálják. A kötetnek a magyar irodalomtörténet-írásban betöltött hiánypótló jelentőségét mutatja, hogy a cikkek szakirodalom-listái egyetlen, konkrétan a két szerző valamelyikével foglalkozó magyar nyelvű írást sem tartalmaznak, sőt a tárgykörbe sorolható idézett szakirodalom is alig néhány esetben magyar, annak ellenére, hogy az angol és amerikai költészeti irányvonalak – és ezen belül Plath és Hughes lírája – igen meghatározó szerepet töltenek be a 20. század második felének líratörténetében. A kötet, mely tizenkét tanulmányból és két szerkesztői bevezetésből áll, nemcsak a magyar irodalomkritika e lemaradását pótolja, hanem két művészi igényű, szöveg- és stílushű Ted Hughes-fordítással (*Prométheusz a sziklán*, ford. Lázár Júlia; *Február 17.*, ford. Ferencz Győző) is gazdagítja a magyar nyelven olvasható Hughes- és Plath-művek sorát.

Tekintve, hogy Sylvia Plathról szinte lehetetlen a vallomásos líra és az önéletírás nagyon is hasonló szempontok szerint szerveződő műfajelméleti problémáinak az érintése nélkül beszélni, nem meglepő, hogy a kötet első hét, Plathra koncentráló tanulmányát a referencialitás/fikcionalitás dichotómiája mentén kialakult műfajelméleti vita rendezzi párbeszédbe. A vallomásos költészetet övező műfajelméleti kérdéseket Bókay Antal *A vallomás és a test poétikája. Sylvia Plath és József Attila új tárgyiassága* című összehasonlító tanulmánya tárgyalja a leghatározottabban, mely József Attila *Kései sirató* és Sylvia Plath *Daddy* (Apu) című versét állítja párhuzamba a versek központi tárgyát képező ödipális kapcsolat alapján. A hagyományos felfogással szemben Bókay vallomásosságon nem életrajzi ténszerűséget, hanem szubjektivitásból építkező, de fikcióként konstruálódó beszédmódot ért: a költemények ödipális szituációihoz nem azok abszolút referencialitása, illetve a költők pszichés diszpozíciója szempontjából közelít, hanem a lírai én nyelvi konstrukció mivoltát, az önteremtés problematikusságát és az ödipális vágyak patológiás territorializációját vizsgálja a lacani-kristevai pszichoanalitikus elméletek fényében.

A vallomásosság problémája felől közelít Plathhoz Donald E. Morse is, aki a „sebezhetőség költői képét” mint a plath-i líra központi trópusát jelöli ki tanulmánya rendezőelvéként. Morse végigköveti, ahogyan Plath a nagy példaképektől (elsősorban Roethkétől) eltávolodva egyre inkább személyes élményvilága felé fordul, és rátalál sajátosan női hangjára, mely az árulás, a megbántottság, a bosszú és a halál motívumait a házasság, a háztartás és a gyermekszülés világával (azaz a privát szférával) társítja. Bár a cikk nem lép fel a Bókay-tanulmányt jellemző

egyértelmű (műfaj)elméleti állásfoglalás igényével, Plath érett verseinek a kétség-telenül személyes élményekből táplálkozó, de az azoktól elvonatkoztatva is hatá-sos lírai énnel való azonosítása révén mégis az előzőekben vázolt elméleti belátá-sokat tükrözi.

John Drew *Ted Hughes és Sylvia Plath: egy bukolikus mítosz* című írása – mely Ted Hughes *Születésnap levelek* című kötetének néhány versét, illetve Plath korai költeményeinek egy részét a két költőre általában véve nem jellemző bukolikus stílussal azonosítja – leginkább az imént bemutatott tanulmányok ellenpárjaként olvasható. A szerző alaposan leszűkíti a szövegértelmezések terét, mivel a szö-vegközpontú olvasás kívánalmait figyelmen kívül hagyva elsősorban biográfiai vonatkozásaik alapján közelít a versekhez. Következésképpen a cikk inkább ér-dekes anekdotákkal és életrajzi részletekkel szolgáló filológiai munkaként, mint-sem interpretációs „érdemei” révén tarthat számot az olvasó érdeklődésre.

A műfajváltás ellenére is egyértelmű párhuzam vonható viszont *Az író nő, avagy egy írónő rémregénye* című tanulmány és Bókay Antal már többször említett írása között. Marinovich Sarolta cikke, bár nem Plath verseire, hanem egyetlen, önélet-rajzi ihletésű regényének, *Az üvegburának* a recepciótörténetére koncentrál, szin-tén a faktualitás/fikcionalitás feszültségéből eredő, az önéletrajz műfajelméletét (is) meghatározó vitát járja körül. Marinovich szerint a regény művészregényként való olvasásával ez a feszültség feloldható, mivel így az önéletrajz referencialitásá-nak kérdése helyett a hangsúlyt a regény ténylegesen központi tárgya, a női szerzői identitásnak az írás folyamán való formálódása kapja. Mindezek mellett – és az elő-zőkhez szorosan kapcsolódva – a tanulmány azt is elemzi, hogyan használja a re-gény a női gótikus írásmód eszköztárát a női szerzői szorongás és affiliációs kom-plexus ábrázolására.

A feminista kritikai szemléletmódot további két esszé képviseli a kötetben. Marinovich Saroltához hasonlóan Bollobás Enikő is a női irodalmi hagyomány kontextusában vizsgálja Plath-t. A szövegek referencialitásának kérdésében a szerző úgy foglal állást, hogy a költeményeket nem a konfesszionalizmus leszű-kítő fogalmi keretei közt, hanem mint maszkverseket tárgyalja. A tanulmány (*Énné váló álarc, álarcá váló Én [a tükörben]: a plathi Bildung természetrajzához*) Plath költészetét a mindig más és más maszkok mögé bújó lírai én, azaz a „masz-kok és identitások heterotópiája” (59), valamint a verseket egy női fejlődéstörté-netet elmesélő, egyetlen hosszú verssé formáló „Bildung-koncepció” (59) alapján kapcsolja a női irodalmi hagyományhoz.

A posztstrukturalista szubjektumelméletek belátásait szem előtt tartva tár-gyalja az „én” – elsősorban testképeken keresztül történő – kifejeződésének lehetőségeit Séllei Nóra tanulmánya (*A fügefá és a fekete lakkcipő: a test jelentése és megjelenítése Sylvia Plath *Az üvegbura* című regényében*) is. A test fogalmát problémátlannak, a testet az „autentikus én” magjának tekintő olvasatokkal szemben a cikk rámutat, hogy a regényben ábrázolt testek egytől egyig „szocio-kulturális diszkurzusok és gyakorlatok” (120) termékei, jelek, melyek sokkal inkább Baudrillard szimulákrum-fogalmával, mint a megtestesült és hamis szelf R. D. Laing-i elméletével írhatók le. Ez az újszerű értelmezési keret lehetővé

teszi Séllei számára „a [Plath-]kritikában jelenleg uralkodó allegorikus-morális olvasatok” (121) destabilizálását is.

Zsélyi Ferenc tanulmánya (*A szél a zöld erdőben, meg a kék fény. Neurotikus poétika Sylvia Plath regényében*) a pszichoanalízis és a narratológia elemzési eljárásait ötvözve *Az üvegbúra* sűrítéseit és eltolásait, azaz metaforikus és metonimikus helyettesítéseit tárja fel, és azt vizsgálja, hogy ezek mátrixában hogyan formálódik a narrátor neurotikus jelleme. A szöveg „analízise” egy végletesen szolipszisztikus „másik” szöveget teremt, mely a mellékszereplőket a főszereplő bizonyos tulajdonságainak kivetüléseiként (azok allegóriáiként vagy ellentétjeiként), a cselekményt pedig a traumatikus „ős-élmények” (171) mindig más formában való ismétlődésének láncolataként olvassa.

A kötet második felét alkotó öt írás Ted Hughes költészetének irányába kalauzolja az olvasót. A tény, hogy Győri Zsolt *újra-V-arjú* című esszéjének kivételével ezek mindegyike a *Moortown* kötetre (Mocsárváros) koncentrálnak, a tanulmánygyűjtemény talán egyetlen hiányosságaként említhető, hiszen a sokkötetes Hughes költői pályafutását olyan egyéb, nem kevésbé meghatározó kötetek fémjelzik, mint a *Lupercal*, a *Wodwo*, a *Flowers and Insects*, a *Tales from Ovid* vagy a *Birthday Letters*.

Vöő Gabriella *A képzelet ébredése: Ádám és a szent kilencek és Rácz István Prométheusz és a világ* című cikke egyaránt a Hughes költészetében fellelhető romantikus áthallásokat, és az identitás- és mítoszépítés lehetőségeit (illetve lehetlenségét) vizsgálja. Vöő írása az *Ádám és a szent kilencek* című versciklusnak elsősorban William Blake gondolatvilágával és költészetszemléletével folytatott dialógusára koncentrálnak, és a ciklust annak a 20. századi posztromantikus lírai hagyománynak a részeként tekinti, „amely a költészet, illetve a képzelőerő jelentőségét az ontológiai regeneráció elősegítésében látja.” (226)

Míg a bukott Ádám számára Hughes – Blake-hez hasonlóan – biztosítja az új-jászületés lehetőségét, addig saját Prométheusz-figurájától már megtagadja ugyanezt. Rácz István szerint a *Prométheusz a sziklán* című versciklus elsődleges rendezőelve egy központi vákuum. Ez a betölthetetlen hiány – melynek szimbóluma maga Prométheusz megcsontított teste – a ciklust palimpszesztiként működteti, tekintve hogy a hiány betöltésére irányuló olvasói intenció révén a szöveg dialógusba lép a Prométheusz-mítoszt feldolgozó irodalmi elődökkel, lehangsúlyosabban Shelleyvel. A Hughes-ciklusban azonban a hiány mindvégig hiány marad: a posztmodern Prométheusz a korábbi irodalmi példák egyikének értelmében sem válik jellemmé, mivel a szöveg a hiány betöltésének vágya által vezérelt jelölési aktusokat következetesen ellehetetleníti, és az identitás- és mítoszteremtés lehetőségét alapjaiban kérdőjelezi meg.

A *Február 17.* című verssel két tanulmány is foglalkozik. D. Rácz István cikke a köré a teljes Hughes-életművön végigvonuló kérdés köré szerveződik, hogy egy a tények pusztá ismertetésére törekvő, látszólag természetközeli szöveg reprezentálhatja-e ténylegesen a tudat és az ösztön egységének és a természethez való visszatérésnek a lehetőségét. Rácz István olvasatában a választ a narrációt létrehozó, két merőben eltérő perspektíva adja: a vers beszélője egyrészt ugyan

átélője a mitikus, megszentelt eseménynek, másrészt viszont egy külső szemlélő, a civilizált világhoz tartozó ember szemszögéből tekint vissza rá, azaz elkerülhetetlen, hogy a narratív aktus profanizálja, elidegenítse a természetközeli élményt.

Ferenc Győző, aki a *Február 17.* fordítója is egyben, a keresztény liturgiát és szimbolikát használja interpretációs keretként – innen a tanulmány címe: *Agnus Dei az ezredvégen* –, és a verset Hughes a keresztény szellemiség által nyújtott vigasz teljes hiányára épülő világnézetének ismételt megnyilvánulásaként olvassa, melyet a Hughes-kritika elsősorban a *Varjú*-kötetben vél fellelni.

Nemcsak témájában, de elméleti megközelítésében is eltér az előzőektől Győri Zsolt tanulmánya, mely a *Varjú*-versek kanonikus – például keresztény ellenmítoszként való – értelmezéseinek dekonstruktivista felforgatására vállalkozik. Módszere, hogy Varjút referencialitását vesztett jelölőként, a textus stabilizálhatatlan, uralhatatlan elemeként tételezi, aki/ami ellenszegül a logosznak, a szimbolikus rendbe való integrálódás elvárásának, azaz mindenfajta hatalmi diszkurzusnak, ellehetetlenítve ezzel a jelentés egy végső pontban, egy kizárólagos olvasatban való konkretizálásának lehetőségét.

Összegzésképpen elmondható, hogy bár a kötet néhány írása nem lép túl az angolszász Plath- és Hughes-kritika megállapításainak szintetizálásán, a tanulmányok többsége elméleti tudatossággal és új olvasatok létrehozásának igényével íródott, színvonalas tudományos munka, melyek hasznos és érdekes olvasmány-nyá teszik a tanulmánygyűjteményt.

Papp Klaudia

KROÓ Katalin, *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra*, ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2002, 405.

Kroó Katalin könyvének háromlépcsős címe már önmagában is jelzi, hogy olvasójának sajátos irodalomtudományi monográfiával van dolga. A szerző – Barthes elméleti írásait választva kiindulásul – azt írja Előszavában, hogy „a szépíró részben olyan történetet mond el, melynek egykor ő maga is olvasója volt” (7). Ilyen „történetnek” tekinti Turgenyev *Rugyin* című regényét, az egyszeri műalkotásban felfedezve az orosz író világirodalmi olvasmányainak „nyomát”. Kroó Katalin – igen helyesen – nemcsak az íróra vonatkoztatja az írás és olvasás egymásba játszásának e sajátosságát, hanem az értelmező befogadóra is. Az ő szavaival: „A mű igényes [...] befogadója [...] talán önmaga számára is észrevétlenül, kénytelen beszállni az olvasás és írás „megkeverésén” alapuló érdekesítő játékba. Míg azt fűrészi, miről is szól az éppen olvasott történet, egyben más írásokra is emlékezik – mégha öntudatlanul is” (7). Ez esetben az „öntudatlanságot” aligha lehet Kroó Katalin „emlékezetének” jegyei között említeni, hiszen a szerző – a *Rugyin* alapvető motívumával kifejezve – nagyon is tudatosan „utazik” a Turgenyev művétől az orosz és világirodalom antikvitásig vezető szellemi röppályán és onnan vissza.

A monográfia egyik szimpatikus vonása éppen az, *ahogy* a szerző ezt az „utazást” megvalósítja. Kiemelkedő irodalomelméleti (ezen belül különösen: próza-poétikai), irodalomtörténeti, mitopoétikai, szemiotikai tudással rendelkezik, imponáló, amilyen egységben és mélyen látja az intertextualitás jelenségeit. Ami az utóbbit illeti: nemcsak arról van szó, hogy „otthon van” az intertextualitás Bahtyin nyomán kibontakozó gazdag irodalmában (Kristeva, Barthes, Jenny, Dällenbach, Riffaterre, Genette, Szmirnov és mások), hanem arról is, hogy a könyve különböző helyein elszórt elméleti megjegyzései, meghatározásai, fejtegetései – amelyek egyébként szervesen épülnek be szövegértelmezési praxisába – olyan töprengéssorrá állnak össze, amelyek önálló intertextualitás-koncepciót tükröznek és továbbgondolásra készítetik a monográfia olvasóját. A tudományterület nemzetközi szaktekintélyeit olvasva Kroó Katalin nem fogad el „hitre” mindent: vitatja, újraértelmezi, transzformálja a neki szükséges gondolatokat. Másként fogalmazva: saját, komoly elméleti alapállást teremt, és erre az alapra építve fejt ki – nagyon következetesen – Turgenyev művészetének egyik legfontosabb sajátosságára, az orosz és egyetemes kultúrában való „benne állásra” vonatkozó gondolatait.

A szerző „vallomása” szerint aki „a műelemzésen alapuló értelmezés igényével olvas, maga is »transzformál«: keményen megmunkálja a szépirodalmi anyagot” (8). Ezt teszi ő maga is. Barthes idézett szép szavaival szólva „csillagokká repeszi szét” a *Rugyin* szövegét, az apró részletekbe, a nyelv mélyrétegeibe hatolva elemzi a regényt, így alkalmazza azt a módszert, amit ő *történeti szemiotikai poétikai szövegértelmezésként* határoz meg. A szöveg „kemény megmunkálásának” eredményeként hol cáfolja a más megközelítések révén az irodalomtörténeti köztudatba került és meggyökeresedett állításokat, hol más oldalról világítja, erősíti meg azokat, hol pedig az eddig egyértelműnek hitt jelentés(ek)ről bizonyítja be, hogy „egyazon szöveghely szemantikailag több funkciót láthat el, több jelentéssor be-, illetve kifutó helye lehet” (10).

Kroó Katalin jelzi, hogy könyve nem hagyományos értelemben vett, hanem „sajátos”, „szokatlan” monográfia. Tudniillik miközben mélyrehatóan elemzi a regényt, aközben a mű tematikus és formai inspirációitól, „hívó szavaitól” vezérelve a szűken vett *Rugyin*-értelmezés terjedelmét meghaladó mértékben tér ki az orosz és világirodalom olyan alkotásaira, amelyeknek az intertextualitás alapján nyíltan vagy rejtetten van valamilyen közük Turgenyev művéhez. A világirodalom jeles és látszólag egymástól távol eső remekei a szerző által kidolgozott és követett előfeltevések, szempontok szerint úgy kapnak önálló, elemző fejezetet, hogy az interpretáció – a világirodalom folyamatszerűségét látó körben tartó szemlélet szép példajaként – a *Rugyin*ből indul ki és oda érkezik vissza. Az intertextuális érintkezésekből, a kapcsolódások különféle formáiból a szerző magas kulturáltsággal mutatja ki a *Rugyin*ban bekövetkező jelentésgazdagodást és azt, hogy a szövegbe idézett művek turgenyevi értelmezése miként hat vissza a régebbi alkotások interpretálására. A könyv sajátos jegyeinek e jelzésszerű felemlítése talán érzékelteti, hogy Kroó Katalin miért nevezi az általa kimunkált műfajváltozatot – szakmai-tudományos novumként – *történeti intertextuális monográfiának*.

És mert új dologgal próbálkozik, gondolatai kifejtéséhez, következtetései levonásához gyakran van szüksége arra, hogy az ismert (vagy annak tűnő) terminusokat újradefiniálja, értelmüket pontosítsa, kiegészítse, egyéni szóhasználatának megfelelően módosítsa vagy éppen saját terminusokat alkosson. Ezért csak üdvözölhető az a módszertani megoldás, hogy miközben ez a fogalomértelmezés, -magyarázás jelen van a szövegben (vagy a lábjegyzetben), a szerző a valamilyen szempontból a megszokottól eltérő jelentésben szereplő szakszavakat „irodalomelméleti kisszótárban” egyesíti és könyve végére illeszti, segítve ezzel az olvasót a szöveg megértésében.

A méltatás keretei nem teszik lehetővé, hogy a gazdag problematikájú monográfia minden fontos vonatkozására kitérjünk, ezért csak néhány kérdését érintjük. A könyv részletesen foglalkozik a *Rugyin* központi cselekménymotívumának, a főhős *utazásának* jelentésrétegeivel. Kroó Katalin a mű külső és belső cselekményívét, valamint Rugyin életét egyaránt a *megérkezés–ott-tartózkodás–elutazás* eseménysorral írja le, és meggyőzően igazolja, hogy a háromütemű motívum az alakot meghatározó szemantikai jegybe fordul át. A motívum fontos szerepet játszik a regény reflexív síkjának, önmagáról való gondolkodásának megformálásában. A monográfiának a nemzetközi Turgenyev-kutatásban is újat adó érdeme, hogy ezt a reflexív, metaszóveg-olvasati síkot az értelmezés folyamán következetesen számon tartja, jelentősen hozzájárulva ezzel a turgenyevi írásművészet rejtett tulajdonságainak feltárásához.

Kroó Katalin értelmezése az *utazás* motívumát – a konkrét fizikai helyváltoztatáson túl – a *tapasztalatszerzés*, az *útkeresés* jelentéssel bővíti, és ezzel az egyetemes emberi kultúra egyik *toposának* kontextusába helyezi. A szerző kimutatja, hogy ez a *cselekménymotívum–szemantikai motívum–toposz* jelentésképződési sor ezen a ponton nem ér véget, hanem egy újabb láncszemmel egészül ki, amelyben feltárul az *utazás* motívum egyedi, turgenyevi értelme, azaz az egyedit általánossá emelő *toposz* újra *individualizálódik*. A toposz individualizálódását egyrészt a szövegbelső párhuzamok (tűz, szerelem, utazás), másrészt a szövegközi összefüggések elmélyült vizsgálatával igazolja, és arra a megállapításra jut, hogy a regény több jelentésrétegében fellelhető háromütemű *nemlét–jelenlét–eltávozás* mozgássor egy negyedik ütemmel bővül, hiszen a *jelenlét nyomot* hagy, ami megmarad az *eltávozás* után is. Leegyszerűsítve és a főhős *utazására* alkalmazva a képletet: Rugyin vándorlása ebből az aspektusból nem céltalan bolyongás, nem eredménytelen, hiszen küldetése ez a *nyombagyás*. Ezáltal viszont új, sajátosan turgenyevi értelmet nyer (individualizálódik) a 19. századi orosz irodalom köz-helyszámába menő „felesleges ember” kategóriája.

A *nyombagyás* kérdése a regényben szorosan összefügg a *szó* és a *tett* viszonyának sokat elemzett és vitatott turgenyevi problémájával. Kroó Katalin alapos szövegelemzése több ponton tartalmaz új megfigyeléseket ezen a téren is. A *szó* és a *tett* konfliktusát (illetve ennek feloldását) az *utazás* toposzához kapcsolja, amikor az egyik hős, Lezsnyev szavaira alapozva kimutatja, hogy Rugyin vándorlása során soha nem eresztett gyökeret „nem jóféle földben”, ezáltal újra és újra cselekedett, és cselekvéseit le is zárta, „tevőlegessé” avatva „nemtevéését”. A szerző

a konfliktus másfajta feloldásához is eljut azáltal, hogy különbséget tesz a „tett nélküli szó” és a „tettértékű szó” között, a főhős szavait az utóbbiak közé sorolva. A „tett”, a „dolog” ilyen módon kettős jelentésű: lehet konkrét, praktikus (társadalmi) tevékenység és lehet az üres szótól a tettértékű szóig való haladás. E gondolat mentén igazolódik az a lezsnyevi állítás, hogy Rugyin *dolga* nem a praktikus cselekvés, hanem a *szónak* mint *tettnek* a realizálása, és ezáltal ismétlődő *nyomhagyás* a *megérkezés–ott-tartózkodás–elutazás* sorral jellemzett örökös vándorlása folyamán. Az *utazás* mint küldetés és sors Kroó Katalin értelmezésében egy az *Anyegin*ből vett idézettel („Boldog, ki ifjan ifjúkort él”) kap szövegközi megalapozást és egyben jelentéskiteljesedést. Rugyinnak, akárcsak Anyeginnek, nem az a sorsa, hogy szabvány szerint, kialakult normákat követve éljen, hanem hogy saját nyomot teremtve utazzon tovább.

A három-, pontosabban: négyütemű mozgássorral (*érkezés–tartózkodás–elutazás–nyomhagyás*) jelzett toposz kimutatása és középpontba emelése rendkívül termékenynek bizonyul nemcsak a *Rugyinnak*, hanem intertextuális kapcsolódásainak az értelmezése szempontjából is. A toposz sok szállal köti a *Rugyint* legfontosabb előzményéhez, Puskin verses regényéhez, és Kroó Katalin „szoros szövegolvasással” mutatja ki a műtől műig vezető szálak egymásba kapcsolódásának jelentését. Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy a szerző egyazon könyvben a *Rugyinn*ről szóló monográfia mellett még egy *Anyegin*-monográfiát is átnyújt az olvasónak. Az *Anyegin* azután hozza magával saját intertextuális kötelékeit, például Petrarca költészetét, Byron *Childe Harold zarándokútja* című művét vagy Gribojedov komédiájának számos elemét.

A kapcsolódások nem csupán a poétikai eljárások, az alakok, a cselekmény-mozzanatok, az idézések szintjén érvényesek, hanem metatextuális vonatkozásban is. Kroó Katalin finom érzékkel követi nyomon nemcsak a hősök, hanem az elbeszélők *utazását* is, amelynek során végigjárják saját nyelvük létrehozásának és művésszé érlelődésüknek a folyamatát. Csak a példa kedvéért említem annak az útnak a szép elemzését, amelyet az *Anyegin* elbeszélője jár be Petrarca szerelmi lírájának vonzásától a verses regény nyelvének, műfajának megteremtéséig.

Az intertextusok jelentésének kibontása, a művek egymást kölcsönösen megvilágító, értelmező és átértelmező jellegének bemutatása több helyen új jelentésárnyalattal gazdagítja, illetve módosítja *Anyegin* (és elődje, *Childe Harold*), *Rugyin*, *Tatyjana* és *Natalja* jelleméről és sorsáról az irodalomtörténet-írásban kialakított képet. Az intertextuális elemzés iránytűjét, szempontjait Turgenyev regényének poétikája választja ki, és a szerző ezeket követve ad az eddig ismertektől eltérő értelmet például *Tatyjana* levelének (valamint *Anyegin* válaszának), *Anyegin* hősnőhöz írt levelének (valamint *Tatyjana* válaszának), a hős kétszeri elvonulásának, a hős és hősnő önmagához és másikhoz találásának és végső soron egymás emléket (nyomat) a *szerелеmben* és a *gyengédségben* őrző elválásának. Ugyanígy finom árnyalást kap *Rugyin* és *Natalja* szerelmi történetének nem egy mozzanata, egészen az avgyuhini tónál bekövetkező végső elválásig. Kroó Katalin érdekesítően rendezi át azt a jelentést, amit az irodalomtörténet-írás hagyománya Turgenyev

hősenek és hősnőjének szerelmi konfliktusáról (és vele együtt a szereplők egyéniségéről) – kissé már kánonszerűen – másfél század alatt kialakított magának.

E tárgykörben azonban megkockáztatok egy felvetést. A szerző következetesen szemiotikai poétikai alapállásból fejt ki mondanivalóját, és szándékosan nem él más, például a jellemek erkölcsi alapon álló értékelésének lehetőségével. Turgenyev a német romantikán és filozófián nevelődik, így kiválóan ismeri a gondolkodók erkölcsfilozófiai nézeteit. Ennek intertextuális nyoma erősen jelen van hőseinek alakjában, gondolkodásában. A személyi szabadságát őrző, folyton az ideál felé törekvő Rugin szellemiségében is érzékeljük Schiller, Hegel és mások hatását. A világirodalmi kapcsolódásokat rendkívül gazdagon bemutató monográfia nem tér (het) ki a genetikai kapcsolódás és az intertextualitás e terebélyesére, és ez kérdést szül az olvasóban. A német gondolkodás – mert morális indítást érez rá – az eszményt igyekszik harmóniába hozni az étellel, de ezt gyakran a „tisza ész”, a metafizika szintjén teszi. Az oroszok viszont – a Turgenyevhez közel álló és a regényben Pokorszkij alakjához prototípusként szolgáló Sztankevics szavai szerint – az „elvont abszolútumban” nem vesztik el „emberi érzelmeiket”, hanem az ideált átviszik az életbe és életet adnak az ideálnak. Másként szólva: a metafizikát igyekeznek életfilozófiára váltani, a bölcseletnek keresik orosz életbeli realizálhatóságát. Tesz ilyen kísérleteket Rugin is, amikor a létezés eszményi, metafizikus szférájából időről időre a szocium, a mindennapi élet szférájába bocsátkozik, hogy azután küldetésének megfelelően haladjon tovább. Natalja viszont a mindennapi lét foglya, aki előbb ösztönösen, majd Rugin hatására (és poétikai szinten intertextuális hivatkozásokkal is jelezve) egyre világosabban az emelkedettebb világ felé tesz tájékozódó lépéseket. A kérdés az, hogy a rugyini intellektusban érzékelhető német *nyom* intertextuális értelmezése módosítaná, árnyalná vagy változatlanul hagyná a Rugin–Natalja szerelem másfajta szövegköziségre alapozott és Kroó Katalin által feltárt jelentésvilágát.

E másfajta szövegköziségre alapozottság viszont nagyon sokrétű. A nemzetközi kutatás viszonylatában is új dolog, hogy a szerző Turgenyev regényét intertextuális alapon a trubadúrlírával és az udvari regénnyel köti össze. Az olvasó meglepetéssel tapasztalja, hogy a világirodalom folyamatában – hála Turgenyev hatalmas műveltségének és az értelmező jó megfigyelőkészségének – a *Rugin*-nak van köze Chrétien de Troyes *Lancelot. A Kordé Lovagja* című művéhez, mint ahogy van poétikai kapocs a lovagregény és a 19. századi regény hőse, hősnője és szerelmi konfliktusban feltáruló ideálvilága között is. És ha lovagi kontextusról van szó, nem marad ki az elemzésből Cervantes *Don Quijotéje* sem. Rugin a *szabadság* gondolata kapcsán idézi meg a nemes lovag szellemét, és ez a fogalom intertextuális hidat épít ki Cervantes műve és Puskinnak a szabadság kérdésével foglalkozó poémája, *A kaukázusi fogoly* között, amely viszont közvetlen szövegközi előzményét, Byron *A kalóz* című elbeszélő költeményét vonja be az értelmezés mezejébe. Byron és Puskin művének Turgenyev regényében való intertextuális jelenléte így újabb irodalmi sort alkot a monográfiában.

Látjuk tehát, hogy a szerző által kimunkált *történeti intertextuális monográfia* mint a tudományos értekezés egyéni műfajváltozata, miközben egy regény inter-

textuális nyomról nyomra történő követését ígéri, ennél jóval többet ad. Turgenyev műve úgy jelenik meg az olvasó előtt, mint a világirodalmi folyamat olyan része, amely sokszor látható, de még gyakrabban láthatatlan gyökerekkel, erekkel kapcsolódik az irodalmi-kulturális hagyományhoz az antikvitástól egészen megszületése koráig. Ha úgy tetszik: a monográfiából a világirodalom történetének (legalábbis egy bizonyos metszetének) nem hagyományos, korszerű és egyéni szemlélete tükröződik – kiérlelt, eredeti formában. Turgenyev művészetének ilyen szemléletű, monografikus igényű megközelítése eddig példa nélküli a kutatásban.

Kroó Katalin Barthes szellemében egy helyütt azt írja, hogy az értelmezőnek *meg kell dolgoznia* interpretációjáért. Ő is megdolgozott érte, számos novumot tartalmazó tudományos eredménnyel.

Hetesi István

PÉTER Mihály, *„Pár tarka fejezet csupán...”. Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.

Az ismert szlavista könyve „pár tarka fejezet csupán...”, azaz – a recenzió szituálta jelentésben – első ismerkedésre nem tűnik vaskos, hosszadalmas, nehezen átrágható munkának. A szerző hamar le is szögezi: a megjelent négy magyar fordítás teljes körű egybevetése olyan terjedelmet követelne meg, amely nem állna arányban a várható eredménnyel. Így hát elegánsan mértéktartó marad, és csomópontok köré építi összehasonlító megjegyzéseit. Mégsem kevés semmilyen értelemben, amit létrehoz. Súlyja van minden megállapításának. Lassan araszolva, példáit ízlelgetve, értékeléseit alaposan megfontolva lehet és érdemes csak haladni könyvében. Úgy, ahogyan ő, a szerző is olvas. Finoman analizáló módszerével a nyelvi, stilisztikai szépségeket, sajátosságokat, különbségeket érzékelő, szövegközelben időző, érzéki olvasás rangját szeretné visszaidézni. Példája mind a primér irodalomra, mind a – igen sajátos helyzetű – fordítások követésére vonatkozik.

Fordításelméletek, fordításfilozófiák korát éljük. Úgy tűnik, a mai művelt közönségnek van füle a fentiekre. Művek, életművek újrafordításának vagyunk tanúi. Viták bontakoznak ki arról, érdemes-e, illik-e, szükségszerű-e a ma hangján megszólaltatni például egy drámát, hogy az a kellő hatást érje el. Ne zavarja a nézőt a kanonizálódott fordítás mára elavult nyelve, ne nehezítsék a megértést elkopott s érthetlenné vált kifejezések. A felidézett logika ekkor már kénytelen szembenézni azzal a dilemmával is, hogy az újrafordítás a korabeli befogadói élményt kísérelje-e meg rekonstruálni, avagy azt a hatást kell elérnie, ahogyan a múltban megírt mű most hat ottani olvasójára. (Azzal is számolni kell azonban, írja már Péter Mihály, hogy míg Puskin nyelvét mainak érzi a jelenbeli orosz olvasó, addig ezt például Vörösmarty nyelvezetéről mi nem mondhatjuk el...) Gyakran merül fel az a gyanú, hogy szépelgő, irodalmias, túlzottan érzelmes kódban ültettek át

bizonyos életműveket, s így rejtve marad számunkra az eredeti szerző markánsabb, karcosabb, erőteljesebb karaktere. A nyugatosok jelentékeny fordítói teljesítményére kiváltképp jellemző, hogy saját szövegeikre hangszerelik a külföldi szerzőket. Esetünkben Áprily Lajos fordításában érvényesül ilyen tendencia, véli Péter Mihály. Bérczy Károly híres fordítását részben felmenti az azt elért „biedermeeresítés” vádjá alól, Mészöly Gedeonról pedig kimutatja: abban hibázik, hogy Arany János-i „nemzeti klasszikus” nyelvi szintézisben oldaná fel a Puskinnál együtt ható, s az orosz nyelvben azóta is feloldatlanul összefonódó, de össze nem olvadó egyházi és köznyelvet. Galgóczy Árpádé természetesen a legmaibb változat, amelyben azonban – az elemző szerint – már kirívóan jelen idejű szavak is előfordulnak.

A hermeneutikán edződött befogadó szívesen képzelettel a fordítást közvetítésnek, kultúrák közti kommunikációnak, a megértés modelljének, olvasatnak. Péter Mihály az utóbbi mellett érvel úgy, hogy nem citálja az összes megjelent, idevonatkoztatható szakirodalmat. Ez utóbbiban is mértéktartó. Széles körből von be jó minőségű munkákat, legyen az műértelmezés, fordításelmélet, példa más fordítói gyakorlatból (Anyegin egyszavas jellemzésének ügyében Baka másra vonatkozó „léhűtő” kifejezésére hívja fel a figyelmet), de nem törekszik „teljességre”. Korszerű elveken alapuló, pontos, a szükséges helyeken kitekintő, koherens elemzést hoz létre így is. Saját Anyegin-értelmezése (konceptiójához híven) nem tolszik az egyes, történetileg meghatározott fordítói olvasatok elé, mégis pontról pontra elfogadható. A szerző leginkább amiatt megértő a különböző verziók iránt, mert tudatában van s az olvasóban is tudatosítja: a fordítók különböző mértékben rendelkeztek a műre vonatkozó információkkal, jegyzetekkel. Ezért sem tartja méltányosnak kijátszani őket egymás ellen, s eredeti szándékának megfelelően valóban nem állít fel köztük végső sorrendet. Megadja azonban a fordítások stilisztikai karaktervonásait, s elemzései bizonyítják a hipotézisek jogosságát, hiszen az általános jellemvonások következetesen érvényesülnek az egyes esetekben. Hol egyik, hol a másik megoldást érzi pontosabbnak.

Noha elvben méltányolja a fordított műről alkotható különböző olvasatok létjogosultságát, munkája mégsem ebben az irányban halad. Nem az eltérő értelmezések viszonylagos egyenrangúságát mutatja ki a fordításokban, inkább azt mérlegeli, hogy az adott fordítói mentalitás, stílus melyik egyedi esetben eredményez szerencsésebb, a mű intencióját jobban megközelítő átültetést. Nem zárkózik el a különféle verziók történeti jogosultságától – igaz, csak a vesszőparipái által körbenyargalt térben. Számos helyen idézi ugyanis emlékeztünkbe a két szélső értéket, melyektől láthatóan nem tud szabadulni, s a korosztályi ízlés szélső pontjainak tartja őket, nem titkolván, hogy az egyiket képtelen elfogadni („nosztalgizáltak”), a másiknak pedig – ha sejtí is, miért régies hangzású az ifjabb korosztályok számára – sokszorosan hódol. Mintha valójában mégsem tudná tolerálni, megérteni, belátni, átérezni, miért is nem tetszik az valakinek. Végső soron tulajdonképpen sajnálja azokat a generációkat, amelyek képtelenek a Bérczy-fordítás e két sorának élvezetére: „Mily felhullámzó érzeménybe / Szorul el sovár kebelem”. Akkor jelentene még nagyobb szellemi izgalmat a könyve, ha helyen-

ként megmutatná: egy adott változat milyen koncepciónak is felel meg, s azt a bizonyos Anyegin-értelmezést hogyan juttatja a fordító kifejezésre. Ha (elméleti megállapításához híven) a fordítást valóban olvasatnak tartja, több egyenrangú verzió elemzésére tehetett volna kísérletet ilyen módon. Más-más szempontból érvényes megoldásokként interpretálhatta volna tehát a fordítások egyes helyeit. Azonban az esetek többségében inkább (finoman és határozottan) állást foglal az általa helyesnek vélt változat mellett.

A modernizálás és patinásítás egyiként feladata az *Anyegin*-fordításoknak, írja. Az *Anyegin* ráadásul verses regény, többszólamú mű, s Péter Mihály szövegközeli, filológiai pontosságú és hitelű olvasata arról szól, éppen ezeket a különböző regisztereket kellene érzékeltetni, megszólaltatni a mi nyelvünkön. Az élőbeszéd, a pátosz, a romantika és az irónia azonban nem gyúrható egygé, s a nehézséget az ezeknek a rétegeknek megfelelő magyar hangzás megtalálása jelenti. Filológiai, szemantikai, nyelvtörténeti, fordításelméleti, irodalomtörténeti ismereteinek köszönhetően Péter Mihály színvonalas, sokfelől megalapozott művet alkotott. Anyegin-értelmezésének „egyfélesége” ezért nem zavaró igazán.

Néha nem tudja titkolni, milyen bosszantó félrefordítással, tárgyi tévedésen alapuló vétséggel találkozik, de szándékoltan nem ad teljes hibalistát. Következetes a filológiai apparátus mozgatásának módjában, az átírások mikéntjében (egyetlen helyen szerepel csak saját szövegében a vállalt „Tatyjana” alak helyett „Tatjana”, 59). Kicsit szokatlan a címek idézőjeles közlése az elterjedtebb kurziválás helyett, a szövegek idézésekor pedig (talán nem elég következetesen) változtatja a két formát. A 197–198. oldalon a TOCKA szó értelmezéséből valami miatt kihagyja a *sóvárgás*, *vágy* jelentéseit, pedig erre a szemantikai sávra utal gondolatmenete, s az általa legszerencsésebbnek tartott fordítás is – „Ó, istenem!” – tartalmazza azt.

Péter Mihály tanárosan-professzorosan feddi meg szemináriumainak hallgatóit, akiknek nincs türelmük az efféle elmélyült szövegkövetésre. Az ő módján azonban valódi élmény volt újraolvasni az Anyegineket. Tanárok, diákok, a nyelvi szépségre fogékony olvasók sokat meríthetnek könyvéből, s átélhetik az irodalom és a nyelv összefonódó kalandját a komparatiztika e sikerült alkotásában.*

V. Gilbert Edit

* A recenzió „A nemzeti irodalomtörténet-írás módszertani hagyományai és mai lehetőségei” című NKFP 5/130 projekt támogatásával íródott.

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Rompos László
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András

2000 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Próza-poétika



BALASSI KIADÓ