



*F*ilológiai Közlöny

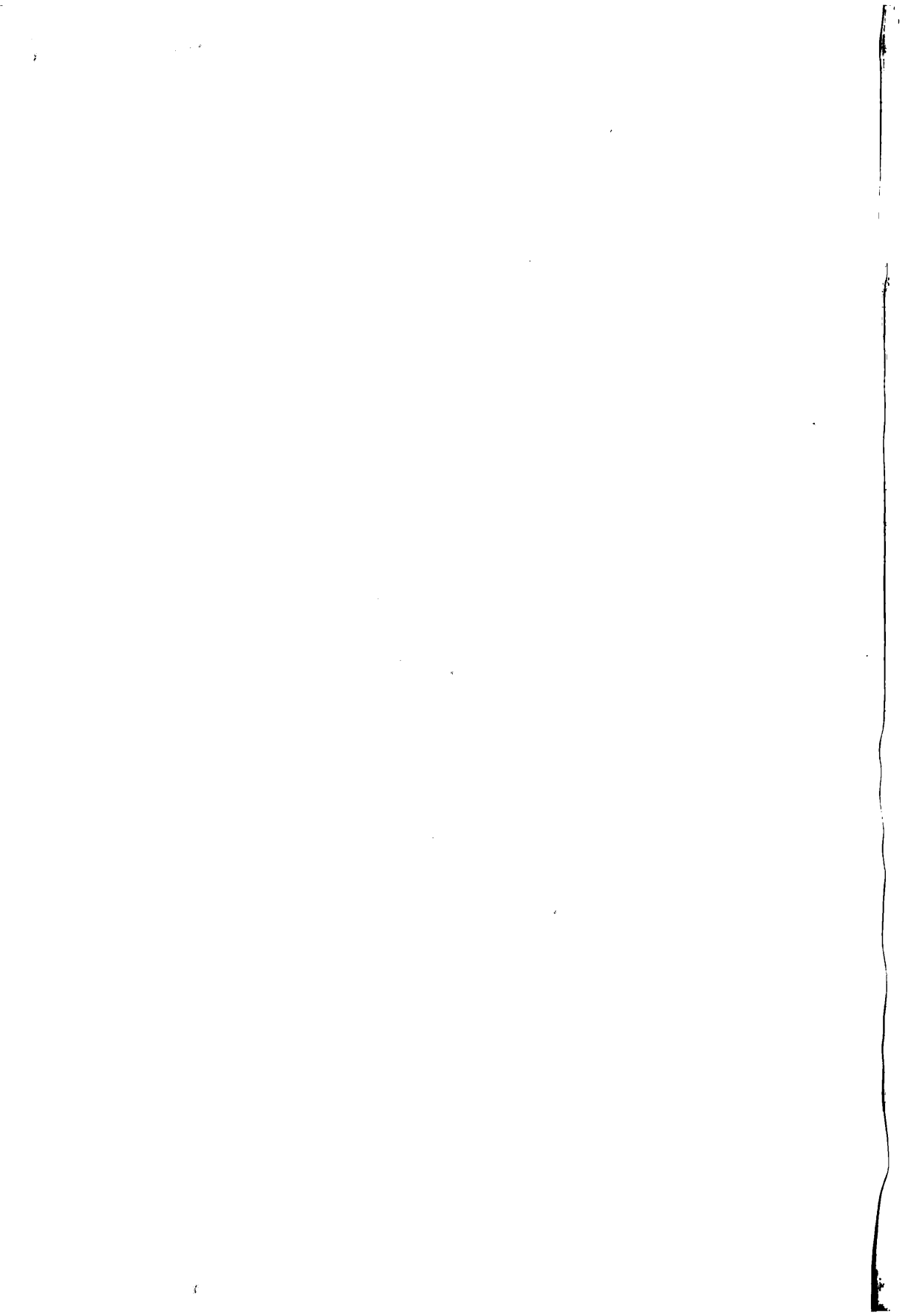
2004 / 1–2.

L. évfolyam

Prózaepoétika

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
S. HORVÁTH GÉZA
ZSÉLYI FERENC
TÚRY GYÖRGY
MIHÁLY CSILLA

PENKE OLGA
KOVÁCS ÁRPÁD



Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2004 / 1–2.
L. 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 és a Szakkönyv Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

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

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1.
Tel.: 338-2440

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

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

és a Szakkönyv Kft. mintatermében
1033 Budapest, Szentendrei út 89–93.,
továbbá partnerboltjaiban.
A boltok címe megtalálható:
szakkonyv@szakkonyvker.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

Próza poétika

- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
Önértelmezés és regényelmélet 5
- S. HORVÁTH GÉZA
Az aranykor nyelve – a nyelv aranykora
(A rousseau-i Én szemantikájának kérdéséhez) 17
- ZSÉLYI FERENC
A regény morfológiája az angol modernizmusban:
a karakter születése és a cselekményszövés 40
- TÚRY GYÖRGY
Minimalista próza – minimalista etika (?)
Bret Easton Ellis: *Less Than Zero* 63
- MIHÁLY CSILLA
A jelek nyelvén
Megjegyzések Kafka *Álom*-történetéhez 83

Műhely

- PENKE OLGA
Poétikai gondolatok és történeti téma Montesquieu
és Voltaire első alkotói korszakában 100

Opponensi vélemény

KOVÁCS ÁRPÁD

Csekéné dr. Jónás Erzsébet:

Kontrasztív szövegsemantikai vizsgálatok

(Csehov-drámák magyar fordításai)

116

Recenziók

Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből

Szerkesztette és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS ÁRPÁD
(Péter Mihály)

127

Shoshana FELMAN: *The Juridicial Unconscious – Trials and Traumas in the Twentieth Century*

(Somogyi Gyula)

137

Az értelmezés rejtett terei – Shakespeare-tanulmányok

Szerkesztette GÉHER István, KISS Attila Atilla

(Seress Ákos)

143

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Önértelmezés és regényelmélet

Közismert tény, hogy az angolszászok nem szívesen alkotnak elméleti rendszereket. Regényelméletük kezdetei is a gyakorlati tapasztalatból levont következtetésekre vezethetők vissza. Fielding elbeszélő műveinek értekező részeiben tett kísérletet elméletinek tekinthető következtetések megfogalmazására, és Clara Reeve is saját történeteinek tanulságait foglalta össze *The Progress of Romance through Times, Centuries and Manners* (1785) című értekezésében, amely a regényt oly módon állította szembe a románnal, hogy e kettősség maradandó hatást tett az utókorra – példaként talán elég Northrop Frye magyarul is kiadott, *Anatomy of Criticism* (1957) című munkájára vagy Tzvetan Todorov elbeszéléssel foglalkozó kötetére hivatkozni.

Meglehetősen elterjedt vélemény, hogy a legújabb kor angolszász regényelmélete a *The Art of the Novel* című kötetel veszi kezdetét, mely az új kritikus Richard Palmer Blackmur bevezetőjével 1934-ben jelent meg, s voltaképp annak a sorozatnak a bevezetőit tartalmazza, amely *The Novels and Tales of Henry James* címmel 1907 és 1909 között jelent meg, s általában New York Edition néven ismert.

James tevékenysége egyszerre tekinthető az angolszász hagyomány megerősítésének és cáfolatának. Meg volt arról győződve, hogy az elméleti igény hiánya súlyos fogyatékoság az irodalom értelmezésében, s élénk érdeklődést tanúsított más nyelvű irodalmak iránt, ám végül is saját gyakorlatából próbált levonni elméleti következtetéseket.

Természetesen túlzás volna azt állítani, hogy az angolszász regényelmélet föllendülése kizárólag James egyéni kezdeményezésével hozható összefüggésbe. Az elbeszélő próza átalakulására s egyúttal az olvasási szokások módosulására is visszavezethető. Míg a 19. század közepén az angol közönség jelentős része folytatásos regényeket, a század végén már inkább rövidebb elbeszéléseket olvasott. E váltás óhatatlanul is gazdaságosabb szerkesztésre ösztönözte az alkotók egy részét. Persze tagadhatatlan, hogy James sokkal magasabb mércét állított olvasói elé, mint legtöbb kortársa. Jórészt ezzel magyarázható korabeli népszerűtlensége. 1884 elején a Macmillan Kiadó alig több, mint két font jogdíjat tudott fizetni az írónak „hét vagy nyolc kötet egyévi forgalma alapján” (KAPLAN, 1999, 267). Az utókor természetesen azzal érvelhet, hogy James a következő nemzedékek számára írt, de nem feledhető, hogy csakis azért állhatott szemben a korízlással, mert örökölt jövedelme biztosította számára a függetlenséget. Jellemző, hogy

amidőn *The American* címmel 1877-ben megjelent regényét Edward Compton színműként akarta előadni, boldog befejezést kért a szerzőtől, vagyis arra ösztönözte, hogy a két főszereplő házasságának meghiúsulását kettejük esküvőjével cserélje ki. Még alkotói pályafutásának legmagasabb pontján, 1900 körül sem tudott megélni írói munkásságából: a mintegy ötezer dollárnyi évi jogdíját a családi vagyonból származó háromezerrel kellett kiegészítenie (KAPLAN, 1999, 465), és élete végén, 1913-ban a Heinemann cég öt kötetéért alig több, mint nyolc fontot küldött neki szerzői jövedelemként, ugyanakkor, amidőn londoni lakásának negyedévi bére negyvenkét fontra rúgott (JAMES, 1987a, 607–608). Noha 1878 és 1912 között a lipcsei Tauchnitz Kiadó tizenhat kötetét jelentette meg *Collection of British Authors* című sorozatában, nemzetközi ismertsége nem volt elég ahhoz, hogy 1911-ben a jelöltek közül ő kapja az irodalmi Nobel-díjat. Az értékelés megváltozását bizonyítja, hogy az akkori nyertes Maeterlincknek műveit ma még franciául is kevésbé ismerik, mint James alkotásait – a Gallimard Kiadó népszerű Folio sorozatában az amerikai születésű szerző jónéhány alkotásával, az egykor híres belga író viszont egyetlenegyvel sem szerepel.

Noha korántsem igaz, hogy James műveinek gyökeres átértékelése kizárólag a regényelmélet föllendülésével magyarázható, nem tagadható, hogy a hatástörténetben fontos szerepet játszottak olyan értelmezések, amelyek jelentékenyen járultak hozzá az irodalomelmélet alakulásához. *The Golden Bowl* című, legutolsó befejezett regényéről Virginia Stephen készítette az egyik legkorábbi méltatást (STEPHEN, 1905), kit az utókor Woolf néven ismer. Ugyanez az írónő 1917-ben James kései önéletírásáról, két évvel később érkező műveiről, 1920-ban leveleiről (WOOLF, 1961), 1921-ben szellemhistóriáiról (WOOLF, 1958) írt. 1913-ban a *New Criticism* egyik előfutára, Ford Madox Ford, az avantgarde távlatából a mű azonosságának megszüntetését (HUEFFER, 1913), 1918-ban pedig a *Little Review* Henry James munkásságát tárgyaló különszámában Ezra Pound már kifejezetten az elméleti igényt (POUND, 1960), T. S. Eliot pedig az allegória meghaladását és a „mélyebb lélektan” iránti fogékonyságot (ELIOT, 1945, 115–116) emelte ki James munkásságából. „Választékos elméjére semmiféle eszme nem tudott romboló hatást tenni.” (ELIOT, 1945, 110) Ez a későbbi évtizedekben gyakran idézett állítás mintegy előrevetíti az új kritikusoknak azt a föltevését, hogy James regényei az irodalomelmélet szempontjából költeményeknek tekinthetők; éppúgy jellemzi őket a többértelműség és az ironia, mint Shakespeare műveit.

Hogyan jutott el James regényelméleti föltevések megfogalmazásához? Ha erre a kérdésre keresünk választ, hétféle szöveget kell figyelembe vennünk: más szerzők műveiről írt tanulmányait, leveleit, naplóföljegyzéseit, önéletrajzi írásait, önértelmező történeteit, átdolgozásait, végül kifejezetten elméleti jellegű értekezéseit. Tekintélyes életművének itt csak töredékére hivatkozhatom, mielőtt eljutnék a New York Edition kötetének már említett előszavaihoz, melyek tevékenységének elméleti tanulságait tartalmazzák.

Felfogásának kialakításában döntő szerepet játszott az angol, francia, orosz, német s olasz regények mérlegelése. Különösen erős hangsúllyal fogalmazta meg hiányérzetét a legnépszerűbb angol regényekkel szemben: 1865-ben Dickensről azt ál-

lapította meg, hogy „hiányzik belőle a bölcséleti igény”, egy évvel később pedig Trollope műveiben is hasonló fogyatékosagra hívta föl a figyelmet, kifogásolván, hogy „egyszerűen képtelen az elme” megközelítésére (JAMES, 1963b, 9, 12). 1879-ben jelentős amerikai elődjének, Hawthorne-nak munkásságáról készített könyvében azzal érvelt, hogy a művészi teljesítmény nem pusztán egyéni erőfeszítésen múlik: „meglehetősen sok történelemre van szükség ahhoz, hogy egy kevés irodalom létrejöhessen”, és egyúttal az allegóriát (talán Coleridge, talán Goethe ösztönzésére is) „a képzelőerő könnyebb fajsúlyú tevékenységének” nevezte, azzal érvelvén, hogy az elbeszélőt nem jellemeknek, de „egyazon elmeállapot festőiesen elrendezett képviselőinek” teremtésére ösztönzi (JAMES, 1967, 23, 70, 111). Négy évvel későbbi az a Trollope-ról írt újabb értekezés, amelyben az allegória egyfelől a naturalizmussal, másrészt a művészet a művészetért eszménnyel van szembeállítva, s már legalább annyira szerepel az olvasás, mint az írás módjaként, annak megnyilvánulásaként, „amit a németek korlátolt világképnek neveznének” (JAMES, 1970, 121).

Az összehasonlítást James általában az angolszász irodalomértés fogyatékoságainak megvilágítására használta, de ez egyáltalán nem jelentette, hogy föltétlenül tisztelte volna a korabeli külföldi elméleteket. Noha Taine-hez barátság fűzte, *Az angol irodalom történetéről* azt írta, hogy „csodálatra méltó írásmód, de meglehetősen tökéletlen tudomány”, nem irodalomtörténet, hanem „hatalmas méretű esszé”, melynek ilyen címet kellett volna adni: „Összehasonlító áttekintés arról, miként nyilvánul meg az angol elme irodalmi művekben”. Pozitivistá elvi alapjait határozottan elutasította, egyenesen azt állítva, hogy a munka „jórészt annyiban sikeres, amennyiben ellentmond” a benne kifejtett elméletnek (JAMES, 1963b, 15, 17–18). A szerző minduntalan a „tényeken” lovagol, miközben nemcsak „eltúlozza az éghajlat hatását az angol jellemre” (JAMES, 1957, 52), de rosszul írja le ezt az éghajlatot, „érzéketlen az angolok hanghordozásának (diction) árnyalatai s titkai iránt, s következetesen képtelen megérteni sajátos esztétikai felfogásukat” (JAMES, 1957, 60). „A hittételesség csúcsá”-nak nevezte a francia szerző felfogását, azt állítván, hogy műveiben „a hangnem egészében véve kioktató; minden mondat ex cathedra kijelentés” (JAMES, 1957, 46).

Az a tény, hogy James el akarta kerülni az általa Taine munkásságában észrevelt ellentmondást általánosítás és egyedi jelenségre vonatkozó megfigyelés között, vagyis olvasói és alkotói tapasztalatából vonta le saját elméleti következtetéseit, tökéletesen érthetővé teszi, miért pályafutása vége felé írta elméletinek nevezhető értekezéseit. Tevékenységében döntő szerepet játszott az újrírás és újraolvasás. Az alkotástól az értelmzéshez vezető folyamatra ékes példa, hogy már 1873-ban újrírta Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu* című történetét *The Madonna of the Future* címmel. Ennek az önértelmező történetnek a jelentőségét legújabbban Hans Belting német művészettörténész foglalta össze, kiemelvén, hogy James a modernség és a remekmű eszményének összeegyeztethetetlenségét, sőt a műalkotás tárgyi azonosíthatatlanságát fogalmazta meg (BELTING, 2001, 134–136). Értekezőként James némi késéssel értelmezte át a francia szerző munkásságát: a szóban forgó történet megírásának évtizedében még realista (JAMES, 1878, 96), mintegy negyedszázaddal később viszont már romantikus szerzőként

méltatta Balzacot (JAMES, 1963b, 210). Szemléletének módosulására döntően hatott a képzőművészet – jellemző, 1902-ben már arra hivatkozott, hogy Balzac „nagyszerű prózája Turner szemével láttatja a Loire vidékét” (JAMES, 1963b, 210).

James irodalommal és képzőművészettel foglalkozó írásai között tagadhatatlan az összefüggés. Nincs kizárva, hogy eredetileg festészeti élményei ösztönözték arra, hogy másodlagos értékűnek vélje az allegóriát, az pedig egészen nyilvánvaló, hogy a távlat és a nézőpont regénybeli fontosságát festmények elemzéséből vezette le. Mondhatnók úgy is, Jamesnek festményekre vonatkozó megfigyeléseire vezethető vissza az, hogy a távlat s a nézőpont utóbb kulcskérdéssé vált a regény elméletében. A megisztításra (restaurálásra), a színek megváltozására s az átfestésre, valamint a művek erősen változó értékelésére vonatkozó észrevételei ösztönözték arra, hogy az alkotások koráról, sorsáról értekezzenek, s hatásukat történetként fogja föl. Fiatal éveiben bátyjához hasonlóan ő is tanult rajzolni, sőt a szabadban festésre is vállalkozott, élete végén pedig erősen foglalkoztatta „a fölismerés, hogy a művészetek lényegüknél fogva egyek” – önéletrajzában ezért nevezte példamutatónak az olyan alkotót, mint Fromentin, ki többféle művészi tevékenységet folytatott (JAMES, 1956a, 294) –, sőt még Wagner alkotásait is szívesen hallgatta a Covent Gardenban (JAMES, 1987a, 334), kinek művészete korábban távol állt tőle.

Aligha véletlen, hogy a modernség szellemét képviselő szerkezeti elemzőket követően a posztmodernség strukturalizmus utáni értekezői is szívesen hivatkoznak szövegeire, hiszen mind a képeknél, mind irodalmi alkotásoknál a befogadás módjára összpontosította figyelmét. A néző általa hibásnak tartott igényét 1878-ban így jellemezte: „A művésznek történetet vagy példabeszédet kell elmondania; festménye nem lehet kép, ehelyett tanítania kell, nem fölépítés és szín, de élet és tapasztalat termékeként kell megjelennie” (JAMES, 1956b, 168). Műértelmezőként a „szem nevelését” tekintette céljának, s ahogyan a költészetben s a regényben is bölcséleti igény érvényesülését kereste, úgy a festőtől is azt várta, hogy „elmélkedve lásson”, mert csakis így vélte elérhetőnek a „többértelműséget”, mely számára a művészi hatás zálogát jelentette (JAMES, 1956b, 230, 184, 299).

Elveinek kialakulására jelentékenyen hatott, hogy nem kívánt eleget tenni a maga korában uralkodó olvasói igényeknek. „Hála égnek, nincsenek politikai nézeteim” – írta 1892-ben, elutasítván az irányregény eszményét (JAMES, 1998, 122). Amikor W. H. Howells kifogásolta, hogy Hawthorne-ról írott, könyvében vidékiességgel vádolta meg amerikai elődjét, megismételte azt a véleményét, hogy a regény művészi sikere nemcsak egyéni tehetségen múlik: „A regényíró kialakult és intézményesedett erkölcsökre, szokásokra, gyakorlatokra, beidegződésekre és viselkedésekre támaszkodik.” (JAMES, 1978, 267) A saját regényeivel szemben megfogalmazott bírálatra pedig ezt válaszolta említett kortársának: „Megértem, hogy szerkesztőként a »vidám befejezéseket« kell előnyben részesítenie [...]. Az olvasóknak joguk van az efféle kielégülésre, de meggyőződésem, hogy én nem adhatom meg nekik, amit kívánnak.” (JAMES, 1987c, 150) „Az emberek nem művészetet várnak Öntől, hanem segítséget, bátorítást” – írta neki G. B. Shaw 1909-ben (JAMES, 1987, 380). Nem rokonszenvezett a tanító szándék ilyen eszményével; már 1879-ben leszögezte, hogy irtózik az „általánosításoktól”. „Semmiről nincs

végső szavam” – állította (JAMES, 1987b, 161), mintegy előrevetítve T. S. Eliot korábban idézett észrevételét. Ha történeti személyre vonatkozó eseményt használt föl valamelyik művének megalkotásakor, mindig megváltoztatta a neveket, mert az olvasónak a történeti személyre vonatkozó előzetes ismeretét a kitalált, elképzelt világ öntörvényűségének megzavarásával társította. „A történelmi regény szerintem eleve arra van ítélve [...], hogy olcsó legyen” – állította, s azzal érvelt, hogy e műfajváltozat bizonyos „együgyűséget” vár az olvasótól (JAMES, 1987c, 332). Nem tagadta, hogy Scott műveinek „van bája”, de a gondolati igény hiánya miatt a művészet gyerekkorával hozta összefüggésbe őket (JAMES, 1987a, 226). A szerkezeten mérte valamely regény művészségét, s egy bizalmas magánlevélben még Tolsztoj és Dosztojevszkij általa is nagyra becsült műveinél is szóvá tette „a szerkesztettség hiányát, a gazdaságosság s az építkezés elhanyagolását” (1987c, 400). Eltökélt szándéka volt, hogy az eredetileg ponyvaműfajnak számító regényt az általa legmagasabb rendűnek tekintett művészeti ágak színvonalára emelje. „Úgy olvasom, ahogyan a legnagyobb zenét hallgatom” – írta Joseph Conradról, kit Angliában működő kortársai közül a legtöbbre becsült (JAMES, 1987c, 367).

James felfogása a maga korában kétségkívül élesen szemben állt a közzélekedéssel. Ennek legékezebb bizonyítéka az a vita, amelyet H. G. Wellszel folytatott. Wells a huszadik század elején a legtöbbet olvasott írók közé tartozott. 1903-ban egyik könyve négyezer példányban kelt el. James *The Ambassadors* című regényéből – amely ma a korai huszadik század kiemelkedő teljesítményének számít – ugyanannyi idő alatt mindössze négy példányt vásároltak meg (JAMES, 1979, 188). Noha a két író eleinte baráti levelekben vitatkozott a regény mibenlétéről, kettejük eltérő véleménye utóbb óhatatlanul is éles ellentétbe vezetett. 1914-ben James hosszabb eszmefuttatást bocsátott közre, *Az ifjabb nemzedék* címmel, melyben bírálta az olyan regényeket, amelyek „a tények áradatát” az „egy darab élet híres közhelyére” hivatkozva kínálják a közönségnek, miközben beérik „puszta szemléltetéssel” és igen „laza” szerkesztéssel (JAMES, 1979, 196, 204). Conrad egyik művét említette ellenpéldaként, melyben „a számos és eltérő hangok”-nak összjátékát oly módon írta le, mely rokonságot mutat azzal, amit később Bahtyin többszólamúságnak vagy párbeszédszerűségnek nevezett (JAMES, 1979, 202–203). Kiinduló állítása – mely szerint „a regény jelenlegi helyzete Angliában nagyrészt megfelel a kritika helyzetének” (JAMES, 1979, 178) – összefüggést teremtett a regényírás alacsony színvonala és a szakszerű regényértelmezés hiánya között.

Wells ellencikke, *A kortárs regény* egyértelműen James felfogásának kárhoztatásával indítja gondolatmenetét, amennyiben elítéli, ha valaki „úgy tekinti a regényt, mintha olyan jól meghatározható volna a fölépítése, mint a szonetté”, s a következő meghatározást adja: „A regényíró olyan emberek és dolgok bemutatására vállalkozik, akik éppoly valódiak, mint amilyenekkel egy társaskocsin találkozunk. [...] A regénytől elválaszthatatlanok az erkölcsi következtetések.” (JAMES, 1979, 135, 143) A szerzői kiszólások védelmére egy év múlva ismét visszatért Wells, Jameshez írt egyik levelében: „Ön számára az irodalom a festészethez hasonlóan cél, számomra az irodalom az építészethez hasonlóan eszköz, amelyet használnak. [...] Inkább szeretném, ha újságírónak, mint ha művésznek neveznének.” (JAMES, 1979, 264)

James, ki elég sokat írt építészetről, s gyakran éppen ezt a művészeti ágat rokonította a regényírással, határozottan elutasította az idézett szembeállítást („a megkülönböztetését festői s építészeti forma között teljesen érvénytelennek és üresnek tartom”), s visszautalt arra, hogy már vitájuk elején, 1902-ben olvasás és átértelmezés szoros kapcsolatában látta a művészet befogadásának lényegét: „Csakis úgy olvasom el valaki másnak a regényét, hogy közben *átírom* – még abban az esetben is, ha örökbecsű alkotásról van szó. *Atírni* annyit jelent, mint újraszerkeszteni.” (JAMES, 1979, 81) Arra is emlékeztetett, hogy Wells műveinek olvasásakor igyekezett elfelejteni saját előítéleteit: „Úgy olvastam Önt [...], hogy teljesen félretettem a kritikának, a fölépítésnek elveit, a szerencsés írásmódra vonatkozó előfeltevéseket, a módszer eszményét vagy a megszerkesztés szent törvényeit, amelyeket mindenki mást olvasva igyekszem figyelembe venni, afféle számomra vonzó, noha kevésbé körvonalazott elmélet jegyében.” (JAMES, 199, 166)

Wells úgy válaszolt pályatársának érveire, hogy egy Jamesnek szentelt fejezetet iktatott be *Boon* című gunyoros kötetébe, mely 1915-ben jelent meg. Négy okkal magyarázta James regényeinek népszerűtlenségét. Először arra hivatkozott, hogy idősebb pályatársa más művészeti ágakkal rokonította a saját tevékenységét: „sosem jött rá, hogy a regény nem festmény”. A nyelv téves felfogására is hivatkozott, azt állítván, hogy „Henry James olvasásában a hatalmas metaforák megmászása a legfőbb öröm és erőfeszítés”. Azt is szóvá tette, hogy e regények üzenete nem egyértelmű, mert szerzőjük „nem is akar rájönni a dolgok nyitjára”. Végül s leg súlyosabb vétekként az önértelmezést említette, azt, hogy az amerikai születésű szerző „újabbán saját magát magyarázza” (WELLS, 1915, 103, 104, 105, 109).

Némi túlzással lehetne azt mondani, hogy Wellsnek sikerült rátalálnia azokra a jellemző vonásokra, amelyek miatt James munkássága fölértékelődött az elmúlt évszázad során. A négy kifogás közül a legutóbb említett alighanem a New York Edition már említett előszavaira célozhat, de vonatkoztatható akár a naplóföljegyzésekre, önéletrajzi kötetekre, sőt önértelmező történetekre is, amelyek nyilvánvalóan előkészítették az életműből levont tanulságok végső összegezését.

James naplóföljegyzései merőben különböznek más írók hasonló szövegeitől, hiszen nem időszakos eseményekről adnak számot, hanem művek megtervezésével foglalkoznak, vagyis azzal, ahogyan a csírából, adott motívumból kidolgozás révén történet lesz. A hangnemet állandó önellenőrzés határozza meg, melyből nem hiányzik az öngúny. „Amikor kidolgozásra vállalkozom – írja egy alkalommal –, el vagyok veszve, mert ez az én kísértésem és örömöm. Túlzottan félek az *olcsó hatástól*. Nem kell félnem, mert ennek az én esetemben kevés a valószínűsége.” (JAMES, 1987a, 130) A szerkesztést a cselekedetek lelki indokoltásával és a jelenetszerű bemutatással kapcsolta össze. Utólag mindkettő a regényelmélet sokat emlegetett fogalma lett.

A kialakuló regényelmélet egészen más vetületének nyomai ismerhetők föl önéletrajzi műveiben. Az amerikaiak sokáig hazafiatlansággal vádolták, hiszen elég gyakran bírálta szülőhazáját, Európába költözött, sőt élete végén brit állampolgár lett. Mélyen átérezte a tér- és időbeli viszonylagosságot. Egy 1883-ban megjelent

könyvében olvasható a következő fejtegetés: „Ha az ember – ahogyan mondani szokás – forgott a világban, elveszítette azt az érzését, hogy honfitársainak szokásai föltétlen érvényű szentségek, noha ezek mindaddig boldoggá tették, amíg közöttük élt. Nagyon sok pátriával megismerkedvén látni lehet, hogy közülük mindegyikben tekintélyes számú az olyan kiválóság, aki egyedül a helyi beidegződéseket ismeri el pallérozottnak. Az ember attól a pillanattól fogva lesz világpolgárrá, amidőn számára már bármilyen szokásrendszer egyformán parlaginak tűnik fel.” (JAMES, 2001, 71) Mielőtt azonban azt hinnők, hogy e kijelentés egyike a James műveiben oly ritka általános érvényű igazságoknak, hozzá kell tenni, hogy ugyanebben a kötetben annak hangsúlyozása is megtalálható, hogy a másik művelődés megértésének korlátai vannak. „Bármely idegen országra vonatkozó észrevételeink nagyon is felületeseek, ezért megjegyzéseinket szerencsére nem e bennszülötteknek szánjuk; ők bizonyára tiltakoznának az arcátlanul hamis kép láttán.” (JAMES, 2001, 51)

Az értékek térbeli viszonylagosságának gondolata készítette arra, hogy elismeréssel szóljon a németek „nagyszerű metafizikai szókincséről” (JAMES, 1903, 1: 213), amelyet végül is nem tudott elsajátítani. Élete végén készített visszaemlékezéseiben megemlítette, hogy „a német prózát sokkal nehezebben megközelíthetőnek” találta a franciánál, de a *Die Wahlverwandtschaften* nagyon mély hatást tett művészetének kialakulására (JAMES, 1956a, 255).

Magától értetődik, hogy a térbeli eltéréseket időbeliekre vezette vissza. A *The Madonna of the Future* szerzője nem hitt örök értékekben. Egyfelől némely kortársainak „indokolatlanul magas hírnevét” emlegette (JAMES, 1903, 1: 269), másrészt értékvesztésre is utalt, amidőn a saját korának műélvezőit a múltéval hasonlította össze: „Több dolog van a birtokunkban, mint amennyi az ő rendelkezésükre állt, de kevesebb helyet tudunk szorítani e dolgoknak életünkben s elménkben, s így bármennyire kifinomultabb az ízlésünk, kevesebbet használjuk [...]. A minőségre előnytelenül hat a mennyiség; csak ezzel az utóbbival büszkélkedhetünk.” (JAMES, 1903, 1: 17)

A preraffaeliták s az impresszionisták kortársaként rendkívüli érzékenységgel vett tudomást arról, hogy az ő korában egyszerre érvényesült a múlt megőrzésének és a gyökeres átértékelésnek az igénye. „A közgyűjteményekben és a palotákban hol radikálisok, hol konzervatívok vagyunk” – állapította meg (JAMES, 1987b, 289). Erősen foglalkoztatta a kérdés, mi is a viszony művészi érték s a „kegyetlen, végzeteszerű történeti érzék” (JAMES, 1987b, 355) között. Az olasz művészet múltja s jelene közötti színvonalkülönbség megerősítette kételyét a haladással szemben. Föltehetően Ruskin ösztönzése is hozzájárult ahhoz, hogy a korábbi művészetet olykor a későbbinél is többre becsülte: Fra Angelico, Filippo Lippi vagy Ghirlandaio egyes képeit jobban szerette Raffaello némely alkotásainál, s Giotto, a ravennai mozaikok vagy etruszk emlékek is közel álltak hozzá.

Bizalmatlan volt minden olyan elképzelés iránt, mely megfelelést tételezett föl társadalmi haladás és a művészetek alakulása között. Nemcsak azért, mert úgy vélte, politikai szándék vezérelte kortársai – így Shaw vagy Wells – meglehetősen szokványos alkotásokat hoztak létre, de azért is, mert 1904-ben, midőn több évtizedes távollét után szülőházába látogatott, egyre növekvő távolságot érzelt anya-

gi jólét és szellemi igényesség között. Jellemző, hogy *The American Scene* című úti beszámolója 1907-ben csak megcsonkítva jelenhetett meg, s az első teljes kiadást csak a sajtó alá rendező angol költő, W. H. Auden hírneve tette lehetővé, 1946-ban. Ez a könyv a hagyományt az ízlés előfeltételének nevezi, s az amerikai termékekről a következő jellemzést adja: „Csak berendezések, jelképek, szükségmegoldások vagyunk [...], s noha költségesek, semmi közünk folytonossághoz, felelősséghez, továbbításhoz, és egyáltalán nem törődünk azzal, mi is lesz velünk azután, hogy elvégeztük a jelenlegi föladatunkat.” (JAMES, 1968, 11)

James a hagyományt nyelvként határozta meg. 1904-ben Amerikában tartott egyik előadásában azt a föltevést fogadta el kiindulópontnak, mely szerint a nyelv „élő szervezet”, és megkockáztatta az észrevételt, hogy a sokféle bevándorló által jól-rosszul beszélt amerikai „nem is nyelv vagy nagyon szegényes nyelv” (JAMES, 1905, 46), hiszen nem testesít meg közös emlékezetet. Mivel az a cél vezérelte, hogy a regényben a nyelvnek olyan jelentős szerepet biztosítson, mint amelyet a verses költészetben játszik, meg volt arról győződve, hogy művei „a fordíthatatlanság aranyketrecébe vannak zárva”. Ahogyan francia fordítójának írta: „Forma és szövet (texture) még a legkevésbé összetett irodalmi alkotásban is azonos a lényeggel; a húst nem lehet elválasztani a csonttól. A fordítás – bármennyire dicséretes – arra tesz erőfeszítést, hogy a szerencsétlen húst *leszakítsa*, ami annyit jelent, hogy az élőlény elajul a vérvesztéségtől.” (JAMES, 1955, 107)

Mennyiben hasonló a regény nyelvének értelmezése a New York Edition kötetéhez írt előszavakban? Mielőtt válaszolnék e kérdésre, célszerű megemlíteni, hogy e kései értekezések némely állítását megelőlegezte a *The Art of Fiction* című korábbi eszmefuttatás. 1884-ben James a *Longman's Magazine* hasábjain körvonalazta a regényírásnak azt a módját, amelyhez képest ellenhatásként képzelte el saját tevékenységét. Az angol nyelvű olvasók körében komoly hatású protestáns közösségek szemléletével hozta összefüggésbe azt a felfogást, mely szerint a szerkezet keresésének van létjogosultsága a festészetben, de nincs az irodalomban, mert ez utóbbinak az a célja, hogy „épületes vagy szórakoztató legyen”, és ez csakis akkor érhető el, ha a történet „szerencsés végkifejlettel, jutalmak, nyugdíjak, férjek, feleségek, csecsemők, milliók, utóhangszerű bekezdések és vidám megjegyzések végső kiosztásával” ér véget (JAMES, 1963, 52–53).

Milyen ellenezményt fogalmaznak meg ezzel az érvénytelennek tekintett felfogással szemben a kései előszavak? Valahányszor szerves képződménynek nevezik a műalkotást, a romantika örökségéhez kapcsolódnak. A szerves növekedés gondolata „hozzásegít ahhoz, hogy könnyűszerrel meglássuk: lényeg és forma súlyos megkülönböztetése a valóban megmunkált műalkotásban maradéktalanul megszűnik” (JAMES, 1962, 115). James szemléletének összetettségére jellemző, hogy ugyanakkor építkezésként és kirakós játékként is értelmezte a regényt, sőt a működő gépezet metaforájához is folyamodott (JAMES, 1962, 54). Nemcsak ebben a vonatkozásban, de zűrzavar és fölépítettség viszonyának megfogalmazásakor is előrevetítette az avantgarde képviselőinek nézeteit: „Az összefüggések valójában sosem érnek véget, és a művésznek az a rendkívüli feladata, hogy a saját mértana szellemében olyan kört rajzoljon, amelyhez képest ezek az összefüggések látszólag belül he-

lyezkednek el. [...] Az arra irányuló erőfeszítés, hogy valóban lássunk és láttassunk, nem csekély föladat, tekintettel arra az állandóan működő erőre, mely zűrzavar idéz elő. A nagy dolog az, hogy maga a zűrzavar is a legélesebb valóságok egyike, melynek éppúgy van színe, mint alakja s jellege.” (JAMES, 1962, 5, 149) Nem győzte eléggé hangsúlyozni, hogy a fölépítettség soha nem keltheti az erőszakoltság hatását. „A következtetést az olvasónak kell levonnia a saját tapasztalatából” – ahogyan a *The Figure in the Carpet*-hez írt előszóban megjegyezte (JAMES, 1962, 229).

Ez az 1896-ban közölt önértelmező történet összhangban van a nyelvről Amerikában tartott előadásnak, illetve a francia fordítóhoz intézett levélnek a szellemével. Mivel többször írtam róla (SZEGEDY-MASZÁK, 2001), ezúttal csak arra emlékeztetnék, hogy az ebben az elbeszélésben szereplő regényíró a megértést nyelvi tevékenységként tünteti föl. Az „új kritikusok” az elbeszélő jelenlétét megszüntető, tárgyiasnak nevezett regényírás képviselőjét látták Jamesben. A hermeneutika újravilágításával az öntükrözés került a figyelem középpontjába. Legtöbbször a kései művek értelmezéseiben lehet erről olvasni, holott e sajátosság már korai alkotásokban is megfigyelhető. A szerző harmadik regénye, *Az amerikai* (1877) például lépten-nyomon arra emlékezteti az olvasót, hogy írott szöveget tart a kezében, s az utolsó fejezetben a főhős arra a következtetésre jut, hogy „mintegy becsukhatja s félreteheti a könyvet”, amelyben szerepelt (JAMES, 1963a, 321). A művészet mibenléte s befogadása is szóba kerül a regényben, mely a Louvre-ban játszódó jelenettel kezdődik. Christopher Newman amerikai üzletember a remekműveket keresi. Mit tekint remekműnek? Amit az útikönyvében csillaggal jelölnék s amit éppen másol valaki. A szereplőt az Újvilág fölfedezőjének emlékére keresztelték Christophernek, s a vezetékneve szerint „új ember”. A másolatokat jobban csodálja az eredetieknél. Murillo madonnájának másolójától rögvest az iránt érdeklődik, mennyibe kerül a munkája. Newman egyszerre testesíti meg történeti érzék s művészi ízlés hiányát. Veronese *Kánai menyegzője* azért tetszik neki, mert „megfelel nagyravágyó elgondolásának, ilyen ragyogónak képzelte el a lakomát” (JAMES, 1963, 14). Nem a festményt látja, hanem azt, amire a kép utal. Nem jutott el annak fölismeréséhez, hogy a „képben el kell tűnnie a vonatkozásnak, mely a festő által használt mintaképre (Urbild) utal” (GADAMER, 1986, 150).

Azok a történetek, amelyekben James műalkotást szerepeltet, olykor az értékek változékonyságára hivatkozva vonják kétségbe a remekmű eszményének hitelét. A *Roderick Hudson* (1875) egyik szereplője, a festő Gloriani szerint „nincs lényeges különbség szép és csúnya között; átfedik egymást és kibogozhatatlan módon összekeverednek; nem lehet megmondani, hol kezdődik az egyik s hol végződik a másik” (JAMES, 1960, 83). Ennél messzebbmenő következtetés vonható le az amerikai születésű írónak olyan alkotásaiból, amelyekben magának a műalkotásnak tárgyi azonosíthatósága válik bizonytalanná. „Valamely műben talán éppen a mű megkérdőjelezése a leglényegesebb alkotórész” – ahogyan Maurice Blanchot, a *The Turn of the Screw* (1898) egyik értelmezője állítja (BLANCHOT, 1959, 270). A *Middle Years* (1893) olyan íróról szól, aki sosem képes befejezni a műveit: „Dencombe szenvedélyesen javította, átalakította a nyelvezetet. Számára sosem volt végleges a fölépítés.” (JAMES, 1945, 303)

A *The Turn of the Screw* egyfelől önmagára zárt történet, másrészt az újraolvasás példázata. A bevezető fejezet „közvetlenül egy történet elmondása után kezdődik és egy másik történet elbeszélése előtt ér véget” – állapította meg a kisregény terjedelmű szöveg egyik értelmezője (JAMES, 1999, 255). A második történetben szereplő nevelőnő, aki azt a feladatot kapta, hogy gondját viselje két gyerekeknek, idegen világban találja magát, ahol nehéz tájékozódnia. „Elveszttem az útvesztőben; nem látok igazságot” – énekli Benjamin Britten 1954-ben bemutatott operájában, mely az elbeszélés alapján készült, s annak egyik lehetséges értelmezését adja. Két gyerekről szól a történet, „ami annyit jelent, hogy a csavar kétszer fordul” – jegyzi meg a karácsony este összegyűlt társaság egyik tagja. A metaforikus cím, a kettős fordulat után kiindulópontjához visszatérő körmozgás azt sugallja, hogy az elbeszélés nem ad kulcsot az általa fölállított rejtvény megfejtéséhez.

A kerettörténet szerint a nevelőnő utólag papírra vetette a vele egykor történeteket, mintegy második kísérletként az értelmezésükre. A már húsz éve halott nevelőnő kéziratát a tűzhelyet körülülő társaságnak Douglas nevű tagja olvassa fel. Emlékezetből nem akarja elmondani az általa olvasottakat. „Le van írva a történet” – mondja a hallgatónak. „Kulcsra zárt fiókosban van – évek óta. Írhatok az emberemnek és elküldhetem neki a kulcsot, hogy küldje el a papírköteget, ha megtalálja.” Amidőn a társaság egyik tagja, Mrs. Griffin a nevelőnőre vonatkozó kérdést tesz föl – „Kibe szeretett bele?” –, Douglas talányos szavakkal válaszol: „A történet nem mondja meg, nem ad kézzel fogható, közönséges választ.” A szöveg 1908-ban kiadott, apró részleteiben módosított változatához írt előszóban James „a tökéletes egyneműség kikezdhetetlen könnyedségét” tulajdonította e művének, amely „a legkevésbé sem hajlandó kiszolgáltatnia magát a komoly kritikának” (JAMES, 1962, 169). A nevelőnő példát ad az olvasónak arra, hogy meglássa, „önmaga számára gondolatban létrehozza” a gonoszt (JAMES, 1962, 176), vagyis ne szemlélője, de résztvevője legyen a lejátszódó történetnek. A *The Turn of the Screw* megjelenése óta igen sokféle értelmezést váltott ki – a mélylélektanitól a vallásosig (JAMES, 1999). A kérdés, vajon a nevelőnő gonosz erőkkal vagy csak saját képzelgéseivel folytat küzdelmet, végső soron az értelmezés hitelére és lezárhatatlanságára vonatkozik.

Azok a posztstrukturalista irodalmárok, akik a mű többszövegűségéről (heterotextualitásáról) értekeznek, joggal hivatkozhatnak Henry Jamesre, aki az újraolvasást újraírással azonosította, s valahányszor ismét kiadták egy művét, igyekezett átfogalmazni a szöveget. Jellemző példaként egy 1895 februárjában közrebocsátott kötet elején olvasható „Megjegyzés”-t idézném: „E korábbi történetek mindegyikét átdolgoztam s kijavítottam – sok részletet teljesen újraszövegeztem. Más szóval, igen szabadon bántam velük, a tulajdonnevek egy részét megváltoztattam, egy esetben pedig a címet is kicseréltem.” (JAMES, 1885)

Ford Madox Ford már 1913-ban kiadott könyvében foglalkozott James két történetének különböző változataival (HUEFFER, 1913), az író egyik titkárnője pedig visszaemlékezéseiben szólt arról, hogyan változtatta meg korai műveit a New York Edition készítésekor (BOSANQUET, 1924). Ez az áttérés a kézzel írásról a gépbe mondásra a legutóbbi években joggal keltette föl azoknak az érdeklődé-

sét, akik az ismereteket közlő, továbbító s feldolgozó közegek (médiák) szerepét vizsgálják az irodalomban (KITTLER, 1995, 452–453). Lezáratlan a vita, hogyan értelmezhető két fejezet eltérő sorrendje a *The Ambassadors* (1903) című regénynek a 20. század első évtizedében megjelent kiadásában (MCGANN, 1995), mint ahogy arról is különböznek a vélemények, a korai műveket eredeti alakjukban vagy évtizedekkel későbbi átdolgozásban érdemesebb-e olvasni. Annyi bizonyos, hogy sok esetben számos változat létezik, s ez annyit jelent, hogy kritikainak nevezhető kiadás hihetőleg csakis számítógépes alakban lesz megvalósítható.

A regény szüntelenül újraírja önmagát és kérdéssé teszi a lejegyzés módját. Az olvasónak afféle szerkesztőként különböző változatokat kell mérlegelnie, ami erősen növeli az értelmezés lehetőségeinek a körét. Késlelteti, sőt felfüggeszti azokat a döntéseket, amelyek nélkül nem lehet megfogalmazni a mű jelentését. Ilyesféle szavakkal összegezhető Henry James örökségének az a része, amely leginkább időszerűnek bizonyulhat a 21. század elején.*

Hivatkozások

- BELTING, Hans (2001), *The Invisible Masterpiece*, London, Reaktion Books.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BOSANQUET, Theodora (1924), *Henry James at Work*, London, The Hogarth Press.
- ELIOT, T. S. (1945), *On Henry James*, in *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*, ed. F. W. DUPEE, New York, H. Holt and Co., 108–119.
- GADAMER, Hans-Georg (1986), *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- HUEFFER, Ford Madox (1913), *Henry James: A Critical Study*, London, Martin Secker.
- JAMES, Henry Jr. (1878), *French Poets and Novelists*, London, Macmillan and Co.
- JAMES, Henry (1885), *Stories Revived: First Series*, London, Macmillan.
- JAMES, Henry (1903), *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections*, New York, Grove Press.
- JAMES, Henry (1905), *The Question of Our Speech – The Lesson of Balzac: Two Lectures*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Co.
- JAMES, Henry (1945), *The Short Stories*, New York, Random House.
- JAMES, Henry (1955), *Selected Letters*, New York, Farrar, Straus and Cunady.
- JAMES, Henry (1956a), *Autobiography*, New York, Criterion Books.
- JAMES, Henry (1956b), *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, London, Rupert Hart-Davis.
- JAMES, Henry (1957), *Literary Reviews and Essays on American, English, and French Literature*, New Haven, CT, College and University Press.

* A tanulmány alapjául az OTKA (T 042844 sz.) által támogatott Veszprémi Regénykollokviumon (2003. november 20–21.) elhangzott előadás szövege szolgál.

- JAMES, Henry (1960), *Roderick Hudson*, New York, Harper and Brothers.
- JAMES, Henry (1962), *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, Charles Scribner's Sons.
- JAMES, Henry (1963a), *The American*, New York, Signet.
- JAMES, Henry (1963), *Selected Literary Criticism*, London, Heinemann.
- JAMES, Henry (1967), *Hawthorne*, London, Macmillan.
- JAMES, Henry (1970), *Anthony Trollope in Partial Portraits*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 97–133.
- JAMES, Henry, (1978), *Letters: Vol. II, 1875–1885*, London, Macmillan.
- JAMES, Henry (1987a), *The Complete Notebooks*, New York–Oxford, Oxford University Press.
- JAMES, Henry (1987b), *Italian Hours*, New York, Ecco Press.
- JAMES, Henry (1987c), *Selected Letters*, Cambridge, MA and London, The Belknap Press.
- JAMES, Henry (1998), *Letters from the Palazzo Barbaro*, London, Pushkin Press.
- JAMES, Henry (1999), *The Turn of the Screw: Authoritative Text – Contexts – Criticism*, eds. Deborah ESCH, Jonathamn WARREN, New York, W. W. Norton and Co.
- JAMES, Henry (2001), *Portraits of Places*, London, Duckworth.
- JAMES, Henry–H. G. WELLS (1979), *A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel*, Westport, CT, Greenwood Press.
- KAPLAN, Fred (1999), *Henry James: The Imagination of Genius: A Biography*, Boston and London, The John Hopkins University Press (1. kiad. 1992).
- KITTLER, Friedrich A. (1995), *Aufschreibesysteme 1800–1900*, 3., vollst. überarb. Aufl., München, Wilhelm Fink.
- MCGANN, Jerome (1995), *Revision, Rewriting, Rereading: or „An Error (Not) in The Ambassadors”*, in *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*, ed. David McWHIRTER, Stanford, CA, Stanford University Press.
- POUND, Ezra (1960), *Henry James*, in UÖ, *Literary Essays*, London, Faber and Faber (1. kiad. 1954), 295–338.
- STEPHEN, Virginia (1905), *Mr. Henry James's Latest Novel*, in *The Guardian*, 22 February, 339.
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (2001), *Henry James and the Hermeneutic Tradition*, in *Literary Canons: National and International*, Budapest, Akadémiai, 145–154.
- WELLS, H. G. (1915), *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump: Being a First Selection from the Literary Remains of Boon, Appropriate to the Times*, Prefaced for publication by Reginald BLISS, with an Ambiguous Introduction by H. G. WELLS, New York, George H. Doran Co.
- WOOLF, Virginia (1958), *Henry James's Ghost Stories*, in UÖ, *Granite and Rainbow: Essays*, San Diego–New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovitch.
- WOOLF, Virginia (1961), *Henry James*, in UÖ, *The Death of the Moth and Other Essays*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books (1. kiad. 1942), 112–134.

S. HORVÁTH GÉZA

Az aranykor nyelve – a nyelv aranykora

(A rousseau-i Én szemantikájának kérdéséhez)

Bármely szöveg igazi ereje [...] azokban a mozzanatokban rejlik, amelyek meghaladják osztályozási képességünket, összeütközésbe kerülnek értelmezési kódjainkkal, és mégis, ennek ellenére is érvényesnek látszanak.

Jonathan Culler

1. Az aranykor Rousseau-nál: toposz vagy trópus?

A földi paradicsom, illetve az aranykor leírása Rousseau több művében megjelenik, így a Malesherbes-hez írott *III. levélben*, az *Értekezésekben*, a *Vallomások* több részletében, valamint *A magányos sétáló álmodozásaiban*. Jelen tanulmányban vizsgálódásunk egy konkrét szöveghelyre, a *Vallomások* Második könyvére irányul, ahol Rousseau turini útja során vizionálja az aranykor képét.

Álmodozásomat (*ces reveries*) nem zavarta sem félelem, sem kételkedés a sorsomban [...] A házakba falusi multságokat képzeltem (*j'imaginais*), a mezőkre csintalan játékokat, a vizek mentén fürdőket, sétákat, halászatot, a fák ágaira pompás gyümölcsöt és árnyékukba pajzán találkákat; a hegyekbe tejes és tejszínes köcsögöket, édes semmittevést, békességet, egyszerűséget, a céltalan barangolás gyönyörét. Bármit pillantottam meg, szívemet átjárta a gyönyör varázsa.¹

Noha az itt idézett részletben az idillikus táj nem azonosítódik közvetlenül az aranykorral, a Malesherbes-hez írott *III. levélben* a jelenet ismételt leírásakor a kép már az aranykor nevet kapja.² Mihail Bahtyin a rousseau-i művészi képzet

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Vallomások*, I, ford. Benedek István és Benedek Marcell [Bp., Helikon, 1962.] Bp., Magyar Könyvklub, 2001, 64–65. A francia nyelvű szöveg idézésekor a következő kiadást vettük alapul: Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les confessions: livres I à IV*, Paris, Gallimard, 1998.

² „Itt a természet mindig új csodát tárt szemem elé. A rekettyék aránya s a hanga bíbora olyan pompát varázsolt körém, hogy elszorult a szívem; a fenséges lombkoronák, melyek árnyat ve-

kronotopikus szemléletmódját hangsúlyozva megállapítja, hogy a természeti idő és az emberi élet ideje Rousseau-nál szüntelenül át- meg átjárják egymást. „A természet mintegy hátat fordít a történelmi múltnak és jelennek, és közvetlenül az »aranykor«, vagyis az utópikus jövővé átfordított utópikus múlt hangján szól.” Ebben az idillikus időben a „sóvárgás és eszményítés tárgyai elszakadnak a reális időtől és a valóság szükségszerűségeitől: semmi sem szükségszerű, minden csak áhított [...] a szemlélés tárgyaiba akadálytalanul behatolhatnak szubjektív vágyak, érzelmek, személyes emlékek, fantáziaképek[...]” Bahtyin ezt a rousseau-i ciklikus idillikus-szubjektív időt szembeállítja a reális életrajzi idővel, amely „már túlhaladta a ciklikusságot, de még nem épült bele véglegesen a történelmi időbe.”³

A természeti állapotnak a képzeleti-szubjektív téridővel való szoros kapcsolata különösen a rousseau-i történelmi narratíva fényében tűnik váratlannak: Rousseau szemmel láthatóan nem használja ki a genetikus történelemszemlélet szimbolikus toposzaként az aranykormitost, jöllehet az *Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről* című esszéje számos Ovidius-utalást tartalmaz.⁴ A mitológiai aranykormodellek és a rousseau-i természeti állapot között fellelhető egyetlen közös jegy a *boldogság*, amely azonban Rousseau-nál nem annyira az eredet és az állandóság, mint inkább a változás attribútuma: az emberiség ifjúkorára, a természetből a civilizáltba való átmenetre jellemző. Ugyanakkor az is nyilvánvalónak látszik, hogy az említett részlet nem a hésziodoszi-ovidiusi eredetmítosz hagyományát idézi fel, sokkal inkább a theokritoszi-vergiliusi pasztorált, annak reneszánsz és barokk változatát, a pásztorregényt. Az önéletrajzi narratívát időről időre megszakító imaginatív tér szignifikáns módon a pásztori idillel kerül kapcsolatba:

Mégis, ahogy kellemes tájakon haladtam át, ligetek és patakok közt, a megindító látvány sajnálkozó sóhajt váltott ki belőlem: dicsőségem teljén is éreztem,

tettek rám, a törekeny cserjék, melyek körülvettek, a bámulatos tarka füvek és virágok, melyeken lábam taposott, váltakozva hol aprólékos megfigyelésre, hol az egész csodálására ösztökélték lelkemet [...] Képzeletem nem sokáig hagyta meg lakatlannak e dúsan felékesített földet. Hamarosan benépesítettem, szívem szerint [...] Elbűvölő társaságot teremtettem magamnak [...] Képzeletben felidéztem az *aranykort*, s e szép napokat kitöltöttem életem szép emlékezettű jeleneteivel és minden jelenettel, amelyet szívem még kívánhatott; könnyekig meghatottak az emberi élet e valódi örömei, ez oly felséges és tiszta, de az emberek számára immár oly hozzáférhetetlen örömök.” Jean-Jacques ROUSSEAU, *Négy levél Malesherbes-bez*, in UÖ, *Értekezések és filozófiai levelek*, vál., az utószót és a jegyzeteket írta LUDASSY Mária, ford. Kis János, h.n., Magyar Helikon, 1978, 633.

³ Mihail BAHTYIN, *A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében*, ford. Orosz István, in UÖ, *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, Bp., Gondolat, 1986, 475.

⁴ Vö. Todorov megállapításaival: „C’est pourquoi a d’autres moments, Rousseau, plus sévère, refuse d’identifier l’état de nature avec l’âge d’or.” Tzvetan TODOROV, *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Hachette, 1985, 13.

hogy szívem nem erre a zűrzavarra termett – idővel észrevétlenül az én kedves *pásztorjátékaim* közt találtam magam, s Mars isten szolgálatáról mindörökre lemondtam.⁵ (Kiemelés tőlem, S. H. G.)

Nem mellékes, hogy a *Vallomásokban* az idillikus táj szemléletekor egy helyütt megemlítődik a barokk pásztorregény prototípusa, Honoré d’Urfé *Astrée* című műve.⁶ Az idézetben a pásztori világ és a társadalmi/történeti világ ellentéte (pásztorjáték–zűrzavar) láthatóan az én kétféle létezmódját jelöli, ami indokoltá teszi, hogy az aranykor jelentését a rousseau-i Én, és tágabb értelemben az emberi jelenlét kérdéskörével hozzuk kapcsolatba. Kézenfekvő lenne, hogy az idillt mint a társadalmi világtól való elfordulás képét az érzelmes vágyakozás áhított menedékével azonosítsuk, ahol az Én a „zöld természet ölen” megszabadul a civilizált világ összes bűnétől, az önző hiúságtól és emberi ármánytól, miáltal visszanyeri eredeti identitását. Az *Ötödik sétában* ilyen „kellemes hely” a Saint-Pierre szigeti idill képe, amely a *locus amoenus* középkori és bibliai szimbolikájával ábrázolódik (vö. a boldogok szigete, a földi paradicsom).

Annyit máris megállapíthatunk, hogy a természet képe nem önmagában, hanem *jelszerű* mivoltában, szimbolikus valóságként kapcsolódik az Énhez – erre utal a leírás magas fokú irodalmi és kulturális kódoltsága. Ugyanakkor kétséges, hogy a paradicsomi tájat olyan allegorikus jelölőként értelmezhetnénk, amelynek jelöltje a természeti létezés rendjébe beleolvadó, saját eredetére rátalált Én (vö. „teljesen önmagam vagyok s önmagamé”, „az vagyok, aminek a természet megteremtett”). Ha a szöveget nem a közvetlen megnyilatkozás szintjén olvassuk, hanem *poétikai működésmódját* vesszük szemügyre, számos utalást találunk arra nézve, hogy Rousseau számára a vágyott, elveszített boldogság visszanyerésénél fontosabb a természeti és a társadalmi világ egymásba hatolásának megjelenítése. Ez a rejtett intenció megkettőződés sorát hozza létre a természeti világ idillikus rendjén belül. Így például kiderül, hogy valójában nem is egyetlen szigetről van szó, hanem *kettőről*, melyekből „az egyik lakott és művelt”, a másik „kisebb, lakatlan ugar”, amely „végül is el fog pusztulni, mert szüntelenül hordják róla a földet, hogy pótolják a kárt, amit a hullámok és viharok a nagy szigeten okoztak”.⁷ A természeti ilyen módon részint pusztulásra van ítélve, részint az ember által meg-

⁵ *Vallomások*, I, 170.

⁶ „[...]Lyonhoz közeledve csábított a gondolat, hogy kerülőt tegyek, s fölkeressem a Lignon partját, mert az apámmal együtt olvasott regények közül nem felejtettem el az *Astrée*-t, sőt leggyakrabban ennek emléke dobogtatta meg szívemet.” *Vallomások*, I, 175. A pásztori toposz és az idillikus táj kapcsolatáról ld. a *Hetedik sétában*: „[...]a föld méhébe zárt kincsek mintha szántszándékkal volnának elrejtve az emberek szeme elől [...], hogy egyszer majd pótolják a valódi kincseket, amelyek közelebb vannak az emberhez [...] zöld réteket, virágokat, az ég azúrját, szerelmes pásztorokat, erős földműveseket.” Jean-Jacques ROUSSEAU, *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. Réz Ádám, Bp., Európa, 1997, 111. (Kiemelés tőlem, S. H. G.)

⁷ *Uo.*, 74.

művelt, birtokba vett formában jelenítődik meg: mint rusztikus táj, madárház, gyümölcsösök, terasz, sőt kerti lak, ahol „a szomszédos partok lakói a szüreti vásárnapokon összegyűlnek és táncolnak”. Rousseau Thérèse-zel nyulakat telepít a *kis* (!) szigetre, amiben ismét a (pusztuló) Természet paradox birtokbavételét kell látnunk. Azzal, hogy az „argonauták kormányosának” titulálja önmagát, ismét a mítosz művi (ember alkotta) világát eleveníti fel a természetiben, miáltal a természeti világot teljes egészében az emberi világtól való függésében jeleníti meg. Igaz ugyan, hogy a „haszontalan papirosok és salabakterek helyett virágokkal és füvekkel” zsúfolja tele szobáját (a papír, a toll az inorganikus létezés, míg a növényvilág az organikus létezés attribútumává válik), másfelől azonban legfőbb vágya, hogy leírja a sziget összes növényét (tehát anorganikus létezőkké változtassa): „ha rajtam áll, egyetlen növényi atom sem maradt volna leíratlan”.⁸ A természet mint írott könyv az ismerős antik és középkori hagyományokon túlmutatóan a pásztor-költészetre utal, ahol az írás a természet birtokbavételének ekvivalense. „[...] az írás hozzáférhetővé teszi a Természetet, ám ugyanakkor a maga képére is formálja. Ennek következtében a Természet idealitását az írott képben éri el[...]”⁹ Az eszményített Táj leírása, szöveggé változtatása így nem a Természetet reprezentálja, hanem a Természet kimozdítását, a természetitől való eltávolodást.

A *Nyolcadik sétában* az Én és a természet összekapcsolódása az én megkettőződéshez vezet: az érzéki benyomásai és szenvedélyei által eluralt Énhez („forrongó természetem”), és az érzéki benyomásaitól megszabadult Énhez („közömbös természetem”). A minden szenvedélyétől megszabadult Én azonban a növények tanulmányozását növeszti újabb szenvedéllyé, amely *helyettesíti* a többi emberi szenvedélyt.¹⁰ A természeti ily módon az Én valamely állapotának figurája, képmása, olyan nyitott struktúra, amely valami *helyett* áll, s egyszerre tartalmazza saját tükörképét. Az aranykori táj így önmagában nem lehet az Én eredetének megnyilvánítója, minthogy – teremtett, az emberi létezésből függő lévén – nem rendelkezik önálló entitással, sokkal inkább egy műveletet ábrázol: két világ egymásban való tükröződését reprezentálja. Ezt képviseli a tó mint tükör: az egyébként átlátzó (!) víz színe mintegy tükröként tárja Rousseau elé a világi dolgok múltékonyságának képét. Az aranykori világ ekképpen nem toposzként, hanem *trópusként* áll elénk, mint ami átrendezi, transzfigurálja mind az Én, mind a világ alkotóelemeit, és egy új, ismeretlen jelentett létrehozása felé mozdul el.¹¹

⁸ Uo., 77.

⁹ Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 57.

¹⁰ Vö. *A magányos sétáló álmodozásai*, 116.

¹¹ Morrissey feltehetően ezt a – irodalmi és mitológiai – toposzoktól való elmozdulást szem előtt tartva nevezi az intimitás és a szenzibilitás új retorikai toposzát Rousseau-nál „perszonális mítosznak”. Vö. Robert J. MORRISSEY, *Rousseau: D'un topos littéraire à un mythe personnel*, in Uő, *La rêverie jusqu'à Rousseau. Recherches sur un topos littéraire*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1984, 124–159.

A tükör motívumának összekapcsolódása a megkettőzés műveletével ugyancsak a pásztorregény ismert irodalmi eljárása. Wolfgang Iser szerint a reneszánsz pásztori költészet műfaji szerkezete teljes egészében arra a fikcióképző megkettőződésre épül, amely a két, egymással éles határral elválasztott világ, a társadalmi-történeti világ és a pásztorok művi világa közt áll fenn. A reneszánsz pásztorregény azáltal válhat a költészet önmegjelenítésének műfajává, hogy benne a mimézis, a két világ közötti megfelelés mítoszként lelepleződik, és átadja helyét egy másik modellnek, amely nem a természet utánzására, hanem a természet eljátszásának utánzására épül (a pásztorok dalversenye). A két világ közötti átjárást képviselő hősök pásztori/költői álruhát, maszkot öltő alakok, akik a saját világukból való kilépés és visszatérés révén egyfajta tudás birtokába kerülnek: az önszemlélet lehetőségére tesznek szert. A maszköltés mint önszínrevitel értelme ekképpen a saját valóságból kizárt tényezők birtokbavétele, a saját világ meghaladása. Ez biztosítja a rejtett valósághoz való hozzáférés lehetőségét, amit azonban nem a transzcendens létezéssel azonosíthatunk, hanem az emberi jelenlét – az Én világhoz és az emberi világhoz való hozzáférés – imaginárius terével. A valódi Én és az álarc kettőssége, amely referenciális olvasatban a színlelés és a hazugság szinonimája, itt az imaginárius testet öltésének eszköze lesz.

Hasonló modellel, a saját világnak az Én világán belül bekövetkező meghaladásával találkozunk Rousseau-nál. Az Én önmagára találása egyfajta tükörvilágban megy végbe, ahol az Én jelenléte és önmagán-kívül-léte egyidejűleg biztosított. Ezt az állapotot nevezi Rousseau „édes önkívületnek” (*délire, extase*) vagy „képzeletnek” (*imagination*), amely egyben a természeti objektumokon való kivülrétet is feltételezi. A képzeletiben ugyanis az ember antropológiai sajátossága mutatkozik meg, tehát a természeti rendtől való elkülönöződése. Itt nem a platonista, illetve a középkori neoplatonista elképzelések felújításáról van szó, ahol az Én önmagából való kilépése az isteni szubsztanciában való részesedés feltétele. Az Én létesülésének modellje Rousseau-nál nem az egyesülés és megsemmisülés, hanem a megkettőződés, mely az önmagából való kilépés és visszatérés mozzanatát hordozza.

Hosszú és édes álmodozás után, zöld lombok, virágok, madarak között, szememet a távoli, vadregényes partokon legeltetve, melyek a tiszta és kristályos víz hatalmas tükrét keretezték, ezeket a kedves tárgyakat egybeolvasztottam fikcióimmal, s amikor végül fokozatosan ismét ráésszéltem önmagamra és környezetemre, nem tudtam megjelölni a fikciók és a valóság pontos választóvonalát[...]¹²

A fikció valósággá és a valóság fikcióvá alakítása során az Én nem természeti létezőként, hanem *aktusként* manifesztálódik, kreatív cselekvőként, miáltal az imaginatív tér a szubjektum megképződésének kronotoposzává válik. Azaz nem

¹² *A magányos sétáló álmodozásai*, 84–85.

egy önmagával azonos identitás miméziséről vagy allegoréziséről van szó, sokkal inkább az En aktuális jelenléteként értett szubjektum létesüléséről. Ennek némileg ellentmondani látszik, hogy az önkívület állapota valamiféle állandósult folytonosságként kerül ábrázolásra, mint egyfajta tiszta, minden jelöléstől és kategóriától mentes referencialitás. Ha azonban felidézzük az *Ötödik séta* lezárását, világossá válik, hogy a szüntelen átalakulás nem hagyja érintetlenül az álmodozás téren-időn kívüli valóságát. Mert bár az önkívület állapota „hiánytalan, tökéletes és teljes, úgyhogy semmilyen betöltendő űrt nem hagy a lélekben”, az álmodozás önkívületére való *emlékezés* „még többet” nyújthat:

[...]az elvont és egyhangú álmodozás varázsát elragadó képekkel élénkítem. Önkívületemben sokszor nem tudtam érzékileg megfogni tárgyukat, minél mélyebb az álmodozásom, annál élénkebben festi le őket. Sokszor még erősebb és kellemesebb érzéssel időzöm közöttük, mint amikor csakugyan ott voltam.¹³

Láthatóan itt egy újabb határátlépésről van szó: az önkívület mint fikcionáló aktus az emlékezet számára epizodikus emléknnyommá alakul (múlt), amely a társadalmi/történeti világba való visszatérést követően indítja el a teremtő képzelet (a képek teremtésének) munkáját (jövő). A betöltöttség betöltetlenségbe fordítása ugyanazt a logikát követi, mint a Malesherbes-hez írott második levélben: „Ha minden álmom valóra válik, az sem lett volna elég; tovább képzelődtem, álmodoztam, vágyakoztam volna. Megmagyarázhatatlan űrt fedeztem föl magamban, és semmi sem tölthette be ezt az űrt: szívem mintha valamilyen más élvezet után sóvárgott volna; nem tudtam, mi legyen ez, de éreztem a szükségét.”¹⁴ Az űr betöltésének munkája az emlékezésre hárul, mely – lévén a szubjektum létesülésére való emlékezés – a *teremtés* aktusának nyitott struktúráját hordozza. A fikcióképzés mint teremtés modellje tehát nem a transzparencia vagy az akadály, hanem a *határátlépés*, s mint ilyen, izomorfiát mutat a művészet modelljével.¹⁵ Megállapítható tehát, hogy az aranykor-trópust Rousseau-nál szoros viszony fűzi a fikciókép-

¹³ *A magányos sétáló álmodozásai*, 85–86.

¹⁴ *Értekezések és filozófiai levelek*, 632.

¹⁵ Ezt bizonyíthatja a Malesherbes-hez írott második levél, amelyben Rousseau saját íróvá válásának pillanatát egy út menti fa alatt zajló látomással, megvilágosodással és könnyzápórral attribuíja, amelyek a szakrális szubsztanciával való feltöltődés hagyományos ismérvei a bibliai és a középkori szimbolikában (vö. a fa, a kert, a folyó, patak paradicsomi topikájával): „Értelmemet egyszeriben roppant világosság árasztotta el; temérdek átható gondolat jelent meg előttem [...] olyan bódulat szállt meg, mintha részeg lettem volna [...] lerogyok egy út menti fa alá [...] amikor felkelek, egész kabátom könnyben ázik [...] Ó, uram, ha csak a negyedét le tudtam volna írni annak, mit e fa alatt láttam és éreztem [...] Amit csak meg tudtam jegyezni ama nagyszerű igazságok tömkelegéből, melyek egy negyedórára megvilágosították elmémet e fa alatt, az igen-igen elszórtan megtalálható három fő írásomban [...] Így váltam íróvá, úgyszólván akaratom ellenére, midőn a legkevésbé gondoltam rá.” In *Értekezések és filozófiai levelek*, 628.

zés műveléséhez, s egyúttal kapcsolatba hozható mind az Én határhelyzetének jelölésével (a megkettőződése útján történő létesülés), mind az irodalmisággal, amennyiben egy irodalmi műfaj, a pásztorregény irodalmi eljárásait alakítja újra egy új, nehezen meghatározható műfaj keretei között.

Ha most visszatérünk a *Vallomások*nak a dolgozatunk elején idézett részletére, akkor azt mondhatjuk, hogy a természeti táj benépesítésének, bukolikus tájjá alakításának vízióját egyrészt az Én átalakulásának fényében kell vizsgálnunk, másrészt olyan fikcióképző aktusként kell értékelnünk, mely során a külső világnak az Én világává történő átalakítása zajlik. A *Vallomások*ban többször feltűnik a természeti táj efféle, a szubjektum tevékenységeként előálló perszonalizált alakmása.¹⁶

Fölmerül a kérdés: vajon hogyan illeszkedik a fikcióképzés nyomán megnyíló imaginatív tér-idő az önéletrajzi narratívába? Narratológiai szempontból azt mondhatnánk, hogy *ismétlődő elem*ként nyomul be az önéletírás téridejébe, megszakítva és felfüggesztve az életrajzi narratívát. Mindez súlyos következményekkel jár az önéletírásra nézve: 1. Az Én megkettőződése aláássa az önmagával azonos Énbe vetett feltétlen bizalmat, miáltal kétségbe vonja az Énnek az életrajzi diskurzus keretei között való ábrázolhatóságát. Amennyiben ugyanis az Én nem az önéletrajzi térben és időben azonos önmagával, hanem az önkívület pillanataiban, a határátlépés mozzanataiban, úgy az önmagából kilépő szubjektum ábrázolása destruálja az önéletrajzi narratívát. 2. Az Én megkettőződése nyomán két összeférhetetlen jelrendszer egyesül egyetlen irodalmi diskurzusforma keretén belül: a „valóságos lények” világa, melyet itt az életrajzi narratíva képvisel, és a mesterséges, teremtett, fiktív világ, a „képzeltbeli lények” világa, amely az ábrázolt Én imaginációjának eredménye. A Malesherbes-hez írt III. levéllel szemben, ahol az „élet szép emlékezetű jelenetei” és az „aranykori vízió” harmonikus kapcsolatba kerül egymással („Képzetelemben felidéztem az aranykort, s e szép napokat kitöltöttem életem szép emlékezetű jeleneteivel[...]”),¹⁷ a *Vallomások*ban az elbeszélői megnyilatkozás ellentétet állít fel az imagináció alanya által teremtett kép lényei, valamint az életrajzi világ valós lényei és dolgai között.¹⁸

¹⁶ A vidék látványa, a kellemes képek sorozata [...] felszabadítja lelkemet, merészebbé teszi gondolkodásomat, mintegy belévet a létezők végtelenjébe, hogy ízlésem szerint keverjem, válogassam, és tegyem magamévá őket, kényszer és félelem nélkül. Uralkodom az egész természetben, tárgyról tárgyra bolyongó lelkem egyesül és azonosul a kedvére valókkal, bájos képekkel veszi körül magát[...] *Vallomások*, I, 173.

¹⁷ *Értekezések és filozófiai levelek*, 633.

¹⁸ A „képzelti én” és a „valós én” viszonyáról ld. Paul DE MAN, *Rousseau and the Transcendence of the Self*, in *Uő, Romanticism and Contemporary Criticism*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1993, 25–49. A képzelti világ és a valós világ ellentétét Octavio Paz költészet és próza szembeállítására vezeti vissza: „Jean-Jacques regényeiben nyomon lehet követni a folytonos oszcillációt próza és költészet között. [...] Próza és költészet a regény belsejében egyfajta harcot szabadítanak föl, s ez a harc képezi a regény esszenciáját: a próza győzelme pszichológiai, társadalmi, antropológiai dokumentummá teszi a regényt,

Belévettem magam a hivatásba [...], és a *valóságos lények* legyőzték a *képzeletbelieket*. Godard ezredes és unokaöccse nem illett a magamfajta hőshöz. Hála az égnek, most megszabadultam mindezekről az akadályoktól, tetszésem szerint merülhetek el a képzelődés birodalmában[...] (Kiemelés tőlem, S. H. G.)¹⁹

A két egymástól eltérő önmegjelenítő diskurzus egymásban való tükröződése két figurát kölcsönöz az Énnek, amit az Én színpadra állításával hozhatunk kapcsolatba. Az Én efféle színrevitele nem idegen a rousseau-i szubjektum diskurzusától, és szemmel láthatóan *műfajlétesítő potenciállal* bír.²⁰ Azt mondhatjuk tehát, hogy az aranykori táj leírása olyan trópusként jelenik meg a *Vallomások* szövegében, amely egy meghatározott műfaji tradícióhoz kötődik, a pasztorál és a pásztorregény tradíciójához, s mint az Én önreprezentációjának figurális modellje, konfliktusba lép az Én megjelenítését szolgáló reprezentációs sémákkal: mind a konfesszió, mind az önéletírás műfajával.

Egy másik megközelítésben azt is mondhatnánk, hogy az említett szövegrészletben a *szószertiségbe* betörő *figurativitás* demonstrációját figyelhetjük meg, fikció és valóság egymásnak feszülését. Kérdéses azonban, mennyire tekinthetjük a *Vallomások* címet viselő perszonális diskurzust Rousseau-nál a referencialitás szószertiségére alapozó megnyilatkozásformának.

2. A Vallomások *radikális fikcionalitása*

A Rousseau-olvasás posztmodern hagyománya szerint a rousseau-i szövegek olvashatóságának kulcsát nem a művek episztemológiai meghatározottságában vagy kognitív értékében, mint inkább a rousseau-i nyelvezetnek (discours) az egyes – politikai, társadalmi, irodalmi, önéletrajzi – szövegeken átívelő működési mechanizmusában kell keresnünk. Ezen olvasási kánon azt is megmutatta, hogy a rousseau-i antropológia közvetlen kapcsolatban áll az antropológiai jelenséggként felismert fikcionalitással (az ember mint a jövő felfogására képes, emlékező, a képzelete által teremtő lény), miáltal a rousseau-i szövegek – közvetlen téma- és műfajmegjelölésüktől függetlenül – fölmutatják a fikcióképzés fő műveleteit. Így aztán nem érhet meglepetésként minket, hogy a „Vallomások” megnevezés paratextuális szinten ugyan a konfesszionális tradíció hordozójának tünteti fel az én-

a költészet győzelme poémává. [...] a regény a kettő között mozog, nem válik teljesen sem egyikké, sem másikká.” In Octavio PAZ, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1990, 57–58.

¹⁹ *Vallomások*, I, 174.

²⁰ Ezt bizonyítják a *Vallomások* után keletkezett, az én dramatizálását megvalósító *Dialogusok*, ahol a kettéosztottság két autonóm figurában, „Rousseau”-ban és „Jean-Jacques”-ban ölt alakot.

narratívát, a bevezető szerint azonban valójában az „ember” tanulmányozásának soron következő dokumentumát tartjuk kezünkben: „Bárki légy is, akit sorsom és bizalmam bírójává tett írásomnak [...], ne semmisítsd meg ezt a hasznos és egyedülálló művet, mely első összehasonlításul szolgálhat az emberek még meg sem kezdett tanulmányozásában [...]”.²¹ Világos, hogy itt egy önidézetéről van szó, arról a *Második értekezés* elején megfogalmazódó igényről, amely az ember tanulmányozásának szükségességét hirdeti, s egyúttal ama paradoxon újrafogalmazásáról, miszerint „éppen azért válunk képtelenné megismerni az embert, hogy tanulmányozni kezdjük”. A különbség mindössze annyi, hogy az általános emberről szóló beszédet itt a személyes emberről szóló beszéd váltja fel, amely azonban továbbra is fenntartja a humándiskurzus megismerő intencionalitását. Rousseau megjegyzését olyan fikcionális jelzésként kell értelmeznünk, amely a szöveg olvashatóságát egy korábbi szöveg(ek) felől teszi lehetővé. A megismerés és a megismerhetetlenség egyidejűségének paradoxona egyúttal az általános/személyes oppozícióban transzfigurálódik, hiszen az önéletírás individuálisnak tételezett én-diskurzusa kvázi elszemélytelenedik a kollektív emberről szóló humándiskurzus antropológiai kontextusában. S valóban, a *Vallomások* első két, leginkább „intim” fejezetében – a gyermekkor és az ifjúkor felidézéskor – sorra tűnnek fel a *Második értekezés*ből jól ismert fogalmi/érzelmi metaforák, a rousseau-i figurális nyelv trópusai, melyek a természeti és a társadalmi ember konceptusának leírására szolgálnak: olyanok, mint a szabadság, az uralom, a hatalom akarása, a szenvedély, a kétfajta szerelem, a transzparencia stb.²² A szöveg ily módon két egymást kizáró jelrendszert (műfajt, beszédmódot) léptet konfliktusba egymással: a konfessziót és a kognitív, megismerő diskurzust. A kétféle jelölésmód egyidejű érvényessége a jelentés megkettőződéséhez vezet.

Az én-diskurzus feletti uralom visszaszerzése érdekében kerül bevezetésre az „igazság” és az „őszinteség” fogalma, amely azonban, ahelyett hogy helyreállítaná a jelek referenciális használatát, s ezáltal visszatérítené a szöveget a már ismert kódok szerinti olvashatóságra, egy újabb duális rendszer felállításához vezet: a külső/belső oppozíciójához. Egyébiránt ez az a pont, ahol Rousseau polémiája Ágostonnal kitapintható: Ágoston Isten színe előtt beszéli el bűneit „emberi fajtajának” a „hitből sarjadó élet” példázataként, míg Rousseau az önfeltárás aktuását a belső önszemlélet transzcendálásaként értelmezi: „Úgy tárom fel bensőmet, ahogyan te magad látod, Örökkévaló.” A transzparencia itt az „önmagam számá-

²¹ *Vallomások*, I, 7. A tanulmányozás utolsó fázisát pedig láthatóan a *Reveries* képviseli, vö. „Ebben az állapotban folytatom most azt a szigorú és őszinte önvizsgálatot, amelyet régebben *Vallomásaim*nak neveztem. Utolsó napjaimat annak szentelem, hogy tanulmányozzam magamat és felkészüljek a számadásra, melyet nem sok idő múltán magamról kell adnom.” *A magányos sétáló...*, 11.

²² Lásd: „Éreztem, mielőtt gondolkodtam volna. Közös sorsa ez az embernek, de én mindenki másnál inkább átéltem.” *Vallomások*, I, 12.

ra való Én” és a „másik számára való Én” azonosításán alapul,²³ s egyúttal azt feltételezi, hogy a szubjektum egyidejűleg képes önmagát „kívülről” (Örökkévaló) és „belülről” (bensőm) szemlélni – Bahtyin terminológiájával szólva egyszerre szerző és hős, szemiológiai terminológiával szólva jelentő és jelentett lenni.²⁴ Ez egy olyan ember szituációját idézi meg, aki a vallomástevés aktusában – miközben különféle pózokat és alakokat ölt – önmagát figyeli a tükörben. A tükörkép így a maszköltés egyik formája.²⁵ Amennyiben a verbális szférában a tükör (és nem az átlátszóság) képviselője az „őszinteség” mint sajátos intencionális beszédstratégia, úgy az „igazság” a meggyőzésért felelős retorikai alakzattá válik, amely a szövegben nem kognitív értékét figyelembe véve, hanem – mint az alaköltés, a figurává válás útja – a beszédalakzatok működésmódja révén tesz szert jelentőségre. Ez az egyszerre feltáró és elleplező, vagy másképpen: a feltárásban elleplező és a leplezés által feltáró működésmód felelős a kétféle beszédmód, az önvád és az apológia, a vallomás és a mentegetőzés egyidejű érvényességének fenntartásáért, amelyet, ha nem tükörszerkezetként, hanem igazságértéke vonatkozásában közelítünk meg, akkor a színleléssel és a hazugsággal szoktunk azonosítani. Ezt a működésmódot Paul de Man a rousseau-i *metaforával* azonosította, melyet – Derrida nyomán – úgy határozott meg, mint a referenciális jelentés külső, látható tulajdonságból belső érzéssé történő transzponálását, illetve a belső érzés objektív tényre merevítését.²⁶ Talán erre, azaz a belső külsővé tételére és a külső belsővé transzponálására utal a mottó – „Intus et incut”. Emlékeztetünk rá, hogy az Én önmagán kívülre kerülését és önmagához való visszatérését a határátlépés és a fikcióképzés műveletével állítottuk párhuzamba. S végül azt is tekintetbe kell vennünk, hogy az önéletírás szituációja az *emlékezés* rousseau-i nyitott struktúráját hordozza, amennyiben a „képekben gondolkodás”, a „képekben teremtés” helyzetét idézi fel. A valóságra való emlékezés egyfajta oximoronná válik, amennyiben a belső emlékkép valóságosabbnak mutatkozik a külső referenciális valóságnál: „a dolgok általában kevésbé hatnak rám, mint az emlékek” – írja Rousseau.²⁷

²³ Vö. a Malesherbes-hez írott első levélben: „Képmutatás és szerénykedés nélkül fogom lefesteni magamat [...], amilyennek *saját szememben látzom* [...]” in *Értekezések és filozófiai levelek*, 624. (Kiemelés tőlem, S. H. G.)

²⁴ A *magányos sétáló álmodozásaiban* mintha a *Vallomások* „igazság” és „transzparencia” fogalmának kritikáját olvassánk: „a delphoi templom *Ismerd meg tenmagad*-ja nem olyan könnyen követhető irányelv, mint *Vallomásaimban* hittem”; továbbá: „Az alaposabb vizsgálat [ti. önvizsgálat, S.H.G.] során azután meglepődve emlékeztem vissza arra, hogy hányszor tüntettem föl igazságnak a magam képzeletének szüleményeit, holott éppen akkoriban, igazság-szeretetemre büszkén, olyan önmegtágadással áldoztam föl az igazságnak biztonságomat, érdekeimet, személyemet[...]” A *magányos sétáló álmodozásai*, 49, 50–51.

²⁵ Vö. Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, Bp., Gond-Cura, 2004, 68–79.

²⁶ Paul DE MAN, *Rousseau*, in Uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999.

²⁷ *Vallomások*, I, 186.

A paradox elbeszélői helyzetből kibomló én-narratíva a fikcionalitás jegyeivel ruházza fel a referenciálisnak tételezett valóságot: az ábrázolt személyek, események és cselekedetek ezért nem az önéletírás ún. referenciális paktumának elve alapján kapcsolódnak az Énhez, hanem konstitutív módon, a megnevező figurális nyelv szubsztrátumaként.²⁸ „Az ábrázolt világ kézzelfoghatósága azt a látszatot kelti, hogy egy eleve adott világot jelöl. Azonban mivel az ábrázolt világ előzetes intencionalitásból és viszonyítási folyamatból keletkezett [...], valójában nem azonosítható semmilyen eleve adott világgal.”²⁹ A referenciális paktum elve szerint a külső életrajzi történések kronologikus egymásutánosság és ok-okozati kapcsolatok alapján rendelődnek egymáshoz, míg a belső, szubjektív intuícióból keletkező konstitúciós elv szerint az ábrázolt világ titkos szenvedélyek és vágyak láncolataként áll elő.

Mint ismeretes, Paul de Man a *Vallomások* egy részletét, a Marion-epizódot elemezve arra a következtetésre jutott, hogy a birtoklás iránti vágy olyan működésmód a szövegben, mely során a dolgok és személyek a tiszta jelölő státusába kerülnek, s mint ilyenek, megindítják a felcserélődések és birtoklások láncolatát.³⁰

A vágy az én diszpozíciójaként felelős a jelölők és referenciális jelöltjeik egymástól való eloldódásáért. A de Man-i modell azonban kiterjeszthetőnek tűnik a *Vallomások* teljes szövegére (különösen az első hat könyvre). A vágy, amely nem talál tárgyára, „kísértésként” áll elő az *ábrázolt én* számára, és a referencia helyett a referencia szupplementálását, valódi tapasztalat helyett a tapasztalat játékát nyújtja. A „vágyakozás a vágyakozásért” olyan, a hiányból keletkező cselekvéseket tesz egymás ekvivalenseivé, mint a lopás, a szerelem, az evés és az olvasás.³¹ E cselekvésekben éppen az a közös, hogy bennük a vágyakozás/sóvárgás/szenvedély szubjektuma transzfigurálódik a vágyott tárgyba/dologba/személybe történő át-helyeződése és megkettőződése révén. Így például a „szenvedély” és a „csábítás” elsőként az öncélú lopásban ölt alakot: „Lopkodásomat [...] kiterjesztettem mindarra, ami csábított; és csak azért nem lettem valóságos tolvajjává, mert a pénz után sohasem sóvárogtam.”³² A lopás lelepleződése után a szenvedély egy újabb „hiány-

²⁸ Lejeune terminológiájával szólva nem az elbeszélő és az elbeszélte személy azonossága vagy a szerzői név biztosítja a narratíva koherenciáját, illetve referenciális szöveggé váló olvashatóságát.

²⁹ ISER, *i.m.*, 36.

³⁰ A dolgok nem azok, aminek látszanak, egy szalag nem szalag csupán, hanem Rousseau Marion iránti vágyát, illetve magát Mariont helyettesíti. A szalag továbbá – a szimmetrikus kölcsönösség alakzataként – Marion Rousseau-val, illetve Rousseau Marionnal való helyettesíthetőségét is jelképezi. Ezt a kétszintű behelyettesítést nevezi de Man „tükrös alakzatnak”, amely a metaforikus azonosítások révén áll elő: ez a tulajdonképpeni metafora, a vágy mint tudattalan szerkezetének nyelvi performanciája, a jelentők egymásrautaltságának körkörös struktúrája. Vö. DE MAN, *i.m.*, 380.

³¹ Vö. „Régóta felébredt érzékeim valami olyan gyönyört követeltek, amelynek tárgyát még csak el sem tudtam képzelni.” *Vallomások*, I, 47.

³² *Uo.*, 45.

cselekvésre”, az olvasásra ruházódik át: „Az olvasás, minthogy elvont a munkától, újabb bűn volt, amit újabb büntetés követett. De az ellenállástól felingerelt hajlam szenvedéllé, majd dühvé fokozódott [...] egészen átengedtem magam új hajlamomnak, egyebet se tettem, csak olvastam – nem loptam többé.”³³ A szerelmi légyott, a lopás, az evés és az olvasás kölcsönös fölcserélhetősége és szupplementálása mutatkozik meg a Hatodik könyvben. Rousseau vágyának tárgya „egyfajta finom fehér arbois-i bor”, amely „felette csábította”; hozzá kalácsot vásárol, majd

szobámba jól bezárkózva a szekrény mélyéből előhalásztam a palackot, pompás kis ivászatot csaptam egymagamban, regényt olvasgatva. Mert evés közben olvasni: bizalmas kettős *hiján* (*défaut d'une tête-à-tête*) ez volt mindig az álmom (*ma fantaisie*), a hiányzó társaságot ez *pótolta* (*le supplément de la société*). Felváltva faltam egy lapot s egy harapást – mintha könyvem is velem evett volna.³⁴ (Kiemelés tőlem, S. H. G.).

Az olvasás motívumában azonban a vágy nem annyira elrejtőzik, mint inkább megnyilvánítja saját működés módjának szerkezetét, amennyiben a „képzeleti/imaginatív” ekvivalenseként jelenik meg. A vágyként értelmezett imagináció célja: a valóságot átalakítani egyfajta vágyott, önmagából kimozdított valósággá, a *valóság jelévé*; ez a művelet egyúttal az önmagából való kilépés lehetőségét hordozza az én számára.

Átéltém azokat a helyzeteket, amelyek olvasmányaimban érdekeltek, felidéztem, variáltam, kombináltam, s annyira magamévá tettem, hogy *átváltoztam egyik vagy másik elképzelt alakká* (*que je devinsse un des personnages que j'imaginai*); [...] a képzelt állapot (*l'état fictif*), amibe sikerült *beléhelyezkednem*, feledtette valóságos állapotomat (*l'état réel*), amellyel annyira elégedetlen voltam. (Kiemelés tőlem, S. H. G.)³⁵

„Az álarc természetesen korlátozza a személyt, de ugyanakkor ki is terjeszti, hiszen az embernek fikciónvá kell tennie magát ahhoz, hogy túllépjen önmagán.”³⁶ Nem véletlen, hogy éppen az olvasás lesz az, amely magában foglalja minden szenvedély és hajlam eredetét, de egyszersmind transzformálja is a szenvedélyt, s mint „túláságosan lángoló vágyakozást” a cselekvés szubsztitútumává avatja.³⁷ A cselekvés

³³ *Uo.*

³⁴ *Uo.*, 285.

³⁵ *I. m.*, 47.

³⁶ *ISER, i. m.*, 106.

³⁷ „[...]ez a szív nem talál magához hasonlót a valóságban, s kénytelen a képzeletből táplálkozni. E pillanatban beérem azzal, hogy megjelöltem egy olyan hajlam eredetét és belső okait, amely megváltoztatta minden szenvedélyemet, és mert magában foglalta valamennyit, a túláságosan lángoló vágyakozás révén mindig lustává tett a cselekvésben.” *Vallomások*, I, 48. Ez-

fikciósítása, fikcióként való leleplezése és a fikció, a képzeleti cselekményesítése egyfajta kreatív cselekvésként azonosítódik, amely biztosítja, hogy az Én egyszerre legyen önmagánál és önmagán kívül. Ekképpen a „vágy a vágyért” szerkezetben – Iserrel szólva – a „fikció iránti igény” megnyilvánulását kell látnunk, amely az önmagához és a világhoz való hozzáférés, önmaga megtapasztalásának lehetőségét nyújtja az Énnek; a mi terminológiánk szerint az „űrként, hiányként” meghatározott valóság létezésé, a létben való jelenlétté (*s'exister*) alakításának lehetőségét tartalmazza. Ez vezethet az Én világának megteremtéséhez, egy olyan egyedi értelemvilág létrejöttéhez, amely a jelölésmód autonómiáján alapul. „[...] mert mindig olyasvalamit kerestem, ami nem létezik” – írja Rousseau Malesherbes-nek.³⁸

A vágystruktúra az ábrázolt Énről és valóságról az ábrázoló nyelvre átkerülve a jelölésmód magas fokú redundanciáját eredményezi az ábrázolt jelenségek szférájában: így a megkívánt alma a „Hesperidák kertjében pompázó gyümölcsként”, Basile-né férje „fuvolás Aigiszthoszként” áll elének; a katekizmust tanulók „inkább látszottak az ördög poroszlóinak”, „a legmocskosabb ringyók és a legrútabb cédák voltak, akik valaha is az Úr aklában bűzlöttek”; Simon főbíró urat „egyenes, vékony, elég hosszú lába megnyújtotta volna, ha függőlegesen tartja, csak hogy annyira szétállt, mint egy nagyon nyitott körző. [...] Meztelenül olyan lehetett, mint egy sáska. Feje azonban természetes nagyságú [...], mintha egy műfejet valami csonkra illesztettek volna; a szemináriumon oktató lazarisita „arca, mint a mézeskalács, bivalyhangú, kuvikszemű, szakála helyén vaddisznósörte. [...] tagjai úgy jártak, mint a próbabábu csuklói.”³⁹ Ez utóbbi leírás egyszerre idézheti föl bennünk a *Nyolcadik séta* egy részletét, ahol Rousseau akként minősíti kortársait, mint akik „nem egyebek gépi bábuknál, amelyeket csak hajtóerő működtet, és cselekedeteiket legfeljebb a mozgás törvényei szerint lehet kiszámítani”, valamint a *Vallomások* elején szereplő gyerekkori marionettszínházat. A „való világ” szereplői olyan alakok, figurák, „marionettek”, akik nem rendelkeznek referenciális identitással, hanem díszletként szolgálnak az Én önszínreviteléhez, önfikciósításához.⁴⁰ Másfelől azonban az én megkettőződésében és tükröződésében aktív szerepet játszó szimbólumok egyfajta „ráruházott” identitás hordozói. „Az álarc segít az Énnek túllépni önmagán, s ezzel lehetőséget kap arra, hogy másképp legyen együtt önmagával.”⁴¹ Hasonlóan ahhoz a jelenethez, amikor Rousseau barátja és példaképe, Venture figuráját ölti magára:

zel az Én „hajlamainak és vágyainak” eredete a fikcionalitás és az irodalmiság szférájába helyeződik. Vö. pl. azzal, amikor Mme de Warens viszontlátásakor Rousseau ezt írja: „ez olyasforma érzés volt, mint amikor Saint-Preux észrevette, hogy kocsiját Wolmarné színjébe állítják.” Vagyis: a teremtett, fiktív alak képzeletbeli érzése szolgál magyarázatul a „referenciális” belső érzésre. *Vallomások*, I, 112–113.

³⁸ *Értekezések és filozófiai levelek*, 627.

³⁹ *I.m.*, 127.

⁴⁰ Ezt a jelenséget nevezi Todorov deperszonalizációnak. Vö. TODOROV, *i.m.*, 52.

⁴¹ ISER, *i.m.*, 107.

Gyalogos zárandoklásomban Annecyba érkező Venture barátomhoz hasonlítottam magam. Ez az ötlet annyira megfogott, hogy [...] fejembe vettem, hogy kis Venture-t játszom Lausanne-ban [...] Amennyire csak lehetett, mindig nagy mintaképeket követtem. Ő Venture de Villeneuve-nek hívta magát, én a Rousseau név anagrammájából Vaussore-t csináltam, s elkereszteltem magam Vausore de Villeneuve-nek.⁴²

Az én-narratíva ilyen módon a szövegben megképződő Én önmegjelenítő és önmegnevező diskurzusára épül; ez az Én csak a diskurzuson belül, magában a megnyilatkozás aktusában rendelkezik referenciával. S minthogy nem ön- és világbárázolásról, hanem ön- és világlétesítésről van szó, a szöveg olvashatóságának kódjait magában a szövegben kell keresnünk, ami „új szerződés” megkötését teszi szükségessé az olvasóval.

Szeretném valami módon átlátszóvá (*transparente*) tenni lelkemet az olvasó szeme előtt, ezért akarom minden szempontból bemutatni, mindenfajta fénnel megvilágítani, elérni azt, hogy minden mozzanatát észreveggyék, s az olvasó maga ítélhesse meg a létrehozó alapelveket. [...] Az ő dolga, hogy összegyűjtse az alapelemeket és meghatározza a *belőlük kialakuló lényt*: az eredmény az ő műve (*son ouvrage*), és ha téved, a tévedésnek is ő az oka.⁴³ (Kiemelés tőlem, S. H. G.)

Rousseau maga figyelmeztet a referenciális olvashatóság felfüggesztődésére és a *konstruktív olvasás* szükségességére. Így válik érthetővé a bevezető furcsa félmondata is, amely az Ént magával az írott könyvvel/szöveggel azonosítja: „A természet összetörte a mintát, amelyben alkotott; jól tette-e vagy sem, csak akkor ítélni tudok meg, *ha elolvastatok (m'avoir lu)*.” Ha ezt a szövegben létesülő Ént a szövegen kívüli empirikus személlyel próbáljuk azonosítani, és a nyelvi működéstől független létezőként ismerjük el, akkor nem csupán elvétjük a „szerződéses jelet”, és a valóság látszatát a valóság státusával ruházzuk fel, hanem a fikcióképzési aktust visszavezetjük a referenciára, ahelyett hogy az „imaginárius” felé való közvetítő funkciójában értelmeznénk.

Ha innen közelítjük meg a kérdést, akkor az aranykori táj vízióját nem a szószertiségbe betörő figurativitásként kell értelmeznünk, hanem a szöveg működésmódját megalapozó fikcióképző eljárás önfeltáró aktusaként. Amit a pásztori, művi világ képe megjelenít – a természeti táj megkettőzése önmagára és önmaga *jelére* (pásztori idill) –, az a jelölők játékba hozásának módja; a kép azt demonstrálja, hogy – Iserrel szólva – hogyan fosztódnak meg a dolgok/jelek ismerős jelentetteiktől egy ismeretlen dologról való nézet kialakításához. Az ismeretlen ma-

⁴² *Vallomások*, I, 157–158.

⁴³ *Vallomások*, I, 186–187.

ga az Én, amely az életrajzi/referenciális világ szupplementumainak közegében mindig hiányként/különbségként/távollétként, betöltetlenségként mutatkozik meg ön maga számára. Az Énről való beszéd a megnyilatkozás szintjén ezért csakis paradox formát ölthet, „a megnevezhetetlen megnevezése” mintájára (katakrezis). Az írott diskurzus éppen ezt a paradoxont alakítja át jeltermészetűvé, minekutána nem egy, hanem legalább két határátlépésről kell beszélünk: a valóság (referencialitás) és a fikció (figuralitás), valamint a képi/figurális/retorikai nyelvhasználat és annak textuális realizációja közötti határok áthágásáról. Ezért az önéletrajzi Én és az imagináció alanyaként értett Én (akinek feladata a jelek játékba hozása) mellett meg kell különböztetnünk az alanyiságnak egy harmadik formáját. Ez az alany a szövegben csak jelölésalakzatként áll elő mint olyan, szemiotikai identitással rendelkező *persona*, aki nem beszél, hanem akit – Rousseau terminológiájával szólva – „el kell olvasni”. Ez az alany nem használja a jeleket, lévén maga is jeltermészetű, hanem „elrejtőzik bennük”, kisajátítja a már játékba hozott jeleket, és saját értelemvilágának kidolgozása érdekében átalakítja azokat. Az Én önmagán való kívül-léte, önmagától való állandó elkülönülődése a jelekben való benne-lét által ölt alakot, és válik jelenlevővé. A fikcióképzés mellett így tehát jelképzésről is beszélünk kell, amely az *írás műveletéhez* kötődik. Ez alapozza meg a figurális beszédet (a jelölők rendje) és hozza létre a fiktív világot (a jelölt valóságok rendje). A jelek átsajátításának modellje nézetünk szerint így nem a metaforát metonímiává alakító „íronia” (de Man), a „lebegő jelölő” (Iser) vagy az önmagától elkülönülődő „üres jel” (Derrida), hanem a „szemantikai innováció” (Ricoeur), azzal a megszorítással, hogy a jelentés megújítását a jel belső szerkezetét felbontó, a jelentő-jelentett konvencionális szimmetriáját megszüntető jelölésmódként értelmezzük. Az Én jelszubsztumává válása ezért nem törli a jelentést, hanem perszonális renddé alakítja. Ez a művelet a nyelv temporális struktúrájának megfelelően egyfajta eseményként, a *szemantikai innováció eseményeként* áll elő. Ennek az eseménynek megvan a megfelelője a fiktív világban: a szövegalany létesülése a cselekményhős személyes történetében gyökerezik.

3. A diegézis és szemantikai alakzatai

Talán váratlanul tetszik a fentiekben elmondottak után történetről beszélni az Énnel kapcsolatban. Hiszen amennyiben az ábrázolt Én nyelvi-textuális műveletek eredményeként konstruálódik meg, úgy az önmegnevező diskurzus létrejötté, jóllehet esemény jellegű, mégsem történetyszerű. Ha most újra visszatérünk a *Vallo-mások* tanulmányunk elején elemzésre kijelölt részletéhez, akkor láthatjuk, hogy az idézetben van egy olyan „deviáns” mozzanat, amelyről eddig nem beszéltünk.

Könnyedén lépkedtem hát [...] lelkeket ifjú vágyak, elragadó remények, csillogó tervek árasztották el. Közeli boldogságom biztosítékának láttam mindent, ami körülvett. [...] A látvány valódi nagysága, változatossága, szépsége méltóvá tette ezt a varázst az elmélkedésre, de hozzákeveredett a hiúság ösz-

tökéje is. Ily ifjan átkelni Itáliába, ennyi országot bejárni, Hannibál nyomát követni a hegyeken át – életkoromat meghaladó dicsőségek láttam mindezt.⁴⁴

Az imagináció eredményeként létrejövő vágyvilág a leírásban az illúzió jegyével ruházódik fel, és valamiféle önámító struktúráként lepleződik le. Itt tehát – a képzeleti világán belül – egy újabb ambivalenciára bukkanunk. Csábító lenne de Man megoldására hagyatkozva azt mondanunk, hogy ebben az esetben „a figura defigurálásáról” van szó, amennyiben az imaginatív világ fikcióként lelepleződik (hazugság), s ezáltal a valóság látszatával ruhazza fel a fiktív életrajzi/referenciális diskurzust (igazság). A dualista rendszer így újra játékba jön, és a szöveg átadja helyét a gépies, mechanikus működésnek. Az elméleti előfeltevés elfogadása helyett azonban kérdezzük tovább a szöveget.

Ehhez arra van szükség, hogy a jelenetet visszaírjuk eredeti szöveghelyére, azaz a *Vallomások* Második könyvébe. Megállapítható, hogy az egész második könyv egyfajta „kis narratívaként” ékelődik be az önéletrajzi nagy narratívába, és mintegy lefékezve az életrajzi időt, csupán 7-8 hónap történéseit foglalja magában. Rousseau Genfből való menekülésével kezdi a könyvet, és Mme de Verceilis-től való menekülésével zárja. A narratíva kezdetét és végpontját kijelölő utazás egy „belső” utazásban ismétlődik meg: ez a fenti idézetben szereplő itáliai út. A gyalogos út, a gondolatokkal teli lépés ábrázolása Rousseau-nál az önmagához való eljutás szemantikáját kapcsolja a mozgás képzetéhez (vö. a séta efféle szemantizálódását *A magányos sétáló álmodozásaiban*). Rousseau azzal a reménnyel érkezik Turinba, hogy „önmagához méltó személy” (*une figure digne de moi*) válik belőle. A Második könyvben ilyen módon az Én és a világ viszonya a személyiséggé válás történeteként kerül a középpontba.⁴⁵ A könyv elején „megfestett kép” egy olyan én-projekció „a világmindenség meghódításáról”, az „egekbe szállásról”, az „uralkodásról”, amely a világot az ego színpadaként ábrázolja:

Szabad vagyok, és a magam ura; úgy gondoltam, mindent tehetek, mindent elérhetek, csak neki kell rugaszkodnom, s máris felrepülök, szállok a levegőben. Biztonsággal léptem a világ hatalmas színterére, hogy dicsőséggel töltsem be; azt hittem, ünnepi lakoma vár rám lépten-nyomon, kincs, kaland, segítő barátok és tetszésemért versengő szeretők: csak megmutatom magam, s máris meghódítom a világmindenséget – vagy ha nem is az egész világot [...] megelégszem egy kitűnően összeválogatott, szűk körrel, de abban aztán én uralko-

⁴⁴ *Vallomások*, I, 65.

⁴⁵ Ezt látszik megerősíteni, hogy a könyv egyik centrális-referenciális eseménye Rousseau katalizálásának, áttérésének aktusa. Vö. az Ötödik könyv elején található idézettel: „Éppen erre az egyformaságra volt leginkább szükségem, hogy befejeződjék jellemem kialakulása, amelynek megállapodását a folytonos zavarok akadályozták.” *Vallomások*, I, 191.

dom [...] Ha jobbra vagy balra egy kastélyt pillantottam meg, kerestem a bizonytalán rám váró kalandot [...]”⁴⁶

Az aranykori vízió, mely a *spectacle* nevet kapja a szövegben (1. ’látvány’; 2. ’színelőadás’), láthatóan ennek az én-projekciónak a folytatása, és az aranykort az individuális boldogulás, becsvágy, hiúság, nagyravágyás allegóriájává változtatja. A „csillogó tervek” (*les brillants projets*) megnevezésben a csillogás az arany tükröződésére, visszfényére utal. A kincs (*tresor*) ugyancsak az arany csillogó változatának alakmása („azt hittem [...] kincs [...] vár rám”). A hegy ebben a vonatkozásban az uralkodás, a magasság, a hódítás szimbóluma (vö. Hannibál nyoma). S miután a hegyek egyben az aranykori táj objektumai is („a hegyekbe tejes és tejszínes köcsögöket [képzelttem], édes semmittevést, békességet [...]”), a hegy jelentései a szövegben – az aranyhoz hasonló módon – megidézik a kulturális szimbolikában őrzött ambivalenciát (egyszerre az isteni közelség és a megkísértés hegye). Az ambivalens szemantika egy allegorikus diskurzust nyit meg, amely a fent–lent opozícióban az individuum bukásának történetét anticipálja:

[...]a nagyravágyás gőze már fejembe szállt. Máris végtelen *magasságban* hittem magam korábbi inas-állapotom *felett* (*au-dessus*), dehogyan láttam előre, hogy hamarosan mennyre *alatta* (*au-dessous*) leszek. (Kiemelés tőlem, S. H. G.)⁴⁷

A „lent” megfelelője a többi közt a könyv végén elhelyezett Marion-epizód, a szalaglopás és annak letagadása, mely elháríthatatlan akadályként tornyosul a „méltó személy” kialakulásának útjába, lerombolva a „személyes üdv” lehetőségét. Az individuum bukását követően a „bűnbe esett” önéletrajzi Én vallomástevő Énné alakul át. Amennyiben tehát a szöveg önértelmező mechanizmusára támaszkodunk az olvasás során, úgy az aranykort és a bűnt tematizáló jelenetet nem egymástól elszakítva, hanem egy közös narratíva részeként kell olvasnunk.

Az illúzió lelepleződéséhez egyúttal egy műfaji index is társul: a képzelet jelzője – *regényes*.⁴⁸ Az individuum bukásának története ily módon a regényhős cer-vantesi tradícióját aktvizálja. Arról van szó, hogy a regény mint az emberi jelenlét megragadásának sajátos műfaji tradíciója ugyancsak két világ, a „realitás” és a „szélmalomvilág” dualitásából indul ki, sajátos módon konceptualizálva a két világ egymáshoz való viszonyát. A szélmalomvilág a realitásnak a hatalommal és a

⁴⁶ *Uo.*, 51, 54.

⁴⁷ *Uo.*, 66.

⁴⁸ „Hajlamaim és eszméim folyamatos sorában mindig túl magasan vagy túl alacsonyan jártam: hol Akhilleusz voltam, hol Therszitész, egyszer hős, máskor semmirekellő.” *Vallomások*, I, 99. Vö. a Malesherbes-nek írott II. levéllel: „Az én szívemben ezért valamiféle hősies és regényes hajlam vert tanyát, és mind a mai napig csak egyre erősebbé vált bennem, míg teljesen meg nem csömöröltem mindentől, ami nem hasonlított örültségeimre.” in *Értekezések és filozófiai levelek*, 626.

szükségszerűséggel összefonódott közösségi fogalma elleni lázadás, az ember valósága, azé a közösségből kivált személyé, aki jogot formál a személyes sorsra. Hamvas Béla meghatározása szerint: „A regény az ember személyes sorsra való igényét mondja ki.” „Ezért van a romantikában különös hangsúlya a személyes szabadságnak, sőt az önkénynek, az álomnak, a képzeletnek és a spontán megnyilatkozásoknak.”⁴⁹ Az individuummá alakulás az első lépcső a szubjektummá, személylé válás történetében, amely az individuum krízisén alapul. „Az individualizmus azon a lehetőségen nyugszik, hogy az egyén önmagát a kollektívumból kivonhatja és a maga számára külön üdv lehetőségét biztosíthatja[...]” A személyes történet a személyes üdv (becsvágy, boldogulás, érdek stb.) bűnként való felismerésén alapul. A regényhős éppen a krízis révén tesz szert személyes történetre, s határolódik el az individuumként való létezésétől. Ekkor vallomásba kezd, és a konfesszió alanyává válik. A konfesszió ilyen módon a szubjektum első megnyilatkozása, ezért „minden néven nevezhető regény egyik legfontosabb alkotóeleme és alapja. Mert konfesszió nélkül nincs regény. Nincs regény a személy fedetlensége nélkül” – írja Hamvas. A Második könyvben úgy tetszik, a szubjektum regényesítése megy végbe, amennyiben benne egy egységes narratíva részeként ábrázolódik a közösségből való kiszakadás (Genfből való menekülés, katolizálás), az individuummá válás (szabadság, uralkodás, hatalom, személyes boldogulás pátosza), valamint a személyes üdvterv elbukása (Marion-epizód). E személyes történet alanyaként feltűnő *regényi* szubjektumot meg kell kísérelnünk elválasztani az önéletrajzi éntől és az imagináció alanyaként értett éntől.⁵⁰ A rousseau-i vallomástevés kettőssége, a mentegetőzés és az önfelmentés hevesége azonban mintha kétségbe vonná a konfesszióknak a hamvasi értelemben vett üdvtörténeti funkcióját. Kérdés, miféle intencióról van szó? Hazugságról, színlelésről, maszk-

⁴⁹ HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum*, in *Uő, Arkhai és más esszék (1948–1950)*, Bp., Media, 1994.

⁵⁰ A létben való jelenlét a regényhős számára abban a krízisben mutatkozik meg, amely saját cselekvésének és szavának önmaga számára való átláthatatlanságán alapul. Éppen ez az, ami majd később az *Álmodozásokban* is problematizálódik a *Negyedik* illetve a *Hatodik sétában*: míg az előbbi a *szó és a nyelv*, az utóbbi a *cselekvés* intranszparenciájának kérdését tárgyalja. „Az alaposabb vizsgálat során azután meglepődve emlékeztem vissza arra, hogy hányszor tüntettem föl igazságnak a magam képzeletének szüleményeit [...] én, aki inkább vállalnám a kánpadot, semhogy egy hazugság árán elkerüljem: milyen furcsa következetlenség folytán hazudtam ilyen vidám szívvel, ok nélkül, haszontalanul, s milyen érthetetlen ellentmondás folytán nem éreztem miatta semmi lelkifurdalást[...]?” *A magányos sétáló álmodzásai*, 50–51, [...] legtöbb cselekedetem első és igazi oka nem olyan világos előttem, mint sokáig képzeltem. Tudom és érzem, hogy jót tenni a legigazabb boldogság, amelyben az emberi szívnek része lehet; de már régen megfosztottak ennek a boldogságnak a lehetőségétől, és olyan nyomorúságos sorsban, mint az enyém, az ember nem remélheti, hogy egyetlen igazán jó cselekedetet is sikerül a megfelelő helyen és haszonnal végrehajtania [...] az erényes indíték számomra legfeljebb csalétek lehet [...] csak azzal tehetek jót, ha tartózkodom a cselekvéstől, nehogy akaratomon kívül rosszat kövessek el.” *Uo.*, 88.

öltésről, gépies mentegetőzésről, avagy a hamvasi értelemben vett elrejtőzésről, elfátyolozódásról?

Az önéletrajzi Én vallomástevő Énné való átalakulását a szövegben egy textuális operáció előlegezi meg: szembeötlő a Második könyv intertextuális kapcsolata Augustinus *Vallomások* című művének ugyancsak Második könyvével, melyben a hippói püspök „ifjúkora vétkeiről emlékezik”. Rousseau Genfből való menekülésekor tizenhat éves: ismeretlen vágyak és szenvedélyek marcangolják, melyek elől ábrándképeibe menekül,⁵¹ de az évek száma jelentőségre tesz szert a Marion-epizód kapcsán is, a bűn megvállását követő mentegetőzés érvrendszerében: „És igazságosan figyelembe kell venni *éveim számát* is: alig léptem ki a gyermekkorból, vagy tán még ki sem léptem.”⁵² A tizenhatodik esztendő kitüntetett jelentőségű Ágostonnál: „Tizenhat éves korában az érzéki szenvedély rabságába kerül” – ez a Második könyv második fejezetének címe. Majd a továbbiakban:

Milyen messzire számúztam magamat házad gyönyörűségétől földi életem ama tizenhatodik esztendejében. [...] Tizenhatodik esztendőmben tétlenségre szorítottak szűkös családi körülményeim. [...] Ó, én lopásom, ó én életem tizenhatodik évének éjszakai bűne[...]”⁵³

A tizenhatodik életév a „kívánság örült szenvedélyének”, a „bűnös vágyódásoknak”, a „rendetlen hajlamoknak” az éve Ágoston számára, amikor „felburjánzottak fejem körül a testi szenvedély tüskebokrai”, s amelynek középpontjában az önként elkövetett bűn, a „címboráival elkövetett körtelopás” bevallása áll. Az önkéntesség itt az *öncélúság* szinonimája (lopás a lopásért, a bűn elkövetésének a gyönyöre), ami rokonságot mutat a rousseau-i szalaglopás öncélúságával.⁵⁴

⁵¹ „Így értem meg tizenhatodik évemet, nyugtalanul, elégedetlenül mindennel és önmagammal is. Nem szerettem foglalkozásomat, nem élveztem ifjú koromat, vágyak marcangoltak, melyeknek tárgyát nem ismertem, ok nélkül sírtam és sóhajtoztam, nem is tudtam, miért – egyszerűen gyöngéden dédelgettem ábrándképeimet, mert semmit sem láttam magam körül, ami fölért volna velük [...]” „[...] Életemnek ez a szakasza meghatározta jellememet [...] Tizenhatodik évem derekán jártam.[...]” *Vallomások*, I, 48, 54.

⁵² *Uo.*, 95.

⁵³ Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. és a jegyz. írta VÁROSI István, Bp., Gondolat, 1982, 56–72. Nem lehetetlen, hogy a 16. életév szimbolikus értelmet hordoz Ágostonnál, ha tekintetbe vesszük, hogy Ágoston a maga neopitagoreusi elméletében az isteni formákat számviszonyoknak fogja fel (a 4-es szám szorzataként a négy őselemet, a föld és a test jegyét hordozza, s ily módon talán kapcsolatba hozható az érzéki szenvedélyekkel). Vö. SZENT ÁGOSTON, *A boldog életről. A szabad akaratról*, Bp., Európa, 1989.

⁵⁴ Vö. „Nem is a lopás bűnében megkívánt jószág élvezetére vágykoztam, csak a lopás és a bűn gyönyöre űzött [...] Nem azt szerettem, aminek kedvéért a vétket elkövettem, hanem magát a bűnömet szerettem. Nyomorúságos lélek [...] nem gonoszságával óhajt valamit, hanem a gonoszságra vágyik.” AUGUSTINUS, *Vallomások*, 62.

Ágoston a belső, szubjektív, személyes beszédmód eredetét az emberről szóló beszéd egyik retorikai sémájához, a vallomást tevő emberhez kapcsolta, miáltal a szubjektummá válás aktusát a saját bűneit felfedő ember alakjával kötötte össze. Ennélfogva a bűn elsősorban nem a maga pusztán „referencialitásában” tesz szert jelentőségre, hanem *jelszerű* mivoltában, a személyes beszédmódot reprezentáló műfaji kódként. A rousseau-i vallomástevő ennek az ágostoni vallomáshoz való viszonyát azonban láthatóan nem a műfaji séma automatikus működtetése jellemzi. Éppen a váratlanság, amely a megnyilatkozás szintjén a gyónásból mentegedezésbe átcsapó beszédmódként jellemezhető, szembesíti az olvasót a korábbi értelmezési kódok szerinti olvashatóság felfüggesztődésével. Amikor a rousseau-i szöveg *rejtett citátumként* utal Ágostonhoz, megkettőzi a *Vallomások*hoz való viszonyt témára (a bűn és annak bevallása) és a téma prezentációjára (intertextuális művelet), miáltal az etikai diskurzust idézőjelbe téve, a mű *par excellence* irodalmiságát demonstrálja. A konfesszió mint elszemélytelenedett műfaji séma itt kritika tárgyává válik, és olyan *ábrázolt műfaj*ként áll elő, amely nem képes kimeríteni a beszéd tárgyát, azaz az *Én* problémáját. Rousseau egyfelől egy narratívába illesztett vallomást állít az ágostoni konfesszió helyébe, másfelől egy motivikusan szervezett szöveget, miáltal utat nyit a regényesedő konfessziót prezentáló szöveg poétikai olvashatósága felé. Mi több, a szöveg szemantikus olvasata elengedhetetlennek tűnik a rousseau-i vallomás értelmezéséhez.

Vegyük számba a szöveg poétikai szerveződésének jeleit, melyek előreutalások formájában kapcsolják össze az aranykort és a bűnt tematizáló két jelenetet. A könnyedén, „teher nélkül” lépkedő hős (*d'autres s'étaient chargés de ce soin*) kellemes ábrándokban ringatva magát, vizionálja az aranykori tájat. A 'teher', 'súly' jelentésű *charge* szó megismétlődik a Marionnal szemben érzett önvád predikátumaként: „az önvád elviselhetetlen terhe [...] még negyven év múltán is nyomja lelkiismeretemet” (*encore chargée*). Ugyanígy feltűnik a bűn nevében, azaz Marion megvádolásában: megvádoltam azt a fiatal lányt, je la *charge*, je *chargeai* cette malheureuse fille, szó szerint 'terhet raktam rá'. Ugyanakkor a vallomástétel diszkurzív aktusának nevéként is ez a szó szerepel, a teherből való megszabadulás jelentésében: „Mégsem tudtam soha rászanni magam, hogy valamelyik barátom keblén vallomással könnyítsek szívem terhén (*déchargér mon coeur*)”. Mi több, egyenes kapcsolatba kerül a *Vallomások* megírásának eseményével: „A teher (*ce poids*) így mai napig könnyítés nélkül nehezedik lelkiismeretemre, és elárulhatom: a vágy, hogy valami módon megszabaduljak tőle, erősen hozzájárult ahhoz az elhatározásomhoz, hogy megírjam vallomásaimat.”⁵⁵

A bűn („megvádoltam”) éppen azáltal kerül ki az etikai diskurzuson belüli olvashatóság alól, hogy a cselekvés és a cselekvés neve között diszkrepancia jön létre a szövegben. A szó irodalmi használatba vétele láthatóan helyreállítja a szó ere-

⁵⁵ *Vallomások*, I, 94.

dendő poliszemantikusságát és metaforikus státusát (*charger* 'terhelő vallomást tesz v. kiról', 'beborít, befed v. mivel', 'felruház v. mivel', 'karikíroz, eltorzít [arcképet]'). A *cselekvés nevéből* kibomló diskurzus a történet szemantikai alapú szerveződésének útját jelöli ki. A Mme de Warens-ra „ráruházott” (*charger*), képzelt szerelem⁵⁶ a Mama alakját az aranykor és a földi paradicsom szemantikai jegyeivel attribúálja a szövegben:

Ó, ha *aranykerítéssel* (*balustre d'or*) vehetném körül ezt az áldott helyet! [...] Csak térden csúszva közelítheti meg, aki tiszteli (*honorer*) az emberek üdvének emlékműveit. [...] máris az övé voltam, s bizonyos abban, hogy az ilyen hittérítőktől prédikált vallás csak a *paradicsomba* (*en paradis*) vezethet. (Kiemelés tőlem, S. H. G.)⁵⁷

Mme de Warens paradicsomi szemantikáját megerősíti „angyali” mosolya is. A figurában antropomorfizálódott aranykori állapot⁵⁸ egyúttal az Éléonore név belső formáját aktivizálja, mely az arab *Ellinor* változata, jelentése: 'Isten az én fényem'. Az elbeszélői megnyilatkozást prezentáló szövegben egyúttal a hangalaki szinten is manifesztálódik a belső formai szemantika: az Éléonore és a *balustre d'or* ('aranykerítés') / *honorer* ('tisztel'), illetve a Mme Warens / *paradis* jelentőkben, valamint a *cselekvés* neveként megjelölt *charger* szóban. Mme de Warens ugyanakkor váratlan referenciális kapcsolatba kerül az arannyal:

Noha volt némi fogalma a filozófiáról és természettanról, mégis megőrizte az apjától nyert hajlamot a kuruzslás és az *alkímia* iránt: elixíreket, tinktúrákat, balszamokat és bűvös porokat készített, titkok tudójának vallotta magát.⁵⁹

A kincs képzetkörét aktivizálja az „ezüsttel fényezett szalagocska”, amely először nem a Marion-jelenetben tűnik fel, hanem a turini út során: a szalag Mme de Warens ajándéka Rousseau „kis kardjához”, s mint ilyen, a Mama aranyló csillogásának alakmása. A csillogás soron következő hiposztázisa Mme Basile, aki egy *aranyművestől* hozat szerszámokat Rousseau-nak, így segítvén segítségére, s akinek „ékes ragyogása” és „csillogása” kegyes viselkedése dacára elfogódottá tette

⁵⁶ „[...] úgy éreztem, mintha Warensné műve, tanítványa, barátja, majdnem szeretője volnék. [...] bájos pillantása, amelyről azt hittem, hogy szerelemmel volt tele, mert engem szerelemre lobbantott – ez töltötte be gondolataimat a vándorlás során, és kellemes ábrándozásba ringatott.” *Vallomások*, I, 64.

⁵⁷ *Vallomások*, I, 55.

⁵⁸ Mme de Warens mint az aranykori idill alakmása másutt is feltűnik a szövegben: „A szép vidéket is az én drága pártfogónőm jótéteményének tartottam, mintha mindezt külön az én kedvemért telepítette volna oda; békésen helyezkedtem el oldalán, őt láttam mindenütt a *virágok és lombok közt*, bája összeolvadt szememben a tavaszéval.” *Vallomások*, I, 114.

⁵⁹ *Vallomások*, I, 56.

Rousseau-t.⁶⁰ Innen nézve más megvilágításba helyeződik a rózsaszín-ezüst szalag, amelynek elnevezésében megjelenő szemantikája visszautal a kincsre, valamint a csillogó tervekre. Így lesz érthető, miért neveződik Marion az „első kínálkozó dolognak” a védekezéshez. Marion és a szalag valóban egymás metaforáivá válnak, azonban nem annyira a performatív retorikai, mint inkább a textuális-poétikai működés következtében: a Marion iránti vágy és a szalag iránti vágy a *közös megnevezés* révén szövegképző aktivitásra tesz szert. Az elbeszélői megnyilatkozás mindkettőben a *színt* mint megkülönböztető jegyet emeli ki: „un petit ruban couleur de rose et argent. Marion olyan csinos volt, s *színében* olyan üde (une fraîcheur de *coloris*), amilyent csupán a hegyek közt találni. Marion „színének” metaforikus megnevezése („amilyent csupán a hegyek közt találni”) újrajelöli és a személyes metaforaképzés körébe vonja a szövegben allegóriaként megjelent hegytoposzt. A hegyhez kötődő fent–lent opozíció a továbbiakban megismétlődik Marion „angyali szelídségében” és Rousseau „ördögi merészségében (diabolique, démon)”. Marion „paradicsomi” szemantikáját felerősíti „ártatlansága”, ami egyúttal a Mama alakmásával teszi őt (vö. az „angyali mosoly” motívumával). Ami ennél is fontosabb azonban, az az, hogy hangalakilag mind a szalag jelzője, „*rose et argent*”, mind *Marion* neve magában hordozza a paradicsom és az aranykor szemantikájával telítődött hangkapcsolatot, utóbbi kétszeresen is: „*Marion, une jeune Mauriennoise.*” A hangkapcsolat a továbbiakban feltűnik a cselekvő nevéként szereplő *garçon* lexémában, az Én prezentációját végrehajtó színekdochében: *mon barbare coeur*, valamint beleíródik az adott szöveg hely más szavaiba, mintegy demonstrálva a szöveggel szemantikai kiterjesztésének folyamatát (egy mondaton belül az *arrive, désarmé, regard, aurait* szavakban).⁶¹ A szív jelzőjeként szereplő *barbár* szót, amely hangalaki szintű gemináció révén egy lexémán belül megismétli az *-ar-* fonetikai szegmenseket, a grammatikai rend által megkövetelt sorrend megszegése is kiemeli (*coeur barbare* helyett: *barbare coeur*). A szív „barbárrá” való átnevezésében egyfelől az Alpokon átkelő Hannibál képe idéződik fel; másfelől a barbár jelentése ’idegen’, amely a szív küismerhetetlenségét sugallja, s mint ilyen, tagadja a szív közvetlen jelenlétére alapuló paradicsomi állapot fikcióját.⁶² A szív követése, a regényes képzelet által vezérelt cselekvés itt egy tényleges bűn elkövetéseként ábrázolódik; ennek reflektálása a szemantikában önértelmező gesztus – s éppen ez a regény tradíciója.

⁶⁰ Nem lehetetlen, hogy az utazás célja, a katolizálás színhelye, a „vaspántos kapu” mögött rejlő zárda, ahol Rousseau „szép reményei egy szempillantás alatt összeomlanak”, és „ragyogó reménységeiből” mély nyomorba zuhan, a „vaskor” szimbolikus megjelenési formája.

⁶¹ „Elle arrive, on lui montre le ruban, je la charge effrontément; elle reste interdite, se tait, me jette un regard qui aurait désarmé les démons, et auquel mon barbare coeur résiste.”

⁶² Tegyük hozzá: nem véletlenül. A szív motívumában ugyancsak agostoni utalást kell látnunk. Vö. „Olyannyira megfelhőzték és elhomályosították szívemet[...]; „Érzéketlen szívemből kitért a gonoszságom[...]; „Íme a szívem, íme az én szívem, Istenem.” AUGUSTINUS, *Vallo-mások*, 56, 61–62. A vallomástevés szimbóluma a „valló szív” lesz, a diskurzus megszületésének szimbolikus locusa.

Az aranykori szemantikát hordozó hangkapcsolat ekképpen a bűnt megnevező és megjelenítő lexémákban megismétlődik, mintegy demonstrálva az egymással összeegyeztethetetlen jelentések összeegyeztetésének diszkurzív folyamatát. A vallomás mint konvencionálissá vált jelhasználati mód az önfeltárást/önleplezést megjelenítő szövegben újrajelölésen megy keresztül, és az én megkettőződésének, önszínrevitelének, illetve – regényhősi minőségében – krízisének a nyelvbe íródását jelöli ki. A szöveg működésének metaforája ebben a folyamatban nem a gép lesz, hanem a megnevezés. Rousseau a jelenetben megnevezi Mariont: *je la nommai*, ami ekvivalens a lány referenciális értelemben vett megvádolásával, a bűn elkövetésével: *je la charge*. A nomináció aktusa a cselekményben a jelszobjektum létesülését prezentáló szövegképző eljárás rejtett trópusává válik. Erre utal, hogy az ambivalens szemantikát tartalmazó hangkapcsolat a továbbiakban kiterjesztődik a perszonális diszkurzus létesülésével kapcsolatba hozható lexémákra: a *reparler* 'újramondani, visszatérni', az *article* 'tárgy' és a *quarants ans* 'negyven év' jelentőkre.⁶³ A cselekményvilág tárgyait és szereplőit létrehozó megnevező folyamat ezért egy olyan személyes nyelv létrehozásaként kell értékelnünk, amelyen a szereplő története megképezhető. Ha így olvassuk a szöveget, akkor Rousseau „paradoxonjai” helyett a nyelv aktuális birtokbavétele útján létesülő személyes értelemvilágot vehetjük szemügyre, Derrida szavaival „egy olyan tér létesülését, ahol a „szabályozott »ellentmondás« lehetséges és leírható”.⁶⁴ A jelölés mint megnevezés egy új modellt állít az én-tudat megismerő intencionalitását felszámoló formák, a közvetlen jelenlét (transzparencia), az önmagán kívül-lét és a konfesszió helyébe: a saját nyelvhasználati módját (önéletírás, vallomás, imagináció) újrajelölő szubjektivitást. Az önértelmezés eme új formája ugyanakkor szoros kapcsolatban áll a regény műfaji tradíciójával, amennyiben a regény – a konfesszióval szemben – írott formában keletkező elbeszélő műfaj. Nem véletlen, hogy az aranykor-trópus, a bűn és a személyiség megképződésének kapcsolatát eme nem konvencionális formában tematizáló szöveg hely paradigmaképzővé vált a regényműfaj Rousseau utáni történetében. Itt elsősorban Dosztojevszkijre utalunk, ahol a regény újra megidézi önnön konfesszionális eredetét, de immár a vallomásforma dialogikus műfajjá avatása révén.*

⁶³ „Ha, amint hinni merem, megbocsátható ez a bűn, le kellett már vezekelnem azzal a [...] *negyvenévi* szilárdsággal és becsületességgel [...] Ennyit kellett elmondanom erről a *tárgyról*, s remélem, nem kell többé *visszatérnem* rá.” *Vallomások*, I, 95.

⁶⁴ Idézi: ISER, *i.m.*, 103.

* Jelen tanulmány egy nagyobb munka része, amely az aranykor-trópus a bűnnel, valamint az Én önvallomásával összefüggésben Rousseau és Dosztojevszkij regényművészetében vizsgálja. A dolgozat a Bolyai János Kutatói Ösztöndíj által támogatott *A személyes beszédmód irodalmi diszkurzívái* című program keretében készült. A tanulmány alapjául az OTKA (T 042844 sz.) által támogatott Veszprémi Regénykollokviumon (2003. november 20–21.) elhangzott előadás szövege szolgál.

ZSÉLYI FERENC

A regény morfológiája az angol modernizmusban: a karakter születése és a cselekményszöveg

Az itt következő tanulmány egy hosszabb dolgozat része. A dolgozat a modernizmus elbeszélő formáinak a morfológiai leírását mutatja be. A korabeli irodalmi alkotások – és a kort időben jó ötven évvel megelőző esszéírók, akik konceptuálisan előkészítették a modernizmust – azt a két trópust jelölik meg a szöveg, a karakter és következésképp a cselekmény motorjaként, amelyek közül az egyik megszővi a cselekményt és magát a szöveget (*crossing*), a másik viszont „kisimítja” (*fúga*) azt. A *fúga* „kibogozza”, amit a *crossing* „összebogozott”.

Nem hiszem, hogy poétikailag sok újat hozott a „modern” irodalom a 19. század végén. Ezt azzal fogom bizonyítani, hogy megmutatom, a 20. század első felében poétikusnak vélt trópusok – a *crossing* és a *fúga* – a retorika trópusai, és egyáltalán nem valami újdonság létrehozása a céljuk: szöveget hoznak létre, mint azt tették már a modernizmus előtt is, több ezer éve.

Kérdés, hogy akkor mitől lesz a modernizmus diskurzusa mégis annyira más, mint a 19. század második felében volt. A válasz nem formai, hanem tartalmi kategóriákban rejlik.

Miközben bemutatom, hogy a modern nagyon is antik, azt is bemutatom, miként hozták létre az antik trópusok a modernizmust.

Crossing. Amikor a karakterek keresztezik egymás (élet)útját

A *crossing* fogalma az általam tárgyalt művek közül először Samuel Butler regényében, a *The Way of All Flesh*ben (1903) szerepel. Ez a regény Ernest Pontifex élettörténetének az elmondásával birkózik. Afféle metafikció, hiszen arról is szól ugyanakkor, hogy hogyan sikerült a hősnek az elbeszélő segítségével egyáltalán életnek tekinthető történetet kanyarítani a regény balfácán hőse számára. Az elbeszélés nagy része azokról az emberekről szól, akik megakadályozták Ernestet abban, hogy történjen vele valami, akik állandóan ismétlésre kényszerítették, legyen az a neveltetés vagy a nemiség, vagy a börtön, vagy a házasság kényszerűen másokat ismétlő társadalmi rítusa.

Egyetlen ember van csak, Ernest nagynénje, Aletheia – akinek ógörögül *igazság*-got jelent a neve –, aki nem gátolja, hanem segíti az elbeszélést, amely Ernest élete is egyben. Az általa örökül hagyott pénz teszi lehetővé, hogy a regény végén

végre legyen mit mondani a regény hősről, aki ekkor már gyakorlatilag együtt él az elbeszélővel, és kettőjüknek valami eredendő szellemi létet és egységet sikerül megvalósítaniuk. Ennek az egységnek válik részesévé az olvasó.

Az elbeszélő, amellettt hogy elmondja nekünk Ernest történetét, arról is beszél, mikor és miért hagyta, hogy Ernest pórul járjon, hogy olyan emberek keresztet- zék az útját, akik inkább hátráltatták, mintsem hogy segítették volna. Akkor kapunk minderre magyarázatot, amikor Ernest föladja, összeomlik. Ez a regényekben azért „jó”, mert a karakternek megadatik, hogy az összeomlással együtt törölje azokat a jellemvonásait (görögül ezek a „vonások” azonosak a karakter fogalmá- val), amelyek ellentmondtak egymásnak és összeomláshoz vezettek. Ezzel a for- dulattal egy másik szöveget, egy másik énképet ölt magára.

Butler definíciója arra is utal, hogy a *crossing* olyan trópus, amelyet a nevelési re- gényben is haszonnal alkalmaztak. Most sem új dologról van szó. Csakhogy amíg a nevelési regény végén egy tiszteletre méltó polgárember búcsúzik az olvasótól, addig a modernista regény cselekménye alaposan helybenhagyja ezt a tisztes pol- gárt: attól fosztja meg, amivel a nevelési regény megajándékozta. Ez nem jó az embernek, de nagyon jó a regényességnek, mert ez a feltétele annak, hogy a karak- ter kivetkezzen önmagából, és esetleg főszereplővé váljék. Ahány *másik szöveg*, akarom mondani, másik ember áll az útjába, annyiszor válik lehetővé, hogy valami eladdig nem látott vonással gazdagodjék a jelleme. Hogy ez aztán jó vagy rossz tulajdonság, édes mindegy abból a szempontból, hogy minden tulajdonság, min- den különbözőség újabb és újabb jelentéseket hoz létre. Egyre több okunk van (el)beszélni és (el)olvasni.

Minden, amivel az ember összeköttetésbe kerül, valamilyen formában kereszt- zőleg hat rá, minek folytán jobbá vagy rosszabbá lesz, s minél jobb dolgok keresztet- ződnek valakivel, annál valószínűbb, hogy soká és boldogan fognak élni. Mindennek szüksége van bizonyos keresztetződésre, egyébként megszűn- nék élni...¹

Platón ezt úgy fogalmazná meg, hogy ha találkozom egy másik emberrel, an- nak részesülhetek a kisugárzásában² (feltéve, hogy ő is találkozott előtte valakivel,

¹ Kéry László fordítása. Samuel BUTLER, *Minden testnek útja*, Bp., Magvető, 1972, 143–144. „[...] whatever a man comes in contact with in any way forms a cross with him which will leave him better or worse, and the better things he is crossed with the more likely he is to live long and happily. All things must be crossed a little or they would cease to live[...]” Samuel BUTLER, *The Way of All Flesh* (1903), Ware, Wordsworth Classics, 1994, 83.

² „Mikor az ember meglátja az itteni szépséget, visszaemlékezik az igazi szépre, szárnyai nő- nek, és tollait felborzolva vágyik felrepülni, de tehetetlenségében csak néz a magasba, mint a madár, s nem törődik a földiekkel[...], aki ebben a szent örületben részes, mint a szépség sze- retője, a szerelmes nevet kapja.” PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. Kövesdi Dénes, in *Platón összes mű- veit*, II, Bp., Európa, 1984, 711–807: 249c; „[...]s mint tükörben, szeretőjében önmagát látja – tudtán kívül[...]”, 255d.

akinek volt kisugárzása...). Henry James pedig azt mondaná, hogy csak akkor remeg meg a tudat selymes hálójá, akkor vibrál, ha legalább egy parányi változás történik a tudatot és a tudat hálóját bíró ember személyességével.³

Az életutaknak ez a keresztezése voltaképp afféle kötés (*binding*),⁴ ami figuratíván metafora kell legyen. Ez a metafora arra kényszeríti az elbeszélés majdnem végtelen jelölőláncát, hogy a metaforát próbálja meg metonímiaként újramondani. Csakhogy ekkor már csak újramondani lehet azt, amit nem lehet meg nem történné tenni, mert a *találkozás* (crossing) által egyikévé vált a karakter⁵ vonásainak.

Vannak olyan regények, ahol a reprezentáció egyes szintjein a találkozást nem lehet megtapasztalni, más szintjein pedig ugyanez a találkozás megélhető különbségeket hoz létre. Persze előbb-utóbb minden reprezentációs szintnek el kell ismernie a *crossing* megtörténtét. De a szintek egymáshoz képest késleltetett episztemológiai kapitulációja a másik szöveg előtt – vagy inkább után – létrehoz egy olyan szövegminőséget, amit Butler után *fűgának* fogunk nevezni.⁶

Butler és az őt követő modernizmus azért tekinti a *crossing*ot és a *fűgát* szövegalkotó trópusoknak, mert általuk lehet kilépni a 19. század polgári kultúrájának az elbeszélés- és életellenes kötelmeiből úgy, hogy a *fűga* ismétlődő ritmusa közben biztosítja az ember személyességének a koherenciáját. Ugyanaz maradhat az ember, csak kicsit megváltozik. E. M. Forster ezt a modernista trópusú ünneplé a jellemében, amikor azt „round character”-nek nevezi.⁷ „Round”-nak, azaz

³ „Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-born particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations.” Henry JAMES, *The Art of Fiction* (1884), in Uő, *Selected Literary Criticism*, ed. MORRIS SHAPIRA, New York, McGraw-Hill, 1965, 49–67, 56.

⁴ „To speak of »binding« in a literary text is thus to speak of any of the formalizations, blatant or subtle, that force us to recognize sameness within difference, the emergence of plot out of the story, a delay in the discharge of energy[...] the most challenging texts may be those that are most delayed, most highly bound, most painful.” Peter BROOKS, *Freud's Masterplot. A Model for Narrative*, in Uő, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford, Blackwell, 1984, 90–112. Itt: 101. Brooks a „binding”-re Dickens *Great Expectations* című regénye mellett Proustot és Joyce *Ulysses*t is felhossa jellemző példaként. Megkockázatom, hogy a „the emergence of plot out of the story” a modernista regény talán legjellemzőbb trópusa, amely a karaktereken keresztül prizmává vagy pastiche-sé képes változtatni gyakorlatilag bármilyen cselekedetsort. A cselekmény a karaktereknek köszönhető: a sors fogalma háttérbe szorul. A karakter maga a sors. A „véletlen” tétlenségre van kényszerítve. Helyébe lép a visszatérő múlt, amely az olvasónak talán véletlenszerűnek tűnik, ám a cselekmény szerkezetén belül nagyon is szükségyszerű, végzet, nem pedig sors.

⁵ „What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character.” JAMES (1884), 58.

⁶ BUTLER (1903), 168.

⁷ „The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. [...] It has the incalculability of life about it – life within the pages of a book. And by using it some-

'kikerekített'-nek, mert egymás után több arcát mutatja meg. Olyan, mintha élne. Persze ehhez az is kell, hogy a cselekmény legyen fordulatokban gazdag.

Ezek szerint a modernista próza cselekménye nem lehet unalmas. Látszólag talán az. Itt igazából az a kérdés, mit tekintünk fordulatnak, miből lehet esemény. És a válasz kultúra- vagy szubkultúrafüggő. Pontosan ezért kell a Bloomsbury csoport, illetve a századelő cambridge-i „apostolainak” (pl. George Edward Moore) a politikai, gazdasági (John Maynard Keynes), történetfilozófiai (Lytton Strachey) és erotikus beállítottságát tanulmányozni. Ezek az egymással párhuzamosan futó diskurzusok vetítik ki a szereplők különböző arcait. Mindegyik szereplőét a saját elbeszélésében. Azokat a szereplőket, akiknek sok arcuk van, Forster kerek vagy élő jellemeknek nevezi. A modernizmusban a sokarcúság, az életszerűség minősége a parallax, a palimpszeszt és a pastiche fogalmaiban jelenik meg korabeli szerkesztőelvekként. De szintén ebből ered a modernizmus kötődése a kétértelműséghez.

Furcsa ugyanakkor, hogy ez a romantikára emlékeztető ikonoklasztika megőrzi a romantika előtti allegorikus hagyomány,⁸ a kettős beszéd poétikáját⁹ is, amely a modernista cselekmények kettős történetében (double plot) jelenik meg. A ket-

times alone, more often in combination with the other kind, the novelist achieves his task of acclimatization, and harmonizes the human race with the other aspects of his work.” E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel* (1927), Harmondsworth, Penguin Books, 1968, 85.

⁸ „The mystery ritual comprised a double initiation: the lower, into the mysteries of generation, i.e. of physical life [...] the higher, into the Spiritual Divine Life, where man is made one with God.” Jessie L. WESTON, *From Ritual to Romance* (1920), Princeton, Princeton University Press, 1993, 182.

⁹ A kettős beszéd, illetve a kettős cselekmény poétikáját William Empson írta le elméleti paradigmaként a modernizmus csúcspontján, 1935-ben a *Double Plots. Heroic and Pastoral in the Main Plot and Sub-Plot* című tanulmányában. Empson elmélete rámutat, hogy a modernizmus mitikus múlt kultusza, és a többszörösen elmondott cselekmény egy sok száz éves elbeszélő hagyomány része, amely egyben rámutat arra is, hogy a modernizmus sok tekintetben nem volt egyáltalán modern. Empson elméletének a tükrében egyáltalán nem furcsa, hogy 1904. június 16-án egy cipőben jár az antik hős, Odüsszeusz – már amennyiben az esetben beszélhetünk cipőről – és a dublini hirdetési ügynök, Leopold Bloom. Empson bemutatja, hogy a románc, a lovagregény diskurzusát – magasztosságát és neveltségességét – annak köszönheti, hogy két „hős”, egy közönséges és egy arisztokratikus karakter mondja el párhuzamosan két cselekményben ugyanazt a történetet, ki-ki a maga nézőpontjából. Így ugyanazt a történetet egyszerre látjuk alulról és felülről: a földi és az égi változatot, ugyanaz az esemény az egyik karakterből zabolátlan testiséget, a másik karakterből viszont átszellemült nemességet vált ki. „[The double plot is] to show the labour of the king or the saint in the serious part and in the comic part the people, as »popular« as possible, for whom he laboured. This gave a sort of reality to the sentiments about the king and the saint [...] the relation between the two parts is that of symbol and thing symbolized.” William EMPSON, *Some Versions of Pastoral. A Study of the Pastoral Form in Literature* (1935), Harmondsworth, Penguin Books, 1965, 27–74. Itt: 30.

tős cselekményt csak kétes jellem generálhatja, feltéve hogy nem két jellem hozza létre, és éli meg. Dr. Jekyll és Mr. Hyde, Dracula gróf több száz évesen és örökifjan, Dorian Gray hasonlóképp. Mrs. Dalloway itt és most családanya, és ezzel egy időben akkor, amikor arra emlékszik ugyancsak itt és most, hogy Peter és Susan szeretője is lehetett volna (azaz ez a két fiatalkori barát itt és most a fiatal Clarisát jelöli), saját fiatalkori mása. Ez a klasszicista véna pedig még régebbre visz bennünket: a reneszánsz, illetve a gótika románcainak a világába. És nem csoda, hogy Woolf, Forster, Joyce még a szereplők neveiben is emlékeztet például Parsifalra vagy Faust Margitjára.

Charles Dickens *Great Expectations* című regényében (1860–1861) a kulturális és a proairetikus reprezentáció a tárgyiasással szövetkezve nem vesz tudomást sem a szimbolikus, sem a hermeneutikus történésekről. Ennek az lesz az eredménye, hogy tudatlanságában az olvasó is, meg a hős is félreérti a szerencsét, azaz a cselekményt, és miközben a szövegben rejtőzködő alkotó Magwitchet jelöli meg az igazság letéteményeseként (sőt lehet, hogy Magwitch maga a szövegben rejtőzködő alkotó), a minderről mit sem tudó karakterek helyette Miss Havishamnek hálásak Pip szép reményeieért. Méltó jutalmuk lesz, hogy a szép reményeknek az a *formája*, amelyben ők a jó szerencsét, azaz Miss Havishamet vélik megjeleníteni, „is heavy with sham/ shame” – azaz hazug és szégyenletes. Pedig csak arra kellene rájönni, hogy kivel tette Pip a legnagyobb jót addigi rövid életében. Ez az ijesztő alak, a szökött fogoly volt a regény első oldalain az, akinek ételt és szabadságot vitt a kisfiú, aki akkor még csak az olvasó szeme volt a regényes világban. Akaratlan, szinte ösztönösen cselekedett. És amikor elfogják, és nem árulja el az üldözőinek, hogy a kisfiú segített neki, másodszor is szövetséget köt vele.

Pip Magwitchcel kötött szövetsége az ismeretlennel kötött szövetség. Az, ahogy később megpróbálja megérteni az ismeretlen adományozó jóságát, viszont csakis ismert és elfogadott polgári szokásokra tudta visszavezetni a ragaszkodás jeleit. A rossz nem lehet jó. Lehet, hogy nem (bár erről Dracula vagy Wilde máshogy vélekedett), de hogy mi a rossz és mi a jó, az mindig csak a diskurzus lezártával válik egyértelművé. A regény közepe, amelyben szükségszerűen sok a fordulat (és az szükségszerűen a jó és a rossz oppozícióján áll és bukik), csak lebegtetni tudja az efféle fogalmakat, hiszen a végső bölcsesség a regény végéig várat magára. Ráadásul az is csak ott derül ki, kié ez a bölcsesség. Lehetne miss Havishamé, lehet a kovácsé, lehetne Pipé vagy Estelláé. De a Misst *sham* mivolta akadályozza meg ebben. Pip neve arra a tulajdonságára emlékeztet, hogy a jelekből nem tud olvasni. Estella neve azt mondja, hogy ő nem földi tünemény – semmi köze a földi jóhoz és rosszhoz.

Marad Magwitch, akit a teste, a pénze és a tettei földhöz kötnek. Egyedül ő nyer majd transzcendenciát az öt sirató Pip könnyeiben, neki lesz csak emléke, amely Pip lelki sebévé transzponálódik és csatlakozik az elbeszélőhöz, hogy elmondja, mi is volt az i/gazság. Magwitch volt egyedül *ott*, a többieknek ez nem sikerült – Pipnek sem –, mert nem tudtak vagy nem mertek *Daseinra* szert tenni. Pip akkor vesztette el a *Dasein* lehetőségét, amikor menekülni próbált a tény elől: vele a legrosszabb ember, egy bűnöző tette a legjobbat.

Woolf a *The Waves*ben (1931) minden egyes elbeszélőjével más és más reprezentációs szinten mondhatja el, hogyan szegte útjukat és így hogyan adott élettörténetet a számukra a Percivallal való találkozás. Mint ahogy Forster *The Longest Journey* (1907) című regényében is birkóznak egymással a reprezentáció szintjei. Az egyik szint, a kulturális, elhitei Rickie Eliottal, hogy amikor megnősül, új élete lesz. Miközben a szimbolikus és a hermeneutikus szint – szövetségben a proairézissel – pont az ellenkezőjét állítja. De mivel a kulturális szint a szöveg szembeszökő grammatikája, ezért ő és az őt képviselő Agnes Pembroke győznek. De ahogy a *The Waves*ben sem lesz igaza Susannek, a *The Longest Journey*ben is hamar kiderül, hogy a házasság nem crossing, hanem ismétléses kényszer.¹⁰ És mint olyan, a cselekmény (ti. a *fordulatok*) ellenében hat. Elmondja, elfojtja azokat a történeteket, amelyek akkor történhetek volna a karakterrel, ha nem a kultúra grammatikáját választja ahelyett az élet helyett, amelyiknek az ikonikus jelek az emblémái. Voltaképp a történet és a cselekmény nagyon különböző szerepéről van itt szó. Regényességről beszélünk, és ahhoz, hogy legyen miről elmondani a történetet, legalább egy parányi rezdület szükséges (de James figyelmeztet, majd pedig Joyce is, hogy ez a rezdület a világot rengetheti meg, ha áthalad a tudatfolyamokon [webs of consciousness]). Szükséges, hogy ha már Mrs. Dalloway olyan jól érzi magát a biztonságosan unalmas házasságában, akkor Septimus megváltsa őt egy elbeszélhető epizód és egy összefüggés erejéig. De ez megint a fúga dolga.

A találkozás (*crossing*) vagy oldja, vagy megköti azt az összefüggést, amit *karaktermetszetnek* (interface) nevezünk. Ez a metszet a találkozás helye – vagy mint lehetőség, vagy mint a találkozás korrelátuma –, emléke. Arra utal, hogy *mindenki valaki más*¹¹ (vö. Oscar WILDE, *An Ideal Husband* [1895]). A találkozás egymástól függővé teheti a karaktereket (*binding*), és ezt a függést teszi megélhetővé vagy elviselhetővé a *fúga*, aminek az a dolga, hogy esztétikai formába önti az ismétlődési kényszert.

A találkozást a pszichoanalízisben áttételnek (transfer) nevezzük, ami végül is a szövegek egymásra vonatkoztathatóságának a formulája, más szóval interszub-

¹⁰ „[...] tudattalan eredetű ellenállhatatlan folyamat, melynek révén a szubjektum aktív módon hozza magát kínos helyzetekbe, s ezáltal régi tapasztalásokat ismét meg anélkül, hogy emlékezne annak előképére, sőt, az a nagyon is élénk benyomása, hogy teljes egészében aktuálisan motivált dologról van szó.” J. LAPLANCHE–J.-B. PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára*, ford. Albert Sándor et al., Bp., Akadémiai, 1994, 232–233.

¹¹ Lady Markby jegyzi meg Oscar Wilde komédiájában, az *An Ideal Husband*ben (1895), hogy „Indeed, as a rule, everybody turns out to be somebody else.” Wilde-nak nem ez az egyetlen komédiája, ahol a komikum abból ered, hogy nem tudni, egy-egy ember kicsoda vagy micsoda. Ez a trópus az emblemátikus ellenében az enigmatikus mellett teszi le a voksot, és rámutat, hogy Wilde poétikája alapvetően szimbolista volt. *An Ideal Husband*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow, HarperCollins, [1948] 1994, 515–582. Itt: 519.

jektivitás. Ha nincs áttétel, ha nincs valaki más, akivé átlényegülhet az ember,¹² akkor élet sincs, meg elbeszélés sincs.

A *találkozás* (transfer) az elkülönöződés trópusa, vele lehet előhívni a *másik szöveget* az ismétlődési kényszer által elmondott és életben tartott szembeszökő történetből. A *transfer* és a *crossing* egylényegű trópus: mindkettőnek a *metszet* (interface) az eredménye. Csak míg a *találkozás/transfer* a tartam, addig a *crossing* a nyomaték formájában hozza létre a *metszetet*. A *találkozás/transfer* a cselekmény szövése, a *crossing* a cselekmény által szőtt szöveg/szöveget mintája. Az előbbi tart életben, de az utóbbi miatt vesszük meg a ruhát, az tetszik.

James (1914) szerint Conrad a nagymestere annak, ahogy a sok szembesülésen (*crossing*) keresztül az egyszerre alkalmazott több elbeszélő átlebegteti a tudatoságán azt, ahogy az emberek keresztezik egymás útjait, és az így kapott, többszörösen elmondott – és többszörösen elrontott – történet a veszendőbe ment információ¹³ ellenére is informatív. Csak nem a cselekvések, hanem a cselekvések értelmének, a diskurzusoknak a szintjén.

A cselekménynek nemcsak a szerkesztettségére jellemző az utak keresztezése. Ugyanígy utak kereszteződnek a cselekményt az olvasóhoz eljuttató elbeszélés befogadásakor, ahol is a szöveg által megidézett személyesség *találkozik* (crossing) az olvasó személyességével.

Az az érzésünk, hogy a művész valami olyat árult el, ami mindig is ott bujkált bennünk, csak soha nem vettük észre. Miközben ő magáról beszél, mi saját magunkkal nézünk farkasszemet.¹⁴

Fry paradigmája szerint az a többszörös elbeszéltség, ami Conrad regényeinek a sajátja, az áttételnek (transfer) azt a folyamatát szimulálja, amelyben az olvasó a saját másik szövegét találja meg az általa olvasott elbeszélő diskurzusban. Természetesen alkotói életműve válogatja, hogy ilyenkor az alkotóval, vagy pedig az alkotó valamelyik művészi pózával/prózájával találkozunk-e.

Ez az oldás vagy kötés (crossing) a modernizmus regényeiben is tematizálódik. A fraternitás, a homoszocialitás, a testvéri szeretet, a plátói csodálat mind-mind alkalmas toposzok arra, hogy a *crossing* az ő helyzeteiket szállja meg (kathexis) a

¹² „Shake him out of himself by shaking something else into him” – BUTLER, 1903, 291. Kéry László fordítása félrevezető: „Ki kell rázni magából úgy, hogy valami mást rázunk beléje.” (BUTLER, 1972, 447) Itt Butler arról beszél, hogy a karaktert ki kell vetköztetni önmagából, „el kell különböznie önmaga régi énjétől”. Ha ez megtörtént, a karakter főszereplővé, „round character”-ré válik, élni kezd.

¹³ „[...]steeping his matter in perfect eventual obscurity[...].” Henry JAMES, *The New Novel*, in Uő, *Selected Literary Criticism*, ed. Morris SHAPIRA, New York, McGraw-Hill, 1965, 311–342. Itt: 333.

¹⁴ „We feel that he [the artist] has expressed something which was latent in us all the time, but which we never realised, that he has revealed us to ourselves in revealing himself.” Roger FRY, *Vision and Design* (1920), ed. J. B. BULLEN, London, Oxford University Press, 1981, 21.

maga igencsak metatextuális céljaira. Ugyanis az oldás meg a kötés (crossing) aféle szemantikai generátor, amely azáltal sokasítja a jelentést, hogy vagy még sokoldalúbbá (vö. „round character”) teszi a karaktert, vagy a mellékszereplőt („flat character”) teszi sokarcúvá azzal, hogy előhív bennünk egy másik szöveget / a másik szövegét, és ezáltal magát a karaktert teszi a kettős cselekmény letéteményesévé. Hiszen ha valaki két egymástól különböző attitűddel tekint a világba, az az ember két különböző formában gerjeszti a cselekményt – és ahogy már fentebb megjegyeztük: a románc diskurzusában az két ember. Ha ezt megfordítjuk, akkor viszont szereplőpárokat találhatunk, akik valójában egyetlen személyesség két diskurzusát mondják.

Ebből is látszik, hogy a modernizmus kettős cselekménye (double plot) a szubjektivitás szülötte; és különösképpen polgári erény vagy hiba, hiszen a szubjektivitás a polgár éntudata, szemben a hősiességgel, amely viszont az arisztokratikus hős éntudata, és ugyancsak szemben a testi örömeiben tobzódo plebejus emberrel, akinek, megkockáztatom, nincs polgári értelemben vett éntudata, mivel nincs rá szüksége. Papageno tökéletesen boldog Tamino hősiességét nélkül is, gyerekeket szeretne nemzeni, hogy sokasodjanak, mint a madarak, meg a többi erdei vad. És Parsifalt is sokáig hidegen hagyja minden szent küldetés: bolond – és boldog. És a rá váró tudás egyáltalán nem fog a javára válni. Pontosabban nem az ő javára fog válni.

Mind Conrad mind Forster különleges elnevezésben tropizálja az utak találkozási pontját. Conrad a *Narcissushoz* írott előszavában (1897) a művészetet a legmélyebb igazság megvilágítására tartja hivatottnak.¹⁵ Abban, amit Conrad mond, az *underlying its every aspect* megszorítás a legbeszédesebb, mivel arra mutat rá, hogy az az „igazság”, amelyhez a fikció útján hozzáférhetünk, a látható világgal szemben valamiféle másik változat, amellyel úgy találkozhat az ember, ha lemerül önmaga mélységébe¹⁶ („the artist descends within himself”).¹⁷ Ez a mélység, az igazság helye úgy van rejtve a szem előtt, ahogy a páncél rejt el szem előtt a törékeny testet („like the vulnerable body within a steel armour”). Conrad kisregényében, a *The Secret Sharer*-ben is az a törékeny test az igazság letéteményese, a szövegben rejtőzködő alkotó, amelyet maga a szöveg rejt el a kultúra által szponzorált felszínes cselekményesség előtt. Conrad 1887-es modernista manifesztuma szinte

¹⁵ „[...]art may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect.” *Joseph Conrad on Fiction*, ed. Walter WRIGHT, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, 160.

¹⁶ Vö. Norman Hollanddal: „We work out through the text our own characteristic patterns of desire and adaptation. We interact with the work, making it part of our own psychic economy and making ourselves part of the literary work – as we interpret it.” Norman HOLLAND, *Unity Identity Text Self*, in *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*, ed. Emanuel BERMAN, New York, New York University Press, 1993, 323–340. Itt: 329–330.

¹⁷ CONRAD, 1897, 161.

egyezik azzal, amit Henry James mond az 1884-es *The Art of Fiction*¹⁸ tanulmányában,¹⁹ és amit a *The Figure in the Carpet* című elbeszélésének a cselekményében allegorikusan is megfogalmaz. Ha az elbeszélés organikus egész, akkor kénytelen-kelletlen feltevésekbe bocsátkozunk, hogy ki az, akiről „szól” – ő a csontváz a szekrényben, a szőnyeg mintája, a cselekmény alanya. Odüsszeusz Leopold Bloom életében, Maurice Hall apja Maurice életében, Ernest Pontifex öregapja Butler regényében.²⁰

Conrad paradigmája egylényegű azzal az allegóriával, amelyben a személyes tér elrejtí – akár magától a teret birtokló éntől is – azt a testet, aki és ami képes ezt a teret és a tér személyességét megváltani a felületes reprezentáció ismétlési kényszerétől. Magyarán: kell lenni valakinek a regényekben, aki(t) szeret (nek). Ő Platón Erószának a conradi változata, a *secret sharer* – *a másik ember*. Ez a másik ember szeli az egyik ember útját keresztbe (innen a címben a *sharer* szó). És ezzel életet ad ennek az utóbbinak, mert egyrészt eseményt hoz a történetbe, másrészt meg felnyitja a láthatót, és előhívja a másik szöveget, a másik szövegét. Ez a *secret sharer* a művész az olvasó számára: az, akivel – Holden Caulfielddel szólva –, úgy érezzük, szeretnénk telefonon beszélni.

Azért szólít meg bennünket, mert tudja, hogy képesek vagyunk meghallani a csodát és a gyönyörűséget. Az életünket körülvevő misztériumokról mesél, számít az együttérzésünkre, arra, hogy szeretjük a szépet, és tudjuk, mi a fájdalom; előhívja belőlünk azt, ami társunkká tesz mindent, ami létezik – és hangot ad annak a halovány, ám annál kitartóbb meggyőződésének, hogy a szolidaritás összehozza a számtalan magányos lelket, akik ugyanazt álmodják, ugyanannak örülnek és ugyanazon bánkódnak, ugyanaz a cél hajtja őket. Egyformán tévednek, reménykednek és félnek, és ez összeköti az embereket egymással, az egész emberiséget összeköti – a holtakat az élőkkel, az élőket pedig azokkal, akik még meg sem születtek.²¹

¹⁸ „A novel is a living thing, all one and continuous, like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts.” JAMES (1884), 58.

¹⁹ És ezt a korai modernista paradigmát az 1980-as évek posztstrukturalista, pszichoanalitikus irányultságú irodalomelmélete is átveszi, amikor az elbeszélések organikus egységéről beszél, amelyben a részek megismétlik egymást, hiszen egy és ugyanazon egész részei. Vö. BROOKS (1984), 102.

²⁰ „Isn't there for every writer a particular thing of that sort, the thing that most makes him apply himself, the thing without the effort to achieve which he wouldn't write at all, the very passion of his passion, the part of the business in which, for him, the flame of art burns most intensely? Well, it's that!” Henry JAMES, *The Figure in the Carpet*, in UÖ, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, ed. Frank KERMODE, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, 357–400. Itt: 365.

²¹ „He speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all

Fellowship (ami társunkká tesz mindent) és *solidarity* (együttérzés) – ez a két (egy?) fogalom emlékezik arra, hogy Platónnál a igazságot a kisugárzás (*radiance*) révén tapasztalhattuk meg. A *fellowship* és a *solidarity* a szépség és a bánat (*pain*) korrelátumai. És az összes előbbi fogalmat a *latent* szó (mintegy előhívva belőlünk) kvalifikálja. Márpedig akkor Conrad a művészet élményét a tudattalan te-reibe²² vetíti, és a regények kötése (*crossing*) ott létesülnek. Maga az elbeszélő szöveg pedig ezeknek a találkozásoknak az *elmondása*, a *governmentje*, ami egy-lényegű a pszichoanalízis elfojtásfogalmával, amely nélkül se figuratív beszéd, se életképes társadalom nem létezne.

A művészetek az érzékeken keresztül hatnak, azaz a test *strange attractorai*, olyan – a testhez tartozó – attribútumok, amelyektől a testet – vagy legalábbis a testben lakozó személyességet – kileli a hideg. Persze ne feledjük, hogy Conrad *secret sharerje* nem a testben lakik, hanem ő a test maga, az, amelyik bennünk lakik: *a másik ember*. És mivel az elbeszélő szöveg szükségszerűen csak szöveggként tudja őt szimulálni, ezért ez a másik ember a szövegben éktelenkedő másik szöveg, *parataxis*, szemben a szintaxissal.

A másik ember, a *lélekben rejlő* (másik) *test* áttűnik az olvasó tudattalanján,²³ és válaszra készíti. Pontosan úgy, ahogy a dzsesszben az improvizáló zenész: addig incselkedik a hallgatóval, amíg az át nem veszi a szinkópák ritmusát *a testével*, és ha már a befogadó test is vibrál, akkor ő, az olvasó / a hallgató is csatlakozik az improvizáláshoz. Ez a *magic suggestiveness*²⁴ – a mesebeszéd vagy bájolás²⁵ – új

creation – and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusion, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity – the dead to the living and the living to the unborn.” CONRAD (1897), 160.

²² Brooks Freudot követve mutat rá, hogy az élő szervezetben, legyen az ember vagy elbeszélés, „az ösztönök egy-egy ősi cél elérésére hajtanak” („[...]instincts are merely seeking to reach an ancient goal.”), amelyek közül a legősibb a halál. BROOKS (1984), 102

²³ „Love is not altogether a »Delirium« [...] yet has it many points in common therewith. I call it rather a discerning of the Infinite in the Finite, of the Idea made Real; which discerning again may be either true or false, either seraphic or demoniac, Inspiration or Insanity. But in the former case too, as in common Madness, it is Fantasy that superadds itself to sight; on the so petty domain of the Actual plants its Archimedes-lever, whereby to move at will the infinite Spiritual. Fantasy I might call the true heaven-gate and hell-gate of man: his sensuous life is but the small temporary stage (Zeitbühne), whereon thick-streaming influences from both these far yet near regions meet visibly, and act tragedy and melodrama.” Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus* (1838), London, Chapman and Hall, 1888, 99–100.

²⁴ CONRAD (1897), 162.

²⁵ „[Leonardo’s finest inventions] are the clairvoyants through whom, as through delicate instruments, one becomes aware of the subtler forces of nature, and the modes of their action, all that is magnetic in it, all those finer conditions wherein material things rise to that subtlety of operation which constitutes the spiritual, where only the finer nerve and the keener touch can follow. Identity is as if in certain significant examples we actually saw those forces at their work on human flesh. Nervous, electric, faint always with some inexplicable faintness,

fénnyel²⁶ világítja meg a jelentésükbe unt öreg szavainkat. Ezzel megnyílik az ismerős ismeretlen oldala („disclose its inspiring secret” – CONRAD, 1897, 163). Az ismerős ember különös dolgokat visz véghez, mintha kicserélődött volna.

Az elbeszélés úgy mondja el a másik ember testének az érzékiségét – megszállva azt, amit szükségesnek tart elmondani –, hogy az elbeszélés minden frázisa afféle zenei hangzatként *mondja ugyanazt, csak másként*. Ezzel minden kifejezés elárulja azt is, hogy ugyanazon oknál fogva mondják ugyanazt, meg ugyanazon oknál fogva mondják azt mind-mind másként. Csakhogy ebből az következik, hogy Conrad paradigmája szerint létezhet egy olyan formula, titok, rejtély, szeretet(t), ami vagy aki az oka minden másnak. Ezt nevezi Conrad szolidaritásnak, azaz *közös eredetnek*.²⁷

Mindenki számára megadatik a pillanat nyomatékának az átélése, a találkozás az ismerős ismeretlennel, feltéve hogy az ember képes kimerevíteni a pillanatot, és szemlélni tudja az így kapott képben azt a szerkesztettséget, ami ő maga, hiszen ő merevíttette, szerkesztette ki/meg a pillanatból (moment) a huzamosságot (flux). Amikor Leopold Bloom minden vackot felszed az utcán, ezt a kimerevítést próbálgatja ugyanúgy, mint ahogy az imagista költők, amikor döglött lepkeként feszítenek papírra tárgyakat idéző szavakat, és aztán azt mondják az olvasónak, hogy próbáljon ő is így élni. Csakhogy sikerül, és a kimerevített pillanatból előtűnik a huzamosság. Conrad példája azt az irodalomelméletben elhíresült festményt idézi, amelyen egy pár használt parasztcipőt²⁸ látunk, és ez a látvány (momentum) képes előhívni annak az életnek a performatív diskurzivitását, amelynek amúgy a látható dolog a tárgy emléke (*objective correlative*).

Egy lélegzetvételnyi időre elkapni a földön buzgólkodó, dolgozó kezét, és rávenni az embert, aki csak a távolabbi célokkal foglalkozik, hogy egy pillanatra nézzen

these people seem to be subject to exceptional conditions, to feel powers at work in the common air unfelt by other, to become, as it were, the receptacle of them, and pass them on to us in a chain of secret influences.” Walter PATER, *Leonardo da Vinci. Homo minister et interpretatur naturae* (1869), in *Uő, The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 text*, ed. Donald L. HILL, Berkeley, University of California Press, 1980, 91.

²⁶ „All men are in some degree impressed by the face of the world: some men even to delight. This love of beauty is Taste[...] To embody it in new forms. The creation of beauty is art. [The work of art is] an abstract or epitome of the world.” Ralph Waldo EMERSON, *Nature* (1836), in *Uő, Selected Essays*, New York, Penguin Books, 1982, 35–82. Itt: 47.

²⁷ „[...] shall awaken in the hearts of the beholders that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin[...] which binds men to each other and all mankind to the visible world.” CONRAD (1897), 163.

²⁸ Vincent Van Gogh *Egy pár bakancs* (1887) című festménye kapcsán írja Martin Heidegger: „Van Gogh festményében megtörténik az igazság. Ez nem azt jelenti, hogy valami kéznéllevőt helyesen másolt volna le, hanem azt, hogy a lábbeli eszközletének nyilvánvalóvá-válásában, a létező egészében – vagyis a világ és a föld a maguk ellentétében – az el-nem-rejtettségbe jutott.” Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Bp., Európa, 1988, 88.

körül a formák, a színek, a napsütés és az árnyékok világában, amely körülveszi. Meg kell őket állítani egy pillanatra, hogy szétnézzenek, álmélkodjanak, és örvendezzenek – ez a cél, nehéz és illékony, nem sokan tudják elérni... pedig benne rejlik az élet minden igazsága: egy pillantás, egy sóhaj, egy mosoly – és a visszatérés az örök nyugalomba.²⁹

Conrad gondolatai Pater Leonardo tanulmányát idézik, amikor a *momentum* teremtő jelenlétére emlékeztetnek. A pillanat toposzát trópusá lényegíti, amely kitágítja a horizontot, és lehetővé teszi, hogy a tér szemlélete által átlépjünk az időbe, a látvány kapcsán a mitikus régmúlt sejlik fel a szemlélődőben, amely egyszerre külső (történelem, mítosz) és belső (kollektív tudattalan, az emberek alapvető összetartozásának, az azonosságuknak a biztosítéka – vö. *solidarity*) kategória. Forster regényelméletében az *extension*,³⁰ illetve a prófécia trópusai teszik ugyanezt a cselekmény, illetve a karakter diskurzivitásával. Ilyenkor az egyes tárgy képzete kitágul, mert a tárgy képzete elveszti jelöltjét, a voltaképpeni tárgyat, és lehetőséget ad arra, hogy számtalan más tárgyra lebegessen rá a tárgyát vesztett képzet. Ez a lebegő jel a szimbólum, ami szerint „a látható világ többé nem a valóság, ahogy a láthatatlan világ sem álom”.³¹

A *kimerevítés* különben is hajlamos enigmatizálni, talánnyá lényegíteni az emb-lémákat, meg az egyszerű toposzokat, mert megakasztja a befogadást, és arra kész-teti az olvasót, hogy még egyszer lásson neki az adott helynek. És az ismételt befo-gadás – önmaga revíziója által – különbséget lel az egyértelműben. Így az egyértelmű toposz *szertefoszlik* (disszeminál). Azt gondolom, hogy ez a folyamat hibriditá-sra készíti az egyértelmű topológiát. A hibriditás foszlásnak enged a grammati-kát, és ezáltal lehetővé válik, hogy a szöveg vagy a cselekmény, vagy a személyes-

²⁹ „To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile – such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve[...] all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile – and the return to an eternal rest.” CONRAD (1897), 164.

³⁰ „In Dostoyevsky the characters and situations always stand for more than themselves; infinity attends them, though they remain individuals they expand to embrace it and summon it to embrace them; one can apply to them the saying of St Catherine of Siena that God is in the soul and the soul is in God as the sea is in the fish and the fish is in the sea. Every sentence he writes implies this extension, and the implication is the dominant aspect of his work.” FORSTER (1927), 136. Szili József „kiterjesztetés”-nek fordítja az „extension”-t. E. M. FORSTER, *A regény aspektusai*, ford. Szili József, Bp., Helikon, 1999, 100. Magam inkább hajlok a tágulás fogalmának a használatára. Forster nem sugallja sehol (vö. *kiterjesztetés*), hogy ez nem önmagától menne végbe az olvasóban. Számára az író és az olvasó testi-lelki jóbarátok.

³¹ „[...]the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream[...]” Arthur SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, London, William Heinemann, 1899, 6.

ség elkülönöződjék önmagától. A tropizáltság segíti a kettős cselekményt mint elbeszélő formát.

Talán ezzel a folyamattal modellezhetjük azt a paradigmaváltást, amelyben az 1860–1890 közötti evolúciós/devolúciós időszak hiperrealizmusa és fikcióellenessége behódol az 1870–1914 közt kialakuló, kettős cselekménnyel szerkesztett regényességnek, ami nem tagadta meg a hiperrealizmust, csak meglátta az általa létrehívott szövegekben azt a *strange attractort*, ami/aki Pater és James észrevétlen testi mozzanatain keresztül tudta kizökkenteni³² a fikciók lehetséges világát a viktoriánus kötelező történet *képmutató szabályszerűségéből*. Ez tulajdonképp mindössze a fikcionalitás rehabilitációja a természettudományok és a történetírás diktátuma, a hiperrealizmus uralma alól.

A fúga

Amikor a pillanat kimerevült, a pillanat kiválik a jelenből, és átadja magát a múlt idézeteinek, *palimpszeszt* lesz belőle. Vagy pedig a jelennek azokat a más oldalait tapasztalhatjuk meg, amelyek a jelen mulandósága, a *flux* miatt nem élhetőek meg, mert szem elől tévesztjük őket. Ilyenkor aztán a szöveg *karnevállá* válik. Ha palimpszeszt, ha karnevál, ugyanazon dolog több változatával van dolgunk. Ha ezek meg is vannak szerkesztve, akkor ez a *fúga* zenei trópusának a megfelelője.

Mint fentebb már említettük, Butler írta le *fúgaként* az ember élettörténetét az 1903-ban megjelent *The Way of All Flesh* című regényében. Ez a regény a szülők és a gyermek kapcsolatának a természetét tematizálja cselekményében. Ernest Pontifex a regényben szereplő emberek negyedik generációja. Apja és nagyapja tiszteletesek, akik a nyárspolgárok életét élik. Testükben és lelkükben az örömelel nyomát sem leljük. Nem is tartják maguknál a regény diskurzusát, hiszen ha valaki nem veszi észre, hogy él, és hogy mindezt a testébe zárt lelkével vagy a lelkébe zárt testével teszi, az aligha fog változásokat előidézni a világban, és még kevésbé fog tudni értelmet adni ezeknek a változásoknak. Ugyanis nincs diskurzivitása, a szavak nem kelnek *életre* a szájában, ő maga pedig nem cselekszik a szavakban – nem él.

³² „So spiritual is our whole daily Life, all that we do springs out of Mystery, Spirit, invisible Force; only like a little Cloud-image, or Armida's Palace, air-built, does the Actual body itself forth from the great mystic Deep.” Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus* (1838), London, Chapman and Hall, 1888, 119. Carlyle meglehetősen korán meghirdeti a fizikai valóság ellebegtetésének a poétikáját. Az árnyékvilág trópusa végül is felelős lehet azért a fordulatért, amellyel a látható megformáltságát, csináltságát – azaz tropizáltságát – mutatja be majd minden művében John Ruskin, és ezzel szemiotikai fordulatot hoz létre az eszmetörténetben és az episztemológiában. Ezt a fordulatot készíti elő az *akarat* és a *látszat* vagy *reprezentáció* kettősségét feltáró, kortárs schopenhaueri filozófia.

Szerencsére Ernest öregapja, aki a regény elején a Nappal beszélget, és aki orgonát épít – azt a hangszert, amelyik az összes többi hangszer hangterjedelmét bírja –, a leszármazottaival ellentétben nemcsak hogy él, de *talányos* léttel bír. A talány pedig dédunokájára száll, aki az elbeszélő segítségével a saját életéként bonthatja ki ennek az enigmának a lehetséges jelentéseit.

Azért mondom, hogy szerencsére így volt, mert ez a regényes ősapa adta meg annak a lehetőségét, hogy Alétheia, az igazságot és a mérvadó nézőpontot (*implied author*) emblemizáló nagynéni segítségével Ernest egy, az apjánál és a nagyapjánál szerencsésebb ismétlési kényszerrel tudja elmondani az életét. Megjegyzem, hogy magától ez nem ment volna neki sem, hiszen túlságosan is erős volt a közvetlen minta. Az elbeszélő és Alétheia szeretete adott elég energiát a „főhősnek” ahhoz, hogy – ha hős nem is – legalább fokális karakter váljék belőle, akinek a szemén keresztül nézzük, mi történik. Az elbeszélő és Alétheia kis híján házasságra léptek, az egymás iránti szeretetüket azonban ehelyett abba az igyekezetükbe szublimálták, hogy Ernestnek adjanak *életet*: Alétheia a pénzt adta ehhez, az elbeszélő meg a cselekményt, azaz az élet formáját. Ha jobban meggondoljuk, akkor ebben a regényben, amelynek a címében mégiscsak „a *testiség*” szó szerepel, a cselekményt, azaz az élet *formáját* a szeretet (= elbeszélés) és az igazság írta meg: Erősz és Alétheia. Ők ketten együtt tudták meglopni a kispolgár ismétlési kényszerét – ami ebben a diskurzusban egylényegű a családdal –, azért, hogy az elbeszélés által a figyelem középpontjává tehesék Ernestet, aki ezzel most már szimbolikusan és hermeneutikusan is megszületett, nemcsak kulturálisan és proairetikusan.

A fúga a szülő–gyermek kapcsolat allegóriájában írja le a regény cselekményében azt a szemiotikai funkciót, amelyik ugyanúgy igaz apa és fia, anya és lánya kapcsolatára, mint ahogy igaz két fogalomnak az egymáshoz szintaktikailag kapcsolódó viszonyából születő szemantikai jelentésre. Az egyik fogalom értelmet ad a másiknak azáltal, hogy nem azonos vele, és így az egyik lehetőséget ad arra a másiknak, hogy eltérjen tőle, de ugyanakkor meg is idézze őt – legyen *ugyanaz*, *de másképp*. Nem valószínű, hogy Butler hallott volna a pszichoanalízis ekkorra kidolgozott korai paradigmáiról, ráadásul a regény több évtizedig feküdt kéziratban, mielőtt 1903-ban megjelent. Mégis Freudnak a *Túl az örömelven* (1920)³³ című írásának az élettörténet szerkezetéről alkotott paradigmáját idézi az, ahogy a *fúga* allegóriájában Butler megvilágítja az életek, és általában a jelölő diskurzusainak a minőségét.

[...]az eszméknek csakúgy, mint az élőlényeknek, akiknek az agyában fölmerülnek, tőlük nem nagyon elütő szülőktől kell származniok, s hogy közülük a legeredetibb is csak csekély mértékben különbözik az őt nemző elődöktől. Az élet olyan, mint egy fúga, amelyben mindennek a témából kell kinőnie, s nem lehet benne semmi új[...] Milyen nehéz eldönteni, hol végződik az egyik esz-

³³ *Jenseits des Lustprinzips. A halálöszön és az életöszönök* címmel fordította magyarra 1923-ban Kovács Vilma. Bp., Világirodalmi, 1923. (Későbbi kiadás: Bp., Múzsák, 1991.)

me, és hol kezdődik a másik, sem azt, mennyire emlékeztet ez egy másik nehézségre, annak eldöntésére ugyanis, hogy hol kezdődik valamely élet vagy cselekvés, vagy bármi más, mivel a végtelen sokféleség mellett is mindenben van egység, és az egység mellett is végtelen sokféleség.³⁴

A fúga az elbeszélés metonimikusságára utal, arra, hogy minden frázis egyrészt az őt megelőző kifejezéshez kapcsolódik mint annak az értelmezése, mint a megelőző „le- vagy megkötése”, afféle referencia. Másrészt pedig ugyanígy, csak megfordítva kapcsolódik az őt követő frázishoz, mint annak az ígérete, a megjelölése. Ugyanaz a kifejezés egyszerre jelölő és jelölt, paradigma és szintagma. De csak azért, mert része a jelölőlánca, a végtelen mondatnak, ami maga a szöveg. A filmelméletek a szövegnek ezt a tulajdonságát *varratnak* (suture)³⁵ nevezték el, ami a szöveg koherenciáját biztosító *összefüggés*.

Ebben a paradigmában a benne játszott szerepe szerint az ember képes felidézni a valóságot, meg képes arra is, hogy a valóság megszűntét szimulálja. És mindezt gyors egymásutánban tudja megtenni. Ezzel lehet megmagyarázni, hogy az időbe sűrített cselekmény, a film egyszerre rendkívül változatos, sokszínű látvány, és ugyanakkor egy valami, amiről szól. Ez a *képtelenség az ugyanaz, de másként* jellemzője. Ha a hétköznapi ember csinálja, akkor ez arra jó, hogy ne történjen semmi, és akkor ismétlési kényszernek hívjuk, és a tudatos én biztonságérzetét növeli. Ha művész ember csinálja, akkor arra jó, hogy történjék valami, és akkor inspirációnak vagy *inventio poeticának* hívjuk: ez hozza létre a cselekményt.

A fúga és az *életutak kereszteződése (crossing)* együtt szerkesztik meg a cselekményt. A *crossing* felüti a témát, ami a zenében a melódia, a fúga pedig a végtelen variációs lehetőségeivel *végigviszi* azt, *életben* – akarom mondani, elbeszélésben – tartja. Egy-egy újabb *találkozás (crossing)* új tétellel gazdagíthatja a cselekmény kompozícióját (a *kon* ebből a találkozás, a *pozíció* pedig a fúga). A *crossing* hagyományos emblémája Tükhé vagy Fortuna, aki a szerencsekerékben áll, szétvetett végtagokkal, és attól függően, hogy fejfelé van a kerékben vagy nem, éri szerencsétlenség vagy szerencse a cselekmény közepén az embert. Mintha ez a szerencsealak hasonlatos volna a *secret sharer*hez, ahhoz a másik emberhez, akinek az el(nem)jöttétől függ, életre kel-e az az ember, aki a cselekmény középpontjának látszik, de csak látszik: nem ember, hanem középpont, jel.

³⁴ „[...]ideas, no less than the living beings in whose minds they arise, must be begotten by parents not very unlike themselves, the most original still differing but slightly from the parents that have given rise to them. Life is like a fugue, everything must grow out of the subject and there must be nothing new[...] how hard it is to say where one idea ends and another begins[...] how closely this is paralleled in the difficulty of saying where a life begins or ends, or an action or indeed anything, there being a unity in spite of infinite multitude, and an infinite multitude in spite of unity.” BUTLER (1903), 168.

³⁵ Robert STAM et al., *New Vocabularies in Film Semiotics*, London, Routledge, 1992, 167–170.

Vannak a polgári létnek, a narrativitásnak olyan paradigmái, amelyek ezt a *fűgést* készséggel tematizálják. Ilyen például az ödipalitás, meg a kötelező történet. Az ödipális tablóban Butler a nemzedékek egymásutánjában látja a fűgát:

Olyanok vagyunk mi, mint a napok, s szüleink a tegnapiaink, de a sors a legtisztább szülői égen is fel tudja fedezni a közelgő vihart...³⁶

Ezzel az egyszerűnek tűnő összefüggéssel még Leopold Bloom is nehezen bírkozik meg, mert az öreg Virágot is bele kell mondja Szombathelyről a „sztoriba”, amikor a világban bolygó zsidóként tematizálja önmagát, meg az önmagát nemző Hamletet (illetve Hamlet apját) is abban a fejezetben, amikor a könyvtárban beszélgetnek, meg az öregistent is akkor, amikor Jézusnak képzei magát, meg Adam Kadmont is, amikor meg Everymannek képzei magát. No meg Rudy Bloom apjaként is számot kell adnia mag(j)áról, nem beszélve arról, amikor neküiát járnak a temetőben, és ír nacionalistaként Parnell sírjánál az ír nemzet fiaként mondja el magát ő, akinek *írmagja* sem maradt a tengerparti zsebelés után. Lehet, hogy az *Ulysses* diskurzusa új – bár a *Tristram Shandy* után ez nem valószínű –, de a cselekménye nagyon hagyományos morfológiai elemekből építkezik. És ugyanez áll a *The Waste Land* ködösnek *tűnő*, de nagyon is agyonszabályozott kompozíciójára.

Mind Samuel Butler, mind James Joyce, mind T. S. Eliot műveire jellemző, hogy a modernizmusuk nem a cselekményben és a cselekmény megszerkesztésében mutatkozik meg, hanem a diskurzus eleme, azaz a dekórum modernista manipulálásának az eredménye, stílusjáték, ami zshivány, de messze nem olyan *végzetes*, mint amilyennek a 19. század közepének a fotografikus realizmusa után tűnhetett volna.

Ezek a modernista szerkezetek a fűga művészetében a 19. századi progresszív cselekményből (vö. *fejlődésregény*) a változatosság kedvéért neobarokk karnevált hoznak létre. Ez aztán kijátssza a karakterek és az olvasó cselekményre éhes éberségét, és továbbra is úgy mondja el nekik a történetet és annak a formáját, a cselekményt, hogy azok – mi – észre sem veszik, hogy már megint *ugyanazt* olvassák, mint fél évszázaddal azelőtt, *csak máshogy van eléjük/elénk rakva*.

A modernizmus diskurzív változás a korszakot megelőző esztétikai-ideológiai paradigmákhoz képest. Apró tartalmi változások öltenek formát benne. Az elbeszélés narratív szerkezetében nincsenek formai újítások. Ami formailag új, az elbeszélhető világ kitágulásából, illetve egyben ugyanennek a világnak a beszűküléséből adódik. És maga az egész kor 1880 és 1945 között ugyanúgy fűgaként játssza el a korábbi korszakot, amelyet az angol irodalom történetében 1830 és 1880 közé helyezünk, ahogy a modernizmus egyes regényeiben játssza el vagy ki az egyik karakter a másikat.

³⁶ BUTLER (1972), 44. „We are as days and have had our parents for our yesterdays, but through all the fair weather of a clear parental sky the eye of Fortune can discern the coming storm[...]” BUTLER (1903), 15.

Ez a formainak tűnő tartalmi fordulatosság rugalmassá tette az irodalmi szöveg referencialitását. Ennek viszont az lett a következménye, hogy az 1945 utáni regény nem tudott magának úgy saját diskurzust csinálni, hogy megváltoztatta volna a referencia világát. Mert attól, hogy társadalmilag kitágul a regények karaktereinek a létere, az elbeszélések cselekményében még nem változik meg a *crossing*, az *extension*, illetve a *fuga* szövegszerkesztő szerepe.

Ha például Sylvia Plath regényét, az *Üvegburát* (*The Bell Jar* [1963]) a modernizmus kánonjának a tagjaként olvassuk el, ez a regény modernista remekműnek fog bizonyulni. De jó példa erre az 1951-es *Zabhegyező* (*The Catcher in the Rye*) is. Itt persze megint annak a meggyőződésnek adok hangot, hogy nem létezik az a bizonyos önálló, 20. század végi posztmodern, hanem a modernizmus folytonossága az, ami a 20. századot jellemzi. Nem találtak ki új retorikát a 19. század második fele óta.

A *The Way of All Flesh* (1903), az *Ulysses* (1922), az *Orlando* (1928) mind azt vizsgálja, hogy ki tehet arról, ami itt és most történik. Kiderül, hogy az élet, a regény cselekménye hozott anyagból dolgozik: nem feltétlenül az itt és most élő „hőssel” történik meg az – ti. a *crossing* –, ami megszövi a cselekményt. Lehet, hogy ő áll a cselekmény középpontjában, de – kis túlzással – nem ő cselekszik, vagy legalábbis nem a saját akaratából és nem a saját érdekében. Az ember élete egy ismétlődés a fuga variációinak a sorában. A fuga témája valószínűleg nem ő. A modernizmus poétikája hangsúlyozza, hogy minden, ami új, egyben régi is. Az élet/cselekmény pastiche, az ezt rögzítő szöveg pedig palimpszeszt.

Hogy ki egy elbeszélés „hőse”, nem biztos, hogy első olvasásra kiderül. Akkor csak a fókuszba állított karakter tűnik egyértelműen szembe. Második olvasáskor már ismerjük a szöveg rétegeinek, illetve az egymás után sorjázó elemeinek a „varratát” (*suture*), és akkor már van esélyünk arra, hogy felmerül a mitikus mélyből vagy valamelyik reprezentációs szintről a szöveg „mintája”, az a bizonyos *figure in the carpet*.

Az olyan események, amelyek valakit születése előtt, ősei személyén keresztül érnek, kitörölhetetlen nyomot hagynak benne, ha egyáltalán emlékszik rájuk. Jellemét oly mértékben alakítják, hogy akármit tesz, nem menekülhet egyiköny-következményeiktől.³⁷

Az elbeszélés ürügyéül szolgáló élet és annak a tárgyi megfelelése – az életet képviselő test – megelőző életekre írt fuga, és maga is későbbi fúgavariációk alap-

³⁷ BUTLER (1972), 355. „Accidents which happen to a man before he is born, in the persons of his ancestors, will, if he remembers them at all, leave an indelible impression on him; they will have moulded his character so that, do what he will, it is hardly possible for him to escape their sequences[...] Accidents which occur for the first time, and belong to the period since a man's last birth, are not, as a general rule, so permanent in their effects[...]” BUTLER (1903), 229.

ja. A test itt és most már megélt (és halállal lezárt) élettörténeteknek a reprezentációja. Képviselet a szülei élettörténetét, akik maguk is a saját szüleik képviseletői voltak. Egy 20. század eleji történet sokszoros újramásolás eredménye. Afféle rengetegszer teleírt pergamen. Darwin a pergamen teleírásának a történetét nevezte evolúciónak, Butler – aki nem szívelhette Darwin, illetve Marx *fejlődéstörténetét*, mert látta, hogy a folyamat visszafelé is megvan (ld. a degenerációs elméletek beszélnek erről a 19. század végén) – viszont fűgának nevezte ugyanezt.

Az előbbi Butler-idézet egyrészt már 1903-ban elmondja, amit Eliot a *Tradition and the Individual Talent*ben (1919) mond jelen és múlt viszonyáról, de előrevetíti Joyce *Ulysses*ének (1922) a poétikáját csakúgy, mint Woolf *Orlandó*ját (1928): az itt és most elmondott élet korábbi életekből is kölcsönözhet magának jelentőséget. Ez azt is jelenti, hogy korábbi életek ősjelenetei (vö. crossing) ürügyén is mondhat itt és most valaki életet/cselekményt önmagának – de ez nem róla fog szólni, legföljebb ő mondja el. Mert ebben az esetben az általa elmondott élettörténet nem saját témára „mondott” fűga. Ez az ember nem a saját életét éli a saját testében. Ennek nagymestere Leopold Bloom, Ernest Pontifex, Rickie Eliot, Lucy Honeychurch és Maurice Hall csakúgy, mint a D. H. Lawrence-hősök. Az ő testük, a nemiségük, a szubjektivitásuk nem a saját diskurzusuk. Nem ők „varrták” (suture) össze. Nem a saját életüket élik. Mindegyikük „történetében” feltűnik valahol a *secret sharer*, a másik ember, a *figure in the carpet*, a szöveg tényleges éneje, az, akinek az akarata szövi az itt és most a szemünk előtt „élő” – vagy inkább reprezentáló, szimuláló – karakter életét, a regény cselekményét.

A legerősebb hatású találkozásokat (crossing) *ősjelenet*nek fogom nevezni. Ez a traumatikus pillanat arra készíti azt, aki elszenvetted, hogy igyekezzék túltenni magát a történeteken. Ehhez viszont valamilyen formában mégiscsak meg kell ismételnie azt, amit semmiképpen nem szeretne még egyszer átélni: megfordításként, hiper- vagy parabolikus formában. Ezt a kényszeres igyekezetet nevezzük ismétlési kényszernek. Ez a fogalom gyakorlatilag egylényegű a karakter fogalmával: mindenkit azok a cselekvések jellemeznek, amelyekkel igyekeznek felülkerekedni az élet szerkesztő ősjeleneten. A modernizmus rájött, hogy van, akinek nincs ilyen ősjelenete, máséval „él”. Woolf hat szereplője a *The Waves*ben (1931) a regényben nem is szereplő Percevaltól kapja ezt az ősjelenetet, mert egyikőjüknek sincs sajátja.

Sarkalatos kérdés, vajon az ősjelenet annak az embernek az életében kell hogy megtörténjen, akinek az életét aztán ez a trauma megszerkeszti, vagy lehetséges, hogy az ősjelenetet az egyik karakter életéből a másik karakter életének a cselekményébe helyezi át. Mintha a *The Picture of Dorian Gray* (1891) és Butler regénye (1903) is efelé mutatna, csakúgy, mint Leopold Bloom életformája. Dorian Gray karaktere szinte nem is tekinthető karakternek, mert még a saját cselekedeteit sem ő maga formálja meg. Hiszen az a kép, amelynek az álcájába bújva, afféle esztétikus drakulaként vonzza nők és férfiak szerelmét húsz éven át, egyrészt az anyjától örökölt angyali szépség, másrészt a Dorian portréját megfestő Basil Hallward életének a reprezentációja. Dorian Gray és az általa megélt cselekmény

Basil Hallward másik szövege, az az élet, amely *helyett*, amitől rettegetve megfeszítette élete értelmét, aminek a szkrínje, és csak a szkrínje Dorian Gray álarcája.³⁸

Ez a regény nem Dorian Gray arcképe, hanem Basil Hallwardé, akit Dorian Gray arca tematizál. Dorian élete mint cselekmény, azaz mint formavariáció egy Basil Hallward témára, ahogy Forster 1914-es regénye, a *Maurice* sem a regényhős, Maurice Hall életének a „fűgája”, hanem Maurice korán elhalt apjának a témájára készült variációs sor, azaz fűga. Amikor Maurice a „romlás” útjára tér, amikor végre történik vele valami, az elbeszélő megjegyzi, hogy a többi szereplő szerint Maurice kiköpött az apja. Ezzel meg is adják a kulcsot ahhoz, hogy miként lehet egy olyan emberről regényt írni, akinek nincs jelleme, és így nem önti formába a saját cselekvéseit (sem). A forma (is) az apáé, meg a titok is, amely elég *misztériumot* tartalmaz ahhoz, hogy nemcsak magának, hanem a fiának is elég bajt csináljon ahhoz, hogy még a fiú is elmondhassa egy nemzedékkel később, hogy élt.

Az apa, aki az *ösjelene*tet hagyja örökölni a fia élettörténetébe, minden szempontból jelentéktelen ember volt, ám volt egy tulajdonsága, ami Mr. Hall jelentéktelenségének a dekonstrukciója, ez pedig a *mélabú*, amely megkülönböztette a többi ugyanolyantól.³⁹ A mélabúnak pedig szimptomatikus indítékai vannak, és a regény második olvasása arra indítja az értelmezőt, hogy Maurice Hall apjának a történetében is föltételezzük azt a cselekményt (azt a cselekvésformát), ami itt most Maurice Hallé lesz, és ami kevésbé Mr. Ducie-nak, a tanítónak, és inkább Mr. Abrahamsnek, a direktornak a nézeteit igazolja az életről mint történetről. Mr. Ducie ugyanis azt a cselekvésformát igyekszik Maurice figyelmébe ajánlani, amely szerint Maurice majd idővel/időben megnősül és gyermekei lesznek, és a testét „természetesen” arra használja majd, amire való. Maurice-nak persze „könynyű”, mert az apja már „megfizetett” azért a felismerésért, amely a Maurice életéről szóló regényben a cselekmény inventio poeticája lett. Mikor az apa rájött, ki is ő valójában, mélabúba esett és belehalt önmagába. Maurice ezt az ösjelene-tet már csak metonímiaként, másolatként éli meg. Milyen szerencsés.

Amikor Mrs. Hall hozzálát, hogy *elmondja* és előírja fiának, hogyan éljen és mit csináljon a szünidőben, Mr. Abrahamset idézi, aki azt mondta, hogy Maurice szakasztott az apja. Maurice sírással felel arra, hogy anyja az apjának az emlékét (a mintáját) idézte föl. Maurice saját történetében így az apja (azaz – legalábbis

³⁸ „By projecting the revelation, growth, and demise of Dorian’s »personality« onto an aesthetic consideration of artistic creation, Wilde demonstrates how the psychosexual development of an individual gives rise to the »double consciousness« of a marginalized group. „Dorian Gray is to some extent born of the conjunction between Basil’s visual embodiment of his erotic desire for Dorian and Lord Henry’s verbal sublimation of such desire. From the nexus of competing representational modes, Dorian Gray constitutes his own representations of identity. But who then is Dorian Gray?” Ed COHEN, *Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation*, in PMLA, 1987, 801–813. Itt: 806.

³⁹ „Mr Hall had been a good citizen, but lethargic.” E. M. FORSTER, *Maurice* (1914), London, Penguin Books, 1972, 16.

egyelőre – önmaga) ekvivalens lesz Maurice könnyeivel. Az apa, az apa nevével emblemizált történet fájdalommal, esetleg szégyennel metaforizálódik a serdülő könnyeiben. Ez a testileg elmondott elutasítás a cselekmény enigmája, amely rámutat az apa alakjával megjelölt cselekvésséma és az itt következő regény cselekményének az össze nem egyeztethető voltára. Itt válik bizonyossá, hogy sem Abrahams sem Dr. Barry, sem az anya – a valláserkölc, a törvény és a család allegóriái – nincsenek birtokában Maurice élettörténetének – és megkockáztatjuk, hogy a könny arra utal, hogy a testének sem.

Sajátos szomorúságot ad a gyermeki ártatlanságnak is nevezhető tudatlanságnak az, ahogy a *tizenégy és háromnegyed* éves Hall fiú meghatározza az életmondás stratégiáját. Amit mond, átlagos, de apja letargiájával egybehangzóan engedi meg önmagának nem sokkal később azt a megszorítást, hogy soha nem fog megnősülni.⁴⁰

Ha ehhez tartja magát, és az elbeszélő sem zökkenti ki ebből az ismétlési kényszerből, akkor ebből a szövegből soha nem lesz regény. De lett, és ez is arra mutat, hogy az a hit(t)vallás, amellyel Maurice az anyja ödipális csapdjára válaszol, helyettesítés, fordulat, aminek üres a referenciája, *közhely*. És ami valójában diskurzív marad Maurice személyességében, az ama elhatározás, hogy soha nem fog megnősülni („I think I shall not marry” [I.19]).

A tudatlanság és az ártatlanság manifesztuma dekonstruktív állásfoglalás a hagyományos történet ellenében. Ráadásul csak egyelőre lehet ezt tudatlan ártatlanságnak minősíteni, hiszen a regény második felében már nem önazonosságának a felismérével küszködik Maurice Hall, hanem ebben az episztemológiai helyzetben próbálja az életét elmondani.

A kétféle elbeszélés közül a korábbi *elbeszélés* az, amelyben hús-vér tetteket tropizáltak, és a szembeszökő történet mögé rejtőzik mindaz, ami szövi a cselekményt. Sedgwick⁴¹ többek közt ezt hívja *closeting*nek. Ne lássa senki, mert kellemetlen (Maurice Durham vallomását *rubbis*bnak, 'szemét'-nek minősíti). A későbbi történet, a könyv második fele afféle mérsékelt *coming out* ('színvallás'), amikor Maurice Hall és Alex Scudder úgy szabadulnak meg egyre inkább a ruháiktól és az előítéleteiktől, ahogy diskurzusuk eközben egyre szabadabb lesz a figuralitástól. Egyre kevesebbszer helyettesítik a testet az illem és a szokás metonímiái. Ez persze a szépprózát a banalitással kísérti. De a denotáció olyan módon szokatlan ebben a cselekményben, hogy az „egyenes beszéd” esztétikai hatás forrásává válik. Még azt is megkockáztatom, hogy Maurice élettörténete imígyen meghaladja azt a szimbólumokban élő kötelező történetet, és magát a kora 20. századi kultúrát, amely ödipális és figuratív, és helyettesítésekben beszélő reprezentációra kényszerít testet és lelket.

⁴⁰ „I am never to do anything I should be ashamed to have my mother see me do. No one can go wrong then, and the public school will be very different from this.” FORSTER (1914), 17.

⁴¹ Eve Kosofsky SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 67–90.

Az erkölcsi keret, amelyre az anya utal, Mrs. Hall jelenlétével esik szét. Másrészt – és ez kapcsolódik a szerencsétlen flótás (*miserable sinner*) szerepéhez – a szégyen (*shame*) fogalma is transzformálódik, és aki a regény végén a kankalin (*evening primroses*)⁴² szirmait nézve szégyenkezik és szégyenkezni is fog egész életében, amikor csak ezek a szirmok – a szégyen objektív korrelátumai⁴³ – eszébe jutnak, az maga az Élet, azaz Clive, az életrevaló (vö. „live”) ifjú, aki túl tudja tenni magát a másik történeten, és azt emlékké tudja nemesíteni. Ami ugyanakkor azt is jelenti, hogy Clive nem ismeri a fúga művészetét, és nevével ellentétben nem az élet, hanem az élet elfojtásának az emblémája. (Csak akkor miért szégyenkezik? Miért kap kétszer is hisztériás rohamot?) Olyan ez ott, akkor, mintha Alkibiadész megnősülne, és egész életében Szókratészről mesélne a feleségének.

Meglehet, hogy az elhalt Mr. Hall témáját ketten ismétlik a regény cselekményében. Az egyik a fia, Maurice Hall, aki fúga a meg**boldogult** Mr. Hall egy témájára, nevezetesen a mélabújára. Maurice kimondja és megéli azt a titkot, amely az apja letargiáját okozta. Míg Clive Durham, aki soha nem lép túl a szerelem *történetén*, a test nyelvi szimulációján, úgy ismétli meg Maurice apjának a paradigmáját, ahogy Maurice apja is tette. Igyekszik gyerekeket nemzeni. Clive Durham azonban nem fúga, hanem ellenpont, ami egy egészen másfajta zeneelméleti paradigma. Szükséges a zenéléshez, de csak annyiban, amennyiben Clive Durham árnyékában Maurice motívuma még szembeötlőbben *érinti* meg az olvasó Henry James által meglett érzékenységét, hogy aztán az olvasó és Maurice Hall komákként és egymással szövetségben (lásd Conrad: *fellowship* és *solidarity*) mondassák Durham kontójára, hogy ők éltek, míg Clive Durham nem.

Ha komolyan lehetne venni egy *regény* elején, hogy a történet címszereplőjének az a célja, hogy ne térjen tévútra,⁴⁴ akkor az a könyv semmiről sem szólna. Márpedig ez önellentmondás. Az ártatlan hitvallást a regény propozíciójának tekintjük, és a „*go wrong*” (tévelyegni) az a cselekvésformula, amely modalitásként ad arra alkalmat, hogy Maurice újra és újra megpróbáljon önmagára – akarom mondani, apjának titkára – lelni úgy, hogy közben kivédi az első fejezet regényellenes próbálkozásait. A „bajt” és ezzel együtt az életet – az elmondható történetet – választja.

A Maurice klasszikus fejlődésregényként indul. Íme, a félig-meddig árva hős, akinek már nem él az apja. A név és a társadalmi pozíció üres jelölökként várnak

⁴² FORSTER (1914), 46 és 211.

⁴³ T. S. Eliot *Hamlet* című esszéjében fejti ki, hogy a kifejezés klasszikus korrektsége azzal érhető el, ha az érzelmekhez a költői szövegben egy-egy tárgyi-motivikus megfeleltetést találunk, és konzekvensen ezzel utalunk az adott érzelmekre. „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an »objective correlative«; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” T. S. ELIOT, *Hamlet*, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank KERMODE, London, Faber and Faber, 1975, 48.

⁴⁴ „go wrong”, FORSTER (1914), 17.

arra, hogy Maurice megküzdjön értük, és egyszer csak elhangozhasson a dicséret, hogy olyan, „akár az apja”.

Dr. Barry a 2. fejezetben a történet szövegbe rejtett tekintetének tűnik, hiszen ő mondja ki azt, ami az olvasóban is megfogalmazódik majd: Maurice családjában fölösleges emberek élnek. Maurice-nak az ágyban „kellene töltenie az egész életét. És így is lesz. Akárcsak az apja. Mi haszna, hogy ilyen emberek élnek?”⁴⁵

Ha Maurice apjának az el nem mondott története nem tartalmazna egy egész motívumnyi rejtelmet, akkor Forster regénye ennyiben is maradna. A regénytelen-séget mindig fel lehet oldani melodrázával, ahogy az *A Room with a View*-ban történik, ahol az ifjú George Emersont szintén a bánat kórja emészti. Csak kell egy kis fény (lux – Lucy), amit majd az elbeszélő fiatal lányként tematizál, és a kötelező történet máris mindenki számára fogyasztható ismétlődési kényszerre oldja azt, aminek semmi köze ehhez a kötelező történethez. Mert vele ellentétben nem kötelező, sőt kötelezettség nélkül is történet.

Martin (1983)⁴⁶ mutat rá, hogy E. M. Forster kivételes dolgot művel a *Maurice* című regényben, hiszen a szexuális variációkat (vö. a fúga is variáció egy témára) narratív paradigmákként alkalmazza a kötelező történet narratív paradigmájának a kiváltására.⁴⁷ Sőt addig merészkedik, hogy a „romlás” történetének happy endinget kanyarít, mintha csak románc, jobbfajta melodráma lett volna a cselekmény. Ebben a paradox megoldásban fénylik fel az alkotó személyesség „gyönyörű és kegyes elméje”,⁴⁸ amely azáltal tudott önálló életre kelni, hogy megszabadult azoktól a kötöttségektől, amelyek egy pozitivista-realista regényszöveg esetében az illúzió vesztét okozzák. Hiszen ha az esztétikai élmény abban merül ki, hogy azt ellen-őrizzük, vajon tényleg úgy néztek-e ki a *dolgok* akkor és ott, ahova a cselekmény helyezte a karaktereket, akkor tapasztalat helyett legföljebb egy irodalmi múzeum leltárkönyvét tudhatjuk magunkénak. Ami persze izgalmas dolog is lehet, máskülönben a *Dorian Gray*ben nem sorolná tíz oldalon keresztül a emblemikus meg az enigmatikus emlékeket Dorian gyűjteményéből az elbeszélő.

A fúgának vagy a legemlékezetesebb pontja, vagy a lezárása a *fusion*,⁴⁹ amikor összeáll az, amit eladdig elmondott az elbeszélő, és amikortól mindegy, mit mond, mert feltétel nélkül hiszünk neki: az övé vagyunk, szolidárisak vagyunk vele is, meg a teremtményeivel is. A fúzió az a szövegminőség, amikor már nincs deno-

⁴⁵ „[...]and stop there [in bed] all his life. As he will. Like his father. What is the use of such people?” FORSTER (1914), 23.

⁴⁶ Robert K. MARTIN, *Edward Carpenter and the Double Structure of Maurice*, in E. M. Forster, ed. Jeremy TAMBLING, New York, St. Martin's Press, 1995.

⁴⁷ MARTIN (1983), 108–109.

⁴⁸ „[...]a beautiful and generous mind at play.” JAMES (1914), 334.

⁴⁹ „[...]the fine process by which our impatient material, at a given moment, shakes off the humiliation of the handled, the fumbled state, puts its head in the air and, to its own beautiful illusory consciousness at least, simply runs its race” JAMES (1914), 334.

táció, hanem csak referencia, amikor az egyedi kinyílik az egyetemesbe, és a fikció, a fantázia próféciává lényegül.

A fúga fondorlatos szerkesztési mód, mert nagyon egyszerű trópusokon keresztül, mint például a megfordítás, az egyenes ismétlés, a transzponált ismétlés, ismétlés másik regiszterben, elképesztő változatosságot és játékot tud létrehozni. És mindezt úgy teszi, hogy az eredeti „témát” végig megőrzi, de csak kivételesen ismétli meg egy az egyben. Az ismétlések sokasága viszont nem a szabadosság, hanem mindig valami koncepció mentén játssza a dallamot vég(telenség)ig. Ez a koncepció a mű diskurzivitása, amely a „másik ember”, a szöveg mintájának az „ujjlenyomata”.

Két elbeszélő trópus szerepét vizsgáltam a brit modernizmus prózapoétikájában: a „crossing”-ot és a fúgát. Idéztem azokat a helyeket, ahol a modernizmus alkotói stílusuk ars poeticájaként jelölik ki a két trópusot. Irodalomtörténetileg nyomon követhető, ahogy Butler, Wilde, James, Conrad, Forster, Joyce, Woolf egymástól veszik át a két szerkesztőelv következetes alkalmazását. Ezek az elvek távolról sem „modernek” – régi retorikai megoldások, viszont a modernizmus alkalmazta őket úgy, hogy az egy új stílus diskurzusát hozta létre, amelynek egyszerre jellemzője az, hogy eltűnik a hős, és gyakorlatilag érdektelen emberek lépnek a helyébe, és ugyanakkor az is, hogy a „múlt” visszatérte (vö. ősjelenet) kárpótolja az elbeszélést és az olvasót a hős hiányaért. A fúga a retorika „argumentumát” váltotta fel – mondhatnánk azt is, hogy a modernizmus a fúgával tagadja meg az érvelés kötelezettségét. Az érvek és ellenérvek helyett egy-egy motívum ismétlődése vált az elbeszélések cselekményévé. Úgy tűnik, hogy a modernista cselekményt nem szerkeszti semmi, ám valójában ugyanaz szerkeszti, mint a 19. században: a találkozás (crossing). Csak az, aki a 20. század elején az elbeszélés hősét kikökönteti önmagából, már nem kell hogy különleges legyen: elég, ha egyszerűen egy másik ember. A 19. század ugyanakkor otthagya a névjegyet abban a toposzban, amelyben a jelen pillanat egyben a múlt egy-egy pillanatának a szimulakruma.

Tanulmányomban azt kívántam bemutatni, hogy a modernizmus „formai” újításai tartalmi újdonságok nyomán jöttek létre. Az elbeszélő műfajok esetében igazából nem beszélhetünk a modernizmus formai újdonságáról, hanem csak bizonyos retorikai trópusok kitüntetett használatáról.

TÚRY GYÖRGY

Minimalista próza – minimalista etika (?)¹

Bret Easton Ellis: *Less Than Zero*²

„A minimalizmus ott végződik, ahol kezdődött; a szikla szélén. Bármiféle rá adott reakció csak visszafordulás lehet” – írja Peter Schjeldahl *Bare Minimal: Views from New York and Los Angeles* című, a *The New Yorker* 2004. május 3-i számában megjelent cikkében (109).³ Állítása plasztikusan fogalmazza meg „az elmúlt negyven év vezető művészeti stílusának” (108) jelenlegi értékelését. Jóllehet Schjeldahl főképpen a képzőművészeti minimalizmusról ír, és az is valószínűnek tűnik, hogy a leglátványosabb áttörést és sikert ott érte el az irányzat, ma már lehetetlen kétségbe vonni, hogy jogos minimalizmusról beszélünk irodalmi alkotások bizonyos csoportjait illetően is. Tíz-tizenöt év távlatából az is megállapítható, hogy a stílus – leginkább inherens, specifikus jellemzői miatt – egy bizonyos ponton túl valóban nem vihető, s „ott végződik, ahol kezdődött”. A minimalista próza narratív technikái, társadalom- és emberképe, nyelvi megformáltsága és egyéb jellemzői ma már – úgy tűnik – egységes és leírható képpé állnak össze. A 21. század elejéről visszatekintve talán az is megkockáztatható, hogy megkerülhetetlen irodalomtörténeti stílusirányzatként könyvelhetjük el. Nyolcvanas évekbeli kultuszstátusza átadta helyét a jóval konformistább, ám az ebből – sokszor látjuk – logikusan következő (a késői kapitalizmus kulturális logikáját á la Fredric Jameson értve ezen) kanonizálódási folyamatnak. Ahogy a minimalizmus is reakció volt a korábbi, illetve egy ideig vele párhuzamos irodalmi irányzatokra, megjelentek azóta a rá adott reakciókból születő alkotások és irányzatok is. Mi sem látványosabb bizonyítéka ennek, mint az, hogy minimalistának elkönyvelt írók jelentkeznek a kilencvenes évek legvége óta általuk és a kritika által sem minimalistának minősített munkák-

¹ A tanulmány készülő doktori (PhD) disszertációm egyik fejezetének módosított változata. A kortárs amerikai „etikai kritika” két jelentős teoretikusának és műértelmzőjének, a dekonstruktív Millernek és a neo-arisztotelianus, újhumanista Nussbaumnak ez irányú munkásságáról lásd *Egy boa-dekonstruktor a nyelv sűrűjében: J. Hillis Miller 'etikai kritikája'*, illetve *Az esztétikai etizálása: Martha C. Nussbaum 'etikai kritikája'* című tanulmányaimat a *Literatura* 2002/2 (123–141), illetve 2004/2 (188–198) számaiban.

² Az idézett vagy hivatkozott regények címeit attól függetlenül, hogy megjelentek-e magyarul, az eredeti, angol változatban adom meg.

³ A fordítások, amennyiben másként nem jelzem, a sajátjaim.

kal. Ellisnél maradva természetesen az 1999-es *Glamoramára* gondolhatunk, írója szerint az első olyan könyvére, melynek van cselekménye (KLEIN). A cselekményhez, cselekményességhez, történetmondáshoz való visszafordulás bízvást tekinthető a minimalizmusra adott reakció egyik megnyilvánulási formájának.

Megjelenésekor – az 1970-es, 1980-as években – a minimalizmus volt az az irányzat, amely markánsan ment szembe – miközben egyidejűleg volt jelen – a posztmodern metafiktív hagyománnyal és fordult el a rá annyira jellemző „irdatlan intellektuális bonyodalmaktól, absztrakt metafizikai játékoktól [és] az öntörvényű textualitástól” (ABÁDI NAGY, 27). Valóban, ezek egyike sem kap teret a minimalista alkotók munkáiban, akik figyelmüket sokkal inkább az embernek és az emberi szituációknak szentelik, az esetek többségében kerülve bármiféle politikai-ideológiai-társadalmi dimenzió (direkt) megjelenítését, sőt akár a rájuk történő utalást is.

A minimalista irányzat tehát az egyik olyan hagyomány, amelybe a *Less Than Zero* beilleszthető. A második nagyobb csoportot, amelyhez sorolhatónak vélem a könyvet Nicki Sahlin nyomán, a dél-kaliforniai, hollywoodi mítosz árnyoldalait tematizáló művek alkotják, kezdve Nathanael West *The Day of the Locust*-jától (1939) Joan Didion *Play It as It Lays*-én (1970) keresztül egészen Ellis szóban forgó regényéig. Hollywood és Dél-Kalifornia több mint fél évszázada biztosít termékeny terepet ennek az irodalmi (és filmművészeti) irányzatnak. A téma valóban az utcán hever: az illúziógyártás, a hírnév, a csillogás, a pénz, a hatalom, a korrupció, a felszín fetiszizálása stb. kimeríthetetlen tárházát biztosítja mindezek fiktív és nem fiktív feldolgozásának. E feldolgozások nagy száma és jelentősége ahhoz vezetett, hogy, mint Mark Royden Winchell fogalmaz, a „hollywoodi antimítosz a nemzeti folklórkinccs részévé vált” (idézi SAHLIN, 23).

Egy stílusirányzati és egy térbeli koordináta-rendszerben való elhelyezés (minimalizmus, Dél-Kalifornia) után a harmadik lehetőséget a *Less Than Zero* irodalomtörténeti helyének kijelölésére fiktív világának időbeli elhelyezkedése jelenti. A könyv 1985-ben látott napvilágot és az ezt közvetlenül megelőző években játszódik. A Reagan-korszakban vagyunk tehát: mind a könyv szerzője, mind narrátora, valamint a többi szereplő is a hatvanas évek közepének szülötte. A hetvenes-nyolcvanas években nőnek fel, így számukra a vietnami háború, a hippikorszak, a polgárjogi mozgalmak, a szexuális forradalom már nem közvetlen, jellemformáló élmény. A hatvanas évek még a szüleik generációjáé. Magukat előszeretettel nevezik „az új elveszett nemzedéknek” vagy a „hatvanas évek utáni, nyolcvanas évek előtti és örökös köztes” generációnak (David LEAVITT, idézi ABÁDI NAGY, 168). Szociológiai leírások említik még „X generációként” is őket, arra utalva ezzel, hogy – elsősorban a szüleik, a hatvanas évek generációjával szembeállítva – „jellegtelenek”, „arc nélküliek”, „szürkék”.⁴ „Történelmi szélsőségekben nőttek fel” (ABÁDI NAGY, 169), s ahogy Leavitt (aki Ellisnél csupán három évvel idősebb) fogalmaz 1985-ben a *The New Lost Generation* című írásában:

⁴ Magyarországon a szellemes „kis generáció” elnevezés utal a hasonló helyzetre.

Tökéletesnek kellett volna lennie, a tökéletes hely és idő. Ahogy a szüleink mindig emlékeztettek rá, annyi mindenünk megvolt, hogy gyerekkorukban ők ennyiről álmodni se tudtak volna. Olyan kevés veszélynek voltunk kitéve. És mégis, gyerekkorom ama ragyogó délutánjain, amikor bent ültem a házban, és néztem, ahogy *Speed Racer* arcát kifakítja a nap a képernyőn, tudatában voltam annak, hogy *valami repeszti a tökély szövetét* (idézi ABÁDI NAGY, 169).⁵

Akár tudatában voltak e generáció – akkor tizenegynéhány éves – tagjai, akár csak a későbbi visszatekintéseikben látják ezt így, arról nyolcvanas évekbeli könyveik tanúskodnak, hogy fiatal felnőttként már kétségtelenül így éreztek, így gondoltak vissza tízes éveik legvégére, húszas éveik legelejére, a kései hetvenes, korai nyolcvanas évekre. Ez alól Ellis sem kivétel, aki egyenesen a „nyolcvanas évek termékének” nevezi magát (KLEIN). Az, hogy ennyire markánsan egy adott történelmi periódushoz kapcsolják elsősorban a kritikusok, de időnként az írók is magukat, természetesen veti fel annak kérdését, hogy mennyiben tekinthető, tekintendő munkájuk elsősorban szociológiai látletnek, korrajznak, dokumentumnak. Amennyiben annak tekintendő, ez automatikusan kizárja-e azt, hogy irodalmi-művészi értéket is tulajdonítsunk nekik, vagy a kétféle értékelés megfér egymás mellett is? Prózapoétikájuk ismeretében érdemes felidézni azt az irodalomtörténeti ténytet, hogy sokuk egyik példaképe, Ernest Hemingway 1926-os regényének, a *The Sun Also Rises*-nek hasonló volt a kortárs fogadtatása. Kritikusainak többsége kevés művészi értéket tulajdonított a regénynek, sokkal inkább vélték – ha valamiért egyáltalán – fontosnak az „elveszett nemzedék” nihilista-hedonista tagjai portréjának megörökítéséért. Hasonlóképpen történt a *Less Than Zero* esetében is (anélkül azonban, hogy a párhuzamra tovább utalnék). David Lehman a *Newsweek* 1985. július 8-i számában azt írja például, hogy „a *Less Than Zero* kulturális dokumentumként majdhogynem érdekesebb, mint regényként” (SAHLIN, 24), Michiko Kakutani a *New York Times* 1985. június 8-i számában pedig annak a kívánságának ad hangot recenziójában, hogy a fiatal (akkor 21 [!] éves) író „olyan történetet írjon, mely nem csupán szociológiai látletként deprimálja” olvasóját (SAHLIN, 24). A *New Republic* két nappal később megjelent számában az anonim recenzens azt állítja: a könyv „egy hisztis külvárosi punk artikulálatlan stílusában” íródott (FREESE, 68). Komolyabb tanulmány Freese (1990) és Sahlin (1991) idézett munkáin kívül azóta sem született a könyvről, eltekintve egy-két doktoridisszertáció-fejezettől és konferenciaelőadástól. Ennek véleményem szerint három oka van:

- 1) a *Less Than Zero* megfilmesítése (1987) nagyobb hatást ért el, szélesebb körben ismerik akként;⁶
- 2) Ellis későbbi regényei, elsősorban természetesen az *American Psychó*ra gondolok, még nagyobb port vertek fel; aki Ellissel foglalkozik vagy akár még

⁵ Kiemelés tőlem.

⁶ Lásd például Mark FENSTER, *Containment, Excess, Ambivalence: The Adaptation of Less Than Zero* című tanulmányát a *The Velvet Light Trap* 1991. őszi számában (49–69).

általánosabban az úgynevezett „brat pack” csoport tagjainak (McInerney, Janowitz stb.) munkáival, inkább azt a regényt elemzi;

- 3) „teljesen nyilvánvaló, hogy a *Less Than Zero* nem remekmű, mégis, eltekintve jelentőségétől, mint kulturális dokumentum, komolyabb elemzést is megér, olyan narratívaként, mely annál jóval művészebb módon van strukturálva, mint amit egy első olvasás felfedhet” (FREESE, 69).

A minimalista, a dél-kaliforniai *noir* és a (nyolcvanas évekbeli) dokumentarista irányzatok mellett a *Less Than Zero* egy negyedik esztétikai-irodalomtörténeti hagyományba is beilleszthető. Véleményem szerint – különösen egy etikai fókuszú olvasat keretében – ez tűnik a legfontosabbnak, ez ígéri a legtöbb értelmezői lehetőséget. Ez pedig a szatirikus hagyomány – Swift, Céline, Sade márki és a többiek vonulata. Annak ellenére, hogy ez a besorolás az értelmezés terét milyen mértékben bővítheti, teheti gazdagabbá, kevés recenzens és kritikus figyelt fel rá. Abádi Nagy például a regény „morális-szatirikus” (193), illetve „vitriolos társadalomszatirikus utalásrendszer[éről]” (322) tesz említést. Nagyon érdekes magának az írónak a hozzáállása ehhez a kérdéshez. Míg egy 1994-es interjújában egy, viszonyát a szatirikus hagyományhoz firtató kérdésre azt válaszolja, hogy „fogalma sincs” és „egyáltalán nincs összefüggés” (AMERIKA), addig négy-öt évvel későbbi beszélgetésekben már „alapvetően szatiristának” (BARNES and NOBLE) nevezi magát, illetve arról panaszkodik, hogy „túl nyilvánvaló módon szatirista”, és „gyakran kívánom azt, hogy kevésbé legyen nyilvánvaló szatirikus jellegem, mégis, az emberek sok tekintetben félreértik a lényeget” (KLEIN).

Azt hiszem, teljesen tarthatatlan, mert minden alapot nélkülöz az a fajta állásfoglalás, mely az egész minimalista irányzatra (így természetesen Ellisre) vonatkozóan is azt tételezi, hogy azt „a morál iránti érdektelenség jellemzi” (BOCSOR–MEDGYES, 3). Éppen a szatirikus jelleg felett siklik el ilyen kijelentésekkor a figyelem, ami viszont, sajnálatos módon, igen reduktív olvasatokat tud csak eredményezni. Ezzel szemben helyesen állapítja meg Eileen Battersby, hogy „Ellis fikciója végül is egy beteg, romlott társadalom erősen moralizált olvasatát” adja (BATTERSBY). Ha az általa teremtett fiktív világok erősen szatirikus hangvétele és ábrázolásmódja sem lenne elég, s a nussbaumi etikai kritika azon pontjához fordulnánk további megerősítésért, amely a regényeket „erkölcsi gondolkodók komplex elképzeléseinek, megnyilvánulási formájának” tekinti (DIAMOND, 43), akkor is arra az eredményre jutnánk, hogy Ellis prózapoétikájának igenis markáns és integráns részét képezi a morális kérdések szatirikus hangvételű tematizálása.

Axel Nissen *Form Matters: Toni Morrison's Sula and the Ethics of Narrative* című tanulmányában a következőket írja:

A narratíva etikája (ethics of narrative) nem ugyanaz, mint a narratívában megjelenő etika(i) (ethics in narrative). Másként fogalmazva: minden narratívának van etikája, de nem minden narratíva szól etikai kérdésekről. A „narratíva etikája” kifejezés értelmezésem szerint a narratív forma (műfajok) etikai aspektusainak tanulmányozását jelenti. Azért nevezem ezen aspektusokat „etikai-

nak”, mert bármely kommunikatív szituációban minden egyes formai választás egyben értékvalasztás is (265–266).

A tematikus szinten megjelenő és az etikai értelmezésnek is teret biztosító, illetve az azt akár követelő komponens („ethics in narrative”) mellett soha nem szabad figyelmen kívül hagyni a formai szinten funkcionáló komponensnek („ethics of narrative”) az előbbit hol erősítő, hol módosító, hol annak ellentmondó hatását, ha nem kívánjuk megkockáztatni tematikus olvasatok létrejöttét. A figyelmes értelmező számára tehát a formai komponens ilyen módon való munkába állítása ugyanarra az eredményre kell vezessen, mint amit oly egyértelműen fogalmaz meg maga Ellis is: „Mivel soha nem lépek közbe és mondom azt, hogy »Hé, ez mind helytelen!«, az emberek felháborodnak. Ez számomra botrányos! Ki mondja azt, hogy a sorozatgyilkosság helytelen!? Ez nem magától értetődő???” (KLEIN). A szatirikus hangvétel és ábrázolásmód többek között éppen azon jellegzetessége miatt karakteres és – azok számára, akiknek erre fülük van – hatásos, mert ennek a két szintnek (a tematikus és a formai) játékeret biztosít és kihasználja lehetőségeit.

Pontosan a tematikus és a formai műszervező komponensek biztosította játéktér teszi lehetővé, hogy Ellis kritikát fogalmazzon meg. Ez a kritika azonban – természetéből adódóan – nem lehet explicit. Herbert Marcuse ír *Negations* című, 1968-as könyvében a „negatív kritika” mibenlétéről és gyakorlásának esetleges vagy akár szükségszerű veszélyeiről. Ezek egyike Theodor Adorno „transzcendens” és „immanens” kritika között tett megkülönböztetésére utal. Míg az előbbi olyan kritikai helyzet, illetve pozíció lehetőségét feltételezi, amely teret adna a kritikus vagy az értelmező és a kritika tárgya közötti távolság, de legalábbis egyértelmű különállás tételezésére, addig az utóbbi annak tudatában próbál meg állást foglalni, hogy nemhogy távolságról, de még különállásról sem lehet szó a kritikus pozíció és a kritika tárgyának pozíciója között. Az immanens kritika elismeri tárgyával való azonosulásának szükségszerű kényszerét, felismeri, hogy nincs – még elvileg sem – lehetőség a kettő között távolság létrehozására, a kettő különválasztására (CARTON–GRAFF, 399). Ez Ellis szatirikus-kritikus pozíciójának leírására is illik. Annak, amit az egyes szám első személyű narrátor – majd látjuk, hogyan – kritika tárgyává tesz, ő maga is részese.⁷ Ezt a kijelentést mind tematikus, mind pedig formai szinten bizonyítani lehet a *Less Than Zero* narratívájában. Gondoljunk arra – ez természetesen a tematikus szint –, hogy a regény összes szereplője, kivétel nélkül, valamilyen módon kötődik a show business világához, akár annak tevékeny résztvevőjeként (például a szülők generációjából többen is), akár holdudvarához tartozóként (szeretők, ismerősök, „barátok”), akár fogyasztóként (a könyvben mindenki). Annak, amibe a regény tizenéves szereplői menekülnek, ők maguk is részesei, sőt szüleik, ismerőseik révén bizonyos mértékig létrehozói is. Semmi esetre sem nevezhetők tehát kívülállóknak; menekülésük irányja ilyen

⁷ A kritikai kultúrákutatók (cultural studies) az effajta kritikai pozíció leírásában elsősorban a Frankfurti Iskola, Antonio Gramsci (hegemónia-elmélet) és Michel Foucault nézeteire alapoz.

értelemben nem előrehaladás egy egyenes vonalon, hanem a kiindulópontból ugyanoda tér vissza – mozgásuk egy ördögi kör mentén figyelhető meg. Pérez-Torres mutat arra rá, hogy ez egyben markánsan meg is különbözteti Ellis munkáját azoktól a regényektől, amelyekhez a leggyakrabban hasonlították, a már említett Hemingway-könyvtől és Salinger *The Catcher in the Rye*-ától. Míg az előbbi esetben egyfajta *kritikai* távolságtartás mutatható ki a narratív aktus és a regényben ábrázolt cselekmények között, az utóbbiban ezt a távolságtartást narrátor és cselekmény között az *időbeliség* teszi lehetővé (81).

Stiliztikai-formai szinten hasonló jellegű észrevételt tehetünk, hiszen a 208 oldalas regény 108, átlagban kevesebb mint két oldal hosszúságú egységre tagolódik; villanásszerű, egymást szinte megkülönböztethetetlenül követő jelenetekkel szembeesül az olvasó – „olyan ezt olvasni [...], mintha az MTV-t néznéd” (idézi FREESE, 69). Mindaz, amit az azokban az években induló, videoklipeket sugárzó nonstop zenei csatorna szimbolizál, egyszerre válik a regény formaszervező elvévé s kritikája tárgyává.

A nyolcvanas évek irodalomkritikai és -elméleti diskurzusait – a már lefutóban lévő dekonstrukció és feljövőben lévő posztkolonialitás mellett – a kritikai kultúrakutatás és a tőle nem is mindig nagyon különböző elvekre és gyakorlati eredményekre építő újhistorizmus uralja. Ez utóbbi irányzat legfontosabb munkáinak egyike Walter Benn Michaels *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* című, 1987-es könyve, amely hasonló álláspont alapján értékeli újra olyan realista remekművek kritikai recepcióját, mint például Theodore Dreiser *Sister Carrie*-je. Érvéltése röviden és leegyszerűsítve a következő: a realista regényeket illető, mindkét fő típusú kritikának hamis a kiindulópontja, hiszen a többek között Lukács György, Alfred Kazin és Irving Howe nevével fémjelezhető baloldali kritika azért becsüli oly nagyra ezeket a realista alkotókat, mert úgymond lerántják a leplet a társadalom, a gazdaság, a politika stb. igazi működéséről, feltárják sötét oldalait; míg a Barthes, Adorno és a francia posztstrukturalizmus által befolyásolt későbbi értelmezések arra mutatnak rá, hogy „ezen szövegek állítólagos realizmusa maga is mítosz, mely az adott történelmi pillanatban uralkodó »realitást« semlegesíti” csupán, mutatja be természetesként, legitimitását meg nem megkérdőjelezve (CARTON-GRAFF, 436). Mindkét értelmezés helytelen, véli Michaels, mert a kiindulópontjuk is helytelen; rosszul teszik fel a kérdést, hiszen feltételezik egy olyan művészi-kritikai pozíció lehetőségét, mely a kritika tárgyán *kívül* tud elhelyezkedni. Ilyen „külső” pozíció azonban nincs, és a Foucault, valamint mások által leírt modern-posztmodern társadalomban nem is lehetséges.

Nem arról van szó, hogy valaki szimpatizál-e vagy sem egy adott kultúrával; az illető benne létezik, és azok a dolgok, amiket kedvel, illetve nem szível, szintén abban a kultúrában léteznek. Még a világ Bartleby-féle elutasításai is eloldozhatatlanul ahhoz tartozókként maradnak meg – hiszen mi is szolgálhatna a vele való szerződésre lépés szabadságának látványosabb bizonyítékaként, mint Bartlebynek bármiféle szerződésre való lépés sikeres visszautasítása? (idézi CARTON-GRAFF, 436).

Ha felidézzük, hogy a minimalizmust többen is „újrealizmusként”, sőt „hiperrealizmusként” írják le, akkor még könnyebben belátható, hogy a fenti gondolatmenet éppen olyan érvényes alkalmazható rá is, mint a realista művekre.⁸

Úgy vélem, megfelelő érvekkel szolgálnak az eddig elmondottak ahhoz, hogy a *Less Than Zero*t leíró műfaji kategóriát *abszurd-szatirikus realizmusként* határozhatom meg. A továbbiakban más aspektusokból is megkísérlem ennek értelmezését. A könyv narratívája egy mikrovilág dokumentarista-realisztikus bemutatása. Ezen mikrovilágot *kizárólag* a felszín ábrázolásával prezentálja az olvasónak. A mű esztétikai (tehát ezúttal nem szociológiai-dokumentatív) értékének megállapításában döntő fontosságú, hogy az értelmező a felszín bemutatását, megképzését önmagán túlmutató jelentőségű aktusként értelmezi-e. Sőt, ezen is túllépve, az esztétikai mellett esetleg etikai jelentésképzést is tulajdonít neki.

A fentiekben vázolt értelmezői pozíció két irányban ad lehetőséget a továbblépésre. Az egyik a textuális érvekkel csak bizonytalanul alátámasztható mögöttes, felszín alatti – feltételezett – műrétegeket állítja elemzése középpontjába, és óhatatlanul is elcsúszik a szociológiai, tematikusan moralizáló irányba. Ezt is legitim értelmezői útnak tekintem, különösen akkor, ha, mint Pérez-Torres is, a mű értelmezését a diszkurzív hatalom és a társadalmi diskurzusok által körülhatárolt értelmezői mezőben végezzük. Felteszem továbbá azt is, hogy ennek kizárásával nem is értelmezhető teljes körűen a regény.

A későbbiekben – az itt elmondottakra támaszkodva – lesz még szó az individuum műben ábrázolt abszurdizálásáról, illetve az ehhez kapcsolódó ambivalens helyzetről. Ezt megelőlegezendő, és egyben vissza is utalva a fent említett diszkurzív hatalomra és társadalmi diskurzusokra, érdemes tudatosítanunk azt, amit *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* című könyvében Richard Shusterman (a filozófiailag megalapozott, úgynevezett „szomaesztétika” egyik legjelentősebb teoretikusa) így fogalmaz meg:

Az a széles körben hirdetett gondolat, mely szerint mindenkinek megismételhetetlen személlyé kell válnia az életmódok szabad megválasztása által, nem fedheti el azt a tényt, hogy nemcsak a megvalósítható életstílusok választékát, hanem magát az egyén tudatosságát és választását is olyan társadalmi erők korlátozzák és befolyásolják folyamatosan, melyeknek individuumként nem állhat ellent, nemhogy irányítást gyakorolhatna felettük. (462)

A *Less Than Zero* fiktív világában ezek a „társadalmi erők”, illetve „társadalmi diskurzusok” (melyek aztán a diszkurzív-hegemonikus jellegű hatalom létrejöttét eredményezik) erőteljes mértékben és kizárólagos módon a felszínen lokalizálódnak. Ezért ilyen fontos ebben – és persze más minimalista művekben is – a fel-

⁸ Ezzel természetesen távolról sem kívánom annak látszatát kelteni, hogy a minimalizmus és a realizmus ugyanaz lenne. Erről messze nincs szó, ám bizonyos irodalomtörténeti és stilisztikai aspektusból igenis összevethetőnek vélem őket.

szín megjelenítette problematikának megfelelő figyelmet szentelni és azt ebből a nézőpontból értelmezni. A nussbaumi regényértelmezés *pandan*jaként itt ugyanis az etika esztétizálódását érhetjük tetten, amely „posztmodern korunk domináns tendenciája”, hiszen „a posztmodern szerint az esztétikum nem az etika szimbóluma, eszköze vagy helyettesítője, hanem létrehozó szubsztanciája”: „ez manifesztálódik kultúránknak a csillogás és a gyönyör, valamint a személyes megjelenés és a gazdagodás iránti nagyfokú érdeklődésében” (SHUSTERMAN, 432). A posztmodern etika egyik legkitűnőbb feltérképezője, Zygmunt Bauman hasonló című könyvében szintén az etika esztétikával való felcseréléséről ír mint korunk jellemző (és sok értelmező szerint igen veszélyes) vonásáról (2).

Értelmezésünket gazdagíthatja annak felidézése, hogy Miller (és más dekonstruktív gondolkodók is) az etika megalapozását a nyelvben, a textuálisban látja. Interpretációm több központú rendszerében az egyik központ az a feltevés, amely a felszín minimalista esztétikájához egy minimalista etikát rendel. Ismét csak: szó sincs arról, hogy a minimalista munkák ne érdeklődnének a morál kérdései iránt. Ellenkezőleg: úgy vélem, minimalista prózapoetikájuk-esztétikájuk eszközével figyelemre méltó válaszlehetőségeket mutatnak fel, emellett teljes mértékben alátámasztják Nussbaumnak azt a fontos nézetét, amely *kizárólag* regényekben megteremtett fiktív világoknak tulajdonítja bizonyos etikai kérdések felvetésének és megválaszolásának lehetőségét és felelősségét. Egyáltalán nem mond ennek ellent az a tény, hogy mondjuk Henry James és Ellis regényeit világok választják el egymástól. Ahogy arról oly szépen és meggyőzően ír Miller *On Literature* című legfrissebb könyvében, a különböző irodalmi munkák által létrehozott fiktív világok *mindegyike* egy-egy alternatív világgént értelmezhető. Pluralitásuk és sok tekintetben összemérhetetlenségük nem értelmezhetetlenséghez, hanem épp ellenkezőleg, az értelmezések gazdagodásához, a nagyobb polifóniához vezet.

Ha elfogadjuk, hogy az etika esztétizálódása „posztmodern korunk domináns tendenciája”, valamint azt, hogy az esztétikum így az etikai „létrehozó szubsztanciája”, akkor szükségesnek érzem körüljárni, mit is értünk esztétikán, illetve esztétikain ebben az esetben. A modern kori esztétika egyik megteremtőjének tekintett Alexander Baumgarten 1750–1758-as *Esztétika* című könyvének első paragrafusában a következő definíciót adja: „Az esztétika [...] az érzéki megismerés tudománya.” Az esztétikatörténetben mára közhelyszerűvé vált, hogy „amikor Alexander Baumgarten megalkotta az *aesthetica* kifejezést, hogy megalapozzon egy formális filozófiai diszciplínát, a tudományágra vonatkozó céljai jóval túlmutattak azon az elképzelésen, ami alapján ma a filozófiai esztétikát a szépművészet és a természetes szépség elméleteként definiálják” (SHUSTERMAN, 472). Láthatjuk, már a baumgarteni definíció is kellő legitimitást biztosít az érzéki megismerés tanulmányozásának fontosságához, ám ezen túl is jelentős referenciapontok biztosítanak fogódzót további vizsgálódásunkhoz.

Ezek egyike ismét csak esztétikatörténeti jellegű, a másik pedig Nussbaum Arisztotelész etikaértelmezésére utal vissza. A filozófiatörténet úgy tartja számon, hogy a Platón korabeli görög gondolkodás nem különböztette meg egyértelműen a jó és a szép ideáit, azt, amit ma esztétikai értelemben szépnek nevezünk, gyakran

illették azzal a kifejezéssel, amit egyben a morális értelemben vett jó leírására használtak. Az arisztotelészi etika központi fogalmának, az *eudaimoniának* megjelenésével nyílik csak tér arra, hogy az esztétikumot és az etikumot egyértelműben lehessen megkülönböztetni. Tudjuk továbbá, hogy Kant a szépet a morális szimbólumának tekintette, Schiller szerint az esztétikai nevelés az erkölcsiét alapozza meg, Kierkegaard pedig úgy tekint az úgynevezett esztétikai életvezetési modellre, mint a magasabb rendű etikai életvezetés alternatívájára (vö. SHUSTERMAN, 432). Ezek a példák jól mutatják, hogy a posztmodern által hozott változások az esztétikai státuszát és megítélését illetően nem előzmény nélküliek. Lényeges különbségnek érzem – s kitűnő példáját nyújtja ennek a *Less Than Zero* is – azt, amit úgy fogalmaznék meg, hogy a posztmodernizmusban, hasonlóan a már említett, az individualitás abszurdizálása névvel illetett jelenséghez, az esztétikai abszurdizálását figyelhetjük meg. Erről a későbbiekben még lesz szó, egyrészt úgy, hogy részletesebben kifejtem majd, mit is értek rajtuk, másrészt pedig regénybeli konkrét tematizálásuk felmutatásával és értelmezésével.

Tudjuk, hogy Arisztotelész erkölcsfilozófiájának értelmezése alapján milyen és mekkora fontosságú szerepet tulajdonít Nussbaum az érzékelésnek (az ő fogalomhasználatával percepciónak) az etikai szféra megképződésében. Arról ír, hogy a percepció „önmagában is értékes etikai aktivitásként” értékelhető (*Love's Knowledge*, 37) s hogy „a percepció finomítása etikai feladatként jelen[het] meg” (PYLE, 251). Arról érdemes lenne vitatkozni, hogy a percepció feltétlenül *értékes* etikai aktivitásként értelmezhető-e, azzal viszont egyet tudunk érteni, hogy etikailag *is* értelmezhető tevékenységnek, folyamatnak tekintsük.

A fentiek fényében nagyon izgalmas probléma annak körülménye a *Less Than Zero* esetében, hogy az így központi helyzetbe emelt percepció, érzéki megismerés milyen viszonyban áll egyrészt az intellektuális, másrészt az érzelmi megismeréssel. Nyilvánvalónak tűnik ugyanis, hogy e három kapcsolódására több lehetőség is kínálkozik. Figyelembe véve a popkultúrának a könyv fiktív világában betöltött meghatározó szerepét, plasztikusan megfogalmazott kiindulópontnak tekinthetjük majd John Lennon pontos meglátását, amely szerint „a rock and roll egyenesen át-megy rajtad anélkül, hogy az agyadba kellene hatolnia” (idézi SHUSTERMAN, 339). Az érzéki és az intellektuális megismerés ebben a megfogalmazásban – ami nézetem szerint némi módosítással a *Less Than Zero* narrátorának, Claynek a leírására is alkalmazható – tehát teljesen egyértelműen elkülönül egymástól. Abádi Nagy hasonló megfigyelésnek ad hangot, amikor úgy fogalmaz, hogy Clay „semmit nem fog fel, pusztán csak regisztrál” (342). „Regisztrál”, „percipiál”, „érzékszerveivel ismer meg” – ugyanarról van szó, még ha a megfogalmazás különbözik is. A következőkben arról lesz szó, hogy 1. hogyan regisztrál a narrátor; 2. mi az érzéki megismerés tárgya; 3. mindebből milyen etikai, ha tetszik, minimáletikai következtetések adódnak, egyrészt a narratívában magában, másrészt az értelmezés folyamányaként.

Elsőként tehát: mi módon érzékel Clay, a *Less Than Zero* egyes szám első személyben beszélő narrátora? Két szóban is meg lehet ezt a kérdést válaszolni: felszínesen és korlátoltan. Intellektuális és érzelmi megismerésről esetében alig-alig beszélhetünk, amennyiben mégis, arról később lesz szó. Koncentráljunk egyelőre

nála a felszínes és korlátolt érzéki megismerésre. Ennek alapanyagául a mindennapi és mindenkor jelenlévő MTV, a folyamatos partiról partira, szórakozóhelyről szórakozóhelyre való járkálás, a dél-kaliforniai természeti és épített környezet, és a később kicsit bővebben is elemzésre kerülő interperszonális viszonyok szolgálnak. Még azok a benyomásai is megbízhatatlanok, amelyeket érzékszervei közvetítenek, hiszen gyakorlatilag folyamatosan különféle kábítószer⁹ és az alkohol hatása alatt áll. Márpedig közvetíteni, beszámolni csak arról és úgy tud, amire és ahogyan felszínes és korlátolt tudata egyáltalán lehetőséget ad. Amire esetében „tudatként” utalok, abból nála pontosan annak talán legfontosabb komponense hiányzik, de legalábbis riasztóan korlátoltan működik: az önreflexió képessége. Érzékszervei által közvetített benyomásai, ahogy Lennon fogalmaz a rock and roll kapcsán, átmennek rajta anélkül, hogy agyába hatolnának. Szinte egy emberszabású automatával szembesülünk a *Less Than Zero* lapjain. Ennél azonban bonyolultabb a képlet, s főként a narratíva formai komponensének köszönhetően olyan kvalitásokkal is bír, melyeket a felületes olvasás könnyen hajlamos figyelmen kívül hagyni. Azt írtam, *szinte* emberszabású automatával szembesülünk Clay esetében; a „szinte” itt arra utal, hogy van valami – akár pozitív értelemben is véve a szót – zavaró a narrátor érzéki megismerési mechanizmusában, mely annak a feltételezésnek ad helyet, miszerint a felületes és korlátolt tudatban valami halványan pislákoló önreflexiók képesség megmaradt, és talán – felületes és korlátolt módon ugyan – működni is képes. Ha ez így van, akkor értelmezhető valóban úgy a regény befejezése, mint ami azt sejteti, hogy Clay ki akar és talán ki is tud törni abból a világból, amit addig magáénak érzett. Alá is támasztja, ugyanakkor kérdésessé is teszi ezt magának az írónak Clayről formált véleménye:

A *Less Than Zero*ban egy olyan személyről írtam, aki egy morális csödtömeg. Amiért jobban zavar a többi karakteremnél, az az, hogy neki legalább valamennyi tudata még van. Mégsem tör ki passzivitásából, mégis hagyja a szörnyűségeket megtörténni maga körül. Jobban zavar, mint Patrick Bateman az *American Psychó*ból, akire tekinthetünk úgy, mint egy stilizált gonosztevőre vagy mint egy hatásos metaforára, amely millió dolgot jelenthet és jó kiindulópontja lehet mindannak, ami rosszat a nyolcvanas évekről el akar az ember mondani: a fogyasztói szemlélet, a yuppie életstílus, a kapzsiság, a sorozatgyilkossági örület stb., stb. (AMERIKA).

Az eddigiekből logikusan következő kérdés: a fentiekben leírt felületes és korlátolt tudatú narrátor vajon milyen történeteket tud elmesélni? A válasz különösen fontos az etikai fókuszú regényértelmezés számára, hiszen amint arra Miller hívja föl a figyelmet: „nem létezik etikaelmélet, az erkölcsi törvény elmélete [...] történetmesélés és temporalizáció nélkül” (*Ethics*, 23). E definíció mindkét eleme

⁹ Ezekből több mint másfél tucatot (!) név szerint is említ a könyv. Ezek a következők: acid, állati nyugtatók, celestone, decadron, desoxyn, heroin, kokain, librium, lithium, marihuána, meth, nembutal, novocaine, percodan, quaalude, speed, thorazine, valium (vö. FRIESE, 86).

(történetmesélés és temporalizáció is) okoz azonban némi fejtörést az Ellis-regény esetében, hiszen egyrészt időbeliségről csak nagyon redukált értelemben beszélhetünk, másrészt pedig történetmesélésről is alig-alig lehet szó, hiszen a regénynek gyakorlatilag *nincs* története. Kicsit árnyaltabban fogalmazva, időkezelése és történetmesélése is karakterisztikusan minimalista.

Érdekes prózapoétikai kérdésfeltevést provokál tehát a *Less Than Zero*. Mit tud az értelmező kezdeni egy történet nélküli narratívával? Csak nagyon szűk értelemben beszélhetünk ugyanis arról, hogy A pontból B pontba jutnánk a könyv olvastán, akár a jellem(ek) változását, akár a gyakorlatilag – vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, a hagyományos elvárások szerint – nem létező történetet illetően. A regény műfajával szemben támasztott legalapvetőbb hagyományos elvárásoknak való meg nem felelésről van tehát itt szó, illetve arról – ez az érem másik oldala –, hogy Ellis – egyébként nagyon tudatosan – kikezdi ezeket az elvárásokat; újszerű kérdésfeltevésre kényszeríti olvasóit, értelmezőit pedig arra, hogy interpretációs stratégiájukat átgondolják. Amennyiben ez nem történik meg, egészen egyszerűen nem tudnak mit kezdeni a könyvvel, s amint annak oly sok tanújelét adták recenzensei, kritikusai, nem fognak – mert nem képesek hagyományos interpretációs stratégiájuk alapján – többet látni a műben, mint kordokumentumot, esetleg érdekes formai kísérletet arra, hogy „a kortárs multimediális esztétikát a regényformára alkalmazza” (FLANNAGAN).

„Mind a két regényben [*Less Than Zero* és *American Psycho*], mondja [Ellis], »meghatározó a céltalanság, az értelmetlen téblábolás, és egyszerűen nincs helye a történetnek. A narratíva kényszere ezeken a könyveken olyannak hat, mintha valami érvénytelen műveletet próbálnánk végrehajtani.« (SCHUMACHER, 92). „Érvénytelen műveletet”, abban az értelemben, amit a történetmesélés hagyományos értelmű felfogása *funkció*jának tulajdonítanánk. Az pedig, természetesen – többek között – nem más, mint a jelentésgenerálás. Bármiféle műértelmezés központi kategóriájához, a jelentéshez, illetve jelentés-megképződéséhez érkeztünk. Prózai alkotások esetében ennek egyik legmasszívabb pillére a történet – amelynek tehát Ellis búcsút int. Amennyiben elsődleges – akár még reflektálatlan – olvasói tapasztalatunk mégis azt súgja, hogy a *Less Than Zero*-nak hagyományos történet híján is, igenis van jelentése, akkor azt a fentiek s a regény ismeretében máshol (is) kell keresnünk.

Mint említettem, ritka alkotói tudatossággal képes „műhelytitkairól” Ellis beszámolni. A Jaime Clarke által 1996-ban és 1998-ban készített interjúban a következőket mondja:

Az olyan nem narratív (non-narrative) könyvek esetében, mint az *American Psycho* vagy a *Less Than Zero*, úgy éreztem, nagyon óvatosan kell bánnom azokkal a jelenetekkel (scenes), amelyekről írni akartam, mert a történet nem jelenik meg változást (no story progression). Ilyen könyveknél ami az ember reményei szerint történik, az az, hogy a nagy körültekintéssel kiválasztott jelenetek sor(ozat)a valamiféle önmaguknál jelentősebb egységgé áll össze, akkumulálódik, és emiatt tud velük bármit is kezdeni az ember.

Az, amit „az ember kezdeni tud” ezekkel a jelenetekkel, pontosabban az összességükből összeálló nagyobb egységgel, fogja majd kiváltani a jelentésgeneráló összetevők sorában a hagyományos értelemben vett (valamiféle változást feltelező) történet szerepét az értelmezés folyamatában.

A narratíva tetemes részét párbeszédetek teszik ki. Ezek jelentős mértékben hozzá szoktak járulni a jelentés-létrehozás folyamatához. Mi a szerepük, ennek fényében, a *Less Than Zero* lapjain? A helyzet hasonló a fent tárgyalt jelenetekéihez, azaz önmagukban nem, vagy csak alig-alig tulajdoníthatunk nekik a szó változást, fejlődést is implikáló értelmében jelentést generáló funkciót. Emlékszünk még Nissen definíciójára a narratíva etikáját illetően, mely a formai választásoknak egyúttal értékválasztást is tulajdonít „bármely kommunikatív szituációban” (266). A *Less Than Zero*-ban viszont, véleményem szerint, a nyelvi kijelentéseknek (pontosabban azok nagy hányadának) *nincs* kommunikatív értéke. Ezek tehát *formailag* kommunikatív-interperszonális szituációkként írhatók le, *kommunikatív érték nélkül*. Ezek a dialógusok a jelentéssel bíró dialógusok szatirikus paródiái – jelentéstől való megfosztottságuk azonban nagyon is jelentőségteljes. Akárcsak a „jelenetek” esetében is, nem bennük, de általuk lokalizálódik és képződik meg a jelentés. Mind a jelenetek, mind a dialógusok esetében tehát akkumulatív jellegű jelentés-létrehozásról beszélhetünk, melynek egyik leghatásosabb és legszembeötlőbb megnyilvánulása – különösen izgalmas módon – az egyik legősibb poétikai-művészi eszköz, az *ismétlés*. A nem narratív narratíva tehát ismételt, s így generál jelentést. A továbbiak miatt érdemes azonban előrebocsátani, hogy a (hagyományos értelemben vett) mélystruktúra – nagyon is tudatos írói választás eredményeként és igen látványos módon érzékelhető – hiánya folytán ezek az ismétlések a minimalizmusra oly jellemző „túlexponált” felszínű felületen kerülnek (jelentésgeneráló) mozgásba.

Az ismétlések több típusát is megkülönböztethetjük a regényben, egyrészt az ismétlés tárgyát, másrészt pedig annak módját és kontextusát illetően. Ismétlésként említek olyan elemeket is, amelyek ugyan nem szó szerint szerepelnek többször is a *Less Than Zero* lapjain, mégis egy-egy adott jelentés- vagy szimbólummezőhöz tartoznak. Az ismétlések első csoportja is ilyen. Ide azok az elemek tartoznak, melyek a Los Angeles-i, dél-kaliforniai természeti és épített környezetre vonatkoznak, mint egy természeti katasztrófa leírása, utalás rá, vagy akár a romlásnak indult családi víkendház szimbolikus megjelenítése.

Nem hagyható figyelmen kívül az, ami a hollywoodi, dél-kaliforniai antimítosz zsánerébe tartozó oly sok regényben és filmben megjelenik, hogy a könyv földrajzi helyszíne az Egyesült Államok földrengésektől az egyik legnagyobb mértékben fenyegetett területén helyezkedik el, hiszen Los Angeles szó szerint a Szent András-törésvonalra épült (amire egyébként utalást is találunk a regény szövegében). A regény szereplőinek nihilikus-hedonikus élete e tény figyelembevételével akár úgy is jellemezhető, hogy egy bármikor bekövetkezhető, mindent maga alá temető, katasztrofális földrengés fenyegető árnyékában játszódik.

Ilyen nem szó szerinti ismétlések még az egymással szoros tematikus kapcsolatban lévő olyan leírások is, amelyek szintén valamiféle konstans fenyegetettséget,

pusztulást sugallnak. Amikor hazaérkezik Clay, a házuk előtt a nem sokkal korábban pusztító vihartól kidőlt, megtépázott pálmafákat vesz észre; Palm Springs-i házuk ablakai mind meg vannak rongálva és be vannak törve; a hollywoodi hegyekben éjszakánként kutyák és coyote-ok ugatását és üvöltését lehet hallani; gazdáik számára nem tanácsos házi kedvenceiket éjszakára kiengedni, mert fennáll a veszély, hogy azokat más állatok felfalják; az úszómedencében csörgőkígyó teteme úszik a víz színén és így tovább. Mindezek és sok más példa erős kohéziót alkotnak, amelyek – ahogyan azt már említettem – a pusztulás és fenyegetettség általános érzetét sugallják.

Egy másik csoportba tartoznak azok az elemek, amelyek az emberi társadalomban pusztító „viharokat” idézik meg: az erőszakos cselekményeket, fizikai agressziót, szexuális erőszaktevést, lelki terrort, gyilkosságot, balesetet stb. Erre példák a következők:

És emlékszem, hogy akkor kezdtem újságkivágásokat gyűjteni; volt egy valami tizenkét éves kölyökről, aki véletlenül lelőtte az öccsét Chinóban; egy másik egy indiói srácról szólt, aki odaszögezte a gyereket egy falhoz vagy egy ajtóhoz, már nem emlékszem, aztán lelőtte, belelőtt a fejébe; és volt egy cikk arról, hogy tűz ütött ki egy öregek otthonában, és húszan meghaltak; az egyik meg egy nőről szólt, aki vitte haza a gyerekeit az iskolából és lehajtott a huszonöt méter széles rakpartról San Diego mellett, és szörnyethalt ő is meg a három gyereke is; és volt egy cikk egy pasasról, aki nyugodtan, előre megfontolt szándékkal keresztülhajtott a volt feleségén Reno mellett, és a nő nyaktól lefelé megbénult. Egy csomó ilyen újságkivágást gyűjtöttem össze akkoriban, gondolom, azért, mert bőven volt mit gyűjteni. (78)

Vagy akár:

Mielőtt elutaztam, egy nőnek elvágta a torkát, és kidobták egy mozgó kocsiból Venice-ben; tüzek tomboltak fékezhetetlenül Chatsworthben, egy gyújtogató művei; egy encinói férfi megölte a feleségét és két gyereket. Négy tinédzser, akik közül egyiket se ismertem, meghalt autószerencsétlenségben az óceánparti sztrádán. [...] Egy Conan becenevű srác megölte magát egy ismerkedési esten a U.C.L.A.-n. (200–201)

Egy harmadik csoportot alkotnak azok az ismétlések, amelyekben csupán egy-egy igen hangsúlyos, erős érzelmi töltetű és konnotációjú szóval találkozunk újra meg újra, más-más, de egymást színező-módosító kontextusban. Ezek közül a leghatásosabb talán a „fiam” szó különböző értelmű és különböző szöveggörnyezetekben való előfordulása. Clay egyik, apjával való találkozása alkalmával az étteremben, ahol ülnek, csupán annak „fiaként” kerül bemutatásra apja üzlettársai előtt, anélkül hogy akár csak egyszer is nevében lenne nevezve a narrátor. Finn, Julian stricije, amikor ez utóbbi bejelenti, hogy nem csinálja tovább, így beszél hozzá (miközben egy adag heroin vénás bejuttatásával is hangsúlyt ad szavainak):

„Na ugye, most már tudod, hogy te vagy a legkedvesebb fiúm, és hogy szeretlek. Mintha csak a saját gyerekem volnál. Mintha csak a saját fiam.” (175) Ez is éppen eléggé morbid, de Ellis még tudja fokozni: a könyv vége felé, azon jelenet leírásakor, ahol Clay elkíséri Juliant Finn egyik kuncsaftjához, „hogy lássa a legrosszabbat”, a következő párbeszéd játszódik le „vevő” és prostituált (Julian) között:

- Üljetek le, helyezétek magatokat kényelembe.
- Levehetem a zakómat? – kérdezi Julian.
- Igen. Hát persze, fiam.
- A férfi tölt magának egy italt.
- Hosszú időre jött Los Angelesbe? – kérdezi Julian.
- Nem, nem, csak egy hétre, üzleti céllal. – Az italt kortyolgatja.
- Mivel foglalkozik?
- Ingatlan-adásvétellel, fiam. (177–178)¹⁰

Bizonyára más ismétlődések is kimutathatók a regény szövegében, az itt felvonultatottak mellé azonban utolsó példaként az kerüljön, ami a leginkább érzékelteti azt, amire a kritikusok közül talán Freese hívta fel elsőként a figyelmet: hogy jóval tudatosabban és művészibben strukturált narratívával van dolgunk a *Less Than Zero* esetében, mint amire egy felületes olvasás következtetni engedne. Az ismétléseknek ezt a csoportját azok a szókapcsolatok alkotják, melyek szó szerint ugyanúgy kerülnek elő újra és újra, ám a változó szövegkörnyezet, valamint ezeknek a szókapcsolatoknak egymással is való kombinálása jelentős többletértelem és többértelműséget eredményez. Ilyen például a regény kezdő mondata („Az emberek félnek belekeveredni[...]”), amely az első pár oldalon is már többször ismétlődik. Clay anyjával és húgaival vásárol éppen, amikor idősebb húga – egy, neki tetsző fiúra (is) utalva – azt találja mondani, hogy „bárcsak ő lenne eladó” (24). Két oldallal később a két kifejezés egymás mellett kap helyet, így is hozzájárulva ahhoz a folyamathoz, melyet úgy említettem (és idéztem Ellis interjúiból) mint jelentés-akkumulálódást, ismétlődő képek, motívumok, szókapcsolatok stb. révén. Ugyanez, tovább bővítve a jelentésmezőt, megismétlődik az „itt eltűnhetsz” szókapcsolat bevonásával az előbb említett jelenetben. Clay és Julian Finn irodájában vannak:

- Mit akarsz csinálni? Nincs hová menned. El fogod mondani mindenkinek? Elmondod, hogy kurva lett belőled, mert ki kellett fizetned egy kábítószer-adósságot? Haver, te naivabb vagy, mint gondoltam. Na, jól van, bébi, semmi baj, mindjárt jobban leszel.

¹⁰ Meggyőzően érvel ennek a jelenetnek a kapcsán Pérez-Torres mellett, hogy a „fiam” szó ilyen szövegkörnyezetben és ilyen jelentésekben való megjelenése utalhat a regényben felvonultatott szereplőkre úgy is, hogy az azt sugallja, hogy az olvasó a *Less Than Zero* lapjain egy „zárt és entropikus társadalom” (95) rajzával szembesül.

Itt eltűnhetsz.

A fecskendő megtelik vérrel.

Gyönyörű fiú vagy, és csak ez számít.

Vajon árulja magát?

Az emberek félnek belekeveredni. Belekeveredni. (188)

A variációk és az ismétlések révén újabb és újabb jelentésrétegek képződnek és rakódnak a korábbiakhoz. Az ismétlés ilyen értelmű és funkciójú alkalmazásával éri el Ellis, hogy jöllehet teljes joggal beszélhetünk „nem narratív”, azaz történet nélküli narratíváról, a jelentés – mégpedig erőteljes, markáns jelentés – mégis megképződik. Ennek a jelentésnek pedig – mint arra már utaltam – egyértelműen van morális töltete, sőt meg merem kockáztatni: elsősorban morális töltete van. Az Ellis-féle minimalizmus prózapoétikája-esztétikája a fragmentált minimálszemélyiség előtérbe állításával egy fragmentált minimáletikát tár fel, jelenít meg és illet erőteljes kritikával a szatíra eszközei révén.

Bauman ír *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality* című könyvében hasonló témákról (fragmentáció és epizodicitás, illetve ezek etikai következményei). A következőképpen fogalmaz: „az epizódok sorozataként megélt élet a következményektől való tartást nem ismeri” (5), illetve „a posztmodern erkölcs problémáinak gyökerei az egyén társadalmi környezetének fragmentáltságához és az életvezetési modellek epizodikusságához vezetnek” (9). A *Less Than Zero* tematizálta élet pedig a *par excellence* „epizódok sorozataként megélt élet”, mely epizódok ráadásul egymástól alig-alig (lényegüket tekintve pedig egyáltalán nem) különböznek. A könyvből szinte minden komolyabb recenzióban és kritikában citált rész kétséget nem hagyó módon illusztrálja a „következményektől való tartás” teljes hiányát:

– Csak... – Elcsuklik a hangom.

– Csak mi? – kérdezi Rip.

– Csak... nem hiszem, hogy ez helyes.

– Mi a helyes? Ha akarsz valamit, jogod van elvenni. Ha akarsz valamit csinálni, jogod van azt csinálni.

[...]

– De neked nincs szükséged semmire. Neked mindened megvan – mondom.

Rip rám néz. – Nem. Nincsen.

– Mi?

– Nem, nincsen.

Hallgatunk, aztán megkérdezem: – A picsába, Rip, mi az, ami neked nincs meg?

– Nincs, amit elveszítsek. (194)

A fentiek kiegészítése tehát – annak figyelembevételével, hogy a „rövidfrázisos, lassú haladás [Ellis terminusával: akkumulálódás] a minimalista prózának is sajátossága [...], különösen, ha frázisértékűnek fogadjuk el [...] az élesen exponált képek illesztésével haladó szöveg egységeit, még inkább az ismétlődő képeket és jelképeket [...] [a] keretek eleven tartalma azonban akkor is változik [...], ha a

mű egész világa stagnál” (ABÁDI NAGY, 30) – azt láttatják be, hogy legitim érvek alapján beszéljünk a minimalista próza etikai fókuszú olvasatáról-értelmezéséről. Ez különösen igaz, ha visszagondolunk a már részletesen kifejtett, Ellis által elfoglalt kritikai pozíció jellemzőire és Shusterman azon tételére, mely szerint „az esztétikum [...] az etikai [...] létrehozó szubsztanciája” a posztmodern korban (432).

A töredezettség, a felszínesség, fogyasztói szemlélet, posztmodernizmus fogalmak által határolt szemantikai mező hangsúlyos reprezentációját is leginkább az akár homogén tematikus blokként is leírható személy-, márká-, együttes-¹¹ és földrajzi stb. nevek összessége hozza létre. Ellis későbbi munkáiban (elsősorban az *American Psychó*ban és a *Glamoramá*ban) ezen írói technika még látványosabb alkalmazásának lehetünk tanúi. Ezek az elemek egyrészt realitáseffektusokként vagy „hitelesítő eszköz[ökként]” (ABÁDI NAGY, 271) működnek, másrészt a jelentés-akkumuláló, -generáló folyamatnak is igen fontos (és nagyon hatásos módon előtérbe állított) elemeiként válhatnak az értelmezés tárgyává. Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy általuk a *Less Than Zero* lapjain létrehozott fiktív világ magas fokú realitás-imitációt ér el, hanem annak kérdése is felmerül velük kapcsolatban, hogy valójában mire utalnak. Pérez-Torres megfogalmazását provokatívan sarkított-nak, mégis igaznak gondolom: „Míg a szereplők nevei alapján véve nemreferenciálisak, és azon kulturális termékek nevei, melyekkel a narratíva tele van szemetelve [sic!], hiperreferenciálisak, mindkét típus szabadon lebegő kulturális jelölőként funkcionál. A narratíva nemreferenciális és hiperreferenciális aspektusai is ugyanarra az eredményre vezetnek: *semmit sem jelölnek*” (100-101). Talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy ezek a nem- és hiperreferenciális jelölők valójában pusztán önmagukra utalnak, azaz önreferenciálisak. Jelentésük ugyanolyan módon jön létre, mint a jelenetekéi, ismétlődő motívumokéi stb., azaz akkumulálódás útján. A referencialitás, amit létrehoznak, mindenféle mélységnek híján van; jelölt és jelölő is ugyanott: a felszín szintjén lokalizálódik. Ebből azonban természetesen nem következik, hogy ne lenne jelentésük. Pontosabban az vezet el jelentésükhöz, hogy „semmit sem jelölnek”, pontosabban: önmagukat jelölik. A felszín drámai túlexponáltságához jutunk általuk ismét, mely túlexponáltság – az összefüggést, változást-fejlődést soha el nem érő epizodikus szerkesztéshez hasonlóan – valami fontosnak, lényegesnek a hiányáról fog tanúskodni, hiszen olyan referenciális modellt hoz létre (gondoljunk itt akár Baudrillard szimulákrum-elméletére), melyben a jelölő (önmagán kívül) nem utal jelöltre.

A referencialitás problémája az időbeliség művön belüli megjelenítése kapcsán is felmerül. A száznyolc rövidke „fejezet” közül tizenkettőt szedtek dőlt betűvel,

¹¹ A könyvben szereplő együttesek és előadók közül a következők valóban léteztek/nek: Bananarama, The Blasters, The Beach Boys, Blondie, David Bowie, The Clash, Elvis Costello, The Eagles, Devo, The Doors, Duran Duran, Fleetwood Mac, The Fleshstones, Peter Gabriel, The Go-Go's, The Human League, Icicle Works, Billy Idol, INXS, Joan Jett and the Blackhearts, Led Zeppelin, The Missing Persons, Oingo Boingo, Tom Petty, Prince, The Psychedelic Furs, Bob Seger, Spandau Ballet, Squeeze, U2, Vice Squad, XTC és Billy Zoom (vö. FREESE, 86).

ezekben a narrátor a nyelvtani múlt időt használja. Ezek a fejezetek tehát tipográfiaiag és a bennük használt igeidő miatt is különböznek a többi kilencvenhattól. Elsődleges funkciójuknak talán az tekinthető, hogy valamiféle, nemcsak idő, hanem okozatiságbéli háttérrel is biztosítsanak a könyv jelen idejű eseményeinek. Ezeknek a fejezetek közötti fejezeteknek alapvetően két témájuk van: az egyik a narrátor családi életének epizódjai (összefüggés közöttük, a jelen idejű fejezetekhez hasonlóan, alig-alig fedezhető fel), a másik pedig Clay és Blair egykori kapcsolata.

A családi múlt egy-egy jelenetét elbeszélő fejezetekben azokra az időkre emlékszik vissza Clay, amikor a nagyszülei még éltek, a szülei még nem váltak el, és a távolabbi, a nagycsaládhoz tartozó rokonok is gyakran együtt töltötték az időt. Ezeknek az epizódoknak a színhelye legtöbbször a család Palm Springs-i háza. Akkor is ez a visszaemlékezés helyszíne, amikor még az egész család együtt van, és akkor is, amikor Clay a még távolabbi múltat idézi fel. Fontos azonban, hogy ez a „még távolabbi múlt” is csupán pár évvel előzi meg a könyv jelenében játszódó epizódokat, tehát a felületesség, mélységnélküliség itt is kimutatható, egyértelműen ez dominál. A közelgő szétbomlás, pusztulás, erőszak, halál, egymással való (akár családon belüli) kommunikációképtelenség stb. képei ezekben a fejezetekben már megelőlegeződnek.

A család anyagi jólétét a nagyapa Nevada állambeli szállodaiipari vállalkozásai alapozták meg. Amint az közismert, az USA e sivatagi államában a nagyapa generációjának idején bármiféle sikeres vállalkozásnak nyilvánvalóan kapcsolódnia kellett a szerencsejáték-iparhoz és annak egyéb köreibeh. A sztereotip amerikai sikertörténettel szembesülünk tehát a nagyapa személyén keresztül, de a képet azok az asszociációk színesítik, amelyek Nevadához, Las Vegashoz és a szerencsejáték-iparhoz kapcsolódnak. A történelmi-időbeli felületesség, mélységnélküliség azonban oda vezet, hogy „a mitikus múlt [a nagyapa sikertörténete] szimulációjának nincs eredeti referense” (PÉREZ-TORRES, 91) – ez sem más tehát, mint *szimulákrum*. Fredric Jameson – többek között – *Postmodernism and Consumer Society* (1988) című tanulmányában ír a posztmodern időszemléletéről, arról, hogy a „folyamatos jelenben (perpetual present)” élünk, hogy „történelmi amnéziában” szenvedünk (205) – s hogy ettől igazából nem is szenvedünk, tehetnénk hozzá, illetve olvashatjuk nála is a sorok között s más írásaiban kevésbé impliciten. A *Less Than Zero* tökéletesen beilleszthető a képbe – a történelminek, a (család) történetinek e felvillanó képei teljes mértékben nélkülöznek bármiféle igazi történelmi perspektívát; „sokkal inkább illúziót, semmint allúziót” közvetítenek (PÉREZ-TORRES, 92).

A felület mélységtől való radikális megfosztottsága, túlexponáltsága, valamint a több értelemben is vett referencialatlanság, illetve önreferencialitás az *entrópia* kialakulásának irányába mutatnak, elsősorban a szó kommunikációelméleti, de – ennek explicit, regénybeli tematizálása miatt – termodinamikai értelemben is. Az utóbbi a világegyetem „hőhalálát” vizionálja, a keresztény teológiák apokalipszisének a teljes pusztulást az egyén újjászületésével *együtt* elképzelt látomása és ígérete nélkül. Az *entrópia* kommunikációelméleti értelemben pedig annak a folyamatnak, illetve jelenségnek a leírására szolgál, amelyben a kommunikálható információk – pontosabban az általuk közvetített valódi információ – mennyisége a zéró felé

tart. Ennek pontos illusztrációjául szolgálnak a *Less Than Zeró*ban leírt „beszélgetések”, melyek – ahogyan azt már más kontextusban említettem – formailag kommunikatív, ám kommunikatív értéket nélkülöző szituációk. Az entrópia jelensége azt a folyamatot jelöli, melynek során a heterogéntől, a differenciálttól, az egymástól különbözőtől a homogénig, az ugyanolyanig, az egymástól megkülönböztethetetlenig vezet az út. Elég a regényben felvonultatott szereplők dialógusain túl azok megjelenésére, külsejére gondolnunk. A könyvben *mindenki ugyanolyan*¹² – az emberek felcserélhetőek, olyanok, akár a fogyasztói társadalom tárgyai: használhatóak, eldobhatóak, lecserélhetőek.

Az eltárgyiasításként és eltárgyiasulásként értelmezhető folyamatok regénybeli tematizálásakor visszatérünk az Ellis-féle minimalizmus talán legfontosabb irodalomtörténeti-stílusbeli elődjéhez: a szatírához, annak is Sade-féle válfajához. Amint arról részletesen és meggyőzően beszámol Almási Miklós *Sade márkí és szerencsétlen öröksége* című 1971-es tanulmányában, a felvilágosodás kori márkí egy válságkor válságirodalmát hozza létre, éppen úgy – teszem hozzá –, ahogyan azt Ellis is teszi. A következő két hosszabb idézet, úgy vélem, éppúgy vonatkozhat Ellis szereplőire is, mint – eredetileg – Sade perverz-szatirikus képzeletének szülöttjeire:

Számára csak az önélvezet létezik, a külvilág, a társak, a szeretők csupán tárgyi kellékei az egyén örömének. A „másik” nem is létezik, mert csak dologi minőségében lehet jelen, a libertinus hősei ezzel a sokszínű, sokszorosan jelenlevő tárggyal, ezzel az emberből dologgá, dologból lárvaszerű emberré, „élvezetgéppé” változtatott lényel azonosulnak. Ez a libertinus passzió az *elidegenedés mámore* és leleplezése egyszerre: hiszen ha a nő pusztá tárgy, ha csak objektumként juthat szerephez, úgy a férfi is tárggyá változik, csak ebben az eltárgyiasulásban lelheti fel magát. (82)

Az ember önmagát mintegy *kívülről* kívánja szemlélni – nem az átélés, hanem a reflexió a lényeges, az a körülmény, hogy tárgyként kerüljön szembe önmagával. Ezt az öntárgyiasítást csak úgy tudja megidézni, ha a másikat – a partnerét – tárggyá silányítja. Nem a szexualitásból, az ösztönök szabadonengedéséből gomolyog elő ez az élvezetel, hanem a *nem-emberiből*, a tárgyak magasabbrendűségének fetisiztikus élvezetéből. A libertinus ezen a rafinált kerülőúton lesz maga is tárgy, s éri el egyben negatív megvalósítása csúcspontját. Mert itt a kép maximuma – „felemelkedés” a pusztá objektum ürességébe. (84)

Az egyetlen – ám lényeges – különbségnek azt látom, hogy Ellis szereplői esetében nehéz lenne a Sade „hőseire” még jellemző „reflexió” mellett érvelni. A „reflexió” – ebben az értelemben legalábbis – az érzéki és az érzelmi megismerésen

¹² Például: „Főként fiatal srácok vannak a házban [...], és mindannyian egyformák: vékony, le barnult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenttelen hang, és az jut eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők.” (155).

túl, illetve mellettük az értelmi/intellektuális megismerőkéesség működkéességét is feltételezi, ez pedig, mint láthattuk, csak nagyon redukáltan van jelen a *Less Than Zero* szereplőinél és narrátoránál. A sade-i szatirikus-kritikai pozíció Ellisnél úgy módosul – talán fogalmazhatok így –, hogy nála még a reflexió is nélkülözi a referenciapontot, az sem más, mint szimulákrum.

Irodalom

- ABÁDI NAGY Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Bp., Argumentum, 1994.
- ALMÁSI Miklós, *Sade márki és szerencsétlen öröksége*, I, in Magyar Filozófiai Szemle 15.5–6 (1971), 637–660.
- Sade márki és szerencsétlen öröksége*, II, in Magyar Filozófiai Szemle 16.1 (1972), 82–102.
- Mark AMERIKA–Alexander LAURENCE, *Interview with Bret Easton ELLIS*, Online, Internet, 29. Sept. 2000. Elérhetőség: <http://www.altx.com/interviews/bret.easton.ellis.html>
- Barnes and Noble Chat Transcript*, Online, Internet, 29. Sept. 2000. Elérhetőség: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat2.html>
- Eileen BAITERSBY, *From the Moral Low-ground: Interview with Bret Easton ELLIS*, in The Irish Times 25. Feb. 1999. Online, Internet, 13. Aug. 2002. Elérhetőség: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>
- Zygmunt BAUMAN, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Oxford, Blackwell, 1995.
- Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell, 1994.
- Alexander BAUMGARTEN, *Eszttétika*, ford. Bolonyai Gábor, Bp., Atlantisz, 1999.
- BOCSOR Péter–MEDGYES Tamás, *Az amerikai minimalizmus*, in Helikon 49.1–2 (2003), 3–13.
- Evan CARTON–Gerald GRAFF, *Criticism Since 1940*, in *The Cambridge History of American Literature*, ed. Sacvan BERCOVITCH, Vol. 8. Cambridge, Cambridge UP, 1996, 261–471.
- Jaime CLARKE, *An Interview with Bret Easton Ellis*, Online, Internet, 29. Sept. 2000. Elérhetőség: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>
- Cora DIAMOND, *Martha Nussbaum and the Need for Novels*, Adamson, Freadman és Parker, 39–64.
- Joan DIDION, *Play It As It Lays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- Theodore DREISER, *Sister Carrie* (1900), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.
- Bret EASTON Ellis, *American Psycho* (1991), London, Picador, 1992.
- Glamorama*, London, Picador, 1999.
- Nullánál is kevesebb (Less Than Zero)*, (1985), ford. M. Nagy Miklós, Bp., Európa, 1999.

- Roy C. FLANNAGAN, *Bret Easton ELLIS*, in *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 292. *Twenty-First-Century American Novelists*, eds. Lisa Abney–Suzanne Disherson-Green, CD-ROM, Gale, 2004.
- Peter FREESE, *Bret Easton ELLIS*, *Less Than Zero: Entropy in the 'MTV Novel'?*, in *Modes of Narrative: Approaches to American, Canadian and British Fiction*, eds. Reingard M. NISCHIK, Barbara KORTE, Würzburg, Königshausen & Neuman, 1990, 68–87.
- Ernest HEMINGWAY, *The Sun Also Rises* (1926), London, Arrow Books, 1994.
- Fredric JAMESON, *Postmodernism and Consumer Society*, in *Studying Culture: An Introductory Reader*, eds. Ann GRAY, Jim MCGUIGAN, London, Edward Arnold, 1993, 192–205.
- Key Philosophers in Conversation: The Cogito Interviews*, eds. Andrew PYLE, London, Routledge, 1999.
- Joshua KLEIN, *Bret Easton Ellis: American Psycho?*, in *The Onion*, Online, Internet, 29. Sept. 2000. Elérhetőség: <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>
- Herbert MARCUSE, *Negations: Essays in Critical Theory*, n. p., Beacon Press, 1968.
- Walter Benn MICHAELS, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- J. Hillis MILLER, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia UP, 1987.
- On Literature*, New York, Routledge, 2002.
- Axel NISSEN, *Form Matters: Toni Morrison's Sula and the Ethics of Narrative*, in *Contemporary Literature* 40.2 (1999), 263–285.
- Martha C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford UP, 1990.
- Rafael PÉREZ-TORRES, *Screen Play and Inscription: Narrative Strategies in Four Post-1960s Novels*, Diss. Stanford U, 1989.
- Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, eds. Jane ADAMSON, Richard FREADMAN, David PARKER, Cambridge, Cambridge UP, 1998.
- Nicki SAHLIN, *'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in Less Than Zero*, in *Critique* 33.1 (1991), 23–42.
- J. D. SALINGER, *The Catcher in the Rye* (1951), Harmondsworth, Penguin, 1962.
- Peter SCHJELDAHL, *Bare Minimal: Views from New York and Los Angeles*, in *New Yorker* 3. May 2004, 108–9.
- Michael SCHUMACHER, *Interjú Bret Easton Ellissel*, ford. Sággy Miklós, in *Helikon* 49.1–2 (2003), 88–101.
- Richard SHUSTERMAN, *Pragmatista esztétika: a szépség megélése és a művészet újragondolása (Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art)* (2000), ford. Kollár József, Pozsony, Kalligram, 2003.
- Nathanael WEST, *The Day of the Locust* (1939), Toronto, Bantam Books, 1963.

MIHÁLY CSILLA

A jelek nyelvén

Megjegyzések Kafka *Álom*-történetéhez

1. Bevezetés

Franz Kafka a 20. századi világirodalom legismertebb, legvitatottabb és legtöbbet tárgyalt szerzői közé tartozik. Könyvtárnyi tanulmány elemzi, értelmezi műveit, próbálja a legkülönbözőbb módszerekkel megfejteni művészetének titkát. Éppen ezért meglepő, hogy a szakirodalom meglehetősen kevés figyelmet fordít az *Ein Traum*¹ című elbeszélésre. Hiszen a Kafka-életmű eleve nem nagy terjedelmű, s így minden szöveg további támpontot, újabb lehetőséget jelenthet a kutatás számára. Nehezen érthető a csekély érdeklődés azért is, mert nem valamilyen jelentéktelen írásról van szó: az *Álom*-történet, állítsuk egyelőre csak feltételesen, sok szempontból kulcsszerepet játszik Kafka műveinek értelmezésében.² Elsősorban azért, mert azok a konstrukciós elvek, amelyek az író különös elbeszélésvilágainak felépítését meghatározzák, s amelyek a jól ismert regényekben és elbeszélésekben többnyire rejtett vagy csak töredékes formában jelennek meg, ebben az elbeszé-

¹ Dolgozatunkban az eredeti címet (*Ein Traum*), illetve a magyar műfordítást (*Álom*) fogjuk használni. Ugyanakkor már itt rámutatunk arra a problémára, hogy a fordítás, bár elfogadható, mégsem fejezi ki azt a jelentésgazdagságot, melyet a német cím mint lehetőséget tartalmaz. Hiszen – mint látni fogjuk – itt az „álm” nemcsak köznapi értelemben, a valóság ellentétéként szerepel. A főhős számára egyszerre jelent lehetőséget és korlátozást, amennyiben öntudatlan vágya valósul meg és marad a valóságban mégis „*Ein Traum*”, azaz „pusztán egy álm”.

² Feltevésünket az a tény is alátámasztja, hogy Kafka, tőle szokatlan módon, az elbeszélést 1917 és 1919 között négy különböző helyen is megjelentette. Igen valószínű tehát, hogy az egyébként nagyon is önkritikus író ez alkalommal elégedett volt munkájával. Látszólag elmentmond ennek, hogy az írást Kafka először, 1916-ban, csak hosszas rábeszélés után adta át Max Brodnak, aki a történetet Martin Buber *Der Jude* című új folyóiratában kívánta megjelentetni. Kafka azonban vélhetően nem azért vonakodott a kézirat átadásától, mert kételyei lettek volna az írás értékét illetően, hanem mert tisztában volt azzal, hogy a szerkesztő alapvetően társadalompolitikai, társadalomfilozófiai koncepciójával nem áll összhangban irodalmi szövegek közreadása. Fenntartásai be is igazolódtak, Brod ekkor még Kafka történetével sem tudta rávenni Bubert a folyóirat profiljának kibővítésére. Vö. Malcolm PASLEY, *Zur Dattierung von Kafkas „Ein Traum”*, in *Euphorion*, 90, 1996, 336–343.

lésben viszonylag könnyen felismerhetők. Az alábbiakban arra teszünk kísérletet, hogy az *Álom* részletes elemzése kapcsán ezeket az alapelveket feltárjuk és egy rövid kitekintés keretében érvényességüket más elbeszélésekben is megvizsgáljuk. A „Kafka-elméletek” közül dolgozatunk mindenek előtt Gerhard Kurz *Traum-Schrecken* című könyvére támaszkodik, amely, bár a legtöbb korábbi interpretációhoz képest jelentős változást hozott,³ a Kafka-filológiában mindmáig nem nyerte el a tényleges jelentőségét megillető helyet. Az *Álom*-történettel ugyan Kurz sem foglalkozik részletesen,⁴ a karkai életmű egészét értelmező elgondolásai azonban sok szempontból az itt képviselt álláspont elméleti alapjául szolgálnak. Ezért a tényleges szövegmagyarázat előtt röviden összefoglaljuk elemzéseinek fontosabb megállapításait. Bár a koncepció részletes bemutatására nincsen mód, azt reméljük, hogy a vázlatos ismertetés is érzékeltetni tudja Kurz Kafka-értésének lényegét. Ezzel összefüggésben hangsúlyozzuk: Kurz koncepciója ugyan az itt bemutatandó történetmagyarázat kiindulópontját, s részben orientációs szempontját képezi, módszertani eljárásunk, s így az értelmezés végeredménye több vonatkozásban is módosítani fogja az általa megrajzolt Kafka-képet, amennyiben elemzésünkben lényegesen nagyobb hangsúlyt kap az *Álom*, s általában a Kafka-művek szemantikájának „irodalmi” jellege. Ennek mibenlétére, valamint az „irodalmi” olvasat sajátosságainak kérdésére Kurz nézeteinek ismertetése után térünk ki röviden.

³ Tény, hogy I. C. Henel egy korábbi kitűnő munkája Kurz Kafka-értelmezésének számos alap-tételét megelőlegezi. Vö. Ingeborg C. HENEL, *Die Deutbarkeit von Kafkas Werken*, in *ZfdPh*, 86, 1967, 250–266. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Henel elgondolásait Kurz átfogó rendszerre fejleszti tovább, és az így kiépített teóriát részletes elemzésekkel igyekszik igazolni.

⁴ Kurz a művészet, ítélkezés és halál összefüggésének, illetve az arany szín szimbolikus jelentésének vizsgálatok utal az elbeszélésre. Vö. Gerhard KURZ, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1980, 51–52 és 109. Ezzel kapcsolatban még meg kell jegyeznünk, hogy a Kafka-értelmezések többnyire nem önálló struktúráként, hanem csupán egy adott problémakör részeként tárgyalják az *Álom*-történetet. W. H. Sokel pl. az *Álom* halál-jelenetét Josef K. Per-beli kivégzésével, ill. a korai elbeszélések főhőseinek halálával hasonlítja össze. Vö. Walter H. SOKEL, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, München–Wien, Albert Langen, 1964, 282–296. Az újabb szakirodalomban G. Neumann a karkai mítoszteremtés vizsgálata kapcsán hívja fel a figyelmet az elbeszélésre, amennyiben Kafka műveinek sajátos szervezőelvéit az „álmom” és a „törvény” fogalmainak segítségével próbálja megvilágítani, ám magát a történetet ő sem elemzi részletesen. Vö. Gerhard NEUMANN, *Traum und Gesetz. Franz Kafkas Arbeit am Mythos*, in *Das Phänomen Kafka. Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz-Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg 1995*, hrsg. von Wolfgang KRAUS, Norbert WINKLER, Prag, Vitalis, 1997, 17–20. A. Töns pedig munkájában a hasonmás- és művészetproblematikával összefüggésben tárgyalja Josef K. „álmát”. Lásd Andreas TÖNS, „Nur mir gegenübergestellt”. *Ich-Fragmente im Figurenfeld: Reduktionsstufen des Doppelgänger-motivus in Kafkas Erzählprosa*, Bern, Lang, 1998, 234–239.

2. „Traum-Schrecken” – Gerhard Kurz Kafka-értelmezéséről

Számos kutató véleménye szerint Kafka műveinek nemcsak hogy nincs meghatározható jelentése, hanem éppen a meghatározhatatlanság, az elbizonytalanítás írásainak valódi célja.⁵ Az ilyen állítások annál is hihetőbbek, mivel az olvasó maga is közvetlenül szembesül az egyes elbeszélések koherens magyarázatának nehézségével. A szakirodalom kínál ugyan összefüggő, első közelítésben meggyőző magyarázatokat, ám ezek többnyire nehezen egyeztethetők össze: a koncepciók egésze vagy egyes részletei ellentmondanak egymásnak, és sokszor kifejezetten ellentétes értelmezésekhez vezetnek.⁶

Vitathatatlan, hogy Kafka elbeszélésvilágainak lényegi vonása a többértelműség, vagyis más perspektívából nézve az olvasó elbizonytalanítása. Ugyanakkor, ahogy elemzésünkkel is bizonyítani próbáljuk, ez a többértelműség semmiképpen nem végső célja, csupán meghatározó szerkezeti tulajdonsága a karkai műveknek. Kafka főhőseit, akárcsak az olvasót, szándékosan tartja az ambiguitás, a bizonytalanság állapotában, ezáltal mindvégig felkínálva a választás lehetőségét a két alapvető morális létforma, az élet „látszat-valósága” és a halál elfogadásával megnyíló „igaz világ” között. Kurz elemzéseiben az egyes történetek jól körülhatárolható értékek narratív modelljeként, a bizonytalanság pedig alapvetően a szereplők tulajdonságaként jelenik meg: „A szöveg [...] világosan, meghatározott módon tematizálja a szereplők bizonytalan, vagy még inkább: ellentmondásos, ambivalens perspektíváját.”⁷ Másként fogalmazva: a főhős cselekvéseiben, megnyilatkozásaiban akaratlanul, vagy éppen akarata ellenére is lelepleződik a tényállásokhoz, történésekhez fűződő kétértelmű viszonya.

Kurz szerint Kafka írásai „a világ elutasításának irodalmaként” értelmezhetők. Valamennyi történet a bűnös létről, az ember elfojtott, de tudat alatt mindig is jelen lévő halálvágyáról szól. Így az olvasó Kafka elbeszéléseiben „a kezdettől fogva elhibázott, kérdéses, abszurd földi lét allegóriáit”,⁸ „a halált s a halál folyamatát bemutató történeteket”⁹ fedezhet fel. Az alábbiakban először ezeket az elveket fejtjük ki részletesebben, hisz Kurz koncepciója szerint alapvetően a felsorolt összetevők határozzák meg elvont szinten Kafka elbeszélésvilágainak felépítését.

⁵ Vö. pl. Heinz POLITZER, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main, Fischer, 1965, 43; Jürgen KOBBS, *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, Bad Homburg, Athenäum, 1970, 83; Hans H. HIEBEL, *Antihermeneutik und Exegese. Kafkas ästhetische Figur der Unbestimmtheit*, in DVjs, 52, 1978, 93–94, továbbá Horst STEINMETZ, *Negation als Spiegel und Apell. Zur Wirkungsbedingung Kafkascher Texte*, in „Was bleibt von Franz Kafka?” *Positionsbestimmung: Kafka-Symposium*, hrsg. von Wendelin SCHMIDT-DENGLER (1983), Wien, Braumüller, 1985, 156.

⁶ Vö. Hans D. ZIMMERMANN, *Die endlose Suche nach dem Sinn*, in *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Prozeß”*, hrsg. von Hans D. ZIMMERMANN, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992, 211–212.

⁷ Gerhard KURZ, *i. m.*, 91.

⁸ *Uo.*, 132.

⁹ *Uo.*, 47.

Az elbeszélések jellemző szerkezeti vonásai közé tartozik az én meghasonlottsága és pluralizálódása, vagyis olyan különböző, egymással többnyire ellentétes tendenciák jelenléte, amelyek a főhöst egyidejűleg meghatározzák. Ez a kétértékűség a szubjektum két alapvető princípiumának konfliktusából, az *élet- és halál-ösztön* folyamatos harcából ered. Valamennyi főhős tudat alatt egyszerre vágyakozik a halál után és kapaszkodik minden erejével az életbe, vagy megfordítva: makacs és rendíthetetlen életakarásában újra meg újra megnyilvánul elfojtott halálvágya. Kafka művei bizonyos értelemben azt leplezik le, hogy miként próbálja az ember önmagában elhomályosítani a halál bizonyosságát, vagyis – Kurz találó megfogalmazásában – Kafka „[...] nem az életre mond igent, hanem az élet tagadására.”¹⁰ Így például az aglegény figurája az egyes művekben, szemben a valós világ természetesnek tűnő elvárásával, nem a gyengeséget, nem az elhibázott, hanem kifejezetten a helyes és követendő életviszonyulást hivatott példázni. Az „aglegénylét” mint sajátos életforma ebben az értelemben tehát az élet továbbadásáról történő lemondást jelenti, vagyis az aglegény-tulajdonság jelképesen a világ tagadását és a halál közelségét reprezentálja. A Kafka-hősökre azonban általában is érvényes, hogy a halálhoz való viszonyulásuk talán a leginkább jellegzetes, leginkább meghatározó vonásuk: a többség ellenkezve, ellenállva, a halált elutasítva, mindvégig az élethez ragaszkodva, utolsó gondolatával is a földi létbe kapaszkodva hal meg. Számukra a halál szükségképpen csak megszűnés és elmúlás, sohasem beteljesedés. Pedig Kafka történetei közvetve éppen azt sugallják, hogy a tudatosan, saját elhatározásból vállalt halál valójában az elveszített paradicsom, az „igaz világ” felé közvetítő halál, azaz a földi valóságot, a mindennapi életet transzcendáló visszatérés lehetősége.¹¹ Mindebből az is következik, hogy Kafka írásai, Kurz értelmezésében, egy alapvetően *fordított, felcserélt világot* jelenítenek meg: „Ami számunkra meghökkentő, ami fenyegetésnek, kegyetlen, különös szokásnak, felháborító cselekedetnek tűnik – mint például az ítéletek, a kivégzések –, az Kafkánál, az előjelek felcserélésével, az igazságot, igazságosságot, boldogságot, ártatlanságot, megváltást, röviden: a halált jelenti. Az olvasó saját, természetes, ésszerű belátáson alapuló, életigenlő világfelfogásából indul ki, hogy később azután éppen ezt a viszonyulást, és ne magát a halált leplezze le mint a számára valójában meghökkentőt, elvakultat és elfojtottat.”¹² Vagyis ebből a nézőpontból a világ, a világról alkotott képünk radikálisan átalakul, a világot magyarázó sémáink végtelenen átértékelődnek. Hiszen mindaz, amit az olvasó valóságnak tart, Kafka számára csupán átmeneti „otthon”, hazugság és csalás. A szokatlan látásmód jórészt Kafka

¹⁰ *Uo.*, 146.

¹¹ Ezt példázza többek között Weser meggyilkolása a *Testvérgyilkosságban*, Josef K. kivégzése (*A per*), de az éhezõművész halála is, akit a ketrecében temetnek el (*Az éhezõművész*), vagy a *Fegyenccyarmaton* című elbeszélésben a tiszt, akinek az arca halála után is olyan volt, „mint életében, az ígért megváltás semmiféle jelét sem lehetett fölfedezni rajta”. (Lásd Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Bp., Európa, 1973, 169.)

¹² Gerhard KURZ, *i. m.*, 146–147.

bűnbeesés-értelmezésében gyökerezik. Azáltal ugyanis, hogy az ember evett a tudás fájának gyümölcséből, „tudatos” lényvé vált. S bár megszerezte a jó és rossz közötti választás képességét, egyben egyfajta önállóság, magárautaltság is rámerített. Az emberi tudatosság és a racionalitás Kafka számára az igazi „bűnbeesés”, ennek eredménye a paradicsomból a valós világba, vagyis a „hamis életbe” történő kiűzetés. Ezért újra és újra figyelmeztetni kell az embert, hogy nem az igazi, hanem egy látszatvilágban él, s meg kell mutatni számára azt az utat, amely az életből eredeti hazájába, az „igaz világba” visszavezeti. Ez az út pedig egyedül a halál, azaz a látszatélet, a látszatvalóság kioltása lehet. Ezzel szemben az életösztön uralta tudat értelemszerűen az életet tekinti egyedüli és legfőbb céljának. Így a halál, a halál jelentőségének felismerése kizárólag olyan állapotokban lehetséges, melyekben az egyén racionális-elfojtó mechanizmusa, a hős ésszerű-magyarázó kényszerre nem, vagy csak korlátozottan működik, azaz álmában, illetve az álom és ébrenlét határán, a tudat és tudattalan átmeneti stádiumában. A mindenkori főhősnek (és olvasónak) be kellene látnia, hogy nem a tudatos életösztön, hanem a tudat alatti halálvágy vezeti (vissza) a bűnbeeséssel elveszített igaz világba. De hogyan is lenne ez a belátás lehetséges, amikor a világot, amelyben él, kezdettől és döntően tudata által ismeri (meg), vagyis nem létezik számára tudatától független világ? A dilemmából Kafka számára az egyedüli kiutat a tudatalatti, vagyis a tudat által még el nem torzított érzéki és ösztönvilág mobilizálása jelenti, ez nyújthat egyedül segítséget az ember számára az életéről való lemondásban, a halál elfogadásában és rajta keresztül a paradicsomi létbe történő visszatérésben. Ebben a vonatkozásban tehát a tudattalan, a tudatalatti Kafkánál, szemben a tudat, az ész uralmával, a bűn nélküli, igaz világ képviselője, meghatározó princípiuma az emberben.

Az *élet- és halálösztön*, valamint a *fordított világ* absztrakt rendezőelvi Kafka történeteiben változatos formákban tematizálódnak. Az egyik leggyakoribb elbeszélésmodell a *tudat*, vagy más szóval az *én színháza*. Kurz ugyanis az elbeszéléseket lényegében az én, azaz a főhős belső világának színházaként fogja fel. A virtuális színpadon az én idegenként áll szemben a többi figurával, akik ugyanakkor csak látszólag idegenek, valójában az én hasonmásai, amennyiben a tudat, illetve a tudatalatti részeként az én különböző aspektusait személyesítik meg. Az ellenvilág figuráit lényegében a főhős titkos vágyainak, be nem vallott törekvéseinek, öntudatlan döntéseinek objektivációiként foghatjuk fel.¹³ Vagyis látnunk kell, hogy „a szereplők ellentéte mögött titkos identitás rejtőzik[...] Az idegen figura az én elfojtott, levált része, olyasvalami, mint amit az ember egyidejűleg akar is, meg

¹³ Kurz ezzel a hagyományos Kafka-recepció egy másik alaptételét vonja kétségbe, mely szerint Kafka hőseinek (látszólagos) „tulajdonságnélkülisége”, pszichológiai absztraktsága a modern ember magányosságára, anonimitására, a társadalmi elidegenedésre utal. Míg ez a felfogás Kafka alakjait egy totalitárius bürokratizmus kiismerhetetlen, embertelen gépezeteinek áldozataiként értelmezi, Kurz szerint minden esemény, váratlan fordulat, megmagyarázhatatlan cselekedet a szereplők saját döntéseinek következménye. Vö. Gerhard KURZ, *i. m.*, 135.

nem is akar bevallani önmagának”.¹⁴ Egy tetszőleges történet főhősével konfrontálódó szereplők tehát lényegében azt a tudást reprezentálják, amelyet a hős tudat alatt maga elől is eltitkol. Ebből nyilvánvalóan következik, hogy „valamennyi figura” csak együttesen, azaz különböző hangok egységes „kórusaként” képviselheti a „teljes igazságot”.¹⁵ Hisz a főhős és a mellékszereplők, a hipotézis értelmében, végső soron egyetlen közös én-figura disszociatív megvalósulásaiaként foghatók fel. Fontos ebben az összefüggésben hangsúlyoznunk, hogy Kafka elbeszélései az ellenvilágot egyszerre képesek az olvasóval „objektív valóságként” és a főhős „belső világának megtestesítéseként” láttatni. A tényleges és kivetített valóság, valamint a főhős és a mellékszereplők egybeesését, illetve viszonylagos önállóságát több esetben is felismerhetően jelzi a különböző figurák külsejének hasonlósága, vagy a különböző nevek hangzásának feltűnő egybecsengése: a *Per* utolsó fejezetében például K. feketébe öltözik és kalapot visel halála előtt, akárcsak hóhérai. Csaknem tökéletes egységben így haladnak szorosán egymás mellett a kivégzés helyszíne felé. Számos más lehetséges példa mellett Kafka prózájának szcenikus jellegét hangsúlyozza például *Az ítélet* és *Az átváltozás* cselekményének felvonás-tagolása, valamint a gesztusnyelv kiemelkedő jelentősége is: a nem-nyelvi, a nem közvetlenül-rationálisan jelentő jeleknek ez a rendszere Kurz meglátása szerint mindezek előtt a belső világ külső megjelenítésének eszköze.

A tudatos és tudat alatti én, az élet- és halálöszön harcának színpadán igen fontos szerepet játszik a nyelv is. A megnyilatkozások tiszta logikája a legtöbb elbeszélésben feltűnő ellentétet képez a cselekmény homályosságával, nehezen magyarázhatóságával, vagy éppen érthetlenségével. Bár a Kafka-hősök sokszor agyafúrt magyarázatai és érvelései jól mutatják az ésszerűség és racionalitás igényét, az önmagukban logikusnak tűnő kijelentések mégsem rendeződnek világos és koherens összefüggésekké. Nem véletlenül: a szövegek ugyanis mindenekelőtt azt fejezik ki, azt próbálják érzékeltetni, hogy „a főhős nem biztos saját kijelentéseinek értelmében, folyton szembekerül saját szövevényes logikájával, vagyis önmagát sem érti”.¹⁶ Az ellentmondások abból adódnak, hogy a hős, bármit is mond, egyszerre valójában két nyelvet beszél. Ugyanazzal a kifejezéssel állít és visszavon, felvilágosít és elhomályosít, kijelent és elhallgat. Ennek megfelelően Kurz két „hangot” különböztet meg a szereplők beszédében: egy nyilvánvalót, ami az élet igenléséről szól, s egy elfojtottat, az élet tagadásának hangját. Ez utóbbi nyelvileg a kijelentések kétértelműségében, a szemantikai eltérésekben és az akaratlan elszólásokban nyilvánul meg. Hozzátehetjük még, hogy a figurák meghasonlottsága nemcsak beszédmódjukban jut kifejezésre. A tudat, az ész által meghatározott verbális nyelv sokszor egy sajátos testnyelvvvel szembesül, ami végső esetben az én jelképes meghasonlásához, tudatra és testre történő széthullásához vezet. A két „nyelv” különösen éles kontrasztot képez például a *Fegyencgyarmaton*, *Az éhezőművész* és

¹⁴ *Uo.*, 187.

¹⁵ *Uo.*, 186.

¹⁶ *Uo.*, 199.

Az *átváltás* című elbeszélésekben, melyekben az igazság mindig a test „nyelvén” manifesztálódik: a halál mintegy „beírja magát” a főhős testébe. A halál többnyire hosszan tartó folyamat, sokszor valós vagy képletes „utazás” Kafka műveiben. A folyamat-jelleg célja az, hogy a hős fokozatosan megszokja és megértse, végül elfogadja, sőt kívánja a halált mint az élet tagadását. A test, „nyelv” természetesen csak igen korlátozottan önálló, általában olyan egyéb jelek, gesztusok és események sorába integrálódik, amelyek – rejtve, közvetett módon – a halál felé mutatnak, a halál mellett „érvelnek”. Mindez alapvetően azzal függ össze, hogy a „nemlétre” irányuló, a tudat által elfojtott vágyat nehéz, ha éppen nem lehetetlen felismerni. A megértetéshez ezért olyan jelnyelvre van szükség, amely képes a racionalitás megkerülésével is beszélni és hatni. Kafka irodalmi programja ezért Kurz értelmezésében „egy közvetett, nem explicit nyelv kidolgozásának programja: a sejtetés, az utalás, a sugalmazás”.¹⁷ A verbális vagy nem-verbális nyelv Kafkánál persze nem önérték, hisz, mint láttuk, a tudati vagy tudat alatti valóság kifejezésére és közvetítésére szolgál. Ennek kapcsán, mint sajátos nyelvi problémára, végül még utalnunk kell az igazság és a művészet kapcsolatának, összefüggésének kérdésére. Ahogy az *Álom* elemzése is mutatni fogja, Kafka számára a művészet a közlésnek olyan különleges formája, „amely nem beszél az igazságról, hanem közvetve felmutatja azt”.¹⁸ Kafka elbeszéléseit ebből a szemszögből tekinthetjük úgy is, hogy lényegében a művészet iránymutató szerepét tematizálják, hiszen a művészet – közvetítő nyelvként és eszközként – nem kis mértékben hozzájárul az „igazság”, a morálisan igaz lét mint kívánatos egzisztenciaforma felismeréséhez.

3. K. Álma

Elemzésünkben alapvetően Kurz Kafka-értelmezésére támaszkodunk. Nagyobb figyelmet fordítunk ugyanakkor a szöveg irodalmi jellegére, s ennek megfelelően pontosítjuk a magyarázó elvek elméleti-módszertani státuszát. Az *irodalmiság* a szövegeknek nem tényleges, hanem csupán lehetséges tulajdonsága. Szisztematikus felismerésének előfeltétele a *fikcionális* olvasás. Ez azt jelenti, hogy egy irodalminak tekintett szövegvilág felépítése nem magyarázható kielégítően olyan világ(fragmentum)ok alapján, amelyek a kérdéses szövegvilágtól függetlenül léteznek. Fordítva célszerű eljárunk: a szöveg tényállásaihoz konstruálunk egy olyan világot, amelyben a tényállások és tényálláskapcsolatok eredetileg *önkéntes* jellege feloldható, azaz koherens módon magyarázható.¹⁹ Ennek a koherens magyarázatnak a bázisát maguk a magyarázó, más elnevezéssel konstrukciós elvek alkotják. Hogy a magyarázó elvek absztrakt szinten hogyan tematizálódnak (például az élet- és

¹⁷ *Uo.*, 19.

¹⁸ *Uo.*, 198.

¹⁹ A fenti szemlélet alapjait először Bernáth Árpád dolgozta ki. Lásd BERNÁTH Árpád, *Narratív szövegek irodalmi magyarázata*, in *Literatura*, 1978/ 3–4, 191–196.

halálöszton, a tudatos és tudatalatti, a fordított és igaz világ, a két nyelv, valamint az én meghasonlottságának/pluralizálódásának paradoxona stb.), a mű *irodalmisága* szempontjából önmagában nem alapvető. Annál fontosabb viszont, hogy segítségével teremthető meg az a már említett koherencia, amelyre a szöveghez rendelt fikatív világ épül. Különösen lényeges emellett, hogy milyen módon, milyen motívumokban konkretizálódnak a szövegvilág különböző síkjain az egyes magyarázó elvek. Hisz valójában csak akkor beszélhetünk szoros értelemben vett magyarázó elvekről, ha ezek a szövegvilág valamennyi meghatározó rétegét és összetevőjét áthatják. Az így kialakuló láthatatlan háló teljes narratívát átfogó szövevénye, vagyis az elvek konkrét szereplőkben, tulajdonságokban, állapotokban, eseményekben stb. történő „felszíni” megvalósulása lényegében az ismétlések vagy motívumok hierarchikus rendszerén alapszik. A tematikus variációk következtében a legtöbb tényállás között a szövegfelszínen már semmilyen hasonlóság, semmilyen közös vonás, azaz semmiféle közvetlen ismétlődő jegy nem ismerhető fel. Hogy adott esetben mégis egymás megismétlésének tekinthetjük őket, egyedül abból adódik, hogy a *fikcionális* olvasásban a kérdéses elbeszélésrészek valamely *közös magyarázó elv interpretációjának* tekinthetők. Az „irodalmiság” mint rendszertulajdonság éppen a magyarázó elvek koherenciaképző, motivikus szerepében nyilvánul meg elsősorban. Ilyen értelemben beszélünk ugyanis arról, hogy az „irodalminak” tekintett művek *szerkezetük (koherenciarendszereik) egésze révén jelentenek*, azaz nem elmondják, hanem mintegy *felmutatják* a művek, jelen esetben éppen az *Álom*-történet narratív *világát*.

Kurz eljárásától, az elmondottak értelmében, annyiban is jelentősen eltérünk, hogy az egyes motívumokat első lépésben nem a teljes életműre vonatkoztatjuk, hanem egy adott rendszeren, a kérdéses elbeszéléseken belül értelmezzük. Így például az „írás”, az „arany” vagy a „víz” ismétlődését és funkcióját csupán K. *Álomvilágának* felépítése, belső koherenciája alapján próbáljuk magyarázni. Látni fogjuk ugyanakkor, hogy Kurz feltevései többnyire akkor is beigazolódnak, ha nem azzal az elméletileg nehezen indokolható tétellel kívánjuk őket bizonyítani, amely szerint az egyes motívumok lényegében az egész életműben változatlan jelentéssel és szerepkörrel rendelkeznek.

Az *Álom*ban²⁰ Kafka elbeszéléseinek meghatározó összetevői könnyebben felismerhetők, mint más műveiben. A legtöbb történetben ugyanis nem kapcsolódnak ilyen közvetlenül a haláltematikához, általában az élet csábításainak részletes

²⁰ Az elemzés Franz Kafka eredeti, német nyelvű elbeszélése alapján készült. (Lásd Franz KAFKA, *Drucke zu Lebzeiten*, Kritische Ausgabe, hrsg. von Wolf KITTNER, Hans-Gerd KOCH, Gerhard NEUMANN, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, 295–298.) A magyar nyelvű szövegrészek idézésénél többnyire Gáli József fordítását használjuk. Mivel az értelmezés szigorúan szövegközpontú, bizonyos esetekben szükséges a magyar fordítás pontosítása. Az eltéréseket kurzív szedéssel jelöljük az idézetben belül.

bemutatása kap elsődleges hangsúlyt (például *Az ítélet*, *A per*).²¹ Az elbeszélés Josef K. egy álmát meséli el, amelyben K. egy szép napon sétálni indul, ám alig néhány lépés után egy temetőbe jut, ahol már messziről szemébe tűnik egy „szinte” csábító, frissen hantolt sír. A történet aprólékosan leírja K. útját egészen addig, míg végül – felismervén, hogy saját temetésére érkezett – önként fekszik a sírba, majd pedig, miután megpillantja nevét a sírkövön, a látványtól elbűvölve fölébred álmából.

Az *Álom* mint cím kezdettől nyilvánvalóvá teszi, hogy az elbeszélte történet nem értelmezhető a valós világ kategóriáival. Az eseményeket az én olyan állapotban éli meg, amelyben egyértelműen nem az ész, hanem a tudatalatti uralma érvényesül. Vagyis a cím és az elbeszélés kerete egy tér és idő által nem korlátozott „álomvalóságot” hoz létre, amelyben az elbeszélte események szinte realista történetként olvashatók, szó szerint vehetőek, hiszen az álomban bármi megtörténhet. Az olvasó ilyen elvárásainak némiképp ellentmondva a karkai álom látszólag a valóság törvényei szerint indul: Josef K. sétálni akart egy szép napon. A „szép nap” kifejezés azonban nem csupán az időjárásra vonatkozik, hanem rejtve már itt előrevetíti a később kibontakozó utópikus célt, ahogyan a tervezett, valójában cél nélküli séta is az önfeledtség állapotára, a tudattalan alig észrevehető dominanciájára utal, ez teszi majd lehetővé, hogy végül is teljesüljön a főhős ébrenléti állapotban elfojtott, a kezdet pillanatában az olvasó számára még ismeretlen vágya: az élet elutasítása, az élettől megszabadító halál választása.

A folytatás az események idő- és térbeli határainak megszüntetésével egyértelmű álom-jelleget ölt: K. alig tesz két lépést, máris a temetőben van.²² A séta szokatlan helyszínén kívül különös mozgása, „siklása” is hozzájárul az álomszerűséghez. A helyzet sajátos voltára utal ezenkívül a később többször megismételt „de” kötőszó is. A temető „mesterkél”, „girbegurbán kanyargó” útjai a valóságban megnehezíthetnék a járást, aligha alkalmasak egy kellemes sétára, K. azonban minden lehetséges nehézség ellenére „úgy siklott egy ilyen úton, mint sebesen sodró vízen”.²³

²¹ H. Binder kutatásai szerint az elbeszélés 1914 telén, a *Per* című regény munkálataival párhuzamosan keletkezett. Feltevését a főszereplők névazonosságán túl a történet és a regény egyes fejezetei között fellelhető párhuzamokra alapozza. (Lásd bővebben Hartmut BINDER, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1975, 182.) M. Pasley azonban kétségbe vonja, hogy az elbeszélés és a regény között szorosabb összefüggés volna, s keletkezését is későbbre, 1916 áprilisa és júniusa közöttre teszi. Lásd Malcolm PASLEY, *i. m.*, 340–343.

²² Kommentárjában H. Binder is jellegzetes álommotívumként értelmezi K. rendkívül gyors megérkezését. Vö. Hartmut BINDER, *i. m.*, 182.

²³ Az idézetben eltérünk a műfordítástól, mert az félreérti az eredeti szöveget, amely a következőképpen szól: „Es waren dort sehr künstliche, unpraktisch gewundene Wege, aber er glitt über einen solchen Weg wie auf einem reißenden Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung.” (Lásd Franz KAFKA, *Drucke zu Lebzeiten*, 295.) A fordítás meglehetősen szabadon

Kafka alakjainak a bevezetőben már említett ambivalenciájához hasonlóan az utak is egyszerre értelmezhetők élet- illetve halálszimbólumként, azáltal hogy az idézett hasonlat az éltető és ugyanakkor pusztító vízzel hozza őket összefüggésbe.²⁴ Másfelől a víz a tudattalan alapvető szimbólumaként egy mélyebb rétegre is utal, K. tudatának egy ébrenléti állapotban elfojtott szférájára. Lebegő testtartása, hogy nem lép, hanem siklik, valamint az utak jelzői – „mesterkél”, illetve „girbegurbán kanyargó” – azt mutatják, hogy már elhagyta, elemelkedett a valós világ biztos, szilárd talajától.²⁵ Valószínűtlenül gyors megérkezése, lebegésének megingathatatlansága viszont azt sugallja, hogy álmában saját felerősödő vágya viszi a temetőbe. Egy távolról szembetűnő, frissen hantolt sír megpillantásával kezd a séta eddig ismeretlen, öntudatlan célja is kirajzolódni, hiszen K. meg „akar” állni előtte. Habár az „akarat” az ismétlés által hangsúlyossá válik – „sétálni akart”, „meg akart állni” –, mégsem egy tudatos, racionális akarat viszi Josef K.-t a halál közelébe, sokkal inkább a csábító halál az, ami ösztönösen vonzza: „Ez a sírdomb szinte csábította.” Vágya közben tovább erősödik: már messziről megpillantotta a sírt, és „úgy érezte, bármennyire siet is, nem érhet oda elég hamar”. Az élet perspektívájából nézve a halál csak egy sírhalom, amit aztán a lobogó zászlók újból eltakar-nak K. elől. A sír körüli jelenet a „láthatatlan” zászlóvivőkkel és az örömrivalgással ugyancsak könnyen integrálható a jellegzetesen karkai ambivalens szimbolikába: egyrészt utal arra, ahogy az ember az élettől elvakítva a véget olykor szem elől téveszti, másrészt viszont értelmezhető esztétizáló aktusként, megszépítésként, amennyiben a halál már nem sírként, elmúlásként, hanem mint győzelem – ezt jelképezik a lobogók – és örömnép jelenik meg. A „láthatatlan” zászlóvivőkön keresztül a jelenet misztikusan utal a feltámadásra, ez azonban a konjunktívusz használata („herrsche”) miatt inkább csak feltevés, sejtetés marad.

Tekintetét még a távolba szegezve, K. csaknem későn veszi észre, hogy már oda is érkezett a sírhoz. A valós tér illúziója ekkorra teljesen feloldódik, a sírtől, azaz a haláltól való távolság nem mérhető föl. K., aki így már majdnem elszalasztotta célját, a rohanó útról sietve leugrik a fűbe, ahol egyensúlyát veszítve térdre hull. Erre a mozzanatra is adható – az álom keretein belül – realisztikus magyarázat, hiszen „elrugaskodó lába alatt az út továbbszáguldott”, s K. „megingott”. Az a tény azonban, hogy K. *éppen* a sírhalom előtt esik térdre, lehetővé teszi a szim-

jár el, és ellentmond a német szövegből nyilvánvalóan következő interpretációnak: „Voltak ott mesterkél, girbegurbán kanyargó utak, de ő sebes sodrású vízhez hasonló utcán siklott, egyensúlyát megőrző, lebegő testtartásban.” Lásd Franz KAFKA, *i. m.*, 210.

²⁴ Roman Karst tanulmányában felhívja a figyelmet arra, milyen gyakran kapcsolja össze Kafka a víz motívumát a halállal (pl. *Az ítélet, A kastély, A híd*). A víz mint elem ugyanis „a mítoszokban minden dolgok kezdetét és végét jelenti”, s így ambivalens metaforikája megfelel a halál kétarcúságának. Vö. Roman KARST, *Sterben und Tod in Kafkas Werk*, in SCHMIDT-DENGLER, *i. m.*, 135.

²⁵ Az eredeti szövegben a „künstlich” és „unpraktisch gewundene” kifejezések rejtett formában már utalnak egy másik, a köznapi világ feletti szférára.

bolikus értelmezést is: K. mintegy letérdel a halál, a halál hatalma előtt. Jól látható tehát, hogy még az álmot is élet- és halálöszton állandó harca határozza meg, amelyben valamilyen módon mindig a halálöszton bizonyul erősebbnek. Ebben a pillanatban kezdődik egy temetési szertartás, amelyen K. először csak nézőként, szemlélőként van jelen: Két férfi egy sírkövet tart a levegőben, amit – mintha csak erre vártak volna – K. megjelenésekor a földre szúrnak. A bozótból hamarosan előlépő harmadik férfival együtt, „akiről K. tüstént észrevette, hogy művész”, próbálják megmutatni K.-nak, mit kell tennie. Tulajdonképpen nem kerül sor igazi temetésre, az egész csak színjáték, amelyet az egyetlen néző, K. számára adnak elő. A művész mimikával, gesztusokkal előjátssza neki, mire kellene elszánnia magát. K. ugyan érez, sejt valamit, de végül is nem érti az előadás lényegét, ekkor még nem képes átvenni és eljátszani a neki szánt szerepet, nem kész a halál tudatos vállalására. Eddig K.-t az álomban felszabadult tudatalatti irányította, most viszont már tudatosan is fel kellene ismernie, mi a kötelessége. A sírkő, amely „úgy állt ott, mintha szilárdan odafalazták volna”, a figurák, amelyeket a művész a levegőbe rajzol, majd a betűk a sírkövön, sőt a művész tartása is, ahogy szinte a halálba áthajolva dolgozik – előre kellett hajolnia, s egyik kezével a kőre támaszkodott –, mind fontos jelképes utalásokat tartalmaznak, miközben az is könnyen felismerhető, hogy ezek a jelek mind nyilvánvalóbbak lesznek: az új sírhalom, a sírkő, amelyet először még a levegőben tartanak, majd szilárdan a földben áll, a művész rajzai először ugyancsak a levegőben, majd hamarosan a sírkövön, egyértelműen a halál közelségét, elkerülhetetlenségét jelzik. Bohém jellege mellett ebben az összefüggésben a művész sajátos öltözete – a hagyományos zsidó viselethez tartozó bársonysapkája, a hanyagul begombolt ing – finoman árnyalt utalás a civilizációs normák és az ember eredeti-archaikus, Kafkánál gyakran „meztelen” létezmódja közötti ambig állapotra. Külsője ily módon összhangban áll mozdulataival, gesztusaival: a művész jelen és múlt, élet és halál közötti közvetítő figura, aki a megrendezett temetési szertartással közvetve, de mégis félreérthetetlenül a halál irányába mutat. Az aranybetűk, amelyeket egy „közönséges” ceruzával²⁶ ír a sírkőre, szintén azt jelzik, hogy nem hétköznapi írásról van szó, a „*tiszta, szép, mélyen a kőbe vésett*”, „*tökéletes aranyban*” megcsillanó jelek egyben a halál látens kétarcúságára is utalnak: a múlandóban az örökkévalóságra, a végső elmúlásban a paradicsomi aranykorba történő visszatérésre.

A továbbiakban Josef K. és a művész között sajátos egymásrautaltság alakul ki, amennyiben mozdulataik, gesztusaik, cselekvéseik és elvárásaik egymást mintegy feltételezik, kiegészítik és ellenpontozzák, úgy mintha egy és ugyanazon személynek különböző aspektusai volnának. A kezdeti vonzalom a halálhoz, majd annak közvetlen közelébe érve a visszarettenés a művész és K. alakjában, mint K. tudat alatti és tudatos énjében, öltének testet, és kettejük pantomimszerű dialógusában jutnak kifejezésre. Ezt a feltevést a művész különös *fellépése* is alátámaszt-

²⁶ A „közönséges” jelző megismétlése még inkább kiemeli az írás rendkívüliségét és a művész különleges képességét.

ja, mert aligha nevezhető természetesnek, hogy egy művész a temetőben hirtelen és épp egy bozótból lép elő, abban a pillanatban, amikor a sírkő a földre kerül. A jelenet, amely – a korábbiakhoz hasonlóan – itt sem zárja ki teljesen a realista magyarázat lehetőségét, vagyis egy tényleges művész megjelenését, megengedi ugyanakkor annak feltételezését is, hogy K. magatartása, sírhoz közeledése mintegy *életre hívja* az addig láthatatlan alakot, akít egyébként K. – ismét csak különös-valószínűtlen módon – már „megszületése” pillanatában képes művészként azonosítani. Az én kettősségével, tudati és tudat alatti figurára bomlásával magyarázható az is, miért reméli a művész is és K. is épp az ellenkezőjét a másiktól: a művész nem tudja az „Itt nyugszik” feliratot befejezni, miközben K. türelmetlenül várja a folytatást. A jelképes akadály valójában maga K. Erre utal, hogy a művész mintegy jelt adva, felszólításképpen kétszer is hátranéz K.-ra, aki ügyet sem vet rá, és csupán a sírkövet figyeli: K. saját neve az, ami a feliratról még hiányzik, miközben ő mit sem sejtve kíváncsian az írás folytatására vár. K. kezdeti, tudat alatti halálvágyának *elfojtásával* állítható párhuzamba az a tény is, hogy a művész korábbi élevesége ebben a jelenetben megszűnik. A figurák rejtett, folyamatosan kibontakozó konvergenciája, azonosulása olvasható ki abból is, hogy mindketten zavarba jönnek. Ekkor jön létre közöttük, bár még eredménytelenül, az első közvetlen kapcsolat, amennyiben „tanácstalan pillantást váltanak”. A „rút félreértés”, amit végül nem sikerül eloszlatni, abból adódik, hogy K. álmában, mintegy a tudat princípiuma által vezetve, először racionálisan próbálja megfejteni a bemutatott szertartás jelentését. A jelenet elején még egyedül a feliratra koncentrál, és a néző szerepét csak akkor adja fel lassanként, amikor a művész zavara őt is elbizonytalanítja. Határozatlansága azonban később a látszólag racionális kommunikáció újabb mozzanatát váltja ki, amennyiben a művész mégis folytatja az írást. Mielőtt erre sor kerülne, hirtelen megszólal, a temetési szertartás hagyományos részeként, a temetőkápolna harangja, ami a valóságban is, a történet fiktív világában is a halál újabb megjelenési formájaként értelmezhető. A harangszó azonban „rosszkor” csendül fel, K. az utolsó pillanatban visszahőköl, vagyis még nem kész a halál elfogadására, a halál választására. Bár mint láttuk, tetteit – mindjárt a különös séta elején meg akar állni a sírnál, s a továbbbszáguldó útról valóban le is ugrik – kezdettől a halál-ösztön irányítja, a felismerés pillanata a halál újabb és újabb jelzései ellenére még nem következik be. A művész, éppen mert a megkonduló harang egy színlelt temetés esetében is túlságosan egyértelműen idézi fel a halált, hadonászni kezd, s ezzel elhallgattatja a harangszót. A másodszori, már csaknem bizonytalan harangkondulás abba is marad hirtelen, mintha csak a hangját akarta volna kipróbálni a harang. A jelenet kétértelműsége itt is kiviláglik: úgy tűnik, mintha a művésznek valóban sikerült volna elhárítania a közvetlen utalást a halálra, másrészt viszont az a látszat keletkezik, mintha K. a harangszó megszűnésével tulajdonképpen elutasítaná a halál gondolatát.²⁷ Ez a kettős aspektus egy harmadik meggondolás-

²⁷ A német szöveg az azonos nyelvtani szerkezet révén („es war, als wolle sie nur ihren Klang prüfen”) utal a sír körüli első jelenetre, illetve annak értelmezésére („es war, als herrsche dort

sal egészül ki: a művész a harangszót nem pusztán közvetlensége miatt állítja le, hanem mert a jelzés, K. értetlensége miatt, még korainak tűnik. K. a helyzetet végletesen félreértve a feliratot folytatni nem tudó művész állapotán elkeseredve sírni kezd, s nem veszi észre, hogy az írás befejezhetetlenségének saját maga az oka. (Különösen világos ez a zárójelenet fényében, amelyben a halál ösztönös választása után neve hatalmas cirádákkal *magától* íródik a sírkőre.) A művész is félreérti K. viselkedését, azt hiszi, K. saját „értetlensége” miatti elkeseredésében fakadt sírva. Ez az oka annak, hogy újból megpróbálja K.-val megértetni a felfoghatatlant, s végül mégis folytatja az írást, ami ismét csak kétértelmű helyzetet eredményez. Míg K.-nak az „első apró vonás” „megváltást” jelent, addig a művész meglehetősen „kelletlenül” „hozza azt létre”. Ugyanez a kettősség mutatkozik meg az íráson magán is: habár a művész már majdnem befejezi a következő betűt, egy J-t, az írás korábbi szépsége szinte teljesen eltűnik, egyenetlen, halvány és bizonytalan, de „mindenekelőtt az aranyozás hiányzott róla”. A művészetben, az esztétikai szférában, az írás eltűnő szépségében – ami éles kontrasztban áll a „tisza és szép, mélyen vésett” aranybetűk kezdeti tökéletességével – egyben megvalósul a „rút félreértés” is, az első sikertelen kommunikáció K. és a művész között. Az esztétikum ilyen torzulása az oka annak, hogy a művész „egyik lábával dühödten a sírhalmoba rúgott, olyan erővel, hogy a göröngyök szertesztét repültek”. Ahhoz azonban, hogy a helyzetet helyesen értsük, látnunk kell, hogy a művészet nem a végső cél, hanem csupán „közvetítő instancia” az emberi lét végső kérdéseihez: az írás fogyatkozó szépsége jelzi K. halálhoz való viszonyulásának változását, azt, hogy a halál számára elmúlásként vagy az eredeti paradicsomi állapotba való visszatérésként jelenik-e meg.²⁸ Mint azt Kurz koncepciójának ismertetésekor kifejtettük, itt az ember saját „halálraszántságáról” van szó, amely – a megváltott, jó halálra „töre-

viel Jubel”). A szöveg konjunktívusza fordulásával mindkét esetben K. perspektívája nyilatkozik meg közvetett, implicit módon. Míg eleinte a halál általános vonzásában úgy tűnik neki, hogy a sírt örömrivalgás veszi körül, addig saját halálához közeledve nem ismeri fel a hívójelet, s ez mutatja, hogy ebben a pillanatban életösztone az erősebb.

²⁸ W. H. Sokel tanulmányában másképp értelmezi a művészet funkcióját Kafka elbeszélésében: „Sie verlangt das Opfer des Lebens. Um als Name zu leuchten, muß Josef K. als Körper verschwinden.” (Vö. SOKEL, *i. m.*, 283.) Ennek értelmében tehát K. áldozati halált hal, hogy nevét megörökítse. Hasonlóan magyarázza a jelenetet A. Töns is, aki K. halálát a művész születésével azonosítja, mivel az szerinte csak akkor tudja megvalósítani művét, ha K. lemond az életről, ami egyben a belső meghasonlottság feloldását, a művészi hírnév utáni tudattalan vágy áttörését is jelenti. (Vö. TÖNS, *i. m.*, 236.) Bár a művészet valóban jelentős szerepet kap a történetben, Töns interpretációja eltúlozza, s a döntő ponton félreérti a jelentőségét, mivel nem veszi kellőképp figyelembe azt az alapvető tény, hogy K.-t sétáján az első néhány lépés a temetőbe, a sírok közé vezet, s a történet eseményeit kezdettől a halálhoz történő közeledés szabja meg, végül pedig K. halála zárja le. A művészet valamennyi megjelenési formájában, megszépítő, esztétizáló erejével a halál elfogadását, önkéntes választását segíti elő: a sírkövön K. halálával egy időben megjelenő aranybetűk nem a művésszé válás jelképei, hanem az „igaz” életbe, a paradicsomi „aranyidők” teljességébe történő visszatérés evilági lenyomatai.

kedve” – csak belső elhatározás eredménye lehet. Másrészt, ha a művészt K. tudat alatti aspektusaként értelmezzük, a félreértés, illetve meg nem értés egymásra következő jelenetei K. belső küzdelmét reprezentálják, amely során az elfojtott tartalom csak nehezen és lassan tör felszínre, hogy végül aztán K. cselekvéseit meghatározza. Ez az áttörés még időben bekövetkezik, a megkezdett betű még nem készül el, az arany még nem tűnik el teljesen a feliratból: „K. most végre megértette.” A belátás pillanatában minden materiális akadály, ami eddig az élethez kötötte, szinte magától szertefoszlik, a halálhoz vezető út megnyílik K. előtt: „csak színleg raktak oda egy vékony földréteget”. Az, hogy K. eközben ujjával ás a földbe, amely „jóformán alig állt ellen”, lényegében megfelel a művész „különösen ügyes” kézmozdulatainak, amelyekkel sikerült közönséges ceruzával aranybetűket írnia. Ez a motivikus ismétlés – valójában mindketten valami lehetetlent visznek végbe – mutatja, hogy K. és a művész alakja egymással egybeolvad, megszűnik az én aspektusainak eddigi megosztottsága, az én meghasonlott állapota. Közvetve abból is kiolvasható ez, hogy K.-nak nem maradt ideje bocsánatot kérni, s a művész alakja ettől kezdve többé nem jelenik meg az elbeszélésben. Másfelől a K.-ban motivikusan visszatérő művészi képességen keresztül nyilvánvalóvá válik, hogy a két alak azonosulása nem egyszerűen a két aspektus, a tudatos és tudat alatti egyesülése, hanem egyiknek a másikban, a tudatnak a tudat alattiban való feloldódása: K. további cselekedeteiben átveszi a művész szerepét, azonosul annak sokáig meg nem értett szándékával. A halál folyamatának a továbbiakban semmi köze a hagyományos elképzelésekhez, az egész jelenetet egyfajta lebegés határozza meg, K. elsüllyed egy meredek falú, nagy lyukban, miközben egy lágy áramlat a hátára fordítja. A folyamat minden mozzanata a halál és megváltás már többször sejtetett kettősségére utal. A helyes döntés után a különben áthatolhatatlan föld „vékony földrétegnek” bizonyul, az élet csak látszat és felszín, ami mögött már „mindent előre elkészítettek”, s egy másik világ tárul fel. A vékony földréteg alatt megnyíló „nagy lyuk”, valamint K. testhelyzete ugyan a sírba tétel imitációi, mégsem hagyományos értelemben vett temetésről van szó, hiszen K. maga ásta a földet ujjával, s a végső nyugalomba is egy „szelíd áramlat” helyezi. A halál és annak meghaladása, transzcendálása is egyszerre, egyetlen pillanatban történik: miközben „odalenn az áthatolhatatlan mélység már befogadta, [...] neve hatalmas cirádákban száguldott odafenn” – a művész bármiféle közreműködése nélkül, ami ismét csak az én két aspektusának egyesülését jelzi.

A K.-t hátára fordító „szelíd áramlat” záróeleme a történet egészét behálózó motívumsornak, amely K. ösztönvilágát, halál utáni vágyódását reprezentálja. Így a levegő szelíd áramlata, a halált közvetlenül megelőző mozzanatot visszautal a „sebes sodrású” víz hasonlatára, a halálhoz vezető út első állomására. A temetőbeli úton, melyre ez a hasonlat vonatkozik, K. „lebegő” tartásban halad, ezzel egyben megelőlegezve testének súlytalan lebegését a „temetés” pillanatában. Ide kapcsolható a „levegőben” tartott sírkő is, akárcsak a „levegőbe” rajzolt figurák: a „lebegésben” egyszerre jut kifejezésre a tudattalan felerősödése, a halál utáni vágy, valamint a riasztó, visszaretentő halál megszelídítése, esztétikai meghaladása. Hogy a Kafkánál egyébként oly ritka, jó, megváltó halálról van szó, mutatja az a körül-

mény is, hogy K. „ettől a látványtól elbűvölten” ébred fel. Ugyanakkor ezt is – mint az elbeszélés minden eseményét, mozzanatát – kérdéssé teszi a tény, hogy az egész pusztán egy álom, s a „jó halál” valójában utópia marad.

4. Záró megjegyzések

A dolgozat záró részében az elemzés eredményeinek rövid összefoglalása mellett további három olyan problémát említünk, melyek később külön vizsgálat tárgyait képezhetik. Először *A törvény kapujában* (*Vor dem Gesetz*) példáján érzékeltetjük, milyen módon használható az itt kidolgozott struktúra Kafka más elbeszéléseinek magyarázatára is. Érintjük magának az álomnak a problematikáját is, azt a kérdést, hogy vajon az elbeszélés egyes eseményeit, eseménysorait a látszólag túlbonyolított magyarázatok helyett nem egyszerűen álombeli történéseként kell-e értelmezni. Végül még egyszer utalunk arra, melyek a lényegesebb elvi különbségek Kurz általános „Kafka-módszertana” és saját *Álom*-elemzési eljárásunk között.

Elemzésünkéből nyilvánvalóvá válhatott: a vizsgált elbeszélés felépítése annyiban különbözik a klasszikus Kafka-struktúráktól, hogy az álom nem ad bepillantást a harcot, intrikát, nyomorúságot jelentő életbe (ellentétben a *Perrel*), vagyis mindabba, ami az álombeli sétát megelőzi, hanem rögtön a halálba indulás pillanatával kezdődik. Az egész történet döntően a halál elfogadásának folyamatáról, de egyben annak közvetett megkérdőjelezéséről is szól, hiszen minden egyedül K. álmában történik meg, amiből a főhős végül is felébred. Az elbeszélés alapstruktúráját az én két aspektusa közötti harc képezi: az egyik a sír felé vezet, a temetőben felgyorsítja lépteit, és arra készíti, hogy a döntő pillanatban leugorjon az útról, míg a másik képtelen megérteni a tudatalatti akaratát, beteljesülésének útjában áll. Ez a belső küzdelem, mint láttuk, a szövegfelszín figuráiba kivetítve, mintegy színházi jelenetként játszódik le.

Az apró részletek ismételt áttekintése helyett a továbbiakban az *Álom* és *A törvény kapujában* című elbeszélések összehasonlításával foglalkozunk röviden. Ennek kapcsán csupán néhány párhuzamot és ellentétet emelünk ki, ezzel jelezve a komparatív lehetőségek irányát és jellegét. Figurális szinten a törvény kapuja elé érkező „vidéki ember” nyilvánvalóan K.-nak felel meg, aki sétálni indulván hirtelen a temetőbe, saját sírjához ér. A történetek kezdetén valami mindkét szereplőt az életből a halál szférájába viszi, ám egyelőre egyiküknek sem sikerül átlépnie a kettő közötti határt. A halál észrevehetően mindkettejüket csábítja: a vidéki ember a történet végén megpillantja a törvény kapujából feléje áradó fényt, míg K.-t már kezdettől vonzza a sír, amelyet eleinte „örömrivalgásként” észlel. Ellentétes szerepet játszik viszont az elbeszélésekben az őr és a művész alakja, akik bizonyos értelemben a főszereplők élet-, illetve halálösztönének megtestesítői. Míg az őr látszólag inkább visszariasztja a „vidéki embert” attól, hogy belépjen a törvény, a halál kapuján, a művész közvetve segíteni igyekszik K.-nak, hogy önként válassza a halált. Mindkét elbeszélésben a halál személyes, individuális jellegén van a hang-

súly azáltal, hogy a történet csupán „egy” sírhalmot, illetve „egy” bejáratot jelöl ki. Az ember nem általában a halállal, hanem a saját halálával szembesül. Kafkánál az ember alapvető és egzisztenciális választási lehetősége azzal függ össze, hogy képes-e átadni magát a halálnak, s ily módon az „igaz életnek”, vagy a végsőkéig kapaszkodik a köznapi emberi életbe, s elutasítja az életet látszólag megsemmisítő halált. Az élet és halál szférái sohasem különülnek el világosan egymástól, hasonlóképpen soha nem kapcsolhatók egyértelműen az „én színházának” különböző szereplői sem tisztán csak az élet- vagy a halálösztönhöz. Jóllehet felismerhető bennük egyik vagy másik elv dominanciája, ám a két aspektus legtöbbször olyannyira keveredik egymással, hogy az egyes figurák tényleges, reális alakoknak, és nem absztrakt elvek megszemélyesítőinek tűnnek. Hogy végső soron mégis jogosan értelmezzük őket az én projekcióiként, abból is nyilvánvaló számunkra, hogy egy tisztán realiztikus olvasási mód elkerülhetetlenül, újra és újra érthetetlen, abszurd szituációkkal szembesül, melyeket képtelen feloldani.

Az elbeszélés joggal viseli az *Álom* címet, mégpedig nem pusztán azért, mert a fiktiiv elbeszélő történetét egy álomba ágyazza be, hanem azért is, mert az egy tényleges álomstruktúrát imitál. Az álom tematikus funkciója viszonylag egyszerű: parabolaszzerűen jeleníti meg a valóságosan át nem élhető halált. Az álomstruktúrával megmagyarázható ugyan sok irreális mozzanat, így például a történet elején az, hogy K. hogyan képes az úton „meginyúlhatatlanul lebegő” tartásban siklani, vagy hogyan lehetséges, hogy az út „elrugaszkodó lába alatt továbbszáguldott”, végül pedig, hogy neve hogy szárguldható „hatalmas cirádákban” a sírkövön. Ez a magyarázat azonban semmi esetre sem elegendő, hiszen, ahogy a fentiekben részletesen megmutattuk, az *Álom*-történeten belül maguk az egyes események struktúráltan jelennek meg, vagyis az elbeszélés célja lényegesen túlmutat egy egyszerű, tetszőleges álom leírásán. De ha a narratív felépítéstől el is tekintünk, a nyelvi utalások, a párhuzamok és ellentétek finom hálója sem magyarázható pusztán az álomstruktúrával. Néhány példával megvilágítva: nem az álomszerűség, hanem nyilvánvaló motivikus szerkezetek kapcsolják össze a „nagyon mesterkélt-művi” (künstlich), „gírbegurbán” (unpraktisch) kanyargó utakat a művész (Künstler) alakjával és írásával. Hasonló a helyzet azokkal az ellentétes megfelelésekkel is, melyeket a művész első, illetve második próbálkozásakor a betűk között teremt. Mindez jelképesen kiterjeszthető az én két aspektusának belső küzdelmére is: amíg a halál, az igaz élet felé közeledés akadálytalanak tűnik, K. „szépnek” látja a napot (schöner Tag), a sírkő feliratát, amikor viszont a művész valamilyen meghatározhatatlan akadály miatt képtelen folytatni az írást, úgy tűnik, „valami rüt félreértés (häßliches Mißverständnis) határozza meg a történéseket.

Végül a harmadik problémakör Kurz eljárás módját, illetve az általunk használt elemzési módszert érinti. Mindazt, amit Kurz sokszor csak hipotetikusan fogalmaz meg, az *Álom* magyarázatában konkrét példákkal igyekeztünk megvilágítani és igazolni. Egyéb részletektől itt eltekintve alapvetően az én tudatos és tudat alatti aspektusának tézisért próbáltuk nyelvi-strukturális szempontokkal hihetővé

teni. Bármennyire meggyőzőnek is tűnik ennek kapcsán Freudra hivatkozni, az én meghasonlása, valamint az egyes figurák különböző én-aspektusokként történő értelmezése külső instancia segítségével sohasem tehetők ellentmondásmentessé és egyértelműen elfogadhatóvá. Beláthatóbb ugyanez a hipotézis, ha az indoklás alapját motivikus összefüggések rendszere képezi. Csupán az egész elbeszélés-strukturára vonatkoztatva válhat például nyilvánvalóvá, hogy a művész „különösen ügyes mesterkedése” (Hantierung), melynek segítségével „a közönséges ceruzával aranybetűket” képes rajzolni, motivikusan annak a különös aktusnak feleltethető meg, melyben K. „mind a tíz ujjával ásta a földet, mely jóformán alig állt ellen”, s mely alatt „feltárult egy meredek falú, nagy lyuk”. Az elemzésben részletesen megmutattuk, hogy ez a megfelelés K. tudat alatti „megértését” fogalmazza meg, amennyiben K. a motivikus kapcsolaton keresztül gyakorlatilag azonosul a művésszel. Mindez dolgozatunk korábban kifejtett elméleti alapfeltevését igazolja: az irodalmi megértés lényegét tekintve összefügg a választott olvasási móddal, és pedig a belső kapcsolatok prioritásával szemben a művön kívüli strukturákkal, a kontextuális és pragmatikai tényezőkkel. Csak így tárhatók fel szisztematikusan azok a motívumrendszerek is, amelyek a történet világát, így Kafka *Álom*-világának felépítését alapjaiban határozzák meg.*

* A dolgozat az *Ein Traum: Zur Zeichensprache bei Franz Kafka* (in *Österreich-Studien. Acta Germanistica Savariensia*, VIII, szerk. SZALAI Lajos, Szombathely, 2002, 75–97) című német nyelvű tanulmány átdolgozott változata.

Poétikai gondolatok és történeti téma Montesquieu és Voltaire első alkotói korszakában

A történeti téma a felvilágosodás irodalmában kiemelkedő helyet kap. Irodalmi viták, a műfajok átalakulásai, az esztétikai gondolkodásban megjelenő új szempontok, színházi és olvasói sikerek mutatják a történelem iránt megnövekedett érdeklődést Franciaországban a 17. század közepétől kezdve.¹

Tanulmányunkban arra a kérdésre kerestünk választ, hogyan járult hozzá Montesquieu és Voltaire 1736 előtt készült írásaiban a történeti téma újfajta bemutatásához, illetve mennyiben alakította poétikájuk formálódását a történelemmel összefüggő kérdések előtérbe kerülése. A tanulmány célja nem Montesquieu és Voltaire összehasonlítása, amelynek több kitűnő elemzést szenteltek a francia és az angol szakirodalomban, de a két író egymás műveiről megfogalmazott véleménye fontos témánk szempontjából.² Először azt fogjuk megvizsgálni, hogy esztétikai nézeteik és történelemszemléletük mennyiben járulhatott hozzá a történeti téma sajátos felfogásához és a történeti elbeszélés alapvető megújításához a két író első alkotói korszakának történetírásaiban. A dolgozat második részében azt kíséreljük meg feltárni, milyen történelemfelfogás közvetítését várják el a regénytől, a tragédiától és az eposztól.

Montesquieu és Voltaire esztétikájában több ponton találunk hasonlóságokat. Mindkettejük gondolkodásának alapját a változatosság, az eredetiség és a természetesség jelenti. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk ezeket a fogalmakat, jelentős eltéréseket fedezhetünk fel a két szerzőnél, különösen azoknak a műfajoknak a gyakorlásában és megítélésében, amelyekben ebben a korban a történeti téma szerepet kapott.

¹ Jean-Marie Goulemot a történelem uralmáról szóló könyvben arról ír, hogyan válik a különböző műfajokban jelentőssé a történelmi téma: *Le règne de l'histoire. Discours historique et révolutions. XVII^e–XVIII^e siècle*, Paris, A. Michel, 1996.

² Robert Shakleton írt úttörő tanulmányt a témáról 1977-ben *Allies and enemies: Voltaire and Montesquieu* címmel (megj. *Essay on Montesquieu and the Enlightenment*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, 153–169), amelyet Jean Ehrard egészített ki jelentősen: *L'esprit des mots. Montesquieu en lui-même et parmi les siens*, Genève, Droz, 1998, 195–211, *Le vers et le cochenille* című tanulmány.

Montesquieu esztétikája rendkívül egyéni és rugalmas. *Temple de Gnide* (1725) című művében ezt olvassuk: „Ez a költemény egyetlen korábbi műfajra sem hasonlít. Írója mégis tiszteletben tartja azokat a szabályokat, amelyeket a poétikák a természetből merítettek.”³ Ez a poétika előnyben részesíti a spontaneitást, nem tűr el semmiféle hierarchiát, bármi helyet kap benne, ami a közönségnek javára lehet: „Nemcsak a komoly olvasmányok hasznosak, de a kellemesek is [...] A tudományok csak nyernek azzal, ha előadásmódjuk élvezetes és szép.”⁴ Montesquieu-nek a bordeaux-i akadémián előadott értekezései jó példái a tudós téma meggyőző, élvezetes bemutatásának. A rövid műfajok híve, a terjedelmesebb műfajokat is apróbb részekre tagolja. Kései írásaiban a „meglepetés” meghatározhatatlan élvezetét is kiemeli.⁵ A szabályok folyamatos átalakulását vallja. Esztétikai nézetei között központi szerepet kap a közönség ízlésének tanulmányozása. Érdeklí a kortárs olvasók döntése, de még inkább az utókoré: „Végül a közönség ad igazat”⁶ – írja egyik „Gondolat”-ában.

Voltaire esztétikájának hasonló a kiindulópontja: *Temple du Go t* (1733) című művében azt a véleményét fogalmazza meg, hogy a művészetek túlfelül szabályozottak, és hogy szabályaikat a természetnek kellene adnia.⁷ Kritikusai szerint ezt a művet inkább alkalmi szövegnek kell tekinteni, mint esztétikai értekezésnek, mivel Voltaire itt főleg a klasszicizmus utánczóit bírálja. Azonban fel kell figyelni arra, hogy ugyanebben az évben jelenik meg az eposzról írt elméleti munkája, ahol erőteljesen fogalmazza meg, mennyire idegenkedik a műfajok definiálásától (így a tragédia és az eposz meghatározásától), mert úgy gondolja, ezek „leszűkítik a költői szabadság határait”. A „teremtő zsenik kiváltsága” Voltaire szerint éppen az, hogy „olyan utat törnek, ahol még senki nem járt előttük: saját útjukat járják, és noha nincs vezetőjük, mesterségbeli tudásuk, és nem követik a szabályokat sem, soha nem tévednek el pályájukon, miközben messze maguk mögött hagynak min-

³ Idézetünk a mű egyik első változatából származik. Az 1725-ös kiadásban az átdolgozott szöveg így jelenik meg: „Néhány tudós nem találta meg a műben azt, amit művésztől tart. Azt állítják, nem követi a szabályokat. De ha a mű tetszett, látnotok kell, hogy a szív még nem mondta el nekik minden szabályát.” MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, éd. par Roger Callois, Paris, Gallimard, 1985, I, 388 és 1602. (Tanulmányunkban a francia szövegeket általában saját fordításunkban közöljük, amennyiben megfelelő magyar fordításuk van, a magyar fordítás címét és a fordító nevét adjuk meg.)

⁴ MONTESQUIEU, *Pensées. Le Spicilège*, éd. Louis DESGRAVES, Paris, Laffont, 1991, 420. (1261. számú „Gondolat”. Hivatkozásainkban a továbbiakban ezt a művet MONTESQUIEU, *Pensées* címen idézzük és a „Gondolat” számozását zárójelben közöljük.)

⁵ MONTESQUIEU, *Œuvres complètes. Essai sur le go t*, 1985, II, 1242, 1249, 1253.

⁶ Egy másik érdekes „Gondolat”: „Szeretek akkor olvasni egy könyvet, amikor már ismerem a közönség ítéletét, vagyis jobban érdekel, hogy a közönségről, mint hogy magáról a könyvről formáljak véleményt.” MONTESQUIEU, *Pensées* (2086), 632 és (2130), 636.

⁷ VOLTAIRE, *Mélanges*, éd. par Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, 1961, 147, 156. Lásd a témáról: Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680–1814*, Paris, A. Michel, 1994, 297–298.

dent, ami előírás és ésszerű [...], művészetük nem tökéletes, de fény övezi minden oldalról”.⁸ Ugyanitt a művészet törvényeinek relativitásáról beszél, arról, milyen fontos, hogy a különböző műfajokban a nemzeti sajátosságok érvényesüljenek, és úgy vélekedik, hogy az igazi megoldást az jelentené, ha „minden egyes műre új definíciót alkalmaznánk”.⁹ Figyelemre méltó, hogy Montesquieu-höz hasonlóan ő is azt állítja, hogy az esztétikában a változatosság, a rövideg, az „improvizált jelleg” a fontos. De mégis jelen van gondolataiban a műfaji hierarchia elismerése,¹⁰ az előző század nagy műfajai iránti vonzódás. Épp ezeknek a műfajoknak: a történetírásnak, az eposznak, a tragédiának a megújítását célozza meg. A változtatás kulcsa a modern történelemből vett téma. Ez a cél erőteljes pedagógiai szándékkal párosul: befolyásolni kívánja a közönség ízlését. Voltaire esztétikájának ellentmondása általában kritikáiban is tükröződik: „ítéletei alkalomhoz kötöttek, nem lelhető fel bennük a szándék általános elmélet kidolgozására” – írja róla Sylvain Menant,¹¹ bár bizonyos általános tendenciák, éppen az említett műfajok esetében, megfigyelhetők.

Két koncepció a történetírás megújítására

A XVII. század közepétől kezdve a történetírás hagyományos formájának válsága nyilvánvalóvá válik.¹² A történetíró függetleníteni kívánja magát az uralkodó hatalomtól, jelentősen kibővül a történelem megértésére törekvő olvasók tábora, a történetírás korábbi forrásait megkérdőjelezzik, és újakat keresnek. Az „európai egyensúly” kérdése a történeti művek középpontjába kerül, főleg Franciaországban. A megváltozott igényeknek csak egy újfajta írásmód és történelemszemlélet tud megfelelni.

Voltaire és Montesquieu szinte egyidejűleg válaszol erre a kihívásra egy-egy remekművel. Érdekes, hogy mindketten a történetírás leghagyományosabbnak tekinthető műfajában keresik a megújulást. Voltaire 1731-ben megjelent *XII. Károly svéd király története* című műve a történeti életrajz műfajához kapcsolódik, Montes-

⁸ Voltaire a „génie d’invention” kifejezést használja, példái Shakespeare és Homérosz. *Œuvres complètes de Voltaire*, 8, *Essais sur la Poésie Épique*, Paris, Garnier Frères, 1877, 354 és 359. (A továbbiakban ez a kiadás: VOLTAIRE, Œ. c. 8 rövidítéssel.)

⁹ *Uo.*, 353–354, 356.

¹⁰ Lásd a témáról írt kismonográfiát: Syvain MENANT, *L’esthétique de Voltaire*, Paris, Sedes, 1995, 26.

¹¹ *Uo.*, 9.

¹² A felvilágosodás történeti diskurzusáról lásd: Chantal GRELL, *L’histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l’âge des Lumières*, Paris, PUF, 1993; Blaindine BARRET-KRIEDEL, *Les historiens de la monarchie. La défaite de l’érudition*, II, Paris, PUF, 1988.

quieu római történelmet ír, amely 1734-ben jelenik meg *Értekezések a rómaiak nagyságának okairól és hanyatlásukról* címmel.¹³

Mindkét író esetében hosszabb külföldi út előzi meg a mű keletkezését, amely gondolkodásmódjukat és történelemfelfogásukat is befolyásolta. Az utazás során szerzett ismereteik hozzájárultak ahhoz, hogy gondolkodásukban a kortárs történelem előtérbe került és a történelem értelmezése személyesebbé vált: megismerkedtek a korabeli politikatörténet számos alakjával, betekintést nyertek különleges dokumentumokba, kapcsolataiknak köszönhetően feltárultak előttük korábban rejtett összefüggések. Írásmódjuk ezeket a változásokat jól tükrözi, és több ponton hasonlít. A történelem felfogásának személyes élményét meg akarják osztani olvasóikkal, így gyakoriak a két történetírásban az olvasóhoz címzett megjegyzések, amelyekkel meg kívánják számára könnyíteni, hogy az eseményeket aktualizálja, és meggyőzik arról, hogy személyesen is érdekelt a mű megértésében.¹⁴ A két szerző azonban nem a hasonlóságokra figyel fel a másik író művében. Kritikai megjegyzéseikben helyet kap az elismerés, de főleg a bíráló, amely elsősorban a történelemszemléletre, de a történetírás módjára is vonatkozik.

Montesquieu római történelméről nyilatkozva Voltaire első reakcióiban a bíráló erősebbnek látszik a dicséretnél: „Nem is igazán könyv ez a mű, inkább zseniális *tartalomjegyzék*, eredeti stílusban megfogalmazva.” A könyvben „sok új dolog van, amelyek miatt érdemes elolvasni”, de a „fontos témát a szerző túl könnyedén tárgyalja”.¹⁵ Későbbi írásaiban jobban elismeri a történetírás értékeit: „A rómaiak nagyságáról és hanyatlásáról írt azután értekezést, az elcsépelte témát rendkívül finom gondolatokkal és erőteljes megjelenítéssel újtotta meg: a Római Birodalom politikatörténetét adta.”¹⁶ 1764-ben írt bírálata azt is világosan mutatja, hogy Voltaire kifogásai elsősorban politikai jellegűek: „A rómaiak nagyságáról és hanyatlásáról írt kis kötet többet tanít nekünk erről a témáról, mint a modern történetírók hatalmas könyvei; ő lett volna egyedül alkalmas megírni ennek a népnek a történetét, ha képes lett volna ellenállni annak, hogy mindent rendszeréhez igazítson, és hogy abban lelje örömét, hogy zseniális gondolatokkal szórakoztatja olvasóját érvek helyett.”¹⁷ Az elismerő szavak, amelyek tehát elsősorban az írásmódnak szólnak,

¹³ A modern magyar fordítás nem követi pontosan az eredetit, így a címet is megrövidíti, elhagyva belőle azokat a szavakat is, amelyek az újfajta felfogásra utalnak: *A rómaiak nagysága és hanyatlása*, ford. Szávai János, Bp., Kossuth, 1997. A francia cím: *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*.

¹⁴ Ez a sajátosság a korszak történetírásának egyik jellemzője. A kérdéstről lásd tanulmányunkat: *La représentation de l'énonciateur et du destinataire dans le discours historique*, in *Dix-huitième siècle*, n. 32 (2000), 503–520.

¹⁵ Thiriot-hoz írt levele 1734 novemberéből.

¹⁶ VOLTAIRE, *Œuvres historiques, Le Siècle de Louis XIV*, éd. par René Pomeau, Paris, Gallimard, 1957, 1187. (A kiadásra a továbbiakban VOLTAIRE, *Œ. h.* rövidítéssel hivatkozunk.)

¹⁷ *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 36, *Dictionnaire philosophique*, sous la dir. de Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, II, 74. Voltaire mondatát a *Gazette littéraire de l'Europe*-ből José-Michel Moureaux idézi jegyzetében.

azért is fontosak, mert a korabeli kritikusok a mű megfogalmazását homályosnak, ellentmondásosnak érezték.¹⁸

Montesquieu történetírásának igazi újtásaira azonban még Voltaire sem figyelt fel. A római történelem koncepciójának érdekessége az, hogy a történetíró az okokat keresi, a folyamatokat vázolja fel, hogy az elérhető források hibáinak és erényeinek kiemelésével, valamint Európa újkorával párhuzamokat keressen, így a múlt és a jelen között folyamatos dialógust létesít. Az új látásmód eredményezte az újfajta írásmódot: szándékos töredékességét, maximaszerű megfogalmazásait. Montesquieu nem kívánta újabb művel szaporítani a római történeteket, célja kifejezetten az, hogy a „hagyományos Róma-képet megkérdőjelezze”.¹⁹ A kortársak által is jól ismert történelem valójában lehetőséget ad neki, hogy újfajta történeti gondolkodási modellt alkalmazzon művében, amelyben azt keresi, milyen okok válthatják ki egy társadalom hanyatlását, hogyan függenek össze a változások az intézményekkel, az erkölcsökkel. Elhagyhatja az évszámokat, nem kell részleteznie bizonyos eseményeket, leírnia ismert történeti alakokat.²⁰ Ez a módszer lehetővé teszi számára, hogy megragadja a „szellem történetiségét”: „Minden nemzetre jellemző egy általános szellem, amelyre a hatalom épül; amikor a nemzet ezt a szellemet megsérti, önmagát sérti meg, és fejlődése szükségszerűen megáll.”²¹ A műben az általános (a nemzetre jellemző) szellem, az egyén szabadságának korlátozása, a hatalom mérséklése, a jó törvények központi ellenőrzése, az erkölcsök változása az elemzések folyamatos tárgyát képezik. Róma a modern európai történelem folyamatainak megértéséhez alapvető modellt jelent, ugyanakkor a múlt eseményeit a kései olvasó a „modern korban” szerzett tapasztalatai alapján tudja értelmezni és alkalmazni: „Hogy kellőképpen megismerjük a modern korokat, jól kell ismernünk a régieket[...].”²² Montesquieu a múlt, a jelen és a jövő összefüggéseire számos példát, konkrét esetet idéz: „A modern történelemben is találunk egy példát arra, ami akkor Rómával történt, és ez rendkívül figyelemreméltó, mert – bár az emberi szenvedélyek mindig is egyformák voltak s a nagy változá-

¹⁸ Montesquieu. *Correspondance inédite, juin-juillet 1734*, éd. René POMEAU, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1982, n. 2. mars-avril, 188–198; R. SHAKLETON, *Montesquieu. Biographie critique*, P. U. de Grenoble, 1977, 121–122.

¹⁹ Jean Ehrard tanulmányában ezt a szándékot meggyőzően bizonyítja: *Rome enfin que je hais*, in *Storia e ragione*, a cura Alberto Postigliola, Napoli, 1987, 31.

²⁰ Chantal Grell kitűnő könyve nagy szakértelemmel és számos példával mutatja be, hogyan ad kortársaihoz képest teljesen új keretet a római történelem megértéséhez Montesquieu. *Le XVIII^e siècle et l'antiquité en France. 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, t. I–II.

²¹ *Œuvres complètes de Montesquieu*, 2, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence. Réflexions sur la monarchie européenne*, Oxford–Napoli, Voltaire Foundation–Istituto Italiano, 2000, 14; Catherine Volpilhac-Augier bevezetője, 277; idézet a műből. (A magyar fordítás nem adja vissza ezt a gondolatot.)

²² MONTESQUIEU, *Pensées* (1795), 557. (A „Gondolat” címe: „A múlt ismeretének hasznossága”)

sokat kiváltó alkalmak mindig is különfélék – az okok mindig azonosak.”²³ Az utazás katalizátor-szerepet játszik tehát az új történelemfelfogás és történetírás megszületésében, amely az írókat arra is rádöbbeníti, hogy forrásaitól mindig távolságot kell tartania, hiszen a történetíró csak „következtethet” az igazságra.²⁴

Nem véletlen Voltaire érzékenysége az újfajta történetírás és a történeti téma sajátos felfogása iránt, hiszen már 1731-ben megjelent *XII. Károly svéd király története* című műve, amelyben ő is hasonló tervek megvalósítására törekedett. Olvasóit azonban ő más eszközökkel kívánja megnyerni. Témáját a közelmúltból meríti, két főhőse alig egy évtizede halott, amikor a mű írásába fog, Voltaire a modern történelmet az antik fölé helyezi, előbbinek aktualitását nyilvánvalóbbnak látja: „Minden ránk vonatkozik benne, minden velünk történik.”²⁵ Egy uralkodó történetének megrajzolása ugyanakkor a leghagyományosabb történeti téma. XII. Károly és Nagy Péter párhuzamos története nyilvánvalóan felidézti Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzait*.²⁶ A történeti életrajz a történetírás és a regényműfaj határesetének kényes kérdését is felveti. Kortársai bírálatában gyakori érvként szerepel, hogy műve kitűnően van ugyan megírva, de benne nem az „igazság” és az „erőteljeség”, inkább a „báj” és a „díszítések” dominálnak.²⁷

Montesquieu a mű történelemszemléletét bírálja: nem osztja Voltaire lelkesedését a hódító királyok iránt, sőt a „nagy ember” kultuszát sem. Ellenére van, hogy Voltaire történetírása középpontjába kiemelkedő egyéniségeket állított, ahelyett, hogy a történelem folyamatát ragadta volna meg. Maga Voltaire is szükségét érzi, hogy olvasóit meggyőzze: az itt bemutatott uralkodók azon kevesek közé tartoznak, akiknek történetét érdemes megismerni. Könyvének újdonságát a hősök megformálásában látja: „Óvakodtunk attól, hogy a XII. Károly svéd királyról írt történetírásokhoz egy újabbat adjunk hozzá, hiszen a közönséget máris elárasztja az ilyen típusú könyvek tömege. De Nagy Péterrel együtt, aki nála is nagyobb ember volt, az utóbbi húsz évszázadban ők voltak a legkülönösebb emberek, aki-

²³ MONTESQUIEU, *A rómaiak nagysága és hanyatlása*, 7. (Szávai János fordítása)

²⁴ „[...] megtudni csak azt lehetett, amit a zsarnok örültsége és arcátlansága nyilvánosságra juttatni engedett, vagy amit maguk a történetírók kikövetkeztettek.” *Uo.*, 91. (Szávai János fordítása)

²⁵ VOLTAIRE, *Œ. b.*, *Remarques sur l'histoire*, 44.

²⁶ Voltaire angol nyelvű jegyzetei között Plutarkhoszból is találunk jegyzeteket. *The complete works of Voltaire*, 81. (Notebooks), éd. Théodore BESTERMAN, Genève-Toronto, 1968, 65–66. Eposzának jegyzetében is hivatkozik az antik szerzőre (VOLTAIRE, *Œ. c.* 8, *La Henriade*, 51. 1730-ban írt jegyzet). A történeti elbeszélés módja több helyen kifejezetten utalni látszik Plutarkhosz művére.

²⁷ Lásd a témáról: Jean SGARD, *Problèmes théoriques de la biographie*, in *L'Histoire au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Édisud, 1980, 187–190; Gunnar von PROSCHWITZ, *Le Charles XII de Voltaire. Histoire ou roman?*, in *Le roman dans l'histoire, l'histoire dans le roman. Hommage à Jean Sgard (2)*, *Bulletin* n. 459, Grenoble, 1995, 45. La Montraye fogalmazza meg a szövegben idézett gondolatokat, amelyeket az utóbbi tanulmány részletesen bemutat.

ket csak megismerhettek Földünk lakói.”²⁸ Hőseiben kifejezetten az ellentmondásos és ellentétes tulajdonságokat emeli ki, ahogy már az idézett gondolat alapján is nyilvánvaló: XII. Károly önzetlen uralkodó, de a harc megszállottja, Nagy Péter pedig embertelen, noha a reformok híve.²⁹ Ha megnézzük, hogyan nyilatkozik Montesquieu a két uralkodóról, azonnal nyilvánvalóvá válik történelemszemléletük eltérése: szerinte XII. Károly „őrült”, a „mese küklpszához hasonlít, akinek ereje nagy, de vak”, Nagy Péter pedig „a halandók legbarbárabbika”. Szerinte a kormányforma alapján hibás, ha a „királyok mániáit tombolni hagyja”.³⁰ Jól megragadható itt a két gondolkodó közötti különbség: Montesquieu a történelmet állandó változásában kívánja bemutatni, úgy véli, feladata az, hogy feltárja a változáshoz hozzájáruló lehető legtöbb összetevőt. A történelem szereplőinek bemutatása során minden megkülönböztetést elítél, ami a despotizmus irányába mutathat. Voltaire nem tudja megtagadni csodálatát a hódító, a reform- és művészetpártoló királyok iránt, noha ő is bírálja az abszolutizmust. Az is jellemző, hogy Montesquieu a műből konkrétan egy epizódról ítél úgy, hogy kivételesen jól van megírva, és hogy ez éppen egy csatavesztés története. Feltehetően Voltaire-t bírálja akkor is, amikor arról ír, hogy a történetíró nem emelhet ki egy eseményt a történelem folyamatából, mint a jelentős átalakulások okát, és akkor is, amikor azokat a történetírókat marasztalja el, akik a tragédia eljárásait alkalmazzák a történetírásra.³¹

Voltaire másképp keresi a történetírás megújítását, mint kortársa. Számára is fontos angliai utazása, melynek során történelemszemlélete kialakul. Nemcsak dokumentumokat próbál meg felkutatni, hanem lehetőséget keres arra is, hogy történetírása néhány még élő szereplőjét és tanúját megszólaltassa. René Pomeau Voltaire elbeszélésének néhány részletét a riport műfajához hasonlítja, és felhívja a figyelmet arra, hogy a történeti tényeket az író úgy válogatja össze, ahogyan „egy újságíró gyűjti össze adatait egy tényfeltárás során”.³² A történetírást úgy próbálja hitelessé és meggyőzővé tenni, hogy bizonyos eseményeket több nézőpontból mutat meg olvasójának, rábízva a választást.

A fenti eljárásokon túlmenően Voltaire az olvasók érdeklődését azzal is megpróbálja felkelteni, hogy ismeretlen és távoli országokat mutat be. A történetírás elmélete és gyakorlata itt azonban szembekerül egymással, mert a hitelességre törekvő író másodkézből, ellenőrzés nélkül ad részletes információkat olyan orszá-

²⁸ VOLTAIRE, *C. h.*, *Discours sur l'Histoire de Charles XII*, 55.

²⁹ Lásd portréjukat az „Első könyvben”, illetve a „Második könyv” elején.

³⁰ MONTESQUIEU, *Pensées* (744), 341; *Uo.*, *Spicilège* (551 és 220), 828 és 723 (utóbbi latinul szereplő Horatius-idézet).

³¹ Jean Ehrard bizonyítja, hogy a két történetíró különbsége inkább politikai, mint poétikai, ő hívja fel a figyelmet a Montesquieu által idézett epizód sajátosságára is (*I. m.*, *Le vers et le cochenille*, 202–207). MONTESQUIEU, *Pensées* (641 és 1183), 328 és 403.

³² *Voltaire en son temps*, I, Oxford, Voltaire Foundation, 1985, 269–273.

gokról, amelyeket maga nem ismer. Korabeli kritikusaik emiatt is céltáblájává válik.³³

A történetírást Voltaire a filozófiai és az antropológiai módszer összekapcsolásával szeretné megújítani, ilyen szempontból közel kerül Montesquieu koncepciójához. Első történeti munkájára is visszavetíti ezt az elképzelést, amely ebben a műben még csak néhol érvényesül. Ennek lényegét abban látja, hogy a kor szellemét tárja fel az olvasónak: „Szeretném megmutatni [...], melyek egy nemzet uralkodó erényei és alapvető hibái; miért volt erős vagy gyenge, hogyan formálódtak a művészetek és a mesterségek, és hogyan vándoroltak egyik országból a másikba. A történelem így az erkölcsök és törvények változásait képes megmutatni. Az emberek történetét ismerhetjük így meg, az udvarok és a királyok történetének töredékei helyett.”³⁴ Voltaire újítási törekvése tehát a hagyományos történeti életrajztól messze visz, ha nem is tud lemondani arról, hogy a különleges tulajdonságú „nagy emberek” adják történetírásának egyik fő vezérfonalát.

A hagyományos történeti téma választása mindkét történetíró számára lehetőséget ad arra, hogy az olvasó által jól ismert történeti diskurzustól eltérő módszerét és koncepcióját bemutassa. Gondolkodásuk közös alapja ugyanakkor az Európa jövője miatt érzett aggodalom.³⁵ Montesquieu ezt a gondolatot jobban hangsúlyozza, mint Voltaire. Nem véletlen, hogy eredetileg római történelmével egy kötetben kívánta megjelentetni az *Európa egységéről* írt elmélgését, ahol bizonyítja, hogy az egységes „európai monarchiáról” írt elméletek valójában hegemonikus célokat takarnak.³⁶ Montesquieu Franciaország európai szerepével kapcsolatban szkeptikusabb kortársainál (így Voltaire-nél), ezt bizonyítják az ország történetével és uralkodóival kapcsolatos értékelései is. Az is jellemző, hogy soha nem írta meg nemzeti történelmét, noha rengeteg ilyen témájú töredéket hagyott az utókorra. Montesquieu különösen XIV. Lajossal szemben rendkívül kritikus,³⁷ ami

³³ Magyar olvasója és fordítója, Gvadányi József is szemére hányja, hogy Lengyelország-leírása teljesen hamis, és eltér attól, amit ő ismert meg „lovag generális”-ként szerzett tíz éves tapasztalata alapján (*Tizen-kettődik Károly, Svétzia ország' királyának élete*, Pozsony–Komárom, 1792, 79). A témáról lásd: André LÉBOIS, *Voltaire historien dans l'Histoire de Charles XII, in L'Histoire*, 297–305.

³⁴ Lásd Voltaire történetírási-módszertani munkáit, amelyeket később kapcsolt bevezető szövegként ehhez a műhöz: VOLTAIRE, *C. h., Nouvelles considérations sur l'histoire* (ez az idézet forrása: 48), *Remarques sur l'histoire, Discours sur l'Histoire de Charles XII* (utóbbi írások ugyanitt: 41–56).

³⁵ Lásd a témáról: László FERENCZI, *Voltaire. Les problèmes de la poétique et de l'historiographie*, in *Studies in Eighteenth-century Literature*, eds. M. SZENCZI, L. FERENCZI, Bp., Akadémiai, 1974, 57–63.

³⁶ Eredeti címe: *Réflexions sur la monarchie universelle en Europe*. Rózsahegy Zoltán magyar fordítása a címet lerövidíti: *Európa egységéről*, Bp., Phönix, 1943.

³⁷ „XIV. Lajos [...] szerencsétlen volt választásaiban, szerette az ostoba és eltúrta a tehetséges embereket, de félt a szellemességtől [...]” „Franciaország, miközben Európa vezető hatalmának gondolta magát, teljesen tönkrement [...]” MONTESQUIEU, *Pensées* (1145 és 557), 399 és 318.

azért is érdekes, mert Voltaire éppen őt idealizálja *XIV. Lajos százada* című művében, és kifejezetten az ő alakja köré rajzolja egy újfajta nemzeti mitológia legfőbb elemeit. Meg kell itt jegyezni, hogy Voltaire a hivatásos történetírói státusra is vállalkozott, noha csak rövid időre tölthette be, és hogy az európai koncepció soha nem hiányzik művei háttéréből.

Végül fontos megemlíteni, hogy a történeti elbeszélést mindketten irodalmi műfajnak tekintik, amely „valóságosnak tekintett”, illetve „igaznak állított”³⁸ tényeket kapcsol össze. Azt is felismerik és gyakorlatuk során tudatosan alkalmazzák, hogy a történetírás a szöveget egységessé formáló és az olvasó érdeklődésének folyamatos fenntartását kereső retorikai módszerek függvénye. Ezeket az eljárásokat következetesen alkalmazzák annak érdekében, hogy a közönség tetszését megnyerjék, és ezáltal meggyőzzék történelemfelfogásuk helyességéről, amelynek aktualizálását azután elvárják az olvasótól. Látni fogjuk, hogy a történetírás és a hozzá közel kerülő műfajokban érvényesülő gondolatok mindkét író esetében sajátos összhangot képeznek.

Történetírás és regény

A XVII. század végére csendesedni látszik a történetírás és a regény közötti harc, amely az olvasó megnyeréséért folyik.³⁹ Az elméleti írások és a gyakorlat azonban 1635 és 1785 között, tehát másfél évszázadon át visszhangozzák ezt a vitát, amelyben a történelmi téma választása és bemutatásának módja fontos szerepet játszik az olvasó meghódításában és nevelésében.⁴⁰ A hitelesség, a valószerűség, az olvasó számára hasznos szórakoztatás kérdése a század harmincas éveiben még igen aktuális. Lenglet Dufresnoy 1734-ben a regény, 1735-ben a történetírás hasznosságát bizonyítja az olvasó számára, a másik műfajjal szemben.⁴¹ Érdekes megjegyezni azt is, hogy ez a neves elméletíró, aki a történetírások egyik legismertebb módszertanának szerzője, és akinek történeti bibliográfiáit a század végéig

³⁸ Montesquieu azért pesszimistább: „A történetírások hamis tényekből állnak, amelyeket valóságosakból, vagy valóságosak kapcsán hoznak létre[...]” *Pensées* (916), 369. A történetírás olyan „tények elbeszélése, amelyeket igaznak állítunk” – írja Voltaire az *Encyclopédia* „Történetírás” című cikkelyében.

³⁹ Lásd: Georges MAY, *L'histoire a-t-elle engendré le roman?*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1955, 155–176 és ÜÖ, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1963; Françoise WEIL, *Le dilemme de l'histoire*, in *L'Histoire*, 479–499.

⁴⁰ Lásd a témáról: René DÉMORIS, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2000, főleg az „Histoire, roman, mémoires” című fejezet: 179–189; Robin HOWELLS, *Statut du romanesque: l'opposition roman/histoire dans la pratique signifiante de 1635 à 1785*, in *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, 19–39.

⁴¹ *De l'Usage des Romans* (a könyv Gordon de Percel álneven jelent meg), Amsterdam, 1734; LENGLET DUFRESNOY, *L'Histoire justifiée contre les Romans*, Amsterdam, 1735.

Európa-szerte használják, nem említi meg sem Voltaire, sem Montesquieu történetírását.⁴²

Montesquieu-t a történetírás és a regény ellentétének problémája nem különösebben foglalkoztatja. Előfordul vele, hogy egy-egy történeti tény értékelése kapcsán értekezésre és regényére párhuzamosan hivatkozik. Azt a regénnyel szemben gyakran felhozott vádat, mely szerint olvasóinak erkölcstelen magatartást sugallna, következetesen visszautasítja: „A regények olvasása kétségkívül veszélyes. De mi nem az? Adná Isten, hogy csak a regények olvasásának köszönhető káros hatásokkal szemben kelljen védekeznünk! De azt parancsolni egy érző lénynek, hogy ne legyenek érzelmei; száműzni a szenvedélyeket [...], félek, hogy egy ilyen magasra helyezett erkölcsi elvárás teljesen elméleti marad[...]”⁴³ Az is érdekes lehet témánk szempontjából, hogy Montesquieu könyvtárában kevés regény volt, és hogy a *Perzsa levelek*ben több bírálatot is találunk a korabeli regényekről.⁴⁴ A bírálat nem a műfajra vonatkozik általában, hanem bizonyos regényfajtákra, főleg azokra, amelyek a kevés fantáziára valló cselekményt sok díszítéssel, csodás elemekkel próbálják gazdagítani. A valóságosság és a fiktív történet egységének követelménye fontosnak látszik a regényíró számára. Annak nem kell jelentőséget tulajdonítanunk, hogy Montesquieu fikciói címében gyakran a „történet” (*histoire*) szót szerepelteti, ez a kor sajátos jellemzője. Egyik legfantáziadúsabb „keleti történetének” a *Valóságos történet (Histoire véritable)* címet adja, a mű bevezetőjében még azzal a gondolattal is eljátszik (ironikusan kapcsolódva a korabeli vitákhoz), hogy a művet regényként vagy történetírásként érdemes olvasni.

Egyes kritikusai szerint a Montesquieu által létrehozott sajátos regényformát is a műfaj bírálataként lehet felfogni.⁴⁵ Csak a *Perzsa levelek* 1754-es kiadásához írt előszavában nevezi művét „egyfajta regénynek”. Itt nyugtázza elégedetten a mű és a választott műfaj sikerét, és felhívja a figyelmet arra, hogy a fikció lehetőséget ad olyan gondolatátársításokra és egy olyan világ megteremtésére, ahol a kitalált történeten belül, „rejtett láncolatba” helyezheti a filozófiát, az erkölcsöt és a politikát.⁴⁶ Montesquieu töredékessé teszi az elbeszélést, nemcsak a választott levélregényformával, hanem a közbeékelt történetekkel és a valóságra referáló tények közbeiktatásával, miközben a cselekmény egységének illúzióját adja, de egyben meg is kérdőjelezi. Különösen fontosnak tartja ilyen vonatkozásban a levélre-

⁴² LENGLET DUFRESNOY, *Méthode pour étudier l'histoire*, Paris, 1735. A Róma történetéről írt elmélet, illetve bibliográfia: I, 451–496 és III, 173–195. Svédország történetéről: II, 320. (Voltaire művének kihagyása annál inkább érdekes, mert a szerző itt megjegyzi, ideje lenne, hogy erről a különleges történeti hősről egy nagy író értekezzen.)

⁴³ MONTESQUIEU, *Pensées* (1438), 475.

⁴⁴ A kritika megfogalmazása mindig játékos: így például a bevezetőben vagy a 66. és a 137. számú levélben.

⁴⁵ Jean DAGEN, *La chaîne des raisons dans les Lettres persanes*, in *Littérature*, 1987, 80.

⁴⁶ MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, 1985, I, 129. Az előszó címe: Quelques réflexions sur les Lettres persanes.

gényt, amelynek létrejöttében kiemelkedőnek tartja szerepét. A regény megkönynyíti, hogy a filozófus kapcsolatot teremtsen olvasójával és meggyőzze koncepciójáról, anélkül hogy annak követését didaktikusan előírná neki. Az olvasó számára ez a műfaj egyszerre ad szabadságot, hogy a levelezők eltérő nézőpontjainak tükrözésével általános képet formáljon a történelmet, politikát és kultúrát érintő számos kérdéstről, miközben lehetőséget kap arra, hogy az egyes szereplőkkel azonosulva nagy szenvedélyeket éljen át, és egyben számot vessen „saját maga saját helyzetével”.⁴⁷ A narrációs képletnek köszönhetően az író gondolatai mindig áttételesen jelennek meg, és az olvasó reakciója is irányíthatatlan. A messziről érkezett utazókon keresztül közvetített „valóságos tények” meglepetést okoznak, ugyanakkor mélyebb, általánosabb jelentésre engednek következtetni.⁴⁸ Az arisztotelészi poétikának arra a gondolatára emlékeztet ez az elképzelés, amely a költő általános és a történetíró egyedi ábrázolásmódja között tesz különbséget. A *Perzsa levelek* ugyanakkor (a számos levelező közvetítésével) az író történelemszemléletét tükrözik: szembenállását a despotizmussal, békevágyát, azt a meggyőződését, hogy a szabadság önkényes és törvénytelen korlátozása az emberi társadalom széteséséhez vezet. A regényben ezek a gondolatok a fikción belül éppúgy megfogalmazódnak, mint konkrét történelmi példákon keresztül: „[...] a regény a történelemben fonódik és a történelem a regénybe [...], a regény folyamatosan átformálja a történelmet [...], a történelem pedig meghosszabbítja a regényt. A történelem végül nem a tények objektív és pozitív együtteseként jelenik meg, hanem jelként, amely visszatérően figyelmeztet egy referens létezésére, melyhez a regény mint metafora kapcsolódik” – fogalmazza meg nagyon tömören történelem és regény kapcsolatát Jean-Paul Schneider.⁴⁹

Voltaire véleménye a *Perzsa levelekről* jól mutatja a regényműfajjal szembeni bizalmatlanságát, ugyanakkor elárulja a Montesquieu tehetsége iránti csodálatát. Elismeri, hogy a műben „zsenialitás uralkodik”, hogy az író „szabadon beszél kormányról és politikáról”, ugyanakkor „szórakoztató művet” lát benne, amely szerinte csak sejteni engedi, hogy a szerző „komolyabb szellemmel” bír, mint amilyenre könyve alapján következtetni lehet.⁵⁰ Nyilvánvaló, hogy Voltaire nem látja meg azt a lehetőséget a regényben, amelyet Montesquieu kiemel, vagyis hogy a műfaj árnyaltabb megfogalmazásra ad lehetőséget, mint az egyéb, nem metaforikus művek, olyan veszélyesnek számító témák esetében is, amilyen a válás vagy a politika. Arra is érdemes felfigyelni, hogy Voltaire nem használja ki igazán a fikció és a levélregény kombinációinak lehetőségeit a *Filozófiai levelekben*,

⁴⁷ *Uo.*, 129.

⁴⁸ Lásd Georges BENREKASSA, *Montesquieu et le roman comme genre littéraire*, in *Roman et lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Sociales, 1970, 35–37.

⁴⁹ Jean-Paul SCHNEIDER, *Les jeux du sens dans les Lettres persanes. Temps du roman et temps de l'histoire*, in *Revue Montesquieu*, n. 4 (2000), 151.

⁵⁰ VOLTAIRE, *Œ. h.*, *Le Siècle de Louis XIV*, 1187.

ahol nem kíván olvasójának túl nagy szabadságot biztosítani a mű és a benne folyamatosan felvetett történeti témák értelmezésében.

1733-ban a regényt még a történetírás nagy riválisaként említi: „Mindenkiben a valóságosat keressük; a történetírást a regénynél többre értékeljük; a *Cyrus*okat, a *Clélie*-ket, az *Astrée*-kat ma senki sem olvassa. Ha meg is jelenik néhány regény, az csak a frivol fiatalságot szórakoztatja, az irodalom igazi értői megvetik.”⁵¹ Később írt kritikái szerint egyedül Mme de La Fayette regényei jelentenek számára kivételt, amelyek a „becsületes emberek erkölcsseit” élvezetesen mutatják be.⁵² A regényműfaj elítélésében következetes marad, „unatkozó emberek felesleges szórakozásának” tekinti azokat, és 1764-ben azt a meggyőződését fogalmazza meg, hogy a korszerű történeti téma és a történetírások vonzó, megújult írásmódja véget vet a regényműfaj létezésének: „Az Újvilág felfedezése és meghódítása [...], XII. Károly kalandjai és jelleme [...], a nagy történelmi képek fogják érdekelni az emberi nemet. Az utóbbi évek tehetséges írói megalkották ezeket a műveket, és a közönséget is meg tudták hódítani. Ezek az alkotások a nagy regények divatjának leáldozását hozták, amelyek akkor keletkeztek, amikor nem voltak jó történetírások [...]”⁵³ Sylvain Menant gondolatával egyet lehet érteni: Voltaire a regényt mint műfajt alapjában tartja hibásnak, főleg amiatt, hogy azt sugallja olvasójának, azonosuljon a szereplőkkel. Voltaire azokat a fiktív műfajokat tudja elfogadni, amelyekben az olvasó és az író megfelelő távolságban marad a történettől és a benne levő szereplőktől.⁵⁴

A történeti téma az eposzban és a tragédiában

Voltaire számára a történeti téma irodalmi igényű megfogalmazása 1723 és 1736 között valóságos programot jelent. Ezt a témát látja a legalkalmasabbnak arra, hogy az előző évszázad domináns műfajait megújítsa, és ezáltal nagy kortársközönséget érjen el műveivel. Az eposz műfaját a nemzeti történelem témájával teszi népszerűvé, történeti tragédiái a hagyományos antik történeti témakör mellett a nemzeti történelemből és a világtörténelem különböző korszakaiból egyaránt merítenek.⁵⁵ Ezek a művek, akár csak történetírásai, az erős monarchia eszméjét védik: az országot a dekadenciától, az erkölcsi romlástól, a fanatizmustól csak a

⁵¹ VOLTAIRE, *Œ. c. 8, Essai sur la Poésie Épique*, 362.

⁵² VOLTAIRE, *Œ. h., Le Siècle de Louis XIV*, 1170. (Voltaire az „avec grâce” kifejezést használja.)

⁵³ Voltaire cikke a *Gazette littéraire* 1764. május 30-i számából, a francia és az angol regényről. *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français. XII^e–XX^e siècle, sous la dir. de H. Coulet*, Paris, Larousse, 1992, 172.

⁵⁴ *I. m.*, 64.

⁵⁵ René POMEAU megemlíti, hogy ennek a két műfajnak a kialakulása a nemzeti történelemről kezdett történetírással esik egybe Voltaire munkásságában: 1732-ben már foglalkozik a XIV. Lajos századáról készülő történetírás tervével (*Voltaire en son temps*, I, 285).

nagy király mentheti meg. A monarchia mítoszát Voltaire szerint leghatékonyabban az eposz tudja megfogalmazni.⁵⁶

Már a Régiek és Modernek vitájában felvetődik az eposz „modernizálásának” szükségessége: gyakorlatban alkalmazható, nevelő jellegű morálfilozófia megfogalmazását, példás erkölcsű hősök megrajzolását, rövidebb formát és szép, hajlékony verselést várnak el tőle. Voltaire ugyanakkor fontosnak érzi azt is, hogy a csodás elemeknek a korábbi eposzíróknál kevesebb teret adjon, úgy látja, hogy a „közízlés” is elítéli a „képzelt” túlzott használatát ebben a műfajban.⁵⁷ Vörös Imre a *Henriás* kiadásához írt előszavában meggyőzően mutatja be, hogyan alakulnak át a történeti tények az eposzi kompozícióban, a tények szabad kezelésére több példát is hoz,⁵⁸ sőt a változtatás politikai hátterét is megmutatja. A megújítás lényegét az *Henriade*-ban Voltaire „nemzeti történelmi programja” jelenti, amelynek létrehozásában – vallomása szerint – az angol példa ihlette.

Voltaire IV. Henrikről írt eposzát prózai paratextusokkal egészíti ki, amelyekben egyértelműen megfogalmazza filozófiai, politikai és esztétikai elképzeléseit. Szándéka szerint elsődleges célja az volt, hogy „emléket állítson” a „Szent Bertalan-éji vérengzésnek”, hogy ilyen elvakult és szélsőséges események ne forduljanak újra elő hazája történelmében.⁵⁹ Meg kell itt jegyezni, hogy a történelem tanulmányozásának „hasznát” hasonlóan fogalmazza meg a *Mahomet* című történeti tragédiához írt bevezetőben és az *Enciklopédia* számára írt „Történetírás” című cikkelyben. Az eposzhoz írt bevezetőkben és jegyzetekben kifejti, hogy a modern „epikai költeménynek” ismert és lehetőleg modern történeti eseményt kell témájául választani, a költőnek nagy vonalakban követnie kell az eseményeket, de képzeletének köszönhetően tud igazán megfelelni a műfaj szabályainak. Voltaire számára a „történelem tekintélye”, a jelentős és ismert történeti hős középpontba állítása az eposz legalapvetőbb tényezői: a téma maga és a cselekmény elemei szerinte sokkal kevésbé jelentősek. Az ismert történeti alak szervezőelemet jelent számára a harmincas évek egyéb műfajaiban is: a „frivol” regénynek is ennek hiányát rója fel, tragédiáiban és történeti műveiben is ezt a koncepciót követi.⁶⁰ A műhöz később számos prózai kiegészítést írt, amelyek azt a benyomást keltik, hogy a műben a történetíró egyre inkább elfoglalja a költő helyét. Az *Henriade*-ot

⁵⁶ Lásd a témáról Chantal GRELL, *Du Moyen Age aux Temps modernes: Voltaire et l'histoire des rois de France*, in *Voltaire et ses combats*, sous la dir. de Ulla Kölving et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, 1347–1357.

⁵⁷ VOLTAIRE, *Œ. c. 8, Essai sur la Poésie Épique*, 362.

⁵⁸ PÉCZELI József, *Henriás (1792)*, s. a. r. VÖRÖS Imre, Bp., Balassi, 1996, 14–19. Ezt az eljárását egyébként maga Voltaire is több ízben megemlíti. Így egyik 1723-ban írt jegyzetében IV. Henrik angliai útjának fiktív voltát úgy kommentálja, hogy nem kíván túl „szolgai” ragaszkodni a tényekhez, nehogy Lucanus hibájába essen (VOLTAIRE, *Œ. c. 8, La Henriade*, 57).

⁵⁹ VOLTAIRE, *Œ. c. 8*, „Histoire abrégée des événements sur lesquels est fondée la fable du poème de La Henriade”, 34, PÉCZELI József, *Henriás*, „Rövid leírások azoknak a’ nevezetesebb történeteknek, melyeket építetett a’ *Henriás* nevet viselő *Beszéllő-Versezet*”, 203.

⁶⁰ VOLTAIRE, *Œ. c. 8*, *Essai sur la Poésie Épique*, 361.

kísérő prózai szövegek közül a legterjedelmesebb azonban nem történeti, hanem poétikai jellegű munkája, amelyet az eposznak szentelt.⁶¹ A francia eposzról írt kitűnő könyvében Csűrös Klára Voltaire értekezését méltatva kiemeli, hogy Voltaire „az antik és a modern, francia és külföldi örökséget egyaránt összefoglalja, megemlítve a legfontosabb kitérőket is”.⁶² Témánk szempontjából megközelítve Voltaire elméleti írását, azt emeljük ki, hogy a mű az eposz nagyon tág meghatározásán és történetén kívül Voltaire kettős programjának meghirdetését is tartalmazza: létrehozni a franciák nemzeti eposzát és megalkotni a monarchia modern mítoszát.⁶³ Kijelenti, hogy az eposzban a „valóságos történeti alakokat” előnyben kell részesíteni a „kitalált hősökkel” szemben. Azt is kifejti ugyanakkor, hogy a költő és a történetíró eljárásai és céljai különböznek.⁶⁴ Példája Lucanus *Pharsaliája*, ahol a szerzőnek elsősorban azt a hibát rója fel, hogy eposzában „nem mert a történelemtől eltávolodni”.⁶⁵ Az eposz műfajának sajátos felfogására utal, hogy Lucanus másik hibáját abban látja, hogy képzelete helyett szenvedélyei irányítják tollát. Ugyanakkor hangsúlyozza a költő jogait, hogy járatlan úton haladjon eposza megalkotása közben.⁶⁶

Montesquieu már 1724-ben megveszi Voltaire *La Ligue* című epikai költeményét,⁶⁷ amely az *Henriade* előzményének tekinthető, majd az *Henriade* két változatának néhány szövegrészét hasonlítja össze, tehát a művet jól ismeri. Voltaire eposzát és koncepcióját több szempontból is bírálja. A művet nem tartja elég költőinek, IV. Henrik alakját nem érzi hitelesnek. Azzal sem ért egyet, hogy túlságosan hódító, harcos királyt formált belőle Voltaire, szerinte más erényeket: az óvatosságot és a nemeslelkűséget kellett volna kiemelni alakjában.⁶⁸ Az „eposz lényege a fikció” Montesquieu szerint, és úgy véli, hogy Voltaire ezen a téren elmaradt elődeitől.⁶⁹

A történeti tragédiák sajátossága, hogy széles és változatos közönség körében tetszésre találtak, és hogy többször közvetlenül is bekapcsolódtak a kor ideológiai vitáiba. Voltaire történeti tragédiái azokkal a kérdésekkel foglalkoznak, ame-

⁶¹ Magyarul a szöveg Péczeli *Henriás*-fordításának 1792-es, második kiadásában jelent meg, „A' Beszélő-Versezetről (vagy Epopéről) készített próba” címmel.

⁶² Klára Csűrös, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999, 264.

⁶³ VOLTAIRE, *Œ.* c. 8, *Essai sur la Poésie Épique*, 314.

⁶⁴ *Uo.*, 314–315 és 346.

⁶⁵ *Uo.*, 319, 326.

⁶⁶ Az erőteljes megfogalmazásokhoz bizonyára hozzájárult, hogy Voltaire művét több kortárs kritikusa Lucanus eposzához hasonlónak találta. Marmontel az *Henriade* bevezetőjeként 1746-ban megjelent írásában megpróbálja megvédeni Voltaire-t ettől a vádtól (VOLTAIRE, *Œ.* c. 8, 17).

⁶⁷ Ellenérzését úgy fejezi ki, hogy azt bizonygatja, mennyire elmarad a mű az *Aeneistől*, amelyet pedig véleménye szerint utánozni próbál. MONTESQUIEU, *Pensées* (709), 337.

⁶⁸ MONTESQUIEU, *Pensées* (2083), 631–632.

⁶⁹ *Uo.* (1052), 387.

lyek nagy részét már említettük az eddig tárgyalt műfajok kapcsán, de a történeti tragédiákban még inkább megfigyelhető, hogy bennük egy tézis megfogalmazására koncentrál a szerző. Hat éven belül írta Voltaire *Brutus* (1730), *Zaïre* (1732), *Adélaïde de Guesclin* (1734), *Mort de César* (1735) és *Alzire* (1736) című tragédiáit, amelyekben a középpontba a társadalmi szerződés kérdése, a felkeléshez való jog, a tolerancia és a fanatizmus, a lelkiismereti és társadalmi szabadság, a „vadak” jóságának és a gyarmatosítók kegyetlenségének változatos kérdésköre kerül.⁷⁰ A művekhez írt előszavában Voltaire a nemzeti történelmi téma fontosságát emeli ki (a korban elterjedt kifejezéssel: a „francia” téma). A történeti és főleg a nemzeti témájú tragédia a „kollektív múltképet” formálta vagy kérdőjelezte meg, ezért volt merészszeg ezt a témakört választani.⁷¹

Voltaire darabjaiban több ízben is Shakespeare-t követi. De nemcsak bizonyos hatásokat tulajdonít neki, hanem az egész program megszületésének ihletőjét benne és az angol színházban látja: „Az angol színháznak köszönhetem azt, hogy királyaink nevét és királyságunk régi családjait színre mertem vinni. Azt hiszem, ez az újdonság olyan tragédiaműfajnak adhat életet, amely eddig ismeretlen volt, és amelyre szükségünk van.” – írja a *Zaïre*-hoz készült bevezetőjében 1733-ban.⁷² A tragédiában a korrajznak kell hűségessé lenni, a drámaíró eltekinthet a történeti igazságtól, ha a dramaturgiai hitelesség úgy kívánja. Fontos, hogy felfigyeljünk arra, hogy ebben a nagyközönségnek szánt műfajban a történetek színhelyei legtöbbször egybeesnek a történeti műveikkel: Franciaország mellett a Közel-Kelet, Amerika (később Kína), de érdekesek az eltérések is: a történetíró a modern korokat részesíti előnyben, a tragédiaíró számára az antik téma vagy a francia középkor is filozófiai tézisek közvetítője lehet.

Montesquieu egyetlen tragédiát írt, amely egyébként elveszett (egészen fiatalon írta, antik témáról), de ismerjük a korabeli tragédiákról kialakított véleményét. Voltaire-hez hasonlóan ő is úgy vélekedik, hogy a XVII. század tragédiáit nem lehet és nem szükséges folytatni. Montesquieu azonban a színházban egyértelműen a szenvedélyeket látja fontosnak, a modern színháznak szerinte a közönség „érzékeit és képzeletét” kell megragadnia.⁷³ Úgy véli, hogy az antik korban már megtalálták és megírták a legfontosabb témákat, de az esztétika változásait ezen a téren sem zárja le: „Új nyelv, új erkölcsök, új helyzetek a tragédia új formájának” adhatnak életet.⁷⁴

⁷⁰ A témáról lásd: Ronald S. RIDGWAY, *La propagande philosophique dans le théâtre de Voltaire*, in *Studies on Voltaire*, 15, Genève, (1961); Michael HAWCROFT, *Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire*, in *Voltaire et ses combats*, II, 1487–1492.

⁷¹ Anne BOËS, *La lanterne magique de l'histoire: essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1798*, Oxford, Voltaire Foundation, 1982, főleg 6–9.

⁷² *Théâtre de Voltaire*, Paris, Firmin Didot, 1882, 126 („Épître dédicatoire”).

⁷³ Megfogalmazása arra utal, hogy a katarzist tartja alapvetőnek. MONTESQUIEU, *Pensées* (68), 202.

⁷⁴ *Uo.* (118, 119 és 287), 215 és 271.

A történelmi téma a két író elemzett alkotói korszakában más műfajokban is gyakori. Az említett „Gondolatok”-hoz, paratextusokhoz hozzá kell fűznünk az úti jegyzeteket, a leveleket, a dialógusokat, az értekezéseket, amelyekben különösen jellemző ennek a témának a jelenléte. Montesquieu számára elsősorban elméleti kérdésként merül fel a történelem változásainak megértése, minden műfajon belül modelleket keres, amelyek lehetővé teszik a társadalmi hanyatlás elkerülését. Voltaire a történelem változásaiban kortársánál jelentősebb szerepet tulajdonít a kiemelkedő egyéniségeknek, és azt is határozottan megfogalmazza, hogy a filozófusnak műveiben el kell köteleznie magát a reformok érdekében. Történeti elbeszéléseik sajátosságai történelemszemléletükkel és esztétikájukkal szorosan összefüggenek. A megfelelő történeti téma kiválasztása, érdekes, személyes jellegű, az olvasóra meggyőző hatást gyakorló ábrázolása a történetírásokban, a regényben, az eposzban és a történeti tragédiában eltérő módon, de határozott igényként jelentkezik. Az elemzett művekben fellelhető az a szándék, hogy az irodalmat, az irodalmi művek célját új módon határozzák meg. Gondolataik a század folyamán nagy mértékben kibővülő olvasóközönségre jelentős befolyással lesznek.

Az elemzett művek a történeti gondolkodás megújulásához, a „modern” korokban alkalmazható történelemszemlélet és történeti modellek kialakításához éppúgy jelentősen hozzájárultak, mint a műfajok sajátosságainak és kapcsolatrendszerének újragondolásához. Ezeket az összefüggéseket és következtetéseket azért is fontos ismernünk, mert európai kisugárzásuk azonnali és nagy hatású volt, így többek között a magyar felvilágosodásra is.^{75*}

⁷⁵ Az idézett történeti művek, regények, történeti tragédiák, Voltaire eposza, sőt a poétikai jellegű művek egy része is még a század folyamán magyar fordítókra találtak, és a magyar irodalomszemléletet, drámaesztétikát és történelemszemléletet alakították, miközben az irodalom iránt érdeklődő magyar olvasóközönség kialakításában is fontos szerepük volt.

* A tanulmány a T 43374 sz. OTKA-pályázat munkálatai során íródott.

Opponensi vélemény

KOVÁCS ÁRPÁD

Csekéné dr. Jónás Erzsébet: Kontrasztív szövegszemantikai vizsgálatok (Csehov-drámák magyar fordításai)

A disszertáció azon eredményeit, amelyek alapján a fokozat megadása jogosultnak tetszik, az alábbiakban foglalom össze.

1. A *Kontrasztív szövegszemantikai vizsgálatok (Csehov-drámák magyar fordításai)* címen megjelentetett könyv több évtizedes elméleti-módszertani tájékozódás és empirikus filológiai munka eredménye, mellyel a disszertáció bizonyítja két nyelvi kultúrában való jártasságát és tárgyában a szakszerű tudományos elmélyülést. Kritikusan elsajátítva a fordításstiliztikai irányzatok módszereit és fogalomtárát, letisztult tudományos beszédmódot alakított ki, melynek keretében rugalmasan nyitott tud maradni újabb, alternatív megoldások befogadására.

2. Figyelemre méltó a fordításelemzés szövegelméleti és stilisztikai szempontjainak összegegyeztetésére irányuló erőfeszítés, amely elsősorban az idevonatkozó elméletek ismertetését és integrálási kísérletét foglalja magában a könyv I. részében. A jelölt sokoldalú tájékozottsága a legújabb szakirodalom terén meggyőző. A kultúra szemantikai felfogásának és a nyitott mű gondolatának alkalmazása az elemzésekben a korszerű módszertani törekvések körében jelöli ki vállalkozását. Ezzel a lingvisztikai alapozású és az irodalomtudományi megközelítésmódok párbeszédét segíti elő a szövegek stílusvizsgálata terén.

3. Önálló kutatáson alapuló új eredményeket a jelölt elsősorban a Csehov-drámák szövegelemeinek konkrét kontrasztív stilisztikai elemzése során mutat fel. Ezen (a hazai filológiában szinte előzmények nélküli) vizsgálatok hozadéka a következő pontokon érhető tetten: a fordítások stilisztikai tipologizálása, a könyv- és a társalgási nyelv interferenciájának módoszatai, a drámai dialógus alakulásának rajza Csehov magyar színpadán.

A felsorolt mutatók alapján nyilvánvaló, hogy a disszertáció valódi kutatási problémákat vet fel, tárgyát a lehető legteljesebb terjedelmében fogja át, azt történeti perspektívában fejti ki, s önálló elemzéseken alapuló eredményekre jut.

Az opponens dolga ilyenkor csak az lehet, hogy – tiszteletben tartva a lingvisztikai kérdések bírálatára hivatott társainak kompetenciáját – saját feladatát a speciálisan irodalomtudományi megközelítés horizontjában fogalmazza meg, fenntartva persze a közös mező, az irodalmi szövegmű nyelvi létmódja területén adódó érintkezések lehetőségét is.

Megjegyzéseimet a korszakolás, a szerző, a dialógus, a szemantika értékelésére összpontosítom, elsősorban módszertani problémákat feszegetve. E kérdéskörök mentén mutatkozik lehetőség arra, hogy a deskriptív stilsztika és a poétika, illetve az általános irodalomtudomány egymást kiegészítő vagy éppen vitató tapasztalatának, az érintett diszciplínáknak több aktuális kérdésével szembesüljünk.

Kezdem a korszakolással. A könyv idevonatkozó részéről szólva eredményesnek mondható a nyelvész azon törekvése, hogy a magyar irodalomtudomány legújabb korszakolási kísérleteinek tapasztalatát beépítse a fordítások tipológiájába (esztétizáló, tárgyias, posztmodern). A korszakok belső sajátosságainak jellemzése nyomán (szépségkultusz, realizmus, nonkonformizmus stb.) olyan vázlat bontakozik ki előttünk, amely egészében minden paradigma esetében helytálló. Nem látom annak szükségességét, hogy korrekciókra tegyek javaslatot.

Ugyanakkor meg kell jegyezmem, hogy ezek a korrajzok talán túlságosan is evidensek. Azaz a fordításkutatás tapasztalatától függetlenül, valójában már azt megelőzően is közismertek voltak. A redundancia egyrészt azzal magyarázható, hogy a korszakolás alapjául az „életézés” és „kifejezés” párosát alkalmazza, másfelől pedig azért, mert egy-egy korszak ún. életézését egyneműnek tekintti. Ebben nyilvánul meg az ekvivalenciák elméletén túllépő módszer, az ún. „szociális megfeleltetés” eljárása, ami lényegében egyfajta eszmetörténeti korszakolás felvállalásához vezet. Természetesen, egy eszmetörténeti megközelítés számára a feladat éppen a fogalom szintjére emelt életézés konceptualizálása lehet annak megfelelően, ahogy azt a nyelvi kifejezésben kimutatni képes. A disszerens ennek jelölésére használja a „logoepisztéma” fogalmát (talán helyesebb lenne az *episztémé*), amely a dolgozatban követett kultúra-szemantikai elképzelés egy bizonyos elméleti bázisát körvonalazza. Így a szemantika elemzésénél nem annyira a kulturális emlékezet nyelvi jelekben rögzített hagyományának átkódolását, a szövegrendező elveket, az értelemképző folyamatok vizsgálatát, mint inkább a szociolektusok által kódolt beszédmódok imitációjának hűségét veszi alapul; Csehovra vonatkozóan az értelmiségi nyelvhasználat szövegbeli megfeleltetését. A stílus hordozója nem az ember mint az életvilág és tapasztalat alanya, hanem szociális funkcióinak a beszédében megnyilvánuló vetülete.

A szociális megfeleltetés egyfajta rendező elvet feltételez tehát. A könyv szerzője mind a négy korszakon belül kizárólag a hasonlóságok alapján következtet a rekonstruált életézésre. Miután a dialógus metalingvisztikai, tehát kommunikatív és kultúra-szemiotikai fogalmát követhetőnek tartja a stilsztikai vizsgáldásokban is, várható az volna, hogy a korszakot is szövegeinek párbeszédeként közelíti meg, melyben nagyon eltérő élet- és értékvilágok, illetve stílustörekvések ütköznek meg egymással, eltérő szövegrendező elveknek engedelmessé, attól függően, hogy köznyelvi, dráma- vagy prózanyelvi dialógusműfajról van-e szó. Nem egészen ez történik.

Mai tudásunk szerint nem nagyon valószínű, hogy a korszakok homogén modellje megalkotható volna anélkül, hogy a historicizmus valamely válfaját föl ne kellene vállalnunk. Mind az eredeti szöveg, mind a fordítások kapcsán a beszédmódok csupán eltérő dialektusok egy egységes normán belül. A nyelvi heteroglosszia és

a szimbolikus világok sokfélesége inkább megfelelne a mai szemléleti irányoknak a tudományos gondolkodásban. Röviden szólva: egy korszakot a *különbségek* – az idiosztiliztikai eltérések mögött megtalálható értelmező stratégiák ütközése – legalább annyira jellemzik, mint a hasonlóságok. Az irodalom világában pedig az utóbbiak sokkal fontosabbak, mint a nyelvi úzus átlagokra beállítódott beszédmódjai esetében.

A pragmatika, szemantika és stilisztika kölcsönviszonyának megjelölésére alkalmazott „logoepisztéma” koncepciója a szöveg kultúra-szemantikai valóságát a korstílust meghatározó ideológiai egység keretében gondolja el. Ebben a koncepcióban érhető tetten az az előfeltevés, amelynek alapján eleve értelmezettnek kell tekintenünk minden magyarázatot, s egyben kétségeinknek is hangot kell adnunk abban a tekintetben, miszerint lehetséges volna tisztán leíró megközelítés a stilisztikában. A jelzett preszuppozíció a vizsgált könyvben eklatáns módon jut kifejezésre, nemcsak egy „központi eszme” – a költői szemantika logikai modellálása – feltételezésében, de annak tartalmi azonosításában is. A feltételezett intenciót kifejező állítások a következők: „az orosz önteremtés krízise”, illetve a válaszként megfogalmazódó „összhang utáni sóvárgás”; ezekkel Csehov szerzői szándékának központi törekvését kívánja megjelölni a disszerens. Lehet ez a feltételezett koreszme mögött meghúzódó egységes életérzés az episztemológiai megközelítés forrása, de az biztos, hogy Csehov sem Kuprin, sem Andrejev, sem Blok ugyanazon korban kimunkált stílusával még csak össze sem vethető. A csehovi poétika sajátossága, hogy kisiklik mindenféle generalizáció alól, a kultúra episztemológiai – tudáson alapuló – szerkezetei nem fedik le alkotásának titkát. Csehov a szépségeszmény neoromantikus követőinek sorából is kilóg. Állításunkat az is igazolni látszik, hogy a realizmus, naturalizmus, szimbolizmus és expresszionizmus stílusirányzataiba könnyen besorolható, fent már említett szerzőkkel ellentétben Csehov munkássága nem tagolható be egyik létező irányzatba sem. S gondolom, éppen amiatt nem, mert Csehov principiálisan dezideologizál, azaz semmiféle logosz alá nem rendelhető művet hozott létre. Ennek teljesen tudatában is volt, különállását programszerűen képviselte. Annyira, hogy a világnézet hiányát felemlegető Mihajlovszkijnak, aki talán valamiféle narodnyik szemléletet várt volna el Csehovtól, némi büszkeséggel azt válaszolta, hogy túl a negyvenen ő semmiféle világnézettel nem rendelkezik. Nem ismerünk olyan tudományos munkát, amely kellő hitelességgel dokumentálni lett volna képes nézeteinek rendszeres vázát. Ez nem jelenti azt, hogy az orosz író az élet személyes tapasztalaton alapuló értelmezésének lehetőségét kizárta volna, azaz a gondolkodást is tagadta volna. Csehov szerint minden egyes élet másféle, csak egyedi története fedi fel az egyes ember életének értelmét, jóllehet ennek maradéktalan kifejezését aligha tartotta lehetségesnek. Több jel utal arra, hogy az egységes és lezárt értelemben, mint valamiféle végső instanciában, Csehov kételkedett. Nem a törvény, hanem a történet alapján áll az orosz író, ezért alkotott prózai és drámai narratívákat. Számára a személyes történet az, ahonnan megközelíthető alakjainak megfejthetősége is. A dráma mint történetképzés nem csak nyelvi képződmény, hanem olyan nyelvi képződmény, amely történetként demonstrálja az emberek életét. S míg a stíluseszközök

és nyelvi kifejezések szintjén számos analógia mutatható ki, a személytörténetek abszolút egyszerűsége állandó értelmezési feladat elé állítja mind a hőst, mind a befogadót, s következképpen a fordítót is.

Ezt tanúsítják a dialógus poétikai funkciói is a drámaiban. A drámák közismert kvázidialógusai minduntalan e történet elmondásának nyelvi nehézségeit reprezentálják, ami egyértelműen arra utal, hogy a defektes dialógus tulajdonképpen a megnyilatkozás narrativizálódásának tünete. Ványa bácsi párbeszédkísérletei mindig azon feneklenek meg, hogy szerelméről akar beszélni Jelena Andrejevnanak, az *elmondás akarása*, az élettörténet megalkotásának narratív módjára való törekvés azonban sokkal erősebben nyilvánul meg beszédének csehovi megformálásában, mint a szenvedély hangja. Azt mondhatjuk: beszédmódja az, ami szenvedélyes, nem a szíve. Éppen ez az, ami untatja Jelenát. És megfordítva: a nő hasonlóképpen fölépített beszédaktusai Ványa bácsit untatják. A másik beszédében mindketten az élet történeté alakításának narratív szándékát, azaz a megértésére szolgáló nyelven való munkálkodást érzékelik. Ezen önmegértési igény nyelvi megnyilatkozását nevezi a férfiszereplő Jelena „filozófiájának”.

Az a megjegyzés, hogy sem Tolsztoj, sem Dosztojevszkij nem tud kiutat mutatni a századvég válsághelyzetéből, egyrészt Csehovnak deklarált szemléletének mond ellent, aki a művésztől nem követelt társadalmi problémák megoldására vonatkozó projektumokat, másrészt annak a tagadhatatlan ténynek, hogy Csehov művészete a századforduló legkiemelkedőbb és legegységesebb orosz kulturális produkciója. Miféle válságról lehet szó? Mi van „megereszkedve” az orosz századfordulón? Hol itt az orosz „önteremtés krízise”? Csehov betegségére nem hivatkozhatunk, hiszen az éppúgy nem akadályozta remekműveinek megvalósításában, mint Dosztojevszkijt az epilepszia vagy Szibéria, vagy a kivégzési színjáték. Ellenkezőleg: mindkét esetben a határtapasztalat, a halállal való szembesülés személyes tapasztalata bizonyult a korból kiemelkedő szellemi teljesítmény egyik forrásának. Csehov művészete nem csak az orosz „önteremtés” és nem csak az orosz századforduló, de az egész drámatörténet egyik legkiemelkedőbb, csak a görögökkel vagy Shakespeare-rel mérhető teljesítménye.

A fentiek alapján azt látjuk, hogy a dolgozatban a szemantika kulturológiai interpretációját ettől idegen módszerek beszüremkedése teszi labilissá. Az ideológiai általánosításhoz társul a biografizmus, amely kétféleképpen érvényesül. Egyrészt abban, hogy a szerző és a hős életézésének rekonstruálása során a disszerens gyakran tesz a szerzőre vonatkozó állításokat a szereplő megnyilatkozása alapján. Ilyen mind a „koreszmének” megfelelő válságtudat hordozójaként, mind a szépségeszmény védelmezőjeként fellépő Csehov-alak („Csehov a századforduló szépségvágyának megszólaltatója Oroszországban”). Másfelől abban is, hogy Cs. Jónás Erzsébet az irodalmi szövegben a szerzői szándék teljesítését véli tetten érni.

Áttérek az utóbbi kérdés tárgyalására. A szerzői szándékkal kapcsolatos felfogások éppen Csehov korában kerülnek újragondolásra. A romantika képviselőjében fellépő Schleiermacher pszichológiai szándékfogalmát ekkortájt írja át Dilthey, s éppen a kultúratörténeti megközelítés, illetve a szövegek hermeneutikai (nem organikus) struktúrafelfogása jegyében. Napjaink irodalomtudománya vagy telje-

sen tagadja a fogalom létjogosultságát, mivel a jelentésadás a befogadó privilégiumaként merül fel, vagy a szöveg és az olvasó közös művének tekinti, és a szöveg értelemi potenciáljával azonosítja, tehát nem pszichikai adottságként, hanem dialógikus nyelvi produkció eredményeként, lezárhatatlan értelemképződésként fogja fel. Paul Ricœur egyenesen a *szöveg szándékáról* beszél, mivel az írásmű az eredeti szándéktól, illetve az adott kor szociolektusainak érték kifejező módjaitól függetlenné teszi a megnyilatkozást, autonóm szemantikai képződménnyé avatva a műalkotás szövegét.

Úgy tűnik, hogy fordításelméleti szempontból nagyon is produktív lehet a *szöveg szándékát* kutatni. Mégpedig olyan módszertani következetességgel, hogy amit mi erről állítani tudunk, azt semmiképpen sem tulajdonítjuk a szerzőnek. Ezt még a következő megfontolás is elkerülhetlenné teszi: ha beszélünk is szándékról, az a szövegben nem annyira teljesül, mint amennyire kezdeményeződik, hogy majd a szöveg olvasás- és fordítástörténete során egyre teljesebb módon táruljon elénk, s ezzel újabb reinterpretációkra szólítson fel. Ennek a történetnek a fordítás szövegei a leginkább erős pozíciói, tekintettel arra, hogy egyfajta ekvivalencia, sőt adekváció igényét támasztják, s ezzel egy másik nyelvi kultúra részévé teszik a szöveget. Ezen fölül – a drámára vonatkoztatva – színházművészeti paradigmát teremthetnek a befogadó kultúrában, mint például Horvai és Ascher Csehov-interpretációi a Víg, illetve a Katona József Színházban. Az egyik megkerülhetetlen kérdés itt az, hogy a fordításszövegek alapján készült színrevitel, tehát a verbálisból a teátrális médiumba való átkódolás miféle szemantikai innovációkat hoz magával, hiszen a jelentés világát nem a fordító szövege, hanem ennek a forgatókönyvként kezelt textusnak a színpadi megjelenítése, a verbális jel és a színpadi denotátum között fennálló másodlagos referencia hozza létre. A színművek szemantikai elemzése nem háríthatja el ezt a feladatot, mert a színpadi megszólaltatás a leghatásosabb és a legtömegesebb módja a befogadó kultúra alapfogalmainak részleges vagy akár radikális átrására, a fogalmi határok áthelyezésére, az anyanyelvi jelvilág új konceptusainak megképzésére.

Félreértés ne legyen: nem azt hiányolom, hogy a disszerens ezt az összevetést nem végezte el. Csupán azt jelzem, hol vonhatók meg a kultúra-szemantikai megközelítés általam belátható határai; hol érintkeznek a deskriptív stilisztika feladataival és hol válnak el azoktól. A kulturális szemantika egyik legproduktívabb tényezője, új jelentések lavinaszerű képződésének folyamata épp abban a helyzetben merül föl, amikor egymás nyelvére le nem fordítható médiumok – verbum kontra teátrum – között létesül dialógus. Ezen átkódolási aktus leírására sem az ekvivalencia, sem az adekváció fogalma nem kielégítő. Minden jel arra utal, hogy a dialógus jelensége a *szemantikai kiegészítés* elve alapján működik. A dráma szövege műalkotássá – színművé – a színpadon alakul át, de ez egyben a jelentésstranzformációk sokaságát vonja maga után. Ha beszélhetünk szerzői szándékról, az a verbális szöveg mű potenciális szemantikájának a színpadon működtetett szemiotikai rendszerek nyelvén való kiteljesítését célozza meg. Ilyen értelemben beszélhetünk *nyitott műről* és szerzői szándékról, amely éppen benne ölt testet.

Áttérek a dialógus kérdéskörére. Fontos és újszerű megállapítások olvashatók a dialógus funkcionális szerepéről és annak változásáról az egymást követő drámák sorában. Árnyalt kifejtést kap a mondat és a mondatnál nagyobb egységek szintaxisának problémája, a kontextuálisan hiányos, a nyelvi rendszeren alapuló és a szituatív hiányos konstrukciók szerepe. A kutatási módszerből fakadóan a disszereus eljárása az, hogy Csehov szöveghelyeit illusztrációként használja e nyelvészetileg leírható szerkezetek bemutatására. Elgondolkodásra az a közvetlen megféleltetés késztet, miszerint az irodalmi nyelv pontos (értsd: logikai) szerkezete úgy van kezelve, mint a szerzői szándék teljesülése, és nem csak úgy, mint a szereplői beszéd sajátossága. Mintha ebben a nyelvhasználatban találkoznánk leginkább szerző és szereplő „életérzése és szépségigénye”. Nyilván ezért nevezi a disszereus „lírai vallomásnak” az így megformált monológokat. Ennek alapján az a benyomás keletkezik, mint már más vonatkozásban is, hogy a nyelvi-stilisztikai megformálást egyben szerzői önkifejezésként fogja fel. Ennek okán az elemzésekben kevésbé érzékelhető az irodalmi orosz nyelv tényei és e tények költői funkciói közötti különbség. A könyvben leginkább arról a különbségről van csupán szó, amely az írott nyelv által imitált társalgási stílus ismérveire vonatkozatható.

A lírai monológ szintaktikai szerkezetei kapcsán is felmerül azonban a szemantikai kiegészítés lehetősége. E monológok „pontos” szintaxisa az irodalmi nyelv normájának és a logikai rendezettség követelményének van megfelelően (201). A transzparens nyelvi konstrukció ekképpen a líraiság kritériumává lép elő.

Kétségek támadhatnak azonban ama megfigyelések hatására, hogy Mása, Olga, Asztrov, Ványa bácsi ún. lírai monológjai esetén éppen ez a nyelvi megformálás vezet el a dialógus megszakadásához és a „szürkének” titulált élet egyik konstitutív tényezőjéhez, a szereplő dekommunikálttá válásához. Ami tulajdonképpen a „szürkességel” jelölt létfedettség ágensévé, a meg nem értett élet alanyává teszi a hőst, szemben az önszemléletében élő áldozat képével. Az elemzett konstrukcióban ugyanis a nyelvi kód – a logikailag szabályozott szintaxis – megelőzi, kliséibe kényszeríti azt a személyes szemantikát, amely a dialógusban a másik megértéséhez és egyben az önmegértéshez vezethetne. A megnyilatkozás ilyenkor jól észlelhetően érzélgőssé, sőt rendre patetikussá válik.

Nézzünk egy példát. Asztrov az erdő szépségéről beszélve (megjegyzem zárójelben: eléggé könyvívízű monológjaiban) rendre elvétí az őt áhítattal hallgató Szonyja szavait, saját beszédének a cselekvés idealizált tárgyához illő, szép megformálására összpontosítva megnyilatkozását, kizárja magát a dialógusból. Azaz: saját kifejezéseit hallgatva, nem hallja a másik szavát. A dialógus minden esetben meghiúsul, s ez egész sorsára, hajléktalanságára és rossz közérzetére döntő hatással van. A mondottak alapján lehet különbséget tenni a dialógus kompozicionális (formális) fogalma és drámai, illetve prózai funkciója között.

A szépségkultusszal Csehov egyfajta köznapi bölcsességet állít szembe. Jellemző, hogy a szintaktikailag leginkább hiányos szerkezetekkel – szavak és szótagok, esetenként hanggesztusok ismételtetésével – operáló dadus, Marina az, akihez mint ellenpólusához leginkább vonzódik Asztrov. Másképpen, poétikailag fogalmazva: Asztrov saját nyelvének hiánysturktúráit, pontosabban azok manifesztálódásait

ismeri fel a dadus megnyilatkozásaiban. Épp ezért ez az érintkezés dialogikussá válik: a dadussal folytatott dialógus jelentős mértékben az önmagával folytatott lábens dialógus megfelelőjévé lesz, a nem szcenizálható belső beszéddel egyenértékű verbális magatartás megfelelőjévé a színpadon. Ez a nyelv minimumát demonstráló marinai beszédmód valószínűleg a szöveg értelmi potenciáljának maximumát hordozza magában. Marina annak a szociális kontextusnak a nyelvi peremvidékén alkotja meg kijelentéseit, amelynek Asztrov középpontjában áll. Marina a legöregebb, a *дядя* mellett ő a *няня*. Beszédszilánkjai egész szövegvilágok maradványai lehetnek. Ennek a megnyilatkozásmódnak a relevanciája nem kisebb, mint a „szürkének” nevezett étellel szembe forduló esztétizáló kifejezéseké. A dadus nyelve éppenséggel a mindennapiság poézisét jeleníti meg, s ezzel annak a „szürke” szó által szuggerált látomását, elképzelését neutralizálja.

Végül is neki van igaza: számára, aki figyel, meghallgatja a szereplőket, ludak gágogását idézi a párbeszédnek tűnő interakció, azaz a valódi konfliktus, a valódi értékrendi ütközés, a megértésre alkalmas beszédmód hiányát. A *gá, gá, gá* sor, az üres beszéd paródiája a zoomorf szignalizáció mintájára. Kigágogják magukat – mondja –, és az élet visszaáll a maga medrébe. S valóban ez is történik, ténylegesen csak az ő jóslatát igazolja a történet zárása. Csehovnál az igazság nem vágy, hanem megtörténés, szüzsé formájában ölt testet. S így az élet sem minősíthető sem szépnak, sem szürkének – az élet az, ami van és létesül. Ez az a pont, amelynek felismerése okán a szerző a békesség – a puskini *pokoj* – életérzését, immár mint értéket, minden darab végén újra visszatulajdonítja az öneszmélés útját bejárt szereplőinek. (Ezzel az értékkel ruházza föl hőseit *A Mester és Margarita* szerzője is a regény fináléjában.)

Minél közelebb kerül egy-egy monológ a tiszta szintaxis irodalmi kódokon alapuló szerkezeti eszményéhez, annál inkább áll falként önkifejezése útjában a beszélőnek saját nyelvhasználata, pontosabban annak stilisztikai sablonkészlete. Itt a stilisztikailag megragadhatatlan (szintaxissal nem rendelkező) belső beszéd és a szociálisan szabályozott nyelvi norma közötti feszültség lép érvénybe. A költői nyelv épp ebbe a résbe írja be szövegeit: a kimondhatatlan kimondására tesz meg-megújuló kísérleteket. Tehát nem a korszak helyi és a rétegdialektusaihoz való adekváció szabályát követi, illetve ezt csak annyiban teszi, amennyiben a korszak nyelvkritikáját akarja elvégezni. A szöveg a nyelv használatára való odafigyelés eszköze, ha tetszik, a nyelv önreflexiója.

További árnyalásra szorul a dialógusfogalom műfaji vetületben. Különbség van ugyanis a dialógus kompozicionális, kommunikatív és drámai fogalma között. E különbségtétel alapján Bahtyin a drámai szöveget – kompozicionális formája ellenére – nem tekinti dialogikusnak. Mivel a megnyilatkozás, például a szereplőbeszéd a drámában – eltérően a próza, és különösen a regény nyelvétől – nincs kitéve nyelvi reflexiónak, nem jön létre a kétnyelvűség, a belső dialogizáltság, amely a prózában az elbeszélő által képviselt és az általa megjelenített beszéd esetén egyértelműen megvalósítja a szó a szóról képződményt, azaz a szó fenomenalizálását, amit csak tetéz a szövegmű írott médiumából adódó többletfunkció, nevezetesen: az élőbeszéd stílusa olvashatóságának, megjelölhetőségének és – ergo – értelmezhető-

ségének körülménye. A szereplők vagy a nézők számára hallható beszéd az írott szövegműben visszatér a nyelv valóságához, a jelek világához. Ennek hatására az elbeszélő próza mindig a beszélt nyelv kritikájaként – stilizációként, parodizálásként stb. – is olvasható. Azaz másodlagos nyelvként, melynek a tárgya maga a különböző szinteken hierarchizált és legitimált nyelvhasználat. Ezzel a beszéd szimbolikus hatalmát fedi föl a prózanyelv.

Nincs okom rá, hogy ezt a dialógusfelfogást számon kérjem a dolgozaton. Csupán jelzem az egyébként igen nyitott szemléletű disszerensnek az irodalomtudományi diszkurzusban alkalmazott egyik felfogás előnyeit, amely a szövegtípusok és a szövegműfajok kérdéseivel érintkezik. Az irodalmi szöveg diszkurzív poétikájában jól működő dialógusfogalom talán a stilisztikai elemzés eszköztárát is gazdagíthatja.

Hasonló a helyzet az érintkezési és elválási horizontok kapcsán akkor is, ha az egyik legnehezebb kérdésre, az idiómák vagy az alogizmusok fordításának elemzésére fordítjuk figyelmünket. A disszerens kitér Szerebrjakov monológjának bevezető szavaira, a fordításváltozatok értékeire és csapdáira, amelyeket esetenként a nevezetes alogikus kifejezés állít a fordítónak. Jónás Erzsébet is összetett metaforikus képződményt lát benne, de annak szemantikai vizsgálatát már nem tekinti feladatának. A kérdés mármost az: díszítőeszköznek vagy az értelemképzés szemantikai módozatának tekintjük-e a metaforát. S még egy kérdés, az előbbiből fakadóan: hol van a szövegsemantikai vizsgálat határa? Részét képezi-e a retorikai szint elemzése?

Igaz, hogy a fordító, Makai Imre összekever két metaforát – *rászegezi a tekintetet* és a *fülét hegyezi* –, de az orosz szövegben Szerebrjakov ennél sokkal drasztikusabb vétséget követ el: az orosz nyelv nem ismeri sem a *повестьте уши*, sem a *звездь внимания* szintagmát. A kifejezés metaforái kiterjedhetnek a szöveg egészére. Funkcionalitásuk kérdését nem pusztán az dönti el, amit a pszichológiai motiváció követel meg a nyelvi megformálástól, hanem a szöveg koherenciája is (vagyis: mit mond a szöveg azáltal, hogy a szereplő így beszél). A *figyelem szegének* semmiféle referencia nem felel meg, s azért nem, mert ez a kijelentés maga képezi a referencia tárgyát. Ebből következik, hogy az elemzett szókapcsolatok nem a nyelvi viselkedés jellemzését szolgálják. Erről tanúskodik maga a szereplő is, aki saját szavait távolságtartással kezeli, ironikusan használja. Az irónia mögött a szerzői reflexió megmutakozását gyaníthatjuk. A szereplőbeszéd szintjén a két szintagma – *akasszátok füleiteket* és a *figyelem szögére* – szándékoltan alogikus, ugyanakkor költői funkciója – túl a disszertációban leírt stilisztikai szerepén – teljesen motivált. Vagyis, ha az irodalmi közlemény szintjén értelmezzük, olyan metaforikus kifejezésként mutatkozik meg, amely beleillik a szöveg szemantikai tartományába. Ez nyilvánvalóvá válik, ha elemeinek vizsgálata során számba vesszük a szeg orosz nevét, s nem elégszünk meg a szóforma mondatban betöltött szerepének feltárásával.

A *звездь* eredendően az erdő, a fákkal borított földterület neve (vö. Vasmer I.). A képzet nyilván a fatörzsek által „megtűzdelt” föld látványát idézi. (Ne feledjük: a fa kivágása és elégetése elvi – eltérő világszemléleteket feltáró – vita tárgyát ké-

pezi Asztrov és Ványa bácsi között. Bárhogy értelmezzük is, a legősbibb emberi gesztusra utal – a tűz megszerzésére, a domesztikáció kezdetére. Egyébként Asztrov is csupán a fölösleges erdőpusztítással, nem a tűz táplálásával helyezkedik szembe.) A kifejezés szó szerinti olvasata jól megvilágítja a lappangó jelentést. A hallószerv kívül helyezése az emberi fejen, leválasztása a saját eszének és nyelvhasználatának kiszolgáltatott, azok hatalma alatt álló lényről (*akasszátok füleiteket*), azt jelenti, hogy a kifejezés a hallgatót önnön fülével szemben aktív fellépésre szólítja fel, miáltal az megkettőzheti alanyiségát: a beszélő felfüggeszti a szép beszéd megképzésére összpontosító figyelmét, s ezáltal a hallgatásra, pontosabban a másik személyre való odafigyelésre alkalmas énjét hozza előtérbe és aktivizálja. A metafora hatására a fül megszemélyesülhet és a személyesség szimbolikus megjelenésmódjává alakulhat át. A komikus felszíni szerkezet a mű alap gondolatának egyik legfontosabbját reprezentálja – a „csupa fül vagyok” emberi jelenlétmód szimbólumaként. Így válhat a szereplőbeszéd alogizmusa a szöveg egész szemantikájával kapcsolatban lévő metaforikus folyamat egyik leghatásosabb eszközévé. A néma, de ugyanakkor beszédre készítő erdő a drámában ennek az odahallgatásnak az univerzális szimbóluma.

A szó szemantikai világának fejtegetésével újabb kérdéskörhöz értünk el.

Az irodalmi szöveg jelentésvilágához – a nyelv természetéből fakadóan – odatartozik a névként felfogott jel szemantikai potenciálja, mely „a szóban rejlő metafora” (Wilhelm von Humboldt) jelentésvonatkozásai és a szó történeti kontextusaiban realizálódó jelentésbővülés alapján alkot önálló képződményt, amit a *szó szemantikai emlékezetének* nevezhetnénk. Ennek az etnokulturális kódznak a megközelítése érdekében az irodalmi szöveg stilsztikájának a filológiai elemzéssel kell kiegészülnie, mivel az, amit Humboldt a szóban rejlő metafora kifejezéssel körülír, nem más, mint a jelölés etnikai nyelvenként eltérő módja. A jel behelyettesíti a dolgot vagy utal a dologra; ezzel szemben a jelölés módja a dolog elgondolásáról tanúskodik. S ez azért perdöntő kérdése a műfordításnak, mert éppen a jelentő által hordozott szimbólum jelentéskötege nem fordítható le egy másik etnikai nyelvre maradéktalanul, különösen ha az olyan távol áll az eredetitől, mint a magyar az oroszától. A szó tulajdonnévi státusa az irodalmi szövegben talán a legösszetettebb, ám egyúttal a fordítás-relevancia kérdését leginkább befolyásoló tényező.

Maradva a már idézett színműnél, a *Ványa bácsi* cím szintagmájának s egyben a főhős nevének második egysége az eredeti szövegben első helyen szerepel, a szöveg első jele, nagy kezdőbetűvel, azaz névként, nem rokoni kapcsolatra, hanem önálló individuumra – egyfajta szövegalkanyra vagy szöveghősre – utal. A fonematikus koherencia a *Gyógyá Ványá* esetén szemantikai ekvivalencia megteremtését szignalizálja, amit a magyar fordításban nem tudunk elérni. Az eltérés, természetesen, nem formális és lokális, hanem az egész mű szövegére kiterjed. A magyar szó – miközben pontosan visszaadja az eredeti referenciális jelentést – nem képes a jelölés módja szerinti többletet közvetíteni. A lexikai jelentés gyakorlatilag azonos: a *bácsi* és *дядя* ugyanazt jelölik; ám a metaforikus eltérő: a *jelölés módja* szerint a *bácsi* a 'bátya', 'az idősebb testvérré' emlékeztet, a *дядя* viszont az 'öregre', tekintettel arra, hogy a szó jelentője a *ded* étymont foglalja magába. A műfordító

nem végezheti el jól feladatát, ha ezt a filológiai interpretációt elmulasztja elvégezni. Hiszen a névadás módja szerinti, belső formai jelentés képezi az alapját minden művészi szövegtképzés metaforikus folyamatának, az átnevezésekkel járó új jelentések megképzésének. Az idézett drámában is ezt tapasztaljuk. Nevezetesen, mivel *дядя* a *ded* alapján képzett forma, az *öreg* ekvivalensei közé illeszkedik, ami két módon formálja a szöveg szemantikai világát. Egyrészt a dialógusok központi témája az öregedés, az idő múlása, és pedig megkettőzve: az ember, illetve az erdő életidejének, avagy a múlandó és maradandó életnek a felfogására. Az egymásra vetített két idődimenzió a szimbolikus kifejezések alapját alkotja. Az *öreg* orosz szava a szöveg belső analógiákon – a *ded* és a *старик, старикъ* párhuzamán – alapuló gyökérmetaforája. Másrészt azonban a dráma szövegen kívüli analógiáinak szignálja is, azaz az idegen szöveg nyoma Csehov művében. Amikor Ványa bácsi magát a *домовой* szóval átnevezi, megvalósítja a *ded (yuuka) домовоу* szintagmát, s ezzel a ház szellemének szláv mitológiai alakját idézi meg, egyúttal azt az archetipikus történetstémát is aktivizálva, amely az olvasó kulturális emlékezetében jelen van, vagy oda az értelmező olvasás során beemelésre kerül. Ezt alátámasztja az az alapvető oppozíció is, amelyet Asztrov mint az erdő szellemének képviselője reprezentál, miáltal őt a *леший* mitológiai szerepköre szerint is értelmezhetjük.

A mitológiai háttér megidézésének, sőt cselekményképző stratégiájának tudatosságáról tanúskodik az is, hogy a dráma első változatának, melyet azóta önálló darabként is bemutatnak, *Lešij* a címe. A magyar Manó természetesen itt sem képes visszaadni azt az etnokulturális jelentésmezőt, amelyet a *les* (erdő) és *lešij* (manó) genetikus kapcsolatán alapuló szimbolikus jelentések konnotálnak. A ház és az erdő, a tűz és a fa olyan univerzálék, amelyek a szláv mitológia alapszerkezetéhez tartoznak. Itt Afanaszjev, Potebnya, Propp, Toporov mito- és lingvopoétikai kutatásaira hivatkozhatunk. Ezen a bázison jön létre Ványa bácsi és Asztrov dialógusa az erdei faállomány pótlásának (védelmének) és a tűz táplálásának (védelmének) pátosza alapján. Asztrov tehát, akinek a nevében ott találjuk az *öreg* anagrammatikusan jelenlévő nevét (*acmp – cmap*), a *domovojjal* szemben a *lešij* mitológiai funkcióját látja el. Sem az egyik, sem a másik érzelmi azonosulásból fakadó esztétizáló törekvése nem jelenti a szerzői álláspont kifejeződését, az a szereplőbeszéd stílusát határozza meg csupán. A dráma szövege transzdialogikus.

Láthatjuk: a jelölés módja szerinti eltérésben egyben a jelölt dolog – orosz és magyar nyelvi világlátáson alapuló – elgondolásainak különbségét érheti tetten a fordító. A fordítás során a dolog mindkét megértésmódja aktívvá lesz, és jó fordítás esetén a kölcsönös kiegészítés fokára jut. Az elgondolás módjai egészülnek ki az elgondolt dologgá. Erre a szemléletre alapozva fejti ki felfogását Walter Benjamin is, akinek 1921-ben keletkezett, immár klasszikus tanulmánya, *A műfordító feladata* központi tételében ez olvasható a hiteles fordítás fő kritériumáról: „Ezt első sorban a szintaxist áttevő szószerintiség biztosítja, s épp e szószerintiség mutat rá, hogy a fordító őseleme nem a mondat, hanem a szó. Mert a mondat fal az eredeti mű nyelve előtt, a szószerintiség árkád.” (*Angelus Novus*, Bp., 1980, 82–83.) A szöveg értelme „[...]költői jelentést épp attól nyer, ahogyan az elgondolt dolog az adott szóban az elgondolás módjához kötődik” (81).

Belátható, hogy a kultúra-szemantikai szövegvizsgálat az etnikai kódokon alapuló jelhasználati szabálynak az elemzésétől nem tekinthet el. Hiszen a költői szöveg szemantikai újításai eredményezik az olyan névadáson alapuló metaforikus képződmények megszületését, amelyek az orosz irodalom szövegeit az egyetemes kultúra részévé avatták: *Oblomov*, amely egy egész világra utal: „oblomovság”, *Karamazov* – „karamazovság”, *Hlesztakov* – „hlesztakovság”. Az a tény, hogy a *Sirályból* nem lett „sirályság”, az *Ivanovból* „ivanovság”, a *Ványa bácsiból* valamiféle „ványaság”, jóllehet határozottan érzékeljük, sőt részben már le is tudjuk írni ezek szimbolikus funkcióját – nos, ez arról tanúskodik, hogy a Csehov alkotta új szemantikai képződmények „élő metaforaként” ma is jelen vannak mindennapi életünkben, és alkalmasak annak új aspektusait megvilágítani. Így azok logikai vagy grammatikai predikációja nem végezhető el. Állandó reinterpretációira vagyunk ítélve – mind a műfordítók, mind a műfordítás-elemzők, mind a poetológia képviselőitében fellépő irodalmárok. Ezek a reinterpretációk egy olyan tudományközi dialógus beszédmódjait alkotják, amelynek a jelen védésen is részesei vagyunk. S ez most annak köszönhető, hogy Csekéné dr. Jónás Erzsébet dolgozata Csehov magyar fordításainak stilisztikai vizsgálatát e széles kontextusra figyelő nyitottsággal fogalmazta meg.

Ennek a beállításnak köszönhetőek az értekezés konkrét önálló eredményei, melyek fontos hozzájárulást jelentenek mind a szövegelemzés terén zajló vitákhoz, mind a hazai russzisztika tudományos eredményeihez, mind pedig a magyar műfordítás-elmélet és -gyakorlat tapasztalatához.

Mindezek és az opponensi vélemény elején felsorolt konkrét eredmények alapján az MTA doktora cím odaítélését Csekéné dr. Jónás Erzsébetnek indokoltnak tartom.

Recenziók

Poétika és nyelvelmélet. *Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerkesztette és a kísérő tanulmányt írta Kovács Árpád, Bp., Argumentum, 2002, 402.

A könyv a Diszkurzívák kiadványsorozat (sorozatszerkesztő Kovács Árpád) harmadik köteteként jelent meg, és az orosz irodalomelmélet és poétika három kiváló művelőjének jól megválasztott tanulmányait, illetve azok részleteit tartalmazza. Hármójuk közül kétségtelenül az ukrán-orosz Alekszandr Afanaszjevics Potebnya (1835–1891) munkássága tekinthető a legnagyobb hatásúnak, noha ez a hatás meglehetősen hosszadalmasan jutott érvényre.¹ Első jelentős munkája, *A gondolat és a nyelv* (*Мысль и язык*) 1862-ben jelent meg először, a szerző 27 éves korában. Másodszorra 30 év elteltével adták ki, a harmadik kiadásra már „csak” 21 évet kellett várni; legújabb kiadására (az *Эстетика и поэтика* címmel válogatott tanulmányainak gyűjteményében) 50 évvel a megelőző kiadást követően, 1976-ban került sor Moszkvában. Hasonló sors jutott egy másik alapvető munkájának, a *Jegyzetek az irodalom elméletéből* címűnek (*Из записок по теории словесности*, 1905),² amelynek újabb kiadására 85 év (!) elteltével került sor poétikai tanulmányainak a *Teoretическая поэтика* címmel kiadott gyűjteményében (Moszkva, 1990). E meglehetősen elhúzódó publikálási folyamatnak egyik oka az volt, hogy Potebnya tudományos és pedagógiai tevékenységét mindvégig a főváros akadémiai köreitől távol, a harkovi egyetemen folytatta, és számos későbbi pályatársától eltérően nem sokat törődött „piárja” ápolásával; egy másik ok alighanem életrajzában „fekete foltjában” keresendő: öccse, Andrej tagja volt a „Föld és szabadság” forradalmi narodnyik pártnak, és életével fizetett az 1863-as lengyel felkelésben való részvételéért. Végül, de nem utolsósorban elismertségének kibontakozását az a körülmény is fékezte,

¹ Potebnyát az orosz és az ukrán tudomány egyaránt magáénak tekinti, ami a történelmi körülmények között érthető, s tudommal nem váltott ki „tulajdonjogi” vitákat. Mindenesetre a tudós ukrán voltának külső jegye, hogy nevében a *t* hang keményen ejtendő.

² Jelen kötetben ez a munka *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből* címen szerepel. A *словесность* szó a 19. század első felében a *литература* és *письменность* főnevek szinonimájaként 'irodalom' jelentésben volt használatos. A későbbi jelentésselkülönülés során a *словесность* 'az írásos művek összessége' jelentést kapta. (Vö. *Лексика русского литературного языка XIX – начала XX века. Отв. Ред. Ф.П. Филин, Москва, 1981, 129.*) Az Usakov szerkesztette orosz értelmező szótár tanúsága szerint a 19. század során a *словесность* egyaránt jelöl szóbeli és írásbeli nyelvi alkotásokat.

hogy a kortársi és később a különböző filológiai irányzatok képviselői nemegyszer egyoldalúan bírálták mindenfajta dogmatizmustól idegen nézeteit.

A kötetben Potebnya három munkája szerepel: 1. *A gondolat és a nyelv* (kisebb, főleg a példaanyagot érintő kihagyásokkal); 2. *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből* (részletek) és 3. *Előadások a szóbeliség elméletéből. Tanmese, közmondás, szállóige* (hét előadás). Az alábbiakban – a részletes tartalmi ismertetés igénye nélkül – e munkák néhány alapvető gondolatára szeretném a remélt olvasó figyelmét felhívni.

Potebnya rendkívül sokoldalú tudós volt: a nyelvészet különböző ágazatai (általános nyelvelmélet, grammatika, fonetika, jelentéstan, dialektológia, összehasonlító történeti nyelvészet) mellett nyelvfilozófiával, a költői nyelv problémájával, poétikával, folklorisztikával, mitológiával is foglalkozott. Ez a sokoldalúság jelentette szintézisre törekvő elméletalkotásának szilárd bázisát. Nyelvelméleti vonatkozásban Wilhelm von Humboldt tanítását követte, illetve fejlesztette tovább. E tanítás főlényét más kortársi elméletekkel szemben az alábbi tétélekben látta: 1. A nyelvnek a szellem tevékenységeként való meghatározása, s a változásnak a nyelv lényegi tulajdonságaként való elismerése. 2. A nyelvről mint a gondolat alakító szervéről szóló tétel. Ez azonban Potebnya felfogásában nem jelenti azt, hogy nyelv nélkül nem létezik gondolkodás; szerinte a gondolkodás bizonyos formái nem érik el a nyelv által meghatározott szintet, másfelől az általánosítás magas fokának elérése után a gondolkodás túllép a szón (matematika). Hasonlóképpen ítéli meg Potebnya a nyelvnek a „népi szellemhez” (Volksgeist) való viszonyát: a nép életében is vannak a nyelvet megelőző, illetve azt meghaladó jelenségek. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Potebnya elismeri a gondolkodás „infraverbális” és „ultraverbális” formáit. 3. A szóra a benne rejlő *objektivitás* és *szubjektivitás* elmentmondása jellemző; ehhez szorosan kapcsolódik a *beszéd* és a *megértés* antinómiája, amelyben benne foglaltatik az *egyedi* és az *általános* szembenállása is. A nevezetes humboldti tételt – minden megértés egyben meg nem értés – Potebnya is úgy értelmezi, hogy a „meg nem értés” voltaképpen a „nem teljes értést”, illetve „a maga módján való értést” jelenti, azaz a hallgató/olvasó alkotó tevékenységét feltételezi. Eszerint megértés és beszéd csupán más-más működése ugyanannak az erőnek. A beszédet a gyertyalánghoz hasonlítja, amelyről a többi gyertyát meggyújtjuk: mindegyik gyertyánál saját gázok kapnak lángra. Vagyis a megértés folyamatában nem a beszélő adja át gondolatát a hallgatónak, hanem ez utóbbi alkotja meg, a szót megértvén, a saját gondolatát, amely a nyelv által kialakított rendszerben hasonló helyet foglal el, mint a beszélő gondolata. A megértés folyamatának ez a humboldti-potebnyai dialektikus-dinamikus értelmezése feloldja az egyéni gondolatok „kimondhatatlanságáról” oly gyakran hangoztatott panaszt, amelyet Schiller fejezett ki a legpregnansabb formában: „*Spricht die Seele, so spricht, ach, die Seele nicht mehr.*” (Ha a lélek *beszél*, akkor, ó jaj! a *lélek* már nem beszél.)

Potebnya nyelvfilozófiája szóközpontú. Utal az általános indoeurópai néphitre, amely szerint a szó maga a gondolat, a szó igaz és való (maga a dolog), bölcsesség és költészet. A szó, állítja Potebnya, a fogalomképzésnek olyasféle ősmintája, mint ahogyan a kéz mindenfajta gép előképe, s emellett (illetve ez előtt) az érzé-

ki kép egységét tudatosító eszköz. E felfogás magva a szó belső formájáról szóló tanítás, amely Humboldt hatását mutatja, de nem azonos a nyelvek humboldti értelmezésű „belső formájával”. Potebnya a szó hagyományos, hangzásra és jelentésre történő felosztása helyébe hármas felosztást vezet be: a szó külső formáját (= hangzását), belső formáját és gondolati tartalmát. (E hármas felosztással egyben megalapozza a jelentéstan mellett egy másik nyelvészeti tudományág, a jelöléstan, onomatológia kialakulását.) A szó belső formája a gondolati tartalomnak a tudathoz való viszonyát jelöli: azt mutatja, hogyan reprezentálja az ember önmaga számára saját gondolatát. Így például az orosz *окно* 'ablak' szó, amely etimológiailag az *oko* 'szem' főnévvel azonos tövű, eredetileg csupán annyit jelenthetett: 'ahova a fény behatol' vagy 'amin át néznek', most viszont mindenféle ablakot jelenthet, függetlenül annak formájától, méretétől stb. A szónak eszerint kétféle tartalma van: egyik az objektív, „közel eső etimológiai jelentés” (= a belső forma), amely csak egyetlen ismertetőjegyet tartalmaz, a másik a szubjektív tartalom, amely ismertetőjegyek sokaságát foglalhatja magában. A belső forma tehát olyan képszerű jel, szimbólum, amely számunkra a második, szubjektív tartalom helyett áll. (Megjegyzendő, hogy ez a felfogás magyarázatként szolgál a nyelv egyik legsajátosabb jellemzőjére, a szinonímia és a homonímia jelenségeire, amelyet később a prágai iskola nyelvészei a nyelvi jel „aszimmetrikus dualizmusaként” határoztak meg.³ A nyelvhasználat folyamatában a szó belső formáját képező képi megjelenítés (*представление*) fokozatosan elhomályosul, s ezzel párhuzamosan kifejlik a szó fogalmi jelentése.

Potebnya nyelvfilozófiájának legfontosabb eredménye a nyelv és költészet viszonyának a korábbi elméletekhez képest új alapokon nyugvó értelmezése. Potebnya szerint a költeményt, és egyáltalán bármely műalkotást, ugyanazok az összetevők alkotják, mint magát a szót; ezt Steintal nyomán Iustitia ábrázolásának példájával illusztrálja: egy márványszobor (= külső forma), amely egy női alakot ábrázol karddal és mérleggel (= belső forma), és az igazságszolgáltatást fejezi ki. A szó belső formájának szimbolikussága a nyelv költőiségének, a belső forma elhomályosulása és a fogalmi tartalom kialakulása pedig prózaiságának tekintendő. Azonban a szójelentés elvont fogalmiságának létrejötte nem zárja ki annak lehetőségét, sőt szükségességét, hogy a gondolat visszatérjen kiindulópontjához, a képi megjelenítéshez. A költői és prózai gondolkodás sajátos előre-hátra mozgással folyamatosan váltja egymást; a nyelv éppenséggel a régebbi képi megjelenítés elhomályosulása és az új képszerű szavak keletkezése folyamatában fejlődik.⁴

³ Lásd Serge KARCEVSKIJ, *Du dualisme asymétrique du signe linguistique*, in *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, I, 1929.

⁴ A költői nyelv tekintélyes magyar kutatója, Fónagy Iván a *demotiváció és remotiváció* terminusokkal írja le ezt a folyamatot. Szerinte a nyelvi változásban a demotiváció a nyelvi fejlődés lényegi – demagizáló – korszakát rekapitulálja, a remotiváció pedig a prelingvisztikus kommunikációt idézi. (Lásd FÓNAGY Iván, *Nyelvek a nyelvben*, in *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, XII, Bp., 1978. A szerző személyes közlése szerint tanulmányának megírásakor nem

Az értés és nem értés dialektikus viszonya a művészetben is érvényesül. Amiképpen a szó segítségével nem vagyunk képesek gondolataink maradéktalan átadására, csupán arra, hogy a hallgatóban előhívjuk saját gondolatait, úgy a művészetben sem lehet a gondolatot (teljességgel) közölni; ezért a műalkotás tartalma (ha a mű már elkészült) a befogadóban fejlődik tovább. Az adott műalkotás lényege, ereje nem abban rejlik, hogy mit értett rajta a szerző, hanem abban, hogyan hat az olvasóra vagy a nézőre, azaz lehetséges tartalmának kimeríthetlenségében. A művészet tehát, akár a nyelv, nem *ergon*, hanem állandóan létesülő *energeia*.

Potebnya tagadja a művészet öncélúságát, „díszítő” funkcióját. Meggyőződése szerint a költészet a szó segítségével történő megismerés két lehetséges formájának egyike. A tudomány feldarabolja a világot, hogy azután újra megalkossa mint fogalmak rendszerét, ám logikai építménye rögtön összeomlik bármely oda nem illő tény következtében, márpedig a tények száma végtelen. A költészet valamelyest kárpótlást nyújt a tudományos gondolat tökéletlenségéért, kielégítve az ember veleszületett igényét, hogy mindenütt egészet és tökéleteset lásson. A tudomány egyetlen építőanyaga a fogalom, amely a képnek a szóban már tárgyiasult jegyeiből áll össze; e tekintetben a tudományt a művészet tárgyiasulása folyamatának tekinthetjük. A művészi tevékenység ugyanakkor az egyre bonyolultabb emberi gondolkodás gyorsításának és sűrítésének is egyik legfontosabb eszköze. Az emberi tudat „kisméretű színpadán” az adott költői kép ezernyi különálló gondolatot képviselhet.⁵

A költői és a tudományos világfelfogás között sajátos helyet foglal el a mitikus gondolkodás. A tudat kétféleképpen viszonyulhat a képi megjelenítéshez: vagy úgy, hogy objektív jelenségként fogja fel, s ezért egészében átviszi a jelentésbe, vagy pedig úgy, hogy a képi megjelenítést csupán a jelentéshez vezető átmenet szubjektív eszközének tekinti. Az előbbi gondolkodásmód mitikus, az utóbbi költői. A mítosz a pusztán szubjektív jelentésű magyarázó képnek objektivitást tulajdonít. Ahol viszont megjelenik a metafora, azaz felismertté válik a kép és a jelentés különbözősége, ott eltűnik a mítosz.⁶ A mitikus gondolkodás nem „a nyelv be-

ismerte Potebnya munkásságát.) Valójában a remotiváció nem egyszerűen a prelingvisztikus (?) kommunikációt idézi, hanem a nyelv dialektikus fejlődési folyamatának egyik jelentős tényezője. Erről tanúskodik egyébként a köznyelv használatának egyik, napjainkban igen elterjedt változata, a szleng is, amelynek lényegi funkciója a kifejezési lehetőségek megújítása. A szleng képzalkotásáról, valamint ennek közbülső jellegéről a köznyelvi és a költői képzalkotás között lásd PÉTER Mihály, *Képzalkotás a szlengben*, in Hungaro-Slavica, 2001; *Studia in honorem Jani Bańcerowski*, Redigit István NYOMÁRKAY, Bp., ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet, 2001, 212–217.

⁵ Fónagy a kifejező nyelvi hangalakok, az ún. hangos mimézis kapcsán tárgyalja a sűrítés, illetve a miniatürizálás eljárásait. Lásd FÓNAGY, *i.m.*, 63, 92.

⁶ Hasonló gondolatot fejt ki Fónagy a gyermeki látásmóddal kapcsolatban: amikor egy húshónapos kisgyerek *sárga labdának* nevezi a horizont alján először meglátott napot, az nem metafora, hanem a jelenségnek a gyermek életkorának megfelelő megítélése, vagyis egyszerű tévedés. „A metafora szándékosan kanyarodik vissza a tévedésektől elválaszthatatlan felfedezések korába.” (FÓNAGY, *i.m.*, 79–80.)

tegsége”, ahogyan Max Müller vélte, hanem a fejlődés bizonyos fokán az egyetlen lehetséges, szükségszerű és értelmes gondolkodásmód.

Folklorisztikai kutatásai során Potebnya arra a felismerésre jutott, hogy a népköltészeti alkotások létrejötte és a nyelv állandóan megújuló keletkezése között nem egy esetben meglepő analógia mutatkozik. Minél mélyebbre ásunk a népdalok, mesék, közmondások szövegeiben, annál több olyan összetételt találunk, amelyek a szavak előző életének belső formáit feltételezik; ilyen pl. *крутой берег* ’magas (meredek) part’, vagy a *горькие слёзы* ’keserű könnyek’ állandó jelzői kapcsolat: a *берег* eredetileg hegyet, magaslatot jelentett (vö. a német *Berg*gel), a *горький* melléknév a *горе* ’bánat’ főnévből származik, a bánat pedig ’keserű’.

Érdekes megállapítások találhatók Potebnjának a tanmeséről, közmondásról, szólásokról tartott előadásaiban. A tanmesét örök érvényű műfajnak tartja, mint-hogy annak egységet alkotó képei alkalmasak arra, hogy az élet kusza jelenségeinek általános sémájává váljanak és magyarázatukul szolgáljanak. A tanmese elementárisabb és népszerűbb útja a megismerésnek, mint a tudomány, s emellett az erkölcsi tanításnak is eszköze. Ha a tanmese nem cselekvést, hanem tárgyat ábrázol, akkor emblémává válik. A szólás úgy viszonyul a közmondáshoz, mint az embléma a tanmeséhez: nem emberek és események kapcsolatainak poétikus képe, hanem csupán e láncolat egyetlen eleméé; pl. a *тянет лямку* ’húzza az igát’ kifejezés szólásnak tekintendő, szemben a *тяну лямку, пока не выроют ямку* ’húzom az igát, amíg csak ki nem ássák számomra a gödröt’ közmondással.

Alekszandr Veszelojszkij (1838–1906), a történeti poétika megalapítója, akit a hivatalos szovjet tudománypolitika az orosz irodalom és népköltészet nemzeti eredetisége tagadásának vádjával igyekezett évtizedeken keresztül kirekeszteni az orosz tudomány történetéből,⁷ történeti poétikájának három fejezetével szerepel a kötetben (*Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai, Bevezetés a történeti poétikába, A költészet és a próza nyelve*). Veszelojszkij úgy vélte, hogy a nyelvtudományban kidolgozott történeti összehasonlító módszer alkalmazása az irodalom, a népköltészet és a mitológia területén több tekintetben megváltoztatta a költészet közkeletű meghatározásait, valamint a klasszikus német esztétika alapjait. Így például megingott a homéroszi eposzról mint egyéni alkotásról vallott felfogás, amikor feltűnt egy sor anonim epepeia (köztük a *Kalevala* és a francia *chanson de geste*-ek). Megdőlt az eposz, a líra és a dráma egymást követő kialakulásának feltételezése is, amikor kiderült, hogy a *Védák*ban és az *Eddá*ban is kimutatható a drámai forma. Tarthatatlanná vált az a felfogás, miszerint az egyszer már költőileg feldolgozott szüzsék újbóli kidolgozása csupán a nagy művészek zseniális adottsága. Veszelojszkij szerint nincs olyan elbeszélés vagy regény, amelynek szituációi ne emlékeztetnének hasonló, máshol már leírt, bár átalakított helyszerekre. (Példaként említi Shakespeare nagyrészt olasz novellákon alapuló drámáit, valamint egy 16. századi krónikában leírt eseményeket feldolgozó történelmi szín-

⁷ Nevezetes történeti poétikájának két utolsó kiadása között csaknem fél évszázad telt el. (1940, 1989)

darabjait). Megkockáztatja a feltevést: vajon nem mindegyik új költői korszak dolgozik-e ősidők óta hagyományozódott képekkel, feltöltve azokat az élet új értelmezésével, s nem éppen ebben áll-e a fejlődés az elődökhöz képest? Idézi Walter Scott gondolatát, miszerint ami az egyik korszakban mítosz volt, az a következő évszázadban regénnyé, később pedig gyermekmesévé vált. Arra a következtetésre jut, hogy az irodalom története – tág értelemben – a társadalmi eszmék története.

A széles körben elterjedt irodalmi motívumok és toposzok magyarázataképpen arra utal, hogy a nagy történelmi utak mentén, a szomszédság és tartós érintkezés feltételei mellett a központokban kialakult egy, a nemzeti irodalmi nyelvet előlegező általános nyelvváltozat, *irodalmi koiné*. Ebben egyre több közös formula és szófordulat, képi és gondolati asszociációk halmozódtak fel (állat- és növény-szimbólika elemei, a legegyszerűbb metaforák stb.). A toposzok kialakulásának másik formája az ismétlés volt. A ritmus, azaz bizonyos mozgások szabályos egymásutánisága, az ember fiziológiai és pszichikai felépítésének szerves feltétele és igénye. Ezzel összefüggésben a párhuzamos felépítésű formulák (rím, alliteráció, párhuzamos mondatszerkesztés stb.) iránt is nagy igény él az emberben. A ritmus által rögzített ún. pszichológiai parallelizmusból fejlődtek ki az ének-, illetve költői nyelv szimbólumai és metaforái (pl. *a sólyom elragadta a fehér hattyút, a legény elragadta a leányt...*). A ritmus által szabályozott pszichológiai parallelizmusban látja Veszelovszkij a költői stílus alapjait. A ritmikai asszociációk útján létrejött képek, szimbólumok bizonyos általánosításokon keresztül egyre inkább a formulák jelentéséhez közelítettek, s így ugyanazt az utat járták be, mint általában minden emberi szó: az ősi képiségtől az elvont jelentés kialakulásáig. Ezen a ponton Veszelovszkij Potebnyához kapcsolódik, az ő tanítását fejleszti tovább. Veszelovszkij szerint a kultúra egész területén, de leginkább a művészetben a hagyományok kötnek össze bennünket: nem új formákat hozunk létre, hanem új viszonyokat alakítunk ki a régiekhez. Úgy tűnik, e felfogást a *világirodalom* goethei fogalmának genetikus elmélyítéseként értelmezhetjük.

A kötet harmadik szerzője Olga Frejdenberg,⁸ a kiváló klasszika-filológus, aki műfajpoétikájának (*Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы*, Leningrád, 1936) a motívumokról szóló fejezetével, valamint a mítoszlól és az

⁸ Olga Mihajlovna Frejdenberg (1890–1955) a Pétervári Egyetemen végezte el klasszika-filológiai tanulmányait. Témavezetője az erősen genetikus szemléletű (s a totemizmus hatását túlhangsúlyozó) Marr, aki jelentős hatással volt a kezdő kutató nyelvelméleti nézeteire, egészen a *Szűzsé és műfaj poétikája* című könyv megírásáig (1936). Frejdenberg azonban autonóm gondolkodó volt, aki kiinduló nézeteit sokkal szélesebb körű hagyománytörténet alapján értékelte újra. Megfontolásainak vezérfonalát a nyelv stadiális (ma tipológiai) mondjuk) felfogása és kultúrába ágyazott szemantikai vizsgálata képezi. E nézetrendszer megalapozásakor kritikailag feldolgozta Potebnya és Veszelovszkij, Boas és Usener, Freud és Lévy-Bruhl, valamint Cassirer tudományos és bölcséleti műveit. Fontosabb munkái: *A görög regény eredete* (1923), *Bevezetés az antik folklór elméletébe* (1939–1943), *A kép és a fogalom* (1945–1954). A két utóbbi kézirat alapján állították össze és tették közzé Moszkvában 1978-ban *A mítosz és az irodalom a régi-*

ókori irodalomról szóló könyvének (*Миф и литература древности*, Moszkva, 1978) a melikus és a jambikus költészetéről szóló fejezetével szerepel a könyvben. Frejdenberg a hagyományos irodalomtudományi felfogásnál tágabban értelmezi a szüzsé fogalmát. Nézete szerint a szüzsének volt irodalom előtti, sőt a szóbeliséget megelőző stádiuma is, amikor morfológiája megegyezett a cselekvés, a tárgy, a kinetikus beszéd és a szereplők világának morfológiájával. (E felfogás bizonyos tekintetben a modern kognitív lélektan *scenario* fogalmára emlékeztet.) Állítása szerint a szereplők és a szüzsé egyaránt metaforák, a szüzsé a metaforák szóbeli cselekvéssé kibontott rendszere. Ilyen pl. az ég–pokol metafora-komplexum, amely mögött a körforgás képe áll: a nap leszáll a pokolba, megküzd az ellenségével és győztesként tér vissza onnan. Epizódon és szituáción a cselekményként és helyzetként megjelenített motívumot érti.

Szerb Antal írja az ókori görög drámák kórusáról: „[...] ez szokta a görög drámák mai előadását élvezhetetlenné tenni. Minket a párbeszéd, a hős és a hősnő érdekel, és nem értjük, mire való, hogy tizenkét öregember vagy ifjú nimfa minduntalan verseket mond a darab közepén. Az sem segít rajtunk, ha elfogadjuk az esztétikusok megállapítását, hogy a kórus az ideális közönség, elmondja helyettünk, hogy mit kell éreznünk. (Hiszen a kórus rendszerint egészen másról beszél!)”⁹ Nos, a megoldást Frejdenbergnek a melikus és jambikus költészetéről szóló fejtegetései adják, s egyben ragyogó példáját mutatják a történeti és strukturális elemzés szintézisének. Megállapítja, hogy az ősi dór nyelven írt kardalokat archaikus gondolati tartalmuk és szintaxisuk is megkülönbözteti az attikai nyelvezetű párbeszédektől és monológoktól. A kórus meditációja idővel teljesen elszakad a dráma cselekményétől, ugyanis a kórus a téma hordozója, nem pedig a narrációé, a cselekményé. A tragédiában, amely már cselekményes szüzsére épül, a kórus az ének elvét hordozza. Ez a melikus költészet (μελος = ének) nélkülözi a linearitást és a logikai kapcsolóelemeket, szintaxisa különálló tagmondatokból, appozíciós szerkezetekből tevődik össze. A kardalok tehát általában egy elsődleges, narráció előtti előadásmódot képviselnek, amelyet Frejdenberg „álló elbeszélésnek” nevez. A kórus „felidézi” a mítoszt, emlékeztet rá, de nem beszéli azt el. A görög tragédia legfőbb sajátossága épp ez a kontrasztos szerkezet, *logosz* és *melosz* antitézise. E jelenség magyarázatát a szerző abban látja, hogy a görögség szellemi élete ekkor fejlődésének abban a szakaszában volt, amikor a képi gondolkodástól a fogalmiba vezető átmenet zajlott. Kép és fogalom ekkor még nem két különálló megismerési forma, hanem egységet alkot.

Az orosz nyelven írt tanulmányok magyarra fordítói (Hermann Zoltán, Horváth Kornélia, S. Horváth Géza, Molnár Angelika, Sztár Katalin, H. Végh Katalin) szakszerű és megbízható munkát végeztek a nem könnyű (bár napjaink poszt-

ségben című kötetét. Magyarul olvasható *A metafora és A narráció eredete* című tanulmány. Lásd *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, in *Honorem Jurij Lotman*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994.

⁹ SZERB Antal, *A világirodalom története*, I, Bp., Révai, 1945, 33–34.

modern tudományos diskurzusánál jóval világosabb) eredeti szövegek átültetésével. (Csupán egy apró megjegyzés: jobb lett volna a szanszkrit példákat latin, és nem cirill betűkkel átírni.)

A kötet negyedik része a szerkesztő, Kovács Árpád *A szó filológiai és poétikai megközelítésben* című, gazdag irodalomelméleti, nyelvfilozófiai és poétikai anyagot felölelő tanulmányát tartalmazza. Potebnya időszerűségéről szólva a szerző megállapítja, hogy a szó, a költészet és a poétika szoros összetartozása az orosz irodalomelmélet egyik legsajátosabb ismérve. A szó és a poészis egymást kölcsönösen feltételező és meghatározó viszonyán alapuló poétikai gondolkodás alapelveinek és módszereinek kidolgozását a kelet-európai régió legjelentősebb nyelvfilozófusa, Alekszandr Potebnya kezdeményezte. Potebnya saját korát meghaladó elméletet hozott létre, s ezzel olyan jelentős 20. századi tudósok felismeréseit előlegezte, mint Cassirer, Sapir, Benveniste, Florenszkij, Loszev, Spet, Bahtyin, és mások. Kovács Árpád rámutat, hogy a nyelv-, az irodalom-, a kultúra- és történettudomány napjainkban tapasztalható egymásra találását a szövegek poétikai és hermeneutikai vizsgálata alapozta meg, s ez nem mehetett volna végbe a potebnyai előzmények nélkül. A korábbi előzmények közül kiemeli Vico történetfilozófiáját, amely az irodalom és a filozófia műveinek diszkurzív aktusként való felfogásán, a kultúra verbális kompetenciaként való értelmezésén alapul. Kovács két „filológiai fordulatot” különböztet meg a fejlődés során. Az első kiteljesedését a humboldti nyelvelmélet jelentette, amelynek eredményeként létrejött a nyelv rendszerként, történeti létezőként és antropológiai *a priori*ként való felfogása. A második, 20. századi fordulat eredménye – a humboldti elmélet alapján – a *költői funkció* és a *költői szemantika* kimutatása volt, illetve ennek kapcsán a modern poétika alapelveinek Potebnyát követő kifejtése. Potebnya teljesítményének igazi eredetiségét Kovács Árpád a szó költői belső formája és az irodalmi szöveg között kimutatott holisztikus viszony (a szöveg a szó kifejtett létmódja) felismerésében határozza meg. A formalistákkal szemben, akik Potebnyát pszichologizmussal, valamint a képiség és költészet azonosításával vádolták, Kovács hangsúlyozza: a „közel eső etymon” nem a költői, hanem az általános nyelvi képiség hordozója, s ez utóbbi közege a népi nyelvhasználat. Potebnya a szóban a költészet *nyelvi feltételét* látta, költői szemantikát csak a szöveggé kibontott szónak tulajdonított. Ennek kapcsán helyesen bírálja Kovács a futuristák által posztulált „értelmen túli nyelvet” (*заумь*), amelyben a hangzás költői szemantizálódásának igénye a szó egészének deszemantizálódásával kapcsolódik össze. Végül röviden áttekinti a szó belső formája fogalmának továbbélését a posztstrukturalista irodalomelméletben, különös tekintettel Vjacseszlav Vs. Ivanov, Vlagyimir Toporov, Igor Szmirnov és a lengyel Jerzy Faryno munkásságára.

Kovács Árpád poétika-történeti összefüggéseket megvilágító tanulmányához csupán két rövid kiegészítést kívánok hozzáfűzni.

1. Érdemes lenne összehasonlítani Potebnya és Lukács György nézeteit a költői nyelvről. Lukács általános esztétikai elméletének keretében érintette többször is a költői nyelv kérdését. Abból a gondolatból indult ki, hogy az embe-

riség mindennapi gyakorlatából és tudatából hosszú történelmi fejlődés eredményeképpen a valóság visszatükrözésének két specifikus és sarkalatosan ellentétes fajtája alakult ki: a tudomány és a művészet. Az emberi gondolkodás e két, történetileg differenciálódott fajtájának sajátosságai és ellentéte a nyelvben is megmutatkozik. Amíg a tudományos nyelvi kifejezés terminológiai egyértelműsége és fogalmi elvontsága, a jelenségek objektív lényegének feltárására törekszik, addig a költői nyelv általánosításai egészen más természetűek, a valóság szubjektív értékelését célozzák, mégpedig úgy, hogy az egyes ember partikularitásától az egész emberi nem szubjektivizmusáig emelkednek, ám az emberiséget mindig egyének és egyéni sorsok formájában mutatják meg.¹⁰ Másutt arról ír, hogy „az irodalom a képzet és a fogalom közti termékeny feszültséget a költői nyelv új egynemű közegeként tételezi.”¹¹

2. Érdemes lenne egybevetni Potebnja tanítását az emberi tudat kialakulását vizsgáló újabb kutatásokkal. Így például Merlin Donald, továbbfejlesztve Darwin nézeteit, nagy ívű monográfiáját arra a gondolatra alapozza, hogy mai tudatunk olyan hibrid struktúra, amely az emberi faj kialakulása korábbi stádiumainak nyomait őrzi.¹² A tudat reprezentációs rendszerének fejlődésében négy szintet különböztet meg: az epizodikus szintet (amelyben az emlékezet még csak konkrét, térhez és időhöz kötött eseményeket képes tárolni), a mimetikus (amely utánzással rekonstruálja az epizódokat), a mitikus (amely az első kísérlet az emberi univerzum szimbolikus modelljének megteremtésére) és a külső emlékezet-tároláshoz kapcsolódó elméleti szintet, amelynek uralkodó konstruktuma a formális elmélet, a magyarázó-érvelő-prognosztizáló gondolatok rendszere. Aligha lehet kétséges, hogy a mai nyelvben valamennyi reprezentációs szint képviselve van. (Az epizodikus szint nyomaira utalnak többek között olyan frazeologikus kifejezések, mint *borsot tör az orra alá, kirúg a hámból*, vagy újabban *leesett a tantusz, borítékolja [a lépést] s e. h.*) Érdemes lenne továbbá azokat a megfeleléseket is vizsgálni, amelyek Potebnjának a képiség nyelvalkotó szerepéről vallott nézetei és az agykutatás újabb eredményei között mutathatók ki; ezek az eredmények ugyanis cáfolják azt a korábbi felfogást, amely a nyelvi képességet kizárólag a bal félteke funkciójának tulajdonította. Kiderült, hogy a képi-térbeli viszonylatok felismerését meghatározó jobb félteke jelentős szerepet játszik a nyelvi megnyilatkozások megértésében.¹³

¹⁰ LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, II, Bp., Akadémiai Kiadó, 1965, 153 kk.

¹¹ LUKÁCS György, *i.m.*, 153.

¹² Merlin DONALD, *Origins of the modern mind*, Cambridge-Mass.–London, Harvard University Press, 1991.

¹³ Lásd pl. Monika SCHWARZ, *Einführung in die kognitive Linguistik*, Tübingen, Francke Verlag, 1992, 62 kk.

Ha megkísérel(het)nénk, hogy a kötet gondolatokban és megfigyelésekben rendkívül gazdag tartalmából egyetlen végkövetkeztetést vonjunk le, ez alighanem arról szólna, hogy a korábbi, hagyományos filológia összetevőiként számon tartott tudományágaknak a 20. században bekövetkezett (szükségszerű) differenciálódását követően napjainkban egy újabb, a korábbinál szélesebb hatókörű (több tudományágra kiterjedő) és mélyebb összefüggéseket feltáró új s z i n t é z i s körvonalai bontakoznak ki. Ennek az új szintézisnek megkerülhetetlen történeti előzményeihez tartozik Potebnya, Veszelovszkij és Frejdenberg munkássága is. Műveik magyar nyelvű megszólaltatása értékes segítség az új szintézis építésén fáradozó hazai kutatóink számára.

Péter Mihály

Shoshana FELMAN, *The Juridicial Unconscious – Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 2002, 261.

2002 novemberében jelent meg Shoshana Felman *The Juridicial Unconscious – Trials and Traumas in the Twentieth Century*¹ című könyve, ami – a kizárólag franciául megjelent Stendhal-monográfiáját és az általa szerkesztett könyvet is figyelembe véve – a szerző nyolcadik kötete. Előljáróban néhány szó a szerzőről: Shoshana Felman jelenleg a Yale Egyetem Francia és Összehasonlító Irodalmi Tanszékének Thomas E. Donnelly professzora. Ha végigtekintünk írásain, akkor azt láthatjuk, hogy azok rendkívül sokszínűek: a kezdeti pszichoanalitikus és retorikai érdeklődéséhez később egy nagyon összetett és kritikus feminista nézőpont társul, majd a hangsúly fokozatosan a traumára és a tanúságtételre, majd az utóbbi időben az igazságszolgáltatásra tevődik át. Jóllehet tíz év telt el az 1992-es *Testimony – Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*² és a *The Juridicial Unconscious* megjelenése között, mégis úgy tűnik, hogy a két könyv szorosan kapcsolódik nemcsak egymáshoz, hanem a kortárs filozófiában és irodalomelméletben lezajlott „etikai fordulat”-hoz is, aminek kulcsfontosságú részét képezi az 1990-es években kialakuló trauma-studies, ami újrafogalmazta többek között a psziché, a nyelv, az irodalom és a történelem közötti bonyolult viszonyokat.

A *The Juridicial Unconscious* című kötet négy fejezetből áll: az első a némaság szerepét vizsgálja Walter Benjamin íásaiban; a második az irodalom és az igazságszolgáltatás kapcsolatát elemzi az O. J. Simpson-per és Tolsztoj *A Kreutzer-szónáta* című szövegének segítségével; az utolsó kettő az Eichmann-perrel, valamint Hannah Arendt perről írt tudósításával foglalkozik.

Walter Benjamin szövegeivel Felman nem először foglalkozik, hiszen a *Testimony* című kötetben is fontos – ám ott még nem ennyire hangsúlyos – szerepet kap a német gondolkodó. A Paul de Man múltjával foglalkozó dolgozatában Felman különös figyelmet szentel nemcsak Benjamin *A műfordító feladata* című munkájának, hanem de Man és Benjamin viszonylatában a túlélés és halál egymást kölcsönösen meghatározó kapcsolatának is. A jelen könyv „The Storyteller’s Silence: Walter Benjamin’s Dilemma of Justice” című fejezete olvasható a korábbi írás tovább-

¹ A könyvből származó idézetek a saját fordításaim.

² Shoshana FELMAN–DORI LAUB, *Testimony – Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.

gondolásaként is. Felman Benjamint a *hallgatás*, a *némaság* teoretikusaként olvassa. Ez a hallgatás, tézise szerint, a két világháborúhoz kapcsolható írásaiban nyer kifejtést. Az 1936-os *A mesemondó (The Storyteller)* ezt az elnémulást, a történetmondás, a tapasztalatok közölhetőségének ellehetetlenülését specifikusan az első világháborúnak tulajdonítja, míg a második világháborúhoz kapcsolható *Történetfilozófiai tézisek (Theses on the Philosophy of History)* ezt a hallgatást „az elnyomottak tradíciójával”, a történelem által elnémítottak nyelvtől való megfosztottságával társítja. *A mesemondó* belátásának gyökereit Benjamin *Berlini gyermekei (Berlin Chronicle)* című önéletrajzi szövegében vélhetjük felfedezni, amely írást eddig ritkán kapcsolta össze a fenti szövegekkel. A kritika a legtöbb esetben azt hiányolta ebből a műből, hogy szinte kizárólag személyes problémákkal foglalkozik, s mintha nem is venne tudomást a történelem folyamáról, a háborúról. Ennek ellenére Felman rámutat arra, hogy az első világháború kitörése egyszerre egy nagyon személyes tragédia is volt Benjamin életében: az események ellen való tiltakozásul költő barátja, Fritz Heinle öngyilkosságot követett el, s ez a tragikus személyes tapasztalat a háború közvetlenül megragadhatatlan hatásának allegóriájaként olvasható (36). Ez az esemény pedig Felman olvasatában összekapcsolódik Benjaminnak a második világháború küszöbén bekövetkező öngyilkosságával, ami így az események ellen való néma ellenszegülésként is értelmezhető (48). Ezen a ponton tehát az értelmezés elkerülhetetlenül érinti a történelem és a történeti referencia problémáját is, ami azonban korántsem korlátozódik – és nem is korlátozható – egyszerűen a szöveg és a „külső valóság” direkt megfeleltetésére. A történeti referencia (a háború és az öngyilkosság) Felman számára – hasonlóan ahhoz, amit Cathy Caruth írásaiban megfigyelhetünk³ – nem lehet jelen „direkt” módon, mindössze a szöveg megszakításaként, traumaként íródhat be a szövegbe. Ezért olvashatjuk a *Berlin Chronicle*-t „traumatikus önéletrajzként” (42), a gyász és az emlékműállítás szövegeként.

A Forms of Judicial Blindness, or the Evidence of What Cannot Be Seen: Traumatic Narratives and Legal Repetitions in the O. J. Simpson Case and in Tolstoy's The Kreutzer Sonata címet viselő tanulmány egy jogi esetnek – az O. J. Simpson-pernek – és egy irodalmi szövegnek – Tolsztoj *Kreutzer-szonátájának* – egymás mellé helyezésével keresi a választ az irodalom és a törvénykezés viszonyának kérdésére. Felman meglátása szerint „minden per kapcsolatban áll valamilyen sérelemmel, traumával, amit kompenzálni, orvosolni akar” (60): az igazságszolgáltatás hivatott tehát arra, hogy a trauma (kulturális és történelmi értelemben vett) szimbolizálhatatlanságát a per során visszaüllessze a tudat racionális rendszerébe. Ezért írja Felman azt, hogy „a törvény a traumán keresztül kapcsolódik a történelemhez” (84). Azonban a törvény és a történelem között így egy sajátos viszony létesül, hiszen a trauma éppen az a pont a per folyamatában, amit az igazságszolgáltatás képtelen megragadni. Ezért kényszerül a bíraskodás ismétlésekbe bonyolódni,

³ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1996.

amit nemcsak az magyaráz, hogy az angolszász jogrend precedens rendszerű (azaz egy korábbi eset és az arról született döntés alapján ítéli meg az újabb eseteket), hanem azért is, mivel vannak olyan esetek, ahol a trauma „átveszi a hatalmat” a per felett, vagy Felman szavaival élve: „a trauma tudattalan jogi emlékezet formájában ismétli meg önmagát a tudatos jogi eljárás felszíne alatt” (85). A törvénykezés emiatt vakká lesz, ez a vakság azonban messze túlmutat azon az „elvárt” vakságon (mely szerint a törvény előtt mindenki egyenlő), amit a vak Justicia alakja szimbolizál.

Így történt ez a média által „az évszázad perének” kikiáltott O. J. Simpson-per esetében is. Simpson 1994 júniusában helyezték vád alá azzal az indokkal, hogy megölte feleségét és annak partnerét. A per ettől a pillanattól kezdve szinte szappanoperaként kötötte a nézőket a képernyők elé, egészen 1995 októberéig, amikor is Simpson az esküdtek egyhangúlag felmentették a vád alól. Ennek ellenére a pereskedés nem ért véget, ugyanis az áldozatok családtagjai polgári peres eljárás kezdeményeztek, ami 1997 elején végül kimondta (s ezt az ítéletet tartotta fenn 2001-ben a fellebbviteli bíróság is), hogy Simpson felelőssé tehető az áldozatok haláláért, annak ellenére, hogy a bűnvádi eljárás felmentette (194). A per során megfigyelhető volt, hogy a bűnvádi eljárásban mind a védelem, mind a vád a jelen eseten túlmutató jelentőségű folyamatokra irányította rá a figyelmet. A vád a családon belüli, nők kárára elkövetett erőszak megállítása mellett érvelt, míg Simpson védői az afroamerikaiaknak az igazságszolgáltatásban „hagyományosnak számító”, faji alapon történő megkülönböztetése ellen szólaltak fel. Ugyanakkor az igazságszolgáltatás előtt ez a két faji, illetve nemi alapú trauma egyaránt a másik eltörlésén keresztül törekedhetett kizárólagosságra. Az esküdtszék végül a faji traumát részesítette előnyben, s így vakká kellett hogy legyen a családon belüli erőszakra. A pernek ezt a kényszerű vakságát, noha el kellett ismerniük az amerikai joggyakorlat fajisággal kapcsolatos előítéleteit, később sokan, sok fórumon bírálták.

Tolsztoj *Kreutzer-sonáta* című novellája a per lezárulása után, egy hosszú vasúti utazás során veszi fel az események fonalát. Az O. J. Simpson-esettel szemben itt kétségtelen, hogy a szöveg „főhőse”, Pozdnisev valóban megölte a – talán hűtlen, talán jogtalanul megvádolt – feleségét. A pere lezárult, őt magát végül felmentették, figyelembe véve erős felindulását, és azt az íratlan „előjogot”, ami a patriarchális kultúrában feljogosítja a megcsalt férjet feleségének és szeretőjének megölésére. Ez azonban mégsem jelentette az eset lezárultát, hiszen Pozdnisev úgy gondolja, hogy az igazságszolgáltatás éppen a történetek *lényegét* volt képtelen érzékelni: azt a nemek között húzódó traumatikus szakadékot, azt az idegenséget, amit a házastársak közti szerelem csak rövid ideig volt képes elfedni. A törvénykezés és az irodalom ezért válhat ehhez a traumatikus szakadékhoz való viszonyulás két különböző modelljévé: az igazságszolgáltatás megpróbálja orvosolni, ám csak elfedni képes ezt a mélyben meghúzódó szakadást, míg az irodalom (a jog szupplementumaként) a legradikálisabb formájában képes azt felszínre hozni. Bár Felman fontos szerepet szán a Tolsztoj-szöveg korabeli hatástörténetének felvázolására, mégsem tér ki részletesen a szöveg és az ahhoz írott utószó paratextuális viszonyrendszerének elemzésére. A Tolsztoj által tapasztalt meg nem értés miatt

írt utószó ugyanis újra valamiféle lényeggé – erkölcsi allegóriává – formálva fogalmazza meg a történet „tárgyát”, az igazságszolgáltatás módszeréhez hasonlóan ezzel zárva újra le a szöveg lehetséges értelmezéseit.

Az irodalmiság e fenti koncepciójában kétségtelenül Felman „*la chose littéraire*” fogalmának újraértelmezését ismerhetjük fel. A szerző számára az irodalmiság egy olyan sajátosság az irodalmi szövegekben, amit képtelenség egyértelműen megragadni egy koherens kritikai narratíva keretei között, valamiféle olyan többlet, ami mindig a kritikai diszkurzus felforgatásával fenyeget.⁴ Amíg korábban az irodalmiság fogalmát elsősorban a (de Man-i értelemben vett) retoricitással vagy az iróniával kapcsolta össze, itt azonban az is megmutatkozik, hogy Felmannál az irodalmiság mibenléte mégsem redukálható *kizárólag* a szöveg retorikai működésére.

Felman a „Theaters of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann Trial, and the Redefinition of Legal Meaning in the Wake of the Holocaust” című fejezet bevezetésében szereplő megállapítása szerint az utóbbi fél évszázadban két olyan mű – egy perről szóló beszámoló és egy műalkotás – született, ami gyökeresen megváltoztatta s máig meghatározza a holokausztról való felfogásunkat. Az egyik ilyen Hannah Arendt 1963-as *Eichmann in Jerusalem* című, az 1961-ben Jeruzsálemben lefolytatott Eichmann-perről szóló tudósítása, míg a másik Claude Lanzmann *Shoah* című filmje, amit 1985-ben mutattak be először Franciaországban. Felman szerint „szükségünk volt perekre és perről szóló tudósításokra, hogy tudatosan le tudjuk zárni a háború traumáját [...] Szükségünk volt határookra, hogy lezárjuk az esetet, s múlttá nyilvánítsuk. A törvény eltávolítja a Holokausztot. A művészet közelebb hozza. Szükségünk volt a művészetre – a végtelen nyelvére –, hogy meggyászolja a veszteségeket, s hogy szembenézzon azzal, ami traumatikus emlékezetben még nem lezárt, és nem is lezárható. [...] szükségünk volt a jogra, hogy összegyűjtse a bizonyítékokat, hogy *totalizálja* a Holokausztot, amelyen keresztül elkezdhetjük érzékelni annak körvonalait, nagyságrendjét. [...] szükségünk volt a művészetre, hogy megragadja és visszaszerezze számunkra azt, amit a totalizálás képtelen volt magába olvasztani. [...] a Holokauszt manapság éppen a *jog és a művészet közötti elcsúszás [slippage]* terében válik hozzáférhetővé. Ugyanakkor ebben a terében csúszik ki folyamatosan a kezeink közül annak teljes jelentése.” (107).

Lanzmann megrendítő alkotásával Felman a *Testimony* című könyvének utolsó, de talán az egyik legfontosabb, „The Return of the Voice” címet viselő részében foglalkozott. Felman szerint a Holokauszt logikája arra törekedett, hogy eltörölje bármilyen tanúságtétel lehetőségét, hiszen az áldozatokat nemcsak emberi méltóságuktól fosztották meg, hanem saját nyelvüktől is, amin képesek lehetek volna hangot adni szenvedésüknek (125). Ezért nagyon jelentős a *Shoah* című film, aminek a középpontjába Lanzmann a túlélők személyes tanúságtételét állította,

⁴ Lásd: *Literature and Psychoanalysis – The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana FELMAN, New Haven, Yale UP, 1982, valamint Uő, *Writing and Madness – Literature / Philosophy / Psychoanalysis*, ford. Martha Noel Evans et al., Ithaca, New York, Cornell UP, 1985.

visszaadva ezzel a történelem által elnémított hangjukat (Benjamin kifejezését használva). Az 1945–1946-os nürnbergi perrel ellentétben (ahol a bírák úgy döntöttek, hogy pusztán a tárgyi bizonyítékok és adatok alapján folytatják le a pert, mellőzve ezzel a szemtanúk beszámolóit) az Eichmann-per – Lanzmann filmjéhez hasonlóan – az *áldozatok* nevében akarta lefolytatni a pert és meghozni az ítéletet. Gideon Hausner ügyész azért döntött a tanúk meghallgatása mellett, mert véleménye szerint a nürnbergi per éppen arra volt képtelen, hogy „átadja” a történetek borzalmát (133). Arendt a könyvében ezen okból bírálta a hivatalos izraeli ideológiát, hiszen felfogása szerint egy per nem koncentrálhat kizárólag az áldozatokra, hiszen félt, hogy a túlélők által átélt trauma elhatalmasodik a per racionális diszkurzusán. Arendt tehát kritikai történelmet írt az izraeli ideológia monumentális történelme ellenében, s ezért kapott nem kevés kritikát a könyve. Am Arendt-tel ellentétben éppen emiatt tartja e fejezet az Eichmann-peret jelentősnek, hiszen ez volt az első eset, amikor az áldozatok nevében szólalhatott fel egy per „J’Accuse”-ként a zsidó népet embertelen módon megsemmisíteni akarók ellen, először hozva létre a holokausztot mint kollektív narratívát (127). Jóllehet a nürnbergi pernek fontosabb szerepe volt a nemzetközi jogrend átalakításában (hiszen többek között létrehozta az emberiség elleni bűntettek vonatkozó eljárási metódusokat), az Eichmann-per a kollektív emlékezetre való jelentős hatása miatt lesz mindig emlékezetes (134).

A könyv utolsó fejezetének „A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law” a címe, s az Eichmann-per egy látszólag mellékes, mégis igen fontos pillanatának implikációit vizsgálja: azt, amikor az egyik beidézett tanú, K-Zetnyik (aki maga is író) elájul a tanúk padján. Míg Hannah Arendt olvasatában⁵ ez a pillanat az egész Eichmann-per (a fent vázolt okok miatt) célt tévesztett voltának allegóriájaként tekinthető (140), Felman azonban – a bírákhoz hasonlóan – arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a pillanat, amikor az emberi test mint másik megzavarja a törvény diszkurzusát, mégis képes hozzájárulni a jogi eset jelentéséhez és jelentőségéhez (156). Ez a traumatikus pillanat éppen arra mutat rá, hogy mennyire más a jog és a művészet viszonyulása a traumához és a tanúságtételhez, s e különböző viszonyulás miatt kénytelenek mindig elhibázni, félreérteni egymást. K-Zetnyik némaságba hullása egy olyan szubverzív „irodalmi pillanat” a jogi procedúrában, megmutatva azt, amit az igazságszolgáltatás képtelen megragadni: „a törvény biztosítani akarja a tények és az események *totalitását*. A művészet pedig azt tartja szem előtt, *ami különbözik* ettől, *több* ennél a totalitásnál” (152). Felman szerint ebben áll az Eichmann-per legfontosabb hozadéka: rádöbent az eset középpontjában álló elmondhatatlanság létezésére, s jogi jelentést is tulajdonított ennek az előreláthatatlan, jogi kereteket is felforgató pillanatnak (165). Az elmondhatatlan tehát nem külsődleges a narratívához képest, hanem abban központi szerepet tölt be (159). Ezzel az elmondhatatlansággal függ össze

⁵ Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben – Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. Mesés Péter, Bp., Osiris, 2000, 249.s

K-Zetnyik némasága, ugyanakkor Felman szerint Arendt *Eichmann in Jerusalem* című szövegében is érezhető valamiféle kifejezhetetlenség, ami mégis jelentőség-teljes: a Walter Benjamin elvesztése felett érzett rejtett fájdalom, ami Arendt könyvében vissza-visszatér.

Véleményem szerint Shoshana Felman új könyve, mint minden eddigi, általam olvasott írása, rendkívül érdekes olvasmány. Emiatt ajánlhatom e kötetet nemcsak azoknak az olvasóknak, akik ismerik Felman más írásait (magyarul eddig két írása jelent meg), hanem azoknak is, akik még eddig soha nem találkoztak a nevével. Erős oldala a szövegnek, hogy ezeknek a magyar kritikai diszkurzusban még kevésbé meghonosodott fogalomrendszereknek (trauma-studies, jog és irodalom kapcsolata stb.) az összefüggéseit a könyv rendkívül alapos (majdnem 100 oldalas!) lábjegyzet-apparátusa nagyon világosan képes felvázolni, bőséges – ám itthon sajnos még ritkán elérhető – szakirodalmat is ajánlva a témában elmélyedni kívánó kutatóknak.

Somogyi Gyula

Az értelmezés rejtett terei – Shakespeare-tanulmányok, szerk. Géher István, Kiss Attila Atilla, Bp., Kijárat, 2003, 157.

A magyar Shakespeare-kutatással talán az a legfőbb probléma, hogy nem létezik. Mondom ezt annak ellenére, hogy az utóbbi időkben kiváló munkák jelentek meg az angol drámaíró, illetve kortársai műveiről. A teljesség igénye nélkül említhetjük meg Géher István, Heller Ágnes, Kállay Ferenc, Székely György, Kéry László nevét, akik a nemzetközi szakirodalom színvonalával teljesen egyenrangú tanulmányokat és tanulmányköteteket jelentettek meg a közelmúltban. Ezek az elemzések, irodalom- és színház-történeti munkák azonban mind egyéni ambíciók eredményei, s nem mondhatjuk azt, hogy létezne ma Magyarországon egy olyan szervezett és esetleg anyagilag is támogatott csoport, amely a reneszánsz dráma óriásának, illetve kortársainak életművével foglalkozna.

Ez a tény pedig minden olyan kötetnek növeli a jelentőségét, amely a fiatalabb generáció tanulmányait mutatja be a témával kapcsolatban. A Kijárat Kiadónál nemrég megjelent, Géher István és Kiss Attila Atilla által szerkesztett könyv márpedig ilyen, hiszen, ahogy a szerkesztők is jelzik előszavukban, a budapesti és szegedi doktoranduszok tanulmányait olvashatjuk benne. A „fiatal generációtól” persze azt várja el (jogosan) az olvasó, hogy valami újat mutasson a közönség számára, azaz felfedjen olyan „rejtett tereket” a drámai szövegben, ahol újabb és újabb jelentésrétegeket hozhatunk játékba. Azonban jogosan teszi fel Kiss Attila Atilla a kérdést: „Vannak-e még rejtett terei Shakespeare szövegeinek, léteznek-e bejáratlan területek a Shakespeare-kritikában, találhat-e még izgalmas és új kihívást jelentő dimenziókat az értelmezés a Shakespeare-drámák szövegműködéseiben?” Valóban nagyon nehéz úgy írni mondjuk a *Lear király*ról, vagy a *Hamlet*ről, hogy elkerüljük a több könyvtárnyi szakirodalom megállapításainak ismétlését, de az az érzésem, hogy a tanulmányok íróinak mindez sikerült; így a feltett (talán kicsit költői) kérdésre a válasz „igen” – ami persze nem csak Shakespeare, de az irodalomkutató érdeme is. Nem kívánom a továbbiakban részletesen bemutatni a kötetben található összes tanulmányt; sokkal inkább azokat az elemzési stratégiákat próbálnám nagy vonalakban meghatározni, amelyek segítségével az elemzők megkísérlik a Shakespeare-művek újraolvasását.

Feltűnő, hogy a tanulmányok jelentős része a posztmodern dráma- és színház-elméletek felhasználásával vizsgálja a színpad és fikció, befogadó/néző és szereplő/játszó viszonyát az elemzett drámákban. Ez a szempont nagyon is indokolt, hiszen Shakespeare posztmodernnek tűnhet akkor, ha elfogadjuk azt az álláspont-

tot, hogy az ebbe a csoportba tartozó művek a színházi önreflexió horizontváltását hajtják végre: röviden, ezekben a drámákban tetten érhető, ahogy a szöveg reflektál a színházi reprezentációra, ahogy a textus a „negyedik fal” lebontására törekszik, és dekonstruálódik a játék valóságszerűsége.

Oroszlán Anikó tanulmánya a *Lóvátett lovagok*ban mutatja be ezt a folyamatot; a Robert Weimann-i fogalmak, a *locus* és a *plateá* felhasználásával elemzi a dráma fő komikusának, Bironnak az alakját. Nem tiszttem részletesen bemutatni a fentebb idézett fogalmakat, hiszen ezt a tanulmányíró megteszi, elég azt megjegyezni röviden, hogy a játék fiktív terének (*locus*) és egy semleges térnek (*plateá*) a megkülönböztetéséről van szó. Ez utóbbi teremti meg a kapcsolatot a néző és a játék között, ahol a szereplő a játék folyamán kapcsolatot teremt a befogadóval. A dráma folyamán ez abban a jelenetben válik hangsúlyossá, amelyben Biron elbújik társai elől, hogy kihallgathassa azok szerelmi vallomásait. Ebben a helyzetben a szereplő befogadóvá, a színész nézővé válik, aki a többi nézőhöz hasonlóan megjegyzéseket fűz a látottakhoz. Oroszlán Anikó az ötödik felvonás kapcsán a „színház a színházban” jelenségét is elemzi, illetve azt a többszörös „színházi önreflexiót”, mely ezt a méltatlanul mellőzött művet újraértelmezhetővé teszi.

Az érdekes tanulmánynak egyetlen egy mondatát emelném csak ki, amely talán a nem túl szerencsés megfogalmazás miatt bírálatra adhat okot: a szerző ugyanis megjegyzi, hogy a „drámaszöveget az előadás végleges, ilyen értelemben lezárt, papíron rögzített formájának” tekinti. Az írott mű és az előadás viszonyának tisztázása itt indokolt lenne, hiszen Stratos E. Constantinidis könyvében részletesen bemutatja azt a folyamatot, ahogy a dráma az előadhatóság fényében átalakul. A *játékszövegből* (*play-text*) *súgópéldány* (*prompt-copy*), *próbaszöveg* (*performance-copy*), majd *előadásszöveg* (*performance-text*) lesz, így e folyamat végterméke már több tekintetben eltér az indulási ponttól (CONSTANTINIDIS, Stratos E., *Theatre Under Dekonstruktion? A Question of Approach*, New York and London, Garland Publishing Inc., 1993.). Ez az előadásszöveg csak az előadás fényében értelmezhető, azonban jelenleg nincs adatunk Shakespeare művének kortárs színreviteléről, így természetszerűleg a dráma, az olvasás során újra játékszöveggé válik.

Szabó T. Anna a *Hamlet* kapcsán veszi szemügyre a fentebb már említett „színház a színházban” struktúrát. Nevezetesen a híres Egérfogó jelenetről van itt szó, amikor egy udvari színjáték bemutatja a dráma előtörténetét, vagyis az idősebb Hamlet megölését. A tanulmány írója azt az érdekes jelenséget elemzi, hogy tulajdonképpen két színházi előadás történik itt: egy némajáték, illetve annak verbális bemutatása, ugyanakkor Claudius csak ez utóbbira reagál, azaz a szavak nélküli reprezentációt figyelmen kívül hagyja. Ez pedig azért válik érdekessé, mert felvetődik a szavak szerepének súlya, vagyis a drámában egy olyan felfogást látunk, amely még hisz a nyelv hatalmában. Különösen érdekessé válik ez akkor, amikor figyelembe vesszük a reneszánszra jellemző vitát, mely a festészet és költészet harcát szolgálta. Shakespeare művében látszólag a szó győz a mozdulat, azaz a kép fölött, így ez egy olyan világképet tár elénk, amelynek szereplői még hisznek abban, hogy a némajáték értelme szavakkal megfogható és közölhető. A szerző azonban figyelmen kívül hagyja egy általa is idézett szakirodalom, Kállay Géza *Nem puszt-*

ta tett című művének megállapításait a jelenetre vonatkozóan. Kállay felhívja a figyelmet arra, hogy az angol szövegben az egérfogó kétértelmű; a gyilkosság jelene-ténél Hamlet így kiált fel: „This is one Lucianus, nephew to the king.” (Ez valami Lucianus, a király *unokaöccse*.) Claudius szemszögéből tehát értelmezhető a játék úgy is, mintha Hamlet szándékát allegorizálná. Az angol szöveget figyelembe véve még jobban alátámaszthatjuk ezt a koncepciót, hiszen a figura első megnyilatkozása is kétértelmű: „Not so, my lord; I am too much i' / the sun” („Dehogy; nagyon is bánt a nap uram”). A *sun* szó napként és fiúként is érthető, felmerülhet tehát az az értelmezés, hogy a figura ezzel a szójátékkal trónörökösi pozícióját hangsúlyozza, csakúgy mint az előadással, így Claudius értheti a színjátékot úgy is, mint a trónkövetelő figyelmeztetését.¹

Szabó T. Anna tanulmánya végén megkockáztatja azt a kijelentést, hogy Kyd *Spanyol tragédia* című művének egy jelenetét, vagyis annak egy részét Shakespeare írta. Véleményem szerint ez a megállapítás talán nem tartozik szervesen sem a tanulmányhoz, sem a Shakespeare-kutatáshoz. Ha figyelembe vesszük azt, hogy az angol költő személyével kapcsolatban mennyi kérdés merül fel, valamint hogy egyes műveit Bacon, Johnson stb. szellemi termékének tartották, akkor talán nyíltan vállalhatjuk azt a kijelentést, hogy az ilyen találgatások nem gazdagítják a szerzőről és műveiről alkotott elképzeléseinket.

Színháztörténeti szempontból mutatja be Schand Veronika a *Szeget szeggel* című darabot. Ugyanezzel a darabbal kapcsolatban olvashatunk elemzést Limpár Ildikó tollából, aki, szerzőtársához hasonlóan, szintén a mű kettős értelmezhetőségét mutatja be; ez a vígjáték ugyanis értelmezhető keresztényi szempontból, ám tekinthetjük annak iróniájaként is, illetve az sem egyértelmű, hogy a mű uralkodója mennyire jószívű, vagy Angelót ravaszul megbuktatni kívánó zsarnok. Schand Veronika ez utóbbi kérdést veszi szemügyre, pontosabban azt mutatja be, hogy az 1964–1985-ös időszakban, a „puha diktatúra” éveiben a darab hatalommal kapcsolatos kérdései hogyan jelentek meg a színpadon. A tanulmány elején kitér a szerző a mű irodalomtörténeti reprezentációjára, bemutatva azokat az ellentmondásokat és feszültségeket, melyek a marxista kritikát képtelenné tették a mű befogadására. A *Szeget szeggel* valóban provokatív darab, kiválóan szemlélteti azt a rendszert, amit Foucault is elemez a hatalom és szubjektum viszonyával kapcsolatban. Így a tanulmány „célpontja” elsősorban Major Tamás, akinek rendezései az uralkodóhoz való viszonyt, illetve a Herceg jellemváltozásait mutatják be; különösen érdekes helyzet ez, hiszen maga Major is igen ellentmondásos alakja a magyar színháztörténetnek, s mint ahogy azt a szerző be is mutatja, a hatalomhoz fűződő személyes viszonyát is tükrözik ezek az előadások.

Ugyancsak színháztörténeti megközelítést olvashatunk Reuss Gabriella *Lear király* elemzésében. Shakespeare talán abból a szempontból is „listavezető”, hogy

¹ KÁLLAY Géza, „Lenni vagy nem lenni” és „Cogito ergo sum”: Gondolat és lét a Hamletben és Descartes Elmelkedéseiben, in Uő, *Nem pusztá tett*, Bp., Liget Műhely Alapítvány, 1999, 173–217.

az ő darabjainak végét írták át a legtöbbször; ismerjük a *Rómeó és Júlia*, *Hamlet*, *Othello* „happy end”-es befejezéseit, s ebbe a sorba a *Lear* is beilleszthető. Pontosabban egy bizonyos Nahum Tate azonos című drámája, mely egészen 1834-ig számúzte Shakespeare művét a színpadról. Az ok igen egyszerű, Tate drámájában a szerelmi enyelgéstől a boldog végig minden olcsó közönségcsalogató klisé megtalálható (Reuss Gabriella részletesen bemutatja a dráma cselekményét), így a tragikus és súlyos Shakespeare-mű már nem juthatott szóhoz. Egészen 1834-ig, amikor is Macready, a kor vezető színészfőnöke jutalomjátékként előadja az „eredeti” darabot. Érdemes lenne a nagy Shakespeare-színészek jelentőségét felülvizsgálni az angol költő művei recepciójának kialakításában; nem csak a fentebb említett Macreadyre gondolok, hanem például a jó évszázaddal előtte élő Charles Macklinre, akinek játéka Shylock tragikus szereplőként történő értelmezését indította el a komikussal szemben, s ezáltal meghatározta napjaink elváráshorizontját is. A tanulmány szerzője az angol színész előadásának sűgópéldányát felhasználva mutatja be azt a koncepciót, melynek köszönhetően Shakespeare darabja előkerült, Tate műve pedig eltűnt a süllyesztőben.

A színháztörténet-elmélet szempontjából történő elemzések mellett persze felvetődnek más kérdések is a tanulmánykötetben. Több szerző az identitás, az énkép megkonstruálásának folyamatát elemzi egy-egy dráma alapján. Almási Zsolt, például a *Hamlet*tal kapcsolatban felbukkanó Hercules-utalások alapján mutatja be azt a folyamatot, ahogy a főhős elhatárolódik a tett elkövetésétől. Ezek az utalások elsősorban apjával, saját magával, illetve Laertessel kapcsolatosak, s végigkövethetjük azokat az arculatváltásokat, melyek Hamlet reprezentációját jellemzik. Egyszerre áldozat és védelmező, színész és identitását kereső hős a dán királyfi, így, mint azt a tanulmányban olvashatjuk is, jogossá válhat az olvasó Hamlethez szóló kérdése a mű végén: „Ki vagy te?” Hasonló probléma vetődik fel Jagóval kapcsolatban: Matuska Ágnes az *Othello* intrikusának senki voltát, pusztán reprezentációként való megjelenését elemzi; a „nem az vagyok, ami” híres kijelentése mögött valójában ürességet fedezhetünk fel, hiszen a szereplő oly mértékben keveri szerepeit, hogy sokkal inkább a mű rendezőjére hasonlít, aki az előadás végén is ismeretlen marad. Ugyanígy nem tudjuk megtalálni a tanulmányban elemzett Velázquez-festmény témájának valóságbeli eredetét, és tulajdonképpen pont ennyire ismeretlen maga Shakespeare is, ám műveinek megítélésében, elemzésében ez inkább előny, mint hátrány, hiszen semmiképpen sem működtethető egy olyan olvasat, mely az életrajz felől konstruálódott meg; ez pedig csak növelheti a rejtett terek és azok elemzéseinek számát.

Seress Ákos

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András

1000 Ft

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Medialitás és irodalom



BALASSI KIADÓ

Filológiai **Közlöny**

2004/3–4.

L. évfolyam

Mediális kultúrtechnikák

N. KATHERINE HAYLES

DIETER MERSCH

LŐRINCZ CSONGOR

GYURIS NORBERT

SÁNDORFI EDINA

TAMÁS ÁBEL

MÁRTON ANDREA

SCHAUER HILDA

Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2004/3–4.
L. 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
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 és a Szakkönyv Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/I.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

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

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1.
Tel.: 338-2440

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

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

és a Szakkönyv Kft. mintatermében
1033 Budapest, Szentendrei út 89–93.,
továbbá partnerboltjaiban.
A boltok címe megtalálható:
szakkonyv@szakkonyvker.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A kiadásért felel Kószeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András

Mediális kultúrtechnikák

- N. KATHERINE HAYLES
A nyomtatvány sík, a kód mély:
a médiaspecifikus kutatások jelentősége 151
- DIETER MERSCH
Medialitás és ábrázolhatatlanság.
Bevezetés egy „negatív” médiaelméletbe (részlet) 171
- LŐRINCZ CSONGOR
Kultúrtechnikák és a dologiség jelentéstana
(Irodalom és a korai kultúrtudományok:
Rilke, Simmel, Cassirer) 187
- GYURIS NORBERT
Médium, szimulakrum és szerző 208
- SÁNDORFI EDINA
Az üreges terek mint a khóra nyomai
(Rainer Maria Rilke és Leo Popper mediális technikái) 226
- TAMÁS ÁBEL
„...in ora vulgi?”
A szöveg mediális differenciálódása Catullus
„iambosz”-költészetében 253
- MÁRTON ANDREA
Szakrális medialitás a színházi előadásban 274

Műhely

SCHAUER HILDA

„A valóság kitalálása” Christoph Ransmayr
A jég és a sötétség borzalmai és Az utolsó világ
című regényében

280

Recenziók

ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Жужанна:

*Роль немецкого посредничества в венгерской
рецепции русской литературы (XIX век)*

(Kroó Katalin)

295

BÉCSY Tamás: *Színház és/vagy dráma*

(Seress Ákos)

300

N. KATHERINE HAYLES

A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége

A médiaspecifikus kutatások lassan kezdik felébreszteni az irodalomtudományt abból az ötszáz éves álomból, melybe a nyomtatás ringatta. Az irodalomkritikát és -elméletet a nyomtatott műre jellemző fel nem ismert feltételezések járták át, és csak az elektronikus szöveg vibráló jelenléte az, ami most felhívja erre a figyelmet.

Figyelemre méltó például Roland Barthes nagyhatású esszéje, *A múltól a szöveg felé* (1996). Újraolvasásakor meglep, mennyi mindent látott előre a szerző, ugyanakkor az is, mennyire túljutottunk már ezen. Barthes szövegfogalma, mint arra Jay David Bolter (1991) és George Landow (1997) rámutat, diszperziójával, többszerzőjűségével és rizomatikus struktúrájával háborzongató módon feltételezi az elektronikus kibertextet. „*A szöveg metaforája a Háló*” írja (1996, 71); ezzel együtt azt is állítja, hogy „[a] Szöveget nem szabad meghatározott tárgyként elgondolnunk” (1996, 68). (Barthes az angol szövegben a „*computable*” szót használja a liminalitás, befejezettség, kötöttség kifejezésére, ami a computer szóval mutat hasonlóságot – a ford.) Ironikusan azt mondhatnánk, hogy húsz évvel a személyi számítógépek megjelenése előtt Barthes szövege olyasmit anticipál, amit egyébként nem anticipálhatna. A múltól a szöveg felé történő elmozdulást igényli, amely elmozdulás annyira sikeres, hogy a mindenhol jelen lévő szöveg kizárja a *könyv* médiaspecifikus fogalmát.

Ugyanakkor Barthes víziója a nyomtatott kultúrában gyökerezik, hiszen a szövegnek a könyvtől való elkülönböződését, nem pedig az elektronikus textualitással való hasonlóságát vizsgálja. Azzal, hogy a szöveget szembe helyezi a művel, Barthes egyike volt azoknak, akik a szemiotika és a posztstrukturalizmus törekvéseit segítették elő, amelyek a huszadik század legfontosabb irodalomelméleti irányzatai közé tartoztak. Azonban ez az elmozdulás legalább annyi veszteséggel, mint nyereséggel járt; hasznos, hogy a szöveg jelentése kiterjedt a nyomtatott lapon túlra, ugyanakkor azzal, hogy mindent, a divattól a fasizmusig egy szemiotikai rendszerként kezelt, figyelmen kívül hagyta a közvetítő közegek különbségeit. Talán most, az oly sok fontos felismerést eredményező nyelvi fordulat után eljött az idő a médiumok által előidézett eltérések vizsgálatára.¹

¹ Több szempontból is visszatérést jelent ez a Marshall McLuhan (1994 [1964]) által felállított agendához. A korábbi korszakok irodalomtudományának nemrég bekövetkező, a könyvek

A médiaspecifikus kutatások igénylésével nem szeretném a médiumok egymástól való elkülönítését hangsúlyozni. Épp ellenkezőleg: ahogy azt Jay David Bolter és Richard Grusin *Remediation* (1999) című könyvükben bemutatták, a média érdekelt az egyes rendszerek egymást dinamikusan és rekurzívan történő utánzásában, ugyanakkor magába foglalja a versengő aspektust is, hiszen minden médium a saját rendszere által felkínált előnyöket fitogtatja. A Voyager most megszűnt sorozata például, az *Expanded Books* a végsőkig ment, amikor az elektronikus oldalak számárfülezésének lehetőségét kínálta fel az olvasók számára. Egy külön opció beszűrt egy gémpapírt a képernyőn lévő szövegbe, amit úgy programoztak, hogy a lehető legjobban emlékeztessen a nyomtatott szövegre. Másfelől sok nyomtatott szöveg imitálja az elektronikus kibertexteket; sorolhatnánk ezeket Don DeLillo *Underworld* című művétől kezdve Bolter és Grusin *Remediation*éig, amely már azzal törekszik a hipertext felé, hogy a linkekre jellemző vizuális indikátornyilakat használja. A médiaspecifikus kutatások (MSK) figyelmet fordítanak a forma sajátosságaira – vagyis, hogy a Voyager gémpapíra egy kép, nem pedig fém –, a médiumok közti citációkra és szimulációkra. Mivel nem a különbségek és az azonosságok érdeklik, hanem a szimuláció és a közvetítettség, az MSK szótára a szöveg helyett már digitális program és adapter, kód és tinta, változékony kép és állandósult bevésített jel, szövegezés és írás, számítógép és könyv precízebb kifejezéseit használja.

Az irodalmi kibertext az a terület, ahol a médiaspecifikus kutatók magasan kamatoztathatják tudásukat. Néhány tudós, aki az elektronikus irodalom tárgykörét vizsgálja, amellet érvel, hogy a kibertextet a digitális médiában közvetített elektronikus szöveggként kellene kezelnünk. Véleményem szerint ez tévedés. A kibertext feltalálásával széles körben elismerést szerzett Vannevar Bush által elképzelt rendszer nem elektronikus volt, hanem mechanikus. Úttörő cikke (1945) szerint a hipertext számtalan módon megvalósulhat, nem csak a „go to” parancs által, mely a hipertext linkeket tartalmazza a digitális számítógépben. Ha a hipertext fogalmát csak a digitális média területére korlátozzuk, elveszítjük annak a lehetőségét, hogy megértsük, milyen mutáción és transzformáción megy át egy irodalmi szöveg, amikor egy másik média közegébe kerül. Az MSK előnye abból származik, hogy állandósít egy fogalmat a médiában – jelen esetben az irodalmi kibertext fogalmát –, és úgy variálja a médiát, hogy felismerje, a szöveget miként formálják médiaspecifikus kényszerek és lehetőségek. Az irodalmat a forma és a médium közjátékaként értelmezve az MSK kitart amellett, hogy a szöveg mindig csak megtestesülés által létezhet a világban. E megtestesülések materialitása lép dinamikus kölcsönhatásba nyelvészeti, retorikai és irodalmi praktikákkal, s így jönnek létre a hatások, amelyeket irodalomnak nevezünk.²

fizikai karakterét felismerő fordulata szintén összefügg az én argumentációmmal, mint arra Jerome McGann (1991, 2001b) tisztán rámutat.

² Megismerendő egy másik olvasási stratégiát, amely kiegészíti a materialitással, miközben arra a veszélyre figyelmeztet, hogy az értelmezés alárendelődhet az anyagiságnak, lásd James A. Knapp tanulmányát e kiadvány első részében. (*Poetics Today* 25:1 [Spring, 2004] – a szerk.)

A médium anyagságának figyelembevételével az MSK nyíltan tagadja azt az irodalomfelfogást, mely a tizenyolcadik század évtizedeiben tűnt fel a szerzői joggal együtt, s mely azóta is (bár nem minden vitán felül) uralkodik. Ahogy azt Mark Rose *Authors and Owners: The Invention of Copyright* című meghatározó könyvében bemutatta, olyan jogtudósok, mint William Blackstone, az irodalmi művet egyedül „stílus és a gondolat” konzisztenciájaként értelmezték. „Csak ezek konstituálják identitását” – írja Blackstone. „A nyomtatás és a papír nagyjából esetleges tényezőknek tekintendők, melyek arra szolgálnak, hogy járműként szállítsák messze a gondolatot és a stílust.” Későbbi elemzők felismerése szerint, a „gondolat” szerzői joggal történő ellátása nem volt praktikus, hiszen vannak olyan ideák (például, hogy az ember halandó), melyek egyetlen szerzőhöz sem köthetők. Így tehát nem a gondolat, hanem a gondolat kifejezésének módja válhatott irodalmi tulajdonná, s ettől kezdve szerzői joggal elláthatóvá.

E jogtörténet, mely a prioritásért versengő gazdasági, politikai és osztályérdekek közegében játszódott, fontos eredményeket hozott az irodalom számára, amely így a tisztán jogi figyelem középpontjába került. Elősegítette a szerző eredendően zseniális férfiként történő rögzítését (ezekben a diskurzusokban a szerző lehetséges neme mindig férfi volt), aki az intellektuális munka és a természet adta materiák elegyítésével alkotta meg irodalmi tulajdonát, csakúgy (John Locke-ot idézve), miképp az ember, aki a föld megmunkálásával hozta létre magántulajdonát.³ Az anyagi és gazdasági megfontolásokat, habár a valós világban erősen hatottak, e diskurzusok tartósan mellőzték vagy törölték, nagyobb hangsúlyt fektetve arra, hogy az irodalmi tulajdont mint intellektuális konstrukciót határozzák meg, mely semmiben sem tartozik az őt megtestesítő médiumhoz. Bár többször támadta e konklúziót a bíróság, illetve egyes irodalmi irányzatok, úgy mint a futurizmus és imagizmus („Az ideák csak a dolgokban léteznek” – deklarálta William Carlos Williams), a nyomtatás uralma könnyűvé tette a könyv sajátosságainak mellőzését az irodalmi szövegeket tárgyaló kritika számára. Jelentős kivétellel ugyan, de a nyomtatott irodalomra széles körben úgy tekintettek, mint aminek nincs teste, csak megszólaló tudata.⁴

A fizikumnak és a verbalitásnak ez a szétválasztása alapvetően akadályozza a kutatókat abban, hogy felismerjék a szövegek szubverbális és fizikai kvalitásait, amint erre többek között Jerome McGann, Johanna Drucker és John Cayley (kéziratban) is rámutat. Ahogy az elektronikus textualitás egyre áthatóbbá és fontosabbá válik az irodalomtudományban, a szöveg immaterialitását bizonygató nézet megnehezíti, hogy megértsük az irodalmi szöveg elektronikus környezetbe történő im-

³ Mark Rose (1993, 121) szerint ez a hasonlat a liberális gazdaságpolitikát és az irodalmi tulajdon kialakítását köti össze. Locke (1986) analízise a *Második Értekezésben* található.

⁴ Ezek közé a kivételek közé tartozik a formaköltészet, beleértve a huszadik századi tárgyas költészetet. Loss Glazier (2002) végzett kiváló kutatásokat a materiális költészettel kapcsolatban, mind a nyomtatott, mind az elektronikus média területén.

portálásának jelentőségét.⁵ Ez meghiúsítja azon teoretikus rendszerek fejlődését is, melyek képesek lennének az elektronikus irodalmat, mint olyan médiaspecifikus gyakorlatot megérteni, mely újfajta kritikát és analízist igényel. A csábítás, hogy a képernyőn lévő szöveget csak azért azonosítsuk a nyomtatott változattal, mert a betűk azonosak, sokkal erősebb a számítógép esetében, hiszen ez a legsikeresebb utánzó gép, amit valaha építettek. Ugyanakkor nagyon fontos felismernünk, a számítógépes szimuláció azért olyan sikeres, mert fizikai és dinamikai tulajdonságai alapvetően különböznek a nyomtatott lapétól. Ezek az eltérések különböző szinteken és módon válnak lényegessé, a mikroarányoktól a makroarányokig, és egyre fontosabbá válnak, ahogy az elektronikus szövegek írói mind nagyobb szakértelemre tesznek szert a médium specifikumainak kiaknázása terén.

A materialitás hangsúlyozásával nem arra szeretnék utalni, hogy a médium apparátusának minden aspektusa egyaránt fontos. Ellenkezőleg, a materialitást úgy kellene értenünk, mint ami a tartalommal való dinamikus kölcsönhatásban létezik, kerül fókuszpontba vagy olvad a háttérbe, attól függően, amit a mű performanciája megkíván. Gondolok itt azokra a kortárs művekre, melyek a természetes nyelv és számítógépes kód közötti összjátékot helyezik előtérbe, John McDaid *Uncle Budd's Phantom Funhouse* (1993) című művétől kezdve Talan Memmot *Lexia to Perlexiájáig* (2000), de nem ismerek olyan példát, mely a számítógép vezetékekkel tenné ugyanezt. A készülék egyedül nem generálhat interpretációt, függetlenül attól, hogy a konkrét mű miként használja (ezt a leckét a filmelmélet évtizedekkel ezelőtt megtanulta, mikor is átszenvedte magát az „apparátus-teórián”, amelytől sok kutató ma is kiütést kap). A fizikai kvalitások listája potenciálisan végtelen, a számítógépházakban használt polimerek kémiai formuláitól az elektronikus chipek vezetőképességéig. A materialitás bizonyos mértékben mindig számít, de főleg a képzőművészeknek és a humanistáknak, mikor is azzal való relációban kezelik, amit megtestesít vagy bemutat. A döntő lépés az lenne, hogy a materialitást, úgy gondolnánk újra mint a *fizikai karakterek és a jelölő stratégiák közötti kölcsönhatást*. Ez a definíció lehetőséget nyit arra, hogy szövegeket megtestesített entitásokként kezeljük, miközben továbbra is az interpretációra fókuszálunk. Ebből a szempontból a materialitás nem fizikai tulajdonságok tétlen kollekciója, hanem olyan dinamikus kvalitás, ami a szöveg mint fizikai tárgy és a konceptuális tartalom kölcsönhatásából, illetve az írók és olvasók interpretatív aktivitásából *emelkedik ki*.

A médiaspecifikus kutatások (MSK) alapvetőnek bizonyulnak, ha meg akarjuk érteni ezeket a dinamikus interakciókat. Az MSK az irodalomkritika szürke-állományát szeretné megvilágosítani, hogy felismerje, nem kivételek azok az eltérő tendenciák se, melyek hagyományosan a materialításra helyezik a hangsúlyt

⁵ Például Peter Shillingsburg (1996, 46) szerint „lehetséges, hogy az alfabetikus jelek, a Braille-jelek, a számítógép elektronikus szignáljai és a magnó magnetikus impulzusai ugyanazt a szöveget tárolják.” A média radikálisan különböző elemeinek „ugyanazon szöveggént” történő összekapcsolása illusztrálja azt a problémát, melyet a szöveg testetlenségét állító nézet okoz. Argumentációm teljesebb változatát a szövegek megtestesüléséről lásd: HAYLES, 2003.

(mint a régi kéziratok, vagy olyan írók munkáinak vizsgálata, mint William Blake, aki számára a megtestesülés a lényeg, illetve festőművészek könyveivel való foglalkozás),⁶ hanem az irodalmi hatás létrejöttének azon paradigmái, melyben ez utóbbi összefonódik a szövegek materialitásával. A kibertext tekinthető olyan műfajnak is, amely a nyomtatott és a digitális médiában is megvalósulhat, így lehetőséget nyit a tárgyi jellegzetességek és a materiálisan megtestesülő interpretáció közötti dinamikus interakció kutatására. Mint minden irodalmi szövegnek, a kibertextnek is van egy (vagy inkább több) teste, és a fizikai jellegzetességek, valamint az őt olvasható dologként konstituáló folyamatok közötti sűrű kapcsolat hozzák létre együttesen azt a meghatározhatatlan tárgyat, melyet szövegnek hívunk – és ezt a fogalmat használnám a továbbiakban is a könyv, az összefűzött pamflet, a CD-ROM vagy a website helyett.

Milyen testtel rendelkezik a kibertext? E kérdést kibontandó javasolnék egy működő definíciót. Jane Yellowlees Douglas és mások után a kibertext legkevesebb három jellegzetességét állapítanám meg: a többszörös olvashatóság, valamilyen kapcsolódási mechanizmus és a fragmentált szöveg (ami azt jelenti, hogy a szöveget különálló részekként lehet kezelni, melyeket számtalan módon kapcsolhatunk össze).⁷ Ezen jellemzők megállapításával nem az a célom, hogy éles és merev határvonalat húzzak a kibertext és minden más közé. Ez a határ sokkal inkább heurisztikus, nem szigorú akadály, hanem olyan határterület, amely a játékos transzgresszió számára nyit lehetőséget, ami egyben a forma határait is teszteli, mivel módosítja, kitérít vagy átalakítja azokat. Ebből a meghatározásból az is kitűnik, hogy a kibertext éppúgy megjelenhet nyomtatásban, mint a digitális médiában. Egy nyomtatott enciklopédia például kibertextként működik, hiszen számtalan olvasási lehetőséget kínál fel, olyan kiterjedt kereszthivatkozásokkal rendelkezik, melyek kapcsolódási mechanizmusként funkcionálnak, és valójában fragmentált szöveg, mivel az egyes részek eleje tipográfiailag el van választva egymástól. Az enciklopédia ezen hipertextuális jellegzetességei alakítják Milorad Pavić nyomtatott irodalmi hipertextjének, a *Kazár szótár: Százezer szavas lexikonregényének* (1984) az alapjait. Más nyomtatott hipertextek, beleértve Ursula Le Guin *Always coming Home* (1987) című művét, az audiokazetta segítségével érték el a multimédiás szövegszerűséget; Philip Zimmerman képzőművészeti könyve, a *High Tension* (1993) szokatlan fizikai formájával kínálta fel a multiplikációs olvasás lehetőségeit, hiszen az olvasó úgy hajtogathatta az átlósan vágott lapokat, hogy kép és szöveg egymásmellettségének számtalan variációja jöhetett létre; és Robert Coover novellája, a *The Babysitter* (2000 [1969]), össze nem illő és nonszekvenciális elemek

⁶ A könyvek fizikai megjelenését elemezve, főleg a képzőművészek könyveit, ahol a materiális megjelenés lényeges szerepet játszik, csak olyan könyvekről írok, melyeket volt lehetőségem megnézni vagy kézbe venni.

⁷ Ezúton szeretnék köszönetet mondani Jane Douglasnak, aki rendelkezésemre bocsátotta kéziratát a megjelenése előtt.

egymáshoz illesztésével közelít a hipertexthez, bemutatva több idősíki és elbeszélés kibontakozásának szimultán lehetőségét.

Ha a hipertext létezhet nyomtatásban és a digitális médiában is, mi különbözteti meg a könyv formában lévő a számítógépestől? Hogy meg tudjuk válaszolni ezt a kérdést az MSK szellemében, a következő játékot javaslom: mit mondhatunk az elektronikus kibertextről mint digitális médiumról a számítógépek jellegzetességeit felhasználva? E játéknak az a lényege, hogy az irodalmi kvalitásokat a médium fizikai karaktereinek és az elektronikus kibertext ezekkel szignifikáns stratégiáinak interakciójából származtatjuk, melynek eredményét az írók és az olvasók számtalan módon mobilizálhatják. Meddig mehetünk el a szövegek materialítására fókuszálva? Ez az analízis tárgyyszerű marad annyiban, hogy megtiltja az irodalmi olvasási stratégiák teljes repertoárjának használatát, mindazonáltal rávilágít azokra a differenciákra, melyeket a médium hoz létre. Hogy tisztázzam a médium ezen specifikumait, példákkal fogom alátámasztani, miként lehet a digitális média jellegzetességeit a nyomtatott szövegben is utánozni. A lényeg annak megmutatása, amit Bolter és Grusin reverzív remedialitásnak hív, amely egy médium specifikumának más médiumban történő szimulációja (lásd akár a *Voyager Expanded Books*-technikáját, ami gemkapcsok segítségével utánozta a lapok sarkainak behajtását és a passzusok megjelölését). Jómagam az elektronikus kibertextek konstruktív tipológiájára törekszem, figyelembe véve mind a médiumot (annak megjelenését a számítógépekben), mind pedig azt, hogy ennek hatásai milyen mértékben szimulálhatóak nyomtatásban (azaz a reverzív remedialitást, amely elmosza a nyomtatás és az elektronikus média közötti határokat). Ahogy már azt az előbb megjegyeztem, az MSK nem a hasonlóságok és különbségek bináris oppozícióját működteti, hanem a közvetítettséget és a szimulációt tartja szem előtt.

E szabályrendszert követve sorolom fel, majd tárgyalom részletesen a következő pontokat.

Első pont: Az elektronikus kibertextek dinamikus képek.

Második pont: A kibertextek magukba foglalják az analógiát és a digitális kódolást.

Harmadik pont: Az elektronikus kibertextek fragmentáció és újrendezés által jönnek létre.

Negyedik pont: Az elektronikus kibertextek mélyek és háromdimenziósak.

Ötödik pont: Az elektronikus kibertextek bilingválisak, éppúgy írhatók kódban, mint természetes nyelven.

Hatodik pont: Az elektronikus kibertextek módosíthatóak és átformálhatóak.

Hetedik pont: Az elektronikus kibertext tér, melyet fel kell térképezni.

Nyolcadik pont: Az elektronikus hipertexteket felosztott kognitív közegekben írják és olvassák.

Kilencedik pont: Az elektronikus hipertextek kibernetikus olvasási stratégiákat igényelnek.

Első pont: Az elektronikus kibertextek dinamikus képek

A számítógépek esetében a jel nem egy lapos felületre lejegyzett változatlan betű, hanem inkább olyan kép, melyet a kódrendszer különböző szintjei hoznak létre. A kód az elektronikus polarításokhoz kapcsolódó szabályokkal áll összefüggésben, melyek a bitektől és bitáramlástól, az előbbiektől a bináris számoktól, az utóbbiak pedig magasabb szintű parancsoktól függenek stb. Mégha az elektronikus kibertextek állandó, leírt jeleket utánoznak is, valójában mulandó képek, melyeket egy elektronsugár szkennel folyamatosan újra, így hozva létre az állandóság látszatát. Az elektronikus kibertextek ezen aspektusát mobilizálhatják olyan újítások, mint a dinamikus tipográfia, ahol a szavak verbális jelölőként, illetve olyan vizuális képekként funkcionálnak, melyek kinetikus adottságai szintén jelentéshordozóak (HAYLES, 1999b). David Knobel Reiner Strasserrel közösen alkotott költeményének, a *Breathe*-nek (Lélegzet) (2000) a sorai megjelennek és eltűnnek, ahogy az egérrel a színes téglalapokat érintjük, ezzel hozva létre a költemény hangos olvasása közbeni lélegzés hatását. Bill Marsh *6-String Aria* (2000) című művében a húrok az *Aria* szót formálva kapcsolódnak össze és válnak szét, miközben egy ária hallatszik, megteremtve ezzel hang, kép és szöveg fúzióját. Dan Waber *Stringsje* (Húrok) (1999) hasonló fúziót mutat be animált húrok segítségével, melyek képileg és szövegszerűen is a kezdetet és a véget, a flörtöt és az ölelést argumentáló formákba és szavakba fonódnak össze. Más módon hozza létre ezt a hatást Alan Dunning könyve, a *Greenhouse* (1989), mely átlátszó és nem átlátszó lapok egymásra hajtogatásával éri el a többszintű olvashatóság hatását. A nem átlátszó lapon olvasható ötsoros szöveg öt idézet Dunning kedvenc irodalomkritikai munkáiból, mindegyik sor más írótól származik és más tipográfiával szedett. Ahogy az átlátszó pergament ráhajtjuk erre az oldalra, az elméleti szöveget (amely más tanulmányokkal összefonódva eredendően hipertextet alkot) tovább módosítják az átlátszó lapra nyomtatott kép és Dunning szavai.

Fontos különbség a nyomtatott és az elektronikus szövegek között, hogy az előbbiektől elérhetőek, összehasonlítva például azokkal a szavakkal, melyek egy klikelés következtében jelennek meg Knobel és Strasser művében. Amíg a nyomtatott szöveg képei és szavai azonnal elérhetőek a tekintet számára, Knobel versének szavai csak a kurzorhasználat következtében jelennek meg. A kódnak mindig maradnak olyan szintjei, melyeket a legtöbb használó nem érhet el és nem láthat. És itt érkezünk el a nyilvánvaló főtételhez: a nyomtatvány sík, a kód mély.

Második pont: A kibertextek egyesítik az analógiát és a digitális kódolást

A számítógép szigorúan véve nem teljesen digitális. Alapszinten a computer elektromos polarításokból áll, amelyek a morfológiai hasonlóságoknak megfelelően kapcsolódnak össze a bitáramlással. Mikor a bitáramlás formát kap, digitális kód-

ként kezd működni. Az analóg hasonlóságok újra előtűnnek a képernyőn, például a szemeteskuka ikonjaként a Windows-asztalon.⁸ Bár mi ahhoz szoktunk hozzá, hogy a digitálisat bináris számjegyek fogalmaival gondoljuk el, a digitális általánosabban a szeparált és az ömlesztett információ ellentétét jelenti. A számítógépeknek nem feltétlenül kell digitális kódot használniuk; a számítástechnika kezdeti időszakában alapvetően tíz, a számolásból ismert kódot használták.⁹ Nem azért voltak ezek a gépek digitálisak, mert bináris kóddal működtek, hanem mert szeparált adatáramot használtak. Ezzel szemben az analóg számítógépek folyamatosan változó feszültségként jelenítik meg a számokat. Az analóg technológiában a morfológiai hasonlóság általában a kódrendszer egyik szintjét kapcsolja össze a másikkal. Ebben az értelemben az ikonografikus írás is analóg, mivel (igaz nagyon hagyományos módon) morfológiai hasonlóság jellemzi azzal, amire utal, ugyanakkor az alfabetikus írás digitális, hiszen rendelkezik néhány olyan elemmel, melyek segítségével több szó képezhető, pontosan a jel és jelölő kapcsolatának önkényessége miatt (Logan [1986] is ugyanerre a következtetésre jut). Ezzel szemben az ikonografikus írásnak sokkal több jelre van szüksége, elemeinek ugyanúgy különbözniük kell, mint a megjelenítendő fogalmaknak: a kínai írás például negyvezerezer karaktert használ.

Mind a nyomtatott könyvek, mind a számítógépek használnak digitális és analóg reprezentációt, de ezt eltérő módon teszik. A nyomtatásban használt digitális algoritmusra jó példa Emmet Williams *The Voyage* című könyve, melyben minden szó három betűből áll (alkalmazkodva ehhez a megszorításhoz, Williams gyakran kreatív kiejtésmodot használ). A szerző az oldalak számával növeli a szavak közötti helyet: az első oldalon egy leütésnyi, a másodikon kettő hely marad ki stb. A könyv akkor fejeződik be, mikor a két szó közötti hely már nagyobb, mint ami a lapon elérhető. Ez a példa is jól érzékelteti, hogy a nyomtatott és az elektronikus hipertext nem a digitális és analóg modalitások hiányában, sokkal inkább felhasználási módjában különbözik. A *VoyAge* digitális algoritmust használt, hogy a szavak elhelyezésével vizuális mintát hozzon létre, így a jelek analóg képként és digitális kódként is olvashatóak. Például mikor a szavak egyetlenegy sorba tömörülnek, a narrátor megjegyzi: „NOW/WEE/GET/OUR/POE/EMM/ALL/INN/ONE/ROW” (WILLIAMS, 1975).^{*} A számítógép általában digitális módszert használ a kódolás mélyebb szintjén, míg a nyomtatásban az analóg kontinuitás és a digitális kódolás mind a lap felszínén működnek.

⁸ Ahhoz, hogy ez az Oreo struktúra mit jelent a vizuális narratívák struktúrájában, lásd HAYLES, 1999a.

⁹ ENIAC, az első hatalmas komputer tíz kóddal működött.

^{*} Az angol szavak többértelműségével való játék lefordíthatatlan, a mondat jelentése körülbelül ez: „Most költeményünket egy sorban látjuk” – a ford.

Harmadik pont: Az elektronikus kibertextek a töredezettség és újrendezés által jönnek létre

A számítógép struktúrájának centrumát alkotó plasztikus digitális rendszernek köszönhetően e médium lényege a fragmentáltság és az újrendezhetőség. Ezek a textuális stratégiák nyomtatott szövegek esetében is használhatóak, példa erre Raymond Queneau *Cent mille milliards de poèmes* (1961) című könyve, melynek lapjai a verssoroktól függően számtalan csíkra vághatóak. Egyes darabok összehajtogatásával nagy számú kombinációs lehetőség jön létre, amint az Queneau a címben jelzi is. Egy másik példa lehet Dick Higgins könyve, a *Buster Keaton Enters into Paradise* (1994). A szöveg tizenhárom Scrabble-játék eredménye, mikor is Higgins a Buster Keaton-szavakat ortogonálisan rendezte el, majd a játékban megadott szavakat használva tizenhárom, a játékoktól függő bohózatot alkotott. A fragmentáció itt a Scrabble-betűk használatával jött létre, egy olyan technikával, amely az alfabetikus írás digitális természetét hangsúlyozta; az újrendezést pedig a szavak kombinációja működtette, illetve az, ahogy Higgins ezeket a szavakat később a bohózatokban használta.

A digitális szövegek esetében a fragmentáltság mélyebb, áthatóbb és kirívóbb, mint a nyomtatás alfanumerikus karaktereinél. Emellett a fragmentáltság olyan szinteken jelenik meg, melyek nem elérhetőek a legtöbb használó számára. A digitális raktár ezen aspektusa művészi haszonnal is járhat a felhasználói terület szintjén. Stuart Moulthrop *Reagan Library*-je például olyan algoritmust használ, amely előre beírt kifejezéseket sorol fel véletlenszerűen. Mikor a használó újra megnézi a szöveget, az már egyre koherensebbé válik, majd a negyedik alkalommal elnyeri végső stabilitását, amikor már nem változik tovább. Hangsúlyozandó, hogy a hang nem interferencia, hanem az információ egy formája, Moulthrop úgy tervezte meg művét, hogy annak egy szintje a fentiekkel ellentétes irányban mozog. A képernyőn lévő „Jegyzetek”, melyek gyakran magyarázó kommentárokat nyújtanak, minden látogatás alkalmával egyre rejtélyesebbek és enigmatikusabbak lesznek.

Negyedik pont: Az elektronikus kibertextek mélyek és háromdimenziósak

A digitális kódolás és az analóg hasonlóság előnyökkel jár, ez alapján is fejlesztik ki őket. Az analóg hasonlóság lehetővé teszi, hogy az információ lefordíthatóvá váljon két különböző materiális megtestesülés között, mint például amikor a hanghullám a mikrofon vibráló diafragmájaként jelenik meg. Valahányszor az információ két eltérő módon megtestesült entitás között áramlik – például a hanghullám és mikrofon, vagy a mikrofon és egy rögzítő eszköz között –, az analóg hasonlóság lép működésbe; egy médium ennek segítségével tudja úgy alakítani az információt, hogy az hasonló formában váljon közvetítetté egy másik médiumban. Amikor e fordítás megtörtént, a digitális kódolást arra használják, hogy számokká (vagy más különálló kódokká) alakítsa a morfológiai szerkezet kontinuitását. A folyamat lényege egy állandó forma kódsorrá történő transzformációja. Az analóg minta tar-

tósságával szemben a kód lehetővé teszi az információ gyors manipulálását és közvetítését.

Az ember, kinek érzékelőképessége a háromdimenziós környezettel kölcsönhatásban évezredek során fejlődött ki, sokkal jobban tudja olvasni az analóg formákat, minthogy kódokkal gyors számolást végezzen.¹⁰ Az ember analóg formaként próbálja perceptuálni azt, ami eredetileg kódként jelenik meg. Bár mindannyian megtanultuk a digitális módszer használatát, például mikor egy szöveg hangos olvasásakor kiejtjük a betűket, egy idő után felismerjük a szavak és kifejezések formáit, ez pedig átalakítja az alfabetikus írás digitális diszkrécióját. A képernyőn látható szöveg esetében az analóg és a digitális kölcsönhatása másképp valósul meg, mint nyomtatásban, és ezek fontossá válnak az emberi percepció számára. A mai monitorokon megjelenő szöveg olvasása 28 százalékkal lassabb, mint a nyomtatott változaté (a képernyőolvasást befolyásoló hatásokról lásd MUTTER, 1996). Bár e különbség okait teljesen még nem ismerjük, az elektronikus kép dinamikus természetének kétségtelenül köze van ehhez. A képernyőn olvasható szöveget komplex belső folyamatok hozzák létre, amelyek minden szót dinamikus képként, minden betűt kontinuus folyamatként alakítanak ki.

A használó által látott kép és a bitáramok megkülönböztetésének érdekében Espen Aarseth (1997) a *szkripton* (felszíni kép) és *texton* (a felszín alatti kód) terminológiákat vezeti be. A számítógépekben a texton az „olvasótól” függően vonatkozhat voltáramra, a bináris kód húrjaira vagy a programkódra. A szkripton mindig a képernyőn látható képet tartalmazza, ugyanakkor ez lehet bármilyen vizuális kód is, amelyhez a program több szintjét olvasni tudó használó hozzáfér. A texton ugyanígy nyomtatásban is megjelenhet: a pontvonal, bár normális esetben folyamatos képként érzékeljük, a pont/kihagyás/pont digitális distanciájára épül; itt szkripton, a kép és a tintapontok alkotják a textont.¹¹ Az elektronikus médiában a texton és a szkripton vertikális hierarchiát alkot, nem pedig az ehhez hasonló makro- és mikroarányokon keresztül működik. Az elektronikus szövegeknél jól megkülönböztethető a képernyőn megjelenő szkripton és az alsóbb szinten működő texton, amely a használó számára általában láthatatlan marad. A nyomtatott lap kinesztetikusan és vizuálisan is olvasható, míg az elektronikus szöveg textonja csak speciális szoftverek és technikák segítségével válik hozzáférhetővé.

Néhány könyv, reverzív-remediatív módon használja fel ezt, hozzáférhetetlen nyomtatott szövegeket hozva létre. David Strait egy olyan kör alakú könyvet alkotott *Boundless* (1998) címmel, melyet úgy fűztek körbe, hogy nem lehet kinyitni.

¹⁰ Adatokat halmozó, de hasznos Statoshi Watanabe (1985) munkája, amely ember és számítógép mintafelismerő képességét elemezi. Újabb kutatásért lásd FRIEDMAN–KENDEL, 1999.

¹¹ Ezen a ponton mondanék köszönetet Robert Essicknek a példáért, melyet egy vita során fejtett ki, ami William Blake pontvonalakkal szembeni erős nemtetszéséről szólt, illetve a nyomtatott technológiák iránti preferenciájáról (mely Blake esetében etikai kérdésekhez vezetett), melyek inkább analógok, mint digitálisak voltak.

Hasonló stratégiát használ Maurizio Nanucci *Univerzum* (1998) című művében, amelynek két gerince van. A lapok vizuális és kinesztikus olvashatóságával játszik Ann Tyler *Lubb Dubb* (1998) című alkotása, melynek lapjai kettős fedelűek, s a belső tartalom csak úgy látható, hogy belesünk a lapok közepén található lyukon, vagy megpróbáljuk szétválasztani felül az oldalakat annyira, hogy beláthassunk. Persze ezek a kísérletek nem változtatják meg a nyomtatott lap hozzáférhetőségét, ugyanakkor tudatosítják bennünk ezt a normatív szabályt.

Ötödik pont: Az elektronikus kibertextek bilingválisak, éppúgy írhatók kódban, mint természetes nyelvben

Mint minden elektronikus szöveg, a kibertext is a számítógépkód és a természetes nyelv több szintjéből áll. Általában ez a természetes nyelv jelenik meg a felső szinten (vagyis a képernyőn), bár gyakorta kommentárként a kódolás szintjén is. Ennél árnyaltabban, a számítógépes nyelv nyelvtani és szintaktikai alapját képezi, melyet, mint arra Rita Raley (2001) rámutatott, az angol nyelv struktúrája és nyelvtana hat át. Az elektronikus szövegek felől közelítve Jerome McGann nemrég azt fejtette ki, hogy a nyomtatott szövegek is jelöltek (a HTML analógiájára a hipertext jelölő nyelvét is a webdokumentumok alakítására használják). Szerinte a nyomtatott szövegek emellett kódoltak és algoritmusok által jönnek létre. Nem nehéz egyetérteni azzal, hogy a nyomtatott szöveget jelölésekkel látják el: például minden olvasó számára ismerősek azok a rovátkák, melyek egy bekezdés megszakadását jelzik és eszerint értelmezik a szöveget. Ugyanakkor, ha ezeket a textuális jelöléseket algoritmusoknak tekintjük, felmerül az olvasó/használó és a számítógép által véghezvitt processzus közötti különbségtétel problémája. Az elektronikus szöveg szó szerint nem létezik, ha a megfelelő szoftvert működtető hardver nem hozza létre. Szigorúan fogalmazva, az elektronikus szöveg egy folyamat, nem pedig tárgy, előállításához tárgyak (hardver és szoftver) kellene. Mi több, egy algoritmust általában precízen meghatározható szabályok által definiált folyamatnak tekintenek.¹² Míg a szövegértés szabályi meghatározhatóak, sok irodalmi (általánosabban nyelvészeti) szabályt igen nehéz kódolni, főleg a számítógép instrukciói számára.

Az, hogy az elektronikus szövegek létrehozói éppúgy használnak természetes nyelvet, mint kódot, lényeges változást okozott az írás megértésében. Los Pequeno Glazier (2002) és John Cayley (1998), illetve mások szerint a programozás valójában írás. Visszautasítják a distinkciót, mely a képernyőn megjelenő szöveget tartja „igazinak”, mivel kreatív gyakorlatukkal képesek átlátni, hogy a szöveg és a programozás logikailag, konceptuálisan és instrumentálisan is összefügg. Az elektronikus médiában dolgozó írók egyre többször aknázzák ki a szó/kód kölcsön-

¹² David Berlinski (2000) kimerítően tárgyalja az algoritmus kifejlesztésének történetét.

hatás adta lehetőségeket úgy, hogy egy olyan, a képernyőn látható kreolizált nyelvet hoznak létre, amely az angol és a programnyelvet utánzó kifejezésekből áll. MEZ (Mary Ann Breeze) például így alkotta meg a „mezangolt”, egy bilingvális praxist, mely megtöri a jel és fonéma konvencionális kapcsolatát, új kapcsolatot hozva létre ezzel az angol nyelv és a kód között.¹³ *Lexia to Perplexia* című művében Talan Memmot egy olyan kreolizált nyelvet alkot, amellyel képes kifejezni a kiborg szubjektivitást, ahol a gép és a self (amit „cell.f” -ként ír, jelezve ezzel a computer általi fertőzöttséget) konceptuális, nyelvi és technológiai egységet alkot.

Az a tény, hogy McGann az általában elektronikus szövegek esetében használt terminusok segítségével értelmezi újra a nyomtatott szöveget, *The D. G. Rossetti Hypermedia Archive* (2001a) című munkájának (re)konstrukciójaként is értelmezhető, melyben Dante Gabriel Rossetti szövegét alkotta újra a weben. A nyomtatott szöveg elektronikus közegben történő megjelenítése közben eljut addig a felismerésig, hogy a nyomtatott szövegek radikálisan eltérő materialitást involváltnak az elektronikus médiumban. Mint más, az elektronikus médiumban működő író, ő is *alkotásként és készítésként* fogja fel az irodalmi produkciót, nempedig immateriálisnak látott szavak kiköpdőséseiként. Nem véletlen, hogy a könyvészetet tanult McGann gyakran dolgozik együtt Johanna Duckerral, aki egyszerre az alkotója, kritikus és történésze képzőművészeti tárgyú könyveknek. Mindketten elismerik az irodalom materialitását, így az írást és az olvasást is konzekvensen materiális gyakorlatként fogják fel. Ehhez a meglátáshoz a számítógép használata nélkül is el lehet jutni, mint azt tette Loss Glazier is (2002) az írógép-költészetéről írt tanulmányában, mely költészet a szöveget alkotó írógép instrumentális szabályait hangsúlyozza. Ugyanakkor gyakorlatilag lehetetlen anélkül létrehozni elektronikus szöveget, hogy azt materiális produkcióként fognánk fel. M. D. Coverley (2002) is erre a következtetésre jut, amikor összehasonlítja a nyomtatott szöveg íróját, aki a mondat begépelése után elégedetten hátradől, az elektronikus média írójával, aki ugyanazon mondat leírása után azzal kezd foglalkozni, hogy milyen tulajdonságokat és animációkat csatoljon a szavakhoz, hogy a szöveg milyen háttérben és borítóval jelenjen meg, hogy milyen más szövegekkel és struktúrákkal legyen összekapcsolható stb. A hardver és a szoftver mindebben aktív partner; előmozdítják és akadályozzák, bővítik és korlátozzák, törvényesítik és felforgatják a munkát. Mindezeket a hatásokat az alkotás lényegeként kell felfognunk. Akár az a művész, aki egy könyv megalkotásakor finom mintákat vág ki a nehéz olasz fehér papírból, majd óvatosan összevarrja őket, az elektronikus szöveg írója is tudatosan kapcsolja össze az intellektuális, pszichikai és technológiai munkát, melyek a szöveget mint materiális objektumot hozzák létre.

¹³ Például a MEZ 2001-es változata olyan magyarázatokat alkalmaz, mint „these t.ex][e]ts r_code wurk_ remnants d-voted to the dispersal of writing that has been n.spired and mutated according 2 dynamics of active network”. (Ezek a szövegek kódmaradványok, magukat az írás szétszóródottságának szentelve, melyeket a dinamikus és aktív hálózatnak megfelelően alakítottak.)

Hatodik pont: Az elektronikus kibertextek módosíthatóak és átformálhatóak

Az elektronikus textonok többszintű kódolása lehetővé teszi azt, hogy a kód egyik szintjének csekély mértékű változtatása jelentősen átalakítson egy másik szintet. A kódrendszer szintjei ezért nyelvi eszközként működnek, hatalmat adva az egyszerű billentyűkódoknak arra, hogy az egész szöveggép megjelenését megváltoztassák. Lényeges komponense ennek az, hogy a kódok fragmentáltak és újrendezhetőek. Bár a szöveg állandó képként jelenik meg, a bináris kódok gyors felcserélésével és fragmentációjával dinamikusan alakítható és változtatható. Ez biztosítja a kép mélységének illúzióját, például a *Kód* háromdimenziós tájai, illetve a Microsoft Word ablakai esetében.¹⁴ Ilyen esetben a kódszinten digitálisan működő textont és a képernyőn megjelenő háromdimenziós térben analóg módon operáló scrip-tont úgy érzékeljük, mintha lenne mélységük.

A nyomtatott könyvek számtalan módon utánozhatják az elektronikus szövegek változékonyságát, a lapokat fedő átlátszó oldalaktól kezdve egyéb bonyolultabb stratégiáig. Michel Snow vizuális elbeszélésének a *Cover to Cover*nek (1975) a képsorozata egy ajtó megmutatásával kezdődik, majd egy férfit látunk, amint az ajtón keresztül belép egy teljesen szokványos szobába. Minden egyes kép (például a fényképész megjelenítésével) beállított fotóként leplezi le az előtte lévő. A könyv közepe felé haladva a képek más és más szögben kezdenek elhelyezkedni, majd középre érve az olvasónak meg kell fordítania a könyvet, hogy a helyes perspektívából lásson. Ezután a képek fordított sorrendben helyezkednek el, így az olvasó a könyv eleje felé kezdi el olvasni a könyvet, miközben valójában a vége felé halad. A nézőpontnak ezt a megváltozását az is alátámasztja, hogy a könyvet mindkét oldalon előlap borítja. A könyv hagyományos aspektusai, mint a kezdet és a vég, fent és lent, ez esetben változó jegyekké válnak, s ez módosítja az olvasás menetét is.

Karen Chance hasonló stratégiát alkalmaz *Parallax* (1987) című művében, ahol a kivágás és a megfordítás két narratívát alakít ki, az egyiket egy őszinte férfi szemszögéből, aki a melegeket nemkívánatos betolakodónak tekinti, a másikat pedig egy meleg férfiéből, aki szerint életét veszélyeztetik az őszinte emberek, akik nem akarják tiszteletben tartani létezését. Más megközelítést alkalmaz Tom Phillips *A Humument: A Treated Victorian Novel* (1997) című műve. Phillips William Mallock jelentéktelen viktoriánus regényének, a *Human Document*nek a lapjait „dolgozta fel” képek segítségével oly módon, hogy a képek csak néhány szót hagytak érintetlenül minden oldalon. A szavakat a fehér lap ösvényei vagy „folyói” kötik össze, melyek az őket körülvevő képek vagy a színes háttér következtében jönnek létre. Ezek a folyók úgy kígyóznak a lap aljáig, hogy az a többféle olvashatóság lehetőségét kínálja fel. Más-más kibertextuális effektusok származnak továbbá az ösvények

¹⁴ Hogy létrehozza ezt a háromdimenziós illúziót, a számítógép kétdimenziósként érzékelhető szeleteket rak egymásra. Ez a folyamat igen bonyolult kalkulációt igényel, és nem valósulhatna meg a fragmentáció és rekombináció nélkül, melyeket a mai számítógépek használnak.

szavainak kölcsönhatásából, a „feldolgozott” szöveg olvasható részeiből, illetve a lapokon látható változatos képekből. Az ilyen manipulációk segítségével Mallock szövege egy teljesen más elbeszéléssé alakul át. „Fogtam egy elfeledett Viktória korabeli regényt, melyre véletlenül bukkantam. Kifosztottam, ástam és aláástam a szöveget, míg más lehetséges történetek, színhelyek, költemények, versek, erotikus incidensek, szürreális katasztrófák szellemévé vált, melyek látszólag kapcsolódtak szavaihoz” – írja Philips (1997). Bár ez a könyv nem olyan értelemben dinamikus, mint a Javascript, a változtatás és átalakítás következtében létrejövő kibertextuális hatások dinamikusak és interaktívak.

Hetedik pont: Az elektronikus kibertext tér, melyet fel kell térképezni

Az elektronikus kibertextek két szempontból is feltérképezendő térként funkcionálnak: egyrészt olyan vizuális határterületet prezentálnak, melyen a felhasználó különböző választások segítségével halad át. Másrészt pedig több szinten kódoltak, mely szintek a megfelelő szoftver használatával érhetőek el, például olyanokkal, amelyek a böngésző forráskódját ugyanúgy látni engedik, mint a felszíni szöveget. E konstrukció következtében az elektronikus kibertextek sokkal inkább kapcsolatra hozhatóak térképészeti és navigációs utalásokkal, mint a nyomtatott szövegek.

M. D. Coverley most készülő internetes regénye, a *The Book of Going Forth by Day* (előkészületben) jól illusztrálja, miként válik a navigáció szignifikáns stratégiává a kibertextek esetében. Az egyiptomi hieroglifák elrendezését modellálva e szöveg tere horizontális és vertikális regisztereket alkalmaz. A horizontális panelek írják le a történetet, míg a vertikális panelek nyelvi, történelmi, földrajzi információkat közölnek az ókori Egyiptomról, hasonlóan azokhoz a rubrikákhoz, melyek a hieroglifák által ábrázolt történeteket kommentálják. Az ókori egyiptomi írással való kapcsolat utal a leíró rendszerek, kozmologikus vallások, temporális szabályok és földrajzi követelmények közötti mély összefüggésekre is. Az ősi hieroglifákat minden irányba írták, balról jobbra, jobbról balra, felülről lefelé, lentől felfelé, az oldalszélektől a margóig, vagy spirálisan, így az olvasást a betűkép vezérli. A *Going Forth* ezzel a minden irányba történő kiterjedéssel utal az egyiptomiak hitére, amely a világ végtelen geometriáját állította, ahol a kiváltságosok átléphetnek a halál küszöbén a múltból a jelenbe, valamint istenek és istennők manifestálódhatnak emberi formában. A *Going Forth* írásfelülete gazdagon dekorált és potenciálisan végtelen komplex topológia, mely folyamatos átjárást tesz lehetővé a történet, magyarázat, térképek, fotók, nyelvészeti információk és történeti kontextus között. A *Going Forth* arra utal ezzel, hogy az ősi Egyiptomban nem volt különbség művészet és írás között. A művészet sem utánozta jobban az életet, mint ahogy az írás, más szóval a világlátás és a lejegyző rendszer bensőségesen összekapcsolódott. Az elektronikus környezetbe történő transzponálásakor, ezek a korrelációk a multimédiás komponensek és navigációs funkcionalitások közötti komplex relációként formálódnak meg, melyben a jelentés ezek interakciójából, nem pedig kizárólag a verbális narrativitásból születik.

Amikor a navigáció a nyomtatott szöveg részévé válik, az rendszerint a lineáris szekvenciák kibertextuális multiplicitásá történő átalakulásával jár. Susan E. King könyvét, a *Treading the Maze*-t (1993) mindkét oldalon spirálisan fűzték össze. A baloldalon lévő kötés látni engedi a képeket a papíron, míg a jobb oldalon az írott szöveg átlátszó lapjait kötötték össze. Az átlátszó és nem átlátszó lapok keveredése a történet más és más rendjét eredményezi. A szerző azt írja (egy olyan oldalon, melyet a legtöbb olvasó a könyv feléhez érve talál meg), hogy az a legtökéletesebb olvasási mód, ha a könyv minden oldalán lefele fordítjuk a lapokat, így láthatóvá válik a hátsó borító, majd elkezdünk összelapozni egy átlátszó lapot egy nem átlátszóval, mígnem valamelyik a könyv elejére ér. Ebben az esetben az utolsó két áttetsző lap egy nő testéhez vezető labirintust fed, így az útvesztő, melyen az olvasó végül átjutott, egy női testként jelenik meg, felfedve a labirintust mint vizuális és konceptuális formát, és a könyv olyan útvesztőként értelmeződik, melynek még számos elágazását lehet felfedezni.

Nyolcadik pont: Az elektronikus kibertexteket felosztott kognitív közegekben írják és olvassák

A mai számítógépek mesterséges kognitív folyamatokat hajtanak végre, mikor az emberrel együttműködve kibertexteket hoznak létre. Ez gyakran interpretatív aktusokat jelent, mint amikor a számítógép a használó választásaitól függetlenül eldönti, hogy milyen szöveget jelenít meg a keresőben. Ma már nem kérdés, hogy a számítógépek intelligensek-e. Első látásra minden, a kutatórendszerek és autonóm közvetítőszoftverek által bemutatott folyamat, mely kalkulál, bírál, szintetizál és analizál, intelligensnek tűnik. A könyvek is széles kognitív környezetet hoznak létre, de passzívan testesítik meg az író, az olvasó és a könyvtervező kognícióit, aktívan nem vesznek részt ebben a folyamatban.

Míndez nem jelenti azt, hogy a számítógép elsőbrendű írói technológia lenne a könyvhöz képest. Passzív rendszerként a könyv fenntartható a külsődleges memória számára, melyhez mindig vissza lehet térni, s mely így olyan határozottságra és megbízhatóságra tesz szert, ami a szoftverkészítő legvadabb álmain is tútesz. Amíg a számítógépek egy évtizednyi fennmaradásért küzdenek, addig a könyvek évszázadokig kompatibilisek maradnak. E tanulmány nem a médiumok technikai elsőbbségének megállapításával, hanem jellegzetességeikkel foglalkozik. A kibertexteket olyan környezetben olvassuk, amelyben a számítógép aktív értelemként működik, miközben az interpretálás és reprezentálás kifinomult aktusait hajtja végre. Ez a kogníció nemcsak az író, az olvasó és a tervező között oszlik el (akik lehetnek különálló vagy nem különálló emberek), hanem emberek és gépek között is (melyeket szintén tarthatunk szeparált vagy nem szeparált entitásoknak).

A nyomtatott könyveket úgy is strukturálhatják, hogy ezt a szétosztott kogníciót hozza létre és hangsúlyozza. Példák erre a telegráf kódkönyvek, amelyek a telegramban leggyakrabban használt kifejezéseket és szavakat kapcsolták össze rövidebb, és éppen ezért gazdaságosabban közvetíthető kódokkal. Ezek legkifino-

multabb változata tartalmaz úgynevezett csonkasztalokat is, ami lehetővé teszi, hogy a felhasználó visszafordítson egy hibás üzenetet, s így kitalálja, milyen kód-elemek lehetnek a hibásak helyett. Ebben az esetben a kogníció szétoszlása nyilvánvaló, a küldő, a telegráf kezelője, a kódkönyv, a csonkasztal és a címzett vesznek részt a folyamatban. E láncolat bármely pontján becsúszhatnak hibák, ami világossá teszi, hogy a megértés csak a különböző részek korrekt együttműködésével lehetséges.

Kilencedik pont: Az elektronikus kibertextek kibernetikus olvasási stratégiákat igényelnek

Az elektronikus kibertextek, mivel felosztott kognitív környezetben írják és olvassák őket, szükségszerűen kiborgként konstruálják a felhasználót, s részévé teszik egy vagy több intelligens gép körforgásának. (A *kiborg* természetesen neologizmus, kibernetikus organizmust, félig élő, félig géplényt jelent.) A kiborgként történő pozicionálás szükségszerűen kiborggá változtatást is jelent, így a kibertextek, tartalmukra való tekintet nélkül, a kiborg szubjektivitás felé törekszenek. Ez a nyomtatott szövegek esetében is előfordul (például William Gibson *Neuromancer* [1984] és Pat Cadigan *Synners* [1991] című művében), de a kibertextek a médium specifikumán keresztül teszik ezt. A kilenc pont közül ezt a legnehezebb utánozni a könyv technológiájával, amely kifinomult tartalmával és produkciójával egyszerűen kezelhető. A könyv szerelmesei gyakran emlegetik a nyomtatásnak ezt a tulajdonságát, hangsúlyozva, hogy azért szeretik jobban a könyveket, mert azok nem vetik bele őket az elektronikus kultúra gyors, állandóan elévülő, meghibásodó világába. A nyomtatásnak és az elektronikus formáknak ezt a distinkcióját aláássza az elektronikus könyvek olyan nyomtatott könyvekként való ábrázolása, melyek gerince egy elektronikus hardver, ami lehetővé teszi a pixelek különböző mintákba történő polarizálhatóságát, így egy lap valójában mindegyik lap lehet. (A MIT Média Lap kutatói, más fejlesztőkkel együtt, olyan elektronikus „tintát” kutatnak, amelyben minden kis szegmens magában foglal fehérről fekete színre változtatható betűformákat, és amikor az elektronikus polarítások megváltoznak, minden betű új betűvé vagy térré alakul. A linket elektromos hatásokra érzékeny polimerekből készítették; mivel színük a polarításokkal együtt változik, a polimerek az LCD, a folyadékkristályos kijelző analógiájára funkcionálnak.) A hibrid formák, mint például az elektronikus könyvek, működés közben mutatják meg a reverzív remedialitást: ahogy a könyvek egyre inkább a számítógépekre kezdenek hasonlítani, úgy hasonlítanak a számítógépek a könyvekre.

A kortárs irodalom gazdag mediális ökonómiájában a médiumok éppúgy különböznek, mint ahogy összetartanak. A materiális tulajdonságokra összpontosítva megérthetjük, hogy néhány digitális mű, megtapasztalva az elektronikus környezet adta új lehetőségeket, mennyire más pályán fejlődik, mint a könyvek. Ezek az eltérések jól megfigyelhetők első generációs kibertextek, mint amilyen Michael Joyce *Afternoon* (1987) című műve, és a második generációs Talan Mammot *Lexia to*

Perlexiájának (2000) összehasonlításakor. Az *Afternoon*, a Storyspace szoftverek által készült korai kibertextek példajaként nem tartalmaz grafikát, és a legtöbb link is szótól szóig vagy bekezdéstől bekezdésig halad. A linkekre történő klikkelés hagyományos módon cseréli le a képernyőn az egyik szövegeket a másokra. Visszanézve láthatjuk, hogy ezek a feltételek a nyomtatott könyvekből erednek. Bár a linkelés struktúrája annyiban különbözik a lapozástól, hogy többféle olvasásmódot tesz lehetővé, az *Afternoon* mégis ez utóbbi élményét reprodukálja az elektronikus médiában. Ezzel szemben a második generációs kibertextek grafikákkal, hangokkal, képekkel és temérdek más multimédiás komponenssel mixelik össze a szavakat. Mi több, a linkek minden irányba elágaznak, a szótól a navigációs apparátuson át a képig és az animált grafikáig. Ebben a folyamatban a lap hagyományos, kétdimenziós, síkfelületű metaforája egy teljesen más tapasztalattá alakul. A textuális tér olyan többretegű topografikus terepként reprezentálódik, melynek fel kell fedezni rejtett bejáratait, egymást keresztező ösvényeit, többszintű világának kapcsolóelemeit, valamint térbeli és temporális tulajdonságait, melyek a tárgy funkcionalitását – annak materiális és processzuális tulajdonságait – az olvasáskor általunk kreált világ reprezentációjával egyesítik.

Láthatjuk, hogy a szöveg immaterialitását állító nézet olyan ideológia, amely a test és tudat karteziánus elválasztását erőszakolja rá a szöveggörpöszra, s ezáltal két olyan fikcionális entitásra választja szét, melyek valójában dinamikus egységet képeznek. Ez a tradíció egyben az alkotói folyamat osztályi és gazdasági felosztásáról árulkozik – amely folyamatot a szerző-géniusz privilégiumának tekinti –, és a könyv fizikai tárgyként történő előállítását a kiadók és könyvvarosok gondjára bízza. Ahogy az előállítás jelentősége a nyomtatásban és az elektronikus médiában egyaránt publikáló írók és művészek kezébe kerül, mint a Visual Studies Workshop Press művészcsopörtja, amely művészi betűk nyomtatásával foglalkozik, ugyanakkor a weben is publikál, így a tárgyi előállítás és az alkotás közötti hagyományos megkülönböztetés többé már nem érvényes. Az a váltás, hogy figyelmet fordítunk a gazdasági és materiális körülményekre, amelyben az irodalmi mű létrejön, még sürgössebbé teszi a teoretikus rendszerek újragondolását. A szövegek nem tekinthetők többé immateriálisnak, s a képernyőn megjelenő szöveget sem azonosíthatjuk nyomtatott változatával; az ilyen, a szöveg immaterialitását tételező elméletek nem használhatóak, és még csak nem is életképesek.

Nagyobb figyelmet kell szentelnünk a szövegek materialitásának, de remélem világos, hogy ezzel nem az elektronikus média felsőbbrendűsége mellett szándékozom érvelni. Sokkal inkább a digitális környezet jellemzőit körvonalaztam, melyet az írók és az olvasók forrásként tudnak használni az elektronikus irodalom létrehozásakor, továbbá kifinomult és játékos módon reagálhatnak rájuk. Megmutattam azt is, hogy sok esetben hasonló – de nem azonos – hatások érhetőek el a nyomtatott könyvekben, valamint hogy az elektronikus szöveg hatásait nehéz vagy lehetetlen utánozni a nyomtatásban. Akár nyomtatott lapról, akár képernyőről van szó, a médium jellegzetességei játékba lépnek, miközben jellemzőit feltárják, elnyomják, felforgatják vagy újraképezik.

Sok kritikus úgy látja, az elektronikus korszak a nyomtatás végét jelenti. Azt hiszem, ez félreértés. A könyvek túl robusztusak, megbízhatóak, hosszú életűek, sokoldalúak ahhoz, hogy az elektronikus média elavultnak tekintse őket. A digitalizáció sokkal inkább olyan lehetőségeket adott, amelyekkel nem rendelkezünk az elmúlt pár száz évben: új szemszögből tekinthetünk a nyomtatásra, és megérthetjük azt is, hogy az irodalom elméletét és kritikáját milyen mértékben határozzák meg a nyomtatás feltételei. Ha a mediális ökológia világában bárhol megváltozik valami, ez az egész rendszer változását maga után vonja. A könyvek nem jutnak a dinoszauruszok sorsára, hanem az emberiség útját járva változnak, mutálódnak és fejlődnek, hogy – miként egy könyvrajongó mondotta rég – tanítsanak és gyönyörködtessenek.

Fordította: Seress Ákos

A fordítást az eredetivel egybevetette: Gyuris Norbert

Hivatkozások

- AARSETH, Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore MD, Johns Hopkins University Press, 1997.
- BARTHES, Roland, *A műtől a szöveg felé*, in *A szöveg öröme*, ford. Kovács Sándor, Bp., Osiris, 1996, 67–74.
- BERLINSKI, David, *The Advent of the Algorithm: The Idea That Rules the World*, New York, Harcourt Brace, 2000.
- BOLTER, Jay David, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale NJ, Lawrence Erlbaum, 1991.
- BOLTER, Jay David–GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- BUSH, Vannevar, *As We May Think*, in *Atlantic Monthly*, 1945 July, 101–108.
- CADIGAN, Pat, *SYNNERS*, New York, Spectra, 1991.
- CAYLEY, John, *Of Programmatology*, in *Mute* 11 (Fall), 1998, 72–75.
- CHANCE, Karen, *Parallax*, Atlanta GA, Nexus, 1987.
- COOVER, Robert, *The Babysitter*, in *Pricksongs and Descants*, New York, Grove, 2000 [1969].
- COVERLEY, M. D., *Personal communication with author*, 2002, July. Előkészületben: *The Book of Going Forth by Day*, califia.hispeed.com/Egypt.
- DELILLO, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1998.
- DOUGLAS, Jane Yellowlees, *How Do I Stop This Thing: Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, in *Hyper/Text/Theory*, ed. LANDOW, George P., Baltimore MD, Johns Hopkins University Press, 1994, 159–188.
- The End of Books—or Books without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- DRUCKER, Johanna, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

- DUNNING, Alan, *Greenhouse*, Calgary, Alan Dunning, 1989.
- FRIEDMAN, Menahem–KANDEL, Abraham, *Introduction to Pattern Recognition: Statistical, Structural, Neural, and Fuzzy Logic Approaches*, London, Imperial College Press, 1999.
- GIBSON, William, *Neuromancer*, New York, Ace, 1984.
- GLAZIER, Loss Pequeno, *Dig[iT]al Poet(I)(c)s: The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002.
- HAYLES, N. Katherine, *Simulating Narratives: What Virtual Creatures Can Teach Us*, in *Critical Inquiry* 26, 1999a, 1–26.
- HAYLES, N. Katherine, *Virtual Bodies and Flickering Signifiers in How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999b, 25–49.
- HAYLES, N. Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press, 1999b, 25–49.
- HAYLES, N. Katherine, *Translating Media: Why We Should Rethink Textuality*, in *Yale Journal of Criticism* (16), 2003, 263–290.
- HIGGINS, Dick, *Buster Keaton Enters into Paradise*, New York, Left Hand, 1994.
- JOYCE, Michael, *Afternoon: A Story*, Watertown MA, Eastgate Systems, 1987.
- KING, Susan E., *Treading the Maze: An Artist's Book of Daze*, Rochester NY, Visual Studies Workshop, 1993.
- KNOBEL, David és Reiner Strasser, *Breathe*, www.workxspace.de/valentine/val_va, 2000.
- LANDOW, George, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore MD, Johns Hopkins University Press, 1997.
- LE GUIN, Ursula K., *Always Coming Home*, New York, Bantam, 1987.
- Literal Art: Neither Lines nor Pixels but Letters*, in *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, eds. WARDRIP-FRUIN, Noah–HARRIGAN Pat, Cambridge, MIT Press (előkészületben).
- LOCKE, John, *Értekezés a polgári kormányzat igazi eredetéről, hatásköréről és céljáról*, ford. Endreffy Zoltán, Bp., Gondolat, 1986.
- LOGAN, Robert K., *The Alphabet E.ect*, New York, William Morrow, 1986.
- MACPHERSON, C. B., *Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford U. K., Clarendon, 1962.
- MARSH, Bill, *6-String Aria*, www.factoryschool.org/btheater/works/6strA/aria.html, 1999.
- MCDAID, John, *Uncle Buddy's Phantom Funhouse*, Watertown MA, Eastgate Systems, 1993.
- MCGANN, Jerome, *The Textual Condition*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1991.
- The D. G. Rossetti Hypermedia Archive*, www.iath.virginia.edu/rossetti/fullarch.html (letöltve: 2002. július), 2001a.
- Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave, 2001b.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: Extensions of Man*, Cambridge, MIT Press, 1994 [1964].

- MEMMOTT, Talan, *Lexia to Perplexia*, www.uiowa.edu/~iareview/tirweb/hypermedia/talan_memmott/index.html, 2000 (letöltve: 2002. július).
- MEZ [Mary-Anne Breeze], *The Data][H][Bleeding Texts*, netwurkerz.de/mez/datableed/complete, 2001 (letöltve: 2002. július).
- MOULTHROP, Stuart, *Reagan Library*, in *Gravitational Intrigue* CD-ROM, *Little Magazine*, 1999, iat.ubalt.edu/moulthrop/hipertexts/RL (letöltve: 2002. július).
- MUTER, Paul, *Interface Design and Optimization of Reading of Continuous Text*, in *Cognitive Aspects of Electronic Text Publishing*, eds. OOSTENDORP H. van-MUL S. de Norwood NJ, Ablex 1996, www.psych.utoronto.ca/~muter/pmuter1.htm (letöltve: 2002. július).
- NANNUCCI, Maurizio, *Universum*, n.p.: Biancoenero, 1969.
- PAVIĆ, Milorad, *Kazár szótár: Százezer szavas lexikonregény*, Beograd, Fórum, 1984.
- PHILLIPS, Tom, *A Humument: A Treated Victorian Novel*, London, Thames and Hudson, 1997.
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poemes*, Párizs, Gallimard, 1961.
- RALEY, Rita, *Reveal Codes: Hipertext and Performance in Postmodern Culture* (12.1), 2001; www.iath.virginia.edu/pmc/issue.901/12.1raley.html (letöltve: 2002. július).
- ROSE, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- SHILLINGSBURG, Peter, *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- SNOW, Michael, *Cover to Cover*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.
- STAIRS, David, *Boundless* (n.p.: D. Stairs), 1983.
- TYLER, Ann, *Lubb Dup*, Chicago, Sara Ranchose, 1998.
- WABER, Dan, *Strings, Vispo*, vispo.com/guests/DanWaber/index.html, 2000.
- WATANABE, Satoshi, *Pattern Recognition: Human and Mechanical*, New York, Wiley, 1985.
- WILLIAMS, Emmett, *The Voyage*, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1975.
- ZIMMERMAN, Philip, *High Tension*, Rochester NY, Visual Studies Workshop, 1993.

DIETER MERSCH

Medialitás és ábrázolhatatlanság.
Bevezetés egy „negatív” médiaelméletbe (részlet)*

1.

Egy általánosan elfogadott kultúraelméleti toposz szerint a médiumok valóságokat konstruálnak: utat nyitnak az észleléseknek, gondolatokat reprezentálnak, őrzik az emlékezetet, információt dolgoznak fel, tudást vagy lehetséges tevékenységeket és kommunikációt generálnak (erzeugen) stb. Ennek az állításnak két oldala van:

- (i) A médiumok képezik a tapasztalat és általában a kulturális jelentések konstitúciós feltételeit, azok *a priori* helyét foglalják el.
- (ii) Nem létezik a médium Másika vagy a médiumon Kívüli, hanem csak mediálisan közvetített jelenségeket vagy episztéméket ismerünk, így mindaz, ami *van*, mindenkor mediális jelpraktikák vagy kultúrtechnikák effektusát vagy eredményét ábrázolja.

E két tétel összetartozik. Úgy is fogalmazhatunk – az ismert hermeneutikai univerzalizmus módosításával: *Ami megérthető, az medializált. A létező léte szükség-szerűen medializált létnek bizonyul.* A tétel első része tehát a transzcendentalitás rangjára emeli a médium fogalmát, a második fele a medialitás ubikvitását hangsúlyozza.¹ A médium fogalma általa nyer *univerzális státuszt*. Jómagam ezzel szemben a következő pontokat szeretném érvényesíteni:

* A szöveg eredeti megjelenése: Dieter MERSCH, *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine 'negative' Medientheorie*, in *Performativität und Medialität*, hrsg. von Sybille KRÄMER, München, Fink, 2004, 75–96.

¹ Vö. a médiumok konstitúciós teljesítményének vizsgálatához Sybille KRÄMER, *Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftlichte Sprache*, in *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, Bd. 15 (1996), 1, 92–112; UÖ, *Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun, Einleitung*, in UÖ. (szerk.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt am Main, 2000, 9–26; UÖ, *Das Medium als spur und Apparat*, in *uo.*, 73–94; UÖ, *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren*, in *Medienphilosophie*, hrsg. von Alexander ROESLER, Stefan MÜNKER, Mike SANDBOTHE, Frankfurt am Main, 2003, 78–90, továbbá ugyanitt Alexander ROESLER, Frank HARTMANN és Reinhard MARGREITER tanulmányait is.

Először is a tézis inkonzisztens.

Másodszor ennek ellenében egy olyan médiumfogalmat kellene mintegy konzekvenciaként kifejleszteni, amely a médium medialitását annak határai felől fejtje meg.

Harmadszor, a fentiekén túl, az ily módon negatívan felfogott médiumfogalom és a médiumok ábrázolhatósága között külön-külön kell felmérni/kitágítani (ausloten) a kapcsolatokat. A kapcsolat nyitottsága pedig kiváltképpen szó szerinti „zavaró” viszonyhoz vezet a művészet és a médiumok között.

2.

A médium filozófiája elnevezés egy még a mai napig is megvalósíthatatlan programot jelöl.² Továbbra is várat magára egy olyan adekvát meghatározás, amely képes lenne átfogni a médium fogalmának extenzióját és intenzióját. A médiaelméleti modellezés jól bevált (etabliert) kezdeményezéseit leginkább úgy emelik át valahonnan máshonnan, amennyiben analógiák révén a *meta phora* szó szerinti értelmében „átviszik” az egyéb tudományterületeken nyert előfeltevéseket, módszereket és fogalmakat, amelyek aztán reflektálatlanul kerülnek bele a koncipiált modellekbe. Így a médiaapriori tézisét példának okáért Michel Foucault diszkurzusanálíziséből kölcsönzik, hogy az ő „történeti a prioriját” átszámítsák „technikai a priorivá”, amely, mint Friedrich Kittler esetében, a háborúban talál rá önnön eredetére.³ Emellett szemiotikai és strukturalista próbálkozások dominálnak még, vagy épp Jacques Derrida íráselmélete annak érdekében, hogy az írás és a médium közti rövidre zárással kitágítsák a nem-jelenválóságnak (Nichtpräsenz) vagy az *eredendő utólagosságnak* (Nachträglichkeit) a tézisét, és a tapasztalást, a kommunikációt, illetve a szubjektivitást stb. egyaránt a „genuin inszenírozottság” móduszának számlájára írják. Ennek megfelelően torzul (depraviert) a reális – vagy ahogy Kittler mondja, „Reell(en)” – kategóriája úgymond „médiumeffektussá”.

A pozíciók radikalitása, a már önmagában problematikus totalizálásuk, amely valamennyi adottságot, mindenféle észlelést, vonatkozást, értést vagy (meg)formálást mediálisan közvetítettnek tekint, mindezek után érthetlenné teszi, *miképp* lehetnek adottak maguk a médiumok, ha minden a médiumokban van. Azaz miképp is lép elő, tapasztalható meg, mutatható fel vagy épp érthető meg a *médium medialitása*, szerkezete és materialitása, valamint főként a mediális effektusok létrehozásának folyamata – s ezzel együtt hogyan is tapasztalhatunk, tudhatunk meg vagy ismerhetünk fel valamit a médiumokról *mint* médiumokról. S bár bizonyára helyénvaló a szokásos utalás az *intermedialitásra*, vagyis arra a tényre, hogy

² Ebben az értelemben nyilatkozik Mike SANDBOTHE, *Pragmatische Medienphilosophie*, Weilerswist, 2001, illetve Matthias VOGEL, *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf der Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt am Main, 2001.

³ Vö. mindenképp először Friedrich KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 1986; Uő, *Draculas Vermächtnis, Technische Schriften*, Leipzig, 1993.

a médiumok más médiumok révén figyelhetők meg; mindez mégis abba a kettős nehézségbe ütközik, hogy (i) *vagy* csak a médium *aspektusai* válnak ily módon ismertté, s csupán részleteket birtokolhatunk, ám az egész soha, sőt azt sem tudhatjuk, mi lenne az egész; *vagy* (ii) egy *kör* jön létre, hiszen így a megfigyelt a megfigyelő médiummal együtt konstruálódna meg, s a médiumok konstruktivitása maga is médiumok konstrukciójához vezetne. Ennek következtében csapdába esünk, vagy legalábbis feloldhatatlan paradoxon előtt állunk, amely visszavonhatatlan hátrát von abba a felfogásba, hogy „minden” vagy mediálisan megkonstruált vagy medializációs stratégiák effektusaként értendő. Ha tehát a médiumokat konstituensként ragadjuk meg, amelyek mindenek előtt a reálist idézik elő, annak jelentéseit vagy adottságának módjait, akkor e médiumok épp önnön leírhatóságuk elől szöknek meg, *medialitásuk* konstitucionálisan ismeretlen marad.

Lépünk még eggyel tovább: amennyiben a médiumok az észlelés, az értelem, a kommunikáció és hasonlók *konstitúciós feltételének* számítanak, akkor *operatív funkcióként*, miképp a szerkezetekben és technikai eszközökben (Apparaten) kifejeződnek, a „szubjektum eltűnésével” feleslegessé vált *kanti kategóriáknak* a helyét foglalják el, és ezekhez hasonlóan *mediális sematizmust* kreálnak. Azaz voltaképpen egyfajta *médiaidealizmussal* van dolgunk, amely öröklí az egykori *transzcendentál-filozófia* helyét, melyet azonban természetesen technicista módon kezel. Ez a pozíció hasonlóságokat mutat a nyelvi kommunikációnak a 70-es években Karl-Otto Apel által kidolgozott, a peirce-i szemiotikán nyugvó transzcendentál-filozófiájával,⁴ amely a transzcendentalitás igényét természetesen a Peter Strawson által érvényesített „transzcendentális érvekre” redukálja. Ezek aztán legjobb esetben is csak a negatív *conditiones sine quibus non* státusát foglalják el, melyek bár ellentmondás nélkül nem törölhetők el, de ezt megfordítva, pozitív módon sem bizonyulhatnak a lehetőség a priori feltételeinek. Mert az a tény, hogy médiumok nélkül nem gondolkodhatunk, illetve nem állíthatunk elő jelentéseket, hogy nincs megismerés médiumok nélkül, *nem jelenti szükségszerűen azt, hogy a médiumok értelmet vagy ismereteket generálnának* – sokkal inkább a jelentések hoznak létre jelentéseket, a tudás a tudásból keletkezik, amely folyamatban a médiumok *nélkülözhetetlen elemként vannak jelen*. De továbbra is felmerül a kérdés, hogy miképpen hozhatók játékba, milyen relevanciával is rendelkeznek pontosan, illetve külön-külön milyen hatásokat mutatnak.

Ha tehát a médiumfogalom *transzcendentális értelemben*, azaz önmagában tovább nem levezethető valóságfeltételként tapasztalatot, értelmet vagy megismerést koncipiál – ami egyidejűleg mediális vállalkozássá stilizálja annak a filozófiának az egészét, amely önmaga létét is egy meghatározott médiumnak, a literalitásnak köszönheti, hiszen ez kölcsönöz neki specifikus formát⁵ –, felmerül a kérdés, *ho-*

⁴ Vö. Karl-Otto APEL, *Transformation der Philosophie*, Bd. 1–2, Frankfurt am Main, 1973 (leginkább az 1. kötet).

⁵ Vö. többek között Frank HARTMANN, *Medienphilosophie*, Wien, 2000.

gyan is lehetne ezt újból megindokolni, s vajon nem csupán csak valamely tételezésről (Setzung), metafizikai feltételezésről vagy konstruktivista axiómáról van szó. Mindenesetre ez a tézis annyiban bizonyul posztulatívna, amennyiben hiányzik a *kanti eljárás magja*, a „transzcendentális dedukció”, és szisztematikus okokból kifolyólag egyáltalán nem is kivitelezhető, hiszen a médiumok nem olyan szubjektumokként lépnek fel, amelyek *reflexív módon* lennének képesek saját a priori jellegükre rámutatni. Elvileg tehát elmarad annak igazolása, hogy a médiumok primér konstituenst alkotnak, amely megmagyarázná a tudatnak a „margináliákra” vagy a „médiatechnológia appendixére” vonatkozó státusát, ahogy mondani szokás,⁶ legjobb esetben is csak egy elméleti-taktikai megfontolás (theoretaktischer Einsatz) révén nyer bizonyítást, amelynek egyetlen argumentuma önmaga állítása.

Ezzel mégsem érvényteleníthető az a kevésbé erős feltételezés, hogy a médiumok *részt vállalnak* a társadalmi vagy kulturális folyamatok konstitúciójában. A médiumok vizualizálnak, hallhatóvá tesznek, összegyűjtnek, rendeznek és megőriznek, miközben átértelmeznek, *torzítón átültetnek* (ver-setzen) vagy átvitt értelmet generálnak, átformálják és transzformálják az értelmet, de nem *teremtene*k jelentéseket, *sokkal inkább előfeltételezik azokat*. Ez azt is jelenti, hogy nem létezik szimbolikus, nincs észlelés a médiáktól függetlenül – *de egyetlen médium sem generálója (Geber) saját megtörténéésének*.

Mindez kiegészül a következőkkel, hiszen a médiumok önmagukban is valamik: az archívum, a kép, a technikai apparátus vagy a programok és adatfeldolgozók rendszere maguk is dolgok, vagy legalábbis dolgok révén mutatkoznak meg, amelyekkel eloldhatatlanul összefonódnak. Jellegzetes *materialitással* rendelkeznek.⁷ Ez determinálja szerkezetüket, és avatkozik be az ily módon olykor *nem illeszkedőn* (unfüglich) medializáltba, a procedúrákba, berendezésekbe (Vorrichtungen) és operátorokba.⁸ Egyetlen médium sem merül ki *csupán saját funkciói immaterialitásában*, amennyiben az a specifikus materialitás, amely ezeket mindenképp előttről kihordja, nem válhat újra e funkciók elemévé, sokkal inkább megelőzi őket. A médium szempontjából konstitucionális *láthatatlanság* jellemzi e materialitást.

Jó ideje használatos erre a fény metaforája. Médiumként a fény kölcsönöz a dolgoknak láthatóságot, az árnyékot vetés segítségével, de forrásként ugyanakkor el is vakítódik. Csak ha bekapcsolódik egy újabb médium, hogy megakadályozza az elvakítást, akkor látjuk a másikat. Mindez jónéhány mediális formátumra alkalmaz-

⁶ Stefan RIEGER, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt am Main, 2001, 29.

⁷ Mindezt a jelfogalom kapcsán próbáltam szisztematikusan kibetűzni in Dieter MERSCH, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München, 2002.

⁸ Vö. uő, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2002, 53; uő, *Kunst und Medium, Gestalt und Diskurs III. Schriften der Muthesis-Hochschule*, Kiel, 2003, 131.

ható. Példaként a testet választottam, amelyet különböző médiaelméleti feltevésekben, úgy mint a gondolkodás, a kommunikáció vagy az észlelés, médiumként kezelnek. Olyan szemléletmódról van szó, amely minden bizonnyal olyannyira plauzibilis, miként a test is sokféle módon válhat az ábrázolás eszközévé; a divatban például felöltöztetett formában vagy önmaga csupasz kiállításában egyszerre, esetleg határtapasztalatként, a felsebzésnek kitéve, mint a performance-művészetben.⁹ De bármely szélsőséghez vezet is, közben soha nem tűnik el nyomtalanul a test testisége, a különös testszerűség. Ez a látásmód egyfajta *redukcionizmuson* alapul, amennyiben a testet olyan hangszernek tartják, amelyen játszani lehet, vagy valami hasonlónak, s ezzel kiküszöbölik azt a tényt, hogy a gondolkodás a test tekintetében nemcsak róla gondolkodik vagy beszél, de gondolkodásként már mindenkor testileg történik. Amennyire a gondolkodás belegabalyodik saját testiségébe, amilyen mértékben jelen van a test speciális formája a gondolkodásban, illetve meghatározza azt, mindeközben *meg is vonódik* tőle. A gondolkodás „testszerűsége” ekkor már nem leírható – egy a reflexióhoz hasonló paradoxonról van szó, amely sohasem képes önmagát megragadni, mivel a reflexió struktúrái már eleve belépnek a reflektáltba, anélkül hogy képesek lennének vele együtt önmagukra reflektálni.

Következésképpen egy *konstitutív negativitással*, bizonyos értelemben *megvonással* szembesülünk, amely azonos mértékben érvényes a *médium medialitására* is. Egyetlen médium sem képes egyidejűleg medializálni önnön materialitását, miképp saját performativitásának folyamatát sem. A közvetítés, a transzgresszió, az átvitel vagy transzformáció hordozója, bárhogy is kíséreljük meg megragadni a médium funkcióit, megvonja magát a közvetítéstől, a transzgressziótól, átviteltől vagy transzformációtól. *A médiumok nem rendelkeznek saját tükrökkel*: amennyiben *struktúrájuk* már mindenkor impregnálódik a tapasztalásban, a gondolkodásban vagy a megértésben, ezt megfordítva, *medialitásuk* sem írható le, de nem is analizálható *e struktúrák strukturalitásának* értelmében. Még ha igénybe is vesszünk egy további médiumot, amely láthatóvá tenné ezt a medialitást, ettől ismételtén megvonódik saját strukturalitása, amely egy következő médiumot követelne stb. Ha ily módon a médiumok „más médiumok színpadává”¹⁰ is válnak, s ezzel együtt a russelli fokozatmodell (Stufenmodell) szerint végtelen iterációt implikálnak, amely már mindenkor alteritást feltételez egy olyan „objektum” alakjában, amelyre vonatkozik. Mégis csődöt mond ott, ahol a medialitás nem valamely másikra vonatkoztatottan, hanem *önmaga viszonylatában* tematizálódik: az iteratív egymásba csatolódáskor (Schachtelung) krónikusan visszahúzódik. Minden attól függ, *milyen pozícióból* beszélünk, és *mit* hangsúlyozunk: a mediális reflexiók szinteződését, amelyeket a megvonódó valamely másik médiumban tükrözi, miközben egy ki-

⁹ Vö. Uő, *Körper zeigen*, in *Verkörperung. Theatralität 2*, hrsg. von Erika FISCHER-LICHTE, Christian HORN, Matthias WARSTAT, Tübingen–Basel, 2000, 75–91.

¹⁰ Vö. KRÄMER, *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?*, 85.

iktathatatlan differenciát ír tovább – vagy magát a *megvonódás negativitását*, amely érthetővé teszi, hogy az egymásba csatolások és tükröződések végtelenségében mégis mindig az tűnik el, amelyet biztosnak tartunk. Így aztán az infinitív regresszió, a medializációs folyamatok váltakozó színháza helyett egyfajta konstitucionális *eldönthetetlenség* adódik. Mindez a médium medialitását érinti, amely, miképp azt *első eredményként* leszögezhetjük, *lényegében ábrázolhatatlan* marad. Az eredmény elvezet oda, amit „negatív” médiaelméletnek szeretnék hívni.

3.

A médiumnak ez a negativitása vagy kikutathatatlansága, amely ott kísért minden meghatározásában, és a *médiaidealizmus* valamennyi formáját érinti, ahhoz a figyelemre méltó tényhez kapcsolható, amely strukturálisan minden médium kapcsán feltűnik, s amelyre a jelelmélet vonatkozásában Susanne K. Langer hívta fel a figyelmet.¹¹ Mert a médiumok – ahogy a jelek is – annál hatékonyabban működnek, minél *kevésbé feltűnőek* médiumként. A közvetítésben a közvetített a releváns, nem pedig a csatornán belüli zaj (Rauschen), ahogy a távcső segítségével is a csillagokat kémleljük, nem magát a lensét (Okular). Hasonlóképpen a képen sem annak formátuma vagy a keret az érdekes, hanem amit ábrázol vagy kifejezésre juttat, miképp a szövegben az értelem figurái és a technikai eszközökben a szintaxisuk vagy hatékonyságuk. A médiumok megvonják önnön láthatóságukat, megismerhetőségüket, szó szerint *középen* tartózkodnak, egy *átvitel/közvetítés, transzfer helyének kijelölőiként* (Platzhalter), amelyek azonban természetesen ilyenén státuszukban, amennyiben átmeneteket alapoznak meg vagy közvetítéseket tesznek lehetővé, vissza is vonódnak. A médiumokat így az a sajátosság jellemzi, hogy a *megjelenésben tűnnek el*: ami középen tart, arra önmagáért nincs szükség, hanem kizárólag az a fontos, amelyre mindenkor hatást gyakorol, vagy amit megtestesít. Ezzel rámutattunk tehát valamennyi szisztematikus médiaelméleti reflexió, illetve kritikája nehézségeire: egyenesen arányosan azzal, ahogy a médium felismerhetlenné teszi magát, tendenciózusan rokonítható a mitológiával. Misztériumként manifesztálódik.

Ez a körülmény különösen a technikai médiumok esetében releváns. A *perfectio* ideáljának, a hatékonyság optimalizálásának elkötelezettjeként fejlődési logikájuk a láthatóság szukcesszív finomítása, a zavar forrásainak kiiktatása, a hibátlan transzmisszió, illetve az ismételhetségek automatizálása irányába tendál – egészen addig, míg a digitalizálás lehetővé látszik tenni az immateriális győzelmét és a tér-idő el-

¹¹ „Az a szimbólum, amely tárgyként hívja fel magára a figyelmünket, elterelően hat. A jelentését nem minden ellenállás nélkül közvetíti. [...] Minél semmitmondóbb és közömbösebb egy szimbólum, annál nagyobb a szemantikai ereje.” Vö. Susanne LANGER, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main, 1984, 83.

törlését, ahogy mindezt Florian Rötzer és Peter Weibel emphatikusan megjósolták.¹² A technicitásban természetesen immanensen rejlik benne a fokozás figurája: a médium medialitása, mely a médiumban beálló zavarok közepette válik láthatóvá, kioltja önmagát, hogy teljes egészében összeolvadhasson a medializálttal, s önmagát *technikai abszolútnak* mutathassa. A kép peremnélkülisége az imax-moziban, a „cave” 3D-s szimulációi vagy illúziókeltő masinériája támogatják az ezirányú fejlődést. Ígéretük a médium beteljesülését jelenti tiszta megkettőződésében, konstruktívitasában, amely egyszerre generálódik az amedialitás látszataként, mint ahogy a médium gyenge pontját, a megvonódását is feloldja a *megvonás megvonása* révén. Mindez a felejtés felejtésével azonos, amelynek még önnön elvesztése sem sikerül. A médium performanciája találja meg benne téloszát, illetve ezt megfordítva, a médium, mindenekelelt technikai illuzionizmusa a mágiára kezd hasonlítani.

Ezzel együtt a negativitás, a *médium médiumként történő meghatározhatatlansága* egyszerre utal valamire, ami rabul ejt, amelynek fordítva épp a médium saját hatalma, specifikus varázslata feleltethető meg. A médiumoknak ebben rejlik a misztifikációjuk. Azt is mondhatnánk, mindaz, ami *elbűvölő* bennük, az pontosan az *enigmatikusságuk*, elrejtőzésük. Arra, akit bűvkörükbe vonnak, az elvakítás/szemfényvesztés fátylát borítják, s így olyan affirmációs kényszer lép fel, amely a médiumot tendenciózusan mentessé teszi minden kritikától. Valami hasonlóról beszélt Theodor W. Adorno is a vizualizálás technikáit illetően: „Was ans Bild sich klammert, bleibt mythisch befangen, Götzendienst” (Ami a képhez kapcsolódik, az mitikusan rabul ejtődik, istenkáromlás) – mondja a *Negatív dialektika* című művében: „Der Inbegriff der Bilder fügt sich zum Wall vor der Realität.”¹³ A *mé-diaaprioriról* szóló beszéd rokon a bálványimádással. A médiumra a kritizálhatatlanság parancsát terjeszti ki, s ezzel reprodukálja varázslatos vonzerejét (Bann).

Ez a felismerés, gondolatmenetünk *második eredményeként*, egy sor konzekvenciát implikál:

- (i) A médium fogalmát mélyreható *differencia*, repedés jellemzi, különbséget tesz a médium szerkezete és performanciája értelmében vett *medialitás*, illetve a *távollétben* valamint a *jelenvalóságban* ott lévő *medializált* között. A médiumok tehát abban teljeseznek ki, amik épp *nem*. A „mi”-t és a „hogyan”-t részesítik előnyben (*quid*), nem pedig a „hogya”-ot (*quod*). Ezzel a „valaminek” az európai gondolkodásban mélyen gyökerező privilegizáltságát írják tovább, a „mint”-szerkezet hangsúlyozását, függetlenül attól, hogy ezt propozicionálisan, hermeneutikailag vagy ikonikusan és mediálisan értjük-e. Ennek következtében a „médiumban” mindenkor a szimbolikus, a meghatározás, a figura vagy épp a megjelölés és elválasztás játékának mezejére lé-

¹² Peter WEIBEL, *Virtuelle Realität oder der endo-Zugang zur Elektronik*, in *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*, hrsg. von Florian RÖTZER, Peter WEIBEL, München, 1993, 15–46.

¹³ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, 1973, 205 (Gesammelte Schriften, 6).

pünk – olyan „differenciákéra, melyek differenciát szülnék”, ahogy Niklas Luhmann fogalmazott Heinz von Förster, Gregory Bateson és George Spencer-Brown kapcsán. Épp emiatt egy *petitio principii*vel van dolgunk: a médiáról folytatott diszkurzus a tradicionális filozófia klasszikus pozícióját örökli, melyet épp meghaladni igyekezett. A médium fogalma a ’fogalom’, az *itélet*, a *jel* korábbi helyét veszi át, és hozzájuk hasonlóan univerzális rangra tör.¹⁴ E pozíció azonban lehetővé teszi a gondolat egyidejű megfordítását is: ahol a „mi” és a „hogyan”, azaz a *quid* válik hangsúlyossá, ott eltűnik a ’hogy’, *quod* szerepe. Eltűnése pedig egybeesik az *ex-zisztencia*, illetve a reális vagy a jelen kategóriáinak törékennyé válásával. Ez utóbbiak korrelátuma a *szimulakrumok fétise*.

- (ii) A médium szerkezete, medialitása mindeközben – úgy tűnik – azokhoz a materialitásokhoz kapcsolódik, amelyek ezt mindenekelőtt hordozzák. A médium ennyiben „materiális diszpozitívként” értendő.¹⁵ A „diszpozitív” azt jelenti, hogy a médiumok olyan szerkezeteket (Vorrichtungen) vagy funkciókat jelölnek, amelyek először is valamit *meghatároznak* (*dispositio*), s ezzel *egyidejűleg* materialitásuk révén olyan *végességek* vetik alá magukat, amely *akadályozza* a médiumok funkcionalitását. A médiumok főként ezért jelölnek *materiális* diszpozitívokat, mint ahogy feltételstruktúrájuk is elsősorban a *materialitás e határának* köszönheti önmagát. A médiumok ennek megfelelően a *határaik felől* fejthetők meg. Ez a gondolat a hegei művészet fogalmával rokon, amely minden mástól eltérően, a művészet elméletét az *ábrázolás elméleteként* fejlesztette ki, s általa a médiumot a meghatározás középpontjába emelte.¹⁶ Eszerint azért van *szükség* a határra, a végeségre, hogy előhozzon, vizualizáljon, megőrizzen vagy megtestesítsen, és a „materiális diszpozitív” fogalma éppen ezt a *vágást*, a *kettősségben rejlő vitát* (Zwiespalt) jellemzi – de mindebben az ábrázolás is megtapasztalja azt a hiányosságot, végességet, amelyet az abszolúttól sajátít el, ami csak ott jelenik meg, ahol a mediális már nem jelenik meg. Következésképpen a médiumok oly mértékben bizonyulnak egyben *akadálynak* is, melynek rögtön ki is kell oltania önmagát (vertilgen), amilyen mértékben lehetővé tesznek. A kettőt egybevetve: varázslat és hiány, misztérium és akadály, illetve ezek technológiai dialektikája – és khiazmusuk, a materiális diszpozitív fogalmához kapcsolódnak, miképp a materiális diszpozitív fogalma a khiazmus elvi feloldhatatlanságára (Unlösbarkeit) utal.
- (iii) Bár a mai diszkurzusokban a médium fogalmának relevanciája abban áll, hogy a szimbolikusban a *materiális oldalt* hangsúlyozza a *textúra* vagy a

¹⁴ Vö. ehhez többek között Alexander ROESLER, *Medienphilosophie und Zeichentheorie*, in *Medienphilosophie*, hrsg. von Alexander ROESLER, Stefan MÜNKER, Mike SANDBOTHE, 34–52.

¹⁵ Vö. ehhez többek között saját próbálkozásom in MERSCH, *Ereignis und Aura*, 57.

¹⁶ Erre utal Martin SEEL is, *Eine vorübergehende Sache*, in *Medienphilosophie*, hrsg. von Alexander ROESLER, Stefan MÜNKER, Mike SANDBOTHE, 10–15.

strukturalitás értelmében – például az analóg és digitális rendeket, a *műszaki szerkezetek szisztematikájának* legtágabb értelmében, de mindeközben *ex-zisztenciájuk* materiális feltételei, amelyek a strukturalizmustól kölcsönzött elvi előzetes döntéseken alapulnak, nem méltóképp kerülnek be látómezőnkbe. A képhez hozzátartozik a keret is, de nemcsak a lécek, hanem az üveg, az alap minősége, a színadás textúrája egyaránt, illetve a technikai rendszerhez a technológia, annak esetlegessége is (Anfälligkeit) – az azonban, ami megelőzi a képet vagy a technikát, a sajátos végbemenés vagy az idő felhasználása (Verbrauch), krónikusan háttérbe szorulnak. Ez utóbbiak ott válnak feltűnővé, ahol valamiféle akadályoztatás/behatárolás történik, ahol a pillantás átugrik, vagy a funkciók csődöt mondanak, és diszfunkcionalitás lép fel. Következésképpen a médium materialitása, *ex-zisztenciája nyomként* a kihullás pillanatában, az anyagban manifesztálódó töréshelyek, sűrűlódások és vetemedések mentén, vagy mulandóságuk, „eróziójuk” kapcsán mutatkozik meg. Különösképpen így fedezhetjük fel a materiális olyan heterogenitását, amely állhatatosan aláveti magát a médium szerkezetének és keresztezi annak funkcióit. Valami ismeretlen válik általa ismertté: mellékesként lepleződik le, szinte akarata ellenére, mégpedig épp akkor, amikor már semmit sem reprezentál, semmit nem visz át, és az ábrázolás kudarcot vall. Nem valamely másik médium teszi láthatóvá, hanem *saját maga teszi önmagát azzá, ott mutatkozik meg, ahol széttörik. Megmutatása saját negativitásához kötött.*

- (iv) Az utolsó pont a kibernetikában a „zaj” (Rauschen) általános fogalmaként kerül megvitatásra, amely az anyag minőségét és a technikai eszköz zavarra/meghibásodásra való hajlamát jelöli. Ez a hajlam a nem technikai médiumokra is érvényes. Ahogy a hangszerek esetében az ujjak surrogálásának zörejei vagy a szólisták légzése nem illeszkedően vetik alá magukat a zenei előadásnak, úgy az üveg azt tükrözi vissza, amit azért tettek a kép elé, hogy megóvják. Vagy ahogy a régi műalkotások spröddé válnak a felhasznált anyag miatt, különös patinát kapnak, amely nem ritkán saját aurát kölcsönöz nekik. Így rajtuk (keresztül) egy egyszerre elzárt és szinguláris nyilatkozik meg. Oly mértékben azonban, ahogy az anyagok elfáradnak vagy elhasználódnak, még bármiféle digitális automatizálás ellenére sem tűnik el a medialisálás törés nélkül az ismételhetőség formátumában. Így aztán a medialisációs stratégiák mindenféle *perfectióján*, számítógépes feldolgozásán vagy hipertextuális hálózatosságán túl is megmarad valami *nem-eltűnő, dacos*, ami valamely *ellenállás* (Widerständigkeit) tartálya, amelyen megtörik a mediális varázs. Egyetlen észlelés sem veti alá magát teljesen a médiumnak, amelybe belenéz, mint ahogy egyetlen emlékezet sem hallgat saját feljegyzésére, egyetlen gondolat sem az írásra, amelyben artikulálódik. Mindenkori adódnak *nem-illeszkedések* (Unfüglichkeiten), *s így rendelkezésre-nem-álló* (Unverfügbarkeiten), melyek „nyomként” mindenkor nyomtalanul vannak jelen, és makacsul meghiúsítják a mediális kiteljesedését. A művészet ebből már ősidők óta próbált tőkét kovácsolni – erre még visszatérünk.

4.

Ezáltal egy „negatív” medialitáselmélet programja körvonalazódik, amelynek paradigmáját leginkább az ábrázolás médiumai képezik. *Aiszthétikus* és *diszkurzív* médiumok között kell alapvetően különbséget tennünk:¹⁷ az elsők *képre és hangra*, az utóbbiak *szóra és számra* tagolódnak, az elsők tapasztalaton, az utóbbiak diszkrét rendeken alapulnak. Velük egyidejűleg olyan diszparát móduszok nyílnak meg, amelyek nem konvertálhatóak egymásba, azaz egymással szemben össze nem egyeztethetőnek bizonyulnak. Mivel az *aiszthézis* és a *diszkurzus* közti *differentiával* együtt a *kép* és a *hang* esetében, a *szóval* és a *számmal* ellentétesen, olyan lefordíthatatlan struktúrák jönnek játékba, amelyeket valamennyi egységesítő szándékú médiaelmélet megghiúsít, amely a móduszok sokszínűségét jobb híján az írás kizárólagos formátuma alá kívánja vonni. A médiaelmélet nem *egy valamit* jelöl, hanem feloldhatatlan pluralizmust. Ennek megfelelően a különböző formátumokra sajátos elvi *szakadék* vagy *hézag* lesz jellemző, amely ezeket elengedhetetlenül *elválasztja* egymástól, mint ahogy kölcsönös transzkripcióikat is megakadályozza. Bár parciálisan sikeresek lehetnek az olyan átírások, mint a zene hangjegyekként való dokumentálása vagy a digitális vizualizációs technikák, de továbbra is megmarad egyrészt az észlelés és a megjelenés, másrészt a textúra és a diszkurzus áthidalhatatlan differentiája. Az előbbieket a *prezenciához* kapcsolódnak, az utóbbiak pedig a vágásokhoz, beosztásokhoz (Einteilungen), *nem-jelenvalóság*hoz.¹⁸

Ily módon ismét egy határral, *demarkációs vonallal* van dolgunk, egy áthidalhatatlan szakadékkal, melyet semmilyen mediális stratégia sem győzhet le, nem szüntethet meg, mint ahogy fordítva se nyúlik le semmilyen mediális performancia annak mélyére/alapjára. A médiumok nemcsak a materialitásuk tekintetében ütköznek akadályba, amely az ábrázolhatatlanságuk szakadékába taszítja őket, de *egymással szemben* is őrzik elhatárolódásukat, alapvető *inkompatibilitásukat*. A médiumokhoz, sokszínűségükhöz és különbözőségükhöz épp ezért társul valami egyszerre *kitöltetlen/beteljesítetlen* (Unerfülltes) és *kitölthetetlen/beteljesíthetetlen* (Unerfüllbares). Ebből az következik, amit Adorno után az átírás „dühének” (Wut), folytonos átformálásának vagy konvertálásának nevezhetünk: a médiumok más médiumokat objektívnak, szakítanak meg, vágnak szét, transzformálnak vagy transzferálnak, a kölcsönös kommentálás, illusztrálás (Bebilderung) és összeillesztés babiloni tornyaivá rétegződnek, egészen addig a pontig, míg létre nem jön a mediális formaadás áthatolhatatlan szövedéke, amely már semmit sem enged átszűrni a „reálisból”. A médiumok *totalizálás*ok *erőltetett dinamikájának* rendelődnek alá, amely különösen a technikai médiumok esetében szembeötlő: ez a dinamika a fel-

¹⁷ Vö. ehhez részletesen MERSCH, *Kunst und Medium*, 151.

¹⁸ Emlékeztetni szeretnék arra, hogy Derrida egész filozófiája az írás filozófiájaként a nem-jelenvaló pátozásának köszönheti létét, azaz kizárólag diszkurzív medialitásokat tüntet ki.

tétele a medializálódások olyan medializálásának, amelyek túlzott elvakítását (Überblendung) Paul Virilio egyidejű látásvesztésként írt le.¹⁹ Ez a felelős a mediális logikáért, konstitucionális meghatározhatatlanságáért: még az utolsó megmaradt szegélyt is retusálni kell, az árnyékokat ki kell törölni, a hátoldalt láthatóvá kell tenni, a szövegben kifejezhetetlent illusztrálni, vagy az elillanónak a számtalan kópia és reprodukció segítségével maradandóságot kell kölcsönözni. Ennek ellenére annál hiábavalóbb mindennek megvalósítása, minél szenvedélyesebb az igyekezet. Mivel a mediális megkettőzés fokozása és túlzott fokozása (Übersteigerung) annak a résznek/repedésnek a hiábavaló legyőzésével és kompenzációjával áll kapcsolatban, amelyet a mediális performancia ürességként (Leere) tapasztal meg, s amellyel az elfedés stratégiáját szegezi szembe. Ez mindenekelőtt a technikai médiumoknak kölcsönöz monszter jelleget.

Ide tartozik, hogy a *diszkurzus* és az *aisztézisz* differenciája a médiumformátumokat strukturálisan *mondásra* (Sagen) és *mutatásra* (Zeigen) osztja, amelyek között elvi modális diszparitás uralkodik, amire e helyütt csak utalhatunk.²⁰ Bár valamennyi mediális formátum, függetlenül attól, hogy diszkurzív vagy aisztétikus-e, a mondás és mutatás duplicitásának rendelődik alá, hiszen minden formátum, legyen bár szöveg, írás, szám vagy akár kép, egyidejűleg részesedik az észlelésekben és a jelentésekben, ám az a döntő, hogy melyik módusz a meghatározóbb. A *diszkurzív médiumok* ott, ahol mutatnak, a *mondás módusában* teszik mindezt, míg az *aisztétikus médiumok* ahol mondanak, ott a *mutatás módusában* szólnak. Ebben rejlik a formátumok, illetve konvertálhatatlanságuk elvi hiátusának mélyebb oka. „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden” – így hangzik Ludwig Wittgenstein egyik megjegyzése a *Tractatusban*.²¹ A médiumok formális differenciájának vonatkozásában mindez annyit tesz, hogy a két ábrázolási mód egy és ugyanazon mediális formátumban kölcsönösen kizárja egymást.

Amennyiben tehát, túl mindezen, a *diszkurzív médiumok* diszkrét vágásokra épülnek, és elsősorban a *mondás rendjére* és annak immanens *strukturálisára* hallgatnak, a szöveg és a nyelv esetében lényegében *értelemstruktúrákkal*, a szám esetében a *forma formájával*, tiszta *sintaxissal* van dolgunk. Ezzel szemben viszont az *aisztétikus médiumok* valamit mutatnak, demonstrálnak, elővezetnek vagy jelen(való)t performálnak. Az utóbbi központi módusza, mint minden más *aisztétikus* esetében, az *extázis* lesz: az önmagából-kilépés, az önmagát-kiállítás. Az értelem és a struktúra *negatívva* válik, míg a képek, hangok és hozzájuk hasonlóak, mivel az észlelés jelenségéről van szó, *affirmatív jelleget* öltenek: a hangok, testek,

¹⁹ Paul VIRILIO, *Das letzte Fahrzeug*, in *Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, hrsg. von Karl H. BARCK, Peter GENTE et al., 1998, 265–276, itt: 268.

²⁰ Vö. közelebről MERSCH, *Kunst und Medium*, 151, illetve UŐ, *Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens*, München, 2003, 9–53.

²¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main, 1971, 4. 1212. (Magyarul: UŐ, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. Márkus György, jegyz. Mekis Péter–Polgárdi Ákos, Bp., Atlantisz, 2004.)

ábrák (Abbildungen) stb. nem tűrik a *tagadást*. Még ott is, ahol tagadnak, ahol a megmutatást húzzák át, ott is prezentálnak, egy nem megmutathatót vagy ábrázolhatatlant nyilatkoztatnak ki, miközben leleplezik az áthúzottat, a vonakodót vagy denunciáltat. Még a festészet kioltása is kinyilatkoztat valamiféle láthatót a feketére való átfestéssel vagy kisatírozással, mint Robert Rauschenberg *Ausradierte De-Kooning-Zeichnung* (1951), Jörg Immendorf *Hört auf zu malen* (1965) vagy Richard Hamilton *My Mailyn* (1964) című képei esetében, miképp a képi elpusztítása, elégetése a széttört követ, az elszenesedett vásznat és a hamut hagyja hátra.²²

Mindez Platóntól Lessingen át Nelson Goodmanig és Roland Barthes-ig már mindenkor szemet szúrt annak, aki a képi(ség)ről gondolkodott. Ha ugyanis a tagadás a racionalitás paramétereként szolgál, amennyiben megkülönböztetést és ezzel együtt dichotomizálást tesz lehetővé,²³ a képihez nem rendelhető szigorúan racionális regiszter. A képből különösen a *kausalitáshoz* és a *szukcesszióhoz* elegendő ábrázolási eszköz hiányzik, amit mindenekelőtt Sigmund Freud fejtegetett alapjaiban *Álomfejtés*²⁴ című művében. Ezzel szemben sokkal inkább egy másik territórium felé nyílik meg, miért is Platón a képet mint olyat *alogon*nak tartotta. Mindez azonban nem hibáról, hiányosságról tesz tanúbizonyságot, hanem épp ellenkezőleg annak lehetőségét bizonyítja, ami különösen ott manifesztálódik, amit Gilles Deleuze-zel szólva a kép „lát(s)ó arcának” (Gesichtigkeit) nevezhetünk. Mindez azzal függ össze, ami a képiség „szemfüggőségét” (Augensucht) jelenti, a „pillantás örömét”, amely közvetlenül az *önmegmutatás* jellegéből, affirmatív vonásából következik. Jacques Lacan ezt a képi tapasztalásról tartott szemináriumán *meghatározatlan helyként* kezelte, amely, Lacan kifejezésével élve, úgy tűnik, mintha „csapdába csalná” a pillantást.²⁵ E hely kiprovokálja a szembe-nézést (Gegenblick), amit „meg-felelő látásként” (antwortendes Sehen) írhatunk le, s amit Roland Barthes a *punctum* nagyon hasonló figurája felől írt le – szemben a *studium*-mal.²⁶ Az utóbbi annyit tesz, hogy kódolt, míg a *punctum* kódolatlan marad, ennek még helye sincs a képen, sokkal inkább a csukott szemnek nyilvánul meg. Épp ez érvényes véleményem szerint csírájában arra is, ami a kép „lát(s)ó arca”, illetve „szemfüggősége”: a képi *megmutathatatlan és ábrázolhatatlan olyan momentuma*, ahonnan a látásra kényszerülünk, s ami természetesen oly kevésbé olvasható, mint amennyire egyetlen mediális performálásnak sem veti alá magát.

²² Vö. ehhez *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, hrsg. von Martin WARNKE, Frankfurt am Main, 1988, illetve *Iconoclash. The Image Wars in Science, Religion, and Art*, eds. Bruno LATOUR, Peter WEIBEL, ZKM Karlsruhe, 2002, 66., 88., 568., című katalógust.

²³ Vö. különösen Jonathan BENNETT, *Rationalität. Versuch einer Analyse*, Frankfurt am Main, 1967.

²⁴ Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, 1961, 259. (Magyarul: Uő, *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Bp., Helikon, 1996.)

²⁵ Jacques LACAN, *Linie und Licht*, in *Was ist ein Bild*, hrsg. von Gottfried BOEHM, München, 1994, 60–89, itt: 61.

²⁶ Roland BARTHES, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main, 1989, 35. (Magyarul: Uő, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 2000.) A *studium* és a *punctum* különbségéhez vö. továbbá Jacques DERRIDA, *Die Tode Roland Barthes*, Berlin, 1987, 16.

Szó szerint a *láthatóbeli láthatatlanság szem-pillantása* történik, amely hasonlóan vonzza a tekintetet. Másképp szólva: *a megvonódása ragad magával.* (Sein Entzug stellt unter einen Zug.)

Ismételten olyan rejtélyes alakkal, mágiával szembesültünk, amely mindenkor azokban az érzésekben vált tudatossá, melyek a képnek épp annyi vonzerőt, mint amennyi félelmet keltő csábító hatalmat tulajdonítanak. Ezekből az érzésekből fakadnak azok a nyugtalanságok, melyek történetileg a megszámlálhatatlanul sok képrombolásban csapódtak le: a képiség fent nevezett affirmatív struktúrájához kapcsolódnak, s lehetőségként beleégték mediális formátumukba. Vagy még inkább, a festő vagy valamely képkészítő, Lacan kifejezésével, a képben egy „adomány” értelmében teszi láthatóvá a pillantását: szó szerint érezhetővé teszi jelenvalóságát mások számára.²⁷ Ekkor a kép szemügyre vétele a másik látását implikálja, ami a *genitivus subjectivus* és a *genitivus objectivus* kereszteződésében *kettős pillantást* generál. Ennek *khiazmusa* szintén beleíródik a képibe – ám a technikailag előhívott vagy digitálisan generált képek tendenciózusan kiegyengetik ezt, ami természetesen felveti a kérdést, mit is látunk ilyenkor egyáltalán. Tegyük azonban hozzá, hogy e khiazmus nem vezet a lacani értelemben kitörölhetetlen tagadás struktúrájához, amennyiben a vágy hiánystruktúrájának felelne meg, hanem *a széttartás* (Klaffung) és *az érintkezés egyidejűsége* lesz az, ami a metszéspontban történik, s amely éppoly ismeretlen marad, miképp csak egy pillanatot őriz, s így esemény marad.

A khiasztikus struktúra mindeközben olyan eseményszerűsége utal, ami a kommunikáció valamennyi formáját, s így a képit is érinti. Ekkor a képiség területét kétszeres differencia sújtja: *először is a pillantást odavonzó pont medializálhatatlansága*, illetve *másodszor a kommunikatív zárás/zárlat (Schliessung) inszenírozhatatlansága*, ami egyedül *megtörténhet*. A tétel tehát így hangzik: egy kép megtapasztalása/észlelése e pillantást odavonzó hely felől történik. A rápillantás az érdeklődés, a „szemfüggőség” értelmében kevésbé magának a láthatóság mediális performanciájának köszönheti létét, mint inkább e kettős szakadék és üresség eseményének. A mediális képstratégiák saját szakadéukba zuhannak, anélkül hogy ki tudnák azt tölteni. Ez az állapot egybeesik a képi eluralkodásának mindenütt megfigyelhető teatralitásával. A pillantások uralhatatlanságának, konstruálhatatlanságának lesz adója.

Hasonló bizonyítható a szó sémájának esetében is. Itt csupán néhány rövid megjegyzésre szorítkozom. A szó formátuma mindeközben a *szöveg*, a *nyelv* és az *írás* egy egész halmazát szólítja meg, és azért választottam épp ezt, mert a *nyelv jelstruktúrájának* asszociációját éleszti fel. Ennyiben tehát a *jelentésadás par excellence médiumának* metaforájaként szerepel. Ha megvizsgáljuk a szerkezetét, akkor a besosztás, a skandalás és az ismétlés jegyeire bukkanunk, amint az általában jellemző a szignifikációs folyamatokra. Triviális megjegyzésnek tűnhet, de mégis egy *per se* rejtéllyel állunk szemben. Hiszen az említett jegyek nem adnak magyarázatot arra,

²⁷ Jacques LACAN, *Linie und Licht*, 70.

hogyan épülnek fel belőlük a tartalmak, hogyan szülnek a jelentések újabb jelentéseket, miként keletkezik egyáltalán értelem. Azt állítom, hogy egyetlen ismert jelentésemlelet sem képes – legyen bár *kognitív intencionalitáselmélet*, a *referencia funkcionális szemiotikája* vagy *strukturális szemiológia*, illetve a *posztstrukturálista íráselmélet* – kielégítően feltárni a szemantikai misztériumát. Vagy cirkulárisan vagy redukciósan járnak el, amire most csak utalni tudok.²⁸ Ehelyett inkább egyetlen példára hagyatkozunk, ami bizonyos szempontból mégis tipikus annak krédójára való tekintettel, amit médiaidealizmusnak neveztem. Mind a strukturális szemiológia, mind pedig a posztstrukturálista grammatológia esetében, amelyre széles körben támaszkodik a *médiaapriori* tétele, arról van ugyanis szó, hogy megfordul a kérdésfeltevés iránya a „mi”-től a „hogyan” felé, miképp azt Paul de Man találóan megjegyezte.²⁹ Egy olyan transferről van szó, mely éppenséggel nem az értelemkonstituálást érinti, hanem másodlagos *értelemeffektusokat* vizsgál, amelyekről Gilles Deleuze jegyezte meg a *Logik des Sinns* című írásában, hogy ez minden, ami az értelemről elmondható. „Az értelem [...] mindig hatás, effektus. Nem csupán kauzális értelemben vett hatás, hanem az optikai hatás, hanghatás értelmében vagy még inkább felszíni effektusként, helyzeti effektusként, nyelvi effektusként értendő. [...] A struktúra valóban a nem testi értelem előállításának gépezete [...] Azért olyan örvedetes, ha manapság elhangzik az a vidám üzenet, hogy az értelem sosem elv vagy eredet, hanem úgy állítódik elő. Nem lehet felfedezni, helyreállítani vagy újból felhasználni, az értelmet új masinériával kell előállítani. [...] Cirkuláltatni kell az üres mezőt, és a preindividuais, valamint nem személyes szingularitásokat kell szóhoz juttatni, röviden: elő kell állítani az értelmet. Ebben áll napjaink feladata.”³⁰

Bár a mediális felesleges voltának szcenáriójával játszunk, de ezzel az értelem problémáját, konstitúciójának rejtélyét még nem is érintettük. Amennyiben médiumokon *materiális diszpozitívokat* értünk, melyek effektusai az eltolás (*Verschiebung*), átírás vagy a transzpozíció stb., s ezzel együtt a *figuráció formális retorikájának* procedúráin nyugszanak, akkor ezek természetesen *már mindenkor feltételezik az értelem eseményét*. Ennek elméleti alkalmazása azzal az analitikus operációval rokon, amely a szemantikai kérdését azáltal eliminálja, hogy szintaxisra redukálja, amelyet e helyütt csak érinthetünk. De ahogy a szintaktikai szerkezetekből se adódik dedukcióval egyetlen szemantikai struktúra sem, úgy a strukturális rendszerek felszínéből sem következik semmi a szignifikáció keletkezését illetően – ez egy olyan körülmény, amelyért Saussure annyiban viseli a felelősséget, hogy a jelölő és a jelölt egyidejű adottságából indult ki, egy olyan párosításból, amit a későbbi strukturalizmus ismert módon feleslegessé nyilvánított. Helyette a matematikainak ugyanazt a fantazmáját hívta segítségül, amelyet az analitikus

²⁸ Részletesen lásd MERSCH, *Kunst und Medium*, 209.

²⁹ Paul de MAN, *Semiotologie und Rhetorik*, in *ÜÖ, Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main, 1988, 34.

³⁰ Gilles DELEUZE, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main, 1993, 96–100.

filozófia, azzal a különbséggel, hogy míg ott formalizmussal és logocizmussal van dolgunk, addig itt *bourbakizmussal*, ahogy az Lacannál is megjelenik, vagy Julia Kristeva korai szövegeiben, melyek szintén jelentős szerepet játszottak Derrida számára.³¹ A matematikai fantazmák azonban vissza is vonják mindazt, amit tisztázni kívánnak: *az értelem megtörténését mint a differencia eseményét* – és ismét csak Derrida volt az, aki a *différance* kategória segítségével felhívta a figyelmet erre a kényes helyre.³²

Ehhez egy sor mélyebben húzódo probléma társul, ám itt csupán arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy a differenciának ez az eseménye, melyet Derrida a jelek (*marques*) közti résben helyez el és a struktúra strukturalitásának *meghatározhatatlan movenseként* fog fel, másként is értelmezhető, mégpedig az *alteritás* értelmében. Azaz, hogy az értelem eseménye *a között vagy a közép rezponzív történéseként saját „abszolút differenciájából” keletkezik ugrásszerűen* (ent-springt).³³ Ám bárhol is lokalizálható az esemény, ezzel a szó diszkurzív medialitásába ugyanaz a határ vonódik bele, amint azt korábban már a képi esztétikai formátuma esetében problémaként felvetettük: *azt nyilvánítja ki, hogy a nyelv nem merül ki az írásban*. Másképp fogalmazva: a médium a metafora értelmében ír, át-ültet (über-setzt), a Nyitottat strukturálja, jeleneteket konfigurál – *de nem hívja elő a Nyitottat: ez eseményként „adja magát”, mutatja magát*.

[...]

Ez azonban egyidejűleg azt is jelenti, hogy a nyelv nem explikálható médiumként. Persze vannak mediális szempontok, de a nyelvhez nem csak a szemantika struktúrája, a hang, a beszéd duktusza tartozik, hanem a retorikai praktikák, az argumentáció és a megtörés, valamint a reflexió véget érni nem akaró kreativitása egyaránt. Egyfajta *intervenció* jellemzi. Többek között abban rejlik mindez, hogy a nyelvvel mindenkor fel tudunk hagyni, transzformálni tudjuk, nem utolsósorban *a hallgatás performativitásában*. Pont ezért *a nyelv épp oly kevésbé redukálható medialitásának struktúrájára, mint ahogy az észlelés vagy a művészet sem*.

[...]

³¹ Vö. ehhez Julia KRISTEVA, *Zu einer Semiologie der Paragramme*, in *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, hrsg. von Helga GALLAS, Darmstadt, Neuwied, 1972, 163–200; Uő, *Im Gespräch mit Jacques Derrida, Semiologie und Grammatologie*, in *Postmoderne und Dekonstruktion*, hrsg. von Peter ENGELMANN, Stuttgart, 1990, 140–164, 159. Derrida továbbá nyomatékosan említi a kései Husserl iránti érdeklődésének motivációjaként az írásnak a matematikához való viszonyát: a matematikai notáció struktúrája nem segédeszközként szolgál, hanem megjelenéshez juttatja azt, ami másképp nem ábrázolható. Vö. Uő, *Das Beinahe-Nichts des Undarstellbaren*, in *Auslassungspunkte, Gespräche*, hrsg. von Peter ENGELMANN, Wien, 1998, 87.

³² Vö. különösen Jacques Derrida, *Die Différance*, in *Randgänge der Philosophie*, Wien, 1999, 31–56.

³³ Az „abszolút differencia” és az „alteritás” fogalmak Emmanuel Lévinasra vonatkoznak, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg–München, 1993.

A médium tekintetében arra a következtetésre juthatunk, hogy (i) *először is* a médiafilozófia a mediális elméletének értelmében legjobb esetben is csupán negatívan fogalmazható meg, főleg, ha a médium *egy másikat* „vesz szemügyre”, csak momentumokat, fragmentumokat vagy még inkább „rajzokat” (Zeichnungen, Heidegger) lát, amelyet saját formátuma segítségével benne megelégedett, és e szemügyre vettet áthúzza vagy átfordítja. (ii) *Másodszor* az következik mindebből, hogy a nyelv, amelynek a filozófiai diszkurzus önmagát köszönheti, a művészethez hasonlóan, már mindenkor túl van a medialitás struktúráján. Ez a „túl”, a túlzás vagy túllépés lehetővé teszi a reflexiót. Épp ezért van/adódik médiafilozófia: a feltétele, hogy létezik filozófia, azaz a mediális látszat átfordítása, megtörése vagy „szubverziója”. A médiafilozófia tehát állandó projektnek bizonyul, ám olyanak, amely a *mediális negativitásán, krónikus megvonódásán* munkálkodik – s benne makacsul a határon marad.

[...]

Összefoglalóan elmondható:

1. A művészet a médiumok közvetítésével *megmutat*, de ez a mutató nem teljeseedik ki a mediálisban. Mindkettő utal a másokra – s ezzel egyidejűleg feloldhatatlan feszültségben maradnak. Azokról a feszültségekről van szó, amelyben a művészi performansza egyaránt birtokolja *zavaró és megismerő* teljesítményét. A *differencia megtapasztalásának* megalapításáról tehát, mely nem kizárólag a médiumok terméke, hanem a mediális performanciák réseiben és köztes tereiben fészkel. Amilyen mértékben fel/kihasználják a művészetek a médiumokat, épp annyira fel is robbantják őket – és miközben önmagukra, úgy egy *nem-megkonstruálhatóság, egy uralhatatlanság* megfelelő pontjára is utalnak.
2. Miközben az esztétikai praxisok ily módon saját határaikra űzik a médiumokat, s közben visszatükrözik a pillantást, meg is alapítják szó szerinti reflexiójuk „szem-pillantásait”. Csak általa lesznek képesek a médiumok *médiaként* sajátos strukturalitásukat, gátjaikat fel/megmutatni. Ezek a határjárások aztán nemcsak a törést, az akadályt hordozzák magukban, hanem épp ennyire a bevágások és a pillantás átfordításának lehetőségét is. A művészet nemcsak szenved a medialitás paradoxonától – az anyag ellenállása miatt érzett klasszikus szenvedés ekvivalensétől –, hanem ezt különös módon egyszerre ki is állítja. Kizárólag e performanciák révén *adódik majd csak „mediakritika”, „médiafilozófia”*. Másképp fogalmazva: *a negatív médiafilozófia a művészetben nyeri el a maga sajátos előképét és modelljét*.

Fordította: Sándorfi Edina

LÖRINCZ CSONGOR

Kultúrtechnikák és a dologiség jelentéstana
(Irodalom és a korai kultúrtudományok: Rilke, Simmel, Cassirer)

[A kultúrideal] lényege éppen az, hogy az esztétikai, tudományos, erkölcsi, eudamonisztikus, sőt a vallási teljesítmény önértékűségét feloldja, hogy ezeket egytől egyig elemekként vagy építőkövekként illessze be az emberi lény természeti állapotán túlvezető fejlődésébe; illetve pontosabban: ezek azon útszakaszok, amelyeken ez a fejlődés keresztülhalad.

Simmel: *A pénz filozófiája*

A művészet nem csupán a magát formáló tudat egy formája, hanem magának a művészetnek metafizikai értelme van az ittlétnek az alaptörténézésén belül.

Heidegger: *A davosi vita*

A kultúratudományok és az irodalomelmélet kapcsolatát ugyan mostanra már talán átláthatatlanul sokféle viszonylatban igyekeztek vizsgálni, mégis ritkán adódtak olyan javaslatok vagy válaszok, amelyek az irodalom (olvasásának) történetiségében, annak változásaiban érték volna tetten a kulturális referenciákhoz való viszony közvetítettségét és modifikációit. Ehhez alighanem a kulturális információ beíró, tároló és közvetítőrendszereinek vizsgálata jutott a legközelebb, amennyiben ez a kutatási irányultság a kulturális gyakorlatot alapvetően technikák által feltételezettként, ezen technikák működtetéseként írja le – egészen a „kommunikatív” és „instrumentális” ész szétválasztásának megkérdőjelezéséig.¹ Ezért volt képes az irodalmi adatfeldolgozás materiális eljárásainak tematizálására, azon nehezen megragadható viszonyra a legalábbis szignálértékű feltárására, amely ezen technikák vagy hordozók és az értelemképződés megelőzöttsége, illetve folyamatai között fennáll. Mégis úgy áll a helyzet, hogy a kulturális adatfeldolgozás, ennek technológiái az irodalmi nyelvben már eleve közvetítésen mennek keresztül, nem csak egyszerűen hatnak arra – átformálják ugyan az irodalom nyelviségét és szemantikai potenciálját, de maguk is értelmezési indexet nyernek el, éppen ezen nyelv általi közvetítettségükben. Erre legjobb példa lehet a költői kép modernségben különösen látványos átalakulása, azon (a)vizuális indexet tartalmazó, de

¹ Vö. Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, Fink, 1995 (3. telj. átdolg. kiad.), 520.

valamiképp *csak* olvasható képződményeké, amelyek nemcsak a fiziológiai látás – és ezzel együtt mindenfajta „képzelőerő” – antropológiai kötöttségeit haladják meg vagy írják át a lehetetlenség alakzataiba, hanem a technikai rögzíthetőség kudarcával, a „megfilmesíthetetlenség”² tapasztalatával is szembesítenek.

Még a magastechnológiáktól talán kevésbé megérintett vagy egyszerűen csak hagyományosabb kultúrtechnikákra referáló szövegekben is megfigyelhető a kulturális referenciák olyan átírása, amely ezen referenciáknak az esztétikai diszkurzusban megszilárdult előzetességéből is táplálkozhat. Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versének a siratóasszonyokra vonatkozó sora vagy hasonlata a költemény végletesen önreflexív strófájában helyezkedik el, ennyiben tehát már eleve a metafiguratív közvetítettségre helyezi a hangsúlyt. És valóban, bizonyos értelemben idézetről is szó lehet (bár aligha szándékoltról), hiszen a siratóasszonyok kulturális technikája nem kisebb szerző, mint éppen a mindmáig legbefolyásosabb esztétika gigondolója, Hegel számára is fontos illusztrációként szolgál „a művészet céljáról” írott fejezetben az *Esztétikai előadásokban*. Ez a cél többek között azon antropológiai vagy sokkal inkább kulturális szükségyszerűségben lokalizálódik itt, amely az affekciók kívülhelyezésében és tárgyiasításában, ezzel a velük szemben így elért szabadságban nyilvánulna meg: „Most ugyanis az ember vizsgálat alá veti ösztöneit és hajlamait, amelyek egyébként reflexió nélkül tovaragadták, ilyenkor önmagán kívül esőknek látja őket, és mivel mint objektív dolgok, vele szemben állnak, máris szabaddá kezd válni velük szemben.”³ Továbbá: „[...] még jobban megkönnyebbülünk, ha bensőnket szavakban, képekben, hangokban és alakokban kifejezzük. Ezért volt régi jó szokás, hogy haláleset és temetés alkalmával siratóasszonyokat fogadtak fel, azért, hogy a fájdalmat megnyilvánulásában szemléltessék [...]” Ez a fajta kívülhelyezés nagyon is jelen van a Rilke-versben, a „Klage” szerzőjének, Orfeusznak a megkettőződésében, akinek alvilági menete az Eurüdikére való várásban, a találkozás anticipációjában a különböző észlelési és mediális funkciók önállósulásában, mintegy „objektívvé” válásában inszenírozódik („S érzékei mintegy kettéhasadtak: / míg látása, kutyaként, megelőzte [...] hallása, szaggyanánt, visszamaradt [...] De azért jönnek, gondolta magában, / és ki is mondta, és elhalt a szó” – Szabó Lőrinc fordítása). A vers mégis inkább a különbségben érdekelt a kultúrtechnikához való viszonyát tekintve: „Az, kit Úgy-Szeretett, hogy Érte többet / sírt a lantja, mint száz siratóasszony; / hogy világ lett a jajából: az élet / ujjászületett benne [...]” Gyanítható, hogy nem valamiféle mennyiségi túlszárnyalás itt a mérvadó, hanem a „Klage-Welt” létesülése, ami maga lesz azon játéktérre, amiben a kívülhelyeződés egyáltalán értelmezhetővé válik, és amely így nem véletlenül ölti fel a konstellációszerűség, azaz az olvashatóság nem-identikus jelkarakterét („[...] e jaj-világ körül [...] uj, panasz-égbolt, torzult csillagokkal [...]”). Azaz, Rilke verse valóban komolyan veszi a mediális objektíválás vagy exterritorizáció jel- vagy inskripciófüggőségét, és arra figyelmeztet, hogy nem egyszerűen a

² Vö. *i.m.*, 314.

³ G.W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások I*, Bp., Akadémiai, 1952, 49.

szubjektum affektusa vagy bensőségessége, hanem a szubjektum maga válik külsővé. Mindez azonban arra enged következtetni, hogy az irodalmi objektiválás bizonyos értelemben primérnek tartható, amennyiben mindenfajta intencionalitásról és pragmatikáról leválik, ennyiben a megkettőződés nem a szöveg *előtt* vagy *után*, hanem benne magában, az Orfeusz menete által inszenírozott bejárásában történik. Ezzel a bensőségesség eme külsővé tétele már mindig is olvashatatlaná teszi a szubjektum kapcsolatát saját „objektívált” bensőjéhez, pontosabban eme objektiváltságot emlékművé avatja, ennyiben a „benső” epitáfiumává, felejtésévé lesz. Ezt a kívülhelyezést tehát nem lehet reflexió útján uralni vagy áthidalni, mivel ez elsősorban magának a szubjektumképzetnek a megváltozásában adja tudtul magát. Ahhoz tehát, hogy egy bizonyos kultúrtechnika mint a szöveg egyes antropológiai összefüggéseinek interpretánsa legyen működtethető az olvasásban, ezen kultúrtechnika már előzetes irodalmi vagy esztétikai kódoltságára van szükség és a szövegnek a kultúrtechnika értelmező eltávolítását végrehajtó teljesítménye *elsődleges* egy költészettörténeti kód – jelen esetben a romantikus „Innerlichkeit” projekciós poétikájának – áthelyezésében valósul meg.

Eurüdiké dezindividualizált jelenléte a kultúra, a „Fürsichsein” világának dezartikulációjához vezet, amely viszont csak a szövegben lesz nyitottá, hiszen ez a dezartikuláció a maga részéről inszenírozásfüggő folyamat, a szöveg materializált kódjaira van ráutalva. Ezt a dezantropológizáló-akulturális viszonyt viszont a szöveg teszi lehetővé, amennyiben mint közvetítő sem a szubjektumhoz, sem a külsővé tett belsőhöz nem tartozik. Sokkal inkább önálló képződménnyé válik, amelyet semmilyen reflexió nem tud átfogni. Azaz nem manifesztációként vagy performanciaként működik, mint az antropológiai kívülhelyezés szublimációs kulturális technikája, hanem az olvashatóság materialitásaként nyilvánul meg, ami alapvetően az őt megelőző mítoszi jelentésösszefüggés inskripciójaként engedi ezt értelmezni. A vers ezen önállósulás allegóriájaként is felfogható: Orfeusznak nincs hatalma a „Klage-Welt” fölött, a mítoszi történetben sugallt hibája itt már nem az előresietés vagy türelmetlenség következtében elkövetett mulasztás mint a felejtés mozzanata, hanem a dezantropomorf – s ilyenként az alvilági táj inszenírozási elemeihez közelített – Eurüdikével szembeni jelentéselvű magatartás lehetetlenségének indexe.⁴ Ahol a „ki?” kérdése is elveszíti indokoltságát. Az anticipáció hermeneutikája ekképp a szövegre vetődik vissza és az Eurüdiké járását (!) bemutató sorok szó szerinti megismérlése a zárlatban az önmaga emlékművévé vált halottira – a szöveg egy másfajta olvasatára – való emlékezés lehetőségét tartja implicit módon nyitva. Az olvasás kivetülő jellegének a szöveg általi megelőzöttségében Orfeusz olyan mássággal szembesül, ami túlmegy a benső bármifajta kivetítésén,

⁴ Vö. ehhez KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mérték és hangzás (Az orfikus tárgyiaság Rilke kései lírájában)*, in Uő, *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., 1996, 103–106. A „mitopoétikai megfordítás” mint kívülhelyezés műveletéhez Rilkenél vö. Hans-Georg GADAMER, *Mythopoetische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, in Uő, *Gesammelte Werke* 9, Tübingen, Mohr, 1993, kül. 294–296.

másrészt eme kivetítés lehetőségfeltételét képezi, amennyiben az elválás eseménye olyan materialitást hagy hátra (az Eurüdikére vonatkozó sorok megismétlésében), amely ugyan Orfeusz perspektívájában láttatódik (ellentétben korábbi előfordulásával), de már megváltozott jelentéssel, hiszen Orfeusz arca maga is már „nem felismerhető” a szöveg szerint. Maga Hermész, „az üzenet istene” is „gyászoló pillantással”, „hallgatva” fordul a tovatűnő Eurüdiké alakja után, látása a búcsú defenomenalizáló alakzatába billen át, és a hang kódja sem képes – a „ki” kérdésének identitásvesztése után – jelenléte kölcsönözni a szó szerint a szövegbe (annak iterált formájába) visszahúzódó Eurüdikének. Ezért igazából nem testi szemmel érzékelhető látványról, hanem valóban egyfajta szemantikai materialitásról van szó, amely a mítoszi jelentéssz összefüggés inskripcióvá válásában keletkezik. Jellemző, hogy a „lépteket”, azaz a performanciát a „hosszú hullapólyák” „korlátozzák”, a járás egyfajta takartságba íródik bele és szolgáltatódik ki annak, ennyiben, mint olyan, nem érzékelhető, csak a takartság redőzetének megváltozásában.

Mindazonáltal a Hegel-féle transzfer kultúrtechnika és esztétika között bizonyos szempontból továbbra is igényt tarthat az érdeklődésre, hiszen az a pillantás, amely ezt az átjárást létrehozta, a kulturális praxis antropológiai szerepének felismeréséből származik. „A jelentések magáért-való-létére” való azon rákérdezésből, amely „a kulturális praktikák szemantikájára kérdez azok »számára«, akik gyakorolták ezeket”.⁵ Ez a praxis nem vezethető vissza kognícióra, mindig egyúttal manifesztáció is, amely a maga külsővé tevő hatásával az ember önmagával fenntartott viszonyát, végső soron magát az embert formálja.⁶ Nem véletlenül válik bizonyos esztétikai elvek interpretánsává, mégha ideologikus módon is. Míg Kantnál az antropológiai lény szerepe még inkább esztétikai horizontban, az organikuság megtestesítőjeként és a nem-járu lékos szépség hordozójaként mutatkozik meg, Hegelnél az ember antropológiai fogalmát érintő megfontolások is jelentkeznek. Ezek elsősorban a „képzet” (Vorstellung) materializálódásában érhetőek tetten, ahogy ez az *Esztétikai előadások* több pontján megfigyelhető.⁷

Ebből a nézetből is úgy tűnik, az objektív szellem teoretikusa fölényben van számos későbbi kultúratudománnyal szemben, amelyek a kultúrát individuális, ennyiben mögékerülhetetlen képződményként, vagy „Weltanschauung”-ként, vagy

⁵ Friedrich KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München, Fink, 2001², 107.

⁶ A Kittler által idézett HEGEL-passzus az *Előadások a világtörténet filozófiájáról* című műből: „Ha az ember halott, levette mindazt, ami benne lényegtelen; hogy az emberek hogyan képzelték el a lényeges embert, kitűnik abból, hogyan képzelték a halottakat. De ahogyan egy nép a lényeges embert képzeli, olyan ő maga, olyan a jelleme.” Bp., Akadémiai, 1979, 389.

⁷ Elsősorban is a híres múltkarakter-tézisben, miszerint „mindezen vonatkozásokban a művészet legmagasabbrendű meghatározása szemszögéből nézve, számunkra a múlté, s azé is marad. Ezzel elvesztette eredeti igazságát s elevenségét is számunkra, inkább *képzetünkbe* tevődött át” *Esztétikai előadások I*, 12. Egy másik fontos meghatározása a „Vorstellung” költészetének, amely alapvetően „a szóban nyilvánul meg”, azaz nem vizualítások konstituálásában, sokkal inkább azok destrukciójában érdekelt, a fenségesség összefüggésében olvasható, vö. *i.m.*, 380.

értékként, vagy az ember önmegvalósításaként, másrészt interszubjektív indokltságú összefüggésrendszerként, azaz Cassirernél én és te közötti közvetítőként határozták meg. Ezek az elméletek ugyanis többnyire nem problematizálták a kultúrafogalom alapjául (nem pedig fordítva) szolgáló antropológiai vezérfogalmat, magát az ember képzetét, és többé-kevésbé adottnak vélt, horizontjukban legalábbis nem mögékérdezhető előfeltevésekkel dolgoztak ember és kultúra viszonyát illetően. Valamiképp igaz ez mind a Dilthey-féle „hermeneutikai összetartottság” elvére, mind a morfológiai kultúrtudományok kulturális diverzitást előnyben részesítő empirikus felfogására.⁸ Túlléptek persze – Dilthey az „élet” fenomenjének szellemi konstrukciók felőli megalapozhatatlanságának hangoztatásával, Max Weber részben a „megértő szociológia” módszertani elvével⁹ – a Rickert-Windelband-féle újkantiánus értékelméleti felfogáson, amely alapvetően a kultúra értékként való szentesítésétől remélte a szellemtudományos módszernek a természettudományok paradigmáikájától való megbízható elkülönítését.¹⁰ A morfológiai irányzatok relativizmusában a kulturális széttagolódás alakzatainak különösen beszédesen sietett segítségére a historista látásmód, hiszen a történeti értelemben vett individualitás megismerésének igénye a történelemben ható szellem konstrukcióinak odavesztével a kulturális empiricitásokban, máshol pedig a szimbolikus formákban vélte megtalálni hiányzó legitimációs alapját. Ezzel szemben Dilthey az „élet” oszthatatlanságát hangsúlyozta, és ezt az állandót vetítette minden relativitás mögé, ám a világszemléletek tipológiája (amelynek kidolgozását az ő nyomán elsősorban Ernst Troeltsch folytatta) igazából nem haladta meg a historizmus apóriáit, hiszen „a meghatározó alap ebben és minden hasonló típusban a »Weltanschauung«, azaz egy mélyebben már nem mögékérülhető ’tudatbeállítódás’ fogalma volt, amelyet csak leírni és más világszemléletekkel összehasonlítani lehetett, viszont mint »az élet kifejeződési jelenségét« érvényesíteni kellett. »A fogalmak révén történő megismerni akarás«-t, azaz a filozófia igazságigényét fel kell adni a »történeti tudat« javára – ez volt Dilthey önmagában reflektálatlan dogmatikus előfeltevése”.¹¹ Ekképp a kultúrmorfológia mint tipológia nomina-

⁸ Noha amúgy jelentős különbségek fedezhetők fel közöttük, főleg eltérő hatástörténetük szempontjából, vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg – medialitás – filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Bp., Akadémiai, 2004, 167–168.

⁹ Vö. Max WEBER, *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie*, in Uő, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Mohr, 1988 (7.), 427–474.

¹⁰ Vö. Wilhelm PERPEET, *Kultur, Kulturphilosophie* szócikk, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. RITTER–K. GRÜNDER, Bd. 4, Basel–Stuttgart, Schwabe, 1976, 1310–1311. Továbbá Birgit RECKI, *Kulturphilosophie, Kultur* szócikk, in *Enzyklopädie Philosophie* (Unt. Mitw. v. D. PÄTZOLD, A. REGENBOGEN, P. STEKELER-WEITHOFER, hg. v. H.J. SANDKÜHLER), Hamburg, Meiner, 1999, 1094–1095.

¹¹ Hans-Georg GADAMER, *Klassische und philosophische Hermeneutik*, in Uő, *Gesammelte Werke* 2, Tübingen, Mohr, 1986, 100.

lisztikus önfelszámolása önnön igazságértékét veszélyeztette, hiszen éppen a totalitás elérhetetlenségének belátásába kellett hogy torkolljon.¹²

Az ember és kultúra közötti viszony kérdezetlenül hagyása vélhetőleg a kultúra közvetítettségének nem-tematizációjából származott, hogy tehát a kultúra maga is csak olyan kódokon, illetve hordozókon keresztül tapasztalható meg és működik, amelyek maguk sem „érték”-ként, sem „tudatbeállítódás”-ként, sem pusztán viszonylagos képződményként nem határozhatók meg kielégítő módon. Persze, a kultúra közvetítettsége csak akkor kerülhetett volna be a korai kultúr-tudományi vizsgálódások homlokterébe, ha valamiképp feladják antropológikum és kultúra organikus egymáshoz tartozásának eszméjét, és a kulturális információt nem a szellem tartalmával vagy tevékenységével azonosítják. Visszavezethető ez a kultúraelméletek identitás- és történelemfilozófiák válságából származtatott történeti eredetére, tehát hogy ezek nem annyira a kulturalitás hordozóinak más-fajta antropológiai konstitutív szerepére figyeltek fel, mint inkább világszemléleti válságtól vezetettve fordultak a kontingencia, a kulturális változékonyság felé.¹³ Látens kérdésük tehát az volt: hol kereshető fel és rögzíthető tudományosan a kulturális jelentések eredete vagy konstituálódása, ha a transzcendentális, cél- és rendszerelvű garanciák veszendőbe mentek? Melyek azok a funkcionális ekvivalenciák, amelyek a „Szellem” leváltásában hatékonyan tudják képviselni és bevéltani annak világmagyarázati igényét?¹⁴ Nem annyira a kultúra hordozóinak, a kulturális fakticitások ontológiai problémája váltotta ki őket, nem annyira a kultúra medialitása és materialitása felől nyerték el kérdéssírányaikat, mint inkább az idealista hagyomány történeti relativizálódásának tapasztalata készítette őket a kulturális formák felfedezésére. Amely válságra azonban többnyire ugyanezen hagyomány fogalmi arzenáljában többé-kevésbé már meglevő képzetekkel igyekeztek válaszolni (érték, individualitás, önkifejezés), amelyek lényegében a szubjektum–objektum ellentét pár fenntartására vezethetők vissza.

¹² Uo., 101.

¹³ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A különbözőség megértése, avagy olvashatók-e az irodalom kulturális kódjai*, in *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS G. et al., Bp., Osiris, 2003, 32–33. Kultúra és kontingencia egyenlővé tétele fontos szövege a szakirodalomnak, vö. inkább történeti nézetben Ralf KONERSMANN, *Kultur als Metapher*, in *Kulturphilosophie*, hrsg. von R. KONERSMANN, Leipzig, Reclam, 1996, 350. Szisztematikusabb megközelítésben ugyanezen tézis Niklas LUHMANN, *Kultur als historischer Begriff*, in Uő, *Gesellschaftsstruktur und Semantik 4*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, 51. A luhmanni megfigyeléshez, miszerint az idő mint történelem kitermeli a kontingenciát, bizonyosan hozzátartozna ama meglátás is, hogy ez egyúttal viszont a kontingencia érzékelhetőségének feltételeit is kitermeli. Ennyiben a művészet történetiségében talán messzevezetőbb felvetés vagy kérdésirány lehet az, hogy miként válik le a művészi tárgy a „Kultobjekt”-ről (vö. Hans Belting kutatásaival), túl azon, hogyan leli meg a „Kultobjekt” referencialitásában a maga előzetességét.

¹⁴ Vö. Reinhart KOSELLECK, *Wie sozial ist der Geist der Wissenschaften?*, in *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, 121–136.

Történeti nézetben érdekes kettősség tárulkozik itt fel: a világegész, illetve magyarázó formáinak elvesztével a kultúra jelensége kínálta azt a konkretizációs formát, amely Hartman megfigyelésének értelmében beválthatta a „megtestesülés” („embodiment”) mint a „lét egészéhez fűzött remény” elvárásait.¹⁵ A „létező”, illetve „a megismerés egészének”¹⁶ filozófiai explikálhatatlansága, ezzel a filozófia sajátos helynélküliségének tapasztalata viszont ugyanakkor a kultúrválságban együtt járt a „kultúra” mint magaskultúra-fogalom viszonylagosulásával: az ismeretelméleti válság kompenzációs formája maga is kritikus állapotba került. Gyanítható, hogy a „kultúra” jelentésének a „civilizációra” való kiterjesztése, a két fogalom összemosódása, ellentétük megszűnése¹⁷ legalábbis részben felfogható az „embodiment” igényének jelzéseként, azaz a „kultúra” vonatkoztatási rendszerének deszubsztancializálódása logikusan vont a magával a civilizációs adottságok megfoghatóságának elvárásait. Párhuzamos folyamatról van szó: a filozófiai világnézet lehetetlenségének feloldása a kultúrakutatásban, a „szekuláris inkarnáció reménye”¹⁸ részben korrelál a „kulturá”-nak a „civilizáció” jelentéskörébe való beoltásával. Mindkettő magyarázható az „embodiment” fenntartásának szükségletével. – Könnyen arra a következtetésre lehetne jutni, ahogy ezt Hartman meg is teszi,¹⁹ hogy a kultúra tárgyiságára vagy fakticitására irányuló figyelem maga is a „megtestesülés” végrehajthatóságában lenne érdekelt. Mégis, a modernségben a dologiságok felfedezésének Figal által felvázolt hatástörténete²⁰ olyannyira kiemeli a szubjektivitás neuralgikus pontját – az immanenciaeszmény beteljesíthetetlenségét a dolgok idegenségével szemközt –, azaz oly mértékben időzít maga is kritikus jelenségeket és reakciókat, hogy elegendő okkal feltételezhető: a dolgok fakticitásába való ütközés éppannyira viszonylagosítja is a kompenzáció stratégiáit, mint amennyire kitüntetett hivatkozási alapként szolgál ezek számára.

Az a Nietzsche-nél megfogalmazódó belátás, hogy a kulturalitás mint az antropológiai létmód meghatározója nem lehet kizárólag az ember teljesítménye, hanem temporálisan, pl. ok-okozati logika szerint elhelyezhetetlen módon egyszerre előidézője és eredménye az ember etabliozott képzetén túlmenő transzgresszió-nak vagy „Überschuß”-nak (miért foglalkoztatta volna őt különben az „Übermensch” gondolata?), a kultúraelméletekben nem érezte a hatását a maga igazi horderejében (ellentétben pl. a filozófiai antropológia Plessner-féle koncepciójával). Abban az értelemben, hogy az emberi önmegeértés is sokkal inkább mozgásba

¹⁵ Vö. Geoffrey H. HARTMAN, *The Fateful Question of Culture*, New York, 1997, 21–59, itt: 34.

¹⁶ Vö. Martin HEIDEGGER, *Kant és a metafizika problémája*, Bp., 2000, 329. Vö. *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1991 (GA 3), 274.

¹⁷ Erről vö. Herbert SCHNÄDELBACH, *Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie*, in *Kulturphilosophie*, hrsg. von KONERSMANN, 309–310, illetve HARTMAN, *i.m.*, 205–224.

¹⁸ HARTMAN, *i.m.*, 28.

¹⁹ HARTMAN, *i.m.*, 56. (Hannah Arendt kapcsán.)

²⁰ Vö. Günter FIGAL, *Die Gegenständlichkeit der Welt*, in *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, 3 (2004), 123–128.

kerül, elkülönöződik korábbi önmagától a kultúra hordozóival való megváltozott szembesülésben. Amely „hordozók” ennyiben nem annyira megerősítik az ember önfelfogását és önmegvalósítását, hanem olyasfajta önállóságra tesznek szert, amely arra enged következtetni, hogy nem merülnek ki pragmatikai, gyakorlati lehetővételben, de nem is csak kognitív beállítódások tárgyi megfelelői, hanem dologi ottlétükben olyan külsőlegességeként nyilvánulnak meg, ami nem egyenlősíthető a szellem objektivitásával, az önmagához visszatérő mozgás értelmében.²¹ Ennek nyomán ahhoz a belátáshoz jutunk, hogy a kultúra objektivitásokhoz kötöttsége abban mutatkozik meg, hogy ezek a hordozók nem már valami meglévőt képeznek le vagy modellálnak, hanem létesítő funkcióval és hatással bírnak az antropológiai létmódra nézve, mert kultúrtechnikákkal kapcsolódnak össze. (A kultúrtechnika sosem pusztá performanciát jelent, hanem külsőlegességekkel, instrumentalitásokkal fenntartott viszonyában adott. A tárgyhöz való viszony [megváltozása] a kultúrtechnika megváltozásában vihető színre és érthető meg.) Azaz nem önmagában álló tárgyakról, hanem velük kapcsolatban álló praxistról és technikákról van szó, amelyek már mindig is jelentéseket telepítettek rájuk, ezek viszont nem függnék kizárólag a kulturális szándékoktól és beállítódásoktól, hanem legalább ennyire a hordozók és technikák nem-intencionálható (a)diszkurzív vonzataitól és effektusaitól. Ezzel az értelem materializált olvashatósága prezentálja magát bennük, nem pusztán kognitív mentalitások (akár sokfélesége) adnak számot bennük magukról. Elmondható, hogy a kulturális tér szemantikai-hermeneutikai dimenzionalitása a fenomenális hordozók külsőlegessége és (nem feltétlenül térbeli, inkább „noematikus”) távolsága által nyilvánul meg – és nem tér, amelyben aztán tárgyak is vannak. Mindezzel az a kérdés vetül fel, a kulturális hordozók ezen saját nehézkedése és az információt materializáló és instrumentalizáló (azaz emberi szándékokról és tevékenységről vagy kommunikatív igényekről, valamint energetikai produkcióról leválasztott)²² jellegük hogyan köthető az objektíválhatóság mint olyan kérdéséhez. Ehhez azt kell még tudatosítani, hogy az információt az különbözteti meg az energiától, hogy előbbi csak beírt formában létezik, de másrészt éppen ezért nem birtokolható kognitív műveletek révén, inkább virtuális implementációként létezik – nem tevékenység, eljárás eredménye. Beírtságának tapasztalata elválaszthatatlan jelentéstani (dez)artikulációjától.

Georg Simmel híres esszéjében, a *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*ban (1911) és a hozzá kapcsolódó, vele vitázó Cassirer írásában kísérhető nyomon ezen kérdés jelenléte vagy elfojtása a kultúraelméletek kialakulásának és továbbfejlesztésének két kiemelkedő pontján. Simmel a kultúra tárgyainak a létrehozójuktól való elidegenedésében konstatálja azok „önállóságának”²³ beálltát, objektivitásuk

²¹ Vö. FIGAL, *i.m.*, 124–127.

²² Információ és energia különbségéhez vö. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 1900*, 520.

²³ Georg SIMMEL, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in *Kulturphilosophie*, hrsg. von KÖNIGSMANN, 47.

azon idegenségét, amely eltávolítja őket a „lélek élet- és teremtési folyamatától”²⁴ mint a kulturális létesültséghez szükségszerű pozitív objektivitás korrelátumától. A kultúra keletkezése a „szubjektív lélek” és az „objektív szellemi termék” összekapcsolódásában megy végbe.²⁵ Noha elvben a kultúra hordozóinak „szubjektum és objektum közötti” „híd”-ként²⁶ kellene funkcionálniuk, ezt a szerepkörüket már nem tudják betölteni, és idegenségükben a lélek „elevenységének” agonális mo(nu)mentumaivá válnak.²⁷ Ezzel olyan „saját logikára” tesznek szert, amelyet az írás több ponton tematizál és értelmezni is megkísérel. A „tárgyak [Objekte] kulturális logikája”²⁸ többek között technikafüggőségükben azonosítódik, amely csak „tárgyi logikájuk” kiemelésében és dominanciájában jelentkezik, elnyomva a „kulturális értelmet”. Az írás legérdekesebb passzusai ezt a technicizált létmódot fejtegetik, megállapítva róla (persze alapvetően a tragizáló jelentésvesztés diszkurzusában), hogy az „objektumok fejlődésének saját logikája” „nem fogalmi, nem természeti, hanem csak mint kulturális emberi művek fejlődésében” ragadható meg.²⁹ A „kultúrtartalmak ezen sajátos megalkotottsága” alapvetően „tárgyi jelentés” és „kultúrjelentés” diszkrepanciájában, Sachbedeutung és Kulturbedeutung szétválásában³⁰ jelentkezik, amely mintegy felszakítja a tárgy identitását. Ezzel a tárgyi jelentés vagy tárgyi logika előtérbe kerülése a dolog éppúgy „lelki folyamatoktól” mint kulturális tartalmaktól való függetlenedését jelzi, a tárgy technikai indexeinek, termeltségének és az ezzel járó sajátos objektivitásnak mint materialitásnak a felerősödését.³¹ Az írás differenciáltsága ebben nyilvánul meg, hogy mégsem egyszerűen lelki bensőségség, a jelentés „tudása” és néma tárgyi külsődlegesség közötti pusztá eltávolodásról van szó, hanem magának a tárgy létmódjának, meg-

²⁴ *Uo.*, 31.

²⁵ *Uo.*, 29.

²⁶ *Uo.*, 30. A „híd”-metafora az írás több pontján is előfordul, vö. 40, 42, 47. A kultúra mint „híd” fogalma egy hegelianus kettősségen alapul Simmelnél: egyszerre jelenti azt a *kulturális értékösszefüggést*, amely lehetővé teszi a szubjektumok és a kultúra tárgyai közötti közvetítést, sőt szavatolja azt, és *magukat a kulturális objektumokat*, amennyiben ezek a lélek önmagához való útjának, „Bildung”-jának, illetve szubjektum és kulturális értékképzetek kapcsolatának szükségszerű közvetítői és állomásai.

²⁷ *Uo.*, 31.

²⁸ *Uo.*, 51 és tovább. Vö. még 44–45, az „immanens logikáról”.

²⁹ *Uo.*, 52.

³⁰ *Uo.*, 43. Ez a differencia emlékeztet bizonyos mértékig FREUD híres különbségtételére „Sachvorstellung” és „Wortvorstellung” között, vö. *Das Unbewusste*, in *uő*, *Gesammelte Werke X*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 300.

³¹ Ennek hangsúlyozásával, de különösen az említett szemantikai kettősséggel Simmel kapcsolódik, de egyúttal tovább is lép korai főművének (1900) megállapításain: a kulturális produktum mint objektum „jelentésségét sem valamely szubjektivitás tükrözésében, sem azon reflexben nem keresheti, amelyet mint a teremtő lélek kifejezése erre visszavet, hanem kizárólag mint objektív teljesítményt, a szubjektumtól való elfordulásban, találhatja meg”. (*Die Philosophie des Geldes*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989, 629.)

változásának reflektálásáról. A kérdés az lehet, ez a sajátos önállósodás, a tárgy saját kulturális logikája kínál-e megbízható garanciát tárgyi jelentés és kultúrjelentés fenntartható elkülönítésére, vagy hogy ezen differencia bevezetése implikálja-e egyúttal saját áthelyezését is? Az argumentációban ugyanis fellelhetők olyan pontok, ahol ezek megkülönböztetése maga is esendőnek bizonyul, ennek azonban nem egyszerűen összemérésükhöz kellene vezetnie, inkább összjátékukhoz, amelyben ezen szemantikai funkciók identitása is megváltozik. Simmel nemcsak a produkciós oldalon észleli a tárgyak nem jelentéselvű autonomizálódását, ugyanígy a recepció kontextusában is, hiszen koncepciójában a kulturális hordozók alapvetően szubjektum és objektum közötti közvetítésként, „híd”-ként értelmeződnek és ez vonatkozik az objektív kulturalitás és befogadói számára is. Az „objektív” és a „kultúra képlete” közötti szétválást taglaló passzus mintaérvénnyel fogalmazza meg ezeket az összefüggéseket: „[...] ha az objektív formális meghatározásai: önállósága és tömegszerűsége révén megvonja magát a jelentésétől a szubjektum számára. A kultúra képlete mégis az volt, hogy szubjektív-lelki energiák objektív, a teremtői életfolyamatától ezután független alakot nyernek és ez a maga részéről ismét szubjektív életfolyamatokba vonódik be, oly mód, hogy annak hordozóját centrális létének lekerekített beteljesítéséhez vezet.”³² Hogyha azonban a tárgyak saját kulturális logikája tárgyi jelentés (materialitás) és kultúrjelentés (kulturális tartalom) szétválásában jelentkezett, akkor éppen ezen, objektívaltság által lehetővé tett elmozdulás fogja a tárgy meghatározható befogadását is megakadályozni vagy átírni. És valóban, Simmel reflexiója erről is szól, a nem-identikus módon végbemenő recepció jelentésképzéséről, ami viszont valamiképp magába a tárgyiaságba íródik bele, ily módon maga is függetlenedvén szubjektív intencióktól: „[...] a messze legtöbb számunkra objektívként felkínálkozó teljesítmények jelentésmozzanatot tartalmaznak, amelyet más szubjektumok kivehetnek belőle, noha mi magunk nem helyeztük el abban. [...] Éppannyira titokzatos, mint kétségbevonhatatlan faktum, hogy egy materiális képződményhez objektív és minden tudat számára reprodukálható módon szellemi jelentés kötődhet, amelyet semmilyen tudat nem helyezett el abban, hanem amely ezen forma tiszta, legsajátabb ténylegességéhez tapad.”³³ Simmel kioldja a jelentésfogalmat a szubjektív formális struktúrájának és a kogníciónak a hatóköréből és a tárgy olvasható materializált-ságának a maga részéről ugyancsak anyagszerű – noha hagyományos értelemben nem tárgyiasítható vagy reprezentálható (mivel ez ekkor szubjektív kultúrjelentéssé válna) – korrelátumaként értelmezi. Ezzel a „kultúrjelentés” már kevésbé tekinthető pusztán „ismeretelméleti kategóriának”,³⁴ amely a megismerő szubjektum tárgya lenne. A „Kulturbedeutung” létesülése nem ellenőrizhető vagy előre látható (ahogy azt pl. a rébusz allegorikus-alternatív jelentéslehetőségének példájával megvilágítja). Ám éppen az ekképp konstituált jelentés eredetnélkülisége, meg-

³² *Uo.*, 47.

³³ *Uo.*, 49.

³⁴ Vö. KOSELLECK, *i.m.*, 133.

foghatatlansága, az értelem olvashatóságának materiális indexe figyelmeztethet arra, hogy az így létrejött jelentés nem esik egybe a tárggyal mint olyannal, inkább magát is technológiai viszony fúzi semmiképpen sem neutrális hordozójához. Tárgyi jelentés és kultúrjelentés tehát különös interakcióban, egymás jelentését kölcsönösen megváltoztatva mennek át egymásba, anélkül hogy konfliktusuk ezáltal megszűnne: a kultúrjelentés beírtsága a szubjektivitás általi kontrollálhatatlanságához vezet, míg a tárgyi jelentés olyan nem transzparens, nem kogníciófüggő jelentésséggé módosul, amely mindig képes befolyásolni az értelem létrejöttét és olvashatóságát. Úgy tűnik, a tárgy dologszerűsége és másságának való megfelelés valamiképp a jelentés materializálódásában és feltételezettségében („Be-Dingtheit”) keresendő, nem pusztán a szembenállás, az „Entgegenstehen” módusában.³⁵ A tárgy ilyen artificális létmódja és saját logikája egyszerre telepíti a kulturális jelentéseket és törli vagy monumentalizálja is azokat – ami akár arra is következtetni enged, hogy a kultúrjelentés materializálódása technikai indexének révén végső soron le is válhat a kultúra paradigmaticájáról.³⁶ „Az objektív szellem tartal-

³⁵ Vö. FIGAL, *i.m.*, 130. „Hervortreten” (esemény) és „Entgegenstehen” (materialitás) kettőségét talán így lehetne konkretizálni.

³⁶ (Technikai medialitás és kultúra vélelmezhető különbségét említi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg – medialitás – filológia*, 110.) Simmel írásának eme különös – inkább implicit – következtetése olyan irányba mutathat, amely valamiképp talán a „Kulturbedeutung” nagy teroretikus, Max WEBER előtt is rejtve maradt. Webernél a „kultúrtudományok” megnevezés azon „diszciplínákra” vonatkozik, amelyek „az életjelenségeket azok kultúrjelentésében igyekeznek megismerni”. Ez a kultúrjelentés elsődlegesen az „értékfogalom”-hoz kötődik nála, amely ugyanakkor inkább jelentésséget (bedeutsam) implikál, nem egyszerű értékelést (*Die „Objektivität” sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in *ÜO, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Mohr, 1988, 175.). Weber kifejezetten óv attól, hogy a kultúrjelentést a „csak értékes (wertvoll) jelenségekre” értsük, a kultúra fogalma mint értékfogalom ugyanis elsősorban azt jelenti, hogy „kultúreberek *vagynak*, azon képesség és akarat adottságával, hogy a világgal szemben tudatosan *állást* foglaljunk és *értelmet* kölcsönözzünk neki” (*i.m.*, 180–181, vö. még ezen tétel kifejtését *Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik*, in *Gesammelte Aufsätze*, 252). A kultúrjelentés megalkotásának (nem adottságának) szükségszerűsége („a világfolyamat *értelmét* nem olvashatjuk le kutatásának mégoly tökéletesített eredményéből, hanem azt megalkotni nekünk magunknak kell képesek lennünk”, *i.m.*, 154) ezzel a kulturális magatartás („állásfoglalás”) felől értett jelentésfogalommal kapcsolódik össze. Ezeket a jelentéseket mint értékítéletek korrelátumait „valami *objektív*» értékes” mozzanatnak kell tekinteni (*i.m.*, 152). Weber a későbbiekben mégsem képes teljesen szétválasztani objektív és szubjektív kettősségét a kultúrjelentés fogalmában (írása valamiképp mindvégig e körül forog), ami feltevésem szerint magában a kultúra weberi fogalmában rejlő apóriára (a kultúra mint értékorientált magatartás eredménye) vezethető vissza érdemi értelemben. Megállapítja, hogy „minél messzehatóbb” a „kultúrjelentés, annál kevésbé hozzáférhető a tapasztalati tudás anyagából táplálkozó egyértelmű megválaszolás számára, annál inkább belejártsanak a hit és az értékideák utolsó ugyancsak személyes axiómái” (*i.m.*, 153). Ezért „azon értékideák kétségtelenül »szubjektívek«”, a kultúra produktumainak vizsgálatát „azon »jelentések« végtelen foklétrája” határozza meg, amely jelentések „rétegzett összekapcso-

mainak tetszőleges sokszorosíthatósága (Vermehrbarkeit)” olyan nem-antropomorf, az észlelés felől nem-kódolható működést időzít, amely „mögött a szubjektív szellem [fejlődéstempójának] vissza kell maradnia”, ennyiben előbbi megvonja magát – Simmel pontos fogalmazásában – „a szubjektumok általi kulturális asszimilációtól” (56). Ez a sokszorosíthatóság a tárgyi jelentésre vonatkozik, az anyagra mint a dolog (előzőleg már megdolgozott) médiumára,³⁷ ám az anyag reprodukál-

lása mindegyikünk számára más sorrendet fog követni. És éppúgy történetileg változóknak természetesen, együtt magával a kultúra jellegével és az embereket uraló gondolatokkal.” (i.m., 183) A „csak létrehozható jelentések” tapasztalata (KULCSÁR SZABÓ, *A különbözőség megértése*, 42) ekképp persze konfliktusba kerül a tudományosság objektivitásigényével. Weber siet leszögezni: a fentiekből „azonban persze *nem* következik az, hogy a kultúratudományi kutatás is csak olyan *eredményeket* mondhatna magáénak, amelyek abban az értelemben »szubjektívek« lennének, hogy az egyik számára *érvényesek*, másnak meg nem. Ami változik, az sokkal inkább a fok, amelyben valakit *érdekelnek*, mást meg nem stb.” (i.m., 183–184). Az ezen a ponton ingatagává váló tudományos diszkurzus valamiképp a kultúrjelentés fogalmában rejlő apóriát hagyja kérdezetlenül, hogy tehát miként implikálja a jelentések megalkotásának szükségszerűsége azt, hogy ezek éppen a konstitúció elkerülhetlenségéből adódóan már mindig is ki vannak szolgáltatva más olvashatóságok számára. Tehát éppen a jelentés megalkotásának valódi komolyanvétele juttathat el a belátásig, hogy ezen jelentések kezdettől fogva hordozókhoz és technikákhoz, valamint materialitásokhoz, a bennük létesült értelem nem-fenomenális olvashatóságához kötődnek, és nem lehetnek pusztán világgépi eredetűek. Ennyiben mégis megkövetelik – ellentétben a weberi programmal – a „dolgok tárgyszerű összefüggéseinek” immár persze nem-pozitivistá horizontú vizsgálatát, ennek kapcsolatát a „problémák gondolati összefüggéseivel” (i.m., 166). Vagyis hogy a jelentések ilyen konstitúciójához és hordozottságához a tudat teljesítménye, a társadalmi cselekvés mint értelemirányult magatartás nem elengedhetetlenek. – Nem véletlen, hogy a kései WEBER *A tudomány mint hivatal*ban már kifejezetten lemond „a világ értelmének” feltárhatóságáról, magát az értelem fogalmát kezelve kételyekkel (*Wissenschaft als Beruf*, in *ÜÖ*, *Gesammelte Aufsätze*, 597). A nyugati racionalitás és tudomány eszméjének és gyakorlatának mint a „kalkulálás révén történő uralás” elvének következménye, „a világ varázstalanítása” (i.m., 594) valóban radikális módon ellenében hat a jelentések cselekvés, magatartás vagy világgépek általi megalapozásának. Hiszen noha a kulturális értelem „Weltanschauung”-ban megalapozott létrejöttének elkerülhetetlen előfeltétele a világ mint a kulturalitás formájának világgépi megragadhatósága (mintegy a „világgép kora” értelmében), a világ technikai varázstalanítása mégis fenyegeti is egyúttal a világgépek szubjektivitás felőli fundáltságát. A világgépek ugyanis a technikai racionalizáltság termékei is lehetnek, s mint ilyenek, nem értelmezhetők immár a kultúra értékmagatartás jellegű fogalma felől. Sőt a kultúrtechnikák a világgépi komponenszt szimulakrummá, termelhető összefüggéssé is változtathatják, amelyet semmilyen szubjektum nem uralhat, hiszen ezek szisztematikája és hatása lerombolhatja és felülírhatja a kulturális jelentésképzést. Persze, ezt a weberi diagnózis már aligha tartalmazza, hiszen az ő példái a villamos és a munkaeszközök (illetve a pénz), az energia működésének és nem az információ bírhatóságának, címre irányításának és multiplikálhatóságának az esetei, ahol tehát a technika maga határozza meg a megalkotható jelentések feltételeit és játékerét, a szubjektum antropológiai funkcióinak materializáló kívülhelyezésében.

³⁷ Vö. Jerzy FARYNO, *Die Sinne und die Textur der Dinge*, in *Materialitäten der Kommunikation*, hrsg. von H. U. GUMBRECHT–K. L. PFEIFFER, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, 661–662.

hatóságában el is szakítja azt a diszkurzív vagy kulturális jelentésségtől. Egyfajta fenségességi mozzanatot ölt magára, az appercepcióból kinövő történésé lesz, ami éppen vég nélküli multiplikálhatóságának köszönhető, és ami a tárgyi jelentés (elvileg kulturális jelentés felől szavatolt) deiktikájának kimozdítását is végrehajtja. Noha az anyag ilyenén sokszorosíthatósága nem választható el a kulturális jelentéstermeléstől, bizonyos értelemben annak leghathatósabb megnyilvánulása, mégis önállósítja valamiképp az anyagot a mindenkori dologhoz képest, eloldja a szereptől, hogy annak médiuma legyen, és sokkal inkább *allegorikus* indexet kölcsönöz a dologgal, pontosabban: annak jelentéseivel fenntartott viszonyának. Dolog és matéria már nem eshetnek egybe: az anyag olyan virtuális materialitásoknak is a médiuma (nemcsak dologi hordozójának), amelyek nem annyira fizikai tulajdonságai annak, hanem inkább termeltségében, reprodukálhatóságában adnak hírt magukról. Ha a deixis nemcsak az észlelés, de a *megszámolhatóság* nyelvéhez is kötődik, akkor a matematizálás alapján végbemenő szerializáció fenyegeti is az antropomorf megszámlálhatóság elvét. A tárgy és a „Kulturbedeutung” deiktikus viszonyok mentén nem uralható kölcsönös összefüggése így a technicizált kvantifikáció kódrendszerének is függvénye. Ezért azt lehet mondani, hogy az írás implicit következtetéseként a *kultúra hordozói itt éppannyira a nem-kultúra hordozói is vagy a kultúra nem-hordozói*, amennyiben kiválnak a kultúra és szubjektum közötti hegeliánus közvetítésből. *Azaz a technika objektívációs teljesítménye semmiképpen sem tartható már a (kulturális) szellem manifesztációjának.* A „kultúra” jelentése akaratlanul is modifikáción megy keresztül Simmel írásában, mégha ő maga erről esetleg nem is tudott, és a kultúrtechnika értelmében vett közvetítés-függő, a szubjektivitás formális szerkezetét átíró képződménnyé és összefüggés-rendszerre változik, amelynek technicizáltsága nem pusztán gépi külsődlegességekben vagy apparatúrákban, de dolog és nyelv (szemantika) viszonyának megváltozásában jelentkezik. Ebben az értelemben pl. a reprodukálhatóság mint forma-, azaz médiumfüggő kívülhelyezés gondolata megelőlegezi Benjamin 1936-os írását a műalkotás technikai sokszorosíthatóságáról.³⁸

A tárgy és jelentés kapcsolatának megváltozása alapvetően magában a jelentés-fogalom modifikációjában jelentkezett, nem egyszerűen szubjektum és objektum szétválásában. Ezzel azonban bizonyos nyelvi viszonylatok is áthelyeződnek, amennyiben felmerülhet az a feltételezés, hogy Simmel írása a tárggyal, annak jelentésével létesíthető nyelvi kapcsolatok reartikulációjáról árul el valamit. Azaz a „forma ténylegességének” deiktikus megragadhatatlansága³⁹ (a tárgy nem-objek-

³⁸ Simmel írásának többirányú, ám gyakorta rejtett hatástörténetéről vö. KONERSMANN, *Aspekte der Kulturphilosophie*, in *Kulturphilosophie*, hrsg. von ders., 17–19. (Benjaminnt ő nem említi.)

³⁹ Ahogy azt már a *Philosophie des Geldes* is megfogalmazta – nem minden zavarodottság nélkül – szellem és információhordozók nem determinálható, azaz nem-szubsztanciális összekötöttségéről, a tárgyasított szellem és kultúra olyan „meghatározottságáról”, amely „korántsem valamely materiális tárgyé, hiszen mégha a szellem anyagokhoz kötődik is, mint gépek, műalkotások, könyvek esetében, mégsem esik egybe soha azzal, ami ezeken a dolgokon

tiválható létmódja), amely viszont éppen fakticitásának előjövételét implikálja,⁴⁰ arra utalhat, hogy a *predikáció* struktúrája⁴¹ nem szavatolhat „Sachbedeutung” és „Kulturbedeutung” kapcsolatáért (tehát hogy mintegy a kijelentés predikatív módusza telepítené a kultúrjelentést a tárgyra vagy – ami ugyanaz – megállapítaná előbbit utóbbi egyfajta „tulajdonsága”-ként), nem ellenőrizheti azt. Az, hogy a tárgy kéznéllevőséggé változik – a heideggeri értelemben⁴² –, nem öleli fel a simmeli argumentációban a kétfajta jelentést, ezek összjátékát, mivel ez sokkal inkább uralhatatlan fakticitásának az indexe, és éppen a predikáció mint ítélet végrehajthatóságát bizonytalanítja el. A kéznéllevőség mint tárgyszerűség persze el is fedi a tárgy széttartó szemantikai létmódját, de aktivizálódása mégis abból táplálkozik implicit módon. Pontosabban: *azzal egyidejű* – azaz a tárgyi jelentés önállósulása paradox módon a kultúrjelentés identitásának felnyitásában, megbontásában jön elő, nem egyszerű szétválásról van így szó. Az apofantikus „mint” – az ítélet meghatározásában – csak hermeneutikai „mint”-ként jelezhető, ez a tárgyat viszont nem feltételezett eredeti jelentésségébe viszi vissza, hanem tárgyi jelentés és kultúrjelentés kapcsolatának továbbartikulálására van ráutalva, nem pedig csupán megállapítja azt. A deiktikus viszonylatok megbontása ezért nem a tiszta kéznéllevőségre telepített jelentéseket (értékeket),⁴³ hanem magát a kézhezállóságot determinálja. Abban a heideggeri értelemben, hogy amennyiben „a feltűnésben, tolakodásban és makrancosságban a kézhezálló valamiképpen elveszíti kézhezállóságát”, és ezt „viszont – bár nem lesz témává – a kézhezállóval való foglalatoskodásban értjük meg”, úgy a tárgy kézhezállósága nem „egyszerűen eltűnik, hanem az alkalmazhatatlan feltűnő voltában mintegy elbúcsúzik”.⁴⁴ Ennyiben temporális modifikációnak szolgáltatódik ki, ami megbontja a predikáció jelenidejűségét,

érzékileg észlelhető. Olyan *tovább nem definiálható potenciális formában* tartózkodik ezekben, amelyből az individuális tudat aktualizálhatja azt.” (kiemelés tőlem, L. Cs.) *Die Philosophie des Geldes*, 626.

⁴⁰ Alig egy oldallal később írja Simmel: a „kultúrfolyamat [...] elválhat tartalmától, ez a tartalom így [...] mintegy másik halmazállapotot vesz fel”, ami a tárolhatóságból következik. Ezzel jut el Simmel az ember azon antropológiai fogalmához, mely szerint az különíti el az embert az állatoktól, hogy előbbi nem pusztán utód, de örökös, „így a szellem tárgyasulása szavakban és művekben, szervezetekben és hagyományokban ezen különbség [utód és örökös, állat és ember között] hordozója, amely az embernek saját világát, igen: világot adományoz(za)”. *Die Philosophie des Geldes*, 627.

⁴¹ Természetesen a *Lét és idő* „Aussage”-fogalmára támaszkodunk itt, a „kijelentés” származtatott jellegét tartva szem előtt. Vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., Gondolat, 1989, 295–305. A „Ding” predikációs felfogása és a mondatstruktúra összefüggéséről kellően expliciten vö. Uő, *A műalkotás eredete*, Bp., Európa, 1988, 42–43, illetve *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1960, 15.

⁴² *Lét és idő*, 181–185. *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 2001 (18.), 71–74.

⁴³ Erről az ontikus felfogásról vö. *Lét és idő*, 220–221. (*Sein und Zeit*, 99.)

⁴⁴ *Lét és idő*, 185. *Sein und Zeit*, 74.

és a tárgy nyelvi létmódját a múltbeliségbe bukó (tulajdon)neve és hozzárendelhető lehetséges propozíciók közötti oszcillációvá alakítja. A dolog megvonja magát a reprezentációtól, már nem tételezhető kielégítően annak „tárgyaként” – ekképp viszont már nem is elképzelhető, a „mentális képzetek” értelmében. A tárgyjelleg eme nem-deixisfüggő dimenziójából következik a dolog sajátos eltávolodása, amely a *Die Philosophie des Geldes* egyik megállapítása szerint éppen a technika következménye, és a fentebb említett egyidejűség temporális struktúrájában érhető tetten: „persze már csak a mikroszkóp és teleszkóp révén is végtelen távolságokat gyúrtunk le közöttünk és a dolgok között, de e távolságok a tudat számára csak abban a pillanatban keletkeztek, amelyben ő ezeket le is gyúrte. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy minden megoldott rejtvény több mint egy újat ad fel, és hogy a közelebb kerülés a dolgokhoz nagyon gyakran azt mutatja nekünk, mennyire távol is vannak ezek még számunkra – úgy azt kell mondanunk: a mitológia, a teljesen általános és felszínes ismeretek, a természet antropomorfizálásának korszakai *szubjektív* nézetben, az érzet oldala és a mégoly téves hit felől csekélyebb távolságot hagynak fennállni emberek és dolgok között, mint a mostani kor.”⁴⁵ A „rejtvény” vagy talány megoldása csak külsőleges, nem a dolgokban tartalmazott vagy szavatolt kódok szerint történik, mivel a dolog szemantikai létmódjához való elkerülhetetlenül interpretációfüggő nyelvi viszony nem képes azt a róla való tudásba maradéktalanul beilleszteni, abban feloldani – azaz nem-térbeli távolságát megszüntetni. Ez vezet ahhoz a diszpozícióvá elmélyülő érzéshez, „mint-ha egzisztenciánk egész értelme olyan messzi távolságban rejlene, hogy ezt nem egyáltalán nem tudjuk lokalizálni és így mindig abban a veszélyben vagyunk, hogy eltávolodunk ettől, ahelyett, hogy közelednénk hozzá[...].”⁴⁶ A dolog technikai kéznéllevősége éppen távolságát, azaz közvetítettségét termeli ki, az ehhez a távolsághoz való – kézhezállóságból kilépő – mediális viszony pedig a szubjektivitás belső távolságát indukálja.

Noha az írás elején és felületesen tekintve annak egészében Simmel nem veszi figyelembe, hogy az objektivitások befolyásolják magát a szubjektív szellemet és életfolyamatokat, nem egyszerűen elválnak azoktól, fontos pontokon analitikus értelemben (a végig fenntartott tragikus hangsúly ellenére)⁴⁷ mégis túllép az immanencia elvén a dolog kulturális és technikai létmódjának reflektálásával, a közvetí-

⁴⁵ SIMMEL, *Die Philosophie des Geldes*, 662.

⁴⁶ *I.m.*, 675.

⁴⁷ A „tragédia” Simmelnél bizonyos fokig inkább metaforaként érthető arra az alapviszonyra, amit Gernot BÖHME nemrég úgy fogalmazott meg, hogy „a dolgok (Dinge) mint affektív érintettségünk létrehozói” nyilvánulnak meg. (*Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Fink, 2001, 167–168.) Birgit RECKI tanulmánya a tragikus jelentésre redukálja Simmel argumentációjának egészét, így nem is vesződik különösebben a „Ding” kulturális létmódjának feltáráásával. (Vö. *‘Tragödie der Kultur’ oder ‚dialektische Struktur des Kulturbewußtseins’? Der ethische Kern der Kontroverse zwischen Simmel und Cassirer*, in *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 2000/2, 164.)

tettségen keresztül megvalósuló jelentéskonstitúció megfontolásával. Innen tekintve könnyen kiderülhet, hogy Cassirer 30 évvel későbbi írása Simmel esszójéről igazából csak annak (tragikus) gesztusát dolgozza fel, de – előfeltevéseiből következően – a kultúra hordozóinak mediális reflexióját nem érzékeli. Cassirer lényegében felújítja Simmel híd-metaforikáját és a kultúrát „cselekvésként” értelmezi, „amelynek szüntelen újra és újra be kell indulnia[...]”⁴⁸ Nem a kultúra hordozóinak objektivitása, potenciális önállósulásukban adott cezúra jellegű létmódjuk a kiindulópontja, hanem ezek „átmeneti” státusza a kulturális közvetítés folyamatában. Ezt az interakciót Cassirer több értelemben, több szinten vázolja: én és te, eltérő kultúrák, különböző kulturális korszakok viszonyában.⁴⁹ Mégis kezdettől fogva más a problémája, mint Simmelnek, ezért nem is tud igazán belebocsátkozni a tárgyak nála tárgyalt „önálló kulturális logikájának” összefüggéseibe és effektusaiba, hiszen ezzel éppen saját előfeltevéseit kellene feladnia a kultúra transzferjellegéről. Simmel ugyan hasonló előfeltevésekkel rendelkezett, hiszen pl. a híd toposza teljességgel az ő metaforája (ennek jelentése Cassirernél lényegében nem változik),⁵⁰ mégis konfrontáltatta ezeket az objektumok és kultúrtechnikák cezúraszerű szubverzív tapasztalatával, és használható belátásokat nyújtott ezek fenomenológiáját illetően. Ennek fő belátása tehát az volt, hogy a dolog léte olyan jelentésekre tehet szert, amelyek maguk nem gondolkodásként vagy ennek eredményeként állnak fenn,⁵¹ de nem is formális-tárgyi vonások, sokkal inkább egyfajta szemantikai látencia létmódjában feltételezhetőek, azaz nem tételezhetőek.

Cassirer megoldása a Simmel-féle problémára lényegében a kultúra „dialektikus” (uo., 114) felfogásán alapszik, annak közvetítő jellegét interszjektív viszonylatokban igyekszik tetten érni. Eközben arra hivatkozik, hogy ez a mozzanat Simmelnél kimaradt a vizsgálódás horizontjából: a „kultúra tragédiájának megol-

⁴⁸ CASSIRER, *i.m.*, 115. Cassirer korai főművének, *A szimbolikus formák filozófiájának* ugyancsak ez a kiindulópontja: a szimbolikus formák „nem különböző módok, amelyekben az önmagában vett valódi kinyilatkoztatja magát a szellemnek, hanem azon utak, amelyeket a szellem önnön objektíválásában, azaz önkinyilatkoztatásában követ”. *Philosophie der symbolischen Formen. Teil 1: Die Sprache*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1997 (10.), 9. Cassirerhez vö. még HÁRS Endre, *Antropológia és irodalom – mi van a között?*, in *Antropológia és irodalom*, szerk. BICZÓ G.–KISS N., Debrecen, 2003, 15–17.

⁴⁹ *I.m.*, 116–120.

⁵⁰ Persze, a „híd” motívuma Simmelnél végső soron mégis különbözik, ha bevonjuk a híres 1909-es írását, amely a *Brücke und Tür* címet viseli: itt a „híd” és az „ajtó” „topológiai” (vö. KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, 246) értelmezésében éppen a „mozgás” „szilárd képződménnyé” változása, a „mozgás pusztá dinamikájának” „valami szemlélet-tartóssá” arretálása foglalkoztatja Simmelt (*Brücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, Koehler, 1957). Tehát kérdésiránya elentétesnek mondható a Cassirer-féle posztulátummal.

⁵¹ Ezzel Simmel elhagyni készül „a szjektív és az objektív, gondolkodás és lét, természet és szellem identitását”, amely az idealizmustól egészen „a szimbolikus formák filozófiáig tartotta magát”. GADAMER, *Destruktion und Dekonstruktion*, in *Uő*, *Gesammelte Werke* 2, 362.

dása” az volna, ha az én-nel kapcsolatban a te-t is bevonják, és a kulturális tevékenységben partnerévé teszik, hiszen csak a te képes arra, hogy a művet befogadva azt „bevonja saját életébe, és ezzel ismét abba a közegbe változtassa vissza, amelyből az eredetileg származik”. A mű ugyanis minden jelentéssége, önmagasága ellenére „mégis csak átmeneti pont marad. Nem »abszolút«, amelybe az én beleütközik, hanem híd, amely az egyik én-pólustól a másikhoz vezet át.”⁵² Fentebb viszont éppen az derült ki Simmel írásáról, hogy mind a produkció, mind a recepció oldalán élni lehetett a gyanúperrel, hogy a tárgy önállósulása éppen az antropomorf kötődésektől való függetlenedésével jár együtt, azaz a te éppoly kevésbé képes a dialektika mozgását szavatolni vagy identifikálni a tárgy tárgyiságát, mint az én. Simmel szubjektumfogalma vélhetőleg magában foglalja az interszubjektív viszony mindkét résztvevőjét, amikor például a tárgy jelentésének megvonódásáról beszél a szubjektum vonatkozásában. Vélhetőleg azt szegezte volna szembe Cassirerrel, hogy a másikat sosem önmagában értjük meg, hanem a „Ding” használatában, elhasználásában,⁵³ azaz az instrumentális ész nem érthető meg teljességgel a kommunikatív felől. Ezért ő sokkal inkább a tárgy alternatív olvashatóságában tétélezte a szubjektumot már mindig is megelőző jelentések, a materializált és „reprodukálható” információ olyan szerepét, amely nem tudati eredetű, és ugyanakkor a lehetséges másik olvasat egyszerre virtualizáló és anyagszerűként jelentkező mozzanatát rejti magában (vö. a rejtvény kettős megoldhatóságának példázatával).⁵⁴ Ekképp arra a következtetésre juthatunk, hogy Cassirer az interszubjektív viszony bevonásával lényegében az immanencia visszaállításán fáradozik,⁵⁵ azon

⁵² *I.m.*, 116. Cassirer ezt hangoztatta a Heideggerrel lefolytatott davosi vitában is: az „objektív emberi világ” „a híd az individuumok között”. Ezzel az „objektív szellem”, „a formák világa” nem más, mint „út ittlétől itlétig”. (*A davosi vita Ernst Cassirer és Martin Heidegger között*, in *Kant és a metafizika problémája*, 350–351. Vö. *Kant und das Problem der Metaphysik*, 292–293.)

⁵³ Erről vö. Vilém FLUSSER, *Dinge und Undinge*, München, Hanser, 1991, 59. Illetve egy Rilke-példa alapján KITTLE: „az 1900 körüli lejegyzőrendszerben a felcserélhetetlenség mindenkoron az anonim tömegáru felosztási terméke. Rilke szerint két iskolás gyerek »teljesen egyforma« és ugyanazon napon vásárolt bicikái egy hét után »már csak távolról hasonlítanak egymásra« [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*]. A használás elhasználás is egyúttal: az iparilag szavatolt szimilaritásból ócska, ám szinguláris holmi lesz.” *Aufschreibesysteme 1800•1900*, 353–354.

⁵⁴ A rébuszra vonatkozó, másik Simmel-írásban is elejtett megjegyzéseket egyébként Kittler is tárgyalja és többször idézi, mint az „objektív interpretáció” divinatorikus modellektől eltávolodó példáját, ahol az interpretáló a médiumtranszpozícióként megvalósuló értelmezésben sokkal inkább „konkurensévé” lesz a szerzőnek. Vö. *Aufschreibesysteme 1800•1900*, 340, 363, 400. Ezért elmondható B. RECKI véleményével szemben (*i.m.*, 170), hogy a recepció jelentőségét Simmel éppen hogy nem vitatja, csak egy szándékokra nem visszavezethető jelentésképződésről beszél.

⁵⁵ Vö. FIGAL, *i.m.*, 125–127. A Cassirer-féle megoldással kapcsolatos kételyeiről számol be HARTMAN, *i.m.*, 197.

az immanenciáén, amelyet Simmel a tárgy saját kulturális logikájára irányuló figyelemzesséssel már feltört, vagy legalábbis megmutatta az ezen való túlhaladás irányát. A kultúra hordozóinak materialitása, a bennük rejlő lehetőség ugyanezen kultúra kontextualitásának módosítására visszaszoríttatik a dialektika előzetes axiomatikájába, amely gyakorlatilag nem lép ki a kultúra művelődésként (vagy antropológiai képességként) felfogott modelljének keretéből, éppen mert „módszertani bázisát a transzcendentális tudat alapirányultságában kellene tartalmaznia”.⁵⁶

⁵⁶ GADAMER, *Die Marburger Theologie*, in Uő, *Gesammelte Werke* 3, Tübingen, Mohr, 1987, 198. Amúgy HUSSERL életvilág-konceptiójának az újkori tudomány problémájával való – feszültségektől terhelt – ütköztetésében (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*) is messzemenő következményeket lehetne felkutatni kulturalitás és technika kapcsolatát illetően. Az ő kritikája az „objektív tudományok” fölött lényegében abban állt, hogy ezek elfeledkezének az „életvilág a priori”-járól (*Az európai tudományok válsága* I, Bp., Atlantisz, 1998, 179), arról, hogy maguk is csupán az életvilág struktúrái általi megalapozottságukban válhatnak egyáltalán lehetővé. (Vö. a következő meghatározással: „az élet szó itt nem fiziológiai jelentésű; célszerűen tevékenykedő, szellemi alkotásokat létrehozó életet, legtágabb értelemben vett kultúrát teremtő életet jelent a történetiség egészében”. *Az európai emberiség válsága és a filozófia*, in Uő, *Válogatott tanulmányai*, Bp., Gondolat, 1972, 324.) Hiszen a tudományos formalizálás alapját képező absztrakciós művelet maga is már adva van a természetes tapasztalatban (vö. Hans BLUMENBERG, *Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie*, in Uő, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam, 1982, 24–25). Ezzel együtt a technizálás mégsem pusztán a tudomány eszméjének következménye vagy megvalósítása, hanem meghatározza már annak kezdeteit, az experimentalitás elvének megfelelően. Ha a technizálás ennyire maradéktalanul maga mögött hagyja az életvilág talaját (ehhez vö. KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, 240–241), úgy – ez lehetett Husserl sejtése – mintegy maga is transzcendentális redukciót hajt végre, amelynek során azonban a világ nem „a »világ« transzcendentális fenoménjére s ennek korrelációjára, a transzcendentális szubjektivitásra redukálódik” (*Az európai tudományok válsága* I, 193), azaz ennek nem a transzcendentális-fenomenológiai egóban van az eredete, hanem önálló szintézist alkot. Ebben az értelemben nagyon is végrehajt – a redukció korrelátumaként – konstitúciót, ez azonban nem „az »eredeti értelemképzés« előzetes fogalma” (Válság, 211; a konstitúcióhoz mint „az újrafelépülés mozgásához” lásd GADAMER, *A fenomenológiai mozgalom*, in Athenaeum, 1993, II/1, 76), hanem az előállítás és reprodukálás mozzanata. (Ennyiben ez vissza is tagozódhat az életvilágba, hiszen amennyiben – Blumenberg szavával – „nem értelemadó szükségletek az előfeltételei, hanem a maga részéről szükségleteket és értelemadásokat követel meg és kényszerít ki”, úgy maga is „magától érthetőséggé” lesz, azaz az életvilágot fogja regulálni (*i.m.*, 37–38). Felvetődik így annak lehetősége, hogy a technizálás folyamata semmilyen megérthető kapcsolatban nem látszik már állni az ember természetével (*i.m.*, 16). A technika mint „szisztematikus szintézis” (vö. KITTLER, *i.m.*, 243) olyannyira nem vezethető vissza az értelemadás vagy -közlés szükségletére, hogy ő maga határozza meg a lehetséges értelemképződés mikéntjét. – Mármost, mindennek fakticitása komolyan veszélyezteti a fenomenológiai redukció végrehajtását, amely a dolog mint fenomén „eidoszára”, „lényegállományára, valamint a tudatokusok ennek megfelelő lényegszemléletére” irányul (vö. GADAMER, *i.m.*, 50, 65), mivel ez a redukció nem intencionálható, hogyha a technika már kezdettől fogva kikényszerítette és egyúttal reprodukálhatóvá tette a szemantizálhatóság

Simmel reflexiói a tárgyak technikai létmódjának és kulturális logikájának diszperziójáról akár Cassirer szellemtudományokat érintő koncepcióját, az ennek alapjául szolgáló különbségtevést is elbizonytalaníthatják. A *Logik der Kulturwissenschaften* (1942) szerzője – a *Philosophie der symbolischen Formen* kezdeményeit felújítva – a „dologi észlelést” (Dingwahrnehmung) elválasztotta a „kifejezésészlelés”-től (Ausdruckswahrnehmung), és ez utóbbiban vélte megállapítani a szellemtudományok megismerési érdekelttségét. A kultúrformák aktív kifejezésformák, sőt energiák – bevetésük építi fel a kultúra, nyelv, művészet, vallás világát. Ez „produktív, nem imitatív”, azaz performatív tevékenységben gyökerezik, ahol a nyelv nem eltávolodás önmagunktól, hanem – a szimbolikus formák értelmében – út önmagukhoz, csak ezen keresztül konstituálódik az én- és öntudat.⁵⁷ Ez a performativitás egyszerre hordozó és létesítő tehát (akárcsak a „híd” mint a kultúra metaforája Simmelnél, vö. 26. jegyzet) – ezt a kettősséget Cassirer viszont csak annak árán tudja tételezni, hogy formális – nem kihívásban felbukkanó, ennyiben *idegen*, mert a sajátot felülíró – lehetőségként határozza meg ennek eredetét. (A genetikus megközelítés kényszere is a primerként tételezett „formaadás” vélelmezéséből származik, ahogy a kultúra „palingenezise” is, amely nem a kulturális hordozók saját kihívásából indul ki, hanem a kultúrtárgyakat létrehozó élet felelevenítésére törekszik.)⁵⁸ Ezért megfontolandó Gadamer megjegyzése, miszerint Cassirer „a nyelvet nem izolálja-e a benne mondottból és az általa közvetítettektől, amennyiben annak »formájára« irányul. Nem éppen abban rejlik-e a nyelv lényege [...], hogy nem formális erő vagy képesség, hanem minden létező előzetes átfogottsága lehetséges szóhoz jutása révén?”⁵⁹

Jellegzetes különbségként adódhat a Hegel-féle kultúrtechnika külsőlegességet termelő effektusa és a Cassirer által tematizált szimbolikus formák között az a pont, ahol utóbbi a mítosz szerepét tárgyalja, és amely feltűnően emlékeztet Hegel idézett megfogalmazására az *Előadások a történelem filozófiájáról* műből. A mítosz fundamentalitásában az általa meghatározott világképek számára „így újra és újra az igazolódik – írja Cassirer –, hogy az ember önnön létét csak annyiban ragadja és ismeri meg, amennyit istenei képében saját magának láthatóvá tud tenni”. A következő mondatban a technikára és egyebekre tér ki: „ahogy azáltal, hogy az ember eszközöket és műveket hoz létre, életének és tagjainak összefüggését megtanulja megérteni, úgy szellemi képződményeitől, a nyelvtől és a művészet-től kölcsönzi azon objektív mértékeket, amelyeken méri magát, és amelyek által

effektusait. Magának az el-nem-rejtettségeknek a létmódja változik meg a technikával (ez nem csupán additív fejleménye vagy szinekdochikus mozzanata annak), ezért mondhatta Heidegger – implicite kétségbe vonva (többek között) minden fenomenológiai fenomenalitásnak az eidosz létérvényének tudati konstitúciójához tartozó korrelációját –, hogy „a technika lényege egyáltalán nem technikai” (*Die Frage nach der Technik*, in UÖ, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954, 9).

⁵⁷ CASSIRER, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, Göteborg, 1942, 58.

⁵⁸ *I.m.*, 85.

⁵⁹ GADAMER, *Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge*, in UÖ, *Gesammelte Werke* 2, 72.

önmagát önálló kozmoszként saját struktúratörvényekkel felfogja”.⁶⁰ A megállapítás folytatása azonban már inkább episztemológiai érdekeltségről tanúskodik, a tárgyiságok az ember produkciós és önmegismerési teljesítményének összefogását szavatolják. Abban az értelemben, hogy „a cselekvés (Tun) saját végbevitelében [a „formaadásban”] ismeri meg önmagát”,⁶¹ azaz a „lét”-re tett vonatkozás helyett a performativitást azonosítja annak eredményével. Nem annyira az ember sajátos kívülhelyeződéséről van szó, ahogy az jellegzetes módon a halál vagy halott-lét figurációi kapcsán fogalmazódott meg Hegelnél, hisz utóbbinál éppen a teleológia és a cselekvés dimenziója kerül idézőjelbe. Azé a cselekvésé vagy energiáé, amely Cassirernél viszont a kultúra letéteményese.⁶² De nemcsak a kultúráé, hanem a technikáé is, amelynek „léte nem ragadható és mutatható meg másként, csak a tevékenységben”, ahol „a lét nem másként, csak a keletkezésben (Werden), a mű nem másként, csak az energiában lesz látható”.⁶³ A technika eme létmódját ugyancsak antropomorf keretben posztulálja Cassirer, gyakorlatilag annak érdekében, hogy a technikát történelmi fázisként értelmezze az ember antropológiai-kulturális kitüntetettségeinek bővítésében (uo., 69).⁶⁴ Persze ő sem kerülheti el a kérdést, hogy a technika ebbe a képletbe nem illeszthető következményei „szükségszerűen annak lényegében állnak-e, hogy a technika alakító *elvében* magában rejlenek-e és ez követeli-e meg azokat?” (uo., 88) Cassirer azonban – ellentétben a „Bestand”

⁶⁰ CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1997 (9.), 260–261.

⁶¹ CASSIRER, *Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie*, in uő, *Erkenntnis, Begriff, Kultur*, Hamburg, Meiner, 1993, 260.

⁶² A léte mint tevékenységet (Tun) határozza meg a *Philosophie der symbolischen Formen* első részének bevezetője is (i.m., 11). Ez a felfogás áthálózza Cassirer egész művét: a „lét” szorint „tevékenység”-ként ragadható meg, ahogy a „szubsztanciát” is „szabály”-ként vagy „funkció”-ként érdemes meghatározni (i.m., 8). A főműtől az 1930-as *Form und Technik* című tanulmányon (uő, *Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*, Hamburg, Meiner, 1985, 39–90.) át a *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (17, 57, 83) ez a gondolati séma határozza meg vizsgálódásait. (Ezt a kiindulást Hárs Endre az energetikai szubverzió, a meglévőön való túllépés szükségszerűségének példájaként idézi: „a kultúra objektivációi csak a szellem eredeti, energetikus fukciójának következményei”. *A tigris, amely oroszlánként küzdött. A »kulturális szöveg« metaforájáról*, in uő, *Én – túl a nyelven*, Bp.–Szeged, Gondolat Kiadói Kör – Pompeji, 2004, 189.) Simmel a már idézett *Brücke und Tür* című esszéjében a cselekvést másodlagosként határozta meg a világ valamiképp már végrehajtott topológiai feltartásához képest: „hogy milyen képlet szerint találkozik össze a kétféle hatás [összekötés és elválasztás] az emberi szándékokban, hogy az összekötöttséget vagy az elválasztottságot érzékeljük-e természetileg adottként és a másikat mint a nekünk szánt feladatot – eszerint tagolható minden tevékenységünk (Tun).”

⁶³ CASSIRER, *Form und Technik*, in uő, *Symbol, Technik, Sprache*, 48–49. A „technizálás”-hoz mint „processzus”-hoz vö. BLUMENBERG, i.m., 16.

⁶⁴ Lásd HEIDEGGER a technika „instrumentális” és „antropológiai” meghatározásáról, *Die Frage nach der Technik*, 10.

és a „Gestell” fogalmát kidolgozó Heideggerrel,⁶⁵ de „a világ varázstalanításának” következtetését levonó Max Weberrel is – a kérdést gyakorlatilag kikerülve továbbra is a technika „telosz”-ára tesz, és azt az etikai tanácsot adja a technikának, hogy ne váljon „öncélúvá” és ne különüljön ki a számára elrendelt célracionális tartományából. Áruklodó ugyanakkor, hogy a technika „gondolat és valóság »megfelelésének«” kell eleget tegyen (*i.m.*, 80), mégis éppen a gépiesítés nem teszi lehetővé „munka és mű összefüggésének” „megélhetőségét” (76, itt utalás Simmelre), mivel felbontja a mű „szolidaritását” és megakadályozza a szubjektumba vezető visszatérését. Sőt a technikai termék leválik a „kifejezés” paradigmatikájáról, amely a műalkotások „alap- és ősfenomenja” (ennyiben mindig „egy individuális életforma tanúbizonysága”), és csak a dologságok világában áll, saját magáról és nem teremtőjéről beszélve (84–85). A „Sachbedeutung” és „Kulturbedeutung”, Cassirer-nél „tisztá jelentés” és „kifejezés” így különböző kulturális területekhez tartoznak (ezeket kellene a művészetnek kiegyenlítenie, 86), térbeli és időbeli (genetikus és utópikus) elválasztottságban, nem *egyazon* tárgy vagy kulturális hordozó szemantikáját és észlelhetőségét bonyolítják kollíziójuk révén, mint Simmelnél. Nála a „dolog”-hoz való viszony konstatív és performatív móduszainak egymásra íródása volt a technicizáltság következménye.

Ez a kettősség teszi beláthatóvá esemény és gépszerűség összefüggését, amely végig ott áll Simmel gondolatmenetének hátterében: az esemény, itt: a „Ding” kiválása a kézhezállóságból vagy akár kultúrából, gépi mozzanat is, a gépszerűség indukálója, az eredettől való elválás működése mint az esemény időzítése.⁶⁶ Abban az értelemben, hogy így válik csak lehetővé alakzat és dologság, dolog és médium megkülönböztetése, amennyiben a sokszorosíthatóság technikájában másolat csak kivált dologról készül (mintegy utóbbi tanúságaként), ami egyszerre különbözteti el feltételezett identitásától a tárgyat, választja le azt a használhatóság kézhezálló kontextusairól és iktatja is vissza azokba, kitermelve annak alakzatait, amelyek a használhatóság pragmatikai összefüggéseibe illeszkednek (meghazudtolva önnön tanúságát). Ezért nem determinálható mediális kapcsolatuk, hogy tehát a dolog lenne a másolatok médiuma vagy fordítva – a fenti megkülönböztetés így egyszerre szükségszerű és esendő is, megmutatva azt, hogy az esemény a gépi temporalitás cezurális ismétléseihez, illetve virtuális anyagságához, s kevésbé az antropomorf időbeliséghez köthető –, ennyiben viszont mindig lehetséges kitörődésének (a létrejöttéhez szükséges felejtés visszafordításának, azaz önnön elfelejtésének) távlatában jelenik meg.

⁶⁵ *I.m.*, 20–24.

⁶⁶ Vö. DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)* („within such limits”), in *Material Events*, ed. Tom COHEN et al., Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2001, 280.

GYURIS NORBERT

Médium, szimulakrum és szerző

Amikor médiumról, medialitásról vagy közvetítettségről esik szó, az esetek többségében a médium kulturálisan meghatározott, a technikai újítások metszéspontjában elhelyezkedő területéről és annak problémáiról beszélünk. A digitális sokszorosítás korában az elektronikus szövegek, legyenek azok akár „kézzelfogható”, nyomtatott formában vagy virtuális alakban, az információ társadalmának meghatározó tényezői. Azonban a médium több, mint a tömegek számára gombnyomással vagy kattintással egyszerűen hozzáférhető szöveg, mert a médium szüretlenül kódolja önmagát, és rákapcsolódik a hordozott jelentésre, üzenetre. Ennek kapcsán már Marshall McLuhan megjegyzi a lézerebesztetben alkalmazott eljárások kapcsán, hogy a médium gyakran maga válik az üzenetté, és nem csupán az üzenet hordozójaként funkcionál. McLuhan kiindulópontja az elektronikus fény koncepciója, mely önmagában nem hordoz jelentést, és összeolvadva a hordozott jelentéssel észrevétlen marad. Az elektromos fény lecsupaszított, információ és jelentés nélküli médiumnak tekinthető abban az esetben, ha nem referenciával rendelkező jelet formál. McLuhan érvelése véget vet a Gutenberg-korszaknak, ahol a hordozó és a jelentés tisztán elkülöníthető egymástól, és a sebészeti lézer valamint a baseballmérkőzés tévés közvetítésének példáján mutatja meg, hogy az elektromos fény többé nem választható el a jelentettjétől: a hordozó maga is a referencia része lesz, hiszen nem különíthető el teljes bizonyossággal a lézert használó sebész beavatkozása (mint jelentett) és az elektromos fény (mint hordozó).¹ A médium az angol-amerikai medialitáskonceptiókban jellemzően a technicizált és a (multi)kulturális információáramlás megközelítésből tűnik problematikusnak, míg a főként német kultúra- és irodalomkutatás a nyelv és a médium sajátos antropológiai, történeti, filológiai és hermeneutikai összefüggéseit tárja fel.

Az irodalmi szöveg és a medializáció technikáinak közös viszonyáról eddig kevés szó esett. A médium virtuális jellegét viszont szisztematikus jeleméleti módszerrel kell leírni ahhoz, hogy az irodalmi szöveg mediális jellegzetességeit a virtuális stratégiák és (nem csupán informatikai) szövegváltoztatási eljárások tükrében vizsgál-

¹ Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in *A Cultural Studies Reader*, eds. Jessica MUNNS, Gita RAJAN, London–New York, Longman, 1995, 227.

hassuk. Ennek az értelmezési eljárásnak ideális kezdő lépése a posztmodern fikció által gyakran alkalmazott szövegvilág-világszöveg textuális ontológiájának egyik jellegzetes eleme, a megtalált és elveszett kézirat és a hozzá tartozó virtuális szerzői-szerkesztői szerepvállalás toposza. A továbbiakban ennek az eredetverifikációs eljárásnak az értelmezése olvasható néhány meghatározó és emblematikus szövegben, ezt követően pedig ennek a technikának egy lehetséges jeleméleti rendszerbe – a szimulakrum szimulációs stratégiájának hiperreális világába – foglalása következik. Ezzel a médium és a medialitás változatos értelmezési módjainak és alkalmazási területeinek egy sajátos kiterjesztésére, a medialitásnak a virtuális és a hiperreális, valamint a szimulációs eljárások és a szimulakrum felőli megközelítésére nyílik lehetőség.

Az elveszett kézirat

Jellemző a posztmodern regény vizsgálatára, hogy pusztán marginális figyelemben részesíti azt a narrációs technikát, melynek során a textuális szerzői jelenlét, a szerző-figura, a barthes-i papír-szerző metaleptikus megjelenése, vagyis a fikció különböző ontológiai szintjei, valamint az író biográfiai jellegű megnyilvánulása az irányadók. Ez a technika meghatározó fontosságú az angol-amerikai (posztmodern) regényben: a jól ismert kanonikus példák közé tartozik többek között Nabokov *Pale Fire* (Sápadt tűz), Kurt Vonnegut *Bajnokok reggelije*, James Joyce *Work in Progress* című fiktív levele, amely a *Finnegan ébredése* kapcsán született. Itt olyan paradox szerzői jelenléttel találkozhatunk, amelynek legkorábbi – nem kevésbé kifinomult – példái a *Don Quijote* és Laurence Sterne *Tristram Shandyje*. Alasdair Gray, a skót posztmodern irodalom egyik legismertebb alakja *Poor Things* című regényében szintén egy szisztematikus sémát alkalmaz a metafiktív ontológiai paradigma megoldására. Gray textuális játékaira jellemző, hogy a paratextuális elemek jelenléte mellett, amelyeket képzőművészi jártassága révén játszi könnyedséggel helyez el a legtöbb regényében,² önnön szerzői szerepvállalása és annak szerzői önazonosságot érintő kérdéseinek hálózatában mozog. Habár véleményem szerint a világirodalom egyik legtisztább és legkiforrottabb példája a textuális szerzői behatolásra a *Lanark* analeptikusan elhelyezett „Epilógus” fejezete, a *Poor Things* szerzői funkciója elegánsabb példája a posztmodern metafiktív

² Alasdair Gray 1934-ben született Glasgow Riddrie kerületében és a glasgow-i művésziskolában (Glasgow School of Art) szerezte festőművészi képesítését. Később freskófestéssel, színházi díszletek tervezésével és festésével, valamint művészettörténet oktatásával egészítette ki keresetét. Illusztrált művei közül a *Poor Things* a legprecízebb munka, de a *Lanark* (1981), az *A History Maker* (1994) (*A történelemgyáros*) és a *1982, Janine* (1983) is bravúros magabiztossággal hagyatkozik a nemverbalis textuális eszközökre.

bravúroknak.³ Michel Foucault a szerzői funkció leírása során leszögezi, nem lehetünk bizonyosak abban, hogy a szöveg elbeszélője egyértelműen definiálható a szöveg alapján. Az írás (écriture) „arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folytonosan eltűnik”, vagyis nem határozható meg az entitás, aki/ami meghatározza, kijelöli vagy előállítja a gondolatot.⁴ A hagyományos szerzőalakot felváltja a szerzői funkció fogalma, amely „nem egyszerűen egy valóságos személyre utal, amennyiben többféle én kibontakozását teszi lehetővé, és egyszersmind többféle alanyi pozíciót (positionssujets) létesít, olyan pozíciókat, amelyeket egyének legkülönbözőbb osztályai tölthetnek be”.⁵ Vagyis a szerzői funkció bevezetésével olyan diskurzus lehetősége jelenik meg, mely a szerzőség paradox, változatos szerepeket magába olvasztó attribútumát is jelölheti: a szerző, az olvasó, a kritikus és az interpretátor összemosódásából eredő kommunális, egymással diskurzív viszonyban álló, egymást kiegészítő szerzői pozíciók egymásra vetített konstrukcióját.

A *Poor Things* változatos narratívákból épül fel, és ezeket a szövegeket az önreflexív szerzői jelenlét fűzi össze könyv alakba. A fragmentált narratívára a skót irodalomban és Gray más regényeiben is találunk példát: a *Lanark* például négy könyvben beszél el két életet, a szimbolikus értelemben vett fényt kereső és városát megmenteni akaró Lanark, valamint a festményeit befejezni képtelen művész, Duncan Thaw történetei keverednek össze egy finoman és nagy gonddal egymásra vetített intertextuális hálózatban.⁶ A *Poor Things* narratívái azonban sokkal bonyolultabb struktúrába rendeződnek: Archibald McCandless, az első skót tisztiorvos és felesége, Victoria McCandless narratíváit a történelmi hűséget őrző-vigyázó szerző-szerkesztő köti össze. A három nézőpont azonban folyamatosan ellenpontozza egymást, és a szerzőnek feladata lenne, hogy az ellentétes vélemények között rendet tegyen a „Kritikai és történelmi jegyzetek”⁷ című részben, ez azonban a regény többi részéhez hasonló csekély hitelességgel történik meg. Az olvasó eltéved a történet egymásnak ellentmondó verziói között, nyoma sincs a Wayne

³ A fejezetben megjelenő figura, Nastler, a szerző alteregója, aki a főszereplő Lanarkkal egy szintre helyezkedve megtárgyalja a szereplő és a szerző közötti alapvető ontológiai különbségeket, miközben szereplő mivoltát meghazudtolva befolyásolja a szöveg kimenetelét. Ezzel rádobbbenti Lanarkot önnön naivitására, és a világirodalom mesterműveinek felidézésével világít rá arra, hogy miért nem lehet a történet vége happy end; a kritikusoknak pedig megmutatja, miként írja önmagát a szöveg egy olyan szimulált világban, ahol az elfogadott konvenciók szerint a szerző beleértendő a szövegbe. Alasdair GRAY, *Lanark: A Life in Four Books*, London, Paladin, 1987, 479–499.

⁴ Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, in Világosság, 1981/7, 27.

⁵ *Uo.*, 32.

⁶ GRAY, *i.m.*

⁷ „Notes Critical and Historical” in Alasdair GRAY, *Poor Things*, London, Penguin Books, 1993, 277. A *Poor Things* eredeti szövege a továbbiakban lábjegyzetben olvasható – minden esetben a saját fordításomban.

Booth-i megbízható narrátornak.⁸ Victoria férjétől, Blessington tábornok elől menekül öngyilkosságba, a tábornok ugyanis az asszony vérbő szexualitását műtéttel akarja megszüntetni. Victoria azonban gyermekáldás elé néz, és Baxter a kísérleteinek kiváló alanyára lel a nőben: Victoria testét életben tartja, magzatát eltávolítja, és a gyermek agyát beülteti az asszony fejébe. McCandless (Candle) Godwin Baxter tanítványa, csodálója és bizalmasa, szerelmes lesz Victoriába, aki viszont megszökik a világi Wedderburnnel, körbeutazza Európát, és visszatérve Skóciába, feleségül megy McCandlesshez.

Ennek a történetnek és az epizódoknak a valóságtartalmát hivatott biztosítani a történeti hűséget lábjegyzetekkel alátámasztó szerző-szerkesztő „Gray”. Ezt a történeti hitelességet igazoló állítást (*claim to historicity*) a *Poor Things*ben Michael Donnelly alakja és a könyv előtörténetének a felvezetése biztosítja:

Hat hónapig kutattam a Glasgow-i Egyetem, a Mitchell Könyvtár Glasgow Történeti Gyűjteménye, a Skót Nemzeti Könyvtár, az Edinburgh Archívum, a londoni Somerset Gyűjtemény, valamint a colindale-i British Library Nemzeti Folyóirat Archívum állományaiban, és meggyőződéssel állítom, hogy a McCandless-történet színtiszta igazság.⁹

A hitelesség igényével fellépő szerző nem a posztmodern regény újítása, az ilyen szerzői játék számos korábbi regényben fellelhető: többek között Daniel Defoe így kanonizálta a Selkirk-történetet *Robinson Crusoe*-jában, de bizonyos változatával Jonathan Swift *Gulliver utazásai* című regényében is találkozhatunk. A *Robinson* szerzői-szerkesztői előszava azt bizonygatja, hogy a történet „színigaz”,¹⁰ míg Swift a történeti hűséget már ironikus módon kezeli, és a megtalált

⁸ Philip Hobsbaum rámutat a szöveg azon kettősségére, miszerint vagy Victoria, vagy McCandless narratívája lehet igaz, de mindkettő egyszerre semmi esetre sem. A *Poor Things* textuálisának lényegét pontosan ebben látja: a szöveg mindkét nézőpontot keresztül olvasható, de a kettőn keresztül egyszerre nem. Philip HOBSBAUM, *Unreliable Narrators – Poor Things and its Paradigms*, in *Glasgow Review* 3, eds. Paddy LYONS, John COYLE, Glasgow, University of Glasgow, 1995, 45–46.

⁹ „After six months of research among the archives of Glasgow University, the Mitchell Library’s Old Glasgow Room, the Scottish National Library, Register House in Edinburgh, Somerset House in London and the National Newspaper Archive of the British Library at Colindale I have collected enough material evidence to prove the McCandless story a complete tissue of facts.” GRAY, *Poor Things*, i. m., XIV.

¹⁰ „A szerkesztő biztosítja az olvasót afelől, hogy a történet színigaz, nem pedig koholmány.” („The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it.”) – ford. tőlem, Gy. N. Sajnálatos módon a magyar kiadásokból kimaradt az előszó, és jó néhány olyan angol verzió is létezik, amelyek nem tartalmazzák az előszót. Daniel DEFOE, *Robinson Crusoe*, London, Penguin Books, 1994, 7. Az első kiadás 1719-ben jelent meg.

kéziratot később „elveszíti”.¹¹ A szerzői magatartás ilyen megnyilvánulása a 20. század hetvenes–nyolcvanas éveinek posztmodern regényére a legjellemzőbb. Ebben az időszakban szinte minden (ma) posztmodernként aposztrofált regény él a történeti hűséget igazoló állítás ilyen vagy olyan formájával, ellentétben a korábbi gyakorlattal, ahol nem volt ennyire hangsúlyos a regény ontológiai megformáltságának reflexív jellege. Scott Bukatman ezt az ontológiai szemléletet a posztmodern regény egyik fő jellemzőjének tekinti:

A modernizmus változó tudatállapotok és megbízhatatlan narrátorok értelmezése köré szerveződik. Az értelmezés az olvasó és a szereplők kiemelt fontosságú, domináns elfoglaltságává válik. A posztmodern szövegben ezt az ismeretelméleti indítékot ontológiai kényszer váltja fel. Többé nem a tudás problémája strukturálja a szöveget, hanem – amint a világ és a létezés meghatározandó kérdésekké válnak – maga a lét kerül a középpontba. A posztmodern fikció az ontológiai határok eltörlését viszi színre, világok összeomlásának és egymásba alakulásának bemutatásával.¹²

A *Poor Things* különösen nagy érzékenységgel tárgyalja ezt a világ-könyv problémát, és ezzel a posztmodern regény ontológiai székszisének egyik alapvető jellegzetességét szemlélteti, amely kétségbe vonja az önmagát hitelesnek feltüntető szöveg szimulációs technikán alapuló önreflexív világát.

Egy reggel, mikor Michael Donnelly átvágott a város központján, megpillantott a járda szélén egy csomó ódivatú iratgyűjtőt. [...] Kölcsönadta nekem ezt a könyvet, mert úgy gondolta, hogy egy elfelejtett remekmű, amelyet ki kellene adni, én pedig beleegyeztem azzal a feltétellel, hogy szabad kezet kapok a szerkesztésénél. [...] Tulajdonképpen a kötet a lehető legnagyobb mértékben megegyezik McCandless eredeti könyvének nagy részével, Strang rézkarcait és a többi illusztrációt fotografikusan reprodukáltuk. Ugyanakkor a hosszú fejezet-címeket rövidebbekre cseréltem. [...] Ragaszkodtam ahhoz is, hogy a könyv címe POOR THINGS legyen.¹³

¹¹ A könyv a „Gulliver kapitány levele unokabátyjához, Sympsonhoz” című bevezetőjében ez olvasható a történet eredeti kéziratáról: „Ugyancsak tapasztaltam, hogy nyomdászai rendkívül felületes, amennyiben összekeverte az időrendet, utazásaim és hazatéréseim dátumait tévesen közölte, nincs egy évszám, hónap, vagy nap e könyvben, mely valóban pontos volna, – közben még azt is hallom, hogy művem megjelenése után az eredeti kézirat teljesen elpusztult. Nekem sincs ugyan másolatom róla, de mindamellet egy pár kiegészítést elküldtem Önnek, ha esetleg második kiadásra kerülne a sor...” Jonathan SWIFT, *Gulliver utazásai*, ford. Vas István, Budapest, Szépirodalmi, 1952, 17.

¹² Scott BUKATMAN, *Adatmezők közt*, ford. Kós Krisztina, in Prae, 2001/1–2, 17–18.

¹³ „While passing through the city centre one morning Michael Donnelly saw a heap of old-fashioned box files on the edge of a pavement [...] He lent me this book, saying he thought

A szöveg eredetije és másolata közötti különbség látszólag jelölve van, ugyanakkor a különbségek mibenléte, illetve az eredeti közlése hiányzik, habár erre a szerzőnek lehetősége nyílt volna a kritikai megjegyzéseket tartalmazó fejezetben. Így a *Poor Things* ötvözi a *Robinson* és a *Gulliver* kétféle történetihűség-verzióját, ugyanakkor a narratíva fragmentáltsága lehetetlenné teszi az autoritás és a megbízhatóság bármiféle meghatározását: „Mr. Donnellyvel megromlott a viszonyom. [...] A pótolhatatlan első kiadás valahol a szerkesztő, a kiadó, a szedő és a fényképész kezei között elkallódott.”¹⁴ Egy ilyen megbízhatatlan szerzőfigura esetében nem marad más választásunk, mint a foucault-i szerzőfunkcióhoz nyúlni, és megállapítani, hogy a szövegek, az autoritás illetve a történeti hűség *diskurzivitásában* keresendő a posztmodern regény mediális közvetítettségéből előlépő szövegvilágának strukturális kulcsa. Ez a plurális szerzői funkció magába olvasztja az olvasói, szerzői, kritikus, értelmezői, történészi stb. alfunkciókat, és a kategóriák korábban szigorúan meghúzott határain keresztül lépve kollektív társszerzője lesz a szövegnek, amely nem pusztán a szöveget (McCandless és Victoria történetét) jelöli, hanem hozzájárul az epitext, vagyis a szövegről szóló és azt körülvevő diskurzív rendszer működéséhez is.¹⁵ A paratextuális szövegeszközök legtisztább példái azok az illusztrációk, amelyeket egy állítólagos William Strang rajzolt, habár valójában Alasdair Gray alkotásai.

Azokban a (nem csak posztmodern) regényekben, ahol hasonló szerzői funkciót ismerünk fel, a medialitás fokozott szerepére kell reflektálnunk. Az írott szöveg közvetítő közege minden esetben olyan meghatározatlanságot, lebegő jelleget kölcsönöz az elveszett kézirat toposzával operáló regényekben, és emiatt a szöveg kénytelen-kelletlen reflektál önnön megalkotottságára, hiszen olyan történetet mesél el, amely fokozottan a képzelet szüleménye, és ennek az ontológiai vonzatai átszivárognak a könyv keletkezési körülményeinek fiktív leírásába is. Mark

it a lost masterpiece which ought to be printed I agreed with him, and said I would arrange it if he gave me complete control of the editing. [...] Indeed, the main part of this book is as near to a facsimile of the McCandless original as possible, with the Strang etchings and other illustrative devices reproduced photographically. However, I have replaced the lengthy chapter headings with snappier titles of my own. [...] I have also insisted on renaming the whole book POOR THINGS.” GRAY, *Poor Things*, XII–XIII.

¹⁴ „Mr. Donnelly is no longer as friendly as formerly. [...] Somewhere between editor, publisher, typesetter and photographer the unique first edition was mislaid.” *Uo.*, XVI. (Vö. SWIFT *Gulliverével*.)

¹⁵ Ennek ékes bizonyítéka – többek között – Italo Calvino *Hogyan írtam meg egyik könyvem* című tanulmánya, mely A. J. Greimas strukturális szemiológiájának sajátos újraírását alkalmazza a *Ha egy téli éjszakán az utazó* című regényének számozott fejezetei elemzésekor. A négyzög-modell használata nem csupán a könyv sematikus vázát adja, hanem bizonyos értelemben a könyv terének kiterjesztése is egyben: Calvino értelmezi *Utazóját*, és így olyan szöveghálózatot hoz létre, ahol a szerző és az interpretátor pozíciói egymásba csúsznak. Italo CALVINO, *Hogyan írtam meg egyik könyvem*, in Jelenkor, 1994. december, 1057–1069.

Twain *Egy jenki Artúr király udvarában* (1905) című regénye a *Poor Things*hez hasonló stratégiát alkalmaz, mikor szerzői előszavában a szöveg eredetét magyarázza:

Azok az éppen nem gyöngéd törvények és szokások, amelyekről ebben az elbeszélésben szó esik, történelmileg a legnagyobb mértékben hitelesek, amiként a bemutatásukra felhozott események is mind történelmi. Nem állítjuk, hogy e törvények és szokások csakugyan léteztek a hatodik század Angliájában; nem, csupán annyit állítunk, hogy amennyiben Anglia és más országok civilizációja jóval későbbi időkben csakugyan ismerte őket, talán nem rágalmazzuk meg a hatodik századot, ha feltételezzük, hogy már akkor is léteztek.¹⁶

Az elsődleges szempont a történeti hitelességhez ragaszkodás mellett a lehetőség felvázolása: nem arról van szó a szöveg mediális közvetítettségének esetében, hogy a fikció és a történeti hűség binaritásában vergődne az olvasó, hanem arról, hogy a kettő *együtt* van jelen a szöveg ontológiai alapjaiban. A történetileg igazolható valóság törésvonalaiiban, illetve az eredeti szöveg (jelen esetben az Artúrmondakör) réseiben jelenik meg egy újraíró technika segítségével a fantasztikus elemek sora. A *Jenki* szövege egyértelművé teszi, hogy a főszereplő naplójára, illetve az ebből írt könyvre épül. Az olvasóval együtt mi is belekerülünk a hatodik század Angliájának világába:

Leültem a kandallóm előtt, és megvizsgáltam a kincsemet. Az eleje – a javarésze – időtől sárga pergamen volt. Az egyik lapot jobban szemügyre vettem, s láttam, hogy palimpsestus. A jenki történész régi, homályos írása alatt még régibb és még homályosabb betűk tűntek elő – latin szavak és mondatok, nyilván régi, kolostorokban készült legendák töredékei. Azután visszatértem ahhoz a laphoz, amelyet az idegen mutatott, s olvasni kezdtem az itt következőket.¹⁷

A mediális vonzat szinte kihagyhatatlan ennek a részletnek az elemzésekor. A *Jenki* problematikusnak ítéli meg a szöveg keletkezésének történetét, szinte kényszerűen helyezi el a főtörténet elé azt a fejezetet, amely magyarázatot ad arra, hogy miként került a narrátorhoz a szöveg, és hogyan lett hozzáférhető a nagyközönség számára ez a történet. Ezt mutatja a fejezet címválasztása is: „Néhány magyarázó szó”.¹⁸ Valóban, magyarázat nélkül nehezen lenne indokolható a fantasztikus történet, és talán pont a fantasztikus vonal az, amely beépült a posztmodern regény öntükröző textuálisába. A posztmodern regény azért kényszerül arra, hogy világáról számot adjon, mert az olvasóban magától értetődően merül fel a kérdés, hogy a szöveg fikció vagy a tág értelemben felfogott, tényekkel és törté-

¹⁶ Mark TWAIN, *Egy jenki Artúr király udvarában*, ford. Réz Ádám, Bp., 1957, Szépirodalmi, 3.

¹⁷ *Uo.*, 14.

¹⁸ *Uo.*, 5.

nelmi igazsággal alátámasztható valóság-e. A tudományos-fantasztikus regény bizonyos alcsoportjai kifejezett igényt formálnak arra, hogy az olvasó úgy olvassa a regényt, mintha a leírt fiktív események valóban megtörténtek volna. A posztmodern és a fantasztikus regény metafikciós stratégiáinak hasonlósága ezért szembevetendő: míg a sci-fi azért folyamosodik a megtalált kézirat toposzához, hogy legalizálja és hitelessé tegye a fiktív és hihetetlen történetet, addig a posztmodern regény metafikciós önreflexiója a regény fiktív világának ironikus tükröződése. A hagyományos (realista) történetmondáshoz szokott olvasó a metafikciós stratégia értelmezése közben összekacsint a szerzővel és a szöveggel, és a fiktív történetet már nem a valós és az elképzelt (valótlan) bináris kapcsolatában interpretálja, hanem a szöveg öntükröző ontologikus státuszára reflektál, és eközben elkerülhetetlen, hogy a szöveg cinkosa legyen. Úgy olvassa a könyvben leírt világot, hogy közben egy pillanatra sem felejtetheti el aényt, hogy amit olvas, fiktív. Ugyanakkor paradox módon kénytelen azt is elfogadni, hogy a történet fiktív valósága a szöveg elengedhetetlen attribútuma. Ebben a kettősségben azonban a történeti hitelességű dokumentum, a „valós” kézirat és a fikciós átírásos átesett másolat közötti határ elmosódik, átjárhatóvá válik, és ezt erősíti az eredetet (hiteles tény) bizonyítani próbáló megtalált kézirat későbbi elkallódása, amely mégiscsak homályossá teszi a szöveg eredetét, és aláaknázza a történeti hitelességet igazoló állítás bástyáit. Eközben az eredeti szövegből nem marad más, mint egy lehetséges háttérre való hivatkozás, amely a szöveget a kézirat (vagy eredeti szöveg) módosított, megrostált, átszűrt variánsává minősíti; olyan médiumot hoz létre ezzel, amely a kézirat transzponálásakor – gondoljunk *A Gyűrűk ura* függelékének a fordítás jellegét leíró részeire – önmagába rejti a kéziratban eredetileg kódolt jelentések a sokaságát. Ezek a jelentések azonban elvesznek a médiumban, pontosabban utat nyitnak az értelmezés változatos formáinak és a végtelen számú jelentés megjelenésének.

Ugyanennek a metafikciós stratégiának némileg módosított változata figyelhető meg Clive Staples Lewis *A csendes bolygó* című regényének történeti hűséget megalapozó 22. fejezetében. A szerző ebben az esetben a főszereplő, Dr. Ransom felületes ismerőse, aki csak a nyelvész malacandrai (marsi) kalandjainak beszámolója során kerül baráti viszonyba Ransommal, és közös elhatározásból jelentetik meg a malacandrai kalandok sorát. Mivel a nagyközönség nem adna hitelt a tudományos igényű leírásnak, a fantasztikus formát választják, habár megjegyzik, hogy a tudományos igényű magyarázatokkal alátámasztott történet is rendelkezésükre áll, és csupán a szkeptikus olvasótábor miatt nem közlik azt a verziót: „Számos tény ismertünk meg, habár jelenleg nem áll szándékunkban publikálni őket. [...] Természetesen módunkban állna, hogy mindezen tényeket rendszerezett formában a művelt világ elé tárjuk. Az eredmény azonban szinte bizonyosan általános hitetlenkedés volna [...]”¹⁹ A *Gulliverből* ismert elégedetlen főszereplő, aki a bőrén tapasztalta a valóságot, persze itt is zúgolódik, amint az utószózból, a „valódi Dr. Ransom szerzőhöz írott egyik leveléből” kiderül: „Nem titkolom csalódot-

¹⁹ Clive Staples LEWIS, *A csendes bolygó*, ford. Molnár István, Bp., 1986, Kozmosz Könyvek, 186.

ságomat, de belátom, egy ilyen történetet nem lehet úgy előadni, hogy az, aki átélte, ne legyen csalódott.”²⁰

Médium és szimuláció

Az elveszett eredeti szöveg helyettesítése egy olyan szöveggel, amely arra hivatkozik, hogy kézirat formájában van ugyan előzménye, de az megsemmisült, elveszett vagy nem hozzáférhető, a másolat, a textuális klón, az ellenőrizhetetlen autenticitás, vagyis a hordozó közeg, a médium jellegzetes tulajdonságaival bír. A médium alapvetően olyan szimulációs stratégiára épül, amely során a médium által közvetített szöveg forrásainak megbízhatósága, referenciáinak visszakereshetősége a médiumban kódolódik. Emiatt felborul az a bináris jelölő–jelölt viszony, amely segítségünkre lehetne a közvetített tartalom igazságtartalmának visszakeresésében és izolálásában. Ennek a szimulációs stratégiának azonban egy olyan szisztematikusan felépített rendszere van, ami segítséget nyújthat annak a megértésében, hogy a mediális közvetítés hogyan alakítja át a közvetített tartalom milyenségét, illetve az abból eredő interpretációs kényszert. Jean Baudrillard, francia szociológus szimulációs elmélete olyan szignifikációs rendszert implikál, amely megvilágítja, hogy miként működik a médium, és a médium közvetítette jelentés hogyan válik önmagát jelölő, auto- és metareprezentációs eszközzé, valamint hogyan válik le a (nyelvi) jel önnön jelentéséről.

Baudrillard a következő mottóval vezeti be *Simulations* című könyvének első, „The Precession of Simulacra” című fejezetét: „A szimulakrum soha nem leplezi el az igazságot – az igazság leplezi önnön hiányát. A szimulakrum igaz.”²¹

²⁰ *Uo.*, 188. Talán már mondani sem kell, a teljes levelet nem tartalmazza a könyv, és az „egyik” szó is arra utal, hogy a sok levélből a szerző talán pontosan azt választotta ki, amelyik a céljainak legtökéletesebben megfelelt.

²¹ Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, Philip Beitchman, in *Jean Baudrillard – Selected Writings*, ed. Mark POSTER, Stanford, Stanford University Press, 1988, 166. (Ford. tőlem, Gy. N.) Felmerülhet a kérdés, hogy a francia nyelven írt eredeti szöveg angol fordításából készülő magyar nyelvű verzió mennyire helytálló. A Mark Poster gondozásában megjelent angol fordítás igényességéhez nem férhet kétség: az angol változat a lehető legnagyobb mértékben hű az eredeti szöveghez, gyakran inkább a francia eredetű, ám kevésbé gyakran használt angol megfelelőket részesíti előnyben az angol fordítással szemben. Mindez egyetlen célt szolgál: a francia szociológus gondolatainak minél teljesebb visszaadását. Itt kell megjegyezni azt is, hogy Baudrillard ezen tanulmányának két magyar fordítása is van. Az első fordítás PETHŐ Bertalan *A posztmodern* (Bp., Platon, 1992) című könyvének szemelvényei között szerepel. A cím, *A szimulakrumok precessziója* még megtartja az eredeti igét és annak összes konnotációját (precedens, illetve a kevésbé ismert jelentést – a csillagászatban egy égitest önnön forgó tengelyével bizonyos szöveget bezáró elmozdulását is jelenti a latin eredetű kifejezés –, azonban a precesszió a szövegben már „előnyomulásként” jelentkezik. (*Uo.*, 220.) A kronológiai sorrendben második fordítás *A szimu-*

Baudrillard hivatkozásként adja meg az *Ószövetségben* A Prédikátor Könyvét, azonban az idézet sehol sem található a Bibliában, egyetlen kiindulási pont a hiábavalóság fogalma, melyet a Prédikátor Könyve fő témájaként kínál fel.²² Ahhoz, hogy megértsük ennek a mottónak a jelentőségét Baudrillard szövegében, elsősorban a szimuláció szó jelentését szükséges megvizsgálni, majd segítségül kell hívni a szimulációelméletre alapozott baudrillard-i szignifikációs rendszert.

A szimuláció és a disszimuláció hatásmechanizmusa valójában azonos gyökerekkel rendelkezik: a valóság elleplezésére, a megélt szituáció átírására, vagyis bizonyos látszat kialakítására tör; azonban Baudrillard a két jelenség felszíni egyezősége ellenére jelentős különbségeket is felfedez:

A disszimuláció olyan színlelés, mely egy meglévő dolog elleplezésére szolgál. A szimuláció azt színleli, hogy egy birtokunkban nem lévő dologgal rendelkezünk. Az első jelenlétet, a második hiányt implikál. „Aki betegséget színlel, egyszerűen ágyba dől, és betegnek tettei magát. Aki viszont szimulálja a betegséget, részben produkálja is annak tüneteit.” (Littré) A színlelés vagy disszimuláció a valóságelvet nem módosítja, a különbség mindig nyilvánvaló, csupán maszk mögé bújik, azonban a szimuláció veszélyezteti az „igaz” és a „hamis”, a „valós” és az „imaginárius” közötti különbséget. Mivel a szimuláló „igazi” szimptomákat produkál, hogyan döntjük el, hogy beteg-e vagy sem?²³

lákrum elsőbbsége címmel jelent meg GÁNGÓ Gábor fordításában. (*Testes Könyv* I, szerk. Kis Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, 1996, 161–193.) Itt a címben a precesszió kifejezés helyett a fordító az „elsőbbség”-et választotta, amely egyszerűbb és érthetőbb az eredetinél, így átvágja azt a gordiuszi csomót, amelyet a Baudrillard-szövegek összefonódó referenciahálózata hoz létre. Ugyanakkor meg is kurtítja a lehetséges referenciákat, amellyel – és ez általánosságban elmondható minden Baudrillard-szövegről – igen értékes jelentések maradnak ki a magyar fordításból. Emiatt – az értelmezés és a fordítások szempontjainak figyelembevételével, valamint a kontextust is szem előtt tartva – helyenként saját fordításomban közlöm a szöveget. Ahol nem a Pethő- vagy a Gángó-féle fordítás szerepel, ott lábjegyzetben található ennek indokai.

²² „Felette nagy hiábavalóság, azt mondja a prédikátor; felette nagy hiábavalóság! Minden hiábavalóság!” Biblia, A Prédikátor Salamon Könyve, 1:2. A Prédikátor Könyve a földi élet kilátástalanságát, az elvégzett munka, a tanulás, az utódok nemzésének hiábavalóságát mutatja be, azonban a 12. rész megvillantja a vallásos hitet mint a lét hiábavalóságának ellentételezésére szolgáló egyetlen kiutat: „A dolognak summája, mindezeket hallván, ez: az Istent féljed, és az ő parancsolatit megtartsad; mert ez az embernek földolga.” *Uo.*, 12:15.

²³ POSTER, *i.m.*, 167–168. Ford. tőlem, Gy. N. A Pethő-fordítás töredékes, a tanulmány a *Simulations* első két fejezetéből vett bekezdésekből áll, és a disszimuláció–szimuláció megkülönböztetést taglaló rész kimaradt belőle. (Pethő könyve nem közli a fordítás eredetijének forrásait, így arra nem derül fény, ki jegyezte a megkurtított változat angol eredetijét.) A Gángó-fordítás a következő: „Eltitkolni annyi, mint úgy tenni, mintha nem lenne az, amink van. Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mintha lenne az, amink nincs. Az első jelenlétre utal, a második hiányra. De a dolog bonyolultabb, hiszen a szimulálás nem színlelés: »Aki betegséget színlel, egyszerűen ágyba feket és elhitheti, hogyan beteg. Aki betegséget szimulál, az néhány

Baudrillard gondolatmenete a szimuláció és a disszimuláció közös vonására, a látszat kialakítására helyezi a hangsúlyt, mely szerint a tettetett betegségek gyógyítása lehetetlen, hiszen a valóság legitimitása és a kognitív megismerés megbízhatósága sérül. Következésképpen olyan imaginárius és fiktív kép alapján kellene az orvosnak a megfelelő gyógymódot meghatározni, melynek már semmi köze a „beteg” valós állapotához.²⁴ Ami a szimuláció és a pszichoanalízis kapcsolatát illeti, Baudrillard feltételezi, hogy a tudatalatti produkálta szimptomák nem csupán a tudatalattihoz kötődhetnek szorosan, hanem a tudatos szimuláció is hasonló eredményekkel jár: a megfigyelőben ugyanazt a hatást váltja ki, attól függően, hogy közeli-távoli ismerősről vagy orvosról van szó: előbbi több törődést mutat a szimuláló iránt, míg az utóbbi megkísérli a szimptomák alapján a valós rekonstruálását, és ezt ő is a felszín látszata, a tünetek alapján teszi. A szimulált eredmény így megtéveszti azokat a szemlélőket, akik a szimulációs interakcióban elfoglalt helyüknek megfelelően reagálnak és valósnak fogadják el a szimulált valóságot. Bármely szöveg olvasója, miközben létrehozza a szöveg olvasatát, valójában a médium (dis)szimulációs stratégiáinak áldozatává válik: miközben kényszerűen valósnak tételezi a médium meglétét, párhuzamosan a médiumban kódolt üzenetet próbálja megtalálni, és ehhez korábbi interpretációs gyakorlatának arzenálját is bevetheti, és a legtöbb esetben be is veti. Mindez azonban csak akkor vezet eredményre, ha az olvasat feltételezi, hogy a médium olyan szimulációs technikával él, amely esetleg tökéletesen szimulálja, következésképpen félrevezeti és tévutakra kényszeríti az interpretációt.

Jacques Lacan olvasata Freud az álmok értelmezéséről kialakított elméletét úgy módosítja, hogy a tudatalattit a nyelvhez hasonlóan strukturálnak tekinti, melyben az álom minden egyes elemét olyan csomóponthoz hasonlítja, melyek asszociációk lehetséges változatait teszik lehetővé. Lacan tehát bevezeti a szignifikációs lánc fogalmát, mely egy tudatalatti ismeretlen nyelv asszociációs láncát posztulálja, ahol a jelölőhöz kapcsolódó jelölt felfedezéséhez az asszociációk szignifikációs láncának elemein keresztül vezet az út.²⁵ A jelölőhöz tehát nem jelölt, hanem a jelölt funkciójával rendelkező jelölő társul, ez azonban különbözik a saussure-i egyértelmű megfeleltetéstől: a jelölők végeláthatatlan sorának labirin-

tünetet is képes produkálni.« (Litré) Azaz a színlelés vagy eltitkolás érintetlenül hagyja a realitás elvét: a különbség mindig világos, csak éppen el van kendőzve. Ezzel szemben a szimuláció megkérdőjelezi az »igaz« és »hamis«, »valódi« és »képzeletbeli« közötti különbséget. Beteg-e a szimuláns, vagy sem? Hiszen »igazi« tüneteket produkált.” Kis-KOVÁCS-ODORICS, *i.m.*, 162. A „valós” és az „imaginárius” kifejezéseket megtartottam, mert lehetséges kapcsolódási pontok Jacques Lacan, de Wolfgang Iser elméletei felé is. Ezenkívül az imaginárius szóba kódolódik a kép (*image*), amely az esszé *A képek isteni irreferenciája* című alfejezetében a jel szimulakrummá válásának egyik fő példáját hozza.

²⁴ Baudrillard itt megszokott módján, direkt hivatkozások nélkül utal elsősorban Jacques Lacan rendszerére, de a tudattalan és tudatos freudi elméletét is felfedezhetjük érvelésében.

²⁵ *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank LETRICCHIA, Thomas McLAUGHLIN, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, 42.

tusában bolyong a jelölt végességére vágyó szemlélő. Lacan elmélete a lezárt bináris rendszer helyett így egy nyitott, elméletileg végtelen szignifikációs láncot hoz létre, melyben a jelölő–jelölt kettősét a jelölők sora váltja fel. Baudrillard szimulációelmélete a (nyelvi) jelet úgy módosítja, hogy az a saussure-i és a lacani teóriák ötvözetét adja. A jelölő változatlanul megmarad, azonban a jelölőhöz kapcsolódó jelölt előbb zárójelbe kerül, jelölővé módosul, elsorvad, végül teljesen eltűnik, így a nyelvi jel önmaga szimulakrumává lesz. Szimulált betegségek, cukormentes cukor, alkoholmentes sör, koffeinmentes kávé, értéktözsde: mind a szimulakrumok meghatározta világ részei. A szimuláció elméletének alkalmazása tehát a saussure-i jel kettőséből eltávolítja a jelöltet, miközben megtartja a jelöltöt, mely önnön szimulakrumaként működve, az arbitrális jelentésről leszakadva tovább él. Így alakul ki a szimulakrum felszíni látszatának uralma, melyet Steinar Kvale a posztmodern egyik alapvető jellegzetességként értelmez.

A posztmodern a felszínre koncentrálnak, kitüntetett figyelemben részesíti a látszatot. A jel és jelölt bináris kapcsolata felbomlik, a hangsúly áthelyeződik a jel mögötti valóságra hivatkozásról a szignifikációs lánc fontosságára. A képzelet és a valóság dichotómiája érdektelenné válik és felbomlik.²⁶

Megfigyelhető, hogy Kvale általánosítása közeli rokonságot mutat a Baudrillard felépítette rendszerrel. Baudrillard elképzelése a lacani rendszer relativitását is magában hordozza, ugyanis a jelölő szimulakrummá válásának elmélete két olyan hozadékkal bír, melynek megértése nélkülözhetetlen a nyelvi jelek szimulációjának tisztázásához. Először is, ritkán fordul elő, hogy a jelöltjétől megfosztott jelölő hosszabb ideig jelölt nélkül állna, vagyis a nyelvi jel önmaga szimulakruma lenne, azonban a szimulakrum elmélete pontosan azt a pillanatot ragadja meg, amikor ez a jelenség tapasztalható. Tehát másodsorban a jelentésmodifikáció jelenségét kell megemlíteni, vagyis a jelölőhöz előbb-utóbb hozzátársuló, a korábban leszakadt jelölttől eltérő új referencia megjelenését. Ennek egyik legkézenfekvőbb példája a katakrézis jelensége. Ennek a retorikai alakzatnak a működése a jelentésstranzformáció egyik tipikus megnyilvánulása, melynek során meglevő szavakat új jelentésben használunk; a katakrézis „egy szó helytelen alkalmazása vagy a szó jelentésének kibővítése egy újszerű, de logikát nélkülöző metaforikus képben”.²⁷ Ezzel a (nyelvi) jelek felszíni és a mélystruktúrájának bináris kapcsolata visszarendeződni látszik, ez azonban csak időleges nyugalom a folyamatosan változó jelentések fluktuációjában. Ugyanakkor az is előfordulhat, hogy a jelölő–jelölt viszony úgy változik meg, hogy a jelentést ugyanaz a jelölő már nem fejezheti ki, mert a jelölt jelentéstartománya nagymértékű, és radikális értelemmódosuláson

²⁶ Steinar KVALE, *Themes of Postmodernity*, in *The Fontana Postmodernism Reader*, ed. Walter Truett ANDERSON, Fontana, 1996, 24.

²⁷ Chris BALDICK, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford UP, 1990, 31. Gondolhatunk itt olyan példákra, mint a narancs (gyümölcs és szín), illetve a hegy „lába”.

esett át. Ez esetben az előző példa fordítottjával találkozunk, vagyis a jelölt új, az eredetitől eltérő jelölőt követel magának.²⁸ Baudrillard elmélete azonban nem az általa vázolt nyelvi jelek szimulakrumból referencialitással ellátott jelekké váló visszaalakulását példázza, hanem annak a pillanatnak a képét adja, amikor a nyelvi jel szimulakruma, a jelölő önmagában áll abban a két jelentés közötti állapotban, mely a szignifikáció során tapasztalható jelentésmódosulás senkiföldjének nevezhető. Mivel mindeddig pusztán szemantikai problémára alkalmaztuk Baudrillard elméletét, a szimuláció alkalmazási lehetősége leszűkül a jelentésváltozás átmeneti fázisára, azonban a medialitás és annak közvetítő jellegének vizsgálatakor pontosan azok gyakori határok közötti állapota és az oly sokszor tapasztalható határáthágás biztosít különlegesen széles mozgásteret a szimulakrum számára.

A szimuláció elméletét kizárólag strukturális, a szignifikációt leíró elemzés alapján nem lehet kimerítően értelmezni, hiszen a Baudrillard használta nyelv erőteljes retorizáltsága és metaforizáltsága pontosan azt hivatott kifejezni, hogy a szimulakrum a jelekből a biztos pontot, az arbitrális jelentést távolítja el. Ennek megfelelően a *Simulations* első fejezetének mottója új értelmet nyer: a Prédikátor Könyve nem stabil viszonyítási alap, a referenciapont folytonos és ismétlődő mutáción esik át, tehát a kitüntetett, szilárd nézőpont híján „minden hiábavaló” lesz. Ugyanakkor a hivatkozás önmaga is szimulakrummá válik: a látszólag a Prédikátor Könyvéből vett mondat leszakad a bibliai háttérről, megtéveszti az olvasót, vagyis a hivatkozás többé nem rendelkezik a megszokott referencialitással. Ennek következtében Baudrillard egyébként akár filozófiai mélységűnek is tekinthető szövegei a medialitás engimatikus credójává is válhatnak. Baudrillard bármely írásának értelmezése mindig homogén olvasattal látja el a médiumban többszörösen kódolt, heterogén szöveget, mely a vonatkoztatási pont módosításakor, az értelmezési pozíció megváltoztatásakor más és más referencialitást mutat,²⁹ és ez Baudrillard szövege esetében sincs másként. Ebből következik, hogy a jelek szimulakrummá alakulásának négy fázisa is a jelöltjéről leválasztott szimulakrum lesz a retorikai megformáltság szintjén.

A szimuláció újszerű megközelítési módokat kínáló elmélete olyan következményekkel jár, mely alaposan megváltoztatja a (nyelvi) jelről alkotott elképzeléseket. A szimuláció ellentéte az ábrázolásnak, hiszen míg a reprezentáció egyfajta ekvivalens viszonyba állítja a jelöltet és a jelölőt, addig a szimuláció ezt az utópisztikus kapcsolatot tagadja, és „*a jel mint értéknek a radikális tagadásából*” építkezik.³⁰

²⁸ Ezért módosul a sportolásra alkalmatlan silány minőségű sportcipő megnevezése szabadidő-cipőre.

²⁹ Paul DE MAN, *Foreword to Carol Jacobs, The Dissimulating Harmony*, in Uő, *Critical Writings, 1953-1978*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 220.

³⁰ BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, in KIS-KOVÁCS-ODORICS, *i.m.*, 164. A Pethő-kötet fordítása „gyökeres tagadás”. A szimuláció pontosan a jelölő-jelölt viszonyának vertikális tengelyét alakítja át horizontálisra, mikor a jelölők végeláthatatlan sorát veszi kiindulópontnak. Így a hagyományos értelemben vett gyökér metaforája inkább a rizomatikus struktúrához hasonul.

Baudrillard megfordítja az ábrázolás (reprezentáció) és a szimuláció kapcsolatát. A reprezentáció elméletén belül a szimuláció csupán egyfajta hamis illúziót keltő alkategóriaként funkcionál, ha azonban a reprezentációt tekintjük a szimuláció rendjébe tartozónak, azt a következtetést kell levonnunk, hogy a reprezentációt nem irányítja más, mint a szimuláció mechanizmusa. Ezt az alapgondolatot követi Baudrillard következtetése, mely négy lépésben mutatja be a jel (image) szimulakrummá alakulását. Az első pont azt a tételt vázolja, hogy a reprezentáció során a valóság jelekbe és képekbe (image) képeződik le.

Az első lépésben a reprezentáció és a médium értelmezésének utópisztikusan ideális világát figyelhetjük meg. A reprezentáció kezdeti fázisában az axiomatikus nézet az, hogy egy jel az emberen túli igazságot fejezi ki, „az ábrázolás a szentségek rendjébe tartozik”,³¹ és ennek megfelelően „egy mély valóság visszatükröződése”.³² Baudrillard megfogalmazásában a jel a „jó látszat”,³³ így a „jó” és a „szentség” esztétikai-klerikális töltéssel rendelkező terminusai tovább bővítik az értelmezési tartományt, tehát az első fázis olvasatában különös jelentőséggel bírhat a tükör metaforája, melynek segítségével tisztábban felismerhető a tükörkép és a hasonmás közötti egyezőség jelentősége. Fontos megjegyezni azt is, hogy a reális – „valós(ág)” – ebben az esetben a fenti jelelméleti elemzés szempontjából a jelöltnek illetve a jelentettnek felel meg. Ez az első fázis annak a médiumfelfogásnak felel meg, ahol egy sajátosan ideális világban nemcsak megfér egymás mellett a médium és a tartalom, hanem el is különíthető egymástól. A második fá-

³¹ BAUDRILLARD, *A szimulakrumok precessziója*, in PETHŐ, *i.m.*, 223. Megtartottam a „rend” besorolást, amelyet Gángó „szint”-nek fordít. Mivel itt nem egymásra épülő reprezentációs stratégiákról van szó, hanem annak különböző módjairól, az angoltól átvett *order* (rend, rendszer) fogalma jobban kifejezi az átfogó jelleget.

³² POSTER, *i.m.*, 170. A Pethő-könyv megfogalmazásában: „A kép a mély valóság tükrözése”. Baudrillard szövege szisztematikusan ragaszkodik a jel (sign) kifejezéshez, az eredetiben pedig (image) szerepel, amelynek képként való fordítása poétikai indíttatású (mentális vagy költői kép, alakzat, hasonlat, metafora stb.), ugyanakkor az image kifejezés fordítása azért is problémás, mert a poétikai használattól eltérő alkalmazásai is vannak: reprezentáció, reprodukció, hasonmás, széles körben elfogadott vélemény, a média kialakította koncepció (amely nem csupán képi, hanem koncepcionális-verbális is egyben), látomás, valamint a számítástechnikában egy fájl tartalmának változtatás nélküli átmásolása más formátumba. Ezekben az esetekben legtöbbször nem csupán képi reprezentációról van szó, így talán helyesebb a jel megjelölés, mely magába foglalja a képi ábrázolást is, gondoljunk például az ikonikus jelekre. A tükrözés folyamatszerűséget mutató kifejezése pedig inkább a szimulakrum rendjére, vagyis inkább a negyedik lépésre alkalmazható, ahol folyamatos fluktuáció tartja mozgásban a szimulakrumjelet. Az első lépés csupán statikus, berögzült reprezentációs formákra utal, ezt támasztja alá a szentségek rendjére való utalás, így a visszatükröződés (az eredetiben „reflection”) megnevezés több kifejezőerővel bír. Gángó fordításában: „egy mély realitás visszatükröződése” (165).

³³ *Uo.*, 170. Gángó az *appearance*-t megjelenítésnek fordítja. A megjelenítés látszólagos, felszíni jelleget kifejező attribútuma ezzel a fordítással elvész, és a reprezentáció többi három rendjében túlzott tudatosságot feltételez.

zisban a különbözőség kap szerepet, melyben a jel tévesen jeleníti meg vagy leplezi az igazságot, „álarc mögé rejt és megfosztja természetétől a mély valóságot”.³⁴ A tükör metaforájára lefordítva a jelenséget, a szemlélő számára feltűnik, hogy a tükörkép különbözik az eredetijétől, mivel a tükör felszíne egyenetlen, és a felület anyaghibái torzítják a képet, mely így nem tükrözi híven a tükörkép eredetijét. A médium görbe tükör: szinte mindenki tisztában van azzal, hogy a medializált jelentés, az üzenet értelme és néhány esetben az alapvető tulajdonságai is torzulnak a közvetítés vagy az információáramlás során. A harmadik fázist az a felismerés alkotja, hogy a „a jel álarc mögé rejt a mély valóság hiányát”,³⁵ vagyis a jel már nem a differenciára épül, hiszen többé nem választható szét élesen az eredeti és lassan szertefoszló tükörképe, a jel csupán egy beleértett, elleplezett referenciával rendelkezik, és így pusztá képpé, jelenéssé redukálódik. Sok esetben, amikor a médium és a jelentés viszonyáról beszélünk, ebben az alapvető különbségben kódolódik a medialitás problémaköre. Az olvasati stratégiák pontosan azt az eltűnőben lévő jelentést próbálják megragadni, amit a hordozó közeg magába rejt. Az a feltételezés, hogy a medializált értelmet képesek vagyunk valamilyen értelmezés során megragadni, abból az alapvető – szinte vallásos – elszántságból fakad, hogy a médium elleplező jellege ellenére felfedhető a medializált jelentés. A harmadik fázisban Baudrillard leválasztja a valóst a tükörképéről, és a jel játéka a varázsló vagy a bűvész mutatványához lesz hasonló: az ámuló közönség tudja, hogy amit a porondon látott, nem lehet igaz, ugyanakkor racionális magyarázat híján kénytelen elhinni a produkció valóságát. A szimulakrum harmadik rendjének ilyen tételezése azonban lehetetlenné teszi a médium és a médiumban kódolt jelentés elválasztását, és az első fázis ideális egyensúlya szélsőségesen eltolódik a médium értékelésének és a medializáció technikai értelemben vett működésének feltárására tett kísérletek irányába. Ebből a szempontból az elveszett kézirat és a másolat kérdéskörének jelen elemzése is ebbe a típusba tartozik.

A negyedik lépésben végül a következő felismerés révén konstituálódik a szimulakrum: „A jelnek semmi köze bármi néven nevezendő valósághoz, pusztán önmaga szimulakruma.”³⁶ A negyedik fázis már nem a látszat rendjét alakítja ki,

³⁴ Uo. Pethőnél „elfedi” szerepel az álarc helyett, Gángó is hasonló gondolatmenetet követ: „elleplezi és eltorzítja a mély realitást” (165). Az angol nyelvű fordításban *mask* (mask) található, mely nem egyszerű elfedést, hanem arcadást implikál. Vö. Michael Riffaterre-nél a *protopopeiát*, mely „valójában nem más, mint egy *mask*, melyet olyan valamire húzunk fel, melynek nem szükségszerűen van arca”. (Michael RIFFATERRE, *Prosopopeia*, in *Yale French Studies*, no. 69, *The Lesson of Paul de Man*, Yale UP, 1985, 110.) A mély valóság magában hordozza a felszíni és mély bináris megkülönböztetését, mely a nyugati gondolkodás évezredek alatt meghatározta a világról alkotott elképzelést Platónól Chomskyig. Nyilvánvalóvá válik, hogy Baudrillard nem kevesebbre vállalkozott, mint ennek a bináris struktúrájának az eltolására.

³⁵ Uo., ford. tőlem, Gy. N. Gángó: „elleplezi a mély realitás hiányát” (165).

³⁶ Uo. A Pethő-féle verzióban: „kép” csakúgy, mint Gángónál: „nincs viszonyban semmiféle realitással: önmaga tiszta szimulakruma” (165).

hanem a szimuláció rendjét hozza létre, ahol a kognitív módon megismerhető jel (kép, látszat) „igaz” lesz, átveszi a valóság szerepét, vagyis a jelek kiüresednek, elveszítik jelentésüket, a bináris logika második tagja (a reprezentáció jelentettje) elsorvad, majd végleg eltűnik. Míg a látszat tartalmaz egyfajta mögöttes tartalmat, amely elleplezhető, a szimulakrum csupán önmagának látszata. Mivel a kép (jel) teljesen leválik a valóságról (a jelentetről), önmaga tiszta szimulakruma lesz, vagyis a jel(ölő) egy sajátos önreferencialitás állapotába kerül.³⁷ A jel modifikációjának második fázisa a negyedik lépésben teljesedik ki, amikor a jel és jelentése közötti mindent meghatározó kapcsolat szétszakad; ezt Henri Lefebvre, Baudrillard mentora a „jelölt elsorvadásának” nevezi.³⁸

A szimulációt a modell előzetes megléte jellemzi, a legkézenfekvőbb tényt is az őt körülvevő modellek határozzák meg. [...] A tények nem rendelkeznek többé saját pályával, a modellek kereszteződéséből bújnak elő; egyetlen tényt akár az összes őt körülölelő modell egyszerre is kialakíthatja.³⁹

A szimulakrum az eredeti benyomását keltheti, azonban sohasem azonos az autentikus „prototípussal”, hiszen az a legtöbb esetben nem létezik, csupán egy modellezett valóság: a szimulakrum a tökéletes másolat, melyet Baudrillard „igazságnak” nevez. Itt gondolhatunk a bizonyíthatatlan egyezőségre a *Poor Things* eredeti kézírata és a szerző szerkesztette változat között, vagy akár a hírcsatornák hivatalból „igaznak” tételezett, valóságghú ábrázolásmódjának idilli utópiájára. A szimulakrum a hiperreális uralma alatt áll, mert amíg a valós létrehozott produktum, a hiperreális egy vagy több – gyakran azonosíthatatlan, ismeretlen – modellen alapuló, reprodukált termék.

Ezen azt értem, hogy ami korábban mentális és pszichés kivetülés volt, amit a világ megélt metaforaként úgy értelmezett, mint egy mentális és metaforikus történet, az most már metafora nélkül vetül ki a valóságba, egy olyan abszolút térbe, mely ugyanakkor a szimuláció területe is.⁴⁰

³⁷ Fontos megjegyezni „az emberen túli igazság” kifejezés transzcendentális kapcsolatra utaló jellegét, melybe beleérthető az isteni intenció vallásos értelmezése, és ugyanakkor a saussure-i jelölő–jelölt kapcsolat arbitrális jellege is: mindez felhívja a figyelmet a szöveg retorikájából adódó változatos olvasati lehetőségekre.

³⁸ „The decline of the referentials”, Mark POSTER, *The Mode of Information*, Cambridge, Polity Press, 1990, 62.

³⁹ *Uo.*, 175. Gámgónál: „A szimulációt a modell elsőbbsége jellemzi, valamennyi modellel az eltörpült tény felett... A tényeknek már nincs saját pályájuk: a modellek metszéspontján szülnetnek, egyszerre teremthet valamennyi modellel egyetlen tény.” KIS–KOVÁCS–ODORICS, *i.m.*, 173.

⁴⁰ Jean BAUDRILLARD, *The Ecstasy of Communication*, in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal FOSTER, New York, The New Press, 1998, 128. Ford. tölem, Gy. N.

A hiperreális tehát szakít a hagyományos episztemológiával, a világot nem a szubjektum centrális pozíciója felől fogja fel, hanem a személy nélküli, hálózatok létrehozta projekció világát posztulálja. Ezt a világot a szimuláció átható jelenléte olyan virtuális térré módosítja, ahol a metaforikus (vertikális) paradigma a szubjektum hiánya miatt kitörlődik a világ rendszerének alkotóelemei közül, és horizontális modellbe rendeződik.⁴¹ Baudrillard itt valójában a nietzschei metaforaelmélet felfogását követi és fejleszti tovább, amely az emberen túli igazság (wahr an sich) és az önmagán való dolog (Ding an sich), valamint a nyelvi, metaforikus reprezentáció viszonyát értelmezi.

A „Ding an sich” (ez lenne tudniillik a gyakorlattól független tiszta igazság) a nyelvteremtő számára is teljességgel megfoghatatlan, és egyáltalán nem is tűzi célul maga elé. Ő a dolgoknak csak az emberekkel való relációit jelöli, s ezek kifejezésére a legmerészebb metaforákhoz nyúl. Egy idegi inger, először képpé átalakítva! Első metafora. Majd hangokkal adjuk vissza a képet! Második metafora. [...] semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.⁴²

Nietzsche a reprezentáció folyamatában kiemelt jelentőséget tulajdonít a metaforának, illetve a metaforikus fordításnak. Elmélete szerint a dolgok mentális képét legkevesebb két metaforikus fordításon keresztül jelenítjük meg, mikor átültetjük beszédbe őket. Ehhez természetesen hozzájárul a kommunikációs aktus jellegéből adódó további metaforikus fordítások sora is, hiszen a befogadó oldalán a dekódolás ellenkező előjellel jelentkezik akkor, amikor a befogadó a metaforikus képeket visszafordítja mentális képekbe. Következésképpen csupán a dolgok metaforáit, vagyis a reprezentációs arzenál jellegét ismerhetjük meg, a dolgok valódi (reális) arca folytonosan kicsúszik a reprezentáció szorításából. Baudrillard azonban a szimuláció negyedik lépésében magát a reprezentáció problémáját számolja fel, és következtetése szerint a szimuláció mint szignifikációs rendszer többé nem a reprezentáció lehetetlenségét fejezi ki, hanem egyetlen tollvonással eltörli a reprezentáció tárgyának valóságát és a háttérben meghúzódó sémát vagy rejtélyes X-et. Következésképpen a létrejött jel válik valóssá, hiszen a jelet és a jelöltjét összekötő arbitrális kapcsolat kiüresedett, elmosódott, többé nem lehetséges a metaforát mint jelentésalkotó paradigmát alkalmazni: az igazságot és annak

⁴¹ Vö. Roman Jakobson a poétikai funkciót leíró modelljét (Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika*, ford. Barczán Endre, in *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY István, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1969, 229–244.) és annak David Lodge-i újrajrását. (David LODGE, *A realista szöveg elemzése és értelmezése – Ernest Hemingway: Macska az esőben*, ford. Gyuris Norbert, in *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998, 624–635.)

⁴² Friedrich NIETZSCHE, *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, in Athæneum, 1992/3, 3–15, 6.

reprezentációját felváltja a valós, „igaz” szimulakrumok irányította reprezentáció: a szimuláción alapuló, hiperreális, vagyis a virtuális valóság.

A szimulakrum negyedik rendje alapján a médiium, a medializáció, a kódolás és a dekódolás már nem gondolható el semmilyen bináris jelölő–jelentett kapcsolatban, még a legcsekélyebb mértékben sem izolálható bármiféle jelentés, üzenet vagy értelem. A médiium szimulakruma már nem a megértésről, hanem a meg nem érthetőségről, az olvashatatlanságról szól, azonban nem abban az értelemben, ahogy azt a dekonstruktív értelmezési stratégiák teszik. A medializált jelentés olyannyira tűnékeny, olyan abszolút módon medializált, hogy már az *első* olvasat kialakítása is elháríthatatlan akadályba ütközik. Amennyiben elfogadjuk azt a kijelentést, hogy bárminemű hordozott jelentés szükségszerűen kódolódik az azt közvetítő közegben, a médiumban, akkor azt is elfogadjuk, hogy a médiumon kívül – és belül – nincs semmiféle bizonyosság a medializáltságon kívül. Ha ugyanaz a jelentés más-más közegben mást és mást jelent, akkor a kérdés már nem az, hogy a jelentés hogyan változik a különböző médiumokban, hanem az, hogy maguk a különböző médiumok mit jelentek és milyen jelentések kifejezésére a legalkalmasabbak, hogyan integrálódnak a kultúrában, milyen szignifikációs és retorikai stratégiáknak adnak helyet, hogyan manipulálják a jelentést, és ennek milyen praktikus vonzatai vannak az adott tudományterületeken belül. Ha figyelembe vesszük a kulturális, majd az ikonikus fordulat mindent átható multimediális jelenlétét, és ennek a jelenlétnek az elektronikus és írott médiában, valamint (nem csak) a humán tudományterületeken tapasztalható, kevés kivétellel mindent a politikai beszédmóddal leíró stratégiáját, akkor nem meglepő, hogy ebből a beszédmódból az egyedüli kiutat talán a szimulakrum, a virtualitás és a hiperreális világok feltérképezése és megértése jelentheti.

SÁNDORFI EDINA

Az üreges terek mint a khóra nyomai
(Rainer Maria Rilke és Leo Popper mediális technikái)*

Mi az impresszionizmus? A tónusok kompozíciója a vásznon
és a szem recehártájának a rekonstrukciója.

Cézanne

[...]behelyettesíteni az optikai benyomást a színek egyesítésével

Pissarro

A látás mint énkioltás

Rainer Maria Rilke a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* címmel¹ 1910-ben napvilágot látott művét a munkajegyzetekben *Prosabuch*nak nevezte.² Ez a megjelölés már önmagában igen informatív és érdekes, elsősorban a narratív státusz tekintetében. Bár Rilke végül lemond a munkacímről, a *Feljegyzések*nek a prózai szempontjából történő vizsgálata mindenképpen produktív lehet. A szakirodalmak, interpretációk egy jelentős csoportja foglalkozik a *Malte* kapcsán a narratív énesítés/éntelenítés problematikájával, a szubjektum/szubjektív történetével. Rilke szövege azonban nem a hagyományos értelemben narratív, sokkal inkább nevezhetjük akár lírainak is, amennyiben a kauzális megtörése, a linearitás megbontása, a diszkontinuus szétszórás a líraiság ilyen értelemben vett sajátja.

* Ez az írás a doktori értekezésem hasonló című részének átdolgozott és jelentősen rövidített változata.

¹ Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzése*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1996, 255–256. (A kiemelés a szerzőtől.) (Illetve Rainer Maria RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Philipp Recl. jun. 1997, 206–207. A továbbiakban, ha nincs erre vonatkozó külön utalás, a magyar változathoz származó idézet szöveghelyét a főszövegben az idézet után tett zárójelben álló számok jelzik. A német változatot, amennyiben az értelmezés megkívánja, szintén megadom zárójelben.

² Vö. többek között THOMKA Beáta, *Az opus szövegközisége*, in UŐ, *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat, 2001, 48.

A szöveg a *Képek Könyve* (1905) illetve az *Új Verseik* (1907) megírásának korszakában formálódott, így elengedhetetlenül fontos ezek kontextusában vizsgálni. Bizonyos szempontból egy folyamat pecsétjeként is olvasható, a két lírakitet metaszövegeként, ahol a test- illetve a dolog/tárgyköltészet temporális egymásba hajlása, linearitása tériesül. Nem tárgyas költészet Rilkéé a szónak abban az értelmében, ahogy a metafizikai és tárgyi oppozíciót alkot: Rilke Maltéja számára a tárgyak vagy dolgok, ahogy Rilke terminusa mondja, nem a maguk fenomenológijában, nem önmagukban fontosak, nem a látás intencionális aktusa révén. Bár Malte látni tanul, a látás aktusa nem az intencionalitására, hanem az intencionalitás megvonására, a „fordított intencionalitására” (M. Merleau-Ponty) vagy „fordított perspektívára” (Erika Greber), amely dolog és szubjektum között nem tudati leképezésként van jelen (azaz a zárójelzett világ, mint *Vorbild* illetve a tudati intencionalizált *Abbild* oppozíciójaként felfogott), hanem végtelen interszjektív vonatkozásaként, „vad észlelésként”. Az alap/alak kettősség megbontásával a sorson kívüli lét tapasztalata íródik. Sokkal inkább fragmentumokkal szembesülünk, melyek mozaikszerűen váltanak halmazállapotot az alap megjelenés nélküli láthatóságba jövésével. Ily módon a Rilke szöveg bizonyos szempontból a hegeli prózáival van összefüggésben, amelynek jelentőségére többek között de Man hívja fel a figyelmünket.³ Eszerint a *Prosabuch* nem műfajmegjelölés, a próza a trópus, a figuratívval illetve az ezt mindenkor megelőző *archiperformatív*val hozható összefüggésbe.⁴ De Man Hegel esetében a fenségest tartja a próza diskurzusának, melynek nincs köze a műfajmegjelöléshez. A hegeli fenséges egyrészt törésként (Abbruch) vagy szakadékként (Abgrund) létezik a diszkurzív és a szent között, határt képez, megbontást idéz elő, ugyanakkor a prózáival is összefüggésben áll. A diszkurzív logosszal szemben itt tehát a szent nyelviségéről van szó. A fenséges esetében az elrejtettségen van a hangsúly, a szép, a hagyományos értelemben vett szimbolikus esztétikával ellentétben, ahol az egész, a totális válik transzparenssé. A fenségesben a kép széttörik, nincs már tér a reprezentáció számára. Másrészt a próza a rabszolgák diskurzusa: „Im Sklaven fängt die Prosa an” – idézi de Man Hegelt –, nem a hatalom, az uralkodó ideológiai diskurzus nyelvéről van tehát szó.

Rilke *Malte*-regénye szintén a fenséges nyelviségének megjelenése, s ezzel együtt a prózáé és a szenté. Malte, a fiatal, dán költő senkiként kezd el írni. „Én,

³ Vö. Paul DE MAN, *Hegel a fenségesről*, in Uő, *Esztétikai ideológia*, Bp., Janus–Osiris, 1996, 105–108. A medializáció kapcsán Lőrincz Csongor is a hegeli prózáira reflektál egy írásában, azaz olyan nyelviségről beszél, amely független a jelentéselvű artikulációtól, sokkal inkább a mediális technikával hozható kapcsolatba: „azt, ami van és történik, mint pusztá egyest, vagyis annak jelentés nélküli véletlenszerűségében regisztrálja (aufnehmt)”, 166.

⁴ Az archiperformatív és figurális kapcsolatához de Man és Kleist kapcsán lásd: Ekkehard ZEEB, *Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor den „Rahmen” der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*, hrsg. von Gerhard NEUMANN, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1994.

Brigge, itt ülök ebben a kis szobában, huszonnyolc esztendőös lettem már, és senki nem tud rólam. Én, mint egy nagy semmi, csak üldögélek itt. És ez a nagy semmi mégis gondolkodni kezd [...]” (24) Épp csak azáltal és annyiban valaki, hogy ír. A valódi csak az írásban jelenhet meg, ahol a szubjektum a maga „szélsőséges pólusán” helyezkedik el. Így a szent módusza a továbbiakban is fontos szerephez jut a *Feljegyzésekben*. A szent stigmája, a dolgokhoz való viszonya és léte olyan szövegmozzanatok, amelyekhez később még érdemes lesz visszatérnünk.

A Rilke/Malte-szöveg nem valódi narratívaként működik, hiszen nem csupán az emlékezés narratív láncolatáról van ez esetben szó. Sőt, megállapíthatjuk, hogy Malteval együtt már kezdettől fogva a *memoria* üre(ge)s terében vagyunk. Barthes is épp az emlékről, az emlék tere kapcsán beszél arról, hogy a biografémák kívül vannak a sorson, dinamikusak, punctum-elvként működnek: azaz átszűrődnek, sebet ejtenek, stigmaként jelentkeznek.⁵ Ilyen stigmákkal, a jel sajátos formájában tapasztal, emlékszik a szent, de ilyen stigmákra/stigmákban emlékszik a mimetikus-ság eredendő értelmében Abelone is: „De a helyét néha még ma is érzem.” (159) A látás, a tapasztalás és érzés már reflektált mozzanatai újra meg újra az emlékezés aktusához vezetnek el. A maltei én feloldása és „újraalkotása” történik, amely azonban a szubjektum kioltásával, objektum és szubjektum egymást átítatásával valósul meg. A „kívülség” pozíciója illetve azok a szöveghelyek, ahol az „es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war” vagy pedig „Sie sind in den Büchern” típusú kijelentéseket találunk, keverednek a szövegben. Ismételten a kegyetlennel és a kísértetiesel szembesül az olvasó, ám ugyanakkor a szerelemről olvasunk, a szerelem-szöveg íródik folyamatosan. A kiinduló pozícióban úgy tűnik, mintha Malte a logocentrizmus és az intencionalitás rendjében mozogva, keresné a rendet („Ich lerne sehen”), de ezzel egyidejűleg világossá válik, hogy egy bizonyos affektivitással van dolgunk, a szív logoszával. Mit tesz Malte? Alkot-e? Vagy csak „egyszerű” befogadó, tapasztaló? Észlelése nem normál látás, alkotó tevékenysége pedig egy *más* típusú eredet- és igazságfogalommal rendelkezik. Hol van a helye annak a művészetnek és művészet szemléletnek, amely a kettőt egyesíti egymással?

Ez a kimozdított, torzított pozíció meglátásom szerint a Harmadik mítosza.⁶ Az a mítosz, amely rejtett képként mindenkor Között, az itt és ott köztisége,

⁵ A punctum- és studium-elvek kettősségéhez lásd: Roland BARTHES, *Világoskamra*, Bp., Európa, 1985.

⁶ A Harmadik kérdésének filozófiai/etikai hátterére jelen esetben nincs módunk részletesen kitérni. Csupán utalásszerűen jelezném azonban, hogy Tarnay László egyik újabb tanulmányában saját meglátásainkhoz igen közel álló módon vizsgálja Én és a Másik, valamint a Harmadik viszonyát. Tarnay a Kierkegaard és Lévinas teóriája közti köztes pozíciót keresi, ahol Én és Másik viszonya a nyelvben mint érzékiben alapozódik meg, ahol a Másik szemében a Harmadik tekint rám, szemtől szemben, kihíváson alapuló feleletkényszerben. A Másik fen-

amely aktus jelleggel rendelkezik, és mint a stigma a testet, mint teret szűrja keresztül az idő rétegeit. A *Feljegyzések* a Harmadiknak a mítosza, aki soha nem létezett, aki a természet titka és néma csendje. Egy olyan típusú ábrázolás, olyan művészet, amely – Malte saját helyzetét jellemző szavaival – „utánzó bolond”-ként („ein Nachahmer und Narr”) nem képes arra, hogy a valódi Harmadikat (amely kriptikus fantomként létezik) valóban engedje megtapasztalni, ez a típusú művészet megmarad a fantomok helyett a kísérteteknél (Gespenst). A valódi művészetet, a valódi látást az ürességben (Leere), a színház „odvas üresség[é]ben” („haltlosen Hohlraum”) lelhetjük meg, amely maga is természet, és egyedül létezik (allein ist), „ahol csak a páholyok karfaiból előmerészkedő molyok szédelegnek” (23).

A khóra mint halmazállapot, deiktikus stigma

A továbbiakban arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy Rilke *Maltéja* mennyiben enged teret ambivalens módon egyrészt a kimondhatatlan mondhatóságának, valamint önmegvon(ód)ásának egyaránt, ha a tájék illetően művészete a heideggeri értelemben vett *határnak* tekinthető, amiről Heidegger a *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens* című esszéjében ír:

Die Kunst entspricht der φύσις und ist gleichwohl kein Nach- und Abbild des schon Anwesenden. Φύσις und τέχνη gehören auf eine geheimnisvolle Weise zusammen. Aber das Element, worin φύσις und τέχνη zusammengehören, und der Bereich, auf den sich die Kunst einlassen muss, um als Kunst das zu werden, was sie ist, bleiben verborgen.⁷ (Kiemelés tőlem, S. E.)

Művészet és természet eszerint egy olyan tér(beliség)ben függnek igen szorosan össze, amely elrejtőzik, rejtve marad. A hely, a tér, amelyről szó van, egyfajta határ Heidegger szerint: „Die Grenze jedoch ist nicht nur Umriss und Rahmen, nicht nur das, wobei etwas aufhört. Grenze meint jenes, wodurch etwas in sein Eigenes versammelt ist, um daraus in seiner Fülle zu erscheinen, in die Anwesenheit hervorzukommen.”⁸ Ez a határ vagy Nyitott teret ad, szakadékként felnyíló alapot (Ab-grund) a megjelenésbe jövéshez, a jelenvalóságához, magába gyűjt, miközben önmaga soha nem láthatóként feloldódik, elrejtőzik. Heidegger meglátá-

ségessége arcként értett, az arc epifániájáról beszél. Egy olyan üres hely, nem-hely megragadása a cél mind a másik emberrel, mind pedig a műalkotással kapcsolatosan, amely egyszerre teszi láthatóvá és zökkenti ki a szubjektivitást, amely a láthatatlan végtelen dimenzióját nyitja meg. Ehhez lásd TARNAY László, *Az etika kihívása vagy a „kihívás” etikája*. Kierkegaard–Lévinas, in passim 2002., IV. évf. 1, 79–102.

⁷ Martin HEIDEGGER, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, in uő, *Denkerfahrungen 1910–1976*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, 139.

⁸ I. m., 138.

sa szerint ez a tájék legfeljebb megsejthető, rámutathatunk, de költő soha ki nem mondhatja.

Ez a határszerűség, a Nyitottba lépés aktualitásának üreges tere, ahol logosz és érosz mint sajátos affektivitás egymás mellett ek-zisztálnak, és mindenkor megelőzik, magukban rejtik az igaz megismerését; Rilkenél többek között az összedőlt ház, az utolsó (ikon)fal és a maszk képeiben jelenik meg.⁹ A dolgok illetően érzéki megtapasztalását, aisthetikus észlelését a khóra (tér), a platóni értelemben vett Harmadik észleléseként próbálom értelmezni.¹⁰ Platón a *Timaiosz*-ban a következőképpen határozza meg a khórát: „a tér, maga romlástól ment, helyet ad mindeneknek, amik csak keletkeznek, őhozzá magához csak az érzékeléstől elvonatkozva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtása segítségével lehet eljutni”.¹¹ Ez a mind az érzékektől, mind az okoskodástól önmagát megvonó észlelés, a tapasztalás másikként az affektivitás új típusú értelmezése. Az affektivitás a protenció, azaz az ember elemi valóságviszonya, projekt, elindulás valami felé, valamint az intenció kettőse, azaz a figyelem ráirányítása, ráirányulása valamire, ahol mégis az előbbi az alapvetőbb.¹² Samay szerint az affektivitás „az élet alapvető dinamizmusa. [...] Mint ilyen, az affektivitás minden növekedés, haladás, erőfeszítés, vágy, tervezés és akarat energiaforrása [...] abban a tényben gyökerezik, hogy az élőlények számára a létezés nem készen kapott dolog, hanem további valóság bölcsője is”.¹³ Új típusú ismeretelméletre van szükség, ami az átélt tapasztalatra épül, a praxisra, „ahol a gondolkodás még nem választható el a dolgok rendjétől”. Ez az affektivitás pedig az érosz és logosz közti polarizáció.¹⁴ Épp úgy, ahogy Bacsó egy helyütt, mint arra rögtön részletesen is kitérünk, az onomatikus logosszal

⁹ A Nyitotthoz, a khórához mint levéshez elengedhetetlen Merleau-Pontyra utalni. Ennek kapcsán többek között lásd: SZABÓ Zsigmond, *A keletkezés ontológiája – A végtelen fogalma Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai ontológiájában*, in *Enigma* 2002/32, 67–94. A szerző tanulmányában a *primordiális nyitottság* problémáját vizsgálja, amely a rilkei Nyitotthoz hasonlóan keletkezés, áramlás, születésben levés etc. A primordiális nyitottság feltárulása „a vad vagy nyers lét megmutatkozása”, s mindez a predikatív tapasztalat az alany–tárgy megkülönböztetés felfüggesztésében történik. „[E]lég beleengedni magam ezekben az elemekben – mármint az érzéki minőségek elemébe – és máris a Világ kellős közepén találok magam, átcsúszom a »szubjektívából« a Létbe” – írja Merleau-Ponty.

¹⁰ Vö. Rainer Warning hasonlóan a terek nyelviségét, pontosabban a heterotópia foucault-i megvalósulását vizsgálja a közelmúltban megjelent egyik cikkében. Az irodalmi heterotópiák eszerint nem pusztán mimetikus leképezések, hanem egy nem-diszkurzív nyelviséghez, a foucault-i poetikus „contre-discours”-hoz kötött megvalósulások. Lásd Rainer WARNING, *Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg*, DVjs, 2/2002, 261–271.

¹¹ PLATÓN, *Timaiosz*, 52b, in *Platón összes művei*, III, ford. Kövesdi Dénes, Bp., Európa, 1984, 355.

¹² Vö. Sebastian A. SAMAY, *Affektivitás. A morális viselkedés energiabázisa*, in *Műhely*, 2000/6, 41–50.

¹³ *I. m.*, 42–44.

¹⁴ *Vö. i. m.*, 47.

szemben a görögség logoszát hangsúlyozza, amely eleven létvonatkozás, az a mód, ahogy a dolog van, utunkba kerül. A lét (Sein) ilyen megtapasztalása pedig, amely eleven vonatkozás (Lebendigkeits – Bezug), szemben áll a sors pusztá szenvedélyével. A sorson kívüli eleven léttapasztalás, amely a Másik mítosza, a másik típusú szereteté, a *Malte*-ben leginkább a nőiség nyelvtapasztalásában nyer teret. John Sallis *A khóra nyomai* című tanulmányában (amely időközben *Chorology* címmel könyvvé bővült)¹⁵ Platón követve szintén hangsúlyozza, hogy a khóra nyomai halmaz-állapot-változások, illetve a khóra dajka, anya. A khóra és az idea pedig tulajdonképpen abban különböznek, hogy a khóra makacsabban nem látható. Fontos azt is megemlítenünk a továbbiak megelőlegezéseként, hogy mindez nem az alkotással van kapcsolatban, nem az „igazi” teremtés, az isteni princípium léte a döntő, hanem épp az isteni, (a mitikus?) szó szerinti behatárolása: a határ-képzés. Lehet, hogy a khoratikus lét-tapasztalás az isteni logosz, a megtestesült szubjektivitás behatárolása, az isteni logosz elé lépés, ti. visszalépés a Natur állapotába, terébe, a sors háta mögé, miképp a tékozló fiú a sorson kívül kerül, vagy Abelone teljesen beleolvad a létbe. John Sallis megjegyzi, hogy a khórához nem közelíthetünk az *eikos logosz*, a hagyományos képiség és retorika mentén, csupán az *eikos mythos* az egyedül adekvát észlelési mód.

Mindezek ismeretében egy olyan „ismeretelmélet” megmutatása is a célom a Rilke-szövegben, amely a (görögség filozófiáját újra felfedező) századelő filozófiájában (Natorp, Heidegger) meghatározó volt. Az eredethez való visszatérés olyan „hermeneutikája” tehát, amelyben a képiség-érzékiség illetve a nyelviség-logosz köztességére bukkanunk. Malte látni tanulása nem érzéki látás a szó hétköznapi értelmében, hanem a soha nem látható, a sötét alap (érzéki) megtapasztalásának kísérlete. A figura-háttér oppozíciós elv felfüggesztésével az alapban való benne foglaltság, az alap állandó újraalkotása/alkotódása az igazán lényeges. Fontos szerepet kapnak a szövegben a színek, az árnyalatok, a fény, a tükröződés, az érzékelés, az affektivitás és a háttér. Különös, hogy sohasem a figura-háttér széttartó oppozíciója kerül hangsúlyos helyzetbe, sokkal inkább mindenkor a háttér, pontosabban a látható figurális világ másika, hátoldala.

A husserli fenomenológia heideggeri átírása, amelyre Bacsó is reflektál tanulmányában, pont ezt az átfordítást, a *fenomenológiai destrukciót* hangsúlyozza.¹⁶ Eszerint Heidegger a husserli fenomenológia eredetéig és vissza, miközben átszövi a fogalmi hálót. Bár logoszról, megismerésről van szó tulajdonképpen, mégis a *logosz aletheia* értelmében. Az idea és a dolog közti határról, ahol a dolog nem tudatiként, *nem ideaként*, *Ding an sich*ként, előzetes értelemként jelenik meg, hanem bár maga a dolog fontos, de az eggyé tevő *ös-alap* előtti folytonos kinetikus

¹⁵ John SALLIS, *A khóra nyomai*, in Vulgo, 2000 (3–4–5. szám), 51–62.

¹⁶ Vö. Martin HEIDEGGER, *A fenomenológia alapproblémái*, in Gond 25–26, 2000, 216–236. Illetve BACSÓ Béla, *Fenomenológia és tradíció*, in Uő, „Mert nem mi tudunk...”. *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Bp., Kijárat, 63–79.

mozgásban. Bacsó kérdése arra irányul, hogy a heideggeri fenomenológia mennyiben tér vissza a husserli „eredethez”, vagyis mennyiben viszi tovább a husserli elméletet az *eredetről*, a tradícióról a *lét* irányába. Nem intencionalitásról van itt szó, hanem a heideggeri fenomenológiát sokkal inkább Natorp-nak a platóni ideatanra vonatkozó sajátos meglátásai felől érdemes érteni, értelmezni. Eszerint a dolog valamiként megmutatkozása az eleven *ös*-alap előtt adja a valamiként értés lényegét, nem pedig egy rögzített, egy eleve adott vagy maga a szubjektum. Az idea felől, egy állandóan végbemenő keresztülpillantásban az eleven *ös*-alapon tűnik elénk a „dolog”. Az *ös*-alap előtti feltűnés mozzanata a „lényeg”, amely azonban nem *essentiaszerű* lényegiség, hanem épp *existentia*. „Az igazi filozófiai kérdés a dolog felől magát kérdésessé tevő lélek állandó mozgása és kimozdítotttsága (létvonatkozása), az egy-be foglaló és elkülönítő *ös*-alap mint közép felé.”¹⁷ Ebben a vonatkozásban még igen érdekes, hogy miképp az affektivitás (azaz a valamiként adottság „érzéki”/testi tapasztalása) is forrás, tehát paradox módon eredete valaminek, úgy az eredetfogalom, az *ös*-alap, a tér, a hely, amely a dolgot feltűnni, előtűnni engedi, épp nem születés, hanem permanens, örvényszerű lét-megmutatás, nem *ösi*, eredendő kezdet, hanem határ, az önmagát a megjelenésben megvonó.

Hasonló ez ahhoz, miképp a lét eleven vonatkozásait szemlélő Malte számára is többek között épp az utolsó fal lesz a lényeg, továbbá újra meg újra a „de ő *létezett*” hangsúlyozása. A dolgok fenomenológiájának átfordításával szembesülünk ezekben a szövegmozaikokban. A tárgy levetett álarcának mélyével, a soha nem látott, nem látható sötét üregességgel, ami a dolog Másika. Malte a nagyváros labirintusában arra döbben rá, hogy a dolgok valódi léte nem tudatunk képeiként adott, a valódi látás, szemléletmód a szubjektum-objektum kettőségének megvonásával érhető el. A dolgok vissza-pillantva belesimulnak, belemélyednek saját létünkbe: az igazán fontos tárgyak, dolgok a khóra nyomaiként, az eredendő prezencia, a mindenkori Másik, a távoli jelenvalóságaiként adóttak (Abwesen im Anwesen).¹⁸ Nem pusztán a prezencia képeivel van tehát dolgunk, hanem a prezencia folytonos megtöréseként a távollét lép újra meg újra vonatkozásba Maltével, mintegy megjelenés nélküli (ön)megmutatásként. Olyan episztemológiával, genealógiával szembesülünk tehát a szöveg kapcsán, ami nem feltételez egy a Ding an sich és a jelenségek közti eredendő oppozíciót illetve genetikusan eredet-cél mo-

¹⁷ *I. m.*, 71.

¹⁸ Vö. Rilke egyik Clara Rilkének írt levelében (1907. 3. 8.) beszél a dologok szemlélésének (Anschauung) illetően voltáról: „Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach aussen gekehrt; aber gerade wenn wir am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draussen ihre Bedeutung heran.” Idézi Ralph KÖHNEN, *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld, Aisthesis, 1995, 113.

dellt. Mindezzel ellentétben eseményszerűen származik, generálódik, állandó mozgásban van. Ez a fajta eseményszerűség pedig új típusú nyelviséget, írást követel, sajátos nyelviségben íródik. Foucault a *Nietzsche, a genealógia és a történelem* című cikkében hasonló módon tesz különbséget *Herkunft* vs. *Ursprung* között. A *Herkunft* ezen teóriája szerint „a dolgok mögött »valami egészen más van«, távolról sem időtlen és lényegi titok, hanem az a titok, hogy semmiféle lényegük nincs, vagy lényegüket lépésről lépésre tőlük idegen erők ülepítik rájuk.”¹⁹ A Rilke-szöveg értelmezéséhez nélkülözhetetlen további szöveghelyek megadása, hiszen Foucault a test genealógiája kapcsán épp az én, a szubjektum felbontásáról, az úr térnyeréséről beszél: „a test a szubsztanciális egységként tételezett Én felbomlásának központi helye”, vagy másutt „[v]alaminek a megjelenése tehát erők színrelépése [...] színhely [...] tér, az úr [...] valaminek a megjelenése mindig egy küzdelem színhelyét mutatja”.²⁰ Mindezt Foucault „tiszta distanciaként” fogja fel: „ez a megjelenés mindig a »hézagokban« következik be”.²¹ A Rilke-szöveghez hasonlóan Foucault is azt vallja: „[a] genealógiailag felfogott történelemnek nem az a célja, hogy rámutasson azonosságunkra, hanem éppen az, hogy szétforgácsolja ezt az azonosságot”.²²

A néma szirének (szín)bűvöletében – nyelv, matéria, rezponzivitás (excuse)

Mielőtt rátérnék a *Malte* szoros(abb) olvasatára, a khoratikus tapasztalás direkt szöveghelyeire, elengedhetetlenül fontos még egy további aspektus elméleti és kortárs megvalósulásaira egy kitérő erejéig reflektálnunk. A látás programja és a leírható-e mindez kétsége Malte esetében nem válik el a szerző, Rilke *színelméleti*, képzőművészeti érdeklődésétől. A „látni tanulok” rilkei Cézanne-élményére már többen utaltak, ám ez a vizsgálódás még tovább tágítható. Philippe Despoix Leo Popper esszéinek *Schwere und Abstraktion: Versuche* című berlini kiadásához írt utószavában fontos szerepet szán a popperi és rilkei látásmód és ábrázolás hasonlóságainak. 1908-ban mindketten Párizsban élnek, ismerősi körük is azonos, s Popper ismeri Rilke Rodin-könyvét, később a *Feljegyzéseket* is olvassa. A kettejük közti párhuzamok azonban sokkal inkább a közös gyökerekhez vezetnek vissza, mintsem a direkt, kölcsönös vagy akár egyoldalú hatásra. Úgy vélem, a Cézanne-recepció mentén érdemes lenne egy újabb esztétika nyomvonalait megvizsgálni, amelybe a rilkei mellett egyaránt szépen illeszkedik a képi és nyelvi köztesében, a szemiológiai ős-állapotban létező popperi esszé esztétikája. Minderre jelen eset-

¹⁹ Michel FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, in Új Írás, 1991/10, 62.

²⁰ *I. m.*, 65.

²¹ *I. m.*, 66.

²² *I. m.*, 71.

ben nem vállalkozhatom, csak csírájában jelzem ennek jelentősebb pontjait, kereszteződéseit.²³

Ralph Köhnen, aki a mai napig talán a legátfogóbb vizsgálatát adta Rilke és Cézanne tapasztalás- és ábrázoláselméleti, intermedialis kapcsolódásainak, azt állítja, hogy bár a képiség áll a Rilke-szövegek középpontjában, ám mégsem a hagyományos értelemben vett tárgyiasságról van szó esetében, nem esszenciális tárgyszerűségről, tárgyra irányultságról, amely minden nyelv és szín előtt már mindenkor létezik, hiszen mindez csak folytonosan generálódik. A lényeg nemcsak felfoghatatlan nagyság, hanem non-entitás, a környezettel való tükröződési viszonyokból származik, nem fixálható, újra és újra visszatér a jelösszefüggésekbe.²⁴ Rilke az európai szimbolizmuson belül – Cézanne-hoz hasonlóan – a dekonstruktív komponenst képviseli, ahol lehetővé válik a „szín-mimetikus írás”.²⁵ Köhnen az optikaitól való eltérésre reflektál Rilke kapcsán, amennyiben az a nyelvi önreflexióját hajtja végre.²⁶ Az elbeszélő szinte feloldódik, szétszóródik, az elveszett nyelv nem definiáló, hanem a dolgok oldalának megtapasztalása/észlelése, a passzív látás felől levezethető. Paradox módon a Cézanne-kapcsolat Rilkénél képkrízist idéz elő, allegóriákat hoz létre, amely révén új típusú értelmezések ideje érkezik el: a jelentés nem szubsztanciális adottság, amelyet meg kell fejteni, hanem a „képtér megmentése [...] egy nyílt folyamatban”.²⁷ Cézanne lesz Köhnen meglátása szerint a *másik* típusú látás megtestesítője Rilke számára, hiszen esetében mindez nem karteziánus gondolati operáció, nem intencionált, sokkal inkább eleven *szín-tapasztalat*.²⁸

²³ Cézanne történeti helyének meghatározására tett kísérletként már Tolnay Károly is valami hasonlóra utal első, nyomtatásban megjelent tanulmányában (1924), ahol azt fejtegeti, hogy igazán csak az impresszionizmussal szembeállítva lehet Cézanne művészetét megérteni. „Mert a kompozíciónak értelme a cézanne-i képben egészen más, mint azelőtt volt. Cézanne-nál másodlagos lett [...] A fontos az a tiszta világoskékbe áztatottsága mindennek; az áttetsző leheletes kék, amely a karnátum gyümölciszű anyagát nedvesen nyaldossa, fent a fakoronák zöldjébe keverődik, megjelenik a barna fatörzseken s hátul az égnek tisztaságában. A kék, amely már nem is levegő, hanem valami más, ennél több: félig folyadék, félig lég, s amelyben minden homogénné hasonul át. Nem emberek, nem fák, nem folyópart: valami nyárian csön-des és tiszta »őstermészet« ez, [...] a készre formáltság előtti »természet«. [...] Mert nincsen kompozíciójának a valóságban ekvivalense, elsősorban az anyagok szépsége hat. Tolnay a továbbiakban az én megszűnésére, ősanlyként, másikként megjelenésére is utal. Lásd ehhez: TOLNAY KÁROLY, *Cézanne történeti helye (Kísérlet művészetének értelmezésére)*, in *Uő, Teremtő géniusok: Van Eycktől Cézanne-ig*, Bp., Gondolat, 1987, 233.

²⁴ RALPH KÖHNEN, *Sehen als Textkultur: intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld, Aisthesis, 1995, 308.

²⁵ *Vö. i.m.*, 342.

²⁶ *Vö. i.m.*, 14–15.

²⁷ *I. m.*, 16.

²⁸ *Vö. i.m.*, 98.

Maurice Merleau-Ponty *A szem és a szellem* című munkájában kétfajta látást különböztet el:

[...] van az a látás, amelyre reflektálok, s nem tudom másképp elgondolni, mint gondolatot, intellektuális figyelmet, ítéletet, jelek olvasását. És van az a látás, amelyik lezajlik, amely a természet által van belénk helyezve, testünkbe beleprésselve.²⁹

Vagy egy másik szöveghelyen ez utóbbi tapasztalást tovább konkretizálja: „Már nem arról van szó, hogy mi beszéljünk a térről és a fényről, hanem arról, hogy szóhoz engedjük jutni a teret és a fényt, amelyek ott vannak.”³⁰ Merleau-Ponty szerint Cézanne a tér mélységét keresi a formában is. A forma, a tiszta forma valójában a szilárdság, a térbe hatolás helye. Ez a forma-látvány a szín javára törik meg, „tehát nem színekről, a »természet színeinek utánzatairól« van szó, hanem a szín dimenziójáról”, szín-síkok lebegő mozgásáról: amely révén a festő látása nem kívülrre vetett pillantás, nem geometrikus-optikus kapcsolat, sokkal inkább arról van szó, hogy úgy láttat, hogy mindaz közben semminek sem a látványa.³¹ A művészet egy titkos preegzisztenciát ébreszt fel: a das Zuvorkommende, a Sein rejtett el-nemrejtettsége, az anyag önmegmutatása történik a mediális megvonásában.

Ha most egy kicsit tágabban szemléljük a jelen képelméleti vizsgálódásait, nem találhatnánk ennek avatottabb szakértőjét Gottfried Boehmnél. Boehm teoretikus írásaiban újra meg újra visszatér a cézanne-i példára. *A kép hermeneutikájához* című tanulmányában a következőket írja: a képiség/ős-kép, határ „lényege abban áll, hogy az nem leképez, hanem láthatóvá teszi azt, ami a kép nélkül és attól leválaszthatatlanul nem lenne látható. [...] Az ily módon előtűnő ösképiséget a néző nem tudja maga előtt megjeleníteni”,³² amely önmagában paradox képiséget jelez. A képi szimultaneitás nem retenció és protenció közti mozdulatlan pillanat, hanem az *ikonikus sűrűség* minősége, készenléti potencialitás.

Az ikonikus sűrűség az (a nyelv szempontjából nézve), ami a képen *a legüresebb: a nem-alak*, vagyis az egyidejűleg ható vonatkoztatási forma alak és alak, alak és kompozíció, valamint a színépitkezés között.³³ (Kiemelés a szerzőtől.)

Talán számunkra jelen esetben a „felületi inverzió” a legfontosabb kategória, amelynek Cézanne esetében kiemelt jelentőséget tulajdonít Boehm. Ez pedig nem más, mint a jelenségek halmaza az ürességben, szín-felület-szöveg kölcsönös ön-

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *A szem és szellem*, in *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 54–79. Itt: 66.

³⁰ *I. m.*, 67.

³¹ Vö. *i. m.*, 69–70.

³² Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, in *Athenæum*, 1993/I, 4. füzet, 87–112. Itt: 99.

³³ *I. m.*, 103.

átértékelése, a kimondhatóság hiánya, ahol a forma egzisztenciája a jelenségtől szétválaszthatatlanul halmozódik egyetlen sűrűséggé. Cézanne azt ismerte fel, hogy a képi tapasztalásban valójában nem a figura-határok viszonyulnak egymáshoz, hanem a *színfelületek* modulálják egymást.³⁴

Boehm egy másik cikkében, amely a látásra vonatkozó hermeneutikai reflexióit foglalja össze, Cézanne kapcsán a realizáció kategóriáját említi és tartja igencsak lényegesnek. A realizáció az elemek szabad szemléleti szintézisét jelenti, amely soha nem ér véget.

Benne épül fel a kép, ez áll össze egy (a természettel, személyiséggel vagy hasonlóval kapcsolatos) értelem tapasztalatává, mialatt azonban újból és újból szerte is oszlik. Ez nem szolgál semmiféle (egyszer és mindenkorra vonatkozó) jelentésrögzítést – amely a képen kívül folytatható, s végül a fogalmak világában lezárható lenne –, hanem jóval inkább „realizálja” a valóságot. Majdhogynem azt is mondhatnánk: »elővezeti«. ³⁵

A cézanne-i látásgyakorlat megszabadít az előzetes „szövegektől”, észlelés és megismerés integrációját hajtja végre. Az érzéki telítettség azonban a leárnyékoltság, a láthatatlan jelzésének helye, feladata a rámutatás, megmutatás, nem pedig a jelentésképzés, a jelrögzítés. Ily módon alternatívát jelent a szemiotikusok és posztstrukturalisták írás- és jelrögzítéses ábrázolásainak.³⁶

Mindezen elővezetés után térjünk most rá Cézanne mentén a popperi elmélet tömör vizsgálatára. A popperi esszé/kritika a forma kritikája, szemben a lukácsi *Lebenskritik*kel. Popper azonban, véleményem szerint, valójában a formátlanság, az aformáltság kritikusa: valahol az élet és forma között a Lét megmutatkozásának nyelvén ír. Bár a forma intencióját, a forma uralmát támogatja a nyelv, az írás mögöttivel szemben, ugyanakkor esetében a nyelvi forma intenciója átfordul a formátlanság/Teig/Urstoff egzisztenciájába, ek-sztázisába. Az *Idősebb Peter Brueghel* című igen érdekes írásában, ahol Cézanne mesterének tekinti Brueghelt,³⁷ annak képein a színek, a festék anyaga törli meg a formák határainak játékát. Maga az *anyag*, a festék anyaga az, ami ábrázolódik, s az anyaggal szembeni heroikus küzdelemben marad alul a szubjektum. Ami marad, ami megmutatkozik (miközben

³⁴ Vö. *i.m.*, 104.

³⁵ Gottfried BOEHM, *Látás. Hermeneutikai reflexiók*, in *Vulgo*, 2000/1–2, 229–230.

³⁶ Vö. *i.m.*, 230.

³⁷ „Nem tudom, vajon Cézanne ismerte-e Brueghelt, annyi azonban bizonyos, hogy őt folytatta. Aki tudja, hogyan helyezkedik el e két művész a festői színek történetének vadonában, és milyen természetes mozdulattal mutatnak egymásra, az nem fog késlekedni, hogy szembebesítse őket, és megértse, ami bennük közös.” Lásd: Leo POPPER, *Esszék és kritikák*, Bp., Magvető 1983, 73–83. Itt: 73.

meg is vonódik újra meg újra), azaz a „lényeg”: a performatív Um-kippen, átfordulás, a matéria önmegmutatkozása, amely a mediális paradoxona, a mediális önmegvonása. A materiális nem nyom, nem valami utólagos, nem a mindenkor elmúltnak (abszenz) a nyoma, hanem a mindenkor megelőzőnek (Zuvorkommend), a létnek örvénylő megjelenése – amely azonban sokkal inkább megjelenésbe jövés a valamiként megjelenés nélkül. A *megismerés és a megváltás* című talán leghíresebb esszéjében mindeerre így reflektál:

És a ritmusoknak, a sorrendnek, az ismert és a ritka szavak váltakozó léptének, a csendnek és egy gondolat, egy mondat vázának hogyan lehet lelke és élőbb élete az egész valóságnál, melyet kimond. Ezt sem foghatjuk meg egyszerű ésszel, és mégis át kell éreznünk, és meg kell hódolnunk előtte. Az a kritikus pedig, aki ebbe a világba való, aki ért a formák emberentúli nyelvén, mást fog látni, mást fog nézni minden írásban, mint ami annak eredeti, történetes tartalma: látni fogja ugyan, hogy mi van az írás mögött, látni fogja a művész akarását, de a másik, a forma szándéka (amely vad és önálló szándék) el fogja mosni, meg fogja hamisítani az elsőt, a szülő-szándékot. És így ez a kritikus kevesebb igazságot fog mondhatni, és kevesebbet „a tárgyhoz”. De amit adni fog, az, ha más is lesz, mint szándékok felfedése, ha máshonnan is jövend, de az igazságba fog belefolyni: egy nagyobb, nem kontrollálható, abszolút igaznak a szuggesztíóját fogja adni.³⁸

Philippe Despoix az általa az anyag etikájaként titulált Leo Popper-i elmélet kapcsán a *produktív félreértés* fontosságát hangsúlyozza, amely produktivitás egyik variánsa az anyag ellenállása.³⁹ Cézanne és Brueghel összekapcsolása meglehetősen merész vállalkozás, amely épp a színkezelésen, a színek hangsúlyán nyugszik, ahogy Rilke is utal rá Cézanne-leveleiben: a festő visszalép a színek mögé. Bár Brueghel valamennyi anyagot meg kívánja ragadni, a levegőt is a test részévé teszi, megtestesít (Verkörperung) tehát, mélységre és lekerekítettségre törekszik, valójában azonban az igyekezet megtörik az anyag, az ő-s-anyag ellenállásán (Entkörperung) („minden anyagot meg akar ragadni [...] és csak egy anyaga van mindezek számára: az olajfesték”). A szép látszat helyén a Sein performatív önmegmutatása zajlik. Despoix utal arra, hogy talán nem véletlen, hogy Poppernek a Rodin és Maillol szobrászatát vizsgáló esszéjében a rodini transzcendencia, a meglelkesítés helyén Maillol művészetében annak törlése áll: a physis, a gravitáció, a nehézkedés, a súly fontosságát hangsúlyozza a torzó kapcsán: „a szobrászatnak [...] mellőznie kell mindent, ami »letörik«. Mert hiszen ez az érzet megint csak valami nagyon szabad kőérzet. [...] Minél több szerv hiányzik, annál erősebb lesz a

³⁸ I. m., 63.

³⁹ Vö. Philippe DESPOIX, *Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer, ethischer und politischer Sphäre am Anfang des 20. Jahrhunderts*, Bodenheim, Philo, 1998, 109–141.

szervezet.”⁴⁰ A medialitás üres helye a médiumban, az anyag önmegmutatása: nincs más, mint egyedüli létező – a szín, az olajfesték, a kő anyagisége.

Ily módon itt egy olyan stílus van, amely Brueghel közreműködése nélkül lett azzá, sőt akarata ellenére [...] Itt valami olyan stílus van, amely a természetet akarta, hogy végül mély alázatosságával mégis följe nőjön [...] A festő [...], aki a természetet saját vére ütemére rendezte el, mígnem a természet jeleket írt számára. A természet eszméjét akarta, hogy végül a szőnyeg eszméjét valósítsa meg [...] Emberei [mindegyike] [...] képes arra, hogy soha nem sejtett bájoságban dermedjen meg és szinte virággá váljon egy Keresztvitel csodálatos szőnyegében. – Brueghel teszi meg a legnagyobb utat a természethez. Am ahol mindenkinek el kell buknia, ott ő is elbukik. Mégis: amit bukásában teljesít, az sokkal több, mint amit akart.⁴¹

A modern absztrakció és transzcendencia valójában az anyag nehézségi erejének való ellenállás képzelenségében mutatkozik meg: „der Meister der Form zeigt sich in der Beschränkung”.

Ez a stílus Philippe Depoix Poppert követő értelmezése szerint a tapasztalaton alapul, de a megtapasztalás nemcsak a szem, a látás feladata immár, nem a „Gesicht-sinn”, a „Gesichtsempfindung” van érvényben, hanem az optika helyén (Goethét követően) a test egészének tapasztalata áll: a művészet anyaga és az emberi test közti rejtett és véletlen mediális egyezések feltételezése. A kő, szín, szóhangzás mint ős-anyag és a test rokon voltának alapja a súly (Schwere). Ez a fragmentális test-tapasztalat visszavezet aztán a kritika, az esszé popperi fogalmához, aki Lukácsal ellentétben a fragmentum ek-zisztálását tartja elsőrendűnek, a letapogató gondolkodást, ahol inverz platonizmusával az anyag „filozófál”, ahol az anyag, a festék, a szín matériájának saját törvénye megakasztja a techne inadekvátságát. Ez az amediális matéria, a nem-mediálisnak a médiumban történő performatív önmegmutatásának tapasztalata⁴² jól kamatoztatható a Rilke-szöveg vizsgálatának esetében is.

Khóra, ikon-fal, fordított perspektíva

A *Feljegyzések* szövegében a fontosabb figurák kapcsán újra meg újra arra leszünk figyelmesek, hogy a tiszta vonatkozások és a lét válik hangsúlyossá. Ennek két releváns példája de Belmare márki a Brahe gróf által diktált visszaemlékezésekben

⁴⁰ Leo POPPER, *A szobrászat, Rodin és Maillol*, in *Uő, Esszék és kritikák*, 98–99.

⁴¹ Leo POPPER, *Idősebb Peter Brueghel*, in *i.m.*, 81–82.

⁴² Performatív és medialitás illetően értelméhez lásd Dieter MERSCH, *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 53–90.

és Bettina-Abelone alakja. A márki, aki „a múltban akkor hitt csupán, ha őbenne is élt” („an die Vergangenheit nur glaubte, wenn sie *in ihm war*”), mint az ereiben csörgedező vér, „nem volt éppen szép [...] Annak sem lehetett nevezni, amit az emberek jelentősnek vagy előkelőnek mondanak [...] De ő *létezett!*” („aber er *war*”) (155–157). A valódi létezés egy új típusú tapasztalás és emlékezés megtestesülése. Malte számára az olvasó és levelet író Abelone és/vagy Bettina – hiszen valójában „nem lehet eldönteni, vajon Bettinára vagy Abelonéra gondol[ok]-e” (209) – szintén már mindenkor eggyé vált az itt-léttel. Álljon most ennek alátámasztására két idézet:

Millió kis leplezhetetlen *mozdulatból a legvalódibb lét mozaikja* rakódik össze. A dolgok *átlendülnek* egymásba, s felívelnek a levegőbe, hűvösségük az árnyakat áttetszővé, a napot pedig könnyű, átszellemült sugárzásává változtatja. A kertben ilyenkor földolog nem létezik: *minden ott van mindenütt*, s nekünk is ott kéne lennünk mindenben, nehogy bármit elmulasszunk. Abelone apró tevékenységében *mindez (das Ganze)* még egyszer újjászületett. (206–207, kiemelések tőlem, S. E.)

Továbbá:

Mert ez a csodálatos Bettina minden levelével *távlatokat* (Raum) nyújtott, igen tágas idomokat. Már kezdettől fogva teljes *egészében* (im Ganzen) már annyira kiterjeszkedett, mintha már túl lenne a halálán. Mindenütt egészen belemélyedt a *létbe* (Sein), mint aki odatartozik, s mindaz, ami vele történt, örökre ott élt a természetben. [...] Még síkság voltál, Bettina: véges-végig belátlak. (209)⁴³

⁴³ A lét (természet) materiális nyomainak egymásba lendülése, a térbeliség észlelése mint sajátos nyelviség és az olvasás sajátos formája, Rilke egyéb szövegeiben is megfogalmazódik. Az *Erlebnis (I)* (1913) címűből álljon itt bizonyítékul néhány idézet. Az elbeszélő az erlebte Rede már önmagában is különös narratív módusában az olvasás, a hermeneutikai valamit értés modifikációját tapasztalja meg és írja le visszaemlékezéseiben, ahol az olvasás helyén a természetbe való teljes belemélyedés állapota áll. Ez a nem megszokott testiség, a materiális megjelenés nélküli megjelenése, egy a predikációt megelőző tapasztalat, amelyben az értelem nem állapítható meg. Az észlelés a megértéssel ellentétben a megérintettség, a szétszórtság, a rezdülés és rezgés állapota. A tér, a *hol* nem határozható meg, nem mondható ki, bár a visszatérés örök tere, ahol minden távolibb, mégis igazabb, ahol az eredendő búcsúzás határoz meg mindent: a megvonásban való önmegmutatás, a dolgokra való visszapillantás rezszonív vonatkozása. „[S]ofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich ingeruht, dass er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewussten Anschauen verweilte. [...] es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen [...] sein Körper wurde gewissermassen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluss aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. Dazu kam, dass er in den ersten Augenblicken den Sinn nicht recht feststellen

A lét tere, a khóraszerű tértapasztat, amely nyelvivé válik, már a szöveg elején fontos szerepet kap. Az első „denkbild” a képek megvonásával, a tér, a hely megjelenési hagyásával kezdődik.

Ez a magas, s ha nem csalódom, boltíves terem szilárdabb volt, mint bármi más. Felmagasló homálya, szüntelenül sötétlő (mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken) zugai *minden képet felszívtak az emberből, és soha nem kapott értük határozott kárpótlást*. Akaratunktól és eszméletünktől megfosztva, kedvetlenül és védtelenül, szinte feloldódva ültünk ott. Mindnyájan olyanok voltunk, mint egy *üres hely* az asztalnál. (27–28, kiemelés tőlem, S. E.)

Úgy tűnik, mintha Malte ebben az emlékképben, amelyből paradox módon már a kezdet kezdetén kiszűrődik minden kép, saját eredetét próbálná meg rekonstruálni Szimonidészhez hasonlóan, aki Cicero és Quintilianus szerint a retorikai leképezés, a nyelvben működő „térbeli emlékezés” első fontos képviselője.⁴⁴ Bár Malte látszólag megpróbál imagináriusan visszatérni a kiindulópontához, megkísérli a család igaz történetét felgöngyölíteni, de mint láthattuk, ez a pont maga a törés, az összeomlás. „E ház képe mintha végtelen magasságból belém zuhant volna, s mikor belül földet ért, széttöredezett.” (27) A ház képének helyén a tér mint törés, mint határ jelenik meg. Úgy tűnik, megszűnik a kétosztatú mimézis oppozíciója, nincs már több kép a memóriában, amely az eredetet referenciálisan leképezné. Az üreges (hohl), boltíves (gewölbt), teljesen soha fel nem derített (niemals aufgeklärt) tér van egyedül érvényben, amely „üres helyeket” nyit fel és kísérteties materiális nyom. A szöveg ebben az üreges térben, ez előtt az alap előtt határozódik meg, amely mindent magába szív, s mégis kezdetként létezik maga is. A tér, amely a „széttöredezett” ház képe helyén ek-zisztál, a heideggeri „hallatlan közép” és „nehézségi erő”, Erika Greber kategóriáját alkalmazva pedig a „szakadékszerű közép” (abgründige Mitte) jelzőkkel jellemezhető, s így a szöveg egészét szervezi. A khoratikus tér jelenvalóságára mint kezdetre már Rilke reflektált a *Feljegyzések* kapcsán egyik levelében: „diese Aufzeichnungen sind etwas wie eine Unterlage, alles reicht weiter hinauf, hat mehr Raum um sich, sowie man sich auf diesen *neuen höheren Grund* verlassen kann. Nun kann eigentlich alles recht

konnte [...] Wo sonst sein Aufenthalt war, hätte er nicht zu denken vermocht, aber dass er zu diesem allen hier nur *zurückkehrte* [...] davon war er [...] überzeugt [...] Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer gaben, es mochte dies an seinem Blick liegen, der nicht mehr vorwärts gerichtet war und sich dort, im Offenen, verdünnte; er sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück, und ihrem, für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner süßer Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würzig gemacht.” Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge, Prosa 1906–1926*, Frankfurt am Main, Insel, 1987, 1036–1040 (Rilke Werke, IV).

⁴⁴ Vö. Harald WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, C. H. Beck, 2000 (3. átdolg. kiad.).

beginnen.”⁴⁵ (Kiemelés tőlem, S. E.) Bár Malte első pillantásra újra meg újra múltjával, eredetével szembesül nagyvárosi élményeiben, feljegyzéseiben mégsem a megélt és megtapasztalt világos leképezéseivel van dolgunk, de nem is pusztá fikciókkal, fantáziálással, sokkal inkább a dolgok fenomenológiájának átfordításával, a lehúzott maszkok üreges belsejével, a dolgok Másikával.

Az asszony megriadt, felmerült önmagából, ámde túl gyorsan és hevesen: arca a kezében maradt. Láttam, ott tátongott tenyerében, igen, láthattam arcának *belső üregét*. Alig bírtam magammal, hogy csak a kezeit nézzem, és ne azt a kiszakadt valamit. Iszonyodtam attól is, hogy egy *arcot belülről* lássak – de még jobban irtóztam a letépett arcú, merő-seb fej látványától. (Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so dass das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, *seine hohle Form*. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, *ein Gesicht von innen zu sehen*, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem blossen Kopf ohne Gesicht.) (9, kiemelés tőlem, S. E.)

Vagy egy jóval későbbi szöveghelyen Malte szintén a látóérzék (*Gesichtssinn*) kifordítását hangsúlyozza: „Az arcnak, amit magam elé kötöttem, furcsán *odvas szaga* volt [...] (Das Gesicht, das ich vorband, *roch* eigentlich *hohl* [...]) (108, kiemelés tőlem, S. E.)

A dolgok léte nem reális, de nem is imagináriusként adott, nem a tudat képeként, a valódi látás a szubjektum–objektum oppozíció megvonásában válik elérhető állapottá. Az üreges terek alogikus tapasztalatában a dolgok mélyen belesüllyednek, beleivódnak a létbe, a khóra nyomaiként, a jelenvalóban megjelenő megjelenés nélküli távollevőként mutatkoznak meg, s tiszta vonatkozásba lépnek Maltével.

A „széttöredezett ház” üres képhelye még többször előkerül a szövegben. Malte anyjával Schulinéak leégett kísértetházát látogatja meg, melyet csak ők ketten „látanak”, épp úgy, amint a rég lebontott házak legutolsó falát. Vizsgáljuk meg egy kicsit közelebbről ez utóbbi példát.

[V]oltak házak, melyek egyszerűen eltűntek. [...] Mondtam már, hogy én ilyen falra gondolok? De ez, hogy úgy mondjam, nem az ép házak kezdő-fala volt – pedig az ember azt hitte volna –, hanem a záró-fal, ami a lebontott házból megmaradt. [...] E szobák *szívós életét* elpusztítani nem lehetett. [...] *Látni lehetett, hogy megmaradt még a színekben is, melyeket évről évre lassacskán megváltoztatott: kékből fakózzöldet, zöldből szürkét, a sárgából pedig valami rothadó és penészes fehéret kevert.* [...] A lenyúzott sávokba, a tapéták alján

⁴⁵ Rainer Maria RILKE, *Briefe*, Frankfurt am Main, Insel, 1987, 262.

nedvesedő hólyagokba fészkelte be magát [...] Ott volt minden: a sok ebédlő, a betegségek, minden lehelet, a több éves füst, a hónaljából előfakadó verejték [...] De sok mindenféléről *nem is lehetett tudni, honnét származik*. [...] Én itt mindenre ráismerek, s ezért hatol belém minden olyan könnyen: *otthon van nálam, idebenn.*” („*es waren Häuser, die nicht mehr da waren* [...] Ich weiss nicht, ob ich schon gesagt habe, dass ich diese Mauer meine. Aber es war sozusagen nicht die erste Mauer der vorhandenen Häuser (was man doch hätte annehmen müssen), sondern die letzte der früheren. [...] *Das zähe Leben* dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. [...] *Man konnte sehen, das es in der Farbe war, die es langsam, Jahr um Jahr, verwandelt hatte*: Blau in schimmliches Grün, Grün in Grau und Gelb in ein altes, abgestandenes Weiss, das fault. [...] Es war in jedem Streifen, der abgeschunden war, es war in den feuchten Blasen am unteren Rande der Tapeten [...] Da standen die Mittagge und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiss [...] und es war noch vieles da, *wovon man den Ursprung nicht wusste*. [...] Ich erkenne das alles hier, und darum geht es ohne weiteres in mich ein: *es ist zu Hause in mir* [...]”) (47–49, kiemelés tőlem, S. E.)

A ház romokban hever, de a legutolsó fal, amelyet Erika Greber⁴⁶ az ikonfallal hoz összefüggésbe, maga a határ, s mint ilyen, „szakadékszerű középként” otthon van Maltében. Ez az utolsó fal létezik igazán, ez az a hely, ahol a forma, a figura megszüntetődik. Mint Leo Popper kapcsán fent említettük, az architektónika Rilke szövegében is egészen új értelmet nyer. Nem az isteni építőmester architektónikájával állunk szemben, ahol minden a geometrikus forma, a figurák segítségével teremődik és tapasztalható meg, s amelyet *nusszal* lát el a Teremtő. Leo Popperhez hasonlóan Rilke is egy másik típusú architektónika működéséről beszél.

Rilke a recehártyán kialakult képekkel, valamint a pillanatfelvételekkel mint az esztétikai észlelés ideáljával szemben tételezi Malte látását, ahogy Popper mindenfajta architektónika leépítésével a saját forma-fogalmát szegezi szembe. Ezt is, mint Malte szemét, az intencionalitással szembeni meg nem értés formálja. Ahogy Malte látása sem figyelni ugrásra készen a dolgokat, hogy legyőzze azokat, hanem épp fordítva, azok ragadják meg őt, a popperi forma-fogalom úgy vesz búcsút nemcsak a virtuozitástól, hanem a »forma akarásának« valamennyi megvalósulásától. [...] A forma mestere a korlátozásban, a lehatarolásban mutatkozik meg.⁴⁷

⁴⁶ Vö. Erika GREBER, *Ikonen, Entikonisierte Zeichen (Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke [eine intermediale und interkulturelle Studie])*, in *Poetica* 29, 1–2. szám, 1997, 158–197.

⁴⁷ Leo POPPER, *Schwere und Abstraktion: Versuche*, hrsg. von Philipp DESPOIX, Lothar MÜLLER, Berlin, Brinkmann Bosc, 1987, 110–111.

A khóra vagy a khoratikus, ahogy jelen esetben tárgyaljuk, szintén összekapcsolható ezzel a sajátos átfordítással. Platón, majd Sallis épp a khóra határjellegét hangsúlyozzák: az isteni építőmester akadályozójaként jelenítik meg, amennyiben épp azokat a határokat jelöli ki, meddig terjednek a noetikus alap-okok. Bár a khóra nyomai az isteni teremtményekben is megtalálhatók, e nyomok azonban folytonos átalakulásban vannak jelen, folytonos megakasztóként, távoliként: mindenkor más halmazállapotban. Walter Benjamin szintén halmazállapot-változásról beszél, amikor is saját allegorikus eredetfogalmát a fenségesre vonatkoztatva próbálja meghatározni, amely a széttörés és így a rom egy fajtája és aktusa. Az *Ismeretkritikai előszó*ban az eredetnek a következő definícióját olvashatjuk:

Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejövéséről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el *örvény* gyanánt, és *ritmikájába* rántja be a *keletkezés anyagát*. A tényszerűnek csupasz, nyilvánvaló állagában soha nem ismerhető fel az eredet vonása. S egyedül a kettős belátás számára nyilvánul meg ritmikája. Ez a ritmika egyrészt restauráció, helyreállítás, másrészt éppen ebben befejezetlenség, le nem zártság gyanánt kíván megjelenni.⁴⁸

Érdekes továbbá, hogy Hans Heinz Holz szerint a benjamini ideafogalom változásában a kései Platón ideafogalmához közelít, amelyet épp a *Timaios*szban találhatunk meg. Azaz: az idea nem létező, hanem mindenkor létezésbe jövő.⁴⁹ Kulcsár Szabó Ernő pedig a *Szonettek* kapcsán tér ki arra, amikor a halálról mint a lét egy ősfarmájáról, a valódi vonatkozásokról, a Nyitottról ír, hogy a Nyitott a „dologi noémákkal” áll kapcsolatban, amelyek egyidejűek, azaz időtlenek. Talán nem véletlen, hogy példaként Kulcsár Szabó a tűz lángjának piros és sárga színét, a természet hangjait vagy a dolgok végtelen nyomát említi.⁵⁰ A valódi eleven, a lét eszerint a fenti idézetben is a színek folytonos alakulásában, átváltozásában van jelen, mint „nedvesedő hólyagok”-ban, „füst”-ben, „lehelet”-ben. A legeslegutolsó fal, amelyet mint a következő ház első falát, eredet és vég egymásba fordítását tapasztalhatunk meg, így nem más, mint a halál folyton megnyilatkozó térbelisége.

A folytonosan átváltozó, eliramló háttér mellett vagy pontosabban előtt tehát a színek, a tónusok, a fény, a tükröződések és maga az affektivitás, vagy Gernot

⁴⁸ Walter BENJAMIN, *Ismeretkritikai előszó*, in *Uő*, *Angelus Novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 218.

⁴⁹ Vö. Hans Heinz HOLZ, *Idea*, in *Benjamins Begriffe*, II, hrsg. von Michael OPRITZ, Erdmut WIZISLA, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, 445–446.

⁵⁰ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mérték és hangzás (Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában)*, in *Uő*, *Beszédmód és horizont (Formációk az irodalmi modernségben)*, Bp., Argumentum, 1996, 100–124. Itt: 113–114.

Böhme kategóriáját alkalmazva, az *atmoszférikus*⁵¹ észlelések a döntőek. A valóság és a hagyományos képek nem rendelkeznek szilárd, megingathatatlan pozícióval, sokkal inkább a kriptikus, a kísérteties, a fantom játszik fontos szerepet. A kép kifordításának, a mimetikus megvonásának és a kriptikus együttes jelenlétének szép példája Erik és Malte találkozása a galéria magához húzó mélyében, ahol a tükör önmagába szívó ürességére paradox módon épp a félig vak kisfiú nyitja fel Malte szemét. „Az ő képe nincs itt, még mindig keressük odafenn. [...] Tükröt vittem neki [...] De nem látszik benne [...] Vagy benne van az ember – magyarázta bölcselkedve és szigorúan –, és akkor nincs itt; vagy ha itt van, akkor nem lehet benne.” (121)

A tükör terének erejét, eleven vonatkozását, amely nem visszatükröz, nem mimetikusán képez le, hanem önmagába szív, mintegy a nehézségi erő révén saját létünkbe tör, Malte a maskara-jelenetben újra megtapasztalja.

[A tükör] egy képet, nem, egy *létező valóságot* tukmált rám, egy idegen, szörnyű-mód idomtalan valóságot, amely *akaratom ellenére* minden porcikámat *átította*: mert most ő volt az erősebb, és *én voltam a tükör*. (10, kiemelés tőlem, S. E.)

A fordított tükrözés elvének talán legpregnansabb megvalósulása mégis a szőnyeg ekphrasisszerű, metaleptikus leírasi kísérlete.

Nem mesélek rólad semmit, Abelone. [...] mert terólad méltatlan minden beszéd. Itt szőnyeg is akad, Abelone, néhány faliszőnyeg. Azt képezem, itt vagy; nos gyere, vegyük sorra ezt a hat szőnyeget. [...] [Az asszony] tükröt tart kezében. Látod: az egyszarvúnak az egyszarvú tükörképét mutatja...

Abelone, én most azt képezem, hogy itt vagy. Megérted ezt, Abelone? Azt hiszem, meg kell értened. („*Ich will nichts erzählen von dir, Abelone. [...] weil mit dem Sagen nur unrecht geschieht.* Es giebt Teppiche hier, Abelone, Wandteppiche. Ich bilde mir ein, du bist da [...] Es ist ein Spiegel, was sie [die Frau] hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild –.

Abelone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abelone? Ich denke, du musst begreifen.”) (131–134, kiemelés tőlem, S. E.)

A maltei ekphrasiban a kimondás „nem képezhető le mimetikusán. És ennyiben [...] a nonmimetikus mimikriszerű mimézisével állunk szemben. [...] a tükör imagóként fog(ad)ja be az exterritoriális-extextuális megfigyelő imaginációit, s jelenetezi [inszeniert] a nézőnek az egyszarvúra irányuló képzeletét [Ein(horn)bildung]”⁵² Már nem a kép áll a középpontban, hanem a megmutatás aktusának leírása.

⁵¹ Vö. Gernot BÖHME, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Fink, 2001.

⁵² Vö. Erika GREBER, *i.m.*, 192–194.

A deixis a khóra adekvát nyelvi módusza, egy khóraszerű nyelv. Platón szerint az „ez” vagy „az” lehet csak maga a khóra. Az egyedül lehetséges nyelvi megvalósulás a mutató, a ráutalás nyelve: hiszen a khóra annyiban jelenik meg, amennyiben önmagát mégis mindenkor rejtve hagyja. A deixis programja explicite is beíródik a *Malte*-ba. Malte írja Ibsenről, az „önfejűről”, amikor „könyvei[d]nél” ül a könyvtárban, hogy „a véredben volt”, „hogymindig csak éppen felmutass valamit, inkább, mint a beszéd (Sagen) vagy ábrázolás (Bilden) [...] És megszületett a te színházad.” (84)

A deiktikusság nyelvtől, a tükörbeli megjelenés nélküli megjelenéstől térjünk vissza kicsit a térbeliségnek a színekkel, a fénnel mint nyomokkal valamint a perspektívával való kapcsolatához, amint arra Erika Greber is utal ikonozemiotika-elméletében. Teóriájának központi eleme az üre(ge)s ikonok fordított, receptív perspektíváján kidolgozott esztétika, amelyet a khórával ekvivalens megjelölésnek tekinthetünk, s amely fordított perspektívát párhuzamosan vizsgál a „más típusú térhatást előidéző színkompozícióval”.⁵³ Az ikonikusság, az ikonozemiotika jellemzője eszerint a fordított perspektíva, amely receptív, mondhatnánk rezponzív. Az isteni ön-közlése, önmegmutatása a térbe, az üres oválisba, az üre(ge)s ikonba vonódik be. A tanulmány igencsak jelentős részét kitevő Znamenszkaja ikon értelmezése, amely a rilkei poétikára gyakorolt hatása miatt jelentős, az Angyali Üdvözlés metonímiájává válik. Az ikon így egy a preegzisztens logosznak helyt adó meta-ikonként jelenik meg Greber szövegében. Rilke esetében az ikon módosul, amennyiben elrejtő ikonként csak a kezek hangsúlyosak, arannyal bevontak, azaz a centrum nélküli, üres, szakadékszerű közép elve érvényesül: Isten csak úgy látható, ha lemondunk a láthatóságáról. Otto Lorenz a rilkei perspektíva kérdését az *érzelem-térrel* és a *mozgással* kapcsolja össze: „an die Stelle des punktuell markierten Gegenstandes tritt das prozesshafte Ereignis”.⁵⁴ A módosult perspektíva itt az elnémulás transzgressziójával, a ráutalással, „az objektív valóság tárgyainak nem tárgyi perspektívában való megmutatásában”, a lét és az időbeliség/mulandóság szigorú szembeállításával valósul meg. „Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein.” (139)

Steffen Arndal az *Ohne alle Kenntnis von Perspektive?* című cikkében épp a perspektivikus értelmezések valamint a perspektíva mint olyan történetének áttekintését adja egészen a perspektíva modernségbeli megtöréséig.⁵⁵ Arndal szerint a térperspektíva képbeli, ábrázolásbeli megjelenésével válik az ember szubjektummá, épp a szubjektum–objektum oppozíció révén állítja magát szembe a természettel. Ezáltal azonban a valóság meghamisítása megy végbe, az intellektus és

⁵³ I. m., 164.

⁵⁴ Vö. OTTO LORENZ, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin–Rilke–Celan (Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, 129–170. Itt: 149.

⁵⁵ Vö. STEFFEN ARNDAL, *Ohne alle Kenntnis von Perspektive?*, in DVjs, 1/2002, 105–138.

az én felértékelése. Ugyanakkor Arndal úgy véli, nem pusztán a perspektívával, a perspektíva átfordításával függ össze az a típusú térlátás, tapasztalás, amely Malte, a maltei írásmód sajátja. Sokkal inkább az ún. *binokuláris* látást hangsúlyozza, amely nem passzív felvétele, mimetikus leképezése a benyomásoknak, hanem egy jóval intenzívebb *tértapasztalattal* van dolgunk. A szokásos, automatizált, konvencionizált észleléssel szemben, egy idegen valósággal való atmoszférikus szembesülés, amely időtlen és néma, a látótól független autonómiával rendelkezik.⁵⁶ A dolgok sajátos plaszticitással tűnnek elő, mintha rápillantanának a nézőre, s így bizonyos értelemben teljességérzet (Fülle) keletkezik: nem szukcesszív regisztrálása történik a tér pontjainak, hanem szimultán megélt, távolság és közelség átfogó eleven egész jelenik meg. Arndal Joyce szavaival *epifániának* nevezi ezt a tapasztalást és ábrázolást. Fontos azonban hozzátennünk, hogy mindezt ő is az intenciótól mentes, „willenloses Schauen”-nek (Schopenhauer) tartja: a mozgásban előtűnő-elrejtőző telítettségek.

Rilke és a színek kapcsán, amelyek a perspektivikus látás megbontásához vezetnek, hadd említsem még Antje Büssgen egyik tanulmányát, amelyben a hofmannstali párhuzamot vizsgálja, mondván mind Rilke, mind pedig Hofmannsthal poétikájában utolérhető a Cézanne iránti rajongás.⁵⁷ Büssgen a misztikus, a színek misztikája felől közelít a kérdéshez, amelyet azonban számos ponton az entuziazmushoz, a romantikus rajongás művészetfelfogáshoz kapcsol, s ennyiben kö-

⁵⁶ Ez a binokuláris, a perspektíva megszüntetve-megőrzésével működő tapasztalás/látás hasonló a Merleau-Ponty féle fordított intencionalitáshoz. Bagi Zsolt egyik írásában (BAGI Zsolt, *Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete*, in passim, 2002/1, 121–139.) Merleau-Ponty Cézanne festészetén kidolgozott festészetelméletét vizsgálva kitér a fordított intencionalitásnak a perspektívával való kapcsolatára, ahol az interszubjektív konstitútumot helyezi az intencionált valamit látás helyére. Az érzékelt a testiként felfogott tapasztalásban mindig távollévő, „[a] világ dolgainak másik fele, a számomra soha nem uralható fele nem egy objektív világhoz tartozik, hanem a másikhoz” (127) – idézi a *Le visible et l’invisible* munkajegyzeteit Bagi. Rilke és a geometrikus perspektíva megbontása kapcsán is lényeges, hogy a szerző M.-Ponty kritikáját felülbírálván, fontosnak tartja hangsúlyozni Cézanne esetében a légerspektíva döntő szerepét, amely „az érzékeléshez való ragaszkodás jele”. (132) Végül, de nem utolsó sorban a sokszor idézett szöveghely (lásd többek között Eliane ESCOUBAS, *Művészet és fenomén*, in *Fenomén és mű*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 79–87.) *A szem és a szellem* című Merleau-Ponty-írásból a fordított intencionalitást, az interszubjektivitást mint rezponzivitást is láttatni engedi: „A festő bűvöletben él. [...] Legsajátosabb cselekvései számára úgy tűnnek, mintha magukból a dolgokból sugároznának, mint a csillagképek a csillagok együttállásából. Közte és a látható közt a szerepek elkerülhetetlenül felcserélődnek. Ezért mondta oly sok festő, hogy a dolgok őket nézik.” (138)

⁵⁷ Vö. Antje BÜSSGEN, *Vom Wort zur Farbe. Über den Zusammenhang von Sprachskeptis und Farbenthusiasmus bei Hofmannsthal und Rilke*, in *Österreichische Literatur und Kultur: Tradition und Rezeption*, hrsg. von Alexandr W. BELOBRATOW, St. Petersburg, Verlag „Peterburg. XXI VEK”, 2003, 155–181.

vetkeztetései kérdésesnek tekinthetők. Büssgen a misztikust Nietzsche után a székszisből, a vágyból eredezteti, ahol a közvetlenség, az egész, az eredet és az autentikus a vágy tárgya, s így a nyelvi krízis oka. Büssgen szerint Hofmannsthal, s így Rilke is erre a teljességre, eredetre etc. törekszik, s ennek nyelvét leli meg a színek misztikájában. Véleményem szerint – mint azt az előző egységben a látás-elmélet kapcsán kifejtettem – a kérdés épp fordítva tehető fel: a nyelvkritika és az ismeretelméleti megfontolások nem a teljesség elérhetőségét tűzik ki célul, sokkal inkább egy olyan nyelvre találnak rá, amely adekvátábban ad teret annak az ekzisztálásnak, itt-létnek, amely a színélményben lelhető fel. Azaz a nyelvkritika Rilke (s tegyük hozzá, Hofmannsthal esetében is)⁵⁸ inkább pozitív, a medialitás irányába megy el, mintsem a forma-egész irányába.

Antje Büssgennek azonban annyiban mindenképpen igazat adhatunk, amennyiben Rilke egyik Clara Rilkének írott levelét idézve, az írói irigységről beszél a festővel szemben, s a vérbe írottságot szembeállítja a kimondás lehetetlenségével: „mein Blut beschreibt sie in mir, aber das Sagen geht irgendwo draussen vorbei und wird nicht hinggerufen”. Büssgen szerint az emfatikus látás lényegisége a döntő. Rilke a Rodin hatást követően a cézanne-i látásmódban és ábrázolásmódban találja meg az általa a nyelvben is megvalósítandó észlelési, a tárgy és a szubjektum köztesében, a relációban működő performativitást. Rilke Cézanne művészetében paradox módon a tárgyas látást hangsúlyozza, hasonlóan Meier-Graeféhez, aki a cézanne-i primitívségen annyit ért, mintha öreg tárgyakat érzékelnénk a vonalak segítségével, csak a színek mozaikja révén.

A lét kétféle megtapasztalásának és ábrázolásának szembeállítását szépen példázza a *Feljegyzések*ben a gyermek Malte tarka, figurákkal teli rajzának, valamint a falból kinyúló kézzel való találkozásának egymás mellé állítása. Az első esetében egy képről van szó ténylegesen, egy lovag ábrázolásáról, leképezéséről: „*Annnyi bizonyos*, hogy akkor este egy lovagot rajzoltam – egyetlen *jól felismerhető* lovagot, aki egy különösen felszerszámozott lovon ült. Oly tarkára sikerült az egész, hogy a ceruzákat állandóan váltogatnom kellett [...]” (95, kiemelés tőlem, S. E.) A színek a figura kiemelésére szolgálnak, ám a hirtelen elguruló ceruza mindezt megakasztja. A kéz-élmény esetében Malte a sötétben épp az asztal alatt keresgéli az elgurult színesceruzát, az észlelés már nem az iménti bizonyosság és a magabiztos kijelentés, sokkal inkább a többször emlegetett atmoszférikus észlelés állapota: „már azt sem tudtam, mi tartozik a székhez és mi tartozik énhozzám” (95). A kislány a biztos, szilárd alapot, az orientáció támaszát keresi, azonban ehelyett egy vakon mozgó kézzel találkozik, amely a falból, a háttérből nyúlik ki. Ez

⁵⁸ Vö. ehhez LÖRINCZ Csongor, *A medializálódás poétikája: esztétizmus és kései modernség (Hofmannsthal, Babits, József Attila)*, in *Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, Kulcsár SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 317–390.

az alap azonban éppenséggel az áramló, örvénylő, tovahömpölygő vízhez hasonlatos. A kép helyén tehát az egymásba fordított mozgás áll, egyfajta kölcsönös tükrözés. Az ilyen tapasztalás/észlelés alkalmával nem működik a meggyőzés narratív logikája többé, ehelyett sokkal inkább a rejtés, a félelem, az ijedtség kíséri, és diszkurzív nyelviségében kimondhatatlanná válik. „Nyeltem is jónéhányszor, mert az egészet el akartam mondani. Ámde hogyan? Rettenetesen igyekeztem megemberelni magam, *de nem lehetett úgy kifejezni, hogy más is megértse.*” („Ich schluckte ein paarmal; denn nun wollte ich es erzählen. Aber wie? Ich nahm mich unbeschreiblich zusammen, *aber es war nicht auszudrücken, so dass es einer begriff.*”) (97)

Végezetül a khoratikus tapasztalás még egy további jellemzőjére hívnám fel néhány szöveghely segítségével a figyelmet, mégpedig a mimézis másikára, a megtestesülés értelmében vett mimézisre. Már a fenti idézetek egyikében előkerült, hogy Malte akarata ellenére úgy érzi, mintha az élet fluiduma saját vérévé válna. Két másik szöveghelyen szintén a vérre utalás, a vér mint jel áll a középpontban, amely az észleléssel, az emlékezéssel kapcsolódik össze.

Mert az emlék nem minden ám. Ha minden emlék vérünkbe szívódott, ha tekintünkben s mozdulatainkban is eleven már, ha névtelen, és nem tudni, mennyi az emlék, és mennyi vagyok én – akkor talán az emlékek méhéből valamely ritka órában feltámad egy vers első szava és elkülönül. („Denn die Erinnerungen selbst *sind* [kiemelés a szerzőtől] es noch nicht. Erst wenn sie *Blut* werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht *in ihrer Mitte* und aus ihnen ausgeht.”) (22, kiemelések tőlem, S. E.)

Továbbá a vér mint közép, mint az észlelés köztese, „médiума”, a poiesis eredete is, amelyre Brahe gróf is figyelmeztet: „A könyvekben nincs semmi [...] A vér, az a fontos, abban kell olvasni tudni.” (155)

A vér tehát, amely az örök áramlás, az örök mozgásban lét, maga is a khóraszerű megélés, tapasztalás tere. A khóra, mint korábban már utaltunk rá, a benjamini allegorikus eredetűhöz hasonlóan az örvényszerű, ritmikus valamivé válás mozgása.⁵⁹ De a khóra létállapot, betegség is, a derridai, Lacou-Labarthe-féle pharmakon

⁵⁹ Az Erika Greber által használt ikonfogalom illetve a khóra és az örvény összekapcsolása Massimo Cacciari ikonról szóló cikke kapcsán válik lehetővé. Az ikon nem tesz láthatóvá, nem leplez le, sokkal inkább fényként ek-zisztál, elvakít, örvényként mindent magába szív. „Um den ikonischen Raum zu definieren, verwendet Florenskij das Bild von der Kraft des Magneten. Das Fenster der Ikone erzeugt einen Strudel, dessen Sog alle Dinge ins Unsichtbare abstrahiert.” Lásd Massimo CACCIARI, *Die Ikone, in Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. von Volker BOHN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 385–430.

mimetikus lét, és maga Platón is visszatér a mimézishez a khóra-problematika kapcsán.⁶⁰ A betegségélmény a gyermek Malte számára szintén az észlelések ilyen sorába illeszkedik. A lázak világa nem egyeztethető össze a közönséges étellel. A betegség felnyit, a test, az új típusú észlelés helyévé válik. „Ám most e sok mindenféle nem tudtam rácsukni magam. És ordítottam, úgy, félig szétnyílván ordítottam, újra meg újra.” (99)

Vagy egy korábbi szöveghelyen:

*Ennek [a betegségnek] nincsenek sajátos tünetei, hanem annak a tulajdonságait veszi át, akit megtámad. [...] S velük együtt feltámad az emlékek bomlott zúrza-
vara, ami mindenre rátapad, mint elmerült tárgyakon nyirkos moszat. Ismeretlen életek bukkannak fel a mélyből, s elvegyülnek a valóban létezők közé, elnyomják a múltat, amelyről azt hittük, megismertük már: mert abból, ami felbukik belőlünk, új, pihent erő sugárzik – ami pedig mindig jelen volt, túl sokat emlékezett, s rég belefáradt. („Diese Krankheit hat keine bestimmten Eigenheiten, sie nimmt die Eigenheiten dessen an, den sie ergreift. [...] Und mit dem, was kommt, hebt sich ein ganzes Gewirr irrer Erinnerungen, das daranhängt wie nasser Tang an einer versunkenen Sache. Leben, von denen man nie erfahren hätte, tauchen empor und mischen sich unter das, was wirklich gewesen ist, und verdrängen Vergangenes, da man zu kennen glaubte: denn in dem, was aufsteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft, das aber, was immer da war, ist müde von zu ofttem Erinnern.”) (65–66, kiemelés tőlem, S. E.)*

A vér a khoratikus, deiktikus nyelv utalásszerű megmutatása. Ez a megmutatás azonban mindenkor önmegvonó, hiszen az emlékezés ebben a térnyelvben maga a felejtés. Van azonban egy jel, a stigma, a vér-jel, amely a testen a *memoria* terét idézi elő, olyan mimézis, amely a barthes-i biográfémához, a dinamikus punctumhoz hasonlóan a hagyományos testin mint szemiotikusan annak megtörésével, felejtésével, a mediális nyom törlésével látni engedi a matériát.

Fáradtnak látszott [Abelone], s azt mondta, a javát már el is felejtette. – „De a helyét néha még ma is érzem” – mondta, mosolygott s nem tudta megállni, hogy szinte kíváncsian meg ne nézze két üres kezét. (158–159)

Mindez nem valósulhat meg a hagyományos filozófiai karteziánusság maszkulin megragadó, az intencionáltságban valaminek (tudati) léte adó gondolkodásában és írásmódjában. A testi értelem (Leibhafter Sinn) előtérbe helyezése együtt jár a szubjektum/objektum, én/világ, naturalizmus/kriticizmus dichotómiák feloldásá-

⁶⁰ Vö. ehhez SALLIS, *i. m.*, 60.

val.⁶¹ A test új fogalma új tudatfogalommal párosul, amely csak az érzetanyagon keresztül konstituálódik, így a test nemcsak közvetítő külvilág és szellem között, nem semleges médium. A tapasztalás (Wahrnehmung) nem fotografikus felvétel, nem is ítéletként tételeződik, hanem egy prereflexív, eleven dolgoknál-létet jelent („entspringt, ohne selbst zu wissen, woher, sie gibt sich mir als naturgegeben”).⁶² Georg Braungart szerint – Merleau-Ponty mentén – ez a tudat eleven logika, nem-tétikus, nincs a tárgy teljes meghatározottságának birtokában, önmaga számára sem világos és csak bizonyos természeti jelek tapasztalásában válik megismerhetővé.⁶³ Továbbá ez a tapasztalás minden tudat, minden ítélet és kimondás előtti, mindenfajta jelölést/szignifikációt megelőző „Welthabe”. Itt újra csak a színlátásra reflektálhatunk adekvát példaként, amely egy olyan nem akaratlagos réteg a világhoz való viszonyulásban, amely sem a tiszta természetnek nem része, sem pedig a saját/önmaga számára nem áll teljes mértékben rendelkezésre. A test sokkal inkább a tér konstitúciójának kiindulópontja: így a testként megalapozott intencionalitás egyik komponense a „Sein-zum-Raum”.⁶⁴

Malte a látással párhuzamosan ír, írni is tanul. A test(i)-tudat, a befogadás és alkotás-szülés kettőssége a *Feljegyzések* szövegében jórészt a női testhez, nőiséghez kapcsolódik. Sajátos anya-szemiotikával működnek a Rilke-szövegek, ahol az Angyali Üdvözlét, a fogantatásról szóló híradás a testben való rámutatással, az elrejtésben való felmutatással, az elmúlt és az eljövő egyben létevel váltódik fel. A maszkulin és a feminin logosz közti különbségtétel a szövegben az Ingeborg történetek felelevenítése kapcsán konkrétan megtörténik.

Ha férfi lennék, igen, éppen ha férfi lennék, sokat törném rajta a fejemet, végiggondolnám annak rendje és módja szerint, és mindenképp előlről kezdeném. Mert hiszen csak kezdődik valahol, és ha az elejére rábukkan az ember, az sem csekélység már.(89)

A maszkulin, diszkurzív logosz élesen elválasztja egymástól az életet és a halált, s megpróbálja a mindenkori eredetet felderíteni. A nőiség válaszai azonban másnak bizonyulnak: nem a kezdetet kutatja immár, hanem az alapot (Grund), a mindig változó hátteret, ahogy Malte anyja Ingeborg íróasztalának „csupa napfény” belseje mellett úgy ült, mint egy hangszernél:

Ez a három szín és a keskeny, vízszintes füzér-faragás zöldje elhomályosult, míg az alap sárgája villogott (strahlend), s tulajdonképpen mégsem volt világos (ohne

⁶¹ Vö. Georg BRAUNGART, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, Max Niemeyer, 1995. Itt: Merleau-Ponty-fejezet.

⁶² *I. m.*, 41.

⁶³ Vö. *i. m.*, 42.

⁶⁴ Vö. *i. m.*, 45–46.

eigentlich klar zu sein) [...] s ezek az árnyalatok kölcsönösen valami belső, ki-
mondatlan vonatkozásba kerültek egymással. (89–90)

Az alap tehát nem egy fixált eredet, ahogy a Malte/Sophie írása sem lehet az, hanem olyan alap, amely csillogón, sugárzón, önmagát tehát soha nem láttatón engedni a lét-vonatkozásokat újra és újra megtörténni. A mindenkori írás valójában befogadó, rezponzív, ahol azonban a befogadás/észlelés (aisthesis) és a poiesis produktivitása egyszerre, együttesen van jelen. Azt a fajta nyelvet próbálja fellelni Malte, amely nyelv és lét köztességéből adódik, nem egy szubjektum nyelve, hanem a lét nyelve, ami bennem ölt hangot: vérré, testté válik a mimetikusság eredendő értelmében. A khoratikus, aisthetikus nyelviséget – talán nem véletlenül – leginkább Abelone/Bettina képviseli mint a szent, a természet, a lét, a sorson kívüliség khóraszerű elve, aki Goethén túl Rilke tapasztalás- és írásmódját is nagy mértékben meghatározza:

Mert ez a csodálatos Bettina minden levelével távlatokat nyújtott, igen tágas idomokat. Már kezdettől fogva teljes egészében annyira kiterjeszkedett, mint-ha már túl lenne a halálán. Mindenütt egészen belemélyedt a létbe, mint aki odatartozik, s mindaz, ami vele történt, örökre ott élt a természetben; itt pedig magára ismert, s szinte fájdalmasan kioldódott belőle. [...] Még síkság (sic!) *voltál*, Bettina [...] Te magad ismerted szerelmed értékét legnagyobb költődnek fennhangon el is mondtad, hogy szerelmedet emberivé váltsa, hiszen őselem volt még. De ő kifecsegte az embereknek, amikor válaszolt néked. Mindenki olvasta ezeket a válaszokat, s az emberek e válaszoknak hisznek, mivel számukra a költő érthetőbb a természetnél. De egykor tán kiderül, hogy a költő nagyságának éppen itt volt a határa. [...] A sors szeret mintákat és alakzatokat kitalálni, S azért oly nehéz, mert bonyolult. Maga az élet azonban azért nehéz, mert egyszerű. Nem sok olyan dologgal rendelkezik, ami számunkra túlméretezett. Ezeket a túlméretezett dolgokat választja ki a szent, szembeszegülve Istennel, mikor a sorsot elutasítja.” („Denn diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt. Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet, als wäre sie nach ihrem Tod. Überall hat sie sich ganz weit ins Sein hineingelegt, zugehörig dazu, und was ihr geschah, das war ewig in der Natur; dort erkannte sie sich und löste sich beinahe schmerzhaft heraus [...] Eben *warst* du noch, Bettine [...] Du selber wusstest um deiner Liebe Wert, du sagtest sie laut deinem grössesten Dichter vor, dass er sie menschlich mache; denn sie war noch Element. Er aber hat sie den Leuten ausgedet, da er dir schrieb. Alle haben diese Antworten gelesen und glauben ihnen mehr, weil der Dichter ihnen deutlicher ist als die Natur. Aber vielleicht wird es sich einmal zeigen, dass hier die Grenze seiner Grösse war. [...] Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden. Seine Schwierigkeit beruht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit. Es hat nur ein paar Dinge von uns nicht angemessener Grösse. Der Heilige, indem er das Schicksal ablehnt, wählt diese, Gott gegenüber.”) (209–211, kiemelés a szerzőtől.)

Wozu Dichter...

Rilke, Heideggerhez hasonlóan, írásaiban újra meg újra azt a nyelvet, írást, művészetet kívánja megragadni, ahol *techne* és *physis* léte nem válik el élesen, halmazállapot-változásként érintkezik, határon mozog, a hely, a tér megmutató-elrejtő játékában. Vajon sikerrel járnak-e...? Ahhoz, hogy erre adekvát választ adhassunk, mindenkor a tékozló fiú terében kellene maradnunk.

Ich glaube, es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht, sie ist die leidenschaftliche Inversion der Welt, der Rückweg aus dem Unendlichen, auf dem einem alle ehrlichen Dinge entgegenkommen, nun sieht man sie in ganzer Gestalt, ihr Gesicht nähert sich, ihre Bewegung gewinnt an Einzelheit –: ja, aber wer ist man denn, dass mans *darf*; dass man diese Richtung geht wider sie alle, diese ewige Umkehr, mit der man sie betrügt, indem man sie glauben lässt, dass man schon irgendwo angekommen war, an irgendeinem Ende, und nun Musse hat zurückzugehen –?⁶⁵ (Kiemelés a szerzőtől.)

⁶⁵ Rainer Maria RILKE, *Briefe*, 269.

TAMÁS ÁBEL

„...in ora vulgi?”

A szöveg mediális differenciálódása Catullus
„iambosz”-költészetében*

Bevezetés

Az elisio mint kultúrtechnika

Amikor szóbeliség és írásbeliség problémáját a latin időmértékes költészet kontextusában tárgyaljuk, két alapvető tényezőre kell előjáróban felhívni a figyelmet. Az egyik, hogy az antikvitásban az olvasás elsősorban és mindenekelőtt hangos olvasást jelentett: s noha a csendes olvasás gyakorlata természetesen mind a görög, mind a római kultúrában létezett, alapvetően alárendelt szerepet játszott.¹ Egy igazán művelt római háziszemélyzetének az írnok mellett a „felolvasnok” (*lector*) is elmaradhatatlan tagja volt.² A másik fontos tényező, hogy latin nyelvű metrikus szöveg esetében leírt és kimondott eleve és szükségképpen különbözik egymástól, nemcsak mediális értelemben – tehát hogy az egyik betűkből áll, a másik pedig hangokból –, hanem „tartalmát” tekintve is, és pedig a latin metrikus verselés egy közismert sajátossága folytán: két – egy szóvégi és egy szó eleji – magánhangzó találkozása esetén az első általában kiesik, s ugyanez történik, ha egy *-um* vagy *-am*, vagy *-em* végű szót magánhangzóval kezdődő szó követ.³ Ennek az *elisio*, ’hangkivetés’ névvel illetett jelenségnek köszönhetően a versek leírt szövege és szabályosan felolvasott szövege mindig eltér egymástól: a gyakorlott felolvasó, amikor a betűket hanggá alakítja, a megfelelő grafémákat automatikusan lecsipkeddi (elidálja), még mielőtt ezek, hanggá alakulván, megzavarnák a metrika lüktetését. Az *elisio* kultúrtechnikája olyan könnyen elsajátítható, hogy az esetek jelentős részében transzparenssé válik: egyedül akkor okozhat – de akkor is elsősorban a

* Köszönet Ferenczi Attilának és Kozák Dánielnek, hogy elolvasták a dolgozat legelső verzióját, s rendkívül hasznos észrevételeket fogalmaztak meg. Ezek figyelembevételével született a jelenlegi változat.

¹ Lásd CAVALLO, 2000.

² Lásd STARR, 1990/91.

³ Amennyiben a második szó első magánhangzója előtt csak egy *h* betű/hang áll, az ugyanez az eset. Fontos még megjegyezni, hogy az *est* kivételt jelent: hagyományosan nem az előtte álló szó vége elidálódik, hanem az *ő e* hangja hullik ki.

nem anyanyelvű, illetve a latin költői nyelvet nem anyanyelvi szinten bíró olvasónak – problémát, ha hallás után kell egy vers szövegét megértenie. Mivel azonban az antik költők anyanyelvi befogadókkal számolhattak, a későbbi korok *litteratusai* pedig kellőképp gyakorlottak voltak a hallás utáni versmegértésben, vagy amikor már nem, akkor azért nem, mert nem is kellett ezzel a feladattal megküzdniük – így a gyakorlatban ez a tényező sem iktatja ki az *elisió* áttetszőségét. Maradnak tehát azok az esetek, amelyekben a költő, illetve a szöveg maga provokálja ki, hogy az olvasó megálljon egy pillanatra, s elgondolkozzék az *elisió* jelenlétén.

Ezek a ritkaságok vagy szabálytalanságok: ilyen az, amikor nem jönne ki a metrum, ha az *elisió*t szabályosan végrehajtanánk, s ezért aztán nem is szabad végrehajtanunk, vagyis *hiatus* van a szövegben; s ilyen az is, amikor – épp ellenkezőleg – az *elisió* nemhogy eltűnik, hanem soron belüli jelenlétén túl egymásra következő sorok közt is működésbe lép: ezt nevezzük hypermetrikus *elisió*nak. Az efféle irregularitásokat hajlamosak vagyunk technikai problémaként kezelni („Figyelj oda jól, nehogy elrontsd a felolvasást!”), holott jó okunk lehet feltételezni, hogy az adott verssor intenciója nem véletlenül az, hogy elsőre – hacsak egy csendes olvasás révén az olvasó nem mérte föl már előre a helyzetet – ne lehessen egykönnyen *jól* felolvasni. Mivel nem szeretnék zsákbamacskát árulni: az alábbiakban Catullus, pontosabban a *Catulli Veronensis Liber* jelenti számunkra a kiindulópontot, vegyünk egy-egy példát a catullusi költészetből mindkét „rendhagyóságra”, elsőként a *hiatusra* (*carm.* 10), azután a hypermetrikus *elisióra* (*carm.* 11).

A) *A hiatus* (*carm.* 10)

Lássuk Catullus – hendecasyllabusokban íródott – 10. *carmen*ének egy részletét (a 25–30. sorokat) a Mynors-féle oxfordi és a Schuster–Eisenhut-féle Teubnerkiadásból. Mynorsnál az alábbi szöveget olvashatjuk:⁴

'quaeso' inquit 'mihi, mi Catulle, paulum
istos commoda: nam uolo ad Serapim
deferri.' 'mane,' inquit puellae,
'istud quod modo dixeram me habere,
fugit me ratio: meus sodalis—
Cinna est Gaius—is sibi parauit. [...]'

⁴ A Mynors-féle szöveget tartalmazza Fordyce kommentáros kiadása is, én innen idézem (FORDYCE, 1961).

Schuster–Eisenhutnál pedig az alábbi:

‘Quaeso’, inquit, ‘mihi, mi Catulle, paulum
istos commoda: nam volo ad Serapim
deferri.’ ‘Mane,’ | inquit puellae,
‘istud quod modo dixeram, me habere,
fugit me ratio: meus sodalis –
Cinna est Gaius – is sibi paravit. [...]’

Mint látható, a két kiadó olvasata között itt nincs eltérés, a minuszku-lák/majuszku-lák eltérő használatától, az *u/v*-problémától, valamint az – itt csak a kiadói szoká-sok különbsége folytán eltérő – központoszástól eltekintve mindketten hajszálpont-osan ugyanazt a szöveget hozzák. Azonban a német kiadó, az olvasók dolgának megkönnyítése érdekében, a *mane* és az *inquit* szavak közé egy függőleges vonalat told be, jelezve a *hiatust*, tehát azt, hogy a *mane* szó *e*-jét ezúttal nem kell elidálni. Mynors, feltehetőleg felnőttbb olvasókra számítva, nem él efféle segédjelekkel. Természetesen teljes lehetetlenség eldönteni, hogy melyikük jár el helyesebben, hiszen ha megrónánk a német kiadókat a szöveg „meghamisítása” miatt, akkor azt csakis olyan érvekkel tehetnénk, amelyek romba döntenek az összes többi szövegkiadói eljárás – a *scriptio continua* spáciumokkal való felszabdalása, inter-punció alkalmazása, minuszku-lák és majuszku-lák megkülönböztetése stb. – lét-jogosultságát. A *hiatus*-jel beiktatása ezeknél semmivel sem durvább beavatkozás. Így azt kell mondanunk: Mynors-szövegbeli hiánya éppen arra hívja fel az anti-kokat modern kritikai kiadásokban kézbe vevő mai olvasó figyelmét, hogy a ki-adói gyakorlat máskülönben rengeteg olyan nehézségtől kíméli meg, amely az anyanyelviként elképzelt ókori és a nem-anyanyelviként elképzelt középkori olvasó számára még az olvasási/értelmezési folyamat szerves része volt. Ezúttal ugyanis mi is ebbe az autentikusabb olvasói helyzetbe kényszerülünk: Mynors szövegét a kezünkben tartva elsőre jó eséllyel elvétjük a 27. sor (fel)olvasását.

Miről van szó? Szegény Catullust éppen egy hazugságon kapják rajta: nem is sikerült olyan jól a bithyniai helytartón való élőködése, mint azt az imént Varus nevű barátja kedvesével (*ut puellae / unum me facerem beatiorem*, „hogy kivételesen sikeresnek tüntessem fel magam a lány szemében”) megpróbálta elhitetni. Mint kiderül, valójában nem is szerzett magának egy nyolc hordozószolgával ellátott gyaloghintót. A hölgy ugyanis rákérdez, s költőnk magyarázkodásra kényszerül (s itt következik az idézet fordítása):⁵

⁵ A latin szövegeket itt és a továbbiakban is saját prózafordításomban adom meg.

„Kérlek”, mondja, „Catullusom, add már kölcsön őket egy kicsi időre: el akarom vitetni magam Serapis szentélyébe tudniillik.” „Állj meg”, | mondtam a lánynak, „amit az előbb mondtam, hogy vannak nekem ilyenjeim, hát kihagyott az agyam: a cimborám – Cinna az, a Gaius –, ő vette őket magának. [...]”

Azt hiszem, mindezek után már kiolvashatóvá válik a szöveg intenciója, különösen, hogy a *hiatuson* túl ún. *systoléval*, tehát a *mane* („állj meg”) imperativusi alak hivatalosan hosszú – bár a beszélt nyelvben valójában rövid – *e* hangjának lerövidülésével is szembeesíti olvasóját:⁶ az a cél, hogy a verset hangosan felolvasó olvasó az önmagát a hazugságból kimagyarázó Catullusszal együtt mintegy zavarba jöjjön, elakadjon a szava: tehát hogy átélje ugyanazt, amit a Catullus által elbeszélt anekdota Catullus nevű hőse az adott pillanatban átélt – a *mane* („állj meg”) elhangzása után kénytelen legyen ő is „megállni”, egy pillanatnyi *hiatust* tartani, ily módon Varus kedvese helyett is eleget téve a catullusi felszólításnak.⁷

B) *A hypermetrikus elisio* (*carm.* 11)

Catullus 11. – szapphói strófákban íródott – *carmen*je az alábbi két híres strófával zárul (18–25):⁸

Cum suis vivat valeatque moechis,
 quos simul complexa tenet trecentos,
 nullum amans vere, sed identidem *omnium*
 ilia rumpens;
 nec meum respectet, ut ante, amorem,
 qui illius culpa cecidit velut *prati*
 ultimi flos, praetereunte postquam
 tactus aratro est.

⁶ Ami a *carm.* 10 kollokvializmusait illeti, ehhez lásd SEDGWICK, 1947. Mint kiderül, a *commoda* és a *mane* minden bizonnyal a beszélt nyelvi ejtést tükrözi. Amúgy a Catullus-versekkel kapcsolatos metrikai kérdések tekintetében kiváló eligazítást nyújt a Teubner-kiadás „Index metricus”-a: Lásd: SCHUSTER–EISENHUT, 1958, 107–114.

⁷ A *mane* akár olvasható úgy is, mint egy technikai megjegyzésnek – a Teubner-kiadásban található függőleges vonal (*hiatus*-jel) afféle verbalizált változatának – a vers szövegébe való „beleíródása”.

⁸ Innentől Catullus verseit SCHUSTER–EISENHUT 1958-as kiadásából idézem. Az *elisiot* a kiemelt idézetekben kurziválással, egyébként pedig zárójellezéssel jelölöm, természetesen pusztán az interpretáció illusztrációjaként, hiszen nem létezik olyan szövegkiadási hagyomány, amely az *elisiot* jelölné. (Illetve bizonyos értelemben mégis: amikor az elidálódott hangokat nem jelölik, akkor ezzel voltaképp az *elisio* jelölésére kerül sor.) Az aláhúzások általában az ismétlődő szerkezetekre hívják fel a figyelmet.

Élje világát s éljen csak boldogul a hímrinyóival, kik közül egyszerre háromszázat ölel, egyiket sem szeretve igazán, de újra meg újra mindüknek az ágyékát szaggatva; s vissza se nézzen az én szerelmemre, mely az ő bűnéből elhullott, mint mezőszéli virág, miután, elhaladván mellette, az eke lenyírta.

Ezek azok a „nyilvános sértegetések” – *non bona dicta* (= *maledicta*), így nevezi őket előzőleg Catullus⁹ –, amelyeket Catullus parancsa szerint Furiusnak és Aureliusnak Catullus kedveséhez mint szakító üzenetet el kellene juttatniuk. Mindkét versszakban található egy-egy hypermetrikus *elisio*, ami önmagában is arra utal, hogy nem valamiféle pusztán technikai „véletlenről” van szó. Az *omni(um) / ilia* („mindüknek / az ágyékát”) és a *prat(i) / ultimi* („mező- / széli”) igencsak feltűnő metrikai különlegessége – az tehát, hogy „túlméretezett”, hypermetrikus sorokról van szó, amelyeket csak a rákövetkező sorok első szava által felkínált *elisio*-lehetőség billent vissza a szapphói sor szabályos kerékvágásába – első olvasatban érthető úgy, mint a *non bona dicta* verstani illusztrációja: olyannyira „nem helyes szavakat” küld Catullus a kedvesének, hogy ezek szívük szerint kitüremkednének a szapphikum meglehetősen kötött keretei közül. De az értelmezés ennél tovább is merészkedhet: az első esetben az *elisio* az *i(um)*-i hangok egymás mellé rendelésével éppenséggel *hiatust* hoz létre, amely az adoniszai sor durva tartalmát megelőző rövid szünetként, a legnagyobb sértés kimondása előtti „lélegzetvételenként” azonosítható;¹⁰ a második esetben pedig (éles kontrasztban az előzőekkel) lehetőfinom költői játék bontakozik ki, amelyben a Catullus szerelmét jelképező *mezőszéli* virághoz hasonlóan, amely áthajolt abba a barázdába, amelyet az eke felszántott, a verssor *széle* (utolsó betűje) is túlnyúlik a megengedhető határon, s – a felolvasás során a felolvasó által az utolsó pillanatban „lenyírva” – éppen úgy „hullik el”, mint a catullusi szerelem virága.¹¹

Ezek tehát (a *hiatus* és a hypermetrikus *elisio*) azok az esetek, amikor az *elisio* – mint az írásbeli és szóbeli „szöveg” különbségére élesen rávilágító metrikai segéd-eszköz – valamely irregularitás folytán elkerülhetetlenül felhívja önmagára (vagy önmaga hiányára) a figyelmet. Ilyenkor, mint láttuk, éppen a rendhagyóság okán nem esik nehezünkre a jelenségnek poétikai funkciót tulajdonítani. Azonban egyáltalán nem zárhatjuk ki, hogy az *elisio* olyan esetekben is jelentésszerű lehet, amikor semmiféle rendhagyóság révén nem véteti észre magát. Mivel ilyenkor eleve a szemantika oldaláról indulhatunk csak el, kell lennie – az előzetes megértés értelmezéséből való kiiktathatatlanságát tekintetbe véve – egy kiinduló hipotézisnek,

⁹ Hogy a *non bona dicta* valójában = *maledicta*, ehhez lásd BALOGH, 1927, HEYWORTH, 2001, 131.

¹⁰ Hogy az *ilia rumpens* jelentésének leképeződéséről ne is beszéljünk.

¹¹ Hasonló következtetésre jut William Fitzgerald: „The rare hypermetric elision between lines 22 and 23 (*prat[i] ultimi*) prepares for this association of wordly events and places with poetic ones by identifying the edge of the field where the flower is touched and falls with the edge of the metrical line.” (FITZGERALD, 1995, 179–180), vö. HENDERSON, 1999, 88.

amely alapján az „automatikus” *elisiók* közül a számunkra itt és most „jelentéseseket” kiválaszthatjuk. Érdeemes tehát azzal a feltételezéssel élnünk, hogy a szabályos *elisio* transzparenciája elsősorban akkor függesztődik fel, amikor a szöveget éppen írásbeliség és szóbeliség feszültségének kontextusában olvassuk. Így az alábbiakban három olyan költeményről lesz szó (*carm.* 22, 40, 42), amelyek többféleképp is felszínre hozzák önnön literális/orális mivoltuk feszültségeit, s amelyekben – épp ennek folytán?, vagy fordítva? – az *elisio* kultúrtechnikája (ha az egyes versekben különböző mértékben és módon is) mint hatékony *poétikai technika* lép működésbe.¹²

Palimpszesztek
(*carm.* 22)

A három kiválasztott költeményben nem pusztán az a közös, hogy – az én olvasatomban – láthatóvá teszik a költészet mediális feltételezettségét, hanem közös a műfaji hagyomány is, amelybe beleíródnak: az iambosz műfajáról van szó, amely elnevezést azonban itt csak megszorításokkal lehet használni. Mivel Catullus az „iambosznak” tekinthető verseiben döntően a hendecasyllabust alkalmazza, tehát egy eredendően nem iamboszi sorfajtat, helyesebb lenne „iambosz-szerű invektív költeményekről” beszélni (az alábbiakban az „iambosz” műfaji megjelölés valójában ennek rövidítéseként értendő).¹³ Ám – szemben a másik két verssel – az elsőként sorra kerülő költemény hamisítatlan choliambusokban „sántikál”:¹⁴

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,
homo est venustus et dicax et urbanus
idemque longe plurimos facit versus.
puto esse ego illi milia aut decem aut plura
perscripta, nec sic, ut fit, in palimpseston
relata: chartae regiae, novi libri,

¹² Természetesen arra, hogy Catullus költészetében – amelyet vitathatatlanul jellemez egyfajta kísérletező tendencia – feltűnően nagy számban fordulnak elő *elisiók*, s hogy ezeknek poétikai funkciója is lehet, már régen felfigyelt a klasszika-filológia: lásd LEE, 1962. Lee – egyébiránt több ponton invenciózus – tanulmánya azonban abból a kettős előfeltevésből indul ki, hogy egyfelől ezeket az *elisiókat* lehetséges egyfajta totalizáló nézőpontból vizsgálni, amelyből eldönthető, hogy mely *elisiók* jelentésesek (ami az ő olvasatában persze egyet jelent a szándékosság), és melyek jelentés nélküliek (vagyis, ugyebár, véletlenszerűek). Másfelől, hogy amelyek jelentésesek, azok – mint „formai” elemek – minden esetben a vers „tartalmát” illusztrálják, illetve jelentésszerű mivoltukat éppen ez az illusztratív potenciál konstituálja. Jelen dolgozat egészen más előfeltevésekkel dolgozik, ennek ellenére sokat köszönhet Lee egyes észrevételeinek.

¹³ A catullusi költészet és az iambosz műfaji tradíciójának szerteágazó kapcsolatához lásd HEYWORTH, 2001.

¹⁴ Ti. a choliambus vagy scazon ’sánta jambust’ jelent, s ennek itt komoly jelentősége lehet.

novi umbilici, lora rubra membranae,
 directa plumbo et pumice omnia aequata.
 haec cum legas tu, bellus ille et urbanus
 Suffenus unus caprimulgus aut fossor
 rursus videtur: tantum abhorret ac mutat.
 hoc quid putemus esse? qui modo scurra
 aut si quid hac re tritius videbatur,
idem infaceto est infacetior rure,
 simul poemata attigit; neque idem umquam
 aequae est beatus ac poema cum scribit:
 tam gaudet in se tamque se ipse miratur.

Nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam,
 quem non in aliqua re videre Suffenum
 possis. suus cuique attributus est error;
 sed non videmus, manticae quod in tergo est.

Ez a Suffenus, Varusom, akit jól ismersz, egy szimpatikus, nagydumás és urbánus ember, s ugyanő írja messze a legtöbb verset. Azt hiszem, tízezer vagy még ennél is több van neki megírva, s nem szokványos palimpszeszten kiadva, hanem királyi papiruszon, vadonatúj könyvtekercsen, vadonatúj rúddal, piros szíjjal, lecsiszolva horzskövel, ólommal végigvonalazva. Ha ezt elolvasod, az a kedves és urbánus Suffenus egy szabályos kecskefejőnek vagy kapásnak fog tűnni: annyira elkülönböződik és elváltozik. Ezt meg mire véljük? Az, aki az imént még jófejnek tűnt, vagy ha van ennél jobb szó a dörzsöltségre, ugyanez az idéltlen mucsánál is idéltlenebb lesz, amint versekhez nyúl; ráadásul ugyanez soha máskor nem olyan boldog, mint amikor verset ír: annyira örül ilyenkor magának s annyira odavan magától. Persze mind beleesünk ugyanebbe a tévedésbe, s nincs olyan ember, akit valamilyen ne tekinthetnél egy Suffenusnak. Mindenkinek tulajdonítunk valamilyen tévedést; azt a tarisznyát viszont nem látjuk, amit magunk cipelünk a hátunkon.

E költemény negyedik sorát, amelynek összesen 9 szava közül 5 van elidálva, egykor kifejezetten Catullus rossz költő mivolta melletti érvként volt szokás felhozni.¹⁵ Ha ezt a recepciótörténeti tényt egy pillanatra összevetjük a vers „mondandójával” – amely első olvasatban így foglalható össze: Suffenus istentelenül pocsek költő –, akkor máris a szöveg értelmezési problémáinak kellős közepén tartunk. Mindenképp leszögezhetjük: ezzel az esetlegesnek semmiképp sem nevezhető *elisio*-halmozással Catullus épphogy nem saját költői ügyetlenségéről tanúskodik – különösen a 14. *carmen* fényében, ahol más „pocsek költők” (*pessimi poetae*) társaságában ugyanezt a Suffenust küldi el költőnk egy metrikailag látványo-

¹⁵ Lásd LEE, 1962, 144.

san elrontott verssorral „oda, ahonnan rossz (vers)látatokat hoztátok” (*illuc, unde malum ped[em] attulistis*)¹⁶ –, hanem éppenséggel azt támasztja alá, amit hamarosan mondani fog. Az első nyolc sor Suffenus és/vagy luxuskiadású verseskönyve *urbanitas*át dicsérő megnyilatkozása ugyanis ugyanezen kijelentés visszavonásába torkollik: *haec cum legas tu, bellus ill(e) et urbanus / Suffenus unus caprimulgus aut fossor / rursus videtur: tant(um) abhorret ac mutat* („Ha ezt elolvasod, az a kedves és urbánus Suffenus egy szabályos kecskefejőnek vagy kapásnak tűnik: annyira elkülönbözik és elváltozik”). Ha ezt egy pillanatra „szó szerint” vesszük, vagyis a *haec* névmást a Catullus-vers eddigi soraira vonatkoztatjuk, azt vehetjük észre, hogy költőnk önnön trükkjét leplezi itt le: eszerint az eddigi szavai látványként éppenséggel *urbanus*ak voltak, de amint *olvassa* őket az ember – és ez, mint már utaltam rá, az antik római kultúra kontextusában elsősorban hangos olvasást jelent –, azonnal elvesztik az *urbanitas*ukat, s *rusticitas*ra tesznek szert,¹⁷ hiszen az *elisiók* következtében, s különösen pregnáns ez a 4. és a 8. sor esetében, majd-hogynem érthetetlen zagyvasággá válnak. Hasonlóan Suffenus verseskönyvéhez, amely luxuskiadású lévén ránézésre gyönyörűségnek tűnik, ám amelybe beleolvassa azonmód elvesztjük az illúzióinkat.

Catullus ezután fölteszi a kérdést, hogy mit gondoljunk látszat és valóság ezen ellentétéről, s amikor válaszképp, illetve válasz helyett – *látszólag* – nem tesz mást, mint más szavakkal megismétli, amit előtte mondott, akkor azon duális oppozíciókat, amelyek eddig a vers retorikáját szervezték – tartalom/forma, látás/hallás, írás/mondás, látszat/valóság, *urbanitas/rusticitas* oppozícióit –, egy csapásra kimozdítja a helyükből. Ezt olvassuk ugyanis: *qui modo scurra / aut si quid hac re tritius videbatur, / id(em) infaceto (e)st infacetiior rure, / imul poemat(a) attigit* („aki az imént még jófejnek tűnt, vagy ha van ennél jobb szó a dörszölségre, ugyanez az idétlen mucsánál is idétlenebb lesz, amint versekhez nyúl”). Ez a kijelentés majd-hogynem lefordíthatatlan. Hogy Suffenus nemrég még egy *scurrának* tűnt volna? Az imént még a *venustus et dicax et urbanus*, valamint a *bellus ille et urbanus* szavak szolgáltak a látszat-Suffenus jellemzésére, s e szavaknak – mint a „language of social performance”, vagyis az *urbanitas* alapvető kifejezéseinek¹⁸ – a jelentéstartománya valóban közel áll egymáshoz: mindannyian arra a Cicero által definiálhatatlannak nevezett retorikai-kulturális ideára, stílusra és életszemléletre vonat-

¹⁶ Vö. HEYWORTH, 2001, 132–133.

¹⁷ Akárcsak a Volusius *Annales*ét tartalmazó papirusz (*carm.* 36): *pleni ruris et inficetiarum / annales Volusi, cacata carta!* („Volusius vidéki otrombasággal teli *Annales*e, összekakált papirusz”).

¹⁸ A „language of social performance” kifejezést Krostenko könyvének címéből vettem át (KROSTENKO, 2001). Ez a kiváló monográfia szisztematikusan végigelemezzi az idetartozó fogalmak (*elegans/elegantia*, *venustus/venustus*, *bellus/bellitudo*, *facetus/facetae*, *lepidus/lepos*, *festivus/festivitas*) szemantikáját, a legkülönfélébb kontextusok bevonásával. Egyetlen hibája, hogy a tán legfontosabb – mert az egész fogalomkört átfogó, s ha úgy vesszük, az egészek nevet adó – fogalmat, az *urbanus/urbanitas*-t, kifelejtette az elemzésből.

koznak, amelyet a római, szó szerint és átvitt értelemben is *urbanus* elit a Kr. e. 2–1. században alakított ki magának, s amelyet igen haloványan „a világ metaforikus szemlélete”, „az elegáns szellemesség”, „a hétköznapi valóságtól való ironikus elemelkedés” stb. megfogalmazásokkal írhatnánk körül.¹⁹ A *scurra* szó csak megszorításokkal tarthat ide: sokkal inkább annak a típusú „bohócnak” a jellemzésére szolgál, aki az *urbanitas*szal bizonyos mértékben szembenálló, nem finom, nem elegáns, nem szofisztikált – cicerói nézőpontból éppenséggel majdhogynem inkább vidékiesen durva, *rusticus* – szellemesség képviselője.²⁰ Abban a pillanatban tehát, amikor a látszat(?)–Suffenus a *scurra* titulust kapja, el is veszítjük a tájékozódást, hogy itt még a látszólagos, vagy immár a valóságosnak nevezett, *rusticus*ként aposztrofált Suffenusról van-e szó.

A folytatás sem segít az eligazodásban. Hirtelen ugyanis mintha nem Suffenusról, hanem valamely tárgyról olvasnánk: mind a *quid*, ’mi’, mind a *tritius*, ’dörzsöltebb’, mind a *rure*, ’vidék(nél)’ szavak (csupa semleges nemű névszó) valamiféle élettelen objektumot asszociálnak, s ebben a kontextusban az *idem*et is könnyen olvassuk *īdem*, ’ugyanő’ helyett *idem*ként, ’ugyanaz’ értelemben (ebben a pozícióban metrikailag mindkét verzió elképzelhető), vagyis könnyen tárgyiasítjuk a fűzfapoéta nevét helyettesítő névmást. Minden bizonnyal az *urbanus* és *rusticus* összecusúsása után (*scurra*) költő és műve – de természetesen fizikailag értelmezett műve – összecusúsásának nyelvi eseményével állunk szemben: immár ugyanis nagyon nehezen eldönthető, hogy magáról Suffenusról mint szerzőről vagy a Suffenus szerzői névvel jelölt verseskönyvről van-e szó. S ez a probléma – éppen mint nyelvi esemény – a *tritius* szóban teljesedik ki. Először is itt jelentős szövegkritikai nehézséggel van dolgunk, de ha ezt megkerülni igyekezve el is fogadjuk a *tritius*st mint legadekvátabb konjektúrát, voltaképp nem teszünk egyebet, mint hogy visszatérünk a paleográfiának – s ezzel a szövegkritikának – a vers tematikus világától eddig sem idegen felségterületére. A *tritius* a *terere*, ’ledörzsöl, elcsépel, elhasznál, elkoptat’ ige participium perfectuma, s miközben általában ’sokat használt, bejárattott’, vagy akár ’elkoptatott, elcsévelt’ szokásokra, illetve szavakra és kifejezésekre szokták használni, éppenséggel – a *tritae aures*, ’bejárattott (= vajt) fül’, ’kifinomult hallás (= ízlés, szimat)’ kifejezésből elvonva – elképzelhető ’vajtfüllű’ értelemben is,²¹ személyre, méghozzá egy *venustus et dicax et urbanus*, illetve *bellus [...] et urbanus* személyre vonatkoztatva. Azért szükséges ilyen jelentést feltéte-

¹⁹ Az *urbanitas* fogalmához – Catullus költészetének vonatkozásában is – lásd FITZGERALD, 1995, 87–113. Az *urbanitas* egyébként végtelenül izgalmas kérdésére itt azért nem térek ki bővebben, mert nem szívesen esnék az önismétlés hibájába: amit erről gondolok, azt egy Catullus 39. *carmen*ét elemző, valamint egy Catullus 10. *carmen*ét és Horatius 1.9-es szatíráját összeolvasó dolgozatomban igyekeztem elmondani (ez utóbbi megjelenés előtt áll).

²⁰ Lásd ADAMIK, 1995, 81.

²¹ Lásd FORDYCE, 1961, 150, *ad* 22.13, jóllehet ő – a Mynors-kiadás szellemében – a *scitius* olvasatot fogadja el.

leznünk, mert a filológusok mindig is úgy olvasták ezt a melléknevet, mint amelynek magára a fűzfapoétára kell vonatkoznia. Ezt nem vitatva, megkockáztathatjuk, hogy itt magáról a nyelvről, a Suffenus által használt nyelvről, és az erről beszámoló, ezt *leíró* catullusi nyelvről is szó van: jelesül arról, hogy erről a bizonyos definiálhatatlan *urbanitas*ról csakis önmagukba visszahajló kulcsszavainak segítségével lehet beszélni (*venustus, dicax, urbanus, bellus, urbanus, scurra, tritus, infacetus, infacetus*), ám e minősítések folyamatos ismétlése, cséplése, koptatása éppenhogy az *urbanitas* lényegét szünteti meg. A *scurra* szó használata után tehát – amely, mint jeleztem, már némiképp kivezet az *urbanitas* területéről – Catullus kétségbeesetten állapítja meg a nyelv és a metaforák kopásának tényét, de ez a kopás elválaszthatatlanul összefonódik a papirusz ledörzsölésének képzetével, amely a *palimpseston*, az ’újrírás céljából ledörzsölt papirusz’ révén – amelyet Suffenus mindenki mással szemben *nem* használ, Catullus viszont ebből következően nyilvánvalóan igen – már alaposan elő volt készítve. Ha a *tritius*szal egybeolvassuk az előtte álló *re* főnevet, vagyis a *rē* helyett metrikailag majdhogynem szintűgy megengedhető *re*-t olvasunk,²² megszüntetve a kettejük közti spáciumot – ezt természetesen amúgy is csak a modern kiadók helyezték itt el –, a *retritius* szót nyerjük, amely a görög *palimpseston* szó pontos latin fordításaként is olvasható.

Ebben a pillanatban tehát Catullus szövege a *scurra* után palimpszesztként azonosítja Suffenus látszólagos/*urbanus* oldalát – vagyis azt az oldalt, amely éppen a palimpszeszttel szemben volt meghatározva –, ami immár véglegesen felszámolja a vers retorikáját eredendően szervező oppozíciókat, amit szépen megerősít a vers gnómius zárata, melyben Catullus – egy aiszóposzi „palimpszesztet” használva²³ – mintha egy tollvonással visszavonná a szidalmait, „látszólag” az emberi természet kettős mivoltára, „valójában” költő és műve kitörölhetetlen differenciájára hivatkozva. Mint Daniel L. Selden írja (1992, 477):

Since „Suffenus” here stands principally as a figure for the rift between the poet and the persona projected by his work, the generalization ought unequivocally to cast suspicion on any deduction of Catullus’ own circumstances from his verse.

²² Persze csak majdhogynem, hiszen a *tritius* szó *tr*-je *muta cum liquida*, vagyis metrikailag egy mássalhangzónak számít.

²³ Lásd FORDYCE, 1961, 151, *ad loc.* A mese így szól: „Prométheusz, amikor megalkotta az embereket, két tarisznyát akasztott rájuk: egyiket a mások hibái, másikat a saját hibáik számára. A másokét előretette, a sajátot hátulra akasztotta. Ezért van az, hogy az emberek a mások hibáit azonnal meglátják, a magukét viszont nem veszik észre. Ezt a mesét a minden lében kanál emberre lehet alkalmazni, akit saját ügyei elvakítanak, s a rá nem tartozó dolgokkal foglalkozik.” (Aiszóposz, 229, Sarkady János fordítása.) Természetesen a „ki más szemében a szálkát megleli, magáéban a gerendát feledi” örök igazságának egyik ókori verziójáról van szó.

Ennek tükrében érdemes felfigyelni arra, hogy költő és műve voltaképp fizikai érintkezésbe kerülnek egymással: *id(em) infaceto (e)st infacetiore rure, / simul poemat(a) attigit* („ugyanaz az idélen mucsánál is idétlenebb lesz, amint versekhez nyúl”), tehát, ahogy hozzányúl önnön verseihez, azok mintegy megfertőzik – a 14. *carmen*-ben Suffenus más fűzfapoétákkal együtt *venenum*-nak, „mérregnek” minősítettik! –, így az *infacetus* mivolt mintha egyfajta textuális *infekció* eredményeként válna értelmezhetővé, szerző és szöveg végzetes egymásra íródását eredményezve.²⁴ Ezen a horizonton vizsgálva a vers ismétlődő szerkezeteit, az *idem* ismétlődését és a *videre/videri* transzformációit, annak lehetünk szemtanúi, hogy a szöveg/szerző *identitásáért* kezeskedő névmások és a *ki/mi kinek/minek látszik* kérdését eldöntő igék úgy vonulnak végig a szövegen, az *idemque – idem – idem – idem*, valamint a *videtur – videbatur – videre – videmus* sorozatokban, hogy végül a *videmus* alakban gyönyörűen egymásra íródjanak,²⁵ garantálva mintegy a szerző/szöveg (mint palimpszeszt) identitásának folyamatosan újratermelődő illuzórikusságát.²⁶

Fejjel az iamposznak
(*carm.* 40)

Catullus 40. *carmen*-ére, erre a kiemelkedő fontosságúnak semmiképp sem nevezhető versre azért érdemes vetni egy interpretatív pillantást, mert mintha sűrítve tartalmazná azokat a feszültségeket, amelyek aztán – és ezzel az „aztán”-nal nem a versek keletkezésének, hanem értelmezésének sorrendjére utalok – a 42. *carmen*-ben vezetnek igazán jelentős poétikai fejleményekhez. Lássuk tehát e hendecasyllabusokban íródott „iamposzt”:

Quaenam te mala mens, miselle *Ravide*,
agit praecipitem in *meos iampos*?
quis deus tibi non bene advocatus
vecordem parat excitare rixam?

²⁴ Vö. NAPPA, 2001, 139: „The poetry, separate from the poet and viewed as an object, *infects* the man who touches it.” (Kiemelés tőlem – T. Á.) Talán nem is kell az *elisiók* itteni funkciójára külön kitérni.

²⁵ Persze csakis grafikusán, hiszen a *videmus* és az *īdēm/īdēm* e hangja között kvantitásbeli különbség áll fenn.

²⁶ A vers értelmezéséhez lásd: még NAPPA, 2001, 138–142. Akárcsak Selden, Nappa is alapvetően a *carm.* 16 kontextusában, vagyis költő és műve differenciájának lenyomataként olvassa a Suffenus ellen írt költeményt. Sajnos mindezidáig nem jutottam hozzá L. Watson 1990-es tanulmányához, amelyben pedig „he points out Suffenus’ rusticity by his choice of diction and the high frequency of elisions in the poem” (HEYWORTH, 2001, 136, n55).

an ut pervenias in ora vulgi?
 quid vis? qua lubet esse notus optas? –
 Eris, quandoquidem meos amores
 cum longa voluisti amare poena.

Miféle elborult elmeállapot vett rá arra, Ravidus, szegénykém, hogy fejjeled neki-rohanj a iambusaimnak? vajon melyik istent hívtad segítségül helytelen módszerrel, hogy aztán tébolyult címódást hozzon a fejedre? vagy talán az a célod, hogy szájára vegyen a nép? mit akarsz? csak arra vágysz, hogy bármi módon híres legyél? – Az lesz: mivelhogy szeretgetni akartad a szerelmemet, ami bizony hosszú büntetéssel jár!

Az első sorbeli hypermetrikus *elisió* funkciója meglehetősen egyértelműnek tűnik: a vers felolvasása során Ravidus vocativusban álló neve – *Ravid(e)* – épp úgy „beüti a fejét” a verssor végébe – s ezt az effektust fokozza, hogy a *praecipit(em)* („fejjeled előre”) állapothatározó vége is elidálódik a következő sorban –, mint maga Ravidus Catullus iambusaiba. Az iambosz tehát, amellyel a költő Ravidust fenyegeti, nem más, mint az a költemény, amelyet éppen olvasunk. A Ravidust „lefejező” szövegaktus emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a vers felolvasott formája (mint beszédaktus) pontosan azt a fenyegetést hajtja végre, amelyet leírt verziója a jövőre nézve kilátásba helyez, hogy ti. Ravidus, bármily módon is, de el fog jutni „a nép szájára” (*in ora vulgi*): amely népi szájat ezúttal az olvasó – Ravidust, illetve a nevének „csonkoló” – szája reprezentál.²⁷

Catullus kérdésére, hogy vajon melyik istent idézte meg hibás eljárással Ravidus, a versben látszólag nem érkezik válasz. Ám abban a pillanatban, amint az *eris* („leszel”, ti. híres) igét főnévként, illetve görögül olvassuk – amire minden okunk megvan –, Eris, vagyis a Viszály istennőjének alakja idéződik meg az olvasás mágiájában, akit Ravidus nyilvánvalóan egy elrontott szerelmi varázslás következményeképp idézett a saját fejére: *Eros*t hívta, de helyette *Eris* érkezett. Ez a differencia a vers olvasásában mint műfaji elkülönбöződés inszcenirozódik: olvasóként voltaképp a catullusi *meos amores*, az Erósz felségterületéhez tartozó ’szerelmi költészet’ – gondoljunk arra, hogy az Ovidius szerelmi elégiáit tartalmazó könyv címe *Amores* – Erisz általi meghódításának, vagyis iambosszá válásának (*meos iampos*) tanúvá/végrehajtóivá válunk. Hiszen a költői invektíva a szerelmi költé-

²⁷ Természetesen a klasszika-filológia mindent megtesz azért, hogy ezt láthatatlanná tegye, vö. FORDYCE, 1961, 190, *ad loc.*: „elision of a hypermetric syllable into the first syllable of the following line is unparallelled in hendecasyllabics and most improbable here. If the text is sound, *Rauide* must be treated as a dissyllable, *Rauide* [...]”. Kozák Dániel azt a zseniális észrevételt fogalmazta meg ezzel kapcsolatban, hogy amennyiben viszont ellenállunk a metrika kényszerének, s nem elidáljuk a *Rauide* utolsó magánhangzóját, a *mi-sel-le Ra-vi-de* (ti-tá-ti-tá-ti-tá) gyönyörű *jambikus* sorrá alakítja a hendecasyllabust!

szet szókinccséből építkezik: Ravidus *misellus*, s ez a jelző Catullus költészetében mindenhol a szerelmi szenvedés kifejezésére szolgál, aki *rixát* von a saját fejére, ami Catullusnál sem jelent mást, mint ’szerelmi cívódás’-t, hogy bármily módon, de híressé váljék: ez pedig a szerelmi líra mindenkori tárgyának kívánsága szokott lenni, jutalma a múzsai szolgálatokért: gondoljunk Horatius Lydiájára, aki, míg a költő kedvese volt, „sok-néven-emlegetett Lydiaként a római Iliánál is hírnevesebben élt és virult” (*multi Lydia nominis / Romana vigui clarior Iliā*). Catullus beállításában Ravidus elszeretési kísérlete tehát mint félremondás és félreolvasás tárul a szemünk elé: szegényke Erósz elrontott megidézése révén a szerelmi líra helyett, amelynek ezek szerint Catullus szerelmével együtt a birtokába került volna – hiszen ha a múzsa az övé lenne, természetesen a múzsa ihlette költészet is őt illetné –, kegyetlen iamoszt vont önnön fejére.

Re: Pugillaria
(*carm.* 42)

Ezek után már semmi sem állhat a 42. *carmen* hendecasyllabusainak útjába:

Adeste, hendecasyllabi, quot estis
omnes undique, quotquot estis omnes!
iocum me putat esse moecha turpis,
et negat mihi nostra reddituram
pugillaria, si pati potestis.
persequamur eam et reflagitemus!
Quae sit, quaeritis? illa, quam videtis
turpe incedere, mimice ac molesto
ridentem catuli ore Gallicani.
circumsistite eam, et reflagitate:
'Moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!'
Non assis facit? o lutum, lupanar,
aut si perditius potest quid esse!
sed non est tamen hoc satis putandum.
quodsi non aliud potest, ruborem
ferreo canis exprimamus ore.
conclamate iterum altiore voce:
'Moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!'
Sed nil proficimus, nihil movetur.
mutanda est ratio modusque nobis,
si quid proficere amplius potestis:
'Pudica et proba, redde codicillos!'

Segítsetek, hendecasyllabusaim, ahányan csak vagytok, ide hozzám mindenhonnan, valahányan csak vagytok! Tréfát űz belőlem ez a rusnya kurva, és megtagadja, hogy visszaadja az írotáblácskám, ha eltűritek. Vegyük üldözőbe és követeljük vissza tőle! Hogy melyik az, ezt kérditek? Az a nő, látjátok, aki ott riszálja magát rusnyán, és akár egy mima, idegesítően röhög a gallkutya-pofájával. Álljátok körül és követeljétek vissza tőle: „Büdös kurva, add vissza a jegyzetfüzetet, add vissza, бүдös kurva, a jegyzetfüzetet!” Le sem bagózol? Ő te mocsár, te szukatanya, vagy ami ennél is züllöttebb! De ez semmiképp sem elegendő. Ha másképp nem megy, kényszerítsük pirulásra a kutya vaspofáját. Kiabáljátok újra, még erősebb hangon: „Büdös kurva, add vissza a jegyzetfüzetet, add vissza, бүдös kurva, a jegyzetfüzetet!” De nem érünk el semmit, meg se moccan. Meg kell változtatnunk az eljárás módszerét, hátha így képesek vagytok haladást elérni az ügyben: „Szemérmes és tisztességes nő, add vissza a jegyzetfüzetet!”

A Catullus 42. *carmen*ével kapcsolatos filológiai diskurzust máig meghatározza – s nyomasztó tekintélyével némiképp talán blokkolja is – Eduard Fränkel zseniális értelmezése, amely ezt a verset a *flagitatio* mint népi igazságszolgáltatási forma költői feldolgozásaként olvassa.²⁸ Vitathatatlan, hogy valóban a *flagitatio* szertartása, illetve a *flagitatio* komédiabeli megjelenítése szolgáltatja e költemény kulturális szubtextusát,²⁹ azonban Fränkel egy döntő jelentőségű mozzanatot figyelmen kívül hagy, amikor a plautusi *Pseudolus* és a Catullus-vers *flagitatio*-jelentését hasonlítja össze (1961, 50):

Since in the scene of the *Pseudolus* the attackers are only two, the young man and his slave, the *flagitatio* cannot be performed by a full choir, but only by two soloists. We have seen that in many cases the victim will be waylaid in the street

²⁸ Lásd FRÄNKEL, 1961.

²⁹ Erre egyébként először H. Usener hívta fel a figyelmet 1900-ban. Őrá hivatkozik Fränkel is, s Balogh József is őrá hivatkozva írja: „Kipellengézésre, a szigorúan tiltott önbíráskodásnak e nemére természetesen akkor volt szükség, ha valaki rendes úton nem juthatott igazához, javához, jószágához, – ha hasztalanul követelt valamit ellenfelétől. E ponton kapcsolódik a *convicium* a *flagitatio*óval: a nyílt utcán való »követelődzéssel«, amelyben természetesen vád, sértés, csúfolódás fontos szerepet játszottak. Ugyancsak Usener volt az, aki Catullus c. XLII-jéről megállapította, hogy nem más, mint a *flagitatio*ónak egy neme. A költő célja voltaképpen az, hogy bosszút álljon egy leányon, akit szörnyű sértésekkel halmoz el; teszi ezt abban a formában, hogy a tulajdon verseit, a »tizenegyszótagúakat« összecsődíti: jöjjenek segítségére költőjüknek és vele együtt addig kántálják a »csúfnótát«, míg a leány vissza nem adja Catullusnak – verseskötetét; a költő és megszemélyesített versei ezek a csintalan utcakölykök, ezt fogják fújni a nő ablaka alatt: 11 (19) *moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moecha, codicillos.*” (Balogh, 1927, 4–5) Balogh József egy ponton pontatlanul fogalmaz: „verseskötetről” beszélni túlzás, hisz itt a feljegyzések, levelek és persze versek írására (de nem végső rögzítésére) alkalmas viasztáblácskáról, afféle „jegyzetfüzetről” van szó.

or some public square. To prevent his escape, his pursuers have to surround him, *circumsistere*. That is that the crowd of Catullus' *hendecasyllabi* most efficiently achieves.

Fränkel mintha nem venné kellőképp tekintetbe azt az evidenciát, hogy a hendecasyllabusok, hiába vannak sokan, éppen úgy nem tudják fizikailag körbevenni a kiszemelt áldozatot, mint a két főből álló csekélyke „tömeg” Plautusnál, valójában tehát a két jelenet nem is annyira különbözik egymástól, mint inkább kifejezetten hasonlít egymásra: mivel sem itt, sem ott nincs meg a kellő létszámú tömeg egy igazán hatékony *flagitatio* lefolytatásához, amelyben a szavalókórus nemcsak hangjával, hanem fizikai jelenlétével is képes lenne nyomást gyakorolni a célszemélyre, így mindkét esetben a *hangerőn* múlik az „eljárás” végkimenetele. S innen már egyetlen lépés vezet annak a kérdésnek a feltételéhez, hogy miképp lehetséges, hogy a verssoroknak – amelyek ráadásul ebben a versben hangsúlyozottan *leírt* verssorok, e hendecasyllabusokból álló vers tulajdon hendecasyllabusai – hangerejük legyen? Természetesen csakis a vers felolvasása által: vagyis a *flagitatio*ra felszólított verssorok akkor teljesítik a parancsot, amikor az olvasó hangosan felolvassa őket. Néma szövegből ekkor válnak hangos, követelődző szóvá.

Amennyiben magát a *moecha turpist* képzeljük el a vers első számú (fel)olvasójaként, ez hirtelen érhetővé teszi az alapszituációt, amely abban áll, hogy nem hajlandó visszaadni Catullus itt *codicilli* és *pugillaria* néven emlegetett, rövidebb följegyzések készítésére és levelezésre alkalmas, két egymással szembefordított viasztáblából összerakott „jegyzetfüzetét”.³⁰ (A továbbiakban még fontos lesz: ezt az eszközt levelezésre úgy használták, hogy a levél feladója belevészte a viaszba a levél szövegét, eljuttatta a címzetthez, az – jó esetben – elolvasta, *stilusa* tompa végével letörölte az eredeti levelet, a helyébe írta a választ, s így küldte vissza a feladónak. Az „original message” tehát helyhiány okán föltehetően csak ritkán maradt benne a válaszlevélben.)³¹ Vagyis: a nő nem hajlandó válaszolni minden bizonnyal szerelmi ajánlatot tartalmazó „levelére”, s ezért Catullus újabb „levelet” intéz hozzá, jelesül a 42. *carmen* – ennek kontextusában természetesen már nem szükséges korábbi és jelenlegi szöveg között különbséget tennünk –, amelynek köz-

³⁰ Lásd FORDYCE, 1961, 193, ad 42.5.

³¹ A *codicilli* vagy *pugillares* (Catullus használja csak a *pugillaria* alakot) útján történő levelezés mikéntjéhez lásd a Fordyce által idézett Cicero-helyet: *quaesivi a Balbo per codicillos quid esset in lege: rescripsit [...]* („megkérdeztem Balbustól táblácska útján, hogy mit tartalmaz a törvényjavaslat: azt válaszolta, hogy [...]”, *Ep. ad fam.* 6.18). Természetesen a *kódex*, mint olyan (tehát a lapozható módon összeállított pergamen-könyv), ennek a médiumnak (az összecsucskható – ennyiben „lapozható” – viasztáblácskának) az „analógiájára” jött létre. Itt a fordítás ugyanabba a médiumváltási problémába ütközik, mint a palimpszeszt esetében: hiszen nekünk a palimpszesztről a lekapart s újraírt pergamenlap – illetve ennek metaforikus értelmezése – jut eszünkbe, ám Catullusnál ugyanennek még a papiruszváltozatáról van szó.

vetlen meg-, pontosabban *felszólítottjai* tulajdon verssorai, akik a nő elleni hangos *flagitatio* lefolytatására kapnak parancsot, amely *flagitatio* azonban – mint már utaltam rá – éppen a (fel)olvasás folyamatában képes csak végbemenni. Annak lehetünk tehát tanúi (s véleményem szerint az értelmezés igazán izgalmas problémái itt kezdődnek), hogy ez a költemény nem más, mint a költészet keletkezését, de legalábbis saját műfaji eredetét teszi láthatóvá, amennyiben egy vérbeli *szóbeli* műfajt, a szóbeli költészet egyik legarchaikusabb megnyilvánulását, a népi igazságszolgáltatás *flagitativ* szavalókórusát, tehát a fizikai erőszakot helyettesítő, a hatás érdekében variatívan ismételt s invektív ritmusba rendezett szavakat (*‘Moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moecha, codicillos!’*, „Büdös kurva, add vissza a jegyzetfüzetet, add vissza, бүдös kurva, a jegyzetfüzetet!”)³² – az iamposz költői műfajának irodalomtörténeti előzményét – rendeli hozzá az *írás* médiumához, amelyben e szavak kizárólag a (fel)olvasás révén képesek megszólalni. De nem pusztán hozzárendeli – hiszen akkor még csak ugyanazt tenné, mint bármely, e műfajba sorolható költemény –, hanem ezt a hozzárendelő aktust színre is viszi, a *színrevitel* kifejezést itt, tekintettel arra, hogy a komédia műfajától sem vagyunk távol, nem csupán metaforikusan értve.³³

Ez a színrevitel igencsak feltűnő módon a *hatás* problémája köré szerveződik. A hatás igéje latinul a létige bővített formája (a *posse* a *potis esse* összevonásából adódik), és ennek poétikai lehetőségei ebben a versben többszörösen ki vannak játszva. Rögtön a legelején, a hendecasyllabusok kezdeti harcba szólításakor egy olyan folyamat tanúi lehetünk, amelyben a létige különféle alakjai, más szavak bevonódásával, mintegy kikövetelik a verssorok hatékonyságát: voltaképp az *adeste* – *quot estis* – *quotquot estis* – *putat esse* – *pati* teremtik meg önmagukból a *potestis*, „képesek vagytok” igealakot, ráadásul egy konvencionális kifejezés meglevenítésével, hisz a *si pati potestis* eredendően csak annyit jelent, hogy „ha eltűritek” (szó szerint: „ha képesek vagytok eltűrni”, de ebből az „eltűrni” a hangsúlyos),³⁴ ám itt eltéveszthetetlenül a verssorok *potenciáját* hívja életre. Vagyis a szavak hangzásának szintjén hajszálpontosan az történik, mint ami a szemantikai síkon. A költő nem valamilyen külső forrásban véli megelni az inspirációt, hanem éppen abban a mé-

³² Mint FRÄNKEL, 1961, 50 felhívja rá a figyelmünket, ez az inverzív szerkezet jelenik meg a plautusi *Mostellaria* *flagitativ* jelenetében is: *cedo faenus, redde faenus, faenus reddite. / daturin estis faenus actutum mihi? / datur faenus mihi?* (Devecseri Gábor fordításában: „Kamatot kérek, kamatot követelek! Nem adjátok meg most rögtön a kamatot? Kamat! Kamat! Kapom?”) Fränkel analógiaként egy német gyermekmondókát is a figyelmünkbe ajánl: „Ich esse meine Suppe nicht, nein, meine Suppe ess’ ich nicht.”

³³ Vö. FRÄNKEL, 1961, 51: „Catullus knows that all his readers will gladly follow him when he transfers this process from the sphere of everyday life into the sphere of poetry by masking his little poems as *flagitantes*. With the help of this unusual chorus he builds up, on a small scale, an enchanting comedy around a dramatic plot, ending in the poet’s failure.” Hogy a vers valóban „a költő” kudarcával végződik-e, kérdéses, s még vissza fogunk térni rá.

³⁴ Vö. FORDYCE, 1961, 193, *ad loc.*

diumban, a hendecasyllabusban mint sorfajtaban, amelyet használ, s amelynek megszólítása az aposztrófé alakzatának egy igen speciális esete: hiszen a felszólításnak, miszerint „Legyetek jelen” vagy „Segítsetek” (az *adeste* a kettőt egyszerre jelenti), éppen ő maga tesz eleget azáltal, hogy a sort úgy fejezi be, hogy az megfeleljen a hendecasyllabus metrikai feltételeinek.³⁵ Másfelől mintha itt egy beszélő én tételezésének szükségszerűsége le is bomlana: maga a hendecasyllabus – mint mátrix – az, amely itt megnyilvánul, s amely önmaga invokációja révén önmaga folyamatos reprodukálódásának nemcsak követelője, hanem végrehajtója is. Észrevehetjük, hogy éppen a *flagitatio* célpontja, a *moecha turpissimae* nevezett nő az, aki egy autonóm lírai én (jelen)létét megkérdőjelezi. Hisz a *iocum me putat esse moecha turpis*, vagyis „ez a rusnya kurva azt gondolja, hogy én valami rossz tréfa vagyok” mondat – bár persze első olvasatban úgy értendő: „tréfát űz belőlem” – voltaképp arra hívja föl a figyelmünket, hogy a verssorok célpontja a verssorok szerzőjét a verssorok, illetve olvasásuk által konstruált retorikai szövegalakzatnak („egy rossz tréfának”) tekinti. Miután eleve ez a tény szolgáltatta az indítékot a verssorok hadba hívására, nagy kérdés, hogy ilyen körülmények között garantálható-e az eljárás sikeressége.

Ebben a versben (mint hangzó szövegben) olyan óriási mennyiségben fordulnak elő a különféle szintű ismétlődések, az egyszerű hangismétlődésektől számos alliteráción át az egyes szavak különféle alakban történő szerepeltetéséig, a refrénszerű mondatismétlésekről nem is beszélve, hogy a költemény voltaképp ezek mágikus összjátékaként is olvasható, amelyben a költészet „jelentés előtti” rétege igyekszik önmagát hozzáférhetővé tenni – ez azonban szintén könnyedén beleírja magát abba az olvasatba, miszerint itt „a költészet születésének” lehetünk fül-és szemtanúi. Mindenekelőtt természetesen maga az ismétlődés elve az érdekes számunkra: mintha a szöveg az ismétlődést mint olyat (amelyről persze irodalomtörténeti értelemben is tudjuk, hogy a szóbeli költészet legalapvetőbb jellegzetessége) mutatná föl önnön szervezőelvéként, amennyiben az első hendecasyllabus célja nem más, mint önmagát a lehető legtöbb példányban reprodukálni. A *potestis*-játékról mint a (jelen)lét és potencia összefüggéseinek poétikai lehetőségeit a versen végigvonultató sorozatról már esett szó. Ennek mintegy kiegészítő szólamaként szolgál a *putat* – *pugillaria* – *putida* (2-szer) – *putandum* – *putida* (2-szer) – *pudica* sorozat, amely mintegy a nő feltételezett gondolatából (*putat*) – hogy ti. ő kigúnyolhatónak gondolja a *pugillaria* feladóját – „bontja ki” a szidalmazó (*putida*), s aztán a legvégén a dicsérő (*pudica*) jelzőt is. Emeljünk ki két további sorozatot.

³⁵ E verset ebből a szempontból – vagyis a beszédaktus-elmélet irányából – tárgyalja röviden SELDEN, 1992, 482–484. Sajnos nem tér ki azonban arra a szempontra, hogy a *flagitatio* aktusa csak a vers (fel)olvasása révén mehet végbe, vagyis hogy a verssorok pusztán grafikus jelenlétükkel még nem tesznek eleget annak a felszólításnak, amelynek ők az alanyai és a címzettjei is.

Az első az *illa*, vagyis a nőt kijelölő mutató névmás ismétlődése a vers szövegében, a *hendecasyllabi – pugillaria – illa – codicillos* (ez utóbbi még 4-szer) sorozat, amely mintegy arra világít rá, hogy a nő személye éppen olyan szövegalakzat, mint az általa kinevetett férfi: ő mint a szöveg olvasója ugyanúgy ennek a szövegnek a függvénye, mint a szöveg általa „egy rossz tréfának” tekintett szerzője. Az üres deixist tartalmazó mutató névmás mintegy a szöveg hordozójának – a hendecasyllabusoknak, az írótablácskának vagy jegyzetfüzetnek – a terméke, az *illa* nem máshonnan, mint éppen ezekből bújik elő: de legelső sorban is a *hendecasyllabi*ből, vagyis nem más ő, mint két szótag a tizenegyből.³⁶ Ezen a ponton kell kitérni a költemény egy igen fontos részletére, a „kijelölés” pillanatára, amelyben a *flagitatio* résztvevőinek meg kell tudniuk, hogy miről ismerhetik fel az áldozatot. Az alábbi eligazítást kapják: *illa, quam videtis / turp(e) incedere, mimic(e) ac moleste / ridentem catul(i) ore Gallicani* („Az a nő az, látjátok, aki ott riszálja magát rusnyán, és akár egy mima, idegesítően röhög a gallkutya-pofájával”). Érdemes ehhez Stephen J. Heyworth revelatív szavait idézni (2001, 130):

As so often in *iambos*, we get a sense of equivalence between the poet and his victim. He attacks her, trying to make others laugh, because she thinks him a joke and laughs at him. And this is done „like a mimic artist,” *mimice* (8), so it is not surprising that what she produces is so close to Catullus: *catuli ore Gallicani*, the face of a Gallic imitation—an almost exact reproduction—of Catullus.

Amint *Catullus Gallicanus* – vagyis a Gallia Cisalpinában született Catullus – nevéből jön létre a hendecasyllabusok áldozatát érő szidalom: *catulus Gallicanus* („gall kutya”, mármint hogy olyan a pofája, mint egy gall kutyáé), úgy az áldozatot kijelölő, a mondatot megnyitó *illa* névmás pedig tükrösen íródik bele a mondatzáró *Gallicani* jelzőbe, a vers látható felszínén, a betűk szintjén tükrözve a szemantikai síkon lezajló „mimézist”. Ez a jelenség persze kizárólag a látható versben érzékelhető, ami ismét erősen megkérdőjelezi a hangos szavakat feltételező *flagitatio* – legalábbis az első felvonás – hatékonyságának lehetőségét. S valóban, az eredmény elmarad, amennyiben a hölgy „le sem bagózza” az ellene indított hendecasyllabus-hadjáratot (*Non assis facis?*), minek következtében a verssorok hamarosan önisméltésre kényszerülnek. Más szemszögből vizsgálva, igen érdekesnek tűnik, hogy ezen a ponton a vers egy egészen más jellegű, az iambosz műfajától nagyon távol álló, kizárólag a szerelmi líra körébe sorolható Catullus-verssel, pontosabban catullusi Szapphó-átirattal (*carm.* 51) lép halk dialógusba, amennyiben a két sorkezdő szó egymás mellé helyezéséből adódó *turpe* [...] *ridentem* („rusnyán [...] röhögőt”) tekinthető az ott olvasható híres *dulce ridentem* („édesen nevetőt”) felülírásának (vagy fordítva), amely dialógus mintha annak lehetőségét villantaná fel, hogy e költemény pozitív fogadtatás esetén – mármint ha a hölgy nem kinevetné, hanem rámosolyogna azzal a halhatatlan mosolyával – egy pillanat alatt milyen műfaji váltásra lenne képes.

³⁶ Az *y*-t Catullus korában minden bizonnyal *i*-nek ejtették.

A másik sorozat szintén az imént idézet részletből indul ki, de később nyeri el a kiteljesedést: az *ore* („szájával”/„arcával”) hang- és betűsor ismétlődéséről/szóródásáról van szó az alábbi sorokban: *quodsi non aliud potest, ruborem / ferreo canis exprimamus ore. / conclamat(e) iter(um) altiore voce* („Ha másképp nem megy, kényszerítsük pirulásra a kutya vaspofáját. Kiabáljátok újra, még erősebb hangon”). Mint a filológusok meg szokták jegyezni, e sorokban az *r* hang, vagyis a *littera canina* („kutyabetű”) halmozása – három soron belül hét *r* hangot találunk! – azt hivatott érzékelteti, hogy költőnknek ugyebár *kutya* egy nővel akadt dolga.³⁷ Érdekes azonban alaposabban végiggondolni: ha itt az *r*-ek mint kutya-hangok ropognak, akkor ebből nem az amúgy *expressis verbis* is kutyázott nőszemély kutya-mivolta következik, hanem az, hogy hendecasyllabusaink csaholnak dühös kutyák módjára, ami különösen beszédes annak fényében, hogy a *flagitatio* szótárának fontos eleme a *latrari*, ’megugatni valakit’ ige, amennyiben ilyen alkalmakkor a tolvaj nyomába eredő közösség – és ne feledjük, *flagitatio*nk során az írotáblácskát visszaadni nem hajlandó nő egyértelműen tolvaj-szerepbe kényszerül – mintegy a kutyák szerepét veszi át. Vagyis – kapcsolódva a *catul(i) ore Gallicani* értelmezéséhez – itt újabb megerősítést nyer, hogy valójában a *catullusi (catulusi)* hendecasyllabusok azok, amelyek kutyákként viselkednek, és az üldözőbe vett nőszemély kutya-mivolta ennek a viselkedésnek az utánzásaként vagy másolásaként értelmezhető. Az *ore* ismétlődése/szóródása, éppen a kutyának nevezett nőszemély pofáját/száját „kölcsonzi” a hendecasyllabusoknak a betűk szintjén, hisz a verssoroknak a *ruborem / ferreo canis exprimamus ore* szavakból – vagyis éppen a tulajdon, nagyobb hangerőre buzdított szavaiktól elvárt hatást megelőlegező szavakból – kell a nagyobb hangerő kedvéért (*altiore voce*) egy őket kimondó száját teremteniük. Miközben az a kimondott céljuk, hogy a nő vasból lévő pofájából valami pírt sajtoljanak ki (*ruborem / ferreo canis exprimamus ore*), valójában – és itt gondoljunk a *verba exprimere* ’szavakat tisztán kiejteni’ kifejezésre (vö. *expressis verbis*) – azon igyekeznek, hogy a némaságból a hangzásba exprimálódjanak, méghozzá (lévén kutyahangok) e kutyaszáj segítségével. Mondani sem kell, hogy a kísérlet ismét sikertelen marad: *Sed nil proficimus, nihil movetur* („De nem érünk el semmit, meg se moccan”).

Tulajdoníthatunk-e jelentést a versbeli *elisió*knak? Amennyiben megvizsgáljuk az alábbi két kiemelt sort: *persequamur e(am) et reflagitemus!* („Vegyük üldözőbe és követeljük vissza tőle!”), valamint *circumsistite e(am), et reflagitate* („Álljátok körül és követeljétek vissza tőle”), amelyek segítségével a verssorok az első két rohamra indítják magukat, arra lehetünk figyelmesek, hogy a (fel)olvasás során az üldözőbe veendő nőt helyettesítő személyes névmás (*ea*, itt tárgysetben *eam*) voltaképpen *teljes egészében elidőlódik* a szövegből, hiszen a megmaradt *e* hang kis, alig észlelhető *hiatus* árán beleolvad az *et* kötőszóba. Olyannyira, hogy a sor harmadik transzformációjának már az írott verziójából is kimarad: *conclamat(e)*.

³⁷ Vö. FRÄNKEL, 1961, 48.

iter(um) altiore voce („Kiabáljátok újra, még erősebb hangon”). Ennek a „totális elisiónak” az az üzenete, hogy a hendecasyllabusok mintegy eleve elvétik a céljukat: abban a pillanatban, ahogy eljutnak a címzetthez, az őket (fel)olvasó s nekik ezáltal hangot kölcsönző olvasóhoz/olvasónőhöz, éppen ez az olvasó/olvasónő hullik ki a kezük közül s válik számukra tökéletesen elérhetetlenné és megfoghatatlanná. Ez az üzenet homlokegyenest ellentmond a vers egyéb struktúráiból kiolvasni vélt üzenetnek, miszerint a verssorok csakis némaságukban, szóhoz jutásuk pillanatáig vannak kudarcra ítélve. Anélkül, hogy ezt a termékeny feszültséget fel kívánnánk oldani, érdemes (ennek fényében is) rátérni a költemény legvégének értelmezésére, ahol ennek az ezek szerint kétarcú kudarcnak – a költői potencia kudarcának – a tapasztalata szűrődik le, minek keretében stratégiaváltásra is sor kerül: *mutanda (e)st ratio modusque nobis, / si quid proficer(e) amplius potestis: / 'Pudic(a) et proba, redde codicillos!'* („Meg kell változtatnunk az eljárás módszerét, hátha így képesek vagytok haladást elérni az ügyben: »Szemérmes és tisztességes nő, add vissza a jegyzetfüzetet!«”). Érdemes ezt a zárlatot Horatius azon epódosza (= kb. iambosza) felől is szemügyre venni, amelyben a költő az őt varázslat alatt tartó Canidia nevű boszorkány ellen intéz kirohanást, s a varázslat alól való szabadulásért cserébe mindent felajánl, ami csak elképzelhető (*epod.* 17.36–41):

Quae finis aut quod me manet stipendium?
 Effare: iussas cum fide poenas luam,
 paratus expiare, seu poposceris
 centum iuencos, sive mendaci lyra
 voles sonare: "Tu pudica, tu proba
 perambulabis astra sidus aureum."

Mi lesz a vége vagy mi lesz a büntetés? Mondd ki nyugodtan: engedelmeskedni fogok a parancsnak, csak hogy kibékítselek, akár száz tinót követelsz majd, akár hazug lantomon vágysz dallá válni: „Te szemérmes, tisztességes nő, aranycsillagom, sétád a csillagok között vezet.”

Horatius egyenesen hazugnak nevezi a dalt (*mendaci lyra*), amelyben a *pudica* és *proba* nőszemélyt magasztalja/magasztalná, annak feltételezett kívánsága szerint, de a catullusi hendecasyllabusok hirtelen véleményváltozásának érdekmentes őszinteségéért sem tennénk tűzbe a kezünket.³⁸ Azonban a horatiusi hipertextus arra is rávilágít, hogy amit itt hallunk/olvasunk, annak a szövegét már nem a költő, hanem a dicsőítendő hölgy diktálja vagy írja. Vagyis, paradox módon, a költemény mégiscsak elérte célját: a nőszemély, úgy tűnik, mégis hajlandó válaszolni a levélre, vagyis hajlandó lesz visszaküldeni a *pugillariát*: hisz – mint tapasztaljuk – el-

³⁸ Vö. BALOGH, 1927, 5: „Ha mindez nem használná, ha a sértések – mint Ballio esetében – süket fülekre találnak, a gyönyörűséges refréneken lehet talán egyet srófolni is, hogy az, ami előbb sértő volt benne, most százszor sértőbb, csúfondáros vihoggá váljék: *24 pudica et proba, redde codicillos.*”

kezdte „törölni” a catullusi szöveget, s „helyébe írni” a maga verzióját. Nekilátott annak a feladatnak, amelyet a vers (mint olyan) megszületése érdekében neki mint a vers olvasójának kell elvégeznie.³⁹

Hivatkozások

Kritikai kiadás

Catulli Veronensis Liber, edd. SCHUSTER, M., EISENHUT, W. Lipsiae, Teubner, 1958.

Kommentár

Catullus. A Commentary, ed. FORDYCE, C. J., Oxford, Clarendon Press, 1961.

Szakirodalom

ADAMIK, T., *Catullus' Urbanity: C. 22*, in *Acta Antiqua Hung.* 36 (1995), 77–86.

BALOGH J., *Catullus egy carmen famosum-a (c. XI.)*, in *Egyetemes Philologiai Közlöny* 61 (1927), 1–6.

CAVALLO, G., *A volumentől a codexig. Az olvasás a római világban*, in *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Cavallo, G., Chartier, R., ford. Sajó Tamás, Bp., Balassi, 2000, 71–97.

FITZGERALD, W., *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1995.

FRÄNKEL, E., *Two Poems of Catullus*, in *Journal of Roman Studies* 51 (1961), 46–53.

HENDERSON, J., *Who's Counting?—Catullus by Numbers*, in *Uő, Writing down Rome. Satire, Comedy, and other Offences in Latin Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1999, 69–92.

HEYWORTH, S. J., *Catullian Iambics, Catullian Iambi*, in *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, eds. Cavarzere, A., Aloni, A., Barchiesi, A., Oxford, Rowman & Littlefield, 2001, 117–140.

KROSTENKO, B. A., *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, Chicago–London, University of Chicago Press, 2001.

LEE, M. O., *Illustrative Elisions in Catullus*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962), 144–153.

NAPPA, CH., *Aspects of Catullus' Social Fiction*, Frankfurt/M., Peter Lang, 2001 (*Studien zur klassischen Philologie*, 125).

SEDGWICK, W. B., *Catullus X: A Rambling Commentary*, in *Greece & Rome* 16 (1947), 108–114.

SELDEN, D. L., *Caveat Lector: Catullus and the Rhetoric of Performance*, in *Hexter, R., Selden, D., Innovations of Antiquity*, New York–London, Routledge, 1992, 461–512.

STARR, R. J., *Reading Aloud: Lectores and Roman Reading*, in *The Classical Journal* 86 (1990/91), 337–343.

³⁹ Hasonló következtetésre jut NAPPA, 2001, 146.

MÁRTON ANDREA

Szagrális medialitás a színházi előadásban

Zsótér Sándor a *III. Richárd megkoronázása* című művét egy használaton kívüli zsinagógában játssza 1998-ban Szegeden. Az előadás és a magyar színháztörténet tágabb kontextusából is mindenképpen adatértékű megvizsgálni, hogy a szegedi Régi Zsinagóga esetében minek feleltethetők meg a zsinagóga, illetve a zsidó vallás egyes elemei a szövegekönv, továbbá az előadás elemeit tekintve, s hogy miképpen lehet azt a tényt, hogy egy hajdani, mára elhagyatott templomban vagyunk, az előadásra vonatkoztatni.

A mai köztudatban a templom és a színház fogalma meglehetősen távol esik egymástól, sőt sokan megszenteltelenítően antagonisztikusnak érzik a két intézmény funkciójának bármiféle összekapcsolását. Különösen élesen különül el e két fogalom a mohamedán vallású népeknél, de még az európai eredetű protestáns puritanizmus sem érez közöttük semmiféle kapcsolatot.¹

A magyar színháztörténetből feltűnően hiányzó, a színházat szagrális térként elemző dolgozatok közül is egyedül Staud Géza érinti a szagrális medialitás jelenségét, ráadásul majdnem végig a katolikus templomokról beszél, de a katolikus és a zsidó templomok összehasonlítása során találunk néhány olyan elemet, amely a két tér – színház és templom – hasonlóságát közelebb hozza. Staud a húsvéti szertartások *quem queritis* epizódjának tulajdonítja a mai európai színház megszületését. A zsidó vallási hagyományokban is megtalálható egy olyan, a húsvéti szerepjátékhoz, *kérdezz-felelek*-hez hasonlóan erősen színházi jellegű népszokás, amely Purim ünnepekor van jelen: „[a Purim] a zsidó színházkultúra őse tradicionálisan két színdarab előadása (az egyik Eszter történetéről, a másik Józsefről meg testvéreiről szól)”.² Purim ünnepe egyébként „a perzsi zsidóság egy csodás megmenekülését örökíti meg”.³ A további hasonlóságok között szerepel az a tény, hogy a templom elmosza a társadalmi rétegek közötti különbségeket azzal, hogy egy térbe tereli a különböző rendű s rangú embereket, amely megoldás a

¹ STAUD Géza, *A templomtér mint színház*, in Irodalomtörténeti Közlemények, 1983/6, 665–669.

² HAHN István, *Zsidó ünnepek és népszokások*, Bp., Makkabi, 1997, 83.

³ *Uo.*, 80.

belső térfunkció kihasználásának egyezését mutatja; valamint a rituális szertartások látványos jellege, amelyben a színházhoz hasonlóan fontos helyet kap az élő szó és a zene is.

A zsinagóga a zsidóság vallási és közösségi életének központja. A szó maga görög eredetű, a *synagoge* gyűléshelyet jelent. [...] Az épületnek többféle rendeltetése van, melyek közül csak egy rituális, az imaház funkció. Görög és héber nevének megfelelően a közösség gyűlés- és egyben törvénykezési helye, valamint tanház is.⁴

Az imádkozáshoz szükséges rituális tárgyak (imaszj, a fej befedése, a köpeny felvétele a testre) megfelelő értelmezési többletet hordoznak a színházi előadásban is, például a már említett fejfedő-megoldásokban. Az előadásban kettős értelmezői szerepet kap a Bíboros fejfedője, amely egyszerre idézi a bíborosi kalpagot és a zsidó sábeszdeklit; az Orvos fejfedője, amely egyszerre teszi őt egy békához hasonlatossá, és hordoz különféle szimbolikus értelmet a tetején elhelyezkedő lámpával (isten világozása, a medicina „sötét” középkori terjeszkedése és felvirágzása, az orvos mint élet-halál ura stb.), vagy Hasszán törökös sapkája, mely nevéhez illően származására utal. Különös fejdísz hord Richárd: egy babérkoszorút, amely egyrészt utal az előadás többszörösen hivatkozott reneszánsz közegére (a római császárság dekadens korának feltámadása, a nagy költőket megillető babérkoszorú), valamint allúzió Jézus Krisztus töviskoronájára. Fejfedőnek tekinthető még a Bolond hófehér parókája, amelyet Richárd a közös jelenetükben átesz a saját fejére (a fehér paróka olyan allúziókat hordozhat, mint az arisztokratizmus, vagy utalhat az ítéletet hozó bíró személyére – mindkettő olyan státusz, amellyel a hatalom eszméje kapcsolható össze).

A zsinagóga „fontos eleme a rituális kézmosó, amely az előcsarnok bejárata közelében helyezkedik el. A vízzel való megtisztulás a bűnöktől való megszabadulást jelenti.” (GERŐ, 1989, 40.) A kézmosó ebben a térben nem jelenik meg, de több rituális „mosakodás” is van az előadásban: a kis Richárd és Edwárd fürdőzése, amikor szerelmet vallanak egymásnak, s a kis Richárd attól fél, valaki elrejtőzik a vízben, és bele akarja őt fojtani. A vízi fürdözést kék-piros matracokon való ringatózás jelenti, s a fiúkon fürdősapka is van (ami a sábesz egyik megfelelője). A másik ilyen jelenet, amikor Buckingham hercege és Ham beszélgetése elején Ham egy palack vizet hoz be, és leköpi vele Buckinghamet, ami egyrészt profán módon utal a megkeresztelés szertartására, másrészt pedig az ördögűzés egyik fontos kellékére, a szenteltvízre, mellyel a tisztátalan lelket úzik ki. A zsidó vallás ehhez hasonlóan megtisztító jellegű „vízhasználata” az előadásban látszólag fordítottan van jelen: a részegsége utal, amely az elme elbódulásához vezet: „Iszom, hadd ismerjem jobban magam” – mondja Buckingham, amikor bort/vi-

⁴ P. BRESTYÁNSZKY Ilona, *Budapest zsinagógái*, Bp., Cicero, 1999.

zet iszik, amely azonban a szenteltvízhez hasonló szerepet tölt be: Buckingham saját bevallása szerint félelmeit (ördögeit) akarja elűzni vele.

Az adott színházi térre vonatkozóan az említett feltételek a hely adottságait tekintve érvényesek; mivel a szegedi Régi Zsinagóga eredeti funkciójában az előadás bemutatásakor megszűnt létezni, ezek a megszorítások, bár még mindig érvényesek rá, értelmüket veszítették. A közösség számát érintő kikötés érdekes lehet számunkra, de erről a dolgot az egy későbbi részében szó lesz.

A zsinagógát mint színházi teret áttekintve, vizsgáljuk meg először a zsinagóga első alapfeladatát, a rendszeres Tóra-olvasást. A Régi Zsinagóga esetében eme, a zsinagógának *általában vett* ismérve nem működik – ezen a helyen már nem olvasnak Tórát, az előadást tekintve azonban mégiscsak olvasnak *valamilyen* szöveget –, vagyis nem olvasnak, hanem mondanak. Ha az előadás mondott szövegét tekintjük (rendkívüli módon profanizálva) egyfajta Tóra-helyettesítménynek, akkor azt mondhatjuk: működhet az alapelv, bár az olvasás helyett az elmondáson van a hangsúly. Az elmondás, a továbbadás kérdése, a jövőendő nemzedékkel való kapcsolattartás a zsidóság életében mindig is központi szerepet játszott, ám például Auschwitz esetében ennek különös jelentősége van az elmondhatóság és a kimondhatatlanság miatt; a bezárt zsinagóga beemeli a 60 évvel ezelőtt elpusztított zsidók emlékét is, ami inkább az agressziót, a kegyetlenséget, a gyilkosságot, s nem pedig a tér szakralitását erősíti.

A nézők kérdése, az tehát, hogy kik előtt játsszák a művet, átvezet a zsinagóga második alapvető feladatához, a közösségi imához, vagyis az istentisztelethez. A közösség, ti. a nézők egy helyre terelése egyezik a templom hasonló funkciójával, ahogy Staud is írta; a hívek (a zsinagógában minden más templomhoz hasonlóan különböző emberek gyűlnek össze) a játzókhöz hasonlóan hithű (nézői) mivoltukban, és nem csupán „önmagukban” ülnek a nézőtérben; a néző szerepét játsszák, a nézői állapotból (elvileg) nem mozdulnak ki. A zsinagógában mindenki név szerint van jelen, sok helyen név szerint meg vannak jelölve a helyek a padokban. Ez egy színházban nem lehetséges. Mint ahogy azt is elég nehéz lenne megoldani, hogy a nemek el legyenek különítve – hiszen „a zsinagógák alaprajzi elrendezésében fontos volt a nemek elkülönítése, ami a belső kialakítást is meghatározta. A nők számára a férfiaktól elkülönített imahelyet alakítanak ki, különböző megközelítésekkel.” (GERŐ, 1989, 39.)

A zsinagóga harmadik funkciója, mely a zsidó nép hányattatott sorsával függ össze, a zsinagóga törvénykezési helynek tekintése. „A középkorban, de még a XVIII. és XIX. század első felében is a zsidó közösség belső életével összefüggő igazgatási és hitéleti tevékenységnek, igazságszolgáltatásnak és a jótékonyságnak is a színtere.” (GERŐ, 1989, 40.) Ha a zsinagógát ekképp a törvénykezés helyének tekintjük, akkor tulajdonképpen a szegedi előadás helye inkább egy parlamentre hasonlít, Richárd parlamentjére, a birodalmi gyűlésre, mely „gondosan püderozott arcok sora”, s az angol Parlament magának Angliának a kicsinyített mása. Mivel Zsótér nem különíti el az egyes színtereket, a zsinagóga tere egyaránt funkcionál börtönként, templomként, táborként, s ez a „mindenütt, mégis sehol” egyezik a zsidó liturgia azon elemével, miszerint

abban a közösség tagjai, bárhol tartózkodjanak – otthonukban, a szabad ég alatt vagy a közösség imaházában –, egyidejűleg s egyénileg is cselekvő módon vesznek részt. Így bizonyos imádságok részére maga a közösségi épület, a zsinagóga valójában felesleges, mivel az imák bárhol, ahol a megfelelően előírt imakellékek jelen vannak, elvégezhetők. (GERŐ, 1989, 38.)

A törvénykezés, ítélethozatal helyének tekinthetjük a zsinagógát akkor is, amikor Richárd Urswick felett mond ítéletet, valamint a Szakács „bírósági” tárgyalásakor (bár mindkét jelenet parodisztikus elemeket is tartalmaz, például a Szakács fején végig egy, a „szakmáját” jelző tál van).

A szegedi Régi Zsinagóga különleges, sajátos helyszínt ad az előadásnak.

A szegedi hitközség 1797-ben elhatározta, hogy azt a házat, ahol a rabbi lakik, megveszi és ott zsinagógát épít. A kérelem elutasítása miatt 1803-ban ismét a városhoz fordultak, hogy olyan épületet építhessenek, ahol a közösség imára összegyűlhet. [...] Ez az épület azonban szűknek bizonyult. Az újabb, nagyobb épület felépítéséig ideiglenes zsinagógát terveztek [...]. A felépült zsinagógát Lipowszky Henrik és József tervei alapján 1843-ban avatták fel. [...] A templomban 400 férfi és 260 nő számára volt ülőhely. Az előcsarnokból nyíló belső teret három oldalról övezi a körbefutó női karzat, amely a földszinten széles árkádíveken nyugszik. Az épületet először 1857-ben renoválták. Bővítését már 1879-ben elhatározta a hitközség, amikor az ülőhelyek számát bővítették 400 férfi és 300 nő részére. Ebben az állapotában maradt fel napjainkig. Sajnos belső terének berendezési tárgyai, a közepén álló tóraolvasó asztal, ennek korlátja, a tórafülke és valamennyi berendezési tárgya, padjai, lámpái hiányoznak. (GERŐ, 1989, 128–129.)

Zsótér előadásának egyik vezérmotívuma a magány, az Istentől s embertársaitól elhagyott ember magánya, amelyhez kiváló helyszínt biztosít *Isten háza*. Az Ambrus Mária tervezte tér megfelel a szegedi Zsinagóga alapjellemezőjének, annak a szókapcsolatnak, hogy „használaton kívüli”. A teret, amelybe belépünk, egy hatalmas vasszerkezet uralja, amely magasra tör fel, s vaskerítés van a tetején. Látunk ezen kívül három, középen elhelyezkedő hatalmas betonhengert és oldalt különböző létrákat. Az egész tér olyan, mintha egy különös építkezésen lennénk, csak azt nem tudjuk, hogy építenek vagy rombolnak, azért építenek, hogy rombolhasanak, vagy azért rombolnak, hogy építhessenek. A tér rájátszik az átmenetiségre, az elhagyottságra, arra, hogy még talán építik – vastraverzek, szögesdrótok, melyek az emberek elválasztását szolgálják; csövek, betonhengerek, létrák, csupa hideg anyagból –, mintha még mindig épülne a zsinagóga, vagy restaurálnák, vagy újjáépítenék. Mintha egy nagy katasztrófa után lennénk, és a túlélők még nem tudták volna eldönteni, hogy lerombolják a helyet, vagy építsék újjá. A tér rideg anyagaival, hűvös betontömbjeivel, vaskerítésével magányt és egymástól való elszakadást hordoz. A tér egyes elemei megfeleltethetők egyes zsidó szimbolikus és valós tárgyakkal: például a három henger hasonlít egy-egy Tóra-tekerésre; a vasszerkezet vagy a kerítés olyan, mint a korlát, mely elválasztja a férfiakat és a nőket.

A színészek bejárják a tér minden szegletét: a földön fekszenek, felmászhatnak a létrákra, a mennyezet felé törekvő vaskerítés tetején ugrálnak, vagy épp lefelé lógnak a levegőből.

Közvetlenül a betonhengerek előtt helyezkedik el egy szoláriumágy, amelyet időnként bekapcsolnak, és kékes fényvel világít (általában fontos monológoknál – Richárd, Buckingham – vagy Richárd különböző megnyilvánulásainál, amikor például parancsot ad Norfolkknak, hogy kövessék Buckingham-et). A zsinagógában

a belső tér legjelentősebb része a belső keleti fal – *mizrah* – és az előtte álló, néhány lépcsőfokkal kiemelt terület. Közepét az a hely foglalja el, ahol a tóratekercek őrzésére alkalmas szekrény áll. Ennek két elnevezését ismerjük: *áron hákodes* – amelynek jelentése szent szekrény; *áron habrit* – amelynek szó szerinti jelentése: a Szövetség Ládája (frigyszekrény), amely a „Szövetséget” jelképező mózesi két kőtáblára való utalás. A tóratekercek nem kerülnek feltétlenül falfülkébe. Gyakori, hogy az áron hákodes oszlopai között alakítják ki annak szekrényét. (GERŐ, 1989, 42.)

Ennek a leírásnak tökéletesen megfeleltethető a színpadkép. A belső fal előtt fekszik hosszában a három betonhenger (azaz Tóra-tekerék), amik egyszerre jelentik jelképes értelemben magukat a tekerceket, másrészt pedig a betonhengerek előtt közvetlenül elhelyezett szoláriumágy (ha tetszik, fényességes láda) a frigidának feleltethető meg. Tehát minden az Isten és ember közti szövetséget jelképezi, amely, bár megkötött, mégsem működik rendeltetése szerint, az emberek mégis úgy érzik, Isten elhagyta őket, s kivétel nélkül magányuk foglyai.

Zsótér az előadás egyik alapkérdésévé tette azt, hogy Isten és az Ember (Richárd) milyen viszonyban van egymással. Richárd így vall:

Azt fogják mondani, hogy meg kell tanulnom az élet leckéjét, illeszkednem kell, gyötretnem, leküzdenem a szorongást a hittel, a testet a lélekkel, a lelket Jézus Krisztus urunkkal. El kell pusztítanom magam, ez a tanításuk. Ők önmegtagadással éltek, ezt mondják, én azonban tudom, hogy az előbbi nem megy nekem, a másokban meg hazudnak. Királlyá emeltem magam, mert ebben láttam az élet koronáját, az utat, amely kielégít. De önmagamban boldog lenni nem tudok... Csakhogy akkor ki segít?!”

Richárd számára tehát képtelenségnek tűnik az öngyilkosság („el kell pusztítanom magam”) – ezt az egyház a mai napig bűnnek tekinti. Másrészt viszont képtelen az önmegtagadásra, amely kétféle előjelű dolog. Egyrészt dicséretes erény, hiszen az illető képes megszabadítani önmagát a világi hívságoktól, másrészt viszont önfeladás, ha tetszik, önmagunk elárulása. Richárd saját hatalmát szinte mindenhatónak tekinti (királlyá is ő tette magát, ráadásul egy bibliai parafrázissal fejezi ki: „az élet koronája”). De önmagában mégis képtelen a boldogságra, s azt sem tudja, ki tudna segíteni rajta. Ezt a monológot a zsinagóga két szobordíszének, két kőoroszlánnak mondja, amely Juda törzsét szimbolizálja, s ábrázolása különö-

sen a tóratakaró függönyökön és (esetünkben) a mózesi kettős kőtábla két oldalán gyakori. (GERŐ, 1989, 46.) Az oroszán egyébként a hatalom egyik ősi jelképe,

oroszlánt ölni egykor a férfiasság próbája volt, a törzsön belül hatalmat igénylők rituális kötelezettsége [...] az állatok királya jelképpé nőtt, és mivel a királyság intézményét égi eredetűnek hirdették, a királyok pedig a Nap fiának tekintették magukat, az aranysörényű ragadozó napjelképpé lett.⁵

Isten házáról, a templomról Richárd a következőképpen vall:

Sokan jönnek, hogy imádkozzanak. Szenvednek, vagy forró vágy gyötri őket. Igen! Együtt e kettő! Gonosz jelek, bármerre pillantsak, gonosz jelek! Szeretném megragadni gondolataik szálait, akár az idegvégződéseket, hadd legyen valami bizonyosság a kezemben! Isten, itt vagyok házadban naphosszat, hogy védelmeznél; ám gonosz vágyak mérge, rossz sejtelmeké mégis záporoz reám, himlőhelyesre veri a szívemet.

Ennél a monológnál Richárd belebújik az egyik betonhengerbe, és onnan mondja azt a szövegrészt, hogy „Isten, itt vagyok házadban naphosszat”. Ez egyrészt utal a templomoknak arra a középkori funkciójára, hogy ha bűnös lép falai közé, akkor a világi bíróság nem mehet be érte, és nem fogathatja el a templom területén belül; másrészt utal arra a tényre is, hogy egy zsinagógában, Isten házában vagyunk, és arra a már említett szimbólumra, hogy a betonhenger a Tóra-tekercs képe is lehet. Konkrét térbeli utalás a szövegben a templomra utalva hangzik el: „A szentek képmása megreteg, ha torkomból hang tör fel, és a boltívek megdöndülnek belé” – ez nyilván nem zsidó, hanem katolikus templomra vonatkozik.

Az előadás felteszi a kérdést: mi az ember? Milyen viszonyban van milyen Istennel? Milyen kapcsolat fűz minket a hatalomhoz? A játéktér önnön hívősségével, zártságával, behatároltságával önkéntelenül is választ ad ezekre a kérdésekre, ám mindenkinek a saját választát.

⁵ JANKOVICS Marcell, *Jelkép-kalendárium*, Bp., Panoráma, 1988.

SCHAUER HILDA

„A valóság kitalálása” Christoph Ransmayr
A jég és a sötétség borzalmai és *Az utolsó világ* című regényében

Christoph Ransmayr 1954-ben született az ausztriai Welsben. Az 1984-ben publikált *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*A jég és a sötétség borzalmai*) című első regénye sikerét második regénye, a *Die letzte Welt* (*Az utolsó világ*, 1988) messze túlszárnyalta. Esterházy Péter meglepőnek tartja, hogy egy csendes mű ilyen zajos sikert aratott: „Bis zum heutigen Tag ist nicht ganz klar, was an einem so literarischen und auf die Literatur bezogenen Buch so öffentlichkeitswirksam war.”¹ Wendelin Schmidt-Dengler dicséri Ransmayrnek az osztrák irodalomban egyedülálló teljesítményét, amennyiben az író Ovidius segítségével elszakadt az osztrák témáktól, és világirodalmi jelentőségű gondolatokkal foglalkozik. Schmidt-Dengler kiemeli, hogy Ransmayr műveiben az ökológia, az írás, a női szerepkör, a cenzúra, a hatalom és a mítosz kérdése az olvasó számára könnyen érthető formában kerül bemutatásra.² Thomas Anz a műveket a nyolcvanas években elterjedt toposzok és irodalmi ábrázolásmódok individuális kombinációjaként értelmezi, és rámutat a posztmodern programpontjainak a jelenlétére, amelyekhez a mítoszreceptiót, az író „eltűnését”, a valóság és fikció közötti elmosódó határt, a hatalom-, ész- és civilizációkritikát, a haladásba vetett hit iránti szkepszist és az apokaliptikus elemeket sorolja.³ Az intertextualitás kiemelkedő szerepe, az autoreflexivitás és a jelentések szövevényes hálózata a ransmayri mű olyan jellegzetes tulajdonságai, amelyek a posztmodern művek közé sorolás mellett szólnak. A hagyományos valóságkonceptiók megkérdőjelezése és az értelmezési lehetőségek szövevényessége, labirintusjellege felveti a mű elemzésében a radikális konstruktivizmus és a káoszelmélet gondolatrendszerével való összevethetőséget.

¹ Péter ESTERHÁZY, *Ein feines Werk, ein Glückspilz*, in *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, hrsg. von Uwe WITTSTOCK, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 21–23. Itt: 21.

² Wendelin SCHMIDT-DENGLER, „Keinem bleibt seine Gestalt”. *Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*, in Uwe WITTSTOCK, *i. m.*, 100–112. Itt: 111.

³ Thomas ANZ, *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt*, in Uwe WITTSTOCK, *i. m.*, 120–136.

Radikális konstruktivizmus és káoszelmélet

A radikális konstruktivizmus és a káoszelmélet központi témája a világ megismerhetősége. E két irányzat tagadja azt az elképzelést, hogy az ember a megismerés autonóm szubjektumaként definiálható. A radikális konstruktivizmus olyan ismeretelmélet, amely a neurofiziológia eredményeire támaszkodik. Abból a körülményből, hogy a tapasztalás nem az érzékszervekben, hanem az agy specifikus régióiban történik, a konstruktivista neurofiziológusok és az ismeretelméleti kutatók arra a következtetésre jutottak, hogy a tapasztalás, a megismerés tartalmait az agy konstruálja. Az érzékelés idegi folyamatok interpretációján alapszik, így a valóság nem másolat (Abbild), hanem konstrukció.

A káoszelmélet dinamikus nem-lineáris rendszerekkel foglalkozik, mint például a meteorológiai és a kémiai folyamatok. Ezek a működésüket leíró törvényszerűségek ismerete ellenére mégis nehezen prognosztizálhatók. Ennek oka az, hogy a kiindulási adatok legkisebb pontatlansága is nagy eltéréseket eredményez, illetve a szomszédos rendszerek befolyása nem küszöbölhető ki. A radikális konstruktivizmussal együtt a káoszelmélet is önszervező rendszereket vizsgál, ez azt jelenti, hogy komplex rendszereket kutat, amelyekben az ok-okozati struktúrák körforgásszerűen önreferens folyamatokban vannak egymással összekapcsolódva, vagyis nem lineáris kauzalitásláncokat alkotnak. A radikális konstruktivizmus szerint a kognitív folyamatok nem képesek arra, hogy egy adott világot reprezentáljanak, hanem csak konstrukciókat hoznak létre a világról. Így a megismerés objektív bázisa nem létezik, a megismerés végső soron interpretációt jelent. A konstruktivista ismeretelmélet az élő rendszereket önlétrehozó, önszervező, autoreferenciális és önfenntartó, röviden autopoietikus rendszereknek tekinti. Humberto R. Maturana biológiai kísérletekkel támasztotta alá az élőlények önszervező, autopoietikus tulajdonságukkal való jellemezhetőségét. Az élő rendszerek, annak ellenére, hogy struktúra-specifikus rendszerek, mégsem nevezhetők statikus rendszereknek, mert struktúrájuk keretén belül állandóan változnak, ezért dinamikus rendszereknek is tekinthetők.⁴ Gerhard Roth mutat rá arra a tényre, hogy az agy sokkal nagyobb autonómiát tud tanúsítani, mint a szervezet. A tapasztalás tehát az agyban lejátszódó konstrukció és interpretáció. Az agy az érzékszervek felől érkező jelzéseket konzisztencia-vizsgál, majd pedig konzekutív ellenőrzésnek veti alá. Az emlékezet segítségével összehasonlítja az ingereket korábbi inge-

⁴ A radikális konstruktivizmus és a káoszelmélet nem képez egységes elméleti rendszert, sokkal inkább elmondható róluk, hogy egy interdiszciplináris diszkusziót váltottak ki. A különböző tudományágak kutatásairól olvashatunk többek között Siegfried J. Schmidt könyveiben: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, hrsg. von Siegfried J. SCHMIDT, 1987, illetve *Kognition und Gesellschaft*. *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*, hrsg. von Siegfried J. SCHMIDT, Frankfurt am Main, 1992. A biológiai megközelítésről Humberto R. MATURANA–FRANCISCO J. VARELA, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des Erkennens*, Bern–München–Wien, 1987 című könyvben tájékozódhatunk.

rekkel és ezek interpretációjával. A konzisztencia-vizsga az agynak olyan magas szintű dinamikát és autoreferencialitást biztosít, hogy lehetővé válik számára, hogy egy állandóan változó világban mindig adekvát módon működjön.⁵ Mivel az észlelés állandó értelmezési folyamat, Varela az emberi életet egy látszólag végtelen metamorfózis egymást váltó interpretációs lépéseiként értelmezi.⁶ Ernst von Glasersfeld szerint a kommunikáció és a világ megismerési folyamata azon a tényen alapszik, hogy a kommunikációs partnerek a maguk viselkedésmódjából a másokéra következtetnek, vagyis szinte „befedik” elvárásaikkal mások kijelentéseit. Lényeges, hogy a beszélő milyen képet alkot kommunikációs partneréről, mert ez a kép sem mentes a saját magáról alkotott koncepciótól.⁷ A radikális konstruktivizmus szerint az identitás megismerése is kognitív teljesítmény. Az én-tudat, az identitás is az agy konstruktuma. A valóságból érkező ingerek értelmezésével hozza létre az ember a maga valóságát. Az öntudat ebben a megvilágításban a permanens önleírás aktusaként értelmezhető, s így az identitásképzés permanens dinamikus folyamat. A mindenkori identitás, illetve én-koncepció alapját a szociális tapasztalatok képezik. Az irányzat képviselői az én konstruktivista meghatározásában az önmegvalósítás új lehetőségeit látják, hiszen szerintük az egyén a konstrukció lehetséges helye.⁸ Az egyén a szociális közösség tagjaként hozzájárul a kultúra megőrzéséhez és átalakításához.⁹

Bernd Scheffer azok közé az irodalomtudósok közé tartozik, akik elfogadják a radikális konstruktivizmus érvelését, mely szerint a valóság megismerésében nagy szerepet játszik az önleírás (Selbstbeschreibung). Scheffer szerint egy műalkotás recepciója nemcsak a mű szövegétől, hanem a befogadó autobiográfiájától is függ, s ezzel Scheffer is kialakítja a maga recepcióelméletét. A nyelvi kommunikációban, illetve a recepció során a konszenzus kialakítása nem a szöveg autonóm jelentésegységeire vezethető vissza, hanem a konvenciókra való utalásra, amelyek a kommunikációs partnerek vagy a befogadók műveltségében szocializációjuk során kialakultak. Scheffer a szövegeket „örientációs alkalmaknak” tekinti, ebben az értelemben beszél az irodalom egyéneket alakító és társadalomformáló szerepé-

⁵ Vö. Gerhard ROTH, *Das konstruktive Gehirn: Neurobiologische Grundlagen von Wahrnehmung und Erkenntnis*, in *Kognition und Gesellschaft*, hrsg. von Siegfried J. SCHMIDT, 277–336. Itt: 317.

⁶ Vö. Francisco J. VARELA, *Der kreative Zirkel. Skizze zur Naturgeschichte der Rückbezüglichkeit*, in *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, hrsg. von Paul WATZLAWICK, München–Zürich, 1991, 294–309. Itt: 308.

⁷ Vö. Siegfried J. SCHMIDT, *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, 416.

⁸ A konstruktivizmus pszichológiai elméleteiről olvashatunk Paul Watzlawik említett könyvében, továbbá Gebhard RUSCH, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt a. M., 1987 című könyvében.

⁹ Vö. Angela FITZ, „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen.” *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen: Sten Nadolny–Christoph Ransmayr–Ulrich Woelk*, St. Ingbert, Röhring, 1998, 26–39.

ről.¹⁰ Úgy véli, hogy a kulturális és a társadalmi változás csak a valóság és a hallucináció elvi összecszerelhetősége alapján valósulhat meg. A művészet és az irodalom felhívja a figyelmet a valóság konstruáltságára. A művészet legfeljebb kiemelt színpadon játssza azt a játékot, amelyet mindenütt előadnak: a valóság mindig „kreatív” konstrukcióját.¹¹ A konstruktivisták szerint a fikció és az objektivitás viszonyát is újra kell gondolni. Ha a megismerés konstrukción alapul, akkor kategorikusan nem állítható szembe a fikcióval. Mert ha az „igaz” mindig valóságleírás, azaz konstrukció, akkor értelmetlen a fikciót „nem igaz”-nak tekinteni. Ehelyett metasztintként kellene értelmezni, amelyen a valóságleírás tematizálása történik. Ebben az értelemben nevezi Paul Watzlawick az irodalmat a „leírás leírásának”.¹²

Angela Fitz elemzi azokat az elbeszéléstechnikákat, amelyek a káoszelmélet és a radikális konstruktivizmus által képviselt holisztikus világképet és az ebből adódó, a hagyományos tudományértelmezést érintő kritikát kifejezésre juttatják. A kijelentések objektivitásával kapcsolatos kétséget úgy is ki lehet fejezni, hogy a szerző különböző valóságkonstrukciókkal és meggyőződéssel rendelkező figurákat kommentár nélkül egymás mellé állít, vagyis olyan ábrázolási módszert alkalmaz, amelyet a Mihail M. Bahtyin által leírt regényből már ismerünk. A polifón regény segítségével kifejezhető a megismeréssel kapcsolatos kétségek, és lehetővé válik a túlhaladott és nem kétségbe vont igazságok megkérdőjelezése a heterogén látásmódok sokaságában. A radikális konstruktivizmus és a káoszelmélet szerint a nyelvi kijelentések nem függetlenek nyelvi és történelmi beágyazódottságuktól. Az intertextualitás fogalmával írható le az az elképzelés, hogy a különböző korok nyelvi kijelentései összefonódnak egymással. Julia Kristeva számára minden szöveg a priori intertextuális, mert a kulturális rendszer szövegének része. Az „önhasonlóság” (Selbstähnlichkeit) a konstruktivisták számára azt jelenti, hogy struktúrák egy mintát a variánsok végtelen sokaságában ismételnek. A művekben az újabb és újabb intertextuális rétegek lehetővé teszik a narratív elemek különböző variánsokban való megismétlését. Dimenzió- és perspektívagazdagságról beszélhetünk abban az esetben, ha a valóság heterogenitása egy központi perspektíva kizárásával sokrétűen bemutatható. Az igazság összetettsége a szövegstruktúra szintjén a kapcsolódási lehetőségek végtelen számában nyilvánul meg. Az autoreflexív írásmód segítségével, amely a szövegre jellemző struktúrákat és ábrázolásmódokat tematizálja, létrejön egy olyan szövegformátum, amely az egymást kölcsönösen tükröző variánsok sokrétűségéből tevődik össze.¹³

¹⁰ Vö. Bernd SCHEFFER, *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt am Main, 1992, 234.

¹¹ Vö. *uo.*, 33.

¹² Vö. Angela FITZ, *i. m.*, 48.

¹³ Vö. Angela FITZ, *i. m.*, 66–78. A labirintus-szöveget és az önreflexív eljárásoknak az önhasonló struktúrákkal való kapcsolatát leíró szakirodalmak közül Angela Fitz megemlíti a következőket: Gilles DELEUZE–Felix GUATTARI, *Rhizom*, Berlin, 1977 és Peter STOICHEFF, *The Chaos of Metafiction*, in *Chaos and Order*, hrsg. von HAYLES (1991), 85–99.

A jég és a sötétség borzalmai

A regény a három szálon futó cselekmény montázsa. Az első cselekményszál a Weyprecht és Payer által vezetett császári és királyi osztrák–magyar északi-sarki expedíció 1872 és 1874 közötti történetét meséli el, a másik két cselekménysor részben párhuzamosan fut egymással. A kalandor Josef Mazzini 1981-ben az északi-sarki hősök nyomát követve az örök jég birodalma felé veszi útját, és eltűnik ott. Mazzini eltűnése a krónikás és fiktív elbeszélő számára alkalmat ad az elbeszélésre: „Valójában csak azután figyeltem fel Mazzinira, miután eltűnt a jégben.”¹⁴ Az alkalom az elbeszélésre azt jelenti, hogy a nyomtalanul eltűntet úgy lehet fokozatosan és véglegesen kiiktatni a világból, hogy az elbeszélő történeteket mesél róla az eltűnése után. Az elbeszélés során Mazzini és a krónikás poetológiai figurákká válnak, lehetővé válik az elbeszélés lehetőségeire és korlátaira való reflektálás, végül azonban a krónikás kénytelen vállalkozása kudarcát beismerni: „Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen.”¹⁵

A regény második fejezete (Az eltűnt – Személyi adatok) Mazzini gyermek- és ifjúkorát meséli el. Mazzini sokat hall egy múlt századi rokonáról, aki részt vett az északi-sarki expedícióban. A krónikás úgy véli, hogy a később eltűnt ebben az időben kezdte az Arktisról gyűjtött elképzeléseit egybefűzni. Bécsben a könyvkereskedőnő, Anna Koreth baráti körében látjuk újra. Itt alkotja meg Mazzini a „valóság kitalálásáról” szóló elképzeléseit:

Ő, mondta Mazzini, bizonyos mértékig újra megtervezi a múltat. Történeteket gondol ki, cselekvésfolyamatokat és eseményeket talál ki, feljegyzi őket, végül megvizsgálja, voltak-e képzeletbeli alakjainak valamikor a távoli vagy közeli múltban *valódi* elődei vagy megfelelői. [...] Neki így megvan az előnye, hogy történeti kutatásokkal ellenőrizheti kitalációi igazát. Ez játék a valósággal. De abból indul ki, hogy bármit fantáziál is, az valamikor egyszer már megtörtént. [...] neki már az a személyes, titkos bizonyosság is legendó, hogy kitalálta a valóságot. (19)

Weyprecht és Payer Északi-sarkra indított expedíciója oly mértékben elbűvöli Mazzinit, hogy az expedícióban véli felfedezni gyermekkori álmait. Mazzini is ír történeteket, amelyek alkalmanként megjelennek különböző folyóiratokban. Ezekben a történetekben szemtanúként mond el eseményeket, amelyek színtere

¹⁴ Christoph RANSMAYR, *A jég és a sötétség borzalmai*, ford. Váróczy Zsuzsa, Pécs, Alexandra, é. n. A továbbiakban a regényből származó idézetek helyét a főszövegben zárójelbe tett számok jelzik.

¹⁵ Christoph RANSMAYR, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 274. Az aktuális idézet esetében az eredeti szöveg mondatát közlöm, a fordításban szereplő mondat helyett inkább saját fordításomat (Sch. H.) adom meg: „Nem fogok semmit befejezni, és semmit sem fogok eltüntetni a világból.”

csak körülbelül határozható meg a térképen: „Ezekben láthatatlanul mindig elmosódott a tények és a kitaláció közt húzódó határ.” (20) Az Arktisz vonzása, amely a felfedezőket is rabul ejtette, ellenállhatatlanul bűvkörébe vonja Mazzini: „Mazzini egy elévült valóság után futott.” (22) Ez a vonzóerő, ez a szívóhatás lesz úrrá az elbeszélőn is, aki eleinte csak Mazzini eltűnésére keres magyarázatot. A későbbiekben azonban folytatja Mazzini sark történeti kutatásait, és olyan intenzíven tanulmányozza a Spitzbergákon készített feljegyzéseit és naplóit, hogy akár emlékezetből is tud idézni belőlük. A feljegyzések azonban nem teszik lehetővé, hogy teljes bizonyossággal rekonstruálja Mazzini útját és eltűnését, ezért a tényeket fantáziája segítségével egészíti ki:

Elrendezem tehát a rendelkezésemre álló utalásokat, sejtésekkel kitöltöm az üres helyeket, és egy ténylánc végén mégis önkényesnek érzem, amikor azt mondom: Így volt. Mazzini elutazását ekkor úgy látom, mint a valószínűségbe való átváltást a valóságból. (57)

Hogy elbeszélése fikcionális jellegét kiemelje, az elbeszélő gyakran hangsúlyozza, hogy nem rendelkezik elegendő forrással a tényszerű leíráshoz: „De nem rendelkezem olyan feljegyzésekkel, amelyek feltételezéseimet kétségtelenül igazolnák – Mazzini spitzbergai naplójegyzetei gyakran olyan szűkszavúak, mint Haller, a vadász vagy Krisch, a gépész szavai.” (122) A történelmi északi-sarki expedícióról szóló feljegyzésekre való utalás is megerősíti azt a gondolatot, hogy a történéseknek különböző recepciói léteznek és a valóság interpretáción alapszik, hiszen a legvalóságosabban annak az embernek a tudatában tükröződnek az események, aki átélte ezeket, így a valóság megosztható.

A regény kétségbe von tradicionális valóságkonceptiókat. A radikális konstruktivizmus gondolatmenetének megfelelően számos kijelentés utal arra, hogy a valóság tapasztalása interpretáción és konstrukción alapszik. Monica Fröhlich az elbeszélő realitásfelfogásáról azt írja, hogy az elbeszélés az elbeszélő számára az eltűnés rekonstrukciójának hermeneutikai kihívásává válik, és még hozzátézi, hogy a rekonstrukciónak meg kell felelnie a valószínűség szabályainak.¹⁶ Nemcsak az elbeszélő, hanem Mazzini is poetológiai figurává válik, aki elindul a világba, hogy a valóság kitalálását a helyszínen ellenőrizze. Fröhlich Mazzini „megérkezését” (Ankommen), önmaga térben és időben való elhelyezését (Selbst-Verortung) az utolsó fejezetben identifikációs metaforának tekinti. A naplóírás Mazzini támasza az identitáskeresése során, útja egy pontján azonban Mazzini felhagyja a naplóírással. Az elbeszélő szerint, aki megtalálta a maga helyét a világban, már nem ír további feljegyzéseket. Az eltűnés primér indoklása poetológiai természetű, esze-

¹⁶ Vö. Monica FRÖHLICH, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*, Würzburg, Ergon Verlag, 2001, 54 (= LITERATURA. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, Bd. 13).

rint Mazzini eltűnik saját fantáziája világában, ahogy Fröhlich kifejezi, elragadja fantáziája „szívóereje”.¹⁷

Ransmayr regényei távoleső, elhagyatott terekben játszódnak, sivatagokban és hegyek között, amelyek poetológiai terekként értelmezhetők. A *Jég és a sötétség borzalmi* színteréül is periferikus topográfiát választ az író, mert a világ peremén az élet társadalmi és történelmi determinációk nélkül manifesztálódik. Az elbeszélő közreadja poetológiai megfontolásait: „Mert egy kitalált dráma, amely egy üres világban ment végbe, végül is sokkal valószínűbb és *elgondolhatóbb* volt, mint például egy trópusi kaland, amelynek megköltésekor tekintetbe kellett venni egy változatos természet és egy távoli kultúra rituáléinak befolyását.” (20) Mazzini hobbija, „a valóság kitalálása”, a tágasság és a csend terét igényli. Az üres, elhagyatott terekben a fikció és a valóság közötti határ elhanyagolható.¹⁸ Az Északi-sark egy rendszer középpontját jelenti, egy pontot, ahol a hosszúsági körök találkoznak. A regényben Ransmayr idéz egy 1980 körüli geográfiai definíciót:

A geográfiai Északi-sark az a matematikai pont, amelyet a földforgás elgondolt tengelye átszúr, amelyen a meridiánok egyesülnek, amelyen már csak déli irány van, ahol a szél csak délről jön és dél felé fúj, és a mágneses iránytű mindig dél felé mutat, ahol megszűnik a föld centrifugális ereje, és a csillagképek már nem kelnek fel és nyugszanak le. (177)

Az Északi-sark tehát ambivalens hely, nehezen elhelyezhető, de mégis reális; geográfiai fikció és reális orientációs pont, vagyis a realitás és fikció játékos kölcsönhatásának a metaforája.¹⁹

A regény tartalmazza a haladáskritika számos elemét. A Mazzini-történetben Ransmayr kimutatja, hogy a kalandok magukkal sodornak embereket, a jég birodalmának felfedezése és tudományos megismerése sokaknak továbbra is vonzó lehetőségnek tűnik. Az osztrák–magyar Északisark-expedíció rekonstruálása feltárja a felfedezések háttérben levő, időnként elhallgatott áldozatok mértékét. A felfedezőutak mítoszán kívül a szerző dekonstruálja a centrum, a Habsburg Birodalom mítosztát is, amelynek széthullása Payer halálával esik egybe. Ransmayr kifejezi a

¹⁷ Vö. *uo.*, 55.

¹⁸ Vö. *uo.*, 163.

¹⁹ Vö. Nikolaus FÖRSTER, *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, 79. Förster az Északi-sarkhoz hasonló ambivalens, valóság és fikció közötti térként nevezi meg Umberto Eco *A tegnapi szigete* című regényének elbeszélő terét. A 180. hosszúsági körről van szó, amely dátumhatárként a realitással és a fikcióval való játékokra ösztönöz. E hosszúsági kör keresése a regény központi motívuma és számos elmélet kiindulópontja. Az özőnvízkutató Pater Caspar azt magyarázza társának, Robertónak, hogyan volt képes Isten a világot negyven nap alatt vízzel elárasztani, noha az ennyi idő alatt leeső csapadék ehhez nem elegendő. Pater Caspar elmélete szerint Isten a 180. hosszúsági körnél a tegnapi vizét kimerítette a tenger mélyéből és a mába öntötte. Ezt addig ismételte, míg a világ valóban elmerült a vízben. Az emberek által konstruált dátumhatár olyan kategóriát alkot, amelyhez Istennek is igazodnia kell.

nagy földrajzi felfedezésekkel kapcsolatos kétségeit, mert a felfedezések tudományos és materiális hozadékát ideológiai célok érdekében hasznosítják. A Jeges-tenger az összes remény végét testesíti meg. A szerencsés kimenetel ellenére az expedíció elbeszélése a katasztrófatörténetek körébe tartozik. Az expedíció után az expedíció résztvevői ember nem lakta természeti sivatagot hagynak maguk után, amely az ember erőszakos behatolása után is képes a regenerációra. A racionális tudomány és a haladás képviselőjét, az embert azonban az első világháború borzalmaiba kényszerítik.²⁰

Az utolsó világ

Az utolsó világban is a szubjektum krízisét fejezi ki az eltűnő hős motívuma. A modernitás regényeivel ellentétben, amelyekben a súlypont az eltűnés ábrázolására helyeződik, a posztmodern regényekben a hangsúly áttevődik az eltűnés okainak a feltárására. Az eltűnt keresése helyett az identitáskeresés kerül középpontba. Fröhlich a szubjektum dialektikája alatt azt érti, hogy az individualitása megteremtésére törekvő szubjektum kénytelen lemondani az individualitását létrehozó tudásstruktúrákról. Ez pedig csak a szubjektum önfeladásával lehetséges. Az eltűnő hős motívuma szemlélteti a felvilágosodásra és tudásra törekvő szubjektum hatalomigényének kritikáját.²¹

A mű középpontjában Cotta áll, aki Nasót és mesterművét keresi. Ovidius főműve, a *Metamorphoses* a regény irodalmi előzménye.²² Az Ovidius által elbeszélte történetek közül Ransmayr elsősorban azokat választotta ki, amelyeket felhasznál-

²⁰ Vö. Holger MOSEBACH, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*, München, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, 114–124.

²¹ Vö. Monica FRÖHLICH, *i. m.*, 88.

²² Kulcsár-Szabó Zoltán úgy véli, hogy a regény központi intertextuális alakzata nem sorolható egyértelműen a hipertextualitás Gerard Genette-féle kategóriájához, mivel a regényben Ovidius műve mint egy másik, önálló mű is megjelenik, amelyre a szereplők reflektálnak, így a „metatextualitás” eljárásait is meg kell vizsgálni. A két mű közötti kommentár/szöveg típusú differencia értelmezése azonban szintén akadályba ütközik, mert a regény egyes helyein a szöveg nem érthető az Ovidius-mű vagy az „ovidiusi repertoár” nélkül. Vö. KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, *Kommentár helyett „hymen”? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt című művében*, in *Oszták történetek*, Tiszatáj, 1999/6, 66, 83. Itt: 66. Penka Angelova arról ír, hogy Ransmayr ott kezdi a történetet, ahol Ovidius abbahagyta – Naso halálával, majd a történetet egy tükörben visszatükrözi, az elveszett költő és az elveszett mű kereséséből létrehoz egy „tükörtörténetet”, amely a szöveg genézisére reflektál. Mivel ebben az esetben egy alapszövegről van szó, az európai kultúra szövegeinek szövegéről, így ez a történet valamennyi szöveg eredete után kutat. Vö. Penka ANGELOVA, *Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte*, in *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 7. Nr. September 1999*, <http://www.inst.at/trans/7Nr/angelova7.htm>, 2004.09.14., 1. lap.

hatott a világ szöveggé válásának kifejezésére. Az átváltozások fikcionális realizálása aktualizálja az író- és olvasófigurák²³ eltűnéséről szóló gondolatokat, amennyiben az eltűnés a szövegvilágokban való elmerülést jelenti. Naso, a költő, magát és az őt körülvevő világot bevonta a metamorfózisokról szóló költészetébe:

Rómából, a szükségszerűség és az értelem világából száműzve, a költő a Fekete-tengernél mesélte végig a *Metamorphosest*, a kopár partvidéket, ahol fázt és honvágytól szenvedett, az ő partvidékévé változtatta és az ő alakjaivá azokat a barbárokat, akik üldözték, és Trachila magányába taszították. És Naso végül úgy szabadította meg világát az emberektől és az emberi rendtől, hogy minden történetét végigmesélte. Akkor aztán valószínűleg ő maga is belépett az ember nélküli képbe, sebezhetetlen kavicsként legurult a hányók oldalán, kormoránként elsuhant a hullámverés habjai fölött, vagy diadalmas bábormohaként kuporodott a város egyik utolsó, eltűnőfélben lévő falmaradványára.²⁴

Az átváltozástörténeteket Ovidius és Ransmayr is egy nagyobb kerettörténet segítségével beszéli el. Így lehetővé válik a narráció és a recepció egyidejű tematizálása. Friedmann Harzer a metamorfózis motívumára épülő narratív poétikáról ír abban az esetben, amikor egy elbeszélte metamorfózis poetológiai szempontból válik jelentőssé. Az átváltozástörténetek poetológiai szempontból fontossá válhatnak a cselekményük, a figurakonstellációjuk vagy a narratív ábrázolásmódokhoz való viszonyuk alapján.²⁵ A mű egy olyan narratív poétikát körvonalaz, amely a narratív fikció és a valóság egymáshoz való viszonyán kívül reflektál a befogadó szerepére is, s ezzel a „metafikció” jellemzőit is felmutatja.²⁶

²³ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint „a történetben egyszerre idézetként és szereplőként is olvasható/olvasandó antropomorf alakok, akik szükségszerűen rendelkeznek valamilyen tudással a Tomiba száműzött költőről és nevezetes művéről” (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kommentár helyett „hymen”?*, 69). Bombitz Attila Cottával kapcsolatban kifejti, hogy Cotta Naso útját ismétli meg, mely Rómából Tomiba vezet. Naso a *Metamorphoses* elbeszélése után maga is belépett történetébe és eltűnt a hegyekben, ugyanígy Cotta is elindul ezen az úton és megtalálja a maga történetét, illetve nevét Naso művében. Vö. BOMBITZ Attila, *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*, Pozsony, Kalligram, 2001, 194.

²⁴ Christoph RANSMAYR, *Az utolsó világ*, ford. Farkas Tünde, Bp., Magyar Könyvklub, 1995, 274. A továbbiakban a regényből származó idézetek helyét a főszövegben zárójelbe tett számok jelzik.

²⁵ Vö. Friedmann HARZER, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000, 198.

²⁶ Michael SCHEFFEL, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Tübingen, Niemeyer Verlag, 1997, 87) című könyvében idézi Werner Wolf metafikció-definícióját, amely a fogalom pontos és részletes leírását adja, s amelyet Ransmayr művével kapcsolatban is idézhetünk: „Metafikcional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als histoire bzw.

Ehhez a gondolatmenethez kapcsolódik Fitz felvetése is, aki érdekes párhuzamokat fedez fel a konstruktivisták által képviselt recepcióelméletekkel kapcsolatban, amelyek abból indulnak ki, hogy a személyes értékrendek, a befogadó én- és világképe és érzelmei valamennyi szövegrecepció alapját képezi. Naso történeteinek recepciója variánsok sokaságában realizálódik. Ily módon a narratív ábrázolás segítségével bemutatható, hogy a szövegértelmezés egésze nem rekonstruálható, hanem minden olvasó a maga szövegvariánsát alakítja ki.²⁷ A regény elején a modernitás posztulátumai szerint Cotta számára Naso és műve jelentős szerepet játszanak – hiszen Naso és az eltűnt *Metamorphoses* után kutat²⁸ –, a cselekmény előrehaladtával azonban egyre világosabbá válik, hogy a szerzőt lehetetlen megtalálni és a mű autentikus változata nem létezik. Az elbeszélés hallgatói adják meg az elbeszélte történetek végső formáját és tartalmát a maguk elképzelései és individuális kívánságai szerint. Ovidius műve sem csak szerzőjének köszönheti létét, hanem a kollektív mitopoétikus erőknél, hiszen Ovidius a műve írásakor különböző hagyományokra támaszkodott.²⁹ Hans Blumenberg is magyarázza a *Metamorphoses* szerkezeti elvét. A cím nemcsak a mítoszok közös témájára utal, hanem a mítosz létrejöttének elvére is, az identitásképzésre, az Isteneknek a formanélküliségből való kialakulására. Ennek megfelelően jön létre a mű is, az ábrázolás tárgya és módja kölcsönösen reflektálják egymást.³⁰

Nasóról és művéről Cotta semmi konkrétumot nem tud meg. Léteznek különböző közvetítők, akik Nasóról és átváltozástörténeteiről különböző variánsokat mesélnek: Naso szolgája Pythagoras, az utcalány Echo, Arachne, a szövönő, a szatócsbolt eladója, Fama és sokan mások. Ezek a figurák Cottának olyan történeteket mesélnek, amelyek szívékhöz különösen közel állnak, s amelyeket állítólag Naso mesélt nekik egy könyvből, amely akkor már az enyészete volt. Fitz felveti azt a gondolatot, hogy nem tisztázható egyértelműen, hogy a Naso által elmesélt történetek megegyeznek-e azokkal, amelyeket Naso Rómában írt. Végül is Naso nem rendelkezik Tomiban a könyvvel, tehát csak a könyvére való emlékezése ad támpontot az elbeszélései számára.³¹

(scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität [...] zusammenhängen.” (Werner WOLF, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen, 1993, 220.)

²⁷ ANGELA FITZ, *i. m.*, 230.

²⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán azt írja, hogy Cotta „nyomozása” az olvasás metafikcionális „tükreként” lép be a mű lehetséges önreflexiói közé. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 72.

²⁹ Vö. Uwe WITTSTOCK, *i. m.*, 122.

³⁰ Vö. Erich MEUTHEN, *Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 2001, 310 (=Studien zur deutschen Literatur, Bd. 159).

³¹ Vö. Angela FITZ, *i. m.*, 221.

Echo olyan történeteket mesél Nasónak, amelyek különösen közel állnak hozzá. Elmondja, hogy Naso mindig tüzet gyújtott, és azután belemertült a beszédbe: „azt állította, hogy a tüzekből egy egész könyv szavait, mondatait és történeteit olvassa ki, egy könyvéit, mely életének valamely sötét napján elégett” (112). Echo csak olyan történetekre emlékszik, amelyek kövekről szólnak. Echo *A kövek könyvének* nevezi a száműzött által a lángokból felolvasott könyvet. Cotta azon csodálkozik, hogy az Echo által elmesélt történetek számára teljességgel ismeretlenek, még Naso jövőre vonatkozó vízióiról sem hallott, noha Naso számos római beszédét és felolvasását ismerte. Cotta így vélekedik a történet Echo általi elbeszéléséről: „Lehetséges tehát, hogy csak azért, mert ő, a vízió egyetlen tanúja így akarta, de az is lehet, hogy valóban a jövő képe volt.” (155) Echo azt állítja, hogy Naso elmesélte neki az özönvíz vízióját. Ez az emberiséget megsemmisítő özönvízről és az embernek a kavicsból való újrateremtéséről szól. Az új fajzat nem emberi, nem anyaszülte, csak kemény: „az ásványi szilárdságú új fajzatot, a bazalt-szívút, kígyókő-szeműt, érzéketlen, szerelem nélkülit, ezt a gyűlölettelent, rokonszenvtelent, gyásztalant [...] nevezte Naso az igazi emberiségnek” (160). Echo az emocionálizáltság jeleit mutatja az elbeszélés során, lehetséges azonban az is, hogy csak Cotta interpretálja így a hallottakat. Echo külső megjelenése is hozzájárul ahhoz, hogy Echo és a kövek között különösen szoros kapcsolat feltételezhető. Cotta utolsó látogatásakor Echo azt a benyomást kelti, mintha a kövek birodalmába tartozna: „[Cotta] látta, hogy keze mintha csillámpalából vagy szürke földpátból volna, mészből és durva szemű homokból – töredező kövek konglomerátumából faragott kecses szobor” (161).

A valóság kitalálásba való átmenetét, a realitás fikcióba való átcsapását hangsúlyozzák a Tomiban az özönvíz elbeszélése alatt lejátszódó katasztrófajelenségek is: Echo „nagy erőfeszítéssel kiáltozta a hullámverés dübörgésében” (152), Cotta érezte, „hogy víznyelvek csapnak lábán át a partra és vissza a tengerbe, és elmosják nyomaikat”. (153) Nemcsak Echót kerítik hatalmukba az érzelmek, Cotta még órákkal az elbeszélés után is ezek hatása alatt áll: „a tenger felől vihar tört be a hegység közeli völgyei és szakadécai közé, és olyan dühvel zúdult a vasvárosra, hogy Cotta hirtelen azt hitte, Echo elbeszélése elevenedett meg a vízözönről.” (162 f) Cotta hiába várja Tomi lakóinak a katasztrófára való reagálását, úgy tűnik, a pusztító vihar csak Cotta belső világában játszódik le az Echótól hallott történet hatására: „A pusztulás járta a maga útját, senki sem vetett gátat neki. A vasváros úgy aludt, hogy a legtündöklőbb nyári éjszakában sem különbül.” (163)

Echo fokozatosan átváltozik azzá, ami mindig is volt: visszhanggá, echóvá. Egyre inkább emlékeztet a kőre, és más emberek szavait ismétli. Az özönvíz látomása először Echo perspektívájából kerül bemutatásra, majd a beszédszituáció megváltozik, és Deucalion és Pyrrha történetét kijelentő módon meséli el az elbeszélő. Cotta sem semleges befogadó, hanem a recepció során a saját perspektíváját juttatja érvényre. Cotta különböző történeteket mesél Echónak római életéről, barátairól, amelyeket aztán Echo módosult formában újra felidéz. A római identitás visszhangjával Echo hozzájárul ahhoz, hogy Cotta egy ideig megőrizze római polgárhoz méltó identitását, a hatalom és az ész erejébe vetett hitét. Amikor

azonban Echo eltűnik, Cotta az őrültség jeleit kezdi mutatni. Phineus így gondol Cottára: „Ez megőrült, biztosan megbolondult, motyogva beszélt magában, amikor elhaladt mellette.” (273)

Cotta eljut addig, hogy saját szemszögéből értelmezi Naso szavait. Nincs szüksége többé Pythagoras feljegyzéseire, mert egyedül a befogadó tudata az a hely, ahol a szöveg létrejön: „Az, hogy egy görög szolga feljegyezte elbeszéléseit, és minden szavának emlékművet állított, immár elvesztette jelentőségét [...] A valóság feltalálása már nem szorult feljegyzésre.” (275)

A regény azzal a jelenettel ér véget, amelyben Cotta megtalálja nevét és ezzel saját magát Naso művében, abban a könyvben, amelyben a vasváros Tomi, a hegyek, a figurák Naso átváltozástörténeteit realizálják:

Az egyetlen, még felfedezésre váró felirat csalogatta Cottát a hegyekbe: bizonynal megtalálja majd egy Trachila ezüsfényébe temetett zászlócskán vagy az új hegy lábának törmelékében; minden bizonynal aprócska rongy lesz, hiszen csupán két szótagot kell hordoznia. Ha megállt és szuszogott egyet, aprón a fölébe hajló sziklák alatt, Cotta néha felhajtotta a köveknek ezt a két szótagot, és mindjárt válaszolt is: „Jelen!”, ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörtén és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt. (275)

Míg Echo úgy véli, hogy Naso mindig a kövekről és az özönvízről beszélt, Pythagoras meg van győződve arról, hogy Naso sohasem beszélt a világvégéről: „Pusztulás? [...] Nem, megfulladásról nem esett szó.” (177 f) Pythagoras hisz a lélek-vándorlásban és a permanens változás tanában, ezért ragadják meg annyira Naso történetei, ezért követi őt száműzetésében bárhová. A lélek-vándorlást Pythagoras azonban nem pozitívumként, hanem szenvedésként éli meg: „ő maga állítólag volt már szalamandra, tüzér és disznópásztorlány, évekig egy vak gyermek testében kellett lakoznia, míg a gyógyíthatatlan kis test végre a tengerbe nem zuhant, és meg nem fulladt.” (17) Pythagoras számára nincs az emberek és az állatok között különbség, hiszen „Pythagoras azt állította, a tehenek és disznók szemében felismeri az elveszett, átváltozott emberek pillantását.” (241) Fama emlékszik még arra, hogy Pythagoras jóval Naso előtt egy viharos vasárnap érkezett a vasváros partjára. Pythagoras Nasóban olyan embert ismert meg, aki úgy gondolkodott, mint ő, mindenesetre meg volt győződve arról, hogy a világról ők ketten ugyanúgy vélekednek:

Naso elbeszéléseiben és válaszaiban Pythagoras lassan-lassan *minden* gondolatát és érzését megtalálta, s úgy vélte, ezzel az átfedéssel megtalálta azt a harmóniát is, mely megérdemli, hogy fennmaradjon. Ezek után tehát nem a homokba írt, hanem feliratokat kezdett hagyogatni, amerre járt. (242)

Pythagoras oly mértékben azonosul Naso gondolataival és az elbeszélt metamorfózisokkal, hogy a *Metamorphosest* a saját művének is tekinti: „– A könyvet – mondta Pythagoras, és egy tűzpiszkáló vassal [...] Cottára mutatott. – Ez itten

a könyvünket akarja.” (43) Pythagoras szavakat, szövegtöredékeket ír a házak falára, asztalokra, még az állatok testére is, Naso szavai köveken és a trachilai ház körül mindenütt olvashatók. Cotta hiába keres egyetlen koherens szövegértelmezést. Ha a szövegtöredékek sorrendjét megváltoztatja, mindig új értelmezésekhez jut. Nyilvánvalóvá válik, hogy a szöveg értelmezése a befogadótól függ, és mint minden a világon, állandó változásnak van kitéve. A szöveg értelmének megfejtése Cotta számára hermeneutikai feladattá válik: „Cotta kibetűzte a szavakat, és úgy sutogta őket, mintha most tanulna olvasni [...] és ami előkerült, azt egymáshoz illesztette, vizsgálgatta, és egyszer és sokszor elejtette az értelmezését, és újra próbálkozott, másutt.” (47)

Pythagoras megerősíti, hogy Naso a szőnyegszövő Arachnének mindig madarakról beszélt: „A flamingókat és a pálmaligeteket, mondta a szolga, mindent, amit csak szőnyegeibe szőtt Arachné, mind Naso ajkairól olvasta le.” (177) Arachne is közvetítőfigura, aki Naso történeteit vizuálisan örökíti meg. Arachne metamorfózis csak jelzésszerűen van leírva, csak bizonyos jelzők utalnak arra, hogy a szőnyegszövő kezd egy hálóját szövő pókra hasonlítani: „Milyen görnyedtté és törékennyé vált Arachne, milyen véznává vált a karja!” (182) A süketnéma Arachne tud Cotta ajkáról olvasni, Cotta azonban nem érti Arachne jelbeszédét, ezért Naso Arachnének elmesélt átváltozástörténeteit a szőtt képekből kell kiolvasnia.³² A szőnyegképek és ezzel párhuzamosan a Naso által Arachnének elmesélt történetek domináns témája a repülés, a felhők közti lebegés, amely egy másfajta, szabadabb élet szimbóluma is egyben. A képek befogadói aktualizálják a képekben kifejezésre juttatott érzéseket, a szabadságvágyat, amely az ég felé pillantásban, a repülésben testesül meg. Harzer rámutat a metamorfózis-tradíció tipikus ellentétpárjaira, a fent és a lent, az ég és a föld ellentétére. Egy leírásban a felfelé törekvés diadala csendül fel: „Messze magasan a csordák és a falkák fölött a madárröpte sok-sok figurája a nehézkedéstől való megszabadulás jele volt.” (185) Az utolsó szöttes Icarus-figurája a szabad lebegés illúziójával szembeállítja a nehézségi erőt és a zuhanást. Harzer szerint a mű Icarus-figurája arra reflektál, hogy *Az utolsó világ* története a világ megmerevedése, kővé válása történetét, és mind az epizódokban mind pedig a regény egész történetében a metamorfózisok elbeszélésének végét vetíti előre.³³ Arachne a szabadság, a távoli tájak és Róma utáni vágyát szőnyegképeiben juttatja kifejezésre. Nem deríthető ki pontosan, hogy Arachne a képeibe szőtt történeteket valóban Nasótól hallotta-e, vagy ezek az ő fikciói, az ő vágyai és kívánságai.

Fama (a név 'híresztelést' jelent) sok történetre emlékezik, ezek közül némelyeket más szereplők is megerősítenek. Kővé változott fia, Battus miatti fájdalma jelenti a személyes hátteret más emberek által elbeszélte élmények és történetek recepciójában: „Amióta Batusszal saját életének központja is megkővült és kialudt, Fama már csak aszerint ítélte meg Tomi lakóinak sorsát, hogy az idegen szeren-

³² Vö. Friedmann HARZER, *i. m.*, 190.

³³ Vö. *uo.*, 192.

csétlenség könnyebb vagy súlyosabb volt-e, mint az övé.” (248) Fama panaszkodik a sorsra, és Tomi lakóinak életéről gyakran egymásnak ellentmondó elbeszélésekben ad számot. Azt a gondolatot testesíti meg, hogy nem beszélhetünk egy konkrét történésről, hanem csak a történések interpretációjáról. Fama szatócsboltja az a hely, ahol a történetek variánsai keringenek: „Fama boltjában és a pálinkamérésben újra feltámadtak a megszokott pletyka- és társalgási témák.” (116) Fama is szembesül azzal a ténnyel, hogy Cottához hasonlóan az ő neve is megjelenik egy szövegtöredékben, amelyet Pythagoras jegyzett fel, de nem tulajdonít neki jelentőséget, hiszen a közvetítőfigurákban Cottával ellentétben nem tudatosul, hogy ők egy szövegvilág figurái: „Annak, hogy ez a szövedarab, amit Cotta a bolt pultjára simított most, az ő nevét hordozza, nincs semmi jelentősége, mondta Fama, mert Pythagoras a költő iránti tiszteletében végül oda jutott, hogy mindent megpróbált lejegyezni, amit csak Naso kiejtett.” (243)

Nemcsak az derül ki a műből, hogy a történeteknek különböző interpretációi léteznek, hanem az is, hogy a történetek visszahatnak a valóságra. Cottát Naso átváltozástörténete arra ösztönzi, hogy Tomit és lakóit más megvilágításban lássa. Cotta létrehoz egy új valóságkonstrukciót és megismétli a valóság kitalálásának folyamatát. A közvetítőfiguráról összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy valamilyen motívum segítségével kifejezhetjük szövegrecepciójuk alapját: ezek a kő (Echo), a változás (Pythagoras), a repülés (Arachne) és a híresztelés (Fama).³⁴

Förster az elbeszélés visszatéréseivel hozza kapcsolatba a történetekkel és a történelemmel való játékot. Egy ránk maradt történet a tudatosan fikcionálisan megírt történetek kiindulópontja. Ezekben a szövegekben a történet változtatható kategória, amely másképpen is megtörténhetett volna. A fikció, amely a hivatalos történet üres helyeibe ágyazódik be, új valóságokat alkot az irodalmon belül. Ezeket a regényeket »ellentörténetekként« is olvashatjuk, amelyek a historiográfiai diszkurzusba egy fiktív-narratív diszkurzust vonnak be. Azáltal, hogy a »valós« *történetet* bevonjuk a *történetek* játékába, hangsúlyozzuk az irodalmi megjelenítésben konstrukciónak bizonyuló historiográfiai diszkurzus fikcionális jellegét. Ezzel a kérdésfelvetéssel kapcsolatos az a vita, amely a 70-es évektől a történetírásról folyik, s amelyben fontos szerepet játszik Hayden White. A diszkusszió egyik lényeges kérdése arra irányul, hogy milyen szerepet játszanak a narratív struk-

³⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán olvasata szerint a regény önreprezentációjában kizárja a szövegen kívüli tapasztalatot, egyedül a mű textuális léte biztosítja az olvasás lehetséges referenciamezejét, a textus és az olvasás egybefonódása, elválaszthatatlansága ellenáll a kulturális értelmezés kényszerének. A műben megszűnik a metatextuális viszony, olvashatatlanává válik a különbség a „szöveg” és a „kommentár” között. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 75. Penka Angelova három lépést különböztet meg, amelyek során a művészi és egyidejűleg ontológiai folyamat lezajlik: az elveszett szöveg keresését, a szövegnek az élet általi rekonstrukcióját és a szöveg újrafelfedezését az újra megalkotott szövegben. A szövegalkotás részben megismétlődik a világteremtésben, illetve bizonyos értelemben megegyezik vele; az élet szöveggé válva értelmeződik. A lét korlátozottságát csak az egyes nézetek összperspektívájából tudja áttekinteni az ember. Vö. Penka ANGELOVA, *i. m.*, 8.

túrák a történetírásban. White szerint a történelem egy szerveződés eredménye, amelynek kényszerű módon irodalmi eljárásokat és narratív mintákat kell felhasználnia. A kutató kiválasztja a történelmi tényeket, perspektiválja és strukturálja ezeket, kapcsolatba hozza őket egymással, ok-okozati és más jellegű összefüggéseket állapít meg közöttük. White azonban nem törekszik arra, hogy a történetírást fikcióként tüntesse fel, arra kíván rámutatni, hogy a történettudomány is szövegekkel dolgozik és szövegeket hoz létre, hogy a történelem csak a nyelven keresztül közelíthető meg. Förster úgy véli, hogy míg a történetírásban az irodalmi technikák új megítélésének korát éljük, addig az elbeszélés visszatérését tükröző szövegekben különböző diszkurzusok kombinációjáról beszélhetünk. Ahogy egy fiktív történet gondolatjátékként beleíródik a hivatalos történetírásba, úgy válik a történelem az irodalom játékerévé és egyidejűleg különböző rendszerek (de)konstrukciójára való reflexiók kiindulópontjává.³⁵

³⁵ Vö. Nikolas FÖRSTER, *i. m.*, 162–164.

Recenziók

ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Жужанна, *Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век)*, München, Verlag Otto Sagner, 2004, 130.

D. Zöldhelyi Zsuzsa legújabb, *Német közvetítés az orosz irodalom magyar recepciójában* című könyve a Peter Thiergen által gondozott rangos *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik* sorozat 46. köteteként jelent meg. A szlavisztikai nyelvészet, irodalom, kultúratörténet, filozófia területéről jelentkező nemzetközileg elismert szerzők írásainak sorában Zöldhelyi Zsuzsa tudományos munkája sajátos problémakört helyez előtérbe: a német kultúrának a 19. századi orosz irodalom magyar befogadásában betöltött közvetítő szerepét.

A könyv szellemi tágasságát, tudományos perspektivikusságát az adja, hogy noha a közvetítő funkció tanulmányozásánál elsődleges vizsgálati szempontot az orosz szépirások magyar átültetéseinek történeti áttekintése, a német nyelvű fordításváltozatok mint köztes források számbavétele jelenti, ezek értelmezése igen összetett kontextusban történik. Először is, a magyar fordítók számára alapul szolgáló német fordítások bemutatása elválaszthatatlannak látszik az első nyelvi átültetésben megjelentetett művek német kulturális közegben kikristályosodó kritikai értelmezéseinek bemutatásától, melyek gyakran a német kötetekhez tartozó előszó-kommentárokból lelehetők fel, illetve esetenként önálló kritikai tanulmányokban követhetők nyomon. Másfelől, a német fordítások történetének megrajzolása igényli a fordításelméleti kontextus megalkotását, mely önmagában is igen körültekintően valósul meg a magyar, orosz és német fordításelméletek fontos elemeinek egymásra vetítésével, összehasonlító vizsgálatával (lásd pl. Batsányi János, Toldy Ferenc, Brassai Sámuel, Arany János, Friedrich Schleiermacher, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Bodenstedt, V. G. Belinszkij stb.). Nem utolsósorban pedig, a közvetítő szerep körültekintő tisztázásához a szerző elengedhetetlennek tartja a befogadó-kultúra, vagyis a magyar irodalmi közgondolkodás viszonyának meghatározását ahhoz a befogadásra váró kultúrához, amelynek értékelése esetében már számolni kell a német recepción keresztül jelentkező közvetítés sajátosságaival is. Látható tehát, hogy miközben a könyv tengelyét a német fordításokon alapuló magyar fordítási recepció történeti szemléletű megrajzolása alkotja, valójában a szerző olyan kultúratörténeti problémaköteggel szembesíti olvasóját, mely messze túlmutat egy fordítástörténeti monográfia határain. A párbeszéd ugyanis, melyre Zöldhelyi Zsuzsa lépten-nyomon felhívja a figyelmet, nem csupán az eredeti szöveg és az elsődleges német fordítás, illetve eme közvetítő szerepet ellátó fordításforrás és

a magyar fordításváltozat között zajlik (amelynek felvázolása lelkiismeretesen ki-egészül a magyar és az eredeti szövegek egybevetésével, illetve a hármas összehasonlítással), hanem a kultúra egészének a terében. E kulturális tér komponensei: az orosz, német, magyar irodalmi közgondolkodás – mind a szépírás, mind az irodalomkritika területeit felölelően, sőt a vizsgált korszak esztétikai, poétikai szellemi sajátosságain túl az irodalom-, fordításelméleti gondolkodás vonásait is integrálón.

A szakszerűen megírt munka számot tarthat tehát mindazok érdeklődésére, akik az orosz, német, magyar irodalom- vagy kultúrakutatás akárha egyikének is elkötelezettjei. Az oroszul olvasó szakemberek minden bizonnyal jóleső érzéssel forghatják kezükben e könyvet. Elsősorban is azért, mert az említett tudománytörténeti perspektivikusság igen biztos filológiai bázison domborodik ki. Noha a hihetetlen mennyiségű szép- és kritikai irodalmi szövegforrás pontos azonosítása, hiteles meghatározása, egymásra vonatkoztatott értelmezése látszólag elegáns könnyedséggel zajlik, az igényes filológus olvasó figyelmét nem fogja elkerülni az a gondosság, mely mindent a legapróbb részletekig dokumentál, rigorózan leválasztva a feltételezéseket az irodalomtörténeti bizonyíthatóság eseteiről. Ennek alapja nem is lehet valamiféle *ad hoc* kutatás, csupán olyan bázis, melyet Zöldhelyi Zsuzsának az 1960-as évektől kezdődően napjainkig terjedő kutatásai jelentenek a komparatistikai filológiában az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok vizsgálatának a területén. Az évek során ennek impozáns eredményeként szembesülhettünk számos kötettel, melyekre azok az oroszul nem olvasó szakemberek is könnyen rátalálhatnak, akiknek a téma iránti figyelmét a könyv jelen ismertetésen keresztül kelti fel; lásd Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében: *Orosz írók magyar szemmel I. Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai a kezdetektől 1919-ig*. Szöveggyűjtemény, Bp., Tankönyvkiadó, 1983, 604; *Orosz írók magyar szemmel II. Szemelvények a műfordítás történetéből*, Bp., Tankönyvkiadó, 1985, 693; *Orosz írók magyar szemmel IV. Szemelvények a műfordítás történetéből*, Bp., Tankönyvkiadó, 1993, 736 (a III. kötet szerkesztője DUKKON Ágnes, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1989, 680).

A szerző legújabb könyvében három nagy fejezetbe tagolva váltja be az Előszóban tett ígéretét, melynek értelmében az orosz irodalom magyarországi befogadásának korábban a szakirodalomban csak különálló aspektusok mentén, önálló tanulmányokban tárgyalt témáját rendszerszerű megvilágításba helyezi, egy átfogó kép reményében. A bemutatás a század három kijelölt korszaka köré csoportosítja a befogadás történeti megrajzolását: az 1820–40-es éveket, az 1850–60-as éveket, majd az 1870-es évektől kezdődően a századfordulóig terjedő időszakot tekinti át. E három nagy fejezethez csatlakozik a könyv utolsó önálló egysége, az a „Függelék”-nek nevezett fejezet, mely Jókai Mór alkotásaiban deríti fel az orosz témák jelenlétét és fontos szerepét. Az oroszul értő nem magyar olvasóközönségnek a magyar kultúrába történő beavatásához jótékonyan járul hozzá a műben említett hazai íróknak, költőknek és fordítóknak a könyv végén található annotált jegyzéke, amely eredeti formájukban is feltünteti a magyar neveket.

Az első periódus ismertetésének jelentős részét képezi Toldy Ferenc és Kazinczy Gábor irodalmi tevékenységének, orosz vonatkozású kritikai munkáinak történelmi összefüggésrendszerbe és esztétikai gondolkörnyezetbe ágyazott részletezése. A már említett szerzők (Batsányi, Toldy, Brassai, Arany, Goethe, Schleiermacher) fordításelméleti munkáiból középpontba kerül a nemzeti identitáskeresés, illetve a befogadás tárgyát képező kultúra nemzeti szellemének átörökíthetőségét firtató problémakör. A későbbi fejezetekhez hasonlóan itt is megjelenik – kronológiai rendben is követhetően – a német közvetítéssel készült magyar fordítások katalógusa, melyből érdekességével kiemelkedik a Lermontov *Korunk hőse* című regényéből Kriza János fordításában elkészült *Bela* fejezet bemutatása.

A második kijelölt periódus áttekintését kínáló résznek, mely a könyv leggazdagabb fejezetét alkotja, több érdekessége is említésre méltó. Először is, vázolja azt a folyamatot, ahogyan az orosz irodalom befogadásában a hangsúly a prózáról, az elbeszélésről és a regényről átkerül a költészetre, illetve a verses regényre. Ennek megvilágításában kiemelt ponton szerepel a magyar költészetnek osztatlan elismeréssel adózó, Kertbeny Károllyal személyes kapcsolatot tartó Friedrich Bodenstedt alakja, kinek nevét a német nyelven megjelentetett Petőfi-kötet előszavának írójaként is jegyzi az irodalomtörténet. Költeményeit olyan neves alkotók fordították magyarra, mint Arany János és Reviczky Gyula. Arany János Puskin és Lermontov költeményeivel éppúgy Bodenstedt fordításain keresztül ismerkedett meg, ahogyan Zilahy Károly és Zilahy Imre figyelmét is az ő versfordításai irányították az orosz lírára. Az utóbbi nevéhez kötődik az orosz költészet első magyar nyelvű antológiájának, az *Északi fénynek* a megjelentetése Magyarországon (vö. *Költemények Puskin Sándor és Lermontoff Mihály után*, fordította Zilahy Imre, Pest, Emich G., 1866), benne Puskin és Lermontov poémáival (lásd pl. *A kaukázusi fogoly*, *A bahcsiszerajszkij szökőkút*, *Cigányok*, *Nulin gróf*, *Mciri*, *Démon*), a *Borisz Godunov*val és Puskin lírai költeményeivel. Ehhez hasonlóan Bérczy Károly *Anyegin*-fordítása sem nélkülözhetette inspirációban Bodenstedt német nyelvű átültetését. A regény első két fejezetét és Tatyjana levelét a fordító a német változat alapján készítette el, melyet a későbbiekben csupán kontroll-szöveggként használt. (E téma első kifejtését lásd a Zöldhelyi Zsuzsa által hivatkozott tanulmányban: PÉTER Mihály, *Megjegyzések Puskin „Jevgenyij Anyegin”-jének magyar fordításához*, in *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből*, T. I. Bp., Akadémiai, 1961, 376–406, valamint RÓZSA Mária szintén hivatkozott írását: *Friedrich Bodenstedt közvetítő szerepe az első magyar Anyegin-fordításban*, PhD disszertáció, 1989). Emellett legalább ilyen fontos Bodenstedt kritikai recepciójának behatolása az orosz irodalomra vonatkozó magyar esztétikai értékelésbe. Ennek megvalósulása tapasztalható az *Északi fény*hez kapcsolt Előszóban, amelyben Zilahy „részben Bodenstedtnek a Puskin-verseskötetekhez írott bevezetésében található gondolatokat ismétli” (56). Zöldhelyi Zsuzsa gondosan ismerteti a szóban forgó Előszót, rámutatva Zilahy értékelésének másik kritikai támpontjára, Theodor Opitznak a *Fővárosi Lapok*ban közölt tanulmányára. Mindemellett nem marad el Zilahy önálló értékelő pozíciójának tisztázása sem. Szemléletes példáját rajzolja

ki a bemutatott eljárás annak, hogyan érzékelteti Zöldhelyi Zsuzsa a német kulturális közvetítésnek azt a fajtáját, amely szorosan összefügg a fordítói tevékenységgel, mégis túllép a szépírási területén, abba szervesen beágyazva a kritikai recepcióban fogható medialitás funkciójának a megnyilatkozását.

A költészet központi szerepének kialakulásával, s ehhez kapcsolódóan a magyar *Anyegin* megjelenésével összefüggésben kerül említésre az az irodalomtörténeti tény, hogy a magyar szépírásban hamarosan divatos műfajjá válik a verses regény (lásd Gyulai Pál, Arany László, Reviczky Gyula és sokan mások), és a magyar irodalmi korizlésre történő hivatkozással kap magyarázatot az, hogy miért volt szükség egy „romantizált” *Anyegin* megjelenésére.

A fejezet azonban korántsem merül ki a felsoroltak kifejtésében. Itt jelenik meg a magyar Turgenyev-recepció történeti áttekintése, és ehhez fűződően tér ki a szerző az orosz és magyar *nyelvi meg nem felelésekből* adódó fordítási anomáliák részletes ismertetésére. Ezek között említődik az orosz „By” névmás stiláris sokféleségének lehetősége, mely nemegyszer kiaknázatlanul marad a magyar fordításban. Idetartozik az a jelenség, hogy a különböző dialektusok alkalmazása által kínált beszédkarakter az alakok minősítő jegyeként sok esetben veszteséget szenved a semleges kifejezésekkel való lecserélés eredményeképpen. A folklórelemek eltűnése vagy elszegényedése a magyar fordításban szintén jelentős módosulásokat okozhat. Egyéb tipikus átalakítások is napvilágra kerülnek: a mottók transzformációja, a fabula kibontásának átváltoztatása (a fabulaszűkítés vagy -bővítés), egyes bekezdések egyesítésének, illetve különválasztásának a problémája, bizonyos szóismétlések kiküszöbölése, amely egyes költői szövegek esetében az egész kompozíció jelentésrendjére kihathat. (Meggyőző elemzésrészletet olvashatunk ezzel kapcsolatosan Turgenyev *Látomások* című elbeszéléséről, ahol is az eredetiben szereplő „Белый” szó elhagyása, illetve átváltoztatása felborítja a kompozíció ritmusát.) Ehhez hasonlóan érdekesítő annak számbavétele is, hogyan tükröződhet a közvetítő fordításban megjelenő némely, félreolvasásból származó hiba a magyar átültetésben. Különösen tanulságosak a fordításváltozatok hármas összevetései – ennek egyik szép példáját adja Lermontov *Vitorla* című költeménye átültetései az interpretációja (61–63).

A hetvenes évektől a századfordulóig terjedő recepciótörténeti szakasz bemutatásából jelen keretek között azt az értékes mozzanatot szeretnénk kiemelni, hogy e részben folytatódik a Turgenyev-életmű befogadástörténetének leírása, és az ki is egészül – komparatistikai megközelítést is felkínálva – Goncsarov, Dosztojevszkij és Tolsztoj magyar recepciójának értékelésével. A szerző ismét izgalmasan rajzolja meg az immár új irodalomtörténeti kontextust az elméleti polémiák fényében, és ebben kiemelt pontként kezeli a „naturalizmus” fogalmához kapcsolódó eszmecseréket – mindezt, természetesen az orosz irodalom recepciójának alakulásával való összefüggésben. Az irodalomtörténeti gondolkodás Szabó Lőrinc, Tóth Árpád és Kosztolányi alakjánál ér véget.

A könyv egésze pedig Jókai alkotásain való töprengéssel zárul. *A jövő század regénye* és a *Szabadság a hó alatt* című művek téma- és cselekményvilága kerül a

szemünk elé, és ennek nyomán valóban fény derül egyes orosz témák magyar irodalmi jelenvalóságára, és ami ennél is érdekesebb és jelentősebb, az orosz történelmet és irodalomtörténetet fikcionalizáló formák bemutatására. Mindez úgy történik, hogy az olvasó bepillantást nyer Jókai szövegihlető forrásainak sokféleségébe, csakúgy, ahogy az írónak egy irodalomtörténeti korszak képviselőjében megmutatkozó kulcsszerepébe. Ez a fejezet is együtt tartja tehát az irodalom- és kultúratörténeti látásmódot, valamint a szövegelemzések illusztrációs példát teremtő módszerét, amikor a kulturális közvetítés kérdését Jókai életművéhez kapcsolódóan a korábbiakhoz képest más formában és áttételesebben veti fel.

Zöldhelyi Zsuzsa munkája koherens, információgazdag, élvezetes tudományos olvasmány.

Kroó Katalin

BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*,
Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2004, 88.

Bécsy Tamás legújabb könyvében nem kisebb feladatra vállalkozott, mint hogy bemutassa azokat a színházelméleti írásokat, melyek a huszadik század elejétől kezdve napjainkig meghatározzák ezt a tudományos diskurzust. Hozzáteszem, nem először: 1990-ben a *Jelenkor* című folyóirat háromrészes tanulmányosorozatát közzölte *Színházelméletek-elméletek?* címmel. A szerző célja ekkor (bevallottan) a tájékoztatás volt, illetve hogy megalapozzon egy, az ontológia horizontján nyugvó elméletet, mely képes a színházat önmagában, tehát az irodalomról leválasztva vizsgálni. A teória történeti áttekintése tehát két okból volt praktikus: Bécsy egyrészt felvázolta azokat a hiányosságokat, melyek nélkülözhetetlenné tették a színháztudományi diszciplína megújítását, ugyanakkor bizonyos szerzőket kiemelve (például Bert O. States, Vetruszky, Székely György) határozta meg saját elméletének gyökereit és kapcsolódási pontjait.

E tanulmányosorozat ugyanakkor hiánypótlónak is számított, hiszen a magyar közönség nagy része ekkor még nem ismerhette a felsorolt rendezők, tudósok műveit. Az elmúlt tizenöt évben szerencsére megváltozott a helyzet, hiszen egyre népszerűbbé vált a színház tudományos-kritikai vizsgálata; nagy szerepe van ebben a Bécsy Tamás által alapított Veszprémi Színháztudományi Tanszék oktatóinak, az itt szerkesztett *Theatron* című folyóiratnak, illetve olyan irodalom- és színház-történészeknek, akik később az ország más egyetemein hoztak létre színháztudományi specializációkat és műhelyeket. Több könyvtárnyi szakirodalom született és került lefordításra, így a színháztudományi diskurzus megélénkülése azzal járt, hogy bizonyos szövegek közismertté váltak. Ma tehát nem ezek részletes bemutatására, sokkal inkább rendszerezésére volna szükség; Bécsy pedig pontosan erre tesz kísérletet. Vagyis ezúttal arra keresi a választ, jobban mondva azt a problémát járja körül, hogy az elméleti „bumm” után miként alakult a színház és dráma, a virtuális és az írott szöveg viszonya.

E kérdéshorizont állandósága legitimálja a szerző döntését, aki nem bontja fejezetekre művét, hanem az egyes részeket *** jellel választja el egymástól. Ugyanakkor e könyv bemutatásakor fontosnak tartom, hogy az érthetőség kedvéért három nagy részt különítsek el: az első a rendezői színház kialakulásának dokumentumait tekinti át, vagyis azt a paradigmaváltást vizsgálja, amely során az előadás – elszakadva az irodalmi szövegtől – önálló művé vált. Ezt követően a Prágai Nyelvész Kör színházelméleti írásait ismerteti a szerző, illetve az irodalmi értelemben vett

drámáról írt elméleti műveket, majd a szemiotika és Elinor Fuchs munkáinak elemzésével zár. Természetesen könnyen kimutatható koncepcióm vakfoltja, hiszen Bécsy időnként hosszabb-rövidebb kitérőket tesz (mint például amikor a korai amerikai színházelméleti munkákat tárgyalja), s az általam végzett felosztás ezeket nem említi; céloom ugyanakkor a főbb koncepció felvázolása, e részeket ezért nem tárgyalom.

A századforduló rendezőinek és színházi embereinek törekvése Bécsy szerint leginkább arra irányult, hogy kiiktassák a „naturalizmus darwinizmusból táplálkozó elvét”, illetve megszüntessék „az imitációt, az utánzást, a valósággal való hasonlóságot.”¹ Úttörőnek számít Adolf Appia, aki a Wagner előadások hagyományát próbálta megújítani úgy, hogy a zene, tér és a színész összhangját kereste. Nagy szerepet kap nála a fény és a ritmikus mozgás; Bécsy különösen ez utóbbira helyezi a hangsúlyt, hiszen szerinte ez megalapozza Craig übermarionett-hipotézisét. A színésznek maximálisan uralnia kell saját testét, s játékát a zene ritmusa irányítja. A szereplő „szimbólum-alakítóvá”² válik, s nem valós személyiség megtestesítőjévé. Ami még a magyar tudós nézőpontjából fontos, hogy Appia az első olyan elméletírók egyike, aki az írott drámát alárendeli az előadásnak, az előbbit „talán először ő tartja határozottan, önmagában nem teljesnek”.³

A rendező funkciójának elméleti körülírását Gordon Craig végzi el; Bécsy is idézi *A színház művészete* című könyvének azon megállapítását, miszerint „a rendezőnek (a színésszel ellentétben – S. Á.) a színpaddal szemben a helye, hogy áttekinthesse az egészet”. Craig tehát már az alkotói folyamat hierarchiájának csúcsára helyezi a rendezőt, aki egyben a Szerző vetélytársa lesz, ugyanis ez utóbbi az angol színházi szakember csak akkor ismeri el, „ha gyakorlatban is ismeri a színjátszás [...] művészetét”. Ez a színházforma „nem a drámára alapozódik, hanem a rendezőre”,⁴ létrejön tehát az a diskurzus, mely már különbséget tesz írott dráma és előadás között. Ugyanakkor Craig elismeri az irodalmi mű autonómiáját, hiszen szerinte a dramatikus szöveg önmagában is olvasható.

Max Reinhardt volt talán az első olyan jelentős rendező, aki a naturalizmuson már nemcsak a látvány megkonstruálásában lépett túl, hanem merészen meghúzta, átalakította az előadás „nyersanyagát” képező irodalmi szöveget. Mindez arra enged következtetni, hogy itt már élesen elválik egymástól az irodalmi értelemben vett dráma, illetve az annak átalakítása révén kialakuló előadásszöveg. Bécsy (ha halványan is, de) utal erre a distinkcióra, amikor megjegyzi: „[a] színjátékmű önálló művészeti ág mivolta elfogadtatásának a folyamatába illeszkedett tevékenysége”.⁵ A német rendező tehát nem tekinti hiányosnak a szöveget, csupán feljogosítja magát arra, hogy egy adott koncepció szempontjából átalakítsa azt.

¹ Bécsy, 27.

² *Uo.*, 18.

³ *Uo.*

⁴ *Uo.*

⁵ *Uo.*, 25.

Bécsy szerint Georg Fuchs már kétségbe vonja az írott szöveg primátusát és autonómiáját. Az igazgató-rendező írásaiban sokszor élesen bírálta a naturalizmust, különösen a negyedik fal koncepcióját (vagyis az olyan előadásokat, melyek akár egy szobában játszódnak, ahova a néző észrevétlenül „bekukucskál”). Fuchs elsősorban a színészre koncentrál, akinek munkáját szerinte korlátozza, sőt háttérbe szorítja az irodalmiság. Érdekes, hogy Craig elméletével ellentétben itt már a színész személyisége, „teremtő ereje” válik fontossá, s az íróknak is ezt figyelembe véve kell alkotnia.

Természetesen, mint minden színháztörténész, Bécsy Tamás is külön egységet szentel Sztanyiszlavszkij művészetének. A szerző nem az orosz rendező módszeréről akar értekezni, hanem – mint hangsúlyozza – annak „a színpadon megformálódó formációjáról”⁶ (persze nehéz is lenne Sztanyiszlavszkij igen terjedelmes könyvét néhány oldalon összefoglalni). Ami pedig a módszertani elvek következményeként megvalósul, az a pszichológiai realizmus, mely „[a] színészi előadásmód és az alakok egymáshoz való viszonya kiindulópontjául a drámát, az írott szöveget tette meg”.⁷ Vagyis az előadás azt a „világot” próbálja bemutatni, melyet a dráma eredendően magában foglal; a színház nála életet ad a szövegnek, a „drámából valódi életet csinál”,⁸ éppen ezért nem veszi ki az „irodalom terrénumáról”.⁹ Sztanyiszlavszkij koncepciója tehát amolyan színházi fordításnak tekinthető, mely a darabokban rejlő világot, a szöveg mögötti dimenziót próbálja megragadni. Valójában azonban ezt a szöveg mögöttiséget is maga az előadás hozza létre az értelmezés során, így, mint arra Kékesi Kun Árpád rámutat, illúzió, hogy a produkciót az írott dráma vezérli: „a dramatikus szöveg [...] csak látszólag vezérli a színházi előadást, az instrukció és helyenként a dialógus csak színleg irányítja a gesztust, a mozgást stb.”¹⁰ Bécsy elemzése itt tehát némi pontosításra szorul: bár Sztanyiszlavszkij hipotézise valóban az írott szövegnek engedi át az elsőbbséget, egy adott előadás soha sem fogja tudni színpadra vinni a „valódi” drámát, ugyanúgy, ahogy az értelmezés során sem fedezhetjük fel a művek igazi vagy végső jelentését. Hasonlóan téves a szerző által idézett Louis Jouvet elképzelése is, aki a rendezés legfőbb feladatának az „író szellemi állapotának”¹¹ felfedezését tartja.

A Sztanyiszlavszkij utáni rendezőnemzedék munkáiban is az irodalom és színház viszonyát vizsgálja Bécsy. Röviden tér ki Brechtre, hiszen szerinte nála ezt a kérdést értelmetlen feltenni, mivel a német író-rendező elméletét mind az irodalomra, mind a színházra kiterjesztette. Több figyelmet szentel hát Artaud írásainak; érdekes, hogy a *Jelenkorban* közölt tanulmányosorozat is foglalkozik ezzel a témá-

⁶ Uo., 29.

⁷ Uo.

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern-Dráma/Színház-Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000, 96.

¹¹ Idézi BÉCSY, 38.

val, ám ott Bécsy többször hivatkozik Derrida tanulmányára. Azért érdekes ez, hiszen a francia filozófus a „teologikus-színpaddal” harcba szálló Artaud jelentősége mellett érvel, egy olyan paradigmaváltásként értelmezve művészetét, mely már nem a Szerző-isten hatalmának rendeli alá a színház művészetét. Mindez alátámaszthatta volna Bécsy következtetését, miszerint a francia rendező „átminősíti” a drámát, s nem fogadja el az írott szöveg primátusát. Ugyanakkor helyes az a megállapítás, hogy Artaud nem próbálja ezzel „leminősíteni” az irodalmi művet, azaz nem foglalkozik a dráma olvashatatlanságának kérdésével: egyszerűen csak a színház érdekli.

A rendezők és drámaírók elméleti művei, esszéi Bécsy szerint még nem térnek ki konkrétan a színház és dráma viszonyának tisztázására; ezt a feladatot először a Prágai Nyelvész Kör tudósai vállalták magukra. A magyar irodalomtörténész írásaira is nagy hatással volt ez a csoport, ennek ellenére nem gondolom, hogy Bécsy túlértékelné a cseh szemiotikusok jelentőségét: munkásságuk valóban paradigmaváltónak tekinthető. Különösen igaz ez Jirý Veltruskyra, aki a színházi jelrendszer vizsgálatát helyezte vizsgálódásainak középpontjába. Elméletének legtöbbször idézett pontja a praktikus faktor és a jel közötti differencia megállapítása, melyből jól levezethető a „színházi jel rugalmassága, átváltoztatása-átváltozása”.¹² Egy szék elmozdítása ugyanis a kontextustól függően válik jellé egy előadásban, de maradhat praktikus faktor is (természetesen itt rögtön felvetődhet az a kritikai észrevétel, amely a szemiotika befogadó iránti érzéketlenségét fogalmazza meg; egy gesztus jelként történő dekódolása nagyban függ a nézőtől is).

Ezúttal Bécsy nem elemzi a cseh szemiotikus jelelméleti munkáit (ahogy ezt a *Jelenkorban* közölte tanulmányában teszi), számára most egy 1941-ben megjelent, *A drámai szöveg mint a színház egyik komponense* írása a fontos. Veltrusky egyértelműen a dráma prioritását hirdeti, hiszen szerinte a szöveg „az összes strukturális tulajdonsággal létezett azelőtt, mielőtt a színházi struktúra más elemeit megteremtették”, éppen ezért „a színházban előadott drámai szöveg a dráma műneméhez tartozik, akár azonos, akár nem azzal a direkt beszéddel, amit a drámaíró írt”.¹³ Olyan többkapacitású képződménnyel van dolgunk tehát, mely alapvetően az olvasás során fejt ki hatását, ám „néha” (!) képes arra, hogy egy adott előadás „verbális komponensévé” váljon. Természetesen mindez azt jelenti, hogy a színházi produkció összes eleme előre kódolva van az írott szövegben, így a rendező és a színészek feladata nem más, mint ezen potenciálok feltárása illetve életre keltése. A színészt olyan „kényszerűségnek” veti alá a drámaszöveg, amely alól nem tud kibújni, hiszen elsődleges feladata a Szerzőnek való engedelmesség (aki egyébként mindig jelen van, Veltrusky szerint ő a dráma „centrális szubjektuma”, s ő viszi a cselekményt is) és a „szöveg extralingvisztikai komponenseinek megteremtése”.

A prágai szemiotikusok tehát egyrészt a nyelvészetben használatos terminusok bevezetésével újították meg a színháztudományi diskurzust, másrészt élesen elvá-

¹² BÉCSY, 42.

¹³ Idézi BÉCSY, 44.

lasztották a dráma és a színház fogalmát. Külön rendszer szerint vizsgálták az írott szöveget és az előadást, ugyanakkor kettejük hierarchiájában szerintük az előbbi foglalja el az előkelőbb pozíciót. Eljutnak tehát addig a felismerésig, hogy a két művészeti ágat a verbális és nonverbális jelek használata különbözteti meg egymástól, ugyanakkor mégis az írott mű prioritását állítják. Úgy tűnik, ez a szemiotikai diskurzus nem ismeri el a színház önálló voltát, csak a dráma árnyékában tudja elképzelni.

Persze a drámaszöveg és színházi szöveg konkrét elválasztására csak a későbbi, a 70-es években egyre nagyobb népszerűsége szert tevő színházzemiotika vállalkozik. Bécsy említi De Marinis nevét, aki a látványszöveg és irodalmi szöveg distinkcióját vezeti be, valamint utal Tadeus Kowzan elméletére, mely 13 jel alapján vizsgálja a színházi művet. A prágai kör nézeteivel ellentétben Erika-Fischer Lichte már úgy gondolja, „a drámát nem elégséges csupán, mint irodalmat leírunk”.¹⁴ A német tudós több helyen hivatkozik Veltruskyra, ugyanakkor a színháznak már nagyobb önállóságot biztosít azáltal, hogy a dialógusok értelmezése már nem a szöveg „intenzív nyomása” (Veltrusky kifejezése) eredményeként jön létre. Hozzá hasonlóan Keir Elam is az írott szöveg és az előadásszöveg viszonyának tisztázására tesz kísérletet úgy, hogy megpróbálja egy szintre helyezni a kettőt. A dráma ugyan meghatározza az előadás kódjait, ezáltal korlátozza azt, ám ez a folyamat fordítva is megjelenik, hiszen a drámaszöveg egy nem-leírt kontextusra utal, így „radikálisan kondencionálttá” válik az előadás által. Elam szerint tehát „az írott szöveg/előadásszöveg egyike sincs prioritásban a másikkal szemben, hanem kölcsönösen komplex kényszerítő erővel határozott intertextualitást alkotnak”.¹⁵

Ezeket a szerzőket tekinti Bécsy „szemérmesnek”, amivel valójában nagyon diplomatikusan a következtelenség vádját fogalmazza meg. Előfordul ugyanis, hogy egy adott könyvön vagy tanulmányon belül a fentebb idézett elmészek eltérően ítélik meg a drámai szöveg színházhoz viszonyított pozícióját: hol elismerik annak primátusát, hol pedig már az önálló színházművészet mellett érvelnek. Jellemző ez még Patrice Pavisra is, aki Bécsy tárgy körének legfontosabb szerzője. Korai írásaiban még a dráma privilégiumát állítja, kritizál is bizonyos szerzőket azért, mert a drámáról, annak a jelentésformálásban elsődleges funkcióját figyelmen kívül hagyva beszélnek. Későbbi állásfoglalása szerint azonban a „szöveg nem az előadás állandó eleme, mélyszerkezete, hanem éppen annyira felépítésre vár, mint a mise en scène”.¹⁶ Bécsy szerint itt már az irodalmi szöveg leértékeléséről van szó, hisz valójában Pavis csak egy előadás részeként tudja elképzelni. A szerző szerint ez valójában „elméleti imperializmus”, hiszen a színházzemiotikus nem fogadja el, hogy az írott műhöz más nézőpontból is lehet közelíteni. *A lapról a színpadra – nehéz születés* című szöveg a mise en scène definiálására törekszik, miközben eljelentékteleníti az írott drámát: „[a] mise en scène olyan szituációt próbál biz-

¹⁴ Idézi BÉCSY, 60.

¹⁵ Idézi BÉCSY, 62.

¹⁶ Idézi BÉCSY, 66.

tosítani a dramatikus szövegeknek, amely jelentést kölcsönöz a szöveg kijelentéseinek (énoncés). A dramatikus dialógus tehát a (színpadi) megnyilatkozás termékének tűnik, a mise en scène pedig arra használja a szöveget, hogy létrehozza a megnyilatkozás olyan kontextusát, amely a szöveg jelentésére tesz szert.”¹⁷ A dráma tehát önállóan nem létezik, nem bír jelentéssel; mindezt az adott előadás biztosítja a számára, vagyis a színház az a keret, amelyben a dráma léte értelmet nyer.

Az írott szöveg jelentőségének leértékelése mutatkozik meg Pavis Szondi-kritikájában is. Kemény hangnemben bírálja *A modern dráma elmélete* című, máig nagy hatású mű szerzőjét, ugyanakkor Bécsy hasonlóképp nem kíméli a recenzenst. Szerinte ez a munka egyrészt a „szemiotika imperializmusára” jó bizonyíték, másrészt pedig lelepleződik Pavis „azon attitűdje, hogy a színházelmélet fölött uralkodó és igazságosztó legyen”.¹⁸ Valójában tehát pozícióharcról van szó, a jelentős előd „lejáratajáról”, amely egyben a szemiotika egyeduralmát hivatott megteremteni. Nem akarok ebben a kérdésben állást foglalni, inkább Bécsy elméleti következtetéseire fókuszálnék: mint írja, Pavis szövegének legfőbb problémája a kritizált fél elméleti pozíciójának figyelmen kívül hagyásában rejlik. A dráma színházelméleti vizsgálatát kéri számon Szondin, aki viszont már a bevezetőben kijelenti: az írott szöveg abszolút, nem ismer magán kívül semmit, éppen ezért válik lehetségessé egy irodalomtörténeti megközelítés. Mint arra a fentiekben már utaltam, Pavis ezt a tételt nem ismeri el, s így minden (Bécsy szerint) igazságtalan kijelentése mögött az elméleti pozíciók közötti feszültség, különbség áll. Összefoglalva: Patrice Pavis egy olyan diskurzus képviselője, amely tagadja, hogy az írott szövegnek lenne önmagában vett jelentése, ezt kizárólag a színház, vagyis a mise en scène biztosítja számára. Vagyis a színházszemiotika nézőpontjából „[az] írott dráma, az európai művelődés és szellemi hagyomány egyik kimagasló értéke eltűnt, elnyelte a színház”.¹⁹ Mindebből azt a következtetést vonja le Bécsy, hogy a dráma, mely jelentős pozíciót foglalt el az európai irodalomban, kultúrában és művészet-történetben, mára valójában elvesztette eszmei értékét, sőt eltűnőben van. Bécsy Tamás igen jelentős életműve ugyanakkor főként az irodalom terrénumában lévő szövegekre koncentrált, így a Pavis által képviselt elmélet divatossága eliminálhatná ezen munkák jelentőségét is.

Bécsy Tamás szerencsére túloz, mikor az írott szöveg kortárs elméletekben történő leértékeléséről beszél. Bár Pavis megkerülhetetlen teoretikus, nem lehet azt állítani, hogy kizárólag az ő meglátásai határoznák meg a drámáról és színházról szóló posztmodern diskurzust. Erika-Fischer Lichte magyarul is megjelent könyve például pontosan az írott dráma történetét hivatott bemutatni,²⁰ Kékesi Kun Árpád munkája pedig olyan jelentős tudósok elméletein alapul, akik Veltrusky és Pavis szélsőségeit kiegyenlítve, a dráma és a színház egyenrangúságát hirdetik.

¹⁷ Idézi BÉCSY, 69.

¹⁸ BÉCSY, 71.

¹⁹ BÉCSY, 75.

²⁰ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001.

A színháztudomány egyik célja annak elismertetése, „hogy a dramatikusszöveg nem olyan metafizikus képződmény, amelynek potencialitását – ugyanolyan vagy eltérő módon, de valamiképpen – aktualizálná (Bécsy Tamás), a főszövegéhez (diológushoz) tartozó mellékszövegeket (az instrukciókat) játékká alakítaná (Roman Ingarden) vagy üres helyeit feltöltené (Ann Ubersfeld) a színházi előadás. Az előadás nem választható le a szövegről, és nem annak kiegészítése vagy pótléka.”²¹ Látható ebből az idézetből is, hogy a kortárs elmélet több szempontból megkérdőjelezi ugyan Bécsy ontológiai álláspontját, mégsem próbálja a dráma irodalmi vizsgálatát érvényteleníteni. A hangsúly sokkal inkább a színház és a dráma egyenrangúságára, illetve azok dinamikus kölcsönhatására esik.

Az a kijelentés, hogy „az előadás nem választható le a szövegről, és nem annak kiegészítése vagy pótléka”, nem a dráma színházi bekebelezéseként értendő. Sokkal inkább arra a használatra hívja fel a figyelmet, amely során a szöveg mint dramatikusszöveg lép érvénybe. Ilyen lehet a rendezés, az olvasás, az értelmezés stb., ám minden egyes használat egyben külön szöveget is teremt (Stratos E. Constantinidis szerint az előadás négy különböző szövegre épül: játékszöveg, sűgőpéldány, próba-szöveg, előadásszöveg), amely más-más befogadói viszonyt implikál. Az írott szöveg nyomai ugyan felfedezhetőek a színházi alkotásban, mégsem azonos vele és nem is determinálja azt; ugyanígy, bár a színház médiumának specifikumai markánsan meghatározzák a dramaturgiát, téves lenne azt gondolni, hogy csak a színpad adhat értelmet a szövegnek. Felismerhetően két külön, de egymástól nem elválasztható rendszerről van szó, amelyek közül egyik sem lehet magasabb rendű a másikhoz képest. Az irodalmi szöveg tehát ugyanolyan létjogosultsággal bír, mint előadott változata (ez bizonyítja Harold Pinter irodalmi Nobel-díja is), éppen ezért továbbra is szükség van Szondi, Lukács vagy Bécsy Tamás azon munkáira, melyek a színháznak ezt az irodalmi komponensét vizsgálják. Sejthetően továbbra is olyan elméleti rendszerek válhatnak igazán sikeressé, amelyek elődeiket érdemeik elismerésével és megőrzésével próbálják meghaladni.

Seress Ákos

²¹ KÉKESI, 2000, 93.

1000 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Multimediális reprezentáció



BALASSI KIADÓ